

Универзитет у Београду  
Филолошки факултет

Тања О. Ракић

## ДУБРОВАЧКЕ МАСКЕРАТЕ

Докторска дисертација

Београд, 2017.

University of Belgrade

Faculty of Philology

Tanja O. Rakić

**DUBROVNIK MASQUERADE SONGS**

Doctoral dissertation

Belgrade, 2017.

Университет в Белграде  
Филологический факультет

Таня О. Ракич

# ДУБРОВАЦКИЕ МАСКАРАДНЫЕ СТИХОТОРЕНИЯ

Докторская диссертация

Белград, 2017.

Ментор:

проф. др Славко Петаковић, ванредни професор, Филолошки факултет  
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

проф. др Бојан Ђорђевић, ванредни професор, Филолошки факултет  
Универзитета у Београду

проф. др Гордана Покрајац, ванредни професор, Филозофски факултет  
Универзитета у Новом Саду

Датум одбране:

Велику захвалност на саветима и сугестијама у изради докторске дисертације дугујем проф. др Злати Бојовић и проф. др Славку Петаковићу. Захваљујем и колегиницама Милани Мосуровић и Тамари Шушкић на помоћи у превођењу дубровачких маскерата.

# Дубровачке маскерате

## Резиме

У раду је анализирана поетика маскерата, које су извођене у Дубровнику током XVI века. Истраживање маскерата подразумевало је методолошки плуралитет и широке перспективе које обухватају области књижевне и културне историје и књижевне теорије. У раду је комбинован спољашњи приступ, који подразумева консултовање литературе везане за социолошке аспекте карневала, као и увид у историјске прилике Дубровника, и унутрашњи приступ, иманентно повезан са пажљивим читањем и истраживањем самих текстова. У случају маскерата, ова два приступа су у сагласју, с обзиром на то да је улога маскерата у животу Дубровника утицала, свакако, на специфичности поетике жанра.

Указано је на особености овог синкретичног жанра који је пуноћу значења добијао за време празничних, карневалских дана, где су га уз плес, песму и глуму изводиле маскиране групе или појединци. Направљен је књижевноисторијски преглед писаца маскерата (Мавро Ветрановић, Никола Наљешковић, Андрија Чубрановић, Антун Сасин, Сабо Бобалевић, Хорације Мажибрадић) и анализирани су специфичности њихових корпуса покладне поезије. Истражен је утицај италијанске покладне поезије и дубровачке књижевне традиције (петраркистичке поезије, народне књижевности и др.). Осим компаративних анализа, откривана су и аутохтона обележја дубровачких маскерата. Анализирани су и анонимне маскерате и изнете су претпоставке зашто су имена аутора ових дела остала несачувана.

У организацији рада руководили смо се, пре свега, хронолошким начелом. У случајевима када је било важно истаћи сродност маскерата различитих аутора, хронолошки принцип комбинован је са типолошком организацијом (поглавља *Дубровачке робинје*, *Дубровачке Јеђупке*). Изнете су претпоставке зашто је жанр изгубио на популарности у XVII веку. Интерпретиран је и књижевни корпус, настао по узору на дубровачке маскерате (песме Игњата Ђурђевића, Марка Бруеровића, Антуна Казначића).

У закључним разматрањима изнета су становишта о уметничким донетима дубровачких маскерата и њиховом значају у историји дубровачке књижевности.

**Кључне речи:** Дубровник, маскерате, псеудомаскерате, карневал, јеђупка, „еснафске маскерате“, *Santi carnascialeschi*, компаративна анализа, покладни дијалози.

**Ужа научна област:** Књижевност ренесансе у Дубровнику

**Научна област:** српска књижевност

# Dubrovnik Masquerade Songs

## Abstract

The dissertation analyzes the poetics of masquerade songs, which were cultivated in Dubrovnik during the 16<sup>th</sup> century. Researching the masquerade songs entailed a methodological plurality and wide perspectives comprising the fields of literary and cultural history and literary theory. In the dissertation, the external approach, which implies consulting the reference works related to the sociological aspects of carnival, as well as a survey of the historical circumstances in Dubrovnik, is combined with the internal approach, inherently connected to the close reading and examination of the texts. In the case of the masquerade songs, these two approaches are in agreement, considering that the role of these songs in the life of Dubrovnik certainly influenced the characteristics of the genre poetics.

The dissertation points to the distinctive features of this syncretic genre, which gained its full significance during the festive, carnival days, when it was performed by masked groups or individuals, who were dancing, singing and acting. We present a literary-historical survey of the masquerade-song writers (Mavro Vetranović, Nikola Nalješković, Andrija Čubranović, Antun Sasin, Sabo Bobaljević, Horacije Mažibradić) and examine the specific features of their corpora of Carnival poetry. Furthermore, the dissertation explores the influence of the Italian carnival poetry and the Dubrovnik literary tradition (Petrarchan poetry, folk literature, etc.). Aside from the comparative analyses, we have unveiled the indigenous characteristics of the Dubrovnik masquerade songs, as well. Also included are the analyses of the masquerade songs by anonymous authors, along with the assumptions about why the names of these authors have remained unknown.

In organizing the dissertation chapters we follow, primarily, the chronological principle. In cases when it is important to emphasize the relation of masquerades by different authors, the chronological principle is combined with the typological organization (the chapters *Dubrovnik Slave-Women*, *Dubrovnik Jedjupkas*). We introduce some assumptions about why this genre lost its popularity in the 17<sup>th</sup> century. In addition to this, we examine the corpus of literary works written in the pattern of the Dubrovnik masquerade songs (poems of Ignjat Djurdjević, Marko Bruerović, Antun Kazančić).



In our concluding remarks, we offer our views on the artistic reach of the Dubrovnik masquerade songs and their significance in the history of the Dubrovnik literature.

**Keywords:** Dubrovnik, masquerade songs, pseudo-masquerade songs, carnival, jedjupka, “guild masquerade songs”, Canti carnascialeschi, comparative analysis, carnival dialogues.

**Narrow scientific field:** Renaissance Literature in Dubrovnik

**Scientific field:** Serbian Literature

# ДУБРОВАЧКЕ МАСКЕРАТЕ

## Садржај

Увод.....	1
<b>1. ЖАНРОВСКЕ СПЕЦИФИЧНОСТИ ДУБРОВАЧКИХ МАСКЕРАТА</b>	
1.1. Дефинисање жанра и подела дубровачких маскерата.....	11
1.2. Културолошки миље извођења дубровачких маскерата .....	24
<b>2. ДУБРОВАЧКЕ РЕНЕСАНСНЕ МАСКЕРАТЕ</b>	
<b>2.1. Почети развоја маскерата</b>	
2.1.1. Претпоставке о првој дубровачкој маскерати.....	32
2.1.2. Маскерате Мавра Ветрановића – најстарије сачуване карневалске песме у Дубровнику.....	36
<b>2.2. <i>Пјесни од маскерате</i> Николе Наљешковића – од бурлескних покладних до петаркистичких песама</b>	
2.2.1 Наљешковићеве <i>Пјесни од маскерате</i> – песнички циклус или збирка покладних песама?.....	55
2.2.2. Еротско-комичне маскерате .....	58
2.2.3 Маскерате „Аморових слугу“.....	77
2.2.4. Поетска дела на граници жанрова.....	82
2.2.5. Песме у циклусу које нису маскерате .....	86
<b>2.3. Дубровачке салонске маскерате – цингареске Микше Пелегриновића и Андрије Чубрановића</b>	
2.3.1 О изворима и извођењима јеђупки.....	88
2.3.2 Питање ауторства прве штапане <i>Јеђупке</i> .....	91
2.3.3. Особености Чубрановићеве <i>Јеђупке</i> .....	103

2.4. Маскерате Антуна Сасина и иновације у развоју жанра	
2.4.1 Питање корпуса Сасинових маскерата.....	121
2.4.2. Еротско-комичне маскерате.....	125
2.4.3. Реалистичне и „драмске“ маскерате.....	140
2.4.4. Маскерата „Аморових гласника“.....	146
2.5. Дубровачке „робиње“	
2.5.1. Могући извори „робиња“.....	149
2.5.2. Песничке и драмске „робиње“.....	154
2.6. Дубровачке анонимне маскерате	
2.6.1. Истраживање корпуса анонимних маскерата.....	168
2.6.2. Маскерате у којима су казивачице запослене жене.....	173
2.6.3. Маскерате у којима казивачице имају фантастичне моћи.....	181
2.6.4. Маскерате у којима су казивачи представници професије.....	188
2.6. 5. Маскерате у којима су казивачи представници црквених редова.....	193
2.6.6. Маскерата у којој су казивачи „мудре луде“.....	197
2.6.7. Суплеторне маскерате .....	200
2.7. Дубровачке <i>Јеђупке</i> – нови путеви у развоју цингарески.....	203
3. ПОСЛЕДЊИ РЕФЛЕКСИ ДУБРОВАЧКИХ МАСКЕРАТА	
3.1. Барокна поетика и дубровачке маскерате – XVII век као период стагнације жанра.....	219
3.2. Маскерате Марка Бруеровић - симболички завршетак покладног жанра у Дубровнику.....	225
Закључак.....	234
Литература.....	240
Биографија.....	260

## Увод

Једно од важних обележија дубровачке ренесансне књижевности јесу маскерате, покладне песме извођене током карневаласких свечаности на градским улицама и у салонима одабране властеле. Дубровчани су их радо казивали и певали, о чему сведочи множина архивских података о дугој традицији њиховог извођења. Дубровачки писци нису, међутим, сматрали да ће песничку славу стећи као писци маскерата, већ „складањем“ петраркистичких стихова, који су представљали део етаблиране културе. Маскерате су биле маргинални жанр, близак и нижим друштвеним сталежима. Маргинална позиција маскерата огледа се и у томе што су дуго биле скрајнуте у научним истраживањима, у којима су тумачене из морализаторске визуре, као део „недуховитих забава простог пука“.<sup>1</sup>

У историјским изворима из XVIII века споменута је само најпознатија маскерата, *Јеђупка* Андрије Чубрановића, али без ближег термилошког одређења.<sup>2</sup> У књижевноисторијској литератури, први помени о жанру налазе се у „Историјско-критичким белешкама“ Ф. М. Апендинија. Апендини је оставио драгоцену сведочанства о миљеу извођења дубровачких маскерата у опису прославе патрона Дубровника, Светог Влаха.<sup>3</sup> Осим тога, поменуо је маскерате у прегледима књижевних опуса аутора дубровачких покладних песама (Никола Наљешковић; Андрија Чубрановић).<sup>4</sup> Након Апендинија, П. Ј. Шафарик је у своју историју књижевности унео скромну забелешку о Јеђупки („Zigeunerin“).<sup>5</sup>

Важан допринос у откривању обима и специфичног карактера дубровачких маскерата имали су аутори антологија М. Пуцић<sup>6</sup>, Ј. Суботић<sup>7</sup> и И. Кукуљевић-

<sup>1</sup> Ђ. Ferić, у: *Hrvatski latinisti, Pisci 17–19. stoljeća, II, Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 3, Zagreb, 1970, 654.

<sup>2</sup> П. Поповић, *Дубровачка биографија: Изгњат Ђорђић*, Годишњица Николе Чупића, XXII, 1903, 215; S. M. Cerva, *Bibliotheca Ragusina*, I, JAZU, Zagreb, 1975, 69–71. [приредио С. Красић]; S. Slade, *Fasti literario – Ragusini*, Zagreb, 2001, 88.

<sup>3</sup> F. M. Appendini, *Notizie istoricho-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*, II, Ragusa, 1803, 177–181.

<sup>4</sup> F. M. Appendini, *Notizie istoricho-critiche...*, 222–223; 272–274.

<sup>5</sup> P. J. Šafarik, *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*, Prag, 1826, 252.

<sup>6</sup> M. Pucić, *Slavjanska antologija iz rukopisah dubrovačkih pesnikah*, Већ, 1844.

<sup>7</sup> J. Суботић, *Цветник србске словесности*, I, Беч, 1853.

Сакцински.<sup>8</sup> У Пуцићевој антологији штампане су прве анонимне маскерате, за које је аутор веровао да их је написао Андрија Чубрановић (*Робињице, Прелице, Девојке и Калуђери*). У Суботићевом *Цветнику*, у репрезентативна дела дубровачке поезије уврштене су маскерате из Пуцићеве антологије, изузев песме *Девојке*. Три анонимне маскерате приписане су Чубрановићу и у зборнику И. Кукуљевић-Сакцинског (*Сибиле I, Сибиле II, Примаље*). Открића анонимних маскерата су, на ширем плану, скренула пажњу на ово неистражено поље дубровачке књижевности.

У другој половини XIX века поступно су се развијала знања о маскератама. У *Биографском речнику знаменитих људи из Далмације* Ш. Љубића унета је цртица о Андрији Чубрановићу, аутору *Јеђупке*.<sup>9</sup> Висок вредносни суд о Чубрановићу који је „оставио далеко иза себе своје претходнике и даром и језиком и ориђиналношћу“, изнео је и С. Новаковић у *Историји српске књижевности*. У одељку Новаковићеве *Историје*, „Примери из дубровачке књижевности“, као репрезентативна дела, уврштене су две маскерате: Чубрановићева *Јеђупка* и маскерата *Прелице*.

Осим белешке о Чубрановићу, Ш. Љубић је у *Огледалу књижевне повести југославјанске* направио преглед писаца који су писали маскерате (Мавро Ветрановић; Никола Наљешковић; Микша Пелегриновић), заједно са ауторима „зачинки и сатира“.<sup>10</sup> У прегледу „шљивих и пецавих песама“ Љубић не прави разлику између маскерата, сатиричних песама и комичних спегова, које тумачи као јединствену песничку врсту „која даје праву слику народног живота и обичаја“.<sup>11</sup>

У *Историји словенских књижевности* А. Н. Пипина и В. Д. Спасовича сагледаване су карневалске песме и маскерате („карневалныя и маскерадныя стихотворения“) у Дубровнику као имитација италијанске књижевне традиције.<sup>12</sup> У *Историји* истакнуто место међу ауторима маскерата заузима Андрија Чубрановић, а помиње се и да је имао „наследнике“ у Дубровнику.

Важан допринос у актуализацији заборављених покладних песама представља објављивање сабраних дела дубровачких аутора који су писали маскерате (Мавро Ветрановић; Никола Наљешковић; Андрија Чубрановић; Антун Сасин; Сабо

<sup>8</sup> I. Kukuljević-Sakcinski, *Pjesnici hrvatski XVI vieka*, Zagreb, 1858.

<sup>9</sup> С. Новаковић, *Историја српске књижевности*, Београд, 1867, 97–98.

<sup>10</sup> Š. Ljubić, *Ogledalo književne poviesti jugoslavjanske na podučavanje mladeži*, II, 1869, 360–361.

<sup>11</sup> Š. Ljubić, *Ogledalo književne poviesti...*, 360.

<sup>12</sup> А. Н. Пыпин и В. Д. Спасович, *История славянскихъ литературъ*, I, Санкт Петербург, 1879, 189.

Бобаљевић; Хорације Мажибрадић).<sup>13</sup> Сабрана дела утицала су, у многоме, да дубровачке маскерате постану видљивије, а континуитет њиховог развоја у ренесанси очитији.

У овом периоду настаје прва синтетичка студија о дубровачким маскератама, *Грађа за познавање ероикомичне Дубровачке пјесме*, Л. Зора, у којој је указао на италијанске утицаје на покладне песме М. Ветрановића и анонимне маскерате (*Прелице, Примаље, Калуђери*).<sup>14</sup> Маскерате је посматрао у широј групи еротскокомичних песама, заједно са комичним спевовима (*Дервиш, Стијепа Ђурђевића; Сузе Марункове И. Ђурђевића*) и колендама (М. Златарић), што је подела коју је могао преузети из *Огледала* Ш. Љубића. Сврставање маскерата у групу „шљивих и пецавих песама“ присутно је и у *Антологији дубровачке лирике* М. Решетара.<sup>15</sup> Решетар је у *Антологији* издвојио групу „Пјесме шљиве и уједљиве“, у коју је уврстио три маскерате (*Ланци, алемани, трумбетари и пифари* Мавра Ветрановића, *Сужњи* Николе Наљешковића и *Јеђупка, Андрије Чубрановића*).

Иако крајем XIX века научно интересовање за маскерате расте, и даље се ова подврста покладне поезије тумачи са морализаторског становишта као неподобна. Л. Зоре је, и поред пионирске улоге у компаративном сагледавању дубровачких маскерата, сматрао да је „разложно било да ова врста певања престане, јер је била неморална; дакле постизала је посве противну сврху него књижевност права има постизати“.<sup>16</sup> Да маскерате, због ласцивних тема, не завређују научну пажњу сматрао је И. Стојановић: „Разумије се само по себи, да стил ероткијех пјесама има бити укусан. Има много пјесама, које су угледу италијанскијех много порнографичне; нећемо их овдје спомињати“.<sup>17</sup>

---

<sup>13</sup> *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića, Stari pisci hrvatski*, III, Zagreb, 1871. [приредили: В. Јагић, И. А. Казначић]; *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića, Stari pisci hrvatski*, V, Zagreb, 1873. [приредили Ђ. Даничић, В. Јагић]; *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića, Saba Mišetića Bobaljevića i Jegjupka neznana pjesnika, Stari pisci hrvatski*, VIII, Zagreb, 1876. [приредили Ф. Рачки, Л. Зоре, С. Жепић]; *Pjesme Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracija Mažibradića, Marina Burešića, Stari pisci hrvatski*, XI, 1880. [приредили Ф. Рачки, С. Жепић]; *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeševića, Stari pisci hrvatski*, XVI, Zagreb, 1888. [приредио П. Будмани]

<sup>14</sup> L. Zore, *Gragja za poznavanje eroikomične Dubrovačke pjesme*, Rad JAZU, LXXI, Zagreb, 1884, 145–175.

<sup>15</sup> М. Решетар, *Антологија дубровачке лирике*, Београд, 1894.

<sup>16</sup> L. Zore, *Gragja za poznavanje eroikomične...*, 152.

<sup>17</sup> I. Stojanović, *Dubrovačka književnost*, Dubrovnik, 1900, 218.

Први свеобухватни књижевноисторијски и поетички увид у жанр маскерата, на основу тадашњих знања, начинио је М. Медини.<sup>18</sup> Указао је на утицај италијанских маскерата и назначио путеве за даље компаративне анализе. У књижевноисторијском прегледу Медини је пошао од претпоставке да је *Јеђунка* Андрије Чубрановића дело на које су се угледали сви потоњи аутори покладних песама, које назива „Чубрановићевим наследницима“. Са становишта садашњих научних знања о жанру, ово полазиште је, у основи, погрешно, али то не умањује важност овог Мединијевог рада у развоју проучавања покладних песама.

Важан допринос у истраживању маскерата представља зборник анонимних покладних песама, који је приредио П. Колендић. За разлику од М. Пуцића и И. Кукуљевића-Сакцинског који су рукописе анонимних маскера штампали у уверењу да расветљавају књижевни опус Андрије Чубрановића, П. Колендић је желео да укаже на богатство књижевне традиције „неморалних покладних пјесама“.<sup>19</sup> У Колендићевом зборнику објављено је седам маскерата (*Старци небози, Бабке старице, Маскерата неодређеног мушког еснафа, Сибиле, Видарице, Пастури, Петраркистички љубавници*).

У првим деценијама XX века маскератама се посвећује већа пажња и у књижевним историјама.<sup>20</sup> Посебно је важан прилог П. Поповића који је оквиру поглавља „Шаллива поезија“ назначио културолошке аспекте, важне за извођење маскерата.<sup>21</sup> Поповић је описао начин извођења маскерата (певање, казивање монолога, представљање) и навео је најчешће маске које се појављују у дубровачкој покладној поезији. Направио је преглед аутора дубровачких маскерата и указао на основне поетичке особине њихових карневалских песама (Мавро Ветрановић; Никола Наљешковић; Сабо Бобалевић; анонимни писац *Јеђунке*, Антун Сасин).

---

<sup>18</sup> М. Medini, *Dubrovačke poklade u XVI. i XVII vijeku i Čubranovićeви nasljednici, Program Ć. к. velike državne gimnazije u Dubrovniku za 1897–98*, Dubrovnik, 1898, 19–40; М. Medini, *Povjest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, I, Zagreb, 1902, 143–161.

<sup>19</sup> Р. Kolendić, *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vijeka*, Dubrovnik, 1906, 1–14.

<sup>20</sup> Ј. Грчић, *Историја српске књижевности*, Нови Сад, 1903, 35; П. Поповић, *Преглед српске књижевности*, Београд, 1913, 143–147; В. Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, 1913, 97–98; D. Bogdanović, *Pregled književnosti hrvatske i srpske*, Zagreb, 1915, 45; А. Ст. Јотић, *Историја књижевности Срба, Хрвата и Словенаца*, Београд, 1919, 142–143, 145; Т. Остојић, *Историја српске књижевности*, Београд, 1923, 70; А. Гавриловић, *Историја српске и хрватске књижевности*, Београд, 1927, 80–81.

<sup>21</sup> П. Поповић, *Преглед српске књижевности.....*, 143–147.

У *Повијести хрватске књижевности* Бранка Водника осветљене су дубровачке маскерате са различитих аспеката.<sup>22</sup> Дата је рељефна слика карневала у Фиренци као увод у анализу маскерата. Посебна пажња посвећена је ауторима цингарески (Андрија Чубрановић; Микша Пелегриновић; Сабо Бобаљевић; Хорације Мажибрадић).

У истраживању поетичких разлика између дубровачких маскерата важан допринос представља студија М. Решетара *Шалџива пјесма и сатира у нашој старијој литератури*. Систематичан приступ у студији М. Решетара огледа се, пре свега, у важној подели дубровачких маскерата на салонске и уличне,<sup>23</sup> која представља полазиште у истраживању поетике овог покладног жанра.

Лутања у класификацији дубровачких маскерата, које су довођене у везу са комичним спевовима, препознају се у антологији дубровачког епског песништва *Избор дубровачког песништва: краћи спевови* коју је приредио С. Матић.<sup>24</sup> Заједно са комичним и религиозним спевовима у Матићевом избору нашла се и *Јеђупка* Андрије Чубрановића. Ову дубровачку маскерату С. Матић је дефинисао као „род карневалске покладне песме“ и као спев.

Појачано интересовање за дубровачке покладне песме, средином двадесетог века, довело је до појаве најзначајније студије о овој теми, *Дубровачких маскерата* М. Петковића.<sup>25</sup> У овом делу, разматрању појаве дубровачких маскерата приступљено је са књижевно-историјског, културолошког и поетичког аспекта. Донета су важна научна открића, везана за ауторство дубровачке *Јеђупке*, која су исправила грешке начињене у књижевној историји. Указано је, детаљно, на линије утицаја италијанских маскерата, као и на аутохтоне елементе дубровачких покладних песама. Дат је низ занимљивих хипотеза о начинима извођења дубровачких маскерата, које су пропраћене прилозима из културне историје Дубровника.

Тежећи да научно дело буде што прихватљивије широј публици, Петковић је занемарио захтеве научног текста, као што је акрибично навођење извора.<sup>26</sup> Сматрао је да научне радове треба писати тако да буду разумљиви и прихваћени у ширем

---

<sup>22</sup> В. Водник, *Повијест хрватске књижевности...*, 97–98.

<sup>23</sup> М. Решетар, *Шалџива пјесма и сатира у нашој старијој литератури*, Српски књижевни гласник, Београд, 1926, 111–122.

<sup>24</sup> С. Матић, *Избор дубровачког песништва: краћи спевови*, Београд, 1930.

<sup>25</sup> М. Петковић, *Дубровачке маскерате*, Београд, 1950.

<sup>26</sup> Т. Ракић, *Допринос Миливоја А. Петковића у истраживању дубровачких маскерата*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, LXXIX, 2013, 287–297.



читалачком кругу. Изоставивши прецизно навођење секундарних извора, Петковић је отежао потоња научна истраживања. Неки Петковићеве ставови остали су неаргументовани, а нека становишта су демантовала каснија научна сазнања. Међутим, и поред тога, ово дело представља најчвршће полазиште у истраживању жанра.<sup>27</sup>

Исте, 1950. године, Д. Павловић је обавио антологију *Дубровачка поезија* у којој је лирика подељена по књижевним врстама.<sup>28</sup> У предговору антологије, Павловић износи основне податке о маскератама, као и поделу преузету од М. Решетара на уличне и салонске покладне песме. Иако унеколико оспорава естетске вредности дубровачких маскерата, сматрајући да „нису увек на потребној висини“, Павловић истиче да се њихова важност огледа у томе што осликавају један важан аспект дубровачког друштва у XVI веку. У Павловићевом избору нашле су се песме *Ланци Алемани, трумбетари и пифари* Мавра Ветрановића, *Сужњи* и *Пастури* Николе Наљешковића, *Вртари* Антуна Сасина, *Јеђунка* Андрије Чубрановића. Осим ренесансних маскерата, Павловић је приредио и анонимну маскерату из XVII века, *Тржницима*, која је приписивана Антуну Глеђевићу. Приређујући ову антологију Павловић није имао увид у Петковићева сазнања о ауторству *Јеђунке*. Три године касније у антологији *Дубровачке поеме* Павловић је дао образложење ауторства *Јеђунке* у складу са Петковићевим научним открићем.<sup>29</sup>

Важност која је дубровачким маскератама придавана педесетих година огледа се и у томе што је С. Кастропил приредио рукопис Хорација Мажибрадића, у којем се налази више анонимних покладних песама (*Махници, Пећници, Игумци, Робови, Марчари, Вртари, Од љубави поклисари, Дрвошеви редовници*).<sup>30</sup> Објављивање анонимних маскерата представља важну допуну Петковићеве студије која олакшава разумевање анонимних песама, анализираних у *Дубровачким маскератама*.

Истраживања маскерата у овом периоду везана су и за појединачне опусе аутора маскерата. Студија Ф. Швелеца о Мавру Ветрановићу пружа важне увиде, који расвелавају песнички опус овог писца, укључујући и покладне песме.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Д. Павловић, *Миљивој Петковић 'Дубровачке маскерате'*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд, 1954, 1–2, 339–347.

<sup>28</sup> Д. Павловић, *Дубровачка поезија: зборник*, Београд, 1950, 1956<sup>2</sup>, 1963<sup>3</sup>.

<sup>29</sup> Д. Павловић, *Дубровачке поеме*, Београд, 1953.

<sup>30</sup> S. Kastropil, *O jednom zborniku pokladne lirike*, Građa za povijest književnosti Hrvatske, 24, 1953, 237–264.

<sup>31</sup> F. Švelec, *Mavro Vetranović: pjesnik u svom vremenu*, Radovi instituta JAZU u Zadru, 4–5, 1958–1959, 175–214; F. Švelec, *Mavro Vetranović: književni rad*, Radovi instituta JAZU u Zadru, 6–7, 1960, 319–392.

На трагу Петковићеве студије А. Колендић је написао, а потом и објавио, докторску дисертацију *Јеђупка и њен аутор*.<sup>32</sup> Цео Колендићев научни рад настао је на основу Петковићевих истраживања, али је уобличен по узусима академског текста. У Колендићевом раду већа је пажња посвећена хипотезама о биографији писца Андрије Чубрановића, док су књижевне анализе неоригиналне. Колендић је, ипак, оспоравао Петковићев значај у истраживању маскерата, сматрајући да Петковићеве тезе, због неуубедљивости, нису ушле у школске уџбенике, нити у *Преглед југословенске књижевности* Д. Стефановића.<sup>33</sup> Овакав Колендићев став довео је до жучне књижевне полемике, између М. Петковића и А. Колендића, вођене од 1961. до 1963. године у „Вјеснику“.<sup>34</sup> Расправа *Коме припада приоритет* показује, у пуном светлу, сукоб два антипода у односу према науци. За разлику од Петковића, који је уложио вишегодишњи труд у истраживању грађе, Колендић је само резимирао претходна сазнања, не указавши, при томе, на значај *Дубровачких маскерата*. Главна Петковићева замерка односила се на одсуство цитирања његових открића и ставова о дубровачким маскератама на кључним местима у Колендићевој дисертацији. Оба аутора се нису, у даљем раду, бавила истраживањем дубровачких маскерата. Пола века касније, вредносна позиција ових истраживача маскерата јасно је одређена у науци о књижевности. Петковићева студија и даље слони за незаобилазну литературу у истраживању покладних песама, док је Колендићева студија у сенци Петковићевих *Дубровачких маскерата*.

Шездесетих година објављене су и важне антологије дубровачке поезије, у којима су се кристалисала нова знања о маскератама. Аутори антологија су се руководили различитим критеријумима када су уводили у своје изборе дубровачке покладне песме. Осим доминантног естетског критеријума, маскере су приређиване и да илуструју богатство песничких врста у дубровачкој ренесансној књижевности. Објављивањем маскерата нова научна сазнања о овом жанру су постајала доступна широј читалачкој публици. У *Антологији дубровачке лирике* Драгољуба Павловића дат је репрезентативни избор из песништва најпознатијих дубровачких лиричара, у који је ушла само *Песма шестој госпођи* Андрије Чубрановића.<sup>35</sup> Чубрановићева маскерата

<sup>32</sup> А. Kolendić, 'Jeđupka' i njen autor, Republika, XVIII, 2–3, Zagreb, 1962, 79–94; XVIII, 4, 155–162; XVIII, 6–7, 253–260.

<sup>33</sup> А. Колендић, нав. дело, XIII, 1962, 79.

<sup>34</sup> М. Petković, *Коме припада приоритет?*, Vjesnik, 28. VI 1961; А. Kolendić, *Коме припада приоритет?*, Vjesnik, 11. VII 1961; М. Петковић, *Дисертација Антона Колендића*, Књижевност, 1963, XVIII, 4, 381–389.

<sup>35</sup> D. Pavlović, *Antologija dubrovačke lirike*, Beograd, 1960.

постаје својеврсни песнички канон, који у свој избор уводе и Н. Милићевић и А. Шољан у *Антологији хрватске поезије*, а приређују и маскерату *Сужњи* Николе Наљешковића.<sup>36</sup>

У антологији М. Пантића *Песништво ренесансе и барока* покладне песме уведене су према естетским вредностима (*Ијубка* Микше Пелегриновића, *Песма шестој госпођи* Андрије Чубрановића, маскерата *Тржницам*), али и као илустрација нових научних сазнања.<sup>37</sup> М. Пантић је у *Песништво* увео маскерату *Старци небози*, утврдивши на основу акростиха да је дело Антуна Сасина.

У обухватној антологији В. Павлетића *Златна књига хрватског пјесништва од почетака до данас*<sup>38</sup>, уведен је велики избор дубровачких маскерата: *Ланци Алемани*, *трумбетари и пиџари* Мавра Ветрановића, *Сужњи* Николе Наљешковића, Одломак из *Песме шестој госпођи* Микше Пелегриновића,<sup>39</sup> одломци из *Јеђунке* Саба Бобаљевића и *Мужика од цревљара* и *Вртари* Антуна Сасина.

У последњим деценијама прошлог и у првој деценији XXI века интересовање за маскерате опада, и објављен је мањи број научних радова посвећен овој теми. Помаци у интерпретацији маскерата били су парцијални, и односили су се на појединачне опусе писаца покладних песама.

Низ радова посвећен је маскератама Николе Наљешковића. У студији Р. Богишића изнета су нова запажања о поетици Наљешковићевих покладних песама.<sup>40</sup> У монографији Б. Ђорђевића указано је на сложена питања, која су везана за циклизацију покладних песама Николе Наљешковића, а проширена су и знања о утицају италијанских песама и дубровачке књижевне традиције на Наљешковићеве маскерате.<sup>41</sup> Значајан прилог представља и рад Т. Богдана, у зборнику посвећеном овом дубровачком писцу, *Пучка крв, племство духа*.<sup>42</sup> У студији Т. Богдана сабрана су знања о Наљешковићевим покладним песмама и назначени су путеви за даља тумачења. У померању научних знања о Николи Наљешковићу значајно је поменути и критичко

<sup>36</sup> N. Milićević – A. Šoljan, *Antologija hrvatske poezije*, Zagreb, 1966.

<sup>37</sup> М. Пантић, *Песништво ренесансе и барока*, Београд, 1968.

<sup>38</sup> V. Pavletić, *Zlatna knjiga hrvatskog pjesništva od početaka do danas*, Zagreb, 1970.

<sup>39</sup> В. Павлетић имлицитно не прихвата становиште М. Петковића да је Андрија Чубрановић аутор *Песме шестој госпођи*.

<sup>40</sup> R. Bogišić, *Nikola Nađešković*, Rad JAZU, књ. 357, 1971, 5–162.

<sup>41</sup> В. Ђорђевић, *Nikola Nađešković dubrovački pisac XVI veka*, Beograd, 2005.

<sup>42</sup> T. Bogdan, *Nađeškovićeve maskerate*, у: *Pučka krv, plemstvo duha*, Zagreb, 2005, 139–153.

издање дела овог писца, које је приредио А. Капетановић.<sup>43</sup> С обзиром на то да су у критичком издању, које је изашло у едицији „Стари писци хрватски“, издавна уочени пропусти<sup>44</sup>, излазак ове књиге је од прворазредног значаја. Капетановић је користио *Шпански рукопис*, који се сматра верном копијом Наљешковићевог рада, који је сам аутор приредио за објављивање.

Истраживања И. Арсић донела су прву обухватну анализу маскерата Антуна Сасина, које су тумачене у компаративном кључу.<sup>45</sup> И. Арсић је успоставила корпус покладних песама овог писца и указала на њихове поетичке особености.

У овом периоду учврстила се вредносна позиција маскерата у ширем контексту дубровачке поезије, што се најбоље очитује у изборима ове песничке подврсте у антологијама. У антологији Злате Бојовић *Књижевност Дубровника: ренесанса и барок*, у којој је ауторка представила најрепрезентативнија дела дубровачке књижевности, место су нашле маскерате Микше Пелегриновића и *Песма шестој госпођи* Андрије Чубрановића.<sup>46</sup> У антологију *Поезија Дубровника и Боке Которске* З. Бојовић уврштене су *Песма шестој госпођи* и *Маскерата Убог* Антуна Сасина.<sup>47</sup>

У *Чудесном кладенцу: антологији српског песништва од барање до Боке Которске* З. Крстановића дат је кратак избор из дубровачког песништва, у којем је представљена разноврсност песничких врста које су неговане на овом простору.<sup>48</sup> Као илустрација покладног жанра узета је маскерата *Сужњи* Николе Наљешковића.

Након више од пола века, дубровачке маскерате добиле су још једно целовито тумачење у докторској дисертацији М. Мрчеле,<sup>49</sup> која је пажњу усмерила на истраживање утицаја фирентинских маскерата на развој покладних песама у Дубровнику. Ауторка је дубље анализирала претпоставке, које су поставили М. Медини и М. Петковић, те је открила нове елементе цитатности из италијанске покладне поезије. Велика пажња је посвећена расветљавању поетике фирентинских маскерата, што олакшава тумачење дубровачких покладних песама.

<sup>43</sup> Nikola Nalješković. *Književna djela*, Zagreb, 2005. [приредио А. Капетановић]

<sup>44</sup> М. Rešetar, *Ispravci i dodaci tekstu starijih pisaca dubrovačkih*, Rad JAZU, књ. 41, 1894, 1–31.

<sup>45</sup> И. Арсић, *Антун Сасин дубровачки песник XVI века*, Београд, 2002, 35–52.

<sup>46</sup> З. Бојовић, *Књижевност Дубровника: ренесанса и барок*, Београд, 1998.

<sup>47</sup> З. Бојовић, *Антологија Дубровника и Боке Которске*, Нови Сад, 2010.

<sup>48</sup> З. Крстановић, *Чудесни кладенац: Антологија српског пјесништва од Барање до Боке Которске*, Београд, 2002.

<sup>49</sup> М. Mrčela, *Maskerata u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 2016. [у рукопису]

Питања везана за дубровачке покладне песме нису се исцрпела са наведеним студијама. Осим истраживања италијанских књижевних утицаја, важно је указати и на елементе фолклорне традиције, која је, у многоме, занемарена у проучавању маскерата. У истраживању поетичких особености покладних песама потребно је сагледати и рефлеске других књижевних родова и жанрова, који су утицали на концепцију маскерата. Као синкретична форма, маскерате су се развијале преузимајући драмске елементе и комуницирајући са другим песничким традицијама (петраркизам; сатирично песништво и др.). Нужно је проблематизовати вредносне судове да су дубровачке маскерате имитаторски жанр, који је, у многоме, настао епигонским подражавањем италијанских узора. Процене о томе у којој мери су маскерате аутохтона појава у дубровачкој књижевности аргументоваћемо указивањем на елементе домаће писане традиције, као и расветљавањем удела културноисторијских прилика и обичаја у коцепецији жанра.

# 1. ЖАНРОВСКЕ СПЕЦИФИЧНОСТИ ДУБРОВАЧКИХ МАСКЕРАТА

## 1.1. Дефинисање жанра и подела дубровачких маскерата

Дубровачке маскерате су пригодни жанр, писан за карневалске свечаности, који се у дугом периоду обележавања поклада мењао. У предренесансно време извођене су песме на покладним свечаностима, о чему сведоче многобројни архивски подаци, али њихови текстови нису сачувани.<sup>50</sup> Можемо претпоставити да су ове песме биле снажно повезане са фолклорном традицијом и да су се преносиле и усменим путем. До кључних промена у развоју жанра дошло је крајем XV века, под утицајем италијанске књижевности. У овом периоду, дубровачки писци су се упознавали са поетичким токовима италијанских покладних песама, из којих су преузимали узорне парадигме у своме стваралаштву. Од највеће важности у успостављању овог поетичког утицаја имала је антологија фирентинских покладних песама, коју је саставио А. Ф. Грацини (A. F. Grazzini), у литератури познат као Ласка (il Lasca), *Tutti i trionfi, cari, mascherate ò canti Carnascialeschi andati per Firenze, del tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici fino all' anno 1559*. Ово издање послужило је као једна од основних тематско-мотивских ризница за дубровачке писце, који „нису знали за старије збирке покладне поезије од Ласкине.“<sup>51</sup>

У Ласкиној антологији карневалских песама забележена су поетска дела настала од последњих деценија XV века, када је у овоме жанру стварао Лоренцо Величанствени, до средине XVI века. О популарности покладних песама, у овом временском распону у Италији, сведоче остварења педесетак аутора, као и значајан број адеспотних дела, које је Ласка уврстио у антологију. Кључну улогу у развоју италијанских маскерата имао је, управо, Лоренцо Величанствени, кога Ласка у предговору антологији описује као творца нове врсте песама на народном језику.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Видети поглавље 1.2.: *Културолошки миље извођења дубровачких маскерата*, 24–43.

<sup>51</sup> М. Петковић, *Дубровачке маскерате...*, 62.

<sup>52</sup> A. F. Grazzini, *Tutti i trionfi, cari, mascherate ò canti Carnascialeschi andati per Firenze, del tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici fino all' anno 1559*, Firenze, 1559, XV–XVI

Старе тосканске песме за плес, које су изводиле поворке мушкараца маскиране у жене, према Ласкином мишљењу, нису испуњавале високе естетске критеријуме Лоренца Величанственог. Песме, које су уз пратњу инструмената певане на карневалским свечаностима од поподневних часова до раног јутра, биле су, у многоме, типизирани. Уневши у карневаске песме ласцивност и алегоричност народних балата, Лоренцо Величанствени створио је жанр који је одговарао захтевима публике за време карневалских свечаности.<sup>53</sup> Становиште о иноваторској улози Медичија у реконцептуализацији покладних песама у новије време је проблематизовано. Према новијим тумачењима, овом фирентинском државнику и писцу олако је придодат епитет родоначелника жанра.<sup>54</sup> Да би се објективније сагледала његова улога у стварању жанра истакнута је важност истраживања народних карневалске песама, на чију се традицију Медичијева поезија наставља.<sup>55</sup> Пажња је посвећена осталим песмама из Ласкиног издања, у којима је уочен већи степен оригиналности у језику, стилу и сценском апарату, него што је случај са песмама Лоренца Величанственог.<sup>56</sup> Неусаглашености у тумачењима италијанских маскерата, као и низ отворених питања о генези жанра, додатно отежавају истраживање дубровачких маскерата, које настају по њиховом моделу.

Са рецепцијом Ласкиног издања, дошло је и до усвајања термина „*mascherata*“, чије је значење у италијанској књижевности полисемично. Множина значења термина указује на то да се у периду ренесансе, под термином маскерта, није увек подразумевао жанр, већ и специфична природа садржаја и употреба сценског апарата. У најширем смислу, маскерата означава свако дело у којем се појављују маскиране групе. Парадигматичан пример за ово терминолошко одређење јесу прозна дела у којима се појављују маске, као што је *Le dieci mascherate delle bufole mandante in Firenze il giorno di Carnouale* Доменика Мелинија, у којем је дат прозни опис маскираних група – учесника у трци са биволима.<sup>57</sup> У наслову Ласкинове збирке покладне поезије маскерата има синонимно значење са карневалским песмама „*canti carnascialeshi*“, што је образложено и у предговору овог издања:

---

<sup>53</sup> Ђ. Feroni, *Istoriya italijanske književnosti*, I, Beograd, 2005, 221–222.

<sup>54</sup> С. Previtera, *La poesia giocosa e l'umorismo dalle origini al rinascimento*, Milano, 1939, 204–221.

<sup>55</sup> А. Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze. Le „canzone“ e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Firenze, 2006, 18.

<sup>56</sup> Р. Orvieto, *Canzone carnascialesche, u: Lorenzo de' Medici, Tutte le opere*, Roma, 1992, 759–760.

<sup>57</sup> Више примера који илуструју широко значење жанра маскерате, видети у: М. Мрчела, нав. дело, 7–8.

„Међу разним играма, разним приредбама и многим забавама које се, овисно о времену и годишњим добима јавно изводе у Фиренци, маскерате или карневалске пјесме, како хоћемо, у сваком случају, великодушни и племенити кнеже, дивна су и прекрасна забава.“<sup>58</sup>

У каснијом издањима маскерата, термин карневалска песма коришћен је као надређени појам, који спаја различите карневалске жанрове. У Браћијевој (Врасси) антологији *Canti carnascialeschi. Trionfi Carri e Maschere*, као карневалске песме одређена су дела разнородне форме и садржине, намењена за извођење на карневалским свечаностима. У тој хетерогеној скупини Браћи, осим маскерата, издваја тријумфе, дела са сложеним сценским поставкама, у којима су неговане митолошке и алегоријске теме, и кола, дела религиозно-морализаторског садржаја. У дубровачкој књижевности тријумфи нису писани јер је за њихово извођење било потребно издвојити велика материјална средства.<sup>59</sup> Моралне песме, кола, нису се развијале као посебан жанр, али су утицале на конципирање маскерата са казивачима – „бедницима“ који проповедају о моралним врлинама.

Употреба термина „маскерата“ у дубровачкој књижевности, такође, није доследна. Појављује се у ренесанси, у наслову циклуса Николе Наљешковића, *Пјесни од маскерате*, чиме је аутор јасно одредио однос према традицији на коју се угледа. У литератури XVIII века први помени маскерата налазе се у *Нотицијама* Ф. М. Апендинија.<sup>60</sup> Апендини употребљава и термин „*canzoni burlesche*“ за Наљешковићеве ласцивне маскерате.<sup>61</sup>

У XIX веку маскерате називају и „простим колендама.“<sup>62</sup> Сличност маскерата и коленди огледа се, пре свега, у пригодној намени ових песама, што је довело до термилошког мешања. Док су маскерате казиване и певане за карневалске свечаности, коленде су у Дубровнику извођене за празнике Св. Луке, Св. Мартина, Св. Николе, Св. Андрије, Божића, Три краља и поводом других прилика.<sup>63</sup> У колендама су

<sup>58</sup> Наши наводи према: М. Мрчела, нав. дело, 11.

<sup>59</sup> У Италији је извођење једног тријумфа са коњима коштало 300 флорина, што је шест пута више него за маскерату. Видети: А. Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze...*, 25.

<sup>60</sup> Ф. М. Appendini, *Notizie...*, 121.

<sup>61</sup> Ф. М. Appendini, *Notizie...*, 223.

<sup>62</sup> М. Pucić, *Predgovor*, у: *Slavjanska antologija...*, 2.

<sup>63</sup> А. Roči, *Koleda u Dubrovniku*, *Danica ilirska*, 19. X 1839, 42–43; В. Вулетић Вукасовић, *Лијер, лијеричари и колендари у Дубровнику*, Музички гласник, орган подружине југословенских музичара у Београду, I, 6, 1922, 4; К. Коготај, *Naše stare dubrovačke užance*, *Hrvatski jug*, I, 1938, 2; С. Петаковић, *Коленда и колендари у књижевности старог Дубровника на размеђу XVIII и XIX века*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 37/2, 2008, 179–188; С. Петаковић, *Једна коледа из Ријеке дубровачке*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, LXXV, Београд, 2009, 131–139; Ј. Obradović Мојаš, *Koleda u*



учешће узимале дубровачке „дружине“, које су певале под прозорима кућа, што је сличан извођачки миље маскератном. Међутим, за разлику од маскерата у којима су се маске обраћале женама, представљајући на типски начин своју професију, етничку припадност или маркантну особину, колендари су обликовали своје казивање у зависности од статуса, старости и карактера домаћина куће и његове породице. Док су маскерате нормативан жанр, изграђен по строгој композиционој матрици, коленде немају чврсту композициону шему. Међутим, могу се приметити одређене тематске и формалне сличности. Маскерате и коленде повезује шаљиви тон остварен варирањем озбиљних и комичних тема, реалистични елементи и сатиричност, као и осмерачка форма, у којој су ове песме најчешће испеване. Термиолошким мешањем маскерата и коленди Пуцић је интуитивно препознао њихову поетичку сродност и указао на важност истраживања односа између ових песничких жанрова.

У XIX веку покладне песме називају и „маскераде“<sup>64</sup> и „машкераде“<sup>65</sup>. У првој половини двадесетог века, термин „маскерата“ употребљава се синонимно са „покладном песмом“ или „покладницом“. Неки аутори избегавају употребу италијанског термина, који не помињу, пишући, искључиво, о покладним песмама<sup>66</sup>, или га само узредно помињу као другу могућност именовања жанра.<sup>67</sup> Са Петковићевом опсежном студијом утврдила се синонимна употреба ових термина, што је олакшано тиме што се у дубровачкој књижевности не развијају „тријумфи“ и „кола“, те не постоји могућност забуне.

Маскерате се дефинишу као пригодни жанр, писан за карневалске свечаности или друге празнике који подразумевају маскирање. Извођење маскерата било је, на тај начин, просторно и временски ограничено и представљало је излазак из свакодневне рутинираности у простор слободе.<sup>68</sup> Везаност маскерата за покладне свечаности утицала је на позицију жанра, који се налази „на међи“ између историје књижевности и

---

*imenima i prezimenima*, Narodna umjetnost, 48, Zagreb, 2011, 113–128; С. Петаковић, *Марин Златарић, дубровачки песник XVIII века*, Београд, 2015, 65–77.

<sup>64</sup> I. Kukuljević - Sakcinski, *Pjesnici hrvatski...*, 2.

<sup>65</sup> I. Filipović, *Kratka poviest književnosti hrvatske i srpske*, Zagreb, 1875, 68.

<sup>66</sup> P. Kolendić, *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI. vijeka*, Dubrovnik, 1906, 1–6.

<sup>67</sup> M. Решетар, *Шаљива пјесма и сатира у нашој старитој литератури*, Српски књижевни гласник, Београд, 1926, 111–122.

<sup>68</sup> J. Huizinga, *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*, Zagreb, 1992, 9–30.

историје представљачких форми: „a metà tra la storia della letteratura e la storia dello spettacolo.“<sup>69</sup>

Иако је, у одређењу маскерата, важан извођачки аспект, нужно је истаћи разлику између ових дела и драмских форми, са којима их повезује феномен маскирања<sup>70</sup>. Маскерата је подврста карневалске песме, најчешће структурирана као колективни, хорски глас групе, или казивање једне маске. За разлику од ерудитних комедија, у којима се, у периоду ренесансе, јунаци одвајају локалним колоритом од типских ликова, казивање маске/маски представљено је без елемената индивидуализације. Као део мимикријских игара, како их одређује Р. Кајоа, карневалске маске не претендују на то да верно представе стварност, већ да својим понашањем, често карикатурално, изазову смех, страх или чуђење публике.<sup>71</sup> Казивање маскерата стога само, на први поглед, наличи глуми – казивачи маскерата теже успостављању изврнутог, карневалског света, а не опонашању реалних карактера.

Извођење маскерата представљало је, у неким случајевима, и шлагворт који је наговештавао предстојеће драмске садржаје, како их је повезивало омеђено, покладно време „одлучено на танце, игре и веселја“<sup>72</sup>. У неким маскератама, казивање је укључивало и појаву глумаца, који су позивани да узму учешће у песми и игри, на крају извођења. Обрнут случај проналазимо у Наљешковићевој *Комедији III* у којој је укључена маскерата у драмску радњу. Оваква прожимања маскерата и драма сведоче о укидању оштрих граница између родова за време карневласких свечаности. Извођењу, током поклада, чини се да није било краја, јер је карневалски принцип игара мимикрије захтевао динамизам, непрестано измишљање нових садржаја, како би се опчино гледалац.<sup>73</sup>

Синкретичност маскератног жанра огледа се и у његовој повезаности са плесом и музиком.<sup>74</sup> У зависности од намене за коју је писана, маскератна поезија је рецитована<sup>75</sup> или певана, што је приметио, издавна, Апендини: „che egli masherato con

---

<sup>69</sup> A. Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi...*, 3.

<sup>70</sup> Аргументацију тезе да су маскерате драмски жанр, видети: I. Slamnig, *Maskerate Mavra Vetranovića*, у: *Sedam pristupa pjesmi*, Rijeka, 1986, 80–88.

<sup>71</sup> R. Kajoa, *Igre i ljudi: maske i zanos*, Beograd, 1979, 45–47.

<sup>72</sup> M. Držić, *Tirena*, у: *Djela*, Zagreb, 1987, 307.

<sup>73</sup> R. Kajoa, *Igre i ljudi...*, 51.

<sup>74</sup> B. Gangwere, *Music History During the Renaissance Period 1520–1550*, London, 2004, 436.

<sup>75</sup> J. Balsamo, G. Gorni, R. Leporatti, *Italique: Poesie italienne De La Renaissance*, 11, Genève, 2008, 56.

altri compagni andava cantando nelle case de suoi parenti, ed amici.<sup>76</sup> По узору на фирентинске карневалске обичаје и у Дубровнику су „у покладама поједине особе или цијеле дружине ишле маскиране уз свирку и свакојако лармање и задиркивање“<sup>77</sup>, певајући песме на јавним местима. Један је учесник певао строфе, а цела дружина рефрен маскерате, који је на тај начин био истакнут у извођењу.<sup>78</sup> У дубровачкој књижевности нису остали сачувани нотни записи, нити други трагови, који би помогли у расветљавању начина извођења ових покладних песама.

Судећи према унутрашњим дидаскалијама маскерата, казивање или певање маски подразумевало је успостављање односа са публиком. Уврежено је становиште да су се у Дубровнику искључиво маскирали мушкарци, што објашњава усмереност пажње казивача ка женском делу публике. У новије време, сматра се да жене, ипак, нису биле потпуно искључене из карневалских поворки.<sup>79</sup> Невезано од тога којег су рода биле маскиране групе, њихов наступ био је, готово по правилу, усмерен ка женама, од којих је тражена наклоност, или су им нуђена различита знања и услуге. У ретким случајевима, маске су се обраћале публици, без родних одређења, а није забележена ниједна у којој је циљано на присутне мушкарце.

Успостављање контакта са гледалиштем један је од обавезних композиционих елемената маскерата. Дијалог није подразумевао, међутим, потпуно укидање границе између извођача и присутних посматрача. Штавише, у маскератама је обраћање публици подразумевало устаљену матрицу, која је, најчешће, уоквиривала песму. На почетку маскерате, апострофирање присутних подразумевало је поздрав и похвалу гледалишта, као увод у представљање маске. На крају песме је пак било уобличено у захтев или молбу постављену пред женски део публике. Оваква окоштала форма, може се претпоставити, није подразумевала активно учешће публике које би могло нарушити испланирану текстуалну поруку, већ се сводила на плесни покрет, гест или игру са понуђеним реквизитима, коју су маске носиле са собом.

Маскерате су нормативни жанр, са јасно одређеном композиционом структуром. Између апострофа, које су подразумевале контакт са публиком, налази се главни део песме, чија је тема блиско повезана са типском карактеризацијом маскираних група.

---

<sup>76</sup> F. M. Appendini, *Notizie...*, 121.

<sup>77</sup> М. Решетар, *Шаљива пјесма...*, 112.

<sup>78</sup> М. Решетар, *Антологија дубровачке...*, XI

<sup>79</sup> М. Pantić, *Fragmenti o Marinu Držiću*, II, *Balkanica*, XIII –XIV, 1982–1983, 439–450; В. Ђорђевић, *Nikola Nalješković...*, 267.

Релације између маски и теме певања биле су разнородне и представљале су један од основних начина стварања комичног или зачудног ефекта. У највећем броју случајева, садржај песме био је у спречи са изгледом маске, чије је појављивање требало да сугерише о чему ће се у маскерати певати. Код захтевних маски, пак, казивање или певање песме помагало је публици да одгонетне о којој скупини или појединачној маски је реч. Каткад су изглед маске и казивање били у опреци, а комични ефекти су произишавали из несагласија између костима и стила казивања. Маске свештеника и петраркистичких љубавника, носиле су, на пример, прљаве и поцепане костиме, што је појачавало пародичне и сатиричне тонове песама. Без обзира на то, међутим, да ли је костим имао функцију у типичном представљању или карикирању групе, био је важан елемент у извођењу маскерата, од којег је, унеколико, зависила успешност извођења. Осим костима, уверљивости су доприносили и реквизити, које су маске носиле са собом да олакшају контакт са публиком. Понуде производа и поклони укидали су оштру границу између извођача и публике.

У утврђивању поетичких одлика дубровачких маскерата нужно је извршити типологију песама, како би се лакше указало на путеве развоја жанра. Класификација се може извршити према различитим критеријумима:

1. Најпознатија подела дубровачких маскерата, извршена према месту извођења, јесте на уличне и салонске маскерате.<sup>80</sup> Уличне маскерате имале су непристојне алузије као главне елементе комике, и чиниле су најбучнији и најраспуснији део карневалских свечаности, које су често трајале до у касне ноћне сате.<sup>81</sup> У уличним свечаностима највише су учешћа узимали занатлије и грађани, „а свакако да није случајна чињеница да су те карневалске песме писали поглавито песници који су и сами припадали грађанском или занатлијском сталежу“.<sup>82</sup> Живописне маске спајале су у „гротескним призорима, народне обичаје са митолошким веровањима“.<sup>83</sup> Пролазећи главном улицом града, чланови карневалске поворке заустављали су се под балконима кућа, где су, уз музичку пратњу, певали и изводили рецитације. Песме испеване за ову прилику, у композиционом оквиру су садржале апострофирање госпе на прозору, и називају се

---

<sup>80</sup> Док су се „пјесме од машкарате“ пјевале на улицама, било је и других покладних пјесама које су доиста биле намењене такођер покладама, а које се нису пјевале у јавности, него су се само читале под кућним кровом“. Видети: М. Решетар, *Шаљива пјесма и сатира...*, 113.

<sup>81</sup> М. Kombol, *O maskeratach i grach pasterskich w Dubrowniku*, у: А. Ћубрановић *Cyganka*, I. Gundulić *Dubrawka*, Warszawa, 1935, 21.

<sup>82</sup> Д. Павловић, *Старија југословенска књижевност...*, 118.

<sup>83</sup> М. Петковић, *Дубровачке маскерате...*, 24.

„подокнице“. Дубровкиње су посматрале покладно весеље „претерано наличене и искићене многим накитима“. Маске су их обасипале фриволним жељама, удварањима и покладним песмама, а извођење је било испуњено и сценским елементима. Током певања, маскирани казивачи бацали су госпама воштане лимуне, испуњене цвећем и мирисима, и друге поклоне, које су, у знак наклоности, целивали.<sup>84</sup> Уличне маскерате у Дубровнику писали су Никола Наљешковић, Антун Сасин, а сачуване су и уличне анонимне маскерате.

За разлику од маскерата, које су извођене на отвореном простору, и неретко су имале ласцивна значења, салонске маскерате биле су одмереног тона. Распусна природа карневалских славља у салонским маскератама била је пригушена, у складу са патријархалним назорима, којима су се руководили њени извођачи. За разлику од уличних маскерата, у којима су највеће учешће узимали занатлије и грађани, салонске су извођене и у угледним властелинским породицама. Казиване су пред одабраним званицама, у кућној атмосфери, као вид забаве. Најпознатије салонске маскерате јесу цингареске, покладне песме у којима је казивачица Циганка. Аутори цингарески у Дубровнику су: Андрија Чубрановић, Сабо Бобаљевић, Хорације Мажибрадић и анонимни писац.

2. Подела маскерата може се извршити и према добу дана када су извођене. Уличне маскерате неретко су певане и казиване у касним вечерњим сатима, у којима је јачала распусност покладних весеља, док су салонске маскерате искључиво извођене дању, у пристојно време. Тема маскерата била је блиско повезана са временским и просторним оквиром извођења, који је осликавао обичаје Дубровника.

3. Важан критеријум поделе јесте број казивача, који су маскерате изводили. У зависности од тога да ли је наступала једна маска или група, могли су се претпоставити тема, стил и намена извођења. У том смислу, успоставља се подела на колективне маскерате и маскерате појединачних извођача, што је даље имплицирало читав низ разлика у карактеризацији маски.

Маскерате у којима су наступали колективни извођачи настале су у дубровачкој књижевности под снажним утицајем фирентинских песама. Овај тип маскерата поетички је хетероген. Најбројнији подтип сачињавају маскерате у којима су казивачи

---

<sup>84</sup> Ћ. Truhelka, *Opis Dubrovnika i Bosne iz god. 1658.*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini, Sarajevo, 1905, 417–418.

одређени својим занимањем. Ове песме сматрају се „правим маскератама“, с обзиром на то да се маскератни жанр, у савременој науци, дефинише и као „*canti dei mestieri*.“<sup>85</sup> Казивачи своје представљање заснивају на типском опису рада, који је утемељен на реалијама тога времена. На метафоричном плану, представљање занимања најчешће има ласцивна значења, којима се маскиране скупине препоручују женском делу публике.<sup>86</sup> Казивачи који носе маске одређеног еснафа своје представљање заснивају на опису оруђа, алата и занатских вештина, док маске везане за сфере рада на селу описују пољопривредне производе и умешност у обради земље.<sup>87</sup> Профана значења обликована су у овим покладним песмама на клишетиран начин, у којем је публика проналазила извор смеха.<sup>88</sup>

Маскерате у којима казују колективни казивачи писали су у дубровачкој књижевности: Мавро Ветрановић, Никола Наљешковић и Антун Сасин, а један број ових песама остао је анониман. Може се претпоставити да је корпус био знатно већи:

„У оно доба није било зазор издавати тијех еротскијех пјесама, и да их није трешња уништила, а послјије немар пометнуо, ми би се снебивали, колико је тога чуда било нагомилано у Дубровнику“.<sup>89</sup>

У италијанским маскератама дата је, посредством шареноликих и разнородних маски из области рада, слика развијеног италијанског друштва.<sup>90</sup> Дубровачки писци су из италијанских маскерата преузимали она занимања, која су била развијена у њиховом окружењу, прилагођавајући теме ових песама реалијама дубровачког друштва. Мали број дубровачких покладних песама настао је препевавањем италијанских маскерата. Ове песме су најмање оригиналне. Најчешће су пак дубровачки писци преузимали основну тему из италијанских маскерата, обрадивши је на самосвојан начин, увођењем елемената фолклорне традиције и из дубровачке књижевности. Као казивачи у дубровачким „еснафским маскератама“ појављују се музичари, обућари, трговци, пекари, као и женска занимања: бабице, пекарке и преље. Посебну групу чине песме у којима су казивачи свештена лица – игумани и калуђери. У више покладних песама у

---

<sup>85</sup> A. Castellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze. Le „canzone“ e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Firenze, 2006, 7.

<sup>86</sup> C. Vella, *Poesia per musica*, у: *Antologia della poesia italiana. Quattrocento*, Torino, 1994, 404.

<sup>87</sup> О врстама ласцивности фирентинских маскерата, видети: М. Мрчела, нав. дело, 54–60.

<sup>88</sup> A. Castellani, *Nuovi canti.....*, 34.

<sup>89</sup> I. Stojanović, *Dubrovačka književnost.....*, 218.

<sup>90</sup> О различитим професијама у доба ренесансе у Италији, видети: Ž. Delimo, *Civiizacija renesanse*, Novi Sad, 167–248.

којима казивачи долазе из пасторалног света развија се карактеризација вртлара и пастира.

Као други подтип дубровачких колективних маскерата издвајају се оне песме у којима су казивачи одређени неком особином, старосном доби или социјалним статусом. Овом подтипу припадају маске странаца, петраркистичких љубавника, просјака, робова, убогих, махнитих и раскалашних стараца. Метафорика се у овим песмама заснива на описима маркантних особина групе. Двострукост значења постиже се тзв. карневаласким „инверзним понашањем“, којим се мане представљају као врлине. У песмама петраркистичких љубавника, увођењем овешталих фраза, карикира се петраркистички начин певања, док се у песмама бедника инвертују морални кодекси. Маске у којима су казивачи представљени као припадници друштвене маргине своје казивање усмеравају на опис свога положаја, како би изазвали емпатије женског дела публике. Карикирање стереотипних емоција у певању ових казивача део је карневалске игре у којој се непрестано мешају тужни и смешни садржаји.<sup>91</sup>

Важан елемент у развоју поетике маскерата јесте увођење тематских новина, којима се одржавао витализам жанра. Италијански писци померали су границе у описивању телесних жеља и искустава, увођењем табуираних садржаја.<sup>92</sup> Тематозовање содомије и женске разблудности, уобичајено у фирентинским песмама, није, међутим, било блиско патријархалним назорима дубровачке средине. Описи путених жеља у дубровачким маскератам постали су, веома брзо, клишетирани и померани су у други план. Описивање занимања у дубровачким покладним песмама тако губи пренесена, еротска значења, а њихова сврховитост огледа се у приказивању реалног живота групе.

Други тип дубровачких маскерата карактерише казивање једне маске, прерушене у жену, која се представља описивањем етничке припадности и социјалног статуса. Излагање маске усмерено је ка одређеној жени из публике, којој исповеда свој живот и нуди различите услуге заузврат. Ове маскерате карактерише дискретан тон, а биле су намењене за салонска извођења пред бираном публиком.

Најразвијенији подтип маскерата са једним казивачем јесу јеђупке – песме у којима је казивачица Циганка. Карактеризација маске у овим песмама заснива се на

---

<sup>91</sup> А. Гуревић, *Problemi narodne kulture u srednjem veku*, Београд, 1987, 278–283; Е. Р. Курцијус, *Evropska književnost i latinski srednji vek*, Београд, 1996, 419–434.

<sup>92</sup> А. Шастел, *Уметност и хуманизам у Фиренци у доба Лоренца Величанственог*, Нови Сад, Сремски Карловци, 2015, 223–224.

типским представама о етничкој припадности казивачице. Важан елемент у у казивању јесте поигравање са родним идентитетом маске, чиме представљање добија нову димензију. Најпознатија дубровачка маскерата, која је остварила најснажнији утицај на развој маскератног жанра, јесте *Јеђупка*, штампана под именом Андрије Чубрановића. По узору на ово дело настале су три дубровачке јеђупке: непознатог аутора, Саба Бобаљевића и Хорација Мажибрадића.

