

Konceptualizacija ljubavnog odnosa u opusu Nikole Nalješkovića

Kober, Petra

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:237440>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-16**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku

Katedra za stariju hrvatsku književnost

**KONCEPTUALIZACIJA LJUBAVNOG ODNOSA U OPUSU NIKOLE
NALJEŠKOVIĆA**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS-bodova

Petra Kober

Zagreb, 12. srpnja 2023.

Mentor:

prof. dr. sc. Tomislav Bogdan

Sadržaj

1. Uvod.....	1
1.1. O Nalješkoviću i njegovu opusu u kontekstu ranonovovjekovne književnosti, tekstualna konstrukcija ljubavi i tipologija ljubavnih odnosa u djelima	1
1.2. Teorijski okvir o konceptualizaciji ljubavi, ljubavni diskurzi i kodiranje intimnosti.....	2
2. Ljubavna lirika	6
2.1. Pluralnost ljubavnih diskurza i stilske posebnosti u Nalješkovićevu kanconijeru	6
2.2. Različiti ljubavni diskurzi i identiteti sudionika ljubavnih odnosa	9
2.2.1. Petrarkizam.....	9
2.2.2. Srednjovjekovna semantika dvorske ljubavi, ljubav kao služba	14
2.2.3. Hedonizam.....	17
2.3. Stil Nalješkovićeve lirike, ljubav između literarnosti i realističnosti	20
2.4. Problem komunikacije u Nalješkovićevoj ljubavnoj lirici: od simulacije do metateksta	25
2.5. Tekstualna konstrukcija ljubavne priče, ljubav i društveni kontekst.....	31
2.6. Rodna transgresija lirskog subjekta, pjesme ženskog glasa	34
2.7. Raznolikost komunikacijskih razina u lirskim iskazima	38
3. Poslanice.....	41
3.1. Ljubav u poslasticama, elementi i funkcije ljubavnih diskurza	41
3.2. Literarni slojevi i tekstualna poigravanja u poslasticama	43
4. Okretanje tjelesnom, nova koncepcija ljubavnog odnosa	49
4.1. Maskerate	50
4.1.1. Tematiziranje seksualnosti u karnevaleskoj kulturi, represija i oslobađanje.....	50
4.1.2. Uporaba i resemantizacija religijskog i amoroznog diskurza u maskeratama.....	51
5. Tekstualne predodžbe ljubavi u dramskim djelima, ljubav između teksta i konteksta	71
5.1. Ljubav u pastoralama: pluralnost literarnih slojeva, spajanje idiličnog s vulgarnim	72
5.1.1. Tragovi i funkcije ljubavnih diskurza u pastoralama, od idile do putenosti.....	72
5.1.2. Tematsko-motivski kompleks robinje, pitanje muškog lova i ženske slobode	85
5.2. Ljubav u farsama: stilska i tematska degradacija i društveni kontekst.....	94
5.2.1. Ljubavni odnosi u privatnoj sferi: od braka do afere, izvrtanje bračnih i obiteljskih vrijednosti	96
5.2.2. Književni utjecaji i društveni kontekst u oblikovanju farsične slike ljubavi	98
5.2.3. Rodne i klasne dimenzije ljubavnog odnosa, seksualnost i odnosi moći	104
5.3. Društveni mehanizmi i modeli kontrole ljubavnih odnosa: putena ljubav i brak.....	110
6. Zaključak: o slojevitosti i aktualnosti ljubavi u Nalješkovićevim djelima.....	120

Literatura	122
Sažetak	125
Summary	126

1. Uvod

1.1. O Nalješkoviću i njegovu opusu u kontekstu ranonovovjekovne književnosti, tekstualna konstrukcija ljubavi i tipologija ljubavnih odnosa u djelima

Popularnost ljubavne tematike u renesansnoj književnosti posljedica je intertekstualnih odnosa karakterističnih za poetiku toga razdoblja, ali i intenziviranih procesa individualizacije i oblikovanja subjektiviteta (usp. Bogdan 2017b: 42). Budući da upravo u renesansi nastaje moderni individuum, u središte interesa dolaze svjetovne teme i intimni svijet subjekta, a ljubavni odnosi postaju jedna od važnih tematskih preokupacija onodobne književnosti. Tako se i u opusu Nikole Nalješkovića (1510–1587), autora koji uz Marina Držića i Nikolu Dimitrovića pripada drugoj velikoj generaciji dubrovačkih renesansnih književnika, ljubav pojavljuje kao važna tema te joj se, ovisno o književnoj vrsti, pristupa na različite načine. Nalješkovićev opus žanrovski je vrlo raznolik, uključuje ljubavnu i religioznu liriku, poslanice, maskerate i dramska djela koja su, premda se u rukopisima nazivaju komedijama, žanrovski heterogena. Prva četiri mogu se odrediti kao pastoralne ili mitološke drame, a preostala tri kao farse, prvi primjeri toga žanra u našoj starijoj književnosti. U ljubavnom kanconijeru sastavljenom od 181 pjesme oslanja se Nalješković na petrarkizam i semantiku dvorske ljubavi kao literarne modele preuzete iz europske i domaće književne tradicije, od kojih se u određenoj mjeri odmiče, oblikujući individualni stil. Osim u kanconijeru, tekstove koji pripadaju ljubavnoj lirici moguće je pronaći i među poslanicama (usp. Fališevac 2005:108). S druge pak strane, u dramskim djelima i maskeratama vizija ljubavi potpuno je drugačija, ondje se mogu naći vrlo otvorene aluzije na muško-ženske seksualne odnose (Bogdan 2017a: 182), što je mjestimice moguće povezati s Bahtinovom koncepcijom karnevalske kulture, odnosno grotesknog realizma u kojoj se unižava ono što je inače posvećeno. Drugim riječima, ljubav koja je u ljubavnoj lirici uglavnom prikazana uzvišeno, ondje se snižava i svodi na tjelesnost, što se očituje i u poigravanju diskurzima koji sudjeluju u njezinu literarnom oblikovanju. Tipologija muško-ženskih odnosa uvjetovana je dakle žanrovskim konvencijama, ali i širim društveno-kulturnim kontekstom.

1.2. Teorijski okvir o konceptualizaciji ljubavi, ljubavni diskurzi i kodiranje intimnosti

Semantika ljubavi u književnosti kao i procesi oblikovanja kodova za njezino tematiziranje i materijalizaciju u tekstu, u uskoj su vezi s razvojem intimnih odnosa. Procesi individualizacije i razvoj osobnih odnosa podrazumijevali su različite komunikacijske modele kodiranja intimnosti. Drugim riječima, individualizaciju subjekta prati njezina komunikacijska obrada. Ljubav je dakle medij koji ima prikladne forme komunikacije, postoji kao ideja i diskurzivni proizvod, a ne samo odraz stvarnih osjećaja i odnosa (Luhmann 1996: 10-11). Stoga ćemo u ovom radu ljubav i tipologiju ljubavnih odnosa u djelima renesansnog književnika Nikole Nalješkovića promatrati ponajprije kao diskurzivni fenomen, određen tip kodiranja osjećajnosti. Takva je perspektiva zanimljiva jer propituje dosadašnje teze o određenoj dozi autobiografičnosti koja se obično pripisuje Nalješkoviću. Valja imati na umu da je renesansa razdoblje osamostaljivanja književnosti te da je poetika toga razdoblja temeljena ponajprije na imitaciji i intertekstualnim poigravanjima, djela nastaju u okviru kulture retoričkog, naglasak je na dijalogu među književnim i diskurzivnim praksama, a ne na prikazu stvarnih odnosa i osjećaja (usp. Bogdan 2017: 13). Naravno, u nekim vrstama tekstova mimetički je impuls izraženiji. Ljubav se stoga, posebice u amoroznoj lirici, može promatrati kao literarni proizvod, komunikacijski kod za izražavanje, oblikovanje i simulaciju osjećajnosti. Ljubavna semantika u književnom se tekstu gradi u međuodnosu s drugim komunikacijskim strukturama (Luhmann 1996: 18). Diskurz o ljubavi i semantika ljubavnih odnosa polazište su za introspektivne radnje, drugim riječima, govoreći o ljubavi, subjekt verbalizira svoje osjećaje i doživljava i pritom oblikuje sliku sebe i drugoga u tom odnosu. Iskazi o ljubavi literarni su modeli govora o intimnosti pri čemu je individualna predodžba ljubavi i tekstualna kreacija vlastitog identiteta u njoj usko vezana uz svijet drugoga, predodžba subjekta i objekta ljubavi isprepliću se unutar semantičkog polja toga pojma. Lirski subjekt obično govori o svom ljubavnom doživljaju i u skladu s time, koristeći, dakako, tekstualne modele, oblikuje i sliku ljubljene osobe. Stoga u ljubavnoj lirici nailazimo na tipizirane uloge i tekstualne modele odnosa zaljubljenika i predmeta njegove žudnje, zadane, dakako, žanrovskim okvirom, a ne stvarnim okolnostima. Na tragu takve interpretacije tipologiju ljubavnih odnosa kao i identitet njihovih sudionika promatrat ćemo kao tekstualni proizvod, rezultat unutarknjiževnih utjecaja i tipiziranih modela namijenjenih verbalizaciji osjećajnosti, a koji mogu ponekad nalikovati stvarnim situacijama, no ponajprije su tekstualna kreacija. Na koji se način predodžbe o ljubavi oblikuju u različitim tipovima tekstova te kako u njima do izražaja dolazi individualnost autorova stila i inozemni i domaći utjecaji, ali i tragovi zbilje, vidjet ćemo u analizi opusa Nikole Nalješkovića. Našu ćemo

analizu započeti ljubavnom lirikom, najpopularnijim žanrom renesanse u kojemu su se okušali mnogi Nalješkovićevi prethodnici i suvremenici. Popularnost ljubavne lirike moguće je povezati s prethodno spomenutim procesima individualizacije i interesom za svjetovno karakterističnim za renesansu. U tom je razdoblju čovjek i njegov unutarnji svijet u središtu, a ljubavna lirika prigodan je tekstualni model za govor o osjećajima, ali i za povratak svjetovnoj tematici na tragu antičkih i drugih inozemnih i domaćih uzora od kojih se preuzimaju modeli za govor o ljubavi i intimnosti. Pjesnička generacija kojoj pripada Nalješković uzore je našla u lirici F. Petrarke i talijanskih ljubavnih pjesnika s kraja 15. i početka 16. stoljeća, ali i u poeziji dubrovačkih prethodnika od kojih je, osim forme i pjesničkog jezika, preuzela i tipologiju ljubavnih odnosa svojstvenu tom tipu lirike. Prva generacija dubrovačkih ljubavnih pjesnika na čelu s Džorom Držićem i Šiškom Menčetićem oblikovala je pjesnički jezik i tematsko-motivski repertoar ljubavne lirike, kao i cjelokupnu tradiciju literarnog stvaranja na vernakularu. Tako primjerice odabir petrarkizma ili srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi kao dominantnih prepoznatljivih diskurza Nalješkovićeve ljubavne zbirke možemo tumačiti i utjecajem dubrovačkih prethodnika. Međutim, on se u nekim segmentima od njih odmiče, oblikujući svoj stil ili specifičan način književnog prikaza fenomena ljubavi i pristupa toj temi. U Nalješkovićevoj je ljubavnoj lirici nerijetko riječ o simulaciji svakodnevnih komunikacijskih situacija. Odabir iskaza koji je blizak svakodnevnom govoru i komunikacijskim situacijama odrednica je njegova stila. Njegova je lirika stoga jednostavna, figurativno siromašna i kolokvijalna, a bliskost svakodnevici u njoj se očituje i u odabiru određenih životnih situacija i emocionalnih stanja kao tematskih uporišta koja prilagođava književnim konvencijama (usp. Bogdan 2012b: 247). U skladu s time autor oblikuje i lirski subjekt, gospoju i tipiku njihova odnosa. Lirski subjekt najčešće je nesretni zaljubljenik čije želje nisu uslišene, a izvor je njegove patnje nedostižna i ravnodušna „gospoja“, no ona kod Nalješkovića nije idealizirana, što je inače karakteristično za neke ljubavne diskurze poput petrarkizma ili neoplatonizma, već nalikuje stvarnoj ženi, ponajprije u okviru prirode njezina odnosa sa zaljubljenikom koji je blizak svakodnevnom situacijama. Oni raspravljaju, rastaju se i sastaju, no Nalješkovićeva zaljubljenika pritom najviše zaokuplja problem komunikacije koja je nemoguća ili neostvariva pa iz toga proizlazi komunikativnost pjesama i apelativnost kao njihovo obilježje (usp. *ibid.*: 239). To, dakako, ne znači da je riječ o autobiografskim elementima, već je pjesma oblikovana tako da nalikuje stvarnim situacijama, što je i inače obilježje ljubavne lirike. Govoreći o osobitostima ljubavne lirike, Kravar ističe: „Lirsku pjesmu, posebno kad joj je tema ljubav, karakterizira uočljiva blizina živom, glasnom govoru, govornim radnjama kakve su zamislive i u izvanestetičkoj komunikaciji. Lirska pjesma rado simulira komunikacijske procedure koje

kao svoj kontekst prizivlju jasno predočive društvene situacije i međuljudske interakcije.“ (Kravar 1993: 80). U njoj se oblikuju tipizirane situacije i identiteti njihovih sudionika koji svoj izvanknjiževni komunikacijski model najčešće nalaze u oblicima govornoga ponašanja kakvi služe sporazumijevanju među osobama različita spola, pobliže, među mlađom muškom i ženskom osobom koje još ne stoje u kakvoj institucionalnoj vezi (brak, zaruke), a od kojih barem jedna osjeća prema drugoj naklonost ili ljubav. Ta međuljudska situacija, kao svojevrsna „antropološka univerzalija“, raspolaže, dakako, vlastitim ritualiziranim „jezičnim igrama“. Kao najuobičajenije Kravar izdvaja: snubljenje, nagovaranje, zavođenje, izjavljivanje ljubavi, priznanje ljubavi (ibid.: 81). U tako oblikovanim ljubavnim scenarijima simulirana se ljubavna izjava oprema apelativnim signalima kojima se stvara privid da riječi pjesme posreduju među dvjema izravno sučeljenim osobama. Pritom se, od čega, doduše, ima odstupanja, subjekt izjave obično karakterizira kao muška osoba, a adresat kao ženska (ibid.). Taj lirski subjekt (onaj koji ljubi) djeluje riječima, oblikujući sliku onoga koji je ljubljen, čiji je identitet u uskoj vezi s doživljajem subjekta (Luhmann 1996: 14, 20), ali i žanrovskim konvencijama. Kod Nalješkovića se najčešće lirski subjekt obraća gospođi, kao da razgovara s njom, ili pak drugim adresatima poput Amora ili posrednika koji joj trebaju prenijeti njegovu poruku. Lirski je subjekt pritom često nesretni zaljubljenik čiji su iskazi nalik na jadanje, tužbu zbog ljubavne boli, nagovor ili molbu (usp. Bogdan 2012b: 236). Ljubav je neuzvrćena što uzrokuje patnju zaljubljenika kojoj pridonosi i represija seksualnosti vidljiva u izboru idealističkih koncepcija poput petrarkizma i dvorske ljubavi. Književnost se u kodiranju ljubavi nerijetko služi sredstvom idealiziranja, obrazlažući ljubav savršenstvom predmeta (Luhmann 1996: 49). Tako je primjerice za petrarkističku liriku karakteristična idealizacija gospojine ljepote od koje se Nalješković u određenoj mjeri odmiče. Kod njega nema angelizacije niti stilski dotjeranih detaljnih opisa žene kakve nalazimo kod njegovih suvremenika, ipak neka druga obilježja petrarkističke koncepcije zadržava. Zaljubljeni lirski subjekt, najčešće je, iako ne uvijek, muškarac, govori o svojoj ljubavnoj patnji koju je uzrokovala gospojina ljepota, stavljajući sebe u ulogu gospojina roba, pri čemu semantiku pokornosti iskorištava s ciljem nagovora na ispunjenje ljubavne žudnje (usp. ibid.: 65). Spomenuta koncepcija obilježje je dijela pjesama iz Nalješkovićeva kanconijera i poslanica koje prema temi možemo nazvati ljubavnima, dok se u dramskim tekstovima i maskeratama ponekad pojavljuje drukčija slika ljubavnog odnosa, no i tamo se, kako ćemo pokazati u analizi, zadržavaju elementi ljubavne lirike. Opus ovog autora, koji pripada drugoj važnoj generaciji dubrovačkih pisaca, raznolik je i u njemu se, ovisno o vrsti teksta i žanrovskim konvencijama, ljubav konceptualizira na različite načine. U ovom radu bavit ćemo se njegovim lirskim i dramskim djelima u kojima se ljubav pojavljuje kao tematsko-

motivski kompleks. Riječ je o ljubavnom kanconijeru u kojemu se nalazi 181 ljubavna pjesma, no, kako je istaknuto, ljubavnu liriku moguće je pronaći i među poslanicama kojih ukupno ima 37 te su tematski raznolike. Odmičući se od idealizacije svojstvene lirici, u maskeratama (12) i dramskim tekstovima (četirima pastoralama i trima farsama) fokus se stavlja na tjelesni aspekt, čime se ponekad uspostavlja ironičan i parodijski odnos prema fenomenu idealizirane ljubavi. Takav obrat od ideala prema komično-realističnom prikazu polazište je za nov odnos prema kodu, ironiziranje i poigravanje njime, poučava se i razotkriva umijeće ljubavi kao diskurzivni fenomen, omogućujući pritom njegovu resemantizaciju (Luhmann 1996: 69). U dramske tekstove i maskerate uključuju se različiti tekstualni modeli i koncepcije ljubavi preuzeti iz drugih vrsta te se koriste kao izražajni kod, poprimaju nova značenja, postaju dijelom iskaza pojedinih likova i njihova identiteta ili se pak iz njih preuzimaju koncepcije ljubavnog odnosa, teme i motivi koji grade zaplet. Tim preuzimanjem i integriranjem jednog tipa literarnog iskaza u drugi osvještava se literarnost fenomena ljubavi. Poigravanje ljubavlju kao diskurzivnim fenomenom vidljivo je u tim tekstovima i u situacijama kada su iskazi iz ljubavne lirike uklopljeni u govor likova te su situacije koje im se događaju preuzete iz nekog od amoznih diskurza i samim time postaju dijelom literarne igre. Ponekad određeni tip literarnog govora o ljubavi postaje predmetom rasprave ili se ironično komentira kao što je slučaj u poslanicama i dijelu dramskih djela. Odnos prema fenomenu ljubavi mijenja se kod Nalješkovića ovisno o žanru, odnosno tekstualna prezentacija teme i pristup uvjetovani su velikim dijelom žanrovskim konvencijama. Dok je za Nalješkovićevu ljubavnu liriku, kako ćemo pokazati u analizi, karakteristična privatizacija, intimizacija (Dukić 2005: 134) i idealističke koncepcije što ih je moguće povezati s represivnim mehanizmima vezanim uz Nalješkovićev društveni status, odnosno činjenicu da je bio pučanin (Bogdan 2017b: 40), maskerate i dio dramskih tekstova obilježava oslobađanje od represije, ukidanje hijerarhije među žanrovima, temama i stilovima. U njima dolazi do prijelaza idealnog u sferu materijalno-tjelesnog, što je odraz karnevalskog odnosa prema svijetu u književnosti i kulturi renesanse (usp. Bahtin 1978: 28), ali i do integracije elemenata različitih književnih vrsta, njihove resemantizacije i ublažavanja razlika među žanrovima i stilovima. Spomenuti prijelaz i neutralizacija razlika vidljivi su u poigravanjima religioznim, pastoralnim i ljubavnim diskurzima i njihovoj resemantizaciji, ali i na tematskoj razini i razini iskaza gdje se o uzvišenim temama poput ljubavi i braka progovara komično, pri čemu se kombiniraju izrazi iz raznih sfera: literarni slojevi, religijski diskurzi i elementi svakodnevnog i pučkog govora, što može biti signal brisanja tematske, stilske i jezične hijerarhije.

2. Ljubavna lirika

2.1. Pluralnost ljubavnih diskurza i stilske posebnosti u Nalješkovićevu kanconijeru

Budući da je ljubav kao koncept, kao i verbalizacija osjećajnosti, usko vezana uz ljubavnu liriku, najpopularniji žanr renesanse, našu analizu početi ćemo upravo s njom. Premda se Nalješkovićev ljubavni kanconijer sastavljen od 181 pjesme u literaturi estetski diskvalificira kao dosadan i neoriginalan (usp. Medini 1902: 135) te se njegovoj lirici pripisuje feminina slatkastost, versifikatorska lakoća i blagoglagoljivost (usp. Kapetanović 2009: 534), u njemu se, kao rezultat utjecaja različitih izvora, mogu pronaći zanimljive koncepcije ljubavnih odnosa, kao i specifičnosti pristupa toj temi. U kanconijeru od prepoznatljivih ljubavnih diskurza dominiraju petrarkizam i semantika dvorske ljubavi, premda se mogu naći i pjesme na tragu hedonizma u kojima je realiziran ljubavni odnos, iako u njima nema izražene senzualnosti (usp. Bogdan 2012b: 244-245), kao i one u kojima je prisutna uzajamna ljubavna bol zbog rastanka ili vanjskih okolnosti koje ugrožavaju ljubav. Kada je riječ o ljubavnom odnosu, u lirici se lirski subjekt pojavljuje kao zaljubljenik, onaj koji ljubi i riječima oslikava svoje emocionalno stanje koje je najčešće patnja i bol uzrokovana gospojinom ljepotom (usp. Luhmann 1996: 49) i nemogućnošću realizacije ljubavnog odnosa, što je tipično za petrarkizam. Nalina „gospoja“ nije idealizirana, a njegov lirski subjekt nerijetko se tuži na ljubavnu muku i traži nagradu za svoju službu, naglašavajući koncept pravednosti u ljubavnom odnosu, tipičan za srednjovjekovnu semantiku dvorske ljubavi (usp. Bogdan 2006: 64) koju autor vrlo vjerojatno preuzima od svojih dubrovačkih prethodnika, a oni su je pak preuzeli od dvorskih pjesnika talijanskog kvatročenta (ibid.). Dakle, njegova ljubavna pasija tek je povod za nagovor na ljubav; uzimajući lik ljubavnog roba i patnika, lirski subjekt želi djelovati riječima na objekt svoje žudnje, tjelesne i emocionalne, ženu čiji identitet oslikava stihovima na osnovi svog emocionalnog doživljaja. Preko vlastite žudnje i njena ispunjenja zaljubljenik žudi za žudnjom drugoga, on želi postati predmetom žudnje voljene osobe (Luhmann 1996: 27). Poigravajući se uobičajenim leksikom i slikama iz književne tradicije kojima dodaje nešto novo, Nalješković prikazuje svoj stil i pjesničko umijeće. Novo u Nalješkovića, osim nekih stilema i jezika bliskog svakodnevnom govoru, jest realističnost, simulacija svakodnevnih situacija koja je karakteristika njegova opusa (Bogdan 2012b: 242) i zbog koje su neki istraživači u njegovim stihovima vidjeli odraz stvarnosti i autobiografske elemente tvrdeći da obogaćuje kanconijer, unoseći stvarne podatke iz svog života (Bogišić 1971: 64). Ipak se uvjerljivijom čini hipoteza prema kojoj je riječ o specifičnom tipu kodiranja ljubavne priče, govornih procedura i tekstualnih scenarija kako bi nalikovali svakodnevnim situacijama. To posebno dolazi do

izražaja u pjesmama koje su dijaloške ili pak onima u kojima se simulira epistolarna komunikacija, pa se može činiti kako pratimo ljubavnu priču i svakodnevicu ljubavnika koji se sastaju, rastaju, pate, vesele, komuniciraju i dopisuju (Bogišić 1971: 65), no riječ je o stilskoj specifičnosti Nalješkovićeve opusa koja se obično naziva realističnošću, mimetičkim impulsom ili interesom za svakodnevicu. Kako bismo ilustrirali što to u Nalješkovićevoj lirici nalikuje stvarnim komunikacijskim situacijama, navest ćemo nekoliko primjera:

A sad te molim još kako sve gospođu,

poruč' mi kad uzmož', vidjet te da dođu.

Neka mi na puno bude sad rados taj,

biserna ma kruno, i Bog ti zdravje daj!

(165)

Onojzi da se da za ku ja umiru,

ka ljubav nikada ne pozna ni viru.

...

Ovo ti rob piše ki za te umire,

koji ti pun biše ljubavi i vire.

(124)

Tako nailazimo na simuliranje epistolarne komunikacije, fingiranje govornog obraćanja voljenoj ženi ili pak konstruiranje tematskih situacija koje nalikuju stvarnim zbivanjima (Bogdan 2006: 71). U primjeru gdje se kazivač obraća gospođi i pritom svoj iskaz, kao što je slučaj u izvanknjiževnoj komunikaciji, završava pozdravom, situacija iz pjesme izgleda poput prekida svakodnevnog razgovora. Osim govorene, nerijetko se u pjesmama simulira epistolarna komunikacija što je naznačeno paratekstualnim okvirom pjesničke poruke. Početni i završni stihovi oblikovani su tako da simuliraju pisanu komunikaciju te su i grafički istaknuti kao okvir kazivačeva iskaza. Takav način kreiranja ljubavne priče u kanconijeru, u kojemu fragmenti ljubavne priče nalikuju stvarnim zbivanjima i razgovorima, može podsjećati na dnevnik jedne ljubavi, no riječ je ponajprije o diskurzivnom konstrukt, ljubavi kao narativnoj formi i samim time romanesknoj temi (Luhmann 1996: 63), što ilustrira i teza da je kanconijer pisan u formi ljubavnoga romana (Dukić 2005: 132). Naime okvirna situacija u kojoj se mladić i djevojka slučajno zaljubljuju te njihova ljubav nailazi na nedaće i iskušenja, rastaju se zbog vanjskih faktora koji utječu na njihovu vezu, nakon čega se ponovno sastaju, može podsjećati na onu iz grčkog ljubavnog romana. Riječ je dakle o umjetničkom prikazu zbilje, specifičnom načinu na

koji književnost predočava zbilju, pri čemu je kreacija priče, likova i njihova odnosa ovisna o žanru. Govoreći o odnosu zbilje i književnih konvencija u starijoj ljubavnoj lirici, Kravar naglašava: „uvjeti što ih valja zadovoljiti da bi se dobila riječ u kontekstu književne komunikacije, konkretno, komunikacije lirskim tekstom, ne ispunjavaju se samim tim što se tekst otvara ovom ili onom obliku zbiljskoga komunikacijskog ponašanja. Simulirani govor može „zastupati“ samo dio određenja književnoga teksta, najčešće kao u slučaju hrvatske lirske pjesme 17. stoljeća, njegovu generičku tipiku. Da bi postao književna činjenica, on se mora nadograditi određenim signalima literarnosti.“ (Kravar 1993: 86). Polazeći od literarnosti, možemo razmišljati o sličnostima Nalješkovićeve kanconijera s nekim drugim literarnim formama. Premda se uglavnom radi o fragmentima, a ne zaokruženoj ljubavnoj priči, te je simulacija svakodnevne komunikacije dio koda žanra ljubavne lirike, okvirna situacija nalikuje na zaplet u ljubavnom romanu. Grčki ljubavni roman obrađuje sadržaje i teme slične onima u ljubavnoj poeziji poput primjerice ljubavnih patnji, ali istovremeno izražava i ono što se događa u svakodnevici, što ga povezuje s Nalješkovićevom lirikom. Iz toga možemo zaključiti da je fenomen ljubavi i situacije povezane s njim tekstualno proizveden, postoje dakle uobičajeni načini na koje se o njemu govori u različitim tipovima tekstova. Bliskost svakodnevnom govoru i situacijama moguće je tumačiti kao signal literarnog utjecaja, a ne nužno kao imitaciju stvarnog ljubavnog iskustva u formi dnevnika jedne ljubavi. Osim toga, književnim vrstama poput lirske pjesme svojstven je određeni stupanj intimnosti, mogu u manjim, preglednim društvenim svjetovima nešto od svoje urođene neposrednosti i zadržati, ili je mogu povratiti, ako se ona u međuvremenu izrodila u konvenciju (Kravar 1993: 103). Bliskost svakodnevnim situacijama kao i tipiziran scenarij prikaza ljubavnog odnosa mogli bi se promatrati kao književna konvencija, zadana shema u koju autor ili poetika određenog razdoblja upisuju posebnosti. S tim u vezi i teza da je kanconijer pisan u formi dnevnika može se promatrati kroz literarnu prizmu. Sklonost imitaciji epistolarne forme i pripovijedanju zgoda iz svakodnevice stilom koji nalikuje razgovornom, može podsjećati na obilježja epistolarnog romana koji se popularizirao u šesnaestom stoljeću. Nalješković svoj kanconijer odlučuje oblikovati tako da njegovi fragmenti nalikuju literarnim formama koje su pogodne da ispriča ljubavnu priču, a pritom nastoji da zbivanja koja izabire i stil kojim ih predstavlja nalikuju stvarnim situacijama. Realističnost koja se obično pripisuje njegovu kanconijeru mogla bi se tumačiti kao rezultat međuliterarnih utjecaja i obilježje pojedinih žanrova, a ne nužno kao veza sa stvarnim životnim situacijama. Realističnost je i inače, kako ćemo vidjeti, karakteristična za cjelokupni opus Nikole Nalješkovića, pa je interes za realizam i u ljubavnoj lirici, prilagođeno tome žanru, na svoj način došao do izražaja. Tipovi prezentacije ljubavi, izabrani zapleti i situacije, kao i

identitet sudionika ljubavnog odnosa, kako ćemo pokazati u analizi, dio su kodiranih modela osjećajnosti, uronjenih mnogo više u književne konvencije i tradiciju nego u stvarnost.

2.2. Različiti ljubavni diskurzi i identiteti sudionika ljubavnih odnosa

Tekstualni identitet sudionika ljubavnog odnosa mijenja se ovisno o koncepciji toga odnosa. Kod svih domaćih ljubavnih lirika, pa tako i kod Nalješkovića, pojavljuju se različite koncepcije ljubavnog odnosa, no u različitim omjerima (Bogdan 2012a: 112-113). U skladu s time mijenja se i lik kazivača i tip iskaza. Tako i Nalješkovićev kazivač ima različita lica, ovisno o amoroznoj koncepciji u kojoj se pojavljuje. Drugim riječima, lirski subjekt neće govoriti i razmišljati o ljubavi na isti način kad je nesretni, neuslišeni ljubavnik, sluga koji nastoji steći milost i kada uživa u gospojinoj naklonosti. U Nalješkovićevu kanconijeru dominiraju takvi ljubavni diskurzi u kojima ljubav nije uzvraćena, on je, baš poput ostalih domaćih pjesnika ranog novovjekovlja, sklon i simuliranju izvanknjiževne kolokvijalne ljubavne komunikacije (usp. *ibid.*: 107). Radi se najčešće o simulaciji muškarčeva govornog obraćanja ženi, iako se mogu naći i primjeri gdje se pojavljuje zaljubljeni ženski subjekt.

2.2.1. Petrarkizam

Premda je zbog realističnosti kao važnog obilježja Nalješkovićeva stila i cjelokupnog opusa i u njegovoj ljubavnoj lirici najzastupljenija osebujna varijanta u kojoj se rekreiraju mogući događaji i situacije, među ljubavnim pjesmama nailazimo i na prepoznatljive ljubavne diskurze od kojih su najzastupljeniji petrarkizam i srednjovjekovna semantika dvorske ljubavi. Prvi od njih karakterizira opis ljubavi kao boli i patnje koju lirski subjekt prihvaća s radošću, a koja je rezultat idealne ljepote njegove gospoje, odnosno neostvarenosti ljubavnog odnosa uvjetovane njenom nedohvatljivošću. Takva situacija prikazana iz perspektive muškog lirskog subjekta uzrokuje suprotstavljenost ljubavnih osjećaja pa bismo njegov doživljaj ljubavi mogli opisati kao slatku patnju (usp. Bogdan 2006: 58). U Nalješkovićevu kanconijeru, među ostalim, nalazi se i prijevod Petrarkina soneta (40), pjesma u kojoj dominiraju petrarkističke slike i motivi, posebice kada je riječ o opisu ženskih atributa. Ondje je vidljiva petrarkistička koncepcija, ali i utjecaj pjesničkog idioma, frazeologije i stila dubrovačkih prethodnika. Premda je u mnogočemu podudarna s petrarkističkom koncepcijom ljubavnog odnosa, na samom kraju od nje odudara jer lirski subjekt uvodi motiv plaće za ljubavni trud. Riječ je o petrarkističkoj slici ljubavnog odnosa s tragom dvorske ljubavi, o prijevodu Petrarke kojemu autor dodaje tragove koncepcija iz domaće književne tradicije. U opisu gospoje tako nalazimo uobičajene epitete i usporedbe poput: „rumeno tve lice koje se meni mni svitlje od Danice“, dok je utjecaj njene

ljepote i same ljubavi na muškarca opisan petrarkističkom slikom: „zlatne tve kose [...] ke me sad zanose, ljuveno i more“, a simptomatika ljubavi prikazana je kao izvor jada, boli i tuge isprepletene s radošću. Ženska je ljepota opisana usporedbama i metaforama, čime se pokazuje njezino literarno podrijetlo. Riječ je o uobičajenim mjestima ljubavnog diskurza kojima se oblikuje slika žene, a moć njene ljepote ilustrirana je slikom u kojoj njene kose zanose i more nesretnog zaljubljenika. Ovdje se petrarkistička slika, prama koji poput ljubavnih okova zarobljuje muškarca, koristi u svrhu opisa ljubavnog doživljaja i emocionalnog stanja lirskog subjekta. Gospojina ljepota uzrok je njegovih jada, ali ujedno i jedino što može „svaki vaj [...] svrnut u rados“. Uočljiva je dakle antitetičnost ljubavnog odnosa tipična za petrarkizam, međutim utjeha koju nesretni zaljubljenik spominje nastupit će kada ta ista ljepota koja je uzrok njegovih patnji prođe, to jest kada „gospoja“ ostari. Odudaranje od petrarkističke koncepcije vidljivo je na kraju same pjesme gdje lirski subjekt spominje motiv plaće za ljubavnu službu karakterističan za diskurz srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi preuzet iz talijanskog kvatročenta: „Jeda mi toj bude za platu, gospođe, / a moje sve trude prije neg mi duh pođe?“. Jasno je dakle da opis ljubavne patnje koju je prouzročila ljepota i ljubav prema gospoји u formi ljubavne tužbe služi da bi kod nje izazvao sažaljenje i nagovorio ju na ljubav, pa makar to bilo moguće tek kad oboje ostare. Iako su neki proučavatelji na temelju spomenutog motiva starenja i prolaznosti pjesmu čitali kao razradu *carpe diem* teme, ističući pritom da Nalješković kontrastima danas-sutra razrađuje središnji motiv prolaznosti koji je u njezinu temelju i time naglašava usredotočenost na sadašnji trenutak u ljubavi te na njemu zasniva cijelu pjesmu (Đorđević 2005: 61-62), ne čini se da je riječ o takvoj koncepciji. Govoreći o prolaznosti ljepote i starenju, koristeći pritom kontraste, lirski subjekt ne naglašava važnost sadašnjeg trenutka s ciljem nagovora na uživanje, već oblikuje posve drukčiji tip iskaza. Radi se naime o kazivačevoj fantaziji o samilosti ostarjele Laure nakon dugotrajnih ljubavnih muka. Nalješkovićeva pjesma zadržava identičan sadržaj uključujući u njega elemente domaćeg petrarkizma. U opisu ženske ljepote uz petrarkističke koriste se motivi iz folklorne književnosti poput epiteta „rumeno lice“ i usporedbe „svitlije od Danice“ (usp. Bogdan 2012a: 128). Uporabom stilskih figura poput kontrasta i gradacije naglašava se prolaznost ljepote, ali u značenju starenja. U opisu gospoје Nalješkovićev subjekt koristi elemente idealizirane ženske ljepote: svijetle oči, rumeno lice i zlatnu kosu koje naglašava hiperbolama u duhu folklornih pjesama, približavajući se domaćoj tradiciji. Riječ je o fantaziji slabića koji se nada da će se „gospoja“, kad više ne bude tako lijepa i ostari, smilovati njegovim ljubavnim jadima, odnosno da će, prije nego što umre, napokon dobiti nagradu za svoj ljubavni trud. Spomenutu prolaznost u toj pjesmi, kako je naglašeno, treba promatrati kao dio iskaza koji u središte stavlja motiv starenja, a koji je u uskoj vezi s

prolaznošću ljepote i nadom u moguću uzvraćenost ljubavi. Radi se dakle prije o iskazu zaljubljenog očajnika nego o naglašavanju usredotočenosti na sadašnji trenutak u ljubavi. Iako se kontrastima naglašava prolaznost ljepote, ne može se govoriti o *carpe diem* temi jer zaljubljenik želi gospoји govoriti o svom doživljaju ljubavi i to čini parafrazom Petrarkinih stihova i gradacijom vlastite boli s ciljem naglašavanja uzaludnog truda: „da ti skažu boljezni i mnoštvo od jada, i duga godišta i dnevi i noći / koja mi u ništa učini ti proći“. Reprerentacija ljubavne patnje petrarkističkim leksikom i figurama iskorištena je s ciljem stjecanja gospojine milosti i suosjećanja u iskazu koji možemo definirati kao ljubavnu molbu, pri čemu se u zadnjem stihu ističe da bi spomenuta milost trebala biti plaća za ljubavni trud, čime se lirski subjekt približava koncepciji pravednosti u ljubavi, svojstvenoj srednjovjekovnoj semantici dvorske ljubavi. Dakle, možemo zaključiti da je pjesma u mnogočemu petrarkistička, no u petrarkističku se ljubavnu koncepciju uključuju i elementi drugih diskurza, motivi i frazemi preuzeti iz domaće literarne tradicije. Žena je opisana motivima koji u petrarkističkom diskurzu služe kao sredstvo ocrtavanja ljepote gospoје, a prolaznost te ljepote i mladosti ocrtana je kontrastima koji u ovom slučaju stoje kao označitelji starenja. Međutim, spomenuti motivi ne mogu biti argument da pjesma pripada *carpe diem* koncepciji jer je starenje u njoj uklopljeno u posve drukčiju viziju. U središtu je nada lirskog subjekta da će, kada ostari i ne bude imala druge mogućnosti, „gospoја“ ipak milostivo pogledati na njegove muke i uzvratiti mu ljubav. Pojednostavljeno - ne radi se o tipu odnosa čija je ideја „uživajmo dok smo mladi“, već o iskazu s porukom „možda ćeš mi se smilovati, shvatiti moju muku i voljeti me kada tvoја ljepota nestane i oboje ostarimo“. Takva situacija može nalikovati svakodnevnoj, no s obzirom na činjenicu da se radi o vrlo vjernom prijevodu Petrarke, tu bismo karakteristiku morali objasniti literarnim utjecajima, zadanim scenariјima koji u lirici služe za tekstualno oblikovanje određene koncepcije ljubavnog odnosa.

Petrarkističku koncepciju ljubavnog odnosa primjećujemo u pjesmi 28. Ondje je gospođa lirskom subjektu odnijela srce, a on joj ispovijeda svoju ljubavnu bol, moleći ju da otkloni njegove nemire i uresi ga veseljem, odnosno njegov se iskaz iscrpljuje u molbama za ljubavnu milost. Drugim riječima, ljubavna pasija lirskog subjekta tek je polazište za nagovor na ljubavni odnos (Luhmann 1996: 65). Tužno i nemirno srce metonimija je doživljaja lirskog subjekta preuzeta iz petrarkističkog motivskog repertoara, a ovdje je ta slika iskorištena kao sredstvo literarnog poigravanja. „Gospoја“ prebiva u zaljubljenikovu srcu te na tragu te metafore, u igri s doslovnim i prenesenim značenjem, on joj govori da nije dobro da bude na mjestu punom tuge i moli ju da njegovo srce, ovdje doživljeno kao prostor, uresi veseljem. Pjesmu možemo čitati

kao literarnu igru petrarkističkom slikom ili pak simbolički opis takvog ljubavnog doživljaja. Srce koje je inače simbol ljubavnih osjećaja u tom bi kontekstu predstavljalo samog zaljubljenika i njegovo emocionalno stanje. Slika srca u kojemu „gospođa“ prebiva djelić je petrarkističkog diskurza, ovdje iskorišten kao temeljni motiv i ideja na kojoj je izgrađena cijela pjesma. Slična je situacija i u pjesmi 29 gdje lirski subjekt iznova moli gospođu da odnese njegov nespokoj, govori o svom jadu i nemirima, ispovijedajući vlastite muke s ciljem nagovora na ljubav: „Tijem nemir odnesi, a kako bolje znaš / veseljem uresi, gdi svak čas pribivaš“. Pritom je upotrijebljena prostorna metaforika, zaljubljenik je zarobljen u mjestu u kojemu je nemir i nespokoj, nečemu poput tamnice iz koje ga samo „gospođa“ može izbaviti. Njegovo je srce zarobljeno, što je tipičan petrarkistički motiv te „gospođa“ u njemu sjedi, ono je njen dom. Tu se Nalješković poigrava doslovnim i prenesenim značenjem, koristeći tipizirana mjesta petrarkističkog diskurza kao tekstualne označitelje emocionalnog stanja, literarne znakove koji ulaze u semantičku igru. U petrarkizmu ljubav je puna protuslovlja, riječ je, kako smo pokazali u prethodnim primjerima, o „gorkom ljubovanju“. Zanimljiv primjer ljubavne tužbe je i pjesma 135 u kojoj se nesretni zaljubljenik može smiriti samo smrću ili milošću „vile“ koja mu može ublažiti bol.

Zašto je proć meni nesreće [s] svijeh strana

i plamen ljuveni i čista Dijana,

koje sad vladaju gospođu od gospoj

ter njojzi ne daju da smiri život moj.

Lirski subjekt spominje Dijanu, zaštitnicu djevoja i simbol djevičanstva i plodnosti koja ovdje može simbolizirati gospođinu hladnoću suprotstavljenu ljubavnom plamenu koji on osjeća zbog nje. On jadikuje jer mu se „vila“ ne želi smiliti i ističe da će umrijeti u mukama u uzaludnoj ljubavnoj službi te obraćajući se antičkoj božici konstatira: „Dijana ljubavi mnokrat me pomili / i u kril postavi gizdavoju toj vili“. Srednjovjekovna marginalizacija tjelesnog kao grešnog rezultira takvom idealističkom formom koja u sebe uključuje tjelesnost, erotika je uklopljena u ideal (Luhmann 1996: 42, 44). Motivi koji grade sliku žene (oči, usta, zubi, kose) dijelovi su njena tijela uklopljeni u tipiziranu idealističku predodžbu, pri čemu, što je karakteristično za petrarkizam, njena ljepota uzrokuje patnju zaljubljenika. Međutim, iako su izdvojeni stihovi petrarkistički, promatramo li cijelu pjesmu, konceptualizacija ljubavi u njoj odudara od petrarkističke. Ljubavni je odnos realiziran, lirski je subjekt u prošlosti bio s dragom i ona mu je uzvratila ljubav, ali se nesreća ispriječila njegovim planovima pa više nisu zajedno. Takav model ljubavnog odnosa sličan je onomu u hedonističkim pjesmama ili pak onima o rastancima.

Petrarkistička amorozna simptomatika vidljiva je u pjesmi 30 gdje je „gospoja“ zaljubljenika ranila ljepotom te on spominje svoje jade i muke:

Neg, ako tko vidi tve oči gdi sjaju
da obraz moj blidi svršeno skončaju,
tere se tuj stavi da život moj gine
cić gorke ljubavi i tebe jedine.
Ako t' je što bolje da mene ovakoj
ljuveni nož kolje, za tebe, cvite moj,
mirno ću podnijeti i neću, neka znaš,
priku smrt željeti da moj trud uživaš.

Moć ljubavi ilustrira se motivom očiju koje skončavaju muškarca. Riječ je o slici poznatoj iz petrarkističke lirike, jedini kontakt gospoje i zaljubljenika je pogled uslijed kojeg ga pogađa Amorova strijela te je njegov ljubavni doživljaj opisan kao patnja i bol u kojoj gine i zbog koje je spreman umrijeti. Ljubavne patnje u početku krotko podnosi i prihvaća s radošću, a na kraju pjesme traži uzvratanje: „ili me životom svršeno rastavi / ili s tvom lipotom u milos postavi.“ Dakle, iako preuzima simptomatiku petrarkističkog ljubavnog doživljaja, od nje se u određenoj mjeri i odmiče, uplićući elemente drugih koncepcija i realističnost kao oznaku svog stila. Ona je ponajprije vidljiva u apelativnosti pjesme i njenu leksiku. Uz apostrofe „cvite“ i „vilo“, preuzete od domaćih uzora, Nalješković umeće u iskaz gotovo naturalističke lekseme poput „klati“ i „nož“, čime svoj pjesnički jezik približava razgovornom stilu. Korištenje elemenata petrarkističkog diskurza vidimo i u pjesmi 41. U njoj se lirski subjekt obraća „gospoji“ i govori o ljubavnim mukama koje trpi zbog njene ljepote, pri čemu u opisu „gospoje“ i ljubavnih muka koristi uobičajene motive petrarkističkog diskurza, te izrazom pjesma podsjeća na Petrarkinu. Ipak, ne radi se o posve istom doživljaju jer Petrarka blagoslivlja sve vezano uz ljubavni doživljaj, dok Nalješkovićev kazivač to proklinje.

