

NADA RADOVČIĆ  
Molatska 9, HR – 23000 ZadarKANCONA U PJESNIŠTVU  
SABA BOBALJEVIĆA GLUŠCA

Dubrovački renesansni pjesnik Sabo Bobaljević Glušac (1529. ili početak 1530. - 1585.) u članku je predstavljen trima različitim oblicima talijanske kancone: Petrarkina kancona, kancona-oda, sestina (*sestina lirica*). Petrarkina je kancona prezentirana trima primjerima koji se razlikuju brojem stanca u kanconama (8, 5, 7), brojem stihova u stancama (20, 13, 6), brojem stihova u "kondžedu" (9, 3, 3) i drugim osobitostima. Kancona-oda je nazočna u dvama primjerima stihova koji su organizirani u katrene, od 4 i 3 četverostiha, dok se forma sestine nalazi samo u jednoj pjesmi. Osobine starije talijanske kancone obilježavaju sve te forme: liričnost, strofičnost, silabički obrazac, a što se tiče stihova upotrijebljeni su jedanaesterac i sedmerac. Strofa kancone (provansalski *cobla*, pl. *coblas*), tzv. stanca, određena je prema načelu jednakosti, osim "kondžeda" (oproštaja), koji je izboran s karakteristikom jezgrovitosti, a u talijanskoj se teoriji stiha još pojavljuju i termini *invio*, provansalski *tornada*. Petrarkina je kancona složena od "piedi" i "sirme", *piedi* su djeljive jer je moguća podjela stihova na dva ili više dijelova koji imaju isti silabički obrazac i istu shemu rima, dok je struktura "sirme" teoretski slobodna, upotrijebljena je različita mogućnost kombinacija stihova i rima. Kancona-oda i *sestina lirica* složene su od strofa koje su unutar sebe nedjeljive, ali su kitice između sebe sumjerljive prema broju stihova, istome tipu stiha, njihovu rasporedu te shemi rima, međutim, na završecima se stihova u sestini ne događa rima, nego se riječi iz prve kitice ponavljaju, koje kruže iz strofe u strofu, a tu formu karakterizira sastav od 6 kitica, po 6 stihova i jedan dodatak od 3 stiha. Te se pjesme sadržajima i oblicima, topikom i duhom temelje na petrarkističkim elementima; osnovna ideja i glavna tema tih pjesama jest ljubav, koja je tu nazočna kroz petrarkističko poimanje ljubavi, dok se jedna kancona dotiče vremenitosti zemnih aspiracija, kojima suprotstavlja veličanje i trajnost stvaralaštva. Čuvstva se lirskoga subjekta u kontrastnim raspoloženjima izmjenjuju kroz nadahnuti lirski govor, a eksponira se zaljubljenik patnik, koji je uništen pred idealom svoje gospoje prisposodobive nimfi i božici. Plavokosi je petrarkistički ideal gospoje prezentiran konvencionalnom petrarkističkom frazeologijom (žena je oličenje duhovne i fizičke ljepote, i vrline je krasi uz ljepotu) a uglavnom se manifestira kroz slikoviti poetski govor, najčešće kroz figuru metafore, koju prate alegorija te simbolika, koje su karakteristične Bobaljevićevu izrazu, uz figuru antiteze. Motivi koji dominiraju u kanconama su: isticanje i hvaljenje ženske fizičke i duhovne ljepote, ljubavno jadanje, izrazito naglašavanje patnje, pomisao na smrt, opsjednutost ljubavlju, očaj i nada koji se učestalo pojavljuju kao pratnja doživljaju ljubavi i dr.

KLJUČNE RIJEČI: *pjesništvo, Sabo Bobaljević Glušac, kancona, renesansa*

## I

Sabo Bobaljević Mišetić (1529. ili početak 1530. - 1585.), zbog gluhoće nazvan Glušac, istaknuti je hrvatski dubrovački renesansni pjesnik, koji se dvojezično izražavao na hrvatskom i talijanskom jeziku. Autor je cjelovite zbirke<sup>1</sup> talijanskih pjesama koje su Šiško i Maro, njegova braća, objavili godine 1589. u Veneciji: *Rime amorose, e pastorali, et satire Del Mag Savino de Bobali Sordo, Gentil'huomo Raguseo*, In Venetia, MDXXCIX, Presso Aldo. Ta je zbirka zajedno s pjesmama Sabova sugrađanina i prijatelja Miha Monaldija bila pretiskana godine 1783. u Dubrovniku: *Rime del nobil uomo s. Savino de Bobali Sordo e del signore Michele Monaldi dedicate all' Eccelso Senato della Repubblica di Ragusa*, Ragusa, Nella Stamperia Privilegiata di Carlo Antonio Occhi, MDCCLXXXIII (Bobaljević, 1783). Dvojezično izdanje Bobaljevićevih talijanskih pjesama izlazi godine 1988., koje je Frano Čale priredio, izabrao i preveo: *Pjesme talijanke Saba Bobaljevića Glušca* (Bobaljević, 1988),<sup>2</sup> te zbirka *Pjesni razlike* (1998), koju je priredio Slobodan Prosperov Novak, a sadrži uz Bobaljevićeve hrvatske pjesme i izbor prevedenih talijanskih pjesama iz navedenoga dvojezičnog Sabova kanconijera iz godine 1988. Bobaljevićeve hrvatske pjesme, od kojih je sačuvan razmjerno malen broj, ne čine zbirku, objavljene su u ediciji Stari pisci hrvatski (Bobaljević, 1876), koje sve Marin Franičević (1983: 541) ne drži Mišetićevim, te u *Zborniku stihova XV. i XVI. stoljeća* (Pet stoljeća hrvatske književnosti) (Bobaljević, 1968), uz već navedenu knjigu *Pjesni razlike*.

U književnoj je kritici Bobaljević ocijenjen kao vrlo značajan i vodeći pjesnik svojega književnog naraštaja, što svjedoče mišljenja, koja sam izdvojila, izrečena o njemu i o njegovu pjesničkom stvaralaštvu, o izraznoj i sadržajnoj strani te o duhu njegove poezije, i s kojima se uglavnom možemo složiti. U tim su se ocjenama kritičari odredili i prema mjestu Bobaljevićeve poezije unutar hrvatske, ali i talijanske književnosti, pa su dubrovačkoga pjesnika usporedili s hrvatskim i talijanskim pjesnicima onoga doba. Svi oni dijele misao da je Bobaljevićeva poezija bitno pridonijela hrvatskoj književnosti i drže je relevantnom. Oni većinom visoko vrednuju to pjesništvo i nalaze kako se ističe među drugom poezijom svojega vremena, nadasve poentirajući intenzitet osjećaja koji karakterizira tu liriku. Oni također izdvajaju i Sabovu originalnost nazočnu u njegovim pjesmama kada pjesnik čini odmak od petrarkističkih stereotipa koji su inače prevladavali u ondašnjoj lirici, a ta se Bobaljevićeva osebnost osobito očituje kod izražavanja ljubavnih boli. Iz tih izlaganja možemo zaključiti da Bobaljevićeva talijanska poezija ima svojstva prethodne i njoj suvremene talijanske literature, da se svojim duhom približava manirizmu te da sadrži i elemente baroknoga petrarkizma, a sve to možemo zamijetiti u njegovu kanconijeru, dok se njegove hrvatske pjesme temelje na hrvatskoj tradiciji. A među njegovim karakteristikama izdvajamo: izvornost, osebnost, osjećajnost, elegancija izraza, tečnost izlaganja u suštini i formi, poetska zrelost, iskrenost, rafinirani osjećaj za pjesničke oblike i druge odlike.

<sup>1</sup> Sabo Bobaljević, *Rime amorose e pastorali et satire del Mag, Savino de' Bobali Sordo, Gentilhuomo Raguseo*, Venezia, 1589.

<sup>2</sup> Sve citirane pjesme u tekstu u izvorniku i prijevodu uzete su iz navedene zbirke.

Milorad Medini (1902: 179) je prvi koji je smjestio Bobaljevića u sam vrh dubrovačke književnosti navodeći da je pjesnik "svojim talijanskim sonetima zaslužio među dubrovačkim lirikima XVI. vijeka prvo mjesto", s kojom je procjenom suglasan i Frano Čale (1988: 20) držeći je i danas prihvatljivom. Đuro Körbler (1916: 93) im se pridružuje s visokom ocjenom Bobaljevićeve poezije; on također proglašava Saba prvim među našim pjesnicima koji su se izražavali talijanski.

I Milica Popović drži da je Bobaljević najznačajniji pjesnik svoje generacije u Dubrovniku i izvan Grada, za njega nalazi da se ističe svojom pjesničkom djelatnosti, "jedino je on dao uzoran kanconjer, koji se može takmičiti sa najboljim italijanskim kanconjerima." (Popović, 1963: 356) S njenim se mišljenjem slaže i Frano Čale koji nalazi kako su njezine prosudbe bitno pridonijele razumijevanju Sabove lirike, te "da je hrvatskog pjesnika meritorno omjerila o širi kontekst talijanske poezije" (Čale, 1988: 22). Popović navodi kako se Bobaljević i formom i sadržajem uspješno povodio za Petrarcom, pri tome ona ističe jakost i iskrenost pjesnikovih osobnih osjećaja. Drži kako se po intenzitetu čuvstva, koji se nalazi u Sabovoj lirici, to pjesništvo "ističe nad najboljim primerima ondašnje poezije i uveliko se približava samom Petrarki" (Popović, 1963: 347). Ono što ga najviše razlikuje od mnogih činkvečentskih pjesnika "je življi, vidniji, izrazitije realan motiv – njegova iskrena ljubav popraćena pravim iskrenim osjećanjem" (Popović, 1963: 332). Kada govori o petrarkističkim elementima u Bobaljevića, primjerice: opijevanje očiju na petrarkistički način ili opijevanje kose i dr., Popović tada upućuje na njegovu originalnost navodeći "da je Bobaljević raščlanjivao i razbacivao te petrarkističke elemente, ali da ih je posle prikupljao po nekom svom redu, tj. upotrebljavao ih je u službi svoje želje da njima izrazi svoj ljubavni bol" (Popović, 1963: 342). Uočava (Popović, 1963: 342–343) kako su se Bobaljevićevi stihovi time prilično odmaknuli od konvencionalne izjednačenosti prikazivanja ljubavnoga jada, kao što su mnogi to primjenjivali, poentirajući "da je Bobaljević u ovom pogledu redak izuzetak, što ga uveliko uvodi u neznatnu struju onih koji su u toj poeziji nešto originalnije ostavili".

Josip Torbarina ispituje nazočnost Bobaljevićeve lirike u talijanskoj književnosti u pjesnikovo doba i danas, te njezino mjesto unutar nje. Navodi da je Mišetićeve kanconijer "u svoje vrijeme bio dosta čitan, a ime mu često nalazimo u talijanskim antologijama onoga doba. Ipak je vrijeme bez milosti prešlo preko njegovih talijanskih pjesama. Danas mu ime još možemo naći jedino u zastarjelim i voluminoznim historijama talijanske književnosti kao što je, na primjer, Tiraboschijeva." (Torbarina, 1974: 586) Mišljenja je kako je pjesniku time učinjena nepravda, ocjenjujući da se neke Sabove poslanice-satire, koje su složene od tercina, "po svojoj spontanosti, svježini i besprijeckornom obliku, mogu mjeriti s boljim sastavima te vrste u talijanskoj književnosti" (Torbarina, 1974: 586). Drži kako se autoru osvetilo što nije pisao na svojem materinskom jeziku, jer bi se te poslanice-satire "uspješno takmičile s poslanicama Hektorovića, Nalješkovića i Dimitrovića, i da bi Bobaljević danas zauzimao mnogo vidnije mjesto u starijoj hrvatskoj književnosti" (Torbarina, 1974: 586). I Đ. Körbler zastupa isto mišljenje; također žali što Bobaljevićeva talijanska lirika nije izrečena na hrvatskome jeziku tvrdeći da bi autor "bio jedan od prvaka lirike dubrovačke 16. vijeka" (Körbler, 1916: 91).

I Marin Franičević (1983: 540) uočava Bobaljevićevu pjesničku darovitost, navodeći kako je poeta za života bio cijenjen od svojih suvremenika pjesnika te pisaca, među kojima se nalaze Dominko Zlatarić te Mavro Orbini: Zlatarić mu posvećuje neke svoje pjesme "i stavlja ga među one koji će živjeti dok 'sunce vrhu nas i zvijezde budu sjat'" (Franičević, 1983: 541), dok Orbini visokom ocjenom vrednuje svu Mišetićevu poeziju. Franičević drži kako naši pjesnici (Monaldi, Ranjina i Paskalić) nisu ostvarili u svojim talijanskim stihovima "svoj izraz iz najboljih hrvatskih stihova", ali nije posve siguran što se tiče Bobaljevićeva izraza, za kojega veli da "se svojom emotivnošću i impulzivnom poneseošću" (Franičević, 1983: 542) izdvaja od drugih. Zamjećuje kako se u pjesnikovoj talijanskoj lirici pojavljuju "izvorniji tonovi nadarenog pjesnika", dok u satirama uz ariostovska obilježja zapaža djelomice "i Bobaljevićev osobni pečat" (Franičević, 1983: 542). Za Bobaljevićevu ljubavnu poeziju na hrvatskom jeziku veli kako ona "osim iznijansirane umjerenosti i lakoće izraza vješta stihotvorca, ima i neke neusiljene ponesenosti i smirene jednostavnosti" (Franičević, 1983: 543). Nalazi kako se u prvoj od tih sačuvanih pjesama očituju: Bobaljevićeva pismenost, personalnost, pjesnička zrelost te rafinirani osjećaj za oblik. Na koncu rezimira "da se Bobaljević i po onomu što je od njega ostalo pokazuje ne samo vještini nego i osebnim pjesnikom" (Franičević, 1983: 544).

