O hrvatskoj pokladnoj lirici

Kezić, Valentina

Undergraduate thesis / Završni rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:311676

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Preddiplomski studij Hrvatski jezik i književnost i povijest

Valentina Kezić

O hrvatskoj pokladnoj lirici

Završni rad

Mentor : prof. dr. sc. Zlata Šundalić

Osijek, 2018.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Preddiplomski studij Hrvatski jezik i književnost i povijest

Valentina Kezić

O hrvatskoj pokladnoj lirici

Završni rad

Znanstveno područje humanističkih znanosti, polje filologije, grana teorija i povijest književnosti

Mentor : prof. dr. sc. Zlata Šundalić

Osijek, 2018.

Sažetak

U ovom se radu istražuje žanr pokladne lirike, odnosno maskerate u hrvatskoj renesansnoj književnosti. Riječ je o mješovitom dramsko-lirskom žanru, monološki strukturiranoj prigodnoj lirskoj pjesmi koja je krajem kvatročenta preuzeta iz talijanske književnosti. O pojavi i nazivu navedenog žanra pisalo se mnogo posebice u novije vrijeme, a proučavanje i bavljenje ovim žanrom iz raznih aspekata traje još i danas. Na hrvatskim prostorima prvu hrvatsku maskeratu, *Gizdave mladosti i vi svi ostali*, napisao je Džore Držić. Nakon analize hrvatske protomaskerate, rad analizira i nekoliko maskerata Mavra Vetranovića, Nikole Nalješkovića i Antuna Sasina. Maskerate navedenih autora analizirane su na formalnoj, tematskoj i značenjskoj razini uz teorijsku literaturu. Istraživanjem navedenih maskerati dolazi se do nekoliko zaključaka. Tematske uzore autori hrvatskih maskerata vidjeli su u već postojećoj talijanskoj pokladnoj lirici. Tako primjerice lascivnost, važno obilježje firentinskih maskerati, nalazi odjek u opusu Nikole Nalješkovića pa je on proglašen najistaknutijim autorom lascivnih maskerati. Za razliku od Nalješkovića, maskerate Mavre Vetranovića nemaju lascivnih obilježja, a Sasinove su maskerate također poznate po lascivnosti, no ne u tolikoj mjeri kao kod Nalješkovića. Rad u posljednjem dijelu analizira odnos karnevala i pokladne lirike. Nakon istraživanja navedene teme slijede zaključna zapažanja.

Ključne riječi: renesansa, pokladna lirika, karneval, Dž. Držić, M. Vetranović, N. Naljeković, A. Sasin

Sadržaj

1. Uvod 5

2. Maskerata ili pokladna lirika 6

3. Hrvatska protomaskerata 7

4. Maskerate Mavra Vetranovića 9

4.1. Pseudomaskerata i heroikomična pjesma 16

5. Maskerate Nikole Nalješkovića 21

6. Maskerate Antuna Sasina 26

7. Pokladna lirika i karneval 29

8. Zaključak 32

9. Popis izvora i literature 34

1. Uvod

Tijekom 15. i 16. stoljeća na hrvatskom se tlu pojavljuje autorska književnost na hrvatskom jeziku. To je razdoblje poznato i pod nazivom renesansa. Europski kontekst hrvatske renesansne književnosti određuje živ dodir s talijanskom književnošću i antičkim uzorima. Naglašene kulturne veze s Italijom posljedica su i vrlo živih prometnih, trgovačkih, administrativnih veza. Gotovo svi hrvatski renesansni pjesnici borave u Italiji što je bio i slučaj s humanističkim prethodnicima. Renesansa se nije jednako razvijala ni započinjala u isto vrijeme na hrvatskom tlu. Tako primjerice zbog teških političkih prilika sjeverna Hrvatska renesansu nije ni doživjela. Glavno središte renesanse u Hrvatskoj predstavlja Dubrovnik. Za vrijeme renesanse, odnosno 15. i 16. stoljeća, Dubrovnik je doživio velik gospodarski uspon. Dubrovačka je republika plaćala danak hrvatsko-ugarskom kralju, a jačanjem Osmanskog carstva počinje plaćati danak i Osmanlijama. Plaćanjem danka Dubrovačka je republika osigurala dobre odnose sa susjedima te osjećaj mira i sigurnosti u gradu. U samom su se gradu razvijali obrti, a dobri odnosi sa susjedima i povezanost s Mediteranom osigurali su procvat kopnene i pomorske trgovine. Naglašena povezanost s Italijom rezultirala je utjecajem i na književnost. Pokladna lirika, maskerata, predstavlja još jedan žanr u nizu koji je preuzet iz talijanske književnosti. Prve maskerate nastajale su u toskanskoj regiji, Sieni te na dvoru Lorenza de' Medicija u Firenci. Sam Lorenzo pisao je maskerate lascivna sadržaja i bio uzorom drugih pjesnika koji su se povodili za njim. Maskerata je ubrzo osvojila i dubrovačke pjesnike koji su u tom žanru vidjeli slobodu izraza, ali i zabave jer su maskerate izvođene u karnevalsko vrijeme.

2. Maskerata ili pokladna lirika

Pojam *maskerata* (tal. *mascherata*) prvotno označuje povorku maskiranih ljudi, osoba pod maskama. Još su u antičko vrijeme glumci nosili masku – figuru određene glave kako bi dočarali određeni lik. Maska, dakle, ima dvostruku funkciju – pokriva lice i prikriva identitet. U književnosti žanr se maskerate veže uz talijansku književnost, točnije gradove Firencu i Sienu. Svoju književnu afirmaciju doživjela je krajem kvatročenta, prije svega u Firenci Lorenza de' Medicija, poznatog po nadimku *Il Magnifico* (Veličanstveni). U Hrvatskoj se ovaj žanr pojavljuje u 16. stoljeću na Hvaru i u Dubrovniku, a tekstovi se izvode za vrijeme poklada (Fališevac, 1997 : 84).

Maskeratu Bogdan definira kao mješovit lirsko-dramski žanr koji je posebice karakterističan za dubrovačku kulturu 16. stoljeća (Bogdan, 2005 : 140). Preciznije, riječ je o jednoj vrsti pokladne pjesme koja je monološki strukturirana. Monolog izgovara maska, a iza nje krije se jedan muškarac ili više njih. Kazivač progovara u prvom licu jednine ili množine i obraća se adresatu – ženama u izvedbenoj situaciji. Maskerata je povezana s pokladnim svečanostima i često je bila namijenjena javnom izvođenju. Tek su se kasnije, navodi Pavličić, zbog „elastičnosti forme i komičnog karaktera“ pjesnici okušali u njoj (Pavličić, 2009 : 479). Maskerate su pjesnicima bile privlačne jer su pružale predah od akademskog stihovanja i utočište od prenapučene kanconijerske lirike (Tomasović, 1978 : 181). Autorski su stihovi u početku namijenjeni izvođenju, iako je bilo tekstova koji su se samo čitali. Maskerate su pisane osmercem, no bilo je i onih pisanih dvostruko rimovanim dvanaestercem.

Kazivač u maskerati predstavlja jednu vrstu ljudi stranog ili domaćeg porijekla. Najčešće je to predstavnik nekog zanimanja ili socijalne ili etničke skupine, a može predstavljati antropomorfno, mitološko biće. Pod talijanskim utjecajem pjesnici hrvatskih maskerata preuzimaju tehniku alegorizacije teksta. Doslovno bi značenje predstavljalo opis nekog zanata ili fizičke djelatnosti. Preneseno bi značenje obuhvaćalo aludiranje na lascivno shvaćanje tog zanata ili fizičke djelatnosti. Lascivno se u hrvatskim maskeratama prije svega odnosi na detalje spolnog čina ili funkcioniranje genitalne anatomije. Bogdan navodi kako je spektar lascivnog u talijanskim maskeratama mnogo širi jer se iza primarnog značenja zna kriti oralni ili analni seks, seks za vrijeme menstrualnog ciklusa, masturbacija, gubitak djevičanstva i sl. (Bogdan, 2005 : 141-142).

Kao strukturirani monolog maskerata započinje predstavljanjem maske. Maska adresata obavještava odakle dolazi, čime se bavi, govori o problemima s kojima se susreće u životu i ponekad se pojavljuje pohvala gradu. Maska nudi svoje usluge tako što govori o svojim vještinama, neobičnim navikama u jelu, piću ili ljubavnom životu. Na kraju monologa ona traži od slušatelja nagradu koja ima veze s hranom, pićem, novcem, ali i pozivanjem žena na ljubavno uživanje (Pavličić, 2009 : 479). Kako je već navedeno, maskerata ima lirska, ali i predstavljačko-teatarska obilježja. Izvodila se uz fizičku prisutnost adresata, ali ti su adresati šutljivi.

3. Hrvatska protomaskerata

Do otkrića dublinskog rukopisa šezdesetih godina 20. stoljeća *Jejupka* Mikše Pelegrinovića smatrana je prvom maskeratom u hrvatskoj književnosti. Rukopis naslovljen *Džorete Držića pjesni ke stvori dokle kroz ljubav bjesnješe* sadrži tekstove kojima je određen opseg opusa Džore Držića. Na temelju toga priređeno je prvo cjelovito izdanje 1965. godine i naslovljeno *Pjesni ljuvene*.[1] Držićev opus sadrži 95 pjesama i eklogu *Radmio i Ljubmir*. Pod brojem XIX. u Hammovu izdanju nalazi se dvanaesteračka pjesma *Gizdave mladosti i vi svi ostali* [2] koja akrostihom *Gjoreti* upućuje na autorstvo Džore Držića i prvu hrvatsku maskeratu.

U početnim stihovima pjesme kazivač se obraća adresatu, a to je publika. Kazivač se odaje kao predstavnik zanimanja koje nije posve određeno :

„Gizdave mladosti i vi svi ostali,
U ovoj radosti ki ste se sabrali,

Jur ja sam po kom se dobra kob nariče,
Togaj cić svi mnom se, gdi priđem, uzdiče.