A sada, vilo ma, proklinju oni čas
najprvo očima kad pozrih tvoj obraz:
proklinju oči me er prije ne biše,
gospoje, pune tme, neg tebe vidiše;
proklinju, vijenče moj, nesrićnu odluku
cić koje nepokoj podnosim i muku;

[...]

proklinju još uze kojijem [m]e sveza ti

ter čini u suze da budem plakati;

Osim motiva, petrarkistička je i simptomatika amoroznog odnosa s izuzetkom spomenute razlike. Jedini je kontakt zaljubljenikov pogled na „gospojinu“ ljepotu koja ga ranjava poput Amorove strijele i zbog koje prihvaća sav jad i muke. Njegova predanost ljubavi i prihvaćanje patnje svojstvena je tom tipu ljubavnog diskurza, a slikovito je opisana motivom ljubavnih uza, okova kojima žena zarobljuje zaljubljenika, osuđujući ga na ljubavnu muku. Tu je riječ o varijanti petrarkističke metafore srca zarobljenog u okovima koja ocrta podjelu uloga u tom tipu odnosa, zaljubljenik je bespomoćan i osuđen na patnju, a moć nad njim ima idealizirana „gospoja“ čija ga ljepota stavlja u ljubavno ropstvo i muke: „proklinju gizdavi, gospoje, tvoj pogled / koji me postavi u gorku ovu zled“. Pritom lirski subjekt tekstualnim sredstvima oblikuje lik gospoje, ali i sebe, uzimajući lik sluge, čime naglašava svoju podređenu poziciju i moć koju „gospojina“ ljepota ima nad njim. Radi se dakle o literarnoj slici ljepote i ljubavi, iskazu koji možemo opisati kao ljubavno jadanje i molbu. Da je temeljni cilj takve reprezentacije ljubavi molba za „gospojinu“ milost jasno je iz završnih stihova: „Zatoj se obrati, gospoje, na slugu / tere mu prikrati ljuven plač i tugu / i čini, gospođe, on da se veseli / i onđi da dođe u milos gdi želi.“ Iz analize pjesama vidljivo je da su svi izdvojeni primjeri na svoj način atipični i u određenoj mjeri odudaraju od petrarkističke koncepcije. To bi se moglo objasniti različitim literarnim utjecajima koji su oblikovali Nalješkovićev stil koji se obično naziva petrarkističkim realizmom. U prvom redu to je jednostavnost izraza i njegova bliskost svakodnevnom govoru iz čega proizlazi figurativno siromaštvo iskaza koji je bliži folkloru i domaćoj tradiciji nego petrarkizmu. Uz to, Nalješkovićev stil obilježava sklonost realističnosti, pa bismo i stilske posebnosti njegova pjesništva, koje se u određenoj mjeri odmiču od poznatih koncepcija, mogli tumačiti kao obilježje njegova književnog habitusa.

2.2.2. Srednjovjekovna semantika dvorske ljubavi, ljubav kao služba

Da bi stekao gospojinu milost, lirski subjekt uzima ulogu ljubavnog roba i sluge, njegov se iskaz iscrpljuje u nagovoru na ljubav, opravdavanju i jadanju (Bogdan 2006: 72), što posebno dolazi do izražaja u pjesmama koje pripadaju diskurzu koji nazivamo srednjovjekovna semantika dvorske ljubavi. Karakteristike toga diskurza jesu koncept pravednosti u ljubavi, motiv ljubavne službe i nagrade te nerijetko spominjanje toposa suda i pravde vezanih uz ljubavni odnos (usp. *ibid.*: 65). Koncept ljubavi kao službe može predstavljati moralnu ideju

nadilaženja egoizma, ali i stapanje vlastitih želja i drugoga (Luhmann 1996: 51). Tako primjerice u pjesmi 26 lirski subjekt govori o svojoj patnji koja ga je zadesila otkad je pristao služiti gospoju: „Za tebe svu službu izgubih ja do sad, / za tebe u družbu steko sam plač i jad. [...] Za tebe po svak čas ja cvilim i tužu / odkoli, kruno, vas odlučih da t' služu“. Ljubav je opisana kao uzaludna služba, a zaljubljenikov doživljaj svodi se na nemir, plač i jad, pri čemu se ističe „gospojina“ krivnja. U drugom dijelu pjesme inzistira na pravednosti u ljubavi i plaći za svoju ljubavnu službu, što vidimo u sljedećim stihovima: „A ti mi za virno služen'je platu da, / priku smrt nemirno da želim ja sada. / To li je plata ma, to li ja dostoju, / toj li se dat' ima za službu za moju“. Istaknuto inzistiranje na pravednosti i koncepcija službe i nagrade dio su srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi. Sličan je slučaj u pjesmi broj 80 gdje lirski subjekt inzistira na nagradi za svoju ljubavnu službu i pravdi:

Toj li ja, gospođe, od tebe dostoju
za službe za moje i ljubav za moju?

Od tebe ja nigdar toj nijesam ufao
najdražu moju stvar bivši ti predao,
da ju ćeš toliko potlačit nemilo,
toj pravo, ma diko, nikako nije bilo.

Lirski subjekt ističe da ga je gospođa nemilo izmučila nagrđujući svoju ljepotu koju on smatra izvorom radosti te stoga naglašava nepravdu koja mu je u tom tipu odnosa nanesena. Osim nepravde on spominje i krivnju:

Što ti sam sakrivil ter činiš oči me
niz obraz oni bil da suze grozne sve?
Zašto li pak to se dostoji, nu mi kaž',
da tako me kose nemilo iskubaš
ter kite pak viješ od cvitja svakoga,
kako to, kruno, sm'ješ činiti od Boga?

Kako te mene rad dušica ne boli,

Pritom on, spominjući vlastitu krivnju, zapravo naglašava gospođinu odgovornost za svoje boli, a vlastito emocionalno stanje i učinke ljubavi simbolički opisuje literarnim slikama. Njegova bol nastaje jer „gospoja“ uništava vlastitu ljepotu koja mu donosi radost te ju, aludirajući na suosjećanje, pita kako ju radi njega ne boli duša. Cilj takvog slikovitog opisa emocionalnog

stanja jest izazvati njeno suosjećanje u kombinaciji sa svojevrsnom moralnom ucjenom. Motiv pravednosti u ljubavi, koji se često spominje, ovdje je povezan s moralom i duhovnim zakonom. Žena, odnosno njena ljepota kriva je za patnju i stoga je dužna okončati ju, odnosno takav bi ishod bio pravedan. Motivi koji u tekstu kreiraju gospođinu ljepotu predloženi su kao izvor muke lirskog subjekta zbog koje on traži milost. U kodiranju ljubavi dakle književnost koristi sredstvo idealiziranja, obrazlažući ljubav i žudnju savršenstvom predmeta, „gospoje“ (ibid.: 49).

Prikaz ljubavi kojoj je uzrok i krivac žena vidljiv je i u pjesmi 157. Kako bismo ilustrirali kakva je predodžba zaljubljenika i gospoje te o kakvom je tipu ljubavnog odnosa riječ, evo nekoliko stihova:

Neka svak govori, kruno ma biserna,

ovaj vil umori poslušna i vjerna.

[...]

ali se ja boju da će još višnji Bog

osvetit smrt moju i branit moj razlog

i da će nebesa svjedočit i vas svijet

cić tvoga uresa da meni bi umrijet.

Toj mi je zadosti da tvoj se pozna grijeh

jer s tvoje mladosti nemiran ja umrijeh.

Lirski subjekt, obraćajući se „gospoji“ i govoreći o ljubavnoj patnji, kaže: „Tijem pravo reć mogu, sama si ti uzrok / da meni nebogu skрати se smrtni rok“. On umire od ljubavne boli, naglašavajući njenu krivnju, predstavlja sebe kao poslušnog i vjernog slugu: „ovaj vil umori poslušna i vjerna“. Njezina je ljepota uzrok patnje i smrti, a ravnodušnost se percipira kao grijeh: “[...] da se tvoj pozna grijeh / jer s tvoje mladosti nemiran ja umrijeh“. Poziva se na pravednost u ljubavi i ističe da je bio vjeran i da je nepravedno da zbog nje umre. Motivi pravde i krivnje, tipični za srednjovjekovnu semantiku dvorske ljubavi, ovdje su intenzivirani motivom grijeha i Božje pravde kojim se priziva biblijski intertekst. Epiteti „poslušan“ i „vjeran“ dočaravaju zaljubljenikovu poštivost, pokornost i predanost, on je predstavljen kao nositelj vrlina koje nisu nagrađene te se stoga poziva na pravdu u ljubavi koja nije zadovoljena, čime se naglašava krivnja, ali i svojevrsna prijetnja da će „gospoja“ za svoj grijeh i nemilost biti kažnjena. Pojednostavljeno – pravdu koja izostaje u ljubavi nadomjestit će Božja pravda. Time se razrađuje koncept dvorske ljubavi, njegova glavna mjesta: služba i nagrada i motiv pravednosti.

Možemo dakle zaključiti kako je ljubav tekstualno oblikovana, postoje uobičajene slike, motivi, formule i metafore preuzete iz ljubavnih diskurza u kojima je semantika pokornosti iskorištena da bi se ženu prisililo na ispunjenje muške žudnje potaknute ljepotom koja je uzrokovala muku lirskog subjekta te mu ona mora pomoći (Luhmann 1996: 42, 44). Premda je riječ o idealističkom toposu i predodžbi ljubavi, u njega se ipak na specifičan način uključuje i tjelesni aspekt.

2.2.3. Hedonizam

Tjelesni aspekt ljubavnog odnosa posebno dolazi do izražaja u diskurzu koji nazivamo hedonistički, premda u Nalješkovića ni tada nema iznošenja senzualnih pojedinosti (usp. Bogdan 2006: 72). Ipak se u pjesmama u kojima je ljubav uzvraćena i realiziran ljubavni odnos spominju tjelesni aspekti, dijelovi ženskog tijela ili pak fizički odnos bliskosti među ljubavnicima.

Hedonističke Nalješkovićeve pjesme nerijetko obilježava gotovo čedna slika u kojoj se uzvraćenost ljubavnih osjećaja daje naslutiti tek iz pozdrava koji „gospoja“ upućuje lirskom subjektu, a koji odagna njegove tuge i boli, u nekima se ostvaruje tjelesni kontakt poput poljupca ili dodira. I najmanji znak naklonosti gospoje budi fantaziju lirskog subjekta te njegove putene želje dolaze do izražaja, spajajući pritom emocionalnu i tjelesnu žudnju (Luhmann 1996: 50). Lirski subjekt želi ljubiti gospojine ruke zbog kojih cvili. Odnosno, ljepota je uzrok njegove patnje, a nada se da će ju „gospoja“ odagnati i smiriti kada spozna njegovu bol. Takav je slučaj u pjesmi 24 u kojoj prema stihu: „da vidiš me suze ke prolih smrznute / prije neg me ti uze kroz muke priljute, / koje mi prikrati ter mi ih u rados / ljuvenu obrati gizdava tva mlados“ možemo zaključiti da je odnos lirskog subjekta i njegove drage realiziran te da je ljubav uzvraćena. Ljubavni odnos otvara još jedan problem koji se apostrofira u ovoj pjesmi stihom: „do smrti, da nigdar ne mogu reć: moj sam“, a to je pitanje gubitka sebe u drugome. Ljubav je dakle borba za osvajanje žene, ali i samopodređivanje volji ljubljene, predavanje drugom, odnosno gubitak vlastitog identiteta (Luhmann 1996: 118). Onaj tko se predaje osjeća da ima pravo da mu ljubav bude uzvraćena, što je karakteristično za koncept dvorske ljubavi, a očituje se u spomenutim motivima ljubavne službe i odgovarajuće nagrade. U skladu s time žena koja nije susretljiva i ne zadovoljava želje i žudnje lirskog subjekta percipira se kao okrutna i hladna, što je posebno naglašeno u mizoginim stihovima u pjesmi 39 gdje lirski subjekt proklinje one koji vjeruju ženama: „Ah, da je proklet svak tko ženam vjeruje / i tko njim viru pak i u čem shranjuje“. No, taj iskaz valja čitati u kontekstu njegova osobnog razočaranja, ističe da je i njega jedna „vila“

„zatravila“ ljepotom: „nijednom ne travom ni bil' jem od gore, / neg dikom gizdavom ka se reć ne more,“. Pritom ističe da ga nije začarala travama i biljem, koje se dovode u vezu s vještičarenjem, već svojom neizrecivom ljepotom. Naglašava se dakle idealna ljepota, ali bez vjere; aludira na njenu čast i apelira na vjernost, pa se iskaz može protumačiti kao kritika ženske čudi, ali i ljubavna molba. U tipovima diskurza gdje uzvraća ljubav i zadovoljava želje lirskog subjekta, nasuprot prethodnom primjeru, žena se opisuje kao milostiva i idealna, pri čemu je lirski subjekt ili euforičan ili ponizno zahvalan. Tako primjerice u pjesmi 34 lirski subjekt slavi ljubavnu radost jer je napokon u milosti vile: „davši mi tve srce da poznam proć meni / u komu od smrce lijek mi je ljuveni“. Opis njegova emocionalnog stanja obilježava, dakako, hiperbolizacija: „Sve tej njih pokoje ne cijenim da bi bil' / radosti od moje tisući jedan dil“. Presretan lirski subjekt u potpunosti se predaje vili: „u tvojoj milosti zašto je vas pokoj / mojojzi mladosti, izbrani cvite moj“. Veličanje ljepote „gospoje“, koja je muke lirskog subjekta pretvorila u radost, vidljivo je u pjesmi 73 gdje joj se on obraća, govoreći o njenoj ljepoti pohvalno „nego viđ nebesa i sunce što tvori / cić tvoga uresa ljubavi ke gori. / A negli nebog ja, komu si život ti, / komu si gospoja i dika na sviti / ka mi si odnijela jedinom lipotom / srdačce iz tijela jednaga životom“. Takav hiperbolizirani opis posljedica je radosti lirskog subjekta kojemu su otklonjene ljubavne muke: „zač rajski tvoj pogled odnije sad od mene / svaki trud, svaku zled i muke ljuvene“. „Gospojin“ pogled, koji je inače izvor muka, ovdje je ocrtan kao lijek, semantika motiva mijenja se uslijed nove koncepcije ljubavnog odnosa. Zadobivanje „gospojine“ naklonosti potiče rasplamsavanja erotskih žudnji lirskog subjekta: „Neg medne još usti i lice rumeno / skoro mi dopusti cjelivat ljuveno“. Pošto je stekao ženinu naklonost, lirski subjekt traži potvrdu, želi realizirati svoju ljubav poljupcem. Za razliku od toga, u pjesmi 74 zaljubljenik radosno blagoslivlja dan kada ga je Ljubav sastavila s njegovom „gospojom“, pri čemu slavi njezinu krepost i ljepotu zbog koje joj se dariva za roba: „pravo je krijeposti da slavim tve po vijek / er mi da milosti i rani mojoj lijek“. Krepost koja ga je izliječila i koju slavi simbolizira moć i učinak Ljubavi i gospođine ljepote na njega. Tjelesni aspekt ljubavnog odnosa posebno je naglašen u pjesmi 57 gdje se lirski subjekt obraća Ljubavi i blagoslivlja u petrarkističkoj maniri ljubavnu službu i bol, neprospavane noći i smrt, sve to prihvaća radosno jer ga je „vila“ obljubila, zagrlila i uzvratila mu ljubav. Jasno je dakle istaknuta tjelesna, senzualna dimenzija ljubavnoga odnosa. Ljubljena žena opisana je petrarkističkim slikama, što je vidljivo i u sljedećem primjeru:

Pokli sam u ove gospođe milosti,
po svijetu ku slove jedinom liposti,

koja mi dopusti ljuveno i milo
celivat nje usti i lice pribilo,
koja me suzami gdi želi i hrli
da mene rukami bijelijemi zagrlj,
koja me saveza rusijemi kosami
ter većma što steza, većma me zamami,

Gospođina je idealna ljepota kreirana petrarkističkim tematsko-motivskim inventarom, dočarana epitetima „bijele ruke“, „pribilo lice“, „rumena usta“ i „ruse kose“, a prisutna je i slika ljubavne zarobljenosti i patnje u slici pramenova kose koji poput ljubavnih okova stežu i zamamljuju zaljubljenika, no njegov je doživljaj, za razliku od petrarkističke slatke patnje, radostan jer mu je uzvratila ljubav i stoga izjavljuje: „Toga cječ, pravo jes, do smrti od sada / anđelski nje ures da život moj vlada“. On pristaje biti ljubavni rob, ističe da je ljubavnu milost dostojno stekao u trudu i da je red da je uživa do smrti. Nalješković dakle preuzima uobičajena mjesta petrarkističkog diskurza i dvorske ljubavi, ali ih koristi unutar hedonističke semantike odnosa u svrhu pohvale snage ljubavi i ljepote „gospoje“.

Ženina se ljepota u pjesmi 53, na tragu domaće književne tradicije, uspoređuje s rajem, suncem i zvijezdama. Ona je dakle idealizirana i povezana s onozemaljskim, međutim motiv zvijezda i mjeseca možemo povezati i s ljubavnikovim uspomjenama na noć koju provodi kod vile gdje je našao svoju radost i mir:

rad ti bih ova noć da vijeku ne mine
ni bude dzora doć ni bio dan da sine,
neka ja ovakoj kon drage vil stoju,
gdi nađoh vas mir moj i rados svu moju.

[...]

i rajske liposti, i slavne nje dike,
i čudne kriposti kijem nije prilike.
Jer da je raj na svit, bio bi srid krila
u ove ka je cvit i kruna od vila.

Lirski se subjekt zahvaljuje Bogu na zajedničkoj noći s vilom i moli da ona nikad ne prođe. Slike u opisu ljepote koja je povezana s rajem i onostranog podrijetla, koje su neki proučavatelji povezivali s platonizmom, tek su dio opisa, a koji je posljedica radosti lirskog subjekta zbog

uzvraćene naklonosti. Ne radi se o platonističkoj koncepciji prema kojoj bi žena trebala biti posrednikom između čovjeka i onostranosti, već su eventualno u opisu iskorišteni neki motivi koji mogu podsjećati na taj tip diskurza, no oni ne mogu biti dovoljan argument za pripadnost pjesme neoplatonizmu jer je vrsta ljubavnog odnosa posve drugačija. Radi se o uzvraćenoj ljubavi i realiziranom ljubavnom odnosu, iako nema eksplicitne lascivnosti. Uslišeni ljubavnik zahvalan je na svojoj radosti i moli da ih ništa ne razdvoji, da im ništa ne oduzme njihovu radost: „Neka vas život moj ovakoj počivam / na ruci na bijeloj i moj mir uživam“. Slika žene s kojom lirski subjekt uživa u ljubavi posve je literarizirana:

i koralj crljeni pod kojim biser jes,
ljuveno ki meni zanosi um i svijes,
i mramor pribijeli od koga mlados ma,
kad ruke odijeli, pokoja ne ima:

Motivi poput bijelih ruku, ruku od mramora, koraljnih usta i bisernih zubi uobičajeni su motivi za opis ženske ljepote, slične primjerice nalazimo u pjesmi *Jur nijedna na svit vila* Hanibala Lucića, što je argument za njihovo literarno, a ne stvarno podrijetlo. Ne opisuje se dakle stvarna gospođa, o čijem su identitetu neki istraživači nagađali, tražeći u pjesmama poveznice s autorovom biografijom, već se stvara literarni konstrukt idealne žene na temelju postojećih slika iz književne tradicije. Kada govorimo o specifičnosti Nalješkovićeve varijante hedonizma, već je naglašeno da u njoj uglavnom nema senzualnosti i kada je u ljubavnom odnosu i ostvaren kontakt, naglašava se da zaljubljenik prema dragoj nije sagriješio i da pripada samo njoj. Takva čista i kreposna koncepcija ljubavi može biti posljedica idealiziranja ženske kreposti ili pak srednjovjekovne idealizacije i marginaliziranja grešnog tjelesnog. Ljubav i vjernost jednoj ženi također su dio toga koda, zadobivanje naklonosti jedne žene suprotstavlja se semantici neumjerenosti usko vezanoj uz puteno (Bogišić 1971: 61).

2.3. Stil Nalješkovićeve lirike, ljubav između literarnosti i realističnosti

Nasuprot idealističkim koncepcijama, kao specifičnost Nalješkovićeve opusa obično se ističe realističnost i bliskost svakodnevnim situacijama. Zoran Kravar naglašava da su to obilježja ljubavne lirike kao retoričke forme. Za nju je uobičajen komunikacijski okvir, bliskost živom govoru i izvanestetičkoj komunikaciji, kao i simulacija komunikacijskih procedura, društvenih situacija i međuljudske interakcije, što posebno do izražaja dolazi u pjesmama o razdvojenosti ljubavnika koje su apelativne i imitiraju stvarne komunikacijske situacije. U stvarnom životu izjava ljubavi podrazumijeva dijalošku komunikacijsku situaciju, neposrednu blizinu subjekta

koji ljubav izjavljuje i onoga koji izjavu prima. Toj se zdravorazumskoj činjenici u našoj ljubavnoj lirici udovoljuje tako da se simulirana ljubavna izjava oprema apelativnim signalima kojima se stvara privid kako je riječ o izravnoj komunikaciji među dvjema osobama. Osim govorene, pjesme mogu imitirati i pisanu komunikaciju u situacijama kada se odvojenost zaljubljenih aktanata dokida epistolarnom komunikacijom (usp. Kravar 1993: 81). Tema komunikacije i inače zaokuplja Nalješkovićev lirski subjekt, njegovi iskazi vrlo su često apelativni, u njima se obraća gospođi, Amoru ili kakvom posredniku, a pjesnički jezik pritom podsjeća na svakodnevni govor. Također kao predmet literarne obrade on izabire situacije koje se doimaju stvarnima, no riječ je ipak samo o vještoj pjesničkoj konstrukciji. Izdvojit ćemo nekoliko primjera koji će ilustrirati literarno podrijetlo tog tipa lirskog iskaza. Nakon ljubavnih patnji, odnos među ljubavnicima je realiziran, no dolazi do njihova razdvajanja koje je rezultat vanjskih okolnosti, a tematizira se u pjesmama o odjeljivanju ljubavnika u kojima do izražaja dolazi uzajamna ljubavna bol. Opisan tematski okvir ljubavne priče često je bio polazište za autobiografska čitanja, no radi se zapravo o scenariju koji je kreiran tako da nalikuje mogućem. Realistične situacije dio su literarnog koda koji stvara privid biografske intime, ljubavni scenarij oblikovan je tako da se doima stvarnim što je, osim u pjesmama koje su oblikovane kao obraćanje voljenoj osobi, vidljivo i u onima koje podsjećaju na svakodnevne situacije, rasprave ili rastanke. Osim situacija koje odabire, realističnost se u Nalješkovićevoj lirici očituje i u pjesničkom jeziku i stilu. Iskazi njegovih kazivača kolokvijalni su, bliži svakodnevnom govoru nego kod drugih autora (usp. Bogdan 2012b: 237). Pjesme su mu izrazom, stilom i situacijom koju tematiziraju bliske svakodnevnoj komunikaciji. Tako primjerice u pjesmi 145 lirski subjekt pozdravlja gospođu jer je otišao, ali ističe da njegovo srce ostaje kod nje: „Mnogo ti dobar dan, jedina gospođe, / ovo ti rob vjeran, daleko ki t' pođe“. U iskaz blizak kolokvijalnom umeće se metonimija tipična u ljubavnoj poeziji. Usprkos boli zbog razdvojenosti od voljene, lirski subjekt prisjeća se sretnih zajedničkih dana i blagoslivlja ih: „Ah, blažen dan ovi ki moje radosti / ljuvene ponovi, a skrati žalosti, / koji mi ljuveno dopusti celivat / tve lice rumeno i l'jepos uživat“. Možemo dakle zaključiti da je ljubavni odnos bio realiziran te da su osjećaji uzajamni kao i bol zbog razdvojenosti. Drugim riječima, ljubav je ostvarena, ali je naišla na prepreke. Iskazi ljubavnika realistični su i stvarniji, doimaju se kao opis životnih borbi i razočaranja (Bogišić 1971: 57). Bliskost stvarnoj komunikaciji vidljiva je i u uporabi uzvika kao signala spontanosti i emotivnosti iskaza, što je signal kolokvijalnosti i realističnosti svojstvene Nalješkovićevoj poeziji. Interes za svakodnevicu i realističnost i inače su karakteristike njegova stila te se pojavljuju i u drugim žanrovima u njegovu opusu, no treba imati na umu da je riječ o literarnom konstrukt, simulacija stvarnih situacija i govora, kako

smo maločas istaknuli, u kodu je ljubavne lirike. Međutim, mogli bismo ju povezati i sa stilskom i tematskom potonulošću Nalješkovićeve lirike. Argument za to je i tip ljubavnog odnosa koji se u njoj nerijetko tematizira. U njemu postoje obostrani osjećaji te lirski subjekt tuguje zbog rastanka od voljene osobe koji je u pravilu posljedica nepovoljnih društvenih okolnosti. Takav tip odnosa nalazimo primjerice u pjesmama ženskog glasa. No, osim vrste odnosa, Nalješkovićevu pjesmu s tim tipom lirike povezuje i stilska spuštenost i kolokvijalnost iskaza. Navedena su obilježja vidljiva i u sljedećim stihovima:

Mnogo ti dobar dan, jedina gospođe,

ovo ti rob vjeran, daleko ki t' pođe,

koji ti ostavi ne zlato ni blago

za bil'jeg ljubavi, neg srce pridrago,

Uvodni pozdrav i jednostavnost jezika signal su simulacije svakodnevna govora i izvanknjiževne razgovorne situacije. Apelativnost iskaza, također svojstvenu Nalinoj poetici, vidimo u uvodnom obraćanju „gospoži“, kao i u činjenici da pjesma svojim oblikom i stilom podsjeća na pismo, što je tekstualni signal imitacije osebujne komunikacijske situacije. Na samom početku pjesme lirski subjekt pozdravlja gospođu, čime oponaša stvarni razgovor, a na kraju ju oslovljava florealnom metaforom „moj cvite“ karakterističnom za usmenu tradiciju. No, uz spomenute značajke pojavljuju se stilemi i metafore svojstveni drugim tipovima amorozne lirike. U stihovima: „Ah, blažen dan ovi ki moje radosti / ljuvene ponovi, a skrati žalosti,“ iskaz se približava petrarkističkom, no od njega odudara i tematski i stilski. Ljubav je uzvrćena i zajedničkih se trenutaka lirski subjekt prisjeća s radošću. Njegov je iskaz međutim mnogo jednostavniji i figurativno siromašniji od petrarkističkog premda u njemu nalazimo poneki petrarkistički motiv: „Jeda nas da sreća, moj cvite, da naša / ljubav se to veća i rados uzmaža. / I da nam svar ina tuj ljubav ne svrši, / nego smrt jedina kad obadva sprži.“. Nalikuje nekakvoj zdravici ili čestitci, karakterističnoj za usmenu, folklornu tradiciju.

Dio pjesama, osobito u drugom dijelu kanconijera, tematizira odjeljivanje ljubavnika. Primjerice u pjesmi 140 lirski subjekt tuguje jer je morao otići od „gospoje“ i ostaviti ju. Svoju bol opisuje hiperbolama: „Nu misli, tužica je li taj kad bila / komu se dušica dilila iz tila, / kako je sad men' je na ovom dijeljen'ju, / prilike er nije mojem cviljen'ju“. Hiperbolizacija osjećajnosti i usporedba ljubavne boli sa smrću uobičajena su mjesta petrarkističkog diskurza, ovdje upotrijebljena kao model opisa boli uzrokovane rastankom, boli koja je kontrastna radosti povezanog s uspomenu na sretne ljubavne trenutke:

Nemir me ljuveni nikad ne pusti,
neg cjelov medeni kad mi daš iz usti.
Jer nigdje pod nebi ne nađoh lijek rani,
neg samo u tebi, moj cvite izbrani.

„Gospođa“ je jedini lijek za njegove rane i nemire, samo u njenom zagrljaju i poljupcima nalazi smirenje, predaje joj svu svoju ljubav i obećava da ju neće zaboraviti. Takav iskaz može podsjetiti na onaj petrarkističkog ljubavnika, no ovdje se radi o uzvraćenim, obostranim osjećajima, lijek za ljubavnu patnju je pronađen pa možemo reći da se petrarkistički elementi rabe unutar amoroznog iskaza drugog tipa kao literarni okvir za govor o osjećajima, nostalgiji i tuzi zbog razdvojenosti od voljene. Međutim, uz elemente petrarkističkog diskurza pojavljuju se i tragovi drugih koncepcija, bližih svakodnevnom govoru poput florealnih apostrofa bliskih pjesmama ženskog glasa. Također i situacija u pjesmi nalikuje svakodnevnoj u kojoj lirski subjekt moli dragu da mu piše ili pošalje dar kao zalog ljubavi.

Tijem nastoj kad godi da mi daj lis jedan
kad ti se prigodi od tebe bude dan.

Toj li mi hoćeš dar poslati na puno,
često mi koju stvar zapovjeđ, ma kruno,

Spominjanjem pisama i darova koje ljubavnici razmjenjuju kao zalog ljubavi, simulira se stvarna komunikacijska situacija, ljubavni razgovor, što je jasno i iz tekstualnih komunikacijskih signala apostrofa i završnog pozdrava lirskog subjekta njegovoj „gospođi“, primateljici poruke. Stilizacija i imitacija epistolarne forme vidljiva je u pjesmama 102 i 103. Uvodni i završni distisi okvir su pjesme, u uvodu se spominje primateljica poruke stilizirana kao „gospođa od gospođ“, ona koja vlada zaljubljenikovim životom ili mu je odnijela srce, a na kraju se potpisuje njezin pošiljatelj koji uzima književni lik ljubavnog sluga ili vjernog roba. Iako bi epistolarna forma mogla biti signal autobiografičnosti, u ovom bi se kontekstu prije mogla tumačiti kao signal koji osvještava formu i materijalnost poruke, odnosno teksta u čijoj se domeni i oblikuju tipizirane uloge i identiteti, označitelji literarnosti iskaza. U prvoj od navedenih pjesama lirski subjekt pati jer se „odilja od gospođe“ koja je sva njegova radost: „Diljam se, krunice, od tvoje liposti, / roneći suzice gorke cić žalosti, / misleći radosti koje sad ostavljam“. Svoju patnju opisuje tematsko-motivskim inventarom petrarkističke lirike i kaže da će biti u žalosti i slaviti njenu ljepotu dok se opet ne sretnu, pritom kontrastne osjećaje treba čitati u kontekstu situacije. Njegova hiperbolizirana bol posljedica je razdvojenosti, a

idealizirani opis i odluka da joj vjerno služi rezultat je čežnje za ženom s kojom dijeli osjećaje. Svoju predanost opisuje riječima: „Zašto je ona cvijet i kruna od dike, / nje lipos na saj svijet ne ima prilike / Nju mislim sve vike slaviti i dvorit“. Međutim, osim elemenata ljubavnih diskurza, u kreaciji tekstualne poruke Nalješković poseže za izrazima koji su dio svakodnevnog govora, što pridonosi spontanosti i realističnosti njegova poetskog izraza: „Vaj, da li sad moja nesrećna, jaoh, mlados / odhodi svakoja vesel'ja i rados“. Uporaba uzvika, osim spontanosti, može označavati i emocionalnu obojenost iskaza, stavljajući subjektov doživljaj u prvi plan. O svom emocionalnom stanju, nesreći i mukama progovara i subjekt pjesme 103. On u pjesmi koja je oblikovana kao pismo, što signalizira paratekstualni okvir: „U ruke da se da onojzi od gospoj / lipotom ka vlada bolesni život moj! [...] Tvoj sluga, gospođe, komu je usilos / don'jekle da pođe, piše ti za milos.“, tješi „gospoju“ i govori da ne bude tužna kad on ode i da ga ne ostavi, ističući pritom obostranost ljubavne boli, tipičnu za pjesme s temom rastanka. Emocionalno stanje lirskog subjekta ponekad je dočarano i metaforikom prostora ili pak nekim literarnim toposom koji je metafora njegova stanja. U pjesmi 65 lirski je subjekt nesretan jer je „gospoja“ otišla, a slika prirode i vremena preslika je njegova emocionalnog stanja. Priroda je dakle sugestivna i oslikava unutarnji svijet pojedinca. Dok je „gospoja“ bila s njim, sjalo je sunce, a otkad je nema „daž pada“ i on „umire od jada“. I u pjesmi 69 lirski subjekt jadikuje zbog razdvojenosti od „gospoje“. Njegov je jezik emocionalno nabijen, što je naglašeno uzvicima i uskličnikom na kraju. Kolokvijalnost iskaza, osim u jeziku, očituje se i u formi, završnom pozdravu: „Gdi mi se, jaoh, zađe od mene, cvite moj [...] Zač ino ne želju, neg tvoj mir i pokoj, / pravo ti toj velju i s Bogom, cvite, stoj!“ Međutim, u njemu se mogu prepoznati i tragovi drugih diskurza. Emocionalno stanje ljubavnika i situacija uspoređuju se s ovčicom bez pastira:

Ali s' jak ovčica bez svoga pastira

po srjedi tužica gdi joj nije čas mira,

nemile vukove odasvud gledaje,

pastir je nje zove, uzaman vikaje

Motiv pastira i ovce svoje podrijetlo može vući iz biblijske metafore ili pak pastorale, a u ovoj pjesmi služi kao ilustracija povezanosti ljubavnika i njihove usamljenosti i tuge zbog razdvojenosti. S druge strane, odabir spomenute usporedbe može podsjećati na pjesme na narodnu i pučku tradiciju, što bi potvrdilo tezu o jednostavnosti Nalješkovićeve jezika i njegovoj bliskosti govornoj komunikaciji i tradiciji. Spomenute su usporedbe signal jednostavnosti i figurativnog siromaštva Nalješkovićeve pjesničkog jezika. Umjesto jezika

elitne književnosti i ludizma, on izabire motive iz usmene tradicije i pjesama poetikom bliskih folkloru. Njegov se pjesnički izraz približava svakodnevnom govoru, figurativno je siromašan, kad u njemu i ima stilskih figura, to su uglavnom simboli i metafore preuzeti od dubrovačkih i inozemnih prethodnika ili iz usmene tradicije. U njegovu izrazu dakle nema kićenosti i artifizijelnosti, teži jednostavnosti i prirodnosti jezika kako bi nalikovao jeziku svakodnevnog komunikacije. I teme i scenariji koje izabire u ljubavnim pjesmama nalikuju svakodnevnim situacijama, pa možemo zaključiti da mu poezija stilski i tematski pripada nižem registru.

2.4. Problem komunikacije u Nalješkovićevoj ljubavnoj lirici: od simulacije do metateksta

Kao jedno od važnijih obilježja i posebnosti Nalješkovićeve lirike već smo istaknuli komunikativnost i bliskost svakodnevnim komunikacijskim situacijama. Njegov je lirski subjekt, kada govori o ljubavnom odnosu, nerijetko zaokupljen problemom komunikacije, njezinim ostvarenjem ili pak nemogućnošću ostvarenja. Primjer u kojemu je vidljiva zaokupljenost komunikacijom kako u formi, tako i u jeziku pjesme koji je, iako naslonjen na književne modele, u određenoj mjeri kolokvijalan, pjesma je 36. Ona je apelativna, podsjeća na ljubavnu izjavu, obraćanje zaljubljenika „gospojo“. U prvom dijelu zaljubljenik govori o svojim ljubavnim mukama i to čini petrarkističkim leksikom. Međutim, ovdje je koncepcija suprotna Petrarkinoj. Dok on blagoslivlja sve vezano uz ljubavno iskustvo, Nalješkovićev lirski subjekt to proklinje. Njegov doživljaj ljubavi suprotan je petrarkističkom, pri čemu, dakako, podrazumijeva poznavanje petrarkističke poetike i svojevrsni dijalog s njom.

Vaj, proklet hip i čas kad vidih, vilo ma,
sunčani tvoj obraz tužnijema očima,
zašto mi, jaoh, bolje bješe smrt vidjeti
neg ove nevolje do sada trpjeti,
ke za te podnošu, od koje stvar inu
ne ištem ni prošu, neg milos jedinu,
da prije neg umrijet ja budu tebe rad,
prid tobom mogu rijet ki podnih za te jad
i koji uzrok bi od ove ljubavi,
koja me pogubi i ka me otravi.

Početni stihovi podsjećaju na Petrarkine s izuzetkom proklinjanja koje zamjenjuje blagoslivljanje, no Nalješković u njih umeće usklrike koji pojačavaju emotivnost i podsjećaju

na svakodnevni govor. Koristi kontraste kako bi dočarao antitetičnost odnosa, hiperbolizacija osjećajnosti vidljiva je u usporedbi ljubavi i smrti, a ljubav je opisana kao nevolja i jad te se personifikacijom naglašava njezina moć nad zaljubljenikom. Ona ga je pogubila i otrovala, pri čemu je ljubav posljedica gospojine ljepote koja ima pogubni utjecaj. Stoga, budući da mu je uzrokovala patnju, lirski subjekt traži vilinu milost da mu prekine muke koje su dočarane motivom suza, a kasnije se intenziviraju gradacijom do tuge koja će trajati do smrti: „do smrtni do moj čas da imam stojati / u tuzi zacić vas i željno plakati“. Spomenute patnje posljedica su viline neodlučnosti koju pokazuju stihovi: „hotje mi dat viru, nevirna ma hvalo, / da ću bit u miru počekav još malo.“ Ovdje imamo odudaranje od petrarkističke koncepcije, može se naslutiti da je neki kontakt ili tip naklonosti postojao, a potom nestao:

Srce mi davaše onada, gospođe,
od strane od vaše kad mi taj dar dođe.

[...]

hotje mi dat viru, nevirna ma hvalo,
da ću bit u miru počekav još malo.

A sada videći gdi za te umiru,
za dat mi trud veći, potlači tvu viru.

Nakon što mu se obećala, „vila“ je promijenila mišljenje, povukla svoju riječ i ne želi čuti za njega. Žena je dakle predočena kao nepouzdana i nevjerna zbog čega se lirski subjekt tuži, apelirajući na njen moral: „ter me je strah, kruno, da ti pak nemirna / ne budeš napuno jer mi bi nevirna“. Pjesma dakle fingira raspravu lirskog subjekta sa ženom, a ona je pritom oblikovana kao projekcija njegovih sumnji, doživljaja i strahova, što je vidljivo u epitetima kojima ju opisuje („nevirna gospođe“), ističući pritom njenu krivnju za svoje muke i figurativnu smrt. Lirski subjekt ističe:

smišljaje da ti si onoga umoril'
ki ti je na sviti u svemu viran bil
i koji odluči od sada jak kamen
do smrti da muči skrivaje svoj plamen.

U takvom opisu emotivnog stanja moguće je uočiti dva toposa. Prvi od njih može se povezati s gospojinom krivnjom za patnje nesretnog zaljubljenika koji joj je vjeran rob, a drugi je, nastao kao posljedica neuzvraćenih osjećaja i nemilosti, topos tajenja ljubavi. Premda ovakav tip

lirskog iskaza može podsjećati na stvarnu situaciju, iz tipskih opisa ljubavnih doživljaja i njihovih sudionika jasno je da se radi o iskazima literarnog podrijetla stiliziranima tako da se doimaju realističnima. Argument za literarnost iskaza jest i činjenica da se u njemu uz raspravu fingira i epistolarna komunikacija: „I ovoj sada on, nevirna gospođe, / piše ti napokon, dokli mu duh pođe“, čime se osvještava materijalnost tekstualne poruke. Zaokupljenost temom komunikacije, osim u bliskosti pjesničkog jezika svakodnevnog govora i oblikovanju iskaza koji su nalik stvarnim situacijama, očituje se i u pjesmama u kojima se koriste posrednici koji trebaju „gospoju“ prenijeti zaljubljenikovu poruku, govoriti joj o njegovu emocionalnom stanju ili pak razgovarati s njom ili joj pjevati jer on to ne može. Pomoću različitih apostrofa, glas pjesme na dikličino ispražnjeno mjesto dovodi neku zamjensku publiku, koja pjesmi vraća status dijaloške replike. Pjesma u formi obraćanja, pjesma replika u svim se fazama od rane renesanse do klasicizma nametnula kao samorazumljiv lirski subgenus (usp. Kravar 1993: 89). Primjer takvih pjesama je i mali ciklus u kojemu lirski subjekt i „gospoja“ razmjenjuju ptice kao dar. Pritom te ptice, osim posrednika komunikacije, imaju i identifikacijsku ulogu. Lirski subjekt projicira svoje osjećaje i ljubavni doživljaj na njih, pa bismo mogli reći da ptić zapravo predstavlja zaljubljenika. To je posebno vidljivo u pjesmi gdje „gospoja“ dragom šalje svezane ptice, pri čemu je jedna mrtva, a druga još živi svezana za nju te ta slika zapravo simbolizira ljubavni doživljaj onoga koji prima dar – i nakon smrti „gospoja“ ga drži svezanog. Također u tim se pjesmama zaokupljenost komunikacijom vidi na još jednoj razini. Nerijetko se govori o pjesmama i njihovu učinku na čitateljicu, kao i o njihovoj ulozi te lirski subjekt upozorava druge na moć ljubavi i nevolje koje ona može donijeti. Zaokupljenost temom komunikacije u spomenutom je ciklusu vidljiva i u fokusiranju na sam tekst i njegove učinke. Osim što se lirski subjekt identificira s pticama koje šalje, što možemo povezati s prepoznavanjem u tekstu, on govori i o vlastitom tekstu u svojevrsnim autoreferencijalnim komentarima. Kako bismo ilustrirali spomenuta obilježja Nalješkovićevih pjesama, analizirat ćemo ih nekoliko iz ciklusa o pticama.

U pjesmi 87 lirski se subjekt obraća ptici koju šalje gospođi, moli ju neka razgovara s njom i pjeva joj dok on ne dođe. Komunikativnost je vidljiva u apelativnosti iskaza, ali i u činjenici da je ptica prenositelj poruke i označitelj samog zaljubljenika, ona čini ono što on ne može. Ptić je posrednik, prenosi poruku uslijed nemogućnosti ostvarenja izravne komunikacije, iz čega je vidljiva zaokupljenost Nalješkovićeve lirike problemom komunikacije ili njezina izostanka. U središtu je poruka o emocionalnom stanju koju prenosi netko drugi, ptić joj treba prenijeti njegove ljubavne jade i muke koje podnosi zbog nje. Pritom je ljubavni doživljaj u kojem je

ljubav uzvrćena, ali su ljubavnici razdvojeni, opisan petrarkističkim motivima, što je vidljivo u sljedećim stihovima:

Smirno te još molju, reci joj sve jade

 i gorku nevolju ku patim ja sade,

er bez nje mladosti živjet mi dodija,

 zač ine radosti ne poznam na svit ja,

neg od nje ljubavi kada se spomenu,

 u ku me postavi pak čini da venu.

Ljubav je predočena kao bolno iskustvo, jad i nevolja koju je „gospoja“ uzrokovala svojom ljepotom, no ujedno i kao jedina radost i utjeha. Takva je antitetičnost karakteristika petrarkizma. Zaljubljenik pristaje na muku, odlučuje biti „gospojin rob“ i pjevati joj ljubavne pjesme, baš kao što to čini i ptić u njegovo ime. Shvatimo li ptičji pjev kao pjesnikovu pjesmu, Nalješkovićev se lirski subjekt identificira s prijenosnikom poruke i govori o vlastitom stvaranju i djelima u svojevrsnom autoreferencijalnom komentaru.

Autoreferencijalnost i govor o učincima teksta na čitatelja primjetljivi su i u pjesmi 88:

Toj li t' se prigodi sej pjesni ljuvene

 prividjet kadgod i spomen' se od mene,

ter ve me požaluj i uzdah ispusti,

 daj mi stvar malu tuj za vas trud dopusti.

U navedenim stihovima lirski subjekt progovara o pjesmama i priželjkuje da one izmame uzdah drage i da ga se ona sjeti dok ih bude čitala ili slušala ptića dok ih bude pjevao. Riječ je dakle o projekciji vlastitih želja u tekst, ali i o otkrivanju njegove svrhe, iskaz o ljubavnim jadima i patnji lirskog subjekta u pjesmama služi tome da izazove emociju gospoje i potakne njenu milost. Ocrtavajući u stihovima ljubavnu situaciju, zaljubljenik ističe da je draga nekada njegovu službu primala s radošću, a sada ga odbija te on, nemoćan da joj se sam obrati, šalje ptiću na poklon, ona razgovara s njom umjesto njega. Pritom ju moli da prema ptiću bude milostivija nego prema njemu, projicirajući vlastiti doživljaj na njega, što je vidljivo u stihovima:

Imati š njim neće tvoj ures gizdavi

 nemira i smeće jak s mojom ljubavi,

ma istom ti nemoj budući on viran
da žive život svoj kako ja nemiran.

[...]

a nemoj da on prav podnosi žalosti
kako ja za ljubav od tvoje mladosti.

Usporedba ptića i nesretnog ljubavnika ovdje je upotrijebljena kao ilustracija ljubavnih muka i nepravde. Motiv pravednosti u ljubavi iskaz približava srednjovjekovnoj koncepciji dvorske ljubavi te se lirski subjekt nada da će prema ptiću „gospoja“ biti pravednija nego prema njemu. On u tom smislu može predstavljati fantaziju lirskog subjekta o „gospojinoj“ milosti koju projicira na pticu. Slična je situacija u pjesmi 91 gdje također zaljubljeni muškarac „gospoji“ šalje ptića umjesto sebe te projicira vlastite osjećaje i ljubavna iskustva na njega:

uvijek bi savezan veselo š njom stao
da bude ljuvezan nje dragu poznao.
Nu ona ne htješe primit ga za druga,
zatoj on pobježe u goru put luga.
Tijem čini ovoga da ona obljudi,
za druga za svoga da ga ne izgubi,
nego š njom da stoji jak s tobom tvoj sluga,
da ih smrt razdvoji a nijedna stvar druga.

