

INTERPRETACIJA NALJEŠKOVIĆEVE PJESME O HEKTOROVIĆEVOJ GUTI

Pavao Pavličić

Vaj guto prokleta, da bi se skončal vijek
tvojijeh dan i ljeta, ali t' se našal lijek!
Otkud je u tebi tolika oholas?
otkud li dâna bî tolika tebi vlas
da moriš čovika, koji je kruna, čas 5
i slava i dika po svitu od svih nas,
budući on zlamen istočnijeh od gora
zvati se drag kamen jakoga Hektora?
Tom tvojom bolesti rek' bi hoć' na ništa
svakoga dovesti njegova godišta. 10
Toj ti bit ne more, jer dokli sve rike
budu teć u more i po tom u vike,
on ima živjeti i njegov slavni glas;
tijem nemoj veće ti morit ga po svak čas.
Toj li hoć' rvat boj, ohaj se kreposnijeh, 15
a pridji na stan moj; ma nećeš za moj grijeh,
jer poznaš dobro ti veće tuj boljezan
da srce mê ćuti neg da sam ja stezan
od tvoje tej uze, davši mu tej muke

da mu ti preuze i noge i ruke,
 koje su tolike pjesni nam pisale,
 kijem nijesu prilike do danas postale.
 Molim te togaj rad, nemoj svi Hrvati
 da na te plaću sad, hotjelij ga parjati.¹

Ovo je jedna od najpoznatijih i najčešće citiranih Nalješkovićevih pjesama. A to je i razumljivo: ona može poslužiti kao izvor podataka o vezama između naših pisaca XVI stoljeća u raznim gradovima, a i kao dokaz o sposobnosti starih hrvatskih pjesnika da i činjenice svakodnevnoga života uvedu u svoju poeziju. Zbog toga se, valjda, taj tekst nikada nije činio osobito spornim, utoliko više što je on dio opusa autora koji kao lirik nije u književnoj historiografiji osobito visoko ocijenjen, a — uz rijetke izuzetke — nije mnogo ni proučavan, budući da se najveća pažnja posvećivala njegovim scenskim djelima, kao boljem dijelu onoga što je izašlo ispod Nalješkovićeve pera. Ima, međutim, u toga autora pjesama koje zaslužuju pažnju zato što su ponekad veoma nadahnute, a često su nekonvencionalne, pa i originalne. Tako ni ova pjesma nije tako jednostavna (kao što se to na prvi pogled može učiniti: osim što je slojevita na osobit način, ona u sebi krije i neka značenja zbog kojih je vrijedno pozabaviti se njome pobliže.

Struktura je njezina, npr., prilično složena, koliko god da je sam tekst na doslovnoj razini uglavnom razumljiv. Pjesma je komponirana okvirno. U prvome i posljednjem distihu kazivač se obraća Hektorovićevoj guti, nudeći pri tome neke cjelovite iskaze: u prvome distihu on tu bolest proklinje, a u posljednjem moli da pusti hvarškoga pjesnika na miru. Lako je uočiti da ti iskazi — koliko god uvodni i završni distih bili po sadržaju slični — imaju različite funkcije. U prvome se distihu — zbog njegova uvodnog položaja — zapravo najavljuje sadržaj pjesme, dok se u posljednjem — opet zbog njegova položaja — nudi njezin zaključak i ujedno postiže emocionalni vrhunac onoga sadržaja koji je razvijen u središnjim stihovima.

Taj se pak sadržaj razlikuje od onoga što je rečeno u prvome i u posljednjem distihu, i po općem tonu i po načinu na koji je oblikovan. U središnjem dijelu pjesme moguće je uočiti tri osnovna motiva, ili tri perspektive iz kojih kazivač nastoji protumačiti bolest, njezine namjere i njezine mogućnosti. Bolest se tu tretira kao živo biće, kojemu ne samo da je moguće govoriti, nego koje — sasvim dosljedno — ima i

neke razloge zbog kojih se ponaša baš onako kako se ponaša. Tri motiva o kojima je riječ zapravo i jesu tri pokušaja da se guta opiše i defini-
nira.

Prvi je od njih sadržan u stihovima 3—8. U tome se dijelu pjesme kazivač čudi što je bolest uopće napala Hektorovića: pita se odakle kostobolji ta drskost (*oholas*) i kad se već drznula, kako joj je to pošlo za rukom, tko joj je dao toliku moć. Naravno, čuditi se što bolesti napadaju ljude bilo bi ponešto bizarno, da to čuđenje odmah ne dobiva i razloge: Nalješkoviću se čini neobično što je guti uspjelo da skoli čovjeka koji je inače po svemu izuzetan. Izuzetan je on zato što je slavan i uvažen (*kruna, čas i slava i dika po svitu od svih nas*) i po tome što je visoka podrijetla (*drag kamen jakoga Hektora*). Čuđenje se proteže i na činjenicu što je bolest napala nekoga tko se inače zove Kameni (Petar). Već se i po tome vidi da je ovaj dio pjesme zasnovan na jednome peralogizmu. Tu se, naime, ne izražava samo žaljenje što je guta napala tako slavna i zaslužna čovjeka kakav je Hektorović, nego se polazi od pretpostavke da takvu osobu njezin status (omiljenost i slava) zapravo štiti od bolesti, pri čemu je taj status sadržan već i u samome njezinu imenu. Od samoga početka stvar je postavljena tako da čitalac znade za tu paradoksalnu logiku i da na nju pristaje. U svakom se slučaju pak računa na to da za tu logiku zna sama bolest.