Odasvud tuj slava s veseljem prihodi
Jak pońem kad trava litńi cvit usplodi.

Razlici svi ļudi, sve sunce št' obsiva,
Na rados jur svudi svak mene priziva.

Er iz mojih usti, što godir se reče,

[1] Na osnovi dublinskog rukopisa Josip Hamm priredio je prvo cjelovito izdanje Držićeva opusa 1965. godine.
[2] Franičević (1969 : 40) navodi kako se fragmenti prve maskerate nalaze već u Džore Držića.

Sve nebo dopusti i sve se toj steče.“[3]
(Dž. Držić, *Gizdave mladosti i vi svi ostali*, stihovi 1-10, str. 24)

Kazivač prema zanimanju predstavlja neku vrstu proricatelja, nazdravljača. Bogdan navodi kako njegovo zanimanje nije dvosmisleno kao kod kasnijih tipičnih maskerati, već je samo neodređeno (Bogdan, 2003: 88). S desetim stihom prestaju se uočavati elementi maskerate. U sljedećim stihovima kazivač iz kolektiva izdvaja posebnog adresata – vilu:

(...) „ I da zna svaki vas, ar ću navistiti,
Ovdi za kratak čas blagosov čestiti

Toj vili ka sama u kruni od zlata
Odasvud meu vama biserom jur cvata.

Krostoj me svi milo sad ovdislišite,
Najliše ti, vilo, rumeni naš cvite!“ (...)

(Dž. Držić, *Gizdave mladosti i vi svi ostali*, stihovi 12-18, str. 24)

Žena se oslovljava manje uobičajenim metaforama kojima se vrši udaljavanje adresata od formi svakodnevne komunikacije. Takav adresat ne može uzvratiti na obraćanje.

Središnji dio pjesme sadrži elemente zdravice i laudativni dio koji odudara od klasične pohvale gospoji u Držićevoj ljubavnoj lirici. Bogdan navodi kako se pohvalom projicira idealno stanje koje bi svojom pojavom trebala izazvati vila (Bogdan, 2003: 89). Također dolazi do promjene perspektive gdje lirsko ja u fiktivnom upravnom govoru fingira kolektivnu molbu kojom se obraća Bogu (Bogdan, 2003 : 169). U završnoj molbi prikazana je angelizacija žene; žena je posrednik između raja i čovjeka, kršćanske onostranosti i muškarca :

„ Krostoj, višńi Bože, ne daj nad tom vilom
Da igdar smrt može hvalit se svom silom,

Zač kroz ńe liposti mnozi se silimo
Da tvoje milosti u raju vidimo,

Misleći u sebi: ka ima bit slava
U tvoj dubravi pri tebi, gdi se sve poznava!

Jur pokle ćutimo taj pokoj i rados
Ovdi ku vidimo kroz ovuj tvu mlados.

[3] Stihovi su preuzeti iz izdanja *Pjesni ljuvene*, pr. Josip Hamm, Stari pisci hrvatski, knj. 33, JAZU, Zagreb, 1965.

Ka nam se anđel mni ne samo lipotom
Nu svim što ne tamni, Bože prid pravdom tvom.“

(Dž. Držić, *Gizdave mladosti i vi svi ostali,* stihovi 83-92, str.27)

Prema Bogdanu (2006 : 68) to su elementi srednjovjekovnog platonizma koji su do Držića došli pod utjecajem talijanske stilnovističke lirike.

Navedena pjesma XIX. sadrži elemente petrarkističke i platonističke ljubavne lirike. Osim toga, pripadnost žanru maskerate određuje kazivač koji predstavlja proricatelja i obraća se prvo kolektivnom adresatu, a nakon toga odabranoj vili.

Nakon dublinskog rukopisa Držić je prozvan žanrovskim inovatorom jer je utemeljio hrvatsku pastoralnu književnost, napisao prvu obradu motiva robinje i napisao prvu protomaskeratu *Gizdave mladosti i vi svi ostali*.

4. Maskerate Mavra Vetranovića

Hrvatski pjesnik, dramatičar i benediktinac Mavro Vetranović (1482-1576) poznat je kao autor četiriju maskerata[4] koje svjedoče o formiranoj žanrovskoj svijesti. Slamnig naglašava kako je Vetranović svjestan da je maskerata posebna pjesnička vrsta, a ne predložak nastupu maske (Slamnig, 1986 : 85). Pjesme koje su označene kao maskerate u Vetranovićevu opusu nisu živahne, odnosno nisu lascivne.

O povezanosti Vetranovićeve maskerate i firentinske maskerate pisao je Zore. On kaže „ kako je i ova grdna vrsta pjevanja zanijela Dubrovčane, koji su sljepački išli za Talijancima“ (Zore, 1884 : 147). Tipičnost firentinskih maskerati očituje se u komičnom efektu koji se realizira prijenosom značenja iz sfere materijalne svakodnevice u intimnu sferu spolnosti koja postaje društveno prihvatljiva tema zahvaljujući karnevalskom kontekstu. Već je navedeno kako takvog prijenosa značenja nema kod Vetranovića. Povezanost je stoga vidljiva u maskerati *Lanci Alemani, trumbetari i pifari* koja je ispjevana unakrsno rimovanim osmercima u 22 katrena s prvom strofom koja se ponavlja iza svake dvije strofe kao pripjev. Zore je uočio kako se radi o preradi Ottonaiove maskerate *Lanzi che suonano tromboni*. Riječ je o kraćoj

[4] To su : *Trgovci Armeni i Indijani, Dvije robinjice, Pastiri* te *Lanci Alemani, trumbetari i pifari*. Smatra se da su nastale u prvim desetljećima 16. stoljeća (Muhoberac, 2000 : 754).

frottoli koja se sastoji od uvodnog četverostiha i devet osmerostihova, tipična je firentinska maskerata njemačkih plaćenika s komičnim i lascivnim elementima. Slamnig (1986: 83) navodi kako je tekst Ottonaiove maskerate u Vetranovića „raguzeiziran, a njemačkih je plaćenika bilo u Dubrovniku kao i u Italiji". Zore navodi kako je dubrovački pjesnik „ gotovo preveo navedenu pjesmu talijansku raširivši je i namijenivši dakako riječi njemačkijeh trubača Dubrovčanima; uz to je ostavio i koju frazu talijansku izopačenu u njemačkijem ustima" (Zore, 1884 : 147). Vetranović je izbacio erotokomičnu metaforu iz svoje prerade, ali je zadržao strukturne žanrovske signale. Uvodna identifikacija kazivača izgleda ovako :

„Mi smo prišli u ove strane,
neka vam je sad znati,
da naučimo Dubrovčane
u trumbune trumbetati."[5]

(M. Vetranović, *Lanci Alemani, trumbetari i pifari,* stihovi 1-4, str. 248.)

U sljedećoj se strofi kazivači predstavljaju kao lanci trumbetari te zatim objašnjavaju adresatima – Dubrovčanima čime se bave i što ih dovodi u Dubrovnik. Kao razlog dolaska navode kako su o tom gradu čuli samo lijepe stvari. Stranci su opisani kao veseli pijanci, a komika se gradi na dobroćudnom karikaturalnom portretiranju koje prenaglašava zanimanje glazbenika za „trinkanje" i nerazdvodnjeno vino. Veseli pijanci ne hvale Dubrovnik zbog produhovljenosti njegovih stanovnika, nego kao mjesto gdje se „trinka u brieme svako" (M. Vetranović, *Lanci Alemani, trumbetari i pifari,* stih 81, str. 250). Komični efekt ostvaruje se tehnikom ponavljanja kazivača kao pijanaca kroz motiv nerazdvodnjenog vina, a komika se samo pojačava iskrivljenim glagolom „trinkati". Njemački muzičari ne traže novčanu nagradu za ponuđenu poduku: „a nećemo od vas platu, ner da s vami potrinkamo, kad svršimo pimfaratu" (M. Vetranović, *Lanci Alemani, trumbetari i pifari,* stihovi 10-11, str. 248). Ni u ovoj maskerati ne izostaje pohvala gradu Dubrovniku :

„ I kada se povratiti
mi budemo u naše strane,
tamo ćemo pohvaliti
našijem limfram Dubrovčane;
tamo ćemo jošte reći,
da smo lanci Alemani
svaku milos mogli steći

[5] Stihovi su preuzeti iz izdanja *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, Dio I. Sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić, Stari pisci hrvatski, knj. 3., JAZU, Zagreb, 1871.

među vami Dubrovčani.“

(M. Vetranović, *Lanci Alemani, trumbetari i pifari*, stihovi 65-72, str. 249.)

Osim njemačkih glazbenika, pojavljuju se u maskeratama i trgovci koji dolaze u Dubrovnik sa željom da se u njemu nastane i bave svojim zanimanjem. Maskerata *Trgovci Armeni i Indijani* ispjevana je unakrsno rimovanim osmercima s prvom strofom kao pripjevom, ali je sa svojih 66 katrena tri puta duža. Strukturirana je kao tipična maskerata, kao monolog kazivača „koji je postavljen kao predstavnik neke profesije, staleža, neke skupine ljudi; izlaganje je u prvom licu, a oslovljavaju se neposredni primaoci“ (Slamnig, 1986 : 81).

Kazivači se predstavljaju kao „mi Arabi s Indijani“ u prvoj strofi koja započinje apostrofiranjem adresata – plemenitih Dubrovčana :

„Plemeniti Dubrovčani,
iz daleč smo prišli sada,
mi Arabi s Indijani,
do vašega slavna grada.“[6]

(M. Vetranović, *Trgovci Armeni i Indijani*, stihovi 1-4, str. 230.)