Одсуство еротских алузија у овим покладним песама сматра се једним од разлога због којег су стекле највећу популарност међу маскератама.<sup>93</sup> Отуда се у старијој литератури за њих не везује термин маскерате, како би се термилошки одвојиле од ласцивних песама колективних казивача. Пишући о *Јеђупки*, штампаној под именом Андрија Чубрановића, Апендини ову песму назива „poemetto“<sup>94</sup>, алудирајући на форму песме, без ближих жанровских одређења, што се понавља и у неким историјама књижевности XIX века.<sup>95</sup> Сврставана је, због дужине, и у спевове<sup>96</sup> и поеме.<sup>97</sup> Дефинисана је, по своме садржају, као „шаллива и пецава“<sup>98</sup>, те као „љубавна песма покривена алегоријом и одевена у форму маскерате“.<sup>99</sup> Сматрано је да није права покладна песма „већ прије врст покладног приказања, која су се у Италији звала контрасти“.<sup>100</sup> Прављена је дистинкција између „пјесни од машкарате“ које су певане на улицама и других салонских, покладних песама, какве су јеђупке.<sup>101</sup> Термилошке неусаглашености разрешио је М. Петковић одредивши јеђупке као посебан тип маскерата, ставивши тачку на разнородна одређења ових покладних песама.<sup>102</sup>

Други подтип маскерата са једним казивачем јесу „дубровачке робиње“ – покладне песме изграђене у облику исповести засужњене девице. Специфичност овог подтипа огледа се у томе што се сродан тематско-мотивски комплекс развијао и у драмској уметности. Спона са драмом препознаје се и у начину карактеризације маске,

<sup>93</sup> М. Medini, *Povjest hrvatske književnosti...*, 147.

<sup>94</sup> F. M. Appendini, *Notizie...*, 121.

<sup>95</sup> С. Новаковић, *Историја српске књижевности*, Београд, 1871, 133; I. Filipović, *Kratka poviest književnosti...*, 36; А. Н. Пыпин и В. Д. Спасович, *История славянскихъ литературъ...*, 189; I. Stojanović, *Dubrovačka književnost...*, 10.

<sup>96</sup> С. Матић, *Избор дубровачког песништва, Краћи спевови*, Београд, 1930.

<sup>97</sup> Д. Павловић, *Дубровачке поеме*, Београд, 1953.

<sup>98</sup> Да Шиме Љубић није сматрао да су јеђупке маскерате, огледа се и у томе што њене ауторе није навео међу писце „maskarata, začinki i satira“. Видети: Š. Ljubić, *Ogledalo književne poviesti jugoslavjanske na podičavanje mladeži*, II, 360–361.

<sup>99</sup> П. Поповић, *Преглед српске књижевности...*, 145.

<sup>100</sup> М. Medini, *Povjest hrvatske književnosti...*, 151.

<sup>101</sup> М. Решетар, *Шаллива пјесма и сатира у нашој старијој литератури*, Српски књижевни гласник, XIX, 1, 1926, 113–114.

<sup>102</sup> М. Петковић, *Дубровачке маскерате...*, 56.



која је изграђена на снажном контрасту временских релација – идиличне прошлости и туробне садашњости. У овим маскератама не постоји поигравање са родом казивача, који је доследно женски. Одсуство игре у карактеризацији маске, која се представља монолитно, и елегична инотнација казивања, удаљавају ове песме од карневалске атмосфере. Можемо, стога, претпоставити да и нису писане за извођења, већ за читање.

Малу групу песама сачињавају „хибридне маскerate“ – покладне песме настале комбинацијом поетичких одлика наведених типова. „Хибридним маскератама“ припадају песме: врачара, сибила, пророчица и баба – траварки. Ове маске казују у множини и обраћају се женском делу публике, што је преузет образац уличних маскерата. Тема о којој казују преузета је пак из дубровачких јеђупки. У овим маскератама варирају се фолклорни мотиви, везани за љубавне гатке, лечење, улешавање и прорицање судбине. За разлику од јеђупки у којима је наговештен карактер госпе, којој се маска обраћа, публика је у „хибридним маскератама“ обезличена. Ове песме сведоче о великој популарности дубровачких јеђупки које су служиле као тематско-мотивско језгро из којег су преузимани и варирани одређени сегменти. Маска Циганке послужила је као модел за стварање нових маски, што, такође, указује на важност увођења промена у устаљене механизме карактеризације.

4. Према намени за коју су стваране, маскerate се могу поделити на извођачке и писане за читање. Иако је основна премиса која се везује за маскerate извођење на карневалским свечаностима, један број песама не испуњава извођачке критеријуме, те се може претпоставити да није имао пригодну намену. Током времена маскerate су се почеле развијати, дакле, и као искључиво литерарни жанр, губећи драмске елементе. Ова подела се заснива на претпоставкама које почивају на анализи поетичких особености маскерата, јер подаци о извођењима нису сачувани. У писању маскерата које нису намењене за извођење дубровачки писци су се, такође, угледали на италијанску традицију. Парадигматичан пример су песме Лоренца Величанственог, о чијим извођењима има мало сачуваних трагова. У корпусу од петнаест песама, извођене су две маскerate 1488. и 1489, и два тријумфа 1490. и 1492. године.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> G. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima: Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, 1997, 201.

Као маскерате писане за читање најчешће се наводе покладне песме Мавра Ветрановића, што захтева нове анализе. Група „дубровачких робиња“, такође, се може тумачити као део корпуса дубровачких маскерата намењених за читање. Ова група је, претпостављамо, значајно обимнија, али је тешко утврдити њен прави обим без егзактних историјских трагова о извођењу песама.

У највећем броју, маскерате су испеване у форми осмерца, што указује на снажну спону са народном традицијом. Овај облик песама повезује оба типа дубровачких маскерата. При томе, ритмика и мелодија дубровачких маскерата са колективним казивачима јесте разноврснија, што се постиже различитим римама, разноврсним дужинама рефрена и строфа. У овом типу песама препознаје се утицај италијанских форми балате и барцелате, с том разликом што нису изграђене у седмерцу и једанаестерцу, како ови облици налажу, већ у осмерцу. Утицај народне књижевности огледа се и у увођењу краћих форми петерца и шестерца, по узору на народне лирске песме. Употреба двострукоримованог дванаестерца у дубровачким маскератама ретка је појава која указује на утицај петраркистичке поетике, али у функцији поигравања са устаљеним поетским нормама тога времена.

Ако су на тематско-мотивском плану дубровачке маскерате настале као резултат имитирања, цитирања или парафразирања одређених узорних песама италијанске књижевности, на плану форме ових дела откривају се архаичнији слојеви у генези жанра, који су нераскидиво везани са фолклором. Спону са народном књижевношћу наметнула је намена извођења песама, која је имала обредно-представљачки карактер. Такође, утицај фолклорне традиције открива, у ширем смислу, и да су писци маскерата имали свест о важности чувања аутохтоних обележија дубровачке књижевности.

## 1.2. Културолошки миље извођења дубровачких маскерата

Певање маскираних група у Дубровнику стара је културолошка појава, негована на покладама, које су организоване између божићног и ускршњег поста<sup>104</sup>, као „планирани политички одушак, годишње велико чишћење заједнице, катарза која омогућује нови почетак, или барем привид започињања новог годишњег циклуса у друштву“<sup>105</sup>. Више података о карневалима сачувано је у дубровачком архиву, а ова сведочанства спадају у најстарије изворе о маскирању у ритуалима на јужнословенском подручју.<sup>106</sup> Писани трагови односе се, углавном, на забране које је дубровачка влада увела, како би држала под контролом карневалске слободе.

За истраживање су од посебне важности помени маскираних група, са којима је повезано и извођење карневалских песама.<sup>107</sup> Још у првој половини XIV века дубровачка влада забранила је маскирање у Јевреје (1319, 1320, 1323, 1335),<sup>108</sup> што се може односити на покладне свечаности, али и на сурови обред „цудијату“. Године 1495. било је забрањено прерушавање у кнеза и краља, 1496. није било допуштено маскирање у жене, а 1514. строго се брани извођење витешких игара на тему битака и освајања градова.<sup>109</sup> Током XV и XVI века ограничаване су законом и потпуно забрањиване покладне приредбе (1499, 1505, 1512, 1514, 1525, 1537, 1545, 1548, 1549 и 1550),<sup>110</sup> а учесталост нових законских одредби о карневалским слободама сведочи о упорној вољи народа за њиховим одржавањем. Неке од ових забрана односиле су се и на извођење песама у недоличним ситуацијама, какво је забрана из 1425. године:

„да се унапријед ниједан мушкарац или женска, припадали било којем сталежу, не усуде ни у које доба, ни по дану ни по ноћи, јутром или увечер, ма било у којег разлога плесати, или коло играти или пјевати попјевке повише сводова или испод у

<sup>104</sup> N. Batušić, *O kalendaru*, Prolog, 53/54, Zagreb, 1976, 18–22 .

<sup>105</sup> I. Lozica, *Hrvatski karnevali*, Zagreb, 1997, 12.

<sup>106</sup> В. Марјановић, *Маске, маскирање и ритуали у Србији*, Београд, 2008, 39.

<sup>107</sup> Видети: N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978, 31–33; M. Demović, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici*, JAZU, Zagreb, 1981, 16; I. Lozica, *Hrvatski karnevali...*, 182.

<sup>108</sup> J. Tadić, *Jevreji u Dubrovniku*, Sarajevo, 1937, 19; M. Пантић, *Јевреји у дубровачкој књижевности*, Јеврејски историјски музеј, зб. I, Београд 1971, 212.

<sup>109</sup> N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta...*, 33.

<sup>110</sup> П. Колендић, *Премијера Држићева Дунда Мароја*, Глас САН, Београд, 1951, 55.

великој цркви св. Марије у Дубровнику под казном од 25 перпера за свакога и сваки пут“.<sup>111</sup>

Овај податак сведочи да се за време поклада „попијевало“ у Дубровнику у предренесансно време и да је извођења бугаршлица, у специфичним околностима и на забрањеном месту, било одраз карневалских слобода.<sup>112</sup> У архивским забранама санкционисано је и певање непристојних песама, без ближих назнака да ли се ради о делима фолклорне традиције, или несачуваним ауторским песамама, сродним или истоветним са маскератама.

Највише података о карневалским извођењима маскираних група везано је за прославу Св. Влаха, заштитника града, а најзначајнија сведочанства о прослави оставила су три учена Италијана, који су боравили у Дубровнику: Ф. Де Диверсис, С. Раци и Ф. М. Апендини.<sup>113</sup> С обзиром на то да је прослава Свеца падала 3. фебруара, због временског поклапања са покладама, у њене устаљене ритуале ушли су и карневалски обичаји.<sup>114</sup> Низ устаљених протокола имао је за циљ да привидно одвоји црквени празник од карневалских маскираних весеља, у вишевековном процесу христијанизације.<sup>115</sup>

На основу архивских података са почетка XIV века, сазнаје се да је прослава започињала 31. јануара прогласом слободе повратка у Дубровник свим оним који су, због дугова или избегавања затворске казне, побегли. Овај обичај, познат као „слобода Св. Влаха“ трајао је, на почетку установљења, седам дана, а од 1431. године продужен је на десет дана. Символички ритуал, који је означавао слободу повратка прогнанима, било је подизање заставе Св. Влаха, код Орландовог споменика.<sup>116</sup> Три дана пре прославе започињан је и низ црквених ритуала у славу свеца. Свечаности је претходила и војна смотра, 2. фебруара, у којој је учешће узимало више хиљада сељака војника из

---

<sup>111</sup> A. Zaninović, *Zakon protiv plesanja, igranja kola i pjevanja svjetovnih popjevaka u Stolnoj crkvi u Dubrovniku iz godine 1425*, Sveta Cecilija, XXVI, 2, Zagreb, 1932, 62–63.

<sup>112</sup> О популарности бугаршлица у Дубровнику и међу припадницима властеоског сталежа, видети: М. Пантић, *Мањи прилози за историју наше старије књижевности и културе*, Зборник историје књижевности, Одељење књижевности и језика САН, I, Београд, 1960, 18; М. Пантић, *Предговор*, у: *Народне песме у записима XV – XVIII века*, Београд, 2002, 7–17.

<sup>113</sup> Постоје исцрпни прикази свечаности Св. Влаха из различитих раздобља: Де Диверсиса (1440), Рација (1595), Апендинија (1808) и Казначића (1881). Видети опширније у: F. De Diversis, *Opis Dubrovnika*, Dubrovnik, 1973, 11–80; S. Razzi, *La storia di Ragusa*, Dubrovnik, 1903, 196–200; F. M. Appendini, *Notizie ...*, 177–181; A. Kaznačić, *Alcune pagine su Ragusa*, Dubrovnik, 1881, 89–96.

<sup>114</sup> M. Bošković –Stuli, *Folklorno događanje u gradu Dubrovniku, у: Pjesme, priče, fantastika*, Zagreb, 1991, 5–47.

<sup>115</sup> I. Lozica, *Hrvatski karnevali ...*, 184.

<sup>116</sup> Опширније о обичајима „франкизије“, односно слободе Св. Влаха, видети: А. Вучетић, *Св. Влахо у Дубровнику*, Братство, XVII, 1923, 57–59.

предграђа Пиле, који су били раздељени на чете у селима. У поподневним часовима, војска је улазила у Дубровник, у строгом војничком поретку, који су реметила маскирана лица певајући народне песме, а испред њих били су народни певачи. Под сводовима Двора чекао их је кнез, заједно са најугледнијим Дубровчанима, којима је војска одавала почаст. Војне церемонијале замењивали су црквени, у којима је посебно место имало певање химне Св. Влаха, у цркви посвећеној овом свецу. Спајање религиозних, војних и карневалских елемената одвијало се у пуној еуфорији.<sup>117</sup>

Прослава 3. фебруара је, већ у јутарњим сатима, добијала покладна обележија. Карневалске песме и рустикални плес на овој свечаности изводило је пред Двором дванаест старијих жена, „тржница“, које су се бавиле печењем хлеба.<sup>118</sup> При наступу су држале штап о који су биле обешене посуде са вином и уљем, хлебови и венци поврћа, а корпе пуне хлебова и маслинових гранчица носили су на глави.<sup>119</sup> Уз пуцњаву топова, лупање бубњева и звек звона прослава је, потом, добијала обличије војног дефилеа, у којем је учешће узимао велики капетан дубровачке војске са пратњом осталих капетана и војних званичника. Након литије, мисе и целивања моштију Св. Влаха следио је свечани ручак, након чега се озбиљност црквене прослава поново замењивала покладним весељем: „играла су се кола и троскоци и држале су се веселе забаве уз свирку труба и свирала.“<sup>120</sup>

Иако је прослава имала спонтаност карневалског весеља, њена организација била је унапред припремљена. У свечаности су узимали учешће не само страни забављачи, већ и различите братовштине: занатлије – вунари били су задужени за припремање бојних игара, а кожухари да направе познату маску Турицу. Војне чете биле су припремане за војну игру, „хопломахију“, која је представљала пуну демонстрацију војних вештина: копљаници и барјактари су својим умећима импресионирали публику. Након дефилеа пред публиком, војска се делила у два табора, у бојној игри са унапред припремљеним победником: након клицања војске што је противник капетана поражен, извештај о позитивном исходу одглумљеног ратног окршаја слат је кнезу. Неизоставни део војних игара била је и „алка“, која је

<sup>117</sup> Ћ. Трухелка, нав. дело, 427–428.

<sup>118</sup> N. Lonza, *Kazalište vlasti*, Zagreb-Dubrovnik, 2009, 365.

<sup>119</sup> F. M. Appendini, *Notizie...*, 178.

<sup>120</sup> F. De Diversis, *Opis Dubrovnika...*, 50.

организована од 1383. године.<sup>121</sup> У овој игри смисао се није огледао у колективном представљању вештина, као што је случај са хопломахијом, већ у истицању појединца, који је довољно спретан да копљем погоди алку – сребрни прстен.<sup>122</sup>

Војничке игре имале су посредно сатурналијско порекло, што прославу Св. Влаха сврстава у ред критичких карневала, карактеристичних за урбане средине.<sup>123</sup> У интермецу између ратничких игара, појављивале су се испред кнеза, уз музичку пратњу три најпознатије дубровачке маске: Чароје, Вила и Турица. Ове „крабуље“ имале су важно место у обележавању празника, а њихово појављивање „ три сата прије ноћи“ било је унапред организовано.<sup>124</sup> Први писани трагови о маскама односе се на извођење Турице, из 1412. године, када им је, за учешће у свечаности, дата новчана надокнада.<sup>125</sup> О изгледу ових маски, сачувани су цртежи сликара Рафа Мартинија у Апендинијевој књизи *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei*, који су инспирисали касније описе њиховог извођења:

„Турица је био коловођа, те је имао коњске косијере, а искостријешио би очи и изкесио зубе, да никада тако. Затиок му је био ка' у човјека, ал' ћелав. Та би се наказа залијетала за пуком, па би се дјеца страшила, да нигда тако. Чароје је имао у руци киту, а на глави вијенац од лозова прућа. Вила је држала у десници лук и тетиву, па је ово свакако као Дијана, божица лова. Ово је као нека врста римскијех Ателена, гдје није било ни краја ни коца шали и дречењу, па би Турица започела свој шереметлук испред цркве Св. Влаха у Дубровнику.“<sup>126</sup>

Ове маске велике старине и паганског порекла<sup>127</sup> чувале су исконску природу маскирања, које је имало обредни карактер, и повезано је са фолклорном традицијом. Можемо претпоставити да су и карневалске песме, које су маске Чароја, Турице и Виле изводиле, плешући пред Кнежевим двором, носиле фолклорна обележија – мењале су се, током година, варирањем истих тема и мотива. У прилог овој претпоставци говори и податак да није сачувана ниједна покладна песма, коју су ове маске изводиле. Судећи према архивским изворима, природа ових карневалских песама била је меличка.

<sup>121</sup> А. Вучетић, нав. дело, 74–77; М. Петковић, *Alka u starom Dubrovniku*, Dubrovački vjesnik, 357, 27. VII 1957; N. Lonza, *Kazalište vlasti*, Zagreb-Dubrovnik, 2009, 362–363.

<sup>122</sup> Де Диверсис, нав. дело, 49, 51.

<sup>123</sup> I. Lozica, *O karnevalu: diverzija, kohezija...*, 192.

<sup>124</sup> А. Казначић, нав. дело, 94.

<sup>125</sup> У архивским изворима забележено је да је извођачима Турице даровано 4 перпера. Видети: М. Реšетар, *Dubrovačka 'Turica'*, *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, 2, Zagreb, 1934, 79–80; I. Lozica, *Turičinim tragom*, у: *Poganska baština*, Zagreb, 2002, 111–142.

<sup>126</sup> V. Vuletić-Vukasović, *Pripovijetke i priče: iz dubrovačke oblasti, Hercegovine i td.*, Dubrovnik, 1923, 108–109.

<sup>127</sup> В. Стефановић-Караџић, *Живот и обичаји народа српскога*, Београд, 1957, 23–24; N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Beograd, 2003, 145.

Њихова извођења пратила је кореографија и музика, као неизоставни елемент.<sup>128</sup> Маска Турице је, уз пратњу бубањара и фрулаша, обилазила Дубровник свих покладних дана,<sup>129</sup> што указује на повезаност извођења маски са плесом, игром и песмом, чак и када је маска, примарно, имала функцију да плаши публику.<sup>130</sup> Фолклорни елементи у прослави Св. Влаха указује да се усмено стваралаштво није развијало само у сеоском амбијенту, већ и у дворском типу карневала, са строго кодификованим обичајима.<sup>131</sup>

Осим за празник Св. Влаха, било је и других славља у којима су узимале протоколарно учешће маскиране групе. У последњој недељи карневала, у „претили четвртак“, братовштина кројача плесала је и певала пред дубровачком владом.<sup>132</sup> Плес је изводило дванаест кројача, преобучених у пастире (*un elegante mascherata in abiti da pastori*).<sup>133</sup> Кореографија кројача припадала је врсти ланчаног плеса<sup>134</sup>, састављеног од четрдесет осам фигура, у чијим су извођењима коришћени цветни лукови.<sup>135</sup> У првој плесној фигури маскирани обућари подизали су дечака, прерушеног у Купидона, са луком и стрелом у руци. Кореографија је извођена пред Кнежевим двором, а потом и пред кућама најистакнутијих Дубровчана. Осим за покладне дане, маскирања братовштина везивана су и за друге црквене празнике, какав је плес обућара, извођен на дан Светог Филипа и Јакова (1. маја). Ланчани плес овог еснафа, пратила је музичка пратња и извођење карневалске песме, о чему сведочи једна сачувана маскерата Антуна Сасина *Мужика од цревљара*.<sup>136</sup>

Маскиране групе биле су присутне у Дубровнику и на свадбеним свечаностима.<sup>137</sup> Младенце је, током протокола венчања, пратила поворка девојака и младића, који су неретко, под „крабуљама“, изводили плес, забележен у архивској

---

<sup>128</sup> M. Demović, *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici: od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*, Zagreb, 1989, 155.

<sup>129</sup> F. M. Appendini, *Notizie storico-critiche...*, 56.

<sup>130</sup> Постоји пословица која сведочи да је маска Турице задавала страх публици: „Турица је и дјечи страшило и људем забава.“ Видети: GJ. Daničić, *Poslovice*, Zagreb, 1871, 138.

<sup>131</sup> И. Лозица одређује прославу Св. Влаха као дворски карневал због профињености кореографија које су извођене тога дана. Видети: I. Lozica, *O karnevalu: diverzija, kohezija, opsceno i mitsko*, Dani Hvarskoga kazališta, 33, 2007, 191–208; O. Bihalji-Merin, *Maske sveta*, Ljubljana, 1971, 31.

<sup>132</sup> K. Vojnović, *Bratovštine i obrtne korporacije u republici dubrovačkoj od XIII. do konca XVIII. vijeka*, II, Zagreb, 1900, XXII; V. Foretić, *Dubrovačke bratovštine*, *Časopis za hrvatsku povijest*, I, 1–2, Zagreb, 1943, 16–33; D. Roller, *Dubrovački zanati u XV i XVI stoljeću*, JAZU, Zagreb, 1951, 206–207.

<sup>133</sup> Наши наводи према: N. Lonza, *Kazalište vlasti...*340.

<sup>134</sup> О врстама војних плесова у Дубровнику, видети: I. Ivančan, *Narodni plesovi Dalmacije*, I, Zagreb, 1973, 294.

<sup>135</sup> I. Lozica, *Poganska baština*, 165–166.

<sup>136</sup> Видети поглавље 2.4.: *Маскерате Антуна Сасина и иновације у развоју жанра*, 121–149.

<sup>137</sup> N. Bonifačić Rožin, *Svadbena dramatika u dubrovačkom primorju*, *Narodna umjetnost*, 3, Zagreb, 1965, 39–74.

грађи као *ballo de fantesche i collo*.<sup>138</sup> Дубровчани су претеривали у раскоши на свадбеним веселима, о чему сведочи низ забрана. Године 1440. санкционисано је да свирачи на инструментима носе заставице са ликом Св. Влаха, те да не смеју свирком пратити младенце по улицама. Извођене су на свадбеним слављима и карневалске песме, о чему сведочи циклус *Пјесни од маскерате* Николе Наљешковића.<sup>139</sup> Последња, дванаеста песма је по, својој тематици, пирна, што јасно открива повод писања и извођења циклуса. Уз музичка извођења, на пиру у младожењиној кући извођена су и сценска дела, што на парадигматичан начин показује опус Марина Држића. На свадбама су изведене Држићеве драме *Тирена и Венере и Адон* (1551. на пиру Влаха Држића), *Новела од Станца* (1551. на пиру Мартолице Џамањића), *Скуп* (1555. на пиру Саба Гајчине) и *Грижула* (1556. на пиру Влаха Соркочевића).

Различите пригоде за маскирање обједињавала је, као заједнички елемент, музичка пратња, која је пратила извођења. Осим музичара Кнежеве капеле,<sup>140</sup> који су у највећем броју било италијанског и немачког порекла, у Дубровник су, за празничне дане, долазили и артисти из суседних заједница.<sup>141</sup> Забављачи који су, овом пригодом, походили Дубровник могу се поделити у две велике групе.<sup>142</sup> Једну сачињавају самостални извођачи „buffones, ioculatores, histriones“, који су се изражавали, примарно, у краћим сценским облицима: пантомими, имитацијама и фарсичним формама. У другој су пак музичари на различитим инструментима: „tubettae“, „tubicini“ (трубачи); „gnachari“, „gnacharini“ (бубњари); „pifari“, „sonatores“ (свирачи дувачких инструмената).

Први подаци о артистима који су изводили музичке, миметске, пантомимске, говорне или комбиноване вештине, везана је за Дубровник и Србију. Посебно гостропримство пригодом свечаности Светог Влаха уживали су музичари суседних херцеговачких и босанских владара. Први помен о артистима јесте о трубачу Драгану из Призрена који је 1335. године наступао у Дубровнику.<sup>143</sup> Године 1363. Мало веће је

<sup>138</sup> М. Demović, *Glazba i glazbenici*..., 20.

<sup>139</sup> Видети опширније у поглављу: *Пјесни од маскерате 'Николе Наљешковића*..., 47–80.

<sup>140</sup> М. Demović, *Glazba u renesansnom Dubrovniku*, Dani hvarskog kazališta, 14, 1988, 117–145.

<sup>141</sup> N. Bertić, *Iz kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku*, Anali historijskog instituta u Dubrovniku, II 1953, 329 – 359; A. Babić, *Artisti, zabava i razonoda*, Odjek, 21, Sarajevo, 21; J. Lešić, *Kazališne veze između Dubrovnika i Bosne u XV stoljeću*, Mogućnosti, XXII, Split, 1975, 621–630; М. Demović, *Glazba i glazbenici*..., 14-16; I. Stupičić, *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*, sv. I, Zagreb, 1997, 397–398.

<sup>142</sup> A. Babić, *Fragmenti iz kulturnog života srednjovjekovne Bosne*, Radovi Filozofskog fakulteta, Sarajevo, II, 1964, 331–343.

<sup>143</sup> J. Lešić, *Kazališne veze*..., 623.



допустило да дубровачки музичари узму учешће у прослави господара источнога Хума и Конавла, Војислава Војиновића.<sup>144</sup> Почетком XV века Дубровчани су наградили свираче босанског краља, а 1422. године први пут се помињу „histriones“ – глумци забављачи. Године 1426. гостовала су два дубровачка градска свирача у Србији пуна четири месеца, са задатком да обуче српске музичаре. Све до 1460. године, забележено је преко четрдесет случајева доласка забављача са дворова Котроманића, Косача (Сандаља Хранића, Стјепана Вукчића), из резиденције Златоносовића и Павловића. У књигама дубровачког архива потврђено је континуирано ангажовање страних уметника (тимпаниста, бубњара, гитариста, трубача, певача) на послави Светог Влаха.<sup>145</sup>

У другој половини XV века глумци из Босне наступају у Дубровнику све редовније, а њихово организовање у дружине показује да у ово време долази до развоја народног театра. Придружују им се и турске глумачке дружине, каква је, на пример, група забављача Али-бега Павловића, која је „на свице“, дакле око празника Светог Влаха, посетила Дубровник.<sup>146</sup>

Ниједан извор не открива репертоар страних дружина, које су за време прославе Свеца, забављале публику пантомимом, плесом, имитацијама, досеткама, грубим шалама, музичким тачкама и разном другим једноставним и синкретичним облицима. Маскиране групе, у пратњи забављача имале су функцију у стварању фолклорног театра,<sup>147</sup> у којем није било писаних текстова, а успешност извођења заснивала се на инвентивности у варирању типских улога и устаљених сценарија.<sup>148</sup>

Заједно са народним театарским формама у XIV и првој половини XV века неговано је и извођење карневалских песама, за које се, такође, може претпоставити да су припадале фолклорној традицији. Извођење изгубљених карневалских песама, „пра-маскерата“, подразумевало је варирање одређених формулативних елемената и висок степен импровизације. С обзиром на то да не постоји корпус сачуваних предренесансних карневалских песама овај део стваралаштва није био предмет научних интересовања, иако писани извори сведоче о његовом живом присуству током

---

<sup>144</sup> A. Babić, *Fragmenti iz kulturnog...*, 332.

<sup>145</sup> Наши наводи према: M. Demović, *Glazba i glazbenici...*, 14–16.

<sup>146</sup> Z. Šundrica, *Turci u dubrovačkoj katedrali*, Dubrovnik, 2-4, 1973, 415–421.

<sup>147</sup> M. Пантић, *Југословенска књижевност и усмена народна књижевност од XV до XVIII века*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 29, 1–2, Београд, 1963, 17–44.

<sup>148</sup> T. Čubelić, *Usmena narodna dramaturgija – važna komponenta u hrvatskoj dramskoj književnosti*, *Mogućnosti*, 2-3, Split, 1977, 365–387; I. Lozica, *Folklorno kazalište i scenska svojstva običaja*, *Mogućnosti*, 1–2–3, Split, 1985, 15–23.

покладних свечаности. Можемо претпоставити да су „пра-маскерате“ поетички биле блиске коледарским народним песмама<sup>149</sup>, које су имале дугу традицију извођења у Дубровнику. Осим сличне извођачке намене, коледарске песме и маскерате повезује промена поетичког кода из фолклорне у ауторску књижевност. Аутори маскерата и коленди иступили су из колективне анонимности, а песме овог типа изгубиле су обредно-религиозну функцију. Са слабљењем обредног карактера, у процесу христијанизације, ове песме су добијале театарка обележија.<sup>150</sup>

Иако карневал подразумева укидање границе између публике и извођача, који се једине у специфичном карневалском осећању света, са развојем карневалских песама и фолклорног театра дошло је до поступног успостављања разлике између оних који говоре и гледалаца.<sup>151</sup> На тај начин остварен је важан елемент у структурирању сложенијих драмских дела у Дубровнику.

---

<sup>149</sup> I. Miličić, *Koleda u južnih Slavena*, Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, XII, Zagreb, 1917, 1–124; Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд, 1970, 168–170; М. Бошковић-Стули, *Folklorno događanje u gradu Dubrovniku*, у: *Pjesme, priče, fantastika*, Zagreb, 1991, 16 I. Lozica, *Došli smo vam kolendati*, *Narodna umjetnost*, 36, 2, Zagreb, 1999, 67–83.

<sup>150</sup> I. Lozica, *Došli smo vam kolendati...*, 81.

<sup>151</sup> N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta...*, 33.

## 2. ДУБРОВАЧКЕ РЕНЕСАНСНЕ МАСКЕРАТЕ

### 2.1. Почети развоја маскерата у Дубровнику

#### 2.1.1 Претпоставке о првој дубровачкој протомаскерати Џора Држића

У одређењу књижевноисторијских почетака дубровачких маскерата постоји становиште, развијено шездесетих година XX века, да је прво дело овога жанра написао Џоре Држић.<sup>152</sup> Теза је заснована на тумачењу Држићеве петраркистичке песме, у којој су препознати елементи покладне поезије. Становиште о постојању протомаскерате – прве песме у којој је уочена поетичка повезаност са карневалском поезијом – значајно је за утврђивање временског оквира настанка жанра. Први аутори дубровачких маскерата припадају другој генерацији петраркиста, са којом је прекинута доминација петраркистичке поезије. Померањем зачетака жанра међу прве петраркисте, отворила би се могућност да поступно оцртамо модел усвајања овога жанра у Дубровнику.

Истраживање Држићеве петраркистичке песме, у контексту развоја жанра маскерате, настало је као резултат обновљеног интересовања за стваралаштво овог аутора, након проналаска даблинског рукописа *Џорете Држића пјесни ке створи докле кроз љубав бјесњеше* (1963).<sup>153</sup> Повећање песничког корпуса Џора Држића<sup>154</sup> отворило је могућност да се прецизније и обухватније сагледа његово дело.<sup>155</sup> Према новим тумачењима, мења се традиционални статус, који је Држић уживао. Сматра се да је важан допринос овог писца његово жанровско иноваторство у драми и поезији. Испитујући границе и оквире Држићевог дела, Ј. Хам је први уочио елементе

---

<sup>152</sup>; S. P. Novak, *Dramska svijest Džore Držića, u: Dubrovački eseji i zapisi*, Dubrovnik, 1975, 14. T. Bogdan, *Lica ljubavi. Status lirskog subjekta u kanconijeru Džore Držića*, Zagreb, 2003, 51.

<sup>153</sup> У светлу нових открића настало је прво целовито издање Држићевих песама: Dž. Držić, *Pjesni ljuvene*, Zagreb, 1965. [приредио Ј. Хам]

<sup>154</sup> Опширније о књижевном делу Џора Држића видети: З. Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, Београд, 97–104.

<sup>155</sup> До открића Даблинског рукописа дела Џора Држића истраживана су у различитим рукописима, од којих је најзначајнији *Рањинин зборник*. Даблински рукопис је донео 96 песама, од којих је више од 20 било потпуно непознато, и еклогу *Радмио и Љубмир*. Зборник садржи двоструко више песама од оних које је преписао Рањина, али не садржи све песме које је Рањина забележио, а поуздано су Држићеве. Видети: М. Франчевић, *Zbornik Nikše Ranjine i pjesnici XV i prve polovine XVI stoljeća*, Forum, 6, 5/6, Zagreb, 1967, 598–624; S. Petrović, *Nov lik Džore Držića*, Umjetnost riječi, 11, 2, Zagreb, 1967, 93–121; R. Bogišić, *Generacije i razdoblja u hrvatskoj renesansnoj književnosti*, Umjetnost riječi, 12, Zagreb, 1968, 137–149; M. Franičević, *Izvori i tokovi naše renesansne književnosti*. Forum, 7, 7/8, Zagreb, 1968, 71–97.

маскератне поезије у песми, објављеној под бројем 19 у *Пјесмама љувеним*<sup>156</sup>, са почетним стихом *Гиздаве младости и ви сви остали*:<sup>157</sup>

„Чудно је – да почнем одотрага – да је остало мало запажено да је пј. XIX заправо галантна маскерата – или претеча маскерате – у којој пјесник долази као *poeta vates* – или добри врач на Двор – пред скуп који се окупио око младе – невјесте или слављенице – око које су се сви окупили и која је у средишту пажње. Дошао је да јој претскаже судбину, зажели све добро и овога и онога свијета, да је благослови, те потсјећа на ону Циганчицу Андрије Златара.“<sup>158</sup>

Полазиште да песма *Гиздаве младости и ви сви остали* крије испод петаркистичног манира прву карневалску маску, прихватили су касније, у својим истраживањима, С. П. Новак и Т. Богдан. Оба аутора се у тумачењима поводе за Хамовим коментаром у вези са жанровском хибридношћу песме. С. П. Новак потврђује Хамова полазишта да се у Држићевој песми наслућује фигура „замаскиране пророчице која ће у дјелима млађих пјесника бити врло често приказана у лику еротизирание Јеђупке“.<sup>159</sup> Новине доноси тумачење Т. Богдана, који у овом делу проналази „представника неодређеног еснафа – вероватно пророка, наздрављача, или евентуално вилењака“.<sup>160</sup> У Држићевој петраркистичкој песми С. П. Новак и Т. Богдан уочавају два различита типа маскерата, а упориште за тумачење елемената покладног жанра проналазе у уводних десет стихова песме:

„Гиздаве младости и ви сви остали  
У овој радости ки се сте сабрали!  
Јур ја сам по ком се добра коб нариче,  
тогај цић сви мноме се, гди приђем, уздиче;  
одасвуд туј слава с весел'јем приходи,  
јак пољем кад трава литњи цвит усплоди.  
Разлици сви људи, све сунце шт'обсива,  
на радос јур свуди свако мене призива;  
ер из мојих усти што годир се рече,  
све небо допусти и се тој стече.“  
(Песма 19, 1–10)<sup>161</sup>

<sup>156</sup> Обележена је под бројем 531, у издању: *Pjesme Šiška Menčetića i Gore Držića i ostale pjesme Račinina zbornika, Stari pisci hrvatski*, II, Zagreb, 1937, 356.

<sup>157</sup> М. Пантић, *Džore Držić: Pjesni ljuvene, Privredio i osvrt napisao Josip Hamm, Zagreb, 1965, Stari pisci hrvatski, knjiga 33, str. 156+1*, [приказ], Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 32, 1–2, 1966, 96–101.

<sup>158</sup> Džore Držić, *Pjesme ljuvene, Stari pisci hrvatski*, 33, Zagreb, 1965, 126.

<sup>159</sup> S. P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti od humanističkih početaka do Kašičeve ilirske gramatike 1604.*, Zagreb, 1997, 150–154.

<sup>160</sup> Т. Bogdan. *Lica ljubavi...*, 51.

<sup>161</sup> Наши наводи према: Džore Držić, *Pjesme ljuvene, Stari pisci hrvatski*, 33, Zagreb, 1965.

У наведеним стиховима форма обраћања публици изграђена је по сличном моделу као уводни пасаж у маскератама, у којима се, такође, као устаљени манир, казивачи обраћају присутнима. Међутим, смисао апострофирања у наведеној песми и у маскератама посве је различит. У Држићевој песми објава љубави није усмерена ка одабраној жени из публике, већ се о вољеној госпи пева у њеном одсуству. Публика је у Држићевој песми позвана да пасивно слуша о љубави, али не и да учествује, какав је случај у маскератама.

Главно упориште, на којем Хам и његови истомишљеници заснивају тезу о елементима маскерате, уметнутим у ову петраркистичку песму, јесте мотив прорицања, карактеристичан за дубровачке цингареске и анонимне маскерате сибиле. Овај мотив, међутим, по начину како је моделован, не одговара захтевима маскератне поетике – изостају елементи предсказивања судбине и народног фолклора (каталози лековитих трава, народних веровања, враџбина, бајалица и др.), што јесу неизоставни пратиоци овог подтипа маскерата са једним казивачем. Прорицање судбине је тема покладних песама у којима се, искључиво, појављују женски казивачи (односно мушкарци преобучени у жене), јер се окултне вештине чешће везују за женски пол.<sup>162</sup> Ако изузмемо ове разлике, до којих је могло доћи уклапањем елемената маскерате у доминантне кодове петраркистичке поетике, остаје, на крају, питање функционалности мотива прорицања.

Прорицање је у овој петраркистичкој песми повезано са привилегованом позицијом песника у ренесанси, који је, по узору на античку традицију, миљеник муза,<sup>163</sup> па као такав заслужује пажњу госпе, изграђене по неоплатонистичком кодексу: „Тај славна чудеса, увик нескончана / будући с небеса кроз те, вило, дана.“ Госпина природа је божанска, а лирски субјект има моћ да све што изговори „то неби допусти“, те је њихова љубав хармонични спој двоје одабраних. Сви елементи у песми одговарају захтевима петраркистичке поетике, и у сагласију су једни са другим, што руши тезу о прожимању лирских врста у овом Држићевом делу.

---

<sup>162</sup> I. Kukuljević-Sakcinski, *Bajoslovlje i crkva: vile*, Arkiv za povjestnicu jugoslavensku, I, Zagreb, 1846, 86–104; V. Bayer, *Ugovor s davlom: Procesi protiv čarobnjaka u Evropi a napose u Hrvatskoj*, Zagreb, 1953, 77, 160; Т. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном предању*, Београд, Српски етнографски зборник САНУ, 66, 1953, 10–11; Е. Pocs, *Between the Living and the Dead: A Perspective on Witches and Seers in the Early Modern age*, Budapest, 1999, 50–89; Ž. Delimo, *Strah na zapadu (od XIV do XVIII veka)*, Novi Sad, 2003, 439–450.

<sup>163</sup> N. A. Adeline, *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, London, 1935, 52–57; Е. Граси, *Теорија о лепом у антици*, Београд, 1974, 108–122.

Ако и оставимо претпоставку да је Држић познавао италијанске покладне песме, те да је, инспирисан новом поетиком певао своје дело, нови елементи су, вештим моделовањем, попримили у потпуности петраркистичко рухо, и изгубили трагове аутентичности карневалског жанра за којима смо трагали. Назначена ситуација казивања у песми, у којој песник – пророк описује пред публиком своја љубавна осећања, није довољан аргумент да песми дамо епитет протомаскерате. Овај песнички поступак није повезан са креирањем извођачке ситуације, која је неизоставни елемент у маскератном жанру, већ је у служби петраркистичке објаве интимних осећања.

С обзиром на то да других трагова маскератног жанра у Држићевој петраркистичкој поезији нема, не можемо се сложити са ставовима С. П. Новака и Т. Богдана о пионирској улози овог писца у кодификовању карневалске поезије у Дубровнику. У нашем истраживању дубровачких маскерата, полазну тачку представљају покладне песме Мавра Ветрановића, који се у једном делу научне јавности сматра родоначеником овога жанра у Дубровнику.<sup>164</sup> С обзиром на то да је у Ветрановићевом опусу форма маскерате већ уобличена, не искључујемо могућност да је, у првој генерацији петраркиста, овај жанр поступно усвајан. Писани трагови о „предисторији“ маскерата нису сачувани, а у петраркистичкој традицији нема недвосмислених трагова који сведоче о томе да су ови дубровачки писци познавали маскерате. Тиме се затварају могућности да истраживање маскерата посматрамо у широј временској перспективи.

---

<sup>164</sup> З. Бојовић, *Историја дубровачке књижевности*, Београд, 2014, 97–104.

## 2.1.2. Маскерате Мавра Ветрановића – најстарије сачуване карневалске песме у Дубровнику

Најстарије сачуване покладне песме у Дубровнику написао је Мавро Ветрановић, који је, у највећем делу свога опуса, стварао у складу са поетичким постулатима хришћанске ренесансе. Ветрановићева покладна поезија припада раној фази пишчевог стваралаштва, које је настало пре 1507. године, када се повукао из световног живота, припремајући се за замонашење.<sup>165</sup> Осим маскерата, овом делу Ветрановићевог стваралаштва припадају и петаркистичка поезија и световне драме, а оно што обједињује ова жанровски разнородна дела јесте сентимент младалачке безбрижности и уживања, о чему постоје и аутопоетички трагови у песми *Пјесанца у вријеме од пошљице*:

„У вриеме у свако, сваки час до сада,  
звонил сам прислатко без туге и јада,  
и учинил ма сладос, коју сад бог скрати,  
разлику да младос у мрамор обрати,  
(...)  
и учинил веће крат, да многе госпоје  
ван себе буду стат сладости рад моје.“  
(*Пјесанца у вријеме од пошљице*, 321–324; 328–339)<sup>166</sup>

Ветрановићева световна дела нису сачувана у целости – од шест фолио-свесака, сачуване су само три, судећи по хроничарским изворима.<sup>167</sup> Ове податке потврђују и истраживања П. Колендића који је, међу необјављеним аутографима и апографима бечке дворске библиотеке пронашао Ветрановићеве песме, уз констатацију да је барем четвртина грађе изгубљена.<sup>168</sup> Пошавши од сазнања да су Ветрановићева световна дела, само једним делом, сачувана, З. Бојовић износи претпоставку да је можда постојао и

<sup>165</sup> Обимну литературу о стваралаштву Мавра Ветрановића видети: З. Бојовић, *Предговор, у: Мавро Ветрановић, Поезија и драме*, Београд, 1994, 311–316.

<sup>166</sup> Наши наводи према: *Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića, Stari pisci hrvatski*, III, Zagreb, 1871.

<sup>167</sup> С. Сладе је, осим шест књига, навео да постоји и песнички додаток. Видети: *S. Slade: Fasti litterario-Ragusini. Venetiis*, 1767, 44–45; *F. M. Appendini: Notizie storico-critiche sulle antichità...*, 218–220.

<sup>168</sup> Видети: П. Колендић, *Dvadeset pjesama Mavra Vetranovića*, Града, 191, VII, Zagreb, 1912, 157–199.

већи корпус маскерата, којима је запретен траг.<sup>169</sup> Након 1507. године, замонашивши се, Ветрановић наставља да пише дела хришћанске и сатиричне тематике<sup>170</sup> (религиозно-рефлексивне, религиозно-моралистичке, сатиричне, патриотске, програмске, пригодне песме; религиозно-рефлексивни еп *Пелегрин*; побожне драме),<sup>171</sup> а писању маскерата се више није враћао. С обзиром на то да су Ветрановићеве покладне песме настале пре објављивања Ласкине антологије карневалске поезије, за коју се се сматра да је извршила утицај на дубровачке писце, можемо претпоставити да је овај жанр упознао искуствено, током путовања у Италију.

У рецепцији, Ветрановићеве маскерате биле су дуго запостављене. У историјским изворима из XVIII века о њима нема помена, као ни у највећем броју књижевних историја XIX века, јер не припадају репрезентативном делу Ветрановићевог опуса. У групу „шљивих и пецавих пиесни“, Ш. Љубић набраја и Ветрановићеве маскерате, без ближих назнака на који корпус песама мисли.<sup>172</sup> У Антологији *дубровачке лирике*, М. Решетар убраја Ветрановића међу писце „шљивих и уједљивих песама“. У ову групу, Решетар је сврстао жанровски разнородна поетска дела, која имају елемете комике. Посебно је издвојио песме Андрије Чубрановића, Николе Наљешковића и Мавра Ветрановића, које су „о месојеђама цијеле дружине пјевале по грацкијем улицама и веселијем састанцима“.<sup>173</sup> Бавећи се развојем покладне песме у Дубровнику, М. Медини наводи и Ветрановићеве песме, које припадају овоме жанру: *Трговци Армени и Индијани, Две робинице, Пастири и Ланци Алемани, трумбетари и пиџари*. Медини их назива „правим покладницама“, занимарљиве естетске вредности – „једино у чем су се одвојиле, то је жарка љубав према родном граду“.<sup>174</sup> На трагу Мединијевог истраживања, Б. Водник и П. Поповић истичу, такође, родољубиву тематику Ветрановићевих маскерата.<sup>175</sup>

Већ у Поповићевом дефинисању Ветрановићевог опуса маскерата назначено је једно од проблемских места у анализи ових покладних песама. Наиме, Поповић је

---

<sup>169</sup> З. Бојовић, *Историја дубровачке...*, 113.

<sup>170</sup> О Ветрановићевом стваралаштву, видети: F. Švelec, *Mavro Vetranović: pjesnik u svom vremenu*, Radovi Instituta JAZU u Zadru, 4–5, 1958–59, 175–214; F. Švelec, *Mavro Vetranović: književni rad*, Radovi instituta JAZU u Zadru, 6–7, 1960, 319–392; М. Спасић, *Књижевно дело Мавра Ветрановића и његово доба*, Београд, 2012. [у рукопису]

<sup>171</sup> З. Бојовић направила је прецизну жанровску поделу Ветрановићевог стваралаштва. Видети: З. Бојовић, *Предговор*, у: Мавро Ветрановић, *Поезија и драме*, Београд, 1994, 18–60.

<sup>172</sup> Š. Ljubić, *Ogledalo književne poviesti...*, 361.

<sup>173</sup> М. Решетар, *Антологија дубровачке лирике...*, XI

<sup>174</sup> М. Medini, *Povjest hrvatske književnosti...*, 146.

<sup>175</sup> В. Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti...*, 71; П. Поповић, *Преглед српске књижевности...*, 146.



увидео сличност између Ветрановићевих маскерата и песме *Ремета*, коју ће, М. Петковић дефинисати као псеудомаскерату, заједно са песмама: *Орлача риђанка Котору говори проностик*; *Орлача риђанка Перашту* говори и *Орлача риђанка речено у Блату рибаром*.<sup>176</sup> Префиксом „псеудо“ М. Петковић је истакао разлику између маскерата, чија је форма и садржина изграђена у складу са законитостима жанра и извођачком наменом, и Ветрановићевих сатиричних песама у којима постоје елементи маскератне лирике, али се не могу једначити са „правим маскератама“.

„Као и маске фирентинских маскерата, Ветрановићев Ремета наводи одакле долази и што жели; напустио је у дубрави своју шпиљу и дошао да Дубровчане одврати од порока и да их упути на смерност и кајање. Поред тога, он представља једног од оних типова који су за ренесансе по улицама певали покладне песме. Орлача Риђанка даје „проноштик“, прориче, издаје за влашку сибилу, и говори о свом чудесном рођењу и о својим натприродним способностима. Личи на фате сијенских цингареска.“<sup>177</sup>

Са Петковићевим истраживањем нису се завршила несигурна лутања у утврђивању корпуса Ветрановићевих маскерата. М. Франичевић, песме у којима се појављује фигура Орлаче риђанке тумачи као маскерате, док *Ремету* не анализира као покладну песму.<sup>178</sup> У студијама М. Мухоберац међу Ветрановићевом маскератама наведене су и песме *Ремета* и Орлаче риђанке,<sup>179</sup> док А. Павешковић, у монографији посвећеној Ветрановићу, анализира само поменуте „сатиричне маскерате“, а покладне песме *Трговце*, *Армене* и *Индијане*, *Двие робињице*, *Пастуре*, *Ланце Алемане трумбетаре* и *тифаре* и не помиње.<sup>180</sup>

Становиште да постоји јасна дистинкција између Ветрановићевих маскерата и песама са елементима маскератног жанра развијено је у већем броју књижевноисторијских студија о Ветрановићевој поезији, на чијем ће трагу бити засновано наше истраживање.<sup>181</sup> У том контексту, псеудомаскерате су жанровски дефинисане у складу са поетичким доминантама које их разликују од покладних песама. Ветрановићеву песму *Ремета* З. Бојовић одређује као религиознорефлексивну, „у којој је веома важна аутобиографска компонента и благи хумор“, чија лакоћа прикрива мисаони слој „о дубоком нескладу који дели човека од његових жеља, о

<sup>176</sup> М. Петковић, *Дубровачке маскерате...*, 112–113.

<sup>177</sup> М. Петковић, нав. дело, 112–113.

<sup>178</sup> М. Franičević, *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb, 1983, 348.

<sup>179</sup> М. Muhoberac, *Vetranović, Mavro*, у: *Leksikon hrvatskih pisaca*, Zagreb, 2000, 753–757.

<sup>180</sup> А. Pavešković, *Mavro Vetranović*, Zagreb, 2012, 203.

<sup>181</sup> О раздвајању Ветрановићеве сатиричне лирике и маскерата видети: Д. Павловић, *Старуја југословенска књижевност*, Београд, 171, 122–123; I. Slamnig, *Maskerate Mavra Vetranovića*; у: *Sedam pristupa pjesmi*, Rijeka, 1986, 80–85; З. Бојовић, *Историја дубровачке...*, 113–123.

границе и смислу трпљења, о прилагођавању животу.“<sup>182</sup> Елементи карневализације у *Ремети* огледају се у концепцији пустињака, чије је исповедање изграђено у презенту, а упућено је замишљеној публици. На општем плану, у песми су карневалски инвертоване духовне и световне вредности. По своме садржају и основном тону, ово дело, међутим, поетички не припада остварењима писаним за карневалска извођења, већ је саображено по начелима хришћанске ренесансе.

Песме у којима се појављује фигура Орлаче Риђанке јесу сатиричне. Испеване су у форми пророчанства, које се обликује из перспективе сибиле – влашке пророчице.<sup>183</sup> (Појам „риђанка“ могао се односити на племе Риђана из бокелског залеђа.)<sup>184</sup> Фигура пророчице имала је функцију да сатиричне поруке, упућене суседима Котору и Перасту, учини непристрасним, те представља начин дистанцирања аутора од недвосмислене критике, исказане у овим делима.<sup>185</sup> Иако се маска пророчице појављује и у дубровачким цингарескама и сибилама, код Ветрановића она не представља карневалску образину. Фигура Орлаче риђанке послужила је аутору да се дистанцира од осетљивих културнополитичких тема, развијених у овим сатиричним песмама.

Термин „песудумаскерата“ који је употребљаван као жанровска одредница за песме *Ремета* и Орлаче риђанке не чини се адекватним, јер се у овим делима може говорити само о елементима маскератног жанра уметнутим у друге лирске врсте. Форма псеудомаскерате пак подразумева да песма има доминантније присутне елементе покладне поезије, који стварају утисак о његовој извођачкој намени, што није случај са наведеним делима. У истраживању ћемо се стога ограничити на анализу песама, које по својој концепцији и формалним особеностима одговарају критеријумима овог извођачког жанра: *Трговци Армени и Индијани; Две робињице; Пастури* и *Ланци Алемани, трумбетари и пифари*. С обзиром на то да анализирање маскерате *Две робињице* захтева ширу књижевноисторијску контекстуализацију, о овој

---

<sup>182</sup> З. Бојовић, *Предговор*..., 25.

<sup>183</sup> L. Plejić Poje, *Orlača ridanka rečeno u blatu ribarom*, *Narodna umjetnost*, 44/2, Zagreb, 2007, 119–134.

<sup>184</sup> З. Бојовић, *Предговор*..., 35.

<sup>185</sup> О сатиричној Ветрановићевој поезији видети: M. Stojković, *Mavra Vetranić, savremeni satirični pjesnik*, *Nastavni vjesnik*, 3, 1916, 136–148; 4, 204–212; M. Kombol, *Vetranovićeve satire protiv Mletčana*, *Spremnost*, 3, 1944, 105–109; V. Foretić, *Politički pogledi Mavra Vetranića*, *Filologija*, 10, 1980/1981, 291–301; F. Švelec, *Satiričko u djelu Mavra Vetranića*, у: *Iz naše književne prošlosti*. Split, 1990, 107–115; З. Бојовић, *Предговор*, у: нав. дело, 18–60; С. Петаковић, *Одјек историјских прилика у Европи у политичкој сатири Мавра Ветрановића*, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 40/2, Београд, 2011, 80–88.

Ветрановићевој покладној песми биће више речи у посебном поглављу о дубровачким робињама.<sup>186</sup>

Оно што јасно разликује наведене песме од псеудомаскерата јесте композициони план, настао по узору на фирентинске маскерате, са којима се Ветрановић могао сусрести током својих путовања у Италију.<sup>187</sup> Основна композиција, коју аутор усваја, састоји се од уводног дела, који има функцију успостављања контакта са публиком, средишњег – представљачког, са описима занимања и понудама услуга, и завршног, конвенционалног обраћања. По узору на фирентинске маскерате, казивачи проговарају или певају у групи, као представници одређене професије (трговци, пастири, музичари). У маскерати *Двие робињице* оглашава се посебан тип женских казивача – тзв. дубровачке робиње. Казивање маски одређено је тиме што долазе из далека, те је веома важан хронотоп пута у конституисању значења маскерате. Казивачи долазе привучени славом Дубровника, што овим песмама даје родољубиви тон. Ветрановићеве маскерате обједињује и форма осмерца, која удаљава ове песме од петраркистичког певања, повезујући их са традицијом народне песме.

Оно што изостаје у Ветрановићевим покладним песмама, а есенцијално је у фирентинским маскератама, јесте ласцивна метафоричност, која подразумева подређеност дословног казивања о уобичајеним пословима одређене професије плотским значењима, усмереним ка женском делу публике. Код Ветрановића пак певање о странцима различитих професија или социјалног статуса има функцију у представљању реалија дубровачког друштва, што представља поетички константу Ветрановићевог стваралаштва.<sup>188</sup> Оваква концепција маскерата није наишла на позитивну рецепцију у књижевној историји, јер „узми покладним пјесмама шалу, сатиру а донекле и слободу, узео си јој оно по чем се разликује од осталих пјесама“.<sup>189</sup> Да је Ветрановић, избегавањем ласцивности и грубе комике одузео маскератама њихову суштину, становиште је и М. Петковића, који их дефинише негативним одређењима: „нису ни љубавне, ни фриволне. Ни довољно шаљиве“.<sup>190</sup> Вођен религиозним идејама и становиштем о дидактичкој функцији литературе, Ветрановић је

---

<sup>186</sup> Видети поглавље: *Дубровачке робиње*, 140–158.

<sup>187</sup> З. Бојовић, *Предговор...*, 7–18.

<sup>188</sup> М. Стојковић, *Мавро Ветрановић, savremeni satirički pjesnik*, *Nastavni vjesnik*, 25, Zagreb, 1916/1917, 136 – 148.

<sup>189</sup> М. Медини, нав. дело, 145–146.

<sup>190</sup> М. Петковић, *Дубровачке маскерате*, Београд, 1950, 114.

спевао маскерате, у којима нема бесрамних двосмислености, „на устук онаквим каквих је сигурно било много више у његово доба у Дубровнику.“<sup>191</sup>

Лишене ласцивних конотативности, карактеристичне за маске одређених мушких група, Ветрановићеве маскерате, на тематском плану доносе новине, којима се надомешћује одсуство очекиваних љубавних садржаја. Највећи искорак у односу на устаљене теме проналазимо у маскерати *Трговци Армени и Индијани*, која стоји на размеђи између покладне и родољубиве песме, што је поетички приближава псеудомаскератама. Ова Ветрановићева песма сврстана је, међутим, међу маскерате, јер има типолошке одлике жанра, као што су: казивање у првом лицу множине, представљање маске трговаца – странаца, обраћање публици, нуђење робе, те форма осмерца са рефреном. Наведени елементи маске, преузети из фирентинских покладних песама у којима су казивачи представници еснафа, премрежени су тематски разнородним пасажима, у којима доминира родољубиви и сатирични тон.

Оно што маскерату *Трговци Армени и Индијани* одваја од традиције италијанских покладних песама, када је реч о карактеризацији казивача, јесте усмереност на реалистично представљање странаца у Дубровнику, а не на метафорична поигравања са типским представама о одређеном еснафу или друштвеној групи.<sup>192</sup> Казивачи су у овој Ветрановићевој песми одређени двоструко: занимањем и етничком припадношћу, а њихова представа у песми осликава позицију странца у Републици која је, као важан трговачки центар, била и стециште различитих народа и култура.<sup>193</sup> Помињање Армена (Јермена) у наслову маскерата рефлекс је историјски потврђених дубровачко-јерменских веза, које нису биле само трговачке, већ и културне и верске.<sup>194</sup> Међутим, у самој песми се наместо Јермена помињу „Араби“ и „Индијани“ – грешка у наслову указује на промену концепције аутора, или на преписивачку омашку. Помињањем источњачких народа (Арапа и Индијаца) истакнута је егзотичност страних трговаца и велика географска и културолошка удаљеност различитих дошљака у

<sup>191</sup> М Реџетар, *Uvod, у: Djela Marina Držića, Stari pisci hrvatski*, VII, Zagreb, 1930, LXXXIII

<sup>192</sup> На важност Ветрановићевог песништва у сликању странаца у Дубровнику указала је С. Стојан. Видети: S. Stojan, *Slast tartare*, Zagreb–Dubrovnik, 2007, 173.

<sup>193</sup> В. Kotruljević, *O trgovini i savršenom trgovcu* (prev. Žarko Muljačić), Dubrovnik, 1989, 121. [први пут објављено у Венецији 1573. године]

<sup>194</sup> У Дубровнику и на Корчули живели су Јермени католици. Једна од најснажнијих спона између Дубровника и Јерменије јесте култ градског заштитиника, Светог Влаха, који је јерменског порекла. Постоји низ историјских података које сведоче и трговачким везама Јермена и Дубровчана. Видети опширније: V. B. Lupis, *O armensko-hrvatskim kontaktima*, Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja, 18, 1–2, Zagreb, 2009, 203–217.

Граду.<sup>195</sup> Можемо претпоставити да су маске посебним костимима и огарављеним лицем, приликом извођења, дочаравале културолошке представе о овим народима.

По узору на фирентинске маскерате, песма започиње обраћањем „племенитим Дубровчанима“ у множини, што указује на то да је писана за групу извођача:

„Племенити Дубровчани,  
из далеч смо пришли сада,  
ми Араби с Индијани,  
до вашег славна града.“  
(*Трговци, Армени и Индијани*, 1–4)

Након уводне формуле, казивачи своје представљање одлажу, како би у опширном опису исказали дивљење према Дубровнику. Перспектива странаца послужила је Ветрановићу да, из непристрасне позиције оних који Град тек упознају, развије идеализовану слику Дубровника, обојену осећањем родољубља.<sup>196</sup> Похвала гостољубивости и отворености према странцима развија се у хвалоспев дубровачке морнарице:<sup>197</sup>

„Тер по мору кад пливате  
и по копну кад јездите,  
од краљева све имате,  
што питате и желите.“  
(*Трговци Армени и Индијани*, 41–44)

Тематски, ови стихови призивају Ветрановићеву родољубиву песму *Галиун* у којој се, такође, глорификује дубровачка морнарица, што се уклапа у шире токове дубровачког песништва родољубиве тематике.<sup>198</sup> Очита је интертекстуална повезаност наведених стихова са следећим одломком:

„Тер су такој Дубровчани  
по свием свиету почтовани,  
од свиех краља и господе,

<sup>195</sup> О позицији странаца са Блиског истока у Дубровнику видети: J. Tadić, *Promet putnika u starom Dubrovniku*, *Dubrovnik*, 1939, 7–33; Б. Храбак, *Трговина Персијанаца преко Дубровника у XVI веку*, Зборник Филозофског факултета, V, 1, Београд, 1960, 257–269; I. Mitić, *O vezama starog Dubrovnika sa zemljama Bliskog Istoka*, *Naše more*, XXIII, *Dubrovnik*, 1976, 49–50; B. Hrabak, *Ugrožena plovidba za Siriju i Egipat i dubrovake mere da se ona obezbedi (XIV–XVI)*, *Zbornik Filozofskog fakulteta u Prištini*, XIX, 1980, 19–63; F. de Diversis, *Opis Dubrovnika...*, 33–35; Z. Janeković–Römer, *Stranac u srednjovekovnom Dubrovniku: između prihvaćenosti i odbačenosti*, *Radovi zavoda za hrvatsku povijest*, XXVI, 1, 1993, 27–38.

<sup>196</sup> B. Letić, *Rodoljublje u dubrovačkoj književnosti XVII veka*, Sarajevo, 1982, 27–28.

<sup>197</sup> A. Ničetić, *Povijest dubrovačke luke*, *Dubrovnik*, 1996, 157–168.

<sup>198</sup> J. Ravlić, *Dubrovačka mornarica u dubrovačkoj lirici*, *Dubrovačko pomorstvo*, 1952, 435–450.

и у слободи свуда ходе;“  
(Галиун, 35–38)

Повезаност Ветрановићеве маскерате и родољубиве песме појачана је истоветним мелодијама – обе су испеване у осмерцу. Слављењем независности Републике, у маскерати *Трговци Армени и Индијани* истакнута је мудра политика Дубровника, а пригушен анититурски став, што је карактеристичан поступак и у Ветрановићевом сатиричном песништву.<sup>199</sup>

„Зач је ваша вјера права  
далече се раширила  
источнога тер је лава  
к милосрдј'у приклонила.“  
(*Трговци Армени и Индијани*, 57–60)

Похвала Дубровника у песми је развијена и прераста у утопијску слику простора, оазе мира, благостања и лепоте. Славни Град представљен је као „круна у крај мора“, што је својеврсни опозит у односу на Венецију, која је стереотипно називана „господарицом мора“.<sup>200</sup> Уметање родољубивих тема у маскерату могло је настати под утицајем фирентинских песама, које су, како је Петковић истакао, имале функцију да похвале владара – Лоренца Величанственог<sup>201</sup> – што је код Ветрановића преобликовано у складу са друштвено-политичким приликама у Дубровнику. Задржавање на похвали, без истицања појединаца, може се довести у везу са специфичним уређењем Републике, у којој је свака индивидуалност подређена колективитету.<sup>202</sup>

Сликајући врлине Дубровника у градацијском низу, казивачи истичу, на крају, лепоту и елеганцију Дубровкиња, које су завеле њихова срца. Са осећањем за детаљно описивање, које карактерише Ветрановићев стил, изграђен је портрет жена тога времена:

„Још сми овди ми видели  
красне дикле и госпоке,  
гдје у злату и у свили

<sup>199</sup> С. Петаковић, *Одјек историјских прилика у Европи у политичкој сатири Мавра Ветрановића*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 40/2, Београд, 2010, 8–88.

