

SUVREMENO ČITANJE OPUSA NIKOLE NALJEŠKOVIĆA

PUČKA KRV, PLEMSTVO DUHA Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću

(Disput, Zagreb 2005.)

Povod nastanka zbornika *Pučka krv, plemstvo duha* dvostruke je naravi. Zbornik je posvećen akademiku Rafu Bogišiću, povjesničaru književnosti, autoru niza tekstova o Nikoli Nalješkoviću, umirovljenome profesoru starije hrvatske književnosti na Filozofskome fakultetu u Zagrebu u povodu osamdesetoga rođendana. Istovremeno Zbornik želi dati prilog nedovoljno istraženomu opusu Nikole Nalješkovića, a radovi su nastali na temelju izlaganja na skupu *Nikola Nalješković u kontekstu povijesti književnosti, kazališta i kulture* održanome u studenome 2003. godine u Dubrovniku u organizaciji Odsjeka za kroatistiku Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu i Kazališta Marina Držića u Dubrovniku. Nakon *Uvodne riječi* urednika Davora Dukića i posvetnoga teksta *Rafu Bogišiću, autoru prve monografije o Nikoli Nalješkoviću, o osamdesetoj godini života iz pera Dunje Fališevac*, slijedi poglavlje *Rasprave* u kojemu je zastupljeno dvanaest autora, a treba istaknuti i sadržane *Bibliografije: Priloge bibliografiji Nikole Nalješkovića* (str. 329-352.), *Izvore o Nikoli Nalješkoviću* (str. 353-384.), *Bibliografiju Rafa Bogišića* (str. 387-437.) koje je sačinila Sonja Martinović te *Kazalo imena*.

Rasprave otvara uvodni tekst Rafa Bogišića *Nikola Nalješković u hrvatskoj renesansnoj književnosti*, autora koji je prvi monografski rad o Nalješkoviću objavio još davne 1971. godine (Rad JAZU, knj. 357, Zagreb 1971.). Bogišić interpretira Nalješkovićeve opus kroz tematsko-idejni kompleks koji smatra relevantnim za analizu hrvatske renesansne književnosti. Sastavnice su toga kompleksa: petrarkizam, rodoljublje, priroda i ladanje, poklade, društveni odnosi, egzistencijalni problemi i tematiziranje pjesničkoga skladanja. Sagledavajući Nalješkovićeve djela kroz izdvojene segmente Bogišić daje njihovu sintetsku interpretaciju upućujući na izrazito važno mjesto toga pjesnika u hrvatskoj renesansnoj književnosti, te zaključuje *Nalješkovićeve izraz odlikuje se izbjegavanjem pretjerano konvencionalne menčetićevske fraze u petrarkističkim pjesmama te osobito sklonošću da, koristeći se logikom žanra, progovori otvoreno, slobodno i bez ustručavanja, mogli bismo reći, blisko realističnom govoru. To je potpuno ostvario u farsu, komediji i maskerati gdje je krajnje slobodnim izrazom i sasvim prozirnomo alegorijom opjevao pokladne teme ili*

tragičnost ljubavne zbilje, odnosno istinske drame življenja (str. 41.).

Svim tekstovima je zajedničko novo i drugačije čitanje Nalješkovića. Autori polaze od često izricane tvrdnje u književnopovijesnoj i književnokritičkoj literaturi da je u njegovim djelima više no što je to zamjetno u drugih šesnaestostoljetnih pisaca, zastupljena komponenta privatnoga života. Odnosno, autobiografski sloj čini bitnu tematsku sastavnicu i u onim vrstama u kojima u onodobnoj književnosti dominiraju konvencionalni elementi. Stoga će nekoliko autora (D. Fališevac, D. Dukić, Z. Janeković Römer, S. Stojan) kroz interpretaciju dijelova Nalješkovićeve opusa dokazivati zastupljenost stvarnih elemenata iz piščeva života u njegovim književnim uradcima i iščitavati u njima kontekst dubrovačke svakodnevice. U tom su smislu posebno inspirativni antropološki usmjereni tekstovi potkrijepljeni primjerima iz arhivske građe *Pučka krv i plemstvo duha. Život renesansnog Dubrovnik u djelu Nikole Nalješkovića* Zdenke Janeković Römer i *Izazov dubrovačke svakodnevice Nalinoj 'fortuni'* Slavice Stojan.