U maskerati se može uočiti nekoliko cjelina: pohvala grada, narativni opis putovanja, zamolba adresatima i tipični nastup kazivača kao predstavnika trgovačke profesije. Zanimljivo je kako pohvala grada zauzima više od polovice teksta, odnosno prva 34 katrena. Motiv putovanja povezuje se s glasinama o slavnom i gostoljubivom gradu Dubrovniku. Upravo kazivači prenose „plemenitim Dubrovčanima“ što se sve govori o gradu i kako su se i oni sami uvjerili u istinitost pohvala. Kazivači hvale i plemenite Dubrovčane pa se takve pohvale mogu gledati i kao političke :

„ Ter vas kralji ter vas bani
svud milostivo primaju,
o pridrazi Dubrovčani,

i velju vam slavu daju;
za-č ste dobri, za-č ste vjerni
i činite sude prave,
ter ste zatoj gojni i mirni,

[6] Stihovi su preuzeti iz izdanja *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, Dio I. Sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić, Stari pisci hrvatski, knj. 3., JAZU, Zagreb, 1871.

i za toj vas svudi slave.“

(M. Vetranović, *Trgovci Armeni i Indijani,* stihovi 41-44, 45-48, str. 231.)

Drugu cjelinu u strukturi maskerate čini opis putovanja kazivača do Dubrovnika. To je putovanje opisano kao avantura, pustolovina s kreaturama iz fantastičnog i egzotičnog bestijarija :

„ Grifone smo još vidjeli,
s kruno orle i arpije,
na marginju koji dieli
Albeniju od Indije.“

„ Vidjeli smo još pantere
i čentaure i satire,
divje vole i himere,
neposkoke i mnoge tire.“

(M. Vetranović, *Trgovci Armeni i Indijani,* stihovi 165-168, 173-176, str. 235.)

Opis putovanja završava zamolbom adresatima da kazivačima, nakon teška putovanja, dopuste da se nastane u Dubrovniku. Kataložno redanje javlja se i pri kraju pjesme gdje se nabraja razna roba koju su trgovci donijeli kako bi ju prodali: srebro i zlato, „verižice zlate“, „ u prstenku dragi kami“, „ od bisera kolarine“, „biser pribijeli“, „kamen'je pridrago“, „orašci i kaniele“, „ tamjani i kandiele“. Slamnig povezuje realistični detalj opisa robe s fantastičnim nizanjem kreatura: „Armeni i Indijani izlažu, dakle, robu koja orijentalnim trgovcima i odgovara, i nema niti jedne lažne robe: radi se, znači o realističnom detalju. Kako je ipak očita literarna srodnost toga nizanja s onim fantastičnim nizanjem u istoj pjesmi, time se stvara posebna napetost u tkivu pjesme“ (Slamnig, 1986 : 82). Realistični opis robe dolazi kao smirenje pa trgovci na kraju govore :

„ Nješto ćemo trgovati,
a po trgu rad prijazni
nješto ćemo na dar dati,
pokoli ste toli časni.“

(M. Vetranović, *Trgovci Armeni i Indijani,* stihovi 361-364, str. 237.)

Maskerata *Pastiri,* kao i prethodne dvije, ima četrdeset strofa koje su pisane osmeračkim unakrsno rimovanim katrenima s prvom strofom kao pripjevom. Kazivači se obraćaju tipičnim adresatima – ženama, Dubrovčanima i atipičnim – glumcima.

Kazivači se predstavljaju izravno u prvoj strofi uz apostrofiranje adresata:

„ O gospoje prigizdave,
Izljezli smo mi pastiri
Tamo daleč iz dubrave,
Gdi se poje gdi se sviri :
Gdje su naše liepe spile.“[7]

(M. Vetranović, *Pastiri,* stihovi 1-5, str. 243.)

Pastiri dolaze iz dubrave, koja je opisana kao pastoralna idila, u Dubrovnik potaknuti pričama o slavi toga grada. Motivirani su ljepotom, ljubavlju, zabavom, silaze s planina u Dubrovnik kako bi vidjeli ljepotu njegovih dama i zabava : „ gdi se sviri, gdi se poje, / gdi su tanci, gdi su hore/ gdje se ljepše vile goje / ner su naše posrjed gore“ (M. Vetranović, *Pastiri,* stihovi 105 - 108, str. 246). U maskerati izostaje pohvala gradu i vladajućoj eliti, opisuje se pastoralno-idilični život u prirodi gdje pastiri provode vrijeme uživajući s vilama. Nakon takvog opisa, kazivači se obraćaju muškim adresatima :

„ da se s vami veselimo ;
za što su nam naše vile,
koje ovdje s nami stoje,
veće drage i veće mile
neg dubravom ke se goje.“

(M. Vetranović, *Pastiri,* stihovi 116-120, str. 246.)

Promjena adresata iz ženskog u muški kolektiv zatvara mogućnost čitanja maskerate u erotokomičnom ključu, dok posljednja promjena adresata najavljuje nastup sljedeće skupine ili početak plesne zabave :

„ A sad glumci, vas molimo,
spravte dipli da se sviri,
igrajući da skočimo
u tri skoke i četiri.“

(M. Vetranović, *Pastiri,* stihovi 149-152, str. 247.)

[7] Stihovi su preuzeti iz izdanja *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, Dio I. Sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić, Stari pisci hrvatski, knj.3., JAZU, Zagreb, 1871.

To upućuje na moguću izvedbu maskerate kao uvod u izvantekstno zbivanje što je uobičajno za karnevalske pjesme.

Četvrta maskerata, *Dvie robinjice*, ispjevana je unakrsno rimovanim osmercima u 58 katrena s prvom strofom kao pripjevom. Motiv robinja pojavljuje se kod Džore Držića u pjesmi *Čudan san*, kod Lucića i Vetranovića. Prosperov Novak taj motiv tumači kao odraz zaokupljenosti hrvatskih pisaca temom slobode: „Motiv zasužnjene i potom oslobođene djevojke jedan je od centralnih korelativa kojim su najstariji pisci hrvatski izražavali emociju svoje trajne vezanosti i tragične neslobode“ (Prosperov Novak, 1976 : 185). *Dvie robinjice* predstavljaju atipičnu maskeratu s promjenom kazivača. U prvih 45 katrena kazivači su robinje koje se obraćaju Dubrovčanima sa zamolbom da budu otkupljene. Njihovu zamolbu dopunjuje pjesma druge skupine kazivača – gusara koji nude robinje na prodaju. Promjena kazivača naznačena je svojevrsnom didaskalijom „Gusari odgovaraju“. Treba reći kako Vetranovićeva maskerata nije strukturirana kao dijalog robinja i gusara, već se sastoji od dva monologa: u prvom se adresatima obraćaju robinjice, a u drugom gusari. Nakon predstavljanja kazivačice mole adresate da ih saslušaju :

„ Za toj željno svieh molimo,
da budete mirno stati,
dokli žalos pobrojimo,
koju mlados naša pati.“[8]

(M. Vetranović, *Dvie robinjice*, stihovi 5-8, str. 237.)

Neki teoretičari poput Prosperova Novaka smatraju da bi se Vetranovićeve robinje mogle gledati i kao odraz političkih težnji: „Vetranović u ovoj maskerati prvi u okviru korelativa robinje (...) konkretizira zbivanje prostorno pa i politički“ (Prosperov Novak, 1976 : 192). Gledajući kontekst maskerate, odnosno narativno predstavljanje robinja koje izriču zamolbu za slobodom, on ima funkciju detaljne prezentacije ponude koju gusari nadopunjuju i konkretiziraju određujući cijenu svoje robe: „ suhieh dukat tri hiljade“ (M. Vetranović, *Dvie robinjice*, stih 215, str. 243.). Pjesma robinja strukturirana je kao direktno obraćanje adresatima uz predstavljanje kazivača kroz dramatičnu priču o otmici i nesretnoj sudbini robinja, armenskih sestara plemenitog podrijetla koje su gusari oteli dok su brale cvijeće u planini. Nakon što su pred zoru sjele da se odmore na obali jezera, sestre su čule slavuja kako pjeva pa su i same zapjevale. Njihove su glasove čuli gusari koji su ih zatim napali i zarobili.

[8] Stihovi su preuzeti iz izdanja *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, Dio I. Sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić, Stari pisci hrvatski, knj. 3., JAZU, Zagreb, 1871.

Svezane su putovale sve od planina gdje su zarobljene do Dubrovnika, a na tom ih putu nitko nije otkupio. Upravo prikaz nevolje kazivača u funkciji je motivacije adresata kao njihova mogućeg otkupitelja što se vidi iz sljedećih stihova:

„ Grozne suze ter ronimo,
toli plačne u žalosti,
jeda koga priklonimo,
i k ljubavi i k milosti ...“

(M. Vetranović, *Dvi robinjice*, stihovi 137-140, str. 241.)

Nadalje, robinje prezentiraju svoju slobodu kao isplativu investiciju i naglašavaju kako će njihova plemenita majka „za 1 dukat do sto vrati“ (M. Vetranović, *Dvi robinjice,* stih 180, str. 242.). Zatim „gusari Persijani“ govore kako su oteli djevojke nadopunjujući njihov monolog :

„ Po livadi zorom hode
ter ih tamo zaplienismo
pri jezeru bistre vode,
gdi veseli mnogo bismo.“

(M. Vetranović, *Dvi robinjice,* stihovi 197-200, str. 243)

Maskerata završava udvornim obraćanjem potencijalnim kupcima :

„ i od gusarske naše družbe,
o gospodo Dubrovačka,
biti vam će svake službe,
i na službi ljubav svaka.“

(M. Vetranović, *Dvi robinjice*, stihovi 229 - 232, str. 243.)

Kako je već navedeno, riječ je o atipičnoj i neobičnoj maskerati zbog opširne naracije i promjene kazivača. Ponuđena roba, robinje, postaje kazivač i predstavlja samu sebe, a gusari, trgovci, nastavljaju predstavljanje robinja te navode njihovu cijenu s popustom. Monolog gusara konkretizira ponudu i predstavlja arhetip u hrvatskoj ranonovovjekovnoj književnosti.