<sup>200</sup> С. Петаковић, *Представа о Венецији у песништву Мавра Ветрановића*, у: *Venecija i slovenske književnosti*, Београд, 2011, 85–97.

<sup>201</sup> М. Петковић, *Дубровачке маскерате...*, 112.

<sup>202</sup> Nella Lonza, *Kazalište vlasti*, Zagreb-Dubrovnik, 2009, 40–98.

све проводе дике своје;  
Тер су видјет толи миле,  
гдје све хрусте у бисеру,  
како да су горске виле  
у планини при језеру.“  
(*Трговци Армени и Индијани*, 113–120)

За разлику од Ветрановићевих сатиричних песама, у којима су описи луксузног одевања у функцији оштре критике (друга *Ремета*, *Пјесанца кошути рањеној*, *Пјесанца Aurea Aetas* и др.), у маскератама Ветрановић није уводио морализаторске пасаже. Ова поетичка разлика у обради исте теме указује на Ветрановићеву свест о томе да жанр маскерате траба да забави довитљивошћу и шалјивим темама, а не да подучава.<sup>203</sup>

Опис Дубровкиња и дискретно исказивање наклоности – „како кориен од коштраве / срдачке нам затравише“ – представљају Ветрановићев начин укључивања љубавне тематике у казивање странаца, по узору на фирентинске маскерате, с том разликом што је код овог дубровачког писца удварање лишено плотске алузивности.<sup>204</sup> Љубавне изјаве налазе се на крају описа Дубровника и мењају тежиште казивања са описа милеа у којем се маске налазе на скривену мотивацију њиховог доласка.

Егзотичност порекла маскираних казивача описана је у динамичним сликама путовања са препрекама, у којима је развијена слика Индије, као земље незнабожачких жртава, храмова, грифона, чудовишта и егзотичних животиња.<sup>205</sup>

„А што су ти змаји љути  
и троглаве јоште змије,  
свуд их бјеху пуни пути  
и распутја од Индије.  
Грифоне смо још видјели  
с круном орле и арапије,  
(...)  
Видјели смо још и пантере,  
и чентауре и сатире,  
дивје воле и химере,  
непоскоке и моге тире.“  
(*Трговци Армени и Индијани*, 161–166; 173–176)

<sup>203</sup> De Pazzi, *Tavola delle canzoni e mascherate di Firenze*, у: *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze*, Firenze, 2006, 130.

<sup>204</sup> М. Спасић, *Књижевно дело Мавра Ветрановића...*, 38–43. [у рукопису]

<sup>205</sup> Ž. Delimo, *Strah na zapadu...*, 71–74.

Опширни каталог фантастичних бића и необичних животиња у Ветрановићевој маскерати осликава средњовековну слику Индије и Азије, ослоњену на античка виђења Оријента.<sup>206</sup> У мешавини фантазије и реалних података, у средњовековним географским списима, Индија је била највише удаљена од реалног света. Основни извор необичних прича о Индији било је дело Грка Ктезијаса, из IV века п.н.е., у којем су описани бајковити садржаји везани за овај простор, а очували су се боље него Аристотелова научна испитивања животиња Далеког истока.<sup>207</sup> У средњовековној традицији, важан извор података о Индији пружала су и дела *Хришћанска топографија* Козме Индикоплова и *Приче о индиском царству* из *Романа о Александру Великом*. Мрачно интонирана представа о Индији у Ветрановићевој маскерати, могла је настати и под утицајем средњовековних црквених легенди о апостолу Томи, који је пошао у Индију да проповеда хришћанство и тамо погинуо мученичком смрћу.<sup>208</sup> У периоду ренесансе, фантастичне приче добијале су потпору у новим сазнањима о егзотичним земљама, која су донела географска открића, те су учени људи имали прилике да новости сазнају од путника, хроничара, као и из многобројних путописа.<sup>209</sup>

Тешко је закључити које је изворе Ветрановић користио, стварајући визију Индије у својој маскерати, али је свакако сигурно да је познавао више концепција, с обзиром на то да се у његовом делу развија и визија Далеког истока као рајског простора, по узору на *Александриду*. Представа о Индији, као земаљском рају, имала је потпору у реалним околностима, с обзиром на то да се преко Индије Европа снабдевала скупоченом робом.<sup>210</sup> У светлу нових географских сазнања, развила се, у периоду ренесансе, и нова утопијска перцепција о „архетипу пута који води у блистави град на крају океана, на крају простора”<sup>211</sup>, што препознајемо у Ветрановићевој визији Далеког истока. Увођењем ренесансне утопије о Индији, Ветрановић је донео нову тему у

---

<sup>206</sup> Ž. Delimo, *Civilizacija renesanse*, Novi Sad, 2007, 43–48.

<sup>207</sup> S. Radojčić, *Indija u našoj staroj književnosti i umetnosti*, Međunarodna politika, 115, 16. I 1955, 13–14.

<sup>208</sup> R. Katičić, *Indija u staroj hrvatskoj i srpskoj književnosti*, Kolo, 1968, 223–239.

<sup>209</sup> У свакој европској земљи настало је више стотина путописа. Видети: Е. Гарин, *Човек ренесансе*, Београд, 2005, 310–313.

<sup>210</sup> L. Košuta, *Pravi i obrnuti svijet u Držićevu 'Dundu Maroju'*, *Mogućnosti*, XV, 11, 1968, Split, 1356–1376.

<sup>211</sup> Ž. Servije, *Istorija utopije*, Beograd, 2005, 131.



дубровачку књижевност, коју ће, по угледу на овог аутора, даље развијати Марин Држић у прологу *Дунда Марија*.<sup>212</sup>

Спојивши познавање реалних прилика, везаних за трговну са Далеким истоцима са литерарним визијама Индије, Ветрановић је, у завршном делу маскерате, дао ближу карактеризацију маски странаца, описавши мотивацију њиховог доласка у Дубровник. Понуда производа, као типичан манир фирентинских маскерата, у Ветрановићевој песми има форму дугачког каталога егзотичних и скупоцених ствари:

„Дониели смо, нека знате,  
трговину за једно с нами:  
верижице нјеке злате  
и у прстенку драги ками:  
и пратежице јоште ине,  
суха сребра, суха злата,  
и од бисера коларине  
од којиех је драга плата.“  
(*Трговци Армени, Индијани*, 209–217)

Казивање о трговачким понудама током извођења могло је бити пропраћено показивањем одговарајућих реквизита, који би омогућили успостављање контакта са публиком, а маске учинили уверљивијим. Динамизацијом маски извођење би добило драмске елементе, који су, у многоме, пригушени дугим описима путовања. Жив однос казивача и публике, у завршном делу маскерате, читује се у честим позивима на учешће у извођењу: „а сад ближе приступајте / тко ће с нами трговати.“ Након навођења могућности трговачке размене, казивачи завршавају обраћање публици у родољубивом тону. Тиме се остварује спона са уводном формулом и композиционо учвршћује песма:

„Нјешто ћемо трговати,  
а по тргу рад пријазни  
нјешто ћемо на дар дати,  
поколи сте толи часни.“  
(*Трговци Армени и Индијани*, 260–264)

Опис трговачке размене у Ветрановићевој маскерати не представља манир удварања дамама, какав је случај са фирентинским маскератама у којима су казивачи

---

<sup>212</sup> Ž. Jeličić, *Ljudi nazbilj i ljudi nahvaio u Držićevoj komediji*, *Mogućnosti*, IV, 8, Split, 1957, 661–680; З. Бојовић, *'Дундо Мароје' Марина Држића*, Београд, 1982, 12–18; М. Татарин, *Nekoliko rečenica s početka prvoga prologa 'Dunda Maroja'*, *Dani hvarskog kazališta*, 34, 2008, 35–46.

трговци, већ је одраз ауторове намере да што сугестивније прикаже амбијент Дубровника. Описани су и одређени детаљи везани за робну размену, као што је плаћање пореза, што маскерату аутентично повезује са реалијама везаним за трговачко пословање. Начин описивања дубровачке стварности у маскерати *Трговци*, *Армени*, *Индијани*, наговештава поетичка полазишта у Ветрановићевом каснијем стваралаштву. У концепцији овога дела, форма маскерате послужила је аутору само као оквир у који је самосвојно уградио своју песничку концепцију.

Везаност за реалије дубровачког друштва присутна је и у Ветрановићевј маскерати *Ланци Алемани*, *трумбетари* и *пифари* у којој се алудира на долазак немачких плаћених војника – „ланци Алемани“ – који су у Дубровнику свирали.<sup>213</sup> У маскерати се помињу различите врсте музичара: „tubetae“, „tubicini“, односно трумбетари (трубачи), и пифари (свирачи на различитим дувачким инструментима).<sup>214</sup> Према устаљеном обичају, у Дубровник су за време празника Светог Влаха долазиле разне путујуће дружине, највише из Србије и Босне.<sup>215</sup> Немачки музичари долазили су у Дубровник од 1378. до 1558. као професионални свирачи и у многе су унапредили дубровачку музику.<sup>216</sup> Међу 135 музичара кнежеве капеле, који су били ангажовани између 1400. и 1600. године, препознају се и имена немачких музичара, трумбетара и пифара.<sup>217</sup> Да су немачки музичари боравили у Дубровнику, не само због актуелних прослава,<sup>218</sup> него и да као музичари кнежеве капеле науче Дубровчане да свирају,<sup>219</sup> говоре и архивски подаци. Одјек реалија препознаје се у уводним стиховима маскерате, који се, потом рефренски понављају:

„Ми смо пришли у ове стране  
нека вам је сада знати  
да научимо Дубровчане  
у трумбуне трумбетати.“  
(*Ланци Алемани*, *трумбетари* и *пифари*, 1–4)

<sup>213</sup> М. Петковић, нав. дело, 112.

<sup>214</sup> N. Bатушић, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978, 18–20; П. Марјановић, *Мала историја српског позоришта (XIII – XXI век)*, Нови Сад, 2005, 109–111.

<sup>215</sup> D. Pavlović, *Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku*, у: *Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika*, Sarajevo, 1955, 33; J. Lešić, *Kazališne veze između Dubrovnika i Bosne u XV stoljeću*, *Mogućnosti*, 1975, XXII, 623–629.

<sup>216</sup> M. Demović, *Glazba u renesansnom Dubrovniku*, Dani hvarskog kazališta, 1988, XIV, 1, 117–145.

<sup>217</sup> M. Demović, *Glazba u glazbenici u Dubrovačkoj republici od početka XI. do polovine XVII. stoljeća*, Zagreb, 1981, 76–78; M. Демовић, нав. дело, 1988, 142.

<sup>218</sup> Н. Лонза, нав. дело, 295–308.

<sup>219</sup> F. Vendriks, *Muzika u renesansi*, Beograd, 2005, 12–19.

Казивачи хвалисаво истичу вештине у свирању, за које не траже плату у новцу, већ прижељкују заједничко уживање: „а нећемо од вас плату / нер да с вами потринкамо“. На више места у маскерати помиње се искварени, подубровчени израз немачке речи „потринкати“ („trinken“), који има функцију да карактеризацију странаца учини што аутентичнијом.<sup>220</sup> У обраћању публици, казивачи позивају присутне да са њима попију дубровачко вино малвасију, што се уклапа у традиционалну представу о Немцима – пијаницама, која је у доба ренесансе била заступљена широм Европе.<sup>221</sup> О општеприхваћености овог стереотипа, који се проширио у народу, сведочи и пословица: „Пије као Тудешак“.<sup>222</sup> Комична представа о Немцима у маскератама могла се развити под утицајем италијанске комедиографске традиције, у којој су ликови странаца били носиоци вербалне комике.<sup>223</sup> На позорници, странци су говорили мешавинама различитих језика, са обележијима шпанског, италијанизованог немачког, наpolitанског дијалекта и сл. Сродно драмским јунацима странцима, казивање Ветрановићевих маски Немаца носи обележија макаронског језика. Како би се појачао утисак о језичким разликама између извођача и публике, Ветрановић је увео низ германизама и италијанизама („пимфарата“, „бонцемпагни“, „фраскун“, „лимфре“, „компањуни“). Неки стране речи донете су изворно, а њихово разумевање олакшано је ширим значењским контекстом, а неке су подубровчене. Овим лексичким слојем усложњава се карневалско-шалјиви тоналитет песме.

У обраћању публици, маске намачких музичара заговарају слободну визију живота прожету похвалама Дубровнику, који их је привукао својом отвореношћу:

„Меу наме за-ч се чује  
тамо далеч у Аламани,  
да Дубровник ланце чује,  
Перке старе Бонцемпагни.“  
(Ланци Алемани, трумбетари и пифари, 17–20)

<sup>220</sup> О путујућим немачким музичарима у Европи видети: K. Polk, *Inovation in instrumental music 1450–1520: the role of German performers within European culture*, у: J. Kmetz, *Music in the German Renaissance: Sources, Styles and Contexts*, Cambridge, 1994, 195–202; F. Kisby, *Music and musician Renaissance cities and towns*, Cambridge, 2001, 32–39.

<sup>221</sup> После Ветрановића оживеће комични лик Немца – пијанице у Држићевом опусу, кроз лик Уга Тудешка. О утицајима на стварање овог типског лика видети: З. Бојовић, *Тудешак у Држићевуј комедији Дундо Мароје*, *Анали Филолошког факултета*, XIX, 2–4, Београд, 1992, 379–396.

<sup>222</sup> В. Стефановић Караџић, *Српске народне пословице*, Београд, 1975, 247.

<sup>223</sup> З. Бојовић, *Марин Држић и „il progetto drammaturgico“ Александра Пиколоминија*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, LXXIII, 2008, 1–4, 3–21.

Афирмативни епитети о Дубровчанима део су и песничког манира да се удовоље очекивања публике тако што ће се осетити важном и одабраном. Дискретне хвале прерастају, на крају маскерате, у родољубиво истицање Дубровника, који се издваја у односу на друге европске земље по поштовању странаца – музичара.

Концепција маскерате *Ланци Алемани, трумбетари и пифарари* настала је по директном узору на дело фирентинског аутора Ђамбатиста Отонаиа *Lanzi che suonano trombone*.<sup>224</sup> Интертекстуалне везе успостављају се већ истоветним насловом, који упућује на исту концепцију казивача.<sup>225</sup> Сродности се огледају и на тематском плану: у Отонаиевој маскерати немачки музичари подучавају Италијане музичким вештинама, хвалећи њихове врлине. Очигледна сродност на плану теме наводила је истраживаче на закључак о неоригиналности овог Ветрановићевог дела, које су неки сматрали и простим преводом.<sup>226</sup>

Темељинијим проучавањем указано је на низ стилских разлика између двеју маскерата.<sup>227</sup> Анализом језика Отонаиеве маскерате, уочен је низ ласцивности (поигравање са значењима музичких инструмената). Слободно казивање о љубави изостаје пак у Ветрановићевој маскерати, јер је аутор фирентинску маскерату прилагодио свом виђењу књижевности, у којем нема простора за телесне слободе. На плану језика, комични елементи у Отонаијевој маскерати произилазе из „исквареног“ језика странаца, пуног граматичких грешака и погрешног изговора. Поигравање са различитим потенцијалима језика у Ветрановићевим *Ланцима* превазилази италијански узорни модел, јер се уместо два језика (италијански, немачки) у карактеризацији маски Немаца уводи и трећи (италијански, немачки, дубровачки). Прерађујући Отонаиеву маскерату, Ветрановић је оставио низ италијанских речи у изворном облику, рачунајући да његовим суграђанима неће бити тешко да проникну у смисао песме. Сучељавањем више говорних низова, Ветрановић је додатно усложнио карактеризацију странаца у овој покладној песми. У преради Отонаиеве маскерате, Ветрановић је узорни модел преобликовао у складу са својим поетичким критеријумима.

---

<sup>224</sup> *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi*, II, Lucca, 1750, 383.

<sup>225</sup> На Отонаиеву маскерату, која је послужила као предложак за Ветрановићеву песму, указао је први Л. Зоре. Видети: L. Zore, *Gragja za poznavanje eroikomične dubrovačke pjesme*, Rad, JAZU, 8, 1884, 147.

<sup>226</sup> L. Zore, *Gragja za poznavanje eroikomične ...*, 147.

<sup>227</sup> М. Мрчеља, *Maskerata u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 2016. [у рукопису]

<http://darhiv.ffzg.unizg.hr/7359/1/Maskerata%20u%20hrvatskoj%20knji%C5%BEevnosti.pdf>

За разлику од осталих Ветрановићевих маскерата, ова покладна песма, нема поетско-стилских рефлекса у каснијем Ветрановићевом стваралаштву. Моделована према законитостима фирентинске маскерате, понајмање носи печат Ветрановићеве поетике. Можемо претпоставити да је Ветрановића на препевавање Отониеве песме мотивисала сродност са реалним ликовима путујућих немачких свирача, чије је присуство у дубровачком културном миљеу Ветрановићевог времена историјски потврђено. Сусревши се са фирентинском маскератом, Ветрановић у њеној теми препознаје и могућност пресликавања дубровачке стварности, што је важан стваралачки импулс за овог аутора.

За разлику од маскерате *Трговци Армени и Индијани* у којој су казивачи реалистично обликовани, у *Пастирима* су идеализовани и долазе из пасторалног света. Вудар карневалски тон ове Ветрановићеве песме наглашава се рефреном, који је истовремено и уводна формула песме. Спомињање песме и игре у рефрену било је функционално. Казивачи су, приликом извођења, тим топосом најављивали музичку пратњу, што је, можда, и посредно сведочанство да је маскерата у целости певана:

„О госпоје пригиздаве,  
излезли смо ми пастири  
тамо далеч из дубраве,  
гди се поје, гди се свири.“  
(*Пастири*, 1–4)

Казивање је усмерено је ка женском делу публике, у складу са поетичким обрасцем фирентинских маскерата. Маске пастира описују пасторални амбијент из којег су дошли. У њиховом казивању укрштају се два идеализована света: далека дубрава и Република, чију лепоту опевају. Досетка на којој се повезују два удаљена хронотопа јесте поигравање са етимологијом имена Дубровник: „О приславни Дубровчани / у дубрави у зелени“. Слика дубраве представљена је као рајски простор у којем влада апсолутна хармонија између природе и човека. Ветрановићев смисао за детаљ и склоност ка каталогизирању биљака и животиња,<sup>228</sup> препознаје се и у овој маскерати, у којој има функцију у појачавању утиска о савршенству природе:

„Гдје с вечера тер до зоре  
по све љето и прољетје,

---

<sup>228</sup> Видети: М. Пећ, *Ренесансна опсервација природе*, *Вјесник*, 5. IV 1977; А. Дјамић, *Природа и неке згоде из svakodnevnog života u delu Mavra Vetranovića*, *Filologija*, 1980/1981, 10, 281–290.

проциенити свиет не море  
од штурака рајско пијетје;  
(...)  
Где љубица и ружица  
од сладости свуд мирише.“  
(*Пастури*, 29–32; 34–35)

Спомињањем штурака (цврчака) у овој Ветрановићевој маскерати остварена је унутарпоетичка веза са ауторовом песмом *Пјесанца итурку*. Мотив рајског поја штурака, Ветрановић у *Пјесанци итурку* семантички усложњава, претворивши га у метафору поетског стварања: „Штурче слатки разговоре / једа те је која вила / у зеленци посред горе / чемериком опојила?“ Ова интертекстуална спона указује на повезаност раних Ветрановићевих дела са ауторовом зрелом стваралачком фазом.

Представа о идили у маскерати употпуњена је сликом љубави између пастира и вила, у чијем је опису уметнута назнака о изгледу маскиране скупине:

„Тер су виле венце виле,  
које нам су рад љубави  
драго и мило поклониле,  
ке носимо ми на глави.“  
(*Пастури*, 77–80)

Издазак из идеалног простора мотивисан је лепотом госпођа, које су засениле виле из дубраве, што је Ветрановић могао преузети из еклоге *Радмио и Љубмир* Џора Држића. Ову претпоставку поткрепљују и преузети стилски поступци, као што је карактеристично семантичко поигравање се синонимном употребом речи вила и девојка. Петраркистички топос виле у Држићевом делу има и метафорично и дословно значење, што препознајемо и у Ветрановићевој маскерати:

„Нека вам је за тој знати,  
ради бисмо меју вами  
нашу младос потрајати  
с госпојама и с вилама;“  
(*Пастури*, 137–140)

Без ласцивне алузивности, али са назнаком да су опијених чула, казивачи изражавају жељу да се у Дубровнику настане. Тиме је имплицитно исказана похвала Дубровнику, јер постаје пандан рајском завичају придошлица. Песма има двослојни

оквир на крају. Казивачи сумирају своје удварање госпођама, износећи им своје љубавне понуде, а потом позивају да се весела карневалска атмосфера настави, уз песму и игру:

„А сад глумци, вас молимо,  
справте дипли да се свири,  
играјући да скочимо  
у три скоке и четири;“  
(*Пастири*, 149–152)

Промена адресата представља излазак из драмске илузије у реални простор карневалског славља. У време поклада извођене су позоришне представе,<sup>229</sup> а позивање глумаца у маскерати да узму учешће упућује на једначење публике и извођача током покладних свечаности. Оваква врста позива наговештава, можда, да су позоришна представа и маскерата извођене у блиском временском интервалу. Са друге стране, треба имати на уму да је професија глумца подразумевала, у својим рудиментираним облицима, и пантомимичаре, мимичаре и имитаторе, који су наступали сами или у мањим групама, а могли су пратити, у наведеном извођачком миљеу, поворку пастира.<sup>230</sup>

И у овој маскерати, Ветрановић се није поводио за директним обрасцем фирентинске покладне песме, већ је преузео само модел композиције и стилизацију обраћања публици. Уочљива је извесна сличност маскерате *Пастири* и песме Лоренца Величанственог *Canto de' romiti*,<sup>231</sup> јер имају исти тип казивача – пастира. Међутим, разлике су изразитије: Лоренцови пастири беже од љубавног ропства у пасторални амбијент, а Ветрановићеви долазе у град, у потрази за љубављу. Ветрановић тематско језгро за своју маскерату проналази у традицији пасторалне књижевности, у којој су јунаци смешетени у идеални простор (*locus amoenus*),<sup>232</sup> а руководе се девизом *Amor Omnia vincit*.<sup>233</sup> Визија природе изграђена је елементима народне књижевности – почев од стилских поступака, као што је честа употреба деминутива („тужица“, „водица“, „ружица“, „сунашце“) и сталних епитета („гора зелена“, „живи кладенци“, „лице

<sup>229</sup> М. Пантић, *Дубровачко позориште Држићевог доба*, Књижевност и језик, VIII, 2, 1961, 150–159.

<sup>230</sup> Б. Стојковић, *Историја српског позоришта*, Ниш, 1936, 4–5; S. D'Amico, *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, 1972, 115–135; N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978, 20.

<sup>231</sup> *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi*, II, Lucca, 1750, 393.

<sup>232</sup> Е. Р. Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, Београд, 1996, 323–330.

<sup>233</sup> О Ветрановићевим пастирским играма видети: П. Колендић, *Ветрановићеве бинске сцене*, Српски књижевни гласник, 1923, VII, 5, 200–201; R. Bogišić, *Mitološka igra Mavra Vetranovića*, *Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku*, 1962–1963, 255–282. А. Djamić, *Dva pastirska dramska prizora M. Vetranovića*, Grada, 1968, 29, 191–229; R. Bogišić, *Pastoralni elementi u djelima Mavra Vetranovića*, *Radovi zavoda za slavensku filologiju*, 1968, 8, 5–29.

румено“) до мотива биљака („тредофил“, „ружица“) и животиња, са препознатљивом фолклорном симболиком („славуј“, „грлица“), конвенционалних синтагми („у дубрави, у зелени“), песничких слика (сусрет пастира и виле; вила која бере цвеће на пропланку и др.).<sup>234</sup> Испевана у ритму поскочице, ова песма је повезана са народном традицијом и спомињањем инструмената „дипли“ и „мјешница“<sup>235</sup>, те навођењем тоналитета народне игре – „у три скоке и четири“ – која је извођена уз музичку пратњу. Тема пастирско-вилиноског света, обликована на фону народне књижевности, повезује Ветрановићеву маскерату *Пастири* са пастирским играма *Ловац и вила* и *Историја од Дијане*, које, такође, припадају његов раној стваралачкој фази.

Повезаност са народном књижевношћу, на формалном плану, огледа се у употреби унакрсно римованог осмерца, који обједињује Ветрановићеве маскерате. Ветрановићеве покладне песме започињу рефреном у катрену, који се, потом, понавља након сваког осмог стиха. Форма осмерца, унакрсна рима и симетрично понављање рефрена даје Ветрановићевим маскератама мелодичност. Иако се Ветрановићеве покладне песме, због уздржаног тона, нису уклапале у концепт карневалских свечаности, због чега је у књижевној историји изражено мишљење да су писане за читање,<sup>236</sup> њихова форма оснажује становиште о јавном извођењу ових дела. У прилог тези о постојању карневалског наступа, за који су писане Ветрановићеве маскерате, говоре и метатеатарске назнаке у тексту, у којима се публика позива да узме учешће у песми и игри.

На основу скромног опуса Ветрановићевих маскерата може се закључити да су се дубровачке покладне песме, од својих почетака, развијале у прожимању италијанских књижевних утицаја и домаће литерарне традиције. Осим песме *Ланци алемани, трумбетари и пифари*, за коју се зна прецизан узорни модел по којем је спевана, остатак опуса настао је самосвојно, уклапањем тема из дубровачког живота у задате оквиру жанра. Конститутивни елемент који доприноси стварању утиска о аутохтоности Ветрановићевих маскерата јесте фолклорна традиција, укључена у казивању маски посредством различитих формула и песничких слика.

Ветрановићеве покладне песме су настале као реакција на профане садржаје маскератне поезије о којој нису сачувани трагови. Одмерени тон Ветрановићевих

---

<sup>234</sup> М. Пантић, *Југословенска књижевност и усмена (народна) књижевност*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXIX, 1–2, 1963, 17–44; 3. Бојовић, *Мавро Ветрановић и усмена књижевност*, Књижевност и језик, 3–4, 1994, 81–88.

<sup>235</sup> 3. Бојовић, *Мавро Ветрановић и усмена.....*, 87.

<sup>236</sup> М. Петковић, нав. дело, 114.



маскерати није имао ширег одјека у даљем историјском развоју покладних песама са колективним казивачима, у којима су развијане ласцивне теме. Ветрановићев утицај на будуће ауторе маскерата огледао се, међутим, у њиховом прихватању формула у карактеризацији странаца и пастира, као и у преузимању читавих цитата из Ветрановићевих песама. Интертекстуално присуство Ветрановићевих маскерата у каснијој традицији покладних песама сведочи о важности која је придавана овом сегменту ауторовог стваралаштва током XVI века.

## 2.2. *Пјесни од маскерате* Никола Наљешковића – од бурлескних покладних до петраркистичких песама

### 2.2.1. Наљешковићеве *Пјесни од маскерате*- песнички циклус или збирка покладне поезије?

Да је другој генерацији дубровачких петраркиста била позната поетика фирентинских маскерата, те да су, у овом периду, овладали стилским поступцима њиховог обликовања, сведочи и немали корпус песама Николе Наљешковића. Важност коју је Наљешковић шпридавао италијанској традицији уочљива је већу наслову дела, у којем користи италијански термин „*mascherata*“ у наслову дела *Пјесни од маскерате*. У ширем смислу, именовање Наљешковићевих карневалских песама сведочи о томе да су италијанску терминологију усвојили дубровачки писци већ у XVI веку.

Наљешковићеве *Пјесни од маскерате* обједињавају дванаест покладних песама,<sup>237</sup> означених бројевима. Наљешковићеве карневалске песме поетички су разнородне, а њихова тематска и формална неусаглашеност тумачена је у књижевним истраживањима различито. Једно од основних питања, које се наметнуло у истраживањима *Пјесни од маскерате*, везано је за циклизацију песама.<sup>238</sup> Према једном виђењу, реч је о циклусу песама,<sup>239</sup> чему у прилог сведоче утврђене константе: Наљешковићеве маскерате, иако поетички различито обликоване, тематизују љубавне односе; обраћају се женама, по узору на фирентинске маскерате; казивање маски обликовано је из мушке перспективе; биле су намењене за извођење. Други проучаваоци, међутим, склонили су становишту да су *Пјесни од маскерате* целина

---

<sup>237</sup> Међу старим изворима, једино С. Сладе-Долчи и Ф. М. Апендини наводе други податак у вези са бројем Наљешковићевих маскерата: „*Prova del suo gajo umore sono sette commedie in verso, e tredici canzoni burlesche, che egli mascherato con altri compagni andava cantando nelle case de' suoi parenti, ed amici*“. Видети: S. Slade, *Fasti litterario – Ragusini / Dubrovačka književna hronika*, Zagreb, 2001, 88. [Прво издање објављено у Венецији 1767. године]; F. M. Appendini, *Notizie istorico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*, II, Ragusa, MDCCCIII, 222–223.

<sup>238</sup> T. Bogdan, *Nalješkovićeve maskerate, u: Pučka krv, plemstvo duha: Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, Zagreb, 2005, 140.

<sup>239</sup> M. Medini, *Dubrovačke poklade u XVI. i XVII. vijeku i Čubranovićeви nasljednici*, Program ć.k. velike državne gimnazije, 1897–98, Dubrovnik, 1898, 35–36; T. Богдан, нав. дело, 140–141; M. Мрчела, нав. дело, 230–231.

„пуна несугласности“<sup>240</sup> – невешта компилација шаливих и ласцивних маскерата, петраркистичких песама и тзв. „песама од кола.“<sup>241</sup> Ополитни судови о статусу *Пјесни од маскерата* у књижевној историји почивају на истицању једног пола овог проблема, што је подразумевало искључивост у навођењу хомогених или хетерогених карактеристика циклуса. Овом питању, међутим, треба приступити са одређеном опрезношћу,<sup>242</sup> синтетичким сагледавањем разнородних фактора.

Неусаглашеност целине наговештена је већ насловом *Пјесни од маскерата*, који указује на ауторову намеру да циклус организује по жанровском, а не по тематском принципу.<sup>243</sup> Међутим, нису све песме, обједињене заједничким насловом, маскерата – две последње песме не припадају овоме жанру. Како је корпус типолошки разнородан није испуњен важан критеријум жанровске хомогености.<sup>244</sup> Повезивање песама требало би, такође, према поетичким задатостима цикличног уланчавања песама, да резултира новим, синтетичким значењем које се, у случају Наљешковићевих песама не остварује.<sup>245</sup> Наљешковић је, очито, мењао стваралачку концепцију циклуса, или се није доследно држао исте.

Међу аргументима који говоре у прилог тези да *Пјесни од маскерата* не представљају циклус песама можемо навести Наљешковићев манир да бројевима, уместо насловима, обележава поредак својих дела у оквирима књижевних родова, што не говори нужно о њиховим ближним поетичким везама. Овакав начин организовања дела био је уобичајен за дубровачке петраркисте прве и друге генерације, који нису насловљавали своје песме. Треба имати у виду и тај податак да италијанске маскерате, на које се аутор угледао, нису биле повезиване у циклусе. У том светлу, отвара се питање да ли је Наљешковићева намера била да створи песнички циклус, или је то накнадно примећено у књижевноисторијским истраживањима.

<sup>240</sup> М. Петковић, нав. дело, 116; Р. Вогишић, *Nikola Naļešković*, Rad JAZU, 357, 1971, 57.

<sup>241</sup> Р. Вогишић, *Nikola Naļešković...*, 128–131; В. Ђорђевић, *Nikola Naļešković ...* 2005, 95–113.

<sup>242</sup> Да није препоручљиво заузимати заострене позиције у тумачењу Наљешковићевих маскерата сматрао је и Т. Богдан: Т. Богдан, нав. дело, 141.

<sup>243</sup> Од ренесансе успостављају се три типа циклуса: тематски, жанровски и тематско-жанровски. Видети: С. Шеатовић–Димитријевић, *Део као целина & целина као део*, Београд, 2012, 22.

<sup>244</sup> Е. А. Стјеропулу дефинише песнички циклус као „заједничким насловом обједињено уређено мноштво самосталних песничких текстова који реализију интертекстуалне везе различитих нивоа, које стварају нове смисаоне комплексе неизводљиве из смисаоног система било ког појединачног текста“. Видети: Е. А. Стјеропулу, *Поетика лирског циклуса*, Београд, 2003, 40–41.

<sup>245</sup> Ј. Ужаревић, *Kompozicija lirске pjesme*, Zagreb, 1991, 57–58.

Хетерогеност Наљешковићевих песама указује да је аутор пратио различите књижевне утицаје, што је резултирало одсуством јасне поетичке визије: ласцивне маскерате настале су по узору на фирентинке покладне песме (прва четврта, шеста, седма и осма маскерата); маскерате „Аморових слугу“ представљају имитацију фирентинских петраркистичких покладних песама (девета и десета маскерата); песме индивидуалних казивача хибридног су жанра – на граници између петраркистичких песама и маскерата (друга и трећа маскерата). Последње две песме у циклусу не уклапају се у задатости жанра маскерате.

Са друге стране, постоји и низ аргумената да *Пјесни од маскерате* треба тумачити као својеврсни циклус песама. Могуће објашњење зашто је Наљешковић створио неусаглашену целину покладних, петраркистичких и пирних песама можда је наметнула специфична извођачка ситуација – сведбена свечаност, за коју су песме спеване: „цео овај ‘циклус’ Наљешковић је наменио за нечије венчање, и како су песме и говорене на нечијем пиру, то се све завршава и дванаестом – типичном пирном песмом, коју певају младићи: *Драге виле и гиздаве.*“<sup>246</sup> Ако претпоставимо да су песме извођене уз пратњу музичких инструмената, можемо наслутити да је комбиновање маскерата и петраркистичких песама настало са намером да се, овом пригодом, смењују групе маскираних казивача и појединачни наступи рецитатора или певача. Промена општег тона песама, чија се ласцивност поступно ублажавала од прве до дванаесте песме, била је у функцији припреме публике за свадбене садржаје који следе. Јединствена пригода за коју су песме писане давала је песмама, у чину извођења, виши смисао, који измиче када песме тумачимо искључиво као текстуалну творевину. Међутим, наведене претпоставке не можемо доказати, јер подаци о извођењу нису сачувани.

Важност сагледавања песама у ширем контексту целине, наметнута је и унутрашњим циклотворним везама, које су успостављене између одређених маскерата. Оне се огледају у заједничким песничким сликама, сродним алузијама и цитатима. У том смислу, можемо одредити микроцелине у оквиру којих се песме поетички допуњавају и повезују. Посебну микроцелину сачињавају друга и трећа маскерата, у којима казивач проговара у првом лицу у маниру петраркистичких исповести, или пак седма и осма маскерата, у којима су казивачи пастири и међусобно

---

<sup>246</sup> Б. Ђорђевић, нав. дело, 100.

су повезане низом интертекстуалних веза. Уланчавање песама један од важних конститутивних елемената циклуса, због којег ћемо апстраховати наведене неусаглашености у концепцији *Пјесни од маскерате*. Тумачење Наљешковићевих маскерата као целине, захтева и оградe од савремених теоријских промишљања о песничком циклусу, јер се тешко примењују на песничка дела старе књижевности. Ове покладне песме, настале су без изражене поетичке самосвести аутора и без јасних, уметничких аспирација, те у њиховој концепцији не можемо пронаћи правилности и доследности.

### 2.2.2 Еротско-комичне маскерате

Најбројнији део Наљешковићевих маскерата сачињавају ласцивне песме, у литератури означене као „праве маскерате,<sup>247</sup> на које се, у многоме, односила рецепција овог сегмента Наљешковићевог поетског стваралаштва. Други типови Наљешковићеве маскератне поезије остали су, у великој мери, занемарени. Издавна је примећена еротска тематика Наљешковићевих маскерата, које је Ф. М. Апендини означио као „*canzoni burlesche*“<sup>248</sup>, а И. Ђурђевић назвао „*librum Vassanalium*.“<sup>249</sup> Епитет „веома непристојних“ дао им је П. Поповић<sup>250</sup>, М. Решетар их је описао као „духовите, али папрене на тако јасан и безобразан начин“<sup>251</sup>, М. Петковић их назива „најбестиднијим“<sup>252</sup>, Р. Богишић „вулгарним, са врло прозирним опсценим алегоријама,<sup>253</sup> а А. Капетановић „ретким примерима згуснуте ласцивности“.<sup>254</sup>

Еротско-комичне Наљешковићеве *Пјесни од маскерате* обележене су редим бројевима један, четири, пет шест, седам и осам. Заједничка константа овог типа Наљешковићевих маскерата јесте певање о плотским темама под плаштом маске библијске фигуре (ђаволи), одређеног еснафа (пастири) или пак друштвене групе (просјаци, робови, Латини, странци). У Наљешковићевим ласцивним маскератама

<sup>247</sup> Б. Ђорђевић, нав. дело, 98; Т. Богдан ову групу песама динстиктивно обележава синтагмом „изразито ласцивне“. Видети: Т. Богдан, нав. дело, 142.

<sup>248</sup> F. M. Appendini, *Notizie storico-critiche*..., 223.

<sup>249</sup> *Биографска дела Игњата Ђурђевића*..., 63.

<sup>250</sup> П. Поповић, *Преглед српске књижевности*..., 147.

<sup>251</sup> М. Решетар, *Шаљива пјесма и сатира*..., 113.

<sup>252</sup> М. Петковић, нав. дело, 114.

<sup>253</sup> Р. Богишић, *Никола Наљешковић*..., 79.

<sup>254</sup> А. Капетановић, *Opis opusa*, у: *Nikola Nalješković. Književna djela*..., XXIV

развијају се два семантичка поља.<sup>255</sup> Поље дословног значења везано је за типске активности одређене маске, као што су описи заната, када су казивачи представници еснафа, или молбе подређених група, када је реч о маскама робова, просјака и Латина. Поступком алегоризације, успоставља се пренесено значење Наљешковићевих маскерата, које је увек тематски једносмерно. Сва ова маскирана лица „једно мисле и траже, једно помињу и желе – сексуалну љубав, и то на тако јасан и безобзиран начин“.<sup>256</sup> Поље дословног значења је варијабилно – јер пружа могућност различите врсте алузивности, док је алегоријско ограничено везаношћу за телесност.

Жанровски модел покладних песама Наљешковић је узорно преузео из фирентинских маскерата, изграђених на двоструком кодирању маске еснафа и еротске метафорике, сакривене под плаштом типизираних радних активности, карактеристика одређене мушке групе, понуда или молби.<sup>257</sup> Карневалска алегоризација односи се искључиво на разоткривање ласцивних конотација, а као таква извор је карневалског хумора којим се даје одушка „материјално-телесној доњој страни и другој природи човека“.<sup>258</sup> У овом моделу маскерата, на почетку и на крају уметнуте су парентезе, које имају функцију у успостављању контакта са публиком. Адресати су жене, а маске се оглашавају у првом лицу множине као хорски глас групе мушкараца. Везаност овог типа Наљешковићевих покладних песама за фирентинске маскерате огледа се и на формалном плану, јер својом специфичном метриком имитирају „*canti carnascialeschi*“.

Плотска значења у Наљешковићевим „правим маскератама“ нису реализована на исти начин – у неким су основно обликотворно начело, док су у другима споредни елемент. У том смислу, важно је приметити да ласцивност опада, од уводне песме, у којој се плотске теме налазе у семантичком језгру, ка крају циклуса, у којем се алузије на телесност појављују тек у одређеним стиховима, као допуна карактеризације казивача. Са друге стране, са ублажавањем ласцивних конотација, у овој групи песама, до изражаја долази литерарни утицај Ветрановићевих покладних песама (преузимање формула из Ветрановићевих песама у којима су казивачи странци, укључивање пасторалних елемената и др.).

---

<sup>255</sup> Т. Богдан, нав. дело, 142.

<sup>256</sup> М. Решетар, нав. дело, 113.

<sup>257</sup> А. Casstellani, *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze*,...31.

<sup>258</sup> М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, 1978, 21.

У истраживању ласцивних Наљешковићевих маскерата најзначајније место има уводна, као најдужа је и најсложенија Наљешковићева покладна песма (има 43 катрена). Сачувана је у две верзије. Међу најстарије изворе Наљешковићевих дела спада запис прве маскерате у Мажибрадићевом зборнику, који је непотпун.<sup>259</sup> На овоме рукопису се, и поред старине, не може засновати читање маскерате, јер је настао цензурисањем најласцивнијих стихова.<sup>260</sup> У целости, маскерата је сачувана у више различитих рукописа. А. Капетановић је, као темељни рукопис за издање Наљешковићевих дела, одабрао Шипански рукопис из XVII века, по којем су приређене и маскерате.

Замишљена тако „да по бесрамности не заостаје ни за најласцивнијим тосканским балатама“<sup>261</sup> прва маскерата *Врази*<sup>262</sup> ефектно антиципира „баханалијске садржаје“, а по поетичкој комплексности засењује песме које следе. Уводни стихови песме најављују алегоричност маски, које мистификују свој истински идентитет, наглашавајући да између правог и привидног представљања постоји несагласје:

„Што сте блиједи с малом снагом?  
не мојте се ви припасти;  
н’јетко зове мене врагом,  
н’јетко ђавлом и напасти.“  
(*Пјесни од маскерате*, 1, 1–5)<sup>263</sup>

Постојање две семантичке равни изражава се дистинкцијом између библијске фигуре ђавола и карневалских маски: „колико смо зла имена / нијесмо толи злобне ћуди“. Спомињање „зла имена“<sup>264</sup> нема функцију да код публике изазове страх, нити хришћанску скрушеност, јер се под дијабеличном облицином крије, заправо, друга маска. Алегоријско значење ђавола, у свој својој опсцености, откривено је у следећим стиховима:

<sup>259</sup> S. Kastropil, *Rukopisi Naučne biblioteke u Dubrovniku*, knj.1, Zagreb, 1954, 204–206.

<sup>260</sup> А. Капетановић, *Nikola Nalješковић*, у: *Nikola Nalješковић. Književna djela...*, XLII

<sup>261</sup> М. Петковић. нав. дело, 114.

<sup>262</sup> Како маскерате немају наслове, обележаваћемо их према маскираним казивачима.

<sup>263</sup> Наши наводи према: *Nikola Nalješковић. Književna djela*, Zagreb, 2005, 457–481.[приредио А. Капетановић]

<sup>264</sup> О различитим именованима ђавола, као и о уверењу да ђавола не треба именовати, видети: Љ. Раденковић, *Представе о ђаволу у веровањима и фолклору балканских Словена*, Зборник Матице српске за славистику, 53, 1997, 15–39; Т. Ђорђевић, *Ђаво у нашем народном предању*, Књижевна историја, XLVII, 157, 2015, 9–44. [приредила Н. Јовановић]

„Што се смеје сваки од вас,  
покли није ниједнога,  
при ком није један од нас,  
од велика од малог?“  
(*Пјесни од маскерате*, 1, 9–12)

Обраћање казивача мушком делу публице није уобичајен поступак у дубровачким маскератама. Посредством фалусног симбола, који маске представљају, укида се граница између извођача и апострофираних мушкараца у публици, свођењем маскуларног принципа на полност. Оваква врста обрта у вези је са различитим виђењем ђавола у званичној, хришћанској култури и у народним светковинама у којима је ђаво „весели амбивалентни носилац незваничних гледишта, светости наопако и представник телесно-материјалног доле“.<sup>265</sup> Древна представа о ђаволу, као полном органу, у фолклорној традицији очувана је, на пример, у једном кругу бајаличких текстова, као и у окошталим фразеолошким конструкцијама, у којима се израз „Иди до ђавола“, може заменити и другим, у којем постоји јасна алузија на опсцено значење.<sup>266</sup>

Ако се мушки принцип везује за фигуру ђавола, синегдоха за женски јесте пакао.<sup>267</sup> Сродна алегорија појављује се још код Тертулијана, код кога се фигура жене везује за „капију ђавола“ (*janua diaboli*).<sup>268</sup> У традицији карневалских свечаности развијена је специфична слика Хада која је имала различите облике: куће, дворца, аждаје која бљује ватру, фуруне за печење, али и Венериног брежуљка.<sup>269</sup> Све ове значењске варијације, у својој амбивалентности, произилазиле су из страха од грешне телесности коју је црква спутавала, те се отуда развијају пародичне слике пакла. Метафора пакла повезана је и са мушким страхом од жена, које су сматране нечистим и опасним полом, који је подложен злу. У митологији се страх од жена препознаје у различитим предањима и представама женских чудовишта, мајки – људождера, митовима о *vagini dentati* и др.<sup>270</sup> Рефлески веровања да је жена предодређена за зло и да је мамац за Сотону, који се њоме служи да би мушкарца одвео у пакао, присутни су на метафоричном плану ове Наљешковићеве маскерате. У инверзији, слике ђавола и

<sup>265</sup> М. Бахтин, нав. дело, 50.

<sup>266</sup> Више о фразологемама у којима се појављује ђаво, у значењу полног органа, видети: Ljubinko Radenković, *Magijska funkcija polnih organa – Ljudsko telo u vertikalnoj podeli*, у: *Erotsko u folkloru Slovena*, Beograd, 2000, 29–32.

<sup>267</sup> О фигури ђавола у европској култури видети: А. М. di Nola, *Davo*, Beograd, 2008, 299.

<sup>268</sup> С. F. Forester, *Sex and Salvation in Tertullian*, у: *Harvard Theological Review*, 68, 1976, 83–101.

<sup>269</sup> М. Бахтин, нав. дело, 409.

<sup>270</sup> Ž. Delimo, *Strah na zapadu...*, 426–454.



пакла добијају опсцена значења, што, уместо емоције страха, изазива ослобађајући, карневалски смех мушког дела публике.<sup>271</sup>

Несигурност границе између озбиљног и смешног (*ioca seriis miscere*)<sup>272</sup> води у Наљешковићевој уводној маскерати до хибридног спајања светог и профаног,<sup>273</sup> које се успоставља као једно од основних поетичких начела. Слика света у Наљешковићевој уводној маскерати изграђена је на опозицији чворишних тачки хришћанског погледа на свет (ђаво, пакао) и материјално-телесног принципа (примарне одлике мушког и женског пола), што је основно својство гротескног реализма.<sup>274</sup> Именовавши Наљешковићеве маскерате као „*canzoni burlesche*”,<sup>275</sup> Ф. М. Апендини је наслутио шта се крије испод њихове ласцивности, с обзиром на то да се бурлеска, као књижевна техника описивања тривијалних предмета високим стилем, граничи са феноменом гротеске.<sup>276</sup>

Присуство више различитих стилова и тонова појачава контрасте између категорија високог и ниског, озбиљног и смешног. У уводној Наљешковићевој маскерати најдоминантније је интертекстуално присутан библијски наратив. Персифлажом библијских прича о женској грешности, паклу и охолости појачава се опсцени ефекат алегоријског значења, којим се етичка димензија библијског моралног канона пародира. Моралне забране и грешне телесне жеље у Наљешковићевој уводној песми претварају се у обрасце пожељног понашања, те се као нови императив не поставља спутавање плоти, већ препуштање нагонским хтењима.

Већ на почетку маскерата, развија се слика жене, као грешног бића, у контексту старозаветне приче о првородном греху:

„Ми смо женам вијек чинили  
и чинимо родит с' муком,  
ер смо прву приварили  
не динарим нег јабуком.“  
(*Пјени од маскерате*, 1, 34–37)

<sup>271</sup> N. Hartman, *Estetika*, Beograd, 1968, 43.

<sup>272</sup> Е. Р. Курцијус, *Европска књижевност...*, 419–434.

<sup>273</sup> Гуревич разматра генезу хибридизације жанрова од античке књижевности до средњовековних списа. Видети: А. Гуревич, *Problemi narodne kulture u srednjem veku*, Beograd, 1987, 280–283.

<sup>274</sup> М. Бахтин, нав. дело, 320–384; М. Ристивојевић, *Bahtin o karnevalu*, Etnoantropološki problemi, IV, 3, Beograd, 2009, 197–210.

<sup>275</sup> Ф. М. Апендини, нав. дело, 223.

<sup>276</sup> В. Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Нови Сад, 2004, 20–34.

У Наљешковићевој маскерати за прогон из Еденског врта криви су мушкарци, а промена значења библијске приче акцентује слабост жене, када је телесни грех у питању. Жена није активни учесник, као у библијској причи, већ пасивни трпилац који се не може одупрети мушкој жељи. Фина интертекстуална спона са *Библијом* присутна је у опису телесног уживања:

„Нег смо сви ми вражје ћуди,  
ер у паклу сваки воли  
и дан и ноћ да се труди  
за гријех они наш охоли;  
тер ки тврђе главу движе  
цјећ проклете охолости,  
он час буде пасти ниже  
доли главом у пропасти.“  
(*Пјесни од маскерате*, 1, 101–108)

У равни дословног значења, пад у пакао доводи се у везу са охолошћу, грехом који у хришћанству има посебан статус, као први Луциферов преступ, што је у функцији карактеризације дијаболских маски казивача. У библијским причама, пасажима о погубности охолости изграђени су на контрастима високих хтења грешника и ниског пада који неминовно следи као Божија казна,<sup>277</sup> што има дидактичко значење. Наљешковић стилски имитира ове параболе, а гротескно снижавање постиже се у алегоријском преносу значења библијских алузија на телесну раван – опис моралног посрнућа грешника постаје натуралистички приказ телесног чина. Срамотни пад у пакао, који чека горде, у Наљешковићевој маскерати се преобраћа у извор телесног задовољства, а забрана се успоставља као услов телесног уживања.<sup>278</sup> Насупрот хришћанској врлини, у песми се глорификује телесна љубав, као највиши идеал:

„Ови свјет мој сад чујте:  
како до сад тако и напријед  
у љубави напредујте,  
јер је много добар тај ред.“  
(*Пјесни од маскерате*, 1, 149–152)

---

<sup>277</sup> Не узноси се, да не паднеш и да се не осрамотиш, јер Господ ће открити твоје тајне и понизити те пред свим збором, јер ниси досегао страха Господњег и јер ти је срце пуно преваре.“ (Сирах 1:30) У свом срцу си говорио: Успет ћу се на небеса, поврх звијезда Божијих престо ћу дићи (...) А сруши се у Подземље, у дубине провалије!“ (Изаија 14, 12-15)

<sup>278</sup> О феномену забране у Хришћанству видети: *Ž. Bataj, Erotizam*, Beograd, 2009, 95–100 ; *A. M. di Nola, Davo*, Beograd, 2008, 299.

Гротескним снижавањем хришћанских вредности ослобађа се карневалски смех, јер се, на овај начин, успоставља нова хијерархија, а укидају друштвене конвенције.

Особеност жанрова у којима се развија гротескна визија света јесте ослањање на актуелну савременост, што уочавамо и у овој Наљешковићевој маскерати.<sup>279</sup> У том смислу, може се тумачити мизогина интонација у песми, почев од библијског предлошка о првородном греху, преко називања жена „проклетијем“. Овакво виђење жене, у ширем западноевропском контексту, повезано је са тумачењима женске природе,<sup>280</sup> која упоришта проналазе управо у причи о Евиној кривици за прогон из Еденског врта.<sup>281</sup> Посматрано у оквирима граница Републике, питање мизогиније осликава културноисторијске прилике у Дубровнику у којем су жене биле стигматизоване за најмањи искорак из уврежених обичаја.<sup>282</sup> Девојачка част је, на различите начине, довођена у везу са ђавољом кушњом, а њена неукаљаност представљала је морални императив. У том смислу, младожењин први контакт са младом представљао је, према народним веровањима, отварање капије хтонског света, те је постојао низ обреда којима су се штитили од демонских сила.<sup>283</sup> Уколико је пак до обљубе долазило присилом, кривица је падала на жену, о чему сведочи специфичан модел говора напасника да их је „тентао ђаво“.<sup>284</sup> Оваква врста дискурса о моралним забранама, везаним за телесност, усложњава алузивност Наљешковићевих маски ђавола.

Насупрот отворене мизогиније, која се развија у уводном и централном делу ове покладне песме, тон се мења у завршници, са променом адресата. Обративши се жанама, маске их ословљавају афирмативно, као миле, драге и благе нарави, јер не мрзе

---

<sup>279</sup> Р. Богишић је истакао да је Наљешковић изразито склон реалистичном начину изражавања, што се посебно уочава у фарсама и маскератама. Видети: Р. Богишић, нав. дело, 105.

<sup>280</sup> G. Bok, *Žena u istoriji Evrope*, Beograd, 2009, 16–34.

<sup>281</sup> L. Gowing, *Domestic dangers– Women, Words and Sex in early modern London*, London, 1998, 95–120; Ž. Delimo, *Strah na zapadu...*, 439–450.

<sup>282</sup> О положају жена у Дубровнику видети: Z. Marković, *Pjesnikinje starog Dubrovnika*, Zagreb, 1970, 36–47; Д. Динић-Кнежевић *Положај жена у Дубровнику у XIII и XIV веку*, Београд, 1974, Z. Janeković-Römer, *Rod i grad, dubrovačka obitelj od XIII do XV stoljeća*, Dubrovnik, 1994; С. Петаковић, *У сенци ловоровог венца – поетесе старог Дубровника*, Књиженство, 4, 2014.  
<http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=121>

<sup>283</sup> Љ. Раденковић, нав. дело, 28.

<sup>284</sup> J. R. Ruff, *Violence in Early Modern Europe 1500–1800*, Cambridge, 2001, 131–132; S. Stojan, *Vjernice i nevjernice: žene u svakodnevici Dubrovnika*, Zagreb–Dubrovnik, 2003, 22–30; S. Stojan, *Slast tartare: Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*, Zagreb–Dubrovnik, 2007, 124–126; D. Stanić, I. Mrđen, R. Kralj-Brassard, *Nasilje prema djeci i kriminalitet mladih u Dubrovniku u XVIII stoljeću*, Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU, 53, 1, Dubrovnik, 2015, 241–264.

ђаволе, него им удовољавају. Ова похвала, заправо, представља маскирану мизогинију, јер се истиче женска раскалашност и аморалност:

„Ви студена огријете,  
обучете мнократ гола,  
ви немоћна подвигнете,  
а сломите ви охола.“  
(*Пјесни од маскерате*, 1, 145–148)

Након молби упућених женама да буду преме мушкарцима милосрдне, у маскерати се руши граница између извођача и публике увођењем музичара, са којима ће се карневалски смех стопити са песмом и игром. Улазак свирача антиципиран је стиховима: „Ево чујем дружбу моју / гди се справља доћи сада,“ што јасно указује да је Наљешковић писао маскерате за извођење. Уколико су Наљешковићеве песме певане у истом просторном и временском оквиру, по задатом распореду, било је, сигурно, важно обележити почетак дефилеа маски музичко-сценским предахом, који је употпуњавао весеље и привлачио публику.

У конципирању маске ђавола Наљешковић је, према мишљењу М. Петковића, идеју могао пронаћи у *Декамерону*, у десетој новели исприповеданој трећег дана.<sup>285</sup> Оваква врста књижевних утицаја није уобичајена за дубровачке маскерате, које су за узорне моделе имале, најчешће, покладну поезију.<sup>286</sup> Елитистички однос дубровачких писаца према фриволним садржајима Бокачових новела могао је, међутим, бити подстрек за Наљешковића да, у знак отпора према књижевном пуризму, једну новелу песнички преобликује за карневалске свечаности. При томе, новела о истеривању ђавола слони за једну од најласцивнијих, те је у времену у којем Наљешковић ствара широм Европе преиначавана према морализаторско-дидактичким узусима, или пак изостављана из *Декамерона*. Сличну рецепцију имала је и ова Наљешковићева маскерата, сачувана у краћем облику у Мажибрадићевом рукопису,<sup>287</sup> у којем су били прескочени најласцивнији сегменти песме. Селективно преписивање текста сведочи о томе да преписивач није био равнодушан према фриволним садржајима

<sup>285</sup> М. Петковић, нав. дело, 115.

<sup>286</sup> П. Бембо је у свом делу *Prose della volgar lingua* (1525) у Венецији, у оквиру општег начела имитирања канонских писаца успоставио систем у којем је Бокачово дело *Декамерон* послужило као апсолутни модел за прозу језичко – стилском смислу. О развоју прозе у Дубровнику видети: S. Milinković, *Dekameron: knjiga o ljubavi*, Beograd, 2011, 99–101.

<sup>287</sup> Видети: S. Kastropil, *O jednom zborniku pokladne lirike*, Građa za povijest književnosti Hrvatske, 24, Zagreb, 1953, 251.

Наљешковићевих „ђавола“, који су излазили из допустивих оквира слободног певања о телесним уживањима.

Паралеле између Наљешковићеве маскерате и Бокачове новеле успостављају се на неколико равни. У основи заплета ове приче и у тематском језгру маскерате налази се иста алегија о утеривању ђавола у пакао, с том разликом што је у Наљешковој песми апстрахована и преобликована у складу са поетичким задатостима покладне лирике. Елементи дијалога из Бокачове новеле интертекстуално су присутни у песничким сликама Наљешковићеве маскерате. Похотност жена у покладној песми, које би мушкарце „вргле у пакао покли душу не пусте“, снажнија је од маскуларног нагона. На исти начин, Бокачо представља жељу младе девојке: „Не знам Рустико, зашто ђаво бежи из пакла; јер када би он у њему остајао онако радо као што га радо пакао прима у себе и задржава, никада не би излазио из њега.“<sup>288</sup> Модел окретања наглавце хришћанских вредности, у којем се распусност жена слави као врхунска милост, Наљешковић је, такође, могао преузети из Бокачове новеле. Глорификовање милих жена које „не мрзе на враге“ пародијски је поступак, развијен, у прозном облику у Бокачовој новели: „Јер када би се ти свакипут када ме ђаво стане мучити на мене сажалила и пристала да ја њега утерам у пакао, не само што би ми дала силну утеху него би и богу послужила“. Прозни пасажии из Бокачове новеле имају своје еквиваленте у песничким рефлесијама Наљешковићевог дела о природи мушкараца и жена, које су обезличене, исказане као опште истине, у складу са поетиком жанра. Уколико је Наљешковић имао на уму овај садржај, преобликовање новеле у маскерату олакшавала је природа Бокачовог дела у чијој се основи налази, управо, карневалско окретање вредности.

Питање књижевних утицаја, који су одредили концепцију Наљешковићеве маскерате, усложњено је тиме што се иста тема варира и у другим причама и књижевним традицијама. Као парадигматичан пример, навешћемо причу, укључену у средњовековни роман *Живот Варлаама и Јосафа*, која је касније преписивана као морализаторска поука, а од ње је настала и народна прича.<sup>289</sup> У епизоди о ђаволу приповеда се о младићу, кога је отац касно добио, па га је дуго скривао од погледа људи. Када је царевић први пут изашао међу људе, па угледао девојке и жене, на

<sup>288</sup> Наши наводи према: Ђ. Бокачо, *Декамерон*, Нови Сад, 1958, 305.

<sup>289</sup> Љ. Раденковић, *Представе о ђаволу*..., 17.

његово питање шта је то, дворска пратња је одговорила: „Оно је ђаво.“<sup>290</sup> Везивање дијаболних тема и плотских садржаја могао је, дакле, Наљешковић сусрети не само у Бокачовој новели, већ и у другим прозним изворима.

Инвентивност Наљешковићевог прихватања књижевних утицаја огледа се у томе што се, у концепцији казивача вероватно није поводио за италијанским маскератама. Није, наиме, остала сачувана ниједна италијанска песма у којој маске ђавола имају опсцено значење. Медини, као могући извор, наводи адеспотну песму *Canto della spiritate*,<sup>291</sup> у којој су казивачи жене опседнуте духовима, што има сличну симболику као и Наљешковићеви ђаволи, са том разликом што жене казују и описују телесна искуства, а не мушкарци као у Наљешковићевој маскерати. Трагајући за изворима Наљешковићеве уводне маскерате, Мрчела анализира и Ђуђолину (*Giuggiola*) песму *Trionfo de' Diavoli*<sup>292</sup> и Макијавелијеву маскерату *Canto de Diavoli*.<sup>293</sup> У Ђуђолиној маскерати казивачи наводе да су дошли из пакла да својим примером покажу шта се дешава онима који се побуне против владара. Ове маске имају морализаторску функцију да заплаше поданике и лишене су двострукости значења као Наљешковићеви ђаволи. У Макијавелијевој песми маске долазе на карневал да посеју семе зла: „E 'n questo carnevale / Vegniamo a star con voi / perchè di cisacun male / stati siamo e sarem principio poi.“<sup>294</sup> Ђаволи у Макијавелијевој песми имају улогу Купидона, а њихов долазак на карневал повезан са преузимањем града у којем владају неред и хаос више него у паклу. Ове песме нису имале значајнијег утицаја на Наљешковићеву уводну песму – из фирентинских маскерата аутор је преузео само форму излагања казивача.<sup>295</sup>

У завршном делу песме позивање музичара да засвирају има елементе еротске алузивности, засноване на похвалама инструмената. Ова концепција могло је настати по узору на Отонаијеву маскерату *Lanzi che suonano trombone*, у којој музички инструменти алудирају на мушке делове тела. Утицај ове маскерате могао је бити и посредан – јер је, без уплива плотских мотива, већ препевао Ветрановић у песми *Ланци алемани, трумбетари и пифари*. Сложеност поетичког модела, у којем се спајају

<sup>290</sup> В. Стефановић Караџић, *Српски рјечник*, Београд, I–II, 1852, 221.

<sup>291</sup> *Canti carnascialeschi. Trionfi, carri e mascherate secondo l'edizione del Bracci con prefazione di Olindo Guerrini*, Milano, 1883, 48.

<sup>292</sup> *Canti carnascialeschi ...*, 257.

<sup>293</sup> М. Мрчела, нав. дело, 225–226.

<sup>294</sup> *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, Bari, 1936, 290–291.

<sup>295</sup> Опширније о утицајима фирентинских маскерата на Наљешковићеву уводну песму видети: М. Мрчела, нав. дело, 224–225.

различите традиције и „најдоследније примењује техника значењске амбиваленције“<sup>296</sup>, Наљешковић није следио у осталим песмама.

У четвртој маскерати улога колективног казивача припала је „забогарима“ – просјацима, чије је представљање изостављено на почетку песме, како би се постигао ефекат изненађења код публике. Маске се, у уводном обраћању, постављају доминантно у односу на женски део публике, износећи, у проповедничком тону, вечите истине:

„Чујте жене, ке иштете  
души покој и мир стећи  
јер без труда и без штете  
сад вам се ће начин рећи.“  
(*Пјесни од маскерате*, 4, 1–4)

„Духовни“ савети казивача претварају се, потом, у молбе, те се маска просјака открива поступно. Од уводне апострофе, развијају се две семантичке равни у „проповедима“ које забогари упућују женама. На дословном нивоу, величају се моралне врлине, на којима инсистира хришћанско учење, као што су милосрђе и несебичност:

„Јер кад жеднијем пити дате,  
и кад гола обучете,  
и студена огријевате,  
души покој ви стечете.“  
(*Пјесни од маскерате*, 4, 14–17)

Међутим, на алегоријском плану „божи закон“ у песми није чување од телесног греха, већ препуштање плотским уживањима. Оваква врста преноса значења представља гротескно снижавање високих садржаја на телесну раван. Гротескни реализам у Наљешковићевој маскерати *Забогари* почива на карневализацији топице религиозне поезије. Морални савети изведени из *Библије* о важности милосрђа и љубави према ближњем обликовани су тако да имитирају дидактички тон, карактеристичан за ову врсту поезије. Комични ефекти происходе из несагласја озбиљне форме проповедања о врлинама и садржаја у којем су моралне вредности

---

<sup>296</sup> Т. Богдан, нав. дело, 146.