Jer, u idućem se odjeljku pjesme ona i dalje tretira kao živo i razumno biće i ujedno se paralogizam o kojem je maločas bilo riječi razvija dalje. U stihovima 9—14, naime, napušta se gonetanje o tome kako je i zašto guta napala baš Hektorovića, i polazi se od pretpostavke da se to već znade, to se znanje, doduše, iznosi u obliku hipoteze (*rek' bi*), ali ipak u dovoljno razrađenome i odlučnom obliku. Tu se, naime, tvrdi da je bolest napala Hektorovića upravo zato što je on slavan i častan: njezina je namjera — pretpostavlja pjesnik — da uništi Hvaraninovu slavu. Odmah se, međutim, tvrdi i da joj to neće poći za rukom, jer će pjesnikova slava trajati dotle dok je svijeta i vijeka. Usput se — slijedeći paralogičku nit razmišljanja — kostobolja nagovara da se ostavi staroga pjesnika, budući da joj je trud ionako uzaludan. Moguće je tu uočiti i jednu drugu, gotovo dirljivu dimenziju ovih stihova, po kojoj je — ako po ičemu — vidljivo da je Nalješkoviću doista stalo do Hvaraninova zdravlja: on se, naime, očito veoma trudi da uvjeri gutu, da je umilostivi i prevari: tumači joj kako joj je posao jalov, ne bi li je tako sklonio da se okani Hektorovića. I kao da se doista radi o živom biću, i to neobično taštom i

hirovitom, Nalješković se latio da pokuša urazumiti bolest: reklo bi se da je i sam na trenutak povjerovao vlastitoj poetskoj konstrukciji.

Ta se linija, uostalom, nastavlja i u slijedećem dijelu pjesme, u stihovima 15—22. Kao da sluti da njegovi argumenti neće biti dovoljni da prevare opaku bolest, kazivač čini najviše što može: moli bolest da prijeđe na njega i da se okani Hektorovića. Zanimljiv je način na koji je taj motiv izveden: tu se u paradoksalnu logiku koja prožimlje cjelinu pjesme uvodi još jedan vid tobože racionalnoga dokazivanja, koji paralogičnost teksta podiže još za jednu potenciju više. Izlaganje teče ovako: kazivač poziva gutu da, ako joj je već stalo da nekoga muči, ostavi kreposnoga Hektorovića i pređe na njega. Odmah zatim tvrdi kako ni sam nije grešan, a potom nudi i objašnjenje svoga poziva: njegov je jad zbog Hektorovićeve bolesti tako velik, da ga to boli više nego da je bolest skolila njega samog. Logika je, dakle, ovakva: kad već guta mora nekoga mučiti, onda neka ne muči onoga tko je krepostan, nego neka prijeđe na Nalješkovića; formulacija pri tome dopušta da se pomisli kako bi za gutu moralo predstavljati osobit izazov to što je Hektorović krepostan, a još veći to što Nalješković suosjeća s Hektorovićem: to bi je onda moglo razgnjeviti pa privući na Dubrovčanina. Zato se, valjda, tu još jednom spominju Hektorovićeve književne zasluge (kostobolja je zahvatila ruke *koje su tolike pjesni nam pisale*): tu se, naime, vraćamo na motiv iz prethodnog dijela pjesme, gdje se tvrdilo kako je guta i napala Hektorovića zato što joj je mrska njegova književna slava.

Tu je, međutim, paradoks doveden do vrhunca: u isto se vrijeme očekuje da guta bude bijesna na Hektorovićeovu književnu slavu, ali i da za nju ima razumijevanja. Otuda i onaj zaziv na kraju, naime, tvrdnja kako će svi Hrvati plakati ako Hektorović ne ozdravi. Tek u tome svjetlu moguće je još jednom razmotriti odnos prvoga i posljednjeg distiha i uvidjeti da od početka pjesme prema njezinu kraju postoji jasan razvoj. U prvome se distihu na bolest baca kletva, a u posljednjem se ona ponizno moli neka pusti staroga pjesnika na miru. I u tome je još jedan paradoks: nastojeći kroz cijeli tekst da smekša bolest, kazivač je zapravo smekšao sebe. Počevši od misli kako je na kostobolju dovoljno tek podvignuti, završio je u spoznaji da možda ni molbe neće pomoći.

I u tome se lijepo vidi temeljna dosjetka koja prožimlje cijeli ovaj pjesnički tekst. U njoj se, naime, guta tretira kao neka vrsta srditoga

zloduha koji, međutim, može biti i dobar, ako samo zaželi. Kao da ona, onda kad je razumna, ima u vidu i boljitak hrvatske književnosti, ali sad, kad se razljutila, želi ovoj samo zlo. Otuda se u pjesmi i javlja dvije vrste argumenata i otuda i dolazi njezin paradoksalni razvoj. Pojavi se prilazi s tri različita stajališta, koja su opet sva prožeta istom logikom.

II

Među trima motivima koje smo dosad zapazili — ili među trima fazama Nalješkovićeve obraćanja Hektorovićevoj bolesti — postoji stanovita gradacija. Već smo dosada konstatali da emocionalni intenzitet raste prema kraju pjesme; kraj osim toga — zapazili smo — proturječi početku. Sad treba uočiti da gradacija postoji i na drugim razinama teksta: onome što se zbiva na razini smisla, komplementarne su neke pojave na nivou stila.

Ponajprije, treba još jednom zapaziti logiku izlaganja u središnjem dijelu pjesme. U prvome ulomku toga središnjeg dijela (stihovi 3—8) iznosi se pitanje prožeto čuđenjem; u drugome ulomku (stihovi 9—14) daje se jedno nagađanje o razlozima bolesti i o njezinu ishodu; u trećem ulomku (stihovi 15—22) prelazi se — da tako kažem — u akciju: guta se pokušava nagovoriti da prijeđe s Hektorovića na kazivača samog. Obraćanje bolesti tako prolazi kroz tri emocionalna stanja i kroz tri retoričke faze. A tome odgovaraju i tri stilska stanja. Od početka prema kraju pjesme teku dva međusobno suprotna toka: na početku ima nešto više klasičnih stilskih sredstava, ali je zato sintaksa razmjetno jednostavna; prema kraju pjesme stilema je sve manje, ali se zato sintaksa komplicira. To je zapažanje zavrijedilo i šire objašnjenje.

