

JUR NIJEDNA NA SVIT VILA – NOVO ČITANJE

Tomislav Bogdan

Dosad se na Danima Hvarškoga kazališta u nekoliko navrata govorilo o lirici Hanibala Lucića, pa tako i o njegovoj najpoznatijoj pjesmi *Jur nijedna na svit vila*. Uostalom, cijeli svezak radova s ovoga znanstvenoga skupa (svezak broj XIII.) svojedobno je, krajem osamdesetih godina dvadesetog stoljeća, bio posvećen Lucićevu opusu. Pokušat ću na sljedećim stranicama ponuditi nov pogled na Lucićevu *Vilu*, zacijelo najpoznatiju ljubavnu pjesmu, ako ne i lirsku pjesmu općenito, naše starije književnosti, a vjerojatno i jednu od najvažnijih pjesama u hrvatskoj književnosti uopće. Zaključci do kojih se pritom dolazi podržavaju, odnosno dodatno učvršćuju uvid koji zastupam već neko vrijeme, uvid o poetičkoj pluralnosti naše renesansne ljubavne lirike, koja se inače često neopravdano promatrala kao poetički homogena, gotovo monolitna. To je spoznaja koju smatram vrlo važnom za razumijevanje renesansne književne kulture, a u nas se nekako sporo probija i nevoljko prihvaća. Novo čitanje Lucićeve *Vile* što ga namjeravam iznijeti dotiče se, dakle, problema koji su vrlo važni za svako ozbiljnije proučavanje hrvatske renesansne lirike, ali i ranonovovjekovne književnosti u cjelini.

Jur nijedna na svit vila, kao što ću pokušati pokazati, dobar je primjer poetičke slojevitosti i pluralnosti Lucićeve ljubavne lirike, o čemu

sam – ne prvi, ali, vjerujem, dosad najobrazloženije – nedavno pisao u svojoj knjizi *Ljubavi razlike*, u poglavlju posvećenom Hanibalu Luciću. O Lucićevoj ljubavnoj lirici inače se rijetko pisalo, barem u novije vrijeme. Nakon radova Joanne Rapacke i Dunje Fališevac iz 70-ih i 80-ih godina dvadesetog stoljeća, malošta je relevantno o toj temi objavljeno, iako je, prema općem sudu, riječ o jednom od najkvalitetnijih lirskih opusa naše starije književnosti. U spomenutoj sam knjizi, u svojevrsnom nacrtu, u svega nekoliko rečenica, iznio i novo viđenje Lucićeve *Vile*, a to ću viđenje ovdje nastojati dopuniti i razraditi.¹

Nekoliko godina nakon Lucićeve smrti, objavljena je njegova knjiga *Skladanja izvorskih pisan razlikih* (Venecija, 1556.) u kojoj se nalazi sve što je od Lucićeva književnoga rada na hrvatskome jeziku sačuvano, pa tako, među ostalim, i skupina od 22 ljubavne pjesme, po svoj prilici napisane u prvoj četvrtini 16. stoljeća. Taj mali uzorak kojim danas raspolažemo samo je manji dio većega, nažalost nesačuvanoga lirskog opusa. Ako se, naime, smije vjerovati tvrdnji iz Lucićeve prozne posvete Jeronimu Martinčiću, koja se u knjizi nalazi pred prijevodom iz Ovidijevih *Heroida*, sâm je autor načinio izbor među svojim pjesmama, strogo odabravši samo malobrojne koje je smatrao najuspjelijima. *Jur nijedna na svit vila* dvanaesta je od te 22 ljubavne pjesme u *Skladanjima*. Kao što je gore rečeno, Lucićeva mala

¹ Usp.: T. Bogdan, *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. stoljeća*, Zagreb, 2012., str. 197–208 [203 i 204]. U toj knjizi vidjeti i osvrt na različite pristupe Lucićevoj ljubavnoj lirici, kao i na najvažniju stariju literaturu o njoj. Općenite karakterizacije Lucićeva opusa u cjelini i njegove ljubavne lirike, kao i kratka, temeljna zapažanja o petrarkizmu i ostalim ljubavnim diskurzima u hrvatskoj i europskoj renesansnoj književnosti koji se formuliraju na samome početku ovoga rada također su rezultat sažimanja i mjestimične dorade uvida što se donose na stranicama spomenute knjige. Rad D. Fališevac na koji se upućuje u glavnome tekstu jest »Poetika Lucićeva kanconijera«, *Dani hvarskog kazališta*, knj. XIII.: *Hanibal Lucić*, Split, 1987., str. 181–202, a J. Rapacke »Antipetrarkizam u stvaralaštvu Hanibala Lucića«, u: *Umijeće interpretacije. Zbornik radova u čast Ive Frangeša*, ur. D. Fališevac i K. Nemeč, Zagreb, 2000., str. 95–101 (studija je inače prvi put objavljena 1978. na poljskom).

zbirka ljubavne lirike uživa ugled jednoga od najuspjelijih, najkvalitetnijih lirskih opusa starije hrvatske književnosti. Obično se ističu Lucićevo versifikatorsko umijeće, elegancija njegovih stihova, ponekad i nešto viši stil nego u njegovih dubrovačkih prethodnika s kraja 15. stoljeća, Džore Držića i Šišmunda Menčetića, a sama *Vila* postala je već u 19. stoljeću jednom od najhvaljenijih pjesama hrvatske književnosti općenito. U književnoj je historiografiji pritom dugo prevladavalo mišljenje o Luciću kao izrazitu bembistu, sljedbeniku reforme ljubavne lirike što ju je u talijanskoj književnosti u drugoj četvrtini 16. stoljeća proveo Pietro Bembo, zalažući se za vjerno oponašanje Petrarčina *Kanconijera* i spajanje njegove koncepcije amoroznog odnosa s onom neoplatoničkom. To je mišljenje, međutim, pogrešno – Lucićeva ljubavna lirika poetički je heterogena, u njoj se očituju različite koncepcije ljubavnog odnosa i elementi različitih ljubavnih diskurza. Neki od tih raznovrsnih utjecaja doista su posljedica kontakta s Bembovom i, naravno, Petrarčinom lirikom, no drugima pak, kojih nema tako malo, izvore treba tražiti u talijanskih dvorskih i ostalih pjesnika s kraja 15. i početka 16. stoljeća te u Lucićevih domaćih, dubrovačkih prethodnika. Ne bi smjelo biti sumnje da opisana heterogenost ni u Lucićevu slučaju, kao ni u ostalih domaćih i europskih pjesnika toga vremena, ne odražava biografsku stvarnost, odnosno neku činjeničnu podlogu, nego pluralizam amoroznih diskurza, različite mogućnosti književnoga govora o ljubavi. Lucić je vrlo dobro poznao različite pjesničke škole i autorske opuse, od Petrarke i talijanskoga dvorskog pjesništva s kraja kvatročenta, preko dvojice dubrovačkih prethodnika (Menčetića i Držića), do lirike Pietra Bemba i osobito Ludovica Ariosta, pa možda i do početaka talijanskoga bembizma, koji nije mogao biti poznat hrvatskim pjesnicima starijima od Lucića (iako je vjerojatnije da je Luciću bio poznat sâm Bembo kao uzor, a još uvijek ne bembizam kao pokret, kao škola). Branko Vodnik davno je u svojoj povijesti hrvatske književnosti, analizirajući ukratko Lucićevu ljubavnu liriku i očito je smatrajući manje važnom od *Robinje*, ispravno zaključio: »Lucić dakle spaja najnovije pojave talijanske književnosti s

počecima književnoga rada u Dubrovniku«. ² Taj zaključak potvrđuje se na svoj način i u mome čitanju Lucićeve *Vile*.