„окренуте наглавце“ – критика овоземаљских уживања, која се развоја као тема религиозних жанрова, претворена је у овој маскерати у похвалу телесних слобода. Мотив страха од пакла и Божије казне, у завршном делу маскерате, алузија је на типизирани поенте религиозних песама и проповеди, а истовремено и семантички важно место у којем се у потпуности открива друга, скривена „моралност“: „Сад можете рај добити / удиелив нам оне ствари“. Препуштање искушењима доведено је у везу са рајским искуством, што је повезано са виталистичким поимањем телесности на карневалским свечаностима. У маскерати заборгари очекују да их госпође послуже „врућом јухом“ и „врућом кашом“, а гозбене слике једења и пијења најважнија су оспољавања гротескног тела које „превазилази своје границе, гута, упија, растрже свет, уноси га у себе, обогаћује се и расте на његов рачун“.<sup>297</sup>

У овој песми препознајемо утицај фирентинске Медичијеве маскерате *Canto di poveri che accattano per carità*<sup>298</sup> у којој су казивачи сиромаси који госпе моле за милост. Алгоритичко значење твори се, као и код Наљешковића, поигравањем са типичним религиозним темама које, заправо, представљају позив на телесно уживање. Изнад Божијег закона налази се закон природе коме се треба повиновати („*Quel ben che dà natura*“). Препуштање љубави у Медичијевој маскерати треба да буде пуно вере, како би грешница добила опроштај од Бога.<sup>299</sup> Мотив свесног ступања у грех, о којем казују Макијавелијеви сиромаси, Наљешковић преобликује удаљивши га још више од хришћанског учења: његови заборгари „проповедају“ да телесна љубав није грешна. Међутим, у основној концепцији казивача, Наљешковић се повео за овом Медичијевом покладном песмом.

У Наљешковићевој петој маскерати казивачи су робови који долазе из далеких страна, што се открива већ у уводној формули маскерате, изграђеној по узору на Ветрановићеве покладне песме:

„Из далека сужњи гремо,  
једа бисмо напросили  
чијем бисмо се одкупили,  
да у робству не умремо.“  
(*Пјесни од маскерате*, 5, 1–5)

<sup>297</sup> М. Бахтин, нав. дело, 298.

<sup>298</sup> *Opere di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico*, III, Firenze, 1825, 182.

<sup>299</sup> „Dunque, donne, pensate / Amar sempre con fede; / Acciocche pio troviate / Dal Ciel grazia e mercede“.  
Наши наводи према: Л. Медичи, нав. дело, 182.



У уводном делу песме, робови се обраћају мушком делу публике описујући реалистично живот у заробљеништву и позивајући да их погледају „гди у гвоздијех клопоћу“. Овај детаљ може се тумачити и као шлагворт да се текстуално извођење повеже са сценским наступом, те да се публици покажу упечатљиви детаљи костима.<sup>300</sup> У молбама упућеним дубровачкој господи, маске хвале њихову, на далеко чувену, милост и богатство. Међутим, у другом делу, са променом адресата, мења се тон масекарете. У обраћању „гиздавим госпођама“ препоручивање робова двоструко је семантички кодирано. Величање раскоши дубровачких госпођа, у овом контексту, добија ласцивне конотације, што је спона са преходном маскератом:

„Благо ваше јес велико,  
тер се неће ни познати,  
кад нам дате н'јеколико,  
неће за то вам липсати;  
господари неће знати,  
а сповидјет ми нећемо.“  
(Пјесни од маскерате, 5, 35–40)

У исказивању наклоности, казивачи износе баналну визију телесности, сведену на размену – као награда за служење очекује се прихватање љубавне понуде. Описи способности робова да обрађују земљу без одмора – „вам робоват' ер волимо / и копати и орати / и дан и ноћ работати“ – односе се заправо на њихово љубавно умеће, којим се женама препоручују. Ласцивна алузивност изграђује се посредством архаичних представа о плодности, које оличава земља, као женски принцип.<sup>301</sup> Ефекат гротескног снижавања постиже се наглашавањем различитих начина обраде земље, што симболички афирмише живот доњег дела тела.<sup>302</sup> Жеља за слободом, коју казивачи изражавају на почетку маскерате, обраћајући се дубровачкој господи, замењује се у другом делу песме жељом за плотском љубављу.

Фирентински предложак за Наљешковићеву маскерату *Робови* не можемо прецизно утврдити. У песми Б. Варкија ( В. Varchi) *Canto di Greci Stiavi*,<sup>303</sup> алегорија се твори поигравањем са значењем физичког и Аморовог ропства, што смо уочили и у Наљешковићевој маскерати. Маске робова, у Варкијевој маскерати, пореде Аморово

<sup>300</sup> М. Мрчела, нав. дело, 235.

<sup>301</sup> Љ. Раденковић, *Народна бајања код јужних Словена*, Београд, 1996; 111–113; М. Елијаде, *Свето и профано*, Нови Сад, 2003, 167–169.

<sup>302</sup> М. Бахтин, нав. дело, 29.

<sup>303</sup> *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi*, II, Lucca, 1750, 441.

ропство са физичким сужањством, у градацијској слици, у којој господари завиде слугама, јер су још јачим оковима љубави завезани:

„Quant'è crudel la servitu d'Amore,  
S'a propri servi i suoi miglior soggetti  
portano invidia, in miglior lacci astretti.”  
(*Canto di Greci Stiavi*, 10–12)

У Наљешковићевој маскерати *Робови* описи ропства прожети су ласцивним алузијама, које изостају у Варкијевој маскерати. Слободно приступивши предлошку, Наљешковић је у маскерату уписао модел карактеризације казивача, који је могао упознати у многобројним фирентинским ласцивним песмама. Наљешковићеве маске робова хвале се својим вештинама у послу, а заправо се размећу љубавним умећем, што је карактеристично за италијанске еснафске маскерате.

Да се Наљешковић није поводио само за страним утицајима, већ и за домаћом литерарном традицијом, може се препознати у шестој и седмој маскерати, у којима су казивачи пастири. Ове маскерате тематски су повезане и међусобно се допуњавају. У шестој маскерати казивачи се не представљају на почетку наступа, већ описују разлоге доласка у Дубровник. Тренутак театарског извођења наглашен је одредницом „сада“, која упућује да је песма писана за извођење: „Немојте нам ви зазрјети / јер смо пришли овди сада.“ Казивачи свој долазак мотивишу добрим гласом о угледу и богатству Републике, а родољубиви тон њиховог говора, такође је настао под несумњивим утицајем Ветрановићевих маскерата:

„Велике смо чули славе  
од вашег сегај Града,  
да надходи све државе  
од Истока до Запада.“  
(*Пјесни од маскерате*, 6, 9–12)

Наљешковићеви казивачи – пастири не прекорачују границе пристојности у описивању лепих госпи, славећи љубав, по узору на Ветрановићеве истоимене маске. Једина дискретна ласцивна алузија јесте спомињање музичких инструмената на крају маскерате: „хрло се ми дигнусмо / подбив иштом сурле наше“, што је интертекстуална спона са уводном Наљешковићевом маскератом. Долазак пастира у Дубровник да свирају и певају представља нови позив за публику да узме учешће у карневалском весељу. Плесне и музичке деонице Наљешковић је вешто поставио на чворишним

тачкама *Пјесни од маскерате*, након уводне песме, а потом и на средини циклуса, након шесте маскерате.

Ова маскерата имитира тон Ветрановићеве песме *Пастири* на различите начине – почев од уводног обраћања, преко родољубивих рефлексива и одмереног описа лепих госпи, до позивања глумца да, заједно са публиком, певају и играју. Зависност Наљешковићеве маскерате од узорног текста огледа се и у многобројним цитатима и парафразама Ветрановићевих маскерати *Трговци*, *Армени и Индијани* и *Две робињице*.<sup>304</sup> Рефлекси предлошка препознају се, на пример, у описима лепих госпи:

„да су оди лијепе виле  
њих липотом затравиле.“  
(*Пјесни од маскерате*, 6, 19–20)

„И лјепота вашиех вила  
младост нам је затравила.“  
(*Пастири*, 126–127)

У шестој маскерати, Наљешковић прати Ветрановићеву концепцију маскерата, не увевши оригиналне елементе у карактеризацију пастира. Више инвентивности аутор је показао у седмој маскерати, у којој су казивачи – пастири обликовани без ослањања на Ветрановићеве покладне песме. Већ у уводном обраћању, у седмој маскерати, казивачи дају мотивацију доласка у Дубровник, али она није повезана са славом Града, већ су „разумјели чудне хвале / навлаш славнијех дика.“ Уместо родољубивог осећања, долазак пастира повезан је са приземним, телесним поривима. Милостивост Дубровкиња „ке су лачне напитале / и студенијех огријале“, као и у првој и четвртој маскерати односи се, заправо, на њихову аморалност. Казивање о раскалашности госпи повезује се са реалијама из дубровачког живота служавки:

„Рекоше нам путем ходе:  
годишњица[м] л’јепше [ј’] тамо,  
испод Пича<sup>305</sup> тер их воде,  
да им мету кућу само;  
а ми после сваке знамо  
потрјebene за ваших стана.“  
(*Пјесни од маскерате*, 7, 12–17)

<sup>304</sup> Б. Ђорђевић наводи више места у којима Наљешковић цитира или парафразира Ветрановића. Видети опширније: Б. Ђорђевић, нав. дело, 105–111.

<sup>305</sup> М. Пантић је упозорио да би ово могла бити грешка приређивача, те да би требало да стоји „испод Пила“. Видети: Б. Ђорђевић, нав. дело, 110.

Реалистичним детаљем, у седмој маскерати обogaћен је, у многоме, типизирани, предвидљиви говор казивача и начињена је спона са Наљешковићевим фарсама, у којима се дају одливци из дубровачког живота.<sup>306</sup> Спомињањем дубровачких „годишњица“ Наљешковић је алудирао на положај служавки, које су, као обесправљени део дубровачког друштва, врло често биле у вези са господарима и њиховим обесним синовима. Пракса сексуалног искоришћавања у Наљешковићевој маскерати представљена је, у складу са становиштима тога времена, као уобичајена појава.<sup>307</sup> Маскерата се завршава типизираним молбом да их приме у службу у којој ће им бити безусловно на располагању.

У осмој маскерати концепција казивача је комплексана, јер је настала спајањем две маске – странаца и петраркистичких љубавника. На почетку песме, представљају се казивачи – дошљаци из „латинскијех страна“ који, привучени причама о слави Града, у њему траже посао. Мотивација странаца да дођу у Дубровник у основи је типизирана, и не разликује се у односу на образложења маски пастира, у претходне две покладне песме. На почетку маскерате, обраћање казивача упућено је публици генерално, а обликовано је у родољубивом тону, као похвала дубровачког богатства и разума његових становника:

„Из латинскијех страна гремо  
ни цић рати ни цић глада,  
нег цић славе сегај града.  
коју тамо разумје[с]мо.“  
(Пјесни од маскерате, 8, 1–4)

Исказивање поштовања према Дубровнику, манир је који је Наљешковић преузео из Ветрановићевих маскерата. У другом делу песме, обраћање је упућено ужем делу публике – лепим госпођама, чију наклоност желе да освоје. Постављањем плотских тема у средиште маскерате, Наљешковић се, начелно, одваја од Ветрановићевог утицаја. Удварање госпама развија на две семантичке равни. На дословној, казивачи траже милост и службу, док се на пренесеном плану пева о телесним жељама. Метафорични пренос значења пригушен је тиме што профили маски,

<sup>306</sup> Видети: С. Петаковић, *Лице и наличје ренесансне стварности у фарсама Николе Наљешковића*, Књижевност и језик, LVIII, 2011, 249–266.

<sup>307</sup> О положају служавки у Дубровнику видети: Д. Динић–Кнежевић, *Положај жена у Дубровнику...*, 18–22; Ђ. Петровић, *Дубровачке архивске вести о друштвеном положају жена код средњовековних Влаха*, Историјски часопис, XXXII, Београд, 1985, 5–25; S. Stojan, *Vjernice i nevjernice...*, 95–131.

осим пореклом, нису прецизно одређени и професијом, нити позицијом у друштву. Њихово препоручивање за службу не односи се на опис радних вештина, већ на дескрипцију карактера и плесних и играчких вештина:

„Сваки од нас лијепо поје  
л’јепше игра него знате;  
наше танце да згледате,  
знале бисте шта умијемо.“  
(*Пјесни од маскерате*, 8, 29–32)

Позив на плес и игру, карактеристичан је и за Ветрановићеву маскерату *Пастури*, што Наљешковић понавља у првој и шестој маскерати. У овим покладним песмама похвале плесног умећа представљају искорак у ванлитерарни простор у коме публика треба да узме учешће. У осмој маскерати пак демонстрација плесних вештина у функцији је карактеризације казивача. Можемо претпоставити да је извођење маскерате пратила и игра казивача, који су, на тај начин, усклађивали сценски израз и покрет.

Специфичност фигура странаца у Наљешковићевој маскерати може се довести у везу са културноисторијским приликама у Граду, у којем су, због важних трговачких веза, Италијани имали повлашћено место међу другим дошљацима.<sup>308</sup> Нотарске књиге бележе и велики број склопљених бракова Италијана са Дубровкињама.<sup>309</sup> Оваква позиција Италијана у Дубровнику, донекле, објашњава појаву распусних Латина у Наљешковићевој маскерати, који се, без зазора, удварају женама. Бирана лексика, којом се казивачи госпама обраћају, такође је рефлекс елитистичке позиције Италијана, који су у Дубровнику, својом ученошћу, неретко унапређивали дубровачку средину.<sup>310</sup>

У функцији карактеризације маске Латина, у маскерати су представљене и разлике између дубровачког и италијанског менталитета и друштвенополитичких позиција:<sup>311</sup>

<sup>308</sup> Диверсис, нав. дело, 29; Ј. Тадић, *Промет путника у старом Дубровнику*, 1939, 205–252.

<sup>309</sup> Z. Janeković Römer, *Stranac u srednjovekovnom Dubrovniku: između prihvaćenosti i odbačenosti*, Radovi: Zavod za hrvatsku povijest, 26, 1993, 27–38.

<sup>310</sup> I. Mitić, *Prilog proučavanju Dubrovnika i Venecije u XVII i XVIII stoljeću*, Anali, XIII–XIV, 1976, 117–141; I. Mitić, *O prijateljskim vezama mediteranskih republika Dubrovnika i Đenove*, *Dubrovački horizonti*, 21, 1981, 32–38; J. Lučić, *Veze Dubrovnika i Italije u Danteovo doba*, Radovi Međunarodnog simpozija Dante i slavenski svijet, Zagreb, 1984, 339–356.

<sup>311</sup> Z. Janeković Römer, *Okvir slobode*, Zagreb-Dubrovnik, 1999, 13–19.

„Могли бисмо у господе  
ми дворити и онамо;  
али они често ходе  
на бојеве далек тамо;  
а од такe ми незгоде  
веоми се уклањамо.“  
(*Пјесни од маскерате*, 8, 9–12)

Латини, који нуде љубав „без пјенеца“, имитирају говор петраркистичких љубавника, којима су срца заробиле лепе Дубровкиње. У говору ових казивача пародични ефекат остварује се фином заменом духовних вредности профаним. Мотиви љубавне чежње и тражење милости обликовани су тако да немају платонска значења, већ дискретно алудирају на телесна уживања:

„Разумјесмо благо ваше  
и ваш разум велик да је.  
липоте нам још казаше  
од госпођа овди да је.  
Тијем нам срца завезаше,  
нитко плату да не хаје,  
у пјенезу ка се даје,  
него милос, ку иштемо.“  
(*Пјесни од маскерате*, 18–26)

Пародијски слој песме појачава се развијањем петраркистичких мотива, грубо обликованих и усмерених ка прагматичном циљу остварења чулних жеља, експлицитно откривених на почетку песме: „за што нарав туј имамо / да се љубит'ми хоћемо“. Петраркистички топоси неизрецивости лепоте госпе, љубавних рана, те прижељкивања смрти због неостварене љубави, добијају пародична значења у споју са непримереном лексиком, везаном за реалистичне теме, без узвишених конотација:

„Не иштемо од вас плате,  
о госпође изабране,  
у пјенезу да нам дате,  
ни хаљина али хране,  
нег да мило извидате  
у срдашцијех наше ране,  
које нам су од вас дане,  
кроз ке жељно умиремо.“  
(*Пјесни од маскерате*, 8, 42–49)

Потпуно разоткривање намера казивача, које су маскиране петраркистичким овојницама, дато је у завршници песме. Латини изнова моле госпе да „обљубе“ њихову службу, што недвосмислено указује на ласцивни смисао њиховог удварања. Осма маскерата спада у хибридне покладне песме, у којима се преплићу различити елементи литерарних утицаја – од Ветрановићевих родољубивих пасажа о Дубровнику, до петраркистички обликованих стихова и ласцивних метафора, карактеристичних за фирентинске маскерате. Са овом маскератом завршава се поступак деградације узорног „фирентинског модела,“ евоцираног у уводној Наљешковићевој песми, и прави се прелаз ка деветој и десетој маскерати, у којима, у потпуности, изостају плотски мотиви.

Оно што на формалном плану повезује Наљешковићеве ласцивне маскерате јесте осмерачка форма.<sup>312</sup> Прва и четврта маскерата испеване су у унакрсно римованим осмерачким катренима – *Врази* броји четрдесет три, а *Забогари* једанаест катрена. Карактеристичну групу сачињавају пета, шеста, седма и осма маскерата, код којих се, на формалном плану, уочава метричка транспозиција стиха италијанске покладне поезије (*canti carnascialeschi*). Наљешковић преузима карактеристичне елементе из најпопуларнијих метричких облика карневалске поезије – балате и барцелате.<sup>313</sup> Из ових италијанских форми прихвата, пре свега, основно обликотворно начело – песме имају уводну строфу, рипрезу, метрички различиту од остатка песме, у којој се износи кратак садржај песме – аргумент, а која се понавља као рефрен након сваке строфе. При томе, последњи стих сваке строфе римује се са првим стихом рефрена. Оно што, међутим, Наљешковић не имитира јесте карактеристична форма једанаестерца, или комбиновање једанаестерца и седмерца, већ у овим песмама доследно користи осмерачки стих.

Наљешковић у петој, шестој, седмој и осмој маскерати инвентивно варира основна начела балате. Пета песма има типичну форму фирентинске маскерате фротоле (*frotolla*) која се састоји од уводног четворостиха (ХУУХ) и једанаест сестина са римом (АББАББХ).<sup>314</sup> Шеста песма се састоји од пет октава (АБАБАББХ) и рефрена, са којим песма почиње, а потом се понавља након завршетка сваке строфе (ХУУХХУУХ).

---

<sup>312</sup> П. Станојевић је, у свом незавршеном раду, скицирао поделу Наљешковићевих маскерата према метрици на две групе: песме једнако организованих строфа без рефрена а у друге оне у којима се прве строфе разликују од осталих, а потом се понављају као рефрен. Видети опширније: М. Зоговић, *Наставак разговора о метрици са Предрагом Станојевићем: „Наљешковићеве маскерате“*, у: *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*, V, 2010, 77.

<sup>313</sup> Опширније о метричким обрасцима италијанске покладне поезије у: М. Зоговић, нав. дело, 75–85.

<sup>314</sup> М. Мрчела, нав. дело, 245.

Седма песма има форму балате (balatta), која се састоји од три сестине (АБАББА) и уводног катрена (ХУУХ), који се понавља након сваке строфе. Осма маскерата састоји се од шест октава (АБАБАББХ), са рефреном у октави (ХУУХХУУХ). Доминантно присуство осмерца и рефрена указују на мелички карактер Наљешковићевих ласцивних маскерата, што потврђују и три предвиђена изласка у ванлитерарни простор у којем казивање потпуно уступа место музици и покрету.

Наљешковићеве покладне песме са ласцивном тематиком прве су сачуване маскерате у којима се без зазора певало о телесним задовољствима. Овај подтип дубровачких маскерата са колективним казивачима развијао се, након Наљешковића, до краја XVI века, али никада није стекао популарност коју су уживале дубровачке цингареске. Узорни модели у стваралаштву каснијих аутора ласцивних маскерата били су италијански „*canti carnascialeschi*“ али и незаобилазне Наљешковићеве „безобразне песме.“

### 2.2. 3. Маскерате „Аморових слугу“

Слабљење еротске алузивности у другом делу *Пјесни од маскерате* води њеном ишчезнућу у деветој и десетој маскерати. Ове покладне песме чине посебну микроцелину, која функционише по другачијим поетичком моделу у односу на „праве маскерате“. Девета и десета покладна песма обликоване су према моделативним принципима петраркистичке поезије, а истовремено, имају основне типолошке елементе жанра маскерате. У првим стиховима казивачи се представљају као „несрећни друзи“ или „слуге од љубави“, а обраћају се „изабраним госпођама“. У казивању маски несрећних љубавника доминантно је присутан петраркистички регистар, а изостаје метафорични пренос који петраркистичким мотивима даје ласцивна значења. Повезаност девете и десете маскерате успоставља се посредством истог казивача, али и блискошћу њихових наратива – искази о љубавној патњи у деветој маскерати претварају се у казивање о испуњеној љубави у следећој покладној песми. Ове песме настале су по узору на фирентинске маскерате које говоре казивачи „*amanti*” или „*innamorati*”,<sup>315</sup> у којима маске „Аморових љубавника“ описују несрећни љубавни удес

---

<sup>315</sup> Т. Богдан, нав. дело, 149.



као универзално искуство. У узорним италијанским песмама изостају, такође, плотске теме, а љубавно искуство описује се као платонски доживљај.

Казивачи у деветој маскерати изграђени су по клишетираном обрасцу петраркистичких љубавника, прерушених у рухо сиромаша:

„Тврдо ти се сви варају,  
ки у благу сегај свијета  
сцијене радос јак у рају  
и мир да им од свуд цвјета.  
По томуј би сваки од нас  
могао се блажен рити  
и дан и ноћ и хип и час  
мирно живјет и умрити.“  
(Пјесни од маскерате, 9, 9–16)

Насупрот материјалном благостању казивача, поставља се, као својеврсни контраст, несрећно љубавно искуство које одређује њихов живот у сагласју са девизом: *Amor omnia vincit*. Казивачи себе описују као „немирну дружбу“, алудирајући на устаљени петраркистички образац, по којем се, након спознаје љубави, жуди за изгубљеном хармонијом пређашњег живота. У складу са стандардним репертоаром петраркистичке лирике, казивачи описују љубавно сужањство као добровољни избор, а патњу као усуд од којег се не може побећи. Платонистички је обликовано и завршно обраћање у којем казивачи изражавају молбу за „љувеним погледом“. Изостаје отворени позив на телесно уживање, уобичајен у маскератама са ласцивном тематиком.

Споне са петраркизмом остварују се и на стилском плану. Нагомилавање именица и глагола, као и поредбене конструкције у описима духовних стања казивача, изграђене су у складу са препознатљивим петраркистичким изражајним средствима. Уметање преобликоване народне пословице: „Да цвијет дође нам у руке / створил би се тај час драчом“, поступак је карактеристичан, пре свега, за петраркисте напуљске школе. Понављање на неколико места придева „блажен“ у временском оквиру „и дан и ноћ и хип и час“, са алитерацијом везника „и“, интертекстуална је спона са Петраркиним 61. сонетом, који је најчешће препеваван у петраркизму.<sup>316</sup>

Девета маскерата испевана је у патетичном тону, који је појачан хиперболисаним песничким сликама љубавне патње. Статичност, коју је оваква обрада

<sup>316</sup> D. Fališevac, *Petrarkin sonet broj LXI kao citatni predložak hrvatskim ranonovovjekovnim pjesnicima*, *Poslanje filologa: Zbornik radova povodom 70 rođendana Mirka Tomaševića*, Zagreb, 2008, 225–234.

теме подразумевала, превазиђена је динамичним сценским средствима, о којима постоји назнака у тексту маскерате. Метафора „љубавног ропства“ преведена је на дословно значење, али не на текстуалним плану, већ на театарском: казивачи су носили маске сиромаша, како би дочарали своје духовно и материјално стање. Њихов костим је имао функцију у визуализовању потчињене позиције оних који служе љубави: „тужно рухо сеј носимо / ко зламени и све несреће“. На основу наведеног метатекстуалног елемента можемо претпоставити да је девета маскерата извођена, иако је петраркистичка тема наизглед одваја од веселог расположења које је красило дефиле карневалских маски. Оно што је био потенцијални извор хумора јесте карневализација петраркизма, остварена бурлескним контрастрирањем узвишеног говора казивача и начина извођења, у којем су љубавне фразе карикиране. Карневализација петраркизма наговештена је парентезама о сиротињским костимима „Аморових слугу“, који симболички представљају друштвену маргину, а не угледне представнике из високог сталеза.

У обликовању теме у деветој маскерати Наљешковић се угледао на фирентинску анонимну маскерату *Canto degli amanti*<sup>317</sup> у којој казивачи описују несрећно љубавно искуство, до којег их је довела „љубавна похлепа“. Уплакани „amanti“, у петраркистичком маниру, описују осећање љубави. Узвишени регистар у овој песми нарушен је упливом реалистичних детаља. Петраркистички љубавници чежну за љубављу, али и за сигурношћу дома, у којем су оставили своје часне супруге: „Belle madonne. Piatose, e grate / Eran le nostre donne.“ У Наљешковићевој песми не постоје алузија на прошлост казивача, а описи љубавних патњи, иако тематски кореспондирају са узорном маскератом, обликовани су у складу са стилским концептом дубровачког петраркизма.

Описи љубавних патњи у деветој маскерати добијају епилог у десетој покладној песми, у којој се тематизује следећа фаза тзв. „петраркистичког романа“ – испуњење жеља „љубавних слугу“. Повезаност са претходном маскератом остварује се посредством сродних песничких слика. Ако су у деветој маскерати казивачи исказали чежњу за „љувеним погледом“ и излечењем љубавних рана, у следећој покладној песми жеље се претварају у стварност:

---

<sup>317</sup> *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi*, II, Lucca, 1750, 564.

„Јер драг поглед ваша дика  
ки љувано к нам обрати  
допусти нам рани лика  
и сву жалост нашу скрати.“  
(*Пјесни од маскерате*, 10, 13–16)

На више места постоје алузије на негдашње осећање немира које се у десетој песми преображава у мир и спокој. Семантичко допуњавање девете и десете песме могло је имати функцију у повезивању песама у диптих, у којем су, током извођења, наступали исти казивачи. Можемо претпоставити да су маске сиромаша у десетој песми, са испуњењем љубавних жеља, скинуте, јер су симболисале љубавну патњу коју казивачи више не осећају.<sup>318</sup> Алузија на промену изгледа маски, са новим општим расположењем, очитује се у стиховима: „Нијесу наша блида лица / како н’јегда од немира“. Оваква уланчавања Наљешковићевих песама потврђују становиште о важности тумачења *Пјесни од маскерате* као циклуса, и поред низа концептуалних недоследности.

Спона са петраркизмом у десетој песми остварује се на сличан начин као у претходној, с том разликом што је нова петраркистичка тема остварења љубавних жеља довела до промене општег тона. Основна тема казивања маски љубавника јесте лепота госпе, која има метафизички карактер:

„Кростој хоће ваша гизда  
веле брзо нас видјети  
уздвигнут се тја до звизда  
и к небесом полетјети.“  
(*Пјесни од маскерате*, 10, 21–24)

Лепота која стреми ка небеским висинама има онтолошко значење у неоплатонизму, у којем се крајњи смисао постојања огледа у сагласију лепоте, вечности и бесмртности.<sup>319</sup> Међутим, у контексту певања о оствареним љубавним очекивањима, ови стихови се могу читати и као алузија на плотско уживање. У завршном делу маскерате казивачи се обраћању одабраној публици, са којом их повезује проживљена љубавна патња. Оваква врста контакта са публиком интертекстуална је спојница са уводним Петраркиним сонетом *Ви који звуком разасутих рима*, али и са дубровачким

<sup>318</sup> М. Мрчела, нав. дело, 241.

<sup>319</sup> М. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, I, Beograd, 1963, 33–37; Е. Граси, *Теорија о лепом* у антици, Београд, 1974, 99–104; Е. Гарин, *Италијански хуманизам*, Нови Сад, 1988, 139–157.

петраркистима који су овај модел ословљавања имитирали. Насупрот разочарања у телесну љубав, који у Петраркином сонету сведочи о томе да је аутор уводну песму писао на крају *Канџонијера*, Наљешковићеве љубавници саветују публику да не губи наду у љубав. За стрпљивост, „плату ће стећи“, што је алузија на уживања у узвраћеној љубави.

Спона са деветом маскератом у последњим стиховима остварује се варирањем песничких слика о љубавној патњи, које у десетој маскерати добијају нови смисао у испуњењу љубави. Понављањем истих синтагми и целих стихова појачава се утисак о микроцелини. Повезаност ових песама се остварује и посредством форме. Обе песме су испеване у осмерцима, без рефрена. Девета маскерата има шест октава, са схемом риме АВАВCDСD, док се десета маскера састоји од десет катрена, са унакрсном римом.

Наљешковићеве петраркистичке маскерате представљају посебан подтип покладних песама са колективним казивачима, у којима је карневализован доминантни поетски израз тога времена. Овој групи песама може се прикључити и осма маскерата, с том разликом што је у њој поетички концепт петраркизма директно пародиран. У деветој и десетој маскерати пак однос према петраркизму маскиран је на равни текста, а откривао се чином извођења. У деветој и десетој песми петраркистичке теме су прилагођене жанру маскерате, заменом двострукоримованог дванаестерца формом осмерачког стиха, што је проузроковало и поједностављивање петраркистичких описа. Кључни заокрет у петраркистичким маскератама јесте увођење карневалске визије телесности, којом се банализује ренесансна девиза „carpe diem“. У поворкама које су изводиле ласцивне песме, петраркистичке маскерате уносиле су нову динамику и суптилнију врсту хумора.

#### 2.2.4 Поетска дела на граници жанрова

Поигравање са петраркистичким регистром присутно је и у другој и трећој маскерати, које су жанровски хетерогене песме. У књижевним истраживања, становиште о нејединствености циклуса почива на анализи ових песама, које су означене као „трубадурске“<sup>320</sup> или „петраркистичке јадиковке“.<sup>321</sup> Са друге стране, проучаваоци који *Пјесни од маскерате* тумаче као јединствени циклус, покушавали су да пронађу елементе покладне поезије у другој и трећој песми.<sup>322</sup> При томе, ове група песама представља посебну микроцелину, обједињену низом заједничких тематских и формалних константи.

Друга и трећа маскерата надовезују се на Наљешковићеву најсложенију, уводну маскерату у којој је показао познавање, како поетике фирентинских маскерати, тако и домаће традиције. Представивши своје песничко умеће у маскерати *Врази*, Наљешковић се у другој и трећој маскерати поиграо са очекивањима публике, створивши дела која одступају од основних начела жанра маскерате. У овим песмама, пре свега, не испуњава се један од основних жанровски елемената, који покладна поезија подразумева – постојање маске индивидуалних или групних казивача.

Песме имају двојну структуру. У уводном делу друга и трећа маскерата испеване су у трећем лицу, што ствара сумњу да ли су писане за извођење, с обзиром на то да је перспектива првог лица омогућавала непосреднији контакт са публиком. У другом делу маскерата дата је пак интимна исповест, у којој изостају елементи карактеризације казивача. Исповедање љубавне патње обликовано је према обрасцима петраркистичке лирике. Спона са петраркизмом појачана је формом двострукоримованог дванаестерца, који песмама даје елегичан тон.

Оно што песме повезује са жанром маскерата јесу обраћања публици у финалним сегментима, са знацима извођења архаичног ритуала спаљивања, у првој песми, меха, а у другој, срца. Уколико су ове песме биле извођене, можемо претпоставити да је казивач носио са собом реквизите, који су могли имати и фалусну

---

<sup>320</sup> М. Медини, нав. дело, 36.

<sup>321</sup> М. Петковић, нав. дело, 116.

<sup>322</sup> Т. Богдан, нав. дело, 146–150.

символику.<sup>323</sup> Несагласје између озбиљног петраркистичког говора и начина извођења маскерате производило је бурлескни ефекат. Спаљивање реквизита у завршници једно је од представљачких средстава у карневалу, које се може довести у везу са обредима прелаза,<sup>324</sup> што добија пуни смисао када узмемо у обзир податак да је извођење било уприличено на свадбеној свечаности.

Друга маскерата почиње општом рефлексijом о невољном рођењу, које човеку не оставља могућност избора:

„Сви мудри говоре да дијете стојећи  
у мајци да море коју год ствар рећи,  
тер да му буде ријет: „Би ли ти сада рад  
изл’јести кад на свијет?“ Рекал би: „Не, никад.“  
(*Пјесни од маскерате*, 2, 1–4)

Метафоре рађања и првих дечијих суза, у литератури су тумачене једнострано као алузија на маску ђавола,<sup>325</sup> што искључују назнаке дате у првим стиховима:

„Ово ја створен бих у тамној пропасти,  
гди ништор не видих нег страшне теј тмасти.  
И за све у јами у тојзи врућине  
мнократ сузама цвилит ме учине.“  
(*Пјесни од маскерате*, 2, 7–10)

Пренатална визија спаја се са сликама пакла, што је директна интертекстуална спона са уводном маскератом у којој се женска полност, по истом метафоричном моделу, развија. Међутим, наговештај да је казивач у овој маскерати један од ђавола, најављен у уводној песми, нема довољно упоришта у тексту.

Излазак из мајчине утробе развија се у песми и као метафора изгубљеног утопијског простора, који човек покушава да поврати у љубавном заносу: „тер нарав проклета чини нам сваки час / да желим опета у тамну поћ’ пропас“. Елегично осећање повратка у таму женског стомака повезано је са рефлексijом о телесности, од које човек не може побећи. Мотиви рађања и тамне јаме, која симболише смрт, представљају гротескни спој опречних категорија.

<sup>323</sup> М. Мрчела, нав. дело, 230–231.

<sup>324</sup> S. Wilson, *The Magical Universe: Everyday Ritual and Magic in Pre- Modern Europe*, London and New York, 2004, 115–149; М. Елијаде, *Свето и профано*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2003, 194–197; А. Ван Генеп, *Обреди прелаза*, Београд, 2005, 134–168.

<sup>325</sup> Т. Богдан, нав. дело, 148.

Други део песме развијен је у форми петраркистичке исповести о неиспуњеним љубавним надама. Клишетиране слике служења госпи и описи љубавних суза градијски се нижу, да би у климаксу добили пародичну димензију свођењем узвишене љубави на телесну раван. Семантички важно место, које се у песми два пута помиње, јесте слика „мјеха пуног уздаха”. У својој основи ова метафора носи парадокс: врхунац патње није у срцу – како поетика петраркизма налаже – већ у најинтимнијим деловима мушког тела. Оваква врста замене значења представља поигравање са поетиком петраркизма.

Пасаж у којем се спаљује мех испуњава основне конвенције покладног жанра. Обраћање публици у презенту наговештава постојање ситуације извођења:

„Још вам ћу ријет гору јер она иста ме  
чини стат на двору за вратми од јаме,  
а коју желећи вратит'се ја донијех  
за биљег за већи уздаха ови мијех,  
да вам га прикажу и нека изгоре.“  
(*Пјесни од маскерате*, 2, 27–31)

Фигура жене привлачи казивача на „вратима од јаме“ која симболише полност, а повезана је са метафором пакла из првог дела песме. Жена је узрок греха, јер је њено тело пакао, што даје песми мизогину интонацију. Реквизит који казивач показује публици мења, међутим, општи тон песме која привидно прелази у карнавалску интонацију. Исповадање петраркистичке љубави постаје, тако, забавни спектакл у којем се спаљују докази телесне жеље.

Наљешковићева трећа песма семантички је једноставнија, изграђена по узору на петраркистичку лирику, којој се по поетско-стилским карактеристикама изразито приближава. Почиње општом рефлексijом о љубавном служењу, што је тематски повезује са претходном песмом:

„Тко чини што може, тај закон обслужи  
и ниткор не може да се на њ потужи.  
суђено мени би да служим ја н'јекој,  
у ке се изгуби сва служба и труд мој.“  
(*Пјесни од маскерате*, 3, 1–4)

Мотив љубавног служења изграђује се по општем моделу петраркизма, у којем лирски субјект госпи даје срце као највећи поклон и доказ љубави. Неиспуњена љубавна очекивања врхунац добијају враћањем метафоричне равни поклоњеног срца на првобитно текстуално значење. Поетски клише лутајућег срца, које у петраркизму напушта груди удварача, добија материјални облик: „Одлучих тада вам срце донијети / и руком мојом сам чинит га згорјети.“

Ова песничка слика може се тумачити као петраркистичка метафора, ако песму интерпретирамо изоловано. У контексту микроцелине, можемо претпоставити да је казивач имао реквизит, те да је ватра, упаљена током „спаљивања меха“, имала функцију и у извођењу треће песме. Петраркистички регистар, у зависности од природе реквизита, могао је добити пародијско значење у чину извођења.

Друга и трећа песма функционишу као микро целина у оквиру Наљешковићевих *Пјесни од маскерате*. Повезане су заједничком дводелном структуром, у којој се смењују универзални и интимни план, док се у поенти песме појављују назнаке покладне лирике. Уколико је претпоставка да су ове песме извођене тачна, казивала их је атипична маска мушкарца, сроднија глумцу него казивачу. Маскирани мушкарц је наступао сам, а успешност извођења зависила је од његове умешности да мимиком и гестовима дочара експресивност осећања, те да употреби реквизит у правом тренутку. Комичне ефекте могло је изазвати карикирање повишених емоција, а потом и спаљивање реквизита.

Ове песме, по својим особеностима, хибридно спајају елементе петраркистичке и покладне поезије, при чему је доминантно присутан петраркистички регистар. Елементи покладног жанра само су наговештени у тексту песама, а пуни смисао добијали су у чини извођења.



### 2.2.5. Песме у циклусу које нису маскерате

Потпуно удаљавање од жанровског оквира, задатог насловом Наљешковићевих *Пјесни од маскерате*, уочавамо у једанаестој и дванаестој песми, које не испуњавају елементе покладне поезије. С обзиром на то да се са овим песмама циклус завршава, чини се да је аутор на крају одустао од првобитне идеје, а дело оставио без јасног концепта.

Једанаеста песма, изграђена је у складу са поетиком петраркизма. Матрица о неиспуњеној љубави изграђена је кроз низ реторских питања и молби упућених охолој госпи. Песма почиње рефлексijом о свемоћи љубави, у складу са петраркистичком девизом „*Amor omnia vincit*“. Госпа је описана у духу неоплатонизма, као небеско биће, које удварача кажњава својим присуством. У хиперболисаној слици љубавне патње присутни су интертекстуални елементи, преузети из Ветрановићеве песме *Ремета*. У препознатљивој инвокацији коју Наљешковић преузима од Ветрановића, присутан је утицај античког мита о Орфеју:<sup>326</sup>

„Молим птице, звијери, луге  
молим горе и ливаде  
да свједоче моје туге,  
ке ћу ријети њојзи саде.“  
(*Пјесни од маскерате*, 11, 9–12)

Међутим, за разлику од Ветрановићевог искушеника, који се жали на суровист природе у којој живи, Наљешковићев лирски глас тражи сведоке за своје љубавно страдање. Мотиви свемогућег љубавног погледа који је „свезао“ лирског субјекта као роба, те дворења госпе и прижељкивања смрти због љубавног немира, правилно се смењују по начелима тзв. „петраркистичког романа“. У песми не постоје назнаке извођачке ситуације, које би отвориле могућност да песму анализирамо у контексту покладног жанра.

Дванаеста песма подређена је, на тематском плану, пригоди за коју је маскерата извођена – свадбеној прослави.<sup>327</sup> Према становишту М. Петковића, ова песма је

<sup>326</sup> <sup>326</sup> Е. Р. Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век...*, 323–330

<sup>327</sup> О сродности карневала и свадбе видети: I. Lozica, *Hrvatski karnevali*, Zagreb, 1997, 47–48.

изворно написана као завршетак Наљешковићеве *Комедије прве*,<sup>328</sup> што је аргумент који говори у прилог тези да су песме случајно спојене, без јаснијег промишљања о целини. Одређена је у литератури као пирна песма,<sup>329</sup> чија се театралност обликује на другачији начин него што је случај са маскератама. У средишту песме није представљање маскираних казивача, који у овој песми чак и не откривају свој идентитет. Пажња је померена ка публици, гиздавим вилама, које се позивају да узму учешћа у колу, у част младе:

„Јер приславна ова вила  
данаска се садружује  
почан од сад до старости  
с којијем живјет одлучује.“  
(*Пјесни од маскерате*, 12, 11–14)

Спомињањем младе и важности чина венчања, ова песма представљала је увод у свадбене обреде, а њена специфична пригодна намена удаљила је од жанра маскерате. Завршивши *Пјесни од маскерате* пирном песмом, Наљешковић је додатно разјединио дисперзивну концепцију песама и оваквом организацијом умањио уметничке домете, које поједине маскерате имају.

Наљешковићеве покладне песме настале су спајањем фолклорне, петраркистичке и италијанске литерарне традиције, али и домаћих узора (маскерате Мавра Ветрановића). У Наљешковићевом хетерогеном опусу откривају се различите линије књижевне рецепције и трасирају се даљи путеви развоја маскерата са колективним казивачима. По значају, посебно се издвајају Наљешковићеве ласцивне маскерате, које су служиле као узор потоњим ауторима и са којима, на експлицитан начин, питања тела улазе у дубровачку књижевност. Други значајни подтип који се, почев од Наљешковића, развијао у дубровачкој књижевности јесу „петраркистичке маскерате“ одмереног тона, у којима се комика заснивала на бурлескном спајању високих и ниских садржаја. Ограничени на читалачко искуство, не можемо проникнути у пуни смисао и значај ових песама, који се остваривао у уличним покладним поворкама, чијем су укусу одговарали груби и ласцивни Наљешковићеве стихови.

---

<sup>328</sup> М. Петковић, нав. дело, 112.

<sup>329</sup> Б. Ђорђевић, *Никола Наљешковић.....*, 100.

## 2.3. Дубровачке салонске маскерате – цингарске Микше Пелегриновића и Андрије Чубрановића

### 2.3.1. О изворима и извођењима јеђупки у Дубровнику

Као својеврсна противтежа раскаланим уличним маскератама, у којима су учешће узимале братовштине и слободне групе дубровачких младића, у камерној атмосфери салона, пред бираном публиком високог сталежа, или под прозорима госпи, извођене су јеђупке.<sup>330</sup> Овај подтип дубровачких маскерата означен је термином цингареска, а карактерише га наступ једног казивача, чија је пажња усмерена ка одабраној госпођи, док остатак публике није позван да учествује.<sup>331</sup> Казивач је прерушен у жену, која је одређена својом припадношћу циганској заједници, што је подразумевало читав спектар типичних тема везаних за номадски живот Цигана,<sup>332</sup> легенди о њиховом постанку и фантастичним моћима прорицања и лечења. Карневалски модел инвертовања вредности успоставља се тако у поступку двоструког маскирања, у којем се прерушени казивачи поигравају са родним и сталешким разликама и етничком припадношћу. Посебну популарност стекла је прва сачувана *Јеђупка* – штампани покладни зборник цингарески, објављен под именом Андрије Чубрановића. По узору на ово дело настале су три дубровачке јеђупке: Саба Бобаљевића, Хорација Мажибрадића и непознатог аутора. Писце ових јеђупки М. Медини назива „Чубрановићевим наследницима“, алудирајући на модел подражавања који су следили.<sup>333</sup>

Тешко је прецизно утврдити на које италијанске покладне песме су се угледали аутори дубровачких јеђупки. Искључивши утицај фирентинских покладних песама, Петковић је узорни модел за *Јеђупку* пронашао међу сијенским маскерата, извођеним у салонима.<sup>334</sup> У овим песмама, дефинисаним као *zingaresche*, описују се страдања Цигана и мит о проклетству овог народа да вечно лута, без властитог дома.

<sup>330</sup> Д. Павловић, *Старија југословенска књижевност*, Београд, 1971, 116.

<sup>331</sup> О контексту извођења: Н. Батушић, *Повијест хрватског казалишта*, Загреб, 1978, 21; М. Томасовић, *Хрватска књижевност и европском контексту*, Загреб, 1978, 181.

<sup>332</sup> У периоду ренесансе одомаћен назив за Роме био је Цигани, те смо се одлучили за употребу овог етнонима, који преовладава у историјским радовима.

<sup>333</sup> М. Медини, *Dubrovačke poklade u XVI. I XVII. vijeku i Čubranovićeви nasljednici, Program ć.k. velike državne gimnazije u Dubrovniku*, 1897–1898, 19–40.

<sup>334</sup> М. Петковић, нав. дело, 32.

Након похвала упућених госпи, износе се догађаји из живота, који би требало да увере адресата у пророчке моћи Циганке. Прорицање маскиране казивачице испуњено је оптимистичним визијама будућности госпе, што је увертира да тражи милостињу, а заузврат обећава да ће довести плесну дружину.<sup>335</sup> Наведене типолошке особине препознајемо и у дубровачким маскератама, што недвосмислено упућује на постојање узорних модела из сијенске покладне поезије. Оно што отежава прецизније утврђивање песничког корпуса сијенских маскерата, на који су се угледали дубровачки писци, јесте податак да су ова дела извођена у првом деценијама XVII века – готово читав век након настанка прве дубровачке јеђупке.

Друга линија утицаја, која је могла бити узорни модел у развоју дубровачких цингатески, јесу драмске јеђупке, које су се у Сијени изводиле током XVI века.<sup>336</sup> У развоју жанра сијенских цингарески издвојила су се два типа једноставнијих лирских и сложенијих драмских форми: „Si ebbero zingaresche liriche e zingaresche drammatiche“.<sup>337</sup> Прелаз са лирске на драмску „јеђупијату“ уследио је након извођења дела Бастиана ди Франческа Линаиоле (Bastian di Francesco Linaiola) *Contentione di un villano et una zingara, operetta piacevole in un comito di donne*, које Петковић одређује као узор каснијим тосканским цингарескама.<sup>338</sup> Жанровска хетерогеност Линајолине јеђупке, у којој се преплићу елементи покладног жанра и драмске форме, очитују се и у томе што је различито класификована у књижевној историји – најпре као маскерата, а потом као комедија.<sup>339</sup> Ово дело написано је за покладно весеље 1520, за извођење сијенске позоришне дружине „dei Rozzi“. Два главна јунака ове комедије јесу Вилан, омиљена маска тосканских позоришта, која је забављала даме рецитовањем фриволних стихова, и Јеђупка, гатара, која је публици исповедала страдања свога племена и прорицала судбину. Јунаци се сукобљавају, Вилан се подсмева гатари, која на крају напушта сцену. Најважнији утицај Линајолиног текста на развој јеђупки огледа се у одустајању од концепције колективног наступа, што је отварало могућности да казивачица у монологу оспољи лична осећања, те да гледаоцима пружи интимну исповест. То је захтевало и смањење директних реципијената, којима се маска обраћа, са групе на једну госпу. Позиција казивачице и одабране жене из публике постаје драмска

<sup>335</sup> Видети: А. М. Salvini, *Discorsi accademici*, Venezia, 1735, 54–85; F. Saverio Quadro, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, II, 1743, 286; 107; E. Lovarini, *Journal of the Gypsy Lore Society*, Edinburgh, 1892, 89–90;

<sup>336</sup> О свечаностима у Сијени, види: L. C. Windland, *Festivals, Affects and Identity: A Deleuzian Perspective on the Role of Culture and Ritual in Central Italian Communities*, London, 2011, 60–65.

<sup>337</sup> P. Toschi, *Origini del Teatro Italiano*, Turin, 1955, 588.

<sup>338</sup> М. Петковић, *Извори 'Чубрановићеве' цингареске*, Књижевност, 1950, V, 3, 239–254.

<sup>339</sup> E. Malato, *Storia della letteratura italiana: il primo cinquecento*, 4, Roma, 1996, 671.

ситуација, са активним и пасивним учесником, што удаљава ове покладне песме од уличних свечаности и типичних карневалских веселја.

Најстарији писани траг који сведочи о популарности цингарески у Дубровнику јесте забелешка на полеђини једног рукописа Игњата Градића, у којој се помиње да је *Jeћунка* била извођена у Дубровнику, 20. јула 1527. године.<sup>340</sup> Иако је датум упућивао на празник Св. Илије, за чију прославу су Дубровчани могли уприличити извођење *Jeћунке*, у литератури је оспораван овај податак. Наиме, године 1527., у Дубровнику је владала једна од највећих епидемија куге,<sup>341</sup> што обеснажује претпоставку да се у таквим околностима славило.<sup>342</sup> Међутим, како је средином године куга слабила, ова немила околност могла је мотивисати Дубровчане, да у знак опште радости, уприличе *Jeћунку* у летњем месецу, а не, традиционално, у доба карневала.<sup>343</sup> С обзиром на то да се властела, која се била склонила у дубровачкој околини, вратила у Дубровник 16. маја, на дан св. Тројства, што је означавало да је опасност прошла, светковине су, можда, уследиле као одушак од ванредне ситуације.<sup>344</sup> Слављење након куге могло је уследити и због увреженог веровања да током трајања епидемије траба глумити веселост. Из тог разлога су често организоване јавне забаве у различитим европским градовима који су били десетковани заразом.<sup>345</sup>

О извођењу *Jeћунке* сведочи и једна судска парница, датирана 1. августа 1580. године, у којој су два дубровачка младића оптужена да су ноћу певали непристојне песме у Златарској улици, те су тако узнемиравали њене становнике.<sup>346</sup> У току извођења, уз пратњу цитаре и виолине, на њих је била бачена и саксија са цвећем. Након туче која је сутрадан настала, случај је дошао и до суда. На судијино питање какве су песме певали, један од учесника је одговорио да су певали разне обичне песме и *Jeћунку*, додавши да је саксија пала баш када су изводили другу станцу.

---

<sup>340</sup> Л. Зоре, нав. дело, VII;

<sup>341</sup> О епидемијама куге, видети: А. М. Campbell, *The Black death and men of learning*, New York, 1931, 1–52; С. Cipolla, *Public Health and the Medical Profession in the Renaissance*, New York, 1976; R. J. Palmer, *The control of Plague in Venice and Northern Italy (1348–1600)*, Canterbury, 1978, 65–85; Ž. Delimo, *Strah na zapadu...*, 145–152.

<sup>342</sup> М. Rešetar, *Nachtrag zu Dr. Medini's Eine Sput von A. Čubranović*, Archiv, 18, 1911–1912, 318–319. 232; М. Петковић, нав. дело, 68.

<sup>343</sup> А. Колендић, *'Jeћунка' i njen autor...*, 87.

<sup>344</sup> Опширније о куги 1526–1527. видети: R. Jeremić, J. Tadić, *Prilozi za istoriju zdravstvene kulture starog Dubrovnika*, I, 1938, 94; J. Lučić, *Arhivska građa o kugi u Dubrovniku godine 1526.–1527. i obitelj Držić*, Raspreve i građa HAZU, 7, Zagreb, 1992, 17–58; Z. Blažina-Tomić, *Kacamorti i kuga: Utemeljenje i razvoj zdravstvene službe u Dubrovniku*, Zagreb–Dubrovnik, 2007, 147–162.

<sup>345</sup> Ž. Delimo, *Strah na zapadu...*, 170–181.

<sup>346</sup> Видети опширније: П. Поповић, *О певању 'Jeћунке' у Дубровнику*, у: *Дубровачке студије, Сабрана дела*, IV, Београд, 2002, 254–258.

Ови писани подаци сведоче о различитим извођачким миљеима јеђупки, као и о њиховом меличком карактеру. На основу њих није могуће, међутим, реконструисати, у потпуности, извођачке ситуације – ноте нису сачуване, а верујемо и да је један део рукописа изгубљен. Можемо претпоставити да је извођачка намена јеђупки, која је подразумевала и одређени степен импровизације, утицала на то да се преносе, једним делом, и усменим путем. Допуњавана и мењена, у зависности од броја присутних госпођа у публици и од креативности казивача, извођења јеђупки су увек била, на одређени начин, непоновљива, и остала су, у многоме, непознаница за књижевну историју.

### 2.3. 2. Питање ауторства прве штампане *Јеђупке*

Збирка покладних маскерата *Јеђупка*, објављена је под именом Андрије Чубрановића, а пре тога је живела у богатој рукописној традицији. У множини сачуваних преписа *Јеђупке* издвајају се две верзије. Поменута, дубровачка верзија, штампана 1599. године, сачињена је од уводне песме и шест маскерата. Задарска верзија је пак већи покладни канцонијер који, уз уводну, броји осамнаест песама, именованих као „среће“, а сачуван је у два рукописа из XVII века: Хорација Мажибрадића и Трогиранина Ивана Лучића. Како се у задарској варијанти, у оба сачувана рукописа, појављује као аутор Хваранин Микша Пелегриновић, усложњено је питање ко је прави писац овог популарног покладног дела.

До средине двадесетог века, *Јеђупка* је неупитно сматрана делом Андрије Чубрановића. Како подаци о Чубрановићевом животу нису сачувани, књижевни истраживачи су пажњу примарно усмерили на трагање за биографским подацима овог писца, а аргументе о ауторству нису разматрали. У другом плану, засењен мистификованом фигуром Чубрановића, био је Микша Пелегриновић, који је у књижевној историји, до педесетих година прошлог века, служио за обичног имитатора. У меандрирању знања и тумачења, са сменама различитих књижевних приступа, од импресионистичког, преко позитивистичког, до структуралистичког, историја проучавања *Јеђупке* представља јединствен пример у дубровачкој књижевности – на извештајан начин, она осликава развојни пут рагузеологије.

Име Андрије Чубрановића помиње се први пут у штампаном млетачком издању *Јеђупке*, 1599. године. На насловној страни књиге, осим имена аутора, стоји и посвета:

„IEGHUPKA GOSPODINA ANDRIE CIVBRANOVICHIA DVBROVCIANINA. Svielomu i plemenitomu gospodinu THOMV BVDISLAVU isvarsnomu naucitegliu i mudrazu DVBROVACKOMV. Vitesu i kanoniku kraglievstva Pogliackoga.“ Након похвале на насловној страни, посвета је формулисана и конвенционално, пре почетка дела. Упућена је: „присвијетлоте и племенитому господину Надалу Будиславу, мудрацу изврсному, пасаному витезу и почтованому канонику пољачкому“, који је у родбинским везама са Чубрановићима – „рођак и племеном матернијем од исте куће Чубрановићевих“. Посвета није оставила много трагова о Чубрановићевој биографији, изузев коментара о породичној повезаности са Будиславићем и опаске да је „изврсно и једино дело” овога аутора.

О биографији Андрије Чубрановића није остало писаних трагова - о његовом животу „знамо мало, мање него о животу иједног пјесника његова времена”.<sup>347</sup> Једна од најстаријих претпоставки о Чубрановићевом идентитету јесте да је био златар<sup>348</sup>, што се може оправдати архивским подацима који сведоче да се један огранак ове фамилије у Дубровнику бавио златарством.<sup>349</sup> Како је Андрија Златар био и дубровачки петраркиста, о којем није сачувано много података, дошло је издавна до спајања ова два писца у једну стваралачку личност.<sup>350</sup> Имплицитни трагови о повезивању Чубрановића и Златара пронађени су у песмама нешто млађег савременика *Јеђупке*, Антуна Сасина, који уместо презимена, спомиње златарску професију уз име аутора. У песми *Други сан*, испеваној после 1587. године, напореда са славним Римљанима, Сасин је певао о најпознатијим дубровачким песницима, међу којима је и Андрија Златар:

„Указа ми многе наше,  
који бјеше слава и дика,  
од славнога Дубровника,  
славне пјесни ки пјеваше:  
славна Шишка Влаховића  
и приславни туј дум Мавар  
и Андија бјеше златар.“  
(*Други сан*, 61–67)

<sup>347</sup> М. Kombol, *Pogovor*, у: Андрија Чубрановић, *Јеђупка*, Zagreb, 1949, 51.

<sup>348</sup> S. Slade, *Fasti litterario – Ragusini/ Dubrovačka književna hronika...*, 88.

<sup>349</sup> У намери да расветли Чубрановићево порекло К. Јиречек проналази архивске изворе у којима се помињу браћа, Андрија и Илија Чубрановић, златари по професији. Не постоје други подаци који би указивали на њихову повезаност са дубровачком *Јеђупком*. Видети: Јиречек, *Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte*, Archiv, 21, 1899, 3–4, 473.

<sup>350</sup> О Андрији Златару видети опширније у: М. Medini, *Prvi dubrovački pjesnici i Zbornik Nikole Ranjine*, Rad JAZU, 60, 1903, 98–114; М. Rešetar, *Autorstvo pjesama Ranjinjina Zbornika*, Rad JAZU, 247, 1933, 92–147; М. Franičević, *Zbornik Nikše Ranjine i pjesnici XV i prve polovice XVI stoljeća*, у: *Pjesnici i stoljeća*, Zagreb, 1974, 32–34.

Сведочанство о томе да је спомињањем Андрије Златара Сасин мислио на Чубрановића, налази се у песми *У похвалу песника дубровацкијех*, у којој му приписује ауторство *Јеђупке*:

„Шишмундо Влаховић туј бјеше, дум Мавар,  
Дум Цоре туј Држић, Андрија туј златар  
ки заче и рече у нјеки славан глас  
'Јеђупку' с ке стече по смрти славу и час.“  
(*У похвалу пјесника дубровацкијех*, 39–42)

Сасин је споменуо Чубрановића и у пастирској игри *Филиди*, у којој одмах иза пролога стоји: „Овде зачну ове пјесни славнога Андрије златара“, након чега следи један страмбото, док на крају другог чина, као предах у извођењу, Сасин налаже да се запевају „пјесни славнога Андрије Чубрановића Златара“ и једна дванаестерачка строфа као упутница извођачима. Песме које је Сасин интерполирао у своју драму, као дела Андрије Златара Чубрановића, налазе се у *Зборнику Никше Рањине* под бројевима 673 и 783. Анализом језичких особености, Медини је увидео велику разлику између стила *Јеђупке* и поменутих песама,<sup>351</sup> а његова истраживања наставља, на истом трагу, М. Решетар. Утврдивши да две песме, које Сасин приписује Златару, по својим стилским особеностима припадају ширем корпусу од педесетак песама,<sup>352</sup> поставља их у компаративну раван са *Јеђупком*. Утврђено је да су песме из *Зборника* писане јекавским изговором штокавског дијалекта, док је у *Јеђупки* претежно заступљен икавски изговор чакавског дијалекта, а ту је и низ других граматичких и стилских разлика које недвосмислено указују да је реч о два аутора. Могуће је да је повезивање Чубрановића и песника Златара у Сасиновој *Филиди* настало као интервенција преписивача, с обзиром на то да сачувани рукопис овог Сасиновог дела, по оцени П. Будманија, потиче из XVIII века,<sup>353</sup> када је било слављено песничко презиме, Чубрановић.<sup>354</sup>

Име Андрије Златара појављује се и у песми *У смрт оца свога госп. Мароја Мажибрадића* Хорација Мажибрадића (1591).<sup>355</sup> Уместо Шишка Менчетића, који је

<sup>351</sup> М. Medini, *Prvi dubrovački...*, 102.

<sup>352</sup> М. Rešetar, *Autorstvo pjesama...*, 130.

<sup>353</sup> Будмани своје становиште овако образлаже: „Ја мислим да није писан прије друге половине прошлога вијека и то по нјеким особинама као што су дубровачки идијотизми који су се гдјегдје преписивачу измакли из пера.“ Видети: Р. Budmani, *Antun Sasin*, у: *Stari pisci hrvatski*, XVI, 1888, XVII

<sup>354</sup> М. Franičević, *O autorstvu Jeđupke i o Mikši Pelegrinoviću*, у: *Književne interpretacije*, Zagreb, 1964, 77.

<sup>355</sup> *Pjesme Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića, Stari pisci hrvatski*, XI, 1880, 188.



хваљен конвенционално, у пару са Џором Држићем, Мажибрадић помиње Златара, као узорног дубровачког песника. Међутим, постављањем у исту раван Златара и Држића алудира се на петраркистичку поезију ових аутора, а не на *Јеђупку*, коју није било примерено помињати у осмртници. Сви наведени примери спомињања Андрије Златара у књижевним делима нису били упутни у истраживањима везаним за Чубрановића, јер се испоставио да није реч о истим ауторима, те овај рукавац књижевних анализа није донео очекиване резултате.

Други пут у истраживању Чубрановићеве личности подразумевао је анализу историографских списа XVIII века. Ови извори указују да је Чубрановићева личност била мистификована, чему је допринело управо одсуство егзактних упоришта у писаним траговима. Први је о Чубрановићу писао И. Ђурђевић у својим биографским делима *Писмо Раду Милчићу* и *Vitae illustrium Rhacusinorum*, у којима износи разнородне податке о периоду у којем је живео. У *Писму*, као година Чубрановићеве смрти, узима се 1460, док у другом делу наводи да је живео у другој половини XV века и почетком XVI века.<sup>356</sup> Да у Ђурђевићево време није било података о Чубрановићевом животу указује и то што је у италијанским историјама тражио одговоре. Пронашавши у Сабеликовом делу *Suplemento historiarum*, у опису венецијанских чета под Одетом Лотрекијем име Андрије Чибранија, Ђурђевић износи претпоставку да је Чубрановић био млетачки војник. Ова је могућност у науци оповргнута – Сабелико је, наиме, споменуо име венецијанског племића. Иако се трудио да објективно сагледа познате податке о Чубрановићу у историографском делу, као поета, Ђурђевић показује емотивни однос према овом делу дубровачке књижевности. У песми *Надгробница Андрији Чубрановићу* макабристички мотив смрти која плеше истиче славу Јеђупке коју „уреси власти истакми божанствене“.<sup>357</sup>

Након Ђурђевића, о Чубрановићу је писао и Серафин Цријевић у делу *Bibliotheca Ragusina*,<sup>358</sup> поменувши најстарије претпоставке о златарском занимању „славног песника Јеђупке“, али и легендарну причу, која је одражавала популарност дела – Чубрановићева *Јеђупка* настала је, по овоме извору, испирисана љубавним осећањима које је аутор гајио према лепој госпи:

„Отац нам Церва прича како је постао песником велећи, да је био затрављен за једном госпођом племенитог порекла а није се могао с њом састати, премда је свуд сртао за њом, да јој збори и да је види. Једном она идућ путем за служавком и видећ нашег

<sup>356</sup> П. Поповић, *Дубровачка биографија: Изгњат Ђорђић*, Годишњица Николе Чулића, XXII, 1903, 215.

<sup>357</sup> *Nadgrobница Andriji Čubranoviću složena od D. Ignacija Gjorgi opata Melitenskoga g. 1719.*

<sup>358</sup> S. M. Cerva, *Bibliotheca Ragusina*, I, Zagreb, 1980, 69–71.