Sudbina ptića i ptice odraz je odnosa zaljubljenika i njegove drage. Prvi je ptić pobjegao od nemilosrdne ptice, pa lirski subjekt šalje zamjenskog. I moli „gospoju“ da učini da ga ptica obljudi. Riječ je zapravo o projekciji želja lirskog subjekta u kojoj se on identificira s ptićem, a „gospoju“ povezuje s pticom koja mu se treba smilovati, što naglašava i usporedbom u završnim stihovima, označujući sebe kao njenog slugu.

Kako bi ilustrirao simboličku moć ljubavi i ljepote, u pjesmi 89 Nalješković dodjeljuje glas pticama. One se obraćaju „gospoji“ te njihova situacija simbolizira moć ljubavi i poziciju zaljubljenika u tom odnosu, ocrtanu, dakako, uobičajenim petrarkističkim motivima. Slobodne ptice u gaju svezane su kao i zaljubljenik „gospojinom“ ljepotom, on se s njima identificira, one razgovaraju s njom umjesto njega, govoreći joj o njegovu stanju koje je ljubav prema njoj uzrokovala:

gospoje, jer znamo da njega sveza ti.

Po taj put da sad ni pokojan hip i čas
na prešu, neg kopni kako led ali mraz.

Jer cvili i preda kada te ne vidi,
a kad te ugleda, jadovno problidi.

Toga rad, gospođe, molimo tvoj ures,
dokli mu duh pođe, čin' da ti sužan jes

Opis ljubavne patnje i emotivnog stanja petrarkistički je – „gospoja“ je muškarca vezala svojom ljepotom te zbog nje pati, nemiran je i cvili. Njegovo je stanje opisano usporedbama: „kopni kao led i mraz“ te gradacijom koja dočarava intenzitet patnje. Prvo je nemiran, a potom „kopni, cvili i blidi“. Prenijevši joj poruku o njegovom teškom stanju u petrarkističkom stilu, ptice mole „gospoju“ da mu se smiluje i uzme ga za slugu. Ovdje je dakle iskaz o ljubavnoj patnji, uslijed nemogućnosti ostvarenja izravne komunikacije, stavljen u usta posrednicima, pticama koje prenose poruku i koristeći u svome iskazu uobičajena mjesta petrarkističkog diskurza, prvo govore o vlastitoj situaciji, no uskoro postaje jasno da je ona samo simbolički okvir koji služi za ocrtavanje ljubavne situacije zaljubljenika.

Kada je riječ o simboličkom ocrtavanju ljubavnih situacija i učinaka, zanimljiv je primjer i pjesma 92. Za razliku od ostalih, u ovoj „gospoja“ šalje ptice muškarcu.

Hotjevši gospoja da umru nje radi
kakono sve koja o inom ne radi,
dvije mi ptičice gizdava taj vila
trakom od svilice svezane posila.

Jedna se njih bješe rastala životom,
a druga živješe svezana jošte tom.

Već iz prvog stiha jasno je da je „gospoja“ ocrтана kao hladna i okrutna, a ptice, od kojih je jedna umrla od ljubavi, a druga je živa, svezana ljubavlju, i u smrti simboliziraju sudbinu lirskog subjekta. Pritom se preko svezanih ptica priziva petrarkistička slika ljubavnih okova i patnje koja kulminira smrću. U tom kontekstu mrtva je ptica označitelj zaljubljenika koji umire od ljubavne boli, a druga označava njegovu voljenu koja ga veže i u smrti, nemilosrdnu i okrutnu gospoju, ili pak moć ljubavi opisanu stihovima: „Koliko da reče: umrijet se ti spravi / od smrti najpreče rad moje ljubavi, / govore, neka znaš, er jošte savezan / po smrti bit imaš za moju ljuvezan.“ Međutim, kasnije se lirski subjekt obraća čitateljima te njegov iskaz podsjeća na

koncept dvorske ljubavi. Kaže da nije zaslužio smrt za ljubav koju je dao i zato piše o tome da bi svijet znao da se treba kloniti takve vile koja svojom hladnoćom vodi u smrt: „Nu tvrdo nje srce toli kameno / er uzrok od smrce daje mi skroveno.“ Govor o emocionalnom stanju lirskog subjekta, kako smo vidjeli, uvelike je literariziran, da bi ga opisao, Nalješković poseže za motivima i slikama iz petrarkističkog diskurza ili onog srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi. Njegov je lirski subjekt mnogo zaokupljeniji problemom komunikacije nego introspekcijom, što je vidljivo u pjesničkom jeziku i apelativnosti pjesama. On se obraća gospođi ili izravno ili preko posrednika koji prenose njegovu poruku, primjerice ptica koje šalje na dar s uputama kako da se ophode prema gospođi, razgovarajući s njom ili joj pjevajući umjesto njega. U nekim pjesmama pak daje glas pticama koje gospođi govore o njemu, ponovno prenoseći njegovu poruku. No, osim apelativnosti i tematiziranja izravne ili posredničke komunikacije, zaokupljenost problemom komunikacije očituje se i u usmjerenosti na poruku, na sam tekst na mjestima gdje lirski subjekt govori o pjesmama koje piše ili pjeva, o njihovu učinku na čitatelje, motivaciji za njihovo pisanje ili njihovoj funkciji. U ciklusu o pticama mogu se prepoznati dvije funkcije teksta. Prva je identifikacija i prepoznavanje, a druga emocionalna, performativna funkcija teksta kojim se želi izazvati neka reakcija, suosjećanje, ganuće ili milost.

2.5. Tekstualna konstrukcija ljubavne priče, ljubav i društveni kontekst

Osim literarne dimenzije, u ljubavnoj je lirici vrlo važna veza s društvenim kontekstom. U tekstu se, osim preuzimanja ljubavnih koncepcija iz strane i domaće tradicije, pojavljuju elementi koji simuliraju stvarne komunikacijske situacije. Drukčije rečeno, može biti da su literarizirana izjavljivanja i priznanja ljubavi u društvenom životu naših malih komuna postajala dio ili proširenje govornoga ponašanja koje pripada svijetu mladenačkog ljubovanja. Tim svojim životnim korijenom, ukoliko ga je uistinu bila pustila, kolokvijalna je lirika u našim stranama mogla osjetno povećati svoju izdržljivost i trajnost. Tako teme lirskih ljubavnih pjesama, osim nedostižne „gospojine“ ljepote, ljubavne službe i uzvraćenosti ljubavnih osjećaja, mogu biti i situacije u kojima se ljubavnici rastaju, sastaju, razmjenjuju darove ili zajedno prolaze životne nedaće, što je također, premda nalikuje stvarnosti, iskaz literarnog podrijetla. U ljubavnoj lirici nije uvijek uzrok patnje neuzvrćena ljubav. Postoje i pjesme u kojima se tematizira uzajamna ljubavna bol i patnja zbog razdvojenosti. Takav je slučaj primjerice u pjesmi 137:

Da veće oba nas taj ljubav ne mori

kad u nje nije vlas što hoće da stvori,
neg oba venemo kakono zelen cvijet
er ovo ne sm'jemo sada se ni vidjet.

Ovdje imamo topos tajenja ljubavi, vjerojatno zbog straha od društvene osude. Naime premda se intimni odnosi u renesansi osamostaljuju i oblikuju se kodovi za njihovu verbalizaciju, ipak na njih utječu vanjske okolnosti zbog kojih je ljubav primorana na privatizaciju i intimizaciju (Luhmann 1996: 58). Ta privatizacija očituje se u obraćanju lirskog subjekta Bogu kojemu ispovijeda ljubavne jade i moli ga za pomoć, pri čemu njegov iskaz podsjeća na molitvu:

Krostoј te ja molju, nemoј da u vike
podnosim nevolju za rajske nje dike,
nego me neboga po ki ti drago put
oda zla ovoga učini počinut.

Zaljubljenikov odnos prema „gospoјi“ opisan je kao ljubavna služba u kojoj on ustraje, a njegova predanost ilustrirana je petrarkističkim motivom tužnog svezanog srca:

Bremena vele jes da služim sa svu moć
gizdavi nje ures i u dan i u noć.
Tebe sam pozabil er srce me tužno
u ove stoji vil svezano i sužno.

Iako je opisani odnos po mnogočemu petrarkistički i nesretni ljubavnik traži da ga Bog spasi od te muke, on odudara od tog modela jer je patnja u ovom slučaju uzrokovana društvenim okolnostima zbog kojih se ne mogu vidjeti, a iz stihova: „neg oba venemo kakono zelen cvijet / er ovo ne smijemo sada se ni vidjet“ može se naslutiti obostranost osjećaja koje su ljubavnici primorani skrivati.

Sklonost komunikativnosti i imitaciji realnih ljubavnih situacija vidljiva je u pjesmama o rastancima gdje se progovara o uzajamnoj ljubavnoj boli. One nalikuju na razgovore u kojima lirski subjekt tješi i smiruje vilu, uvjeravajući je u stalnost i iskrenost svojih osjećaja.

Takva je situacija u pjesmama 77 i 95. U prvoj od njih lirski se subjekt obraća vili, njezine sumnje oblikuje retoričkim pitanjima, uvjeravajući ju u snagu i iskrenost svoje ljubavi i ističući da ju nije zaboravio premda su razdvojeni.

Ali mniš, vilo ma, da te sam zabio

ali mniš očima da te sam želio,
ter kad te ne vide oči me svak dan,
mniš ljubav da ide iz srca moga van?

Ovdje se poigrava dvjema pjesničkim slikama: prva je pogled koji možemo čitati kao prvi kontakt ljubavnika ili pak ranjenost ljubavlju i ljepotom vile, a druga je metaforična slika srca u kojem ona boravi. Ta je slika iskorištena kako bi se naglasilo da ju on nosi sa sobom iako su udaljeni te ju tješi da se ne mora bojati da je više ne voli. Premda su razdvojeni i on stoji žalostan i nespokojan, to podnosi s radošću. Govoreći o svom stanju, lirski subjekt ističe da je njihova ljubavna bol uzajamna i tješi vilu riječima: „Neg ufaj, domalo da ćemo bit mirni / zašto smo, ma hvalo, ljubavi mi virni“. U središtu je njegova iskaza nada da će se uskoro ponovno sastati i pritom naglašava obostranu vjernost.

Apelativnost i forma dijaloga do izražaja dolaze u pjesmi 95 gdje lirski subjekt razgovara sa ženom. Njegov iskaz podsjeća na pismo u kojem opisuje svoje emocionalno stanje. Kaže da joj je htio pisati, ali nije mogao od boli koju osjeća, a koju samo ona može razumjeti. Ta je bol, kao i njegova pozicija u ljubavnom odnosu, opisana tipičnom amoroznom simptomatikom svojstvenom petrarkizmu: „Ucviljen i tužan budući [s] svih strana / nesrećni tvoj sužan, gospođe izbrana, / drugo ti ne piše umjesto, negoli / od pisma uzdiše jak smrtno tko boli“. On je dakle predstavljen kao rob, a ljubav je za njega smrtna bol zbog koje je tužan i ucviljen. Takva slika ljubavi svojstvena je petrarkizmu, no ovdje je upotrijebljena da bi opisala bol zbog razdvojenosti od „gospoje“ s kojom muškarac po svoj prilici ima kontakt, dopisuju se. Takav tip iskaza upućuje na bliskost s adresatom, kao i na razgovornu komunikaciju i podsjeća na stvarnu situaciju razdvojenosti ljubavnika. Iskaz lirskog subjekta u prethodno analiziranim pjesmama dakle karakterizira intimnost i apelativnost, što je vidljivo u apostrofama, pozdravima, izravnom obraćanju „gospojo“, uzdasima koji podsjećaju na spontanu, svakodnevnu komunikaciju ili pak u fingiranju usmene ili pisane komunikacije. Premda takav iskaz podsjeća na svakodnevicu, riječ je po svoj prilici o zanimljivoj literarnoj kreaciji intime, želji da se stvori iluzija realističnih događaja (usp. Bogdan 2012b: 247). Nalješković očito u svojoj ljubavnoj lirici izabire situacije i doživljava koji nalikuju stvarnima te i pjesnički jezik približava razgovornom stilu, unoseći u ljubavne diskurze tragove spontanosti i vlastitog stila. Ispreplitanje literarnog i svakodnevnog se, osim u pjesničkom jeziku, očituje i u izboru tema i situacija. Tako je u pjesmama 161 i 162 u kojima lirski subjekt komentira „gospojinu“ lektiru, a koje je moguće čitati i kao metaliterarne komentare. U prvoj joj kaže da ne treba čitati pjesme namijenjene drugim ženama, već samo one pisane za nju, dok ju u drugoj upozorava na

nepodobnost i moralnu problematičnost pjesama namijenjenih ženama i ljudima „od ništa“ u kojima se ne cijeni krepost, misleći vjerojatno na lascivno aluzivne maskerate koje je, zanimljivo, i sam Nalješković pisao (Dukić 2005: 129, 133). Nasuprot njima, opisuje i preporuča ljubavne pjesme, žalosne, kreposne i vesele. Premda se ove pjesme mogu promatrati kao savjet u kojemu lirski subjekt brine za „gospojin“ moral i problematizira žensko čitanje, dodajući novu dimenziju ljubavnom odnosu, vjerojatnijim se čini da je riječ o autopoetičkim komentarima uklopljenima u iskaz koji podsjeća na svakodnevnu komunikaciju.

2.6. Rodna transgresija lirskog subjekta, pjesme ženskog glasa

Iako se u većini pjesama kao govornik pojavljuje muški lirski subjekt, u kanconijeru se nalazi i nekoliko pjesama ženskog glasa, točnije njih sedam, sve su one apelativne i adresat im je muškarac (Bogdan 2012b: 236). Premda u kanconijerima naših renesansnih pjesnika, pa tako i u Nalješkovićevu, dominiraju ljubavne pjesme s muškim lirskim subjektom, u svakomu od njih mogu se pronaći i pjesme u kojima je lirski subjekt žena, što potvrđuje privrženost naših pjesnika konvenciji ženskog glasa. Tu bismo karakteristiku mogli objasniti dvama argumentima: utjecajem talijanske književnosti i poetike srednjeg vijeka ili pak formiranjem takvog tipa iskaza u kojemu je ženski govor čežnje projekcija muške želje, pri čemu je ljubav prikazana kao univerzalna žudnja (usp. Bogdan 2012a: 123). Međutim, u muškim i ženskim ljubavnim iskazima postoje značajne stilske razlike. Dok su muške pjesme artifizijelnije i naslonjene na književnu tradiciju, ženske su stilski spuštenije i kolokvijalnije, jezikom bliže folkloru i popularnoj kulturi. Premda se spomenute stilske karakteristike povezuju s odrazom društvenog stanja, vjerojatnije je da su one posljedica različitih književnih utjecaja. Dok su muške pjesme uglavnom nastale na tragu petrarkističke koncepcije, pjesme ženskoga glasa povezuju se sa starijim poetikama: talijanskim dvorskim pjesništvom i Ovidijevim tužaljka kojima su, osim stilom i jezikom, slične i koncepcijom ljubavnog odnosa. Za razliku od pjesama gdje je lirski subjekt muškarac i ljubav je uglavnom neuzvrćena, ovdje je riječ o obostranoj ljubavnih osjećaja, ali su ljubavnici razdvojeni zbog objektivnih okolnosti. Stoga su pjesme oblikovane kao tužaljke zaljubljenih žena, govor čežnje žene koja pati jer je razdvojena od muškarca kojeg voli i jadikuje zbog njegove moguće nevjere (ibid.: 121). Njezin iskaz pripada nižem registru, obilježava ga razgovorljivost i bliskost folkloru (ibid.: 116, 117) koja se očituje u uporabi apostrofa poput „braće“ ili „cvite“, svojstvenih pjesmama ženskog glasa. Međutim, istaknuta kolokvijalnost i stilska spuštenost u Nalješkovićevim pjesmama ne mora biti pokazatelj samo konvencije ženskog glasa, već i stilskih karakteristika njegova opusa općenito. Drugim riječima, Nalješkovićevi su tekstovi i inače obilježeni realističnošću, njegov je jezik

blizak svakodnevnom govoru, stilski siromašniji i jednostavniji od onoga drugih dubrovačkih autora, pa bi se i izrazita zastupljenost pjesama ženskoga glasa koje su bliske tim stilskim odrednicama, mogla objasniti osobitošću njegova stila. Koje su posebnosti Nalješkovićevih ženskih pjesama i ljubavnog odnosa koji je u njima predložen, vidjet ćemo u analizi.

U pjesmi 94 govornica apostrofira voljenog „moj raju“ i „druže moj“, ističe da ga ljubi i da je vrlo žalosna i uplašena jer su razdvojeni. Razlog njihove razdvojenosti vjerojatno su vanjske okolnosti ili nesretna sudbina (usp. Bogdan 2012a: 116): „Bi li to volja ma ali čes prihuda / koja mi uzima radosti odsvuda?“. Svoju tugu i besmisao života bez svoje ljubavi dočarava izjavama: „Nu, ako tebe još bude mi ugrabit, / sama ću sebi nož u prsi me zabit“. Sintagma „zabiti nož u prsa“ dio je razgovornog stila, nižeg registra iskaza za opis emocionalne boli, neki istraživači navode da su to originalni Nalješkovićevi stilemi koje nalazimo i u pjesmama s muškim lirskim subjektom te u ljubavnim poslanicama (Kapetanović 2005: 16). Dakle, iako su stilski puštenost, neposrednost i razgovornost karakteristike pjesama ženskoga glasa (usp. Bogdan 2012a: 116), to ne vrijedi nužno za navedeni stil jer se on može pronaći i u drugim Nalješkovićevim pjesmama. Još jedno obilježje pjesama ženskoga glasa koje dolazi do izražaja emocionalna je nabijenost iskaza. Iskaz je manje formalan od onoga u muškim pjesmama te je izražen topos podnošenja patnje: „Tijem neka sve ide, sve ću ja podnijeti / kad pamet mu pride, da sam tva, a moj ti.“

I pjesma 101 pripada pjesmama ženskoga glasa. U njoj se naglašava obostranost osjećaja: „jer ljubav znaš našu, plamenom ka gori. / Dobro znaš, svaka zla i svaka vesel'ja / vazda sam dijelila napoli s tobom ja.“. Riječ je o uzajamnoj ljubavi u kojoj ljubavnici dijele radosti i tuge. Iskaz je blizak razgovoru i formalno i leksički. Započinje pozdravom: „Zdravlje ti posila, moj druže izbrani, / ka srce iz tila od tebe ne brani“. Zaljubljenica dragog oslovljava apostrofom bliskom folkloru koja je, kao i uzajamnost osjećaja, karakteristična za pjesme ženskoga glasa (usp. *ibid.*: 118). Apostrofiranje voljenog i bliskost svakodnevnom govoru i usmenoj tradiciji obilježja su koja pokazuju sklonost komunikativnosti i zaokupljenost komunikacijom, neovisno o tipu ljubavne situacije. Spomenuta komunikativnost i stilski puštenost izraza i inače je, kako smo vidjeli, odrednica Nalješkovićeve lirike, a vidljiva je u njegovom nastojanju da na formalnoj, tematskoj i stilskoj razini kreira komunikacijske situacije, koristeći se pritom literarnim sredstvima.

To je vidljivo u pjesmi 107 gdje se simulira epistolarna komunikacija. Zaljubljenica govori o svom ljubavnom jadu zbog razdvojenosti od voljenog: “Koliko brijeme jes da se nije očima / vidio tvoj ures i tužna mlados ma“; ističe muškarčevu hladnoću i boji se da ga ne uzme druga

„vila“: „tvrđi si nego lav i gvozdje i mramor, / ter ljubav ostavi meu nami ka je bil', / eda te zatravi kagodi tamo vil“. Pri opisu emocionalne hladnoće ljubavnika koristi usporedbe koje inače susrećemo i u ljubavnoj lirici gdje je lirski subjekt muškarac: „tvrđi si nego lav i gvozdje i mramor“. Epitet tvrdoće, hladnoće i kamenitosti obično se koristi za opis ženske ravnodušnosti, no ovdje je slučaj obrnut. Premda je u pjesmama ženskog glasa jezik stilski jednostavniji i bliži svakodnevnom govoru, moguće je prepoznati elemente diskurza poput petrarkizma i dvorske ljubavi: „Toj li bi pravo toj, toj li ja izdvorih / za ljubav, vijenče moj, za ku se rastvorih“. Koncept pravednosti i ljubavne službe dio su tog tipa diskurza u koji je umetnuta apostrofa svojstvena iskazu subjekta ženskog roda. Slično kao u pjesmama s muškim lirskim subjektom, jedini lijek za ljubavne jade je povratak voljene osobe ili smrt: „Inako pokoja er neću imati, / nego kad umru ja ali mi prideš ti.“ Možemo zaključiti kako se i u ženskim pjesmama, premda ih se određuje kao stilski spuštenije, mogu pronaći tragovi različitih ljubavnih diskurza, a njihovu bliskost svakodnevnom govoru osim sa specifičnošću te lirske podvrste, možemo povezati i sa stilskom posebnosti Nalješkovićeve lirike. Budući da je ona zaokupljena komunikacijom, i ovaj bismo tip iskaza mogli čitati u tom ključu. Uslijed nemogućnosti ostvarenja komunikacije, Nalješković oblikuje pjesme u kojima ju fingira, stvarajući situacije u kojima se „gospoja“ obraća muškarcu, govoreći o vlastitoj ljubavnoj boli, strahovima ili sumnjama.

Takav je slučaj i u pjesmi 143 u kojoj se tematizira uobičajena ljubavna kriza i sumnje. U središtu je ženin strah da je voljeni zauvijek otišao i ostavio ju zbog druge žene. Ona je ranjena jer ju je ostavio, boji se da ju je zaboravio i našao drugu: „hotjej mi tužnoj rit zašto me tač rani. / U čem ti zgriješih ja tere me ostavi, / jaoh, ali gospoja druga te zatravi?“. Osim opisane situacije, i izraz pjesme blizak je svakodnevici. To signaliziraju upitne rečenice i uzdasi koji su u skladu s emocionalnim stanjem kazivačice. Ogorčena situacijom, ona sebe u fiktivnom scenariju čak stavlja u ulogu njihove služavke, što može podsjećati na motiv ljubavnog sluga, a simbol njezina emocionalnog stanja i nje same je cvijet koji vene i skončava: „Ter mi se kunjaše da veće na saj svijet / dražu stvar ne znaše nego taj jedan cvijet, / koji ti ne zene er sunca ne vidi, / na pospjeh neg vene i sahne i blidi“. Projekcija osjećaja lirskog subjekta na neki predmet karakteristična je i za neke pjesme s muškim lirskim subjektom, no ipak jasno se uočavaju specifičnosti pjesama sa ženskim lirskim subjektom. Njezini se iskazi iscrpljuju u jadikovanju zbog razdvojenosti od ljubavnika s kojim je ljubav ostvarena, ali je otišao, brine se da ju je ostavio zbog druge žene. Uz to, jezik i stil takvih pjesama stilski je spušteniji i

kolokvijalniji te se može doimati emocionalno nabijenijim i prirodnijim od onoga s muškim lirskim subjektom.

U pjesmi 169 bolesna žena obraća se voljenom muškarcu i ističe da je svjesna koliku će mu bol nanijeti ako umre, što, dakako, upućuje na intimnost iskaza i uzajamnost osjećaja. Također motiv bolesti semantički povezuje doslovnu bolest s onom uzrokovanom ljubavnom patnjom. U pjesmi 156 tematizira se upletenost drugih u ljubavni odnos, vanjske okolnosti koje ugrožavaju sreću para. Naime, govornica ističe da joj je dragi uvijek bio vjeran kao i ona njemu te ga pita tko mu je rekao nešto loše o njoj, naglašavajući pritom da nije kriva i moleći ga da se vrati i odagna joj žalosti.

Osim voljenom muškarcu, ženski lirski subjekt u jednoj se pjesmi (172) obraća i drugim ženama. Upozorava ih na prolaznost i ističe da treba težiti vječnom raju, a ne razbludnom ovozemaljskom životu. U kontekstu kreiranja predodžbi o ženama ovaj iskaz možemo čitati kao moralnu pouku ženama i naglašavanje kreposti kao najveće vrijednosti.

Konceptualizacija ljubavnih odnosa kojom se bavimo u ovom radu, usko je vezana uz literarne modele i identitete, načine na koje se u pojedinim vrstama stvara slika žene, muškarca i njihova međusobnog odnosa. U petrarkizmu i dvorskoj ljubavi žena je najčešće objekt ocrtan na temelju percepcije muškog lirskog subjekta i njegove vizije žene i ljubavi, te je, u skladu s time, idealizirana i hladna, oblikovana uobičajenim literarnim motivima, slikama i konceptualnim metaforama, savršena i nedostižna, ona je izvor žudnje i ljubavnih jada koje on podnosi ili zbog kojih se buni, tražeći plaću za svoju službu. Kada ju dobije, percepcija se mijenja, a samim time i slika ljubavi, pa u hedonističkim pjesmama blagoslivlja sve muke i suze, gospojinu krepost i ljepotu, pri čemu je njihova združenost dočarana putenim slikama. Pjesme ženskog glasa pak u prvi plan stavljaju lik zaljubljene žene, ljubavni je odnos pritom ostvaren i osjećaji su obostrani, no muškarac je iz nekog razloga otišao pa ona jadikuje, strahujući da ju je ostavio i našao drugu. Taj problem implicira predodžbu muškarca kao sklonog nevjeri za razliku od žene koja ustraje u ljubavi i čeka ga. Njezin je iskaz zasićen emocijama i bliži govornom jeziku, zbog čega se može doimati spontanijim od onog u pjesmama s muškim lirskim subjektom koji je formalniji i naslonjen na književnu tradiciju. Iako je u pjesmama s muškim lirskim subjektom izraženija veza s književnom tradicijom, i one su kod Nalješkovića kolokvijalne, mnogo više nego kod drugih autora. Međutim, iako je kolokvijalnost karakteristična za sve njegove ljubavne pjesme, ipak su „ženske“ kolokvijalnije od „muških“ pa možemo govoriti o rodnim razlikama u kodiranju osjećajnosti, a s tim u vezi i u konceptualizaciji uloga u ljubavnom odnosu.

2.7. Raznolikost komunikacijskih razina u lirskim iskazima

Osim muškog i ženskog lirskog subjekta i uobičajenih komunikacijskih situacija u kojima se ljubavnici obraćaju jedan drugomu, u Nalješkovićevoj lirici pojavljuju se i drugi adresati. Pojavu ostalih adresata možemo povezati sa sklonošću komunikativnosti i zaokupljenošću komunikacijom ili pak njenom nemogućnošću kao temom. Lirski se subjekt obraća Ljubavi ili Bogu ili pak unajmljuje posrednike da prenesu njegovu ljubavnu poruku (Zgovor, Kitica, Knjižica), pri čemu dolazi do oslobađanja ovisnosti amorozne komunikacije o muškom lirskom subjektu te se širi spektar sudionika (Kapetanović 2005: 17). Međutim, ostali adresati pojavljuju se tek kao posrednici amorozne komunikacije, oni prenose poruku „gospoži“, kada lirski subjekt ne može ostvariti izravnu komunikaciju, on u njih upisuje svoje želje i osjećaje. Poruka, tekst ili kakav dar objekti su pomoću kojih lirski subjekt verbalizira svoje osjećaje i komunicira s „gospojom“. Takav je slučaj u pjesmi 133 gdje apostrofira krunicu koju šalje „gospoži“ da joj „uresi“ glavu, a koja je simbol njegove ljubavi. Opisujući ju, on idealizira „gospojinu“ ljepotu koja je izvor njegovih jada i tuge. A činjenica da je riječ o darovnoj pjesmi upućuje na sličnost sa svakodnevnim životnim situacijama (Dukić 2005: 132). U pjesmama 11 i 13 također se obraća posrednicima koji prenose njegovu ljubavnu poruku „gospoži“ i koji su pri tom antropomorfizirani, oni čine ono što pošiljatelj ne može. U tom smislu mogli bismo govoriti o ulozi teksta kao sredstva za oblikovanje osjećajnosti i njen prijenos kada je izravni kontakt onemogućen te je u skladu s time tekst personificiran i ulazi u komunikaciju s čitateljicom: „Zgovore dragi moj, molim te, pođi ti / u one od gospoj ka sama na sviti / gospodi i vlada život moj i mlados, [...] da mi ju pozdraviš, a poslije ljuveno / da mi ju celivaš u ruke pribile“. Zgovor prenosi poruku u kojoj „gospoži“ obznanjuje patnju i bol lirskog subjekta, opisanu petrarkističkim metaforama: „početak od tuga i plamen ljuveni / kolik se od iskre od male učini, / ki svak čas naprid gre odkli ga jedini / užeže tvoj pogled ter od taj prvi čas / on kopni kako led rad njega ali mraz.“ Možemo dakle govoriti o zaokruženom metaliterarnom iskazu, tekst je personificiran i komunicira s čitateljem, a i sam kazivač obraća se tekstu, osvještavajući literarnost poruke koju prenosi. U pjesmi 13 lirski se subjekt obraća knjižici koju šalje vili i u kojoj joj obznanjuje svoju ljubav, muke i trud koje je skrivao. Obraćajući se posredniku, traži da „gospoži“ prikaže njegovo stanje: „Pak skaži nemire, skaži joj nepokoj, / na prišu ki stire nesrični život moj [...] Još viru mu skaži i koliki patim vaj, / ništor joj ne slaži, Knjižice, ni potaj“. Time se ističe funkcija ljubavne lirike kao tipa iskaza te se prikazuju obilježja tekstualne slike ljubavi preuzete iz nje. Za muškarca je ljubav dakle patnja i bol čiji je uzrok „gospoja“ koja je „tvrđa još neg kami“, njezina je ljepota krivac patnji i stoga traži od nje da mu se smiluje:

„A pak joj govori jere je grjehota / da mene umori nje rajska lipota, / jeda kad taj vila na milost prit bude / da bi mi skratila ovi plač i trude.“ Dakle, sve njegove muke koje joj obznanjuje, šaljući knjižicu, tek su sredstvo kojim nastoji steći njenu milost, što su tipične značajke koda ljubavi kao pasije. Kodiranost ljubavne poruke i njena literarnost naglašene su epistolarnom formom pjesme, ona započinje i završava poput pisma. Uz to se pošiljatelj pisma obraća svom tekstu, upućujući ga kako da „gospoži“ prenese informacije o njegovim ljubavnim mukama i stekne njenu milost. Pritom u iskaz u kojemu se obraća tekstu uklapa i iskaz u kojemu se fingira obraćanje pisma „gospoži“ i još jednom ističe literarnost poruke. Da bi razine komunikacije bile jasnije, evo ulomka:

Tuj prid njom pusti glas ako mož' do nebes,

 zašto sva moja vlas u ruci nje jes,
smirno mi pozdravi tuj krunu od vila
 i reci: „Tvoj pravi sluga me posila
jer veće ne more potajat plamene
 u njemu ki gore od želje ljuvene,
cić tvoga uresa jer pokoj ne ima
 odkli ga saveza rajskima očima,
negoli dan i noć pati trud i muke
 da bi mu kako moć tvoje znat odluke.“

Prva je komunikacijska razina signalizirana početkom i krajem pjesme, okvirom se simulira forma pisma:

Da se da lis ovi onojzi ka sjedi

gdi su svi jadovi srcu mom po srjedi.

Ovoj ti rob piše ki tvoj plam uzdrži,

potajno odviše koji ga jur sprži.

Ono u sebi sadrži obraćanje pošiljatelja vlastitom tekstu, ali i fingirano izravno obraćanje teksta adresatu u upravnom govoru koji tipom iskaza i konceptualizacijom ljubavnog odnosa podsjeća na petrarkizam. Imamo dakle dvije razine tekstualne komunikacije, onu između teksta i njegova autora i onu između teksta i čitatelja. U izdvojenom ulomku tekstualna se poruka osamostaljuje i izravno komunicira s čitateljicom. Iako se simulira epistolarna komunikacija, što bi mogao

biti signal realističnosti, naglasak je na komunikacijskim poigravanjima koja se ostvaruju na razini teksta i time je istaknuta njegova literarnost.

Ljubavnu liriku Nikole Nalješkovića, kako smo pokazali u analizi, karakterizira bliskost izvanestetičkoj komunikaciji, interes za svakodnevicu. Nalješković je uvelike zaokupljen problemom komunikacije, pjesme su mu često apelativne i u njima simulira stvarne komunikacijske situacije poput govorenog obraćanja voljenoj osobi, izravno ili preko posrednika, ili pak epistolarne komunikacije, rastajanja i sastajanja ljubavnika, njihovog dopisivanja ili razmjene darova i anegdota iz života. Situacije u pjesmama konstruirane su tako da nalikuju stvarnim zbivanjima, stvore privid autobiografske intime, što se očituje i u pjesničkom jeziku koji je bliži razgovornom stilu nego kod drugih autora. Ipak, pjesnički jezik i stil Nikole Nalješkovića uvelike je naslonjen na književnu tradiciju, i to domaću, a ne toliko inozemnu. Iz domaće književne tradicije kanoniziranih ljubavnih lirika prve generacije preuzima Nalješković elemente pjesničkog idioma, metar, frazeologiju i, što je za naše proučavanje osobito važno, koncepciju ljubavnog odnosa. Kod njega su jasno prisutni petrarkizam i semantika dvorske ljubavi, amorozni diskurzi koje susrećemo u lirici Šiška Menčetića, Džore Držića i drugih autora iz *Ranjinina zbornika*. Iako se oslanja na spomenute modele, Nalješković u njih dodaje i nešto svoje, prilagođava ih vlastitom stilu, što je vidljivo u jeziku, odabiru leksema koji pripadaju svakodnevnoj komunikaciji i koji su možda njegovi izvorni stilemi, ali i u sklonosti da situacije u tekstu kreira tako da nalikuju mogućim zbivanjima, stavljajući u središte komunikaciju, literarnu i fingiranu ili stvarnu, kao najvažniju tematsku preokupaciju svoga kanconijera.

3. Poslanice

3.1. Ljubav u poslanicama, elementi i funkcije ljubavnih diskurza

Osim u kanconijeru, pjesme koje tematski pripadaju ljubavnoj lirici nalazimo i među poslanicama (Fališevac 2005: 108). Premda se u literaturi nazivaju petrarkističkima (ibid.), ta odrednica nije najpreciznija jer se u njima mogu naći tragovi različitih ljubavnih diskurza i samim time različite konceptualizacije ljubavnog odnosa. Poslanice se nerijetko određuju kao realistične te je u njima autobiografičnost izraženija nego u lirici (ibid.: 120), no s obzirom na to da je poslanica kao vrsta povezana s fingiranjem komunikacijskih situacija i tipiziranim iskazima (usp. ibid. : 102), vjerojatnije je da se bar u slučaju ljubavnih poslanica radi o iskazima literarnog podrijetla koji su podudarni u mnogočemu s onima u ljubavnim pjesmama. Činjenicu da ljubavne poslanice treba čitati ponajprije kao literarne iskaze, poetički i stilski bliske ljubavnim pjesmama potvrđuje i to da su nastale kad i kanconijer te su međusobni utjecaji vrlo očiti. Primjerice Rafo Bogišić u monografiji o Nalješkoviću ističe da su poslanice ljubavne tematike rječnikom i stilom slične kanconijeru. One su spoj pomodne fraze i naivnog jednostavnog kazivanja, što je na tragu Nalješkovićeve stila koji on naziva petrarkistički realizam, no teza da su one iskaz i iskrena ispovijed nesretnog čovjeka, kao i da iz njih izbija raspoloženje razočaranog pojedinca koji traži utjehu u pjesmama i prijateljstvu s pjesnicima te da u njima govori o svojoj ljubavi, jadima, nesrećama i životu (Bogišić 1971: 45), problematična je jer je bliskost govornim formama svakodnevice stilsko obilježje lirike onoga vremena, ne nužno signal autobiografičnosti. Dosadašnji su proučavatelji Nalješkovićeve poslanice uglavnom čitali kao opis ljubavnih zgoda i pjesnikova odnosa prema nekoj ženi u kojemu pored petrarkističkih slika prevladava interes za vlastitu sudbinu (usp. Đorđević 2005: 119). Autor je u njima zaokupljen osobnim brigama, njegova pisma stoga nemaju književnu intenciju, već su ponajprije shvaćena kao osobna, intimna komunikacija, privatna korespondencija sa živim osobama (Bogišić 1971: 44-45). Spomenuta biografistička čitanja međutim zanemaruju literarnu dimenziju poslanica. One su u mnogim slučajevima zanimljivi primjeri literarnih poigravanja i metatekstualnih iskaza o vlastitom ili tuđem pjesništvu. Nerijetko imaju fikcionalni karakter i u njima se književnim sredstvima ocrtava neka tipizirana ljubavna situacija preuzeta iz ljubavne lirike s jasnim literarnim signalima poput figura, tipiziranih iskaza ili situacija koje ondje nalazimo (usp. Bogdan 2017: 30-31). Kao ilustracija literarnosti poslanica poslužit će primjer koji izdvaja Kapetanović. Riječ je o poslanici Vlahu Vodopiću (13) u kojoj je ostvarena intertekstualna veza s jednom od pjesama kanconijera (23) te iz nje doznajemo kako je nastala. U pjesmi se tematizira pisanje druge pjesme te se ona citira:

„poslavši mu verse koji počinu: „Reci mi tko mi te...“ bez onoga što u njih odgovara cvijet na svrsi od svakoga“. Osim u uvodnim i završnim stihovima iz kojih saznajemo da je Nalješković poslao Vodopiću pjesmu da je dovrši, pjesničko se stvaranje tematizira i u ostatku pjesme, i to kreiranjem situacije u kojoj „vila“, koja mu je odnijela srce, zaljubljenku šalje cvijet, pa mu u snu dolazi muza i potiče ga da piše pjesmu. Spomenuti scenariji uobičajeni su u ljubavnoj lirici. „Vila“ koja otima srce muškarca temeljni je motiv koji opisuje petrarkističku sliku ljubavi, ali je u ovom slučaju iskorištena kao označitelj umjetnosti i pjesničkog stvaranja. Tema pjesme nije nesretna ljubav, već stvaranje tekstova koji ju tematiziraju i umjetnička inspiracija, što je vidljivo i u snu u kojemu se spominje muza koja zaljubljeniku daje pero i potiče ga na pisanje. Uloga žene kao muze i inspiracije u pjesničkom stvaranju još je jedna dimenzija ljubavne lirike i gradnje tekstualne predodžbe žene u njoj. Dakle, i vilu i muzu koje se spominju u pjesmi moglo bi se čitati kao literarne modele i označitelje u svijetu teksta, materijal kojim se stvara umjetnički tekst. Čin pjesničkog stvaranja i sam tekst stoga su središnja tema poslanice, što potvrđuje i okvir pjesme iz kojega je jasno da je riječ o literarnoj igrariji u kojoj jedan pjesnik traži od drugoga da dovrši njegovu pjesmu, govoreći mu pritom o procesu vlastitog pisanja, potičući ga na literarnu igru. Brojnim literarnim signalima u poslanici koju šalje drugom pjesniku, poput ustaljenih motiva, slika i topike koji su dio repertoara ljubavne lirike, Nalješković signalizira da je ideja njegove poruke razgovor o književnosti samoj, a ne o stvarnom ljubavnom iskustvu (usp. Bogdan 2017: 32). Poigravanje elementima petrarkističkog diskurza moguće je uočiti i u poslanici *Odgovor poštovanomu Maru Burešiću* (25). Iako ju se čitalo kao iskaz ljubavne patnje u kojemu Burešić traži savjet iskusnijeg Nalješkovića, hvaleći pritom njegovo pjesničko umijeće (usp. Đorđević 2005: 163), riječ je o književnoj prepisci dvaju pjesnika, što je vidljivo u spomenutom korištenju elemenata ljubavnih diskurza. Dok Burešić u svojoj poslanici spominje motiv leptira koji leti oko svijeće, uobičajenu petrarkističku simboliku nekoga tko ide prema izvoru koji ga privlači i ubija, ilustrirajući simptomatiku petrarkističkog zaljubljenika, Nalješković u svom odgovoru kombinira petrarkističke slike s realističnim prikazom ljubavi koji je i inače obilježje njegova stila (usp. Bogdan 2017: 32). Suprotstavlja zapravo dvije tekstualne kreacije ljubavi: onu kreposnu i poštnu i onu u kojoj je ljubav zlo i nemir. Radi se dakle o zanimljivom pjesničkom promišljanju o ljubavi i žudnji u kojemu se kombinira biblijska ideja uživanja u ljubavi nadvladavanjem nagona, preuzeta iz poslanice svetog Pavla, s onom iz ljubavne lirike: pogubnom ljubavlju „gospoje“ od koje treba bježati (Đorđević 2005: 136). Za ilustraciju spomenutih tekstualnih slika ljubavi evo citata: „Pišeš mi čudnu zled, koja mir tvoj gubi / kroz jedne vil pogled, ku s srcem obljudi“. Riječ je o uobičajenoj slici petrarkističke lirike koja simbolizira moć ljubavi, a u kojoj „gospoja“ ili Amor

pogledom strijelja zaljubljenika te ljubav za njega postaje slatki nemir i zlo. Takvoj se slici suprotstavlja pravedna i mirna ljubav povezana s biblijskim intertekstom ili platonizmom: „Tijem pravo reć mogu da kripas jes ljubav / budući u Bogu, ma ovdi pamet stav': / l'jepšega uresa čovjeku dao nije / višnji Bog s nebesa koliko poznan je.“ Izdvojeni kontrast suprotstavlja dvije tekstualne predodžbe ljubavi, dvije tradicije, ali i dva pojma koja se obično povezuju sa slikom ljubavi u književnosti, razum i osjećaje: „A ja znam da mnogom kriposti višnja čes / i svakim razlogom uresil' tebe jes. / Tijem način i mjera i razlog svu tuj zled / čin' da ti rastjera, ku ti da taj pogled.“ Petrarkistička ljubav pritom je demon kojeg treba otjerati, nevolja koje se treba kloniti: „Toj ti je najbolje ako hoć' ti uteć / od take nevolje, ino ti neću reć“, prolazna ljepota koja s vremenom nestaje: „I što je pogled taj, biti će, neka znaš, / do brzo zalogaj od njega draži dvaš“, što možemo čitati i kao Nalješkovićev ironičan komentar petrarkističkog diskurza. S obzirom na to da je ljubavna lirika heterogena, osim petrarkističkog, u njoj se pojavljuju i drugi diskurzi čije tragove možemo pronaći u poslanicama. Sličnosti i veze poslanica s različitim tipovima ljubavne lirike, pokazat ćemo u analizi onih poslanica koje tematikom pripadaju ljubavnoj lirici, usredotočujući se ponajprije na koncepciju ljubavnog odnosa i diskurze kojima je ona oblikovana.

3.2. Literarni slojevi i tekstualna poigravanja u poslanicama

U poslanici Niku Latiniću (1) ljubav se prikazuje kao jad i nespokoj, lirski subjekt odlazi u goru zbog ljubavne boli, uklanja se od ljudi i u samoći promišlja o svom emocionalnom stanju uzrokovanom nesretnom ljubavlju: „po gorah, družē, znaj, da tvoj drug sam hodi, / od ljudi gdi stupaj već se ne nahodi, / u zemlju gledaje suznijema očima, / mu mlados smišljaje, ka pokoj ne ima.“ Spomenuti topos podsjeća na pastoralu, dok je emocionalno stanje zaljubljenika podudarno s onim u ljubavnoj lirici, što potvrđuje da je riječ o iskazu literarnog podrijetla. Uz to simptomatika je ljubavi petrarkistička, što ilustriraju sljedeći stihovi: “uzroka da ne dam poznat me nesreće, / ke nitkor ne pozna, nek nika gospoja, / kroz koju žalosna mlados je sad moja“. Zaljubljenikov doživljaj ljubavi obilježen je patnjom kojoj je uzrok „gospoja“ koja ju ne poznaje, ona je prikazana kao nedostižna, hladna i ravnodušna, što dokazuju stihovi: „Er vidim da po njoj još nije poznati / da pozna život moj kroza nju što pati“, a ljubav je opisana kao patnja, plač, tuga i bolest, što su uobičajene petrarkističke konceptualne metafore. Još jedan petrarkistički motiv je i pogled koji je ujedno i jedini kontakt te odnosi sve boli i tuge lirskog subjekta: „dosti je očima što pozre proć meni. / Er ona odnesti more mi u pogled / plač, tuge, bolesti i svaku inu zled“. Kad vidi dragu, tuga zaljubljenika pretvara se u radost, sve njegove muke nestaju, u čemu se očituje antitetičnost ljubavnog odnosa, također svojstvena

petrarkizmu, koja kulminira kada se lirski subjekt svojevolumeno „gospoju“ daje za slugu i pristaje na ljubavnu bol s radošću, nadajući se da će mu ona odagnati sve muke: “za rajski nje ures podnijeti sve muke”. Jasno je dakle da nije riječ o stvarnoj ljubavnoj nevolji, već o tekstualnom konstrukt ljubavi u kojemu je identitet zaljubljenika i „gospoje“, kao i koncepcija njihova odnosa, literarno kreirana slika.