Posebno je zanimljiva konstatacija više autora koji ne pronalaze niti arhivske niti književne dokaze koji bi mogli uputiti na vezu Nalješković – Držić. Naime, ustalila se tvrdnja da je Nalješkovićev dramski opus prethodio Držićevu, no, iako su suvremenici ne postoje pisani tragovi o njihovu poznavanju niti o međusobnom poznavanju opusa. D. Fališevac (*Poslanice Nikole Nalješkovića*) uočava koliko je neobično što Nalješković kao autor brojnih poslanica nijednu nije

uputio Držiću. Objašnjenje za taj odnos nalazi u izrazitim karakternim i mentalitetnim razlikama koje se onda manifestiraju u bitno različitom tonu njihovih poslanica pa je *aluzivna, polemička i satirička Držićeva poslanica (...) u suprotnosti s Nikolinim uljuđenim i retorički kultiviranim poslaničkim diskurzom* (str. 107.). Drugu bitnu razliku između dva autora Fališevac pronalazi u različitom odnosu prema vlasti – iako su obojica pripadnici građanstva, *Nalješković je hvalio dubrovačku vlast i s indignacijom aludirao na one koji govore protiv nje (...), a Držić je svoj stav prema vlasti očitovao u urotničkim pismima.*

Unutar komunikacijske topike poslaničkoga diskurza Fališevac klasificira Nalješkovićeve poslanice s obzirom na pripadnost različitim lirskim podvrstama: petrarkističkoj ljubavnoj lirici, autobiografsko-ispovjednim poslanicama, poslaničkim pohvalnicama književnicima i književnosti te konsolacijskim poslanicama. Autorica će napomenuti da je jednoznačno razvrstavanje poslanica prema sekundarnim generičkim osobinama nemoguće dokraja provesti zbog prepletanja sadržaja i tonova. Također Fališevac otvara pitanje o stupnju autentičnosti i identiteta iskaznoga subjekta i autora, odnosno *kakvo se to "ja" ocrta u Nalješkovićevim poslanicama. Najčešće se u njima razabire doživljaj vlastitoga "ja" kao nesretna, nevoljama i nedaćama mučena i satrta čovjeka koji se s problemima ne nosi aktivno, već izrazito pasivno, priželjkujući smrt kao jedino rješenje. Sudbini se to "ja" ne suprotstavlja, prihvaća je kao zadatost i bezuvjetnost kojoj se ne može suprotstaviti.*

Pasivnost, prihvaćanje nevoljne sudbine, doživljaj sebe kao žrtve i mučenika, patnika – to su prvi dojmovi koje stječemo čitajući Nalješkovićeve poslanice (str. 120.).

Davor Dukić (*Problem privatnosti u Nalješkovićeve kanconijeru*) problematizira pojam privatnosti u Nalješkovićevoj ljubavnoj lirici upućujući na mišljenja relevantnih književnih povjesničara. Postavlja pitanje odstupanja li Nalješkovićeve tematizacija osobne intime od nadindividualnoga koda stihovanoga govora o ljubavi karakterističnoga za petrarkističku liriku pa uz uobičajene motive ljubavnoga pjesništva Nalješkovićeve vremena, pronalazi nekoliko pjesama s *motivskom izvornošću u kojima je transponirana pjesnikova osobna, izvanknjiževnim životom uvjetovana osjećajnost*. Dukić sistematizira poetičke osobine Nalješkovićeve kanconijera: tematski kompleks ljubavne boli u kojem sudjeluje i gospođa, apelativnost koja u njegovim pjesmama dobiva gotovo status obvezatnosti, sadržajnu korespondenciju susjednih pjesama, pjesme ženskoga glasa. Autor također pronalazi sadržajne podudarnosti stihova i pjesnikove autobiografije te zaključuje *da intimnost ostaje bitno razlikovno obilježje Nalina kanconijera (str. 134.).*

Polazeći od tvrdnje Milivoja A. Petkovića da je Nalješković ispjevao najlascivnije / najbestidnije dubrovačke pokladne pjesme Tomislav Bogdan (*Nalješkovićeve maskerate*) nudi nešto drugačiju perspektivu njihova čitanja. Podvrgava analizi svih dvanaest Nalješkovićeve maskerata, dokazuje

njihovu homogenost kao cjelovitoga pokladnoga ciklusa, te potkrepljuje navedeno izdvajanjem za ovu priliku integrativnih, kohezivnih faktora. To je primarno tematski – vrlo otvorena *aluzija na muško-žensku spolnu interakciju; zatim sve se maskerate obraćaju ženama; sve zastupaju maskulinu perspektivu; sve su predviđene za izvedbu; služe se postupkom udvostručenja smisla (usp. str. 141.).* Svoje čitanje Bogdan temelji na žanrovskome modelu talijanske maskerate koji je po njegovu mišljenju u Dubrovniku podvrgnut različitim oblicima tematske lokalizacije. Nalješković je također preuzeo i tehniku alegorizacije tako da se može govoriti o dva semantička polja njegovih maskerata – doslovnome i aluzivnome.