Чубрановића, да је сустопце слиједи, срдито га опсује зовући га Циганином. Он то чује и науми јој се осветити. Ближњих поклада наслонивши се на ону ријеч 'Егyptus' склопи пјесму и надјене јој име 'Јеђупка': пак тад преобрази се 'Јеђупком' или Циганином носећ у наручју сина и приспје одређеному мјесту. Поче срећу у част Госпођама нарицати, док дође до шесте оне његове, и ту јој на лијеп начин и много хитро исказе свој љубезни плам. Та срећна згода породи 'Јеђупку'.<sup>359</sup>

Биографи С. Сладе (Sebastianus Dulcius – Dolci) у *Fasti Litterario Ragusini* и Ф. М. Апендини у *Нотицијама* варирају сличне интерпретације легенде, без нових историјских чињеница<sup>360</sup>, што се преноси и у једном делу литературе XIX века.<sup>361</sup> О распрострањености поетизоване легенде о *Јеђупки* сведоче и стихови дубровачког песника, Ђ. Ферића: „Наес Argiptya, quae canit puellis/ sortes, ingenium probat poetae/ qui dulcis dominae suos amores/ hac feliciter explicavit arte.”<sup>362</sup> На научну неутемељеност легенде указао је П. Поповић, поставивши истраживање у егзактне оквире, ван којих су остали историографски садржаји без проверених извора.<sup>363</sup>

Како историографска литература није оставила путоказе за даљу потрагу за Чубрановићевом биографијом, истраживачи су, вођени позитивистичким схватањем књижевности, покушали да у дубровачком архиву пронађе трагове о његовом животу.<sup>364</sup> М. Медини, након провере архивске грађе долази до закључка:

„Једино што ми је из живота песникова познато је: да он никада није имао прилике да се петља око судова нити је заузимао било какав положај у управи родног града, јер би нам и у једном и у другом случају бар архив Републике нешто о томе знао да каже.”<sup>365</sup>

Овим питањем се бавио и М. Решетар, али без значајних помака, осим што је у генеалогји попа Кристофора Корјенића уочио траг о Андрији Чубрановићу, кога помиње као „Андрију златара, кнеза илирских песника“. Према родослову, Андрија златар није био ожењен и није имао потомака.<sup>366</sup>

<sup>359</sup> L. Zore, *Андрија Чубрановић, у: Пјесме Николe Налјешковића, Андрије Чубрановића, Мише Пелегриновића и Јегјупка неznана пјесника, Стари piscи хрватски*, VIII, Zagreb, 1876, VI

<sup>360</sup> F. M. Appendini, *Notizie istorico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*, II, Ragusa, MDCCCIII, 211.

<sup>361</sup> P. J. Šafarik, *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur...*, 252; Š. Ljubić, *Ogledalo književne povijesti jugoslavjanske na područavanju mladeži...*, 379; Đ. Šurmin, *Povjest književnosti hrvatske i srpske*, Zagreb, 1898, 81; I Stojanović, *Dubrovačka Književnost...*, 10; J. Грчић, *Историја српске књижевности*, Нови Сад, 1903, 35; А. Ст. Јотић, *Историја књижевности Срба, Хрвата и Словенаца*, први део, Београд, 1921, 142.

<sup>362</sup> Наши наводи према: L. Zore, *Андрија Чубрановић...*, VII

<sup>363</sup> П. Поповић указује да је И. Ђурђевић једини одбацио причу о постанку *Јеђупке*, јер није могао за њу пронаћи доказа. П. Поповић, *Дубровачка биографија...*, 186.

<sup>364</sup> Видети :J. Konstantin, *Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte*, Archiv, 21, 3–4, 1899, 399–542; N. Đivanović, *O prezimenu Čubranović (Čobranović)*, Srđ, 2, 1907, 90; П. Колендић, *О сакупљању грађе за проучавање књижевника Андрије Чубрановића*, Годишњак САНУ, 34, 1925, 414–417.

<sup>365</sup> Наши наводи према: А. Kolendić, „*Јеђупка*“ *и njen autor*, I, Republika, XVIII, 2–3, 1962, 88.

<sup>366</sup> S. Ćosić, *Ideologija rodoslovlja*, Zagreb – Dubrovnik, 2015, 81–82.

Како је овај родослов пун нетачности, Решетар о њему говори са нужном дозом опреза.<sup>367</sup> Истраживањем архивских података о породици Чубрановић, бавио се безуспешно и К. Јиречек, предложивши нови приступ у проучавању, који је подразумевао повратак једином оипљивом трагу, штампаном издању *Јеђупке*. Употпуњавање биографија штампара Мара Батитора и Томе Наталића Будиславића, означеног у посвети као Чубрановићевог рођака по мајчиној линији, по Јиречековом мишљењу, могло би довести и до података о Чубрановићу. На трагу овог Јиречековог коментара, настало је више научних радова у којима је покушавано да се бочним путевима упостави Чубрановићева биографија. Међутим, ни овај пут није донео разрешења: мајка Томе Наталића Будиславића није била пореклом из Чубрановића,<sup>368</sup> а и поред сазнања о оцу, деди и прадеди Мара Батитора „не знамо ни сада ништа о тому као што нијесмо знали ни пре, је ли он био што у роду са пјесником Андријом Чубрановићем.“<sup>369</sup>

На трагу Јиречекове примедбе настало је и више портрета Томе Наталића Будиславића, о чијој је породици остао низ сачуваних података у Архиву.<sup>370</sup> Ова, по свему ренесансна личност, поникла у занатско-трговачкој породици, након завршеног бријачког заната обрела се на студијама медицине у Падови, а потом и у Болоњи (1572). Након навршене три школске године, Будиславић је стекао диплому доктора медицинских наука, а по повратку у Дубровник остварио је завидну професионалну каријеру. Стигао је и до царског двора, где је лечио Мехмед пашу-Соколовића, који му је у знак захвалности за учињену помоћ поклатио кнежину „Бобане“ у Херцеговини (Попово поље). Амбициозан и способан, Будиславић је покушавао на различите начине да сакрије ниско порекло, представљајући се ван граница Републике као племић Thoma Natalis Rhacusanus, а лажну титулу покушавао је да прикрије штампањем књига. У Кракову је финансирао издавање књиге Дидака Пира о дубровачком племству *De illustribus famillis, quae hodie Rhacusae extant* (1582), а потом и више различитих дела

<sup>367</sup> М. Rešetar, *Nachtrag zu Dr. Medini's Eine Sput von A. Čubranović*, Archiv, 18, 1911–1912, 318–19.

<sup>368</sup> Према усеном сапштењу П. Колендића, бака Т. Будиславића по очевој линији била је сестра Стануле, удате за Руска Чубрановића. Ови Чубрановићи нису били златари, већ су припадали огранку зидара. Видети: Š. Urlić, *Nešto o podrijetlu Mara Battitora, priređivača prvoga izdanja Čubranovićeve Jeđupke*, Građa, 10, 1927, 110, 118.

<sup>369</sup> Š. Urlić, *Nešto o podrijetlu...*, 119.

<sup>370</sup> М. Rešetar, *Toma Natalić Budislavić i njegov Collegium Orthodoxum u Dubrovniku*, Rad JAZU, 88, 1915, 136–141; W. Gluck, *Toma Natalić Budislavić*, Pregled, 3, XV, 150–154; Д. Павловић, *Вало Валовић дубровачки песник XVI века*, Годишњица Николе Чупића, XLVI, 1946, 182–200; Ј. Тадић, *Томо Будиславић*, у: *Дубровачки портрети*, I, 1948, 349–368; А. Колендић, *Шест латинских књижица штампаних у Кракову у част Томе Наталиса Будиславића*, Зборник историје књижевности САНУ, 3, 1962, 211–240.

штампаних себи у част. У уводним пасажима посвећеним Будиславићу испољена је нескромност, одсуство доброг укуса и неумереност у лажима које је плео око свога имена. Међутим, његови напори уродили су плодом – године 1585. добио је племићку титулу у Пољској.<sup>371</sup> Промена сталежа и „заборављање“ скромног порекла изазивала је подсмешљиве рекације Дубровчана, па је тако настала и песма Д. Златарића *Шали се с гиздавијем господином с Томом Надалом Будиславићем* у којој се пародира његова племенитост: „Ти си витез, ти спјевалац / од Хомера бољи стократ / у љецијех си исти Хипократ / у бесједах сповиједалац.“<sup>372</sup> Да ова песма, на извештан начин, открива становиште целог друштва о Будиславићевој личности, доказују и друга комична поетска дела на тему Будиславићевог господства.<sup>373</sup>

У светлу Будиславићевих стремљења да легитимизује представу о свом високом пореклу штампана је и *Јеђупка*, под именом А. Чубрановића, у чијој се посвети обраћа управо тим „злобним језицима ко би за ненавидост хтјели штогод ријети... и од онизијех, који неправо узели би ознобит славно име свијетлога Андрије ктећи ови драг пород к себи приграбит и под своје име свијету припродати и нашега града дику и урес прикрити.“

У посвети се отвара питање од којих то плагијатора чува Будиславић „Андријину Јеђупку“, ако то дело представља оригиналну творевину, коју ће тек, у потоњим временима, опонашати други аутори. Такође, индикативна је алузија да ће крадљивци *Јеђупке* бити из другог града, који ће Републици одузети славу која јој припада. Већ из образложења књиге имплицитно се може прочитати да дело у овом облику има предисторију, због које су се приређивачи унапред бранили од потенцијалних критичара. У прилог томе, сведочи и песма спевана у славу *Јеђупке*, а објављена у млетачком издању:

„Свако позна и прави, да ово рухо јес,  
само са ким слави, Јеђупко, твој урес  
ере тва не проси липота ни дика,  
крпљену да носи хаљину до вика,  
у коју обући н'јетко те бјеше ктил,  
зим путем иштући да би те посвојил.“

<sup>371</sup> N. Kolumbić, *Duhovne značajke hrvatske renesansne književnosti*, *Mogućnosti*, 6, 1977, 597.

<sup>372</sup> *Djela Dominka Zlatarića, Stari pisci hrvatski*, XXI, 1899.

<sup>373</sup> Песник В. Валовић био је у затвору јер испевао ругалицу у којој се подсмева Будиславићевом лажном кавалерству и велелепној гробници, коју је подигао себи за живота: „тијему се свако руга, да је манит у свему, / визијером најлише, ку стави врх гроба.“ У сатиричном тону, помиње Будиславића и П. Примовић у двема *Фјокама*.

Дијалог са потенцијалним критичарима потврђује да је у тренутку штампања дело већ било познато Дубровчанима. Међутим, митска слава коју је Чубрановић стекао у XVII и XVIII веку, замаглила је објективна мерила у проучавању ауторства дела. Истраживања, усмерана примарно на откриће личности Андрије Чубрановића, одвлачила су пажњу од разматрања да ли овај песник заслужује толику пажњу у књижевној историји – односно, да ли је реч о правом аутору *Јеђупке*.

У другом плану, окарактерисан у историји књижевности као „прости подражавалац”<sup>374</sup> и епигон, био је Микша Пелегриновић, аутор хварске *Ијубке*. Први је Ш. Љубић упозорио да је Микша Пелегриновић био познат у Дубровнику пре Андрије Чубрановића, „те се не би без темеља помислити дало да је Чубрановић од Микше (Јеђупку) узео“.<sup>375</sup> Ова констатација није узимана у разматрање и Пелегриновићева *Ијубка* безрезервно је сматрана плагијатом:

„Ова 'Јеђупка' успоредана са Чубрановићевом, која је дубровачким пјесником добро позната била, није доиста ствар 'замирита и изврсна' оно бо усвоји из Чубрановићеве I, II, III и V певање („среће“) уједно с уводном пјесмом, у којој имаде пет китица више; Такова 'Јеђупка' носи збиља 'крпљену хаљину' како јој се незнани пјесник праведно наруга.”<sup>376</sup>

Податак да је Пелегриновићева *Јеђупка* свој коначни облик добила 1556–1557. године, тридесет две године пре Чубрановићеве, Медини је, у истраживању, правдао посветом. Наиме, тумачећи њено значење уписао је податак који нигде, у самом тексту, експлицитно не стоји – да је Пелегриновић признао да се угледао на дубровачку *Јеђупку*, а да то угледање није ништа друго но плагијат.<sup>377</sup> Уочивши, ипак, неке разлике између ових редакција, Медини је оспоравао и естетску вредност Пелегриновићевих интервенција, јер „гдје је изменио поједине ријечи, измјенио их је на горе.”<sup>378</sup>

Студија М. Петковића поставила је у центар истраживања Микшу Пелегриновића, који је био у сенци Чубрановићеве мистификоване личности. Ово дело представља први свеобухватни увид у развој жанра, а посебну вредност има јер, у многоме, расветљава питање ауторства *Јеђупке*. Петковићева опажања међају однос средишта и маргине у истраживању *Јеђупке* и успостављају нове системе вредности.

<sup>374</sup> П. Поповић, *Преглед српске књижевности...*144; Р. Поповић, *Jugoslavenska književnost*, London, 1918, 20.

<sup>375</sup> Š. Ljubić, *Ogledalo književne poviesti jugoslavjanske na podučavanje mladeži*, II, Rijeka, 1869, 378.

<sup>376</sup> I. Kukuljević-Sakcinski, *Pjesnici hrvatski XVI vieka*, Zagreb, 1858, 60.

<sup>377</sup> M. Medini, *Povijest...*, 103.

<sup>378</sup> M. Medini, *Povijest...*, 152.

„Пелегриновићева *Јеђупка*“ била је по Петаковићевом мишљењу, „неповољно оцењена услед тога што је била површно проучена; без расправљања и без доказа, најлепше њене маскерате биле су оглашене за плагијат.“<sup>379</sup>

Има много аргумената који говоре у прилог тези да је Микша Пелегриновић прави аутор *Јеђупке*. Пре свега, важност првог реда имају докази који говоре у прилог већој старини Пелегриновићевог дела.<sup>380</sup> У писму Петра Хекторовића, упућеном Микши Пелегриновићу, 1. марта 1528. године, уз посвету превода Овидијевог *Лику љуванога*, Хекторовић помиње његову „слатку и наредно сложену Ијупку.“<sup>381</sup> И у писму, датованом 20. октобра 1557. године, Хекторовић је послао Пелегриновићу *Рибање и рибарско приговарање* као свадбени поклон, прокоментарисавши и сазнања о великој популарности Пелегриновићеве *Јеђупке* у Дубровнику:

„ У ком граду меу ствари ине најдох се весел не мало, кад видих да је и онди познано име твоје, јере испитован бих доста за тебе, и веле ми похваљена би 'Ијубка' твоја каконо ствар замирита и изврсна, којуно ти никад у придња вримена сложи наредно и уписа.“<sup>382</sup>

Сачувана кореспонденција оставља недвосмислене трагове о ауторству *Јеђупке*, а сведочи и о њеној великој популарности. Колико је Пелегриновићева *Јеђупка* била позната широм Дубровника говори и то што је сачувано више рукописа широм Приморја и у Дубровнику, у којима је јасно назначано име аутора Микше Пелегриновића.<sup>383</sup> Најстарији рукопис из друге половине XVI века, који је преписао Х. Мажибрадић, насловљен је као „ Јејупка Gna Mi ...legrinouichia vlastelina Huarskoga.“<sup>384</sup> Посвета овога рукописа сачувана је само делимично, а према М. Петковићу, реконструисањем читљивих делова да се наслутити да је већ тада Пелегриновићево име падало у заборав, а да је превагу однело мишљење да је „Пелегриновићева цингареска лоша допуна дубровачке маскерате.“ Неповезане синтагме и делови сачуваних реченица посвете из Мажибрадићевог рукописа, добили су, након Петковићевог, и

<sup>379</sup> М. Петковић, нав. дело, 75.

<sup>380</sup> Прво сведочанство о Пелегриновићу оставио је В. Прибојевић у свом латинском предавању које је одржао на Хвару 1525. године, уврстивши га међу најистакнутије Далматинце „којих врлина и образованост из дана у дан све више избија на видело.“ Видети: V. Pribojević, *O podrijetlu i zgodama Slavena*, Zagreb, 1915, 191.

<sup>381</sup> *Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića, Stari pisci hrvatski*, VI, JAZU, Zagreb, 1874, 53.

<sup>382</sup> *Pjesme Petra Hektorovića...*, 53.

<sup>383</sup> М. Петковић, нав. дело, 78.

<sup>384</sup> Рукопис се чува у Научној библиотеци у Дубровнику. Опширније о рукопису видети: S. Kasropil, *Rukopisi Naučne biblioteke u Dubrovniku*, Zagreb, 1954, 260–263.

друго научно тумачење: да ови редови крију ауторову реакцију на присвајање дела и његово кварење.<sup>385</sup>

Како у наведеним транскриптима посвете није сачувана ни једна цела реченица, тешко је са сигурношћу протумачити њено право значење. Комплексност посвете огледа се и у томе што се препознају трагови друге руке „која је поврх редака или са стране исписивала, судећи по писму, вјероватно у XVIII в., своје тумачење мјеста, која су услијед оштећења папира остала нечитљива. Кушајући допуњати мањкава или дешифровати нечитљива мјеста у рукопису, та рука је често пута кварила смисао читавих стихова.“<sup>386</sup> Због различитих могућности тумачења посвете, и нејасноћа које произилазе из њене незавршености, изоставићемо је у аргументацији о ауторству *Јеђупке*.

Убрзо након Петковићеве опсежне студије о маскератама, истраживању ауторства Чубрановићеве *Јеђупке* посветио се и А. Колендић. Уз спомињање сачуваних писама и анализу посвете, што показује неодвојивост његовог рада од Петковићевих полазишта, Колендић проналази и нове аргументе у прилог тези о Пелегриновићевом ауторству *Јеђупке*. Пошавши од великог угледа који је Пелегриновић, као правник и познати хуманиста уживао и изван Хвара, закључује да се ова „вулгарна крађа“ никако не би могла довести у везу са његовом личношћу, али да је могла бити олакшана прераном смрћу аутора.<sup>387</sup> Исто тако, А. Колендић увиђа и нелогичност појаве да се краћи зборник од шест песама сматра оригиналним делом, док се тродупло већа целина од осамнаест песама тумачи као плагијат.

Са новим методолошким приступом истраживању *Јеђупке*, постављено је и питање како је могло доћи до грешке у одређењу ауторства овога дела, и поред јасних историјских података. Према Петковићевом мишљењу, до омашке је дошло неспоразумом:

„Понеки дубровачки песници шеснаестог века знали су за Пелегриновића, и Хекторовић причајући им о њему и о његовим песама, поменуо им је и 'Јеђупку'. Они су били изненађени када су сазнали да је он испевао ту лепу маскерату; Хекторовић је био изненађен сазнавши да им је она позната. И растали су се, незнајући да се јасно нису разумели. Дубровчани су били схватили да је Пелегриновић аутор дубровачке јеђупијате, за њих у то време анонимне; Хекторовић, уједно, не знајући да поред хварске постоји и нека друга 'Јеђупка', и да они у ствари хвале неку истоимену

---

<sup>385</sup> А. Kolendić, 'Јеђупка' i njen autor, Republika, XVIII, 2–3, Zagreb, 1962, 91.

<sup>386</sup> М. Franičević, *O autorstvu 'Јеђупке'...*, 73.

<sup>387</sup> А. Колендић, нав. дело, 90.

маскерату, пожури се да јави своме пријатељу. ' Испитован бих дости за тебе, и веле ми да би похваљена Ијупка каконо ствар замирита и изврсна.'<sup>388</sup>

Ово објашњење не прихвата А. Колендић који сматра да је грешка у ауторству настала намерно, као део амбициозног подухвата Томе Будиславића, који је хтео да седмом, штампаном књигом поправи лошу репутацију коју је имао међу Дубровчанима.<sup>389</sup> Свестан да му, у ту сврху, не би помогло штампање неке латинске пригодне збирке, нити сопственог песништва, изабрао је, према овој реконструкцији догађаја, стари рукопис популарног дела. Могао га је добити од неког из породице Чубрановић, са којом је имао додира, судећи према опоручи у којој им оставља заоставштину. У посвети, у којој приређивач предупређује могућност да је *Јеђупка* Пелегриновићево дело, проналазимо, према Колендићевом мишљењу, трагове да је прави писац био прећуткиван. При томе, „од прве појаве 'Јеђупке' прошло је више од седамнаест година, а од смрти њена аутора више од четири деценије“,<sup>390</sup> што је довољан период да се замагле сећања, која Дубровчанима нису импоновала.

И Петковић и Колендић су у својим истраживањима, у светлу нових полазишта, покушали да одгонетну Чубрановићеву биографију, вративши се тако изнова на питања која су књижевни историчари поставили на почетку истраживања *Јеђупке*. Петковић је, на основу Решетаровог открића о о родослову пароха Кристифора Коренића, закључио да је Андрија из породице Нехорић, не доводећи у питање истинитост генеалогije.<sup>391</sup> Наставивши Петковићева истраживања, А. Колендић побија ово Петковићево становиште, указујући на низ нетачности у поменутом родослову, које бацају сенку и на Чубрановићеву повезаност са породицом Нехорић. У новијим истраживањима проблематизовано је да је Кристофор Коренић аутор грбовника<sup>392</sup> што додатно чини анахроним Петковићеву и Колендићеву аргументацију. Колендићево становиште јесте да не постоји песник Андрија Чубрановић, а да је име узето произвољно, можда од неког дубровачког младића који је за потребе карневала, по своме укусу, одабрао шест песама из великог зборника Пелегриновићевих *Јеђупки*.

У тумачењу питања ауторства прве *Јеђупке* посебну потешкоћу изазивали су они делови у којем се се задарска и дубровачка редакција *Јеђупке* разликују.

<sup>388</sup> М. Петковић, нав. дело, 61.

<sup>389</sup> О Будиславићевој личности писао је у истом тону, и М. Петковић, а А. Колендић познате чињенице другачије објашњава. А. Колендић, нав. дело, 84.

<sup>390</sup> А. Колендић, нав. дело, 85.

<sup>391</sup> М. Петковић, нав. дело, 73.

<sup>392</sup> Соловјев претпоставља да је грбовник настао по наруџбини Педра Охмућевића. Корјенић – Неорићев грбовник препис старијег Охмућевићевог „протографа“. Видети: S. Čosić, *Ideologija rodoslovlja...*62–64.



Пелегриновићева *Јеђупка* сачувана је у непотпуном облику – без завршног дела осамнаесте, без деветнаесте и двадесете песме. Њени преписи су, очито, настали на основу оштећеног рукописа којем су недостајале последње странице. У дубровачкој редакцији, међутим, четврта и шеста песма, којих нема код Пелегриновића, надомешћују, према Петаковићевом мишљењу, изгубљене последње песме свеобухватне задарске редакције.

Како шеста песма у дубровачкој редакцији, својом дужином од 360 стихова, одступа од карактеристичне форме од 40 стихова, којом је Пелегриновић повезао своје „среће“ у хармоничну целину, разматрано је и питање њеног ауторства. На основу стилске анализе, Петковић закључује да песма *Шестој госпођи* има двојно ауторство: првих десет катрена представљају једну од изгубљених Пелегриновићевих „срећа“, „на које је Чубрановић накалемио своју љубавну новелу.<sup>393</sup> У намери да истраживање учини егзактним, Колендић је спровео анализу вокалне и консонантске риме, те је на основу метричке, језичке и стилске анализе дошао до закључка да је аутор у песми *Шестој госпођи* један.<sup>394</sup> При томе, Колендић није довео у питање очите језичке разлике између првог и другог дела песме, поводећи се за унапред постављеном премисом о непостојању Андрије Чубрановића. Зашто песме *Шестој госпођи* у коначној задарској редакцији нема, објашњава тиме што се, на стилском и формалном плану, разликовала од осталих песама.

У вези са ауторством песме *Шестој госпођи* и у новијој литератури постоје различити ставови, јер је питање стваралачке личности Адрије Чубрановића остало неодгонетнуто. М. Франичевић, на трагу Колендићевих истраживања, закључује да је песма *Шестој госпођи* „ближа чакавском метричком него дубровачком типу”,<sup>395</sup> и да је дело једног аутора. Истражујући елементе песама „од кола“ Динка Рањине, који су инкорпорирани у песми *Шестој госпођи*, З. Бојовић доказује да у њој постоје два ауторска гласа.<sup>396</sup> У другом делу песме, који се надовезује на Пелегриновићеву изгубљену „срећу“, пародира се Рањина поезији „на народну“, што Бојовић наводи на закључак да Чубрановића „треба тражити међу критичарима Рањинине поезије, то јест међу писцима с почетка друге половине XVI века у Дубровнику.“ Стилска анализа песме *Шестој госпођи* показала је да постоје два ауторска печата у овој песми, при

<sup>393</sup> М. Петковић, нав. дело, 91.

<sup>394</sup> Videti: A. Kolendić, *Јеђупка и njen autor*, III, Republika, XVIII, 6–7, 1962, 253–255.

<sup>395</sup> М. Franičević, *O autorstvu Јеђупке и о Mikši Pelegrinoviću*, Knjževne interpretacije, Zagreb, 1964, 91.

<sup>396</sup> З. Бојовић, *Пародија две песме „од кола“ Динка Рањине*, Даница, III, 1996, 181–185.

чему је биографија другог аутора, критичара Рањинине поезије, остала, можда, намерно запретена, како би се писац заштитио од личне осуде Рањиних присталица.

И поред различитих приступа проблему „Чубрановићеве Јеђупке“ многа питања остала су отворена, у недостатку егзактних података. Велика енигма, везана за личност Андрије Чубрановића, која је мотивисала многобројна истраживања дубровачког архива, остала је, нерешена: „мистерија, нажалост, и даље остаје, јер се проблем не решава тиме што се скида с дневног реда“.<sup>397</sup> Да ли је реч о псеудониму, који је требало да прикрије свесно присвајање туђег дела, те да у случају друштвене осуде, заштити Будиславића и штампара Батитора, или је пак реч о историјској личности, која је вешто промакла архивским изворима, остаје у доменима претпоставки. Лажно присвајање Пелегриновићеве *Јеђупке* и нерезрешено питање личности Андрије Чубрановића указују на специфичност рецепције маскерата у Дубровнику. Маргинализовање аутора који су писали маскерате очитује се у многобројним случајевима у којима су покладне песме остале адеспотне, што се, на известан начин, рефлектовало и у случају најпознатије дубровачке цингареске.

### 2.3.3. Особености Чубрановићеве *Јеђупке*

Чубрановићева *Јеђупка* уживала је велику популарност у XVI веку, о чему сведочи велики број сачуваних преписа, као и подаци да је тридесет година након првог издања два пута било прештампавана.<sup>398</sup> Свака угледна дубровачка породица имала је у својој библиотеци Чубрановићеву *Јеђупку*, а била је и неизоставна лектира писцима, који су знали њене стихове наизуст.<sup>399</sup> У историјама једино је хваљено дело маскератног жанра, за разлику од других покладних песама, које се помињу успутно, или се изостављају из опуса писца, као дела која не завређују пажњу.

С. Сладе Чубрановићу и Ф. М. Апендини дају Чубрановићу епитет писца класичних вредности, који је био „толико славан да се не би Јуније Палмотић и остали стидјели узети његове стихове у своје пјесме, као што је Ернијеве и Лукрецијеве

<sup>397</sup> М. Пантић, *Песништво ренесансе и барока*, Београд, 1968, 92.

<sup>398</sup> М. Петковић наводи да је штампана у Венецији 1616. и 1632. Видети: М. Петковић, нав. дело, 65.

<sup>399</sup> „Chinque fra I Ragusei si diletta della Slava poesia, tiene la *Jegjupka* nella sua private biblioteca.” Видети: F. M. Appendini, *Notizie istoricho-critiche...*, 223.

уткивао Вергилије“.<sup>400</sup> У књижевним историјама је истицано да је Чубрановић унео оригиналне црте у дубровачку покладну поезију,<sup>401</sup> створивши дело које је постало узор „здрвог слога, лепа језика хитрости и узвишене мисли.“<sup>402</sup> Сматран је једним од најбољих песника XVI века, чија се цењеност огледала у томе што је утицао на барокне писце Јунија Палмотића и Цива Гундулића.<sup>403</sup> Високи вредности суд у књижевној рецепцији читовао се и у становишту да је ово прво дело у којем је „један дубровачки пјесник наткрилио талијанске наше изгледе“.<sup>404</sup> Цењеност Чубрановићевог дела огледа се и у томе што је увршено у антологије поезије, као репрезентативно дело дубровачке књижевности.<sup>405</sup>

На популарност *Јеђунке* у Дубровнику могле су утицати приче о Циганима, које су побуђивале широм Европе велику знатижељу. У околностима у којима су у друштву владале строге друштвене норме и догматични дух католичке цркве, Дубровчани су морали уживати у књижевним делима у којима се појављује фигура слободних номада, по свему опречна њиховом начину живота. У *Јеђунки* је представа о Циганима изграђена на основу оновремених хроника у којима су важили за скитнице, просјаци и врачеве, који имају способност прорицања будућности и познају црну магију. Једну од легенди препознајемо већ и у њиховом именовању – осим етнонима Цигани, био је у употреби и назив Египћани - Egiptius, Egiurach (1482), потом и Jegurach,<sup>406</sup> на основу чега је дело и добило име.

За разлику од типизираних слика, у којима су Цигани приказивани као непоуздани људи, неуклопљени у правила друштва, њихов живот у Дубровнику, судећи

---

<sup>400</sup> S. Slade, *Fasti litterario...*, 88.

<sup>401</sup> С. Новаковић, *Историја српске књижевности...*, 133; Ђ. Šurmin, *Povjest književnosti hrvatske i srpske...*, 81; А.Н. Пыпин и В. Д. Спасович, *История славянскихъ литературъ...*, 189; П. Поповић, *Преглед српске књижевности...*, 144; А. Гавриловић, *Историја српске и хрватске књижевности*, Београд, 1927, 80; V. Lozovina, *Dalmacija u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 1936, 113.

<sup>402</sup> Ј. Грчић, *Историја српске књижевности...*, 35.

<sup>403</sup> Š. Ljubić, *Ogledalo književne povijesti...*, 379–380; А.Н. Пыпин и В. Д. Спасович, *История славянскихъ литературъ...*, 189; А. Ст. Јотић, *Историја књижевности...*, 143.

<sup>404</sup> В. Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti...*, 97.

<sup>405</sup> М. Pucić, *Slavjanska antologija iz rukopisah dubrovačkih pjesnikah*, Веџ, 1841, 45–46; Ј. Субботић, *Цвѣтникъ србске словесности*, I, Веџ, 1853, 103–105; I. Kukuljević-Sakcinski, *Pjesnici hrvatski XVI. vieka*, Zagreb, 1858, 2–10; М. Решетар, *Антологија дубровачке лирике*, Београд, 1894; С. Матић, *Избор дубровачког песничтва: краћи спевови*, Београд, 1930; Д. Павловић, *Дубровачка поезија: зборник*, Београд, 1950; Д. Павловић, *Дубровачке поеме*, Београд, 1953; D. Pavlović, *Antologija dubrovačke lirike*, 1960; N. Milićević – A. Šoljan, *Antologija hrvatske poezije*, Zagreb, 1966; М. Пантић, *Песничтво ренесансе и барока*, Београд, 1968; V. Pavletić, *Zlatna knjiga hrvatskog pjesništva od početaka do danas*, Zagreb, 1970; З. Бојовић, *Књижевност Дубровника: ренесанса и барок*, Београд, 1998; З. Крстановић, *Чудесни кладенац: Антологија српског пјесничтва од Барање до Боке Которске*, Београд, 2002; З. Бојовић, *Антологија Дубровника и Боке Которске*, Нови Сад, 2010.

<sup>406</sup> Претпоставља се да је легенда о египатском пореклу Рома настала отуда што су се, током миграција из Индије, зауставили у Малом Египту у близини Епира, у Грчкој. Видети: D. Kenrick, *Gypsies: from the Ganges to the Thames*, Hatfield, 1993, 7.

по архивским подацима, био је, по свему, устројен по општим законима, који су важили за странце. Први помен Цигана на јужнословенском простору везан је, управо, за простор Републике, и потиче из друге половине XIV века.<sup>407</sup> Видљиви живот Дубровачких Цигана био је испуњен истим ритмом и садржајима као и код остатка становништва – нису били одвојени у посебној четврти, а дубровачка влада није издала ниједну уредбу против њих. Иако су припадали најнижем слоју, Цигани су у Дубровнику водили сигуран живот, запослени у војсци, трговини, те као послуга и свирачи.<sup>408</sup> У светлу оваквих социјалних дотицаја са циганским становништвом, Пелегриновићева *Јеђупка* није привукла пажњу дубровачке публике реферирањем на реалне околности, већ тиме што је нудила бег у другу реалност, испуњену фантастичним елементима.

Казивачица Циганка обједињује уводну и шест песама дубровачке *Јеђупке* у истоветно обликованом поступку обраћања једној одабраној госпи. Лик Циганке, међутим, није монолитан – варира у улогама љубавне саветнице, пророчице, траварке и врачаре.<sup>409</sup> Описи Циганкиних окултних способности настали су као рефлекс веровања да „Цигани имају моћ да призову снажна, невидљива бића у помоћ“.<sup>410</sup> Динамичност овог покладног зборника огледа се у непрестаним метаморфозама казивачице, која са завршетком сваке песме показује ново лице. И ликови госпођа, којима се обраћа, разликују се по годинама и врсти љубавног проблема, те можемо претпоставити да је, током извођења, и друга страна била унапред одабрана, са договореном позом и мимиком. Моменат трансформације казивачице, у којој се једна маска замењује другом, а Циганка се претвара у заљубљеног младића, на нов начин сенчи претходно казивање. Егзотичност гатања и прорицања постаје, у том тренутку, својеврсна увертира за удварање, а тужни исповедни садржаји претварају се у изворе смеха. Ни мењање маске у *Јеђупки* није изведено увек на исти начин – варира од потпуног откривања до малих

---

<sup>407</sup> Прву спомен Рома, 5. новембра 1362. године, односи се на захтев да се „Египћана“ Влаха и Витана да им златар, Раден Братосављевић, врати дуг од осам сребрних ремена. Видети: Ђ. Петровић, *Цигани у средњовековном Дубровнику*, Зборник Филозофског факултета, Београд, 1976, (124) 123–158; Р. Vujić, *Dubrovačko (ne)prihvatanje stranaca*, *Rostra*, III, 3, 2010, 19–38; V. Jovović, *Cigani na Balkanskom poluostrvu u vrijeme osvajanja osmanskih Turaka u XIV i XV vijeku*, *Medijski dijalozi*, VII, 18, 2014, 23–28.

<sup>408</sup> Ђ. Петровић, *Научна истраживања Рома у Југославији*, у: *Развитак Рома у Југославији: проблеми и тенденције*, 1989, 61–85; П. Химштет-Фаид, *Слика 'Цигана' у јужнословенској народној песми*, *Књижевна историја*, 142, 2010, 597–624.

<sup>409</sup> О корпусу књижевних дела у којима су развијене слике бајања и гатања, видети: З. Бојовић, *Призори и помени врачања у дубровачким ренесансним пастирским драмама и фарсама*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 42, 1–3, 93–101.

<sup>410</sup> Т. Ђорђевић, *Вера, начин живота и занимање у Цигана у Краљевини Србије*, *Годишњица Николе Чупића*, 27, 1908, 38.

наговештаја о постојању „под-маске“. Казивање Циганке психолошки је уверљиво и сугестивно,<sup>411</sup> обојено локалним фразеологизмима и народним пословицама.

У уводној песми, која има функцију пролога, казивачица се обраћа госпама конвенционалним похвалама њихове лепоте, након чега следи исповест. Како би се изазвала емпатија и интересовање публике, маска Циганке у уводној песми исповеда тужну животну судбину, са посебним нагласком на патњи због изгубљене деце. Пелегриновић је, на тај начин, посредством патетичних исповедних пасажа, одмах створио уверљив карактер који је типски представљао сналажљиву Циганку, која покушава да од присутних извуче неку корист. Рељефност карактера Циганке постигнута је и спомињањем легенди о њеном народу:

„Од оних смо, госпо, страна,  
од куд жарко сунце изтиче,  
клетва хоће, свит протиче,  
да не имамо нигдир стана –  
нити смиемо на 'дном мјести  
божјом клетвом да станемо,  
гди ноћимо, не сванемо,  
ер нас причну црви јести.“  
(*Јећупка*, 9–17)

Са описа колективне судбине Цигана, са којем се казивачица идентификује, прелази се на лични, где се у градацијском низу наводе страдања синова. Реалистични тон исповести постиже се и посредством реквизита – лутке детета. Судећи по текстуалним знацима присуство „детета“ треба да учини ефектним обраћање једној госпи из публике, којој ће дете показати: „Само мени мој Данио /од четири још остао / како видиш (обележила Т. Р.), убах мао.“ Употреба лутке, која је коришћена и у сврхе обредно-магијске манипулације, доприносила је миметичности маске Циганке.<sup>412</sup> Давањем неживом предмету атрибута живог бића, извођење је отелотворавало карневалски принципи свеопштег преображаја.<sup>413</sup>

У завршном делу уводне песме маска Циганке не обраћа се госпама у множини, већ апострофира „прву госпођу“, одабраног адресата из публике. Иста форма похвале госпине славе и „круне коју достоји да носи врху главе“ изведена је на почетку и на крају песме, чиме се остварује циклична композиција цингареске. У дубровачкој

<sup>411</sup> С. Костић, *Јећупка у нашој књижевности*, Стремљења, 23, 3, Приштина, 1982, 90.

<sup>412</sup> Љ. Динић, З. Ђерић, *Лутка и маска у српској култури од обредног до позоришног чина*, Нови Сад, 2014, 6–24.

<sup>413</sup> М. Misailović, *Savremene i izvornne osobenosti lutkarske umetnosti*, Scena: časopis za pozorišnu umetnost, XX, 1, 1984, 44–48.

редакцији, обраћање госпођи завршава се Циганкином понудом да јој гата, а моменти демаскирања изостају. У задарском издању, уводна песма је двадесет стихова дужа. У изостављеној завршници маска Циганке поступно се демаскира – прво дискретним ласкањем, наглашавањем присвојних заменица у апострофирању госпође, а потом и директно – ударом у којем тражи њену наклоност:

„Паче вољу знај, без плате  
робињом се твој назвати,  
нер се дружим само озвати,  
макар да ме сву озлате.“  
(*Јеђунка*, 69–72)

Прелазак са исповедног говора, испуњеног реалистичним детаљима о животу Цигана на љубавни дискурс, тренутак је у којем се скида једна маска а ставља друга – заљубљеног младића.

Наговештено обећање о прорицању судбине, исказано у уводној песми, постаје тема *Прве госпође*, која је еквивалентна *Првој срећи* задарске редакције. Казивачица се обраћа госпођи која нема децу, предсказујући јој скоро рођење два сина. У основи покладне песме налази се идилична визија будућности деце – један син ће, по пророчанству, бити уважен и богат, а други ће столовати на Дунаву. Стилски поступци, којима је изграђена идилична слика, у многоме су неусаглашени, како би се дочарало да се казивач поиграва са двоструким идентитетом. Са једне стране, Циганкиним заклинањем у дете Данчуа да је све што прориче истина, ствара се утисак реалистичности, јер казивачица имитира типичан говор Цигана. Са друге стране, апострофирањем госпође синагмама: „моја круно“ и „моја кито од ружице“, али и директним позивањем на љубав на крају песме, маска поступно открива своја мушки хтења. Позив „*carpe diem*“, упућен госпи „да јој данци не прођу без трајан’ја љувнога“, обликован је по клишеу петраркистичке лирике и лишен је сензуалности.

Песма *Другој госпођи* идентична је *Седмој срећи* из задарске редакције. Обраћајући се госпи, Циганка видовито излаже госпи љубавни заплет у чијем је средишту брачна невера. Описи ситуација у којима муж „прихвата туђе лађе“, и ноћу се искрада из куће да ужива у блуду, па још и „рухо вазима / тер по блудих свуд размеће“, могли су настати под утицајем Наљешковићевих фарси. У Наљешковићевим једночинкама обрађиване су теме из дубровачког брачног живота, а типски ликови госпође и господара могли су послужити као узорни модели у концепцији ове цингареске. Тема је била привлачна дубровачкој публици, јер је у њој препознала

типична брачна искуства, а носила је и комички потенцијал. Визија брачне стварности, у казивању маске Циганке, развија се из женске перспективе, јер је прожета критиковањем неверног супруга. Међутим, у завршном делу песме нарушава се озбиљни тон дискретним наговештавањем мушке визуре, која прорачунато покушава да пољуља моралне кодексе госпе којој се обраћа. Као срачуната поента казивања поставља се девиза „*capre diem*”, упућена госпи, чија се верност критикује:

„тер виђ, ер се не повраћа  
наша младост, ни ње славе  
а худе је жене, праве  
с врхом зајма ка не враћа.“  
(*Другој госпођи*, 137–140)

За разлику од прве песме, у којој се маска Циганке слободније поигравала са откривањем правог, мушког идентитета, у *Другој госпођи* демаскирање је дискретније, без двосимислених апострофирања и петраркистичке реторике, па је зависило, у многоме, од инвентивности извођача.

У *Трећој*, *Четвртој* и *Петој госпођи* развија се карактер Циганке – врачаре. Пелегриновић у овим песмама тежиште ставља на другу, типску представу о Циганима, као познаваоцима одређених магијских знања.<sup>414</sup> У свакој од поменутих песама лик Циганке врачаре изграђен је по другачијим принципима, варирајући од траварке која се узда у моћ лековитог биља, до веште врачаре која баје и прави љубавне напитке. Како би створио уверљив карактер Циганке, Пелегриновић је у каталоге укључио биљке, познате у фолклорној традицији и заступљене у магијско-обредној пракси, у којој вегетација открива тајне живота, младости, здравља, бесмртности.<sup>415</sup> Уз именовање биљака и лековитих тинктура, у Пелегриновићевим маскератама појављују се и елементи басми, засновани на магијској моћи речи. Популарност маскерата на тему врачања повезана је са „сујеверјем примораца, уветованим бујном флором и наслеђено од праседелаца“.<sup>416</sup> Тема бајања и врачања била је блиска Дубровчанима, о чему сведоче архивски извори, који бележе да су Влахиње често, играјући улогу траварице-виленице, убирале у Граду лаку зараду.<sup>417</sup>

<sup>414</sup> О значају који је ренесанса придавала езотеричности видети: Ž. Delimo, *Civilizacija renesanse...*, 485–497.

<sup>415</sup> М. Елијаде, *Свето и профано...*, 169–172.

<sup>416</sup> М. Петковић, нав. дело, 42.

<sup>417</sup> Не постоји ни један податак да су Ромкиње гатале у Дубровнику. Видети: S. Stojan, *Vjernice i nevjernice: žene u svakodnevicu Dubrovnika*, Zagreb–Dubrovnik, 2003, 187.

У песми *Трећој госпођи*, која одговара *Седамнаестој срећи* задарске редакције, тежиште у карактеризацији лика Циганке стављено је на лечење лековитим травама. Циганка, која познаје моћ биљака, поставља се као инстанца која поседује знања недоступна обичним људима: „на свит све знам ино / разми само кад ћу умрити“. Траварка се обраћа са надређене позиције учитеља који жели да своја знања подели са неким ко је тек крочио у живот – апострофирањем да је госпа „драго прималитије” наглашавају се њене младе године. Савети, које старија и искуснија казивачица даје младој девојци, означавају тренутак девојачког прелазу у свет одраслих, што активира „демонске силе ван социјума”.<sup>418</sup> Знања која адресат добија јесу еротодидактичка, а заснивају се на веровању да вегетација крије тајне љубавног завођења и привлачности.

У конципирању Циганкиних савета госпођи, Пелегриновић је, првенствено, пратио логику ономастичке магије – називи биљака упућују на њихова својства. Познавање лековитих особина биљака у цингарескама јесте у служби остварења љубавних жеља и улепшавања, што је повезано са тиме што је публика, за коју су песме писане, била искључиво женска.<sup>419</sup> Цвет драгољуб, по врачариним сугестијама, треба носити у недрима да „војну буде драга љуба” а вратижељу да се врати жеља „љубовника с дуга пута”.<sup>420</sup> Узвишени идеал који млада госпа треба да следи јесте кодекс петраркистичке лепоте, па у ту сврху златовласом треба прати косу, а лице умивати водом од беле руже. Увођењем мотива руже, који се не уклапа у поменути низ биљака изабраних по ономастичком критеријуму, активира се традиционална представа о овом цвету, симболички повезаном са физиолошким стасавањем жене.<sup>421</sup> Међутим, фолклорно обележје руже, руменило, замењено је белом бојом, у складу са петраркистичком визијом лепоте. Функција биљака у наведеним ритуалним радњама не заснива се на њиховој реалној лековитости, већ на магијској функцији која им је приписана. Због специфичности односа казивачице и адресата, изостаје, у потпуности,

<sup>418</sup> Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd, 1983, 229.

<sup>419</sup> Каталог биљака које се користе у бајањима видети у: И. Божовић, *Категорија биљака у басмама од чини и урока у јужнословенској бајалачкој традицији*, у: *Зборник радова Филозофског факултета*, Београд, 4, 2016, 67–91.

<sup>420</sup> Биљка вратижеља (вратич) спада у ред митских биљака које магичним начином враћају на нешто старо, а под овим именом се може означити различито биље. Видети: В. Чајкановић, *Вратич*, у: *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд, 1985, 67–68.

<sup>421</sup> Умивање ружином водом представљало је ритуал обредног чишћења и припремања девојке за удају. Видети: В. Усачбва, *Роса*, у: *Славянские древности: Этнолингвистический словарь*, Москва, 2009, 469–470; З. Карановић, *Ружа у српској традиционалној култури и народној поезији*, у: *Синхроничко и дијахроничко изучавање врста у српској књижевности*, 2, Нови Сад, 2009, 19–48; Т. Вујовић, *Функција и значење биљака у сватовским песмама Вукове збирке*, у: *Биље у традиционалној култури Срба, Приручник фолклорне ботанике*, Нови Сад, 43.



мотив демаскирања, а динамика у извођење могла се постићи, можда, демонстрацијом лековитих трава, како би преношење знања било уверљивије.

У карактеризацији Циганке у песми *Четвртој госпођи* у средишту јесте познавање љубавних враџбина, а адресат којем се обраћа болује од љубавне болести.<sup>422</sup> Описујући госпођу као „трухаву из срдаца“, са болешћу која „утробу сву обсине“, казивачица алудира на љубавне боли. У песму је инкорпориран рецепт који треба да врати изгубљеног драгана:

„Вазми пони девесиња,  
бил'ја, госпо и калоперам  
руте и мака до два перам  
и још к тому рубазина.  
вазми руже и љубице,  
и с јасенком чинчидари,  
тер тој скупа све обари,  
а у крви голунице.“  
(*Четвртој госпођи*, 193–200)

Наведени рецепт осликава Пелегриновићево познавање својстава биљака: калопер и девесиње (оман) коришћени су у љубавним враџбинама,<sup>423</sup> као и ружа и љубичица<sup>424</sup> док је рута коришћена за лечење болова стомака, који се, у метафоричном смислу, помињу у уводном делу песме. О постојању сличних народних лекова, које је Пелегриновић могао познавати, сведоче сачуване лекаруше: „Тко има гризицу на срцу узме сухе руте, двадесет зрна папра и мало јасенка“.<sup>425</sup> Спомињање крви голунице, у коју се стављају наведене биљке, може се довести у везу са обредима жртвовања, а користила се и у љубавним сирупима тесалијских жена.<sup>426</sup>

Уколико савети не уроде плодом, казивачица Циганка предлаже да посредује у љубавној кореспонденцији, а двосмисленост услужних речи наговештева присуство друге маске – младића који се препоручује да замени старог љубавника. У последњим стиховима метаморфоза је потпуна у отвореној љубавној изјави, лишеној петраркистичких овојница: „Ја ћу најти све теј ријечи / ја те товит' и блудити.“

<sup>422</sup> Ова песма сачувана је само у дубровачкој редакцији.

<sup>423</sup> Девесиље (оман) употребљавано је у љубавним враџбинама, тако што девојке струкове биљке намењују момцима, уочи Ђурђевдана, у глуво доба, па на који струк падне највише росе за њега ће се удати. Калопер се, такође, употребљавао у љубавним враџбинама, јер се веровало да је у стању да одржи љубав и спречи свађу. Видети: М. Ђ. Милићевић, *Живот Срба сељака*, Београд, 1894, 119; В. Чајкановић, *Речник...*, 127;

<sup>424</sup> Ружа се користила у љубавним гатањима. Љубичица је повезана са етимолошком магијом – жена је даје своме мужу и девојка своме суђенку да је увек љуби. Видети: В. Чајкановић, *Речник...*, 208.

<sup>425</sup> Видети: М. Медић, *Четири лекаруше*, *Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena*, XIV, 1909, 257.

<sup>426</sup> М. Петковић, нав. дело, 44.

У песми *Петој госпођи* врачара своје натприродне моћи испољава, не користећи биљке као посредну помоћ, већ магијом вербалних формула.<sup>427</sup> Циганка врачара се, у обраћању одабраној госпођи, поставља у однос преносиоца тајних знања која су, иначе, у фолклорној традицији, предавана по женској линији. Говор врачаре двоструко је интониран: казивање упућено госпођи, које је испуњено апострофирањима и другим комуникативним знацима, прекинуто је уметнутом песмом, изграђеном по моделу басми:

„Како зору сунца свитлос,  
а све живо осин држи,  
тако двори вик и служи  
твоје срце моју липос,  
како липир уз плам свеће  
весели се, врти и вије,  
тако ти вик уз ћелије,  
ви'се моје мене циће.“  
(*Петој госпођи*, 241–248)

Имитирањем форме басме<sup>428</sup>, која припада периферним жанровима народне књижевности, са естетском функцијом која је подређена обредној, у покладној песми се оживљавају архаични слојеви митског мишљења. Наведене песничке слике, започете су предлогом „како“, који имплицира поредбену конструкцију, која се често среће у басмама: узорни модел, преузет је из природе, док је у другом делу песничке слике жељени резултат бајања. Оваквим поступком, посредством језика се најављује жељени резултат – обред имитира циљ бајања.<sup>429</sup> Међутим, Пелегриновић је, увођењем симболике светлости и устаљеног мотивом лептира којег привлачи пламен свеће, спојио фолклорну традицију са петраркизмом. Спој два књижевна утицаја очитује се и у завршној басми, која се поставља као најснажнија. Мотив „кремен-камена“, који је присутан у народној књижевности, доводи се у везу са типизираном петраркистичком сликом „срца од стине.“

У истраживању дубровачких маскерата најзначајније место међу песмама покладног зборника *Јеђупка* има песма *Шестој госпођи*, и то њен други дужи део, који је по Петковићевом мишљењу, дело дубровачког песника Андрије Чубрановића.

<sup>427</sup> Љ. Раденковић, *Народна бајања код јужних Словена*, Београд, 1996, 65–77.

<sup>428</sup> О жанру басме видети: Љ. Раденковић, *Покушај жанровског одређења народне басме*, у: *Поетика српске књижевности*, Београд, 1988, 161–169.

<sup>429</sup> Б. Малиновски, *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, 73.

Петковић је приметио да првих четрдесет стихова представљају семантички заокружену и стилски уједначену целину која се, по свим особеностима, уклапа у Пелегриновићеве покладне песме.

Песма почиње типичном формом благосиљања госпође и прорицањем дугог живота у благостању. Као потврда да је идеализова визија тачна, а не смишљена да госпу одобровољи, следи заклињање у дете Данчуа. Формулативно понављање имена Данчуа алузија је на уводну песму у којој Циганка представља најмлађег сина Даниа, са претпоставком да је, током преписивања Пелегриновићевих песама, дошло до словних омашки, или је пак реч о варирању имена у функцији хипокористике, о чему сведоче и други сродни облици – у *Дванаестој срећи* помиње се син Дане, а у *Тринаестој* Данчуло. Понављање имена детета доприноси утиску о јединству песама у зборнику и аргумент је који иде у прилог Петковићевом становишту да је почетак песме *Шестој госпођи* Пелегриновићева изгубљена „срећа“. Томе ћемо додати и манир завршетка у којем се госпа саветује да се препусти љубави, што је један од типичних образаца у Пелегриновићевим срећама о прорицању судбине младој девојци.

Вешт прелаз од умилних хвалоспева до ласцивног савета изведен је психолошки убедљиво, са нужним оградама које Циганка мора имати пред девојком, када прелази границу пристојности: „рећу т', би'ме, али кари / тко те љуби, ер не љубиш.“ Искуство љубави, према Циганкином савету, учиниће је најумнијом и најпаметнијом. Песма се завршава директним позивом на љубав, који семантички заокружује целину, те овај дао песме *Шестој госпођи* можемо тумачити као независну творевину:

„Кушај, кушај, ер тко куша  
само једном љубав ча је,  
реће, меда слађа да је,  
и дражија него душа.“  
(*Шестој госпођи*, 36–40)

Да је наставак песме додат на завршено дело сведочи и начин на који је песма продужена: остао је исти адресат, а нова целина започета је алудирањем на још једну тајну коју госпођа не зна – што је начин да се отвори нова тема казивања. За разлику од Пелегриновићевог сажетог израза, лишеног сложене метафоричности, монолошка форма која се, у другом делу песме развија, епски је широка. Очекивана карактеризација Циганке, која прориче и врача, изостаје, а њена је улога се своди на посредовање, у којем се аутентичност социјалне групе коју представља потискује у

други план. Фигура Циганке јесте да повеже заљубљеног младића и госпу, а њено казивање обликовано је као петраркистичка исповест која пресликава интимна осећања младића.

У љубавној исповести, коју Циганка открива госпођи, мењала се њена улога, од простог посредника, преко казивача који говори у првом лицу, до потпуног скидања маске Циганке у којој се открива да посредника, заправо нема. На почетку исповести наговештава се да постоји „један ки умире“, чиме се идентитет младића држи у тајности, а акценат ставља на опис његовог унутрашњег света. О осећањима се говори у трећем лицу, а улога посредника оправдава се стидљивошћу младића „да објави теј љувезни“. Очекивало би се да, као код Пелегриновића, перспектива Циганке утиче на формулацију љубавних изјава, у складу са типском карактеризацијом, која се за ову маску везује. Међутим, у *Шестој госпођи* маска Циганке преноси верно емотивне изјаве младића као своје. Да функција казивачице није једноставна, и да њеној улози сведока не треба веровати, уочавамо већ у многобројним апострофирањима госпође: „моја круно“, „цесарице срца мога“, „моје злато“ и сл. У апострофама се, као обавезни члан синтагме, појављује присвојна заменица, што наговештава да Циганка није ту да објави туђу љубав. Исповест, коју Циганка казује у младићево име, својим интимним карактером све више је захтевала стилизацију и обраћање у првом лицу. У средишњем делу казивања уметнут је зато „монолог у монологу“ у којем се казивачица и заљубљени младић стапају у једно. На крају песме *Шестој госпођи* у ишчекивању да госпа, као уздар, да слатки поглед и реч, долази до скидања маске Циганке која се, у потпуности, повлачи. У функцији динамизације ове покладне песме искоришћен је потенцијал двоструке маске и усложњен однос са господом на широкој скали између дистанцираног казивања и интимних изјава.

Модус казивања Циганке сведен је у песми *Шестој госпођи*, у основи, на петраркистички регистар. Највише простора у песми заузимају описи љубавних патњи младића, изграђени у складу са стандардним репертоаром петраркистичке поезије. Песничке слике изгарања у болу, од којег је дража смрт, те патетичне фразе о прижељкивању љубавног ропства, када би се тумачили ван специфичног контекста покладне поезије уклопили би се у доминантну, петраркистичку продукцију тога времена. Оно што им даје ново значење јесте карактер казивачице. Несклад између изгледа и социјалног статуса Циганке, са једне стране, и елитистичке реторике петраркизма, којом се госпи обраћа, са друге, производи пародични ефекат. Меланхолично казивање, у којем се имитира тон петраркистичке поезије, прекида се,

на неколико места, Циганкиним саветима, који појачавају пародију петраркизма у овој покладној песми.

Карикиран је типични петраркистички мотив првог сусрета, који има важно место у развоју тзв. „петраркистичког романа“. У петраркизму сусрет са господом из корена мења живот удварача, а обележен је фаталношћу првог погледа „гиздаве госпође“, обично описане на прозору. У *Шестој госпођи* сусрет пак треба да буде неспонтан, са унапред припремљеном стратегијом завођења:

„Меу те видит'ли не брани  
тве му лице на прозору,  
ер о слатком твом позору  
срдацце се њега чрани.  
паче бахтом вазда узтеци,  
кад год можеш да га видиш,  
или лежиш, или сидиш,  
тер му сунце гору изтеци.“  
(*Шестој госпођи*, 369–376)

Саветима испуњеним детаљима („или лежиш, или сидиш“), појачан је јаз између узвишености сусрета у петраркизму и његове реалистичне визије у интерпретацији Циганке.

Врхунац пародије постигнут је у епизоди у којој казивачица Циганка приповеда о младићевом покушају да изврши самоубиство због љубави. На важност ове епизоде указује низ семантичких знакова који припремају публику за чин који, својим драматичношћу, излази из постављеног оквира казивања о неузвраћеним осећањима. Маска Ромкиње, већ на почетку другог дела, госпи представља младића као „једног ки умире“. Мотив смрти се, потом, варира на више места:

- а) Када се описује стидљивост јунака – „ер умрити прије воли / нер да се узна, што ти рече“; „реч му умре усред усти“;
- б) У саветима упућеним охолој госпи – „Ако служба смрт достоја / живота га госпо избави“; „нер ако му у кратко реда / не даш, да га ћ'веле уреда / чут причудном смрти умрити?“
- в) Када се опусују љубавне патње - „љубав, с ке смрт све погледа / колико га љуто дави.“

У различитим контекстуализацијама мотива смрти варира се метафорично значење, у сагласју са петраркистичком поезијом у којој има функцију у хиперболисаном представљању љубавне патње. Репетитивношћу мотива наговештава

се сцена пародије у којој се метафора враћа примарном значењу, губећи улогу стилског средства. У драмски обликованом опису покушаја самоубиства налази се и највећи комички потенцијал у *Шестој госпођи* – врхунац љубави прожет је баналним, материјалним детаљима који разарају трагичку димензију узвишене љубави. Вајкање над скупо плаћеним мачем, поломљеним у тренутку одлуке, представља најснажнију пародију:

„Ох притврди и жестоки,  
клетвом клети оштри мачу,  
да л' на ово дер у Лечу  
подах за те пинез токи.“  
(*Шестој госпођи*, 465–468)

Уместо ламентирања над љубављу, заљубљени младић жали за материјалном вредношћу мача, што у потпуности помера иницијалну, узвишену мотивацију у други план и замењује је профаном. Пластични опис сцене у којој мач пуца у одлучујућем тренутку, комедиографски је обликован, а пародијска дистанца успоставља се преплитањем обележја различитих жанровских елемената.

Пародичност се у песми *Шестој госпођи* постиже и преплитањем различитих ауторских гласова. У цингарески је интерполиран низ директних цитата песама Динка Рањине *О камену драги, вридни мјеста источнога* (337) и *Ој, ма рајска вишња дико, коју Бог објави* (338).<sup>430</sup> З. Бојовић је навела двадесетак директних цитата или недвисмислених парафраза Рањининих песама „од кола“. Нека од њих су типична, више пута понављана места, као што је, на пример, гомилање глагола: „вене, чезне, гасне, блиди / сахне, гине, копни, таје“. У парафрази овога поступка, Чубрановић додаје неке глаголе којих код Рањине, изворно, нема („тајити“ и „сахнути“), те тако појачава карикирање овог стилског поступка. У тумачењу пародије песама „од кола“ Бојовић примећује да Чубрановић није случајно одабрао песме настале у неприкладном споју петраркизма и народне књижевности, изразивши пародијом критички однос према оваквој врсти песништва.<sup>431</sup> Песма *Шестој госпођи* настала је као резултат полемика и критика, коју су Рањини упућивали писци његове генерације, који су претежно певали на италијанском језику.<sup>432</sup> Сведочанство о полемикама са опонентима инкорпорирано је у Рањининим песудопосланицама, са аутопоетичким елементима (*Једному ки пјесни*

<sup>430</sup> З. Бојовић, *Пародија* ..., 140–144.

<sup>431</sup> З. Бојовић, *Пародија*..., 143.

<sup>432</sup> Видети опширније: З. Бојовић, *Предговор*, у: Динко Рањина, *Песме*, Београд, 1996, 48–49.

*Шишкове и Џорине освајаше, Једному ки ништо не учини а туђе све хули, Једному завиднику, Једному тијех завидника* и др.). У овим песмама изграђена је фигура критичара, који је по Рањини био „злорек и завидљив“:

„Завидник нјекоји све хули мѐ пјесни,  
ки се зва достоји у свему несвјесни.  
(...)  
Ну се не чудити, ар ноћна птица онај  
Сунач зрак зрити не може на свит сај.“  
(*Једному завиднику*, 1–2; 5–6)

На основу пародије Рањинине поезије, можемо закључити да је песма *Шестој госпођи* настала неколико деценије након што су се Дубровчани упознали са Пелегриновићевом *Ијубком* - Рањинина поезија штампана је 1563, а писани трагови о популарности Пелегриновићеве Јеђупке датирају из 1527. године.

Однос према петраркизму усложњава се на крају песме, потпуним демаскирањем Циганке. За уздар, заљубљени младић тражи „сладак поглед, слатку ричцу“, а у финалној похвали љубави велича се, у неоплатонистичком маниру, господина слава и лепота:

„И сви дари ки се праве  
у свих нају душ на свити  
свима душа твоја свити  
већ нер свити свитлос славе.“  
(*Шестој госпођи*, 601–605)

У песми *Шестој госпођи* развија се амбивалентан однос према петраркизму, афирмативан и критички у исто време, те ову песму можемо тумачити као љубавну песму и као пародију исте.<sup>433</sup> На сличан начин изграђен је и однос према народној књижевности. Иако је пародијом песама „од кола“ изражено неслагање са спајањем петраркистичких мотива и матрица лирске народне поезије, у *Шестој госпођи* је народна књижевност други стожерни елемент. Присутна на различитим нивоима – од најситнијих, као што су стални епитети и деминутиви, до читавих песничких слика, фолклорна књижевност није употребљавана само у функцији деградације песама „од

---

<sup>433</sup> З. Бојовић, *Историја*..., 198.

кола“ Динке Рањине. О важности народне књижевности у конституисању значења сведочи и завршница песме у којој је уметнута преобликована здравица:

„Цавтло т', ресло и родило,  
и делила, и имила,  
и градила, и новила,  
и на прид ти све ходило!“  
(*Шестој госпођи*, 605–608)

Својом сложеношћу песма *Шестој госпођи* засенила је остале песме Чубрановићевог зборника. Ова маскерата имплицитно открива да су дубровачки писци треће генерације правили откон од клишетираности петраркистичког израза, те је, у том смислу, на трагу декларативних идеја Динка Рањине, који је увидео засићеност петраркистичким изразом: „ричи, киме се јур нјекад / стара свијес дичи, у сцијени нијесу сад.“

Када је о извођењу ове песме реч, тешко је реконструисати ситуацију у којој би публика стрпљиво слушала петраркистичке пасаже, као што је тешко и замислити извођача кадрог да изведе сложена поигравања са маскама Циганке и заљубљеног младића. За разлику од осталих песама *Јеђупке*, које су једноставне структуре и уједначене дужине, што је подразумевало, вероватно, и поновљиву формулу извођења, песма *Шестој госпођи* је, по свему, јединствена цингареска. Стога, можемо претпоставити да је писана пре за читалачку публику, него за извођење.

Покладни зборник *Јеђупка* одвојио се, већ својом сложеном структуром, у односу на типичне фирентинске маскерате, у којима су у улози казивачи биле групе мушкараца, а адресати женски део публике. Настале за уличне светковине које су тражиле динамично смењивање маски, фирентинске маскерате нису повезиване у сложене канцонијере, као што је случај са *Јеђупком*.<sup>434</sup> Истражујући утицај фирентинских маскерата, већ је Л. Зоре уочио одступање *Јеђупке* у односу на традицију која је утицала на обликовање највећег дела дубровачких маскерата:

„нијесам нашао на ниједну која би се могла мјерити с *Јеђупком*, а надасве с корпусом, свакако недовољно да би се могла читати као пјесма испјевана по узору на фирентинску традицију маскерате. Најприје не видим ништа алогична у *Јеђупци*, не видим ништа што би те могло саблазнити, ништа што би те могло згадити као у

---

<sup>434</sup> О италијанским утицајима на *Јеђупку* исцрпну анализу је дала: М. Мрчела, нав. дело, 167–171.