Pogledajmo najprije prvi ulomak središnjega dijela (stihovi 3—8). Gramatički gledano, on se sastoji od triju rečenica koje se prirodno nadovezuju jedna na drugu, bilo relativnim veznicima (*koji je*), bilo kauzalnim (*budući on*), a u razumijevanju tih rečenica ne može biti nikakvih poteškoća, jer su raspoređene tako da se međusobno jasno razlikuju. Na razini stilskih sredstava, međutim, možemo u ovome dijelu pjesme uočiti nešto drugačiju situaciju: valja zapaziti ono nabranje koje je i asindetsko i polisindetsko (*kruna, čak i slava i dika*), pa onda hi-

perbat (*istočnijeh od gora*) koji se tu, očito, nije našao slučajno, budući da pravila versificiranja u Nalješkovićevo doba dopuštaju i »od istočnijeh gora«, nego služi tome da se podigne ton teksta.²

Takvih sredstava ima već manje u drugome ulomku središnjega dijela pjesme (stihovi 9 — 14), pa tu možemo zapaziti tek pokoji epitet i onu — uostalom, poznatu i uobičajenu — kombinaciju hiperbole i perifraze (*dokoli sve rike budu teć u more*), dok je inače na leksičkoj razini tekst uglavnom »ravan«. Sintaksa se, međutim, tu ponešto komplicira u odnosu na prethodni odjeljak. Prva rečenica ovoga dijela pjesme posve je jednostavna, ali je zato druga izrazito složena. Ona se, ponajprije, smislom nastavlja na prethodnu rečenicu, započinjući kao njezin nastavak, a zatim slijedi niz segmenata koji nisu poslagani prirodnim redom, jer su na vrlo malom prostoru ubačena dva umetka; oni glase: *i po tom u vike* i *i njegov slavan glas*. Prirodan slijed riječi u toj rečenici bio bi ovaj: »Toj ti bit ne more, jer on i njegov slavan glas ima (ju) živjeti dokoli sve rike budu teć u more i potom u vike«. Naravno, ponešto je od te sintaktičke kompliciranosti i ustupak zahtjevima rimovanja, ali čitalac ipak dobro zapaža inverziju (prvo se spominje koliko će nešto trajati, a tek potom što je to što će trajati), i odlaganje da se spomene subjekt, što zvuči kao nekakvo oklijevanje: kao da se bolest kojoj se pjesma obraća želi impresionirati dužinom vremena koja je pjesnikovoj slavi suđena, a tek se tada otkriva što će to imati tako dug vijek.

Najizrazitije je to u trećem ulomku središnjega dijela pjesme (u stihovima 15 — 22). Tu stilematičnost leksičkoga sloja gotovo da posve izostaje, budući da nema figura koje bi imale zadaću da svojom prisutnošću pojačaju iskaz. Ali, zato sintaktički sloj postaje veoma kompliciran, tako da čitalac mora na svakome koraku zastajati kako bi razabrao što treba s čime povezati. Pri tome padaju u oči dva opkoračenja jedno za drugim, i to baš na ključnome mjestu ovoga dijela pjesme: onda kad se izjavljuje kako je bol što je kazivač osjeća zbog Hektorovićevih muka gora nego da je sam bolestan. Na taj se način, naravno, postiže da važni sadržaji na kraju jednoga stiha i na početku idućega budu naglašeni (pogotovu zato što se u idući stih prenosi subjekt, čime se dojam oklijevanja pojačava). Ali, što je osobito važno, postiže se i to da se u sintaktičkome kolopletu zametne trag potrebi za logikom: da je tvrdnja o vlastitoj boli izrečena na drugačiji način, sintaktički običnije, djelovala bi to odviše hiperbolično i bombastično, dok je ovako, u skokovitosti i

opkoračenjima, ponešto prigušena njezina pretjeranost, te je tako i ona postala prihvatljiva.

Da je autor — svjesno ili nesvjesno — težio upravo takvome učinku, vidi se i po ostalim osobinama sintakse toga dijela pjesme. Treba samo promotriti ono što prethodi rečenim opkoračenjima. U prethodnom se dijelu rečenice, naime, bolest poziva da prijeđe na kazivača a da ostavi kreposnog Hektorovića, da bi se odmah potom ustvrdilo kako zapravo ni kazivač nije grešan; potom slijedi uzročni veznik *jer*, po čemu bi trebalo zaključiti da sad slijedi objašnjenje zašto to Nalješković nije grešan, ali se takvo objašnjenje ne daje, nego se prelazi na posve nov motiv, na tvrdnju kako Nalješkovića silno muči prijateljeva bolest. A to, dakako, teško može biti dokaz o njegovoj kreposti (ili ne-grešnosti), a čak ako tvrdnju treba i tako shvatiti, onda ona na vrlo kompliciran način proizlazi iz onoga što je doista rečeno. Isto je tako ponešto zamagljen i završni dio te rečenice: nakon što je ustvrdio kako njemu osobno teško pada prijateljeva bolest, Nalješković nastavlja: *davši mu' tej muke . . .*, pa se postavlja pitanje na što se taj dio rečenice odnosi i na što se nadovezuje; u dijelu rečenice koji tome prethodi, naime, subjekt je *ja* (*neg da sam ja stezan od tvoje tej uze*), pa zato ono *davši* kao da visi u zraku. Očito je, prema tome, da čitalac mora sam zamisliti prirodan red riječi, otprilike: »Jer poznaš dobro ti da tuj boljezan kojom mu ti preuze i noge i ruke (koje su nam pisale tolike pjesni), mē srce čuti veće neg da sam ja stezan od te tvoje uze«, itd. Treba, uostalom, zapaziti kako se tu rečenice nižu i gomilaju, ponekad i bez logičkog reda (ispada, na primjer, da je Hektorović pisao pjesme i nogama i rukama), gdje se jedno *koji* nastavlja na drugo, pridonoseći ne samo dužini rečenica, nego i njihovoj kompliciranosti.

Razloge ovakvoga stilskog izgleda pjesme treba, naravno, tražiti u njezinome smislaonome sloju (kao što treba činiti i obratno). Ako stil od početka prema kraju pjesme biva jednostavniji, a sintaksa složenija, onda se treba upitati što se tim stilom i tom sintaksom zapravo izriče. Odgovor glasi: izriču se sadržaji koji pokazuju nekakvu gradaciju. Ta je gradacija pak — sad je trenutak da se to kaže — gradacija paradoksa.