Analizom četiriju Vetranovićevih maskerati može se uočiti nekoliko činjenica. Prva spomenuta maskerata *Lanci Alemani, trumbetari i pifari* povezana je s korpusom firentinskih maskerati jer je prerada Ottonaiove maskerate njemačkih glazbenika. Sve četiri maskerate uključuju i elemente firentinskih maskerati: predstavljanje kazivača, apostrofiranje adresata i prezentaciju ponude. Strukturu čini izravno obraćanje kazivača adresatima. Kazivači su

predstavnici nekih zanimanja, ali i robinje i gusari koji nastupaju kao trgovci. Slamnig primjećuje kako „u svim maskeratama besjednici dolaze iz nekog tuđinskog kraja u Dubrovnik“ (Slamnig, 1986 : 83). Za razliku od firentinskih, ove maskerate nisu erotokomične, osim prerade Ottonaiove maskerate – *Lanci Alemani, trumbetari i pifari*. Adresati takvih maskerati su Dubrovčani, žene i glumci. Žene, tipični adresati firentinskih maskerati, pojavljuju se samo u maskerati *Pastiri*. Zajedničko svim Vetranovićevim maskeratama jest osmerački katren s prvom strofom koja se ponavlja kao pripjev. S firentinskim maskeratama slične su po formi i strukturi zato što se radi o pjesmama kolektivnih kazivača koji se obraćaju kolektivu generaliziranih adresata.

Prisutnost rodoljubne topike u Vetranovićevim maskeratama opisuje Pavešković: „Rodoljublje je Vetranović utkao u temelje još jednog genrea čiji je na dubrovačkoj književnoj pozornici upravo on začetnik. Naime, ako uzmemo da je Džore Držić svojom pjesmom *Čudan san* između ostalog, rudimentarno projicirao i prostor maskerate, tada razvijenu maskeratu nalazimo tek u Vetranovićevu stvaralaštvu“ (Pavešković, 2012 : 206).

Vetranovićeve maskerate sadrže različite teme: lokaliziranu preradu firentinske maskerate koja je poznata i kao *canti dei lanzi*, pastoralnu topiku i pohvalu grada bez parodijskog odmaka. Može se zaključiti kako je Vetranović autor prve hrvatske „firentinke“ po uzoru na maskerate *lanza* i triju maskerata koje su narativne, pastoralne i bez erotokomičnih metafora, odnosno čine otklon od firentinskih maskerati.

4.1. Pseudomaskerata i heroikomična pjesma

Uz prethodno navedene Vetranovićeve maskerate, postoji i dvoumica oko žanrovskog određivanja pjesme *Remeta*. Slamnig (1986 : 85) je naziva dvodijelnom maskeratom jer se sastoji od dva dijela, dok je za Petkovića (1950 : 129) prvi *Remeta* heroikomična pjesma, a drugi *Remeta* semimaskerata i pseudomaskerata. U problemskoj analizi ovih pjesama prikazat će se elementi oba žanra.

Pjesme pustinjaka, naslovljene *Remeta* prema kazivaču, dugačke su monološke pjesme spjevane u osmeračkim katrenima s unakrsnom rimom. Slamnig navodi kako se „obje nalaze u grupi osmeračkih pjesama (V. dio rukopisa, pjesme 38-54), a u toj grupi su i maskerate“ (Slamnig, 1986 : 84-85). Prva pjesma sastoji se od 512 stihova, odnosno 128 katrena, a druga

broji 416 osmeraca, odnosno 104 katrena. Kao i ranije spomenute Vetranovićeve maskerate, smatra se da su nastale u prvim desetljećima 16. stoljeća (Muhoberac, 2000: 754).

Prvi *Remeta* tužaljka je pustinjaka ispjevana u prvom licu jednine. Pjesma započinje dugačkom invokacijom u osam katrena u kojoj pustinjak zaziva životinje i mitološka bića zajedno sa starorimskim božanstvima koja njima vladaju: pliskavice i sirene s bogom mora Neptunom, Ariona na dupinu s lirom, Eola i njegove vjetrove. Pavešković govori kako se „invokacijom, a ne lirskim glasom, uosobljeni pjesnik obraća zapravo cijelom univerzumu, prevodeći nakon epskog početka svoj glas metaleptički u tužaljku“ (Pavešković, 2012 : 79). U sljedećem stihu kazivač poziva univerzum da posluša njegovu tužaljku :

„ ... moju tugu i nevolju
da čujete i boljezni,
što pripievam sam na školju
u jadovne moje mjesni.“[9]

(M. Vetranović, *Remeta* (1), stihovi 5-8, str. 12.)

Invokacija kojom započinje prvi *Remeta* predstavlja otklon od prethodnih Vetranovićevih maskerati jer kazivač ističe da svoju tužaljku izgovara u samoći, u prirodi pored mora, dok se kazivači drugih maskerata obraćaju prisutnim adresatima. Oni predstavljaju različite društvene skupine, a adresati su najčešće Dubrovčani.

Nakon invokacije, kazivač iznosi vjerske motive svog povlačenja u osamu kao pokore i potrage za Bogom te nakon toga započinje lamentaciju. Pjesma se osim kratkog početnog i dužeg zaključnog iznošenja vjerske motivacije sastoji od nabrajanja raznih nevolja s kojima se pustinjak susreće. Pavešković to objašnjava ovako: „Epski postupak kataloga prikazuje potom svijet kao neprijateljski spram pustinjaka. Katalogizirani su mnogobrojni realistični detalji, gotovo do cjepidlačenja pobrojana i najsitnija materijalna počela svagdašnjice“ (Pavešković, 2012 : 79).

Petkovićevo određenje prvog *Remete* kao heroikomične pjesme vidljivo je u Remetinom komičnom opisu stvari koje su ukrali pljačkaši :

„ Ponesoše sve do konca,
sve do igle i do šila,
do tripilja i do lonca

[9] Stihovi su preuzeti iz izdanja *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, Dio I. Sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić, Stari pisci hrvatski, knj.3., JAZU, Zagreb, 1871.

i s skrabicom od ognjila.
Sve do strune i do udice
što mogoše i odnesoše,
na pokon mi iz tikvice
malo soli istresoše.“

(M. Vetranović, *Remeta* (1), stihovi 301-308, str. 20.)

Usredotočenost na materijalno, detaljno popisivanje gubitaka i šteta, stvara komičnu napetost u odnosu na produhovljenu motivaciju osame. Remeta nabraja svjetovne probleme, tjelesne nelagode i poteškoće, a ne duhovne patnje vjernika kojemu izmiče istinski susret s božanskim. Komična je i situacija s bijelom vranom, vjerojatno galebom koju kazivač predstavlja kao tragediju :

„ K tomuj činte prave sude,
bogomolne duše vjerne,
podnosim li velje trude
i žalosti neizmjerne :
na vrh stiena gdi sjedeći
na sunačcu česah svrabi,
biela vrana zgar leteći
podriska me i pohabi.“

(M. Vetranović, *Remeta* (1), stihovi 408-415, str. 23.)

Umjesto opisa duhovnih patnji pustinjaka, kazivač opisuje niz situacija koje se usredotočuju na tjelesnu nelagodu, glad, nesanicu i ozljede zbog pada u draču. Nakon što izgrdi i prokune bijelu vranu, tako „podriskan“, Remeta će se sagnuti „po struk luka“, strovaliti se „niz gomilu“ i upasti u „draču i kupienu“. Navedeni primjeri komičnih situacija pokazuju zbog čega se prvi *Remeta* može čitati kao heroikomična pjesma. Pavličić zaključuje: „*Pjesmu Stante zvijeri, stante, ptice* povezuje uz maskeratu jedan očiti i nesumnjivi element, a to je komika; posve je sigurno da neke od scena u tom tekstu ne ispadaju smiješne protiv autorove volje, nego zato što on upravo želi nasmijati publiku (...). Ta pjesma, međutim nema drugih signala koji bi je povezali s maskeratom: nema obraćanja živoj publici, govornik se na početku ne predstavlja, a ni kraj nije onakav kakav smo u maskerati navikli, gdje se sve obično završava traženjem milodara“ (Pavličić, 2006 : 97).

Druga pjesma pustinjaka nema elemenata ni tužaljke ni komike. Pavličić ističe kako su kazivač i adresati drukčiji nego u prvoj pjesmi kao i ton, struktura jer ta pjesma „ nema u sebi komičnih elemenata, ali zato ima govornu proceduru koja je za maskeratu posve karakteristična: kazivač se na početku predstavlja (po čemu možemo nagađati da je tekst zapravo predložak za monolog maskiranog lica), izravno se obraća slušateljima tražeći njihovu pažnju, a i inače postupa onako kako govornici maskerata postupaju“ (Pavličić, 2006: 97). Kazivač se predstavlja u prvoj i drugoj strofi :

„ u pustinji moju spilu
ostavio sam i dubravu ;
i prišal sam u ove strane
iz pustinje, neka znate.“

(M. Vetranović, *Remeta* (2), stihovi 3-6, str. 26.)

Remeta je izašao iz osame i došao objaviti adresatima „strahovitu rieč od boga“. Drugi *Remeta* nije tužaljka s elementima komike, nego dugačka poučna propovijed i osuda taštine izgrađena na kontrastu između opisa propadanja ljudskog tijela nakon smrti i znakova ljudske taštine, od urešavanja vanjštine do gomilanja materijalnih bogatstava, pisana u formi monološke pjesme. Paveškoviću osuda taštine i vesele zabave predstavlja suprotnost s ljubavnim savjetima hrvatskih jeđupki: „Vetranović u oba *Remete* ispisuje rudimentarnu monodramu, a drugim *Remetom* još i osobitu inačicu maskerate, zasnovanu na tradiciji jeđupijada i napisanu upravo protivu te tradicije“ (Pavešković, 2012 : 85). Za razliku od Jeđupki koje savjetuju gospođama da iskoriste svoju mladost za uživanje, Remeta osuđuje mladost provedenu u veselju i uživanju :

„ Ner vodite lake tance
vašu mlados ter trajete,
pripievaje u pjesance,
a za dušu ne hajete.“

(M. Vetranović, *Remeta* (2), stihovi 157-160, str. 30.)