талијанској поменутој песми и у другим; пак Јеђупка је много дуга а талијанске су посве кратке као и остале дубровачке.<sup>435</sup>

Једина фирентинска маскерата у којој се појављује лик Циганке – просјакиње јесте Ђуђолина (Giuggiola) песма *Canto di Zingane* знатно сажетија и једноставнија од *Јеђупке*. У *Canto di Zingane* појављује се група Циганки, које се у уводном делу, жале на своје сиромаштво, тражећи милостињу. Као и у Пелегриновићевим покладним песмама, ефектност и уверљивост маски постиже се луткама деце, на које током извођења показују, очекујући самилост. Да лутке нису служиле само да употпуне костим, већ и да помогну у остварењу контакта са госпођама сведоче стихови у којима се налазе, заправо, сугестије за извођење: „*Con questi figli in braccio, si meschine.*“ Након представљања, казивачице публици нуде „слатка задовољства“, што може имати и ласцивне конотације, као и гатање у длан. Петковић, међутим, оспорава могућност да је ова покладна песма могла утицати на Пелегриновића јер, у тренутику када хварски аутор, ствара италијанска песма није била штампана, а „налазила се једино у једном старом рукопису Пикардијине, преписана средином шеснаестог века. Године 1599. Ласка ју је увео у своје издање фирентинских покладних песама.“<sup>436</sup>

Осим наведене песме, М. Медини као потенцијалне изворе наводи Отонаиеве љубавне песме, у којима се не појављује фигура Циганке, а семантичке споне са *Јеђупком* су далеке.<sup>437</sup> Навео је Медини и Отонаијеву песму *Canto per indovinare, che andò la note di Epifania* у којој гатаре нису казивачице из чије се перспективе обликује говор, већ се о њима у песми посредно казује. Мединијеве аналогije се могу, дакле, одбацити, као неосноване.

У истраживању италијанских књижевних утицаја, М. Петковић је истакао да постоје одређене сродности са Линајуолином комедијом *Contentione di un villano et una zingara, operetta piaceuole in un comito di donne*. У уводним стиховима комедије, препознао је несумњив утицај овог дела на Пелегриновићев опус цингарески, који се огледа у преносу читавих песничких слика – Циганка се, наиме, обраћа: „зажеливши окупљеним девојкама да им 'Вишњи желиње испуни' и поласкавши им да су 'сунцу све приличне.'“<sup>438</sup> Сличност постоји и у другим мотивима као што је припиведање о проклетству Рома, личном удесу и гатање присутним госпама.

<sup>435</sup> L. Zore, *Andrija Čubranović...*, VIII

<sup>436</sup> М. Петковић, нав. дело, 21–22.

<sup>437</sup> М. Медини, нав. дело, 146.

<sup>438</sup> М. Петковић, нав. дело, 22.

Приближила се жанровски *Jeћунка* драми и техником уланчавања цингарески, чиме је додатно истакнута улога казивачице, чији се карактер различито сенчи, варира и развија у интеракцији са различитим адресатима, те наличи драмском јунаку. Постојање канционијера цингарески пракса је коју италијаска књижевност бележи знатно касније, с обзиром на то да се „zingaresche drammatiche“ развијају тек када су покладне песме изгубиле на популарности. Отуда постоји и теорија о постојању италијанског превода Пелегриновићеве *Jeћунке*, који је могао утицати на италијанске цингареске. У прилог томе сведочи библиографија књиге, штампана 1889. године, *Gli zingari, una storia di popolo errante* А. Колокија (А. Colocci) у којој је наведена одредница: „Cinbranovich, Gegiurca, novella zingara”.<sup>439</sup>

Осим Линајуолине драме, на Пелегриновићеву *Jeћунку* могла је утицати цингареска непознатог аутора *Frottola di una zingara*, која се развија директно из Линајуолоне комедије. Како не знамо тачно време настанка ове покладне песме, треба је, са дозом опреза, узети у обзир у тумачењу компаративних веза. У фротолу проговара група Циганки која се обраћа женама у публици, хвалећи њихову лепоту, а истичући своје оријентално порекло и бедни положај: „alle rouere meschine / che uengono da confini orientali / donde per tanti mali/noi siamo caminate/ de notte e de giornate.“ Као и у другим сијенским цингарескама, казивачице наступају као група, а друге сличности спадају у општа места овог типа покладних песама.

У Пелегриновићевој *Jeћунки* италијански извори послужили су само као груба схема којој је аутор дао локални печат укључивши народна веровања из „сибила“ и сановника и лековите траве из „лекаруша“. У „срећема“ се смењују различити ванлитерарни утицаји повезани са магијом, пророчанствима и лечењем, карактеристични за миље у којем је Пелегриновић живео. Како би се учинила аутентичном вербална магија, којом Циганка покушава да увуче у свој систем веровања и одабрану госпођу, укључени су елементи басми и други фолклорни елементи. За разлику од Пелегриновићеве *Jeћунке*, тосканске покладне песме, у којима се појављује фигура Циганке, нису бајалице, „оне су само гатаре, или, уколико означавају маге, служе се белом магијом, не и чаробним биљем“.<sup>440</sup> Управо, тај оригинални искорак, приближио је *Jeћунку* публици, која је у овом делу препознала актуелне рецепте, враџбине и друге обичаје. Будући аутори *Jeћунке* (анонимни аутор, Сабо Бобаљевић,

<sup>439</sup> Наши наводи према. М. Франичевић, нав. дело, 99.

<sup>440</sup> М. Петковић, нав. дело, 142.

Хорације Мажибрадић) покушаће да у своја дела уграде нова фоклорна веровања, али неће моћи да понове надахнуће које је изазвало Пелегриновићево дело.

Фигура Циганке није се развијала само у дубровачким маскератама, већ и као типски лик ерудитне комедије. У комедији Марина Држића *Тринче де Утолче* појављује се Јеђупка, као драмски лик, са типским особинама Цигана. Јеђупка је у Држићевом делу вешта траварка: „коријења хоћу ти дат, да ти заборави свакога, тебе самога да љуби и да ш њом миран живот живујеш“. Љубавна врачања Јеђупке обликована су под утицајем фолклорне традиције, што је поступак који је Држић могао преузети из цингарески. Други узор на који се Држић могао угледати јесу драмске јеђупке, које су извођене током његових боравака у Сијени.<sup>441</sup> За разлику од италијанске књижевне традиције, у којој су се равноправно развијале лирске и драмске јеђупке, у дубровачкој књижевности Држићева јунакиња је једини пример типског лика Циганке у ренесансним комедијама.

Популарност *Јеђупке* трајала је и током барока. Аутори XVII века неретко су цитирали и парафразирали стихове из ове цингареске. У литератури је посебно истакнута веза са *Дервишом* Стијепа Ђурђевића и покладним песмама Игњата Ђурђевића.<sup>442</sup> Цитати из Песме *шестој госпођи* уметнути су у *Кристијади* Јунија Палмотића, *Сузама сина разметнога* и *Осману* Џива Гундилића, те у *Уздасима Магдалијене покорнице* Игњата Ђурђевића. Снагом свога утицаја на потоњу књижевну традицију, Пелегриновићеве цингареске представљају не само дела хварске, већ и дубровачке књижевности – аутор је, уосталом, овај зборник покладних песама у позној редакцији и посветио Дубровчанима, високо вреднујући на тај начи њихову топлу рецепцију *Јеђупке*.

---

<sup>441</sup> L. Košuta, *Siena nella vita e nell' opera di Marino Darsa*, Ricerche slavistiche: pubblicazione dell' Istituto di filologia slava dell' Università di Roma, 9, Roma, 1961, 67–121; *Siena u životu i djelu Marina Držića*, Prolog, 14, 51/52, Zagreb, 1982, 29–56. [прев. С. Главаш]

<sup>442</sup> О овим литерарним везама видети опширније у поглављу: *Барокна поетика и дубровачке маскерате – XVIII век као период стагнације жанра....*206–213.

## 2.4. Маскерате Антуна Сасина и иновације у развоју жанра

### 2.4.1. Питање корпуса Сасинових маскерата

У завршном периоду дубровачке ренесансе не јењава интересовање за писање маскерата, што показује богати опус Антуна Сасина. У истраживањима Сасинових маскерата било је тешко успоставити корпус покладних песама, с обзиром на то да је књижевно дело овог писца било занемарено у књижевним историјама. У историјским изворима из XVIII века Сасин је кратко поменут само у Апендинијевом делу, у којем је наведено да је писао комедије и да му је опус непотпуно сачуван.<sup>443</sup> Прву алузију на Сасинове покладне песме начинио је Шиме Љубић,<sup>444</sup> који је, међу дела овога аутора, навео и „нјекоје пецкаве пјесни.“<sup>445</sup>

Помаци у расветљавању Сасиновог корпуса маскерата начињени су објављивањем трију песама: *Мужика од цревљара*, *Робињице* и *Вртара*. У рукописним зборницима Сасиново име је било означено само поред ових маскерата, те су штампане у *Старим писцима хрватским*, као део опуса овога писца.<sup>446</sup> Критички судови о Сасиновим покладним песмама су дуго изостајали у историјским проучавањима, или су били негативно интонирани. У првом обухватном истраживању дубровачких маскерата М. Мединија нису укључене ове песме, а Сасин није убројан међу „Чубрановићеве наследнике“. И у студији Павла Поповића, посвећеној овом писцу, маскератама није посвећена пажња, а из поменутог корпуса маскерата је, без образложења, искључена

---

<sup>443</sup> Податке из Апендинијевих *Нотиција* преузимају Шафарик и Шиме Љубић. Видети: F. M. Appendini, *Notizie storico – critiche ....*, 284; Š. Ljubić, *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Viena – Zara, 1856, 273; P. J. Šafarik, *Geschichte der ...*, 178.

<sup>444</sup> У нештампаној *Повијести народне далматинске књижевности*, Ш. Љубић назива Сасина Сасио Антонио. Видети: З. Бојовић, *Повијест народне далматинске књижевности Шиме Љубића*, Научни састанак слависта у Вукове дане, VIII, 1978, 80–99.

<sup>445</sup> Š. Ljubić, *Ogledalo književne poviesti...*, 400.

<sup>446</sup> Покладне песме *Мужика од цревљара* и *Робињица* сачуване су само у једном рукопису библиотеке мале браће у Дубровнику под бр. 73-52, а песма *Вртари* се пак налази у другом рукопису, сачуваном у истој библиотеци, означеном истом сигнатуром, али са ознаком б. Опширније о одликама рукописа: P. Budmani, *Antun Sasin, у: Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića, Stari pisci hrvatski*, XVI, 1888, XVII

*Робињица*.<sup>447</sup> Почетком XX века Сасин је словио за епигона који је написао неколико маскерата поводећи се за Ветрановићем.<sup>448</sup>

Проширивање корпуса Сасинових маскерата било је повезано са објављивањем адеспотних маскерата, у чему су важну улогу имала истраживања П. Колендића. Вођен идејом да представи недовољно испитани жанр, за штампу је приредио кратак зборник анонимних покладних песама.<sup>449</sup> Иако касније није објављивао своје радове из ове области, Колендић је резултате архивског рада сумирао, четири деценије након објављивања маскерата непознатог ауторства.<sup>450</sup>

„Што се тиче покладних песама, сада је њихов број знатно појачан; у овоме часу зна се за преко четрдесет покладних песама махом шеснаестог века. Нове су *Махници*, *Пећинци*, *Сужни*, *Од љубави поклицари*, *Дрвојеви редовници*, *Игумани*, *Машкарата од рибара*, *Маскарата убог*, нова варијанта *Вртара*, две маскерате *Мрнари*, нови *Пастири*, једна нова *Робиња турска*, *Турци супроћ пастирам* итд, понекад са новијом напоменом да су неке од тих песама рад Антуна Сасина.“<sup>451</sup>

Колендићеве упутнице на Сасина, као писца анонимних маскерата, остале су неодређене, али су скренуле пажњу на ово неистражено поље дубровачког песништва, које је постало предмет анализа у другој половини XX века. Истражујући ауторство адеспотних маскерата, М. Петковић је анализирао рукописе библиотеке Мале Браће, рукописни зборник Југославенске академије (ЈАЗУ) и објављене покладне песме које су за штампу приредили И. Кукуљевић-Санкцински<sup>452</sup> и П. Колендић.<sup>453</sup> На основу метричких и стилских особености, Петковић је изнео закључак да је све ласцивне адеспотне маскерате написао Сасин, што га чини најплоднијим дубровачким писцем овог жанра.<sup>454</sup> Ово становиште Петковић није детаљније аргументовао, нити је додатно појаснио на које песме се констатација односи. Нејасност Петковићеве тврдње додатно је појачана у даљем излагању, у којем се ауторство, Мажибрадићевог зборника,<sup>455</sup>

<sup>447</sup> П. Поповић наглашава да се у Сасинова покладна дела, настала пре 1553. године. О биографији аутора и о ширем прегледу његових дела видети: П. Поповић, *Антун Сасин дубровачки песник XVI века*, Глас СКА, Београд, 1912, 40.

<sup>448</sup> В. Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti...*, 186.

<sup>449</sup> Р. Kolendić, *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vijeka*, Dubrovnik, 1906, 3–13.

<sup>450</sup> О особеностима кратког зборника покладних песама, које је приредио Петар Колендић, видети поглавље 2.6.: *Дубровачке анонимне маскерате...*, 168–203.

<sup>451</sup> П. Колендић, *Извештај о научној раду на Приморју*, Гласник САН, 3, 1949, 499.

<sup>452</sup> I. Kukuljević-Sankcinski, *Pjesnici hrvatski XVI. vieka*, Zagreb, 1858.

<sup>453</sup> Р. Kolendić, *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vijeka*, Dubrovnik, 1906, 3–13.

<sup>454</sup> М. Петковић, нав. дело, 116; 123.

<sup>455</sup> Опширније о Мажибрадићевом зборнику, видети: S. Kastropil, *O jednom zborniku dubrovačke lirike*, у: *Građa za povijest književnosti Hrvatske*, 24, Zagreb, 1953, 237–261.

рукописа анонимних песама Хорација Мажибрадића, у којем је сабран највећи број ласцивних маскерата, приписује Николи Наљешковићу.

Нови помак у расветљавању питања ауторства Мажибрадићевог рукописа дао је С. Катропил, који је описао аутограф и приредио покладне песме. Ко је написао ове маскерате загонетка је која се Кастропилу не чини лако решивом, с обзиром на то да „уз пјесме нема никакве биљешке, никаква имена, никаквих иницијала који би олакшали његово исправно рјешење“.<sup>456</sup> Међутим, анализирајући преписе ових песама, Кастропил наводи и друге рукописе, са истоветним избором песама – Стјепана Марије Томашевића и Дон Луке Павловића, из друге половине XVII века. Најстарији рукопис међу наведеним јесте Дон Луке Павловића, за који Кастропил сматра да је препис са оригинала.<sup>457</sup> У наслову овог рукописа налази се и име аутора: *Različne Piesni Gosp. Antuna Sassi Dubr[ovčanin] Bi nepoznan od otca Seraffin] Červe*. Павловић је песме, дакле, приписао Сасину, што појашњава ауторово име на предњој и последњој страни Мажибрадићевог рукописа. Иако се не могу узети као сигурни докази ауторства, ови писани трагови нису ишли у прилог становишту о Наљешковићу, као једином аутору песама Мажибрадићевог зборника.<sup>458</sup>

Становиште да је Сасин аутор неких песама Мажибрадићевог зборника делио је и М. Пантић, што сазнајемо посредно, на основу коментара В. Недића. Овај аутор је, истражујући утицаје народне књижевности на Сасиново дело, следио Пантићеве сугестије, уврстивши у анализу маскерата и пет песама из наведеног рукописа.<sup>459</sup> Нажалост, Пантићева аргументација у Недићевом раду није образложена, већ је поменута узгредно, у краткој фусноти. Нова сазнања о Сасину, као аутору адеспотних маскерата, донело је Пантићево истраживање о библиотеци Ива Бизара (1782–1833) у којој се, у рукопису са почетка XVII века, налазе песме *Робињица турска* и *Маскерате Убог*.<sup>460</sup> У опису рукописа, Пантић образлаже да се ове песме налазе записане одмах после Сасинове *Мрнарнице*, уз назнаку: „Ant. Sassi spjeva“.<sup>461</sup> У корпус Сасинових

<sup>456</sup> С. Кастропил, нав. дело, 240.

<sup>457</sup> Рукопис се чува у Државном архиву у Дубровнику, под бројем 25, и у њему су преписи већег дела Сасиновог опуса, изузев маскерате *Робињица* и *Флоре*.

<sup>458</sup> У савременој науци напуштено је становиште о Н. Наљешковићу као аутору адеспотних маскерата из Мажибрадићевог зборника – Б. Ђорђевић и Т. Богдан о овоме питању и не расправљају.

<sup>459</sup> У фусноти В. Недић каже: „Захвалан сам др Мирославу Пантићу, који ми је скренуо пажњу да пет анонимних маскерата у Кастропиловом издању треба приписати Сасину“. Видети: В. Недић, *Антун Сасин и усмено песништво*, у: *О усменом песништву*, Београд, 1976, 80.

<sup>460</sup> Рукопис се налази под сигнатуром D a 24.

<sup>461</sup> М. Pantić, *Rukopisi negdašnje biblioteke Bizaro u Historijskom institutu u Dubrovniku*, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku, VIII-IX, 1962, 557–596.

маскерата М. Пантић додаје и маскерату *Старци небози*, из Колендићевог избора покладних песама, утврдивши присуство акростиха „Сасин“, те је уврштава у антологију *Песништво ренесансе и барока*.<sup>462</sup>

У новијој литератури значајан допринос у успостављању корпуса Сасинових маскерата дала је И. Арсић, која је објавила Сасинове песме *Робињица турска* и *Маскерату Убог*,<sup>463</sup> а потом у монографској студији и објединила сва досадашња знања о ауторству.<sup>464</sup> Корпус Сасинових покладних песама, према истраживању И. Арсић, састоји се од следећих маскерата: три песме чије је ауторство јасно обележено (*Мужика од цревљара*, *Робињица* и *Вртари*); једне из Колендићевог издања покладне поезије (*Старци небози*); пет из Мажибрадићевог рукописа (*Робови*, *Марчари*, *Вртари II*, *Од љубави поклицари*, *Дрмојеви редовници*); две из рукописа библиотеке Бизаро (*Маскерата Убог*, *Робињица турска*).

У даљим истраживањима Сасиновог опуса изнети став И. Арсић није сасвим прихваћен, те се тако у раду М. Татарина, као Сасинове маскерате наводе само три, са јасном атрибуцијом.<sup>465</sup> Овакав став заузима и М. Мрчела, уврстивши у Сасинове маскерате *Мужик у од цревљара*, *Робињицу* и *Вртаре*. Остале је посматрала само као потенцијално Сасинове. У *Историји дубровачке књижевности* З. Бојовић уважава становиште М. Пантића и И. Арсић о Сасину као аутору поменутих анонимних маскерата, те закључује да је реч о богатом прилогу овој врсти песништва.<sup>466</sup> Полазећи од изнетих доказа о ауторству, у раду ћемо као Сасинова дела тумачити покладне песме наведене у студији И. Арсић, уз напомену да песме из Мажибрадићевог рукописа захтевају додатне анализе сачуваних преписа, како би откриће М. Пантића добило и пуно научно утемељење.

Опус Сасинових маскерата формално и тематски је разнородан. У највећем делу ових песама појављују се колективни казивачи – представници одређене професије (обућари, вртлари, трговци, мононаси), одређене социјалне и старосне групе (убоги старци), или фигуре из литературе („љубавни поклицари“). Писао је Сасин, међутим, и

---

<sup>462</sup> М. Пантић, *Песништво ренесансе и барока*, Београд, 1968, 136–138.

<sup>463</sup> И. Арсић, *Две маскерате из некадашње дубровачке библиотеке Бизаро*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 63/64, 2000, 40–55.

<sup>464</sup> И. Арсић, *Антун Сасин дубровачки песник XVI века*, Београд, 2002, 35–52.

<sup>465</sup> М. Татарин, *Rekonstrukcija drame 'Filide' Antuna Sasina*, *Града за повјест књижевности хрватске*, 37, 2010, 79–128.

<sup>466</sup> На широку лепезу Сасинових казивача указала је З. Бојовић. Видети: З. Бојовић, *Историја дубровачке.....*, 202–203.

маскерате са једним казивачем, у којем се појављују представници маргиналних друштвених слојева (робиње, убоги). Концепција Сасинових песама је разнородна – почев од еротско-комичних маскерата (*Мужика од цревљара, Вртари, Вртари* из Мажибрадићевог зборника, *Марчари, Старци небози*), преко реалистичних и „драмских маскерата“ (*Маскерата Убог, Дрмојеви редовници, Робови*), до пародије петраркизма у форми покладне песме (*Од љубави поклисари*). Посебну групу Сасинових маскерата чине маскерате *Робињица* и *Робињица турска*, о којима ће бити више речи у поглављу о дубровачким робињама.<sup>467</sup>

#### 2.4.2. Еротско-комичне маскерате

У хетерогеној скупуни Сасинових маскерата, најбројније су ласцивне песме, које П. Поповић описује као „врло непристојне, али духовите“<sup>468</sup>, а М. Пантић као „дволичне својом привидном смерношћу а стварном бестидношћу“.<sup>469</sup> Издвојивши као особеност Сасинових маскерата „дволичност“, М. Пантић алудира да су, под плаштом типских описа послова или особина казивача, изражена ласцивна значења. У начину обликовања алегорије приметни су утицаји фирентинских маскерата, али и домаће литерарне традиције – пре свега, Наљешковићевог покладног циклуса и народне књижевности. Овој поетички хетерогеној групи, коју обједињава заједничка заокупљеност темом телесности, припадају маскерате: *Мужика од цревљара, Вртари, Вртари* из Мажибрадићевог зборника, *Марчари* и *Старци небози*.

Издвојену позицију у групи Сасинових ласцивних маскерата, које су, судећи по слободи у описивању телесних жеља, извођене на улици, у слободним карневалским поворкама, има песма *Мужика од цревљара*. Могуће је да је ова маскерата извођена је у другачијем миљеу – као део строгог протокола црквеног празника Св. Филипа и Јакоба,

---

<sup>467</sup> Видети поглавље 2.5.: *Дубровачке робиње...*, 149–168.

<sup>468</sup> П. Поповић, *Антун Сасин...*, 40.

<sup>469</sup> М. Пантић, *Песништво ренесансе и барока ...*121.



који је обележаван 1. маја, у славу заштитника братовштине обућара.<sup>470</sup> Као део мајских обреда, ова прослава имала је функцију одушка од ускршњег поста. Најзначајније место које су обућари добили у обележавању празника повезана је, у ширем смислу, са статусом овог заната, који је широм Европе сматран племенитим<sup>471</sup>, а у Дубровнику је имао дугу традицију.<sup>472</sup> Празник је обележаван након јутарње мисе, испред Кнежевог двора, плесом и игром обућара, млађих од четрдесет пет година, које је гледала одабрана публика – кнез и Мало веће. У плесу су користили ланце, којима су се повезивали у сложеним кореографијама – сврставали су се у линије, мимоилазили и подвлачили.<sup>473</sup> Након двадесет четири плесне фигуре, обућари су плесали у Кнежевом двору, а наступ су завршавали са неколико опроштајних фигура под тремом Двора. У плесу није било импровизација – припреме су трајале месец дана, а Република је сносила трошкове и стављала обућарима на располагање музичаре кнежеве капеле. Плес су пратиле маскерате, писане специјално за овај празник, а Сасинова *Мужика* можда је једино сведочанство о поезији обућарске „фратиле“ која је имала вишевековну традицију у Дубровнику. Оно што баца сенку на ову претпоставку јесте ласцивни садржај песме, који се није уклапао у прославу црквеног празника.

Већ у уводним стиховима, навођењем да је казивање „цревљара“ стари обичај, указује се на обредну улогу коју је маскерата имала у дугој историји празновања:

„Ми фратилја од цревљара  
као обичај била је стара  
дошли смо вам поиграти  
и Бембеља указати.“  
(*Мужика од цревљара*, 1–4) <sup>474</sup>

Након представљања, казивачи наговештавају да публику чека плес и спомињу маску Бембеља, коју су водили са собом.<sup>475</sup> Ова покладна маска, одомаћена у западној

---

<sup>470</sup> К. Vojnović, *Bratovštine i obrtne korporacije u Republici Dubrovačkoj od XIII do konca XVIII vijeka*, II, *Bratovštine dubrovačke*, у: *Monumenta historico-juridica Slavorum Meridionalium*, Zagreb, 1900, XXI–XXII ; D. Foretić, *Dubrovačke bratovštine*, *Časopis za hrvatsku povijest*, 1943, 1–2, 30.

<sup>471</sup> О песмама и причама у којима се појављују обућари видети: P. Burke, *Popular culture in early modern Europe*, London, 1978, 29.

<sup>472</sup> J. Лучић наводи да се у нотарским књигама из XIII века помиње братовштина обућара (*fraternitas calegariorum*). Видети: J. Lučić, *Obrti i usluge u Dubrovniku do početka XIV stoljeća*, Zagreb, 1979, 220.

<sup>473</sup> N. Lonza, *Kazalište vlasti*, Zagreb, 2009, 259.

<sup>474</sup> Наши наводи према: *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića, Stari pisci hrvatski*, XVI, 1888.

<sup>475</sup> P. Jelača, *Maskerate i cingareske*, *Kazalište*, 39/40, 2009, 205.

Европи и на Медитерану,<sup>476</sup> велике је старине, а везује се за пролећне празнике између поклада и Духова. Тешко је утврдити тачну функцију коју је маска Бембеља имала, али можемо претпоставити да је додатно забављала публику и својом маркантношћу пробијала пут кретања извођача. Осим помињања маске Бембељ и дигресије везане за старину светковања, *Мужика од цревљара* има још једну семантичку спојницу са поводом извођења. Рефрен маскерате: „Viagio, Viagio, viva, viva!” не односи се, директно, на тему која се развија у строфама, већ на плесну тачку коју треба извести у колективном духу и са ентузијазмом. Можемо претпоставити да је рефрен био прецизније повезан са извођењем кореографских фигура, како би се представила, у својој пуноћи виртуозност и увежбаност извођача. При томе спомињањем Св. Влаха (у Италији је Viaggio) маскерата је добијала и родољубиву интонацију, с обзиром на то да је овај светац био један од најснажнијих симбола Дубровника: „Слика овога свеца овдје бијаше оно што је слика владарева у монархији, јер друге политичке слике Дубровчани нијесу имали, пошто је влада Дубровачка била, да тако речемо, имперсонална.”<sup>477</sup>

Ако изузмемо везаност ове маскерате за пригодну намену, у својој основи, ова песма изграђена је по типичном обрасцу фирентинских маскерата. Сасинови обућари, својим ласцивним понудама, настављају традицију Наљешковићевих најласцивнијих казивача – ђавола, просјака и пастира. За разлику од Наљешковићевих маски, међутим, у представљању Сасинових обућара не постоје назнаке конвенционалних удварања и претраркистички обликованих комплимената. Банални и отворени позиви казивача у маскерати *Мужика од цревљара* део су самоувереног наступа у којем маскери не сумњају у неодољивост својих понуда. Типизирани позиви на замену материјалних добара за миловања, код Сасина су отворени, лишени петраркистичких овојница и финих метафора, којима је у претходној традицији покладних песма често пригушивана ласцивност:

„Зашто у нас јес копита  
за вас сваку, ко се успита,  
макар девет од поната  
ма се хоће боља плата  
ер се роба не дарива.“  
(*Мужика од цревљара*, 13–19)

<sup>476</sup> У италијанским градовима маска Бембељ забележена је у XIII веку, а његово појављивање на пировима и свечаностима достигло је врхунац у периоду ренесансе. Видети опширније: R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge, 1952, 71–74.

<sup>477</sup> А. Вучетић, *Св. Влахо у Дубровнику...*, 38.

У обраћању госпођама обућари хвале своје занатске вештине, што има снажну ласцивну конотацију. Развијени опис обућарског заната у свом средишту изграђен је варирањем метафоре копита, односно модела за прављење ципела, што алегорији даје једносмерну димензију понуде слободне љубави:

„Досегнувши изравност старијих Наљешковићевих маскерата пјевао је Сасин ту о копитима, премда су сви који су ту пјесму слушали, или су је само пјевали, знали о којм је то копитима ријеч и која су то 'копита од девет поната' с којима су госпође требале бити серване тако да 'свака себи на понасе, узме мештра за се.'“<sup>478</sup>

Коришћењем метафоре копита позив на љубавно уживање добијао је анималну димензију. У исто време, начињена је алузија на представе ђавола у фолклорним предањима у којима је представљан „да има ноге као у козе и говеђе папке.“<sup>479</sup> Копита, као метонимија ђавола, евоцирају значења уводне Наљешковићеве маскерате, у којој су врази били маска за мушку телесност.

У литератури је као узорни модел Сасинових *Цревљара* препозната Медичијева песма *Canto de' calzoi*.<sup>480</sup> Имитирање Медичијеве маскерате није, међутим, у Сасиновој маскерати изведено у потпуности. Угледавши се на ову покладу песму о обућарима, Сасин је изоставио широку лепезу производа, који носе различите ласцивне конотације: ципеле које се обувају по блату и киши, папуче различитих величина и ципеле направљене „на француски начин“. Из Медичијеве песме Сасин је преузео само основни начин којим се постиже еротска метафорика. Уз опис производа, Медичијеве маске обућара дају двосмислене еротодидактичке савете госпама о начину обувања ципела, што је укључено у Сасинову метафору копита. Постоје и директни цитати, преузети из Медичијеве песме, какав је опис коже ципела, која се шири:

„Све су фрешке у нас коже,  
а проват их свака може  
ну се гамух наш развуче  
четр пута кад се обуче.“  
(*Мужика од цревљара*, 31–34)

<sup>478</sup> S. P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604.*, Zagreb, 1997, 536.

<sup>479</sup> Т. Ђорђевић, *Ђаво у нашем народном веровању*, Књижевна историја, XLVII, 157, 2015, 14.

<sup>480</sup> *Tutti i trionfi, carri, mascherate, o canti carnascialeschi*, II, Lucca, 1750, 15.

Изостајање различитих производа протумачено је у Петковићевој студији као доказ неинвентивности аутора.<sup>481</sup> Оно што, међутим, концептуално, одваја Сасинову маскерату од узорне Медичијеве песме јесу алузије на начин извођења, који је захтевао специфичан рефрен и низ метатекстуалних назнака о плесу обућара, који је за прославу припреман. Могуће је да је због захтевности извођења, Сасин написао краћу песму, изоставивши најласцивније делове Медичијеве маскерате.

Истражујући песме, на које се Сасин угледао, М. Мрчела анализира и Бракијеву *Canto de' ciabattini*.<sup>482</sup> У Бракијевој маскерати обућари пак нуде поправке ципела, што је, по Мрчелином мишљењу, тематски ближе Сасиновој маскерати, јер је акценат на вештини и алатима, а не на готовим производима.<sup>483</sup> Низом реалитичних детаља о начинима поправке ципела (лепљење ђона, стављање доброг горњишта и др.), и приказом живота обућара који лутају по свету, ова маскерата се значајно разликује од Сасинове *Мужике од цревљара*. При томе се ласцивна метафорика у овој маскерати заснива, пре свега, на понуди поправки, док се у Сасиновој песми изграђује описивањем калупа. Намеће се као закључак да је Сасин имао, као полазни модел, само поменуто Медичијеву покладну песму, а да остале италијанске маскерате са истим казивачима није познавао, или их није узимао у обзир.

Ослањањем на фирентински образац изграђена је и маскерата *Вртари* из Мажибрадићевог зборника. Ова покладна песма започиње обраћањем казивача публици, без апострофирања жена, те су хвалисања љубавним искуствима упућена и мушком делу публике. Остављање адресата родно неодређеним није уобичајено у традицији дубровачких маскерата са ласцивном тематком. Можемо претпоставити да је порука упућена публици била двострука. За женски део гледалишта, казивање вртлара представљало је типизирано препоручивање слободне љубави, док је за мушки део публике било извор смеха, а подразумевало је и идентификацију у ласцивним жељама.

У уводном делу песме, развија се метафора сејања и сађења, чија се алузивност открива у стиху – „сијемо ли'епо жене“. Уместо метафорике везане за телесни чин развијају се каталози поврћа у контексту похвале мушкости казивача:

---

<sup>481</sup> Петковић полемише са становиштем П. Поповића да је *Мужика од цревљара* „непристојна маскерата, али има духа.“ Видети: П. Поповић, нав. дело, 40.

<sup>482</sup> *Tutti i trionfi, carri, mascherate ...*, 551.

<sup>483</sup> М. Мрчела, нав. дело, 253.

„Ми носимо андркве, репе  
ке се у нашем врту роде  
лука пора струка ли'епе,  
све тој расте полак воде.“  
(*Вртари*, 18–21)

Набрајањем различитог поврћа: „големе жуте мркве“, репе, рена, „од лакта кукумари“ (краставци) развија се низ ласцивних конотација. Сликe хране, у своме обиљу, симболички означавају тријумф тела у карневалској култури.<sup>484</sup> Могуће је да је каталог поврћа био повезан и са реквизитима које су вртлари показивали публици током сценског наступа, што је појачавало сугестивност исказа. Кроз комичне гестове успостављала се и веза и са мушким делом публике, у поступку једначења присутних по родној основи. Набрајање биљних производа, поступак је који је Сасин могао преузети из фирентинске маскерате Т. Рафаканија (Т. Raffacani) *Canto di giardinieri*.<sup>485</sup> Сродност Рафакинијевој и Сасинове маскерате огледа се у поступку каталогизирања вртларских плодова. У фирентинској маскерати тежиште је на биљкама које се везују за плодност (јабукe, бадем, смоква, шљива), док се у Сасиновим *Вртарима* комика постиже набрајањем поврћа које, пре свега, својим изгледом, асоцира на мушку полност.

У другом делу песме, путене жеље о којима казивачи певају, скривају се под маском хришћанске врлине: „Што тко од вас срцем жуди / и на даров да му дамо: / милостиви ми смо људи“. Сасинови *Вртари*, у великодушним понудама којима „могу сваког да надаре“, евоцирају стилски образац исказа Наљешковићевих забогара, који, такође, у пародијском кључу казују о врлинама.

Понуде повртарских производа у Сасиновој маскерати *Вртари* прекидају се, после сваког шестог стиха, рефреном: „Нудим скокмо, ми вртари!“, који представља позив на плес, што повезује ову песму са *Мужиком од цревљара*. Понављање обрасца у обликовању рефрена, који није блиско повезан са значењем маскерате, већ са начином извођења, може се узети као стилски доказ о Сасиновом ауторству ове песме. Судећи по форми рефрена, и ова песма писана је неком обредном пригодом, у којој су маске вртлара узимале учешћа у кореографијама.

<sup>484</sup> М. Бахтин, нав. дело, 295–320.

<sup>485</sup> *Tutti i trionfi, carri, mascherate...*, 536.

Међу Сасиновим ласцивним песмама јединствену структуру има маскерата *Марчари*, из Мажибрадићевог рукописа, која је настала спајањем двеју маскерата са истим казивачима – трговцима. Наиме, ово дело има два рефрена<sup>486</sup> и проширен средишњи део у којем се невешто понављају и варирају понуде, у истом метафоричном кључу. Прва маскерата састоји се од једног катрена и шест секстина са рефреном: „Жене, ми смо сви марчари“, док од тридесет трећег стиха почиње друга песма у чијој композицији уочавамо, такође уводни, краћи део (катрен) и пет секстина са рефреном: „Пришли јесмо овди само“. Иста структура, сачињена по узору на италијанску балату, форма осмерца и заједнички казивач учинили су готово неприметном спојницу између песама. У маскератама се развијају и исти мотиви, што додатно појачава утисак целовитости. Међутим, обе песме могу се тумачити и као две одвојене целине, или пак две варијанте, са развијеним уводним делом у којем се маске представљају, средишњим у којем нуде робу неодређеног садржаја, и завршног дела са поентом о задовољству које роба госпама доноси.

Остаје отворено питање да ли је спајање песама била ауторова намера, или је настало интервенцијом преписивача. Теорија да је дошло до „слепљивања рукописа“<sup>487</sup> није уверљива, јер маскерате нису механички спојене, већ су вешто уклапане, како би функционисале и као јединствена целина. Постојање двеју песама са истим казивачем уклапа се у Сасинов песнички манир да ствара тематски сродне маскерате, какав је случај са два песмама са идентичним насловом *Вртари*. Овој групи припадају и две Сасинове *Робињице*, изграђене по истом поетичком моделу, а у ширем смислу, и маскерате „убогих“ (*Старци небози*, *Маскерата Убог*). Поступак повезивања двеју маскерате у једну целину можемо, стога, узети као један од аргумената да је маскерата *Марчари* Сасиново дело.

Прва „варијанта“ маскерате *Марчари* започиње рефреном, иза којег се потом развија типизирано представљање трговаца, са нагласком на темпоралном и просторном одређењу „овде и сада“, како би се у актуелном тренутку извођења развила драмска илузија о послу који обављају. У уводном делу, маскирани казивачи описују и мотивацију доласка у Дубровник:

---

<sup>486</sup> Да је маскерата настала спајањем двеју песама указале су И. Арсић и М. Мрчела. Видети опширније: И. Арсић, нав. дело, 45; М. Мрчела, нав. дело, 322.

<sup>487</sup> И. Арсић, нав. дело, 45.

„Жене, ми смо сви марчари,  
пришли овди сада само,  
трге наше да вам дамо.“

(...)

„Од мјеста смо веле славна  
пришли видјет вашу липос.“

(*Мрчари*, 1–3, 6–7)

Друга варијанта почиње слично, са том разликом што се инвертују мотиви – казивачи се прво кавалерски обраћају госпођама у узвишеном тону петраркистичких љубавника, а тек потом набрајају ствари којима тргују :

„Пришли јесмо овди само,  
крози славу од липости,  
и вашојзи да младости  
части коли ми познамо.  
Дониелисмо од ври'едности,  
од разлици'ех много ствари; “

(*Мрчари*, 33–38)

Говор казивача у обе варијанте карактерише петраркистички манир у обраћању госпама којима нуде робу. У исто време, имитира се и тон типичних трговаца који помоћу комплимената покушавају да на себе скрену пажњу госпођа. На сродан начин се, у оба варијанте, развијају и песничке слике о милостивом даривању робе:

„Зато приђ'те ну јур к нами,  
ствари наше разгледајте.  
Ако драго буде вама,  
за милос их вазимајте.“

(*Мрчари*, 13–16)

„Кроз тој сми'ерно свака од вас  
Својом приђи к нам милости,  
Вам примљено бит ће од нас  
Таћ достојно и толи дости.“

(*Мрчари*, 45–48)

Метатекстуални елементи, којима се указује на сценско извођење улоге купаца и продаваца, присутни су у обе маскерате. Казивачи саветују госпође да им приђу „овде сада“, што је имало функцију да подстакне публику у учешћу током извођења покладне песме.

За разлику од дословног нивоа значења, који је уверљиво обликован, преношење значења на ласцивну раван није инвентивно изведено. Метафора се развија монотоним варирањем синтагми „ваше ствари“ и „наше ствари“, са јасном алузијом да узимање робе „без динара“ означава пристанак на телесно уживање. Ствари које продају нису конкретизоване, али се упућује на њихову множину, драгоценост, особеност – да су „од изврсне кри'епости“. Ове особине, такође, имају једнозначну алузивност, али је она пригушена у односу на маскерате у којима се набрајањем предмети појачавају ласцивна значења. У завршном делу песама казивачи изражавају спремност да посредством „ствари“ угоде госпођама и донесу им „слатку радост драгу њиховој младости“. Мотив љубавног служења, који казивачи уводе, обликован је у петраркистичком маниру, са значењем које је деградирало са духовног на телесни план. Природа метафоре, која је једноставна и лишена разнородних плотских алузија које се творе навођењем понуда, раздваја ове маскерате од италијанских покладних песама. На Сасина су пре могле утицати Наљешковићеве маскерате у којима су казивачи дискретни у алузијама на телесна задовољства, које су прикривене петраркистичким мотивима.

Одвајање од фирентинског обрасца, у Сасиновим ласцивним маскератама, подразумевало је, не само укључивање елемената домаће покладне поезије, већ и фолклора. Утицај народне књижевности у стваралаштву Антуна Сасина био је предмет истраживања В. Недића, који је указао на различите формулативне елементе у његовом песништву (пре свега, у песми *Мрнарица*), спеву *Разбоји од Турака* и драми *Малахна комедија од пира*.<sup>488</sup> Овом корпусу дела можемо придодати и маскерате *Вртари* и *Старци небози* у којима је утицај фолклора изразито присутан. Елементи народне књижевности у овим Сасиновим песмама очитују се у транспоновану мотива из обредних и еротских народних песама и народних пословица, а присутни су и на плану ритма – променама метра, али и прозних пасажа, како би се пословице верно пренеле.

Песма *Вртари I* има поднаслов „тамашна пјесан“, који указује на њен шаливи карактер. Почиње типичним маниром представљања, изграђеним на опозицији своје: туђе и далеко: близу:

„Из далека вртари смо  
дошли сада, о госпоје,

---

<sup>488</sup> В. Недић, нав. дело, 79–89.



не за друго нег чули смо,  
да имате перивоје.“  
(*Вртари*, 1–4)

Већ у начину представљања казивачи чине преступ у односу на карактеристичну композициону парадигму дубровачких маскерата. Наиме, појава маски које долазе „из далеких страна“ мотивисана је, типски, лепотом госпођа, о којој се пронео глас. Међутим, ове конвенционалне похвале изостају у Сасиновој маскерати, у којој је жена сведена на своју полност у једнозначној, више пута варираној метафори перивоја. Вулгарност маскерате постиже се инсистирањем на особеностима перивоја посредством архаичних симбола који се везују за женску полност:

„Кад од сједбе до вријеме  
опета се све притежи  
и усије добро сјеме  
пак се ради – да се усади  
стави колац – вас у долац.“  
(*Вртари*, 27–31)

У наведеним стиховима, метафорика се изграђује укључивањем елемената фолклорне традиције, у којој женски полни орган представља везу са доњим светом и земљом, као главним извором плодности.<sup>489</sup> Везивање женског принципа плодности за вегетацију, посредством метафоре перивоја, своје исходиште има у митовима о земљи – мајци,<sup>490</sup> у којима се древна представа о телесности наглашава „силаском семена доле“, у телесни гроб: „без дубине – расад гине“. Обртањем и снижавањем свега што је „горе“ симболизује се, истовремено, смрт, али и поновно рађање. У концепту смеховне обредности и карневалског виђења света женску полност симболизује и вода, космичко оплођујуће начело:<sup>491</sup> „да је поток – сваки дубок, нека воде - боље исходе.“ Мушки принцип пак, у складу са фолклорном традицијом, везује се за оруђа (мотика, колац), а телесно спајање за земљорадничке послове (плевљење корова, копање, орање, косидба).<sup>492</sup> Мушко и женско начело губе своје границе и отварају се према спољном

---

<sup>489</sup> Lj. Radenković, *Magijska funkcija polnih organa: ljudsko telo u vertikalnoj podeli, y: Erotsko u folkloru Slovena*, Beograd, 2000, 25–32.

<sup>490</sup> М. Елијаде, *Свето и профано*, Нови Сад, 2003, 167–169.

<sup>491</sup> Љ. Раденковић, *Народна бајања код јужних Словена*, Београд, 1996, 111–113.

<sup>492</sup> А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad, 2013, 1088–1090.

свету у којем се хармонизују, у својој опречности, што јесте једно од основних обележја архаичне смеховности.<sup>493</sup>

У описима рада у перивоју Сасин је транспоновао тематске мотиве из обредних песама у којима је очуван код многобожачких празника аграрних култова.<sup>494</sup> Ласцивни смех, који је у народној традицији имао функцију да „појача плодност и оживи демона вегетације“,<sup>495</sup> у Сасиновој маскерати губи митско значење и, у складу са захтевима жанра, усмерен је на конкретну ситуацију извођења:

„Свака нек свој – тијем перивој  
нам не крати – указати,  
троскот веће – да се измеће,  
а вјерујте, да о плати  
ми нећемо ријечи имати.“  
(*Вртари*, 68–72)

Спона са фолклорном традицијом успоставља се и на формалном плану, увођењем унутрашње риме између четвртог и осмог слога, у осам терцета маскерате. Метричка уједначеност песме постиже се само графичким представљањем, које прикрива полиметрично смењивање четверца и осмерца. Форма четверца уведена је без правилности у оним пасажима у којима је најснажније присутан фон народне књижевности. Варирањем осмерца и четверца маскерата добија особену ритмику. Можемо претпоставити да је промена стиха била усклађена са понашањем казивача на сцени, јер је снажна спона са фолклорном традицијом захтевала и другачији стил говорења или певања.

У књижевној историји изнети су разнородни ставови о утицају италијанских маскерата на *Вртаре*. У истраживању, М. Петковић није пронашао узор за ову Сасинову маскерату међу фирентинским покладним песмама, док И. Арсић проналази сродне моделе преноса дословног и метафоричног значења у песмама *Canto di giardinieri* Томаза Рафкинија и *Canto delle civaie* Александра Браћија.<sup>496</sup> Овај низ песама проширује М. Мрчела, наводећи, као потенцијалне узорце, Отонаијеву маскерату *Canto*

---

<sup>493</sup> З. Карановић и Ј. Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, Нови Сад, 2009, 32.

<sup>494</sup> Ј. Јокић, *Обредни смех у лирским песмама које се изводе у току пролећних празника*, у: *Научни састанак састанак слависта у Вукове дане*, 35/2, 2006, 95–110.

<sup>495</sup> В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*, Београд, 1994, 308.

<sup>496</sup> Ирена Арсић наводи и друге песме у којима је семантичка спона са Сасиновом маскератом начелна, као што су песме *Canto de fruttaiuoli* Филипа Камбија и *Canto degli Annestatori* непознатог аутора. И. Арсић, нав. дело, 39.

*d' ortolani che vendono in vidia*<sup>497</sup> и маскерату непозантог аутора *Canzona degli ortolani*.<sup>498</sup> Иако су тематски повезане са Сасиновом песмом, метафорика ових италијанских маскерата развијена је у описима повртарских производа – у делу *Canto delle civae* вртари нуде различите махунарке, а у Рафкинијевој песми подучавају публику како се узгајају различите пољопривредне културе. Метафоричан пренос нема увек ласцивну конотацију, као што је случај са Отонаијевом маскератом у којој се развија комично-морализаторски тон. Међу наведеним маскератама, Мрчела издваја анонимну маскерату *Canzona degli ortolani* у којој казивачи нуде женама одржавање врта, хвалећи се својим способностима – телесном снагом и младошћу. Ни у једној од поменутих италијанских маскерата не развија се метафора перивоја и оруђа, те не можемо говорити о њиховом директном утицају на ово Сасиново дело. Нећемо искључити могућност да је Сасин познавао неку од поменутих маскерата, али је особеном обрадом теме начинио самосвојно дело. Искључивши типизирани елементе петраркистичке лирике, Сасин је увео архаичне слике телесности из домаће фолклорне традиције. Снажан утицај народне књижевности удаљио је *Вртаре* од потенцијалних италијанских узора.

Везаност за фон домаће књижевне традиције присутна је и у маскерати *Старци небози*, коју је објавио Петар Колендић. У овој покладној песми казивачи се издвајају по старосном добу, а уместо устаљених особина које се за старост везују (мудрост, разборитост) у средишту јесте њихова блудна природа. Како се у структури маскерате правилно смењују прозни пасажии традиционално римовани стихови, устаљено представљање казивача добило је природни тон разговорног језика: „Засве да смо, о младице / старци небози.“

Обликотворно начело ове маскерате јесте контраст, присутан на различитим семантичким нивоима. На плану карактеризације, контрапунктиране су типске метонимије за старост (седа глава, слаб вид) и хипертрофирана снага ероса. Контраст је тим већи што су у представљању казивачи себе описали као „небоге“ – убоге, јадне и сиромашне – што се може тумачити као ауторова метатекстуална сугестија о костимирању маски, које је требало да створи утисак о њиховој непривлачности. Старост и младост постављене су, у маскерати, у директан супарнички однос, у којем раскалашни старци у младићима виде конкуренцију: „јоште је воља / у нас свијех боља

<sup>497</sup> *Tutti i trionfi, carri, mascherate...*, 403.

<sup>498</sup> *Tutti i trionfi, carri, mascherate...*, 585.

/ нег у младића“. Контраст између генерација појачава се апострофирањем „младица“, а не госпођа, како је у маскератама уобичајено, а ова игра речи појачава утисак о разлици у годинама између маски и жена, којима се обраћају.

У складу са смеховним схватањем старог и новог поретка, у маскерати се на различите начине маркирају два прелазна животна доба, која репрезентују тело на прагу гроба и колевке.<sup>499</sup> Гротеска слика тела открива два лица у једном: прво је спремно за оплодњу, а друго се распада и припрема за смрт. Потентност старца у обредној смеховности представља превазилажење страха од смрти, а живо је присутно у народном фолклору. Утицај народне књижевности очитује се у преобликовању народних пословица, те у стиху: „Ако су у нас сиједе главе / али остало зелено стоји“<sup>500</sup>, Б. Ђорђевић препознаје изреку „Старац веле спи у ноћи, а мало чини.“<sup>501</sup> У парафразираној изреци активирана је симболика зелене боје, у значењу мушког оплођујућег начела.<sup>502</sup> Поигравајући се са устаљеним жанровским обрасцима маскерате, Сасин уводи пословице без песничких интервенција, које би их удаљиле од изворног облика. Постављене на почецима строфа, уметнуте пословице добијају кључно место у структури маскерате, што је појачано одсуством риме у њиховом транспоновању. Форма пословица, у којима се гномски сажимају телесне жеље и удварања старца, замењују устаљени модел метафоричног преноса са дословне на телесну раван. Спона са фолклорном традицијом успоставља се и повезивањем женске плодности са вегетативним начелом, што је интертекстуална веза са првом песмом *Вртари*: „Ере што гоји стара земјака / у доба свака / зене и расте.“ Утицај народне књижевности, као и сродне песничке слике о мајци – земљи, могу се посматрати и као аргумент који говори у прилог Сасиновог ауторства песме *Старци небози*, с обзиром на то да је у песми *Вртари* атрибуција посве јасна.

Комични ефекти у маскерати произилазе, пре свега, из начина како су маске казивача обликоване. Маске старца требало је да својим изгледом дочарају да су „небоги“, што је појачавало несклад између визуелне представе и хвалисања о телесној снази. Извор хумора представљало је и поигравање са стереотипним доживљајем

---

<sup>499</sup> Бахтин, нав. дело, 35.

<sup>500</sup> У Даничићевом издању *Пословица* забележено је више пословица о разблудном старцу: „Сиједи за полоче, млади за копјаче“; „Стара клада када се ужеже, све је море угасит'не може“; „Старо је сунце, али је топло“; „Стар полако и дубоко, а млад преша да прије сврши.“ и др. Видети: Гј. Даничић, *Poslovice*, Zagreb, 1871, 114.

<sup>501</sup> Б. Ђорђевић, *Народне пословице у делима дубровачких књижевника*, Београд, 2013, 137.

<sup>502</sup> А. Gerbran, *Ž. Ševalije, Rečnik simbola...*, 1084.

старости. У завршном делу маскерате, у којој се старци препоручују „младицама“, подсећају на морална начела да млади треба да буду на услузи старијима. На плану пренесеног значења посреди је позив на телесну љубав:

„Свуд младице старијех часте  
зато је и право,  
да и ви саде  
већ него младе  
нас почастите  
и пригрлите  
к вашо'љубави.“  
(*Старци небози*, 29–35)

Позивајући се на своју старосну доб, маскирани казивачи се женама обраћању карикираним, морализаторским тоном. Упућивањем на парафразу библијског учења – „згријешена сва од свита / находе милос“ – казивачи свој монолог претварају у пародију хришћанске исповести, при чему милостивост не очекују од Бога, већ од „лепих вила“. Овакву врсту интерполирања библијског текста могао је Сасин преузети из Наљешковићеве маскерате *Забогари*, с обзиром на то да постоје одређене сличности у карактеризацији казивача.

На италијанске узоре ове маскерате указао је П. Колендић, наводећи песме анонимног аутора *Canto d' uomini vecchi allegri e goditori* и *Canto di Vecchi e di Ninfe*. Сличност са италијанским маскератама огледа се само у карактеризацији казивача, одређених старосним добом, али је развој теме сасвим другачији. У италијанским маскератама старци ламентирају над прошлошћу истичући своју инфериорност у односу на младиће у пуној снази. На Сасина је већи утицај имала фигура блудног старца из народне књижевности. Посредно, на концепцију казивача могли су утицати и ликови старца из широког опуса Марина Држића – почев од Станца, Радата из *Тирене* до Трипчета де Утолчета. Овај типски лик стекао је, сасвим сигурно, велику популарност код дубровачке публике, што је отварало могућност да наиђу на добар пријем и у другим блиским жанровима, каква је маскерата. Да је Сасину ова књижевна традиција била блиска, сведочи његов драмски лик „глухог и старог“ младожење у *Малахној комедији од пира*.

Поетичке новине у Сасиновим ласцивним маскератама огледају се у поступном одвајању од италијанских покладних песама, а приближавању домаћој литератури, пре

свега различитим фолклорним облицима. Искорак у односу на претходну традицију маскерата огледа се и у разноврсним формалним обележијима песама. Највећи број Сасинових ласцивних маскерата испеван је у осмерцу, а различитост се очитује у типовима риме, дужини строфа и форми рефрена.

Еротско-комичне песме, настале по узору на фирентинске маскерате, испеване су у осмерачким сестинама, са рефреном. У *Мужици од цревљара* рима је парна, а свака строфа се завршава кратким рефреном „*Biagio, biagio, viva, viva*“, којем претходи стих који заокружује строфу. Песма *Вртари*, из Мажибрадићевог зборника, састоји се од шест сестина са схемом АБАББХХ, док је рефрен у облику катрена са римом ХУХУ. У овој песми уочавамо елементе италијанске барцелате која је певана најчешће у осмерцу, са више равномерних строфа (станци) и рефреном (рипрезом) од четири стиха. Рима је организована у складу са правилом балате: последњи стих строфе римује се са првим стихом рефрена, а оно што је одступање у односу на ову форму јесте уводна, краћа строфа у функцији аргумента. Песма *Марчари* састоји се од две правилне барцелате<sup>503</sup> у осмерцима са аргументима различите дужине у односу на строфу. Утисак целине постиже се истом дужином строфа (сестине) и рефрена (катрен). Праћење устаљеног обрасца карневалских песама са ласцивном алегоризацијом очитује се и на плану формалне организације песама, које, у већој или у мањој мери, одговарају законитостима строгих форми балате и барцелате. У песми *Вртари*, из Мажибрадићевог зборника, та веза је најмање уочљива, јер је рефрен сведен на један стих (иако је присутна рима између последњег стиха строфе и рефрена), што је, вероватно, повезано са обредном функцијом коју је маскерата имала. Рефрен је у италијанској традицији певао хорски глас, док су строфе изводили солисти, а у овој маскерати је, претпостављамо, у првом плану била сложена кореографска тачка.

У песмама у којима је уочен утицај народне књижевности изостаје специфична форма фирентинских маскерата, а другачија формална организација песама у складу је са законитостима народне књижевности. Песми *Вртари I* састоји се од осам осмерачких нона у којима се смењују унакрсна и парна рима, а у средишту строфе (5, 6 и 7 стих) присутан је и „прикривени четверац.“ У песми *Старци небози* полиметрија се огледа у неправилним сестинама у којима се на први стих осмерац надовезује пет

---

<sup>503</sup> Утицај италијанских форми балате и барцелате на Сасинову песничку учила је М. Мрчела. Видети: М. Мрчела, нав. дело, 250–261.

петераца, при чему између осмерца и првог петерца нема риме. Увођењем краћег метра, у овим песмама је спона са народном традицијом успостављена и на ритмичком плану.

#### 2.4.3. Реалистичне и „драмске“ маскерате

Потпуно одвајање од обрасца италијанских маскерата Сасин изводи у песмама лишеним ласцивости, у којима мења задати тематски оквир, обогативши карактеризацију казивача аутентичним детаљима из дубровачког живота. Ове Сасинове упечатљиве маске, налице драмским јунацима ерудитних комедија, што је усложнило комичке механизме маскератног жанра. У реалистичним маскератама представио је колоритност јунака са маргине, који просе, моле за милост, или у прљавим хаљинама описују реалије из самачког живота монаха. Сасинови казивачи проговарају о друштвеним темама, а у њиховим монолозима препознаје се утицај, пре свега, Ветрановићеве сатиричне поезије. Овој групи песама припадају маскерате: *Маскерата Убог* и *Дрвошеви редовници*.

*Маскерата Убог* специфична је по томе што се у њој појављује индивидуализовани казивач, одређен социјалним статусом. Позициониран је пред госпоином кућом, под њеним прозором, што је подразумевало специфичан амбијент извођења, а можда и целу сценографију:

„О госпо, погледај на мене небога,  
Лачну ми круха дај, молим те за Бога.  
Ако сам ово ја дошао, нека знаш,  
Дољезао прид двор твој, нека ме угледаш.“  
(*Маскерата Убог*, 1–4)

Маскара се развија у облику елегичне исповести просјака који, описујујући уверљиво своје јаде, очекује од госпоје поклон заузврат. Слике патњи нижу се у градацијском поретку – од описа глади и жеђи до физичких болова. Казивач се обраћа госпоји, без ласцивне конотативности, тражећи од ње да га нахрани и напоји да би јој

„бог душицу спасенијем надилио“. Уневши обиље различитих појединости и читавих реалистичних слика о храни и другим даровима, које казивач прижељкује, аутор ову покладну песму лишава плотских алузија.

*Маскерата Убог* може послужити као драгоцен извор грађе у културолошким истраживањима, јер пружа уверљиво сведочанство о животу најнижег социјалног слоја тога времена. Када казивач описује како му без опанака „све пете до крви пукоше / а од зиме проклете и нокти спадоше“ и како је павши „низ скале“ три ребра сломио, представља се беда живота сиромашних, а смешовни елементи изостају. Као својеврсни контраст, у маскерати је неговештен и висок социјални положај даме којој се обраћа казивач – помиње се да госпођа има венац на глави и да носи бисере, као симбол богатства.

Маскерата се завршава описом пада казивача просјака низ степенице, без карактеристичног закључка, на крају маскерате, у којем се заокружују молбе упућене госпи. Да ли је маскерата остала незавршена, или сачувани рукопис није потпун, остаје отворено питање на које не можемо дати одговор.

*Маскерата Убог* настала је под утицајем развијене традиције карневалских песама у Дубровнику. У концепцији казивача Сасин се, ослонио, пре свега, на јеђупке, које су освајале својом популарношћу, а њихов утицај се проширио и на друге маске. Сличност између Сасиновог просјака и јеђупки је вишеструк – преузет је индивидуални казивач, који социјално припада друштвеној маргини; исповедним тоном, са реалистичним детаљима, казивач описује своја страдања очекујући дар заузврат; у обраћању госпи ласцивност је пригушена у односу на маскерате „фирентинског типа“. Изостаје, међутим, елемент двоструког маскирања, јер је казивач мушкарац.

Да је у свом читалачком искуству Сасин имао као узорно дело и Наљешковићеву четврту маскерату *Забогари*, сведочи песничка слика у којој жеља за госпоином „топлом јухом“ симболизује путене намере казивача. Међутим, за разлику од Наљешковићеве метафоре, која је јасна у својој једносмерној алузивности, у Сасиновој маскерати слој пренесеног значења замагљен је и потиснут. Поменути опис јухе, која је код Наљешковића стављена у јасан контекст телесних жеља, код Сасина је обогаћена низом појединости, као реална слика из дубровачке кухиње: „једа ли јуслице у лонцу гди оста / једне – двије ожице бит ће ми доста.“



Низање градацијских слика, у којима се представе душевне патње казивача смењују са описима глади и жеђи, да би се у завршном делу претвориле у слике физичког пада у којем „два ребра сломи и гњате остале“, поступак је који је Сасин могао преузети из Ветрановићевог *Ремете*. Поступак аутокарикирања у Ветрановићевој песми изводи се повезивањем духовног пада искушеника са физичким падом низ литицу, током којег задобија повреде:

„Гди у драчу и купијену  
увалих се по несрећи,  
смрских ребра сва о стијену  
и нејаке моје плећи.“  
(*Ремета*, 435–438)

Осим наведене парафразе, Сасин се и у карактеризацији казивача, у многоне, ослонио не Ветрановићеву песму *Ремета*. Сасинов казивач, као и Ветрановићев искушеник, осећа се усамљено и изопштено, што је поткрепљено каталогизирањем реалистичних догађаја. С обзиром на то да је ова Ветрановићева песма блиска форми маскерате, постојала је могућност да изврши утицај на Сасинову покладну песму.

Трагајући за италијанским утицајима, И. Арсић наводи да су на Сасина могле утицати старотосканске песме „мизера“<sup>504</sup> који су шаљиво певали о своме сиромаштву и молили да буду погошћени. Оно што ову литерарну спону чини далеком јесте локални колорит и снажан уплив домаће традиције у Сасиновој маскерати. Маскерата *Убог* настала је преплитањем елемената различитих жанрова дубровачке књижевности. Аутохтоност ове покладне песме указује, посредно, на зрелост коју је жанр досегао на крају ренесансе. Специфичност песме огледа се и у неочекиваној форми двострукоримованог дванаестерца – у песми не само што изостаје петраркистички регистар, већ је одсутна и љубавна тематика. За разлику од устаљених петраркистичких рима и сведеног „љубавног вокабулара“ у *Машкерати Убог* уводе се баналне речи из свакодневне употребе: јусица/ожица; душица/кринчица; неголи/соли; мајке/опанке и др.

Одступање од форме фирентинских маскерата уочавамо и у Сасиновој песми *Дрвошеви редовници*, која већ у уводном делу изневерава устаљена очекивања публике. Наиме, у маскерати се одлаже представљања казивача, које је према традиционалној

---

<sup>504</sup> И. Арсић, нав. дело, 47.

схеми требало да буде изведено већ у првим стиховима. Након конвенционалних жеља упућених публици, казивачи појачавају знатижељу постављањем питања: „Тко смо јоште и од куда смо?“ Уместо одговора следи реалистични опис острва Руда са којег долазе. Казивачи потом откривају да су монаси, а узвишеност њиховог позива унижава се и добија комичну димензију реалистичним описима њихове неуредности: „Не има нас тко ошити / ни раздртиех окрпити.“ Снови о женидби појачавају несклад између светости коју монашка одора подразумева и профаности њихових жеља. Истицањем старости постиже се карикатуралност ове маске, која је морала изазивати комичне ефекте: монашка одора, према знацима које имамо у тексту, требало је да буде прљава, њихова појава у целости неуредна, а коса седа.

Снови о жени, међутим, немају ласцивно значење, већ су повезани са практичном потребом да им неко помаже у кући – отуда се жена ставља у исти ред са робом, који им, такође, недостаје. У другом делу песме казивачи одустају од непримерених маштања, дајући сатирично интонирану визију жене која „прђијом“ уцењује мужа и грубошћу заводи ред у кући. Ова песничка слика одраз је дубровачких закона по којима су властелинке имале право да располажу са миразом.<sup>505</sup> Приметан је Ветрановићев утицај у критици женског раскошног одевања:

„Чему бисер, чему свила,  
Чему злато тој се дере“

(...)