Poslanica Vlahu poštovanomu (2) također pripada ljubavnoj lirici, što je, osim u tipologiji odnosa i temi, vidljivo i u jeziku i stilskim značajkama. Lirski subjekt prijatelju govori o svojoj ljubavnoj nesreći kojoj je krivac žena: “ter vazda za tuđ' grijeh podnosim pokoru”. Opisujući svoje emocionalno stanje, koristi hiperbolu i konceptualne metafore tipične za petrarkizam. Ljubav je “nesreća vrhu svijeh”, tuga i bol zbog koje zaljubljenik želi umrijeti. U opisu ljubavi koriste se konceptualne metafore LJUBAV JE SMRT i LJUBAV JE PATNJA (usp. Kapetanović 2005: 15), ali i izrazi bliski razgovornom leksiku u kojima je vidljiv naturalizam i realističnost: “uzmi nož ter me zakolji”. Identičan se izraz može naći u Nalješkovićevoj ljubavnoj lirici, što je argument za njegovu literarnost, kao i za tezu da je riječ o izvorno Nalješkovićevu leksimu (Dukić 2005: 129). Njegovom uporabom daje na originalnosti svom pjesničkom idiomu, ali i literarnom opisu ljubavne patnje dodaje realističnu notu, stilizirajući iskaz tako da podsjeća na svakodnevne ljubavne zaplete i govor.

Poslanica Franu Butkoviću (10) tužba je zbog dijeljenja od gospoje bliska tipu pjesama o razdvojenosti ljubavnika (Fališevac 2005: 110). Središnji motiv razdvojenosti ljubavnika krivnjom drugih ilustriran je stihovima: „Ma jeda životom razdili Bog pravi / tko me š nje lipotom ovako rastavi.“ Lirski subjekt pati jer je razdvojen od „gospoje“, proklinje onoga tko ih je razdvojio, nesretan je i trpi veliku tugu i nespokoj, traži svoju „gospoju“ i „ucviljen je, gine od želje za njom“, no više se brine za dragu nego za sebe, kao i ona za njega: „Zašto se većma njom nego sobom ja brinu, / a ona većma mnom, ter željno š njom ginu.“ Njihova je patnja, kako vidimo u navedenim stihovima, uzajamna i upućuje na obostranost ljubavnog odnosa i zajedničku ljubavnu bol, što je uobičajena značajka pjesama o rastancima. Patnja lirskog subjekta opisana je simptomatikom ljubavne lirike. Ljubav je prikazana kao nespokoj, lirski subjekt i voljena radije bi umrla nego trpjela zbog razdvojenosti: „Ter cić tej nesreće sad nam su, družice moj, / tužice dvaš veće i veći nepokoj.“ Bliskost iskaza svakodnevnom govoru vidljiva je u pjesničkom jeziku, uzvicima koji dočaravaju patnju zaljubljenika („Jaoh, ali u tuzi kad bješe da zene, / čine ju stat družice, jaoh, ovoj i mene“) te u apostrofama poput „družice“ koje podsjećaju na pjesme ženskog glasa u kojima zaljubljenica tuguje zbog razdvojenosti čiji su uzrok, kao i u ovom slučaju, vanjske okolnosti. Stoga se ljubavnici hoće ponovno sastati pa

pošiljatelj poslanice moli prijatelja da im ugovori susret, čime simulira stvarnu komunikacijsku situaciju, koristeći pritom literarna sredstva, elemente ljubavnih diskurza za njeno oblikovanje. I u drugoj poslanici Franu Butkoviću (3) mogu se pronaći tragovi amoroznog diskurza.

Da se da u ruke dragomu mom drugu,

ki ne zna me muke ni boles ni tugu.

[...]

„Pokle si toliko nesrećan,

pođi se objesi, ako ć' bit tuga van.“

Toj bi mi najbolje er na svijet ina stvar

neće mi nevolje utažit nikadar.

Ter mi se vidi grijeh da me smrt sad neće

pokli sam vrhu svijeh nesrećan najveće.

Govornika „prži smrt“ i u mukama je, no ne želi im otkriti uzrok. Spomenuti motiv može upućivati na ljubavni ogranj u kojemu izgara zaljubljenik u ljubavnim mukama, uobičajenu metaforiku poznatu također iz ljubavne lirike. Emocionalno stanje pošiljatelja također je podudarno s opisima u ljubavnoj lirici. Ono je, što je tipično za petrarkističku ljubav, opisano kao muka, tuga i bolest kojoj nema lijeka osim smrti, a pojačano je i hiperbolom „vrhu svijeh nesrećan najveće“, što je na tragu hiperbolizacije osjećajnosti, također karakteristične za taj tip diskurza. Jasno je dakle da se u poslanicama pojavljuju različiti književni slojevi, što potvrđuje njihovu fikcionalnost.

Poslanica Dimku Ranjini (33) razlikuje se od ostalih. U njoj lirski subjekt ne govori o vlastitom iskustvu, već daje ljubavni savjet prijatelju (Fališevac 2005: 110), no mi ćemo se u analizi koja slijedi usredotočiti ponajprije na njene literarne elemente. U pitanju je dopisivanje dvaju pjesnika u kojemu Nalješković kao poznati pjesnik mlađem kolegi može dati savjet (usp. Bogišić 1971: 42), ali ponajprije poetički, a ne prijateljski. Dopisivanje Ranjine i Nalješkovića nećemo čitati kao savjet prijatelju, već kao literarnu igru i dijalog dviju književnih tradicija, dviju pjesničkih generacija i literarnih koncepcija ljubavi (Bogdan 2012c: 273). Dinko Ranjina upućuje poruku Nikoli Nalješkoviću u kojoj mu šalje ljubavni problem, no ne radi se o stvarnom ljubavnom problemu, već je amorozna problematika fikcionalna i u pristupu njoj očituju se poetičke osobine dvaju autora. Dok Ranjina ljubavnoj problematici pristupa ludički, šaljući ju kao zadatak Nalješkoviću, on mu odgovara realističnim savjetom. Takav pristup s dozom šaljivosti i neozbiljnosti dopušten je u poslanicama te otvara prostor autopoetičkim

komentarima i literarnim poigravanjima (usp. *ibid.*: 271). U Ranjininoj poslanici ljubavna bol nesretnog zaljubljenika oslikana je petrarkističkim leksikom i figurama te je i vrsta ljubavnog odnosa petrarkistička. „Vila“ je „studena i kamena“, ne obazire se na bol lirskog subjekta, dok njega pak „prži ljubavni plam“: „To li nje taj studen tako jes u snazi / da svaki plam ognjen dobiva i gasi/kroz toj nje tvorenje načina ko meni / kako ovo gorenje ne zgasne u meni?“ Istaknuta antitetičnost ljubavnog odnosa, kao i tipizirane metafore povezane s ulogama u ljubavnom odnosu, nesretni zaljubljenik i „neharna gospođa“ koja mu nanosi bol, pripadaju petrarkističkom kodu. Opisuje se ženska narav, žena je hladna kad nije susretljiva. Uporabom kontrastnih epiteta ističe se podjela uloga u ljubavnom odnosu koju možemo povezati s Aristotelovom teorijom prema kojoj je žena voda i led, muškarac plamen i oganj. Takva podjela otvara pitanje dominacije u ljubavnom odnosu, ističući metaforom iz Nalješkovićeve poslanice: „sila veća znam da manju porazi“ borbu muške i ženske prirode koja dolazi do izražaja u savjetu koji lirski subjekt daje nesretno zaljubljenom prijatelju. Međutim, prepisku dvaju pjesnika mogli bismo čitati i drugačije, kao sukob dviju književnih koncepcija, stilova i tradicija. Ranjinina je poslanica artificijelna, što vidimo iz oblikovanja amorozne situacije i metafora kojima se poigrava, a Nalješković na nju odgovara jednostavnije i racionalnije. Dok se Ranjina igra topičkim antitezama vatre i leda, naglašavajući figurativnost i u prvi plan stavljajući realizaciju metafore, Nalješković uspoređuje fizikalne primjere sa svijetom emocionalnog, i to bez razrađene metaforike i osvještavanja literarnog podrijetla tih iskaza (usp. *ibid.*). Primatelj poruke ovdje više ne proizvodi figuru, nego je već proizvedenu uvlači u svoje komunikacijsko djelovanje. Ranjina metaforu smatra dijelom komunikacijskog koda pjesništva i računa s primaocima metaforom urešena iskaza, s njihovim navikama, njihovim ukusom, njihovim očekivanjima u vezi s poželjnom učestalošću metafore u književnom ili govorničkom djelu (usp. Kravar 1993: 74). No, Nalješkovićevo poimanje pjesništva i time uvjetovano čitanje teksta drugačije je. Stilske figure i motive koji su dio amoroznog literarnog koda, Nalješković shvaća doslovno, previđajući Ranjinin ludizam te mu takvim tipom iskaza, jednostavnim i doslovnim, i odgovara. Kako bismo ilustrirali drukčije shvaćanje pjesništva i različitosti pjesničkog jezika, navest ćemo ulomak iz Nalješkovićeve poslanice:

Ne znaš li kamen'ja studena ka daju

iz sebe plamen'ja da žegu i sjaju,

a oni l'je stoje u svojoj studeni

jer narav njih to je, moj Dimo pošteni.

Nijesu li još vode naravi studene,

iz kojijeh izhode kriposti ognjene?

[...]

Nu kad se kamen'je ali pak tej vode

gdi bude plamen'je na blizu prigode,

svrući se ali plam od njih se ugasi

jer sila veća znam da manju porazi.

Nalješković uspoređuje prirodne pojave poput gejzira s emocionalnim stanjem, a takav je iskaz posljedica doslovnog shvaćanja Ranjinine metafore i antiteze vatre i leda (Bogdan 2012c: 273) koja je dio izražajnog koda ljubavne lirike, ali i pojedinih filozofskih teorija. Tako primjerice, kako smo već spomenuli, Aristotel žene povezuje s ledom, a muškarce s ognjem. Sve te artificijelne nijanse pjesničkog izraza Nalješković previđa i shvaća doslovno, pa bismo njegov odgovor mogli tumačiti i kao humoristični komentar Ranjinina stila i shvaćanja pjesništva (ibid.). Za njega je ono prostor učenosti i ludičkog poigravanja, a za Nalješkovića jedostavan, svakodnevnom govoru i situacijama blizak iskaz. Spomenuta jednostavnost i prizemnost do izražaja dolaze u njegovu lascivno aluzivnom savjetu. Lirski subjekt govori adresatu da pod svaku cijenu ustraje da dođe do vile i drži se blizu nje da joj se omili: “svakako drži put i način kigodi / da budeš prit u skut toj vili kadgodi. / Tada ćeš viditi da se će studen nje / u taj čas svrućiti od tvoje vrućine / ali će vrućina tvoja se ugasi“, pri čemu su petrarkističke metafore i epiteti upotrijebljeni za opis ženske ćudi ili pak u značenju spolnog čina. Takva agresivnost u pristupu ženi svojstvena je Šišku Menčetiću (usp. Fališevac 2005: 110), što nas navodi na zaključak da je tip odnosa preuzet od domaćih uzora. Također, sličan savjet s erotskim konotacijama starica daje pastiru u jednoj od Nalješkovićevih pastorala, što je još jedan dokaz njegova literarnog podrijetla, pri čemu njen iskaz uvelike nalikuje onomu u maskerati s izraženijom lascivnom aluzivnošću.

Dakle, iako se poslanice, zahvaljujući njihovim komunikacijskim značajkama, nerijetko povezuju s autobiografskim, radi se naime o iskazu upućenu konkretnom adresatu, one su bogate elementima književne tradicije i različitim ljubavnim diskurzima što je, barem u slučaju onih koje pripadaju ljubavnoj lirici, signal njihove literarnosti. Biografistička čitanja te vrste tekstova uvelike zanemaruju njihovu fikcionalnost i književnu dimenziju previđajući da su one ponajprije pjesničke prepiske i samim time nerijetko metaliterarni iskazi i poigravanja različitim elementima pjesništva i pjesničkog stvaranja (usp. Bogdan 2017: 32). Jasan pokazatelj toga jest druga poslanica Dimku Ranjini (31) u kojoj Nalješković govori o Ranjininoj

lirici. To je metaliterarni iskaz i komentar ljubavne lirike, ali ujedno i tematiziranje pjesničkog stvaranja i utjecaja pjesme na čitatelja, odnosno komunikacije teksta i implicitnog čitatelja, pri čemu se metonimijom „svi ki ste ranjeni / od gorke ljubavi, tecite k Ranjini“ tematizira književna komunikacija, a metaforom u kojoj pjesme stavljaju čitatelja u ropstvo, baš kao ljubav zaljubljenika, uporabom motiva iz amorozne lirike progovara se o učincima teksta. Tekstualna materijalnost ljubavi očituje se u njezinu ocrtavanju uobičajenim kontrastnim motivima: „prislavne gdi pjesni kažu njih radosti, / kažu njih bol'jezni, vesel'ja, žalosti“. Ljubav je u pjesmama ocrtana kao slatka bol, a govoreći o ljubavi kao temi Ranjininih pjesama i načinu na koji se ona u njima konceptualizira, Nalješković hvali njegovo pjesništvo i ono postaje središnja tema same pjesme. Vidljivo je iz analize da su poslanice, osim kao izvori autobiografskih podataka i dijaloga pjesničkih generacija, zanimljive i u svjetlu međuliterarnih odnosa. Interes za osobne brige u njima se povezuje s oslobađanjem ličnosti i približavanjem svakodnevnom životu, svojstvenima i drugim žanrovima poput komedija (usp. Bogišić 1971: 44-45). Stoga su literarna dimenzija tih tekstova, metaliterarni komentari i književna poigravanja ponekad važniji negoli stvarna komunikacija, pogotovo uzmemo li u obzir tezu da su poslanice žanr predviđen za autopoetičke komentare te ih se ponekad može čitati i kao metalirske iskaze (usp. Bogdan 2012c: 274). Time se još jednom podcrtava dimenzija koja je u čitanju ljubavnih poslanica nerijetko zanemarivana, njihova literarnost i fikcionalnost, kao i pluralnost diskurza koji se u njima pojavljuju.

4. Okretanje tjelesnom, nova koncepcija ljubavnog odnosa

Za razliku od idealizirajućih koncepcija ljubavi koje dominiraju u lirici, u maskeratama, žanru koji se može smatrati svojevrsnim lirsko-dramskim hibridom, uspostavlja se nov odnos prema temi i fenomenu ljubavi koji bismo najjednostavnije mogli opisati distinkcijom ideala i paradoksa. Dok je u velikom dijelu ljubavne lirike ljubav idealizirana i uzvišena, u žanrovima koji su dio karnevalske kulture pristupa joj se komično i ironično, tekstualna predodžba ljubavi izokreće se, unižava i naglasak se s emocionalnog premješta na puteno. U tom tipu teksta, što je tipično za karnevalsku kulturu kojoj pripada, uspostavlja se novi odnos prema stvarnosti, ukidaju se postojeće hijerarhije, dolazi do stilskeg snižavanja u kojemu se idealno prerađuje u materijalno tjelesno (usp. Bahtin 1978: 23-26), pri čemu se prepliću dva kanona. Riječ kanon pritom označava dinamične tendencije prikaza tijela i tjelesnog u umjetnosti i književnosti. U tom kontekstu Bahtin razlikuje dva kanona, dvije koncepcije tijela: klasičnu i grotesknu. Groteskna koncepcija određuje slikovnu koncepciju narodne smjehovne kulture te, za razliku od klasične, podrazumijeva umjetničku slobodu. Naravno, u književnosti se, ovisno o stilu, vremenu i žanru, pojavljuju različite varijacije klasike i groteske te se njihovi elementi miješaju i utječu jedni na druge (usp. ibid: 39). Ustaljene predodžbe ironiziraju se, resemantiziraju te se njima poigrava. Književnost dakle odražava karnevaleski odnos prema svijetu, nudi mogućnost novog poretka, drukčije stratifikacije društvenih sistema i neutralizacije razlika (Bahtin 1978: 23, 263). S tim je usko povezana i integracija seksualnosti u ljubavni kod koja posebno do izražaja dolazi u komičnim žanrovima koji naglašavaju tjelesno-groteskni svijet, slamajući na taj način srednjovjekovnu hijerarhiju (ibid.: 283). Ako je seks potisnut i osuđen na zabranu, nepostojanje i nijemost, u samoj činjenici da se o njemu govori ima nešto hotimične transgresije. Onaj tko govori tim jezikom, postavlja sebe izvan vlasti i anticipira slobodu (Foucault 2013: 11). Stoga se tekstovima u kojima se aludira na seks pripisuje određena doza subverzivnosti, ali i anticipacije slobode (ibid.). Najbolji su primjer za to u književnosti maskerate, žanr koji se pojavljuje u Italiji u kasnom srednjem vijeku, i komedije, vrste koje opravdavaju slobodu i otvorenost i samim time oslikavaju karnevalizaciju svijeta, rušeći postojeću hijerarhiju i oslobađajući se represije. Osim u navedenim žanrovima, karnevalizaciju nalazimo i u pučkoj kulturi kasnog srednjeg vijeka koja je u svojevrsnom opozicijskom odnosu prema ondašnjoj elitnoj kulturi te anticipira slobodu i novi poredak karakterističan za karneval. Vezu slobode i rušenja postojeće hijerarhije Foucault objašnjava ovako: „Govoriti protiv vlasti znači reći istinu i obećati uživanje, novi poredak, dakle osloboditi se postojećih vrijednosti i predodžbi“ (ibid.: 12). U renesansnoj kulturi to se ponajprije odnosi na religiozni svjetonazor

koji bismo mogli opisati kao suzbijanje tjelesnog i ovozemaljskog u cilju okretanja duhovnom. U kulturi srednjeg vijeka tijelo je zatvor duše, a gnušanje prema njemu kulminira u seksualnim aspektima (Le Goff 1993: 132). Opisana predodžba tijela i seksualnosti posljedica je kršćanskog svjetonazora. Nakon antičkog perioda gdje su seksualnost i zadovoljstvo puti pozitivne vrednote, gdje vlada seksualna sloboda, dolazi do obrata čiji je glavni čimbenik kršćanstvo, pojavljuje se osuđivanje seksualnosti i njezino strogo reguliranje (ibid.: 143). Taj prijelaz do izražaja dolazi u lirici. Dok se u ljubavnim diskurzima antičkog podrijetla o tjelesnosti govori slobodno te se ona uključuje u ljubavni kod, u onima srednjovjekovnim ili pak petrarkističkom koji dominiraju u Nalješkovićeve kanconijeru, ako se o tijelu i tjelesnom i govori, upotrebljava se sredstvo idealizacije što je posljedica marginalizacije tjelesnog i distance srednjeg vijeka od vulgarnog i grešnog zadovoljavanja tjelesnih potreba (Luhmann 1996: 42). Uspostavljena je dakle veza puti i grijeha zbog koje se tjelesno strogo regulira ili isključuje. Ipak ono nalazi načine da prodre u neke književne oblike pomoću retorike aluzivnosti i metaforičnosti (Foucault 2013: 19). Upravo je književnost i narodna kultura prostor oslobođenja, medij koji materijalizira ono potisnuto. Za sve je oblike narodno-prazničnog veselja karakteristično kretanje prema dolje (Bahtin 1978: 386), dakle fokus na ovozemaljsko i tjelesno, a te značajke, kako ćemo pokazati u analizi, jasno se očituju u Nalješkovićevim maskeratama i dramama u kojima se na zanimljiv način spaja ozbiljno i karnevalesko, visoko i nisko. Pokladni žanrovi i komedije prostor su javnog govora o seksu i njegove diskurzivizacije (Foucault 2013: 16), to je svijet u kojemu se ruši i preokreće hijerarhija i podjela na dopušteno i nedopušteno (Bahtin 1978: 379). Oslobođanjem tijela koje se u službenoj kulturi srednjega vijeka smatralo izvorom grijeha i uključivanjem seksualnog aspekta u kodiranje ljubavi, oblikuje se nova koncepcija ljubavnog odnosa.

4.1. Maskerate

4.1.1. Tematiziranje seksualnosti u karnevaleskoj kulturi, represija i oslobođanje

Kako se oblikuje i izgleda nova koncepcija ljubavnog odnosa, ovisna, dakako, o žanrovskim konvencijama i značajkama teksta u kojem se pojavljuje, analizirat ćemo na primjeru pokladnih pjesama, žanra čija je popularnost vezana uz pokladne običaje u Dubrovniku (Bogišić 1971: 79) te je veza književnog teksta, kulture i stvarnosti u tim tekstovima izraženija. Riječ je o maskeratama, žanru talijanske književnosti kasnoga srednjega vijeka, svojevrsnom hibridu lirike i drame koji označava prijelaz u književnoj koncepciji ljubavi i pristupu toj temi u literaturi. Nerijetko ih obilježava lascivnost, što je u uskoj vezi s pučkim načinom kazivanja o

seksualnosti (Kapetanović 2005: 24). Nalješkovićeve su maskerate, prema sudu nekih istraživača, najbestidnije od dubrovačkih, vulgarne i ispunjene opscenim alegorijama. U njima se nalaze neke od najotvorenijih aluzija na muško-žensku spolnu interakciju u našoj renesansnoj književnosti (Bogdan 2017a: 182). Radi se dakle o vrsti pokladne pjesme preuzete iz talijanske književnosti koja je monološki strukturirana, u njoj kazivač nastupa kao predstavnik jedne vrste ljudi ili pak mitoloških bića, progovara u prvom licu, zastupajući interese skupine kojoj pripada u izvedbenoj situaciji, a adresati tog iskaza najčešće su žene (ibid.). Taj se tip teksta ponekad služi postupkom udvostručavanja smisla. Imamo dvije semantičke razine: prva je doslovna, ona je opis zanata ili fizičke aktivnosti, a na drugoj se podrazumijevaju detalji spolnog čina i genitalne anatomije, odnosno lascivne aluzije (ibid.: 184). Polje doslovnoga, površinskog značenja može biti ispunjeno različitim inovativnim motivima, a polje prenesenog svedeno je na različite varijante seksualnog čina, odnosno spolne prakse. Riječ je o muško-ženskom ljubavnom odnosu prikazanom iz perspektive muškog kazivača koji se obraća ženama, premda ponekad kazivač može biti i ženskog roda. Taj je model preuzet iz talijanske pokladne lirike, a Nalješković ga primjenjuje u maskeratama i dijelu dramskih tekstova, iako ne u potpunosti u svakom tekstu (ibid.: 186). U maskeratama, prema Bahtinovoju koncepciji, do izražaja dolazi oslobađajući potencijal popularne kulture, no u tjelesnosti kod Nalješkovića nema ničeg politički subverzivnog, eventualno bi se opsjednutost putenim mogla promatrati kao moralno problematična (ibid.: 195). Ali, tjelesnost je sastavni dio ljubavi i ljubavnog koda koji podrazumijeva povezanost s drugima, u ljubavi ne možemo ne misliti na tjelesnost (usp. Luhmann 1996: 29). Stoga bismo uključivanje tjelesnosti u književnu prezentaciju ljubavi mogli tumačiti kao dodavanje još jedne dimenzije tom diskurzivnom fenomenu, dakako, u skladu s pravilima žanra u kojemu se tematizira. Kada govorimo o pluralnosti diskurza koji sudjeluju u gradnji predodžbi o ljubavi, u maskeratama se mogu naći tragovi petrarkističkog i drugih ljubavnih diskurza, religijskih tekstova, pastoralna i pirnih pjesama preuzetih od talijanskih ili pak domaćih uzora koji se, kako ćemo pokazati u analizi, resemantiziraju i najčešće koriste u okviru lascivne semantike. Međutim, lascivnost se prema kraju ciklusa smanjuje te se među maskeratama mogu naći i tekstovi koji svojim stilom i koncepcijom pripadaju ljubavnoj lirici ili pak pirnim pjesmama, što možemo povezati s izvedbenim kontekstom Nalješkovićeve ciklusa.

4.1.2. Uporaba i resemantizacija religijskog i amoroznog diskurza u maskeratama

U prvoj Nalješkovićevoj maskerati motiv vraga preuzet iz talijanske pokladne poezije koristi se kao metafora za muški spolni organ koji se detaljno opisuje, pri čemu se koristi antiteza i

biblijska metaforika. Time se, u duhu karnevalske kulture, izvrcē svetost koja postaje polazište za govor o ljudskoj tjelesnosti, genitalnoj anatomiji i seksualnosti općenito. Slikovit su primjer te dvostruke semantike stihovi u kojima se kazivači obraćaju publici: „Što ste blijedi s malom snagom, / nemojte se vi pripasti, / n'jetko zove mene vragom, / n'jetko djavlom i napasti“. Pritom valja imati na umu temeljnu situaciju i izvedbeni kontekst u kojemu pojedinci nastupaju prerušeni u vragove i obraćaju se publici i pritom vjerojatno nešto i pokazuju. Vrag u ovom iskazu stoji kao označitelj muškog spolnog organa. Poveznica spolnosti i grijeha prisutna je od srednjeg vijeka te spomenutu metaforiku možemo tumačiti kao intertekstualnu igru i komentar srednjovjekovne tradicije i kulture općenito, ali i kao njezino izvrtanje u svrhu ukidanja hijerarhije. Metaforizaciju i simbolizaciju, koja postaje sredstvo normalizacije tjelesnosti, možemo vidjeti u sljedećim stihovima:

Što se smjeje svaki od vas,

 pokli nije nijednoga

 pri kom nije jedan od nas,

 od velika do maloga?

[...]

Vidite me sad velika,

 a sad mala, gruba dosti,

 promjenjujem sto prilika

 jer u meni nije kosti.

Ovdje se povezuju dva semantička polja, religiozni motiv i pučki narativ o tjelesnosti. Imamo opis promjenjive vražje ćudi koja može označavati ljudsku sklonost grijehu, no grijeh ovdje ima jasno istaknutu putenu dimenziju te se spomenuta simbolika koristi u svrhu prezentacije genitalne anatomije. Lik vraga u pučkoj se kulturi i inače povezuje s tjelesnim dolje te ga se smatra nositeljem neslužbenih gledišta, svetosti naopako (Bahtin 1978: 283, 284). U duhu kršćanskih predodžbi upliće se i opis ženske ćudi koji najbolje dočaravaju sljedeći stihovi: „Ne dođoh vam kazat mene / jer svak od vas vraga ima, / imaju ih po sto žene, / neg ne stoje vazda š njima“. Poveznica ženskog tijela i ćudi s vragom poznata je još od srednjovjekovlja, a ovdje je iskorištena za opis ženske prirode, na tom tragu i metaforiku paklene općine također možemo povezati s kršćanskim predodžbama. Žensko je tijelo u kršćanstvu mjesto grijeha te se u skladu s time žena percipira kao nagoniska i nezasićna, ona koja navodi na grijeh: „Vrhunac odvratnosti prema tijelu i seksu je u ženskom tijelu. Od Eve do vještice u srednjem vijeku tijelo žene je

Đavolovo odabrano mjesto.“ (Le Goff 1993: 132). Veza ženskog tijela s vragom i tjelesnim na zanimljiv se način ostvaruje u maskeratama. Ondje se kanonizirane kršćanske i pučke predodžbe isprepliću te se njihovom semantikom poigrava u duhu karnevalske kulture. Drugim riječima, raspada se alternativnost religioznih i pornografskih usmjerenja, a s njome i osciliranje idealizirajućih i sarkastičnih iskaza o ljubavi i ženama (Luhmann 1996: 138). Zanimljiv je primjer toga poigravanje uobičajenim mjestima religioznog diskurza. Pojavljuju se reference na biblijski izvještaj o stvaranju svijeta: „Mi smo ženama vijek činili / i činimo rodit s mukom / jer smo prvu privarili / ne dinarom neg jabukom.“ Motivi porođajnih muka kao kazne ženama i jabuke kao simbola grijeha, izdaje i razdora ovdje su upotrijebljeni u lascivnom značenju s ciljem ocrtavanja ženske prirode, naivnosti i nemilosrdnosti, ali ponajprije tjelesnosti, odnosno, riječima vruga, kazivača maskerate: „tijem ne dođoh kazat mene, / nego narav da vam kažu / od općine pakljene“. Već je istaknuto da se motivi vruga i napasti koriste kao metafora za penis, a paklena općina metafora je za ženski spolni organ. Veza paklene općine i vruga ilustracija je seksualnog odnosa u kojemu je naglašena nezasitna, nemilosrdna i promjenjiva ženska narav:

Sve nas zatoj nenavide

zašto im je na nas žao
ter da mogu, kad nas vide,
vrgle bi nas u pakao.

[...]

Tko bi volju ispunio

od prokletijeh ovijeh žena,
mogu reći da bi bio
taj satvoren od kamena.

U svrhu opisa ženske ćudi koristi se topos ravnodušnosti na muke kazivača koja može podsjećati na tip odnosa u ljubavnoj lirici gdje imamo zaljubljenika u ljubavnim mukama i hladnu ženu. Ženinu hladnoću u lirici obično ilustrira epitet kamenitosti koji se ovdje pripisuje muškarcu, s tom razlikom da je ljubavna muka koju ona uzrokuje svedena isključivo na erotsku, putenu dimenziju i uskraćivanje tjelesnog užitka, pa se u skladu s time značenje epiteta premješta iz emocionalne u tjelesnu sferu i označava erekciju. Diskurz o ljubavi iz amorozne lirike kao i fenomen ljubavi unižava se i svodi isključivo na razinu tjelesnosti. Emocionalni aspekt ljubavi zanemaren je i sveden na putenost, što se očituje ponajprije na razini teksta. Ljubavna lirika i religiozni diskurz tekstualni su instrumenti za govor o tjelesnosti. Veza žene

s putenim grijehom implicira se, kako smo već istaknuli, biblijskim intertekstnim signalima, motivom jabuke i spominjanjem muka rađanja, čime se aludira na priču o prvom grijehu i izgonu iz raja. U svrhu govora o spolnosti i tjelesnosti resemantiziraju se uobičajena mjesta kršćanske tradicije, odnosno ti tekstovi koji predstavljaju temelje europske kulture postaju sredstvo igre, čime se izvrće uobičajena hijerarhija i stvaraju nova značenja i koncepcije. Uobičajeni toposi i motivi religijskih tekstova koriste se u opisima seksualnog čina, erekcije, ejakulacije i penetracije (usp. Bogdan 2017a: 189). Ispreplitanje tih dvaju semantičkih polja ilustrira sljedeći primjer:

Da nas vide posred pakla,
gdi noć i dan mi stojimo,
ne bi odtle nas izmakla
dokli dušu ne pustimo.

Zasve zatoj da nam čine,
svaka nam je od njih draga
jer nam taj trud brzo mine,
a dođe nam opet snaga.

Kada vidi da se koji
od nas tvrđe njoj oholi,
ona ga se manje boji
ter slomiti togaj voli.

L'je se žena ne nahodi
jaka slomit vragu silu,
neg š njom ki oholo hodi,
u pakljenu pade spilu.

Slika žene koja slama silu đavla, poznata iz srednjovjekovnih legendi ili pak biblijskih priča, ovdje je ironizirana. Žena ovdje ne slama silu vraga, već ga vodi u paklenu spilju. Metaforički rečeno, ona navodi na spolni čin. Slika preuzeta iz religijskih diskurza upotrijebljena je u

novom, lascivnom značenju, opisu spolnog čina, erekcije i penetracije. Slično je s motivom oholosti i suza:

Ter ki tvrđe glavu dviže

cjeć proklete oholasti,

ončas bude pasti niže

doli glavom u propasti.

Dok su ti motivi kod Gundulića upotrijebljeni u značenju osude ljudske oholosti i pokore, Nalješkovićev kazivač upotrebljava ih kao aluziju na spolni čin: „Oholas je naša taka / da nam čini dvizat glave, / pak smo mekši od bumbaka / jer nas pakli ti izdave.“ Oholost ovdje označava seksualnu želju i nagon koji izaziva erekciju, a susret s paklom seksualni odnos. Prirodu toga odnosa kazivači opisuju stihovima: „tuj se krute naše sile / ter počnemo mi plakati. / Tko bi mogo vjerovati / da plačemo tada milo, / da se tuj plač ne obrati“. Motiv suza koji, osim s baroknim plačevima i duhovnom pokorom, možemo povezati i s ljubavnim mukama koje se u petrarkističkoj lirici prihvaćaju s radošću, u prvoj maskerati upotrijebljen je u svrhu opisa spolnog čina, preciznije erekcije i penetracije (ibid.). Dakle, dok se na doslovnoj razini opisuje silazak vragova u pakao, na metaforičkoj pratimo različite faze seksualnog odnosa. Da bi ispreplitanje tih dviju semantika bilo jasnije, izdvojit ćemo primjer:

Proskačemo gori-doli

sjemo-tamo udaraje

i ništor nas ne zaboli,

tuj nam kripos narav daje.

Ter još dublje tuj upasti

sa svom snagom nastojimo,

ma u našoj nije vlasti

da mi dugo tuj stojimo.

Jer pakljene tej vrućine,

kako čuste vi od mene,

bljuvati nam ončas čine

iz čeljusti bijele pjene.

Kretanje vragova i njihovo davljenje u paklenim vrućinama metafora je penetracije i ejakulacije, aluzija na spolni čin. U stihovima „i ništor nas ne zaboli, / tuj nam kripost narav daje“ ustrajnost u podnošenju muka, karakteristična za zaljubljenika iz petrarkističke lirike, upotrijebljena je u značenju potencije, opisa vražje naravi, odnosno spolne izdržljivosti. Osim naravi vragova, zanimljivim intertekstualnim poigravanjem opisana je i ženska narav:

Tko bi volju ispunio

od prokletijeh ovijeh žena,

mogu reći da bi bio

taj satvoren od kamena.

Što imati žele tvrdo,

kad imaju toj u ruku,

sve izmeče same grdo,

pak imaju zatoj muku.

Kako bi se ilustrirala prevrtljiva i nezasitna ženska narav, resemantizira se diskurz ljubavne lirike, epitet kamenitosti koji ilustrira žensku hladnoću, kao i slika srca koje žene žele imati pa ga uništavaju, upotrebljava se u značenju seksualne želje i opisa muškog spolovila. Slično je i u stihovima u kojima se, kao i u jednom od biblijskih izvještaja o stvaranju, govori da su žene stvorene za pokoru: „Prem Bog žene cić pokore / zacijeć naše na svijet stvori, / da nas tužnijeh vazda more / i da za nje vazda gori“. U njima se kombinira religijski i ljubavni diskurz. Ideja da su žene stvorene za pokoru povezana je sa srednjovjekovnom koncepcijom veze grijeha i ženskog tijela, a grešnost žene spominje se i u biblijskom tekstu: „Prokleta bila među svim / životinjama / i svom zvjeradi divljom!...Neprijateljstvo ja zamećem / između tebe i žene, / između roda tvojeg i roda / njezina: / on će ti glavu satirati, a ti ćeš mu vrebati petu.“ (Biblija 1995: 2) Ondje se ženu proklinje te se njezina narav povezuje s animalnom i divljom, percipira ju se kao zvijer. Ona je divno zlo, desna ruka Sotone, pa se, u skladu s time, i odnos muškarca prema ženi oblikuje u raskoraku između neprijateljstva i odbojnosti i čežnje za njom (usp. Janeković Römer 1994: 126). Međutim, odnos muškarca i žene u Bibliji i koncepcija ljubavnog odnosa koja iz njih proizlazi, može se čitati i drukčije. U izvještaju o stvaranju navodi se da će žena, kažnjena za istočni grijeh, patiti zbog muškarca: „Žudnja će te mužu tjerati, / a on će gospodariti nad tobom.“ (Biblija 1995:2). U tom bismo kontekstu mogli govoriti o zanimljivoj

intertekstualnoj igri vezanoj uz podjelu uloga u ljubavnom odnosu. Ljubavne muke, tuga i srce koje gori od želje za ženom stalna su mjesta i nekih tipova amorozne lirike. U njoj se oblikuje takva podjela uloga i koncepcija ljubavnog odnosa u kojoj zaljubljenik izgara od ljubavi i pati za ženom koja je hladna i nedostižna, a ovdje su ti diskurzi iskorišteni u lascivnom ključu. Značenje se iz polja religijskog ili pak romantičnog i osjećajnog premješta u vulgarno i tjelesno, što je očit primjer izvrtnja hijerarhije i fokusiranja na tjelesno dolje u svrhu oblikovanja nove koncepcije ljubavi i svijeta u duhu karnevala. U toj novoj koncepciji muškaraci ističu da svi imaju vražju ćud, odnosno seksualnost i nagon rodno su određene kategorije, što potvrđuju sljedeći stihovi:

Neg smo svi mi vražje ćudi

jer u paklu svaki voli

i dan i noć da se trudi

za grijeh oni naš oholi.

Vražja ćud i grijeh pripisani su muškarcima kao i trud za zadovoljavanje tjelesnih potreba, što je u opreci s religijskim tekstovima koji vražju ćud i sklonost putenom grijehu pripisuju ženama. Dakle, grijeh oholosti i ljubavni trud svedeni su isključivo na erotsku razinu i polazište su za oblikovanje diskurza o seksu. Spomenuta normalizacija i diskurzivizacija seksualnosti vidljiva je u detaljnim metaforičkim prikazima spolnog čina, koji je ponovno proizvod tekstualne igre i resemantizacije raznih tradicija.

Kad nas narav na svijet stvori,

ne učini oči u nas,

da nas strahos ne umori

gledajući tamnu propas.

Zasve da tuj nije zrake,

neg tamnosti n'jeke čudne,

mi umijemo pute svake

bolje neg vi ovdj u dne.

Proskačemo gori-doli

sjemo-tamo udaraje

i ništor nas ne zaboli,

tuj nam kripos narav daje.

Epitet sljepoće, koji se obično povezuje s ljubavlju i slikom Amora, pripisan je penisu, a motiv putovanja poznat od Dantea, koji obično označava duhovno putovanje ili samospoznaju, u maskerati se koristi za opis spolne akcije. Još jedan primjer nove semantike religijskog diskurza uporaba je biblijskih iskaza milosrđa u značenju davanja tijela, zadovoljavanja tjelesnih potreba. Žene koje to čine prikazane su kao blage i milosrdne: „ne mrzite vi na vrage, / prem ste n'jeke naše ćudi“ te je pritom biblijski topos milosrđa iskorišten u svrhu opisa tjelesnog odnosa: „Vi studena ogrijete, / obučete monkrat gola, / vi nemoćna podvignete, / a slomite vi ohola“. Žene su, u situaciji gdje zadovoljavaju tjelesnu žudnju muškaraca, opisane kao mile i blage, ne mrze vragove. Okarakterizirane su kontrastnim izrazima biblijskog milosrđa kao one koje „ogriju studenog“, „slome oholog“, a „nemoćnog podignu“, s time da se druge dvije odrednice mogu čitati i kao erotske metafore. S druge strane, stihovi „Vesele se u pakao / kad letimo strmoglavi, / a poslije im bude žao“ ilustriraju žensku narav kao nezasitnu, prevrtljivu i nemilosrdnu. Osim ženske naravi, opisuje se i muška, svedena na spolnu želju: „jer od pakla imam volju, / to je narav naša, znajte“. Ističe se da je potreba za seksom dio muške, ali i općenito ljudske prirode: „trjebuje mi u propasti / u pakljene da se pođe“. Dok se u religijskom diskurzu seks povezuje s grijehom, ovdje se, izvrtanjem i ironiziranjem toposa religioznih tekstova, on opisuje kao temeljna ljudska potreba. Ljubav se iskazuje s ciljem nagovora objekta žudnje na ispunjenje ljubavne dužnosti koja podrazumijeva da ljubav treba biti vraćena ljubavlju (Luhmann 1996: 42, 44). Taj je obrazac karakterističan za neke oblike amorozne lirike, a u slučaju maskerata to se značenje okreće u smjeru nagovora na spolni odnos.

Zanimljiv primjer resemantizacije ljubavne lirike imamo i u drugoj maskerati. Ondje se petrarkistički topos slatke ljubavne muke dovodi u vezu s rađanjem i seksualnošću. Navodi se da je čovjek izašao iz ženske utrobe te da mu je potreba za „pakljenom općinom“, metaforom ženske unutarnje anatomije, urođena. Ta se potreba opisuje toposom petrarkističke slatke patnje: „ter čini sred tuga da para mir i raj. / Ovo ja stvoren bih u tamnoj propasti, / gdi ništor ne vidih, neg strašne tej tmasti“. Ženska se utroba opisuje u petrarkističkom duhu kao „jama koja izaziva plač i suze“, „ugodan oganj“, ali i „vručina koja uzrokuje patnju“, u čemu vidimo poigravanje elementima ljubavnog diskurza i njihovim značenjem. Time je naglašena poveznica dviju funkcija i dvaju simboličkih značenja koja se povezuju s tijelom žene. Prema prvom žena je povezana s tjelesnim dolje, ona snižava i prizemljava, a njeno se tijelo smatra izvorom grijeha i putene slatkoće, dok je prema drugom ono mjesto nastanka života, ono koje

preporađa (Bahtin 1978: 257). Takvu predodžbu žene morali bismo povezati s komunikacijskom situacijom ove maskerate. U njoj se u ulozi kazivača pojavljuje falus te on, govoreći o ženskoj prirodi i ljubavnim odnosima, zapravo govori o vlastitoj naravi. Primjer prikaza naravi kazivača su sljedeći stihovi:

U nju me suđena tisnuše u trudu
za napas od žena na saj svit da budu,
ter narav prokleta čini mi svak čas
da želim opeta u tamnu poč propas.

Žena navodi na grijeh i napast, čime se objašnjavaju seksualne želje muškarca, jasno je istaknuta veza žene s grijehom, no s druge strane, i koncepcija u kojoj je žensko tijelo mjesto nastanka života, ono koje preporađa: „Bi li ti sada rad / izl'jesti k nam na svijet?“ Međutim, u prvom je planu narav falusa i njegova nezasitna želja za ženskim tijelom koje se u njegovu iskazu povezuje s rađanjem i seksualnim činom. Veza užitka, tjelesnosti i rađanja koja se ostvaruje u maskerati, pojavljuje se u Bahtinovoju koncepciji grotesknog realizma. Kod njega je zadovoljavanje putenih potreba simbolički povezano s oslobađanjem i preporodom pa bismo ga i u Nalješkovićevu tekstu mogli čitati kao oslobađanje seksualne želje i slobodu govora o njoj u književnom tekstu. Sloboda se, osim u temi i tipu iskaza, očituje i u tome da književni tekst daje glas penisu, metonimiji ljudske spolnosti i tijela i tako omogućuje, u duhu karnevala, slobodu govora o onomu što je u uobičajenom poretku neprimjereno i o čemu se šuti: putenim potrebama. Osim putenih potreba potaknutih ženskim tijelom koje dovode kazivača u napast, izdvojeni stihovi mogu ilustrirati potrebu za ljubavlju, iako donosi patnju, čime se dijalogizira s ljubavnom lirikom. Elemente ljubavne lirike vidimo i u sljedećim stihovima:

Na dvoru ja što stah, zaman mi sve pođe,
služeći jer strajah u jedne gospođe
[...]
Ni službu, ni suze, ni ljubav, ni dare
u milos ne uze od mene nigdare.
Ma neka sve stoji, nu vidte ovi mijeh
uzdaha pun koji donesoh ja mojijeh

Spominje se motiv uzaludne ljubavne službe, uzdasi i nesreća kao simboli emocionalnog stanja kazivača. U iskaz koji podsjeća na onaj iz ljubavne lirike unosi se motiv mijeha kao metafore ljubavne patnje i uzdaha. On ovdje dobiva lascivnu simboliku koja postaje jasna u stihovima:

Još vam ću rijet goru jer ona ista me

čini stat na dvoru za vratmi od jame,

u koju želeći vratit se ja donijeh

za bil'jeg za veći uzdaha ovi mijeh,

da ga vam prikažu i neka izgore

Ovdje se slika zaljubljenika pred dvorom „gospoje“ i motiv njegove patnje koju ilustrira goruće srce resemantizira i simbolika se okreće u smjeru tjelesnog i lascivnog. Uskraćivanje ljubavi ovdje je puko uskraćivanje seksa te se ljubavna žudnja kazivača svodi na erotsku koja, pošto nije zadovoljena, rezultira masturbacijom. Dvije tekstualne predodžbe ujedinjuju se u prikazu ženskog tijela kao izvora rađanja i seksualne želje, ali i izvora ljubavi, pri čemu su petrarkistički motivi ljubavne patnje i boli koja se prihvaća s radošću upotrijebljeni ironično te su tekstualne predodžbe žene i ljubavi svedene na spolni čin i tjelesnu dimenziju, preciznije - topos ljubavne lirike ilustrira uskraćivanje seksa.

Slično poigravanje ljubavnim motivima s ciljem metaforičkog tematiziranja masturbacije moguće je uočiti i u trećoj maskerati. Motiv ljubavne službe u kojoj zaljubljenik daje svoje srce neharnoj gospoји upotrijebljen je u lascivnom značenju: „Odlučih tada vam srce toj donijeti / i rukom mojom sam činit ga zgorjeti.“ Lirski subjekt daje srce na poklon, ali ga „gospoja“ neće. Tu imamo posla sa slikom poznatom iz ljubavne poezije koja ilustrira nesretnu ljubav koja uzrokuje patnju zaljubljenika. Slika gorućeg srca pritom je obično metonimija ljubavi i ilustrira emocionalno stanje subjekta koji u njoj izgara, a u maskerati ona ima erotske konotacije kao i sam motiv izgaranja. Srce simbolizira penis te se ljubav svodi na tjelesnu žudnju, koja pošto nije zadovoljena, primorava zaljubljenika na masturbaciju. Imamo dakle uobičajeno udvostručenje smisla: na doslovnoj je razini značenja riječ o ljubavnoj patnji, a na prenesenoj o neostvarenoj tjelesnoj žudnji koja rezultira masturbacijom (usp. Bogdan 2017a: 191).