Jer, ako pogledamo bolje, čuđenje u prvome ulomku središnjeg dijela teksta zapravo je paradoksalno čuđenje, budući da je protivno svakodnevnom iskustvu. Tvrdnja koja se potom izriče još je paradoksalnija, budući da se sad bolesti pripisuju nekakve namjere i ona se poku-

šava od tih namjera odvratiti. Napokon, u trećem ulomku središnjega dijela ta paradoksalnost dosiže vrhunac, jer se tu bolesti predlaže pogodba i navode se argumenti zbog kojih bi ta pogodba tobože trebala biti za bolest povoljna. Svaki od tih motiva predstavlja, dakle, po jedan paradoks, a ti paradoksi bivaju prema kraju pjesme sve izrazitiji. Otuda je onda jasno i zašto sintaksa postaje složenija: paradoksi bivaju sve teže prihvatljiviji, pa traže sve više objašnjenja, ili pseudoobjašnjenja. Složena je sintaksa tako, plod nastojanja da se ta objašnjenja daju (otuda onolike relativne rečenice); ujedno, takva sintaksa treba da kamuflira ono što se ne može objasniti, zato jer je odviše paradoksalno. U takvo-me, skokovitom, hiperbatskom i zamršenom obliku paradoksalne tvrdnje postaju prihvatljivije jer — opet paradoksalno — zvuče jednostavnije. Istu ulogu onda ima i pojednostavnjenje stila na leksičkom planu: ono stvara privid da se govori jasno i jednostavno, svakodnevno i bez pjesničkih ukrasa, dok se, zapravo, govori veoma složeno, budući da se obavlja višestepeni prijenos značenja na kojima cijela konstrukcija i počiva.

Taj tip konstrukcije pak nije karakterističan samo za ovu pjesmu, niti samo za Nalješkovića; postoje cijele pjesničke škole u kojima se književna vrijednost sastavka mjeri upravo po neobičnosti i inventivnosti temeljne dosjetke i po eleganciji njezine izvedbe. Nalješkovića, međutim, obično ne povezujemo s takvim pjesničkim strujama; koliko god da smo često svjesni njegove izuzetnosti, navikli smo ga ipak smatrati tipično renesansnim pjesnikom. Postavlja se zato sad važno pitanje: je li Nalješković osjetio potrebu da se na ovaj način izrazi zbog teme svoje pjesme, ili iz kojega drugog razloga; u vezi s tim gdje onda ova pjesma spada, pa i kamo spada Nalješković kao autor.

III

Dolazimo sada do pitanja kakvu čitalačku perspektivu ova pjesma za sebe traži. Jedan od najvažnijih usmjeritelja recepcije redovito je žanrovska pripadnost teksta. Treba, dakle, i ovdje krenuti od žanrovske pripadnosti.

I, tu ćemo već na prvome koraku naići na poteškoće. Pjesma, naime, ima oblik poslanice, a upućena je nečemu čemu se ne može napisati pismo, naime, bolesti. Da je tekst doista zamišljen kao poslanica,

svjedoči njegov naslov, koji glasi: GUTI GOSPODINA PETRA HEKTOROVIĆA VLASTELINA HVARSKOGA NIKOLA STJEPKA NALJEŠKOVICA DUBROVČANIN PIŠE. U tome se natpisu, dakle, ne navodi samo ime naslovnika, nego, kao što je čest slučaj, puno ime adresanta. U drugim svojim poslanicama, onda kad se one obraćaju realno postojećim osobama, Nalješković kadikad navodi u naslovu svoje ime, ali ponekad — zapravo češće — i ne navodi.³ Ako ga je ovdje ispisao, onda je to zacijelo učinio zato što je naslovom htio naglasiti žanrovsku pripadnost svojega teksta, odnosno upozoriti da se tu doista radi o pravoj poslanici koja ima sve ono što poslanica treba da ima. Može se stoga reći da je ispravno postupio Rafo Bogišić kad je u svome izdanju Nalješkovićevih djela u Pet stoljeća hrvatske književnosti uvrstio ovaj tekst među poslanice.

Poslanica, međutim, kako već rekosmo, nije mogla biti uručena, i pjesnik je zacijelo na to i računao. Postavlja se stoga pitanje kome ju je onda doista uputio, tko je bio pravi adresat toga pisma? Očito je da se, već od samoga naslova, pretpostavlja kako će onaj tko pjesmu bude čitao odmah znati o čemu se radi: ton je, teksta, naime, takav da se u njemu kostobolja tretira kao pojava u koju je čitalac podrobno upućen i doživljava je kao neku vrstu svoga vlastitog problema, smatrajući je u svakome pogledu dostojnom da postane predmetom pjesme. Prema tome, Nalješković je kao mogućega čitaoca zamišljao ili samoga Hektorovića, ili širu književnu javnost. To se dvoje, međutim, svodi na isto: poslanica naših autora onoga vremena, onda kad su na hrvatskome i kad su složene u stihove, zapravo i nisu nikakva privatna pisma — premda znaju govoriti i o privatnim poslovima — nego su zamišljene tako da ih čitaju i drugi, a ne samo naslovnik. Vidi se to — ako ni po čemu drugome — po Nalješkovićevoj poslanici Vetranoviću, u kojoj mu javlja kako je našao da je Vetranović složio jednu poslanicu Hektoroviću, pa ga zato moli da i njemu dade na uvid, navodeći za svoj interes isključivo literarne razloge.⁴ A sve je to moguće zato što je poslanica tada tretirana naprosto kao pjesma, samo što je takva pjesma bila podvrgnuta drugačijim žanrovskim zakonima nego ostala lirika.

Ako je, dakle, Nalješković ovu pjesmu namijenio — ili i poslao — Hektoroviću, ona je ipak bila i pjesma za javnost. A pretpostavka je njezina da je ta javnost dobro upućena u stanje Hektorovićeve zdravlja i da joj govor o bolesti hvarskoga pjesnika može biti zanimljiv, te da joj o tome i nisu potrebna nikakva podrobnija objašnjenja. Iz toga

se može zaključiti da se Nalješković tu poslužio onim dobro poznatim retoričkim sredstvom koje traži da se govornik obraća jednoj osobi kako bi ga čula druga, i ta je druga osoba zapravo važna, njoj je govor upućen. Prava je situacija, dakle, ovakva: Nalješković se tobože obraća guti, a zapravo svoje riječi upućuje književnoj javnosti, da bi izrazio svoje osjećaje i da bi ujedno — možda — pokrenuo o toj temi nekakvu diskusiju i učinio prijatelju veselje, a kolegama pribavio literarni užitak.