„Чему бијеле рукавице  
И од моска мирис лијепи.“  
(*Ремета*, 201–202; 205–206)

„Од ах шубар до врх главе,  
хоће да су све гиздаве.  
све да плови у бисеру,  
и још мужа да одеру.“  
(*Дрвошеви редовници*, 43–46)

Поступак каталогизирања накита и одевних предмета у Сасиновој маскерати изграђен је на сличан начин као у *Ремети* Мавра Ветрановића. Међутим, функција каталога у овим песмама је другачија. У Ветрановићевој песми детаљан опис женске гиздавости један је од кључних елемената у критици друштва. У Сасиновој маскерати

---

<sup>505</sup> Z. Marković, *Pjesnikinje starog Dubrovnika...*, 39; Душанка Динић-Кнежевић, *Положај жена у Дубровнику...*, 71–91.

пак казивачи монаси описују женску похлепу како би се утешили због самотне старости. Тиме се озбиљност моралних поука, које евоцира Ветрановићева песма, претвара у карневалски смех.

Да се у обликовању маскерате Сасин поиграо са фигуром испосника из Ветрановићеве поезије показује и одсуство сличне песме у италијанским маскератама. Трагајући за могућим изворима, И. Арсић наводи песму удовица *Canto delle vedove*, у којој се жене жале на своју подређену улогу.<sup>506</sup> Наведена песма не кореспондира са Сасиновом на тематском плану, а сродност се огледа у хумористичко-сатириричном тону. Ова веза је начелна и далека, па није могла послужити Сасину у конципирању казивача – редовника.

Сасинови експерименти са жанром маскерате ишли су и у смеру увођења драмских елемената, којима би се увела нова динамика у казивање маскираних група. Овакве иновације увео је у маскерату *Робови*. Карактеристична је по томе што се у њој појављују мушки казивачи – заточеници, а не жене, какав је најчешћи случај у дубровачкој књижевности.

Маскерата *Робови* има двојну структуру изграђену на принципу контраста. Техника „*chiaro – scuro*“ примењена је у приказивању двеју временских перспектива – прошлости и садашњости. Први део је у облику елегичне исповести заробљених робова, док је у другом описан плес и весеље због стечене слободе. Маскерата је лишена ласцивне димензије, што уочавамо у апострофирању свих који слушају, а не само женског дела публике. Казивачи деле са публиком своју интимну исповест, која је карикатурна присуством петраркистичких фраза. Оно што казивачи декларативно очекују од присутних није карневалски смех, већ емпатију, што је део извођачке позе:

„Сви'ех нас сада пожалите,  
ер цвилимо велми дости,  
и ронимо плач с горкости,  
како мнози и ви знате.“  
(*Робови*, 3–6)

Описи ропства су хиперболисани како би се исповест учинила што драматичнијом. „Улога“ небозих робова изграђена је без реалистичних детаља, како би њихово страдање добило универзалну димензију и узвишени тон:

---

<sup>506</sup> И. Арсић, нав. дело, 46.

„Робовасмо и дан и ноћ,  
зиму, студен, глад трпећи.  
истрајасмо снагу и моћ,  
на камену голу спећи.“  
(*Робови*, 15–18)

Слике ропства подређене су драмској перипетији, изграђеној на опречним реакцијама суза и смеха код публике. Типизирана симболика ропства – завезане руке и „у гвожђах ноге спете“ – може бити и метатексуална веза између говора маски и њиховог покрета у оковима, којих се симболички ослобађају у другом делу песме:

„И видећи наша срећа  
ер смо доста јад патили  
не ће веће да нас ври'еђа  
Ни да младос наша цвили.  
Нег нас љупко све помили,  
Ноге и руке сви'ем отплете.“  
(*Робови*, 29–34)

Чин ослобађања доведен је у везу са срећом која прати страдалнике, као што је и чин заробљавања „худа срећа“, што успоставља симетрију између две егзистенцијалне ситуације казивача. У маскерати се наговештава осећање „кола среће“ и пролазности, што се огледа и у завршетку песме, који има религиозну димензију. Казивачи хвале Бога, уз песму и игру, позивајући и публику да се са њима сједини у специфичном осећању надахнућа: „А сада се сви насми'ејмо“. Драмска напетост постигнута је и посредством рефрена – „Сви ви, који сад слишате“ – који уоквирава почетак и крај песме, а у средишњем делу прекида осмерачке сестине.

Трагајући за потенцијалним узорима, С. Кастропил је указао на сродност са Наљешковићевом петом маскератом, у којој се појављују исти казивачи, с том разликом што је тон песама потпуно другачији – Наљешковићева покладна песма, за разлику од Сасинове, има ласцивну алузивност. Сродност постоји на мотивском плану: слику тешких окова, који спутавају кретање казивача, могао је Сасин преузети од Наљешковића. У обликовању казивача – робова, Сасин се није повео ни за италијанским утицајима. У песми *Canto di Greci Stiavi* пренесени ниво значења успоставља се поређењем физичког и Аморовог ропства, а изостаје мотив ослобађања.

Сасинова маскерата *Робови* разликују се од других покладних песама по меланхоличном тону и драмским елементима.

#### 2.4.4. Маскерата „Аморових гласника“

Поигравање са другим књижевним традицијама присутно је и у маскерати *Од љубави поклисари*. Ова покладна песма, уместо конвенционалног представљања маски, започиње благосиљањем, које указује да казивачи долазе као Божији пророци. Након дидактичког увода у којем казивачи подсећају публику на снагу Божије милости која „ода зла избави / сад и вазда и све [вике]”, траже мало пажње, што је поступак који је могао бити преузет из пролога драма. Као гласници љубави, ове маске упућују своје савете госпођама, у духу девизе „carpe diem“. Устаљено петраркистичко виђење госпе, као охولة и недостижне, подвргнуто је критици, из перспективе хришћанског учења. Казивачи љубавне јаде представљају као шири друштвени проблем, који долазе да реше:

„Љубави је дошла тужба  
од љувениех сегај града,  
у ком веле да се служба  
погрђује свака сада;  
и да [вје]ра сад се плаћа  
плачем, јадом и жалости.“  
(*Од љубави поклисари*, 12–17)

Одбијање телесне љубави описано је као грех који влада целим градом, што је својеврсна инверзија хришћанског учења. Поклисари долазе са намером да успоставе морални поредак, што је алузија на библијску причу о анђелима који долазе у Содому и Гомору. Тумачењем врлине као греха и персифлажом хришћанских поука испод којих се крије, заправо, ослобађање од телесних забрана, карневалски се окрећу наглавце темељни постулати друштвених закона.

У маскерати се смењују петраркистички регистар и топика религиозне поезије – типизирани мотиви патње, служења госпи и љубавног ропства надовезују се на

узвишена реторска питања о вери и парафразе библијских истина. Укључивањем вишегласја и укидањем интимне димензије у опевању љубавних патњи ствара се тон пародичности петраркистичке лирике. Пародичност се остварује и спајањем опречних дискурса петраркистичке и религиозне поезије:

„Камо љубав, камо вјера?  
Што на Бога не погледаш,  
који нигда не умира?  
Који ти је дао милос,  
да си љепша свиех Госпоја.“  
(Од љубави поклисари, 37–41)

Клишетирани образац у опису божанске лепоте госпе, која је јединствена и немерљива са другим женама, спојен је са устаљеним проповедничким пасажима о повратку вери. Спајањем профаног и сакралног појачава се пародична интонација маскерате, јер се у гротескном спајању ниског и узвишеног релативизују оба пола. Алегоријски план крије се испод религиозних поука, што се градацијски акумулира у завршном делу песме – под плаштом молитве, у којој се невернице подсећају на казну која непослушне чека, љубавни поклисари заповедају женама да се препусте уживању. „Нови морал“ који казивачи проповедају није хришћански, а није повезан ни са петраркистичком визијом љубави, јер подређује све законе телу – већ је карневалски.

Маскерата „љубавних поклисара“ могла је, најпре, настати под утицајима Наљешковићевих покладних песама, у којима су казивачи петраркистички љубавници, и јеђупки. Од Наљешковића је Сасин преузео стилизовање говора маске у маниру петраркизма. Утицај јеђупки огледа се у томе што је казивање посредно – није део искуства казивача, који је само гласник. Пародично интонирана, ова покладна песма потврђује Сасинов негативни однос према поетици петраркизма као превазиђеном песничком моделу.<sup>507</sup> Одвајање од петраркизма огледа се и у форми унакрсно римованог осмерца, који појачава утисак да је петраркистичке теме Сасин увео да би показао њихову овешталост.

У Сасиновим покладним песмама препознаје се сливање различитих књижевних традиција – почев од италијанских маскерата Лоренца де Медичија, Александра Брачија и Томаза Рафкинија до домаћих покладних и сатиричних песама Ветрановића,

---

<sup>507</sup> М. Franičević, *Izvornost i epigonstvo Antuna Bratosaljića Sasina*, у: *Pjesnici stoljeća*, Zagreb, 1974, 85.

Наљешковића и Чубрановића. Трагајући за новим путевима жанра, Сасин уводи, у већој мери него остали аутори, елементе народне књижевности и реалистичност у карактеризацији маски. Стилске иновације преузимао је и из других литерарних жанрова – из Ветрановићеве сатиричне поезије и из дубровачке драме. У Сасиновом опусу кристалишу се путеви мењања жанра у поетици барока. Са једне стране, маскерата ће прерасти у драмску форму покладних дијалога, што наговештава маскерата *Робови*. Са друге ће се пак формирати комични спевови са индивидуализованим приповедачима, који ће се унеколико ослањати на поетику маскератних казивача, какве су и Сасинове фигуре убогих и редовника.

## 2.5. Дубровачке „робињице“

### 2.5.1. Могући извори „робиња“

Посебан подтип дубровачких маскерата, који се развијао током XVI века, представљају „робиње“ – покладне песме одмереног тона, намењене за салонска извођења, у којима се појављује фигура заробљене девојке. Специфичност „робиња“ у историји дубровачке књижевности огледа се у томе што се фигура засужњене девице појављивала и у другим књижевним родовима, што је довело до стварања јединственог тематско-мотивског комплекса у поезији и драми. Анализирајући особености „робиња“, С. П. Новак истиче континуитет у развоју тематско-мотивског комплекса, што је довело до стварања специфичне књижевне линије, која је меандрирала кроз различите родове и жанрове.<sup>508</sup>

Узорни модел на основу којег су настале „робиње“ јесте морешка – специфична врста ратничког плеса са мачевима, која је настала у Шпанији у XII веку, као рефлекс сукоба између муслиманске и хришћанске културе.<sup>509</sup> Морешка има трочлану структуру у чијој је основи борба „црних“ и „белих“ војника за девојку.<sup>510</sup> Историја развоја морешке веома је комплексна.<sup>511</sup> Из Шпаније се популарност овог плеса ширила у друге европске земље (Енглеска; Француска; Немачка; Италија), развијајући се у смеру традиционалних игара, музичких комада и тетарских форми.

У Италији се изводи најпре у Мантови, да би потом у XV веку освојила брзо италијанске градове о чему сведочи писмо Ђулија Какинија (Giulio Caccini) секретару Великог фирентинског војводе о извођењу интермедија по узору на морешку:

„There is also a ballo of six ladies, sung, played and danced to instruments, that is, different from others, and then at the end there is another ballo performed by twentiethy or thirty dancing-masters and sung and played by sixty-four musicians. Inform her Highness that this type of

<sup>508</sup> S. P. Novak, *Dramske robinje*, у: *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*, Split, 1977, 20.

<sup>509</sup> Претпоставља се да је прва морешка изведена 1150. године као спомен на истеривање Мавара. Видети: А. Лорашић, *Moreška in the context of the Mediterranean and Oriental world*, *Studia ethnologica Croatica*, Zagreb, 1999, 7/8, 229–233.

<sup>510</sup> О тематском руху корчуланске морешке видети: L. Čale Feldman, *Morisco, Moresca, Moreška: agonalni mimitizam i njegove interkulturalne jeke*, *Narodna umjetnost*, Zagreb, 2003, 40/2, 61–80.

<sup>511</sup> C. Sachs, Curt, *World History of the Dance*, New York, 1965, 333.



sung, played, and danced ballo has always been prized above all other balli, and much more so than the Morescas performed in Mantua as I described them from an account by Signor Chiabrera, their author<sup>512</sup>.

Елементи морешке у италијанској књижевности присутни су у различитим жанровима – балету са алегоријским значењима, традицијском бојном плесу и драмама. Плесне форме извођене су из политичких разлога, као привидне борбе. Политичност морешки илуструје слављење Великог четвртка у Венецији на Тргу Светог Марка, од XIV до XVIII века, које је представљало такмичење ривалских породица Кастелани и Николоти. Овај празник, познат као Forza di Ercole, састојао се од представе, такмичарског дела и демонстрације различитих вештина.

Популарна у Милану, Ферари, Песару, Урбину, Риму морешка се изводила на позорници, или неком другом месту као део карневалске прославе, на владарским венчањима или у славу знаменитих државника.<sup>513</sup> Важни историјски догађаји у својим протоколима имали су извођење морешке – ова уметничка форма укључена је у церемонијал венчања португалске принцезе Елеоноре и Фредерика III, 24. фебруара 1452. године, у Сијени<sup>514</sup> и Лукреције Борције са војводом од Фераре, Алфонсом I (1501). Један запис сведочи о појединостима извођења морешке на двору у Ферари 1502. године – десет наоружаних ратника својим костимима и плесним покретима имитирали су римске војнике, по узору на дело Диониса из Халикарнаса *Римске старине*.<sup>515</sup>

Напоредо са карневалским и протоколарним формама, морешка се развија и као драмски облик интермеца између чинова античких драма на латинском језику, које су публици углавном биле незанимљиве. Морешка је имала функцију да раскошним костимима и „наративним плесом“ античке провенијенције забави публику. Одражавала је политички став да се представљањем богатства и изобиља импресионира

---

<sup>512</sup> Постоји такође плесна игра у којој је укључено шест дама које певају, глуме и плешу која је другачија од осталих, и на крају постоји још једна плесна игра коју изводи двадесет до тридесет који певају и глуме у пратњи шездесет четири музичара. Обавестите њено Височанство да је ова врста извођења увек била више награђивана, чак и више од морешке извођене у Мантуи, као што сам им описао на основу извештаја господина Кабијере, њиховог аутора. Видети: Yolanda and David Katz, *Leone de' Sommi and the Performing Arts*, Tel Aviv University, 1997, 57.

<sup>513</sup> В. Sparti, *Moreška i Mataccino u Italiji – oko 1450.–1630*, Narodna umjetnost, 2001, 38/2, 129–142.

<sup>514</sup> Необичност и егзотичност овог плеса појачана је епитетима о етиопијском пореклу – „un ballo a uso in Etiopia.“ Видети: Ф. А. Аконе, нав. дело, 643.

Опширније о догађају видети: F. A. D'Accone, *Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago, 645.

<sup>515</sup> В. Sparti, *Moreška i Mataccino...*, 131.

публика и тако симболички предочи моћ владајуће породице.<sup>516</sup> Сижејно језгро морешке – сукоб муслимана и хришћана – у италијанској морешки се губи, и замењује најчешће митолошким причама (митови о Златном руну, Венери и Купидону и др). Обавезни сегмент извођења била је музичка пратња гајди, фруле или бубња, који је у ренесансној Италији био инструмент искључиво повезан са морешком. Учешће у представи узимали су само мушкарци – учитељи плеса, дворјани, принчеви, пажеви и професионални „морекери“ или „морешканти.“

Преко Италије, популарна морешка захватила је источну јадранску обалу, развијајући се двоструко.<sup>517</sup> Директни утицај морешке огледао се у прихватању специфичне кореографије, са елементима ратничког плеса, која се изводила од XV до XIX века, као део карневалских народних свечаности, у Дубровнику, Сплиту, Задру, Корчули и Будви.<sup>518</sup> Дискретније угледање на морешку уочавамо у дубровачким „робињама“, у којима изостају елементи борбе за девојку. Такође, епско начело у овим делима замењује лирско, а скрајнута фигура робиње добија централно место.

Осим морешке, на развој маскерата „робиња“ могла је утицати и петраркистичка песма Џора Држића *Чудни сан*<sup>519</sup>, у којој се први пут у дубровачкој литератури појављује мотив заробљене девојке.<sup>520</sup> Песма има цикличну композицију састављену од ониричког оквира и монолога заробљене госпе. У уводном делу песме психолошки је мотивисан садржај сна: госпа је свезала срце лирском субјекту, а у сну: „свезив ју вођаху гусари немили“. Познати петраркистички мотив љубавног ропства у средишњем делу песме губи своју метафоричну димензију, што је психолошки мотивисано механизмом сневања, и своди се на примарно значење.

---

<sup>516</sup> B. Spati, *The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century in Italian Courts*, Dance Research, 1996, 14/1, 42–61.

<sup>517</sup> Марин Држић је укључио изворне елементе морешке у заплет пасторално-рустикалне еклоге *Тирена*. Са морешком се Држић могао сусрести током боравка у Сијени, у којој су извођени интермедији са пасторалним и митолошким садржајима и неизоставним бојним плесом. Иако се морешка у тексту Држићеве еклоге директно не помиње, у рукопису, Ивана Кукуљевића, начињеном по старом предлошку *Тирене*, стоји напомена, поред наслова дела: *Тирена комедија, спјевана по Марину Држићу у Дубровнику, приказана при двором годишта 1548, у којој улази бојни начин од морешке и танац на начин пастујерски*.

<sup>518</sup> Опширније о извођењима морешке у Далмацији и у Будви, видету: V. Foretić, *Prilozi moreški u dalmatinskim gradovima*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, 42, 1964, 155–183. I. Lozica, *Hrvatski karnevali*, Zagreb, 1997, 133–139.

<sup>519</sup> *Pjesme Šiška Menčetića i Gore Držića i ostale pesme Račinina zbornika, Stari pisci hrvatski*, II, br. 562, 388–392.

<sup>520</sup> J. Торбарина је уочио тематску специфичност песме, која представља похвалу дубровачке слободе. Видети: J. Torbarina, *Italian influence on the poets of the Ragusan republic*, London, 1931, 51.

Средишњи део песме, испеван у облику монолога упућеног „трговцима честитим“, има драмске елементе. Џоре Држић у песми *Чудни сан* поставља основни модел историје заробљавања девојке који ће, касније, имитирати други аутори. У основи ретроспективног певања о паду у ропство доминира контраст између прошле идиле у којој је госпа живела и тренутка пада о којем се пева у садашњем времену. Контраст на линији некада/сада Држић представљава кроз петраркистички опис госпе у којем доминирају антитетичке фигуре и паралелизми:

„Злате сам још власе сад тамне развргла  
и грдо низа се развивши растргла,  
а лице, ко бише румено и бијело,  
Од муке се усише, све ми се зблиједило.“  
(*Чудни сан*, 45–48)

У опису историје ропства важно место има *locus amoenus*: госпа је уранила рано у зору, са песмом славуја, да набере цвеће, што ће касније, као образац, од Држића преузети и други аутори робиња.<sup>521</sup> Природа гиздаве госпе, која својом врлином и честитошћу надвисује остале – „Ни горска још вила, ни морска серена / у пјеснијех није била како ја хваљена“ – заправо је и узрок њеног пада. Хибрис због божанске лепоте и чедности води у другу крајност, а слободну шетњу по пољу замењује ропство. Опис живота у ропству прожет је елегичним тоновима, а по основном тону „далеко је од петраркистичког леута, а много ближе трубљи.“<sup>522</sup> Песимистична визија заточеништва даје ново, утопистичко значење сликама прошлости.

Држић у песму уграђује елементе народне књижевности из које преузима, првенствено, образац сижеа, заснован на древној подлози ритуалних чинова жртвовања које за циљ имају стварање узајамних односа са оностраним светом.<sup>523</sup> У овом сижеу, робиња је пасивна, немоћна и својим неделовањем преузима део трагичке кривице.<sup>524</sup> У сукобу се развија троугао између жртве, немилих гусара и потенцијалних спасилаца, а од одговорности друштва зависи даља судбина робиње. У песми се на више места помиње мотив рањене кошуте, са нејасним смењивањем дословног и алегоријског значења, чиме се дочарава онирички контекст. Мотив „плахог јелинка“ преузет је из народне књижевности, а његово митолошко значење водича између оностраног и

<sup>521</sup> Е. Р. Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век...*, 305–334.

<sup>522</sup> S.P. Novak, *Džore Džrić – anticipator hrvatske drame?*, Dubrovnik, 1973, 4, 108.

<sup>523</sup> Приношењем на жртвеник најлепших младића и девојака колектив жели да обезбеди ратну срећу, плодност, напредак. Видети: Ц. Фрејзер, *Златна грана*, Београд, 1992, 386–392.

<sup>524</sup> С. Самарџија, *Биографије епских јунака*, Београд, 2008, 174–192.

оностраног појачава слутње смрти.<sup>525</sup> Животиња – психопомпос појављује се у Јунговом тумачењу снова као спона између свесног и подсвесног, што указује на Ветрановићеву песничку инвентивност у психолошком нијансирању монолога робиње. Мотив заробљавања усложњен је сликом „сна у сну“ – наиме, у сну лирског субјекта госпа снева.

Драмски елементи Држићеве песме почивају на снажним контрастима на временској линији некад: сад, као и на низу хипербола којима се богате елементи тужбалице. Дочаран је сугестивно и мотив обраћања трговцима, који се појављују на почетку и на крају монолога.<sup>526</sup> Граница сна и јаве у песми има двоструки оквир – један представља пад у сан и буђење, а други је циклична форма обраћања гусарима. Умножавањем семантичких кружница и продубљивањем мотива сна увођењем још једног сневача, песма добија облик лавиринта. Излазак из простора сна испуњен је страхом, али и надом да ће се значење сна на јави инвертовати. У песми *Чудни сан* постављени су основни елементи карактеризације робиње, који ће се развијати у маскератама, што указује на чвршћу повезаност овог подтипа маскерата са домаћом литерарном традицијом, него са морешком.

На концепцију дубровачких маскерата „робиња“ утицале су и културноисторијске околности везане за присуство робова у Дубровнику. Наиме, Дубровник је, као важан центар посредничке трговине између истока и запада, био укључен у трговину људима. У средњем веку главна средишта продаје робова били су Дубровник и ушће Неретве.<sup>527</sup> У статуту града из 1272. године, у књизи VI, дефинисана су правила понашања робова и након ослобађања, што сведочи о њиховом тешком положају у Дубровнику: „Ослобођени роб дужан је господару који га је ослободио, његовим насљедницима, синовима и кћерима, првим унуцима и унукама, чинити ниже прописане службе”.<sup>528</sup> Неиспуњавање опширног списка обавеза, законски је регулисано суровим казнама шибања и ударања робова. Године 1416. уредбом је забрањена

---

<sup>525</sup> Мотив јелена везује се за култ мртвих – јеленски рогови пронађени у гробу неандерталског дечака, од пре четрдесет хиљада година, говоре о старини овог мотива. О етнолошким аспектима жртвовања видети опширније: Бојан Јовановић, *Дух паганског наслеђа*, Београд, 2015, 130–141.

<sup>526</sup> Осећање за форму и сложену композицију једна је од одлика стваралаштва Цора Држића, који је као представник бембистичке школе петаркизма брижљиво водио рачуна о овим елементима.

<sup>527</sup> Највећи број робова био је босанског порекла, а продавано је дубеовачким и страним трговцима, а они су га препродавали даље у Италији и другим земљама. Видети: Ј. Тадић, *Промет путника у старом Дубровнику*, Дубровник, 1939, 13–14.

<sup>528</sup> *Statut grada Dubrovnika sastavljen 1272. godine* (priredili i na hrvatski jezik preveli A. Šoljić, Ž. Šundrica, I. Veselić), Dubrovnik, 2002, 351–359.

трговина домаћим становништвом, али је зато током читавог XV века у Дубровнику цветала трговина странцима, највише са Црног мора.<sup>529</sup> У светлу оваквих историјских прилика, не изненађује што су дубровачке литерате имале велико интересовање да тематизују заробљавање и продају робова у својим делима. У исто време, повезаност са друштвеним реалијама утицала је и на популарност „робињица“ код публике.

### 2.5.2. Песничке и драмске „робиње“

Маскерате „робиње“ припадају групи покладних песама у којима казује најчешће један казивач, обраћајући се публици са молбом за откупљење. Маскерата је обликована из женске перспективе, без назнака да се испод костима крије прерушени младић. Лишене су ласциности и карактеристичне карневалске веселости, те можемо претпоставити да нису писане за извођења. Казивање робиње налачи драмском монологу у којем се исповеда лично искуство. Драмски набој постиже се контрастирањем мира и хармоније који обележавају живот робиње пре преломног тренутка, и немира и патње које доноси заробљеништво. Важно место које претходи заробљавању јесте сан поред кладенца или у цветном перивоју, што представља врхунац идиле, који наговештава обрт у животу јунакиње. За разлику од других маскерата у којима казивачи публици нуде различите услуге и производе, маска робиње тражи помоћ, рачунајући на емпатију присутних. У оваквом начину обраћања препознајемо и рефлекс обичаја тога времена да се, из осећања побожности, откупљују и ослобађају робови, о чему сведочи низ опорукa у Дубровнику у XV веку.<sup>530</sup>

У маскерати *Две робињице* Мавра Ветрановића казивачице су две заробљене сестре, које описују заједничко искуство робовања. Увођењем две јунакиње Ветрановић прилагођава концепцију фирентинских маскерата, у којима се појављују колективни казивачи, другачијој теми, која подразумева интимну исповест. Маскерата

<sup>529</sup> У Дубровачком архиву сачуван је низ података о трговини странцима робовима. Наведена је цена, порекло и подаци купца и име роба. На пример: Продаје трговцу из Барселоне роб турског порекла по оцу и мајке Гркиње, по имену Лео, за 25 дуката, или Каталонац продаје Сиракужанину робињу за 18 дуката. Видети: М. Динић, *Из Дубровачког архива*, III, Београд, 1967, 5–180.

<sup>530</sup> Откупљивање робова било је побожни гест, који И. Божић доводи у везу са давањем прилога црквама и манастирима и подизањем богомоља. Дубровчани су, пред смрт, одређивали од своје заоставштине суме за откупљивање и ослобађање хришћанског робља, прецизирајући при томе и извесне услове. Аутор даје и примере из архивских извора који илуструју садржаје ових опорукa. Видети опширније: И. Божић, *Откупљивање робља, у: Дубровник и Турска у XIV и XV веку*, Београд, 1952, 326–339.

има двојну структуру – састоји се од говора робињица и гусара, који нису постављени у дијалошку раван, већ се развијају као два одвојена казивања, усмерена ка публици.

У уводном делу, робињице се представљају, тражећи од присутних да мирно послушају њихову исповест. Казивачице потом откривају своје племенито порекло и јерменску националност:

„Мајка нас је племенита  
у Армениех породила,  
и богата и честита  
прегиздаво одгојила.“  
(*Двие робињице*, 17–20)

Алузије на порекло повезане су са историјским приликама – међу странцима који су највише продавани, Јорјо Тадић наводи Киргизе, Јермене и друго кавкаско становништво које је доведено у Дубровник или пред његову луку, где су га куповали трговци из Шпаније и Италије.<sup>531</sup> Слика Јерменије, као идиличне земље, поткрепљена је навођењем каталога ствари од вредности, као што су: „сухо злато, бисер и свила“. Са опште слике благостања казивање се зауставља, потом, на опису дана заточеништва.

Идилични пејзаж у пролеће у рану зору, представљен је као рајски простор у којем је време заустављено. Множина деминутива („травица“, „ружица“, „суначце“), сталних епитета („росна ливада“, „сухо злато“, „пританка копријена“), као и карактеристичних биљака и животиња („славуј“, „пелин“, „ружица“, „љубичица“) указује на снажан утицај народне књижевности у обликовању слика природе.<sup>532</sup> Важно место које претходи тренутку заточеништва јесте предак „врх језера бистре воде“, који представља, према кодовима фолклорне традиције, предзнак несреће.

Долазак гусара мења атмосферу казивања – статични описи среће замењени су динамичним приказима патњи, које су хиперболисано представљене реком суза:

„Грозне сузе тер ронимо  
толи плачне у жалости,  
једа кога приклонимо  
и к љубави и к милости.“  
(*Двие робињице*, 137–140)

Описи ропства прожети су реалистичним детаљима у којима се описују физичке тегобе, али и симболичким сликама природе, у којима се пресликавају осећања

---

<sup>531</sup> Ј. Тадић, нав. дело, 14.

<sup>532</sup> З. Бојовић, *Мавро Ветрановић и усмена...*, 87.

казивачица. У завршном делу казивања робиња, велича се дубровачка властела од које се очекује милост, што маскерати даје родољубиво значење.

На казивање робињица наставља се, одговор гусара, у којем се, из друге перспективе, описује чин заробљавања девица. У сажетом облику, понавља се структура првог дела маскерате. Казивање гусара прожето је емпатијом према робињицама. Уверљивост њиховог говора постигнута је увођењем мотива цењкања нуђењем ниже цене за откуп:

„Ако ћете одкупити  
овуј младост на дукате,  
третју ћемо одпустити  
хиљадицу од наше плате.“  
(Гусари одговарају, 221–224)

Испевана у осмерачком стиху са рефреном, маскерата *Две робињице* повезана је са осталим Ветрановићевим маскератама, које обједињује, пре свега, иста форма. Оно што је пак чини јединственом јесте увођење драмских елемената, посредством две групе казивача, што је приближава Ветрановићевим пастирским играма.

Тему отмице девојке Ветрановић обрађује и у драмским делима *Ловац и Вила* и *Историја од Дијане*.<sup>533</sup> Ова дела дуго нису била предмет научног истраживања. Први их је укратко поменуо Армин Павић<sup>534</sup>, а потом се њиховим ауторством бавио М. Медини, претпоставивши да су Ветрановићева.<sup>535</sup> Целовиту анализу ових дела и објашњење ауторства дао је Петар Колендић,<sup>536</sup> а нови помак у истраживању Ветрановићевих пастирских игара донело је откриће дужег рукописа *Историје од Дијане*, којим је скренута пажња на овај мало истражени део Ветрановићевог стваралаштва.<sup>537</sup>

У Ветрановићевим пастирским играма сажимају се различите линије ауторових интересовања: митолошке теме (којима се аутор бавио још у првој драми *Орфео*)

<sup>533</sup> Пастирске игре настале су под утицајем италијанских морешки у којима је обрађивана митолошка тема смештена у пасторални амбијент.

<sup>534</sup> А. Рајић, *Историја дубровачке драме*, Загреб, 1871, 56–57.

<sup>535</sup> М. Медини, нав. дело, 1902, 308.

<sup>536</sup> П. Колендић, *Ветрановићеве бинске сцене...*, 24–32.

<sup>537</sup> Постоје два верзије Ветрановићеве *Историје од Дијане*. Старија и краћа верзија (682 стиха) позната је под насловом *Приказање сложено по назнану писцу говоре вила и Дијана*. Дужи рукопис Ветрановићеве *Дијане* (1741 стих) откривен је у Милану и Перасту. Преписи Ветрановићевог дела, које је направио Никола Буровић, пераштански морепловац и књижевник, пронађени су у једној миланској антикварници (1980). Опширније о рукописима Дијане видети: Ј. Vončina, *Neka pitanja o novopronađenoj 'Istoriji od Dijane'*, Forum, XXI, Zagreb, 1982, 101–115.

стављене су у пасторални оквир, што је била велика новина за дубровачко позориште.<sup>538</sup> Главне јунакиње, виле, које се појављују у обема драмама, носе улогу фантастичних бића само као спољно рухо, јер немају магијске способности. Када туже, то чине по моделу претходних „дубровачких робиња“, те у њима препознајемо пре заробљене племкиње него бића из митологије. Овај утисак појачавају елементи натурализма у опису њихових физичких патњи. У развоју драмске радње динамика се постиже променом места – на почетку то је дубрава, а потом градски трг, што доводи до спајања различитих миљеа.

Једноставнија, а вероватно и прва по постанку јесте драма *Ловац и вила*. Прича о отетој девојци која се не мири са ропском позицијом доноси нову карактеризацију лика који није пасиван, што је новина у односу на старије обраде мотива. Окренута ка ловцу, али и ка вансценском простору, вила износи низ аргумената за ослобађање. Користивши обрасце из митолошких предања, о фаталности исхода везе између човека и виле, Ветрановић богати говор јунакиње која се не мири са тим да ловцу буде жена. Сlike села и града нису постављене у заостреном контрасту, већ стоје напоредо, као различите идиличне слике чији се светови не могу мешати. Понудивши вилу дубровачком кнезу, Ветрановић покреће, имплицитно, и питање строгих сталешких правила о заснивању брачне заједнице. Само истакнути појединац, какав је дубровачки кнез, заслужује вилу за жену, по законитости драмског начела: *similis simili gaudet*.

Ветрановићева драма *Историја од Дијане* сложеније је структуре и заплета, са знатно већим бројем јунака (Дијана, Купидон, Меркурио, једанаест вила и сатира). Митолошко језгро приче, које је у првој пастирској еклоги неразвијено, у *Историји од Дијане* семантички је усложњено. Драматизовање догађаја везаних за Дијану није само део ренесансног поетичког манира да се актуализују античке приче и тако покаже велика ерудиција, већ је то и „симболички околиш и симболички извор око којег треба да се реализира архетип заробљености и ропства“.<sup>539</sup>

---

<sup>538</sup> З. Бојовић, нав. дело, 1994, 51.

<sup>539</sup> S. P. Novak, *Otkriće Vetranićeve „Istorije od Dijane“ u Milanu i Perastu*, Forum, XXI, Zagreb, 1982, 92; П. Станојевић, *Slobodan P. Novak „Otkriće Vetranićeve Istorije od Dijane u Milanu i Perast“*; *Josip Vončina „neka pitanja o novopronađenoj Istoriji od Dijane“*; *Mavo Vetranić „Istorija od Dijane“*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1984, 47, 1–4, 129–137.



Осим теме ропства ово дело доноси и мотив освете, те се радња генерише у два тока, који су, по својој концепцији, еквивалентни чиновима. Први део драме, испеван је у елегичном тону тужбалице виле коју је заробио Купидон. Зарађене стране – Купидон и Дијана – носиоци су опречних принципа телесне љубави и чедности. Мотив заробљавања у овом делу је двоструко присутан: жртва постаје целат, а ловац жртва, што делу даје драмску динамику. Када виле, у другом делу драме, пожелеле да свирепоз казне Купидона, виша сила интервенише да се Купидон ослободи, јер: „Тијем ако погине чловјечји нараштај / остале живине чему су на свијет сај?“ Величање моћи љубави, без које човек остаје лишен највеће радости, парафраза је античке девизе *Amor omnia vincit*, која је идеја – водила у развоју овог пасторалног дела. Одабир митолошких јунака чије је делање подређено љубави на трагу је петраркистичког дискурса.

У завршном делу драме, апострофирањем присутних пробија се „зид“ између публике и глумишта, што води општем карневалском весељу:

„И ти, глумче, лијепо свир  
пој ми друже, не пристани  
у три скока и четири.  
Да скочимо по пољани,  
да се види ко ће боље,  
поплесати ово поље;“

Позив да присутни заиграју коло Колендић доводи у везу са могућим начином извођења:

„Највероватније је још да је комад, по угледу на савремену праксу у Италији, написан за неку интимну властеоску гозбу, кад је у тој кући нека млада племићка сломљена срца одлучила одрећи се света и отићи у калуђерице - случај у оно давно време, тако рећи, на дневном реду.“<sup>540</sup>

Повезаност глумишта и публике, уједињених у песми и игри, додатно маскира озбиљност алегоријског слоја драме. Укључивање глумаца у извођење, поступак је који је Ветрановић применио и у маскерати *Пастури*.

---

<sup>540</sup> П. Колендић, *Ветрановићеве бинске сцене...*, 29.

У Ветрановићевим робињама Колендић је уочавао ангажовани слој и политичке конотације.<sup>541</sup> Позиција поробљених Словена симболички је представљена у лику заробљене виле која помоћ тражи од Дубровчана. Ови родољубиви стихови указују и на специфичну позицију Дубровника, као слободне оазе између различитих завојевача. Ветрановићев осећај за реалистичност сублимиран је у пастирским играма алегоричким рухом због политичког контекста који је захтевао тактичност и уздржаност у изношењу антитурских ставова. У *Историји од Дијане* Ветрановић је усложио тему заробљавања девице, одвојивши је од оквира постављеног у маскерати *Две робињице*.

О популарности теме заробљавања девојке сведочи богата традиција „драмских робиња“, која је негована и ван границе Дубровника. Хварски писац, Ханибал Луцић, ствара драмско дело *Робиња* под директним утицајем Држићеве песме *Чудни сан* и Ветрановићевих робиња<sup>542</sup>, што се препознаје у низу интертекстуалних веза и директних цитата.<sup>543</sup> Споне са дубровачким писцима откривају Луцићев културни хоризонт, на који сам аутор аутопоетички указује у песми *У похвалу града Дубровника*:

„У покли јур праву неизмерну твоју,  
Дубровниче, славу ставих се да поју,  
високим рад бих ја гласом зазвонити  
и твоје хвале тја до неба понити,  
Дубровниче, части нашега језика,  
ка цватеш и цвасти вазда ћеш довика.“  
(У похвалу града Дубровника, 1–7)

Везаност Луцићеве *Робиње* за Дубровник огледа се и у развоју радње – „чињење бива у Дубровнику“, што јасно указује да књижевне утицаје Луцућ није прикривао, већ их је експлицитно истицао.<sup>544</sup> Ова далматинска класична драма у историји књижевности слони као канонско дело, о чему сведочи богата литература у којој су истраживани између осталог, и аспекти поетичких узора.<sup>545</sup> У том смислу, литература о

<sup>541</sup> Новак примећује развојност Ветрановићеве драмске технике. У првој пастирској игри мотив Дубровника уведен је механички, без дубље мотивације, док се у другој драми одвија на дубровачкој Пласти. Видети: S. P. Novak, *Dubrovačke robinje...*, 32.

<sup>542</sup> S. P. Novak, *Nešto o vezi Mavra Vetranovića i Hanibala Lucića*, Hvarski zbornik, 2, 1974, 19–35.

<sup>543</sup> B. Drechsler, *Postanje Lucićeve „Robinje“*, Rad JAZU, knj. 176, Zagreb, 1909, 71, 88–39.

<sup>544</sup> M. Franičević, *Hanibal Lucić u hrvatskoj književnosti XVI stoljeća*, Dani hvarskog kazališta, XIII, 1987, 81–92.

<sup>545</sup> О историји рецепције Луцићеве *Робиње* видети: N. Batusić, *Hanibal Lucić u evropskoj teatrologiji*, Dani hvarskog kazališta, XIII, Split, 1987, 108–116; D. Dulibić-Paljar, *Kritička recepcija „Robinje“ Hanibala Lucića od 1869. do 2011*, Croatica et Slavica Iadertina, Zadar, 2012, 99–116.

Луцићу имплицитно осветљава и питање књижевних утицаја на цео тематскомотивски комплекс робиња.

У истраживању Луцићеве драме у фокусу јесте однос ауторске и народне књижевности у овом делу, а на ширем плану и у дубровачким робињама. Како анализа жанра морешке не може у потпуности да одговори на питање како је настала доминантна фигура „робињице“, истраживачи су трагали за узорним моделима у народној књижевности. Прву могућност понудио је А. Радић учивши мотивско-садржајну везу између макарских усмених романи и *Робиње*<sup>546</sup>, док А. Гавриловић указује на сродност са трима песмама из *Богинићеве збирке*.<sup>547</sup> У дугој традицији истраживања утицаја није се дошло до егзактних закључака. Флуидност простора дотицаја фолклорне традиције са ауторском књижевношћу појачана је тиме што су најстарији записи народних песама са мотивом ропства из XVI века – дакле, читав век старији од дубровачких „робиња“. <sup>548</sup> Овај проблем унеколико је решила М. Бошковић-Стули указавши на то да усмена традиција има тенденцију дугог чувања истих садржаја.<sup>549</sup> Издвојивши низ формулативних елемената народне књижевности у Луцићевој *Робињи* доказала је да је утицај усмене традиције на дубровачке робиње снажан.

Иако често присутан, мотив ропства у народној епици најчешће је спољашњи мотив, односно споредни елемент који има место у систему вредности ратничке дружине, или у песмама на тему женидбе.<sup>550</sup> Међутим, карактеризација роба, чак и када је ропство унутрашњи мотив и сижено језгро песме, не иде даље од површних елемената (име, пол, узраст роба). У том смислу, можемо говорити о преузимању формула и мотива из народне књижевности, чија заступљеност варира код различитих аутора дубровачких робиња, док психолошко нијансирање лика робиње није изворно повезано са познатим моделом епске песме на тему ропства.

---

<sup>546</sup> А. Radić, *Narodni izvor Lucićevoj „Robinji“*, Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, IV, Zagreb, 1899, 34–45.

<sup>547</sup> А. Гавриловић, *Луцићева „Робиња“ и народна поезија*, Наставник, IX, Београд, 1898, 6.

<sup>548</sup> F. Švelec, „Robinja“ *Hanibala Lucića*, *Mogućnosti*, XX, Zagreb, 1973, 668–681.

<sup>549</sup> М. Bošković-Stuli, D. Zečević, *Povijest hrvatske književnosti. Usmena i pučka književnost*, Zagreb, 1978.

<sup>550</sup> Овај образац може се поделити на три сегмента: а) ратни поход, војнички сукоб; б) хватање робља, подела плена; в) претимање, откуп и размена робља. Видети: М. Детелић, *Епски мотив ропства и његове формуле*, у: *Жива реч: зборник у част проф. Др Наде Милошевић-Ђорђевић*, Београд, 2011, 127–141.

Након Ветрановића, књижевну линију са тематскомотивским комплексом робиње у Дубровнику наставио је његов савременик, Никола Наљешковић.<sup>551</sup> Наљешковићева *Комедија III* имала је и сличну рецепцију као Ветрановићеве пастирске игре<sup>552</sup> – прве опширније напомене дао је тек Рафо Богишић<sup>553</sup>, а опсежније анализе Бојан Ђорђевић,<sup>554</sup> и Мира Мухоберац.<sup>555</sup> Разлог за скрајнутост овог дела јесте његова једноставна садржина без комплексног заплета: у амбијенту пасторалне идиле развија се сукоб између младића и сатира око виле. Чини се, на први поглед, да се са овим Наљешковићевим делом не развија оригиналније тема засужњења виле – робиње. Ликови су преузети по узору на Ветрановићеву *Историју од Дијане*, уз одређена одступања. Ветрановићева вила је делатна и уверена у Дијанину заштиту, док је код Наљешковића одбачена од Дијане, због неименованог преступа.<sup>556</sup>

Са променом концепције главне јунакиње мења се алегоријска димензија овог дела. У сукобу између четири сатира и четири младића наглашава се усамљеност и немоћ виле – као и у Ветрановићевим пастирским играма, њена тужбалица семантички се приближава говору незаштићене девојке. Иако се сукоб око виле одвија у дубрави, како законитост жанра налаже, Наљешковић на више места у тексту даје знаковите алузије да је реч о језичком поигравању, те да се иза дубраве крије Дубровник: „пун све крепости љубави и мира врху све“. У похвали Дубровника посебно се велича његова слобода:

„За себе, могу рит' бог ову дубраву  
на свијету хтје створит'и дат'јој ту славу.  
да изван осталиех дубрава и луга  
велициех и малиех не позна вик туга;“

<sup>551</sup> Наљешковићево поштовање Ветрановићевог дела читује се у два посланицама упућеним Ветрановићу. Прву посланицу Наљешковић пише у затвору (1539), као знак дубоког поштовања Ветрановићевог стваралаштва – „вику спиевалац под неби / у нашем језику како ти не би“. Да је Ветрановић био Наљешковићев песнички узор, сведоче и стихови друге посланице *Господину д. Мавру Чавчићу*: „А ти сам добро знаш колико срце, ја / обљубих разум ваш, ки мени сунцем сја / и како тебе ја и твоје крепости / уживах без броја по твојој милости.“ Видети: *Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješковића, Stari pisci hrvatski*, V, Zagreb, 1873, 299–301; 326–327.

<sup>552</sup> R. Bogišić, *Književni krug Nikole Nalješковића*, у: *Književne rasprave i eseji*, Split, 1979, 35–50; R. Bogišić, *Mavro Vetranović i Nikola Nalješковић*, Dani hvarskog kazališta, Split, XIV, 1988, 5–15.

<sup>553</sup> S. P. Novak, *Dubrovačke robinje...*, 25.

<sup>554</sup> B. Đorđević, *Nikola Nalješковић...*, 238–247.

<sup>555</sup> M. Muhoberac, *Nalješковићеве pasturale danas*, у: *Pučka krv, plemstvo duha, Zbornik radova o Nikoli Nalješковићу*, Zagreb, 2005, 241–272.

<sup>556</sup> B. Đorđević, *Nikola Nalješковић...*, 239.

Сукоб између сатира и младића носи у себи симетрични образац (четири јунака припадају свету фантастике, а исто толико је и младића), а агоналност и такмичарски дух преузети су из морешке.<sup>557</sup> Старац се појављује као *deus ex machina* и разрешава сукоб између реалних и митских бића у корист виле. Величајући своју слободу, као највиши идеал, вила прави избор, одлучивши се да остане сама и тако постаје снажна метафора слободе Дубровачке републике. Уместо закона силе у Наљешковићевој дубрави влада правичност, што глорификује политичко уређење Града. За разлику од Ветрановићевог поступка алегоризације, који је једноставно спроведен хвалоспевом дубровачком кнезу (у *Ловцу и вили*) и Дубровчанима (У *Историји од Дијане*), код Ветрановића је доследније укључен у драмску радњу. Једноставна линија заплета подређена је, заправо, симболичком значењу дела – на више места у тексту праве се алузије на Дубровник у говорима јунака, што се у последњем исказу виле слива у панегирик врхунског идеала Дубровчана – слободе. Утопија о граду у којем су сви слободни појачава се тиме што, за разлику од Ветрановићевих пастирских игара, не долази до изласка из простора дубраве<sup>558</sup> – у њој све почиње и разрешава се по правичним законима. Дубровник, у Наљешковићевој пастирској игри, постаје замена за Аркадију, а његово уређење призива мит *Aurea aetas*. Наљешковићева пасторална игра одређена је у литератури као антиробиња, јер до мотива засужњавања девојке не долази.<sup>559</sup> Овакво решење Наљешковић је могао да пронађе у сијенским еклогама Франческа Фонзија *Lincia* (1522) и Марчела ди Ронкалије *Comedia nuova in moresca* (1537), у којима вила остаје слободна.<sup>560</sup> Током путовања, могао се упознати са овим популарним жанром.

*Комедија трећа* последња је дубровачка „драмска робиња“, а развој тематскомотивског комплекса робиње враћа се, потом, у оквире жанра маскерате. Прожимање ових жанрова у традицији дубровачке књижевности Наљешковићу је сигурно било познато, те је у *Комедију трећу* уметнуо псеудомаскерату. У песми сатира, Наљешковић мења форму стиха: са двострукоримованог дванаестерца прелази на осмерац, типични ритам дубровачких маскерата. У хорском гласу, издваја се улога колективног казивача, а извођачки и певачки сегмент наглашава се употребом рефрена: „Нуђер у лов...”. Сатири, који певају и „танце изводе“ траже друштво лепих вила:

<sup>557</sup> М. Muhoberac, *Nalješkovičeve pastorale danas...*, 252.

<sup>558</sup> В. Đorđević, *Nikola Nalješковић...*, 240.

<sup>559</sup> S. P. Novak, *Dubrovačke robinje...*, 21.

<sup>560</sup> В. Đorđević, *Nikola Nalješковић...*, 238.

„Туј нам само јоште липше  
да теј виле садружимо;  
А што море бити липше  
нег да вјерно њих служимо?  
Тим се хрло оправимо  
у пут браћо пут од ждриела.  
Нуђер у лов...“

У *Комедији трећој* Наљешковић спаја два различита сегмента свога опуса – маскерате и пастирске игре - показавши познавање жанровских варијација „робиња“ у дубровачкој књижевној традицији.

Да Ветрановићева маскерата *Двие робињице* ипак није била заборављена, сведочи ревитализација овог подтипа покладне поезије у опусу Антуна Сасина, аутора *Робињице и Робињица турске*.<sup>561</sup> Сасин уводи поетичке иновације у маскерате „робињице“. Увидевши на примеру Ветрановићеве маскерате да увођење множине казивача не одговара теми, Сасин изграђује покладне песме по узору на јеђупке. Из цингарески Сасин преузима концепцију казивачице која из инфериорне позиције исповеда своју прошлост, а милост тражи од одабране госпође.

У маскерати *Робињица* говор казивачице усмерен је ка два различитим фигурама. У уводном делу, робиња се обраћа ловцу, који ју је ухватио, са молбом да јој ослободи окове, како би могла да госпођи опише своју невољу. Маскерата почиње узвицима бола: „Ах, јаох, вејмех, леле мени!“ Уместо карактеристичног представљања казивачице описује се, у првим стиховима, драмска ситуација заробљавања девојке. Без прелаза, потом, робиња се обраћа госпођи, а неуверљивост брзе промене слушаоца појачана је употребом презента, који спаја просторно и темпорално удаљене догађаје: један је везан за непосредни тренутак одвођења у ропство, а други за разговор са госпођом, након доласка на одредиште где се робови откупљују. Промена адресата, који су просторно и временски удаљени, отежава могућност извођења маскерате. Можемо претпоставити да није писана за карневалске свечаности, већ да је била намењена само за читање.

---

<sup>561</sup> Антун Сасин, као стваралац најстарије генерације завршног периода дубровачке ренесансе, у песмама *Други сан У Похвали песника дубровачкијех* пева о дубровачком Парнасу, дивећи му се „инокупно“. Међу славним дубровачким песницима, овенчаним лорововим венцем помиње и Николу Наљешковића. Видети: *Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića, Stari pisci hrvatski*, XVI, 159–160. О Сасиновим аутопоетичким ставовима видети: З. Бојовић, *Зачеци дубровачке ренесансне поетике*, у: *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд, 1992, 122.

Након уводног обраћања госпођи, следи казивање робиње, изграђено по карактеристичном, композиционом обрасцу: описан је рајски амбијент славног перивоја, у рану зору и робињин сан поред кладенца. Док је у другим дубровачким робињима сневање госпе у идиличној природи имало функцију стварања драмске напетости и промене статичног стања у динамично, у Сасиновој песми, међутим, добија централно место. Опис пријатности сна надовезује се на опис идиличног простора, а завршава се пророчком поруком:

„Пак врх мене кад добигну,  
узам бијеле руке моје,  
,тер ме с земље ван подигну,  
и поспећи још, госпоје,  
и рече ми: „Бјежи хрло,  
да ти гуса не обхити,  
узом твоје бијело грло,  
ере ћемо бугарити.“  
(Робињица, 69–76)

Слике природе у маскерати осликавају, на симболичком плану, расположење казивачице. Контраст између идиличне прошлости и пада у ропство појачан је увођењем дијаболичне слике природе. Архетипске бинарне опозиције светлости и таме, дају трансцедентна значења мотиву заробљавања деве.

„Чини ми се, мјесец, звијезде,  
Да се у тамнос обратише,  
С бијелом зором све њих гизде  
Мрклом сјени замутише.“  
(Робињица, 85–90)

Госпа „кликује јак грлица“ и пре него што је гусар зароби, јер кроз промене у природи чита своју судбину. Елегични тон другог дела маскерате, након излаза из рајског простора, завршава се молбом упућеном „прилијепој госпођи“. У завршном делу, приметан је утицај Пелегриновићеве *Јеђупке*, у начину обраћања госпођи, којој казивачица предвиђа свако благостање и срећу.<sup>562</sup> У маскерати препознајемо снажан уплив фолклорне традиције, која је присутна на различитим нивоима – од најситнијих, формулативних елеманата, до целих песничких слика и специфичне архаичне визије предсказујућег сна.

---

<sup>562</sup> Благосиљање госпе може се тумачити у светлу прилика тога времена, јер је откуп робова сматран богоугодним чином. Видети: И. Божић, нав. дело, 326–339.

За разлику од маскерате *Робињица*, у којој је казивање испуњено симболичким значењима, у *Робињици турској* обликовано је реалистично. Пре свега, одређење националне припадности ловца рефлекс је културноисторијских прилика – након турских продора, у Дубровник је доспевао велики број робова, којима су неретко покушавали да уђу у траг чланови породице, како би их откупили.<sup>563</sup> Дубровник је такође именован, што традиционално призива родољубиву конотацију. Двострука форма обраћања у овој маскерати боље је мотивисана. Молба упућена Турчину да робињи ослободи руке повезана је са сусретом са господом на прозору, и одвија се у истом тренутку.<sup>564</sup> У монологу, робиња унижава себе а узвисује госпу, што је повезано и са сценским контекстом извођења. Иако у песми немамо госпин одговор на робињину тужбалицу, њена реакција се наговештава у говору робиње, чиме се појачава драмски ефекат : „Видим да те срце боли / гледају мене на све воље“.

За разлику од *Робињице* која се одвојила од модела робиње усложњавањем митолошког аспекта наратива, *Робињица турска* испевана је са наглашенијом реалистичношћу у опису патњи и физичких болова. У средишњем делу маскерате описан је чин заробљавања који је казна због изласка из сигурног простора куће у незаштићени простор студенца. Наглашена слутња да излазак девојке, без пратње одраслих, неће имати добар исход један је од кључних елемената који указује на чврсту спону Сасинове маскерате са народном књижевношћу.<sup>565</sup> Веза са фолклорном традицијом вишеструко је присутна: почев од сталних епитета („бијело лице“, „хладенац бистре воде“, „бијеле руке“ и др.), деминутива („срдашце“, „лице“, „ручице“ и др.) до сегмената сижеа. Ово је још један од аргумената у прилог тези да је Сасин аутор маскерате *Турска робињица*, јер је утицај народне књижевности снажан у његовом опусу.

Опис робиње и њених другарица на кладенцу представљен је динамично, са елементима сезуалности:

---

<sup>563</sup> Ј. Гадић, нав. дело, 1939, 13–14.

<sup>564</sup> Сусрет госпе на прозору једно је од типских места у поезици петраркизма. У исто време, рефлекс је и културних прилика, јер су за време карневала властелинке биле у кући. Видети: М. Петковић, нав. дело, 25.

<sup>565</sup> В. Недић, *Антун Сасин и усмено песништво...*, 76–80.



Почесмо се међу нами,  
Једна другу полијевати,  
Сјевши на један сивац ками,  
И у њедра салијевати.“  
(*Робињица турска*, 112–115)

За разлику од песме *Робињица* у којем се тренутак преласка из слободe у неслободу повезује са колористичким контрастима, у *Робињици турској* антагонизам се развија у сликању атмосфере. Слика распојасане младости контрастира опису суровости Турака – лирска сцена девојака поред воде замењена је са епским описима заробљавања и грубих казни.

У последњем делу песме казивачица робиња поново се обраћа госпођи, хвалећи се својим познавањем кућних послова и ручних радова. Са друге стране, својом патњом и бедним положајем, покушава да изазове њену самилост. Као и у песми *Робињица*, у завршном делу монолога изражава се зебња „да ме убит ови хоће / не дадоше већ тужити“. За разлику од Јеђупке која тражи нешто за уздар, што је један од обавезних сегмената карневалских „срећа“ робиња даје поклон – цвеће које је узбрала успут.

Сасинове маскерате *Робињица* и *Робињица турска* својом сложеном поетиком хибридног жанра указују на то да је у дубровачкој књижевности тематскомотивски комплекс робиње почео да прераста у клише. Овешталост робиња Сасин обогаћује реторским елементима популарнијег и виталнијег жанра цингареске, чиме се исцрпела даља обрада теме ропства девице у бароку. Поетика дубровачких „робиња“ није у науци потпуно расветљена и поред завидне лирeтатуре која је посвећена истраживању ове ренесансне литерарне појаве. Пре свега, затамњено је остало питање утицаја. Настале на традицији морешке, из које је преузет само нуклеус, без бојних и плесних елемената, дубровачке „робиње“ јесу аутохтона појава у дубровачкој књижевности. Језгро морешке у маскератама „робињама“ богаћено је елементима петраркистичког певања и народне књижевности, а у „драмским робињама“ уклапано је у законитости жанра пастирске игре. Степен утицаја епске традиције на концепцију говора јунакиње тешко је утврдити на основу сачуване грађе. Узорни модел из народне књижевности, у којем робиња тужи над својом судбином, није сачуван, уколико је постојао. Међутим, и поред низа отворених питања, јасно је да оно што дубровачке „робиње“ повезује јесте традиција изграђена на интертекстуалности у којој су се генерације писаца развијале на књижевном искуству претходника. У том току, сачињеном од подражавања али и тихих

отпора када је потребно променити устаљена места, формирана је дубровачка „робиња“, уклопљена у различите жанровске обрасце. У светлу истраживања маскерата, дубровачке робиње недвосмислено доказују снажну спрегу између ове врсте покладне поезије и драмског израза, што је и омогућило лако транспоновање мотива из једног књижевног рода у други.

## 2.6. Дубровачке анонимне маскерате

### 2.6.1. Истраживање корпуса анонимних маскерата

У корпусу дубровачких маскерата издваја се група покладних песама, сачуваних у рукописима, без назнака о ауторству. Можемо претпоставити да су маскерате најчешће настајале наменски, за карневалске свечаности, те да је писање текста имало, пре свега, функционалну улогу, у припремама извођача, без промишљенијег плана да се потом сачува од заборава – за следеће покладе ваљало је припремати нешто ново. Песничка слава није се добијала писањем маскерата, нити је подразумевала „надахнуће муза“, јер је овај жанр имао статус нискомиметске форме. У том контексту, не чуди што песме у великом обиму нису сачуване, нити што је облик у којем су дочекале публикавање каткад био нецеловит, или, у овом случају, без основних информација о ствараоцу.

Анонимне дубровачке покладне песме први је објавио Медо Пуцић објавивши 1844. године у зборнику дубровачке поезије *Славјанска антологија из рукописаг дубровачких песниках* маскерате: *Робињице, Прелице, Девојке и Калуђери*. Понесен идејом да се грађанска култура не може изграђивати само на народној књижевности, коју је романтичарска поетика постављала у средиште интересовања, Пуцић подсећа на важност дубровачке књижевне традиције и на расуту неистражену грађу коју треба објавити:

„Како Дубровчане није нукало ни славољубље, јер тому мала држава задовољит не моглоше, ни жеља богатства, јер тада песништво још не биаше трговина, него само писаху за погодит унутарњој оној потреби изображених људи: изразивања властитих ћутјењах и ганутјах, тако мало на сва њихова произведенија леже на велику шкоду народнога књижества у рукописах, оли у старих књигах забачена и непозната. Таквих збирках његда биаше сила у Дубровнику, али како од тридесет љетах рекао би човјек, да у толико вјековах преко Дубровника прошло је, тако и њих веће је нестало, а врло би трудно било цјелу једну изнаћи. Мени Бог и срећа даде имат једну доста богату збирку, из које како у вјенце сабрах најмирисније цвјетје, тер га приказујем цјелому Славјанству како чудо у својих њедрах скровено.“<sup>566</sup>

Пуцић је, без аргумената и доказа, изнео становиште да је аутор маскерата, које у антологији доноси, Андрија Чубрановић. Испоставило се, међутим, да је песма *Робињице* део Ветрановићеве песме *Двие робињице*, а да је ауторство песама *Прелице*,

<sup>566</sup> Наши навод према: *Predgovor*, у: *Slavjanska antologia iz rukopisah dubrovačkih pesnikah*, Већ, 1844.

*Девојке* и *Калуђери* непознато, будући да је и питање Чубрановићевог идентитета остало неразјашњено.

Након Пуцићеве антологије, четири анонимне маскерате, приписане Чубрановићу, објављене су у зборнику Ивана Кукуљевића-Сакцинског, *Пјесници хрватски XVI века*, 1858. године. Осим познате *Јеђупке* у зборнику су нашле место и две *Сибиле* и песма *Примаље*. За ове маскерате Сакцински каже да су „досад још неиздане, а извађене из старог рукописа, преписана у Дубровнику, што се сада налази у књижници пресвиетлога бискупа Ђаковачкога.“<sup>567</sup> Ове песме објављене су стога што је и Сакцински, као и Пуцић, био понесен високим поетским статусом Андрије Чубрановића, те је наставио да у непознатим маскератама проналази изгубљени опус овог аутора. У другом случају не би биле уврштене у антологију, с обзиром на то да анонимна дела нису била предмет интересовања Сакцинског. Иако је приметио њихов велики велики број у рукописима које је истраживао, сматрао је да треба осветлити прво опусе познатих писаца: „не обазиремо се на њих у овој дјелу, у које наумисмо ставити само оне пјесме, од којих су пјесници по имену познати.“<sup>568</sup> Ову концепцију зборника Сакцинског демантовала су књижевноисторијска истраживања која су разбила илузије о Чубрановићу, а ова дела сврстала у ред адеспотних маскерата.

За разлику од Пуцића и Сакцинског који су штампали непознате маскерате, уверени да тако проширују знања о стваралачком корпусу Андрија Чубрановића, Петар Колендић је наставио истраживања ових покладних песама руковођен другачијом мотивацијом. Колендићева намера је била да „спори оправданост дојакошњега мишљења да у Дубровнику немамо неморалних покладних пјесама“<sup>569</sup> и да прошири знања о овој жанру. У Колендићевом издању објављено је седам маскерата, обележених бројевима: I (*Старци небози*), II (*Бабке старице*), III (*Маскерата неодређеног мушког еснафа*), IV (*Сибиле*), V (*Видарице*), VI (*Пастури*), VII (*Петраркистички љубавници*). Као што смо већ образложили, анализирајући маскерате Антуна Сасина, *Старци небози* припадају корпусу овога писца, док је ауторство осталих песама из Колендићевог издања остало нерасветљено.

Након издања књиге Миливоја Петковића *Дубровачке маскерате* (1950) у којој су анализирани и анонимне, до тада непознате, песме из рукописа Хорација Мажибрадића, била је скренута пажња на неистражена поља овога жанра. Маскерата

<sup>567</sup> Наши наводи према: I. Kukuljević-Sakcinski, *Pjesnici hrvatski XVI века*, 1858, 2.

<sup>568</sup> И. Кукуљевић-Сакцински, нав. дело, II

<sup>569</sup> Видети: P. Kolendić, *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vijeka*, Dubrovnik, 1906, 4.

*Тржницам*, коју Петковић сматра најзанимљивијом дубровачком адеспотном маскератом, објављена је исте године у антологији Драгољуба Павловића *Дубровачка поезија*. Ова маскерата, сачувана је само у једном рукопису с почека XVIII века, без имена аутора. Једини податак о писцу ове покладне песме дао је дубровачки биограф, Саро Цријевић, поменувши да је Антун Глеђевић<sup>570</sup> испевао песму „о обичајима жена које раде пекарски занат“.<sup>571</sup> На основу архивских истраживања личности које се у маскерати помињу, Мирослав Пантић одређује да је песма могла настати најкасније четрдесетих година XVII века, што доказује да је није могао написати Глеђевић, који је рођен 1660. године.<sup>572</sup> У закључним разматрањима, Пантић износи претпоставку да су аутори ове песме могли бити, на пример, и писци који су били „офичали тржница“ – Џиво Гундулић или Џоно Палмотић. Како је ове претпоставке тешко доказати, маскерата *Тржницам* и даље је адеспотно дело.

Године 1953. Стјепан Кастропил је објавио Мажибрадићев рукопис,<sup>573</sup> у којем је Петковић открио највећи број анонимних маскерата. Анализирајући рукопис у целини, Кастропил износи процену да највећи део песама зборника, које су жанровски хетерогене, има, пре свега, документарну вредност, а тек потом естетску. Из ове групе издвојио је маскерате *Махници*, *Пећници*, *Игумци*, *Робови*, *Марчари*, *Вртари*, *Од љубави поклисари*, *Дрвошеви редовници*.