Remeta proziva i društvene skupine ili staleže pa navodi njihove grijehe i poroke :

„ Pritili ste i bogati,
nu se na vas željno tužu,
žač nećete ništor dati
ni za boga ni za dušu.
I ubogari kada prose,

vi topite vaše duše,
er sokline prazne nose
ter se bogu na vas tuže.“

(M. Vetranović, *Remeta* (2), stihovi 301-308, str. 35.)

Petković smatra da je Vetranović upoznavši se s talijanskim maskeratama G. Savonarole, G. dell' Ottonaia i L. Almannija koje tematiziraju ljudske mane i potom pozivaju na pokoru dobio ideju da i on svoje „nabožne nazore opeva u tonu maskerate“ (Petković, 1950 : 129). Te su talijanske pjesme komičnog karaktera, što nije slučaj s *Remetom* pa Petković pretpostavlja da zbog ozbiljnosti ti stihovi nisu bili namijenjeni za recitiranje tijekom poklada. To je ujedno i argument zašto bi ova pjesma bila pseudomaskerata (Petković, 1950 : 129 -130).

S druge strane, Slamnig čita obje pjesme kao cjelinu: „*Remeta* na škoju i *Remeta* u gradu ne daju se razdvojiti: pjesme su povezane, zapravo predstavljaju cjelinu: Remeta najprije opisuje, natenane, neobični kraj gdje boravi po onome što jest, pustinjak, a onda dolazi u gradsku sredinu da se, ovlašten svojim iskustvom u askezi, obrati Dubrovčanima“ (Slamnig, 1986: 84).

Ako se obje pjesme žele čitati kao maskeratna cjelina u usporedbi s firentinskim obrascem, tada se prvi *Remeta* može čitati kao opširno predstavljanje i svojevrsna reklama osposobljenosti kazivača kao božjeg glasnogovornika s opisom pretrpljenih nevolja koji daje težinu moralnoj pouci upućenoj adresatima u drugoj pjesmi. Druga pjesma ima funkciju realizacije usluge koja je karakteristična za jeđupijate. Razlika je u tome što jeđupijate pružaju usluge ljubavnih savjeta, a Remeta nastupa kao božji glasnik i glasnogovornik. Tako čitana cjelina može se usporediti sa strukturom maskerate o čemu govori i Slamnig: „Remeta jest dvodijelna maskerata, a Vetranović nam svojim zahvatom demonstrira posebnost ove vrste pjesme, kojoj puka zabava nije isključiva namjena, već može biti ozbiljna i dostojanstvena“ (Slamnig, 1986: 85).

Ono što ne ide u prilog Slamnigovoj tezi jest to da se komični elementi iz prve pjesme teško uklapaju u interpretaciju prve pjesme kao ovlaštenja kazivača „iskustvom na askezi“. Muke koje opisuje prvi Remeta predstavljaju katalog tjelesnih nelagoda izrečen ozbiljnim tonom kao da je riječ o opisu svetačkih iskušenja. Zato je teško čitati predstavljanje pustinjaka iz prve pjesme kao ovjeru za njegov nastup moralnog propovjednika i potvrdu relevantnosti njegove poruke adresatima iz druge pjesme. Pavešković navodi kako su „ruho maskerate ili naznake maskeratne strukture u drugom Remeti primijenjene kao okvir za moralnu propovijed

ispjevanu u prvom licu u obliku obraćanja adresatima, a u prvom Remeti na maskeratu podsjeća samo monološki oblik pjesme, a možda i komika, iako nije riječ o erotokomičnoj alegorizaciji tipičnoj za firentinski obrazac“ (Pavešković, 2012: 88).

Analizu Vetranovićevih pjesama pustinjaka dao je, kako je već i spomenuto, i Pavao Pavličić. Po njemu su prvi i drugi *Remeta* – R1 i R2 – varijacija na temu maskerate, odnosno „varijacija na žanr“ potaknuta pjesnikovim osobnim iskustvom: „Vetranovića je očito najprije privukla okolnost da sam – živeći na Svetom Andriji – nalikuje na kakav komični lik iz maskerate (...) U R1 polazi se od ličnosti stvarnog pustinjaka i komičnih likova što ih opisuju maskerate pa se to razrađuje. U R2 pustinjaku se samo na početku namjenjuje ta uloga, a potom se on osamostaljuje u odnosu na žanr i postaje nešto drugo“ (Pavličić, 2006: 99). Ovom analizom Pavličić pokazuje kako čitanje nekog teksta ovisi o tome kako se definira sam žanr koji se ostvaruje u čitanom tekstu. Tako se i ovi Vetranovićevi tekstovi mogu promatrati u odnosu na okvire žanra koje su zadali povjesničari hrvatske književnosti ili u odnosu na firentinski obrazac.

Zaključno, Vetranovićeve su pjesme ispjevane u prvom licu, nisu namijenjene pokladnom recitiranju, nemaju prigodni karakter, a nisu ni prave propovijedi. Njihovi kazivači čitaju se kao tipiziranije maske, ali izvan okvira izvedbenih pjesama pisanih za karnevalske situacije. Tema sadržaja pjesama nije također karakteristična za karnevalsku maskeratnu tradiciju, poput osude tjelesnosti ili priče o komičnim zgodama ili nezgodama kazivača.

5. Maskerate Nikole Nalješkovića

Nakon Pelegrinovića najpoznatije ime u kontekstu pokladne lirike svakako je ono Nikole Nalješkovića.[10] U njegovome lirskom opusu nalazi se i dvanaest pokladnih pjesama pod naslovom *Pjesni od maskerate*. U njima se tematizira muško-ženski ljubavni odnos i to iz maskuline vulgarne perspektive. Dubrovački je pjesnik u stihovima svojih maskerata pomoću tehnika alegorizacije aludirao na spolne organe i spolni odnos. Bogdan navodi kako su takve maskerate u talijanskoj književnosti bile više pravilo nego iznimka pa je jasno na koga se pjesnik u tom segmentu ugledao (Bogdan, 2005: 141).

[10] Nikola Nalješković (o. 1505.-1587.) – antunin, hrvatski književnik; književni mu se opus sastoji od dva dijela: lirski (181 pjesma ljubavnog kanconijera, 37 poslanica, 4 nadgrobnice, 15 pobožnih pjesama i 12 maskerata) i dramski (7 „komedija“, odnosno 4 pastorale, 2 farse i 1 komedija).

Nalješkovićeve maskerate nisu homogene, već su metrički raznolike. Većina je pjesama osmeračkih, a dvije (2. i 3. maskerata) su pisane i dvostruko rimovanim dvanaestercem. Osmeračke se pjesme također razlikuju. Polovica pjesama na kraju strofe ima pripjev. U prilog nehomogenosti ide i neravnomjernost lascivno aluzivnih elemenata pa su tako izrazito lascivne pjesme pod brojem jedan, dva, tri, četiri i pet, dok se posljednje dvije udaljavaju od žanra maskerate – jedanaesta sliči ljubavnoj lirici, a posljednja je pirna pjesma. Kazivači su također različiti pa se nazivaju vragovima, prosjacima, sužnjima, zaljubljenicima, pastirima, slugama i pirnicima. Obraćaju se u prvom licu jednine, a katkada i u prvom licu množine.

Mišljenja su oko cjelovitosti Nalješkovićeva opusa podijeljena. Petković smatra da je Nalješkovićeva namjera bila stvoriti pokladnu zbirku čija bi prva maskerata po uzoru na Pelegrinovića bila uvodna, ali kao produkt na kraju je nastao nehomogen kanconijer „pun nesuglasnosti i besmislen po nameni“ (Petković, 1950: 116). U novije vrijeme zastupa se teza o cjelovitosti ciklusa. Bogdan objašnjava da je Nalješković svjesno u svoju pokladnu zbirku uvrstio baš te pjesme te da nije imao ni nakanu sastaviti jedinstven kanconijer poput Pelegrinovićeve *Jeđupke* (Bogdan, 2005: 140-141). Osim toga, Bogdan navodi i pet integrativnih elemenata Nalješkovićeva pokladnog ciklusa: „a) prije svega onaj tematske prirode: u svim se maskeratama, naime, više ili manje otvoreno govori o muško-ženskom ljubavnom odnosu; b) sve se obraćaju ženama, bilo u cijelosti, bilo svojim većim dijelom; c) sve zastupaju maskulinu perspektivu; d) sve su predviđene za izvedbu; e) najveći dio pjesama u određenoj se mjeri služi postupkom udvostručenja smisla“ (Bogdan, 2005: 141).

U ovom radu analizirat će se prva pjesma iz ciklusa *Pjesni od maskerate*. To je najduža pjesma iz zbirke, maskerata vragova, koja broji 43 unakrsno rimovana osmeračka katrena. Kazivač se predstavlja u prvoj strofi uz otklon od formule izravnog predstavljanja „mi smo“ :

„ Što ste blijedi s malom snagom.
nemojte se vi pripasti,
n'jetko zove mene vragom,
n'jetko djavolom i napasti.“[11]

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1*., stihovi 1-4, str. 457.)

[11] Stihovi Nalješkovićevih *Pjesni od maskerate* preuzeti su iz izdanja *Nikola Nalješković*. *Književna djela*, pr. A. Kapetanović. Matica hrvatska. Zagreb. 2005.