Zašto, međutim, nije naprosto napisao pjesmu o guti, nego joj je uputio poslanicu? Mogao je, naime, o guti pisati pjesmu i tako da joj se izravno obraća, ta je pjesma mogla biti od riječi do riječi ista kakva je i ova, ali nije morala imati oblik pisma s propisanim zaglavljem. Odgovor na to pitanje nudi nam dosadašnja analiza pjesme: zato što je tu zapravo riječ o jednom osobitom književnom postupku. Cijela je pjesma zasnovana na dosjetki, a unutar te dosjetke nižu se druge, koje iz nje proizlaze i koje predstavljaju njezinu razradu ili radikalizaciju. Dosjetka se sastoji u tome što je Nalješković odlučio da Hektorovićevoj kostobolji uputi pismo; ako joj on šalje pismo, onda je ona osoba; ako je osoba, onda ima svijest, i u toj svijesti nekakve namjere; ako ima namjere, onda je na te namjere moguće utjecati, bilo strašenjem, bilo molbom; ako je pak to moguće, onda će se Nalješković oko toga i potruditi, pa će nastojati da najprije uplaši gutu, onda će pokušati da otkrije njezine namjere, i napokon će joj ponuditi pogodbu: neka prijeđe na njega, a neka se okani Hektorovića.

Možemo, dakle, reći da je Nalješković zapravo konstruirao cijelu tu situaciju, dosjetio se kako da je što efektnije komponira, pa joj svrsi onda služi i naslov, jer njegovo inzistiranje na epistolarnome karakteru teksta određuje i način na koji će biti shvaćene i sve druge komponente pjesme. Početni impuls Nalješković je možda mogao dobiti i od tradicije, jer je u njoj dobro poznat postupak obraćanja neživim stvarima i pojavama, pa i pjesmama samim. Ali, u kontekstu u kojem se ova pjesma javlja, osobito zbog inzistiranja na njezinoj pripadnosti vrsti poslanice, ona ipak ima svježinu inovacije i karakter stanovitoga poetskog otkrića.

Od čitaoca pak ona traži da prihvati neke uvjete. Ne radi se tu više o tome da se shvati kako Nalješković zapravo ne piše stihovano pismo kostobolji, jer to čitalac — pa i današnji — odmah uzima na

znanje. Ne radi se čak ni o tome da se uvidi kako je tu na djelu naročit retorički trik. Mnogo je važnije da čitalac postane svjestan neobične žanrovske pozicije teksta i da na tu poziciju pristane. Očito je, naime, da je ta pozicija osobita. Ovaj tekst, jednostavno rečeno, pripada žanru poslanice, ali mu i ne pripada. Ako je dopušteno izraziti se sasvim nezgrapno, pripada mu formom, ali mu ne pripada sadržajem. Pjesma, naime, ispunjava sve žanrovske uvjete da bude poslanica, pa se čak i osobito trudi da te uvjete ispuni, na što naslov posve jasno ukazuje. Ona, ipak, poslanicom ne može biti, budući da ne ispunjava najvažniji uvjet koji je za to potreban: ne obraća se osobi kojoj bi se moglo uputiti pismo. Položaj je pjesme, dakle, paradoksalan, i čitalac mora pristati na tu paradoksalnost i to već na samome početku, kod naslova, da bi poslije mogao pristati i na onaj niz paradoksa koji se u tekstu javljaju i koje smo već ovdje nastojali opisati. Još više od toga: čitalac mora biti u stanju da žanrovsku pripadnost pjesme shvati uvjetno: da uzme kako je ona uvjetno poslanica i da uzme da je ona uvjetno upućena Hektorovićevoj bolesti, a da su njezin pravi status, i pravi njezin adresat, negdje drugdje.

To drugdje, međutim, nije lako otkriti. Odmah se uviđa da ono nije u stvarnoj situaciji takve pjesme, naime, u društvenome kontekstu, odnosno u konvencijama književnoga života koje su tada na snazi. Pokazali smo već ovdje kako je pjesma upućena književnoj javnosti i želi biti originalna, ali ne toliko svojim sadržajem, koliko svojom formom. Preciznije kazano, ta javnost neće saznati ništa novo kad čuje da je Nalješkoviću žao što je Hektorović bolestan; saznat će, međutim, nešto novo kad čuje na koji mu je način i u kakvom obliku žao, kad vidi da se Dubrovčanin dosjetio da prijateljevoj bolesti uputi pismo u stihovima. Govoreći, dakle, ono što i javnost o bolesti zna i osjeća, Nalješković zapravo javnosti saopćava svoju književnu originalnost. U tome je pogledu takvo obraćanje možda donekle usporedivo s petrarkističkim obraćanjem gospoји: tamo se zaljubljenik obraća vili u drugome licu jednine, iznosi, tobože, svoje intimne misli i osjećaje, a zapravo sve to slaže u stihove i šalje u javnost. Pretpostavka je takvoga petrarkističkog obraćanja, međutim, jedna, doduše fingirana, ali realno moguća — pa, koji put, valjda, i doista postojeća — situacija: da, naime, zaljubljenik svojoj gospoји o ljubavi govori u stihovima i da joj onda te stihove šalje, ili — na samome početku te tradicije, kod trubadura — da joj ih pjeva. A ovdje takve podloge nema: tu se odmah jasno vidi

da je cijela situacija iracionalna i ta se iracionalnost smjesta mora uzeti na znanje. Prema tome, i realni je kontekst Nalješkovićeve pjesme drugačiji od konteksta petrarkističke lirike: tamo se radi o tekstovima za koje se zna da su literatura, ali koji simuliraju da imaju nekakvu realnu podlogu; ovdje je riječ o tekstu koji se predstavlja kao pismo i odmah pokazuje da pismo nije, da nikakve realne osnove nema, premda je u tom žanru upravo postojanje realne podloge (naime postojanje osobe kojoj će se pismo uputiti) zapravo *sine qua non*.