Prije nego što se posvetimo samoj pjesmi, možda nekoliko dodatnih, kratkih objašnjenja tvrdnje o tome da je Lucićeva ljubavna lirika poetički heterogena, da se u njoj očituju različite koncepcije ljubavnoga odnosa i elementi različitih ljubavnih diskurza, odnosno da se u Lucićevoj maloj zbirci pojavljuju različiti tipovi ljubavne lirike. Iako se, naime, Lucićevu zaljubljeniku uglavnom ne događa da mu žena uzvрати naklonost, često se na takav rasplet aludira, uz jasne senzualne primisli, a gdjekad žena doista uzvrća osjećaje, u jednome ili dvama tekstovima, što je očita nepetrarkistička i neidealistička varijanta. Petrarkistička ljubavna muka, neuslišana kazivačeva žudnja i prozopografije iz jednoga dijela pjesama količinski su u ravnopravnu odnosu s persuzivnim i ludičkim nastupom lirskoga subjekta u njihovu ostatku, u kojemu se pojavljuju i pjesme utemeljene na dosjetki. Iznesene karakterizacije u vezi su, dakako, sa selektivnijim, preciznijim shvaćanjem petrarkizma, proizišlim iz povijesnopoetičke rekonstrukcije njegova epohalnog razumijevanja. Prema takvu, preciznijemu shvaćanju, petrarkizam se čvrsto povezuje s poetikom Petrarkina *Kanconijera*, a ne proširuje bez potrebe na pojave koje prema njoj ne stoje ni u kakvu afirmativnom odnosu.

² B. Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti I*, Zagreb 1913., str. 113–123 [120]. Odmah nakon toga, te i dalje ispravno, iako uz upotrebu ponešto naivna metajezika, Vodnik nastavlja: »‘Pisni ljuvene’ – a ima ih samo 22 komada – ne donose dakle sadržajem svojim ništa novo. Ali ovo doba imitacije i ne traži od pjesnika novih motiva, već što dotjeraniju umjetničku obradbu. Dikcija bila je duša poezije, a pjesnik, što ljepše izriče svoje osjećaje, drži, da ih je tim iskrenije i vjernije izrekao, što je posve u duhu talijanskog Cinquecenta. A upravo dikcijom i obradbom diže se Lucić nad prosječni niveau suvremene erotike.«

Kako, dakle, stoji stvar s Lucićevom *Vilom*? U njoj se, nakon uvodne sintetske pohvale gospojinoj ljepoti u prvoj strofi, kroz osam strofa sustavno i, dakako, pohvalno opisuju pojedine sastavnice gospojine pojavnosti, i to odozgo prema dolje (kosa, čelo, obrve, oči, obrazi, usne, zubi, vrat, grudi, prsti, hod i držanje), pri čemu je svaka od strofa u pravilu posvećena jednome elementu ženine anatomije ili sveukupna izgleda, da bi pjesma u desetoj strofi završila još jednom sintetskom pohvalom gospojine ljepote i molbom bogu da je sačuva u vječnoj mladosti. O *Vili* se dosad u literaturi obično isticalo: a) da je tipičan petrarkistički opis idealne ženske ljepote; b) da je po mnogočemu jedinstvena i neobična, ne samo u Lucićevu kanconijeru nego i u našoj starijoj lirici uopće, pa čak i u europskoj, pri čemu je ova druga tvrdnja zapravo u proturječju s prvom, u kojoj se tvrdi da je *Vila* nešto tipično; c) zatim da su za njezin nastanak bila presudna preuzimanja iz književnoga folkloru, odnosno iz nekakve hipotetičke gradske popijevke Lucićeva vremena; d) da je nastala u okrilju bembizma, Bembove reforme ljubavne lirike i njezina novog idealizma; e) da je izvrstan primjer nove, renesansne težnje za harmonijom, simetrijom, proporcionalnošću (ponajviše zbog kompozicije i strukturiranosti strofa). Gotovo ništa od navedenoga, po mome mišljenju, nije točno. Stječe se, također, dojam, na temelju mnogočega što je o *Vili* napisano, da je ta pjesma nekako pala s neba u našu književnost, da baš nije moguće lako objasniti kako je, u svojoj izuzetnosti i estetskoj dojmljivosti, nastala, valjda dijelom i zbog toga što su domaći književni povjesničari neko vrijeme uzaludno tražili njezin strani, talijanski predložak. Istina, u dubrovačkoj i dalmatinskoj renesansnoj književnosti nema mnogo pjesama sličnih *Vili*, ali moguće je objasniti kako je nastala ako se uzme u obzir njezin europski kontekst. Čini se, tako, da je *Jur nijedna na svit vila* nastala sjedinjavanjem elemenata nekoliko književnih tradicija, od kojih neke dosad nisu bile primijećene, i to u posebnoj Lucićevoj adaptaciji tih tradicija i njima pripadajućih postupaka.

Vrlo je dugo bila utjecajna hipoteza o izuzetnoj važnosti folklornog utjecaja u *Vili*. Tu hipotezu danas jedva da treba ozbiljno pobijati, jer već je poodavna s pravom dovedena u pitanje u nekoliko važnih radova.³ Ukratko rečeno, mjestimična leksička, figuralna, metričko-sintaktička preuzimanja iz književnoga folklora, ne samo u *Vili* nego i u našoj starijoj ljubavnoj lirici općenito – izuzmu li se, dakako, malobrojne pjesme sasvim stilizirane »na narodnu« – u funkciji su stvaranja pjesničkoga idioma, ona su integrirana u visoku kulturu, to nisu preuzimanja cjelovite poetike i ne mogu bitno pomoći u interpretaciji pjesme. Konceptija ljubavnog odnosa, ljubavni diskurz, većina motiva i figura koji su u *Vili* zastupljeni, te osobito njezine formalne značajke, nemaju ništa s folklorom, a njihove podudarnosti s mnogo kasnijim zapisima narodnih pjesama gotovo su sigurno posljedica

³ Usp. primjerice S. Petrović, »Poetika tradicije: utjecaj 'narodne poezije' u jednoj pregršti renesansnih tekstova«, *Letopis Matice srpske*, knj. 410, Novi Sad, 1972., str. 499–511 i D. Fališevac, »Poetika Lucićeva kanconijera«, str. 198. O odnosu najstarije hrvatske ranonovovjekovne umjetničke ljubavne lirike prema književnom folkloru vidi i M. Bošković-Stulli, »Usmena književnost«, u: M. Bošković-Stulli/D. Zečević, *Usmena i pučka književnost (Povijest hrvatske književnosti, knjiga 1)*, Zagreb, 1978., str. 7–353 (o Lucićevoj *Vili* na str. 170), D. Dukić, »Hrvatska ranonovovjekovna ljubavna lirika i folklorno pjesništvo«, u: *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti. Zbornik radova s međunarodnog simpozija održanog od 27. do 29. rujna 2004. u Splitu*, ur. B. Lučin i M. Tomasović, Split, 2006., str. 175–217, T. Bogdan, »Prešućeni paški pjesnik Ivan Mršić«, *Dani Hvarškoga kazališta*, knj. 33: *Prešućeno, zabranjeno, izazovno u hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Zagreb–Split, 2007., str. 44–68 te kratku sintezu o tome problemu u T. Bogdan, *Ljubavi razlike*, str. 138–141. U starijim radovima teza o presudnu utjecaju književnoga folklora na nastanak *Jur nijedne na svit vile* zastupa se, primjerice, u P. Kasandrić, »'Pisni ljuvene' Hanibala Lucića«, *Glasnik Matice Dalmatinske*, knj. 2, Zadar, 1903., str. 267–288, 380–402 [386–393] i u A. Petravić, »Hanibal Lucić i narodna pjesma«, *Nove studije i portreti*, Osijek 1910., str. 32–40, a od nešto novijih radova ta se teza i dalje snažno i nepotrebno naglašava u studiji Josipa Vončine »Jedna od mogućih analiza Lucićeve 'Vile'«, *Analize starih hrvatskih pisaca*, Split, 1977., str. 75–89 i u sintezi Marina Franičevića *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb, 1983., str. 370–372.