Frano Čale (1988: 9) valorizira Bobaljevićevu talijansku liriku kao vrlo značajnu poeziju, koja se po mnogim karakteristikama odlikuje izvornim svojstvima. Tu izvornost potkrepljuje i Zinkovim mišljenjem u kojemu se navodi da "Dubrovčaninova lirika stanovitom izvornošću prevladava izravno oponašanje i njezine domete svrstava uz najbolje kakve su dostizali pjesnikovi suvremenici u Italiji" (Čale, 1988: 12). I Čale (1988: 34) žali što se nije sačuvalo više Mišetićevih pjesama na materinjem jeziku, za koje drži da bi potvrdile pjesnikovu osebnost, karakterizirajući ih kao jednostavne, s duhom koji se temelji na tradiciji, a koje sadržavaju "svježe izvore narodne muze", metričku različitost te neposrednu nazočnost autobiografskih elemenata. Visokom ocjenom vrednuje Bobaljevićeve talijanske stihove nalazeći kako oni imaju "sva pozitivna, tehnički dotjerana" svojstva prethodne i u svoje vrijeme postojeće talijanske poezije, kojima pridružuje "i osobne, duhovne, pejzažne i psihološke značajke izvornosti" (Čale, 1988: 35–36). On (Čale, 1988: 46–47) zamjećuje da Bobaljevićevo pjesništvo ima karakteristike svoga doba: unutar formalnih sastavnica očituju se crte istaknute subjektivnosti te opisi "fizičke i moralne krize," nazočni u autorovim reminiscencijama i aluzijama asocirajući osobnu patnju. Uočava pjesnikovo poznavanje talijanske versifikacije, eleganciju Bobaljevićeva izraza te upućuje na pjesnikovu osobnost: "kad tako svladani stilski shematizam prilagođuje unutrašnjem dramatičnom proživljavanju svodeći ga na okvir u biti nove i jako individualizirane slike svijeta". Za veliki broj stihova s takvim personalnim naglascima drži da imaju kvalitete koje se približavaju "manirističkom senzibilitetu". Nalazi kako se Bobaljevićeva originalnost ne očituje samo u podudaranju ili odskakanju od petrarkističkih normi, nego ističe kako je ona nazočna "u smislu gore naznačene osjećajnosti," koja je karakterizirala pjesnika, za koju drži da je "propaćena i izravna." Kao nedostatke Bobaljevićeve poezije Čale (1988: 82) navodi nepostojanje "značajne misaonosti", dosljednoga filozofskog određenja, ili pak jačega moraliziranja. To je pjesništvo u kojem se događa preradba petrarkističkih stereotipa, gdje se opći normativi prilagođuju

"individualnim situacijama," ocjenjujući da iako "su njegovoj zanimljivoj poeziji uzmanjkale univerzalne dimenzije velikog djela (...) njegova je lirika jedan od najznačajnijih dometa naše starije poezije."

Slobodan Prosperov Novak drži da je Bobaljević "prvi (...) veliki hrvatski lirik boli" (Novak, 1998: 77). Nalazi da je pjesnik "točno asimilirao svoje petrarkističke uzore, koje je nadmašio čistoćom jezika i slika, osjećajem za jasnoću i za suprotnost, smislom za snažne preljeve svjetlosti i tame" (Novak, 1998: 80). Zamjećuje (Novak, 1998: 83) da je Bobaljević pisao u duhu manirizma i da je prvi koji je primijenio elemente baroknoga petrarkizma u svome talijanskom kanconijeru. "On je svojoj matičnoj književnosti, i to posebno njezinoj lirici, donio visoka mjerila, a uz pomoć talijanske poezije, koja je u njegovim pjesmama asimilirala niz najboljih apeninskih iskustava, ponudio je hrvatskoj publici još sofisticiranije pjesničke forme i sadržaje, teme i motive." (Novak, 1998: 84) Drži da je Bobaljević učinio za dubrovački književni jezik isto koliko je Pietro Bembo uradio za talijanski: "On je premostio klasicizam latinskih pjesničkih škola da bi uveo moderni zvuk u poeziju na hrvatskom jeziku." (Novak, 1998: 84) Zaključuje:

Bio je jedan od najboljih asimilatora među hrvatskim književnicima svih vremena. (...) Premda je volio kontraste, bio je pjesnik zlatne sredine, smješten u središnje iskustvo svoje epohe, učvršćen na mjestu na kojemu je uspio zadržati ravnotežu s prethodnicima, ali i najavio budućnost. To i jest njegov položaj u povijesti hrvatske književnosti. (Novak, 1998: 85–86)

\* \* \*

*Pjesme talijanke Saba Bobaljevića Glušca* (Bobaljević, 1988) usporedno su predstavljene u originalnom obliku i u prijevodu na hrvatski jezik. Među pjesničkim oblicima (sonet, tercina, *ottava rima*, madrigal) nalazimo i popularni talijanski lirski oblik kanconu, koja se tu pojavljuje u dvama oblicima, kao Petrarkina kancona i kancona-oda, uz specifičan oblik kancone poznat pod nazivom sestina (talijanski *sestina lirica*). Zbirka sadrži i jedan dijalog te četiri satire. Petrarkina je kancona predstavljena trima primjerima koji su između sebe različiti u broju stanca u kanconama (8, 5, 7), u broju stihova u stanci (20, 13, 6), u broju stihova u oproštaju (9, 3, 3) te rasporedom rima i drugim osobitostima pa držimo njezinu strukturu prilično rastezljivom; nije limitirana brojem strofa i brojem stihova u strofi, te rasporedom rima, no ograničena je izborom stiha prema sedmercu i hendekasilabu, što tri navedena primjera i potvrđuju. Kanconu-odu tu nalazimo u dvama primjerima, koji su organizirani u katrene, u sastavu od 4 i 3 četverostih; u jednoj su od tih pjesama upotrijebljeni samo hendekasilabi, dok je druga složena od hendekasilaba i sedmeraca.

Bobaljevićev kanconijer prikazuje ukupnost svih stanja zaljubljenoga lirskog subjekta, koji iskazuje svoj doživljaj ljubavi uglavnom opisujući svoju dragu te svoje osjećaje i misli koji su vezani uz nju. Njegova je ljubav prema voljenoj gospođi glavna tema kanconijera, njegov središnji sadržaj. Ljubav je prva tema po zastupljenosti u petrarkizmu, to zamjećuje i Pavao Pavličić, koji drži "da je glavni predmet petrarkističkoga pjesništva ljubav", uočavajući kako je petrarkizam "cjelovit koncept: on ne samo da uzima ljubav za glavnu – a zapravo i jedinu – svoju temu, nego uz pomoć toga pojma tumači sav svijet i ljudsku egzistenciju u cjelini"

(Pavličić, 2006: 246). Sve to možemo naći i u navedenu kanconijeru. I Milica Popović (1963: 330) zapaža tu dominantnu temu u petrarkističkom pjesništvu nalazeći da je "najvažniji motiv petrarkističke poezije XVI veka: ljubav prema dragoj i njena smrt. To je okvir i sadržina." No, ona smatra da je Bobaljević svjedočio svoju bol u stihovima, za razliku od mnogih drugih pjesnika čiji se "intenzitet osećanja gubio u šablonskim okvirima, koje je postavio program poezije XVI veka."

Kada je riječ o fenomenologiji ljubavi u petrarkizmu, Pavličić (2006: 247) izdvaja tri njezine odlike, koje se vezuju uz njezino nastajanje, njezine učinke te koliko ona postoji u vremenu. Riječ je o ljubavi na prvi pogled, koja se događa u trenutku kada prvi put ugledamo određenu osobu i u nju se zaljubljujemo, a koja nastaje na vizualni poticaj. Pavličić (2006: 247-248) vidi u tome "trag stilnovističke doktrine prema kojoj je vanjski izgled osobe izraz njezine duhovne vrijednosti, pa tako zaljubljenik ne biva zarobljen tim vanjskim izgledom, nego onim što iza njega stoji, naime ljepotom duše. Petrarkizam, međutim, postupno zaboravlja na ono što stoji iza tjelesne ljepote, a posvećuje se njezinoj deskripciji i opisu njezinih učinaka", ali drži da su se tragovi takva filozofskog poimanja ljubavi zadržali. Izlaže da izgled ljubljene osobe fatalno djeluje na zaljubljenika te da "onaj tko doživi taj prvi pogled nije naprosto prožet željom za dotičnom osobom, nego joj spremno stavlja na raspolaganje sav svoj život." Ističe dalje:

Ljubav koja nastaje trenutačno i na vizualni poticaj, dobiva odmah pun intenzitet. (...) Od časa kad osjeti da je zaljubljen, zaljubljenik odmah znade da je taj osjećaj sudbonosan i da odlučuje o cijelom njegovu životu. Ljubav zadobiva pun intenzitet i s obzirom na svoje manifestacije (...) ljubav zadobiva nekakvu bezvremensku dimenziju: osjetivši je, čovjek ima priliku uvjeriti se da je ona vječna, ne samo zato što predstavlja nepromjenjivo stanje, nego i zato što će trajati zauvijek. (Pavličić, 2006: 251-252)

Možemo kazati da se takva ljubav dogodila i Bobaljevićevu lirskom subjektu, koji doživljava ljubav na prvi pogled u času kad prvi put vidi svoju gospoju. Taj osjećaj nastaje pod utjecajem ljepote te gospoje i stubokom mijenja zaljubljenikov život. Primjerice, pjesma pod brojem 1. "Io vivea dolcemente i miei primi anni" (92-93) govori o takvu sudbonosnom susretu između zaljubljenika i njegove drage pa nalazimo kako je zaljubljenik fasciniran gospojinom pojavom, koja ga je opčinila i za koju drži da se s nebeskih visina spustila na zemlju:

(...) entro un caro volto  
mostrommi tutto 'l bello insieme accolto,  
che può venir quaggiù dagli alti scanni.

Ta se ljubav još može karakterizirati i kao vječna i fatalna, što svjedoče mnogi stihovi iz toga kanconijera. Tako u prvoj kitici navedene pjesme nalazimo kako je zaljubljenik sve do toga prvog susreta živio mirnim, bezbrižnim životom te bio slobodan s obzirom na doživljaj ljubavi koji će ga nakon toga potpuno obuzeti:

Io vivea dolcemente i miei primi anni  
da' legami d' Amor libero e sciolto;

Osjetio je veliki užitek kad se našao pred gospojinom pojavom, koja se tu slikovito prikazuje metaforama: dvije zvijezde, Sunce, rubin, biser, zlato – sadržavajući

simbolična značenja tih pjesničkih figura, koja ljepota predstavlja mamac i zamku za zaljubljenika:

Né mi dispiacque: che due stelle, un Sole,  
rubin, perle, oro e tanta bellezza  
furon dolc' esca e rete, ond' io fui preso.

Pavličić (2006: 254) drži da se petrarkistička ljubav opisuje kao sila koja potiče prepuštanje kod zaljubljenika i koja se od početka pojavljuje u svojoj punoj jakosti. Ističe kako ta ljubav stvara patnju kod onoga koji ljubi te uz nju istodobno vezuje i slast i težinu, pa kaže da: "svaka – i najmanja – odvojenost od objekta ljubavi izvor je boli za zaljubljenika" (Pavličić, 2006: 255), među kojima su: ljubomora, ljubavna čežnja i druge sličnosti. Pavličić (2006: 258) zamjećuje kako se njena "snaga – i mukotrpnost za zaljubljenike – sastoji u tome što se neprestano obnavlja. Ljubavna se čežnja naprosto ne može utažiti, osim tako da zaljubljenici stalno budu skupa, (...) Ta obnovljivost ljubavne čežnje dokaz je (...) njezine elementarnosti, (...) i važno opravdanje petrarkističkoga pjevanja uopće". Uočava da se drugi uzrok ljubavne patnje nalazi u "zaljubljenikovoju necjelovitosti odnosno neslobodi."

Takvu obnovljivu ljubavnu patnju nalazimo i u mnogim Bobaljevićevim stihovima, što potvrđuju i naredni stihovi:

Sento l' antica piaga rinnovarsi  
nel già saldato core; e 'l foco spento  
raccendersi, e maggiore in un momento,  
che prima fosse, e più cocente farsi. (134)

Možemo reći da ljubav koju Bobaljevićev lirski subjekt osjeća znatno utječe na zaljubljenikov život, jer u njemu uzrokuje različita raspoloženja u rasponu od vrhunske sreće sve do velikih patnji; ljubav potiče u zaljubljeniku različite doživljaje kao što su: radost, sreća, slast, milina, bol, jad, ljuta muka, čežnja, ljubomora, stanje gorčine i druge sličnosti. Zaljubljenik pretežno doživljava sreću onda kada se nalazi u blizini svoje voljene gospoje i kada ona pokazuje sklonost prema njemu, dok je patnja uglavnom vezana uz njezin odlazak, ili kada se ona pokazuje kao okrutna, hladna i zla, ili očituje svoj nehaj prema njemu. Naj snažnija je patnja koju zaljubljenik doživljava vezana uz gospojinu smrt, pa se u mnogim stihovima pojavljuju njegove lamentacije zbog njezina prestanka života: nalazimo uništena zaljubljenika patnika koji se nalazi u "jedva podnošljivu stanju neprestanog umiranja i nemoći da se umre" (Čale, 1988: 52), jedino priželjkujući smrt kako bi se ponovno našao u društvu svoje voljene gospoje. Suprotno tomu, sljedeći stihovi svjedoče da je lirski subjekt uživao najveću sreću od dana kad se susreo s njezinim pogledom:

Donna, per cui gran tempo lieto vissi,  
anzi beato oltra l' umana spene,  
al di che prima per mio sommo bene  
io ebbi i miei ne' tuoi occhi fissi, (230)

Milica Popović nalazi dvije pjesnikove ljubavi u Bobaljevićevu kanconijeru: "Onda nam ostaje centralna pesnikova ljubav prema madoni i epizodična senzualna ljubav koju pesnik ispoljava prema pastirci Klorig" (Popović, 1963: 349), koja neprestano bježi pred pastirom Damonom i potiče njegovu patnju. Čale drži da u

stihovima s pastirskim sadržajem "nema dakako više traga nerazrešivim mračnim, dramatičnim, sjetnim raspoloženjima, ni uzvišenu ispovijedanju čiste ljubavi prema nezaboravnoj gospi za života njezina i poslije njezine smrti, nego su ti soneti, naprotiv, ozračeni jedinstvenom senzualnošću prirode i ljubavi kakva joj je najprimjerenija, i posve su oprečni platonizmu prethodnih pjesama." (Čale, 1988: 65) I Popović (1963: 351) i Čale (1988: 65) određuju ljubavnički odnos između pastira i pastirice kao strastvenu ljubav.