Budući da maskeratu kao žanr karakterizira pojava grupe likova, predstavnika neke društvene skupine koja nudi svoje usluge u zamjenu za milost, pri čemu su raznolike aktivnosti često metafora za erotske, u četvrtoj i petoj maskerati pojavljuju se likovi poljoprivrednika i robova, stranaca koji nude svoju usluge u zamjenu za žensku milost (usp. *ibid*: 186). U njihovu se iskazu mogu prepoznati poigravanja raznolikim diskurzima koji na zanimljive načine grade ljubavnu

igru. Osim diskurza ljubavne lirike u maskerati se često, o čemu je već bilo riječi u prethodnim primjerima, pojavljuje i religiozni diskurz koji se, dakako, resemantizira. Uporaba takvog tipa diskurza signal je tekstualne igre čija je svrha, bahtinovski rečeno, prikaz svetosti naopako, točnije izvrtanje postojeće hijerarhije i tradicije na razini teksta i izvedbe.

Dobar je primjer toga četvrta maskerata u kojoj se ženama u maniri molitvenika ili crkvenog propisa donosi uputa kako steći mir i pokoj duše. Kako bi bilo jasnije o kakvoj se uputi radi, za ilustraciju će poslužiti sljedeći stihovi:

Kad potrjeban stvar poželi
ke odveće vi imate,
toj vam Zakon dobri veli
da nas njome ugledate.

Jer kad žednijem piti date,
i kad gole obučete,
i studene ogrijevate,
duši pokoj vi stečete.

Žene moraju dati potrebitima stvar koju pozele. U tom iskazu prepoznaje se poigravanje s motivom milosrđa i uobičajenim toposima iz Biblije u persuazivne svrhe. Motiv milosti povezuje se i s ljubavnom lirikom u kojoj nesretni zaljubljenik želi steći milost gospoje, odnosno njenu naklonost i uzvratanje ljubavi. U biblijskom pak diskurzu ta milost predstavlja moralnu kvalitetu, no u maskerati ona dobiva novo značenje, a na razini teksta to se postiže poigravanjem svetinjama i svođenjem uzvišenog na tjelesno. Elementi kršćanske eshatologije koriste se u značenju seksualnosti. Riječ je o svojevrsnoj moralnoj ucjeni u svrhu ljubavnog nagovora. Mir i pokoj duše stječe se tako što se daje ono što se traži, odnosno, ako prosjacima utaže glad koja simbolizira seksualnu želju, žene će steći duševni mir. Religijski se topos dakle koristi u svrhu nagovora na ljubav, ovdje svedenu isključivo na seksualni aspekt. Uobičajena se semantika izokreće, duša može steći pokoj ležeći na odru, zadovoljavanjem tjelesnih potreba što je obrat kršćanske semantike koja je usredotočena na duhovno. Premda se na osnovnoj razini upotrebljava motiv milosrđa i pomoći potrebitima, na metaforičkoj se aludira na seksualni odnos pa se značenje okreće u smjeru zadovoljavanja erotske žudnje.

Uobičajena biblijska mjesta, kojima se potiče velikodušnost i milosrđe, koriste se u značenju davanja tijela, odnosno u svrhu zadovoljenja putenih želja potrebitih. Ističe se da Zakon, u značenju onog Božjeg, propisuje da žene trebaju zadovoljiti potrebe kazivača kako bi stekle pokoj duše. Religijski se topos i moralna ucjena dakle upotrebljavaju u persuazivne svrhe. Da se metaforika od religijskog milosrđa okreće zadovoljavanju tjelesnih potreba i spolnoj praksi jasno je i u metaforama koje označavaju ženski spolni organ: „Na meku smo željni leći, / željni malo juhe vruće, / jer bi svaki sad u peći, / ul'jezao u goruće.“ Predstavljajući se kao gladni, promrzli i nesretni putnici, kazivači zapravo nastoje nagovoriti žene na spolni odnos, govoreći o juhi i peći, oni zapravo govore o penetraciji, naglašavajući da će tako žene steći pokoj duše i završiti u raju. Povezivanje hrane i spolnog čina u duhu je karnevalske kulture, u središtu su tjelesne, a ne duhovne potrebe, što je vidljivo i u odnosu prema religijskim vrijednostima i tekstu. Semantika putenog grijeha, koji je prema Bibliji uzrok izгона iz raja, tu se izokreće te on karikaturalno i ironično postaje put do njega: „Blago vam, jer duše vaše / lasno mogu pokoj steći / jednom krincom vruće kaše, / a na odru vi ležeći“. Temeljna svrha teksta jasna je na kraju kada kazivači otkrivaju svoje namjere, razotkrivajući persuazivnost toposa skromnosti i otklanjajući svaku naznaku svetosti religioznog diskurza: „Nevoljni smo zabogari, / sad možete raj dobiti, / udjeliv nam one stvari / ke vam neće manje biti“. Kazivač u maskerati zastupnik je skupine i verbalizira univerzalne želje i potrebe, koristeći tipizirane maske i uloge preuzete iz literarnih tradicija. Ovdje je riječ o skupini muškaraca koji se, u duhu religijskih tekstova, predstavljaju kao siromasi i prosjaci, nastojeći isprositi milost žena. Međutim, grupa likova može imati razne maske i time signalizirati tipizirane predodžbe iz različitih vrsta i tradicija. Riječ je najčešće o likovima pastira, robova, stranaca koji ispovijedaju svoje jade i nude raznolike usluge, a sve u svrhu zadovoljenja erotskih žudnji, što se na razini teksta očituje u dvostrukoj semantici religijskog, ljubavnog, pastoralnog i drugih diskurza koji postaju metaforički instrument progovaranja o spolnosti i spolnoj praksi. Primjer takvog literarnog poigravanja peta je maskerata u kojoj se kazivači predstavljaju kao robovi koji klopoću u okovima. Motiv ljubavnog roba koji pribiva u okovima preuzet je iz ljubavne lirike te se njegovo emocionalno stanje oslikava simbolikom okovanog srca. U maniri ljubavnih robova i kazivači maskerate, baš kao i zaljubljenici u lirici, mole gospođe da ih uzmu u službu te za tu službu traže plaću, što je obilježje koncepta dvorske ljubavi. Kada je riječ o opisu gospođa, on je na tragu uobičajenih slika žena koje su milostive i blage ako ispunjavaju želje kazivača, međutim ovdje možemo uočiti i blagu kritiku morala dubrovačkih gospođa i Grada općenito. Za ilustraciju evo citata:

Dobro znamo svaka od vas
milostiva velmi da je,
tijem pozrite srcem na nas
pokli znate plata ka je
za toj djelo ka se daje,
[...]

Blago vaše jes veliko
ter se neće ni poznati
kad nam date n'jekoliko,
neće zatoj vam lipsati,
gospodari neće znati,
a spovidjet mi nećemo.

Robovi u lancima traže plaću za svoja djela, ljubavnu službu. Pritom je motiv roba dvoznačan i moguće ga je povezati s društvenim i ljubavnim kontekstom. Oni dolaze iz daleka, stranci su i nemaju slobodu, zarobljeni su te mole gospoje da ih oslobode, pri čemu se, dakako, uz amorozni priziva i erotski kontekst. Kada je riječ o ispreplitanju društvenog i ljubavnog značenja, zanimljivi su stihovi: „Dobro znamo svaka od vas / milostiva velmi da je“ u kojima je motiv milosrđa iznova upotrijebljen u značenju davanja tijela i zadovoljavanja erotskih potreba, u čemu je moguće prepoznati i moralnu kritiku dubrovačkih „gospoja“ koja je pojačana izjavom: „gospodari neće znati, / a spovidjet mi nećemo“. Time se ističe problem nevjere i afera u dubrovačkim vlastelinskim obiteljima, dakle uz diskurzivna poigravanja, možemo prepoznati i aluzije na stvarne društvene probleme.

Motivi milosrđa i plaće za ljubavni trud, koji su inače dio koda dvorskog ljubavnog pjesništva, koriste se u erotskom značenju kao i motiv bogatstva koji se iz sfere materijalnog semantički premješta u tjelesno, a žene su pritom prikazane kao susretljive, njihovo milosrđe označava sklonost nevjeri i putenim užicima. Da je ljubavni diskurz tek sredstvo progovaranja o spolnim aktivnostima i potrebama, jasno je u spominjanju raznih djelatnosti koje su kao i ljubavna služba tek metafora za seksualne radnje:

Toj li sluga koj' trebuje,
naprijed sjemo pristupajte,
koga hoće da kupuje.

[...]

vam robovat jer volimo,
i kopati i orati,
i dan i noć rabotati,
a izvrsno toj umijemo.

Uzmajući lik ljubavnog roba koji nudi svoju službu, kazivači zapravo nagovaraju gospođe na spolni odnos, a vještine koje prezentiraju metafora su njihove spolne moći i umijeća. Osim različitih ljubavnih diskurza, u maskeratama se pojavljuju i elementi pastorala. U šestoj maskerati pojavljuje se slika poznata iz ljubavne lirike. Kazivač spominje „vile“ koje su mladiće „zatravile“ svojom ljepotom i u čijoj službi mnogi umiru. Glas o ljepoti i njezinu utjecaju, kao i ljubavna služba, uobičajena su mjesta ljubavnih diskurza. Međutim, moć ljepote tematizira se i u pastoralama gdje pastiri ostavljaju stada jer idu za vilama. Uzimajući identitet pastira, skupina u maskerati ističe da je nemoguće oduprijeti se ljubavi i nagonima. Na taj se način uobičajena mjesta pastorele stavljaju u službu seksualnosti, a spomenuti obrat značenja ilustriran je stihovima: „a hrlo se mi dvignusmo / podbiv istom surle naše, / š njimi doć u mjesto vaše“, čime se aludira na erekciju i seksualni odnos. Kazivači se predstavljaju kao pastiri koji su ostavili svoja stada i došli izdaleka jer su čuli za ljepotu i milost dubrovačkih „vila“. Veze s pastoralnim diskurzom očituju se u izboru likova i zapletu tipičnom za pastoralu; priča o pastiru koji zbog vile, završen njenom ljepotom, napušta dom i stado poznata je od Džore Držića preko Nalješkovića pa do Marina Držića, no ovdje je, kao i ljubavna lirika, tek dio tekstualne igre u kojoj se značenje i sam ljubavni odnos okreću u drugom smjeru.

Također nam spovidješe

da su ovdje lijepe vile,
i kako su mnogijeh, riješe,
njih lipotom zatravile,
tuj nam srca svim umriješe
kako bi se prije vidjele,
rijesmo, kad bi one htjele,
na njih službi svi umrijeti.

Priča o „vilama“ koje su mnoge „zatravile“ ljepotom, srce koje umire u ljubavnim mukama i svojevrijedno predavanje na službu uobičajena su mjesta amoroznog diskurza koja ocrtavaju tip

ljubavnog odnosa karakterističan za domaću i inozemnu literarnu tradiciju, no ovdje su upotrijebljeni kao komadići tekstualne slike ljubavi, čime se otkriva njihova fikcionalna narav. Performativnost teksta najočitije se pokazuje na kraju maskerate kada se metaforom dizanja surle govori o erekciji i spolnoj želji, te se samim time ljubavni odnos, do tada ocrtan slikama iz pasturale i ljubavnog pjesništva, svodi na tjelesnu dimenziju: „hrlo se mi dvignusmo / podbiv istom surle naše / š njimi doć u mjesto vaše“ te postaje jasno da iskazi i različite literarne tradicije, što je tipično za ovaj žanr, služe u persuazivne svrhe. Možemo reći da se takvim tipom literarnih poigravanja neutralizira granica između elitne i pučke književnosti i kulture, uzvišenog i niskog, duhovnog i tjelesnog. Ilustracija toga mogu biti i sljedeći stihovi: „kad ne mogu jaci lavi / ljuvenoj se otet sili, / mi li bismo jaci bili / ljubavi se toj oprijeti?“ Usporedba s lavom koji predstavlja snagu i motiv sile ljubavi koja ga nadvladava pjesnička je slika koja obično ilustrira nenadmašnu moć ljubavi pred kojom je svatko slab, a ovdje je upotrijebljena u svrhu opisa nagona i erotske želje kojoj se nemoguće oduprijeti i uspoređujući ga s lavom, svodi čovjeka na animalnu razinu.

Uz poigravanja različitim tekstualnim slojevima i njihovim značenjima, u nekim je maskeratama izražen mimetizam i veza sa stvarnošću, koja je vidljiva na razini ljubavnih odnosa i s tim u vezi i u prikazu njihovih sudionika i društvenog konteksta u kojemu se ti odnosi ostvaruju. Tako se u sedmoj maskerati aludira na seksualno iskorištavanje godišnica i njihove intimne odnose s gospodarima, pa osim još jednog specifičnog tipa ljubavnog odnosa, tema postaje i status godišnica u vlasteoskim kućama: “godišnica[m] ljepše [j] tamo, / ispod Pića ter ih vode/da mi metu kuće samo, / a mi posle svake znamo / potrebne za vašijeh stana”. One uz posluhu u kući služe i za zadovoljavanje seksualnih potreba gospodara. Veza gospodara i sluškinja tema je i nekih Nalješkovićevih dramskih djela, što ne čudi jer je riječ o vrstama koje obilježava doza društvene kritičnosti i mimetizam. Što se tiče literarnih slojeva u sedmoj maskerati, možemo prepoznati pastoralni i religijski diskurz. Slično kao u pastoralama, i ovdje imamo pastire koji su došli u Grad jer su čuli: „...čudne hvale, / navlaš slavnijeh vašijeh dika / ke su lačnijeh napitale / i studenih ogrijale“. Resemantiziranjem religijskih toposa i motiva milosrđa otvara se pitanje morala Dubrovkinja i žena općenito pri čemu se, slično prethodnom primjeru, kršćanski motiv koristi u seksualnom kontekstu: „A mnokrat smo Dubrovnika / razumjeli čudne hvale, / navlaš slavnijeh vašijeh dika / ke su lačnijeh napitale“. Naglašava se ljepota i dika dubrovačkih žena koje lako daju, motivi iz religijskih i amoroznih tekstova koriste se u lascivnoj semantici, što dokazuju stihovi koji su kombinacija motiva službe preuzetog iz amoroznog diskurza i milosrđa iz religijskog, upotrijebljenih u svrhu nagovora na spolni odnos:

„primite nas radi Boga, / mi vas ćemo služiti moći“. Motiv ljubavne službe i hvaljenje ženske ljepote, kreposti i razuma stalna su mjesta ljubavne poezije koja se, što je ilustrirano brojnim primjerima, u maskeratama koriste u novom značenju u persuzivne svrhe. To je slučaj i u osmoj maskerati.

zašto narav tuj imamo
da se ljubiti mi hoćemo.

[...]

Razumjesmo blago vaše

i vaš razum velik da je,
lipote nam još kazaše
od gospođa ovdi da je.

Tijem nam srca savezaše,
nitko platu da ne haje
u pjenezu ka se daje,
nego milos ku ištemo.

Kazivači žele služiti ženama i kako bi dobili što traže, mudro koriste diskurz ljubavne lirike i hvale njihovu mudrost i ljepotu, pri čemu sebe predstavljaju kao ljubavne robove kojima je u naravi ljubiti. Spominju motiv ljubavne službe i nagrade te traže da im se izvidaju rane, izliječe srca koja željno umiru, traže dakle nagradu za ljubavnu službu i lijek od boli kojoj je uzrok ženska ljepota. Opis ženskih kvaliteta ljepote i razuma također je preuzet iz repertoara ljubavne lirike te služi u svrhu nagovora na ljubavni odnos: „Tijem dođosmo lipos vašu / da molimo svi općeno, / kako na svit stvar najdražu / ku žudimo mi svršeno, / obljubite službu našu, / molimo vas umiljeno, / da služimo vas ljuveno“. Predstavljajući se kao ljubavni sluge, oni zapravo traže plaću za svoju službu, koja je ovdje vjerojatno ljubavni odnos, što možemo naslutiti iz stihova u kojima od žena traže „stvar najdražu“ i mole ih da ih obljube. Idealna ljepota izvor je patnje, ali i glavni motiv ljubavne želje zbog koje pristaju na službu, tražeći, naravno, odgovarajuću nagradu: „služiti vam po sve vike / za liposti za tolike, / koje izrijet ne umijemo.[...]neg da milo izvidate / u srdašcijeh naše rane, / koje nam su od vas dane, / kroz ke željno umiremo“. Riječ je, kako vidimo, o tipičnoj slici i uobičajenim ulogama preuzetim iz srednjovjekovne dvorske lirike. No, spomenuti identiteti i opisani ljubavni odnos tek su tekstualni model, iskaz, odnosno performativ čija je funkcija isprositi gospojinu milost, čime se jasno podcrtava svrha maskerate kao vrste. Međutim, traženje milosti i nagrade za službu karakteristično je, kako je spomenuto,

i za ljubavnu liriku, pa pjesmu možemo čitati i na taj način, ne nužno kao aluziju na iznuđivanje spolnog čina. Vidljivo je da se seksualna aluzivnost prema kraju Nalješkovićeve ciklusa maskerata smanjuje i tekstovi po koncepciji ljubavnog odnosa i stilu mnogo više od početnih nalikuju ljubavnoj lirici.

Dobar primjer preuzimanja uloga tipičnih za diskurz ljubavne lirike je i deveta maskerata u kojoj nailazimo na likove nesretnih mladića, „nemirne mladosti“ koja svoje dane provodi u žalosti uzrokovanoj ljubavnim jadima. Težinu ljubavne službe ilustriraju stihovi:

Koju godi stvar požudi

prinesrećna naša mladost,
velmi trjeba da potrudi
za najmanju steći rados,
još ako ju steče kada,
ubrzo se š njom razdili
ter od muke i od jada
bez nje grozno poslije cvili.

Upotrebom stalnih mjesta, motiva i tipova odnosa iz dvorske i petrarkističke lirike ilustrira se kratkoća i prolaznost ljubavne sreće, što se očituje i u izboru figura. Kontrastima radost/muke, jad opisuje se antitetičnost ljubavnog doživljaja svojstvena petrarkizmu, a kako bi se oslikalo emocionalno stanje i težina ljubavne boli koju zaljubljenik pritom podnosi, koristi se gradacija „muka, jad, gorke cvil“. Naravno, opis vlastitih muka i nesreće te preuzimanje uloge nesretnog zaljubljenika samo je sredstvo stjecanja milosti gospođa. Drugim riječima, elementi ljubavnog diskurza upotrijebljeni su i ovdje u persuazivne svrhe. Kazivač u ime svojih drugova govori o njihovoj teškoj sudbini, žalosti i nemirima koji ih muče, te je u tom smislu njihov doživljaj istovjetan ljubavnim mukama zaljubljenika u lirici. Cilj je ispovijedanja spomenutih muka izazvati sažaljenje gospođa i steći njihovu milost, drugim riječima zadovoljiti vlastite emotivne i tjelesne potrebe, što je jasno iz završnih stihova: „nu smislite naše rane / i nemire ke ćutimo, / ter ljuveno pogledajte / na nemirnu ovu družbu, / kugodjer nam pomoć dajte, / neka vam smo vijek na službu“. Opis ljubavne patnje i teškog emocionalnog stanja i inače se u ljubavnoj lirici koristi u svrhu nagovora na ljubav i stjecanja milosti drage, pa je i ovdje tako upotrijebljen, s time da bi se u kontekstu maskerate stjecanje milosti moglo tumačiti i kao aluzija na tjelesnoj razini.

Među Nalješkovićevim maskeratama postoji i jedna koja oblikom i vrstom ljubavnog odnosa odudara od ostalih te je zapravo tipična ljubavna pjesma u kojoj se isprepliću elementi petrarkizma i dvorske ljubavi. Radi se o jedanaestoj maskerati u kojoj kazivač apostrofira Ljubav i pita ju zašto ga ne ubije kad ga „gospoja“ ne želi. Apostrofiranje Ljubavi ili Amora i inače je obilježje ljubavne lirike, a takav tip iskaza signal je literarnosti maskerate, međutim nakon obraćanja Amoru, kazivač mijenja adresata i obraća se izravno „gospoiji“ kojoj ispovijeda svoje muke, pri čemu koristi motivsko-tematski repertoar, figure i koncepciju ljubavnog odnosa iz petrarkističke lirike. Moć ljubavi ilustrirana je slikom utemeljenom na antitezi: „O gospođe, ka pogledom / satvoriti moreš mene / od čovjeka tvrdijem ledom, / a svrnut me u plamene“. Osim antitetičnosti ljubavnog odnosa, kao elemente petrarkizma možemo izdvojiti opis ljubavne patnje, uobičajene petrarkističke motive, kontraste i metafore te emotivno stanje zaljubljenika ilustrirano slikom: „jak prid suncem led kopneći, / kroz jedinu lipos tvoju“. Uz petrarkističke, u opisu ljubavi koriste se i značajke srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi. „Gospoja“ je vezala zaljubljenika za sebe i on ističe da stoji kao svezani rob, služi ju i dvori, a ta mu služba prolazi uzaman. Uvodeći motiv uzaludne ljubavne službe i roba, lirski subjekt uz petrarkističke, u svoj iskaz uključuje i elemente srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi čija su uobičajena mjesta ljubavna služba i pitanje nagrade i pravde: „Je li dake prava tužba, / dvoreći te i noć i dan, / da privjerna moja služba / takoj prođe sva uzaman? / Je li pravo vjera moja / i velici moji trudi / da su vazda bez pokoja, / sama, vilo, ti odsudi.“. Koncept pravедnosti u ljubavi, karakterističan za dvorsku ljubav, naglašen je motivom suda. Ta dva spomenuta koncepta jasno su signalizirana kada zaljubljenik razmišlja o mogućim rješenjima svojih muka: ili će ga ona primiti u službu, ili neka ga umori, ili on pak u petrarkističkom duhu rado prihvaća i smrt zbog njene ljepote koja mu je izvor muka. Naravno, budući da je pjesma dio pokladnog ciklusa, možemo razmišljati u smjeru uporabe ljubavnog diskurza kao sredstva ocrtavanja emocionalne patnje čiji je cilj steći „gospojino“ suosjećanje i milost, pa bismo takav iskaz, u duhu žanra u kojemu se pojavljuje, mogli čitati i kao nagovor na ispunjenje putenih žudnji skupine koju zastupa govornik.

U desetoj maskerati situacija je nešto drukčija. Antitetičnost ljubavnog doživljaja koristi se kako bi se kontrastom naglasila radost govornika koji su dobili lijek protiv ljubavne boli. Prvo su bili žalosni i nemirni, a onda su zbog milosti „vila“ „stekli pokoj i radost“, odnosno „vile“ su im dopustile ono što prvo nisu i ljubavne tuge i žalosti „obrnule u radost“, čime se tematizira realizacija odnosa, pa je pjesma hedonistička. Kazivači nisu više nesretni i u mukama jer su nakon patnje i žalosti stekli milost „vila“: „Nu je naša mirna mlados / od ljubavi i u ufan'ja /

stekši pokoj i svu rados[...]Jer drag pogled vaša dika, / ki ljuveno k nam obrati, / dopusti nam rani lika / i svu žalos našu skrati.“ Budući da su vile bile susretljive i ispunile želje kazivača, opisane su uobičajenim motivima idealizirane ženske ljepote, poput „medenih riječi“ ili „dragog pogleda“, no već u sljedećoj strofi uz opis idealne ljepote pojavljuju se motivi sa seksualnim značenjskim konotacijama: „Krostoj hoće vaša gizda / vele brzo nas vidjeti, / uzdignut se tja do zvezda“. Ljubavna radost i ushit dobivaju svoj slikoviti vrhunac u erekciji, a ushićeni kazivači obraćaju se svima koji pate zbog ljubavi, ostavljajući im nadu: „Zašto sluge od ljubavi / mnokrat učas platu steku, / a ufan'je tko ostavi / platu imat neće vijeku.“ Kod dvorske ljubavi iskorišten je za obraćanje onima koji pate da ne gube nadu jer ljubavni sluge ponekad i dobiju plaću za trud: žensko tijelo, seksualni odnos. Motiv ljubavne službe i odgovarajuće nagrade, koji je dio koda dvorske ljubavi, ovdje je upotrijebljen u značenju zadovoljenja seksualnih želja kazivača, nesretnih ljubavnika kojima se trud isplatio i čija se patnja obrnula u radost i užitak.

Posljednja od dvanaest maskerata u ciklusu tematski odudara od ostalih, nju bismo mogli opisati kao pirnu pjesmu u kojoj se slavi ljepota i mladost, vila se udaje, što podrazumijeva izvedbeni, svadbeni kontekst. Iz analize pokladnog ciklusa možemo zaključiti da se u maskeratama tipologija ljubavnih odnosa i pristup temi ljubavi bitno razlikuju od ljubavne lirike i poslanica. Dok su u lirici uglavnom zastupljene idealističke predodžbe o ljubavi te je ona ponajprije tekstualni konstrukt nastao temeljem kodirane osjećajnosti, ovdje je naglašena realističnost i materijalnost ljubavnog odnosa, fokus se s idealnih predodžbi ljubavi i žene i unutarnjih doživljaja lirskog subjekta premješta na tjelesno i prizemno. Veza sa stvarnošću mnogo je izraženija nego u lirici, što je posljedica zakonitosti žanra i njegove izvedbene prirode, ali i Nalješkovićeve stila koji karakterizira realističnost i zanimanje za svakodnevicu (Bogdan 2012b: 234). Međutim, tjelesnost se u maskeratama pojavljuje ponajprije na razini prenesenog značenja, o njoj se progovara metaforički u tekstualnoj igri, pa ne mora nužno biti signal realističnosti, barem ne u značenju imitiranja stvarnosti. Ali realističnost svakako jest stilska značajka koja se povezuje s Nalješkovićevim djelima, a izraženija je u maskeratama i dramama. Naglašene su lascivnost i opscenost, a uobičajena mjesta ljubavne lirike i religioznih tekstova koriste se u novoj semantici i ironiziraju. Takav odnos prema religijskom diskurzu, poigravanje i humorizacija, specifičnost su Nalješkovićeve stila koja ga odvaja od, primjerice, Marulića. Dok je u Marulićevim tekstovima, čak i kada se komično progovara o nekom moralnom problemu ili grijehu, uvijek prisutna didaktična crta i moralna poučnost, kod Nalješkovića je drugačije. Nije nužno riječ o kritici ili moralizaciji kao u Marulićevoj *Anki satiri* i *Spovidi*

koludric, već je komično svrha samo po sebi. Nalješković se religijskim diskurzom i vrijednostima poigrava isključivo u komične svrhe, taj je diskurz kao i ostali tek materijal za tekstualnu igru u duhu karnevalske kulture. Resemantizacija postojećih diskurza očituje se i u odnosu prema tekstovima suvremenika. Već je istaknuto da se amorozni diskurzi preuzeti od prvih dubrovačkih lirika koriste u lascivnoj semantici, a zanimljiv je svojevrsni međutekstualni dijalog sa suvremenikom Vetranovićem u kojemu je naglašena veza sa svakodnevicom. O Vetranovićevu utjecaju na Nalješkovića govori već Medini, a Đorđević ga nadopunjuje, ističući da u Nalješkovićevoj pokladnoj poeziji ima aluzija na dubrovačke lokalitete i realističnih detalja poput onih o životu dubrovačkih godišnica. To je važno za našu temu jer problematizira poziciju žena iz nižeg staleža u ljubavnom odnosu ili, preciznije, njihovo iskorištavanje u svrhu zadovoljavanja seksualnih potreba gospodara i njihovih sinova. Time se u djelo upliće aktualna tema usko vezana uz ljubavne odnose ondašnje suvremenosti (usp. Stojan 2003: 96), a koju će Nalješković još uspješnije oslikati u farsama. Uključivanje svakodnevica vidljivo je i u patriotskom duhu i pohvalama rodnom gradu, preuzetim također od Vetranovića (Đorđević 2005: 110), no i njih je u svojim maskeratama Nalješković pokušao spojiti s izrazito slobodnim i lascivnim tonovima, približavajući se pučkom stilu. Neobuzdanost izraza, vulgarnost, opscenost do izražaja dolaze i u Nalješkovićevim dramskim djelima. U njima se isprepliću elementi različitih žanrova te se u idilično unosi obično, stvarno i šaljivo, drugim riječima u duhu karnevalske kulture spaja se visoko i nisko, govori se o banalnoj zbilji na literaran način uporabom literarnih diskurza. Miješanje literature i zbilje književna je konvencija, cilj je upregnuti zbilju u literarne svrhe, iskoristiti je kao pogonsko gorivo literarnog teksta (Pavličić 2005: 201) i pritom nečemu pučkom i primitivnom pridati literarne karakteristike (ibid.: 198), u karnevalskom duhu spojiti nespojivo i srušiti postojeću hijerarhiju.

5. Tekstualne predodžbe ljubavi u dramskim djelima, ljubav između teksta i konteksta

Jedno od glavnih obilježja Nalješkovićevih dramskih djela, koja se smatraju najuspjelijim ostvarenjima njegova opusa, jest žanrovska pluralnost. Dosadašnji proučavatelji utvrdili su da se među njegovim dramskim djelima nalaze pastirske i mitološke igre, farse i građanske drame, kao i žanrovski hibridi poput farse s naznakama eruditne komedije (usp. Rafolt 2005: 223) ili pastorale s farsičnim elementima u kojoj se idiličnom pastoralnom svijetu suprotstavljaju suvremeni život i situacije, naturalizam i verbalni humor (Rafolt 2005: 212-213, Kapetanović 2005: 25). Prve četiri „komedije“ ulaze u žanrovski okvir pastorale, dok bismo preostale tri mogli nazvati farsama, i to prvim primjerima farse u našoj književnosti, čak je i sedma „komedija“, usprkos elementima eruditne komedije, tek malo razrađenija farsa (Muhoberac 2000: 520). Nalješković u postojeće žanrovske okvire unosi nešto novo, naslanjajući se na tradicionalne oblike komičkog teatra iz domaće i strane književnosti, on se igra formama i stvara nove (usp. Novak 1977: 40, 41). Autor je prvih farsi u našoj književnosti. Pišući posljednju dramsku robinju naše književnosti, nastavlja se na domaću tradiciju svjetovne drame, a u pastoralno-mitološkim igrama u svijet mitološke drame unosi realistične elemente i približava se drami pravednosti (usp. *ibid.*: 82). Dijalog sa stvarnošću u Nalješkovićevim dramskim tekstovima, osim žanrovskim konvencijama, uvjetovan je i njegovim interesom za svakodnevicu i realističnim impulsom koji u ovom tipu tekstova posebno dolaze do izražaja. Kako se svi ti elementi isprepliću oblikujući predodžbu ljubavnog odnosa koja varira od kontrasta idiličnog, mitološkog i petrarkističkog i pučkih rustikalnih elemenata u pastirskim dramama do karikiranja, lascivnosti i pornografije s natruhama realizma u farsama, vidjet ćemo u analizi dramskih tekstova.

Dramski tekstovi Nikole Nalješkovića žanrovski su raznoliki. Premda ih se u rukopisnoj tradiciji nazivalo komedijama, riječ je, kako smo maloprije istaknuli, o raznorodnoj skupini tekstova. Prva četiri u literaturi su se određivala kao pastirsko-mitološke igre (usp. Bogišić 1971: 83), no mogli bismo ih odrediti kao pastorale s ekloškim elementima. Ekloge su kratki dramski tekstovi, idilične pastirske pjesme u kojima dijalogizira mali broj likova, najčešće pastiri i vile, a dramska struktura im je nerazvijena, no Nalješkovićevi tekstovi ipak su razvijeniji, imaju opća mjesta dramske pastorale. Radnja se odvija u idiličnom ambijentu u kojemu pastiri i pastirice ili vile slave moć ljubavi i pritom predstavljaju renesansni ideal povratka pravomu redu i životu. U taj sklad u nekim dramama različite okolnosti i likovi poput satira unose nemir koji se na kraju, u arkadijskom duhu, ponovno uspostavlja. U prvoj drami,

najpoznatijoj proširenoj eklogi naše književnosti (usp. Novak 1977: 57), nailazimo na zaplet poznat iz ekloge Džore Držića *Radmio i Ljubmir*. Zaljubljeni pastir traži vilu, a drugi pastir, razumniji i iskusniji prijatelj, traži njega te u njihovu dijalogu, kao i u preklapanju tih dviju fabularnih linija, dolazi do miješanja rustikalnog i mitološkog sloja. Obilježja pastorage, osim u spomenutoj idiličnosti, vidljiva su i u tipičnim likovima i zapletima. U središtu su likovi pastira, a njihov susret s vilom osnovni je poticaj dramske radnje. Radi se uglavnom o ljubavnim intrigama pastira i vila, a u tipu ljubavnih odnosa, oblikovanju likova, njihova unutarnjeg svijeta i zbivanja u tekstu prisutni su i elementi ljubavne lirike. No, premda je ljubavna lirika dominantan literarni sloj koji oblikuje izraz, identitet i odnose likova, a samim time koncepciju ljubavi, ponegdje se u taj okvir unose elementi drugih književnih vrsta. Fabula o nemilosrdnoj vili, trijeznom prijatelju, samoubojstvu i čudesnom oživljavanju začinjena je u prvoj drami realističnim umetkom nalik farsa koji izlazi iz okvira ekloške dramaturgije, dajući drami autohtonost (usp. *ibid.*: 60).

5.1. Ljubav u pastoralama: pluralnost literarnih slojeva, spajanje idiličnog s vulgarnim

Prva četiri teksta, kako je već istaknuto, u literaturi se obično određuju kao pastirske i mitološke igre jer se u njima pojavljuju pastoralno-mitološki motivi, pastirski dijalozi, nesretno zaljubljeni pastiri koji zazivaju smrt zbog ljubavne patnje, motivi ljepote, ljubavi i otmice. Likovi su zaljubljeni pastiri i vile, a njihove ljubavne intrige smještene su u idilični prostor (usp. Đorđević 2005: 210). Međutim pastirski i mitološki susreti, pod utjecajem različitih književnih i kulturnih slojeva, postupno se približavaju svakodnevnom životu. Petrarkistički i mitološki elementi kombiniraju se s pučkim i rustikalnim pa u pastoralama nailazimo na natruhe realizma i lakrdije (Bogišić 1971: 87). Sirova realističnost, vulgarnost i opscenost ipak su najizraženije u petoj i šestoj „komediji“, farsama (*ibid.*: 84) u kojima se koncepcija ljubavnog odnosa mijenja te joj se pristupa mnogo sirovije, grotesknije. Brak i ljubav svedeni su na tjelesnu dimenziju i zadovoljavanje bračnih dužnosti i njihovo iznevjeravanje. Jasan je odmak od koncepcije ljubavi prisutne u pastoralama i u stilu i u pristupu temi.

5.1.1. Tragovi i funkcije ljubavnih diskurza u pastoralama, od idile do putenosti

Kako bismo ilustrirali stilske posebnosti i specifičan pristup ljubavi kao temi u pastoralama, analizirat ćemo koncepciju ljubavnog odnosa, ističući pritom literarne slojeve koji sudjeluju u njenoj izgradnji. U prvoj pastoralu imamo poznati motiv pastirske ekloge: zaljubljenog pastira koga tješi razumni prijatelj kao i motiv samoubojstva od kojeg je nesretni zaljubljenik spašen ljekovitim travama. Dramatizacija petrarkističke ideje ljubavi očituje se na tematskom i

stilskom planu. Zaljubljeni pastir o svojim osjećajima govori poput zaljubljenika u ljubavnoj lirici. On želi biti vilin rob, a ona je ohola i nedostižna te mu uzrokuje ljubavne muke od kojih on „kopni i blidi“. Njegovo emocionalno stanje opisano je petrarkističkim motivima koji ilustriraju ljubavnu bol, a iz tog koda preuzeta je simptomatika ljubavnog odnosa i prikaz vile. Otkad je vidio njen obraz, svezala ga je ljepotom, koja je, dakako, idealizirana i onostranog podrijetla. Dakle, idealna ljepota „gospoje“, koju uspoređuje s antičkom Elenom i Dijanom, uzrok je pastirovih ljubavnih jada. Oblikovanjem lika vile diskurzom ljubavne lirike i uspostavom veze s antičkom književnošću, naglašava se literarnost ljepote, ali i vrste ljubavnog odnosa. Međutim, osim vanjske ljepote, naglašava se i njen karakter: „Ne samo lipota taj ka je s nebesa / još način života tvoga me saveza“. Uključivanje karaktera u literarnu sliku vile može biti signal realističnosti, koja je i inače obilježje Nalješkovićeve stila, ili pak platonističke koncepcije prema kojoj je ljepota i krepost vile onostranog podrijetla. Utjecaj te ljepote na pastira ilustrira stih: „Srdačce tuj moje meni se iskide“ koji je petrarkistička metafora ljubavne boli. I okvir dramske igre je petrarkistički, pastir pati zbog ljubavi, zbog nje se ubija, ali ga ona i oživljava, lirski je motiv dramatiziran u drugom kontekstu. Radat je prikazan kao tipičan petrarkistički ljubavnik koji očituje ljubav, govori o predanosti i prokletstvu, a voljena žena nemilošću ga tjera u smrt (Đorđević 2005: 217). Emocionalno stanje pastira Radata opisano je stihovima u kojima se kao simptom ljubavi pojavljuje gubitak sebe u drugomu, tipičan za petrarkizam: „Ja veće nijesam moj ni ufam vijek biti, / negoli ovakoj u trudu živjeti“. Također, on moli vilu da ga primi za slugu, tvrdi da će biti vjeran i služiti joj dan i noć. Ljubavna je služba jedno od stalnih mjesta amorozne lirike koje se ovdje koristi u svrhu ocrtavanja emocionalnog stanja pastira koji se identificira s nesretnim zaljubljenikom. Dakle, ljubavna bol zaljubljenika toliko je jaka da će se ubiti ukoliko ne bude u milosti vile. Ovdje se konceptualna metafora „LJUBAV JE SMRT“ hiperbolizira i uzima kao polazište dramske radnje, naime zaljubljenik će se zbog ljubavi zaista ubiti i potom oživjeti. Riječ je dakle o igri uobičajenom figurom, literarnom slikom koja u pastorali postaje dramski zaplet. Smrt od ljubavi izvorište je humoristične literarne dosjetke. Nalješković stvara lik petrarkističkog ljubavnika i temeljni mu je cilj nasmijati publiku, a ne destruirati idiličnu, petrarkističku sliku ljubavi (Đorđević 2005: 216), dakle ne parodira se petrarkizam, već se on koristi kao kodirani tip iskazivanja osjećajnosti. Međutim, u dijalogima zaljubljenika s Ljubmirom i staricom moguće je govoriti o humoriziranju ljubavne lirike. U razgovoru Radata s prijateljem Ljubmirom, u kojemu je očit utjecaj ekloge Džore Držića *Radmio i Ljubmir*, ali i talijanskih uzora, ostvaren je spoj idiličnog i rustikalno-realnog, karakterističan za ekloge i pastore. Signali su spomenutog intertekstualnog odnosa likovi i njihovi odnosi, imena i zaplet, odvratanje zaljubljenog

prijatelja od vile i vraćanje na pravi put. Kontrast idile i realnosti vidljiv je u komentaru da vila nije prilagođena životu na selu. Suprotstavljanjem tih dvaju svjetova postiže se komika koja je naglašena i usporedbom ljubavnog odnosa s odnosom prema psu, koji je svojevrsan parodijski pandan ljubavnoj patnji za vilom (ibid.: 214). Radatovo jadanje zbog ljubavne boli u lugu Ljubmir komentira ovako: „Tko ono jauče, rekbi ga što kolje“. Ovdje se ljubavno jadanje, odnosno tipovi tekstova koji govore o ljubavnoj patnji ironiziraju, što se, osim ironičnog komentara, vidi i u izboru riječi. Ljubavna bol svedena je na puko jaukanje, a figurativno umiranje od nje opisano je naturalistički glagolom „klati“. Taj leksem i inače je prisutan u Nalješkovićevoj lirici te signalizira bliskost svakodnevnom govoru i realističnost. Ta obilježja mogu se prepoznati i u Radatovu iskazu koji se obraća vili, govoreći o nesretnoj ljubavi zbog koje želi umrijeti: „Neka te ovi nož od mene osveti / i neka mirna mož' bez mene živjeti“. Naturalistički motivi noža i klanja i inače su obilježje Naline ljubavne lirike pa je i tu jasno da je u oblikovanju Radatova iskaza i emocionalnog doživljaja riječ o poigravanju literarnim slojevima. Spomenuti slojevi u Ljubmirovu komentaru postaju predmetom ironiziranja i humora. On ljubav, i samim time cijelu situaciju, doživljava kao ludilo i bezumlje. Dok Radat u stilu petrarkističkog zaljubljenika govori o ljubavnim jadima i svojoj nesretnoj mladosti koja bespomoćno traži vilu koja mu je otela srce: „kako ju izgubi tužna mlados moja, / ide ju iskati, ne umijem kud sada, / poč se ću zaklati od muke i jada“, ilustrirajući svoje stanje petrarkističkim motivom slatke muke i smrti zbog ljubavi koju prihvaća s radošću: „er kad mre miran tko, ja scijenim na moj sud / da mu je sve slatko, a nije njemu trud“, i dok u petrarkistički iskaz upliće i leksem „zaklati se“ kao trag stilskeg snižavanja i realističnosti, ili pak naturalizma i ironije, karakterističan za farsu, Ljubmir mu na taj iskaz, u kojemu vlastito stanje objašnjava simptomatikom ljubavne lirike, odgovara da nije pri svijesti: „Kamo ti um? Kamo ti svijes?...U tebi svijes nije, mnjah da ti maskaraš“. Uporaba riječi „maskarati“ može signalizirati praksu zavođenja i manipulacije riječima, uzimanje uloge nesretnog zaljubljenika kao glumu i pretjerivanje. U tom smislu može se čitati kao ironičan komentar ili pak raskrinkavanje literarnosti ljubavnog diskurza i idilične slike ljubavi i vile koja je u neskladu sa životom na selu, i samim time isprazna i bezvrijedna za seljaka. Sukob idiličnog i rustikalnog, realističnog i romantičnog u likovima mladog zaljubljenog pastira i iskusnijeg prijatelja uobičajeno je mjesto pastirske ekloge. Susrećemo ga primjerice kod Džore Držića u djelu *Radmio i Ljubmir*, pa i ovdje, kao i u slučaju korištenja diskurza ljubavne lirike kao izražajnog koda ili pak sredstva ironizacije, možemo govoriti o intertekstualnim vezama s domaćom i stranom književnom tradicijom kao sredstvom tekstualnog kreiranja predodžbe ljubavi. U spomenutim iskazima očituju se elementi ljubavne lirike, odnosno oni izrazom podsjećaju na pjesme iz

Nalješkovićeve kanconijera. U monologu u kojemu Radat iskazuje svoju ljubav prema vili uočava se sličnost s pjesmom iz ljubavne zbirke, pa se može govoriti o autopoetičkoj pozajmici (ibid.: 217). Ljubavna bol opisana je leksikom ljubavne lirike, ali ironizirana komičnim komentarima drugih likova koji se javljaju kao realistični kontrapunkt ljubavnoj idili, pa možemo govoriti o ironizaciji ljubavne patnje i diskurza ljubavne lirike koja do izražaja dolazi u replikama pastira Ljubmira. On predstavlja racionalnog prijatelja koji nagovara Radata da se opameti, ostavi vilu i vrati se na selo, pri čemu koristi petrarkističku frazeologiju (ibid.: 218-219). Uspoređujući lik nesretnog zaljubljenika sa psom, Ljubmir ironizira njegovu poziciju u ljubavnom odnosu. Taj prodor niskog realizma u idilu ostvaren je zanimljivim poigravanjima žanrovima i književnom tradicijom, aluzijama na intertekstnoj i interpoetičkoj razini u svrhu prikaza svakodnevnih odnosa. Dok Ljubmir konceptualnom metaforom ljubav prikazuje kao ludilo, suprotstavljajući slatkim petrarkističkim mukama razum i stvarni život, starica, koja se kasnije pojavljuje, u takvu atmosferu unosi šaljivu i stvarnu dimenziju, rušeći opscenim aluzijama pastoralnu idilu (usp. Bogišić 1971: 89). Komičnost i realističnost njezina lika vidljiva je čim se pojavi na sceni. Ona, slično Ljubmiru, komentira ljubavnu jadicovku pastira: „Umukni, pukao, zub li te toj boli? / ne bi li što dao da ti se isoli?“, a komičnost njenog iskaza proizlazi iz zablude. Dok se on tuži zbog nesretne ljubavi, ona misli da ga boli zub. Kontrast tih dvaju tipova iskaza izvorište je komičnog učinka: „Ne imam bol'jezan od zuba u glavi, / negli sam savezan od gorke ljubavi.“ Izvor je humora dvostruko kodiranje motiva boli, usporedba fizičke i emocionalne boli. Nalješković ironizira motiv ljubavne boli spajajući ga sa svakodnevnim motivom zubobolje, što je svojevrsni uvod u staričin erotski savjet o otklanjanju ljubavne boli. Petrarkistička tužaljka iz njene je perspektive jadanje, a idealizaciji i ljubavnoj patnji ona suprotstavlja tjelesni aspekt, prostačko i vulgarno. Taj je savjet zapravo detaljan i slikovit prikaz ljubavnog čina između muškarca i žene, iskaz koji podsjeća na onaj u lascivno aluzivnim maskeratama. Tim savjetom, koji izrazom, stilom i tematikom nalikuje maskerati, kazivačica suprotstavlja nisko, komično i tjelesno emocionalnom, idealnom i visokom stilu ljubavne lirike, pa možemo reći da je spomenuti farsični umetak, koji razara idilu pastorale, pokušaj rušenja hijerarhije žanra i stila, ali i idealizirane koncepcije ljubavi. Spomenuto razaranje idilične koncepcije vidljivo je kada starica pastiru otkriva narav vila te, opisujući spilje, zapravo govori o ženskoj anatomiji, koristeći alegorične motive štapa i jame. Daje mu detaljne upute kako ući u spilju, odnosno upoznavajući ga sa ženskom genitalnom anatomijom i čudi vila, metaforički ga podučava seksualnim vještinama:

Tuj ćeš na jednu doć toliko tjeskotu
er ćeš mn'jet da se proć ne more dalje tu.
Trijebi je, neka znaš, kad dođeš u taj lug,
jedan štap da imaš debeo, tvrd i dug.
Naprijed ga trijebi je da nosiš kako slijep,
pun'jestar er nije ni vrata, neg procijep,
kako sve u spine u kojih najdraže
sve stvari tej vile shranjuju i drže.