spuštanja visoke kulture u pučku. Lucićeva *Vila* po svemu je važnome izrasla iz literature, iz umjetničke književnosti. O kakvoj je tu literaturi onda riječ? *Vila* se obično bez opravdanja povezuje s bembizmom, iako u njezinim skladnim stihovima nema tragova neoplatonizma, a pojavljuju se izrazite senzualne pojedinosti. Tako zaljubljenik u šestoj strofi uzbuđeno izgovara:

Blažen tko joj bude garlit
Garlo i vrat bil i gladak,
Srića ga će prem zagarlit,
Živiti će život sladak,
Žarko sunce neće harlit
Da mu pojde na zapadak.
Garlo i vrat bil i gladak
Blažen tko joj bude garlit.

Ili u sedmoj strofi:

Lipo ti joj ustrepeću
Parsi bilji sniga i mlika.
Tere oči na nje meću
Kî žalosti išću lika,
Jer ne mogu slatkost veću
Umisлити dovik vika.
Parsi bilji sniga i mlika
Lipo ti joj ustrepeću.

Lucićeva prozopografija opsežnija je, sustavnija i detaljnija od bilo kojeg Petrarkinog ili Bembovog opisa ženske ljepote i, k tome, kao što je maloprije istaknuto, s ponekom otvorenijom senzualnom pojedinosti. *Jur nijedna na svit vila* po svoj je prilici nastala u kontaktu s drugim književnim tradicijama, ostajući pritom ipak po većini motiva i opisanih elemenata

ženske ljepote bliska Petrarki. Talijanska lirika s kraja 15. i početka 16. stoljeća zna za slične pjesme u kojima se ženska ljepota opisuje podrobno, gdjekad još podrobnije nego u Lucića, u pravilu odozgo prema dolje i u takozvanim dvama kanonima – u kratkome, koji se obično ograničava na neke dijelove lica (oči, kosu, obraz, usta) i ne prelazi granicu grudi, i dugome, koji podrobnije opisuje lice i dopire sve do stopala. Neki od takvih sustavnih opisa ženskoga tijela, osobito oni kraći, mogli su biti kompatibilni s petrarkizmom, ali podrijetlo samoga postupka nije petrarkističko, već seže sve do srednjovjekovne književnosti starije od Petrarke i do antike.⁴ Lucić je kompoziciju pjesme i količinu opisanih elemenata očito preuzeo iz suvremenih talijanskih prozopografija, pazeći pritom da se zadrži u granicama visokoga stila, što u talijanskih lirika, osobito kada su primjenjivali dugi kanon, često nije bio slučaj. Zamisao pak za sam kraj pjesme, za molitvu iz posljednje strofe kojom završavaju pohvala i opis gospojine ljepote, mogao je preuzeti, ako već ne iz nekoga nama danas nepoznatoga talijanskog ili latinskog predloška, iz jedne pjesme Džore

⁴ Usp. o tome G. Pozzi, »Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione«, *Lettere italiane*, 1 (1979.), str. 3–30. Pozzi dvije varijante opisa naziva kanonima, čime želi naglasiti tipiziranost takva opisivanja tjelesne ljepote. Pojam kanona u tome smislu kasnije su od njega preuzeli mnogi autori, osobito talijanski. Ivan Slamnig zanimljivo je primijetio – ne obrazlažući podrobnije taj kratki i lucidni uvid te pretjerujući s tvrdnjom o kićenosti, koje u pjesmi nema, kao i s tvrdnjom o hrvatskome trubadurstvu – da se *Jur nijedna na svit vila* »taj blistavošaren opis ženske ljepote u živahnim i pjevnim osmercima odvaja [...] od konvencije bembizma, nastavlja na stariju tradiciju hrvatske trubadurske i kariteanske lirike, i ukazuje na novu kićenu poeziju koja će se do punine razviti u sedamnaestom stoljeću«. Nešto prije toga jednako je zanimljivo i poticajno zapazio: »Odras bembizma primjećujemo u nas najprije u Hvaranina Hanibala Lucića (1485–1553), ali tu se radi o prihvaćanju pojedinačnih uzora, a ne čitava kompleksnog pokreta, a ni o vraćanju samom Petrarki«, iz »Hrvatska književnost prije preporoda kao organski dio evropskog književnog kretanja«, u: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima*, ur. A. Flaker i K. Pranjić, Zagreb, 1970., str. 19–49 [37].

Držića, u kojoj se u fingiranoj kolektivnoj molitvi upućenoj bogu govori nešto vrlo slično, samo mnogo opširnije. Potvrđeno je da je Lucić i inače dobro poznao Držićevu liriku, a ovdje je riječ o Držićevoj oduljoj pjesmi br. XIX. Dok u Lucića molba ostaje ograničena na očuvanje ženine fizičke ljepote, Držićevo završno obraćanje bogu puno je religioznih motiva koji su vjerojatnoga stilnovističkoga podrijetla (stihovi 67–98):

O Bože jedini, ki svemu budući
Stvoritelj istini i kralj primogući,
Umrlih moljenje ako t' je ugodno,
U kom je sniženje sve za te podobno,
Budi milos tvoja u semuj životu,
Da ovaj gospoja prodlji svu lipotu
U si hip mladosti vično pribivaje
A nídne starosti vrh nje vlas neimaje.
Pokle s' dal da zmija nigdar se ne stara,
Ka se u krug sviija i rani jad stvara,
Toj se zna očito jer kripos tuj ima
Da svako jur lito mlados na se prima.
Eto još meu ptice, prave nam, na saj svit
Jedina fenice da će vično živit
U istok na gori, ka se sama stavlja
Srid ognja da gori i pak se ponavlja.
Krosto, višnji Bože, ne daj nad tom vilom
Da igdar smrt može hvalit se svom silom,
Zač kroz nje liposti mnozi se silimo
Da tvoje milosti u raju vidimo,
Misleći u sebi: ka ima bit slava
U tvoj dvor pri tebi, gdi se sve poznava!
Jur pokle ćutimo taj pokoj i rados
Ovdi ku vidimo kroz ovuj tvu mlados,

Ka nam se anđel mni ne samo lipotom
Nu svim što ne tamni, Bože, prid pravdom tvom.
Toj li ju igdar hoć' uzet s' svita segaj,
Čin' da nas smrtna noć obujmi prî tegaj.
U njem tej žalosti neka ne čujemo
I da tej grdosti vidit ne budemo,
Ka bi za njom bila, a toj sam dobro znaš,
Ar je ovaj vila sva dika i mir naš.