Ines Srdoč-Konestra (2006: 93) analizira fenomen ljepote koji se pojavljuje u doba renesanse tako što polazi od nekih renesansnih teoretičara koji kanoniziraju žensku ljepotu. U tom razdoblju pjesnici i filozofi nalaze svoja shvaćanja ljepote u antičkih filozofa, oni obnavljaju antičku filozofiju kojoj pridružuju kršćanski pogled na svijet, odnosno neoplatonovski duh "koji izjednačuje ljepotu i dobrotu te se one sjedinjuju u božanskome. Iz takvog shvaćanja proizlazi i platonovski doživljaj idealne ljepote, a također i klišeizirani opisi ženske ljepote." (Srdoč-Konestra, 2006: 94)

Među renesansnim teorijskim raspravama o ljepoti i ljubavi nalazi se i Castiglioneov *Dvoranin* iz 16. stoljeća u kojemu autor upućuje

kako doživljavati ljepotu žene: (...) 'osjetom kojega je ta ljepota pravim predmetom, a to je vidljiva vrlina. (...) i neka očima uživa sjaj, ljupkost, ljuvene iskre, osmijehe, držanja i sve ostale urese ljepote, a isto tako sluhom milinu glasa, sklad riječi, milozvučnost glazbe (ako je glazba ljubljena gospa), pa će se tako duša naslađivati preslatkom hranom preko tih dvaju osjeta koji sadrže malo tjelesnog i pobornici su razuma, a da žudnjom ne prijeđu prema tijelu i bilo kojem prohtjevu koji nije častan'<sup>3</sup> (Srdoč-Konestra, 2006: 94).

Srdoč-Konestra nalazi da su naši renesansni pjesnici mogli imati dodira s nekim renesansnim teorijskim tekstovima na temu ljepote, pa zaključuje kako se uz ljepotu "vezuje osjećaj ljubavi koji je za pjesnike put za dosizanje savršenstva, čime se povezuje svjetovno i duhovno, jer savršenstvo poprima obilježja božanskog" (Srdoč-Konestra, 2006: 94). Svi ti elementi koje Srdoč-Konestra navodi, odnosno navedeni neoplatonovski duh, klišeizirani opisi ženske ljepote, sve to što je navedeno u *Dvoraninu*, nazočni su i u Bobaljevićevu kanconijeru.

Prikazujući gospoju iz hrvatskih pjesničkih kanconijera na talijanskom jeziku, među kojima se nalazi i Bobaljevićev kanconijer, Srdoč-Konestra rezimira:

Gospoja je opisana kao oličenje ideje, njezin je lik svojevrsan oblik kontemplacije koji se ogleda kroz pjesnikova stanja. Ljubav je pobuđena njezinom ljepotom, ali ona je samo prividno zemaljskoga porijekla. Ta se ljepota u pjesničkim ostvarenjima dematerijalizira, uzdiže iznad zemaljskih sfera, postaje idejom i izvorom pjesničkog nadahnuća. U svim su kanconijerima gospojine oči one koje zrače božanskom ljepotom, spona su zemaljskog i nebeskog, duhovnog i tjelesnog, ljepote i ljubavi. (...), petrarkirati značilo je slijediti Petrarca i njegove sljedbenike, a doživljaj ljubavi i ljepote za pjesnike je obvezna i neiscrpna tema, pri čemu je opis žene nedjeljiv od ljepote, ona gubi tjelesnost, postaje simbolom odnosno postaje ljepota sama (Srdoč-Konestra, 2006: 102).

<sup>3</sup> Baldesar Castiglione, *Dvoranin*, CEKADE, Zagreb, 1986., str. 240.



*Pjesme talijanke Saba Bobaljevića Glušca* sadrže, uz navedene ljubavne petrarkističke pjesme u kojima lirski subjekt, kako je već rečeno, opisuje svoju ljubav prema voljenoj gospoји za njezina života i poslije njene smrti, niz soneta s pastirskim sadržajem koji oblikuju priču o Hloridi i Damonu, sonete posvećene pojedinim pjesnicima i bliskim osobama, dopisne sonete namijenjene određenim književnicima, pokajničke pjesme te satire. Među tim sam pjesmama izdvojila kanconu za koju nalazim da je zanimljiva i po svome obliku i sadržaju, koji inače karakteriziraju filozofska i ljubavna istančanost.

## 2

U *Rečniku književnih termina* (1985: 310) nalazimo da je kanconu najstariji i najglasovitiji talijanski pjesnički lirski oblik, čiju je metričku formu prvi osmislio Dante, a dotjerao Petrarca. Pojavljuje se u sastavu od više strofa (talijanski *stanza*), koje su obično organizirane od neodređenog (5-7) broja jedanaesteraca i sedmeraca, s različitim rasporedom rima, a nerijetko završava kraćim strofnim oblikom pod nazivom *commiato* ili *congedo* (oproštaj). Svetozar Petrović (1986: 312) drži kako simetrična složenost karakterizira strukturu kancone u sastavu od više strofa, koje su uobičajeno međusobno vezane rimama, pa unutar strofe nalazi podijeljenost dvaju međusobno suprotstavljenih dijelova, a u talijanskome je pjesništvu nalazi u mnoštvu oblika, prema različitim vrstama tipova kancone: prema broju strofa, broju i duljini stihova u strofi te rasporedu rima i strukturi.

U svojoj knjizi *La metrica italiana* talijanski teoretičar stiha Pietro G. Beltrami (1994: 217)<sup>4</sup> polazeći od općenitih karakterizacija definira stariju talijansku kanconu kao lirsku i strofičnu formu: lirska, jer je u početku bila određena za pjevanje, obilježena stanovitom stilističkom i tematskom kompaktnošću, i u relativno kratkome obimu; strofična: sastavljena je od jednakih strofa, s istim brojem stihova, složenih od istoga tipa stiha, u istome redu, s istom shemom rima. Karakterizira je silabički obrazac, tj. slijed tipova stiha, gdje bi sve strofe bile obilježene istim silabičkim obrascem te istom shemom rime (primjerice: 7 7 11 7 7 11 7 7 7 7 11 7 11). Drži kako više popratnih osobina diferenciraju stariju talijansku kanconu: opširnost i složenost strofe, unutarnja artikulacija prema nekoj shemi, ograničenost u izboru stihova: *endecasillabo* i sedmerac, rijetko peterac, nakon raznovrsna iskustva u početku. Navodi da je strofa (Beltrami, 1994: 218) kancone (provansalski *cobla*, pl. *coblas*), tzv. stanca, određena, kako je već rečeno, prema načelu jednakosti, izuzetak čini *congedo* ili '*invio*' (provansalski *tornada*), koju drži jezgrovito zatvorenom i fakultativnom.

<sup>4</sup> Kratice za označivanje stihova koje sam primijenila u tekstu navedene su prema toj knjizi: 7 = sedmerac; 11 = jedanaesterac; kod rimovanja: sedmerci su označeni malim slovima; jedanaesterci su označeni velikim slovima: abCabC: stihovi 1, 2, 4 i 5 su sedmerci; stihovi 3 i 6 su jedanaesterci; znak ^ između dviju riječi = sinalefa (str. 217; 11-12 i dr.). U tekstu rabim pojam silabički obrazac prema Beltramijevim tumačenjima koja su izložena u tekstu vezanome uz bilješku 59 i drugdje, tada ne govorim o kojemu je tipu stiha riječ, nego o sumjerljivosti stihova među stancama u kanconi prema broju slogova u stihu. Bobaljevićeve su pjesme na talijanskom jeziku iz navedene zbirke sastavljene ili od samih jedanaesteraca ili od kombinacije jedanaesteraca i sedmeraca. Kada je riječ o tipu stiha što se tiče metričke tipologije, nalazimo da je Bobaljevićev stih silabičko-akcenatski, karakteriziraju ga stihovne značajke koje se pripisuju akcenatskom i silabičkom stihu.

Stance u kanconi mogu biti nedjeljive (talijanski *indivisibile*): kada su oslobođene unutarnje artikulacije, ili su pak djeljive (talijanski *divisibile*). (Beltrami, 1994: 218-219) Nazivi koji se primjenjuju pri toj podjeli su: *fronte* (za prvi dio stance, koji je nedjeljiv), *sirma* (drugi dio u stanci koji je također nedjeljiv), *piedi* (najmanje dvije grupe stihova istoga silabičkog obrasca, a čine prvi dio stance s karakteristikom djeljivosti), *volte* (s "pjedima" dijele istu karakteristiku grupiranja stihova, gdje se barem dvije grupe stihova istoga silabičkog obrasca ponavljaju, no nalaze se u drugome dijelu stance, nasuprot prvome). Tu se, dakle, nude četiri kombinacije: stanca od "fronte" i "sirme" (nije dozvoljena od Dantea), stanca od "pjedi" i "sirme" (Petrarkina kancona), stanca od "fronte" i "volte", stanca od "pjedi" i "volte".

Karakteristično je za stance da uvijek imaju istu shemu rima (Beltrami, 1994: 219), tako se shema rima koja je obvezna za sve stance u kanconi pojavljuje na dva načina: ako se pojavljuju nove rime iz stance u stancu (primjerice: *partita* za rimu A, *tinto* za rimu B u prvoj stanci, *pardo* za rimu A, *duce* za rimu B u drugoj stanci), ta se pojava naziva (*coblas*) *singulars*; ukoliko se javlja ista rima u svim stancama (*perde* za rimu A, *oneste* za rimu B), onda govorimo o (*coblas*) *unissonans*. I rime u "kondžedu" ili oproštaju obilježene su jednim ili drugim modelom. Ako se neki stihovi ne rimuju s drugima u tekstu, pojavljuje se u talijanskoj teoriji stiha termin rima *irrelata* (Beltrami, 1994: 360 i dr.), no samo unutar sheme u kojoj je preostali dio, ili barem jedan dio stihova povezan rimom. Otuda i pojam stih (*verso*) *irrelato*.

Kancona sa stancama od "pjedi" i "sirme" (Beltrami, 1994: 222-226 i dr.), odnosno Petrarkina kancona, pripada tipu glavnih oblika starije talijanske kancone: *piedi* predstavljaju prvi dio kancone, nasuprot njezinome drugom dijelu, neraščlanjenoj "sirmi". Sve već navedene karakteristike starije talijanske kancone također vrijede i za nju: nadstihovna strofična organizacija teksta, silabički obrazac te shema rime. Dvije su *piedi* (Beltrami, 1994: 222-223) u stanci djeljive jer je moguća jedna podjela stihova koja razdvaja dva identična dijela koji imaju istu silabičku strukturu i isti raspored rima. Stihovi u različitim mjerama mogu oblikovati "pjedi" te se pojavljuju u sastavu od 3 do 6 stihova u Dantea, od 2 do 4 u Petrarkinome *Canconieru*, i u drugim mjerama, no apsolutna dominacija pripada "pjedima" od 3 do 4 stiha. Rima se tu pojavljuje različito. Inače, stanca može imati i više od dvije "pjedi" (Beltrami, 1994: 228-229). *Sirma* (Beltrami, 1994: 223-224) je preostali dio navedene kancone čija je struktura teoretski slobodna: različita primjena kombinacija stihova i rima prema pjesničkim sredinama, školama, autorima. Oblici koji ustrojavaju "sirmu" pretežito su distih s parnom rimom, katren s obgrljenom rimom te niz ukrštenih rima. Stih koji Dante naziva *concatenatio* (Beltrami, 1994: 346) predstavlja prvi stih "sirme" (ili "volte") ako je vezan rimom uz posljednji stih posljednje "pjedi"; ta je pojava označena i terminom '*chiave*' (ključ) ili '*verso di chiave*' (ključni stih), međutim za Dantea '*chiave*' (*clavis*) (Beltrami, 1994: 346 i 224) znači nešto drugo: određuje stih nazvan *irrelato* unutar stance kancone, s obilježjima rime tzv. *estrampa* koja se vezuje uz provansalsku terminologiju. Naziv rima *estrampa* (Beltrami, 1994: 359) označuje rimu tzv. *irrelata* u stanci kancone, gdje se stihovi unutar jedne stance ne rimuju, nego se događa glasovno podudaranje s drugim stancama, na

istim pozicijama, primjerice: peti se stih rimuje u svim stancama; ili na različitim pozicijama, primjerice: sestina (*sestina lirica*). Što se tiče talijanske terminologije, isti se pojam podrazumijeva pod nazivima *concatenatio* i '*chiave*'.

Tip kancone s nedjeljivim (Beltrami, 1994: 226-227) (*indivisibile*) stancama je povezan s kanconom sa stancama *unissonans*, s rimama svim *estrampas*, ili od stanci tzv. *singulars*: stanca unutar sebe tu nije raščlanjena prema tipu i rasporedu stiha te rimi; tu se ne događa ponavljanje stanovitog modela karakteristična za "pjedi" i "volte" niti su stance sastavljene od dva dijela, primjerice: stanca od tzv. *fronte* i tzv. *volte* i dr., nego su one povezane ili glasovnim ponavljanjima u dočetcima stihova ili ih karakterizira obnovljena rima iz stance u stancu, a dijeljenje identične strofičnosti im je zajedničko. Takav, simplificiran, oblik stance, s navedenim karakterističnim, ali i na drukčije načine primijenjenim rimama, javlja se u talijanskome pjesništvu u 15. st. anticipirajući oblik kancone poznat pod nazivom oda ili kancona-oda, svojstvene 16. stoljeću.