Jasno je da metaforika spilje i štapa upućuje na razdjevičenje te se blago vila svodi na seksualnu dimenziju, a realizacija ljubavi na spolni čin. Radi se dakle o dvostrukom značenju tipičnom za maskeratu, tekstualnom modelu koji je ovdje upotrijebljen kao humoristični, farsični kontapunkt idili. Vidljivo je dvostruko kodiranje i erotičnost karakteristična za maskeratu, u ideji ljubavi naglašena je tjelesna dimenzija, put do ženskog srca je preko tjelesnog (Đorđević 2005: 222). U opisu spilje parodiran je renesansni motiv putovanja (ibid.: 223), fokus se premješta na tjelesno dolje, naglašen je erotizam, što je tipično za Bahtinovu koncepciju karnevalske kulture. Puteno se dakle suprotstavlja petrarkističkom zanosu. Nasuprot visokom stilu amorozne lirike i pastorage, naglašava se uloga narodnog, što je, osim u fokusu na tjelesno, vidljivo i u dijalogiziranju s narodnom tradicijom i usmenom književnošću u motivima čaranja, vraćanja, kao i pojavi lika vještice (ibid: 224), nositeljice narodne tradicije i preteče jeđupke. Lik vještice kao kontrastni model ženskog identiteta u odnosu na vilu još je jedan primjer spajanja visokog i niskog, ali i gradnje tekstualnih predodžbi o ženama, nastalih pod utjecajem srednjovjekovnih ideja i pučke kulture koje su tijesno povezane s koncepcijom ljubavnih odnosa. Kada govorimo o koncepciji ljubavnog odnosa, treba istaknuti da se osim elemenata maskerate u staričinu iskazu mogu naći i oni ljubavne lirike:

Kad budeš užeci, dokle sve izgori,
što ti ću sad reći, sveđer ti govori:

„Kako ovo sada gori,
tako ona ka me mori,
u ljubavi radi mene
da goreći vazda vene
i da željno vazda tuži

dokoli se sa mnom združi.“

Poslije rub iskopaj, pri sebi ter nosi,

ma od tej vile taj', a što hoć', sve prosi.

Ona će za te mrijet što ti sad umiraš.

Ovo je vele rijet, ma ćeš nać veće dvaš.

Toj ti je najbolje i to je lijek pravi

tko trpi nevolje od gorke ljubavi.

U stihovima koji su dio čarolije pojavljuju se uobičajena mjesta i motivi ljubavne poezije, ljubav je ocrtana kao patnja od koje zaljubljenik „gori i vene“ i za koju je jedini lijek združivanje s voljenom osobom. Tragove ljubavnih diskurza vidimo i u stihovima gdje starica navodi da će vila, baš kao i Radat, umirati od ljubavne boli kao i u zaključku gdje spominje sve one koji trpe ljubavne nevolje. Premda takva slika ljubavi podsjeća na petrarkizam, ovdje su elementi petrarkističkog diskurza upotrijebljeni u iskazu koji podsjeća na čaroliju ili mantru, čiji je cilj začarati ljubavnika. U ozbiljni žanrovski okvir umetnute su mitološke i čarobnjačke pojedinosti (Bogišić 1971: 87). Iskombinirani s raznim metodama pučkog čaranja i iskazima koji pripadaju narodnim vjеровanjima, ljubavna lirika i mitologija, dva tipa diskurza elitne književnosti, mogu se, u kombinaciji s onima iz pučke književnosti, promatrati kao performativi, iskazi kojima se djeluje i postiže željeni cilj, ali i tipovi tekstova iz različitih tradicija koje Nalješković koristi ludički sklapajući od njihovih dijelova ljubavnu čaroliju. Elemente ljubavne lirike nalazimo i u Radatovu iskazu. On opisuje ljubavnu bol koju mu je uzrokovala vila. Taj je odnos opisan petrarkističkim slikama: ona ga je „svezala“ ljepotom, a ne želi mu uzvratiti ljubav i odagnati bol i primiti ga za slugu te on zbog toga želi umrijeti. Ljubav je dakle patnja, čiji je uzrok ženska ljepota, a žena je hladna i nedostižna te stoga zaljubljenik umire od ljubavne boli, no njegova je smrt samo figurativna. Iznoseći svoje patnje, on nastoji steći vilinu milost, drugim riječima, pasija se koristi kao prisila na ljubavni odnos, što je u kodu ljubavne lirike. Iako je u većini motiva i tipu ljubavnog odnosa Radatov iskaz petrarkistički, u trenutku kada spominje ljubavnu službu približava se koncepciji dvorske ljubavi, na što se nadovezuje i ideja pravednosti prema kojoj će vila patiti za njim baš kao što je i on patio zbog nje. Vila će patiti od boli kad ga izgubi i dati mu sve što poželi. U natpisu nad grobom, koji je također citat iz ljubavne lirike, nesretni zaljubljenik govori o svom emocionalnom stanju i ljubavnim mukama zbog kojih se ubio. Riječ je o materijalizaciji petrarkističke slike koju je moguće čitati kao ironičnu dramatizaciju ljubavne patnje ili pak simboličku smrt tekstualnog subjekta. Uporabom ljubavne lirike s ciljem postizanja učinka govorom, osvještava se njena literarnost. Vila doživljava ljubavnu bol nakon

Radatove smrti, razdvojenost od dragog uzrok je njene boli, a iskaz joj je blizak pjesmama ženskog glasa: „Dvigni se, moj brače, er ovo tebe rad / srdačce me plače i mlados vene sad.“ Upotrebljava apostrofu „brače“ te njen jezik pripada nižemu registru. Vila uzvraća ljubav pastiru, on je nakon ljubavne patnje stekao njenu milost i ona trpi ljubavne muke: „Sad ću od žalosti izeti ovi nož / ter se ću ubosti njim istim i ja još / da pone obadva jedan za drugoga / budemo sad mrtva od noža ovoga“. Ljubavna je bol dakle uzajamna, što je obilježje pjesama ženskog glasa, no to nije jedino obilježje kojim se vilin iskaz približava tom tipu pjesama. Kada shvati da je njen voljeni mrtav, obraća mu se riječima: „Izbrani moj cvite, što muče ležiš tač, / gdi meni krozi te probada srce mač? / Jaoh meni, što ve ću nesrećna ja sada / kad živjet moć neću bez tebe nikada?“. Jadikovanje zbog razdvojenosti, apostrofiranje ljubavnika florealnim motivom „cvite moj“, kao i bliskost izraza svakodnevnom govoru, također su karakteristike pjesama ženskog glasa. Međutim, na nekim mjestima iskazi vila izlaze iz stilskog okvira ženskog glasa i nalikuju visokoj ljubavnoj lirici, što je vidljivo u riječima treće vile koja se obraća Ljubavi govoreći o njenim učincima: „Lasno ti čovjeka, ljubavi, moreš strt, / od tebe nije lijeka, negoli jedna smrt“. U ovom se stihu naglašava temeljni motiv na kojemu se gradi zaplet, moć ljubavi i njen učinak na zaljubljenike, toliko su bespomoćni pred njenom snagom da ih vodi u smrt, ali i izbavlja od nje, što je jasno u trenutku kada vile ožive Radata. U tom trenutku iskaz vile ponovno postaje dijelom nižeg registra i pojedinim izrazima približava se poetici ženskih pjesama i svakodnevnom govoru: „Dvigni se moj brače er ovo tebe rad / srdačce me plače i mlados vene sad.[...] Ono ja hotijah tvu viru poznati, / a nigda toj ne mnjah da se ćeš zaklati“. Leksem „zaklati“ pojavljuje se i u Nalješkovićevim ljubavnim pjesmama kao signal kolokvijalnosti izraza, pa se i vilin iskaz uklapa u takvu poetiku. Na kraju pastorale vile, koje su bile ohole i hladne, postaju milostive i susretljive, ostvaruju želje pastira. Radatova vila, koja je u početku bila ravnodušna, sada mu govori: „Ovo ti ma mlados, moj ures i dike“, a ta se promjena može povezati s motivom moći ljubavi kojoj se nitko ne može oduprijeti ili pak s učinkom ljubavne čarolije na vilu. I ostale vile postaju milosrdne što ilustrira izjava pastira: „Nut gospođe ove naše, / ke su vidjet tač ohole, / što nam brzo milos daše, / neće vele da se mole, / nu se jošte nami bole. / Blago slugam tacijeh vila!“. Vile dakle pošto su i same oćutjele ljubavnu bol, postaju milostive, zajedno s pastirima plešu i radosno slave Ljubav, a taj topos, u kojemu je prikaz ljubavne patnje tek sredstvo stjecanja milosti vila i zadovoljenja vlastitih želja, neodoljivo podsjeća na maskeratu. Veza s maskeratom vidljiva je i na formalnoj razini, iskazi pastira i vila metrički i sadržajno nalikuju onima iz maskerate:

VILE:

Tko naš ures ljubiti bude,
da svakoga mi ljubimo,
a nikoga da u trude
u ljuvene ne stavimo,
neg da milo zagrlimo,
kako čine vile prave.

Drage vile i gizdave...

PASTIRI:

Nudjer sada, družbo mila,
svi se ovdje veselimo,
a o tuzi ne mislimo
koja nam je danas bila.

Nudjer sada, družbo mila...

Zanimljiv primjer intertekstualnog poigravanja je i druga pastoralna. Prvi njezin dio čine iskazi ljubavne čežnje i boli, pjesme vila pisane u stilu ljubavnih očitovanja (Bogišić 1971: 89), potom se autor oslanja na trojansku tradiciju (ibid.: 93), preuzima zaplet iz klasične mitologije zbog čega se ta drama u literaturi određuje kao mitološka igra (Novak 1977: 78), u koju Nalješković unosi i ponešto novoga. U središtu je priča o jabuci razdora, poznati motiv Parisova suda. Riječ je o trojanskom princu Parisu koji jabuku treba darovati najljepšoj božici, a u Nalješkovićevoj verziji tu ulogu preuzima pastir, odnosno sudac koji jabuku daje vili koja ju je pronašla. Time se fokus premješta na natjecanje oko jabuke, a u središtu sukoba je ekloško nadmudrivanje (ibid.: 80). Tri vile lutaju šumom i jedna od njih nailazi na zlatnu jabuku na kojoj piše: „Narav me je satvorila / za najljepšu od svih vila“. Vile traže od pastira da odluči kojoj će od njih jabuka pripasti, a on pak traži savjet mudrijeg suca. U Nalješkovićevoj varijanti odluka se ne prepušta neiskusnom mladiću vođenom osjećajima i slabom na ženske čari, većiskusnom sucu koji po principu pravednosti odlučuje dati jabuku trećoj vili koja ju je i pronašla. Motiv zlatne jabuke i priča o izboru njene vlasnice poznata je iz antičke mitologije i možemo reći da ilustrira ljudsku prirodu; pored svih darova koji se nude, bogatstva i razuma, Paris izabire ljubav, najljepšu ženu koja će mu pripasti. U Nalješkovićevoj verziji umjesto ljubavne priče naglašen je natjecateljski naboj. U središtu zapleta nije ljubav pastira prema vili, već odluka kojoj će vili

pripasti jabuka (ibid.: 79), pri čemu u sukobu osjećaja i razuma ipak pobjeđuje razum. Odmičući se od mitološkog predloška, Nalješković naglasak stavlja na motiv pravednosti (ibid.: 80), pri čemu se njegova drama od mitološki inspirirane približava novom modelu, drami pravednosti (ibid.: 88). Iako se taj model, kao i topos unošenja mira i sklada koji je narušen u idilični svijet dubrave, u nekim interpretacijama povezuju s dubrovačkom stvarnošću i ulogom vlasti, uvjerljivijom se čini interpretacija u kojoj je riječ ponajprije o poigravanju različitim književnim tradicijama i modelima. Osim mitološkog sloja, budući da je osnovna tema ženska ljepota i ljubav, prisutan je i petrarkistički, vidljiv u pohvalama žene i njene ljepote, ali i iskazu ljubavne patnje vile za pastirom. Petrarkistički sloj vidljiv je na samom početku u sučevu opisu vila koji možemo čitati kao katalog slika i motiva preuzetih iz ljubavne lirike koji sudjeluju u kreaciji književne slike žene, ali i određenog tipa ljubavnog odnosa koji je s takvom predodžbom povezan.

neg ove gizdave i slavne vil naše

od ove dubrave, ke svu noć igraše.

Lijepi t' su njih tanci, slatke su njih pjesni,

mirni t' su njih danci, ere se meni mni

da toga života našlo se vijek ne bi

ni tezijeh ljepota na svijetu pod nebi.

Ne vidih ja nigdar takoga uresa,

rekal bih da su zgar sletili s nebesa.

Bjelja su njih lica negli snijeg vrh gora,

a po njih ružica rekbi cti odzgora,

prisvitle njih oči ljuveno tač sjaju

jak sunce [s] istoči da kripos imaju,

svitl[j]e su njih kose neg žica taj zlatna,

tanke ti sve nose košulje od platna.

A ruke njih bile jak mramor imaju

gizdave tej vile, sve suncem ke sjaju,

sva je put njih vidjet kroz platno odasvud

kakono rumen cvijet kroz bistar caklen sud.

Na početku ulomka u stilu pastorage oblikuje se narativ o vilama iz dubrave koje pjevaju pjesme i plešu te se kreira idiličan arkadijski svijet u kojemu se slavi ljepota vila. U njemu su vile opisane poput onih iz ljubavne lirike, one posjeduju idealnu ljepotu nebeskog podrijetla koja u opisu dobiva i konkretne odrednice, odnosno postoje uobičajeni motivi i stalni epiteti i figure kojima se ta ljepota opisuje, a u skladu su s njenim poimanjem. Budući da je ljepota vile nadzemaljska i idealna, što je zapravo projekcija zaljubljenika koji je njome opčinjen, opisuje se hiperbolama i stalnim motivima i epitetima poput bijelog lica, svijetlih očiju, zlatne kose, bijelih ruku. Oni su u lirici dio inventara za opis tipizirane ženske ljepote, iste one koja je uzrok ljubavnih boli i jada zaljubljenika.

Zanimljivo je promatrati kako takve tekstualne predodžbe postaju dijelom viline predodžbe o samoj sebi, ali i kako se ona u drugom primjeru stavlja u ulogu nesretne zaljubljenice, izvrćući pritom uobičajenu sliku petrarkističkog ljubavnog odnosa. Takav tip tekstualnog poigravanja uobičajenim ulogama i identitetima u ljubavnom odnosu u književnosti otvara još jednu dimenziju ovog teksta, ludičku, onu koja oblikuje zaplet i likove u njemu i odnose među njima, poigravajući se različitim slojevima književne tradicije. Kako bi bilo jasnije o kakvom tipu poigravanja je riječ, evo citata:

Svila bih sad Bogu korunu od cvitja

viditi da mogu pastira moga ja,

za koga sve trude podnosi mlados ma

čas koji ne bude prid mojim očima,

zašto je ma mlados u njega stavila

vesel'je i rados kom ga je vidila,

ter veće bez njega jedan čas na sviti

života mojega ne mogu živiti,

i vas mi ovi trud i ove bolesti

čine se ljuven blud i n'jeke radosti.

Budući da ovdje vila pati za pastikom, izvrću se uobičajene pozicije u ljubavnom odnosu, karakteristične za ljubavnu liriku, no njezini su elementi prisutni u opisu vilinih osjećaja prema pastiru koji je uzrok svih njenih muka i patnji, ali i radosti i veselja. Takva antitetičnost ljubavnih osjećaja tipična je za petrarkizam, kao i odluka da svu ljubavnu patnju i bol prihvaća

s radošću: “i vas mi ovi trud i ove bolesti / čine se ljuven blud i n'jeke radosti”. Druga je pak vila svezana u ljubavnim okovima, obraća se Ljubavi:

Ljubavi, koja vladaš

vas saj svijet i nebesa,

pokli me tužnu sveza

toli vrlo

da tanko moje grlo

i bijele moje ruke

ne mogu veće muke

podnositi.

Jednu ću sad prositi

milos u tvoje moći,

svakomu koja doći

vrha more,

pokli me tužnu more

i čine tvoje uze

da lijevaju grozne suze

svu noć i dan.

Jes ovdje pastir jedan,

u ovoj slavnoj gori,

kroz koga željno gori

mlados moja,

er tužna čas pokoja

najmanji još ne ima

odkli ga jes očima
obazrila.

Zašto sam postavila
u njega svu ljuvezan,
tijem čini da savezan
sa mnom stoji,

tere da se ne razdvoji
od tužne moje dike
dokli nam smrti prike
prvo ne daš.

Apostrofiranje Ljubavi signal je visoke amorozne lirike, diskurza koji je uklopljen u vilin iskaz. Ona se obraća bogu ljubavi, Amoru u želji da učini da i pastir u koga je zaljubljena osjeća isto za nju. Njezino emocionalno stanje u kojemu je svezana ljubavnim okovima, čime se priziva slika ljubavi kao ropstva, kao i tuga i suze koje dočaravaju slatku ljubavnu muku, stalna su mjesta petrarkizma te se njen doživljaj ljubavi i same sebe poklapa uvelike s takvom koncepcijom. To je vidljivo i u stihovima u kojima se vila, nastojeći oslikati svoje emocionalno stanje, identificira s vilom iz ljubavnih stihova, čime se ističe literarno podrijetlo predodžbi o ženi: „pokli me tužnu sveza / toli vrlo / da tanko moje grlo / i bijele moje ruke / ne mogu veće muke / podnositi“. Vilin opis same sebe literarna je kreacija identiteta vile ili žene oblikovana kodom ljubavne lirike, a ta je slika projekcija doživljaja lirskog subjekta s kojom se vila identificira. Imamo dakle elemente prozopografije žene, a njezina je ljepota idealna i literarnog podrijetla. Uz to, opis ljubavi prema pastiru i boli zbog razdvojenosti stavlja vilu u ulogu nesretne zaljubljenice, svojstvenu ljubavnoj lirici. Vila svoje stanje opisuje slikama i motivima iz ljubavne lirike, svezana je u ljubavnim okovima i podnosi muke i tugu.

Ljubav je dakle slatka patnja čiji je uzrok pastir u koga se zaljubila na prvi pogled. Njezino je emocionalno stanje opisano stihovima: „kroz koga željno gori / mlados moja, / er tužna čas pokoja / najmanji još ne ima“. Intenzitet ljubavnih osjećaja dočaran je metaforom ljubavnog plamena u kojemu vila izgara, a ljubav je za nju pritom tuga i nespokoj. Ona je, baš kao i tipični petrarkistički zaljubljenik, vezana ljubavnim okovima i lije grozne suze. Opisana simptomatika,

kao i tematsko-motivski kompleks, obilježja su petrarkističke lirike, međutim odmak od petrarkizma jest činjenica da ovdje, kao i u prethodnom primjeru, vila trpi ljubavnu bol koju uzrokuje lijepi pastir, pa se uobičajene uloge izvrću, no izražajni kod i tip odnosa ostaju isti. Treća vila pjeva o vlastitoj ljepoti, identificirajući se s tekstualnom predodžbom vile iz ljubavne lirike:

Sve se vile mnome diče,

ja sam kruna od svih vila,
svud rumeno cvitje niče
gdi sam stupaj moj stavila,
svakoga sam zamamila,
tuj mi kripos ljubav dava.

Ja sam mlada i gizdava...

Moju mlados ja provodim

u vesel'ju i radosti
s mojijem drazijem ku nahodim,
er š njegovom ja mladosti
u pokoju živem dosti,
kako hoće ljubav prava.

Ja sam mlada i gizdava...

Ona sebe opisuje kao najljepšu: „krunu od svih vila“, mladu i „gizdavu“, slavi vlastitu mladost i ljepotu te je, za razliku od prethodnih vila koje pate zbog ljubavi, njezin doživljaj ljubavi radostan i hedonistički, ona uživa sa svojim pastirom: „Moju mlados ja provodim / u vesel'ju i radosti / s mojijem drazijem ku nahodim, / er š njegovom ja mladosti / u pokoju živem dosti“. Takva pozitivna i vedra predodžba ljubavi u uskoj je vezi s vilinom autopredodžbom. Dok su prethodne dvije sebe predstavile kao žrtve nesretne ljubavi, ona svoj iskaz započinje i završava riječima „Ja sam mlada i gizdava“, oblikujući predodžbu sebe na temelju idealnog modela žene iz ljubavnih pjesama, te moć ljubavi i svoje ljepote ilustrira stihovima: „svakoga sam zamamila, / tuj mi kripos ljubav dava“. Ljubav i ljepota, koje postaju dio vilina identiteta, ocrtane su poput čarolije koja svakoga zamami, čime se ujedno i vili, kao nositeljici tih atributa, pridaje određena moć. Time se otvara još jedna dimenzija oblikovanja subjektiviteta i predodžbe ljubavnog

odnosa u tekstu, a to je prepoznavanje. Vilin opis same sebe i identifikaciju nastalu temeljem diskurza ljubavne lirike stoga možemo promatrati kao komentar književne tradicije i njenih tekstualnih učinaka.

5.1.2. Tematsko-motivski kompleks robinje, pitanje muškog lova i ženske slobode

Još jedan primjer intertekstualnog poigravanja je i treća pastorala koja se u literaturi određuje kao antirobinja (Kapetanović 2005: 31), svojevrsna parodija robinje (Novak 1977: 40). Riječ je o zanimljivoj obradi tematskog kompleksa robinje poznatog iz pjesme Džore Držića *Čudan san*, u čijem je središtu motiv zasušnjene djevojke, a koji se kasnije popularizirao u žanru dramskih robinja. Nalješkovićeva je robinja posljednja u nizu dramskih ostvarenja te vrste, zanimljiva zbog stilskog postupka koji je u njoj ostvaren (Novak 1977: 40). Riječ je o parodiji poznatog motiva, prvoj antirobinji, novom zahvatu unutar zadanog književnog okvira (ibid.: 42). U trećoj Nalješkovićevoj drami satiri su ugledali vilu koja je, izmučena ljubavnim mukama, usnula i žele da ona izabere jednog od njih. Nedugo zatim pojavljuju se i mladići s istom namjerom. Obje skupine muških likova smatraju da imaju prirodno pravo na vilu (usp. Bogišić 1971: 94-95), njihova požuda za njom tjera ih da ju proganjaju i pokreće radnju. Eskalacija dramskog sukoba zbiva se u trenutku kada se na sceni, u stilu moreške, satiri i mladići međusobno bore za vilu kako bi odlučili komu će pripasti. Vila je dakle povod za borbu i njen glavni cilj. Drugim riječima, motiv robinje iskorišten je za aktivaciju kompeticije i agona, u središtu je borba muškaraca za plijen, što potvrđuje i prikaz lova u drami (usp. Novak 1977: 42). Plijen za koji se bore dvije skupine muškaraca je žena prikazana kao robinja. Činjenica da je vila plijen povezana je s preklapanjem dviju semantika pojma lov: jedna je vezana uz lov na zvijer (košutu) u šumi, a druga uz nagonsku potrebu lova na vile. To vidimo u iskazu satira u kojemu je stilizirana scena lova:

SATIR I:

Odasvuda sad košute

 poznajući ovu rados

 zatječu nam ravne pute.

 Bi li dake jedna žalos

 ako bi se naša mlados

 ne loveći izgubila?

 Nudjer u lov, družbo mila . . .

I odasvud sad ishode

mlade vile i gizdave
ter pojući tance vode,
a najliše ove prave
od prislavne sej dubrave,
ka je puna slavnijeh vila.

Nudjer u lov, družbo mila . . .

Morebit se nam prigodi

po našojzi dobroj sreći
da ih ćemo nać gdigodi
tihe tance izvodeći
ter ih ćemo mi zateći,
da bi koja naša bila.

Nudjer u lov, družbo mila . . .

Toj nam samo jošte lipše

da tej vile sadružimo.
A što more biti lipše
neg da vjerno njih služimo?
Tijem se hrlo opravimo
u lug, bratjo, put od ždrijela.

Nudjer u lov, družbo mila . . .

Motiv košute koja bježi, a koji prethodi iskazu o lovu na vile, može se čitati i kao metafora žene, progonjene zvijeri koju satiri nastoje uloviti. Tako se isprepliću animalna i amorozna simbolika i značenje motiva lova, oslikava se tip ljubavnog odnosa koji ovdje postaje i tema. Riječ je o odnosu u kojemu muški likovi, potaknuti nagonским ili antropološkim potrebama, progone žene ne bi li se s njima združili. Ta je nagonска želja romantično stilski zaogrнuta

idejom ljubavne službe, preuzetom iz dvorske lirike, te se motivi službe i združivanja, koji ujediniju dva koncepta ljubavi, onaj emocionalni i tjelesni, ovdje spajaju.

Toj nam samo jošte lipše

da tej vile sadružimo.

A što more biti lipše

neg da vjerno njih služimo?

Takvom predodžbom ljubavnog odnosa priziva se antropološka slika u kojoj su muškarci lovci koji imaju potrebu za lovom i posjedovanjem, a žena je lovina. Vilinim stavom u kojemu se ističe želja za slobodom takva slika ruši i propituje se uobičajena raspodjela moći i prirodno pravo muškaraca na lov (usp. Rafolt 2005: 217). Spomenuti problem ilustriraju viline riječi: „Ako me višnji Bog slobodnu na svit da, / hoće li ki razlog da sam ja njim sada / robinja i sluga?“. Ona naime ne želi pripasti nikomu, želi slobodu, a ta ideja narušava uobičajenu podjelu uloga u ljubavnom odnosu zadanu literarnim modelima. Međutim, uz tu podjelu uloga u ljubavnom odnosu, borbom pastira i satira, koji simboliziraju dva društvena sloja ili pak dva tipa zavođenja, otvara se problematika klasnih razlika u kodu zavođenja, pri čemu se govor zavođenja prikazuje kao literarizirani komunikacijski kod. Naime, iako imaju istu namjeru, obje skupine žele da vile pripadnu njima, njihov je jezik i stil drugačiji. Te dvije skupine likova predstavljaju dva načina života, dva svijeta pa njihov sukob oko vile možemo shvatiti kao opreku ruralnog i urbanog ljubavnog pristupa. Obraćajući se sucu, satiri govore:

Kako znaš, satiri običaj imaju

po lugu da zviri i vile hitaju.

Danas mi loveći po lugu tuj zvijeri,

n'ješto nas po sreći na tuj vilu namjeri,

gdi sama ležaše pod sjeni na cvijetju,

od družbe od naše svak reče uzet ju.

Oni se predstavljaju kao lovci koji su pukom srećom naišli na vilu te su je poput plijena odlučili uzeti. Njihov bismo pristup mogli nazvati sirovim, ruralnim i izravnim, oni otvoreno govore o svojim potrebama i ideji da im vila, koju su pronašli, prirodno pripada. Nešto kasnije, oni se, u duhu ljubavne lirike, stavljaju u ulogu ljubavnih slugu. Mladići pak oblikuju priču nalik pastorali prema kojoj je jedan od njih ugledao vilu i pošao je tražiti s družinom:

tuj ovu gdi lovi zamjeri jedan drug.

Dokli on k nam dođe da nam tuj stvar reče,

n'jekuda taj pođe i veće uteče.

Tuj svaki odluči, dokli se životom

napoli razluči, iskat ju.

Uporabu određenog jezičnog koda i načina zavodjenja možemo povezati s govorom određene društvene skupine. Satiri su u osvajanju vile siroviji i ruralniji, a pastiri uglađeniji i urbaniji. Galantnost koja je obilježje ljubavnog tipa iskaza, a koja čuva u svim svojim jezičnim formama idealističku semantiku, društveno je propisan stil zavodničkog ponašanja i ljubavnog udvaranja koji se u ovom slučaju demistificira intertekstualnim poigravanjem, raskrinkavajući umijeće ljubavi (Luhmann 1996: 92). Sukob tih dvaju svjetova ilustrira i način na koji prikazuju situaciju i percipiraju jedni druge: „Tuj oni slideći ne vilu, neg zviri, / n'ješto ih po sreći na ovu namiri, / uzmu t' ju tuj pake kako sve stvar našu“. Mladići satire doživljavaju kao primitivce koji love zvijeri i oduzimaju im ono što im po prirodi pripada, oni su ti koji love vile, a satiri su ruralni lovci na zvijeri. Uz međutekstualnu, spomenuta borba pastira i satira za vilu otvara još jednu razinu; unosi nemir u idilu i ruši zacrtane konvencije. Narušeni mir u idiličan pastoralni svijet, slično kao u prethodnom primjeru, vraća sudac. Dvije skupine muških likova koji se bore za vilu nisu podijeljeni na dobre i loše jer obje unose nemir.

MLADAC I :

Ono što od danas ovdje smo iskali,

nudjer svak sada nas srčano navali.

Ako ste i u čem junaci, bratjo, bil',

u ruci sad mačem otmimo ovu vil.

MLADAC IV:

Majde je sramota i jedan velik grijeh

da ona l'jepota ostane u onijeh.

Sada ću vidjeti tko će moj drug biti,

hod'mo nju oteti, a svijeh njih izbiti.

Kao i satiri, i mladići smatraju da je njihovo pravo osvojiti i posjedovati vilu, ona je iz njihove perspektive doživljena kao vrijednost i trofej za koji se bore dvije skupine muških likova, a koja je ponajprije određena svojom ljepotom, motivom s kojim se žena obično povezuje u lirici i pastoralama. Borba tih dviju skupina u sukob dovodi dvije kulture, dva literarna modela,

rustikalni svijet satira u kojemu je ljubav svedena na lov i svijet mladića vitezova koji brane čast dame, pri čemu obje skupine imaju isti cilj, osvojiti vilu. Međutim uobičajene uloge izokreću se. Tijekom tanca i borbe vila je ta koja bira (Rafolt 2005: 217). Ona je slobodna i ne želi nikomu pripasti, čime se otvara ideja slobode, koju možemo čitati u ljubavnom ili političkom ključu. Da bi razriješio ovaj sukob, u drami se, slično kao i u prethodnom primjeru, pojavljuje sudac. Uloga suca u toj je situaciji ponovno uspostaviti mir i sklad. On obuzdava ludens i uvodi red pa bismo njegovu pojavu mogli tumačiti dvojako: kao društvenu kontrolu nagona mladića i satira ili pak kao metatekstualnu funkciju koja motiv vraća u zadani okvir iz kojeg je izašao i nagovještava da mora imati konačno rješenje. Prema čitanju S. P. Novaka vila bi bila simbol slobodne scenske igre, a njen osloboditelj izvor neslobode umjetnosti (usp. Novak 1977: 44). Da bi razriješio sukob i uspostavio red, starac odlučuje saslušati argumente obje strana, potaknuti ih da se bore ne bi li promijenili vilino mišljenje i potom želi, čuvši i njene argumente, donijeti konačnu odluku. Nalješkovićeva vila predstavlja i specifičnu varijantu robinje. Za razliku od uobičajene predodžbe zaslužnjene žene, kod Nalješkovića vila je slobodna, ali nezaštićena, sama i napuštena, njezina je sloboda ugrožena, ali ne i poništena (Đorđević 2005: 240). Ona je prva naša robinja koja nije svezana i ulovljena kao što je to slučaj s ostalim djevojkama u dramskim robinjama, a svejedno se tuži koristeći u svom iskazu poznati topos zaslužjenosti. Time se oneozbiljuje prikaz njezina položaja i cijeli prizor, nagovještajući princip igre kao temeljni u drami (Novak 1977: 41). U toj igri vila je izvor muške žudnje, odnosno glavni predmet lova i borbe, svojom ljepotom ona potiče muške likove da ju proganjaju, što se može povezati s Luhmannovom koncepcijom ljubavne pasije. U ljubavnom odnosu takvog tipa sudaraju se razarajuća žudnja i duhovno dobro (ibid.: 244). U toj podjeli muški bi likovi predstavljali žudnju te ih njihova antropološka potreba za lovom tjera da progone vilu, dok bi ona predstavljala duhovno dobro, krepost i čistoću, blisku ideji progonjene nevinosti. Time se problematizira pozicija žene u ljubavnom odnosu, pitanje posjedovanja i slobode. Motiv lova postaje simbol muško-ženskog odnosa čija su obilježja opisana stihovima: „Toj nam samo jošter lipše / da tej vile sadružimo. / A što more biti lipše / neg da virno njih služimo?“. Ovdje se spajaju dvije koncepcije ljubavi, jedna se svodi na ljubavno združivanje, tjelesnu dimenziju, a druga pak na ljubavnu službu, karakterističnu za koncept dvorske ljubavi. Te dvije tekstualne kreacije ljubavnog odnosa podrazumijevaju određenu hijerarhiju. Vila bi se trebala smilovati sluzi i nagraditi ga za njegovu ljubavnu službu, uzvratiti mu osjećaje i združiti se s njime. Međutim, Nalješkovićeva vila ne želi nikoga, a takvim stavom otvara pitanje ženske samostalnosti ili pak očuvanja kreposti kao ideala. Specifičnom obradom teme robinje naglašava se dakle problematika ženske pozicije u ljubavnom odnosu koju ilustriraju stihovi:

„Da sam ja neboga žalosna i tužna / bez moga uzroka ovako njim sužna, / je li toj ugodno višnjemu Bogu, aj?“. Vilin iskaz propituje opravdanost inferiorne ženske pozicije u ljubavnom odnosu i poretka koji ženu stavlja u ulogu robinje. Pritom motiv robinje i roba možemo povezati i s univerzalnošću pozicije zaljubljenika u ljubavnom odnosu. U njemu su i žene i muškarci nemoćni pred snagom ljubavi.

Poigravanje kompleksom robinje nalazimo i u četvrtoj pastorali gdje se uobičajene uloge izokreću. Mladiće proganjaju gusari, protjerani su iz luga, čime se u središte stavlja nezavidan položaj muškaraca, a ne žene, što je odmak od uobičajenog modela pastoralne dramaturgije (Rafolt 2005: 218). U tom trenutku nailazi vila koja slobodno šeće dubravom i čiju ljepotu skupina mladića opisuje kao u ljubavnoj lirici:

Reci nam boga rad, jesi li ti vila
ali si s neba sad na saj svit sletila
da naše nesreće obrneš u rados,
koje nam odveće skončaju sad mlados?
Jer tvoja prilika, pravo se može rijet,
i ures i dika umrla nije vidjet.
Kagodi s' od vila, kruna si liposti,
kojom si zanila sve naše kriposti,
svi ti se za sluge jednaga davamo,
čuj naš trud i tuge jer gdi smo, ne znamo.

Njezinu ljepotu i njen utjecaj na njih opisuju koristeći diskurz ljubavne lirike, ona je nebeskog podrijetla, neviđena među živima i kruna svih vila te se oni, očarani takvom ljepotom, daju njoj za sluge. Spomenute literarne modele i opis osjećaja Nalješković uklapa u iskaze likova s određenim ciljem. Oni se nadaju da će im vila, ako joj laskaju, nesreće obrnuti u radost, čime se raskrinkava umijeće verbalnog zavođenja i uporabe ljubavne lirike i opisa ljubavnih patnji u svrhu izvlačenja vlastite koristi. S istim ciljem mladići govore vili o mukama koje su trpjeli služeći neharnim gospođama. Oni se pritom predstavljaju kao pastiri iz stranih krajeva koji su napustili svoja stada i dom zbog nesretne ljubavi te govore o ljubavnim mukama koje su uzrokovale hladne i nemilosrdne gospođe kojima su vjerno služili. Takva vrsta ljubavnog odnosa u kojoj je žena nemilosrdna, nedostižna i hladna, a muškarac joj potaknut njenom ljepotom odlučuje služiti, dok je njegov ljubavni doživljaj pun suza, cviljenja, nespokoja, plača

i jada, karakteristika je petrarkizma, no sam motiv ljubavne službe i traženja odgovarajuće nagrade dio je modela srednjovjekovne semantike dvorske ljubavi. Može se reći kako su ta dva literarna modela, kao i tipizirane uloge ljubavnih patnika, izgnanika i slugu ovdje iskorištena u svrhu udvaranja vili i stjecanja njene milosti i naklonosti. Mladići su dakle u svom iskazu stilizirani kao ljubavni robovi i patnici:

cvili[!] bi suzami, cviliti da more,
viđeci život naš, gdi one od gospoj
daju nam veće dvaš po svak čas nepokoj.
Ni ljubav ni službe ni naše nemire
ne haju ni tužbe, napokon ni vire.
Svaki nas dan cvijele, svaki nas dan more,
koliko da žele da nas prije rastvore.
Ne moguć mi veće taj život trpjeti,
ni taj plač ni smeće, pođosmo po svijeti,
ne za moć uteći ljuvenijeh od jada
od kojijeh bježeći u nje se upada.
Mi ljubav služiti spravnii smo sa svu moć,
neg je trud cviliti ovako dan i noć.
Ištemo zatoj svud gospođe i vile,
ke službu i naš trud rado bi primile.
Najliše er platu nijedan ne gleda
u srebru i zlatu da nam se za toj da,
neg u njih milosti živjeti i umrijet,
toj bi nam zadosti, pravo ti mogu rijet.

Kazivači, slično pastirima u pastoralama, pogođeni ljubavnim mukama, odlaze u tuđinu naći lijek od ljubavne boli. On je ovdje i konkretiziran, izrečen uobičajenim mjestima semantike dvorske ljubavi. Oni govore o ljubavnoj službi i vilama koje bi ju rado primile i spominju plaću za nju, aludirajući na uzvraćenost osjećaja i vjerojatno realizaciju ljubavnog odnosa.

Takav tip iskaza podsjeća na onaj u maskeratama, što je osim u vrsti odnosa temeljenog na opisu ljubavnih muka, službe i pravednosti u ljubavi u stilu ljubavne lirike i s ciljem stjecanja milosti, jasno i na izražajnoj razini iz stihova u kojima se mladići obraćaju vilama:

O, gospođe izabrane,
izl'jezite da slišate
što mladosti naše pate
kroz ljuvene smrtne rane.
Iz daleke zašto strane
k vam smo prišli, neka znate,
koju pomoć da nam date,
neka život naš ostane.
O, gospođe izabrane...

Ne bježimo od ljubavi
jer joj nije moć uteći,
neg ištemo da nas stavi
gdino ćemo pokoj steći.
Zašto vjerno mi dvoreći
nije pravo da za službe
dava nam se plač i tužbe,
a milosti da se brane.
O, gospođe izabrane...

Mi ni blaga ni pjeneza
za trud za naš ne gledamo,
negli ures vaš s nebesa
i milosti da prijamo.
Jer da od vas mi ufamo
na toj službi steć milosti,

sve nemire i žalosti
vrgli bismo sada [s] strane.
O, gospođe izabrane...

Začuli smo vaše dike
i vaš ures i ljeposti
i pod nebom da prilike
ne imate u milosti.
Zatoj rijesmo, do starosti
da služimo dike vaše,
jeda smrtne rane naše
od vas budu izvidane.

Riječ je zapravo o maskerati uključenoj u pastoralu koja postaje njen sastavni dio. Uključivanjem maskerate ruši se ili barem narušava hijerarhija žanrova, visoke i niske kulture i tekstualnih prezentacija ljubavi, idilične predodžbe o vilama iz ljubavne lirike i pastoralu ovdje su u karnevalskom duhu iskorištene u persuzivne svrhe. Takvi su iskazi i opisi ženske ljepote i ljubavnih patnji tek sredstvo manipulacije i postizanja cilja, u ovom primjeru stjecanja naklonosti vila, a u širem smislu može se odnositi na utjecaj tog tipa teksta na gledateljicu ili gledatelja. Osim intertekstualne veze s maskeratom, poigrava se Nalješković i žanrom dramske robinje. Naime, riječ je o proturobinji jer su u središtu muškarci, gusari progone skupinu mladića, što je novost u odnosu na zaslužnjene djevojke (Kapetanović 2005: 32). Ovdje su mladići označitelji ropstva, dok je vila označitelj slobode. Ona oslobađa mladiće od njihove patnje pri čemu je žena agens, ne pacijens kao u robinjama inače, ona djeluje. Spomenuto ropstvo u kontekstu ove drame može se shvatiti na dva načina: u političkom i ljubavnom značenju. Prema prvome mladići su skupina stranaca koju netko proganja, a vila je simbol dubrovačke idile koji utjelovljuje slobodu. Nas će, međutim, mnogo više zanimati drugo značenje, ono vezano uz ljubavni odnos. Mladići su u tom smislu ljubavni robovi zarobljeni vilinom ljepotom. Njihova se pozicija u ljubavnom odnosu očituje u amoroznim iskazima koje izgovaraju kada ju ugledaju. U njima progonjeni mladići sebe prikazuju kao sluge nemilosrdnih gospođa koji su, pogođeni ljubavnim bolima, pobjegli u tuđinu. Topos ljubavne patnje i opis žena koje nisu susretljive pa se stoga percipiraju kao hladne, uobičajena su mjesta ljubavne pasije. Ljubavnik koji se predaje osjeća da ima pravo na uzvraćenu ljubav, nestrpljivo opominje

na nju kao dužnost (Luhmann 1996: 65, 70). Sva se ta mjesta koriste s ciljem dobivanja milosti vila, drugim riječima, za zadovoljavanje putenih potreba. Na samom kraju drame mladići su u milosti vila, ali ona se ne realizira u obliku ljubavnog odnosa, već u sceni zajedničkog plesa koja je u duhu pastoralne idilične atmosfere.

Leksik i tip odnosa preuzeti su dakle iz dvorske i petrarkističke lirike, no činjenica da su progonjeni mladići došli izdaleka zbog gorke ljubavi i traže lijek, nastojeći isprobiti milost vila, upućuje na zaključak da se radi o maskerati. Međutim, ta se tvrdnja odnosi samo na završne strofe drame koje i tipom odnosa i formalnim, metričkim karakteristikama odgovaraju maskerati. Nije dakle cijela drama maskerata, već je taj žanr uklopljen u jedan njezin dio. Riječ je o poigravanju žanrovima, dramatizaciji ljubavnog odnosa i udvaračke retorike (Rafolt 2005: 218), čiji je cilj istaknuti literarnost zavodničkog ljubavnog diskurza, poigrati se njime i upotrijebiti ga u nove svrhe. Upotreba pokladne i petrarkističke frazeologije i konteksta signal je otvaranja djela prema publici (Đorđević 2005: 247), propitivanja granice idealnog i stvarnog.