Što se pak tiče spomenute deskriptivne tehnike srednjovjekovnoga podrijetla, odnosno postupka sustavnoga opisivanja ženskoga tijela, ona se u vernakularnim književnostima razvila najprije u starofrancuskim viteškim epovima, u punom obliku prvi put u anonimnom *Romanu o Tebi* iz 12. stoljeća. Takva je deskripcija s vremenom postala normiranom, a ta je norma zatim našla svoje mjesto i u srednjovjekovnim retoričkim priručnicima na latinskome. Riječ je o opisivanju koje je temeljito, sustavno, podrobno, uvijek se kreće odozgo prema dolje, u pravilu je podređeno logici sižea, ima definirane dijelove tijela koji se opisuju, kao i attribute i retoričke figure koji se pritom upotrebljavaju.⁵ Iz srednjovjekovne epike,

⁵ O nastanku, obilježjima i povijesti upotrebe te deskriptivne tehnike vidi akribične radove Rudolfa Baehra »Das Porträt der Alcina in Ariosts *Orlando furioso* (VII, 10–15)«, *Italienische Studien*, 1 (1978.), str. 5–17; »L'influsso della retorica latina sulla 'descriptio personarum extrinseca' nella letteratura francese antica«, u: *Retorica e poetica. Atti del III convegno italo-tedesco (Bressanone, 1975)*, ur. D. Goldin, Padova 1979., str. 131–146; »Das literarische Porträt im Cinquecento und das Problem seiner Beziehungen zur Malerei«, u: *Festschrift Richard Milesi*, ur. F. W. Leitner, Klagenfurt 1982., str. 139–155; »Ariosts Alcina und Olimpia. Zu Charakter und 'fortune' eines literarischen Stereotyps«, u: *Das Epos in der Romania. Festschrift für Dieter Kremers zum 65. Geburtstag*, ur. S. Knaller i E. Mara, Tübingen 1986., str. 13–28. Baehr takvo opisivanje naziva modernim pojmom književnoga portreta. Među spomenutim srednjovjekovnim retoričkim priručnicima na latinskome najpoznatiji su *Ars versificatoria* Mathieua de Vendôma i *Poetria nova* Geoffroia de Vinesaufa, osobito proširena u Italiji.

ili možda iz retoričkih priručnika, ta je deskriptivna tehnika u kasnome talijanskome kvatroćentu prešla u liriku, zadržavši se, što je važno, i u ranorenesansnim viteškim epovima, primjerice u Pulcijevu *Morganteu* ili u Ariostovu *Mahnitom Orlandu*, u kojem se zapravo posljednji put pojavila u punom sjaju. Sustavan opis samo ženske glave ili samo gornjega dijela ženina tijela češći je u lirici, dok je u epici češći potpun, duži opis. Za širenje takva postupka opisivanja u Italiji najzaslužnijima se smatraju književni portreti iz *Romana o ruži*, koji je u kasnome srednjem vijeku u Italiji bio poznat i raširen. Opisana deskriptivna tehnika nema ništa s Petrarcom i njegovim *Kanconijerom*, kao ni s kasnijim petrarkističkim kratkim i nesustavnim opisima ženske ljepote, jer Petrarca je opis ženske ljepote reducirao, fragmentirao i prilagodio kraćim pjesničkim oblicima, prije svega sonetu.⁶ U Lucijevoj pjesmi je, pak, po njezinoj arhitekturi, kompoziciji, jasno da je nastala prema nekome malo dužem obliku, možda prema kakvu epskome opisu, sustavnom i temeljitom, u ovom slučaju ponešto prilagođenom genusu lirskog. To bi moglo objasniti činjenicu da je lirski subjekt u *Vili* razmjerno slabo istaknut (samo se u prvoj strofi pojavljuje u prvom licu jednine), kao i da opis nije prožet zaljubljenikovim osjećajima, što je inače bilo moguće bez poteškoća postići i što nije bila takva rijetkost u deskriptivnoj lirici, bila ona apelativnom ili, poput *Vile*, ne. Opisana epska deskriptivna tehnika na kraju 15. i osobito početkom 16. stoljeća počela je, uz stanovite prilagodbe, prelaziti u liriku, pojavljuje se u modificiranu obliku i kod Poliziana, u opisu Simonette u *Stanzama* (I 42–46), pa nije sigurno je li Lucić taj postupak preuzeo iz nekoga epa ili

⁶ O fragmentiranju opisa ženske ljepote u Petrarke i petrarkizmu vidi spomenuti rad G. Pozzija te N. Vickers, »Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme«, u: *Writing and Sexual Difference*, ur. E. Abel, Chicago 1982., str. 95–109. Prema feminističkim čitanjima ranonovovjekovnoga pjesništva, za što je dobar primjer i rad N. Vickers, opisi ženskoga tijela sredstvo su prisvajanja, muškog ostvarivanja nadzora nad ženom i njezina posjedovanja, a parcijalna varijanta opisa u Petrarkinu *Kanconijeru*, barem prema Vickers, raščlanjivanjem Laurina tijela omogućuje konstituiranje muškoga subjekta.

iz neke njegove već obavljene lirske adaptacije. To, uostalom, nije toliko važno, jer ovdje se ionako ne otkriva nikakav predložak. Lucićeva pjesma, naime, koliko se trenutno može utvrditi, nije prijevod, ali više, mislim, nema sumnje iz koje tradicije u osnovi proizlazi i kakav se postupak u njoj primjenjuje. Navest ću samo dva primjera za oblike što ih je spomenuta deskriptivna tehnika srednjovjekovnoga porijekla poprimila u talijanskoj epici. Najprije opis Emilije iz 12. pjevanja Boccacciove *Tezeide* (53–63):

Era la giovinetta di persona
grande e ischietta convenevolmente,
e, se il ver l'antichità ragiona,
ella era candidissima e piacente;
e i suoi crin sotto ad una corona
lunghi e assai, e d'oro veramente
si sarian detti, e 'l suo aspetto umile,
e il suo moto onesto e signorile.

Dico che i suoi crini parean d'oro,
non con treccia ristretti, ma soluti,
e pettinati sì, che infra loro
non n'era un torto, e cadean sostenuti
sopra li candidi omeri, né foro
prima né poi sì be' giammai veduti;
né altro sopra quelli ella portava
ch'una corona ch'assai si stimava.

La fronte sua era ampia e spaziosa,
e bianca e piana e molto dilicata,
sotto la quale in volta tortuosa,
quasi di mezzo cerchio terminata,
eran due ciglia, più che altra cosa

nerissime e sottil, tra le qua' lata
bianchezza si vedea, lor dividendo,
né 'l debito passavan, sé stendendo.

Di sotto a queste eran gli occhi lucenti
e più che stella scintillanti assai;
egli eran gravi e lunghi e ben sedenti,
e brun quant'altri che ne fosser mai;
e oltre a questo egli eran sì potenti
d'ascosa forza, che alcun giammai
non gli mirò né fu da lor mirato,
ch'amore in sé non sentisse svegliato.

Io ritraggo di lor poveramente,
dico a rispetto della lor bellezza,
e lasciogli a chiunque d'amor sente
che immaginando vegga lor chiarezza;
ma sotto ad essi non troppo eminente
né poco ancora e di bella lunghezza
il naso si vedea affilatetto
qual si voleva a l'angelico aspetto.

Le guance sue non eran tumorose
né magre fuor di debita misura,
anzi eran dilicate e graziose,
bianche e vermiglie, non d'altra mistura
che intra' gigli le vermiglie rose;
e questa non dipinta, ma natura
gliel'avea data, il cui color mostrava
perciò che 'n ciò più non le bisognava.