Umjesto formule izravnog predstavljanja „mi smo“ ili „ja sam“, kazivač prve maskerate predstavlja se nazivima koje su mu dodijelili drugi, nazivima pod kojima je poznat među ljudima. Navedena strofa tematizira očekivanu reakciju publike na nastup kazivača koji je među ljudima poznat kao vrag, đavao ili napast. Kazivač je stvorenje iz pakla i zato se pretpostavlja da publika u tekstu reagira strahom. No Nalješkovićev vrag predstavlja potpunu suprotnost od zastrašujućih stvorenja iz crkvenih propovijedi te pripada manje ozbiljnoj, smjehovnoj tradiciji.[12] Maska vraga predstavlja se s otklonom od izravnog predstavljanja s razlogom. Maska vraga zapravo je dvostruka maska. Ona označuje drugu masku – ili sinegdohu – koja predstavlja muškarca. Ta druga maska je kazivač koji izaziva smijeh i čuđenje :

„ Što li mi se svak začudi
vidjevši me ovdi naga,
pokli nije od svijeh ljudi
ki ne ima svoga vraga.“

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1*, stihovi 13-16, str. 457)

Maska se ne predstavlja izravno, nego kroz karnevalsku erotsku aluzivnost karakterističnu za firentinsku maskeratu :

„ Ne dođoh vam kazat mene
jer svak od vas vraga ima,
imaju ih po sto žene,
neg ne stoje vazda š njima.“

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1*, stihovi 21-24, str. 457.)

Za razliku od kazivača tipične firentinske maskerate, vrag nije kazivač koji predstavlja zbiljsku društvenu skupinu, nego figuru iz kršćanske mitologije, a služi kao leksički nositelj koji prenosi značenje na razinu spolnosti. U drugim hrvatskim maskeratama takvih kazivača nema, osim u već navedenoj prvoj, ali i drugoj maskerati Nikole Nalješkovića. Petković ističe „Dubrovačke pokladne pesme često su bile lascivne. Najbestidnije među njima ispevao je Nikola Nalješković“ (Petković, 1950: 114). Spolni se organi često spominju u maskeratama zaogrnuti metaforama, ali u ovoj maskerati muški spolni organ stupa na pozornicu ispod

[12] Bahtin navodi kako „u dijabolerijama srednjovekovnih misterija, u smehovnim zagrobnim priviđenjima, u parodičnim legendama, u fablioima i slično, đavao je veseli ambivalentni nosilac nezvaničnih gledišta, svetosti naopako, predstavnik materijalno-telesnog dole i slično. On nema ništa strašnog i tuđeg..“ (Bahtin, 1978 : 50).

maske vraga kao kazivač uvodne pjesme koja predstavlja ključ za čitanje ostalih *Pjesni od maskerate*. Kazivač se obraća dvjema skupinama adresata koje su podijeljene prema spolnom ključu: muškarcima i ženama. Sadržaj iskaza uvjetovan je spolom adresata. Muškarcima kao adresatima prvog i dužeg dijela pjesme vrag otkriva razlog svog dolaska :

„ Svi prilike znate naše,
tijem ne dođoh kazat mene,
nego narav da vam kažu
od općine od pakljene.“

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1*, stihovi 29-32, str. 458.)

Nakon uvodnog predstavljanja kazivač prelazi iz jednine u množinu. U prvom i dužem dijelu pjesme u kojem su adresati muškarci, kazivač povezuje opis pakla sa ženama, drugim adresatima. Kazivač navodi kad žene vide vragove „vrgle bi nas u pakao“ (stih 44) za kaznu zbog toga što su prevarili prvu ženu „ne dinarim neg jabukom“ (stih 36). Bogdan primjećuje: „U najpoznatijoj od Nalješkovićevih maskerata, onoj prvoj, u kojoj je kazivač vrag, najopsežnije je i najdosljednije primijenjena tehnika značenjske ambivalencije“ (Bogdan, 2005: 144). Vrag predstavlja muški spolni organ, „pakljena općina“ ženski spolni organ, a silazak vragova u pakao označuje spolni odnos između muškarca i žene.

Metafora spolnog odnosa izgrađena je na motivima lirike koja je sasvim suprotna lascivnosti maskerate pa Bogdan zaključuje: „Topos pak religiozne i refleksivne lirike o kažnjenoj oholosti, isti onaj koji će odjekivati i na početku Gundulićeva *Osmana,* u prvoj maskerati dobiva metaforičko značenje kojim se opisuje erekcija i penetracija“ (Bogdan, 2005: 145). Metafora na kojoj se temelji maskerata vraga svojevrsna je antiteza koja ujedinjuje motive religiozne lirike i najbestidnije maskerate. Ta je metafora dosljedno provedena od početka do kraja spolnog odnosa: od erekcije do penetracije kao ulaska u paklenu špilju sve do konačnog poniženja kada kažnjeni vragovi više ne uzdižu oholo glave te zatim bivaju izbačeni iz pakla.

U opisu boravka vragova u paklu uočavaju se i prepoznatljive formule „gore, dolje“ i „simo, tamo“ poznate i u firentinskom korpusu. Iako kazivač opisuje silazak u pakao kao kaznu za oholost i muku zbog koje će vragovi proplakati, ipak upozorava adresate da takav prikaz spolnih odnosa i žena kao mučiteljica ne treba shvaćati ozbiljno. Kazivač naglašava komičnu intenciju takve alegorizacije i ukazuje na njezinu nepouzdanost :

„ Vjerujte mi što vam kažu,
riječi ke se vam govore,
sve vam za smijeh istom lažu,
žene djavle er ne more.“

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1*, stihovi 97-100, str. 459.)

Nalješkovićev vrag prokazuje osude ženske seksualnosti kao neistinite i ne prikazuje muški spol kao žrtvu paklene ženske nezasitosti nego kao voljnog sudionika :

„ svaka nam je od njih draga
jer nam taj trud brzo mine
a dođe nam opet snaga.“
(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1*, stihovi 50-52, str. 458.)

Ženska seksualnost tako zaslužuje pohvalu. Obraćajući se ženskim adresatima, vrag se ispričava za davnu prijevaru na Evinu štetu, ponovno kao „ja“, a zatim upućuje pohvalu ženama kroz metaforu seksualnog odnosa kao samilosnog čina ili pravedne kazne za oholost :

„ Vi studena ogrijete,
obučete mnokrat gola,
vi nemoćna podvignete,
a slomite vi ohola.“

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1*, stihovi 145-148, str. 461.)

Nakon pohvale gopođama vrag ženama savjetuje da nastave napredovati u ljubavi kao što su i do sad, a oprašta se navodeći da se „uzoholio“ u razgovoru sa ženama te da treba krenuti.

Može se reći kako je Nalješkovićeva prva maskerata srodna firentinskim po dosljednoj primjeni erotokomične alegorizacije i karnevalske erotske aluzivnosti. Strukturirana je kao proširena izravna identifikacija kazivača kroz erotokomičnu metaforu. Prezentacija ponude vrlo je kratka i netipična za maskeratu, a riječ je o najavi usluga glazbenika iz maskirane družine koja slijedi iza kazivačeve družine vragova :

„ Ovo čujem družbu moju
gdje se spravlja doći sada
da vam svire i da poju
ovijeh svetac od poklada.“
(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1*, stihovi 161-164, str. 460.)

Navedeni stihovi smještaju izvedbu Nalješkovićeva maskeratnog ciklusa u vrijeme poklada i upućuju na zaključak da je najavljena maskirana skupina također objavila svoj dolazak glazbom koju je publika mogla čuti i prije izvedbe prve pjesme iz ciklusa. Kazivač govori publici kako će prepoznati njegovu družbu :

„ Svaki ima surlu gladku
mnogo l'jepšu neg pastiri,
svaka ćuti rados slatku
kad joj surla toj zasviri.“

(N. Nalješković, *Pjesni od maskerate 1*, stihovi 165-168, str. 460.)

Posljednje tri strofe maskerate ključ su za čitanje cijeloga ciklusa. U njima se sve pjesme iz ciklusa identicifiraju kao karnevalske izvedbene pjesme. Najavljuje se sljedeća skupina maskiranih kazivača i tako se uspostavlja povezanost uvodne pjesme s drugim pjesmama iz ciklusa. Kao svojevrsni prolog ciklusa, maskerata vraga završava molbom publici da s pažnjom i bez straha poprati najavljeni nastup. Bogdan zaključuje da „ona je najsloženija i najambicioznije zamišljena, u njoj se susreću elementi različitih literarnih diskursa. Nalješkovićeva strategija interdiskursivnosti u poigravanju smislovima rezultira tako prevođenjem općih mjesta ljubavne i religiozne lirike na drugo, lascivno značenje ili pak pridavanjem drugačijega metaforičkoga značenja tipičnim figurama spomenutih lirskih vrsta“ (Bogdan, 2005: 145).

6. Maskerate Antuna Sasina

Dubrovački pučanin Antun Sasin (o. 1520.-1590.) svrstava se u generaciju mlađih pjesnika koji su pisali maskerate. Petković navodi kako je Sasin „među dubrovačkim pesnicima ispevao najviše pokladnih pesama“ (1950: 116-117). No njegovu je literarnu sudbinu obilježila šutnja suvremenika i prešućenost u ranim književnopovijesnim izvorima. Tatarin navodi kako tom autoru „onodobni dubrovački književnici nisu upućivali poslanice – barem se do danas ni jedna nije našla – premda je on sve važnije šesnaeststoljetne pjesnike s mnogo poštovanja pobrojio u sastavcima *Drugi san* i *U pohvalu pjesnika dubrovačkijeh*. Ista ga sudbina prati kada je riječ o najstarijim književnim historiografima: nema ga u spisima *Vitae et carmina nonnullorum illustrium civium Rhacusinorum* (*Životopisi i pjesme nekih*

slavnih Dubrovčana) Ignjata Đurđevića i *Bibliotheca Ragusina* (*Dubrovačka knjižnica*) Serafina Crijevića, a ni u *Fastima* Sebastijana Slade Dolcija. Spominje ga tek kratko Franjo Marija Appendini“ (Tatarin, 2010: 79). Kao najplodnijem autoru dubrovačke karnevalske poezije, ipak mu se pripisuje tek mali broj maskerata. O tome svjedoči i Petković: „U rukopisnim zbornicima označen je za autora samo *Mužike od crevljara* i maskerate *Vrtara*“ (Petković, 1950: 117). Autor je i pjesme *Robinjica* koju je Petković označio kao pseudomaskeratu. Navedene pjesme objavljene su u izdanju što ga je priredio Pero Budmani za ediciju *Stari pisci hrvatski* (Zagreb, 1888.) na temelju starih rukopisnih zbornika.