U tome se smislu onda može zaključiti da je Nalješković vlastitu svijest o žanrovskoj pripadnosti tekstova — i takvu svijest svoje publike — ugradio u inovacijski sustav ove svoje pjesme. Pošavši od pretpostavke da njegovi čitatelji znaju što je poslanica i kakva ona treba da bude, on je to znanje upotrijebio da bi se poigrao žanrom i da bi na taj način stvorio nešto novo. Zato bi se možda moglo kazati da ova pjesma nije samo žanrovski neodređena, nego da ona ujedno i govori o žanru, da ga komentira. Nalješković, naime, živi u vrijeme kad se u literaturi zbivaju mnoga previranja, od napuštanja dvostruko rimovanoga dvanaesterca kao glavnoga stiha i prelaska na osmerac (a taj je proces i kod samoga Nalješkovića vidljiv), pa do razmicanja granica pojedinih žanrova, s kojim je ono versifikacijsko previranje svakako u vezi. Pa kad se Nalješković odlučio da napiše pismo nečemu čemu se pisma inače ne pišu, onda se to očito dogodilo zato što je osjetio da se žanrovske granice mogu prekoračiti i da se konvencije žanra mogu upotrijebiti kao građa za djelo koje tome žanru neće pripadati, kao što ni ova pjesma zapravo nije nikakva poslanica. Tako je, uostalom, sa žanrovima često znao postupiti Nalješkovićev suvremenik Držić, pa i Vetranović, te, naravno, sâm Nalješković u svojim scenskim djelima. A čim se sa žanrom postupa na taj način, on istoga časa postaje materijal literature, postaje njezin predmet i njezina tema. Počinje se, ukratko, zbivati ono što inače nazivamo manirističkim književnim postupkom.

IV

Ostaje još samo da se odgovori na pitanje zašto je Nalješković uputio pismo Hektorovićevoj guti. Radi li se tu tek o običnoj manirističkoj dosjetki i nastojanju da se bude pod svaku cijenu originalan, u doba kad je originalnost sve više na cijeni? Protiv takve pretpostavke kao

da bi govorilo jedno prije iznijeto zapažanje: uočili smo da se u pjesmi osjećaju i prave emocije i da to, ako ništa drugo, govori o iskrenoj Nalješkovićevoj zabrinutosti za prijateljevo zdravlje, pa onda valjda i o doista životnoj inspiraciji ove pjesme. Ako je pak inspiracija prava, zašto je onda bila potrebna ta neobična maniristička dosjetka?

Pri pokušaju da se na takvo pitanje odgovori, važno je najprije uvidjeti da manirizam nije nespojiv s iskrenošću i doživljenošću. Obratno, moglo bi se kazati da je za njega iskrenost i doživljenost upravo karakteristična i da u manirističkim djelima nesumnjivo ima više autentičnih emocija nego u renesansnima. Renesansni su pisci, naime, težili univerzalnome, pa i na emocionalnome planu; zato se oni i bave emocijama koje im izgledaju općenito važnima, a one emocije za koje nisu postojali predviđeni književni oblici, nisu kod njih ni mogle dobiti literarnu obradu. Maniristi su pak u literaturu najprije uveli nove emocije, našavši za njih i nove oblike; ti su oblici prepoznatljiviji ponajprije kao miješanje žanrova. Vidljivo je to kod većine naših manirista: najviše literarno dotad nezahvaćenih emocija naći ćemo kod Barakovića, Vetranovića i Držića, a upravo se njihova djela odlikuju žanrovskom neodređenošću, pa čak i pripadnošću nekolicini književnih vrsta odjednom (v. npr. *Vilu Slovinku*, *Pelegrina*, *Grižulu*). Takav je slučaj i kod Nalješkovića: za stvarnu emociju (zabrinutost za prijatelja) on pronalazi novu formu, naime poslanicu njegovoj bolesti. Dakako, mogao je on posegnuti i za nekim od postupaka koje mu je nudila tradicija, budući da su takvi sadržaji i u njoj često obrađivani; mogao je, na primjer, naprosto napisati poslanicu Hektoroviću. Ako to nije učinio, onda je to, pretpostavljam, zato što je želio naglasiti kako njegove prijateljske emocije nisu od konvencionalne vrste, kako su od konvencionalnih jače i drugačije, te se zato i potrudio da za njih nađe i odgovarajući oblik.

Pronalazeći nove književne izraze za nove emocije, maniristi, naravno, moraju mnogo raditi na formi, jer upravo je forma ono što je novo. Otuda je za njih karakteristična formalna razigranost tekstova i njihova prožetost emocijama. Kao što su maniristi kao ljudi i kao pisci često rastržani između povjerenja i sumnje, ljubavi i mržnje, toploga i hladnoga, tako su i njihovi tekstovi svojevrsan spoj cerebralnosti (koja se očituje najviše baš na planu forme) i proživljenosti, koja toj cerebralnosti ne proturječi, nego joj je komplementarna. Rad

na formi je posljedica potrebe da se izraze emocije, ali je ujedno i posljedica racionalnoga bavljenja samom formom; pjesnik istovremeno doživljava i razmišlja o svome doživljaju, promatra ga i daje mu oblik. Tradicionalno i novo tu su izmiješani u čudnim i nepredvidivim omjerima, tradicionalno zadobiva novu interpretaciju, a novo se prurušava u tradicionalno ruho.