Ella aveva la bocca piccioletta,
tutta ridente e bella da basciare,
e era più che grana vermiglietta
con le labbra sottili, e nel parlare
a chi l'udia pareva una angioletta;
e' denti suoi si potean somigliare
a bianche perle, spessi e ordinati
e piccolini, ben proporzionati.

E oltre a questo, il mento piccolino
e tondo quale al viso si chiedea;
nel mezzo ad esso aveva un forellino
che più vezzosa assai ne la facea;
e era vermiglietto un pocolino,
di che assai più bella ne parea;
quinci la gola candida e cerchiata
non di soperchio e bella e dilitata.

Pieno era il collo e lungo e ben sedente
sovra gli omeri candidi e ritondi,
non sottil troppo e piano e ben possente
a sostenere gli abbracciar giocondi;
e 'l petto poi un pochetto eminente
de' pomi vaghi per mostranza tondi,
che per durezza avean combattimento,
sempre pontando in fuor, col vestimento.

Eran le braccia sue grosse e distese,
lunghe le mani, e le dita sottili,
articolate bene a tutte prese,
ancor d'anella vote, signorili;

e, brevemente, in tutto quel paese
altra non fu che cotanto gentili
l'avesse come lei, ch'era in cintura
sotile e schietta con degna misura.

Nell'anche grossa e tutta ben formata,
e il piè piccolin; qual poi si fosse
la parte agli occhi del corpo celata,
colui sel seppe poi cui ella cosse
avanti con amor lunga fiata;
imagino io ch'a dirlo le mie posse
non basterieno avendol'io veduta:
tal d'ogni ben doveva esser compiuta!

Iako je riječ o podjednaku broju strofa, i to oktavama u obama slučajevima, u Boccaccia ima mnogo više leksičkoga materijala nego u Lucića. Tako je zbog nešto dužega talijanskoga metra te činjenice da se u Boccaccia, za razliku od Lucićeve pjesme, početni stihovi svake strofe ne ponavljaju na njezinu kraju. U podrobnu opisu, gotovo popisu, navode se redom: kosa, čelo, obrve, oči, nos, obrazi, usta, zubi, brada, vrat, ramena, grudi, ruke, prsti, bokovi, stopala. Metaforizacija je rijetka, dijelovi tijela opisuju se uglavnom navođenjem atributa, uz poneku usporedbu, a pojavljuju se i senzualne pojedinosti, poput spominjanja poljubaca, vrlo izravna karakteriziranja grudi ili aluzija na brak. U Pulcijevu *Morganteu* opis Antee u 15. pjevanju (99–104) više prostora posvećuje moralnim značajkama i ženinu obrazovanju nego dijelovima tijela, nema svih pojedinosti koje se javljaju u Boccaccia, čak ni nekih iz Lucićeve *Vile* (npr. obrve, prsti, grudi), a po oktavi se navodi više svojstava nego u drugih autora. Evo i znamenita opisa Alcinine ljepote iz 7. pjevanja Ariostova *Orlanda* (10–16):

Non tanto il bel palazzo era eccellente
perché vincesses ogn'altro di ricchezza,
quanto ch'avea la più piacevol gente
che fosse al mondo e di più gentilezza.
Poco era l'un da l'altro differente
e di fiorita etade e di bellezza:
sola di tutti Alcina era più bella,
sì come è bello il sol più d'ogni stella.

Di persona era tanto ben formata,
quanto me' finger san pittori industri;
con bionda chioma lunga et annodata:
oro non è che più risplenda e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
misto color di rose e di ligustri;
di terso avorio era la fronte lieta,
che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri e sottilissimi archi
son duo negri occhi, anzi duo chiari soli,
pietosi a riguardare, a mover parchi;
intorno cui par ch'Amor scherzi e voli,
e ch'indì tutta la faretra scarchi,
e che visibilmente i cori involi:
quindi il naso per mezzo il viso scende,
che non truova l'Invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
la bocca sparsa di natio cinabro;
quivi due filze son di perle elette,
che chiude et apre un bello e dolce labro:

quindi escon le cortesi parolette
da render molle ogni cor rozzo e scabro;
quivi si forma quel suave riso,
ch'apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e 'l petto latte;
il collo è tondo, il petto colmo e largo:
due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
vengono e van come onda al primo margo,
quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l'altre parti veder Argo:
ben si può giudicar che corrisponde
a quel ch'appar di fuor quel che s'asconde.

Mostran le braccia sua misura giusta;
e la candida man spesso si vede
lunghezza alquanto e di larghezza angusta,
dove né nodo appar, né vena escede.
Si vede al fin de la persona augusta
il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
non si ponno celar sotto alcun velo.

Avea in ogni sua parte un laccio teso,
o parli o rida o canti o passo muova:
né meraviglia è se Ruggier n'è preso,
poi che tanto benigna se la truova.
Quel che di lei già avea dal mirto inteso,
com'è perfida e ria, poco gli giova;
ch'inganno o tradimento non gli è avviso
che possa star con sì soave riso.

U Ariosta se, nakon uvodne hiperbolične pohvale cjelovitoj Alcininoj ljepoti, opisuju kosa, obrazi, čelo, obrve, oči, nos, usta, zubi, vrat, grudi, ruke, stopala, uz jednu aluziju na dijelove tijela prekrivene odjećom. U usporedbi s Boccacciovim opisom, u Ariosta je **figuralnost bujnija i raznolikija**, a upotreba atributa ekonomičnija. Znatno je više metaforizacije, neki se dijelovi tijela navode isključivo nedoslovnim izrazima, odnosno metaforičkim korelatima (npr. obrve ili zubi). Što se figuralnosti tiče, ona je u Lucića razmjerno razvijena i *Vila* je po tome bliska Ariostovu opisu, ali metaforizacija i atribucija ipak se u njoj nalaze u ravnopravijem odnosu nego u Ariosta. U usporedbi s opisom Alcinina tijela, u Lucića nedostaju nos, ruke i stopala, karakterističniji za opsežnije epske nego za lirske deskripcije i pomalo niskostilski, ali se zato cijela strofa posvećuje prstima koji se u Ariosta uopće ne spominju. Opis u Lucića nije pravi dugi kanon, ali prelazi granice kratkoga, to je svojevrsni reducirani dugi kanon. Iako se Lucić uglavnom zadržava na gornjem dijelu tijela, donosi pojedinosti koje ćemo uzalud tražiti u Petrarke i u petrarkističkoj lirici (naravno, ako se petrarkizam shvati preciznije, a ne jednostavno – i pogrešno – kao ljubavna lirika 16. stoljeća u cijelosti), kao što je podroban opis prstiju, grudi ili zubića. Prsti Lucićeve vile, kojih nema u Ariosta, pojavljuju se još u Boccacciovu opisu Emilije (»le dita sottili, / articulate bene a tutte prese«), a i zubi se navode u formulaciji mnogo sličnijoj Boccacciovoj (»e' denti suoi si potean somigliare / a bianche perle, spessi e ordinati / e piccolini, ben proporzionati«) nego Ariostovoj. Sustavan opis u *Vili* rezultat je, dakle, svojevrsna kompromisa između dugoga kanona, odnosno epske deskripcije, i petrarkističkoga *decoruma*.