Maskeratu postolara i maskeratu vrtlara ne obilježava naglašen otklon od firentinske cehovske pjesme kao literarnog modela u pogledu strukture ili erotokomične alegorizacije. Formalna sličnost očita je već na prvi pogled s firentinskim maskeratama. Spomenute maskerate kraće su samostalne pjesme, a ne dio ciklusa ili neke druge veće cjeline. Kazivači su maskirani kolektiv, predstavnici svijeta rada, majstori zanata i poljoprivrednici kakvi se često susreću u firentinskim maskeratama. U ovom se radu analizira prva maskerata postolara.

Mužika od crevljara ispjevana je u sedam osmeračkih sestina. Uvodna strofa zadaje rimu za posljednji par stihova svih sljedećih strofa, a njezin posljednji stih ujedno se ponavljao kao pripjev. Kazivači se predstavljaju u prvoj strofi, kao što je najčešće slučaj s kazivačima firentinskih maskerata :

„ Mi fratija od crevļara,
kao običaj bila 'e stara,
došli smo vam poigrati,
i Bembelja ukazati
svaki sad skoči i uživa'.
Biagio, biagio, viva, viva!.“[13]

(A. Sasin, *Mužika od crevljara*, stihovi 1-6, str. 172.)

U prvoj strofi maskerate crevljara Sasin sadržajno lokalizira firentinski obrazac. Bembelj koji se spominje u tekstu tradicijska je maska koja se vezuje za dubrovački postolarski ceh: „Primjerice, 3. svibnja, na dan sv. Filipa i Jakova, zaštitnika bratovštine, postolari su imali svoju svečanost i po odredbi vlasti izvodili na gradskim ulicama ples, praćeni pitoresknom maskom zvanom Bembelj, koja je plesala, skakala i šalila se na karnevalski način“ (Jelača,

[13] Stihovi Sasinovih pjesama preuzeti su iz izdanja *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića*, pr. Pero Budmani, Stari pisci hrvatski, knjiga XVI, JAZU, Zagreb, 1888.

2009: 205). Sama je maskerata primjer globalne primjene erotokomičnog leksika koji prožima cijeli tekst. Međutim, ona je slabije razrađena pa Petković zaključuje: „Sasinova imitacija peva samo o obućarskim kalupima, bez invencije“ (Petković, 1950: 117). Predmet alegorizacije su alati i sirovina obućarskog zanata: postolarska kopita i koža od koje se kroje cipele. Erotokomični prijenos značenja iz svijeta rada u sferu spolnosti tipičan je za firentinsku maskeratu: veličina kopita i kvaliteta kože označuju svojstva falusa. U sljedećim stihovima crevljari hvale kožu od koje izrađuju postole :

„ Sve su freške u nas kože,
a povrat ih svaka može,
ni se gamuh naš razvuče,
četr puta kad se obuče.
ni se veće zguļiva.“

(A. Sasin, *Mužika od crevljara*, stihovi 10-14, str. 172.)

U maskerati crevljara na djelu je erotokomična maskeratna alegorizacija ponude usluga obućarske struke: majstori postolari imaju različita kopita koja odgovaraju svakoj nozi, a tijesne se cipele mogu i kopitom proširiti. Adresati su žene kojima obućari nude svoje usluge. No pjesma ne sadrži aluzije na spolne odnose ni parodiranje toposa službe iz udvorne poezije. Crevljari ne nude svoje usluge besplatno. Nakon prezentacije i reklame obućarskih vještina i alata, kazivači iznose svoju ponudu ženama i u posljednjoj strofi :

„ Tim, gospođe izabrane,
ako ćete bit servane,
uzmi meštra za se
svaka sebi na ponase ;
svaki er vam se obećiva.
Biagio, Biagio, viva, viva!.“

(A. Sasin, *Mužika od crevljara*, stihovi 37-42, str. 172.)

Može se zaključiti kako Sasinova maskerata *Mužika od crevljara* predstavlja autorsku preradu motiva ponude obućarskih usluga po modelu tipične firentinske maskerate u lokalnom karnevalskom kontekstu.

7. Pokladna lirika i karneval

Maskerate su bile popularne u bučno karnevalsko vrijeme pa su se rijetko izvodile u okviru nekih drugih svetkovina. Primarno se nastanak maskerata vezuje uz vrijeme poklada, karneval, a to je razdoblje svečanosti, zabave između Bogojavljenja i korizme obilježeno različitim običajima. Oni su uglavnom usmjereni na pokladni utorak i čistu srijedu. Riječ je o dva-tri mjeseca u godini kada se ruše društvene i kulturne granice i kada slobode u komunikaciji nemaju ograničenja. Gulin navodi: „ U životu hijerarhiziranog grada Poklade su trenutak u kojem su se razbijale granice društvenih struktura. Poklade, karneval su velika javna predstava: pozornice su ulice i trgovi, grad postaje kazalište bez zidova, nema stroge podjele između glumaca i gledatelja (Burke, 1991:148). Poklade su idealan trenutak za komunikaciju svih u gradu, točnije za komunikaciju elitne i pučke kulture, ali ne samo tih, gradskih tipova kulturalnosti: okolni prostor, selo, također sudjeluje u Pokladama. Maskirani ljudi u povorkama iz neposredne dubrovačke okolice i iz 'udaljenije pozadine stupali su uz pratnju narodnih instrumenata, uz vlastite pokladne pjesme' (Čubelić, 1969:340).“ (Gulin, 1996: 164) . Glavni je prostor života poklada ulica. Upravo je bitna odrednica otvorenost ulice koja sa sobom povlači neformalnost komuniciranja pa i poseban tip općenja.

Nastanak maskerate vezuje se uz pokladne povorke 15. stoljeća u Italiji odakle stižu i u Hrvatsku. U njima se pojavljuju alegorijski likovi ili poznate osobe iz povijesti ili mitološki likovi kao i grupe ljudi istog zanimanja (ciganke, robovi, strani trgovci, vragovi, ljudi iz dalekih krajeva i sl.).

O podrijetlu naziva karneval postoji više teorija: prema nekima karneval svoj naziv baštini od latinskog uzvika *Carne vale! – Zbogom meso!*. Drugi smatraju da karneval potječe od latinskih riječi *carrus navalis* – lađa na kolima koja se nekoć u pokladnim povorkama vozila po srednjoj Europi (Dragić, 2012: 171). Lozica je karneval odredio kao razdoblje pojedinačnog i skupnog maskiranja (Lozica, 1997: 11-12). Skrivanje iza maske i prerušavanje, inače glavno obilježje karnevala, omogućuje izmjenu identiteta, a time i oslobađanje od svakodnevnih uloga. Osoba iza maske ostaje nezamijećena, a zbog uloge koju predstavlja mijenja svoje svakodnevno ponašanje. Zamjenom lica postiže se zastrašivanje ili smijeh, dok maska prema nekim vjerovanjima može služiti višim silama, ali i štititi od njih. Karneval kao dobro prihvaćen pučki običaj omogućavao je da maska često izražava kritiku društvene zbilje. Stoga se može tvrditi da je maska sredstvo bez koje ne bi ni postojao

karneval, a njezin je motiv najsloženiji i najvišeznačniji u narodnoj kulturi (Bahtin, 1978 : 49).

Iako su maskerate karnevalski žanr, pjesme maski pisane za izvedbu u vrijeme karnevala, riječ karneval ne javlja se u njima tako često. Mogući razlog tomu je što maskerate nisu pjesme o karnevalu, nego pjesme maski u kojima maskirani izvođači ostaju maske do kraja izvedbe te se raskrinkavaju besplatnom ponudom koja izlazi iz okvira komercijalne ponude maskom zadanog predstavnika profesija. Kako je već navedeno, izvođači nastupaju pod maskama obrtnika, poljoprivrednika, trgovaca, proročica, travarica, primalja i sl. Razumijevanje izvedbenog konteksta maskerati doprinosi razumijevanju teksta i načina na koji je u njemu organiziran sadržaj, kao što je to primjer deiktičnih čestica kojima se skreće pažnja publike na izvantekstne izvedbene elemente poput kostima ili erotokomičnih metafora koje izazivaju smijeh i zbog toga što tematiziraju spolnost u sklopu izvedbe koja se održava u javnom prostoru.

Kao izvedbeni žanr, maskerata je bliža dramskom tekstu jer je namijenjena uprizorenju. Danas je poznato kako su izvođači pjevali maskerate i u vrijeme izvan karnevala. Pokladno je vrijeme često bilo jedino vrijeme u godini kada su izvođači smjeli izvoditi pjesme maski pod maskama i to bez straha od kazni. Lozica navodi kako je „maskiranje bilo zabranjeno 1533., 1534., 1535., 1538., 1539., 1548. i 1549. godine, a bilo je dopušteno isključivo na pokladne dane 1541., 1542., 1544., 1545. i 1547. godine“ (Lozica, 1997: 184).

Muške su družine činile sastavni dio gradskog karnevalskoga i prazničkog života. Stojan navodi: „Družine, u kojima su se okupljeni mladići osjećali sigurnijima u mrakom obavijenu gradu, djelovale su osobito u vrijeme karnevalskih sloboda, kada su maskirane obilazile Grad, ali i sudjelovale u pripremi komedija i drugih šaljivih događanja kojima su se oduševljavali dubrovački stanovnici“ (Stojan, 2007: 128). Prema Lozici aktivnosti su muških družina dvojake, imaju lice i naličje; s jedne je strane kreativnost, sklonost drami, a s druge je strane nasilje i razvrat o čemu svjedoče brojne zabrane i sudski spisi (Lozica, 2007: 192).

Postavlja se pitanje i kako se vlast odnosila prema takvu ponašanju, a Janeković-Römer zaključuje: „Vlast nije pokušavala spriječiti mladićko okupljanje, smatrajući to dječačkim i mladićkim oduškom koje će proći. Nasuprot tome, kazne za prekršaje zakona bile su stroge pa su vlasteoski mladići često završavali u tamnici zbog uličnih ispada i neslanih šala. Takve su kazne bile dio pouke koju su morali primiti kako bi se pristali prilagoditi poželjnom okviru vlasteoskog života“ (Janeković-Römer, 1999: 186).