Kancona-oda (Beltrami, 1994: 310-312 i dr.) predstavlja oblik kancone složene od stanca koje su karakterizirane principom strofičnosti i silabičkim obrascem: one su između sebe sumjerljive po broju stihova, istome tipu stiha, njihovu rasporedu te shemi rima. Pored navedenih svojstava ona dijeli sličnost s Petrarčinom kanconom i što se tiče ograničenosti u izboru stiha: prema hendekasilabu i sedmercu, ali ne sadrži njezinu djeljivost unutar same stance. Oblici koji se pojavljuju u stanci u kanconi-odi mogu biti sljedeći: katren, petostih, šestostih, sedmostih i drugi. Tako katren može biti sastavljen od samih jedanaesteraca, ali i pomiješan sa sedmercem. Tu se javljaju rime koje obično imaju raspored ABBA ili ABAB, no i druge oblike. Stanca od šest stihova sa strukturom aBaBCC mogla bi se apstraktno podijeliti na "pjedi" i "sirnu" aB aB CC, no s drugim značenjem. Ono što bitno razlikuje stancu te kancone od drugih je njeno unutarnje neraščlanjivanje i redukcija, tj. pojednostavljenje. Uz navedene tipove kancone u talijanskome se pjesništvu pojavljuju i mnogi drugi oblici: slobodna kancona, poznata po Leopardiju, te pindarska sastavljena od strofe, antistrofe i epoda, kancona *frottola*, i mnogi dr., no tu su prezentirani oni tipovi kancone kakve nalazimo u pjesništvu S. Bobaljevića, tj. Petrarčina kancona i kancona-oda i pojmovi i terminologija koji se vezuju uz navedene pjesničke oblike.

## 3

Kancona pod brojem 9. "Bench' un vago desire ognor mi spinge" (108-125), koja ima 169 stihova, sastoji se od 8 stanca od 20 stihova, te "kondžeda" od 9 stihova. Svi su stihovi u stancama organizirani u jedanaesterce (*endecasillabo*), osim desetoga stiha koji je sedmerac, dok se *congedo* isključivo sastoji od hendekasilabâ. Te su stance između sebe sumjerljive što se tiče izbora stiha, te njegova rasporeda: međusobno su izjednačene po broju stihova (20), sastavljene od istoga tipa stiha (*endecasillabo*, sedmerac), s istim rasporedom, gotovo s istom shemom i rasporedom rima, s jednim izuzetkom u četvrtoj strofi, osim "kondžeda". Što se pak tiče samog oblika stance u kanconi, tu nalazimo Petrarčin tip kancone u stancama od "pjedi" i "sirne", tzv. Petrarčinu kanconu, koju je taj poznati pjesnik popularizirao, a i prije njega je bila upotrijebljena u talijanskome pjesništvu, naročito kod Dantea.

(Beltrami, 1994: 222) Tako se prvi dio prve stance navedene kancone sastoji od dvije "pjedi", svaka je od tih "pjedi" složena od tri stiha, identičnoga obrasca, koji su između sebe povezani sljedećom shemom rima: ABC BAC, koje te stihove dovode u svezu pomoću zvukovne identičnosti, a imaju i organizatorsku funkciju, odnosno metričku. Ponavljanjem rime C u idućem stihu, tzv. *concatenatio*, koji pripada nedjeljivom drugom dijelu navedene stance "sirmi", ta rima također povezuje i oba dijela stance, "pjeđe" i "sirmu", pa sve zajedno čine jednu kompaktnu stilističku i tematsku jedinicu. Tako bismo tu stancu što se tiče njene unutrašnje strukture mogli podijeliti na tri dijela: na dvije "pjedi" i "sirmu".

A Bench' un vago desire ognor mi spinge  
 B a ragionar del mio bel vivo Sole,  
 C senza lo suo splendor almo gentile  
 B non ne so 'ncominciare a dir parole;  
 A dunqu' ei scacci la nebbia, che mi cinge  
 C la mente, sì ch'al suo valor simile  
 C io possa con un dolce ed alto stile  
 D narrare in parte i suoi santi costumi,  
 E e le bellezze, che son tante e tali,  
 e che non paion mortali,  
 D ma mandate dal ciel, perché s'allumi  
 F ogni ingegno da lor quantunque fosco.  
 G Più, come Amor d' una soave e forte  
 H catena cinto a lei mi diè soggetto;  
 H e com' empio e crudel prese a dispetto  
 G il ben ch' io n' ebbi; e come (ahi fiera sorte)  
 F tanti martir sofferse e tanto toscio  
 F io ne gustai, ch' or ben veggio e conosco,  
 I che 'l pormi in alto pria, fu per far poscia  
 I sentirmi nel cader maggiore angoscia.

Takav raspored rima, gdje su prvi i peti, drugi i četvrti te treći i šesti stih glasovno povezani, a *concatenatio* (sedmi stih) se rimom vezuje uz treći i šesti stih, događa se u svim stancama kancone, osim u četvrtoj, u kojoj se *concatenatio* rimom vezuje uz šesti i prvi stih, pa su rimom povezani drugi i četvrti te treći i peti stih. Što se tiče rasporeda rima u "sirmi", koji je isti za sve stance, nalazimo narednu shemu: C DEeD F GHHG FFII. Ta je *sirma* identična jednoj "sirmi" Petrarkine kancone navedene u knjizi *La metrica italiana* (Beltrami, 1994: 225), koju karakterizira nešto prostranija struktura od uobičajene: jedan katren čiji su stihovi povezani obgrljenom rimom slijedi nakon stiha tzv. *concatenatio*, između njega i sljedećega također katrena okarakteriziranoga obgrljenom rimom umetnuta je rima F, koja anticipira prva dva stiha posljednjega katrena povezanoga dvjema parnim rimama. Inače, u strukturi "sirme" uobičajena je pojava katrena povezanih obgrljenim ili parnim rimama, kojima su se često znali poslužiti pjesnici Petrarca te Dante (Beltrami, 1994: 225). Što se tiče rasporeda rima kroz cijelu kanconu, nalazimo kako je svaka stanca obilježena novim rimama, tzv. (*coblas*) *singulars*, uključujući i *congedo*.

*Congedo* (oproštaj), najkraća posljednja kitica kancone, koja silabičkim obrascem i shemom rima obično korespondira sa završnim dijelom prethodne stance, sadrži, kao što je rečeno, devet hendekasilaba, također povezanih rimama. Što se tiče njezine strukture i tu nalazimo tip Petrarkine kancone, ali s drukčijim rasporedom: 3U 3V 3W 3W 3V 3U 3U 3X 3X. Ta se strofa sastoji od dvije "pjedi", svaka u sastavu od tri stiha, s obrnutim rasporedom rima, te od "sirne" sastavljene samo od stiha tzv. *concatenatio* (sedmi stih) te dvostiha vezanoga parnom rimom.

3U Canzon, siccome del sembiante vago  
 3V della mia Donna, e de' costumi santi,  
 3W di mille parti due non ho ridette,  
 3W così di quel che fer l' empie saette  
 3V al mio cor lasso, che di tristi pianti  
 3U omai, non d' altro, e di sospiri è vago,  
 3U ed essa sola ancor contento e pago  
 3X mi può fare, e mi può render salute,  
 3X perché sola dal Ciel ha tal vertute.

Također zamjećujemo kako u drugoj stanci 14. stih, koji glasi "con tali gridi mi corse^addosso^insieme," ne sadrži 11, nego 12 slogova, pa unatoč tome što se autor poslužio i metričkom figurom sinalefom u stihu, tu nalazimo jedan slog više, te se najvjerojatnije radi ili o mijenjanju teksta pri prepisivanju ili o tiskarskoj pogrešci, jer se jedanaesterac nalazi u dubrovačkome izdanju Bobaljevićeva kanconijera (Bobaljević, 1783: 18): "Con tai gridi mi corse addosso insieme", taj stih citira i Arrigo Zink (4, 1954: 42), koji zastupa mišljenje da su stance (Zink, 4, 1954: 43) u toj kanconi također složene od 19 jedanaesteraca i jednoga sedmerca po sredini stance, dok Đuro Körbler drži da su stance u njoj složene od "gotovo samih dvanaesteraca" (Körbler, 1916: 69), te se ni Frano Čale ne slaže s takvim metričkim gledištem, koji za Körblera veli da je "bez pravog poznavanja metrike" (Čale, 1988: 10), te Arrigo Zink (2, 1954: 27). Isto tako, u prvoj stanci, u rimi *simile: stile*: postoji glasovna podudarnost u dočetcima izraza između dviju riječi, ali ne i samih akcenata, u *simile*: akcent pada na treći slog od kraja, riječ je, dakle, o rimi tzv. *sdrucchiola*, odnosno proparoksitoni, dok je izraz *stile* karakteriziran tzv. *piana* rimom, tj. paroksitonom, gdje akcent pada na pretposljednji slog. U drugim se rimama pored glasovne podudarnosti također pojavljuje i akcenatska: *spinge: cinge*, *Sole: parole, costumi: s'allumi, tali: mortali, soggetto: dispetto, forte: sorte* itd.

Osim stilističke kompaktnosti, ta kancona sadrži i tematsku; pjesnik, odnosno lirski subjekt, očituje svoje ljubavne osjećaje iz stance u stancu: obožavana se gospođa nalazi u središtu pozornosti, ona svojom božanskom ljepotom osvaja pjesnika, koji je njome opčinjen. Već u prvoj stanci nalazimo da pjesnik, koji je inspiriran ženom, istodobno osjeća i nemoć za pravim riječima kojima bi izrazio njezinu duhovnu i fizičku ljepotu, za koju drži da je s neba sišla i ništa ljudsko s njome nije usporedivo. U kanconi je žena prikazana na petrarkistički način; pojavljuje se kao zvjezdana pojava: žena koja znači "Sunce", oči su: zvijezde, sunce, zrake, luči; kosa je metaforizirana u zlato, a svi navedeni izrazi sadrže u sebi element svjetla koje se tu pojavljuje kao stilem. Prispodobiva je nimfi i božici, uz ljupkost, gracioznost, savršenu blistavu ljepotu, krase je i duhovne vrline: krepost duha te čistoća, a sve

su to karakteristike tipične žene petrarkističke lirike, čija je ljepota prezentirana konvencionalnom frazeologijom, za koju Frano Čale (1974: 1147) drži da se očituje kroz "ustaljen proizvod imitacije: (...) oči postaju 'zvijezde' ili 'sunce', ljubavna je patnja 'leden oganj', gospojina se ljepota uspoređuje s biserom, zlatnim rubinima, stalni su epiteti kao 'nebeski', 'zlatan', 'vječan', 'besmrtni', (...)" te da se u tome "govoru zrcale uvijek jednake situacije: u središtu je određena idealna žena, obično plava (...)", što nalazimo i u Bobaljevića. Ona se pojavljuje u društvu s tisuću amorića, ili je prikazana poput nimfe, s raznobojnim cvijećem u krilu, koje bi u svojoj simbolici moglo alegorizirati njezine vrline i druga značenja, ili je vjenčac od cvijeća resio njezinu kosu, gdje sve te slike imaju alegorijsko značenje. Ona se također javlja i pjevom koji je karakteriziran jasnim, svetim i krasnim, koji općenito može biti simbolom "riječi koja povezuje stvaralačku djelotvornost s njezinim ostvarenjem (...) To je dah stvorenog koji odgovara stvaralačkom dahu" (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 509). Uz opjevavanje takva plavokosa petrarkističkoga ideala gospoje, ljubav se u kanconi očituje i kao alegorizirana mitološka predodžba Amora i njegovih rekvizita, luka i strijele, te lanca, koji bog ljubavi prati i zlostavlja pjesnika iz stance u stancu, i kojemu je nemoguće umaknuti, te se uglavnom pojavljuje u negativnome aspektu. Takva je tiranija sudbinske, postojane, i za lirski subjekt svugdje prisutne ljubavi, pa se pomisao na smrt nerijetko nameće kao izlaz iz takve situacije. Amorova strijela pogađa pjesnika, slikovito rečeno, usred životne srži, u bit njegovu, lišava ga slobode, pretvarajući ga u roba ljubavi, te ga bog ljubavi mami i privlači i gospojinom zlatnom kosom, od čijih je pramâ zamku spleo, ta kosa-zlato postaje sredstvom Amorove moći, moći ljubavi. Ljubav se lirskoga subjekta pobliže određuje i kroz simboliku čvora, za koji pjesnik drži da se rijetko "driješ", pa ne nalazimo mogućnost oslobađanja od te ljubavi, koja je pjesniku također i teret. Tu kanconu karakterizira i narativna struktura, što zapaža i F. Čale (1988: 63), kroz nadahnuti se lirski govor čuvstva lirskoga subjekta izmjenjuju u rasponu od sreće do boli; ekspanzira se satrven zaljubljenik patnik: kada se ljubav očituje kao ljubavno ropstvo, kada je život poput neprestane smrti između nadanja i ljuvenih boljezni. Poetske se slike voljene gospe nižu, njen dolazak i odlazak, s karakterističnim prizorima u cvijeću, ili se ona nalazi okružena s tisuću amorića, što je tipično za petrarkizam. U oprostaju se pjesme poentira kako isključivo njegova gospa može vratiti pjesnika u život, pretvarajući ljubavnu žalost u suprotnost, ističe se pjesnikova bol te djelotvorna snaga žene. I bogata imaginacija također obilježava tu kanconu, što zamjećuje i Čale (1988: 63), metaforiziran i alegoriziran pjesnički govor, te simbolika poetskih slika; a osobito se ističe metaforično značenje vezano uz element svjetla; žena koja je Sunce, koje "je izvor svjetlosti, topline i života", a u mnogim kulturama kada "nije božanstvo", onda je "očitovanje božanstva". (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 655)