5.2. Ljubav u farsama: stilska i tematska degradacija i društveni kontekst

Spomenuta granica idealnog i stvarnog, ozbiljnog i komičnog prekoračuje se u žanrovima koji su prema Bahtinu nasljeđe smjehovne kulture i u kojima se ta dva aspekta ujedinjuju i utječu jedan na drugi (usp. Bahtin 1978: 138). U Nalješkovićevu opusu to su maskerate i dio dramskih djela koja se žanrovski određuju kao farse. Riječ je o posljednjim trima „komedijama“ dramskog ciklusa. Premda se posljednju u literaturi ponekad određivalo kao eruditnu komediju i ona je, kako ćemo pokazati u analizi, tek malo doradenija farsa. Spomenuta žanrovska odrednica povezana je sa sadržajnim aspektom. U farsama se prikazuju jednostavne scene, radnja je nerazvijena i oskudna. U središtu je jedan sukob koji naglašava oštrinu odnosa iz kojeg je nastao (Bogišić 1971: 83). U kontekstu naše teme to su ponajprije obiteljski odnosi i brak te s njima povezani ljubavni odnosi. Radnja je u Nalješkovićevim farsama povezana sa scenama iz obiteljskog života Dubrovnika, zbiva se u suvremenom ambijentu i tematizira suvremeni građanski život s prepoznatljivim likovima i situacijama kojima se, s obzirom na radnju i stil, pristupa naturalistički (usp. Pavličić 2005: 187-188). Gruba naturalizirana komika na tragu groteske i lakrdije uporište ima upravo u bahtinovskoj karnevalizaciji stvarnosti koja je vidljiva u svođenju dramske radnje na razmirice i napetosti u obitelji, sukobe i odnose gospara i gospođa, kako međusobne, tako i one s godišnicama i tovjernaricama (usp. Rafolt 2009: 216-217). Jednostavnost radnje otvara prostor scenskoj slobodi, ali i naturalizmu koji je vidljiv u neobuzdanosti izražavanja, opscenosti i vulgarnosti koja je u ovom žanru najizraženija (Bogišić

1971: 84). Za taj je tip teksta dakle karakteristično osnovno svojstvo grotesknog realizma: snižavanje i prevođenje duhovnog i idealnog na materijalno-tjelesno (Bahtin 1978: 28), što se ponajprije očituje u pristupu ljubavnim odnosima. Problemi oko kojih se fabula vrti mogu se svesti na dva uporišta humora koja spominje Bahtin: hranu, piće i seksualne užitke o kojima se govori neposredno te se te djelatnosti ponekad i izravno prikazuju na pozornici (usp. Pavličić 2005: 188). Stilska degradacija i naturalizam, osim u izboru tema, vidljive su, kako je maloprije istaknuto, i na jezičnoj razini. Niska sfera života dočarava se grubim gestualnim i verbalnim manifestacijama (ibid.), no uz njih se pojavljuju i literarni, folklorni ili religiozni iskazi koji sudjeluju u tekstualnom oblikovanju ljubavnog odnosa i drugih segmenata u svijetu farse. Spajanjem različitih tradicija u oblikovanju ljubavnog odnosa u farsama Nikole Nalješkovića, kao i u lascivno aluzivnim maskeratama, ostvarena je stilska degradacija, naglasak je premješten s idealnog na materijalno-tjelesno dolje. To je karakteristično za koncepciju grotesknog realizma, slikovnog sustava srednjovjekovne kulture koji vrhunac doživljava upravo u književnosti renesanse (Bahtin 1978: 41). Naglašena erotska frivolnost u maskeratama i farsama posljedica je inozemnih utjecaja, ali i domaće karnevalske kulture i običaja. Budući da se u karnevalskim žanrovima naglašava tijelo i tjelesnost, ondje dolazi do preplitanja dviju predodžbi o tijelu. Koncepcija tijela grotesknog realizma u suprotnosti je s onom na kojoj se temelji renesansna estetika. Dok je renesansno tijelo savršeno i odvojeno od drugih, srednjovjekovna se slika zasniva na grotesknoj koncepciji (ibid.: 39). Razvoj takve slike tijela usko je vezan uz narodno-prazničnu kulturu srednjeg vijeka, karnevale, čarolije i farse. U renesansi nema mjesta za nastavak te tradicije, barem ne u službenoj sferi visoke književnosti, pa se smjehovna kultura razvija izvan nje. Upravo zahvaljujući neslužbenom postojanju, ona je obilježena izuzetnom slobodom i radikalizmom (ibid: 85), suprotstavljajući se svojim stilom elitnoj kulturi. Kako ističe Jeličić: „Nalješković je u svojim farsama otkrio spomenutu materiju kao izvorište literarnoga, kao kontrapunkt intelektu petrarkističkog. Snagom svoga talenta zapazio je prisustvo života u karnalnoj materiji i dao njezin prvi plan, ostvario prvi snimak njihove burle, jednom zauvijek oživio ih na sceni. Njihov unutrašnji život ostao je skriven, ali i takvi, kakve ih je ocrtao, svjedoče da tjelesno nije gola činjenica, da su u njemu čudesni prostori ljudskoga“ (Jeličić 1988: 70). Skidanje zavjese s tjelesnog i približavanje svakodnevicu u Nalješkovića se, osim u tematici i promjeni prikaza ljubavnog odnosa koji je sveden na spolni čin, očituje i u jeziku. Karnevalizacijom govora slika ljudskog tijela i tipologija odnosa svedena je na голу, gotovo animalnu tjelesnost koja, simbolički rečeno, gradira od psovki do pakla. Tako se u govoru likova isprepliću različiti tipovi iskaza od elemenata ljubavne lirike, folklor, molitve pa do psovke. Osim toga, progovarajući u farsama o obiteljskom životu, Nalješković

ga izvrgava ruglu, svodeći, primjerice, brak na puko zadovoljavanje tjelesnih potreba. Groteska dakle, osim u prikazu tijela povezanog s motivima utrobe, do izražaja dolazi i na planu izraza, u degradaciji spolnog čina metaforama za tjelesno dolje i ekspresiji smijeha i psovke. Groteskne slike tijela prevladavaju u neslužbenom govornom životu naroda i folkloru, naročito tamo gdje su povezane s pogrdom i smijehom (Bahtin 1978: 335). Stil narodnog govora suprotstavlja se idealnom literarnom i približava svakodnevicu, naglašavajući mimetički impuls. Govoreći o ulozi tjelesnog u farsama, Jeličić naglašava: „Karnalni elemenat u Nalješkovićevim farsama nije golo sredstvo kojim autor želi zabaviti općinstvo. Puteno, intimni život gospara, druga strana medalje službenog, patricijskog života starog Dubrovnika, nije zatvorena u se, ne kameni se u povijesnom dokumentu. Materija se rastače u scenu, u igru, puteni elemenat stvara svoj prostor u kome se kreću i akteri i radnja.“ (Jeličić 1988: 65). Puteno je dakle sredstvo kojim se u literarni svijet farse uvodi svakodnevica kao materijal koji postaje istovremeno sredstvo literarne igre i signal veze sa stvarnošću. Ulazak stvarnosti u književnost vidljiv je na nekoliko razina, što je, među ostalim, u kodu žanra. Kako ističe Leo Rafolt (usp. Rafolt 2005: 212), farse i komedije vezane su uz realan prostor svakodnevice te je u njima sadašnjost podložnija kritici.

5.2.1. Ljubavni odnosi u privatnoj sferi: od braka do afere, izvrtanje bračnih i obiteljskih vrijednosti

U središtu je farse obiteljski život, radnja se iz javnog premješta u intimni prostor dubrovačkog doma, a sukob unutar obitelji u tekstovima postoji kako bi izvrnuo vrijednosti, što je svojstveno karnevalskoj kulturi. Odnosno: „Karnevalizacijom stvarnosti i okretanjem tradicionalnih vrijednosti obitelji, ustaljenih klasnih i rodničkih odnosa, u prostoru grada Dubrovnika na sceni mikropovijesti kritički se preispisuje ono o čemu velika povijest šuti“ (Rafolt 2005: 213). Dakle, književni tekst, u ovom slučaju žanr farse prostor je progovaranja o potisnutim problemima, izvrtanja postojećih i uspostave novih sustava vrijednosti. Ti su novi sustavi na razini teksta vidljivi u drukčijem odnosu prema fenomenu ljubavi i prikazu odnosa koji su s njime povezani. Dok je u lirici i pastoralama Nalješković sklon idealističkim koncepcijama, u farsama se, što je u kodu žanra, okreće svjetovnom te ljubav i brak izvrgava ruglu, svodeći ih na tjelesnu razinu. Nalješkovićeve su farse „prvi dubrovački znaci pristigle renesanse, koja je s društvenih tabua skidala veo, i od sentimentalnih „ljuvenih“ shematskih emocija otisnula se prema novim književnim i društvenim prostorima, u kojima se, makar i s porugom, ali kritički i bez idealizacije, gleda i osvjetljava život“ (Frndić 1988: 86). Nalješković dakle gradi novu grotesknu i naturalističku književnu sliku ljubavnih odnosa, izvrgavajući pritom svetinje ruglu, što je u skladu s Bahtinovom idejom karnevala.

Kako se spomenuti procesi i s njima povezana neutralizacija razlika i rušenje postojeće hijerarhije ostvaruju u djelima Nikole Nalješkovića, objasnit ćemo u analizi njegovih farsa: pete, šeste i sedme „komedije“. Zajednička obilježja svih triju drama jesu realističan, vulgarniji jezik te prikaz ljubavnih odnosa svedenih na tjelesnu dimenziju. Riječ je o eksplicitnim prikazima seksualnih odnosa među svim staležima i njihovih posljedica, u pravilu neželjenih trudnoća, čime se neutraliziraju društvene razlike i uobičajen sustav vrijednosti, što do izražaja dolazi u ironizaciji vjere i braka. U svojoj monografiji o Nalješkoviću Bogišić ističe da su odjek grada u privatnom životu, niske i nemoralne teme, surovo realističan i ciničan odnos prema njima jedinstvena jednostavna slika gradskog života te da su jednostavni zapleti, opscenost i živost povezani s autorovim realističnim izrazom, otvorenim i naturalističkim prikazom dubrovačkog života (usp. Bogišić 1971: 110). Međutim, premda se tragovi onodobne dubrovačke stvarnosti vide u farsama, ipak treba imati na umu da su spomenuta obilježja, kako smo maločas objasnili, dio koda žanra. Farsu karakterizira sažetost i groteskna radnja koja stilom i temom odstupa od crkvenih prikazanja u kojima se farsa prvotno pojavljuje kao intermezzo. Zbog svojih specifičnosti farsa se osamostaljuje kao zaseban dramski kod (usp. Đorđević 2005: 248). Govoreći o značajkama farsa, Đorđević ističe da, uz to što crpe teme iz svakodnevnog života i obiluju folklornim motivima, one u sebe uključuju i druge žanrove pa se u skladu s time raznorodni komadi mogu okarakterizirati kao farse (ibid.). Ta je teza primjenjiva i na posljednje tri Naline drame. Kao farsične elemente u njima Kapetanović izdvaja: gradski prostor sužen na obiteljsku kuću, teme vezane uz obiteljski život i odnose u kućanstvu, tipizirane likove i problematiku pozicije sluškinja (Kapetanović 2005: 32). Dakle, iako se tematizira suvremenost, likovi i zapleti u djelima tipizirani su, radi se o književnim kalupima u koje se upisuju tragovi svakodnevice grada. Stoga je Bogišićeva teza o psihološkoj zaokruženosti likova (Bogišić 1971: 106) problematična jer su likovi, njihovi odnosi i zapleti tipizirani, jednostavni i predvidljivi, što je još jedan od argumenata za određenje djela farsama. U Nalješkovićevim se dramama pojavljuju neki od tipičnih likova farsa poput kurtizane, supruge, svećenika ili služavki koji su, svatko na svoj način, izvrgnuti ruglu. Tematsku okosnicu čine kućne scene i odnosi među ukućanima, čime se naš dramatičar približava modelu Caracciolove farse (Đorđević 2005: 250). Međutim, uz inozemne utjecaje, Nalješković u svoje farse upisuje tragove suvremenosti, okrećući se socijalnim prilikama i običajima grada. Usprkos toj specifičnosti, kod njega se uglavnom radi o obiteljskim problemima, svađama i ljubavnim aferama prikazanim naturalistički i svedenim na niske strasti. Odnosno, kako ističe Batušić, tematska sila vezana je uz neskrivene erotske, gdjekada i libidinozne, nakane pojedinih osoba u zbivanju (usp. Batušić 1988: 37). Naglašavajući ispreplitanje žanrovskih odrednica farse i

elemenata suvremenosti u Nalješkovićevim djelima, proučavatelji ističu: „Svi se međusobno napadaju i osuđuju: gospodar i gospođa, gospođa i sluškinje, sluškinje i gospodar. A ipak, istočni grijeh svemu što se u komedijama događa proizlazi iz gospodarovih postupaka. Visoka temperatura u replikama gospođa dovoljno je motivirana avanturama gospodara, a oni opet svojim nasrtajima sasvim dovoljno motiviraju osionost godišnica. A njihovi postupci ne proizlaze iz njihova karaktera, već iz pozicije koju imaju u društvenom ustroju Dubrovnika uopće i u kući gospodara posebno, gdje one nisu samo službenice za kućne poslove već i za diskretnu razonodu svojim gospodarima i njihovim dorašlim sinovima“ (Švelec 1988: 22). Ovdje se dakle uz uobičajene sukobe među likovima koji su posljedica gospodareve razuzdanosti i glavni pokretači zapleta, dodaje i društvena dimenzija, postupci likova uvjetovani su njihovom staleškom pozicijom te se u tom smislu tipskim likovima i odnosima dodaje društveni kontekst: „Odnos gospodar-sluškinja, gospodarica-sluškinja, otac-sin, pa čak i odnos između muža i žene proističe u Nalješkovića iz jasne svijesti o strogom rasporedu unutar socijalnih skupina i njihovoj međusobnoj nedodirljivosti. Ovdje ne postoji, kao u Francuza, mogućnost interferencije sustava sila po hijerarhijskoj ordinati. Jasno je zbog čega su služavke u gosparskoj kući izvrgnute ponižavanju, iskorištavanju, pa i gladovanju“ (Batušić 1988: 38). Govoreći o odnosu gospodara i sluškinja, osim romantično-erotske dimenzije zabranjene ljubavi, Nalješković ističe i socijalnu problematiku statusa sluškinja u gospodskim kućama, no u tome ne vidi ništa moralno problematično, to je dio onodobne zbilje koji koristi kao izvor humora u tekstu. Taj se humor vidi i u povezivanju dviju sfera koje se vežu uz komično u karnevalskoj kulturi, a Nalješkoviću su motivi kojima gradi likove sluškinja i njihove odnose - hrana i spolnost. Takvim pristupom, osim uključivanja hrane kao još jednog bitnog topičkog uporišta farse (usp. *ibid.*: 39) i humora, ostvarena je veza tijela i hrane, tipična za karneval te su otvorena brojna rodna i staleška pitanja. Problematizira se seksualna objektivizacija i iskorištavanje žene, njezina nezavidna pozicija neovisno o društvenom statusu, ali i ironizira muški nagon; međutim tu nema oštre moralne osude i kritike, već se sve koristi u svrhu postizanja komičnog učinka koji se ostvaruje na sadržajnoj i na izražajnoj razini.

5.2.2. Književni utjecaji i društveni kontekst u oblikovanju farsične slike ljubavi

U petoj se „komediji“ anegdotalni prizor iz intime dubrovačkog doma pretvara u dramsku scenu. Riječ je o farsičnom prikazu situacije, prizoru iz svakodnevice u kojemu se gospođa izruguje na više razina. Ona se sukobljava s godišnicama jer joj krađu namirnice, no zapravo je glavni pokretač sukoba činjenica da one spavaju s njenim mužem, zbog čega joj se susjede rugaju. Tim se postupkom naglašava univerzalnost pozicije žene u muško-ženskom odnosu,

neovisno o klasnoj poziciji, a javni skandal dubrovačke obitelji (preljubništvo) utopljen je u svakodnevicu. To potvrđuje kraj drame u kojemu je nemir, koji su krađa hrane i preljubništvo unijeli u kuću, donekle odgođen gastronomskom orgijom, no nipošto ne i razriješen (Rafolt 2005: 221). Slika obiteljske intime prikazane u Nalješkovićevoj drami nije nimalo idilična, postaje jasno da su preljubništvo, spletke, afere i krađa njezin dio. Samim time obiteljski, bračni život i intima likova koji su dio toga postaju predmetom rugla i komike. Kako se glad vladajućih pretvara u orgiju, tako se i vapaj obespravljenih sluškinja pretvara u novu krađu (ibid). Tematizira se dakle sukob godišnica s gospodaricom i gospodarom kao i sukob među supružnicima. Posljedice raspušteničkog života i nemoralna nisu jednake za sve, one su klasno i rodno uvjetovane. Za razliku od ženske pozicije i osude nemoralna, ilustrirane sudbinom godišnica na stupu srama, ljubovanje gospara sa sluškinjama se normalizira (usp. Pavličić 2005: 191), čime se izvrću obiteljske i moralne vrijednosti, a u središte dolaze bračni život, nevjera i sukobi koji iz toga proizlaze (usp. Kapetanović 2005: 32, 33). Intimne veze gospara i sluškinja bile su u ono vrijeme uobičajene, dio svakodnevice grada i samim time postaju jedan od središnjih motiva književnih tekstova. Autori u tome, kao i Nalješković, ne vide ništa problematično. Međutim, sudbina sluškinja koje ljubuju s gospodarima bila je daleko od romantične idile, a u ovoj je farsa ilustrirana pričom o sudbini Miličine prijateljice Petruše u kojoj je ozbiljni izraz popraćen pjesmom na narodnu. Time se oblikuje raspuklina smjehovnog i ozbiljnog te se i na planu izraza sluškinja, baš kao i gospođa u drami izvrgava ruglu.

MILICA: Vidjeh na kari Petrušu nebogu.

MARUŠA: Ah, Mile rasuta, da je' l žigana?

MILICA: Ne, nego vrh skuta ištom bi frustana.

MARUŠA: To joj se neće znat, što toj bi zaboga?

MILICA: Htjela je upuštati u kuću n'jekoga.

MARUŠA: U zao čas, gruba je, tko bi k njoj pošao?

MILICA: Stvari se tej taje, drugi je posao.

Riječ je o sluškinji koja je unijela nemir u gospodsku kuću jer je u nju pustila ljubavnika, te je zato javno osramoćena i išibana. Milica ističe da se takve stvari događaju i u drugim domovima te kaže da se identitet onoga koga je Petruša pustila u kuću treba tajiti. U njenu se iskazu pojavljuje još jedna literarna razina koju bismo, osim kao komentar situacije, mogli shvatiti i kao dio jezične, kulturne i rodne identifikacije sluškinje. Radi se o usmenoj pjesmi koju Milica pjeva, a koja govori o nesretnoj ljubavnoj priči čiji su akteri vlahinjica Vidosava i Gojsav. Ona

mu obznanjuje svoju ljubav i poziva ga da dođe do nje i ponese diple, ona će biti „moma“ s ovcima, rustikalna varijanta pastirice i voditi „tanac“ dok on svira diple, no on joj odgovara da je zaprosio drugu, ljepšu vlahinjicu: „Hvala t', Vide, na toj časti, / odrastao sam ovce pasti, / isprosió sam Felačicu / vele lijepu vlahinjicu, / š njomzi hoću tanac vodit / i u dipli moje zvonit.“ Priča o nesretnoj ljubavi vlahinjice Vidosave književna je ilustracija statusa sluškinje u ljubavnom odnosu, ona u takvom odnosu nema budućnost, služi tek za povremenu gospodarovu razonodu dok je njen ljubavnik oženjen drugom ženom. Uključivanjem narodne poezije u iskaz lika Nalješćović osim identifikacije i klasnog kodiranja iskaza, i samim time ideje ljubavi, ostvaruje neutraliziranje granice književnih tekstova i njihove hijerarhije, a time i hijerarhije modela prikaza ljubavnih odnosa. Priče o sudbinama žena iz puka u ljubavnim odnosima, Petruše i Vidosave iz usmene pjesme, možemo promatrati kao dva narativa o ljubavi. Folklorna pjesma o Vidosavinoj neuspjeloj ljubavi pritom može funkcionirati kao ironičan komentar sluškinja na opisanu situaciju, ali i kao okvir i svojevrsna najava situacije u gospodskoj kući. U središtu je svađa bijesne žene sa služavkama i mužem koji su u intimnoj vezi pred njenim očima. Riječ je o paralelnim zbivanjima poput onih na simultanoj pozornici: gospodar u kuhinji „kareca“ i štipa sluškinju dok se svađa sa ženom:

GOSPODAR *u ognjištu vika:*

Bestie da niente, nećete mućati?

Dobro ti umijete u zao čas vikati.

Ti venga mal'anno, umukni jedan čas,

deserta putano, toj li je naša čas?

GOSPODAR *šapće karecajući Marušu:*

Nebore Maruša, rad moje ljubavi,

žiti Bog i duša, te riječi ostavi.

MARUŠA *govori polako:*

U zao čas, tamo nu dosjedi, ne tići.

GOSPODAR *polako govori:*

Neka te celunu, žit' ja, se ne mići.

Komičnost izdvojene situacije ima nekoliko izvorišta. Imamo paralelna zbivanja na pozornici, gospodar istovremeno grdi i pipka sluškinju dok raspravlja sa ženom, a kontrast tih dviju situacija dodatno je naglašen suprotstavljenim iskazima upućenim sluškinji. Dok je u početku

vrijeđa i viče na nju, nazivajući ju bestijom i kurvom, te samim time jezik, kao i situacija, postaje naturalistički i groteskan, u drugom joj se pak trenu obraća nježno, spominjući svoju ljubav prema njoj, što je, dakako, tek sredstvo da ju „kareca“ i poljubi. Gospodareva ljubav s Marušom, što je karakteristično za karnevalsku koncepciju grotesknog realizma, svedena je na tjelesnu dimenziju. Svođenje ljubavnog odnosa na tjelesnu sferu, osim na sadržajnoj, vidljivo je i na jezičnoj razini. Riječ je o verbalizaciji seksualnog čina koji je ocrtan metaforama i jezičnim humorom. Sluškinja u svom nezaštićenom položaju nema drugu mogućnost nego da se i sama prepusti trenutnom užitku, a kasnije snosi moguće posljedice toga odnosa: javno sramoćenje, neželjenu trudnoću ili ekskomunikaciju, što ilustrira i slučaj njene prijateljice. Klasni je iskaz i odnos zajednice prema sluškinjama praćen jezičnom okrutnošću. Uvrede i psovke, prema Đorđeviću, signal su približavanja svakodnevnom govoru u kojemu je izražena verbalna farsa (usp. Đorđević 2005: 256). Leksik je snižen pa se sluškinje časti izrazima poput ništarije, drolje raspuštene. Međutim, nije samo odnos sa sluškinjama tako prikazan već i sam brak. Nezavidna pozicija žene, koja postaje izvor humora, vidljiva je u iskazu gospođe: „Ajmeh ja, nuti prida mnom što čine!“. Ona uviđa svoju poziciju prevarene žene koja postaje predmet rugla, muž joj naime pred očima ima odnos sa sluškinjom. Tragikomičnost ženine pozicije pokazuje i gospodarev iskaz: „Pod' s vragom, ti muči, sad ću ti bogme dat“. Dvostruko čitanje gospodareva iskaza u kojemu se obraća supruzi i sluškinji otvara dvije sfere problematike ljubavnog odnosa: tjelesnost i nasilje. Taj iskaz možemo čitati kao seksualnu aluziju ili pak prijetnju batinama kojom muškarac ističe svoju moć. Dominacija muškarca i inferiorna pozicija žene u braku ilustrirana je rečenicom: “Svaki je muž ženi gospodar” koja zrcali odnos prema ženi u braku i društvu. Takva se pozicija u farsu normalizira i koristi kao izvor humora.

GOSPOĐA:

Bogme toj odluči da nećeš sa mnom spat.

Toj li si gospodar, godulje celivaš?

Bogme neć' u odar k meni leć', neka znaš.

Saznavši za njegove avanture sa sluškinjama, žena brani mužu ući u odar, odnosno uskraćuje mu seks. Tim se postupkom brak i ljubavni odnos općenito svodi na puko zadovoljavanje tjelesnih potreba ili pak na njihovo iznevjeravanje. Brak je u religijskom diskurzu prikazan kao svetost te mu se u nekim vrstama tekstova kao tipu ljubavnog odnosa pristupa kao nečemu uzvišenom. Ovdje se takav ljubavni odnos unižava. Razgovor muža i žene oživljava stvarni bračni odnos. Likovima supružnika dodana je živost, vidljiva u situaciji koja se tematizira, ali i u vulgarnosti supružnika na razini jezika i njihova odnosa. Gospođa mužu prebacuje afere sa

sluškinjama, na što joj on kaže neka ih otjera. Na uzbuđenje uvrijeđene žene muž odgovara smireno, olako shvaćajući svoju ulogu. U njegovoj neopterećenosti i površnom odnosu prema braku daje se iščitati sloboda renesansnog čovjeka od moralnih predrasuda i obzira. Društvene vrednote više ne postoje, a njihov slom ne izaziva čuđenje (usp. Bogišić 1971: 106-107). Stoga se u tekstu uspostavlja ironičan odnos prema braku i ljubavi. Ti su fenomeni u stilu žanra prikazani groteskno i naturalistički, izvrgnuti ruglu. Obezvrjeđivanje braka kao samo još jednog tipa ljubavnog odnosa vidljivo je u situaciji kada nestašni gospodar prvo tješi godišnicu, a potom svoju ženu na isti način. Time se, bahtinovski rečeno, narušava hijerarhija vrijednosti i uspostavlja novi poredak u kojemu je brak izjednačen sa svakom ljubavnom aferom. Izvrtanje vrijednosti vidljivo je i u ironizaciji molitve u gospođinu iskazu. Dok raspravlja s mužem o ispunjenju i uskraćivanju bračnih dužnosti, ona se križa. Miješanjem dvaju kontrastnih tipova iskaza, svađe sa psovkama i seksualnim konotacijama i molitve, oblikuje se raspuklina uzvišenog i smjehovnog. Miješanje tih dvaju tipova iskaza u raspravi o ljubavnom odnosu vidljivo je i u primjeru:

GOSPOĐA:

Pođi tja napasti, veće ću cić ovijeh

večeras upasti u trista smrtnijeh grijeh.

A jutros od prješa, a sada od bruke

još nijesam kraliješa uzela u ruke.

GOSPODAR:

Ah, da si blažena, toj od vas hoće Bog,

a neće da žena ište mužu razlog.

Svaki je muž ženi na svijetu gospodar,

a ti hoć' na meni jahati, lijepa stvar.

Bogme ću sutra sam poč naći fra Pavla

ter ću rijet: ne imam ja ženu, neg djavla.

GOSPOĐA *odgovara moleći Boga:*

Set neno sinducas... Pođidjer ti, vraže,

da mi rijet jedan čas molitve ne daše.

Dok se muž i žena svađaju, žena se moli da ne dođe u napast, a muž naglašava hijerarhiju u bračnom odnosu riječima: „svaki je muž na svijetu ženi gospodar“. Takav poredak potkrepljuje

usporedbom žene s vragom koja je utemeljena na srednjovjekovnoj ideji koja ženu, odnosno njeno tijelo dovodi u vezu s vragom i grijehom. Spominjanje vraga u ovom kontekstu nije slučajno, on je naime nositelj tjelesnog dolje i svetosti naopako, a s obzirom na to da se istaknuta rasprava vodi u odru uslijed svađe koja rezultira uskraćivanjem užitka, kombinacija ovog motiva i religioznih diskurza s onim grotesknim tjelesnim nije nimalo slučajna. Kada već govorimo o ženskoj ćudi, tjelesnosti i bračnom moralu, nije naodmet spomenuti i Marušinu opasku s kraja teksta u kojoj ona govori o gospođinoj nevjeri i nemoralu: „kako ću t' rijet' mužu tvoj život sramotan / i didli svakdanje i s kijem se vagiđaš. / Činiću potanje, na vjeru, da mižaš“. Žena dakle zamjera mužu nešto što i sama čini te od žrtve i sama postaje preljubnica. Promjenjivost situacije i njezina prikaza, ponajprije s namjerom da se izazove smijeh i sve i svakoga izvrgne ruglu, očituje se i na samom kraju kada je obiteljski skandal potisnut zbog odlaska na večeru. Takvim krajem spajaju se dva bahtinovska izvorišta humora i groteske, tijelo i hrana, ali se i naglašava neozbiljnost i komičnost situacije.

Radnja i odnosi ne izlaze iz polja seksualnosti, ona je glavni pokretač, gospodar je razvratan i opći sa sluškinjama, a žena mu, kad to sazna, uskraćuje seks, ne pušta ga u odar, čime se otvara pitanje shvaćanja bračne dužnosti, ali i odnosa muškarca i žene. Muž zove ženu u krevet da dokaže svoju moć, no njoj je povrijeđena taština pa mu uskraćuje odnos; implicitno se aludira i na njenu amoralnost koja podrazumijeva osvetu na seksualnoj razini (Đorđević 2005: 262, 263). Međutim, iako je u prethodnom primjeru naznačena svojevrsna moć žene, ipak je ona, neovisno o klasi, u inferiornoj poziciji. Gospodar opći sa sluškinjama bez težih posljedica, za muški puteni grijeh ispaštaju žene, čime se problematizira njihov status u kući i u društvu općenito. Tema farse nedopušteni su ljubavni odnosi i njihove posljedice, pri čemu se normalizira preljub i tjelesno iskorištavanje sluškinja. U cijeloj se farsu ismijava i gospođa koja je svjesna svoje pozicije i njezine bezizlaznosti, o čemu govori i njena izjava: “Bože ve, Dživo moj, lud ti si ako mniš / da nijesam znala toj svu dragu noć gdi spiš[...]Kako ću bit živa od ove sramote, / gdje mi muž celiva naoči ogote?”. Zna da joj se svi rugaju i stidi se situacije u vlastitom domu, no kao žena ne može učiniti ništa da to promijeni. Govoreći o ženskoj poziciji, dosadašnji proučavatelji ističu: „One su takve kakve su vladajućem oku mogle i smjele biti: nemoćne da išta u svom položaju promijene. A taj položaj više je tužan nego podnošljiv. Sudbina im je ili udaja po izboru roditelja ili odlazak u samostan.“ (Švelec 1988: 23).

5.2.3. Rodne i klasne dimenzije ljubavnog odnosa, seksualnost i odnosi moći

Rodna i staleška pitanja u prikazima ljubavnih odnosa u farsama dovode nas do teme statusa sluškinja, ali i žena općenito u intimnim i društvenim odnosima. Spomenuta tema posebno dolazi do izražaja u drugoj farsu (Komediji VI) gdje je situacija bliska srednjovjekovnoj lakrdiji s izraženim naturalizmom u prikazu slike iz intime dubrovačkog doma. Cijeli se zaplet vrti oko činjenice da je pohotni gospodar potencijalni otac djece triju sluškinja, točnije da je imao aferu s godišnjicom, tovjernaricom i babom. Pritom svaka od njih predstavlja jedan tip ženskog identiteta, ali i percepcije ljubavnog odnosa. Tovjernerica koja je gosodaru draža od ostalih dviju i prema kojoj ima poseban odnos, vragolasta je, nepokolebljiva i neustrašiva. Svjesna je gospodareve naklonosti i prkosi gospođi (usp. Bogišić 1971: 107). Takvim odnosom prema autoritetima ona pokazuje da se ničega ne boji i simbolizira slobodu mladosti i ljubavi: „bez muža uživam, koga se što bojim?“ Nasuprot slobodnoj i nesputanoj tovjernarici, stoji baba, iskusna žena koja se boji osude gospođe i svoga muža: „Radi nje i muža na trbuh kad zgledam, / svine mi sva duša...“ (ibid.) Ona je, za razliku od mlade vragolaste sluškinje, svjesna društvenih normi i mogućih posljedica njihova kršenja. Konkretnije, njezina je slika ljubavi društveno prihvatljiv model, brak koji se potencijalno može narušiti zbog afere u gospodskoj kući. Mlada godišnica neiskusna je seoska djevojka, prestrašena jer joj se dolaskom u gospodsku kuću dogodila nezgoda kojoj se nije nadala (ibid.). Sudbina triju sluškinja u farsu dobar je primjer unošenja elemenata stvarnog života u književno djelo, humorističnog prikaza onodobne dubrovačke stvarnosti. Sluškinje su se nerijetko seksualno zlorabljivale u gospodskoj kući, bile su žrtve seksualnih zlostavljanja gospodara i njihovih sinova kojima su služile i za stjecanje prvih seksualnih iskustava (Stojan 2003: 96). Dolazak tih mladih djevojaka u grad dovodio ih je u ranjivu i nezaštićenu poziciju. Stradavale su, kako u gospodarevoj kući, tako i na javnim mjestima (ibid: 131), što, među ostalim, tematizira i Nalješković u prvoj i drugoj farsu. On u toj pojavi ne vidi ništa uznemirujuće, njegova komika odiše razbibrigom i jednostavnom šalom, bez najmanje sjenke tragike. Praksa seksualnog iskorištavanja sluškinja za njega nema sablažnjiv karakter, već je više ili manje društveno prihvatljiva pojava koju tematiziraju i drugi dubrovački pisci u pjesmama satirične naravi uz benigni podsmijeh i šalu, rijetko s moralnom osudom (ibid.: 102). Razlog tomu je i društvena normalizacija takve prakse koju Nalješković potvrđuje riječima: „to djevojci svakoj sad čini gospodar“ (usp. ibid.: 114). Činjenicu da je riječ o uplitanju društvene stvarnosti u literarni svijet i da je tematiziranje spomenutog problema odraz onodobne stvarnosti grada potvrđuje i podatak da je traženje ljubavnica u inferiornijoj klasi bilo istaknuto obilježje dubrovačkog međuklasnog života (ibid.:

112). U duhu karnevala time se brisala postojeća hijerarhija, dakako, samo figurativno. Naime, ljubovanje s pripadnicama nižih klasa bilo je prihvatljivo samo u slučaju kada su to bili bogati plemići i njihove sluškinje, dok je o slučajevima gdje su u pitanju bile žene iz viših klasa i njihovi puteni prohtjevi zadovoljeni klasno inferiornim muškarcima, vladao muk (ibid.). Tu pojavu možemo povezati sa strogim moralnim nadzorom nad ženama i njihovom pozicijom u obitelji i društvu (Janeković Römer 1994: 126, 127). O tragičnosti te pozicije svjedoče i zapleti Nalješkovićevih farsa, uzdrnavajući temelje društva: instituciju braka i obitelji, stavljajući ljubavne avanture gospodara sa sluškinjama, a time i poziciju žene, kako godišnice tako i gospodarice, u središte. Međutim, u naturaliziranu komiku farse ne utapaju se samo godišnice i tovjernarice, nego i svećenstvo, čija se pohotnost u istoj mjeri raskrinkava (Rafolt 2009: 217). Oslobođanje seksualnosti usko je povezano s društvenom stratifikacijom. Na literarnoj je razini uključivanje seksualne privlačnosti u ljubavni kod otvorilo put promiskuitetu među staležima (Luhmann 1996: 142). Tako je primjerice pozicija žene u ljubavnom odnosu, koja se u Nalješkovićevim farsama izruguje, u uskoj vezi s njenim društvenim statusom i mentalitetom Grada onoga vremena.

Izvorište humora u šestoj farsi, osim sudbina žena, posebice sluškinja u gospodskim kućama, postaju i putene potrebe ostalih likova i njihove posljedice. Stari i sijedi gospodar pored svoje žene ljubi s trima službenicama koje ostaju trudne. Njegova pohota glavni je pokretač radnje, a on je kao lik mnogo detaljnije ocrtan nego gospodar u prethodnoj farsi. Približava se tipičnom liku muža u farsa sa svim negativnim karakteristikama koje se podrazumijevaju (usp. Đorđević 2005: 270). U Nalješkovića on je stari vlastelin oženjen mladom ženom. Lik je društveno i dobno određen, čime se uspostavlja poveznica s realnošću i problematizira nesklad u godinama supružnika, aktualna tema tadašnje suvremenosti, ali i dramskih tekstova poput farsa i komedija. Iako je po nekim obilježjima gospodar sličan tipičnom liku eruditne komedije, pohotnom starcu koji ima aferu s mladom ženom ili ženama, ovdje je taj pohotni starac kao dramski lik definiran ponajprije svojim nagonima. Time se, za razliku od francuskih i talijanskih farsa, u središte komike stavlja muška, a ne ženska pohota (ibid: 271). Ideja o ljepoti i mladosti kao motivima ljubavi i žudnje ovdje ne postoji te je gospodareva neobuzdana nagonaska potreba za ženskim tijelom ilustrirana činjenicom da on ne bira i spava sa svima. Njegov čin narušava bračne stege i konvencije, on se ponaša u skladu sa svojim nagonima (ibid.). U trenutku kada navaljuje na tovjernaricu, u njegovu iskazu pojavljuje se parodija petrarkizma. On sebe predstavlja kao ljubavnog roba koji pristaje na službu: „Ah, srčana Mare, vazda ću tvoj biti“. Stavljanjem petrarkističkih izjava u usta pohotnog starca, ironizira se

zavodnički diskurz, ali i otkriva verbalno umijeće udvaranja koje je u okviru ljubavnog koda. Zavodjenje je pritom igra dviju strana, čovjek se podređuje pravilima koda ili pak, poput sluškinje ili tovjernarice, prepušta udvaranju (usp. Luhmann 1996: 69), obmanjujućem zavodničkom ponašanju koje istovremeno poučava i raskrinkava umijeće ljubavi (ibid: 92). U prikaz svakodnevice upliću se tekstualna poigravanja, u središtu je skandal dubrovačke obitelji koji je posljedica gospodarevih nekontroliranih nagonskih potreba. Kao rezultat toga tri su žene ostale trudne, a trudnoći se u tekstu pristupa neozbiljno, žene kažu da su se najele vruća kruha ili napile vina, aludirajući pritom na naivnost onih koji se pretvaraju da ne znaju što se zbiva u gospodskim kućama i koje mogu biti posljedice toga. Problematiziraju se socijalni, klasni i rodni odnosi dubrovačke svakodnevice, sudbina žena i odnos prema njima, izvrnute vrijednosti obitelji, braka i majčinstva, iznošenjem muževih grijeha prikazuje se tužni položaj žene, što ju čini smiješnom (Rafolt 2005: 223). Žena je dakle prikazana kao žrtva, što ocrta situacija u kojoj se gospodarica, pogođena saznanjima o muževljevim avanturama, pretvara da je bolesna. To pokazuje i ciničan odnos prema braku i majčinstvu. Radi se o ironiziranju svih osjećaja vezanih uz obitelj i ulogu žene u njoj, što je tipično za farsu (usp. Đorđević 2005: 273). To se očituje u uvođenju još jedne teme usko vezane za žensko tijelo, ali i ulogu žene u obitelji i društvu, trudnoće. Ona se pokazuje komično, motiv ženske utrobe povezuje dvije semantičke sfere, tjelesno dolje, plodnost i hranu. Time se ostvaruje ironija svojstvena karnevalskoj kulturi, kao i veza jedenja i spolne moći koja se nadovezuje na grotesknu koncepciju tijela. U takvoj koncepciji isprepliću se dvije predodžbe žene i ženskog tijela. Žena je prevrtljiva, povezana sa snižavanjem na tjelesno i moralnim propadanjem, njeno je tijelo, na tragu filozofije srednjeg vijeka, izvor grijeha i putene slabosti, ali i povezano s rađanjem i obnovom (usp. Bahtin 1978: 256-259). Motiv trbuha, tipičan u karnevalu kao ilustracija tjelesnog dolje, polazište je ispreplitanja dviju predodžbi i tradicija, spajanja idealne, asketske i narodne smjehovne kulture. Zaplet komada kao i spomenuta neželjena trudnoća triju sluškinja rezultat su gospodarevih tjelesnih potreba, čime dolazi do obrata uobičajene krivnje u komične svrhe. obraćajući se mužu, gospođa ističe da je za kaos u kući i za njenu hinjenu bolest kriv on sam: „tva zla dila“. Naglašava se dakle animalna priroda muškaraca: „ja ću ti umrijet gdi mu je psu duša“ te se obratom uobičajene podjele prema kojoj je žena izvor i uzrok posrnuća i grijeha, ostvaruje komični efekt. Ženska je priroda ocrтана na dva načina – u iskazu mlade tovjernarice apostrofira se sloboda povezana s razuzdanošću: „Bez muža uživam, koga se što bojim“, a u liku gospodarice koja saznaje za muževe avanture imamo sliku žene kao histerične, lude i hipersenzibilne. Takva je predodžba naglašena emocionalnom obojenošću njezina iskaza u kojemu nalazimo psovke i kletve, čime se on približava pučkom načinu kazivanja. Istaknuta je

veza žene s narodnom kulturom, pri čemu se u svrhu komičnosti ironizira i karikira religijski diskurz. Radi se o parodijskom preoznačavanju forme u lakrdiju, čime se ono što na skali vrijednosti pripada gornjem, svodi na donje ekvivalente. Osim ironiziranja religijskog diskurza uporabom molitve u komične svrhe u Komediji V, u ovoj se farsu pojavljuje i parodija scene egzorcizma. Uvodeći lik svećenika, Nalješković parodira istjerivanje vraga. Radi se o desakralizaciji i razbijanju straha. Tajanstvena radnja koja je ljude oduvijek ispunjavala strahopoštovanjem svedena je na svoj komični, parodijski vid (Đorđević 2005: 274). Komičnost prizora utemeljena je na zabludi. Dok gospodar pokušava objasniti popu uzrok ženina bijesa, on zaključuje da je opsjednuta demonima.

POP:

Muč'te, per carita! Što je tako skočila?

Ima li spirita? Jeda li vačela?

Ah, neboge žene, molitvu znam n'jeku,

daj vode krštene dočim ju ja reku,

ter joj će nemoć ta dohodit urjeđe.

GOSPODA:

Ne imam spirita, neg su tej š njim bređe.

POP:

Izl'jezi iz nje ti, bogme te zaklinam!

GOSPODA:

Iždeni ove tri!

POP:

Nut tri su, nije sam.

Ono što bi trebalo biti uzvišeno i tajanstveno, svodi se na banalno i svakodnevno, izvor sprdnje i smijeha zasnovanih na nesporazumu (usp. *ibid.*: 257). Radnja je oživljena pokretima koje pop izvodi i dinamičnom izmjenom replika koje pritom izgovara, zbog čega njegova izvedba nalikuje činu egzorcizma. Ironičan odnos prema tome vidimo u gospodarovim komentarima u kojima se istovremeno podsmjehuje popu i ženi, naglašavajući svoju superiornost: „Ali je mahnita? Ali ti vačela? / Ali ima spirita“. Umetanjem te scene ostvaruje se humor, ali i ističe društveni problem statusa žene. Ona je prikazana kao vlasništvo muškarca i objekt za razmjenu među moćnim muškarcima. Time se u literarni prostor uključuje društveni kontekst, ilustriran

odnosom gospodara i popa, muškaraca koji odlučuju o sudbini žene. Pop predlaže da gospodar godišnicu pošalje k njemu. Takvom odlukom unosi se još jedna dimenzija zabranjenog ljubavnog odnosa, a to je veza godišnice i popa, odnosno pitanje seksualnosti u crkvi. Spominjanje grijeha u tom je kontekstu tek ironija religije kojom u fokus dolazi nagoniska muška priroda, neovisna o društvenoj poziciji i statusu. Muška priroda pritom je jednako ocrtana u liku pohotnog starca i svećenika komu je oko zapelo za mladu seljančicu. Svećenik je također sklon putenom grijehu i pohoti, a uz to i proždrljiv. U njegovu se liku spajaju dva izvorišta humora: hrana i tijelo. Njegova je pojava stoga ironična i groteskna. Umjesto da bude simbol morala, on je i sam nemoralan i vođen niskim strastima, što pokazuje i vrsta njegova odnosa prema ženama. Prevarena žena koja uviđa svoju poziciju za njega je mahnita i ima spirita, a ostale žene samo su objekti razmjene u njegovu dogovoru s gospodarom. O njihovoj sudbini odlučuju muškarci, misleći pritom ponajprije na vlastite potrebe. Dokaz je toga i njihova odluka o sudbini triju službenica.

POP:

Ne brin' se, vas ću ja napraviti posao.

Tuj babu opravi i tovjernaricu,

a u mene stavi ovu godišnicu.

Moćeš k njoj vazda doć svaki dan dvaš i triš.

GOSPODAR :

A poslije svaku noć neka ti š njome spiš?

POP:

Ne zato, po ovi red kako ti nije grijeh?

GOSPODAR:

Žiti ja, hod' ured, ali t' sad ino rijeh.

Sudbina sluškinja utkana je u književna djela o suvremenim zbivanjima, ne kao ideološki ili sociološki pojam, već kao povijesna istina o marginalkama u realitetu života u kojoj se jasno naziru oblici njihove društvenosti i komunikacije, narav, moralna pitanja, sposobnost na prilagodbe, ali i osebujna pučka retorika (Stojan 2003: 135), no sve je to ponajprije izvorište humora, a ne moralne ili društvene kritike. Dakle, iako dodiruje klasna pitanja, farsa je ponajprije usredotočena na komičan i sirovo realističan prikaz likova i situacije, u kontekstu koji nas ovdje zanima na ljubavni odnos sveden na putenu dimenziju i mušku i žensku prirodu i poziciju unutar tog okvira.

Vidljivo je da su svi likovi prikazani kao ljudi sa svojim porocima i potrebama, nitko nije pošteđen ironije i satire, što je očito i na razini ljubavnih odnosa u koje ulaze svi sa svima, ne mareći pritom za društveni status, moral ili godine. No, činjenicu da je sve to ponajprije sredstvo postizanja komičnosti, a ne nužno društvena ili moralna kritika, potvrđuje rasplet drame u kojemu se ponovno ističe poveznica putenosti i hrane tipična za karneval.

POP:

Miri se ne čine negli u trpezi,

rabija tuj mine. Djevojko, ti gdje si?

Kuhaš li što tamo? Slobodno sve reci.

GOSPODAR:

Kapuna imamo, pleće još ispeci.

GOSPOĐA:

Jes, dumo, i jaja, kada ti ja pravlju,

sad vam ću l'jepšu ja isprigat fritalju.

(...)

GOSPODAR:

Da hod'mo, majde svi, u salu uzl'jesti,

neka se prije spravi što ćemo izjesti.

Vidiš li u koja govna sam upao?

U trenutku kada svećenik dolazi pomoći razriješiti obiteljski skandal i posljedice gospodarevih putenih afera s trima službenicama, na sceni se priprema gozba. Svi su zaokupljeni pripremom i serviranjem hrane, pa je obiteljski skandal u sjeni. U prvi plan kao izvor komičnosti dolazi zadovoljavanje vlastitih potreba, što se očituje u povezivanju tjelesnih potreba i žudnji s hranom. Uz to što su požudni, likovi koji svojim dogovorom zatvaraju dramu, gospodar i pop, ujedno su i proždrljivi te u njihovim iskazima i cijeloj situaciji do izražaja dolazi spajanje slika požudnog i grotesknog tijela i čina jedenja. Gozbene su slike isprepletene sa slikama grotesknog tijela i u svim oblicima narodno-prazničnog veselja organski i suštinski povezane (usp. Bahtin 1978: 296). Navedena je koncepcija vidljiva i u Nalješkovićevim farsama. Obje završavaju scenom jedenja. Fokusirajući se na hranu, Nalješković obiteljske i bračne nesuglasice stavlja u drugi plan, čime ih dodatno oneozbiljuje. U činu jedenja naglašena je otvorenost tijela, njegova nesavršenost i isprepletenost sa svijetom. Ono prelazi svoje granice, raste, guta i upija svijet,

unos ga u sebe. Time u prvi plan dolazi odnos čovjeka i svijeta, granica se među njima ukida afirmativno za čovjeka, on se oslobađa i raste nauštrb svijetu (ibid.: 298-299). U tom bismo smislu čin jedenja mogli povezati sa spolnim činom. Osim što su hrana i spolnost izvorišta humora groteskno-farsičnog svijeta, te su dvije sfere u karnevalskom kontekstu i semantički povezane. Obje predstavljaju užitak i svojevrsno oslobađanje u kojemu u prvi plan dolazi odnos čovjeka i drugih objekata ili subjekata iz vanjskoga svijeta. U tom su kontekstu jedenje i gozba pobjeda čovjeka i tijela nad svijetom, univerzalan trijumf života nad smrću (ibid: 299-300). Stoga se ta scena u književnim tekstovima, baš kao i kod Nalješkovića, pojavljuje u funkciji završetka u kojemu se svijet rađa i obnavlja te je završetak tako shvaćen kao bremenit novi početak, renesansni preporod čovjeka i tijela.