Dobar primjer za to predstavlja i ova pjesma. U njoj se polazi od jedne tradicionalne ideje, i od tvrdnje koja je opće mjesto mnogih djela starije hrvatske književnosti. To je ideja da onaj tko je vrijedan i ugledan na polju aktivnoga ili kontemplativnog života živi vječno. Praktički nema pisca koji se toj ideji ne bi bar jedanput vratio, a vraćao joj se i sam Nalješković u mnogim svojim nadgrobnicama. Zato je i prirodno što on i u ovoj pjesmi tvrdi kako će Hektorović živjeti *dokli sve rike budu teč u more i po tom u vike*. On, međutim, pravi u tome i jedan važan zaokret: dok su drugi naši autori tu ideju uzimali — kao što je i prirodno — strogo metaforički, u smislu da će nečiji glas i ime živjeti vječno, Nalješković je uzima doslovno, on posiže za nekom vrstom realizirane metafore, odnosno fiktivnog pokušaja da se metafora realizira. Otuda njegovo čuđenje na početku pjesme kako se guta usudila da napadne tako slavna čovjeka i kasnija tvrdnja da će pjesnikovo djelo ipak vječno živjeti. Tu se, dakle, jedna tradicionalna ideja odjednom i radikalno — za nas gotovo neprimjetno, ali za suvremenike valjda više nego očito — obrće naglavce i pretvara u paradoks: književna slava više nije samo garancija književne vječnosti, nego se tvrdi kako ona predstavlja zaštitu i od fizičke bolesti i smrti. Na taj se način stvara specifična maniristička situacija gdje se jedna konvencionalna misao prestaje shvaćati konvencionalno i uzima se doslovno (kao što Don Quijote doslovno uzima ono što je pročitao), i uvodi se u svakodnevni život. U tome je osnovni misaoni impuls ovoga teksta i iz njega proistječu sve one njegove osobine koje smo dosada zapazili, u njegovoj se službi nalaze.

Ono, naime, što dolazi poslije samo je logičan izvod te početne pozicije. Zaključivanje teče ovako: književna slava štiti od fizičke bolesti i smrti, a sad je, odjednom, u Hektorovićevu slučaju, to stanje narušeno; postoji, prema tome, dovoljan razlog za čuđenje. Najprije je, dakle, jedna tradicionalna ideja uvedena u kontekst u kojem joj zapravo nema mjesta, a onda se vidjelo da ona u tome kontekstu ne funkcionira. Pri tome se nije posumnjalo u tradicionalnu ideju (u literarnu

besmrtnost) nego u zbiljski kontekst u koji je ona dosjetkom ubačena; otuda i čuđenje kako se može dogoditi da oboli čovjek poput Hektorovića. Vjeruje se, naoko, da je došlo do nekakve greške, te je dovoljno gutu podsjetiti na književnu tradiciju i njezine konvencije, pa da i ona uvidi kako se zabunila i da pusti Hektorovića na miru.

I, logično, ta temeljna ideja ne biva napuštena, premda je demantirana: važenje te ideje (koja je, ponovimo, pjesničkom vlastitom dosjetkom prevedena s metaforičkoga na doslovni plan) pokušava se ponovo uspostaviti, i to sredstvima iz one iste sfere iz koje i sama ideja potječe, naime sredstvima literarnim. Na gutu, koja odbija da uzme na znanje kako su pjesnici besmrtni, pokušava se djelovati opet na književni način, naime, pjesmom. Tako Nalješkovića pjesma traži da je se shvati kao pokušaj da se opet uspostavi ono idealno stanje koje tradicija sugerira i na kojem su i pjesnici odgojeni.

To se stanje, međutim, više ne može uspostaviti, jednostavno zato što u zbilji nije nikada ni postojalo, a u njegovu metaforičku vrijednost maniristi više nisu sposobni da vjeruju kao u nešto prirodno i logično. A nisu sposobni zato što osjećaju potrebu da i njega, kao i sve književno, omjeravaju o zbilju; pri takvoj usporedbi, naravno, književne tvorevine pokazuju svoju krhkost i uvjetnost. Tako Hektorovića guta zadobiva značenje nekakve metafore toga narušenog idealnog stanja, a Nalješkovića pjesma postaje izraz sumnje u to stanje i ujedno nastojanje da se Hektorovića bolest kao metaforična i duboko simbolična uobliči.

Ako se, naime, prisjetimo svega što je dosada ovdje rečeno, onda nas to navodi da ono o čemu Nalješkovića pjesma govori protumačimo i malo šire, kao slikovit opis odnosa literature i zbilje. Naravno, to nipošto ne znači da se preko opisa Hektorovićeve bolesti želi sustavno alegorijski opisati taj odnos, niti da je on bio Nalješkoviću u racionalnome obliku na umu. Znači samo to da je taj odnos u pjesmi implicitno sadržan i da način na koji je Nalješković odlučio da izrazi sućut i zabrinutost zbog prijateljeve bolesti u tome smislu nije slučajna. U njemu su sadržane osnovne dileme književnosti i pisaca u to doba, a ponajviše upravo na liniji odnosa književnost — zbilja.

Jer, mogao bi se čovjek upitati zašto uopće Nalješković tu tretira Hektorovića kao pjesnika, a ne naprosto kao čovjeka: ta, on je kostobolju dobio kao čovjek, a ne kao pjesnik. Stvar je, međutim, u tome

da je u Nalješkovićevim očima Hektorović kao čovjek bitno određen činjenicom da je pjesnik, a odjednom se pokazuje da ga taj status ne brani ni od čega, pa čak ni od banalne kostobolje. Hektorović je, dakle, pjesnik, ali je pred zbiljom posve nezaštićen, zbilja na njega nasrće kao i na svakoga drugog. Otuda se ono od čega pjesma polazi — naime ideja da je književno djelovanje garancija besmrtnosti — može tumačiti kao tvrdnje da književnost jest — ili da bi trebala biti — jača i važnija od zbilje. To, uostalom, i leži u temelju te tradicionalne misli: većina zemaljskih stvari je prolazna, ali umjetnost nije, pa zato onaj tko se njome (uspješno) bavi, vječno živi. To je misao na kojoj je renesansa inzistirala i koja se dugo vremena smatrala svetom istinom.