I Arrigo Zink (1, 1954: 45-46) pokazuje zanimanje za navedenu kanconu; vrednujući je zapaža njezinu istaknutu poetsku kvalitetu: ona se, s obzirom na njenu duljinu, predstavlja odličnom kada, uz skladan stih, jasne slike, postoji i usklađenost između nemira duše i prirode. Kao njezine nedostatke navodi poneka mjesta u kanconi koja su ponešto razvučena i oslabljena, a ponegdje se pojavljuje i izvještačenost forme. Drži da su Cavalcanti i Poliziano talijanski izvori koji su nazočni u toj kanconi: Cavalcantijev je sonet samo polazna točka, on se nadograđuje motivima, scenama i slikama iz Polizianovih *Stanza*; kroz kanconu optječe nježno

petrarkistička atmosfera, a sadržaj i forma su prerađeni, s pečatom Bobaljevićeve osobnosti; ljubljena se žena pojavljuje s atributima božanstvenosti i profinjenosti, uz nju se vezuje i stanoviti žar. Interpretirajući madonu iz prvoga dijela Bobaljevićeva kanconijera, Zink (4, 1954: 31) je vezuje uz pjesničku struju slatkoga novog stila, što se dotiče i navedene kancone, koja se tu pojavljuje i kao simbolična bitnost: vezuje se uz zanosan, nadljudski osjećaj; ali istodobno djeluje i svojim fizičkim izgledom, više se inzistira na ljepoti, dok je njena senzualnost manje zastupljena. Zink (4, 1954: 34) zapaža i vrline koje ta stilnovistička madona posjeduje, pa općenito drži, kako je već rečeno, da se Bobaljevićeva lirika treba povezati prema pjesnicima slatkoga novog stila, kroz Petrarca i bembiste, gdje se zadržao živi trag stilnovističke umjetnosti (Zink, 4, 1954: 39). Visoku idealnost koja je karakteristična za Bobaljevićevu madonu Zink (4, 1954: 39-40) potvrđuje stihovima iz 6. stance te kancone, koju povezuje s istom kod Guinizellija, pa drži kako je obojici pjesnika zajednička opća ideja moguće intuicije božanstva kroz kontemplaciju zemaljske ljepote: "Tanta onestà scopria 'l suo chiaro volto, / tanta i begli occhi, anzi i duo vivi Soli, / che coi rai mi fer lieto il core afflitto. / Le si vedea nell'alta fronte scritto / casto desio, pensier leggiadri e soli, / ov'ella sempre tien l'animo involto. / Chi non vorrebbe esser da questa colto, / dapoiché tanti don che 'n se ritiene / son scala che conduce al sommo bene?" Nalazi sličnosti između Bobaljevića i Guinizellija i što se tiče doživljaja vezanoga uz slast boli; ljudska je žudnja za perfekcijom i radosti neizmjerne, a svaka je nada popraćena obmanom, pa rezignacija i zaokupljenost osjećajima preostaje pjesniku. Sličnost između talijanskih pjesnika Cavalcantija i Poliziana te Bobaljevića Zink (4, 1954: 41-45) obrazlaže primjerima iz te kancone, tako nalazi u 2. stanci situacije iz Cavalcantijeva XXI soneta i Polizianovih *Stanza*, primjerice: situacija iz Sabove kancone, gdje se sitni amorići stojeći igraju između gospojinih zlatnih uvojaka, uspoređuje tu sliku sa sitnim amorićima koji su začarani Alcinom; oni se također igraju između vrhova borova, lovora, bukvi i jela, ili kad uspoređuje blistavu bjelinu Bobaljevićeve madone s istom Simonettinom iz Polizianovih *Stanza* i druge usporednosti. Međutim, govoreći o tim sličnostima, Zink se također dotiče i općih mjesta, kakvih mnogo ima u petrarkističkoj poeziji, koje obrazlaže primjerima iz navedene kancone te primjerima dvojice navedenih talijanskih pjesnika, pa navodi sliku iz Polizianovih *Stanza*, kada Amor gađa strijelom Julija, kojoj pridružuje usporedbu: lirski subjekt Bobaljevićeve kancone također je pogođen istom strijelom, ili navodi vjenčac koji posjeduju obje žene, Bobaljevićeva madona i Simonetta; u nekim dijelovima kancone Zink zapaža govorničku emfazu, kojom se nastoji kompenzirati manjak lirskoga nadahnuća koji ta kancona ima.

I Milica Popović (1963: 338) navodi da prvi dio Bobaljevićeva kanconijera ima obilježja petrarkističkoga kanconijera, koji sadrži stilnovističke elemente, koje elemente nalazi i u kanconi "Bench' un vago desire ognor mi spinge", za koju drži da je petrarkistički znatno prepoznatljiva. Zapaža da je Bobaljevićeva madona prezentirana na način ranijih i suvremenih talijanskih pjesnika, s karakteristikama pjesništva iz 16. st.: "uzdizanje voljene drage, purifikacija koncepcije *madona* prema Petrarkinom uzoru. (...) Takav petrarkistički program potencirano i smišljeno je primenio i elemente iz slatkog novog stila" (Popović, 1963: 336), pa nalazi kako su stilnovistički elementi u Bobaljevića odraz njegove lektire, a znatno se više osjeća utjecaj poezije njegova vremena, te drži da je "bliži stilnovističkim inspiracijama iz činkvećenta pa čak kada je tu i puna vena slatkog stila" (Popović, 1963: 337). Iz

navedenih izlaganja nalazimo da su gledišta Milice Popović (1963: 343) i Zinkova, ipak, usklađena, iako ona ne drži mnogo uspelim njegove komparacije dubrovačkoga pjesnika s talijanskima, smatra da on nastoji pronaći sve talijanske izvore i uzore u Bobaljevićevoj poeziji, tiče se općenito kanconijera; kritizira Zinkove usporedbe argumentirajući to poetikom renesanse, u kojoj je načelo imitacije osnovno polazište, a i Frano Čale (1988: 12) zastupa slično mišljenje, no, i Popović (1963: 335) i Zink (3, 1955: 39) visoko vrednuju kvalitetu Sabove talijanske lirike, oboje držeći da je na razini najboljih talijanskih kanconijera iz 16. st. što navodi i Čale (1988: 12, 22). Uspoređujući Bobaljevićevu kanconu sa sonetima Popović (1963: 352) nalazi da su soneti znatno bolji, s većom poetskom dosljednosti svojih načela, što kanconi, obično, nedostaje: zbog elemenata opširnosti i duljine te svojstva proze, koji je elementi, inače, karakteriziraju. Uz spomenute autore navedenu kanconu analizira i Đuro Körbler (1916: 69-71) tako što prepričava njezin sadržaj "gotovo prevodeći u prozu" (v. Čale, 1988: 10-11) pa ga F. Čale opravdano kritizira zbog nedostatka prave interpretacije i prosudbe.

Ines Srdoč-Konestra drži da ta kancona sadrži svo pjesničko petrarkističko znanje u prikazivanju žene – "od posezanja za tipičnim leksičkim inventarom naših prvih petrarkista, do stilske pročišćenosti petrarkističkog izraza na Bembovu tragu." (Srdoč-Konestra, 2006: 100-101) Ona i S. P. Novak dijele mišljenje da takvo pjesnikovo postupanje "prema tradiciji prepoznaje se kao tipična Bobaljevićeva maniristička (Novak, 1998: 77-86) crta." (Srdoč-Konestra, 2006: 101) I Srdoč-Konestra se slaže s već izloženim mišljenjima o diviniziranju Bobaljevićeve madone pa ustanovljuje da gospođa iz te kancone ima svojstva božanstva: "Ljepota, sjaj, plamen, svjetlost *uz njezin sklad sveti i krasni* (9) nisu ljudskoga već božanskoga porijekla te se naglašava sklad ljepote tijela i duše – duša je čista, a tijelo ljupko, milo i krijeposno pa i na onome svijetu njegova draga *svijetli sred višnje ljepote*." (Srdoč-Konestra, 2006: 100)

## 4

Za razliku od prethodne kancone u kojoj *endecasillabo* uglavnom prevladava, a sedmerac se samo jedanput pojavljuje po sredini stance, u kanconi pod brojem 44. "Iniqua e dura sorte," (200-205) dominira sedmerac. Kancona je veličinom stance i brojem kitica manja od prethodne, sastoji se od pet stanca i "kondžeda" u sastavu od tri stiha; prva, druga, treća i peta stanca imaju po 13 stihova, a četvrta je sastavljena od 12 stihova. Što se nadstihovne organizacije tiče i tu nalazimo tip Petrarkine kancone od "pjedi" i "sirme" pa, opisujući prvu stancu u navedenoj kanconi, nalazimo da su *piedi* između sebe sumjerljive po broju i tipu stiha (sedmerac + sedmerac + jedanaesterac) te shemi rima (abC), a dvaput se opetuju u sastavu od tri stiha. *Sirma* je tu složena od stiha tzv. *concatenatio*, koji predstavlja sedmi stih (sedmerac), te od kombinacije četverostiha (sedmerac + sedmerac + sedmerac + jedanaesterac) i dvostiha (sedmerac + jedanaesterac). Ti su stihovi povezani rimama, a unutar trećega stiha nalazimo i jednu unutarnju rimu (*omai: fai*). Tako bi, prema tipu stiha, struktura te stance bila sljedeća: (7+7+11+7+7+11+7+7+7+7+11+7+11), s rimama: abC abC cdeeDff.



a Iniqua e dura sorte,  
 b s' altro più a far ti resta,  
 C saziati e fammi omai peggio che fai,  
 a ché tuo malgrado è Morte  
 b troppo vicina e presta  
 C per trarmi fuor di tanti affanni e guai;  
 c ma insino allor giammai  
 d non aver più speranza  
 e goder del mio martire,  
 e né ch' io tra sdegni ed ire  
 D perda del viver mio quel che m' avanza:  
 f ché sonmi bene accorto,  
 F che 'l dì nostro è per sé penoso e corto.

Druga i peta kitica imaju takvu strukturu strofe, a treća i četvrta su stanca nešto izmijenjene; u trećoj stanci, u 11. stihu, trećemu od kraja, nalazi se sedmerac umjesto jedanaesterca, u originalu i u prijevodu: "si spregia mirto e lauro" "preziru mirtu, lovor", a strofična je identičnost prema broju stihova narušena u četvrtoj stanci. U prvoj se "pjedi" tu nalazi: sedmerac + sedmerac + jedanaesterac, a druga je okrnjena jednim sedmercem, što se vidi u njezinu rasporedu stihova: sedmerac + jedanaesterac, te u shemi rima: stU/tU: jedan sedmerac s rimom s tu nedostaje u drugoj "pjedi", kako bi strofa mogla korespondirati s ostalima po broju stihova i drugim karakteristikama; Bobaljevićevo (Bobaljević, 1783: 62) dubrovačko izdanje to potvrđuje pa stih koji nedostaje glasi: "In guisa a tutte l' ore", radi se, dakle, o 4. stihu četvrte stanice, sedmercu, koji se rimuje s 1. stihom te stanice: *dolorell'ore*.

s Omai ciascun dolore  
 t così mi prendo a gioco,  
 U come alcuni il velen, che già l'usaro  
 t per cibo a poco a poco,  
 U che poi non nocque lor né fu discaro.

Što se pak tiče rasporeda rima, kancona je obilježena tipom (*coblas*) *singulars*: iz stanice u stancu javljaju se tu nove obnovljene rime, što je karakteristika i "kondžeda", koji se pojavljuje u sastavu: jedanaesterac + sedmerac + jedanaesterac, gdje je prvi stih karakteriziran rimom *irrelata* 2E, a posljednja su dva povezana parnom rimom 2f 2F.

2E Canzon mia, benché rozza, esciti in luce,  
 2f e narra daddovero  
 2F a ciascun del mio core ogni pensiero.

Za rime koje se pojavljuju u navedenoj kanconi vrijedi pored glasovne i akcenatska podudarnost: *sorte*: *Morte*, *resta*: *presta*, *fai*: *guai*: *giammai*, *speranza*: *m'avanza*, *accorto*: *corto* i druge, no rima *martire*: *ire* sadrži samo glasovnu identičnost, ali ne i akcenatsku. Shema rimâ, uz već navedenu prvu stancu, jest sljedeća: 2. stanca: ghI ghI ijkkJIL, 3. stanca: mnO mnO opqqprR, 4. stanca: stU tU uvwwVxX, 5. stanca: y z 2A y z 2A 2a 2b 2c 2c 2B 2d 2D, *congedo*: 2E 2f 2F.

U sadržajnom pogledu ta kancona, na dramatičan način, očituje čuvstva umjetnika patnika, lirskoga subjekta, koji otvoreno i hrabro prkosi sudbini i uopće životu, dok umjetnost drži najljepšim ciljem življenja te utjehom. Umjetnošću pobjeđuje život i sve nepostojano što ga karakterizira, njome opravdava i vlastito trajanje, ali ga, uz to, privlači i slava koju ona donosi. Kancona je tako obilježena veličanjem stvaralaštva, težnjom prema slavi te vječnim motivima prolaznosti i kratkotrajnosti, što u svojoj interpretaciji te pjesme zapaža i Đuro Körbler (1916: 72) parafrazirajući njezin sadržaj. Osobito je dojmlija usporedba pjesnika/umjetnika, tj. njegove umjetnosti, s crvenim granatom, ukrasnim poludragim kamenom, dragocjena značenja i trajnosti: "...è dopo / morta la carne e chiusa in fossa oscura / per coturno o per socco / rilucer qual piropo / il nome vivo mentre il mondo dura", u prijevodu: "kako, dok tijelo crna jama prima, / može zbog umjetnosti / ko crven granat sjati, / dok bude svijeta, ime živo svima". Frano Čale (1988: 58-59) drži kako pjesnik tu u umjetnosti nalazi kompenzaciju za težak život, a sliku otvorena srca, koje se mislima otvara svijetu, povezuje s identičnom Držičevom, koja se pojavljuje u "kondžedu" kancone, te drži da se njome "potvrđuje pjesnikov ideal 'čistoće i jasnoće', otvorenost i vedrina njegova karaktera".