5.3. Društveni mehanizmi i modeli kontrole ljubavnih odnosa: putena ljubav i brak

Zanimljiv prikaz muško-ženskog odnosa, ali i ljudske prirode i društvenih mehanizama kontrole nad njom, i Komedija je VII. U središtu je motiv razmetnog sina koji može podsjetiti na religiozni kontekst i pokajanje, no u Nalješkovićevu tekstu taj tip lika treba promatrati u ljubavnom kontekstu. Riječ je o mladiću koji se noću iskrada iz kuće i odlazi ljubavnici koja je opisana kao žena lakog morala koja živi slobodno. Takva karakterizacija likova i vrsta odnosa model je preuzet iz eruditne komedije. Imamo tipizirane likove razuzdanog mladića i kurtizane čija ljubavna afera pokreće zaplet. Pošto su saznali za sinovljeve noćne avanture, roditelji ga žele oženiti kako bi ga zauzdali. U kontekstu ljubavnog odnosa zanimljivo je promatrati kako su mladićevi osjećaji i odnos prema ljubavnici opisani, odnosno kako drugi likovi doživljavaju njegovu ljubav: „U tebe sin jedan i drugo ne imaš, / koji t' je namuran, a brže ti ne znaš, / ter kako dezvijan da od nje ne umije / ni u noć ni u dan, u nje spi, u nje ije“. Ljubav je opisana kao ovisnost i ludilo, slično modelu ljubavne lirike gdje zaljubljenik ne može živjeti bez svoje gospoje. Takav se prikaz ljubavnog odnosa nadovezuje i na sliku razuzdane, putene ljubavi koja je negativno konotirana te se povezuje s nemoralom, a kao kontrast nudi se društveno prihvatljiv model ljubavi: brak. Stoga izjavu mladića Mara koji odlučuje da se nikada neće „vjeriti“ možemo čitati kao opiranje uklapanju u zadane društvene uloge i zauzdavanju nagona i emocija. Umjesto uloge supruga, Maro odabire literarnu ulogu ljubavnika i razmetnog sina. Takvim se zapletom problematiziraju dogovoreni brakovi, miraz i sudbina mladih ljudi koja je usko vezana uz mehanizme društvene kontrole, pa možemo reći da je i ljubav društveno uvjetovana. S jedne strane imamo prikaz ljubavi kao ludila koje nije u skladu s društvenim očekivanjima: „Sin nam je dezvijan i k vragu pošao“, a s druge braka kao modela tjelesne i društvene kontrole: „Hoć da se smirimo i da je on miran, / daj da ga vjerimo kigodi istom dan.“ Tu se sudaraju dva modela

prikaza ljubavnog odnosa, a oba su upotrijebljena u svrhu stvaranja zapleta. Isticanje spomenute problematike, osim uspostave veze sa suvremenošću, što je u kodu eruditne komedije, može označavati i sredstvo postizanja komičnosti. Narativ o razmetnom sinu, njegovim ljubavnim avanturama i dogovoreni brak realni su modeli prikaza ljubavnog odnosa iz kojih nastaju situacije kakve se humoriziraju u farsama. I u oblikovanju likova također su prepoznatljivi tekstualni modeli i stereotipne predodžbe. Već je napomenuto da je Marova „amanca“ opisana kao žena lakog morala, što potvrđuje i njegova sumnja da mu nije vjerna. Njezin moral i karakter opisuje riječima: „Da za mnom inijem pak može otvarati.“ Ona je promiskuitetna žena koja uz Mara ima i druge ljubavnike. O njezinoj prirodi govori i Marov prijatelj Frano, otkrivajući mu kakva je zapravo njegova „amanca“, ali i izrugujući se njegovoj naivnosti u mizoginom iskazu o varljivoj ženskoj ćudi: „Kurvine bestije! Zna kurva da ova / nijednu noć nije bez deset popova. / Mni da mu je vjerna, tvrdo t' se zvijer vara, / ono je tovjerna, svijem djakom otvara“. Motiv „tovjerne“ koja svima otvara nosi lascivnu aluziju koja može podsjećati na maskeratu, čime se Marova opčinjenost i ovisnost, opisana u maniri ljubavne lirike, humorizira i snižava na razinu tjelesnog i karnevalesknog. Svojevrstu ironizaciju u prikazu emocionalnog stanja mladih zaljubljenika moguće je prepoznati i kod „amance“. Njezina sluškinja kaže da joj je loše i moli Mara da dođe: „Čudo je zlo stala i vele zla bila, / vazdan je bljuvala ter te je molila: / dođi ve večeras, a opet ako hoć“. Potaknut takvom porukom, Maro odlazi do ljubavnice, ondje shvati da ga vara, pa se njegov odnos prema njoj mijenja. Cijela je ta situacija groteskna i naturalistički prikazana. Susret s „amancom“ realan je i prozaičan, blizak prizoru iz dubrovačke svakodnevice. Razlikuje se od onih prikazanih u komedijama pred kućama talijanskih kurtizana (usp. Bogišić 1971: 115). Tim postupkom Nalješkovićeви se likovi i radnja njegove drame približavaju dubrovačkoj zbilji. Međutim, treba imati na umu da su takvi jednostavni zapleti i premještanje radnje iz doma na ulicu dio žanrovske konvencije komedije. Nalješković se u oblikovanju dramskog svijeta igra zbiljom i literarnim modelima, pa bismo i scenu susreta ljubavnika mogli čitati kao primjer takva ludizma. Spomenuti susret dio je plana Marova prijatelja Frana da okleveta njegovu ljubavnicu, udalji ga od nje i otkrije mu kakva je zapravo. Cilj takvog pothvata vjerojatno je omraziti Maru ljubavnicu i nagovoriti ga na ženidbu (usp. *ibid.*: 114). Shvativši s kakvom je ženom ljubovao, nesretni Maro odlučuje se oženiti njoj u inat. U takvoj bi interpretaciji Frano bio vjerni Marov pomoćnik, čija bi uloga u drami odgovarala onoj snalažljivog sluga iz eruditne komedije. On, slično razumnom prijatelju iz pastorage, nastoji zabludjelog zaljubljenika izvesti na pravi put i otvoriti mu oči. S novim spoznajama o ljubavnici mijenja se Marov pogled na nju i cijelu situaciju, kao i njegov status u ljubavnom odnosu. Od zaludenog ljubavnika koji poput roba iz ljubavne lirike ne može bez

„gospoje“ i u svemu joj udovoljava, on postaje ljutit i ljubomoran muškarac koji ju vrijeđa, pošto je otkrio njenu pravu ćud, ali i spoznao vlastitu naivnost: „Ah, kurvo, mene, ha, govni me s' polila / prem ti si je...kurva vazda bila. [...] Vrag uzmi amancu i još ću rijet brže / svijeh koji ufancu u kurvah tih držē.“ Promjena odnosa očituje se i na razini iskaza koji je prije bio pun ljubavnih izjava, a nakon što ga je amanca polila izmetom, postaje sirov, prost i stilski snižen. Takav je iskaz signal promjene slike o ljubavi i ženi koja pomalo podsjeća na onu u Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga*. Idealna predodžba ženske ljepote i ljubavi zbog koje zaljubljenik gubi razum i postaje ljubavni rob, prokazana je kao lažna te se naglasak premješta na pokvarenu žensku ćud koja vara muškarca.

FRANO:

Što ti je, ki t' je vrag ? Amancu uživaš,

kojoj si veće drag nego nje oči dvaš:

a pak vas vijeraju i dukat daju još,

ti s', Maro, u raj, tužit se ti ne mož'.

MARO:

Vrag uzmi amancu i još ću rijet brže

svijeh koji ufancu u kurvah tih držē.

FRANO:

A miser Marino, amanca kurva nije.

MARO:

Da ki je vrag ino? Vjeruj, Frano, men'je.

FRANO:

Paraš mi ti ini neg bješe jučera,

kako i ti svak čini tko godi se vijera.

U razgovoru prijatelja pojavljuju se dvije predodžbe o ženama. Na samom početku iskaza Frano, dakako, ironično, u stilu amorozne lirike, opisuje odnos Mara i amance. To je vidljivo u usporedbama kojima ga opisuje: ona ga voli više nego svoje oči, a on s njom uživa kao u raj. Takvoj se idiličnoj predodžbi suprotstavlja druga, realna slika „amance“ i njene naravi, vidljiva u vulgarnom, naturalističkom izboru riječi koje stoje kao označitelji njena lika, naglašavajući pokvarenu ćud i nemoralnost i svodeći ljubavni odnos na sirovu, putenu dimenziju: „A miser Marino, amanca kurva nije. / Da ki je vrag ino? Vjeruj, Frano, men'je“. Žena je već u prologu

drame prikazana kao izvor muškarčevih muka i nevolja, kao ona koja vlada njime i kojoj se ne može oduprijeti, što je u duhu amorozne lirike, ali i religijskih predodžbi žene i ženske ljubavi koja se povezuje s đavlom i putenim grijehom: „i tu malo vrijedna, kakono smamljena, / dezerta er jedna vladat će njim žena, / s kom će bit dezvijan da zločes neće moć / ni u noć ni u dan nikuda od nje poć.“ S druge strane, kako smo istaknuli, odnos s amancom povezan je i s iskazima o ljubavi u kojima se koriste figure tipične za ljubavnu liriku, usporedba i hiperbola.

Hiperbolizacija osjećajnosti i inače je obilježje ljubavnog diskurza, posebice petrarkizma koji se, stavljen u ovakav kontekst, ironizira i doprinosi komičnosti prikaza likova i njihovih međusobnih odnosa. Marov odnos s amancom prijatelj ironično opisuje usporedbom da uživa u ljubavi s njom kao u raj, a intenzitet njenih osjećaja također ironično dočarava hiperbolom: „Amancu uživaš, / kojoj si veće drag nego nje oči dvaš.“ Koristi dakle slike i figure uobičajene u ljubavnoj poeziji, ljubav i žena povezani su s onozemaljskim te je prisutna hiperbolizacija osjećajnosti. Sve je to dio slike lažne ljubavi koja postaje izvorom komike, a Marov ironičan odnos prema ljubavi i diskurzu ljubavne lirike očit je u izjavi: „Vrag uzmi amancu i još ću rijet brže / svijeh koji ufancu u kurvah tjih drže“. Ovdje se raskrinkava lažnost idealnih predodžbi o ženi i ironiziraju svi oni koji pate zbog ljubavi. Pritom se idealna „gospoja“ u tekstualnoj igri pretvara u kurvu, čime se i na razini iskaza ironizira ljubavni diskurz. Na tom tragu može se tumačiti i muška pozicija u ljubavnom odnosu. Osim kao zalučeni ljubavnik i naivac, mladić je prikazan i kao onaj koji ne može obuzdati svoje nagone: „bez kurve ti ne moreš, ja te znam“. Time se u komičnom ključu pokazuje muška priroda, ljubavna se žudnja svodi na erotsku te se naglašava sklonost prema tjelesnom kao nasljedni obrazac. To dolazi do izražaja u raspravi s ocem koji kori sina, zaboravljajući da je i sam u mladosti činio isto: „Ja uvrgho u tebe, krivina nije moja“. U očevu iskazu zanimljivo je promatrati i modele prikaza žene.

DŽIVO:

Nut me čuj, Marine, nije mnom rug bio,
ki tobom sad čine, majde nije, per Dio,
ni mi su oružja ni kape grabili
jer gdi sam bio ja, druzi nijesu bili.
Ni vijeku u take ne podjoh ja žene
da prima pak svake ončas iza mene,
a kad bi daj žena, neg stara vještica
dezerta otrena, moja je vrsnica.

Kad počne mazati oni nje obraz star,

veće kole strati neg Dživo bokarar.

Očev iskaz o Marovoj ljubavnici može se promatrati kao sredstvo prikaza komičnosti i neozbiljnosti njegova lika ili se pak njegova namjera da ju ocrni može shvatiti kao sredstvo kojim otac nastoji sina nagovoriti na brak. Da bi obranio svoju čast, Dživo ističe da, iako je i sam u mladosti bio sa ženama, nikada nije bio s takvom niti su ga napali oružjem i rugali mu se kao Maru. Time naglašava sramotu svoga sina kao i činjenicu da je njegova ljubavnica stara i lažljiva. Tvrdi da je Mara zavela umjetnom, varljivom ljepotom koja skriva pokvarenu ćud i godine, a koju slikovito ilustrira motiv vještice s kojim ju povezuje. Takav opis ženske ljepote kao umjetne koja šminkom skriva pokvarenu ćud sličan je Gundulićevim opisima ženske ljepote gdje on, koristeći uobičajene motive literarnog podrijetla, raskrinkava njenu lažnost. Na sličan način to čini i Dživo koji otkriva vještičju ćud iza namazanog obraza, suprotstavljajući lažnu i stvarnu sliku, kombinacijom nekoliko tipova literarnih identiteta: kurtizane i vještice s jedne i čestite žene, zaručnice s druge strane. Prvi označitelj moguće je povezati sa slikom žene u eruditnoj komediji gdje nailazimo na takav tip ženskog lika i mušku slabost na nju. Ženska ljepota i inače je u književnosti izvor slabosti, u lirici ljubavnih patnji, a u religioznom diskurzu grijeha. Nadalje, u opisu žene koriste se pogrde koje u farsičnom stilu ocrtavaju Dživovo mišljenje o sinovljevoj ljubavnici. Ona je „stara vještica“ i „dezerta otrena“. Takav pogrđni izraz otkriva njen problematični moral i svodi idealiziranu predodžbu na naturalističku razinu. To potvrđuje i demonski lik vještice koji je usko vezan uz pučku kulturu i funkcionira kao kontrast idealnoj ženi iz ljubavnog diskurza visoke književnosti. Ovdje se te predodžbe kombiniraju, naglašavajući prevrtljivost, lažnost i promjenjivost ljepote i žene kao temeljnih motiva ljubavnih diskurza koji ovdje, kao što je slučaj i u Gundulićevim *Suzama sina razmetnoga*, stoje kao simbol svjetovne, putene ljubavi nasuprot braku koji je utjelovljen u liku lijepe, poštene i mlade zaručnice. Može se reći da se suprotstavljanjem tih dviju predodžbi o ženi, koje bismo mogli opisati dihotomijom bludnica i svetica, prikazuju dva tipa ljubavnih odnosa: slobodna ljubav i brak iz interesa, pri čemu se oba ironiziraju i postaju ishodište humora, što pokazuje i citat: „lijepa je kako cvijet, s dvije tisuće i trista“. Povezivanjem motiva ljubavi i novca na tematskoj i stilskoj razini slikovito se naglašava važnost materijalne strane braka u odnosu na emocionalnu. Naime u navedenom primjeru uz romantičnu usporedbu svojstvenu ljubavnoj poeziji stoji iznos. Antiteze i zapleti tipični za eruditnu komediju kao i kritika pojedinih pojava kod Nalješkovića su znak uključivanja dubrovačke zbilje u literarni tekst. Oni predstavljaju dva literarna modela koji postaju polazište farsa. Naglasak je dakle na

tekstualnom poigravanju čiji je cilj ponajprije nasmijati i narugati se, a ne nužno ozbiljno kritizirati. To je vidljivo i u završnoj replici oca koja cijeloj situaciji daje predznak neozbiljnosti i šale: „Ljubav ih obuzda i prije neg se ožene“. U njoj se normalizira sklonost mladih avanturama i razuzdanom životu i na komičan način otkriva svrha braka. On je, foucaultovski rečeno, mehanizam tjelesnog i društvenog zauzdavanja.

Iako se u literaturi navodi da ova drama ima obilježja eruditne komedije i rimskog mima, ipak je riječ samo o malo razrađenijoj farsu čija je posebnost u tome što uvodi prostor renesansne komedije, ulicu i grad, pomičući radnju iz obiteljskog doma u javni prostor i time uzdrmajajući granicu fikcije i zbilje. Likovi su i dalje tipizirani i plošni. Nailazimo na tipove iz eruditne komedije: razbludnog sina i kurtizanu. Dramska se radnja vrti oko njihove afere, a roditelji pošto saznaju za nju, namjeravaju oženiti sina kako bi ga obuzdali. Tu nakanu ilustrira izjava Marova oca kojom se naznačuje društvena i emocionalna kontrola mladića kao krajnji cilj burle koja pokreće radnju. No, očev stav isključuje svaku mogućnost moralne pouke i sve okreće u humorističnom smjeru (usp. Đorđević 2005: 282). Roditelji u Nalješkovićevoj drami nisu moralizatori, već obični ljudi svjesni svojih mana. To pokazuje situacija u kojoj otac osuđuje sina zbog previše slobodna ponašanja, a on mu na to cinično odgovara, aludirajući na njegovo ponašanje: „DŽIVO: Marine, što takoj činiš me žalosna? / Jesi li ti sin moj? / MARO: Majka toj sama zna.“ (usp. Bogišić 1971: 109). Zaplet je jednostavan, sve se vrti oko intrige koja se odvija nad zabludjelim sinom Marom, a u čijem su središtu miraz i dogovoreni brak. Zanimljivo je da cijelu tu stvar pokreće majka, ona je aktivnija od oca. Dajući ženi značajnu ulogu, Nalješković postupa samostalno, odmičući se od modela renesansne komedije (usp. *ibid.*: 115). Ipak, zadržava neke njene elemente, u prvom redu jednostavan zaplet utemeljen na antitezi ljubavi i novca. Okružen materijalizmom, Maro i sam postaje takav (*ibid.*: 109). U budućem braku više ga zanima novac nego ljubav. Ironičan odnos prema braku kao svojevrsnom kupoprodajnom ugovoru, ali i roditeljima koji odlučuju o njegovoj budućnosti, Maro izražava i na kraju drame: „Ćačko se još boji da se ne razviže“. Motive dogovorenog braka i miraza možemo čitati kao aluzije na svakodnevni život onodobnog Grada (usp. Đorđević 2005: 284), no tu nema oštre društvene kritike. Humoriziraju se svi slojevi, puk i vlastela, stari i mladi. U duhu karnevala briše se hijerarhija i svi su diskurzi, i književni i onaj društveni, upotrijebljeni kao sredstva postizanja humora. Komično je svrha samo sebi, ne nužno kritika ili moralizacija s didaktičnom namjerom, kao što je to slučaj kod Marulića u *Anki satiri* i *Spovidi koludric*. U njega je komičan prikaz potencijalnih ženika iskorišten s namjerom da se Anku odvrti od svjetovne ljubavi i potakne na duhovni poziv, a u *Spovidi koludric* svaka od koludrica stoji kao

karikatura vlastitog grijeha. Takav je prikaz, osim u komične, upotrijebljen i u moralističke svrhe. Nalješkovićeve farsa oslobođena je moralne pouke, društvene osude i ozbiljnosti i sve podređuje humorističnom efektu. Glavna je ideja privedi razuzdanog mladića pameti ženidbom (Đorđević 2005: 277), zauzdati mu nagone društvenim mehanizmima, pa bi se odbijanje ženidbe i moralno problematično ponašanje u tom kontekstu moglo tumačiti kao bunt. Ni mlada žena u društvu toga vremena nema mnogo izbora ni slobode, jedini način kontrole njene „paklene prirode“ jest brak ili odlazak u samostan. U takvom društvenom odnosu prema ženi očituje se poveznica s kršćanskim predodžbama o njoj. Nezavidnom položaju žena doprinijela je mizoginija koju su krivim tumačenjem Evanđelja, koje priznaje jednakost obama spolovima, proširili kršćanski teolozi prema kojima je žena slabo, izopačeno i opasno biće koje mora biti pod nadzorom. Ona je divno zlo, desna ruka Sotone. Iz toga je proizašao trajan i dubok strah od žena koji je urodio pogoršanjem njihova statusa u društvu i obitelji. Nejednakost je dakle u temeljima društva te je posljedica crkvene doktrine (Janeković Römer 1994: 126). Riječ je, kao i u mladićevu slučaju, o mehanizmima društvene kontrole ljudske putenosti i seksualnosti, zauzdavanju tijela. No, premda se grijeh u kršćanstvu uglavnom povezuje sa ženskim tijelom, u ovoj farsu ističe se i muškarčeva slabost: „Bez kurve ti biti ne moreš, ja te znam“. Žene su pritom u duhu kršćanstva prikazane kao one koje zavode i navode na grijeh. Time se opravdava muškarčeva slabost i ljubavno ludilo. Muška slabost na žensku ljepotu prikazana je kao nasljedno svojstvo: „uvrgoh u tebe, krivina nije moja“, pri čemu se putena ljubav, utjelovljena u varljivoj i nemoralnoj ženi, suprotstavlja braku koji simbolizira izabranica roditelja. Predodžba ženske ćudi i tijela povezuje se s putenim grijehom, nemoralnim odnosima i iskušenjem, ali i slobodom koja se, prema Foucaultu, suprotstavlja društvenoj represiji nad tijelom i seksualnosti. Brak je doživljen kao zauzdavanje nagona, bijeg od putenosti u krepost: „Ah, da si blaženi, nut učin' na moj svjet, / oto se oženi, mirno ćeš poživjet“, ali i kao mehanizam društvene kontrole tijela, kako muškog, tako i ženskog. Vidljivo je da se ljubav i strast povezuju s ludilom na tragu konceptualne metafore, a takva konceptualizacija ljubavi i osjećaja koji nisu u skladu s društvenim normama posljedica je želje za kontrolom i isključivanjem onoga što društvo ne razumije. U tom ključu možemo čitati i teme koje se u djelu otvaraju: sudbinu neudanih djevojaka, muškarca koji odbacuje raskalašeni život i pristaje na brak: „Ne bih se ja nigdar do smrti vjerio [...] ma ću se večeras za despot nje vjerit“. Takva percepcija zapravo je podsmjehivanje instituciji braka i moralu djevojaka i mladića. To se može povezati s kontrastiranjem ljubavi i braka, literarnog modela pasije i društveno sastavljenog konstrukta povezanog s obitelji koji je omogućio osamostaljivanje ljubavnih odnosa (Luhmann 1996: 89). Brak mladih ljudi prikazan u Nalješkovićevu tekstu, u kojemu je Maro tek žrtva grube šale i

intrige, povezan je s realnošću grada. Predodžbe o supružničkoj ljubavi imaju racionalnu, društveno uvjetovanu podlogu. Riječ je o slobodno razvijenoj solidarnosti u danome poretku u kojemu je muškarac po analogiji s Bogom gospodar koji ljubi svoje vlasništvo: kuću, ženu i djecu (ibid.: 159). Tip ljubavnog i društvenog odnosa u kojemu je muškarac dominantan, a žena inferiorna, svakako je brak, koji je u drami izvrnut ruglu i postaje izvor humora. Tema braka i odnosi moći u toj vrsti ljubavnog odnosa najizravnije povezuju književni tekst s društvenom stvarnošću. Govoreći o temi braka u Nalješkovićevim dramskim djelima, Đorđević zaključuje da se iz takvih zaruka i vjenčanja rađaju onakvi odnosi koje u „komedijama“ V i VI Nalješković podvrgava smijehu (usp. Đorđević 2005: 279), ali su uz to i vrlo aktualni u kontekstu Dubrovnika onog vremena. U ondašnjem Gradu odnos društva prema ženi bilo je nemoguće odvojiti od njezina statusa u obitelji. Autoritet muškarca nad ženom bio je posljedica patrilinarnog sustava, ali i određenog društvenog ustrojstva koje je zahtijevalo takvu podjelu uloga. U toj podjeli dužnost žene bila je čuvati kućno ognjište, dok je javni prostor bio rezerviran za muškarca, a zatvaranje žena u kuću povezano je kodeksom časti (usp. Janeković Römer 1994: 128). Veza prostora i morala vidljiva je i u Nalješkovićevim dramama. Sin koji bi se trebao oženiti bježi od kuće i sastaje se s ljubavnicom, čeka ju u ulici Među crevljari, lokaciji koja je bila poznata po nemoralnim radnjama, ili pak dolazi pred njenu kuću gdje ona prima i druge. S druge pak strane, djevojka kojom ga roditelji žele oženiti povezana je s prostorom crkve: „Ti ju dobro znaš jer ju si vidio / u Gospi brže dvaš kad ju je vodio“, što simbolički govori o njenoj moralnoj čistoći. Vidljivo je da su prostori u kojima se likovi kreću sugestivni, u skladu s njihovim karakterom i moralom. U njih se upisuje i kultura grada, stereotipne predodžbe o određenim prostorima i moralu ljudi koji se tamo okupljaju. Ženama je bilo nedopušteno samostalno sudjelovati u nekim sferama javnog života. To ilustrira situacija u kojoj Marova čedna buduća žena u crkvu dolazi u pratnji oca, dok se žene koje, poput „amance“, žive same ili se kreću sumnjivim ulicama ocrtavaju kao nemoralne i sklone bludu. Dakle, rodna podjela na javnu i privatnu sferu, osim na doslovnoj razini, vidljiva je i na razini teksta. U farsama su ženski likovi dio kućanstva u kojemu se odvijaju zapleti, to je njihov prostor bivanja i djelovanja. Obiteljski dom mjesto je u kojemu vladaju žene. Dok su muškarci, koji se vraćaju iz grada ili pak bježe od kuće, vezani za javni prostor, ženina moć ograničena je prostorom doma. Ona je u duhu tradicijske kulture čuvarica ognjišta, biće doma zaduženo za očuvanje mira u njemu, dok su muški likovi, poput sudaca u pastoralama ili pak svećenika u farsama, zaduženi za očuvanje javnog reda i mira i sprečavanje potencijalnih društvenih skandala. Položaj i status žene u domu odraz je njezina društvenog statusa. Ženska je sloboda društveno prihvatljiva samo u sferi obitelji i braka, dok su žene koje nisu udane, u književnosti

oslikane kao raspuštenice ili vještice, što smo vidjeli u analizi sedme „komedije“. Njihov je problematični moral simbolički povezan s prostorima ulice ili pak lokalitetima u Gradu koji su poznati po nemoralnim radnjama te su nerijetko podvrgnute društvenoj osudi i kazni i javnom sramoćenju kao sluškinja u petoj „komediji“. Opisan status žene u kući povezuje se s njenom intimnošću i samim time i dehijerarhizacijom u braku, no s obzirom na to da se odnosi isključivo na kuću, ženska intimnost i sloboda dobiva jasne konture (Luhmann 1996: 122). Njezin autoritet narušava se ulaskom muškarca iz javnog u privatni prostor u kojemu, uz kaos koji unosi svojim ljubavnim aferama sa sluškinjama, potvrđuje hijerarhiju odnosa koji se, kako u društvu, ocrtavaju i u temeljnoj ćeliji društva, obitelji. Obitelj i društvo ustrojeni su tako da daju prednost muškarcu, stavljajući ga u središte obiteljskog i javnog života dok je većina žena proživjela čitav život pod patronatom muškaraca, ograničavajući svoja znanja i sposobnosti na kućni i obiteljski život (usp. Janeković Römer 1994: 137). Podjela uloga i kreacija identiteta muškaraca i žena na zanimljiv se način ostvaruju u književnom tekstu. Dok je u žanrovima koji su bliži svakodnevicu i tematiziraju situacije i odnose iz suvremenosti, žena uglavnom povezana sa sferom doma i privatnosti i nerijetko izvrgnuta ruglu kao žrtva muškarčeve razvratnosti, neovisno o klasnoj pripadnosti, ili je pak prikazana kao objekt zadovoljavanja putenih žudnji muškaraca, u dijelu ljubavne lirike i pastoralama odnosi moći u ljubavnom odnosu se mijenjaju. Žena je ta koja upravlja muškarcem, zarobljuje ga svojim čarima i ljepotom, a on je pasivan i nemoćan, postaje njezin rob koji, ovisno o tipu amoroznog diskurza u kojemu se oblikuje kao tekstualni subjekt, ili traži plaću za svoju službu ili ljubavne jade krotko podnosi. Odnose moći Foucault povezuje s diskurzima i mi ih, polazeći od njegove teorije i primjenjujući ju na konceptualizaciju ljubavnog odnosa, promatramo u dijalogu kulture, društva i književnosti i tumačimo ponajprije na razini književnog teksta. Naime i kulturu, čiji su utjecaji ponekad vidljivi u književnim tekstovima, promatra se kao tip diskurza. Stoga bi se i oblikovanje predodžbe o ljubavi moglo gledati kao međutekstualna, diskurzivna igra, pogotovo ako imamo na umu da je renesansa u kojoj stvara Nalješković razdoblje osamostaljivanja književnosti te da su tekstovi nastali u dijalogu s drugim tekstovima mnogo više nego sa stvarnošću. Tekstualno oblikovanje fenomena ljubavi uključuje kreaciju određenog tipa ljubavnog odnosa i u skladu s time identiteta njegovih sudionika. Ovisno o žanru, u tekstualnoj se konceptualizaciji ljubavi naglasak stavlja na različite segmente. Dok će u ljubavnoj lirici naglasak biti na emocionalnosti, u maskeratama i farsama on se pomiče na tjelesnost i zadovoljavanje tjelesnih potreba. U ljubavnoj lirici to znači da se lik lirskog subjekta i njegova ideja o ljubavi i predmetu njegove žudnje mijenjaju u ovisnosti o amoroznom diskurzu u kojemu se pojavljuju. U dramskim je djelima poput farsa ili komedija veza sa suvremenosti

izraženija pa način na koji su ljubavni odnosi u njima prikazani, osim sa zakonitostima žanra, možemo povezati i s onodobnim društvenim okolnostima.

6. Zaključak: o slojevitosti i aktualnosti ljubavi u Nalješkovićevim djelima

Usredotočujući se na tematsko-motivski kompleks ljubavi, odnosno na konceptualizaciju ljubavnih odnosa i njezinu literarnu kreaciju i reprezentaciju u različitim žanrovima u proučavanju opusa autora druge velike generacije dubrovačkih renesansnih književnika Nikole Nalješkovića, istaknuli smo važnost ljubavi kao teme u renesansnoj književnosti, ali i pokazali njezinu aktualnost, nudeći još jednu perspektivu proučavanja Nalješkovićeve opusa. Ljubavna tematika osobito je važna u renesansi kada u središte dolazi čovjek i njegov unutarnji svijet, a samim time i svjetovna tematika. U tom bismo kontekstu ljubav mogli promatrati kao tekstualni i društveni fenomen. U prvom slučaju ljubav je literarna kreacija, model verbalizacije osjećajnosti, ali i oblikovanja identiteta sudionika ljubavnog odnosa temeljem tekstualnih i filozofskih predodžbi. Identitet ljubavnika i onoga koji je ljubljeno literarni je konstrukt nastao kao rezultat poigravanja raznolikim književnim i filozofskim modelima i tradicijama. To se posebice očituje u pluralnosti diskurza u ljubavnoj lirici, ali i pastoralama, žanrovima koji su vezani uz idiličnu predodžbu svijeta i visoku literaturu. Nasuprot tomu, u vrstama u kojima je mimetički impuls izraženiji i koje se približavaju karnevalskoj i pučkoj kulturi, u literarni svijet prodiro stvarnost, izvrće se postojeća i stvara nova hijerarhija kako na tematskoj, tako i na stilskoj razini. Idilična predodžba ljubavi ironizira se i isprepliće s tjelesnošću, jezik visoke književnosti miješa se s pučkim govorom i psovkama, u svijet literature prodiru teme i problemi iz svakodnevice. Simbolički rečeno, svi slojevi književnosti i kulture postaju dijelom literarne igre, dekonstruiraju se i resemantiziraju. Spomenute pojave najočitije su u pristupu fenomenu ljubavi. Kao jedna od središnjih tema i motiva, upravo ona ulazi u međutekstualnu i međukulturnu igru, kreira se u polju književnosti, širi i mijenja značenje ovisno o žanrovskim konvencijama, što otvara nove perspektive i mogućnosti interpretacija teksta, otkrivajući u starijim djelima iznova nove slojeve. Tako se primjerice u Nalješkovićevim maskeratama i dramskim djelima u tekstualnu predodžbu ljubavi u duhu karnevalske kulture uvodi tjelesnost i putenost, što je suprotnost idealističkim predodžbama koje susrećemo u njegovoj amoroznoj lirici. Visoko i uzvišeno sniženo je i svedeno na tjelesno, što je vidljivo ponajprije na razini teksta, u poigravanju tekstualnim predodžbama ljubavi. Temelji eshatologije kao i ljubavni diskurzi u službi su seksualnosti, ljubav i religija, koje se inače percipiraju kao nešto uzvišeno, postaju instrumenti tekstualne igre u kojoj se podvrgavaju lascivnim značenjima. Također, tematizirajući muško-ženske odnose u farsama, Nalješković se nerijetko dotiče i društvenih problema, rodnih i klasnih pitanja kao i propitivanja temeljnih vrijednosti onodobnog društva poput obitelji i braka, što njegove tekstove i danas čini vrlo aktualnima i zanimljivima, a u

vremenu u kojemu su nastali odvažnima i modernima jer takvim pristupom ljubavnim odnosima skida veo s društvenih tabua, pokazujući književnost kao prostor slobode i igre, izlaska iz okvira i preispisivanja literarne tradicije i zbilje. Ipak, u Nalješkovićevim tekstovima ne može se govoriti o oštroj kritici društva, već se vjerojatnijim čini da su elementi društvene stvarnosti i svakodnevice, onodobne kulture tek dio igre literarnim i kulturnim diskurzima u svijetu Nalješkovićeve književnog teksta i stila čije slojeve tek treba otkriti. Tragove i funkciju tih diskurza u oblikovanju tekstualnog fenomena ljubavi pokazali smo u ovom radu. Dok u ljubavnoj lirici uglavnom nailazimo na ljubavna tuženja, jadanja i molbe zaljubljenog lirskog subjekta, karakteristične za ljubavne diskurze koji dominiraju u kanconijeru, u maskeratama i pastoralama elementi tih diskurza koriste se kao sredstva tekstualne igre, mijenjaju svoja značenja i funkcije. Dok se u maskeratama ljubavni diskurz nerijetko koristi kao aluzija na erotiku, u pastoralama on postaje izražajni kod, likovi govore stihovima ljubavne lirike i sami sebe i situacije u kojima se nalaze opisuju u tom stilu. Ljubavna lirika kao tip izraza koji pripada visokoj kulturi miješa se u dramama sa svakodnevnim govorom, sirovim, naturalističkim i rustikalnim slojevima te se gdjekad ironizira ili parodira kao u iskazu starice u prvoj pastoralu ili pak u situaciji kada se pohotni gospodar u farsu obraća sluškinji stilom svojstvenim zaljubljeniku u ljubavnom pjesništvu. Ljubavna je lirika ponajprije tekst, izražajni kod koji uz ostale kodove sudjeluje u literarnoj kreaciji fenomena ljubavi, a tekstualni kolaž ljubavi dočaravaju različite vrste tekstova, od visoke literature do pučke književnosti, od ljubavne lirike preko pastoralu do maskerata i farsa čiji se elementi, stilovi i žanrovske značajke isprepliću u djelima, kreirajući na osobit način Nalješkovićevu literarnu sliku ljubavi.

Literatura

Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.

Batušić, Nikola. 1988. „Nalješkovićeve komedija peta i francuska farsa“. *Dani hvarškoga kazališta*, 34-43.

Bogdan, Tomislav. 2006. „Pluralnost hrvatske ljubavne lirike 15. i 16. stoljeća“. U: Živa Benčić, Dunja Fališevac (ur.). *Čovjek, prostor, vrijeme: književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*. Zagreb: Disput, 57-80.

Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput.

Bogdan, Tomislav. 2012a. „Hrvatska ljubavna lirika 15. i 16. stoljeća“. U: Bogdan, Tomislav. *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput, 101-146.

Bogdan, Tomislav. 2012b. „Nikola Nalješković“. U: Bogdan, Tomislav. *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput, 233-248.

Bogdan, Tomislav. 2012c. „Ekskurs: O korespondenciji dviju pjesničkih generacija“. U: Bogdan, Tomislav. *Ljubavi razlike: tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*. Zagreb: Disput, 270-274.

Bogdan, Tomislav. 2017. „Kratki spojevi: zamke kontekstualizacijskih pristupa renesansnoj književnosti“. U: Bogdan, Tomislav. *Prva svitlos: studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 11-37.

Bogdan, Tomislav. 2017a. „Nalješkovićeve maskerate“. U: Bogdan, Tomislav. *Prva svitlos: studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 181-199.

Bogdan, Tomislav. 2017b. „Urbana kultura i postanak ljubavne lirike u Dubrovniku“. U: Bogdan, Tomislav. *Prva svitlos: studije o hrvatskoj renesansnoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska, 37-57.

Bogišić, Rafo. 1971. *Nikola Nalješković*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.

- Dukić, Davor. 2005. „Problem privatnosti u Nalješkovićevu kanconijeru“. U: Dukić, Davor (ur.). *Pučka krv i plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Zagreb: Disput, 125-139.
- Đorđević, Bojan. 2005. *Nikola Nalješković dubrovački pisac XVI veka*. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Fališevac, Dunja. 2005. „Poslanice Nikole Nalješkovića“. U: Dukić, Davor (ur.). *Pučka krv i plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Zagreb: Disput, 99-125.
- Foucault, Michel. 2013. *Povijest seksualnosti 1. Volja za znanjem* (prev. Zlatko Wurzburg). Zagreb: Domino.
- Frndić, Nasko. 1988. „Prizori iz obiteljskog života u Nalješkovićevim komedijama“. *Dani hvarškoga kazališta*, 83-98.
- Janeković-Römer, Zdenka. 1994. „Položaj i uloga žene u obitelji i društvu“. U: Janeković-Römer, Zdenka. *Rod i grad: dubrovačka obitelj od XIII do XV stoljeća*. Dubrovnik, Zagreb: Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta, 126-137.
- Jeličić, Živko. 1988. „Puteno u Nalješkovićevoj komediografiji“. *Dani hvarškoga kazališta*, 64-71.
- Kapetanović, Amir. 2005. „Nikola Nalješković“. U: *Književna djela / Nikola Nalješković*; kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović. Zagreb: Matica hrvatska, 5-46.
- Kapetanović, Amir. 2009. „Nikola Nalješković“. U: Prosperov Novak, Slobodan, Tatarin Milovan et al. (ur.). *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 533-534.
- „Knjiga postanka. Počeci stvaranja svijeta i čovjeka.“ 1995. U: *Biblija*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1-2.
- Kravar, Zoran. 1993. „Stil i genus hrvatske lirike 17. stoljeća“. U: Kravar, Zoran. *Nakon godine MDC. Studije o književnom baroku i dodirnim temama*. Dubrovnik: Matica hrvatska, Ogranak Dubrovnik, 70-103.

- Le Goff, Jacques. 1993. „Tijelo i ideologija na srednjovjekovnom zapadu“; „Uskraćivanje užitka“. U: Le Goff, Jacques. *Srednjovjekovni imaginarij: eseji*. Zagreb: Antibarbarus, 131–134; 143–153.
- Luhmann, Niklas. 1996. *Ljubav kao pasija: o kodiranju intimnosti*. Zagreb: Naklada MD.
- Medini, Milorad. 1902. *Povjest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku. Knj. 1, XVI. stoljeće*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Muhoberac, Mira. „Nalješković, Nikola“. U: Nemeč, Krešimir, Fališevac, Dunja, Novaković, Darko (ur.). 2000. *Leksikon hrvatskih pisaca*. Zagreb: Školska knjiga, 519-521.
- Nalješković, Nikola. 2005. *Književna djela*, kritičko izdanje priredio i popratne tekstove napisao Amir Kapetanović. Zagreb: Matica hrvatska.
- Pavličić, Pavao. 2005. „Farsine farse farsa“. U: Dukić, Davor (ur.). *Pučka krv i plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Zagreb: Disput, 187-205.
- Prosperov Novak, Slobodan. 1977. *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*. Split: Čakavski sabor.
- Rafolt, Leo. 2005. „Ludičko i političko u „komedijama“ Nikole Nalješkovića“. U: Dukić, Davor (ur.). *Pučka krv i plemstvo duha. Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*. Zagreb: Disput, 205-229.
- Rafolt, Leo. 2009. „Farsa“. U: Prosperov Novak, Slobodan, Tatarin, Milovan et al. (ur.). *Leksikon Marina Držića*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža, 216-218.
- Stojan, Slavica. 2003. „Čupe, spravljenice, godišnice“. U: Stojan, Slavica. *Vjerenice i nevjernice: žene u svakodnevicu Dubrovnika (1600-1815)*. Dubrovnik, Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za povijesne znanosti, Prometej.
- Švelec, Franjo. 1988. „Farse Nikole Nalješkovića“. *Dani hvarskoga kazališta*, 16-23.

Sažetak

Ljubavna je tematika osobito aktualna i popularna u predmodernoj književnosti, a pojačan interes za fenomen ljubavi u književnosti kao i njegove tekstualne kreacije pojavljuje se u renesansi. Budući da upravo tada nastaje moderni individuum i javlja se sve snažniji interes za svjetovne teme i intimne odnose, ljubavna je tematika jedna od najzastupljenijih u djelima. Kao posljedica toga u književnosti se oblikuju kodovi za govor o ljubavi i intimi kao i različiti modeli tekstualne prezentacije fenomena ljubavi i zajedno s njima kodirani identiteti sudionika ljubavnog odnosa. Ljubav je u renesansnoj književnosti, pa tako i u djelima pisca druge velike generacije renesansnih dubrovačkih književnika Nikole Nalješkovića, čijim se opusom bavimo u ovome radu, ponajprije tekstualni konstrukt. Stoga pokazujemo na koje se načine u Nalješkovićevim žanrovski raznolikim književnim djelima konceptualizira ljubavni odnos te kako se u tom procesu očituju književni utjecaji, ali i osobitosti njegova stila i poetike. Premda se Nalješkovićev opus nerijetko povezuje s realističnošću, mi ga, s obzirom na to da se u razdoblju u kojem stvara književnost osamostaljuje te je izraženiji odnos tekstova s drugim tekstovima nego s društvenom stvarnošću, uglavnom promatramo iz perspektive tekstualnih međuodnosa. Dok su u ljubavnoj lirici konceptualizacija ljubavnog odnosa i pluralni identiteti lirskog subjekta uglavnom uvjetovani odabirom amoroznog diskurza u kojemu se pojavljuju, u drugim je književnim vrstama, poput maskerata i farsa, u kojima je mimetički impuls izraženiji, literarna prezentacija ljubavi svojevrsni hibrid žanrovskih konvencija, književnih slojeva i društvenog i kulturnog konteksta. Naša je analiza usmjerena na slojeve koji sudjeluju u gradnji tekstualnog fenomena ljubavi, njihove funkcije i resemantizaciju, što je polazište za otkrivanje kompleksnosti literarne kreacije toga fenomena u Nalješkovićevu opusu i različitosti njegovih prezentacija u raznorodnim tekstovima. Usredotočujući se na ljubavni segment i konceptualizaciju ljubavnog odnosa u Nalješkovićevim tekstovima, ovaj rad nudi još jednu mogućnost njihove interpretacije.

Ključne riječi: fenomen ljubavi, intimni odnosi, renesansa, Nikola Nalješković, konceptualizacija ljubavnog odnosa, amorozni diskurzi, tekstualnost, realističnost, književni utjecaji

Summary

Love was a common topic in pre-modern literature, and the phenomenon of love and its textual forms became particularly popular in the renaissance. Due to the development of the modern concept of individuality, authors focused more on everyday life and personal relationships, and love became one of the most prevalent topics in literary texts. As a result, authors developed various literary codes and textual models for representing love and intimacy, along with ways of textually coding the participants in romantic relationships. In the literature of renaissance, love was primarily a textual construct, which is also the case for the works of Nikola Nalješković, one of the great second-generation renaissance authors in Dubrovnik. This paper discusses the ways in which romantic relationships are conceptualized in Nalješković's works of various genres, and how they point to literary influences as well as the peculiarities of the author's style and poetics. Although Nalješković's works are often perceived as realistic, this paper approaches them from the standpoint of intertextual relationships. Whereas the conceptualization of the romantic relationship and the identity of the speaker usually depend on the type of romantic discourse in poetry, in genres with a stronger mimetic impulse, such as masques and farces, the representation of love is a product of genre conventions, intertextual relationships, and cultural context. This paper focuses on the components of love as a textual phenomenon, their functions and potential to produce meaning, which is a basis for the analysis of the literary complexity of love in the works of Nikola Nalješković and its manifestations in various kinds of texts. Focusing on the conceptualization of love and romance, this paper offers a possible way of their interpretation.

Keywords: phenomenon of love, intimacy, Nikola Nalješković, conceptualization of romance, romantic discourse, textuality, realism, literary influences