Riječju, u *Vili* imamo posla s Lucićevom adaptacijom jedne deskriptivne tehnike svojstvene vernakularnome književnom srednjovjekovlju, koja postoji i u talijanskim viteškim epovima rane renesanse, a iz njih se preselila i u liriku. Iz talijanske lirike i viteške epike preuzimana je i u drugim europskim književnostima, osobito u francuskoj, gdje se takav opis ženskoga tijela od sredine 16. stoljeća naziva *blason anatomique*.

Odatle popularnost pojma *blazon* u angloameričkoj kritici, u kojoj se njime označavaju i slični opisi nastali u drugim renesansnim književnostima. Složena je zapravo sudbina opisanog postupka – u drugoj četvrtini 16. stoljeća u Italiji tako nastaje podosta lirskih pjesama, nešto nižega stila, u kojima se podrobno *blazonira* žensko tijelo. Najvažniji autor takve lirike vjerojatno je Olimpo da Sassoferrato, a pisali su je i Francesco Cei, Cristoforo Altissimo, Notturmo Neapolitano.⁷ U Olimpa da Sassoferrata se, primjerice, u knjizi *Libro de amore chiamato Gloria* (1520.) pod natpisom *Comparatione de laude alla signora mia incominciando al capo per insino alli piedi* niže 39 strambotta i u svakome od njih opisuje i pohvaljuje po jedan aspekt ženine pojavnosti, čak i predmeti koji gospođi pripadaju. S obzirom na uobičajene pretpostavke o vremenu nastanka Lucićeve ljubavne lirike, ali još više s obzirom na nešto niži stil, popularniji ton i senzualnost takvih talijanskih pjesama, ta moda iz druge četvrtine 16. stoljeća teško da je mogla utjecati na Lucića, već je on postupak opisivanja vjerojatno ipak preuzeo iz viteškoga epa, bilo neposredno, bilo nekim starijim lirskim posredovanjem, i do neke ga mjere prilagodio petrarkističkome visokom stilu. U Lucića nema toliko senzualnosti, nema ni, kao što je već istaknuto, svih anatomskih pojedinosti koje se pojavljuju u dugome kanonu, ali neke od njih, koje prelaze granicu petrarkističkog opisa, ipak su zadržane. Na svoje porijeklo u novijoj lirici u *Vili* upućuje usporedba usana s koraljem, jer se motiv koralja u toj funkciji ne nalazi u epskim opisima, već se prvi put pojavljuje u lirici kvatročenta. Na predbembističke pak lirske poetike upozorava metafora ruže u opisivanju lica, Bembo je uopće ne upotrebljava

⁷ Usp. spomenuti rad G. Pozzija i poznatu monografiju J. Vianeya *Le Pétrarquisme en France au XVI^e siècle*, Montpellier, 1909. Vidi također A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Brescia, 1980., str. 148–155; A. Rossi, »Lirica volgare del primo cinquecento: alcune annotazioni«, u: *Forme e vicende. Per Giovanni Pozzi*, ur. O. Besomi, G. Gianella, A. Martini i G. Pedrojetta, Padova, 1988., str. 123–157; G. Arbizzoni, »Una tipologia popolare: le 'operete amorose' di Olimpo da Sassoferrato«, u: *Il libro di poesia dal copista al tipografo*, ur. M. Santagata i A. Quondam, Modena, 1989., str. 183–192.

u *Rimama*, zbog toga što ju je smatrao potrošenom u ljubavnoj lirici dvorskih pjesnika od koje se htio distancirati.⁸

⁸ I o tome vidi u spomenutom radu G. Pozzija, str. 11 i 13. Nastanak *Vile* pokušao se u nekoliko navrata objasniti utjecajem talijanskih prozних rasprava sa sredine 16. stoljeća. Tako je Nikica Kolumbić u studiji »Izvori hvarskoj 'Robinji' i dramsko-umjetnički dometi njena autora«, *Dani hvarskog kazališta*, knj. III: *Renesansa*, Split, 1976., str. 118–134 [121 i 122] iznio tezu da je na nastanak Lucičeve pjesme utjecao dijalog Agnola Firenzuole *Delle bellezze delle donne*. Kolumbić je o Firenzuoli i njegovu dijalogu o ženskoj ljepoti pisao preko Burckhardtove *Kulture renesanse u Italiji*, ali zaviri li se u sâmo Firenzuolino djelo, postaje jasno kako ono nema mnogo veze s Lucičevom *Vilom*. U Firenzuole se iscrpno nabrajaju poželjne značajke mnogih dijelova ženine pojavnosti, a pojedini motivi i figure, kao i njihov raspored, koji su zajednički dijalogu i Lucičevoj pjesmi, uobičajeni su u dugoj tradiciji književnoga portretiranja, o kojoj je dosad bilo riječi u ovome radu. Taj traktat, kao i svaki drugi traktat o ljepoti iz onoga doba, nije ništa propisivao književnim djelima, već je evidentirao stanje u književnosti i ostalim umjetnostima od antike do svoga vremena. Osim toga, Firenzuolin dijalog nastao je tek 1540. ili 1541., a prvi je put objavljen 1548., pa ni zbog kronoloških razloga nije vjerojatno da je utjecao na *Vilu*; usp. *Opere scelte di Agnolo Firenzuola*, prir. G. Fatini, Torino ²1966. i R. Kelso, *Doctrine for the Lady of the Renaissance*, Urbana–Chicago ²1978. Uopće, renesansni traktati o ljepoti postali su brojni razmjerno kasno, tek od četvrtoga desetljeća 16. stoljeća, usporedo s razvojem neoplatonizma u književnosti i njegova interesa za opisivanje ljepote. Slobodan Prosperov Novak, s druge strane, u svojoj *Povijesti hrvatske književnosti. Od humanističkih početaka do Kašičeve ilirske gramatike 1604.*, Zagreb, 1997. na str. 299 tvrdi da je u Lucičevoj *Vili* »najviše odjeknuo leksikon Francesca Aluna *Fabbrica del Mondo*«, ali za to ne donosi nijedan dokaz ili dodatno objašnjenje. *La fabbrica del mondo* Francesca Alunna objavljena je tek 1548., prekasno da bi mogla utjecati na *Vilu*, ali čak i da je mnogo ranije nastala, opet bi se vrlo teško mogla smisljeno dovesti u vezu s Lucičevom pjesmom. To je rječnik u deset knjiga u kojem se za niz entiteta navode potvrde (sintagme, pojmovi) iz djela talijanskih književnika, pa se tako u šestoj knjizi, posvećenoj tijelu (»Corpo«), za svaki dio anatomije navodi mnoštvo potvrda iz Dantea, Boccaccia, Petrarke, Ariosta i ostalih autora – ali tu nema ničega što bi nalikovalo na Lucičevu pjesmu ili moglo na nju ikako utjecati. Koliko je Novakovo poglavlje o *Vili* nepouzdanost, neka bude ilustrirano činjenicom da se pjesma naziva »skulptorskom kanconom« te se tvrdi da se u njoj opisuju i gospojini nokti (str. 297 i 300).