Sad, međutim, dolazi do narušavanja toga stanja i do sumnje u tu misao. Zbilja je, pokazuje se, ipak jača, čim pjesnici, koliko god slavni bili, mogu patiti od gute, a — sluti se — i umrijeti kao i svi drugi ljudi. Ta ideja, uostalom, u ovoj pjesmi i ima smisla istom kad se uzme u nekom višem i prenesenom smislu, u smislu da je tu riječ i o načelnom odnosu književnosti i zbilje, a ne samo o pojedinačnome slučaju. Jer, samo na taj način ima Nalješkovićevo čuđenje (i njegovo kasnije nastojanje da se pogodi s gutom) svoje opravdanje: i on i oni koji ga čitaju zacijelo znaju iz iskustva da pjesnici boluju i umiru kao i svi drugi ljudi otkako je svijeta i vijeka. No, tek je sad to u pjesmi postalo problem i nešto nad čime se treba zamisliti. Nalješković je — kao i njegovi čitaoci — oduvijek znao da će i Hektorović, kao i svi drugi ljudi, jednom oboljeti i umrijeti; tek je sad, međutim, Dubrovčanin osjetio potrebu da se upita o smislu toga stanja. Tek, dakle, ako se stvari uzmu u prenesenom smislu, pjesma dobiva svoju punu dubinu: riječ je tu o užasu čovjeka koji je — i sam pjesnik — jasno uvidio da je bavljenje literaturom nepouzdan i možda jalov posao koji čovjeku ne garantira ništa, pa čak ni vječan život. Pjesnik je kao osoba podložan utjecaju vremena, pa su možda podložna i njegova djela, a u svakom je slučaju on od tih djela odvojen: koliko god da su djela plod njegova duha, ona ga ne mogu spasiti; on neminovno propada, a da nikada ne sazna ništa o daljoj njihovoj sudbini.

Pokušaj, dakle, da se na gutu utječe, predstavlja zapravo duboko simboličnu gestu: ako je zbilja jača od literature — ili makar od literata — onda pismo guti predstavlja plemenit, koliko god inače uzaludan, pokušaj da se književnošću djeluje na zbilju. Ako se prije mislilo

da je književnost od zbilje jača, da je iznad nje, i ako se sad pokazuje da zbilja uvijek doseže i uništava književnost, ili makar njezine tvorce, onda su stihovi upućeni guti zapravo očajnički pokušaj da se uspostavi prijašnje stanje, da se još jednom povjeruje u moć literature i da se zbilja pokuša literaturom pripitomiti. Otuda i epistolarni oblik, otuda i ono moljakanje gute na kraju, otuda, napokon i ona resignacija, kad se kostobolja pokušava umilostiviti time što joj se predočava kako će mnogo ljudi tugovati ako ona ne pusti Hektorovića da ozdravi. Zbilja odnosi pobjedu, to je jasno, ali se to ne može priznati: i upravo je to odbijanje da se prizna temeljno manirističko obilježje ovoga teksta.

Samo, naravno, koncept nije ostao bez rezultata. Guta je, mogli bismo kazati, slijedeći Nalješkovićev način razmišljanja, ipak nadmudrena. Ona je, naime, postala temom pjesme; ulovljena je, dakle, u mrežu stihova, pa je zato bol zbog nje manja, ako ne fizička Hektorovićeve, a ono makar duhovna Nalješkovićeva i ostalih literata. Ako, dakle, zbilja uvijek pobjeđuje književnost, književnost također uvijek pobjeđuje zbilju, i to tako što je uzima za svoj predmet, tako što je podvrgava svojim pravilima. Ako zbilja uništava pjesnike, a možda i književnost, pjesnici tu zbilju — reklo bi se maniristički — prisiljavaju da uništava i sebe — tako što je u književnost stavljaju.

Način mišljenja je u ovoj pjesmi — kao što se vidi — neobično srodan onome načinu mišljenja koji ćemo naći i u Barakovića, Vetranovića ili Držića, dakle kod pjesnika koje inače, manje ili više suglasno, smatramo maniristima. Bavljenje odnosom književnosti i zbilje važan je argument za pomisao o manirističkoj obilježenosti Nalješkovićevih djela: kao što sam drugdje imao priliku pokazati,⁵ manirizam je, svuda u svijetu, bitno zaokupljen odnosom književnosti i zbilje. Ako se pak maniristička orijentacija jasno vidi u jednome tako važnom tekstu kakav je ovaj, onda ima razloga da se razmišlja i o ogledavanju čitava Nalješkovićeva opusa u tome svjetlu. Bude li se ikada pisala povijest hrvatske manirističke književnosti, u njoj se Nalješkovićev opus neće moći zaobići.

BILJEŠKE

¹ Cit. prema: Nalješković, Benetović, Palmotić, *Djela*, priredio Rafo Bo-
gišić, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 9, Zagreb 1965, str. 47.

² Moguće je, doduše, da je hiperbat uveden i zato da se ne bi kršila tzv. mala cezura (poslije trećeg sloga u polustihu), kao što se i inače u ovoj pjesmi nigdje ne krši; učinak je hiperbata u stilskome smislu, međutim, ipak prisutan, on čini tekst stilski izrazitijim.

⁴ Pjesma je naslovljena GOSPODINU OCU D. MAVRU ČAVČICU, i glasi:

Molim te, oče moj, u bogu poštenu,
vidjet mi daj onoj što s' pisal ove dni;
er su mi dosle tri kazali lijepu stvar,
da s' pisal ti Petri pjesancu u grad Hvar;
a ti znaš od kakve meni jes milosti
vidjeti djelo tvê i smišljat kreposti,
kê okom vidjeti ni rukom ja tegnut
ni mojom pameti ne mogu dosegnut.
Zašto su tolike, kako ti njegda rijeh,
da nigda prilike ne čuh im ni vidjeh;
ter želim jak človjek kad želi jednu stvar,
ku nije prije vijek vidio nikadar,
neg samo po slavi i hvali od ljudi,
ter pamet svu stavi i drugo ne žudi
neg tuj stvar jedinu, kako je kriposti,
velju ti istinu, od vaše milosti,
kû molim sa svu moć da mi toj vidjet da,
ali kad bude doć, donese onada,
eda što od tuga srdačca odloži
nesrećni tvoj sluga. I s tobom mir boži.

Str. 40 Bogišićeva izdanja.

³ To se može provjeriti u spomenutom Bogišićevu izdanju, gdje se poslanice nalaze u posebnome bloku.

⁵ V. npr. rad »Metatekstualnost u manirističkim književnim tekstovima«, Umjetnost riječi 4, Zagreb 1984.