Bez obzira na zabrane i ograničenja karneval ostaje vrijeme kada se društvena pravila ublažavaju, vrijeme zabave i pretjerivanja. Maskerate pripadaju neslužbenom gradskom karnevalu koji nije uređen visokim protokolom. Pozornica za njihovu izvedbu obuhvaća javni prostor ulica i trgova kao i intimne prostore privatnih kuća.

8. Zaključak

U književnosti žanr se maskerate veže uz talijansku književnost, točnije gradove Firencu i Sienu. Riječ je o jednoj vrsti pokladne pjesme koja je monološki strukturirana. Monolog izgovara maska, a iza nje krije se jedan muškarac ili više njih. Kazivač progovara u prvom licu jednine ili množine i obraća se adresatu – ženama u izvedbenoj situaciji. Maskerata je povezana s pokladnim svečanostima i često je bila namijenjena javnom izvođenju. Maskerate su pisane osmercem, no bilo je i onih pisanih dvostruko rimovanim dvanaestercem. Kazivač u maskerati predstavlja jednu vrstu ljudi stranog ili domaćeg porijekla. Najčešće je to predstavnik nekog zanimanja ili socijalne ili etničke skupine, a može predstavljati antropomorfno, mitološko biće. Pod talijanskim utjecajem pjesnici hrvatskih maskerata preuzimaju tehniku alegorizacije teksta. Doslovno bi značenje predstavljalo opis nekog zanata ili fizičke djelatnosti. Preneseno bi značenje obuhvaćalo aludiranje na lascivno shvaćanje tog zanata ili fizičke djelatnosti.

Hrvatska protomaskerata sadrži elemente petrarkističke i platonističke ljubavne lirike. Osim toga, pripadnost žanru maskerate određuje kazivač koji predstavlja proricatelja i obraća se prvo kolektivnom adresatu, a nakon toga odabranoj vili. Nakon dublinskog rukopisa Držić je prozvan žanrovskim inovatorom jer je utemeljio hrvatsku pastoralnu književnost, napisao prvu obradu motiva robinje i napisao prvu protomaskeratu *Gizdave mladosti i vi svi ostali*.

Analizom četiriju Vetranovićevih maskerati može se uočiti nekoliko činjenica. Prva spomenuta maskerata *Lanci Alemani, trumbetari i pifari* povezana je s korpusom firentinskih maskerati jer je prerada Ottonaiove maskerate njemačkih glazbenika. Sve četiri maskerate uključuju i elemente firentinskih maskerati: predstavljanje kazivača, apostrofiranje adresata i prezentaciju ponude. Strukturu čini izravno obraćanje kazivača adresatima. Kazivači su predstavnici nekih zanimanja, ali i robinje i gusari koji nastupaju kao trgovci. Zajedničko svim Vetranovićevim maskeratama jest osmerački katren s prvom strofom koja se ponavlja kao pripjev. S firentinskim maskeratama slične su po formi i strukturi zato što se radi o pjesmama kolektivnih kazivača koji se obraćaju kolektivu generaliziranih adresata. Pjesme pustinjaka ispjevane su u prvom licu, nisu namijenjene pokladnom recitiranju, nemaju prigodni karakter, a nisu ni prave propovijedi. Njihovi kazivači čitaju se kao tipiziranije maske, ali izvan okvira izvedbenih pjesama pisanih za karnevalske situacije. Tema sadržaja

pjesama nije također karakteristična za karnevalsku maskeratnu tradiciju, poput osude tjelesnosti ili priče o komičnim zgodama ili nezgodama kazivača.

Nalješkovićeve maskerate nisu homogene, već su metrički raznolike. Većina je pjesama osmeračkih, a dvije (2. i 3. maskerata) su pisane i dvostruko rimovanim dvanaestercem. Osmeračke se pjesme također razlikuju. Polovica pjesama na kraju strofe ima pripjev. U prilog nehomogenosti ide i neravnomjernost lascivno aluzivnih elemenata pa su tako izrazito lascivne pjesme pod brojem jedan, dva, tri, četiri i pet, dok se posljednje dvije udaljavaju od žanra maskerate – jedanaesta sliči ljubavnoj lirici, a posljednja je pirna pjesma. Kazivači su također različiti pa se nazivaju vragovima, prosjacima, sužnjima, zaljubljenicima, pastirima, slugama i pirnicima. Obraćaju se u prvom licu jednine, a katkada i u prvom licu množine.

Sasinova maskerata *Mužika od crevljara* predstavlja autorsku preradu motiva ponude obućarskih usluga po modelu tipične firentinske maskerate u lokalnom karnevalskom kontekstu.

Maskerate pripadaju neslužbenom gradskom karnevalu koji nije uređen visokim protokolom. Pozornica za njihovu izvedbu obuhvaća javni prostor ulica i trgova kao i intimne prostore privatnih kuća.

9. Popis izvora i literature

Izvori:

Džore Držić, *Gizdave mladosti i vi svi ostali*, u: *Pjesni ljuvene*, pr. J. Hamm, Stari pisci hrvatski, knjiga 33, JAZU, Zagreb, 1965.

Nikola Naljeśković, *Pjesni od maskerate*, u: *Nikola Naljeśković. Književna djela*, pr. A. Kapetanović, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.

Antun Sasin, *Mužika od crevljara*, u: *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića*, pr. P. Budmani, Stari pisci hrvatski, knjiga 16, JAZU, Zagreb, 1888.

Mavro Vetranović, *Trgovci Armeni i Indijani, Dvie robinjice, Pastiri, Lanci Alemani, trumbetari i pifari, Remeta I.* i *II.*, u: *Pjesme Mavra Vetranića Čavčića*, dio I., sk. V. Jagić i I. A. Kaznačić, Stari pisci hrvatski, knjiga 3, JAZU, Zagreb, 1871.

Literatura:

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

Bogdan, Tomislav. 2003. *Lica ljubavi. Status lirskog subjekta u kanconijeru Džore Držića,* Zagreb.

Bogdan, Tomislav. 2005. *Nalješkovićeve maskerate*, u: *Pučka krv, plemstvo duha*, Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću, ur. D. Dukić, Disput, Zagreb, str. 139-151.

Bogdan, Tomislav. 2006. *Pluralnost hrvatske ljubavne lirike 15. i 16. stoljeća*, u: *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Disput, Zagreb, str. 57-80.

Dragić, Marko 2012. *Velike poklade u folkloristici Hrvata*, u: Croatica et Slavica Iadertina, vol.8, no.8, Zadar, str. 155-188.

Fališevac, Dunja. 1997. *Mjesto epike u hrvatskoj renesansnoj književnosti u Dubrovniku*, u: *Kaliopin vrt*, Književni krug, Split, str. 77-89.

Franičević, Marin. 1969. *Čakavski pjesnici renesanse,* Matica hrvatska, Zagreb.

Gulin, Valentina. 1996. *Antropološka vizura povijesti*: *Držićev Dubrovnik*, „Etnol. trib.“ 19., Zagreb, str. 151-169.

Janeković-Römer, Zdenka. 1999. *Okvir slobode: dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma*, Zavod za povijesne znanosti Hrvatske akademije i umjetnosti, Zagreb-Dubrovnik.

Jelača, Petra. 2009. *Maskerate i cingareske*, u: *Kazalište*, 39/40, Zagreb, str. 204-213.

Lozica, Ivan. 1997. *Hrvatski karnevali*, Golden marketing, Zagreb.

Lozica, Ivan. 2007. *O karnevalu: diverzija, kohezija, opsceno i mitsko*, u: *Dani hvarskog kazališta. Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, HAZU, Književni krug, Zagreb-Split, str. 190-208.

Muhoberac, Mira. 2000. *Vetranović, Mavro*, u: *Leksikon hrvatskih pisaca*, autor koncepcije: K. Nemec, ur. D. Fališevac, K. Nemec, D. Novaković, Školska knjiga, Zagreb, str. 753-757.

Pavešković, Antun. 2012. *Mavro Vetranović,* Ex libris, Zagreb.

Pavličić, Pavao 2006. *Dva pustinjaka*, u: *Čovjek, prostor, vrijeme. Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti* , ur. Živa Benčić i Dunja Fališevac, Disput, Zagreb, str. 81-102.

Pavličić, Pavao. 2009. *Maskerata*, u: *Leksikon Marina Držića*, ur. S. P. Novak, M. Tatarin, M. Mataija, L. Rafolt, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, str. 479-480.

Petković, Milivoj. 1950. *Dubrovačke maskerate*, SANU, Posebna izdanja, CLXVI, Odeljenje literature i jezika, knj.1, Beograd.

Prosperov Novak, Slobodan. 1976. *Hrvatske dramske robinje*, u: *Dani hvarskog kazališta*. *Renesansa*, sv. 3, ur. M. Fotez i dr. , Čakavski sabor, Split, str. 185-204.

Slamnig, Ivan. 1986. *Maskerate Mavra Vetranovića,* u: *Sedam pristupa pjesmi*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, str. 80-85.

Stojan, Slavica. 2007. *Slast tartare,* HAZU, Dubrovnik-Zagreb.

Tatarin, Milovan. 2010. *Rekonstrukcija drame Filide Antuna Sasina*, u: *Građa za povijest književnosti hrvatske*, knjiga 37, ur. D. Fališevac, HAZU, Zagreb, str. 79-128.

Tomasović, Mirko. 1978. *Hrvatska renesansna književnost u evropskom kontekstu,* u: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, ur. Aleksandar Flaker i Krešimir Pranjić, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu – Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, str. 167-192.

Zore, Luka. 1884. *Gragja za poznavanje eroikomične Dubrovačke pjesme*, rad JAZU, Razredi filologičko-historički i filosofičko-juridički, knjiga 8, Zagreb, str. 145-174.