## 5

Kancona pod brojem 41. "Luci leggiadre e sante," (190-195) sastoji se od sedam stanca po šest stihova, te "kondžeda" od tri stiha. Sedam stanca su međusobno sumjerljive prema tipu i rasporedu stiha, te shemi rima, a pojavljuju se u sastavu: sedmerac + jedanaesterac + sedmerac + jedanaesterac + jedanaesterac + jedanaesterac, sa shemom rima: aBbACC, iz prve stance. Rima tu povezuje prvi i četvrti, drugi i treći, te peti sa šestim stihom, što se također događa i u narednim stancama; primjerice, druga stanca: dEeDFF ... i ostale, no tu se jedino ponavlja način rimovanja, ali ne i sama rima, jer se ona mijenja iz stance u stancu, koje su, kao i kod dviju prethodnih kancona, karakterizirane tipom tzv. (*coblas*) *singulars*. Što se tiče tipa kojemu navedena kancona pripada, i tu nalazimo model Petrarkine kancone u stancama od "pjedi" i "sirme", ali prilično reduciran; *piedi* aB bA tu se pojavljuju po dva puta u stanci, ali u sastavu od dva stiha, a ne od tri, kao u prethodnim primjerima, dok je *sirma* CC složena samo od dvostiha povezanoga parnom rimom, bez stiha tzv. *concatenatio*.

- a Luci leggiadre e sante,  
 B onde m' accese dolcemente Amore,  
 b luci, nel cui splendore  
 A trovo riposo alle mie pene tante,  
 C deh, se beltà mai sempre in voi s' ammiri,  
 C prendavi omai pietà de' miei sospiri!
- d Ecco qual neve al sole  
 E ch' io mi distruggo in pianto a poco a poco.  
 e Ecco ch' io poi nel foco  
 D rinasco, come augel d' Arabia suole.  
 F Ecco che 'l duol m' ancide, e la speranza  
 F mi torna in vita, ch' ogni morte avanza.

g Il duol mi vien da voi,  
 H che m' infiammaste pria co' vostri rai  
 h dolci, che sempre mai  
 G fieri (oimè lasso!) mi mostraste poi;  
 I la speranza da Amor, ch' ancor mercede  
 I al duol promette quivi, ond' ei procede.

j Però, quasi una nave  
 K tra l' onde irate e tra' superbi venti,  
 k ch' abbia le sue reggenti  
 J stelle smarrito per la nebbia grave,  
 L m' affanno e mi consumo in tanto male;  
 L e da voi chiedo aiuto, e a voi non cale.

m Deh, scacciate lo sdegno,  
 N onde nube sì ria di voi mi priva,  
 n e quella luce viva,  
 M che per mia fida stella io sola tegno,  
 O scoprite agli occhi miei pietosa e cara,  
 O tornando in dolce la mia vita amara.

p Questo sol è che in gioia  
 Q rivolger può 'l dolor che mi disface.  
 q E se ciò non vi piace,  
 P piacciavi almen che (lasso!) affatto io moia!  
 R Perch' un morir d' un viver sì crudele  
 R mi privi, e voi d' un servo sì fedale.

s E 'n ciò nessuna sorte  
 T si vuol di ferro, o d' erbe velenose,  
 t però che 'n voi nascose  
 S tenete la mia vita e la mia morte.  
 U Dunque con un soave e fiero lampo  
 U mostrate qual di lor sarà 'l mio scampo.

V Canzon, vidi quei vivi alteri lumi  
 W verso me folgorar soavemente  
 W tal, ch' un novo piacere il mio cor sente.

Stanca je tu prilično pojednostavljena te se svojim oblikom približava stancama kancone-ode, čija struktura strofe može biti sastavljena i od šestostiha, a uglavnom je karakterizirana kraćim oblicima te principom strofičnosti i drugim već navedenim karakteristikama, a jedan od najučestalijih oblika koji se pojavljuju u kanconi-odi je katren. Rime koje se javljaju u navedenoj kanconi pod brojem 41. sadrže uz glasovnu i akcenatsku podudarnost: *sole: suole, poco: foco, speranza: avanza, voi: poi, rai: mai, mercede: procede, nave: grave, venti: reggenti, male: cale* i druge, dok u završetku šestoga stiha u šestoj stanci nalazimo izraz *fedale* umjesto *fedele*, koji

rimom može biti povezan uz izraz *crudele*, no očito se radi o tiskarskoj pogrješci, jer se pojavljuje izraz *vjeran* (vjernog sluga) i u prijevodu, tal. *fedele*, kao što se nalazi u dubrovačkome izdanju Sabova kanconijera (Bobaljević, 1783: 56). Što se tiče "kondžeda", koji je u kanconi prezentiran trostihom sastavljenim od samih jedanaesteraca, i on je obilježen novim rimama, posljednja su dva stiha tu povezana parnom rimom *soavemente: sente*, dok se u završetku prvoga stiha pojavljuje rima tzv. *irrelata: lumi*, koja ne korespondira s ostalim rimama u tekstu.

Sadržaji se te kancone vezuju uz ljubavnu tematiku; pjesnik, lirski subjekt, očituje svoju ljubav prema ženi koja je nazočna svojim pogledom, kroz efektnu metaforičnu pjesničku sliku luči koje se dovode u vezu s Amorovom moći, moći ljubavi, a obilježene su u tekstu: svetošću, ljupkošću i ljepotom, sjajem, slatkoćom, živosti, blagosti te krutosti, no znadu biti i okrutne, ali i pune žara. Pjesnik, koji se tu eksponira pravim i duboko proživljenim ljubavnim osjećajima, zaziva samilost u žene, ali i smrt za oslobađanjem od ljubavnih patnji. Svaka stanca tu predstavlja jednu zaokruženu semantičku cjelinu, pa je prva izrazito karakterizirana već navedenom dominantnom poetskom slikom luči. Tu nalazimo kako su upravo gospojine oči prouzročile zaljubljenost lirskoga subjekta; uz njih se vezuje Amorova slast, koja se dogodila zaljubljeniku. Svojim sjajem oči utječu na zaljubljenikovo raspoloženje te ga usrećuju. Pozivajući se na ljepotu očiju, zaljubljenik želi pobuditi ganuće kod gospoje, zaziva sućut za sebe, kako bi se oslobodio ljubavnih boli što ga muče, koje se vapljenje pomoći više puta opetuje u pjesmi.

Druga je kitica usredotočena na pjesnika koji se uspoređuje s mitskom pticom feniks, koja ubija samu sebe, tj. izgori i rađa se iz svoga pepela; i pjesnik se tako rađa kroz metaforično značenje vatre, tj. kroz ljubav; a prisutna je i tipična petrarkistička antiteza *sunce–snijeg*. Tu vidimo kako ljubav potiče uništenje, ali i ponovno rađanje zaljubljenika. Kao prateći element boli pojavljuje se nada koja preostaje jedini oslonac u životnim nesrećama.

U trećoj se stanci iznova opetuje pjesnikova ljubavna patnja, tj. ljuvena boljezan; gospojin je pogled karakteriziran ognjem, metaforom ljubavi; osjećaji se patnje izmjenjuju s nadom, koja se tu vezuje uz alegoriziranu mitološku predodžbu Amora. Gospojine su oči prikazane kao zrake koje inače "simboliziraju svjetlosnu emanaciju koja se širi iz kakva središta, sunca, sveca, poluboga, genija, na druga bića. One izražavaju plodonosni utjecaj, materijalne ili duhovne naravi. Biće koje zrači ognjene je naravi, blisko suncu. Ono može ugrijati, potaknuti ili oploditi, ili opet sažgati, sasušiti, učiniti jalovim, ovisno o stanju subjekta koji prima zrake." (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 809) I tu nalazimo element svjetlosti, jer svjetlost

je patristički simbol nebeskog svijeta i vječnosti. (...) Simbolički smisao svjetlosti nastao je promatranjem prirode. Perzija, Egipat, sve mitologije, pripisuju božanstvu svijetlu narav. *O tome svjedoči cijela antika: Platon, stoici, aleksandrijci, a i gnosticci. Sv. Augustin prenosi neoplatonistička shvaćanja o ljepoti svjetlosti. Već je Biblija upozoravala na veličinu svjetlosti.* (...) Svjetlost je Bog. (...) U islamskim predajama svjetlost je prije svega simbol božanstva (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 671).

Oko i svjetlost su također simbolično povezani: "Oko i svjetlost simbolički su ekvivalenti: za sunce velški pjesnici kažu da je *oko dana*, (...) irski izraz *li*

**sula**, *svjetlost oka*, umjetnička je metafora koja označuje sjaj sunca." (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 669) Možemo kazati da su gospojine oči moćne budući da ona svojim pogledima može usmrtiti i oživiti zaljubljenika, što primjećuje i Srdoč-Konestra (2006: 96), te vlada zaljubljenikovim životom.

U četvrtoj se stanci pojavljuje usporedba pjesnika s lađom, simbolom putovanja, koja je u svojoj plovidbi vremenom zahvaćena olujom i maglom, usred bijesne vode: oluja je tu popraćena snažnim vjetrovima i bijesnim valovima, pa ta slikovitost može odražavati buran, uzbuđljiv čuvstven život nekoga pojedinca, ili se neki snažan doživljaj ili događaj njome očituju, ili stanje duševne uzbuđenosti, dok neodređenost i nejasnoća pak karakteriziraju maglu. Ta magla koja je u tekstu karakterizirana teškom upućuje na zlo koje je pjesnika zadesilo; osjeća se izgubljenim poput lađe u magli, koja gubi svoje zvijezde vodilje, pa ostaje bez svojih orijentira, te traži pomoć. Alegorijsku sliku broda zahvaćena olujom možemo vezati uz buran emocionalni ljubavni život lirskoga subjekta, koji je prožet intenzivnošću i obilježen snažnim duševnim uzbuđenjima; u magli, u zlu koje doživljava, gubi svoje izvore svjetlosti, tj. svoju duhovnu snagu, te vapi za izlazom. Dvije luči koje se pojavljuju u kanconi izvori su svjetlosti za pjesnika; to su oči njegove drage, jer ga njezina ravnodušnost očito muči. Ta je stanca izrazito obilježena simboličnim značenjima, tako uz simbolizam lađe možemo navesti kako ona "stvara predodžbu napora i izdržljivosti što ih iziskuje plovidba, (...) Ona je slika života kojemu čovjek odabire središte i određuje mu smjer" (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 340); uz simbolizam vode nalazimo, uz mnoga druga značenja, da "rijeka i more predočuju tok ljudske egzistencije i nestalnost želja i osjećaja," (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 760) a u "mistikâ more simbolizira svijet i ljudsko srce kao sjedište strasti. (...) Jedni se utapljaju, a drugi ga svladavaju." (Chevalier i Gheerbrant, 1987: 415) Sav taj slikoviti govor očito odražava i sliku života samoga lirskog subjekta. Duševna stanja lirskoga subjekta karakterizirana jakim duševnim uzbuđenjima i emocionalnim, slikovito rečeno, potresima, očituju se kroz metaforično, alegorijsko i simbolično poetsko izražavanje.

U petoj stanci pjesnik treba sućut za svoju bol, to suosjećanje bi ga moglo vratiti u život; i tu se pojavljuje slika luči identificirana zvijezdom; ta se slika luči poput lajtmotiva provlači kroz neke stance kancone, pa se tim ponavljanjima omogućuje i unutrašnja povezanost kancone, a semantika se toga izraza ističe i obogaćuje; čija je izražajnost osobito naglašena u "kondžedu" pjesme, gdje ona dominira. Poetska slika luči tako izrazito obilježava prvu stancu u kanconi, uz treću i petu, a nadalje *congedo*, te ona svojim ponavljanjima i najavljuje i rezimira tu temu, najavljuje ju u prvoj stanci, a rezimira u oproštaju, što je i inače karakteristika "kondžeda": pregnantno sažimanje sadržaja kancone.

U šestoj stanci pjesnik doziva ili smrt ili sućut za sebe, dok se gospojina vlast nad njim ističe u sedmoj, te on vapi za izbavljenjem, koje mu samo njen pogled može donijeti. A u oproštaju su kancone luči obilježene plamenom, metaforičnom oznakom za ljubavnu strast.