O sasvim drugačijem, gotovo dijametralno suprotnome dijelu Nalješkovićeve opusa kojemu je u dosadašnjim književnokritičkim i književnopovijesnim istraživanjima pridavano malo pozornosti govori rad *Nalješkovićeve 'Pjesni bogoljubne' u kontekstu pobožnosti bratovština* autorice Doleris Crmača. Nakon opisa pjesmarice, autorica upućuje na autorovu pripadnost bratovštini sv. Antuna pa recipijente njegovih religioznih pjesama nalazi upravo u bratovštinama koje su njegovale pučku pobožnost. U pjesmama stoga pronalazi *refleksivno impostirane topose duhovne poezije pučkoga tipa. Najčešći su motivi, zajednička i opća mjesta, poput Kristove muke, rana Kristovih, obraćanje križu, prolaznost svijeta, sukoba duše i tijela, suprotstavljenosti čovjekove grešnosti i Božje milosti, pokorničke skromnosti i pohvala Gospi, ispjevani*

molitvenim stilom s apostrofiranjem odziva na Kristovu žrtvu te pozivom na skrušenje i činjenje pokore (str.158.). Analizirajući posebno svaku pojedinu pjesmu najviše se zadržava na *Razmišljanju vrhu muke Isukrstove* upućujući na njezino motivsko i tematsko uporište u srednjovjekovnim crkvenim prikazanjima pučkoga podrijetla. U ponekad banalnim usporedbama iz svakidašnjega života s događajima koji se opisuju, odnosno u aktualizaciji Kristove muke, uočava Nalješkovićevu sklonost realizmu i izvjesnu inovativnost. Budući da nema nikakvih podataka o izvođenju Nalješkovićeva *Razmišljanja vrhu muke Isukrstove*, autorica zaključuje da je *svrha razmatranja Muke posve osobni čin* te da se u kontekstu dubrovačkog 16. stoljeća može prihvatiti tvrdnja o krizi crkvenoga teatra i da se takvi tekstovi još samo čitaju (str. 175-176.).

Nalješkovićev scenski opus tematizira četvero autora u ovome zborniku (P. Pavličić, L. Rafolt, D. Mrdeža Antonina, M. Muhoberac). Problemom žanrovske pripadnosti tih tekstova bavi se Pavao Pavličić (*Farsine farse farsa*). Polazi od činjenice da je tek od Kombola uvriježena podjela Nalješkovićevih *komedija* na pastorele i farse te podvrgava žanrovskoj analizi *petu, šestu i sedmu komediju* koje obično smatramo farsama. Zajednički su elementi: prikazivanje suvremenoga života, prepoznatljivi likovi i situacije, naturalistički pristup, prikazivanje niskih sfera života – jelo, piće, seksualni užici dočarani grubim gestama i verbalnim inventarom. Jednostavna fabula, neizgrađenost radnje, mali broj likova, neposredni komični učinci na publiku od

koje se ne očekuje nikakvo predznanje također su obilježja farse koja se ostvaruju u Nalješkovića. Pavličić ističe da im ne nedostaje niti jedan farsični element već su upravo *izuzetne po tome što imaju mnogo više od toga*. Jedan je od “viškova” stanoviti oblik društvene kritike, zatim miješanje jezika i stilskih razina kao i nastali efekti iz čega proizlazi da su ti tekstovi *primjereni recepcijskoj situaciji (...) koja je odredila njihov oblik više nego žanrovsko podrijetlo* (str. 195.). Pavličić u središte svoga interesa stavlja odgovor na pitanje zašto je Nalješković pisao na taj način i *smatra da je on prema farsi kao žanru htio uspostaviti nekakav odnos*. Prvi element takva osviještena odnosa spram žanra vidi u dosljednom izboru dvostruko rimovanoga dvanaesterca u svim farsama čime Nalješković upućuje na visoke literarne ambicije svojih tekstova. I kada piše namjenski tekst (pirna situacija) *izbor farse kao žanra pruža mu mogućnost dovođenja na pozornicu zbilje, a to mu u drugim dramskim vrstama ne bi bilo moguće*. U prepletanju literature i zbilje Pavličić uočava tipično maniristički postupak koji je publika prihvaćala što znači da je Nalješković bio *valjan pisac a Dubrovnik razvijena sredina*. Time Pavličić daje drugačije viđenje Nalješkovićevih farsi u odnosu na dosadašnju književnu kritiku u kojoj je vladao uvriježen stav da je on pisac skromnih literarnih sposobnosti i da djeluje u vrijeme kada dubrovačka sredina nije bila zrela za zahtjevnija scenska uprizorenja.