Hipoteza o epskome poticaju, makar i višestruko posredovanome, mogla bi objasniti još neke neobičnosti Lucićeva teksta. Osmerac, primjerice, koji je vrlo rijedak u ono vrijeme u dubrovačkoj i dalmatinskoj književnosti, kao i neobičnu strofu, oktavu. Osmerac je upotrijebljen, mišljenja sam, upravo zbog želje da se rekonstruira oktava, a svi su talijanski epovi u kojima se primjenjuje opisani deskriptivni postupak pisani u oktavama. Doduše, i u lirici, kada se u njoj pojavi, sustavna deskripcija nerijetko se donosi u *strambottima*, koji su također oblik od osam endecasillaba. Domaći dvostruko rimovani dvanaesterac, koji su naši pjesnici doživljavali kao ekvivalent endecasillabu, onemogućava preuzimanje romanskih oblika, zbog svoga obaveznoga dvostrukog i parnog rimovanja, a Luciću je očito bilo stalo da ovdje preuzme romanski oblik, adaptiran, modificiran, s ponavljanjem početnih stihova svake strofe na njezinu kraju, i to obrnutim redom. Lucić je valjda ponavljanjem stihova na kraju strofe, osim postizanja simetričnosti, htio rekreirati osobit završetak sheme rimovanja u oktavi: u njoj se nakon ukrštene rime u prvih šest redaka u posljednjim dvama recima, kao u svojevrsnoj poenti, primjenjuje parna rima. Parna bi rima, međutim, kod nas bila vjerojatno preobična, zbog toga što je inače bila normom u dvanaestercu, ali i u srednjovjekovnom osmercu, pa je stoga Lucić pribjegao ovakvu rješenju. Zašto bi Luciću uopće bilo stalo da u *Vili* iznimno preuzme oktavu? Možda zbog toga jer je oktavu i deskripciju doživio kao kompatibilne, svaka strofa je cjelina u kojoj se opisuje jedan dio ženine pojavnosti. Svidjele su mu se, reklo bi se, sistematičnost i kompozicija toga prosedeaa, a on se mogao rekreirati samo u sličnim zatvorenim mikrocjelinama. I u epovima postoji tendencija da se segmenti opisa nekako raspodijele po strofama, ali ipak ne tako dosljedno da bi se u svakoj strofi nalazilo samo jedno jedino svojstvo, baš kao što se i u Lucića u nekim oktavama navodi nekoliko srodnih ili prostorno bliskih elemenata anatomije (npr. obrve i oči u trećoj strofi, usne i zubi u petoj).

Neka još jednom bude jasno rečeno: u *Vili* nije riječ o prijevodu (barem koliko nam je danas poznato), nego o aktualizaciji jednoga književnoga

postupka, tako da se tu, od različitih mogućnosti transtekstualnih odnosa, ostvaruje odnos tekst-književni postupak, odnosno tekst-semiotički sistem, tj. tekst-diskurzivna praksa ili konvencija. U Lucićevoj prozopografiji ima stanovitih sadržajnih, retoričkih i kompozicijskih sličnosti s opisom Alcinine ljepote iz Ariostova spjeva, kao što ima sličnosti i s nekim drugim deskripcijama, ali sve su to elementi koji su zajednički cjelokupnoj tradiciji književnoga portretiranja o kojoj je dosad bilo riječi. Lucić je adaptirao opisanu vrstu prozopografije, zadržavši se pritom u granicama visokoga stila i uskladivši je donekle s petrarkističkim *decorumom*, ali njezino nepetrarkističko porijeklo ostaje očito. Da bi je osamostalio kao lirski tekst, dodao joj je uvod i zaključak, koji je po svoj prilici preuzeo od Džore Držića. Takvo preuzimanje s više strana, takva heterogenost nisu samo uočljivi u Lucićevu opusu nego su tipični za širi poetski kontekst u kojem je Lucić stvarao. U tadašnjoj talijanskoj lirici, na početku 16. stoljeća, u međuprostoru između vrhunaca dvorskoga pjesništva i buduće Bembove reforme, bilo je uobičajeno spajati različite elemente i tradicije, uostalom, kao i u ljubavnoj lirici samoga Ludovica Ariosta. Tako bi se otprilike, rekao bih, mogao rekonstruirati nastanak Lucićeve *Vile*. Opis koji donosi jednostavno je predetljan, presustavan da bi mogao biti preuzet iz ljubavne lirike, odnosno mogao je biti preuzet iz ljubavne lirike, ali takve u kojoj je već obavljen proces adaptacije deskriptivne tehnike iz srednjovjekovne viteške epike.

Na kraju, zašto bi bilo plauzibilno pomišljati upravo na Ariostova *Mahnitoga Orlanda* kao najvjerojatniji poticaj Luciću? Zbog toga što je Lucić dobro poznao Ariostov opus, Ariostova ljubavna lirika važna je i za ostatak njegova kanconijera, ali i zbog toga što je u tadašnjim europskim vernakularnim književnostima izvan Italije bilo uobičajeno da se iz Ariostova spjeva preuzimaju tužaljke, izjave ljubavi, sentenciozne oktave i opisi, dakle dojmivi dijelovi koji su imali potencijal za osamostaljivanje. To su često radili francuski renesansni pjesnici – Joachim Du Bellay, Remy Belleau i Pierre de Ronsard upravo su opis Alcinine ljepote adaptirali u

svojim samostalnim ljubavnim pjesmama. Na sličan je način za Ariostovim spjevom u svojoj ljubavnoj lirici posegnuo i Marin Držić, prepjevavši prve dvije oktave iz Orlandove tužaljke u 23. pjevanju i smjestivši taj prijevod kao samostalnu ljubavnu pjesmu u svoj mali kanconijer.⁹ Takva preuzimanja i adaptiranja često su bila neosjetljiva na svoj izvorni kontekst ili, bolje rečeno, nisu bila njime obavezana, pa je tako moglo biti i na primjeru Ariostova opisa Alcinine ljepote. Po mišljenju, naime, nekih interpretatora, u Ariosta opis Alcinine ljepote zapravo služi dekonstruiranju neoplatoničke ontologije i ljubavnoga idealizma, zbog toga što je Alcina lijepa, ali nije ujedno ni dobra ni čestita, kako se to u neoplatonizmu zahtijeva.¹⁰ Lucić

⁹ O tome nedavno otkrivenome Držićevu prijevodu iz Ariosta vidi T. Bogdan, *Ljubavi razlike*, str. 223–229. O preuzimanjima iz *Mahnitog Orlanda* u francuskoj renesansnoj lirici vidi spomenutu monografiju J. Vianeya te A. Cioranescu, *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1939. i K. W. Hempfer, »Diskurstraditionen und fragmentarisierte Rezeption: Ariosts *Orlando Furioso* in Du Bellays *L'Olive*«, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 112 (2002.), str. 264–283. Zanimljivo je da je još Petar Kasandrić u svojoj davnoj ali i dalje važnoj studiji »'Pisni ljuvene' Hanibala Lucića«, *Glasnik Matice Dalmatinske*, knj. 2, Zadar, 1903., str. 267–288, 380–402, analizirajući Lucićeve talijanske predloške, spomenuo opis Alcinine ljepote iz Ariostova *Orlanda*. Odbacio ga je, međutim, kao mogući predložak *Vile* napominjući da »nije izveden tehnikom ove Lucićeve pjesme« (str. 389). Kao što se može razabrati iz mnogočega što je dosad u ovome radu izrečeno, sâm sam suprotnoga mišljenja – kad već ne sam tekstualni predložak, Lucić je tu od Ariosta, čini se, preuzeo upravo »tehniku«.