Istom metodom, kao i prethodne dvije kancone "Bench' un vago desire ognor mi spinge" i "Iniqua e dura sorte", Đuro Körbler (1916: 71-73) interpretira navedenu kanconu opisujući njezin sadržaj; kao M. Popović, A. Zink i drugi i Körbler

opravdano visoko vrednuje Bobaljevićevu poeziju, ali uspoređujući Sabovu kanconu s njegovim kraćim oblicima, sonetom i madrigalom, i on drži da se dubrovački pjesnik bolje izrazio u svojim kraćim formama, osim satira. Analizirajući atribute gospojine ljepote i u Bobaljevićevu kanconijeru, Srdoč-Konestra nalazi da se među elementima njene ljepote učestalošću izdvajaju opisi njezinih očiju "budući da je njihov plamen razgorio ljubav i one su povod boli, jer i kad mu uskraćuje pogled, on svejedno gori plamenom ljubavi koji je upalio *pogled mio*. I nakon njezine smrti u sjećanju opstoji sjaj njenih očiju." (Srdoč-Konestra, 2006: 100)

## 6

Tip kancone-ode možemo identificirati u dvjema Bobaljevićevim pjesmama organiziranih u katrene, koje su obilježene, kao i prethodne kancone, principom strofičnosti, silabičkim obrascem te shemom rimâ; stanca im je posve pojednostavljena, složena je od samo četiri stiha i unutar sebe je nedjeljiva, pa one između sebe korespondiraju za navedene karakteristike. Tako je kancona-oda pod brojem 22. "O bel, gentil, leggiadro e bianco velo," (150-151) sastavljena od samo tri katrena isključivo složenih od hendekasilaba, koji su unutar stance povezani obgrljenim rimama, a koje se mijenjaju iz stance u stancu: ABBA CDDC EFFE. Tu vidimo kako su stance međusobno sumjerljive prema broju stihova, tipu stiha, te shemi rima. Svaka stanca predstavlja jednu zaokruženu sintaktičku i semantičku cjelinu, no one su i međusobno semantički povezane: svaka se stanca i sadržajno nastavlja na onu prethodnu, jer su sadržaji svih triju vezani uz motiv vela, koji se obrazlaže kroz cijelu pjesmu.

O bel, gentil, leggiadro e bianco velo,  
s' altri di te si dolse, io pur mi lodo,  
ché sol per te sì dolcemente godo  
di quei duo Sol, che fanno invidia al Cielo.

Tu tempri il loro ardor, che, qual di neve  
foss' io, mi sface a parte a parte ognora  
sì, che senza tuo dolce aiuto fora  
distrutta affatto la mia vita in breve.

Ma com' egli esser può, se contra 'l foco  
non se' tal per natura, ch' alcun male  
non ne ricevi tu vicino e frale,  
poich' io forte e lontan mi brucio e coco?

U prvoj je kitici motiv vela karakteriziran izrazima koji su inače karakteristični za ženu iz Bobaljevićeve lirike: ljepota, ljupkost, nježnost, bjelina. I Frano Čale (1988: 54-55) je zapazio taj motiv u Bobaljevićevu pjesništvu u madrigalu "Se non mi fesse schermo il velo bianco" i u navedenoj pjesmi, te ga povezo s istim iz Petrarkina *Kanconijera*, no za razliku od toskanskoga pjesnika koji je njime izražavao svoje nezadovoljstvo, Čale zapaža kako pjesnik tu ističe njegovo dobro

svojestvo zaštite; omogućuje mu osjećaj užitka jer ublažuje žestoku vatru gospina pogleda, smrtonosnu za samoga pjesnika. Čale zamjećuje izrazito naglašenu patnju i u posljednjoj strofi te pjesme; pjesnik se čudi toj otpornosti koju pokazuje krhak i loman veo kada se nađe u blizini razarajuće vatre gospina pogleda, a taj je isti pogled poguban za lirski subjekt, unatoč tome što je on jak i nalazi se daleko od njega, pa Čale (1988: 55) drži da ta slika "stanovitom predimenzioniranošću odaje predbarokni postupak, očit i u drugim nekim kontekstima, u energičnijoj uporabi inače uobičajenih antiteza i drugih sredstava naslijeđene elokvencije."

## 7

Pjesma pod brojem 36. "Il bel laccio, ch' Amore" (180-181) također pripada tipu kancone-ode, sastavljena je od četiri katrena, koji su složeni od sedmeraca i jedanaesteraca, prva su dva stiha u svakoj stanci sedmerci dok su posljednja dva jedanaesterci. Shema rime koja se tu javlja identična je za sve strofe, sedmerci su povezani parnom rimom, što vrijedi i za jedanaesterce, koje vezuje isti tip parne rime. Glasovna se ponavljanja događaju samo unutar svake kitice, te se mijenjaju iz strofe u strofu: aaBB ccDD eeFF hhII. I ta je kancona karakterizirana jednakosti stanca te silabičkim obrascem: broj stihova, raspored tipova stiha, te shema rima identični su za sve stance: sedmerac + sedmerac + jedanaesterac + jedanaesterac. Za rime koje se tu javljaju uz glasovnu događa se i akcenatska podudarnost: *ch' Amore: core, governa: eterna, forte: morte, diletto: ricetta, ritorno: giorno, grave: soave, 'nterna: scerna*; kod rime *martire: sentire* to se ne događa, u *martire* akcent pada na treći slog od kraja, a u *sentire* na preposljednji.

- a Il bel laccio, ch' Amore  
 a m' avvinse intorno al core,  
 B la mia dolce nemica sì governa,  
 B ch' io provo (ahi lasso!) e pena e gioia eterna.
- c Or tanto e tal martire  
 c con quel mi fa sentire,  
 D ch' io non credo che sia più duro e forte  
 D là 've si muor mai sempre senza morte.
- e Or tanto e tal diletto,  
 e che nell' alto ricetta  
 F par ch' i' abbia di quaggiù fatto ritorno  
 F a goder sempre chiaro e lieto giorno.
- h Così or tutt' aspra e grave,  
 h or benigna e soave,  
 I fa ch' io del cor nella parte più 'nterna  
 I ora felice or misero mi scerna.

Kao i prethodna, i ta je kancona-oda karakterizirana sintaktičkom i semantičkom zaokruženosti stance; ljubavni se osjećaji lirskoga subjekta u rasponu

od osjećaja sreće, radosti do patnje izmjenjuju u njoj kroz figuru antiteze koja se tu pojavljuje kao bitno konstruktivno načelo izgradnje teksta. Prva i posljednja strofa komponirane su prema navedenom načelu: dva se oprečna osjećaja, radosti i boli, izmjenjuju u prvoj, koji se doživljaji vezuju uz emocionalno ljubavno stanje lirskoga subjekta; u posljednjoj se stanci pjesnikova draga prikazuje kao ljuta i stroga te dobra i blaga, s karakteristikama koje se međusobno isključuju, svojstva ljutitosti i strogoće u opreci su s dobrotom i blagošću. Također im se pridružuju oprečna pjesnikova emocionalna stanja: doživljaj sreće i patnje, kao odrazi gore navedenih karakteristika s kojima su u vezi. Isto se antitetično suprotstavljanje događa između sadržaja druge i treće stance: ljubavna patnja lirskoga subjekta ističe se u drugoj kitici, očituje se njegovo ljubavno jadanje, uz koje se vezuje čak i pomisao na smrt; treća je strofa pak karakterizirana osjećajem ljubavne sreće, s karakteristikom predimenzioniranosti, pa nalazimo kako se gotovo cijela pjesma temelji na antitezi; u trećemu stihu u prvoj stanci dva izraza *slatka dušmanka* (*dolce nemica*) ističu se oksimoronom, koji su inače semantički inkongruentni, pa nas začuđuje pobliže njihovo određivanje, tj. povezivanje slatkoće i neprijateljstva.

## 8

Uz već navedena dva tipa talijanske kancone (Petrarkina kancona i kancona-oda), u Bobaljevićevu pjesništvu nalazimo i oblik kancone poznat pod imenom sestina (*sestina lirica*), koju Svetozar Petrović (1986: 312-313) drži popularnom formom u razdoblju renesanse kod talijanskih, portugalskih i španjolskih pjesnika, i nakon toga; koja je provansalskog podrijetla, a pripisuje se pjesniku Arnautu Danielu. Uočava da su se mnogi ogledali u toj formi, te da se pjesnici Dante, Petrarca, Cervantes te Camões smatraju njenim majstorima. Pojavljuje se u sastavu od šest kitica, koje su složene od šest stihova i jednog dodatka od tri stiha. Umjesto srokova koji se javljaju u kanconi na završetcima stihova, u sestini se događa ponavljanje šest odabranih posljednjih riječi stihova iz prve kitice, koje kruže iz strofe u strofu, gdje su sve moguće kombinacije iscrpljene u šest kitica, dok se po dvije od tih riječi obično opetuju u tercetu, pojavljuje se jedna po sredini stiha, a druga na završetku, prema redosljedju iz prve strofe. Petrović zapaža da je sljedeća shema rasporeda biranih posljednjih riječi sestine uobičajena: 1. strofa: A B C D E F, 2. strofa: F A E B D C, 3. strofa: C F D A B E, 4. strofa: A C B F A D, 5. strofa: D E A C F B, 6. strofa: B D F E C A, dodatak: AB CD EF ili B D F ili A C E.

U Beltramijevim tumačenjima (Beltrami, 1994: 233-236) vidimo da su riječi koje se ponavljaju na krajevima stihova u sestini u talijanskoj teoriji stiha označene terminom *parola-rima*, tj. riječ-rima, koje kruže iz strofe u strofu prema slijedu 'unatrag unakrsnom', gdje se stihovi svake strofe slažu s prethodnom prema redu: posljednji – prvi – pretposljednji – drugi – treći od kraja – treći. Prvi stih koji se pojavljuje u strofi sestine je *heptasyllabe* (Beltrami, 1994: 352), stih francuski i provansalski od sedam slogova, sa sedmim naglašenim slogom, a odgovara talijanskome osmercu, dok su pet preostalih stihova *décasyllabes* (Beltrami, 1994: 347), stih francuski i provansalski, uzorak talijanskoga hendekasilaba. Novina (Beltrami, 1994: 235) je da Dante uvodi *endecasillabo* za sve stihove sestine, a Petrarca i petrarkisti uzimaju dvosložnu riječ za riječ-rimu, što nije bezuvjetno



pravilo, dok je termin *tornada* (Beltrami, 1994: 369), koji se upotrebljava za završni tercet sestine, provansalski naziv koji označuje *congedo* u kanconi.

Bobaljevićeva pjesma pod brojem 34. "Lieto la terra riguardava il sole," (174-177) ima oblik sestine, složena je od šest kitica, po šest stihova, te jednoga završnog terceta. Ta pjesma potvrđuje sve već navedene karakteristike forme i obilježena je, kao i starija talijanska kancona, te kancona-oda, karakteristikama liričnosti, strofičnosti te silabičkim obrascem, a šest probranih riječi koje se tu ističu su: *sole*, *cielo*, *bosco*, *spine*, *fera*, *core*. One kruže iz strofe u strofu, prema već opisanome Petrovićevu modelu, za svih šest kitica, poštujući već navedeni slijed stihova: posljednji – prvi – pretposljednji – drugi – treći od kraja – treći. U "tornadi", koja se izborom odabranih ponovljenih riječi vezuje uz prethodnu strofu, događa se ponavljanje prvih triju riječi-rima iz šeste strofe: *cielo*, *spine*, *core* (BDF), koje se pojavljuju na krajevima prvoga, drugoga te trećega stiha "tornade", dok su izrazi *sole*, *fera*, iz šestoga i četvrtoga stiha šeste strofe, nešto izmijenjeni, javljaju se u oblicima *sol* i *ferè*, i smješteni su unutar prvoga stiha terceta; izraz *bosco* se u neizmijenjenu obliku ponavlja unutar drugoga stiha "tornade". Što se tiče izbora stiha, pojavljuje se *endecasillabo* u svim stihovima sestine, dok su završetci stihova karakterizirani dvosložnim izrazima, tipičnima za Petrarca i njegove sljedbenike. Struktura strofe prilično je pojednostavljena, ona dijeli sličnost sa strofom kancone-ode: obje su unutar sebe nedjeljive i lišene unutarnje artikulacije prema stanovitoj shemi; isključivo korespondiraju između sebe za silabički obrazac i brojem stihova, a prisposodive su i oblicima nedjeljive (*indivisibile*) stance (Beltrami, 1994: 226), koja pripada glavnim oblicima starije talijanske kancone, naravno, s izuzetkom "tornade", koju pak karakteriziraju svojstva "kondžeda"; dok su riječi-rima tu opetovane na način rime tzv. *estrampa*.

Lieto la terra riguardava il sole,  
né nube alcuna si vedeva in cielo,  
quando' io mi ritrovai in un bel bosco,  
cogliendo i fior dalle secrete spine.  
Allor m' apparve una leggiadra fera,  
che di rara beltà m' invaghio 'l core.

Tost' io congiunto i passi e gli occhi e 'l core  
l' andai seguendo, ma 'n quel punto il sole  
(forse per aiutar la bella fera)  
si nascose, e turbossi l' aria e 'l cielo,  
e i fior vidi conversi in dure spine  
sì, che ne fu tutto ripieno il bosco.

Pur mai l' asprezza dell' orribil bosco  
non potè sì impaurirmi il vago core,  
ch' io per gli sterpi e per l' acute spine,  
al caldo, al freddo e quando luce il sole,  
e quando adornan vari lumi il cielo,  
non seguissi ad ognor l' amata fera.

Ma quella più crudel d' ogni altra fera  
 come m' avvolse ben nel fiero bosco  
 (ahi! rio destin, rie stelle, iniquo cielo)  
 sparì dagli occhi miei, ma non dal core,  
 nel qual vivrà, mentre riscalda il sole  
 e produce quaggiuso e fiori e spine.

Così rimasi io sol fra l' aspre spine  
 tanto vago d' aver la nobil fera,  
 ch' altamente giurai rivolto al sole  
 di non uscir giammai dal duro bosco  
 senza lei, né voltare il piè né 'l core  
 ad altra fera mai che copre il cielo.

Da che terra, acqua ed aere e foco il cielo  
 chiuse, non punser l' amorose spine,  
 né credo pungeran unqu' altro core  
 per sì gentile e per sì cara fera;  
 ch' ell' è ben tal, che mai in prato o 'n bosco,  
 o in monte, o 'n pian simil non vide il sole.

Mentre 'l sol per le fere alberga in cielo,  
 le fere in ogni bosco per le spine,  
 la fera seguirò, ch' ho in mezzo 'l core.