Leo Rafolt (*Ludičko i političko u “komedijama” Nikole Nalješkovića*) u Nalješkovićevim scenskim tekstovima pronalazi *obrasce i varijante izvanknjiževne*

aluzivnosti i svrstava ih u dva oprečna, ali nipošto nepomirljiva, semantička polja ludičkoga i političkoga. U prva četiri Nalješkovićeve dramska teksta ludičko je, smatra Rafolt, jedan od osnovnih faktora kohezije dramskoga zbivanja te dodaje da smijeh nije nipošto instrument kritike, odnosno prevladao je blagonakloni ludens nad negacijskim političkim (str. 218-219.). U posljednja tri teksta (Rafolt smatra da su peta i šesta Komedija farse, a sedma da je komedija) uočava izrazitu izvanknjiževnu aluzivnost u kojoj dominira strategija koju određuje kao političku i pokazuje na primjerima da se kazališni čin rađa iz čina društvene kritike.

Scenski kontekst Komedija Nikole Nalješkovića tekst je u kojem Divna Mrdeža Antonina sagledava porijeklo i generičku pripadnost Nalješkovićeve pastirskih prizora u odnosu na horizontalne utjecaje, primarno se pozivajući na talijanske scenske uratke, odnosno prateći razvoj međuigri (intermezzo, intromessa) koje su inaugurirale ples, pjesmu i pastoralne sadržaje na sceni. Autorica će zaključiti *Međuigre su dobivale na važnosti kroz čitavo XVI. stoljeće da bi se na koncu utopile u pastoralno-mitološku scenu barokne melodrame u Italiji. Čini se da bitno drugačije nije bilo ni kod nas: usporedimo li obilježja (tematiku, formu, atmosferu, izražajna sredstva) domaćih pastirskih prizora i domaće barokne melodrame, uvidjet ćemo prilično sličnu sliku i njihov međusobni odnos* (str. 238.).

Mira Muhoberac u posljednjem članku *Rasprava* naslovljenom *Nalješkovićeve pastorale danas* prezentira postavljanje na scenu prve četiri

Nalješkovićeve komedije u ožujku 2003. godine u Kazalištu Marina Držića u Dubrovniku. Autorica pedantno i detaljno vodi čitatelja od početne ideje da se nakon pola tisućljeća praižvedu ti tekstovi, preko njihove dramaturške analize i dramaturške obrade do same izvedbe u našem vremenu zaključujući *Tako je nastala predstava U lugu onomuj, naslovljena, ponavljamo još jednom, vraćajući se protagonistovu diskurzu i (auto)perspektivi, prema sintagmi iz jednoga Nalješkovićeve pastoralnoga teksta (u okviru Radatove replike u Komediji prvoj), koja prostor, osjećaje, glazbu riječi, stiha, glasa i govora, transcendenciju, zabavu, veselje, radost, duhovnost, duhovitost, imaginarnost, arhetip i alegoriju što nastaju u "Lugu onomuj" pronalazi stapajući u jednu dramsku cjelinu četiri Nalješkovićeve pastorale, ali i stihove ostalih Nalješkovićeve djela: Poslanice 15., Poslanice 16., Poslanice 20., Pjesni ljuvene 38., Pjesni ljuvene 77., Pjesni od maskerate 3., (...) pa i anonimni dijaloško-stihovani tekst nastao u Nalješkovićeve stoljeću: Dialogus (...) (str. 264.). Slijedi još program predstave i tekst predstave.*

Članak Amira Kapetanovića *Jezičnik Nalješkovićeve književnoga opusa* jedini je koji se bavi jezičnom problematikom i to u vrlo širokom rasponu. Kreće od tekstoloških problema relevantnih za prezentaciju Nalješkovićeve opusa. Naime, za tisak u ediciji *Stari pisci hrvatski* nije upotrijebljen najstariji danas poznati tzv. *Šipanski rukopis* iz 17. st. koji obuhvaća sve njegove hrvatske tekstove, već su rabljeni rukopisi iz 18. i 19. stoljeća budući da je šipanski otkriven kasnije.

Govoreći o Nalješkovićevu jeziku Kapetanović izdvaja *značajke štokavskoga sustava i norme XVI. stoljeća tipične za razdoblje u kojem stvara, zatim čakavizme, crkvenoslavenizme i raguzeizme, petrarkističke umetke i leksik* te zaključuje da *Nalješkovićev književni opus, iako sačuvan u mlađim prijepisima, predstavlja važan izvor za proučavanje štokavskoga književnoga jezika XVI. st. (str. 93.).*

Zbornike posvećene pojedinim književnicima ili onima koji obrađuju određene teme iz književne povijesti, teorije književnosti i bliskih područja

književnosti ili jezika, obično čitamo selektivno, izabiremo pojedine teme koje nas intrigiraju, autore čije radove inače pratimo ili one tekstove koji nam u određenom trenutku donose spoznaje korisne za vlastita istraživanja. Zbornik *Pučka krv, plemstvo duha* poziva na čitanje i kada nemamo neki od navedenih poticaja te postaje nezaobilaznom literaturom u svakom pristupu ili novom čitanju djela Nikole Nalješkovića, stoga zaključna konstatacija može biti samo izrazito pohvalna.

Ines Srdoč-Konestra