¹⁰ Usp. o tome problemu prije svega radove K. W. Hempfera *Diskrepante Lektüren: die Orlando-Furioso-Rezeption im Cinquecento. Historische Rezeptionsforschung als Heuristik der Interpretation*, Stuttgart, 1987., str. 243–247, »Dekonstruktion sinnkonstitutiver Systeme in Ariosts *Orlando Furioso*«, u: *Ritterepik der Renaissance*, ur. K. W. Hempfer, Stuttgart, 1989., str. 277–298 i »Petrarkismus und romanzo. Realisation und Refunktionalisierung des petrarkistischen Diskurses im *Orlando Furioso*«, u: *Der Petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*, ur. K. W. Hempfer i G. Regn, Stuttgart, 1993., str. 187–223. O opisu Alcinine ljepote iz *Mahnitog Orlanda*, osim navedenih radova R. Baehra, vidi i F. Penzenstadler, »Intertextuelle und intratextuelle Bezüge im *Orlando Furioso*«, u: *Ritterepik der Renaissance*, ur. K. W. Hempfer, Stuttgart, 1989., str. 155–184.

je prozopografiji, uz uvodnu strofu i molitvu bogu, dodao blagu pohvalu ženim moralnim osobinama (u devetoj, predzadnjoj strofi) te je tako svoju pjesmu, za razliku od Ariostove epske prozopografije, učinio sintetskom pohvalom, kako su znali postupiti i francuski pjesnici prerađujući taj opis.

Podosta od iznesenoga, osobito u završnome dijelu rada, sastoji se od pomalo slobodnih razmišljanja, konstrukcija i hipoteza, za koje ipak držim da su plauzibilni. Mislim da ne bi smjelo biti velike sumnje kako je Lucićeva *Vila* nastala u okviru književne tradicije, deskriptivnoga postupka koji pripadaju srednjovjekovlju i drugome književnom rodu, epici. Vjerujem da je nesumnjivo kako je *Vila* proizvod adaptacije te tehnike, oprezne, modificirajuće adaptacije, nastale, uz to, tko zna kakvim sve posredovanjima, možda preuzete kao već objavljene u nekoj lirskoj pjesmi koja nam je danas nepoznata i za kojom se uzalud tragalo. Moglo bi zvučati paradoksalno da su neke značajke ove pjesme koje su se smatrale tipično renesansnima (simetričnost, harmoničnost, postupnost, proporcionalnost) u osnovi nastale na temelju preuzimanja jedne diskurzivne tehnike i književnoga postupka koji je udaljena srednjovjekovnoga porijekla. Možda zvuči paradoksalno, ali nije nimalo neočekivano, s obzirom na to da smo već odavno svjesni činjenice kako u svakom trenutku ranonovovjekovne književne povijesti istodobno supostoje pojave različite starosti i podrijetla.

IZVORI

- Ariosto, Ludovico, *Orlando furioso*, prir. E. Bigi, 2 sveska, Milano, 1982.
- Boccaccio, Giovanni, *Tutte le opere. Vol. 2. Filostrato, Teseida delle nozze d'Emilia, Comedia delle ninfe fiorentine*, prir. V. Branca, Milano, 1964.
- Držić, Džore, *Pjesni ljuvene (Stari pisci hrvatski, knjiga 33)*, prir. J. Hamm, Zagreb, 1965.
- Lucić, Hanibal/Hektorović, Petar, *Skladanja izvarskih pisan razlicih. Ribanje i ribarsko prigovaranje i razlike stvari ine (Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 7)*, prir. M. Franičević, Zagreb, 1968.
- Pulci, Luigi, *Morgante*, prir. F. Ageno, 2 sveska, Milano, 1994.

PRILOG

Jur nijedna na svit vila
lipotom se već ne slavi,
jer je hvale sve skupila
vila kâ mi sarce travi.
Ni će biti, ni je bila,
njoj takmena kâ se pravi.
Lipotom se već ne slavi
jur nijedna na svit vila.

Varhu njeje vedra čela
vridna ti se kruna vidi
od kosice kû je splela
kojom zlatu ne zavidi,
Svakomu je radost vela
kad ju dobro razuvidi.
Vridna ti se kruna vidi
varhu njeje vedra čela.

Obarve su tanke i čarne
nad čarnima nad očima,
čarne oči kada svarne,
človik tugu premda ima,
tuga mu se sva odvarne
za veselje koje prima.
Nad čarnima nad očima
obarve su tanke i čarne.

Kako polje premaliti
lišca joj se ružom diče,
Ruža nigdar prî na sviti
Toli lipa ne izniče.
Mladost će se pomamiti
Kojano se za njom stiče.
Lišca joj se ružom diče
Kako polje premaliti.

Pri rumenih njeje usti'
Ostao bi kuralj zada,
Zubići su drobni, gusti
Kako biser kî se sklada,
Slatku ričcu kad izusti,
Bi reć mana s neba pada.
Ostao bi kuralj zada
Pri rumenih njeje usti`.
Blažen tko joj bude garlit
Garlo i vrat bil i gladak,
Srića ga će prem zagarlit,
Živiti će život sladak,
Žarko sunce neće harlit
Da mu pojde na zapadak.
Garlo i vrat bil i gladak
Blažen tko joj bude garlit.
Lipo ti joj ustrepeću
Parsi bilji sniga i mlika
Tere oči na nje meću
Kî žalosti išću lika,
Jer ne mogu slatkost veću
Umisliti dovik vika.
Parsi bilji sniga i mlika
Lipo ti joj ustrepeću.

Parsti joj su tanci, bili,
Obli, duzi, pravni, prosti,
Gdi bi zelen venčac vili
Ali krunu od vridnosti,
Koga ne bi prihinili
Od lefanće da su kosti?
Parsti joj su pravni, prosti,
Obli, duzi, tanci, bili.
Od svih gospoj kê su godi
Gospodščina njoj se prosi,
Meju njimi jer kad hodi
Toli lipo kip uznosi
Bi reć tančac da izvodi,
Tim se ona ne ponosi.
Gospodščina njoj se prosi
Od svih gospoj kê su godi.
Grihota bi da se stara
Ova lipost uzorita,
Bože, kî si svim odzgara,
Čin' da bude stanovita,
Ne daj vrime da ju shara
Do skončanja sega svita.
Ova lipost uzorita
Grihota bi da se stara.

JUR NIJEDNA NA SVIT VILA – A NEW READING

A b s t r a c t

The paper offers a new perspective on the *Jur nijedna na svit vila* (*No Other Nymph Upon This Earth*) by Hanibal Lucić (1485–1553), the most famous love poem, and perhaps even lyrical poem, of old Croatian literature, and probably one of the most important poems in entire Croatian literature. In *Vila*, after the introductory summary praise of the lady's beauty, eight octaves systematically and flatteringly describe individual traits of the lady's appearance, from top to bottom (hair, forehead, eyebrows, eyes, cheeks, lips, teeth, neck, chest, fingers, walk and posture). Each of the stanzas as a rule is dedicated to one element of woman's anatomy, while the poem ends with yet another summary praise of the lady's beauty as well as supplication to god to preserve her in eternal youth. The paper brings forth a hypothesis that we are dealing with an adaptation of a descriptive technique characteristic of vernacular literary Middle Ages, which also exists in Italian chivalric epics of the early Renaissance from which it moved to lyric poetry. The technique consists of a description which is systematic and detailed, always starting from top to bottom; the parts of body described are predetermined as well as attributes and rhetorical figures used in the description. Lucić probably took it over from chivalric epic, either directly or through an older lyric mediation, and to a certain extent adapted it to the Petrarchistic sublime style, but his non-Petrarchistic origin nonetheless remains obvious. The last part of the paper explains why Ariosto's *Orlando Enraged*, more precisely the description of Alcina's beauty from the 7th canto, could have been the most probable impetus for the creation of Lucić's poem.