F. Čale (1988: 63) povezuje narativnu strukturu ove sestine s istom kancone "Bench' un vago desire ognor mi spinge"; nalazi da ih obje karakterizira maštoviti sadržaj koji je usuglašen s metričkim zahtjevima obiju struktura. U alegorijskoj strukturi pjesme, u okviru prirode, u ambijentu šume, pjesnik, lirski subjekt, susreće preobraženu voljenu ženu kao zvijer, koju krase iznimna ljepota, gizdavost, plemenitost, ali i okrutnost. Pjesnik je, opčinjen čarima njezine ljepote, slijedi kroz šumu, osjećajući strah kakav nikad ranije nije osjetio, i na tom putu kroz šumu gubi voljenu zvijer, doživljavajući postojanu ljubav, koja će trajno i fatalno obilježiti njegov život. Neurbanu sliku krajolika, koju obilježava preneseno, slikovito izražavanje s bogatim metaforiziranim i simboličnim značenjima, možemo vezati uz duševna stanja samoga pjesnika, uz njegove ljubavne osjećaje: opisi i doživljaji vanjskoga pojavnog svijeta očiti su odrazi stanovitih emocija, primjerice, alegorizirana slika šume, koja se tu pojavljuje u različitim kontekstima i kao lijepa, gruba, strašna, ljuta, mučna – a čiji se izrazi mogu povezati i s čuvstvima lirskoga subjekta: kada osjeća ugodu, ta je šuma lijepa, u slučaju straha ona postaje gruba i strašna, a u stanjima u kojima proživljava teške duševne muke, ona postaje i mučna; pa navedenu pjesničku sliku šume možemo vezati uz ljubavni život samoga pjesnika, kao alegoriju njegovu ljubavi.

Već u prvoj strofi nalazimo poistovjećivanje pjesnikova duševnog raspoloženja sa slikom pojavnoga svijeta koji ga okružuje, što se reflektira kroz doživljaj radosti, koji se vezuje uz personificiranu sliku sunca, koje radosno promatra zemlju, te uz emocionalno stanje lirskoga subjekta, u trenutku njegova susreta s lijepom zvijeri.

Personificirana slika sunca tu je odraz pjesnikovih ljubavnih osjećaja, koje zacijelo karakterizira pjesnikovo stanje zanesenosti te opčaranosti. I slika šume, koja je tu karakterizirana lijepom, prati osjećaje lirskoga subjekta, čiji je sklad upotpunjen i petrarkističkim toposom uprizorena branja cvijeća; pa sve zajedno čine jednu skladnu cjelinu, koju obilježavaju doživljaji ugone, ljepote te duševnoga zadovoljstva. To bismo branje cvijeća mogli povezati i s pjesnikovim pisanjem stihova, koji inspiraciju pronalazi u ljubavi, premda su alegorijske upotrebe cvijeća neprebrojive.

U drugoj se kitici događa preobrazba cvijeća u drače, koja slikovito odražava i promjenu osjećaja radosti u bol, dok pojava atmosferskog poremećaja simbolično najavljuje jako duševno uzbuđenje u pjesnika; a sve je to uvjetovano odlaskom lijepe zvijeri, koji je popraćen i nestankom sunca. Pjesnik poput lovca slijedi zvijer kroz šumu, združujući sve svoje snage, duhovne i fizičke, da je pronađe, no nailazi na drače, koje su karakterizirane atributom tvrdoće (dure spine), simboliku drača mogli bismo na stanovit način povezati i s preprekama, obranom i teškoćama u ljubavi, kojih je šuma prepuna, dok se element tvrdoće najčešće određuje kao petrarkistički topos tvrdoće kao metafore za emocionalnu hladnoću (tvrdo srce).

U trećoj se kitici slika jezovite, strahom označene šume podudara s istovjetnim osjećajem straha lirskoga subjekta; u narednoj, četvrtoj strofi slika šume karakterizirana je i kao okrutna (*fiero bosco*), što možemo povezati i s okrutnošću (*crudel*) same zvijeri, koja ne suosjeća s drugima i čini zlo, očitujući se zvjerskim karakteristikama okrutnosti, osobito surovosti. Zaljubljeno je stanje lirskoga subjekta u sljedećoj strofi popraćeno simbolikom grubih drača i mučne šume, dok je u šestoj kitici pjesnikova ljubavna patnja hiperbolično prenaplašena uz pretjerano isticanje karakteristika iznimnosti ljubljene zvijeri, koju pjesnik drži neusporedivom. U "tornadi" pjesme poentirana je važnost iznimnih zvijeri, koje osmišljavaju postojanje čak i nebeskih pojava, kako pjesnik to vidi, jer sunce zbog njih posjeduje nebo, ali put do njih, slikovito rečeno, trnovit je, to je put kroz drače, koji je, naravno, bolan. Slikovit, metaforiziran govor izrazito karakterizira cijelu pjesmu, uz alegoriju prisutna je i figura metafore, simboličnost iskaza i druge figure, sve kako bi se istaknula afektivna snaga riječi.

\* \* \*

Analiza nekoliko kancona iz zbirke *Pjesme talijanke Saba Bobaljevića Glušca* pokazuje da su elementi koji su inače karakteristični za petrarkizam prisutni i u Bobaljevićevoj poeziji, što zamjećuje i Čale (1988: 82 i dr.), koji za Bobaljevićevo pjesništvo veli da raznoliko preinačuje petrarkističke stereotipe. Nalazimo da je osnovna ideja i glavna tema tih kancona ljubav koja se poima petrarkistički. Kao i pjesnici slatkoga novog stila, te petrarkisti koji se na njih naslanjaju, tako je i lirski subjekt Bobaljevićevih pjesama okrenut sebi i svojim osjećajima, zaokupljen onim što se u njemu pod djelovanjem ljubavi događa. Susrećemo zaljubljenika koji je uništen pred nedostižnim idealom svoje gospoje, koja potresa cijelo njegovo biće i fatalno ga određuje; očituje se njegova opsjednutost njome, neispunjena ga ljubav pogađa u samu njegovu bit, koja je nazočna u intenzivnim dojmovima, a u njemu uzrokuje različita duševna raspoloženja. Ljubav koju osjeća je duboka i potpuna, a voljena gospa tu je oličenje ljepote i kreposti, uz božansku ljepotu posjeduje i duhovne vrline. Motivi se najčešće vezuju uz isticanje i hvaljenje ženske duhovne

i fizičke ljepote, ljubavno jadanje, prenaplašeno isticanje patnje, te se pomisao na smrt nerijetko nameće kao jedini mogući izlaz i lijek za životne boli, a duševna stanja lirskoga subjekta koja se učestalo izmjenjuju očituju se i kroz očaj i nadu, koji prate doživljaj ljubavi. Među temama i pjesničkim raspoloženjima nalazimo i vječna pitanja o prolaznosti i uzaludnosti svega zemaljskog, ispraznost zemnih aspiracija, kojima suprotstavlja veličanje i trajnost stvaralaštva, te slavu, uz koje se vezuje i snaga umjetnika patnika. Plavokosi petrarkistički ideal gospoje koji je predstavljen konvencionalnom petrarkističkom frazeologijom uglavnom se eksponira kroz metaforične poetske slike, koje prati alegorijska i simbolična slikovitost, inače karakteristična za Bobaljevićev izraz. Uz navedenu slikovitost, pojavljuje se i figura antiteze, koja je u jednoj pjesmi primijenjena i kao konstruktivno načelo izgradnje teksta. Kao način očitovanja ljubavi pojavljuje se alegorija Amora, sa svojim pratećim rekvizitima, te druge mitološke reminiscencije, kao što je mitska ptica feniks, simbol besmrtnosti, koji su, inače, sastavni dio petrarkističke frazeologije; pojavu rimskoga boga ljubavi također možemo povezati i s toposom duševne plemenštine; Guido Guinizelli (Curtius, 1998: 198) tvrdi "da Amor stoluje samo u 'plemenitim srcima'".

#### LITERATURA

Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, 1994<sup>2</sup>, 424 str.

Sabo Bobaljević, *Rime del nobil uomo s. Savino de Bobali Sordo e del signore Michele Monaldi dedicate all' Eccelso Senato della Repubblica di Ragusa*, Ragusa, MDCCLXXXIII (1783).

Sabo Bobaljević Mišetić, *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića*, Stari pisci hrvatski, knj. 8, Zagreb, 1876.

Sabo Bobaljević Mišetić "Glušac", *Zbornik stihova XV. i XVI. stoljeća*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 5, Zagreb, 1968.

Sabo Bobaljević Mišetić, *Pjesme talijanke Saba Bobaljevića Glušca* (izvornik i prijevod), izabrao i preveo Frano Čale, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1988, 323 str.

Sabo Bobaljević, *Pjesni razlike*, priredio Slobodan Prosperov Novak, talijanske pjesme, preveo Frano Čale, Matica hrvatska, Zagreb, 1998, 88 str.

Jean Chevalier – Alain Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1987<sup>2</sup>, 870 str.

Ernst Robert Curtius, *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Naprijed, Zagreb, 1998<sup>2</sup>, 687 str.

Frano Čale, "Petarcarca i petrarkizam" u: Francesco Petrarca, *Il Canzoniere –Kanconijer*, priredio Frano Čale, Nakladni zavod Matice hrvatske, Hrvatsko filološko društvo Liber, Zagreb, 1974, str. 1069-1180.

Franjo Čale, "Ljubavne i pastirske pjesme i satire plemenitoga gospodina Saba Bobaljevića Glušca vlastelina dubrovačkog", u: Sabo Bobaljević, *Pjesme talijanke Saba Bobaljevića Glušca*, 1988, str. 7-83.

Marin Franičević, *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb, 1983.

Đuro Körbler, "Talijansko pjesništvo u Dalmaciji 16. vijeka, napose u Kotoru i u Dubrovniku", *Rad JAZU*, 212, 1916, str. 1-109.

Milorad Medini, *Povijest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, knj. I, Naklada Matice hrvatske, Zagreb, 1902.

Slobodan Prosperov Novak, "Sabo Bobaljević", u: Bobaljević, Sabo, *Pjesni razlike*, 1998, str. 77-86.

Pavao Pavličić, "Petrarkizam u Osmanu", u: *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti: zbornik radova s međunarodnog simpozija održanog od 27. do 29. rujna 2004. u Splitu*, uredili Bratislav Lučin i Mirko Tomasović, Književni krug, Split, 2006, str. 245-265.

Svetozar Petrović, "Stih", u: *Uvod u književnost*, ur. Z. Škreb i A. Stamać, Globus, Zagreb, 1986<sup>4</sup>.

Milica Popović, "Sabo Bobaljević (Glušac) – njegova poezija na italijanskom jeziku", *Analitički filološki fakulteta*, 3, Beograd, 1963, str. 323-357.

*Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1985, 896 str.

Ines Srdoč-Konestra, "Atributi gospojine ljepote u talijanskim stihovima hrvatskih petrarkista 16. stoljeća", u: *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti: zbornik radova s međunarodnog simpozija održanog od 27. do 29. rujna 2004. u Splitu*, 2006, str. 93-104.

Josip Torbarina: "Naš prilog evropskom petrarkizmu", *Forum*, 4-5, 1974, str. 577-597.

Arrigo Zink, "Note sulla letteratura italiana in Dalmazia. Savino de Bobali Sordo", *La Rivista Dalmatica*, Venezia, 25, 2, 1954, str.19-32; 25, 4, 1954, str. 29-48; 26, 1, 1954, str. 45-52; 26, 3, 1955, str. 39-46.

## CANZONE IN SABO BOBALJEVIĆ GLUŠAC'S POETRY

## SUMMARY

Sabo Bobaljević Glušac (1529. or the beginning of 1530.–1585.) the Renaissance poet from Dubrovnik is presented in this paper with three different forms of Italian canzone: Petrarchan canzone, canzone-ode and sestina. Petrarchan canzone is presented with three different examples which differ in the number of stanzas in the canzones (8; 5; 7); in the number of verses in the stanzas (20; 13; 6); in the number of lines in the *congedo* (9; 3; 3) and some other varieties. The canzone-ode is presented with two examples which consist of four verses, with three and four stanzas, while one of the canzones has a form of sestina. All these forms have characteristics of the old Italian canzone, which are its lyrical character, the stanza form and the syllabic pattern. The canzone typically uses hendecasyllable and heptameter. Its strophe (Provençal cobla, pl. coblas), the so called stanza has the length which is equal in each poem except for the *congedo* (parting), which is optional and rather concise, and a shorter concluding stanza called *envio* (or half-stanza), Provençal *tornada*. Petrarchan canzone consists of "piedi" and "sirma"; piedi can be divided into two or more parts which have the same syllabic pattern and rhyme scheme. On the other hand, the structure of sirma is theoretically free and different combinations of lines and rhymes are possible. The canzone-ode and lyrical sestina consist of stanzas which are divisible within themselves, but have the same number of verses, the same verse type and rhyme scheme. However, the final lines in the sestina do not rhyme; instead, they repeat the words from the first stanza, which appear in all stanzas (parola rhyme). They have six stanzas each consisting of six lines and an *envio* of three lines. In terms of their contents and forms, the theme and spirit, these poems are based on Petrarchan elements. The main theme of the poems is love in terms of Petrarchan conception of love, whereas one poem deals with the ephemerality of earthly aspirations contrasted with the praise and lasting value of the poetic creation. The feelings of the lyrical subject in changeable mood are expressed with inspirational lyrical speech; the lover in pain before the ideal of his lady, who can be compared with a nymph or a goddess. The fair-haired Petrarchan ideal of the lady is expressed with the conventional Petrarchan phraseology: woman here is the image of spiritual and physical beauty but is also graced with virtues. Her beauty is expressed with figurative poetic speech, most frequently with metaphor, allegory and symbolics, which is characteristic of Bobaljević's poetic expression, as well as antithesis. The motifs which dominate the canzone are the praise of female physical and spiritual beauty, love lamenting, emphasis on pain and suffering, thoughts of death, obsession with love, despair and hope, which are part and parcel of love, etc.

KEY WORDS: *poetry, Sabo Bobaljević Glušac, canzone, Renaissance*