Како у Мажибрадићевом рукопису не постоје трагови који би указали на ауторство ових песама, Кастропил је проучио и друга два сачувана преписа истог садржаја – Стјепана Марије Томашевића и Дон Луке Павловића.<sup>574</sup> У Томашевићевом препису, већ у наслову дела, песме се приписују оцу Хорација Мажибрадића<sup>575</sup>, Мароју Мажибрадићу. Истражујући биографију и дело старијег Мажибрадића, Павле Поповић је доказао да овај писац није могао написати дубровачке маскерате.<sup>576</sup> Дон Лука Павловић пак означава ова дела као Сасинова, означивши име *Sassi*, на првој и последњој страни рукописа. Кастропил ово питање оставља отвореним за потоња истраживања, „гледајући свој стручни интерес, да донесе првенствено библиографски

<sup>570</sup> М. Пантић, *Дубровачки песник Антун Глеђевић*, Глас САНУ, 240, 1960, 69–108.

<sup>571</sup> F. Francev, *Dvije dubrovačke pučanske družine iz kraja 17. stoljeća*, Nastavni vjesnik, XXXIX, 5–8, 1931, 146.

<sup>572</sup> М. Pantić, *Stara dubrovačka maskerata 'Tržnicam'*, Pitanja književnosti i jezika, 1956, III, 1–2, 108.

<sup>573</sup> S. Kastropil, *O jednom zborniku pokladne lirike*, Građa za povijest književnosti Hrvatske, 24, 1953, 237–264.

<sup>574</sup> Опис рукописа видети и у: S. Kastropil, *Rukopisi Naučne biblioteke u Dubrovniku*, I, Zagreb, 1954, 204–207.

<sup>575</sup> Хорације Мажибрадић се преписивањем песама бавио од петнаесте године. Видети: Д. Павловић, *Хорације Мажибрадић дубровачки песник XVII века*, Глас САНУ, ССXL, Београда, 1960, 27.

<sup>576</sup> П. Поповић, *Мароје Мажибрадић, дубровачки пјесник XVI вијека*, Глас, САН, CLVI, 1933, 15.

куриозитет“.<sup>577</sup> На основу истраживања Мирослава Пантића,<sup>578</sup> утврђено је да је Сасин аутор пет маскерата из Мажибрадићевог рукописа: *Робови, Марчари, Вртари II, Од љубави поклисари, Дрмојеви редовници*, док је и даље непознато ко је написао песме: *Махници, Пећници и Игумци*.

Сачуване маскерате су поетички разнородне, те је тешко одредити типологију ових песама по јединственом критеријуму, са којим би се направило ваљано полазиште у анализама. Маскерате смо, комбиновањем различитих дистинктивних обележија, поделили у шест различитих категорија. Првих пет категорија представљају маскерате колективних казивача, које смо разврстали према роду казивача, врсти професије или према маркантној особини маски. У шесту категорију смо сврстали посебан тип покладних песама, које су међусобно повезане у драмски дијалог:

1. Маскерате у којима су казивачице запослене жене (*Прелице, Примаље, Тржницам*)
2. Маскерате у којима казивачице имају фантастичне моћи (*Сибила I, II, III, Бабке старице, Видарице*)
3. Маскерате у којима су казивачи представници професије (*Пастири, Пећници, Вунари*)
4. Маскерате у којима су казивачи припадници црквених редова (*Калуђери, Игумци*)
5. Маскерата у којој су казивачи „мудре луде“ (*Махници*)
6. Суплеторне маскерате (*Девојке и Пастири*)

Из класификације смо изоставили *Песму VII* из Колендићевог зборника, која по својим жанровским особеностима спада у ред хибридних дела. Може се сврстати међу маскерате<sup>579</sup>, или у „љубавне подокнице“.<sup>580</sup>

Компонована без карактеристичног увода, у којем се казивачи представљају госпођама, и без завршнице, у којој нуде своје љубавне услуге, ова песма структурно одступа од жанровских законитости маскерате. Неодређена је и позиција из које казивачи проговарају, јер је у средишту песме представљање љубавне патње, а не карактера оних који та осећања гаје. Са друге стране, песма је испевана у, за маскерате карактеристичном, првом лицу множине, са рефреном, који се понавља иза сваког

<sup>577</sup> С. Кастропил, нав. дело, 242.

<sup>578</sup> Видети поглавље 2.4.: *Маскерате Антуна Сасина и иновације у развоју жанра*, 121–149.

<sup>579</sup> П. Колендић, нав. дело, 7.

<sup>580</sup> М. Петковић, нав. дело, 124.

дистиха и указује на могући извођачки контекст: „љубави, твој поглед помили нашу злед.“ Међутим, и употреба рефрена указује на нејасност песничке концепције, јер се не римује са двострукоримованим дванаестерцима у строфама, нити значењски кореспондира са микро-целинама на које се наставља. Штавише, рефрен прекида низање песничких слика, што их чини неразумљивим – стиче се утисак да је накнадно уметнут.

На почетку песме осећање љубавне жалости повезано је са низом метафоричних слика, постављених у градацијски поредак:

„Ни сух пањ сред горе, ни плав тај без људи.  
свих страна ку море бије и труди,  
Љубави, твој поглед помили нашу злед.“  
(Песма VII, 1–3)<sup>581</sup>

Низање слика из природе смењује метафора сужањства у непознатој земљи, што, на стилском плану, указује на наговештаје барокног стилског поступка умрежавања метафора које воде ка истоветном значењу. У овој песми функционално усаглашене метафоре интензивирају доживљај патње.

Карактеризација маски у овој песми изостаје, а једине назнаке да је реч о маскератном жанру можемо пронаћи у стиховима: „само ови мрак / ки сличан нами јес“. Поређењем са мраком можда се у песми алудира на огарављена лица мушке скупине. Међутим, пре ће бити да у песми имамо контрастно спајање светлости и таме, у којем се читавају, са једне стране, петраркистички идеал, а са друге, елегична осећања. Покушавајући да открије позицију казивача, П. Колендић одређује, на основу варираних слика мрака, да је маскерата извођена увече „иза заласка сунчева“: „Само ова тамна ноћ, ку срцем служимо / дала нам јес помоћ, да се нјој тужимо.“

Међутим, више је аргумената који указују да је реч о симболичком коду мрака и таме, што се, у завршетку песме, огледа у песимистичној визији смрти. Овакав завршетак у опреци је са улогом карневалске поезије у којој је негован виталистички принцип, у складу са пригодом за коју је писана:

„Љубав нас порази да нам жесток вај  
кад језик омрази и свим дразим на свит сај,  
љубави, твој поглед помили нашу злед.  
милос је умрла на наше цвиљење,

<sup>581</sup> П. Колендић, *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama...*, 13.

смрт сама јес хрла за дат наше смилјење,  
љубави, твој поглед помили нашу злед.“  
(Песма VII, 5–30)

Чак и када су казивачи маскерата петраркистички страдалници, какве срећемо у Наљешковићевом опусу, порука коју упућују госпођама нема мрачну визију, као што је у случају ове песме. На основу уплетених барокних мотива и карактеристичног контрастирања светлости и таме, можемо претпоставити да аутор ове песме припада трећој генерацији петраркиста.

## 2.6.2 Маскерате у којима су казивачице запослене жене

Нови тип маскерата, са којима се нисмо сусрели анализирајући корпусе чије је ауторство познато, јесу покладне песме у којима казивачице повезује радна делатност. Ове маскерате изграђене су по узору на фирентинске песме – карактерише их говор у првом лицу множине, обраћање госпођама, представљање професије и тражење заузврат одређене реакције публике. Повезује их и реалистични приказ одређених сегмената из живота запослених жена. За маскерате *Прелице* и *Примаље* не можемо прецизно утврдити време настанка, јер њихови проналазачи М. Пуцић и И. Кукуљевић-Сакцински нису забележили податке о рукописима које су објавили. Концепција маскерата *Прелице* и *Примаље* указује на то да су писане у периоду у којем је жанр био изграђен, те можемо претпоставити да су настале у другој половини XVI века. Маскерата *Тржницам* настала је пак знатно касније, средином XVII века, што се препознаје у другачијој поетици ове песме.

Маскерата *Прелице* колективна је песма преља, која реалистично осликава ову занатску делатност.<sup>582</sup> По узору на фирентинско сукнарство, производња вуне у Дубровнику се у XV веку развија поделом занимања на више струка,<sup>583</sup> а у завршном

---

<sup>582</sup> D. Roler, *Dubrovački zanati*, Zagreb, 1951 ; N. P. Manačkova, *Rana manufaktura i socijalni aspekti povijesti zanatskog stanovništva Dubrovnika u XV. i na početku XVI. stoljeća*, Radovi zavoda za hrvatsku povijest, X, 1, 1977, 341–356; Д. Динић Кнежевић, *Положај жена у Дубровнику...*, 7. Д. Динић Кнежевић, *Положај текстилних радника у Дубровнику*, Jugoslovenski istorijski časopis, 1–4, 1978, 126–142.

<sup>583</sup> Издвојиле су се три струке у оквиру сукнарског заната: *verghegiatori* – чистачи вуне, *pectinatori* – занатлије које су рашчешљавале вуну, *напајале* је маслиновим уљем одвајали отпатке и *filatori* – занатлије које су преле вуну.



поступку пређе вуне највише су учествовале жене. Жене и удовице мушкараца који су били укључени у производњу тканина биле су посебно повлашћене.<sup>584</sup> Разлог веће ангажованости женског пола у овој делатности јесте могућност њеног обављања у кућним условима. Дубровкињама је то могао бити допунски посао, али и главни извор прихода. Типска слика жене са кудељом у руци сусреће се често у архивским изворима.<sup>585</sup>

У уводним стиховима маскерате *Прелице* казивачице се обраћају госпођама, нудећи своје услуге:

„Прелице смо о Госпоје  
вуну пират дошле к вама,  
да је дате прести нама,  
ако мека јес у које.“  
(*Прелице*, 1–4)<sup>586</sup>

Након типизираниог почетка казивање преља усложњава се ласцивним конотацијама фигуративног говора,<sup>587</sup> по којем се ова маскерата истиче у групи анонимних песама. По узору на фирентинске маскерате, описи услуга одређеног еснафа имају метафорична значења која се односе на бестидне садржаје. Плотске теме, међутим, не изграђују се из женске, већ из мушке перспективе, кроз отворене алузије на мушку полну снагу:

“Вретена су дуга од педи  
Ка имамо и дебела  
Гладка нам су мотовјела  
Чим се лјепо пређа уреди.“  
(*Прелице*, 5–8)

У маскерати је, на дословном плану, реалистично описана техника предења, док се метафоричност постиже спомињањем карактеристичних епитета који мотив вретена и вуне трансформишу у симболе мушког и женског принципа. Куротазно обраћање госпама метафоричко је и у основи носи понуду телесних уживања. На тај начин

<sup>584</sup> Е. Гарин, *Човек ренесансе...*, 275.

<sup>585</sup> S. Stojan, *Vjernice i nevjernice ...*, 164.

<sup>586</sup> Наши наводи према: М. Ручић, *Slavjanska antologija iz rukopisih dubrovačkih pesnikah*, I, Већ, 1844.

<sup>587</sup> М. Петковић истиче да највише ласцивности и духовитости доноси управо ова маскерата. Видети: М. Петковић, *Дубровачке маскерате...*, 120.

наговештено је да се под маском казивачица налазе мушкарци. Откривање мушког идентитета казивача изведено је у последњим стиховима, у којима се за удар не тражи материјална корист, већ наклоност госпи. Овај поступак карактеристичан је за дубровачке маскерате у којима казују мушкарци: „О Владике! Што чекате? / Не гледајмо тојли плате, / нег приазни стећи ваше.“

Истражујући утицај италијанских маскерата, М. Мрчела је истакла да се у фирентинском корпусу, који је могао утицати на концепцију маски преља, појављују мушки казивачи из света сродних заната, као што су кројачи у *Cazona de' sartori*, вунари у *Canzona dei lanini* и ткалци у *Donne, che tessitor cerando andante*.<sup>588</sup> Пошавши од неке од наведених италијанских маскерата, анонимни аутор ове дубровачке покладне песме је променио род казивача, у складу са реалним околностима у Дубровнику, у којем су овај посао обављале жене.

Спону са реалијама из живота дубровачких жена проналазимо и у маскерати *Примаље*. Бабице су биле веома цењена професија у Дубровнику, о чему сведочи и дубровачки статут.<sup>589</sup> Казивање примаља уобличено је тако да имитира разговорни тон, што се постиже опкорачењем на почетку сваке строфе. Представљање услуга изведено је, без ласцивне конотације, навођењем вештина које младим госпођама могу помоћи да лакше роде:

„Вјеште смо дали  
Рођењу ми помоћ,  
Истом нас звати  
Хтијет ће од вас свака.“  
(...)  
„Лаке смо руке,  
А снагу имамо  
Без ниједне муке  
Онди се рађа.  
Гдино се сгађа  
Да ми кад примамо.“  
(*Примаље*, 7–10; 13–18)

Након реалистичног описа карактеристика добре бабице, у маскерати се наводе и друге, прећуткиване особине, које оне треба да поседују. Нарочито се истиче дискреција у вези са питањима рађања:

---

<sup>588</sup> Наши наводи према: М. Мрчела, нав. дело, 284.

<sup>589</sup> S. Stojan, *Vjernice i nevjernice* ..., 175–183.

„Нећете чути  
Никада ниједна вас,  
Врх ваше пути,  
Ер хитро дости  
Нашом јакости  
Чинимо посо вас.“  
(Примаље, 19–24)

Како би портрет бабице био целовит, уметнути су и елементи веровања у њихово вилинско порекло, које им даје моћ да травама излече неплодност – „Биља свакоја / у нас и лике/ наћ ће разлике“ – што ову маскерату повезује са традицијом цингарески. Маскерата се завршава позивом на слободну љубав у „вриеме од поклада“, којој се треба препустити без бојазни, што може бити алузија и на тајно учешће бабица у побачајима:

„Зато се нами  
слободно свака да  
нека да 'е с вами  
помоћ се с чиме  
у ово вриеме  
будемо од поклада.“  
(Прелице, 31–36)

Иако је песма обликована из женске перспективе, у завршним стиховима се, у позиву на телесна уживања, наговештава да је изводе мушкарци, што на нов начин сенчи њено значење. Може се претпоставити да су се казивачи, током извођења, поигравали са двострукошћу маске, карикирајући реалистичне описе ове деликатне женске професије.

На формалном плану, у песми се, ритмички неуједначено, смењују шестерци и петерци, са римом АВАССВ. Спајање првог и другог стиха у семантичку целину, као и „удаљена рима“ између другог и шестог стиха представљају одступања од уобичајене метричке схеме маскерата. Томе треба додати и подударане истих речи на крају стиха, као у случају: „Примаље ваше / дошли смо оди / с помоћи ваше“, што указује на неизбршеност текста, на који се аутор касније није враћао. Промене на формалном плану и краћи метар повезују ову песму са маскератом *Старци небози* из Колендићевог издања, за коју је утврђено да је дело Антуна Сасина. Ова поклапања, ипак, нису довољна за изношење претпоставке о ауторству маскерате *Примаље* – јер изостају

елементи ласцивости и карактеристични формулативни изрази народне књижевности, карактеристични за Сасинов опус.

Маскерата *Примаље* није настала имитирањем конкретне фирентинске покладне песме. М. Петковић наводи две истоимене песме на исту тему *Canzona delle balie*, сродне само утолико „што и у њима маске уверавају да породиљама вешто указују помоћ“.<sup>590</sup> Анализирајући узорне песме, М. Мрчела примећује разлике у значењу професија примаље и дојиље,<sup>591</sup> која се развија у италијанским маскератама, што подразумева и различиту карактеризацију казивачица. У маскерати *Примаље* тип карактеризације казивачице преузет је из реалног живота, а модел представљања изграђен је по узору на обрасце фирентинских песама. У том смислу, ова песма јесте пример инвентивног укључивања италијанске традиције, која је утицала на концепцију маскерате, али не и на тематски план, у којем су пресликаване реалије везене за дубровачке занате, „женске послове“ и социјалне групе.

Маскерата *Тржницам* једина је естетски високо вреднована маскерата. Уврштена је у антологије Д. Павловића<sup>592</sup> и М. Пантића, који је истакао да су „њене песничке вредности неоспорне“.<sup>593</sup> У поетичком смислу, ова маскерата доноси новине у односу на претходне две песме са сродним казивачима. Одступа од устаљеног модела фирентинских маскерата, задржавши само оквирне елементе ренесансне маскерате – представљање на почетку и похвалу производа са препорукама за службу. У конвенционалним оквиру изграђена је аутентична, животна слика обичног дана из живота тржница које су имале важно место у животу Дубровника током XVII века.

Већ у првим стиховима казивачице откривају да је нужан предуслов за обављање пекарског посла у Дубровнику да су „уписане“, односно да имају документ који им дозвољава да се том делатношћу баве. Осим формалне потврде, праву тржницу издвајају и вештине у прављењу хлеба, али и мудрост да се савладају различите провере квалитета њиховог рада и оштра конкуренција:

„Арт је наша гласовита  
Од немала труда и бриге  
Снагу и памет иште и пита  
И није нигда без фатиге.“  
(*Тржницам*, 5–8)

<sup>590</sup> М. Петковић, нав. дело, 121.

<sup>591</sup> М. Мрчела, нав. дело, 293.

<sup>592</sup> Д. Павловић, *Дубровачка поезија*, Београд, 1950.

<sup>593</sup> М. Пантић, *Песништво ренесансе и барока...*, 229.

Дат је и читав каталог нужне опреме у припреми хлеба: „вреће нове и цијеле / сансе, лађе и решета / наћви, сијеваче и товијеле“, као и опис амбијента: „да је све чисто, да је све фино.“ Испуњење свих ових услова омогућавало им је да добију пшеницу од службеног лица, тзв. „офичала“. Да се у пракси пшеница није делила правично, испуњавањем условних критеријума, већ да је расподела била неправична, сведоче следећи стихови:

„Офичала нам грашијери  
чине ки нам жито дава  
и на скадаљ хљебе мјери  
и динаре пак скочава.“  
(...)  
„Ее да нам су ћуди слађе  
носимо им јајца фрешка.“  
(*Тржницам*, 21–24; 82–83)

У приказивању незаштићене позиције дубровачких радница, које су приморане да се суочавају са различитим неправдама, уведени су сатирички елементи, којима се, на ширем плану, разобличава наличије дубровачког друштва. Сатиричко представљање друштвеног система Дубровника, као поступак, јесте новина у обликовању дубровачких маскерата, а ретко се сусреће, у ширем смислу гледано, у дубровачкој књижевности XVII века. У овој песми је развијена први пут „отворена критика подмитљивости дубровачке власти, док би такву појаву узалуд тражили у дубровачкој ренесансној поезији“.<sup>594</sup>

Негативна представа о дубровачком уређењу готово да и није била књижевна тема, с обзиром на то да је била веома изражена цензура и аутоцензура.<sup>595</sup> С обзиром на то да маскератама, као пригодном жанру, није придаван велики значај у дубровачкој књижевности, цензура и аутоцензура нису биле велике, што је олакшало анонимном аутору да уведе забрањене теме. Олакшавајућу околност представљала је и деперсонализована позиција казивача под маском.<sup>596</sup> Бритка сатиричност ове маскерате

<sup>594</sup> Д. Павловић, *Дубровачка поезија... XXII*

<sup>595</sup> L, Рејић Роје, *Zaman će svaki trud, Ranonovovjekovna satira na hrvatskom jeziku u Dubrovniku*, Zagreb, 2012, 102–104.

<sup>596</sup> М. Мак описао је говорника у сатирама као фикционалну фигуру која изводи перформанс, која може поррмити различите маске. Видети: М. Mack, *The Muse of Satire*, у: *Collected in himself: Essays Critical, Biographical on Pope and Some of His Contemporaries*, New York, 1982, 55–64.

можда је и разлог због којег је песма остала адеспотна: „дубровачки сатиричари били су принуђени на анонимност“.<sup>597</sup>

Навођењем баналних, сиротињских дарова, „фрешких јаја“, којима тржнице поткупљују „официјале“, сатирички елементи добијају и црнотуморну димензију. Тиме је ублажена критичка димензија, јер би и другом случају могло доћи до „шибања и 'каре' до срамног жига и изгона у Пуљу“.<sup>598</sup>

Положај тржница, осим „офичала“, отежавали су и „здури“, који су их уцењивали код надређених и приморавали да са њима деле зараду:

„Сила дијелит ш њим до пола  
од добити све динаре  
ван онега што се скола  
у пећнике и млинаре.“  
(*Тржницам*, 94–97)

У маскерати су наведена и имена „здура“, које тржнице преклињу: Бутор, Братош, Крвоч, Стоње, Аландез и Кекело, а М. Пантић је утврдио да је реч о историјским личностима на основу архивских списа, у којима су наведени помоћни органи додељени „офичалима“.<sup>599</sup> Увођењем стварних личности, маскерата излази ван жанровских оквира који подразумевају представљање типичних активности везаних за професију и постаје одливак стварности. Казивачице излазе из типских улога и недвосмислено указују на специфичности места, времена и прилика. Њихова персонализација изводи се, на крају маскерате, и навођењем имена, чија је историјска веродостојност, такође, потврђена. У архивских документима сачувани су различити подаци о познатој дубровачкој тржници Ники Нашимоки<sup>600</sup> - почев од сведочанстава из 1636. године да је због неморалног понашања била „на кари“, до тестаментa из 1648. године, у којем је описано њено завидно материјално стање. Није откривено на кога је аутор маскерате мислио пеменувши Чeљупачу и Ложицу, јер је без личних имена тешко открити податке о њима.<sup>601</sup> Надимак Чeљупача има пежоративно значење и

<sup>597</sup> М. Пантић, *Песништво ренесансе и барока...*, 223.

<sup>598</sup> М. Pantić, *Stara dubrovačka maskerata' Tržnicam'...*, 107.

<sup>599</sup> М. Пантић, нав. дело, 109.

<sup>600</sup> S. Stojan, *Ženski nadimci u starom Dubrovniku*, *Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU*, 41, Dubrovnik, 2003, 248–249.

<sup>601</sup> М. Пантић, нав. дело, 110.

односи се на чељуст (чељуп, чељупине), а алудирао је на женску брбљивост, док се надимак Ложица можда односио на технологију печења хлеба.<sup>602</sup>

Реалистичност маскерате огледа се и у детаљном опису поступка припремања хлеба, од начина уситњавања пшенице до готовог рецепта:

„Пака с водом, соллом, квасом,  
за то справан ки прокисне  
и с људима и с опазом  
у чврсто се тијесто стисне.“  
(*Тржницам*, 44–47)

За разлику од шеснаестовековних маскерата, представљање професије није подређено метафоричној конотативности, већ је функционално уклопљено у целовиту представу живота „женског еснафа“.

Слика сурових прилика, изграђена у хронолошком низању обавеза које пекарке испуњавају током обичног, радног дана, не уклапа се, по општем тону, у атмосферу карневалских свечаности. У прилог тези да песма није писана за извођење, указује и одсуство комуникације са публиком. На почетку песме изостаје апострофирање, а госпође се спомињу тек на крају песме, након понуде пекарских производа: „погача, техераца, руса, лука, шканата и колача“. Иако постоје архивски подаци о учешћу тржница у прославама патрона града Св. Влаха, ова песма се не чини пригодном за извођење пред кнезом и дубровачким великодостојницима, те закључујемо да није писана за ту прилику.

---

<sup>602</sup> S. Stojan, *Ženski nadimci*..., 249–250.

## 2.6.2. Маскерате у којима казивачице имају фантастичне моћи

Утицај Пелегриновићевих цингарески ширио се кроз два основна модела имитирања. Основни, о којем ће бити речи у поглављу „Дубровачке *Јеђупке* и нови путеви у развоју цингарески“<sup>603</sup> подразумевао је доследно понављање обрасца карактеризације казивачице, док је на формалном плану дошло до одступања – уместо зборника песама, дошло је до уланчавања различитих мотива у једну, дужу целину. Други модел представљају песме у којима су казивачице именоване на нов начин, а карактеризација Пелегриновићевих Циганки понавља се само у одређеним сегментима. Изостаје етничко одређење казивачица, а тежиште је стављено на опис магијских моћи и познавања лековитих трава.

У овој групи посебно се издвајају песме сибила<sup>604</sup> – две из зборника Кукуљевића - Сакцинског и једна из издања Петра Колендића.<sup>605</sup> Узимање античких фигура за казиваче маскерата није било уобичајено, те претпостављамо да се писац није поводио за сликом паганске пророчице која, у надахнућу, предвиђа будућност. Пре ће бити да је на концепцију дела имала утицаја ренесансно схватање сибила. До анонимног аутора могли су доћи, у неком облику, есхатолошки апокрифи, обједињени називом *Сибилске књиге (Oracula Sibylliana)*, настали у Александрији почетком наше ере.<sup>606</sup> Ширећи се у западном хришћанству *Књиге* су добијале нова тумачења, у складу са хришћанским учењем, те крајем средњег века дванаест сибила добија статус старозаветних пророка. Да су сибиле биле познате у Дубровнику у XVI веку, сведочи песма Мавра Ветрановића *Орлача риђанка речено у блату рибаром*: „нијесам ја вила но пустош од горе, нег влашла сибила.“ У концепцији казивачица, писац је апстраховао знања о сибилама, како би изградио типски лик пророчице, без индивидуалних назнака, у складу са захтевима жанра.

За ове песме Петковић претпоставља да су само део зборника сибила, који је на формалном плану пратио оквире Пелегриновићевог зборника.

„Сибилама‘ изгледа, нису припадале само очуване њихове маскерате; вероватно после уводне песме, која је испевана у дванаестерцима, следиле су маскерате које су

<sup>603</sup> Видети поглавље 2.7. : *Дубровачке 'Јеђупке' и нови путеви у развоју цингарески*, 203–219.

<sup>604</sup> W. Burkert, *Greek Religion*, Cambridge, 1985, 116–118; F. Kiefer, *Writing on the Renaissance Stage: Written Words, Printed Pages, Metaphoric Books*, Delaware, 223.

<sup>605</sup> I. Kukuljević-Sakcinski, *Pjesnici hrvatski XVI vieka...*, 11–12; P. Kolendić, *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh...*, 11–14.

<sup>606</sup> I. Lukežić, *Gradišćanskohrvatske sibile*, Fluminesia, VII, 2, 1995, 111–121.



имале, као и оне које су од њих сачуване, истоветну форму, и које су у варијантама позивале жене да се смилују на љубавне жеље њихових удварача.“<sup>607</sup>

Према постављеној Петковићевој хипотези, друга песма из антологије Кукуљевића-Сакцинског представљала би уводну песму изгубљеног зборника сибиле, док би преостале две, испеване у осмерцима, биле аналогне Пелегриновићевим срећама.

Песма означена као *Сибиле 2.* по својим тематским и композиционим особеностима издваја се у сачуваној групи песама са истим казивачицама. За разлику од Јеђупки, сибиле се обраћају публици у првом лицу множине, не издвајајући посебну госпу, којој се препоручују. У уводним стиховима сибиле мотивишу свој долазак из далеких страна „под послух могућа бога од љубави“. Иако се већ у првим писаним траговима сибиле представљају као пророчице, у представљању не препознајемо одјек античке традиције, већ петраркистичког регистра. Заповест ероса упућена је оним госпама које не воле, да узврате љубав, у духу девизе *carpe diem*:

„Без драге љубави ако је гдикоја  
Ка'своје младости, на свиту чим зене,  
Не ћути радости све на свит љувене.“  
(*Сибиле*, 2, 10–12)

Сибиле захтевају покорност Амору, у складу са типизираним обрасцима петраркистичке традиције. Препуштање љубавном осећању представљено је устаљеним лирским паралелизмом, преузетим из античке традиције, са сликама пролећа и „гиздавог цвитја“, што своје изворе има у народној традицији, а пренето је у петраркистичку лирику. Снажно присутан утицај петраркизма употпуњен је формом двострукоримованог дванаестерца.

Именовање казивачица у овој маскерати није усаглашено са моделом карактеризације. Не развија се очекивана тема о фантастичним моћима прорицања казивачица. Испод маске сибиле крије се друга маска „Аморових гласника“ што ову маскерату повезује са Сасиновом покладном песмом *Од љубави поклицари*. Казивачи у обе покладне песме обраћају се госпама које не желе да пристану на љубавна удварања и које треба убедити у моћ бога љубави. Контаминација двеју маски – сибиле и Аморових гласника – поступак је којем је прибегао анонимни аутор, како би додатно

---

<sup>607</sup> М. Петковић, нав. дело, 118.

нагласио да је љубав тематска основа сибила. У том смислу, не можемо се сагласити са Петковићевом претпоставком да је *Сибил* 2. имала позицију уводне песме,<sup>608</sup> јер је поетички другачије обликована од осталих, сачуваних песама са истим казивачицама.

Максерате *Сибил* 1. из антологије Кукуљевића-Сакцинског и *Сибил* 3. из Колендићевог издања сродне су на композиционом и тематско-мотивском плану. Почетак обе песме је истоветан, ако изузмемо дијалекатске разлике – у антологији Кукуљевића-Сакцинског песма је на икавском неречју, а у Колендићевом зборнику има и ијекавских елемената:

„Дери од вика што је  
Одређено да има бити,  
Међу умрлим то вам рити,  
Све ми умијемо, о госпоје.“  
(*Сибиле*, 1–4)

Схематизованост уводних сегмената песама води ка претпоставци о постојању анонимног подражаваоца, који се чврсто ослањао на узорни модел *Сибиле*. У уводу се казивачице обраћају женама, хвалећи своје пророчке способности. У обе песме прорицање је повезано са мотивом љубави. У песми *Сибил* 1, из зборника Кукуљевића-Сакцинског, казивачице истичу лепоту госпођа које заводе „најлипше младце од града“. Пророчице износе утопијску визију будућности, у којој ће госпе уживати у пажњи младића, који ће им, у знак љубави, писати и „пјесанце“:

„И припиеват ваше хвале  
У пиесанце њих разлике,  
У ких ћете по све вике  
Живит међу све остале.“  
(*Сибил*, 1, 23–26)

Описујући витешко понашање удварача, направљена је алузија на дубровачку петраркистичку традицију, са назнакама платонистичке филозофије да поезија има моћ да сачува од заборава људско трајање. У завршним стиховима, казивачице – сибиле не траже ништа за удар – песма се завршава обећањима да ће госпама пренети моћи да сазнају оно што је обичним људима недоступно.

---

<sup>608</sup> М. Петковић, нав. дело, 118.

За разлику од идиличне слике будућности госпођа, која је у средишту маскерате *Сибила 1*, у песми *Сибила 3*, из Колендићевог издања, дата је песимистична визија живота, као казна за љубавна одбијања – М. Мрчела, отуда, ове песме посматра, у антитетичком односу, као позитив и негатив.<sup>609</sup> Кључно место у маскерати јесу слике пакла које настају због оглушивања о законе Амора, који добија хришћанску маску:

„Ер праведни суд од згара,  
Ким се уздржи свит и влада,  
Неће, гријеси да никада  
Могу проћи без покре.“  
(*Сибила*, 3, 17–20)

Сливање петраркистичке девизе *carpe diem* са хришћанским законима доводи до спајања неспојивих погледа на свет. Парадоксална слика покајања „грешница“ састоји се од реминисцениција на пропуштена љубавна уживања, а једина могућност искупљења јесте послушно препуштање позивима на уживање.

Повезаност песама остварује се и истом формом – обе песме састоје се од десет осмерачких катрена са обгрљеном римом, у чему се огледа недвосмислен Пелегриновићев утицај. С обзиром на то да су песме и семантички повезане, а концепција казивачица утврђена, можемо закључити да је Петковићева претпоставка о постојању изгубљеног зборника *сибила* основана. На овакву концепцију анонимног аутора нису могле утицати фирентинске маскерате, јер се такав тип казивача не развија у италијанској покладној традицији. У изграђивању карактера казивачица утицала је домаћа, књижевна традиција. Пре свега, као модел су послужиле Пелегриновићеве песме у којима се госпођама прориче судбина, као што је песма *Петој госпођи*, а чит је утицај и „петраркистичких маскерата“, пре свега у песми *Сибила 2*.

Осим у песмама *сибила*, фантастичне моћи жена тема су и маскерета *Бабке старице* из Колендићевог зборника (песма II). Песма не почиње типизираним представљањем казивачица, већ критиком упућеном јеђупкама:

„Нјеке јеђупчине овди доходаше,  
ка никад истине у ничем не рише,  
кажући да лике, крипости и моћи  
имају разике за ваше немоћи,

---

<sup>609</sup> М. Мрчела, нав. дело, 116.

тер су вам глапиле кроз дило њих худо  
и штогод мамиле беспутно и лудо.“  
(*Бабке старице*, 1 – 7)

Судећи према уводним стиховима, казивање бабки – старица надовезивало се просторно (наглашавањем прилога за место „овди“) и темпорално на казивање јеђупки, што указује на усложњавање наступа у којима су маске међусобно комуницирале. Према Петковићевој реконструкцији извођења, старице су нападале јеђупке,<sup>610</sup> што је уносило додатне драмске елементе у појављивањима маскираних скупина. Комични ефекти делом су били постигнути и тиме што су старице представљене као нарушаваоци мирног поретка. Са друге стране, старосна доб једини је атрибут који казивачице потенцијално сврстава међу бића фантастичних моћи, јер се наговештавањем старости активира архетипска представа о вештицама.

Казивачице се представљају као видарице, које указују на своја знања износећи различите податке о лековитим травама и рецепте који лече различите болести. Анонимни аутор се у овом сегменту угледао на Пелегриновићеве песме у којима су евоцирана фолклорна веровања у моћ лековитих биљака, или пак на његове „наследнике“, који су наставили у *Јеђупкама* да инкорпорирају народна веровања. Оно у чему се разликују је есте врста рецепата, који су у наведеним, потенцијално узорним делима, најчешће лечили од „љубавних болести“ и брачне невере, док у анонимној маскерати не постоји таква врста ограничења. Казивачица набраја различите болести: аритмију, главобољу, „у усти катар“, „задуху“ (диспнеје), болесне душнике и др. Реципијент којем се обраћају остаје до краја песме неодређен, а казивање изграђено без назнаке карактеристичне љубавне тематике. Тек у последњим стиховима, бабке старице се обраћају госпођама, наглашавајући да лече „немоћи свакоје“, што је својеврсно поентирање које произилази из широког спектра медицинских знања које су претходно понудиле.

Укључивање народних веровања присутно је и у карактеризацији казивачица видарица из *Песме V* Колендићевог издања, које своје препоручивање госпођама заснивају, такође, на познавању лековитих тинктура и тајни магијских биљака. Међутим, за разлику од песме Бабке старице, вештина видарица односи се, искључиво, на „женске потребе“:

---

<sup>610</sup> М. Петковић, нав. дело, 119.

„Жене смо велике вредности и моћи  
умијемо разлике оздрављат немоћи  
биље ми при себи и траве имамо,  
којем женској потреби користан лик дамо.“  
(Песма, V, 1–4)

Истичући своје способности лечења, казивачице дају савете у вези са трудноћом и порођајем, у складу са народним веровањима тога времена. Ти елементи појављују се у карактеризацији примаља (бабица):

„Која ли измеће прије, бријеме нег сврши,  
хотећи да веће пород свој уздржи,  
нека не протира чврсти длан по пути,  
да снажно упира, нека га оћути,  
ми ћемо с јакости тако злед извидат,  
да шкрипљу тој кости, ка ће се нам придат.“  
(Песма, V, 19–24)

Такође, казивачице описују велики спектар својих вештина, представљајући услуге које могу поправити брачни живот, те се тако обраћају ширем кругу женске публике. Брачна срећа, према речима казивачица, може се остварити помоћу различитих биљака. Зато, видарице нуде „траву вратимуж“ која може вратити неверног брачног друга, а „струк ољена“ га пак навести да поново осети наклоност према супрузи.<sup>611</sup> Познавање „љубавних врацбина“ у складу је са увреженим веровањима у фантастичне моћи бабица.<sup>612</sup>

За разлику од претходних песама, које су у потпуности лишене еротске алегоризације, у песми *Видарице* постоје назнаке да се под маском видарица крије група мушкараца у улози удварача:

„Немоћна кагоди жељу ка има од чеда  
на прешу ј нам ходи, да се ш њим угледа,  
хоће се за туј ствар за мало лећи тој,  
а опет ми одзгар поставит живо јој.“  
(Песма, V, 5–8)

---

<sup>611</sup> Трава вратимуж спада у ред фантастичних биљака чија се магијска својства заснивају на ономастичком значењу, а спомињање ољена, односно одољена (валеријане) активира народна веровања у моћ ове биљке да изазове љубавна осећања. О томе сведоче и спомињања ове биљке у народној поезији: „Да зна женска трава шта је одољен трава/ вазда би га брала, упас ушивала.“

<sup>612</sup> S. Stojan, *Vjernice i nevjernice*.... 183–187.

Плотска конотативност није даље развијена, а да није уграђена у смисао песме указује и директно обраћање слушаоцима. Казивачице износе различите ситуације упућујући савете неодређеној женској публици, без емотивно обојених коментара и типизираних удварања. Апострофирање изостаје и на крају маскерате, која се завршава поентом: „Тијем болес ку мори и труд јој задава / дозови нас гори, часом ће бит здрава.“ Макерата *Видарице* нема комуникативне елементе коју упућују на живи амбијент извођења, који захтева контакт за публиком. Вероватно није писана за извођење, већ за читалачку публику.

Трагајући за италијанским узорима ове маскерате, М. Мрчела наводи песму анонимног аутора *Donne, no' siamo erbolai*, у којој казивачице нуде мандраголу и артичоку, као лекове за неплодност. У песми *Видарице*, тематизован је исти проблем, али без препоруке карактеристичних биљака из италијанске традиције. Навођење хербаријума лековитих трава и народних веровања указује на снажан утицај Пелегриновићеве *Јеђунке*, пре свега песме *Трећој госпођи*, што открива сродно начињена кованица фантастичне биљке која решава љубавне проблеме: код Пелегриновића је то „вратижеља“, а у анонимној маскерати „вратимуж“.

На основу стилских и формалних особености песама *Бабке старице* и *Видарице* можемо претпоставити да су ове песме дела истог аутора. У обема песмама изостаје типични оквир у којем се остварује комуникација са публиком, те стоје на међи између маскерате и лирске песме. Постоји и варирање истих рецепата, као интертекстуална спона између песама:

„узмите ољена, у роси тер згрите,  
с пупка до кољена ким се пак потрите.“  
(*Бабке старице*, 21–22)

„на час ће тој оздравит један срук од ољена,  
која га ставит повише од кољена.“  
(*Видарице*, 17–18)

Обе песме испеване су у форми двоструко римованог дванаестерца што додатно појачава утисак о истом аутору.

Песме сибила, *Бабке старице* и *Видарице* откривају један од путева којим се развијала и мењала концепција казивачице која поседује фантастичне моћи. У песмама

сибила не постоје елементи народне књижевности, већ је доминантан петраркистички регистар, повезан са основним позивом пророчица да говоре о моћи Амора. Са друге стране, у песмама *Бабке старице* и *Видарице* акценат је, искључиво, на поседовању медицинских знања, преузетих из лекаруша тога времена, што их, уз *Јеђунке*, сврстава у дела погодна за културолошка истраживања.

#### 2.6.4. Маскерате у којима су казивачи представници професије

У овој групи песама понавља се образац фирентинских маскерата, који подразумева казивање у множини о сензуалним темама, под плаштом типизираних описа занимања. Бестидних садржаја, ове песме су извођене на улицама, у карневалским поворкама еснафа.

У песми *Пећници* наведени образац је онеобичен. Казивачи, наиме, не описују своје занимање, већ типични посао које госпође обављају ујутру – припремање хлеба. С обзиром на то да је ова професија била типично женска, телесна алузивност изграђује се кроз пројекције женског тела док справља хлеб, а не мушких активности, што је карактеристично за маскерате настале по узору на фирентински образац покладних песама. У овој маскерати мења се устаљени однос казивача који препоручују своје услуге и женског дела публике који треба убедити да пристану на љубавне понуде. У средишту ове маскерате јесу женске путене жеље, док је идентитет казивача сведен на родну припадност.

Позив на телесно уживање развија се варирањем метафоре о врелој пећи, са којом песма почиње, без уводног представљања казивача, а потом се варира на више места:

„Јур је ври'еме на пећ звати,  
Што чините о Госпоје?  
Ради вам смо упећати,  
Горуће вам пећи стоје.“  
(*Пећници*, 1–4)

Метафору „горуће пећи“ анонимни аутор је могао преузети из ласцивне песме Динка Рањине: „Ки разлог јес овај нека ми сад реку / ја згријах пећ, ау њој сад други

крух пеку?“ У овим стиховима стилска је уобличена народна пословица, па постоји могућност да је сличност између Рањинине песме и анонимне маскерате настала и отуда што су оба аутора пошла од исте изреке у грађењу метафоре.

Алегорија припреме хлеба изведена је тако да њено значење буде недвосмислено, што се постиже натуралистичким детаљима:

„Свака дигни скути од паса,  
Да је у послѣ хитра и лака.“

(...)

„И не пусти ти'есто из рука  
Докле би'ело не излѣзе.“  
(*Пећници*, 17–18; 23–24)

Опис припреме хлеба померен је у други план, јер је јасна ласцивна алузивност потпуно потиснула основно значење казивања. Након метафоричног описа посла, дат је кратак опис физичких карактеристика казивача, који се хвале снагом и спретношћу да су „вјешти у мјешање“. Казивачи од госпођа траже да их „на помоћ зову гори“, што указује на просторну одвојеност извођача и адресата, али и на отвореност коју њихов љубавни позив доноси. У песми се без културолошких овојница и конвенционалног удварања у средиште поставља еротска тематика, у чему следи траг Наљешковићеве маскерате *Врази*.

Претпоставку о Наљешковићу, као аутору маскерате *Пећници*, изнео је Петковић, које је све песме из Мажиградићевог зборника приписао овом аутору. Иако се овај генерални суд у каснијим истраживањима показао као нетачан, јер су песме у Зборнику стилски и формално различите, у случају песме *Пећници* постоје аргументи у прилог тези о Наљешковићевом ауторству. Тумачећи ову могућност, С. Кастропил истиче сродност песничких слика из маскерате *Врази* и *Пећници* на примеру мотива „биеле пјене“, која је два пута варирана, у контексту описа „паклених мука“, а присутна је и у песми *Пећници*.<sup>613</sup>

Постоји неколико нивоа на основу којих можемо поткрепити становиште о Наљешковићу, као аутору маскерате *Пећници*. У обе песме слике телесности натуралистички су обликоване. Описи телесног чина подразумевају у представу о жени, као еротском бићу, чија жеља не заостаје за мушком, што је атипично за

---

<sup>613</sup> С. Кастропил, нав. дело, 242.



дубровачке маскерате. Казивачи се у овим покладним песмама не удварају женама, јер су њихови телесни нагони истоветни. Осим поменутих песничке слике, која се може тумачити и као елемент цитатности, примећујемо и сродне риме:

„За све за тој да нам чине,  
Свака нам је од њих драга,  
Ер нам тај труд брзо мине  
А дође нам опет снага.“  
(*Пјесни од маскерате*, 1, 49–52)

„Када напре наша снага,  
Помоћ вам ће бити драга.“  
(*Пећници*, 32–33)

Сличност песама огледа се и на формалном плану – обе су испеване унакрсно римованим осмерцима. Уколико анонимни аутор није Наљешковић, онда је свакако реч о некоме ко је познавао опус овога писца и следио његове ласцивне маскерате као узорни модел.

У групи маскерата у којима је карактеризација казивача примарно одређена занимањем специфична је Колендићева песма V. У овој покладној песми изостаје уводни део у којем казивачи директно описују специфичности своје професије. У обраћању госпођама подразумева се из ширег контекста, да је реч о трговачкој или сукнарској делатности:

„Чусмо чинит, о владике,  
Нјеке људи врсте наше  
На садање сенте ваше  
Хулећи вас (с') сприд и (с') зада.“

Употребом аориста „чусмо“, казивачи у првим стиховима наговештавају да је пре њиховог казивања постојала уводна целина у којој је, претпостављамо, била описана њихова професија и критика упућена госпођама. Осим уводних стихова, нема других трагова који би нам помогли у расветљавању питања да ли је реч о самосталној маскерати, или покладном дијалогу.

У првом сегменту песме, казивачи критикују слободно одевање госпођа, наводећи низ појединости, везаних за моду тога времена – помињу обнажена плећа и прса, и „ружне подвлачнице“. Овакве алузије повезане су са представљањем производа које казивачи желе да продају, на основу чега су развијене две хипотезе – да је реч о

вунарима<sup>614</sup> или о трговцима одећом и текстилним производима.<sup>615</sup> У складу са конвенцијама жанра, казивачи не траже за понуђену робу материјалну надокнаду, већ наклоност. У том захтеву нема ласцивне конотативности.

Трагајући за италијанским утицајима, М. Мрчела наводи тематски блиску песму из фирентинског копрпуса, *Canzona de' lanini*, у којој вунари описују обраду сирове вуне. У дубровачкој анонимној маскерати управо тај, очекивани, сегмент описа професије недостаје. Уместо представљања казивача, пажња је усмерена на женски дело публике, који је описан са низом аутентичних детаља који осликавају начин одевања имућних Дубровкиња.

У маскерати *Пастира* (песма VI Колендићевог издања) развија се, такође, препознатљиви фирентински образац значењске двосмислености. На дословном нивоу описује се занимање, а на метафоричном ласцивне понуде. У уводним стиховима казивачи описују свој долазак из далека, што је чест манир у представљањима мушких група. Међутим, за разлику од типичних похвала лепих госпођа, које се појављују као најчешћи мотивациони агенс за долазак маски странаца у Град, маске пастира дају реалистични обликовану слику из живота ове професије – на пут их је натерала суша:

„имамо државу, припеку гди суше  
Да спржи сву траву и вире присуше,  
У ваше тек стране дођосмо госпоје,  
Да се овце похране и жедне напоје.“  
(Песма, VI, 3–6)

Реалистични мотиви природе коју мори суша и гладних животиња маскирају метафорични план који се развоја већ у првим стиховима маскерате. Потрага за водом и пашом алузија је на телесне жеље, а метафора густог перивоја означава женску телесност. У развоју алегоричког плана укључени су кодови из народне књижевности, који сусрећемо у обредним и еротским песмама<sup>616</sup>:

„Свака нам допусти весело и радо,  
перивој у густу да може прит стадо,  
и немој ниједна мислит кад се туј намјести,  
да милост тој ће бит без ваше користи,

<sup>614</sup> М. Петковић, нав. дело, 122

<sup>615</sup> М. Мрчела, нав. дело, 307.

<sup>616</sup> Lj. Radenković, *Magijska funkcija polnih organa...*, 25–32; З. Карановић и Ј. Јокић, *Смеховно и еротско...*, 55.

ер кад се припусти уљести и унутра,  
моћ ће се помусти и вечер и сутра.“  
(Песма, VI, 9–14)

Пасторални мотиви, којима се замагљивало метафорично значење на крају песме искључиво се појављују у ласцивној конотативности. Мотиви сеоских послова – обраде земље, паше и муже у функцији су похвале телесних моћи мушких казивача. У складу са традицијом фирентинске маскерате, песма се завршава отвореним позивом на телесно уживање, а ћутање женског дела публике бива протумачено у складу са патријархалним моралом, као одобравање. Оваква врста унутрашњег коментара сведочи о извођачкој ситуацији у којој су се маскари обраћали женском делу публике, имитирајући чуђење што не долази до обостране интеракције.

Карактеризација пастира има одређених сродности са Наљешковићевом шестом песмом, са том разликом што код Наљешковића није спроведена еротска алегоризација, те је песма дискретнијег тона. Наљешковићев пастири, на крају маскерате најављују музичаре, који долазе „подбив сурле“, док пастири анонимне маскерате упозоравају да им се „диже врат од жеље велике“. Наглашавање еротског значења, присутно је у завршном делу обе маскерате, али је отвореније алузивно у анонимној.

Утицај народне књижевности на обликовање ласцивних значења и истоветна метафора перивоја стилски повезује Сасинову маскерату *Вртари* са овом анонимном песмом. Та сличност нас наводи на претпоставку о Сасину као потенцијалном аутору овог дела. Оно што *Пастире* разликује од Сасинових песама јесте форма - изузев *Маскерате Убог*, Сасинове маскерате испеване су у осмерцу, а анонимна маскерата је испевана у двоструко римованом дванаестерцу.

Група анонимних песама, изграђених по фирентинском обрасцу, показује како је и у овом типу покладних песама дошло до одређених одступања и изневеравања очекивања публике. Како би песме изазвале комичне ефекте код гледалаца било је важно уносити нове појединости, што је подразумевало поигравање са композиционим и тематско-мотивским матрицама. Приметно је да је у овим маскератама, које су настале, претпостављамо, крајем ренесансе, оснажен утицај домаће књижевне традиције.

## 2.6.5 Маскерате у којима су казивачи представници црквених редова

У малом броју дубровачких маскерата јављају се као казивачи мушкарци, заветовани у православној (калуђери) и католичкој цркви (Дрвошеви редовници). Осим две анонимне маскерате овој групи типолошки припада и песма Антуна Сасина *Дрвошеви редовници*, о којој је већ било речи. У средишту тема казивача, заветованих на целибат, јесу плотске теме и уживање у храни, што је у опреци са хришћанским постулатима. Комични ефекти у овим маскератама настају управо због несагласја очекиване карактеризације маске која носи мантију и говора о профаним темама. Фигура калуђера пијанца, прождрљивца и сладострасника разијала се у италијанској књижевности XII и XIII века.<sup>617</sup> Лик оваквог црквеног лица је сложен. Одан је материјално-телесном животу, а у изразитој противуречности са аскетским идеалима. У периоду ренесансе оваква концепција калуђера била је одраз и реалних прилика у католичкој цркви, у коју су верници губили поверење.<sup>618</sup>

Песма *Калуђери*, забележена у Пуцићевој антологији започиње директним представљањем казивача који указују на припадност „драмошевом славном реду“.<sup>619</sup> Њихово исповедно казивање испуњено је елегичном визијом живота у којем су се одрекли љубави. Духовни живот за казиваче представља патњу и лишен је вишег смисла:

„Остависмо друге наше,  
За у дружбу стати с вама,  
А ви јесте како ками!  
Поваргосмо злате прами,  
Притегну нас чарна земља,  
Ниј радости ни весеља.“  
(*Калуђери*, 8–13)

Маска калуђера је по својој концепцији блиска маски убогих. Ове казиваче карактерише исповедни тон, обликован тако да изазове ефекат емпатије женског дела публике. У *Калуђерима* гладаоци нису експлицитно родно одређени. Међутим, на основу коментара, које казивачи упућују присутним, замерајући им на охолости и хладноћи, може се закључити да се обраћају женама. У складу са традицијом маскерата

<sup>617</sup> М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea...*, 311.

<sup>618</sup> Е. Гарин, *Човек ренесансе...*, 70 – 129; Џ. Делимо, *Civilizacije renesanse...*, 131–167.

<sup>619</sup> Назив реда се варира у песмама: „Драмошев“, „Дрмошев.“

мушких казивача развија се хронотоп пута „из далека“, који се не везује за духовно опредељење казивача, већ је мотивисано љубавним жељама. Маске калуђера хвале се прошлим љубавима које напуштају зарад вишег идеала, оличеног у госпођама којима се обраћају. Спомињање петраркистичког мотива златних праменова, као метонимије лепоте присутних дама, додатно удаљава казиваче од очекиваних, религиозних тема. Патетичне слике патње због неузвраћене љубави смењују се са комичним пасажима у којима се реалистично описују физичка страдања казивача на „путу љубави“:

„Кроз љуте смо ишли луге,  
све одрјесмо главе и чела,  
ниј' радости ни весеља!  
(*Калуђери*, 34–36)

У маскерати се гротескни ефекти развијају двоструко. Постоји несагласије између духовног позива, који маскирани казивачи представљају и њиховог патетичног говора, обликованог по петраркистичким клишеима. Гротескно снижавање маски у црквеним одорама постиже се и увођењем реалистично обликованих описа физичких повреда и глади: „Од глада се језик смами / потеже нас к себи земља.“ Искушеничка искуства, као пут ка духовном уздизању, дата су у инверзној логици – потрага калуђера мотивисана је телесним испуњењем и законима стомака:

„Поћи ћемо с' друге стране,  
ми искати за времена,  
да нађемо гдегод хране,  
покли вам су срца стена.“  
(*Калуђери*, 44–47)

Маскерата *Калуђери* има исте казиваче као Сасинова покладна песма *Дрвошеви редовници*, али је карактеризација „редовника“ другачије обликована. У Сасиновој песми изграђена је под утицајем сатиричне поезије Мавра Ветрановића. У анонимној маскерати сатирични елементи пак изостају. Препознајемо сличност са Наљешковићевим казивачима просјацима, у начину како је развијен петраркистички регистар. Присутна је и интертекстуална веза са Сасиновом *Маскератом Убог* у реалистично обликованом опису пада и повреда.

Песма *Игумци* у многоме одступа од традиције дубровачких маскерата. Појава казивача игумана је атипична, јер православних манастира није било на територији Дубровника. Одабиром маске свештених лица, која не припадају католичкој цркви, анонимни аутор је имао већу слободу у сатиричном травестирању црквених норми. И по својим жанровским особеностима *Игумци* се не уклапају у устаљену схему дубровачких маскерата. Иако формално другачија, сврстана је у групу адеспотних покладних песама, што М. Петковић оправдава пригодном ситуацијом за коју је писана.<sup>620</sup> С. Кастропил први увиђа одступање ове песме од жанровских оквира маскерате,<sup>621</sup> а М. Мрчела је не разматра, сматрајући да треба направити дистинкцију између маскерате и књижевних дела која су, у најширем смислу, била намењена за карневалске свечаности.

Оно што, већ на графичком плану, удаљава ову песму од жанра маскерате јесте полифона структура. Казивање је подељено на четири гласа, који се међусобно допуњавају, имитирајући форму разговора. Укључивање различитих гласова, не утиче, међутим, на тематску уједначеност песме. Микро целине заједно творе причу о прождрљивости калуђера. Можемо претпоставити да су се казивачи смењивали, упућујући реплике једни другима. У том смислу, песма *Игумци* ближа је драмској форми покладног дијалога, него маскерати.

У уводном делу песме изостаје устаљени композициони елемент представљања казивача. Уместо карактеризације маске игумана, у средиште првог казивања постављена је карневалска слика хиперболизованог, прождрљивог стомака, која је неодвојиво повезана са гротексном сликом тела<sup>622</sup>:

„Игум нами трбух двори,  
да га од глада не умори.  
Нагњету нам трбушине,  
да не стоје ко мјешине.“  
(*Игумци*, 1–4)

У првом казивању уметнути су елементи управног говора, којим се имитирају типичне говорне ситуације везане за гошћење – позивају се остали да седну за сто и да их услуже специјалитетима: „Донес'те нам дјевенице / и претиле кобасице“.

---

<sup>620</sup> М. Петковић, нав. дело, 232.

<sup>621</sup> С. Кастропил, нав. дело, 240.

<sup>622</sup> М. Бахтин, нав. дело, 295–320.

Императивно обраћање било је упућено осталим учесницима и представљало је један од шлагвората да проговори други казивачи.

Атмосфера гошћења пренета је имитирањем поздравних говора и здравица, који су служили као формални оквир да се казује о различитим ђаконијама – „кобасицама“, „лојаницама“, „цревима“, „печеницама“. Неусаглашеност црквеног позива игумана и профане слике уживања у храни ствара гротескни ефекат, који се појачава навођењем мрсних намирница, које би свештена лица требало да избегавају. Гротескност се појачава и двосмисленошћу гласа „салам“, који, истовременом, алудира на псалме и на храну (саламу). Други казивач (Други салам) допуњава хедонистички обликовану слику гозбе позивом на уживање у црном и белом вину. Његово казивање испуњено је драмским елементима, пре свега, имитирањем говорних чиновних везаних за послуживање пића<sup>623</sup>: „Је ли сво? Да не мањка?“ На крају песме, казивач позива конобара, са јасним инструкцијама о наставку славља:

„Конобари, ци'ећ моје пјесни  
пођи велику бачву отисни!  
и кад видиш, да смо сити,  
тко успроси, дај му пити!“  
(*Игумци*, 76–79)

Драмски обликовани казивачи, окупљени на заједничкој слављу, евоцирају античке гозбе (*symposione*), у којима се уз описе трпезе, игре, свирке и плеса, одвијало и држање беседа.<sup>624</sup> У овом жанру, чин гозбе представљао је оквир за филозофска промишљања. Сlike јела и пића повезане су са мудрим говором и веселом, „пијаном“ истином.<sup>625</sup> Филозофски и морално-дидактички разговори у складу су, на тај начин, са материјално-телесном природом човека. Прожимање духовног и телесног принципа изостаје, међутим, у маскерати *Игумци*, у којој су једина тема дијалога храна и пиће. Сlike изобиља, у складу са концепцијом гротеског реализма, одраз су народних весеља и виталности. Гротескни елементи у карневаској гозби „игумаца“ повезани су са специфичношћу маске религиозног лица, које не држи проповед, већ са страшћу

<sup>623</sup> A. M. Bowie, *Thinking with Drinking: Wine and Symposium in Aristophanes*, у: *Journal of Hellenic Studies*, 107, Cambridge, 1997, 1–21.

<sup>624</sup> N. Milić, *Gozba, I, Ljubav između filozofije i pesništva: Vreme do Platona*, Beograd, 2009, 152; K. Corrigan, E. Glazov Corrigan, *Plato's dialectic at Play: Argument, Structure and Myth in the Symposium*, Pennsylvania, 2010, 180–184.

<sup>625</sup> М. Бахтин, нав. дело, 300.

описује трпезу.<sup>626</sup> Гротескност у њиховој карактеризацији заснива се и на антитези између појавности маске, која носи црквену одору и њеног понашања и говора, подређеног нагонским жељама.

Како би се дочарао затворени круг учесника у гозби публика је искључена и из завршног обраћања. Комуникација између казивача остала је искључиво у сценском кругу. Карневалске маске у овом делу крећу се унутар драмске форме, која је настала трансформацијом жанра маскерате. Тиме, ово дело указује на један од путева промене у којем је драмско начело однело превагу над лирским.

#### 2.6.6. Маскерата у којој су казивачи „мудре луде“

Маскерата *Махници* из Мажибрадићевог рукописа представља јединствену маскерату у корпусу дубровачких покладних песама. Казивачи ове песме не издвајају се професијом, социјалним статусом или особином већ се, у потпуности, изједначавају са публиком. Укидање разлика између активних извођача и гледалаца, којима се обраћају, изводи се посредством метафоре лудости, која означава принцип инвертовања вредности у карневалским свечаностима: „Махнити смо / ми свиколици.“

Лудост се у овој маскерати поставља и као спона која једначи различите сталеже: „Под овези'ем дубом стоје / краљи и господа.“ Постављање у исту линију представника различитих друштвених група, који чине „коло махнитих“<sup>627</sup> подсећа на макабрстичке мотиве у књижевности и сликарству. До друге половине XV века тема смрти имала је, под утицајем куге и ратова, једно од доминантних места у европској култури. Осећање страха и немира добија, потом, нову маску лудила, која се обликује преузимањем елемената из препознатљивих макабрстичких слика.

Метафора лудости подразумева значењски обрт, јер означава, заправо, своју супротност – мудрост и честитост: „И махните тко је памети / тај се може звати

---

<sup>626</sup> Према Тамарину, спајање супротности ближе је парадоксу него гротески: „док гротеска деформира и истиче дисхармоничности, парадокс сједињује опреке, у гротески се оне прожимају, у парадоксу су савладане. (...) То је јединство супротних (трагичних и комичних) елемената које опет успоставља хармонију.“ Видети: G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo, 1962, 95.

<sup>627</sup> M. Fuko, *Istorija ludila u doba klasicizma*, Pariz, 1961, 11.



чеситит“<sup>628</sup>. Поигравање са смислом маске лудости огледа се и обраћању госпођама, којима казивачи дају љубавне савете. У духу девизе *carpe diem*, махнитост постаје и синоним за виталистички принцип:

„Ер махнитос  
да вам је знати,  
не може се нећи звати,  
нег весеље и честитос.“  
(*Махници*, 21–24)

Са општег плана, развијеног у првом делу маскерате, у којем се махнитост развија као општи принцип, који повезује учеснике карневалских свечаности, у другом делу своди се на оквире које налаже жанр и постаје модел удварања госпођама. Тематизовање мотива лудила пренето је и на план форме, који карактерише одсуство правилности у дужини стиха и типу риме. Идеја карневалске слободе, на коју казивачи позивају, огледа се, дакле, и у обраћању стилизованом у слободном стиху.

Трагајући за узорним моделом ове маскерате, Петковић је указао на Отонаијеву песму *Canto della pazzia* „која је певала како на свету има безброј лудака“<sup>629</sup>. Међутим, за разлику од различитих друштвених сталежа чији се пад, у италијанској маскерати, доводи у везу са лудилом, у дубровачкој, анонимној, метафора махнитости представљена је као позитивна особина, која повезује и једначи све карневалске учеснике.

На концепцију казивача могла је утицати средњовековна фигура лакрдијаша и луде<sup>628</sup>, која, такође, није имала једносмерно значење:

„Они су били нека врста сталних, у обичном (тј. некарневалском) животу устаљених носилаца карневалског начела. Они су били лакрдијаша и луде, они су носиоци посебне животне форме, реалне и идеалне у исто време. Они су на граници живота и ументности (као у некаквом међупростору): то просто нису чудаци или глупи људи (у обичном смислу), али то нису ни глумци комичари.“<sup>629</sup>

Празници луда светковани су током карневалских дана, а у њима су учешће узимала и свештена лица – називали су је Свечаношћу подђакона (*Festum hypodiasconarum*).<sup>630</sup> Обичајен је вариран у различитим европским земљама. Често су у катедралама извођене службе луда, у којима су узимали учешће ђакон нагаревљених лица, деца и различите маскиране скупине. У фарсама, сотијама и комедијама фигура

<sup>628</sup> М. Lever, *Povijest dvorskih luda*, Zagreb, 1986, 27–55.

<sup>629</sup> М. Бахтин, нав. дело, 14–15.

<sup>630</sup> М. Lever, *Povijest dvorskih luda...*, 8–26.

лудака, будале, „сакалуде“ имала је велики значај. Од споредног лика из сенке израсла је у централну фигуру, која је имала повлашћену функцију да саопштава истину: „лудак је 'обмана у обмани', говори љубав заљубљеницима, истину о животу младима, истинску осредњост ствари охолима“.<sup>631</sup> Метафора лудила подразумевала је и отклон од уврежени норми и владавине рација.<sup>632</sup> На тему лудила настала је позната сатирична алегорија, у стихованом облику, Себастијана Бранта (Sebastian Brant) *Брод лудака (Narenschiff)*, која ће постати узорно дело почетком XVI века. Позната слика Хијеронимуса Боша, *Брод лудака*, настала је, такође, под Брантовим утицајем. Ако се апстрахује симболичка димензија ових дела, могу се препознати у њима рефлексии реалног живота друштвених изопштеника. Живот лудака био је лутајући, јер су били прогоњени, а у Немачкој није био редак случај да их повере на чување лађарима.

Метафора лудости, у свом апстрахованом виду, могла је бити преузета и из дела Е. Ротердамског *Похвала лудости*, у којем има стожерно место. С обзиром на то да не знамо ко је аутор ове маскерате, тешко је утврдити вероватност ове линије утицаја, јер ово дело није имало одјека у дубровачкој књижевности.<sup>633</sup> Типолошки гледано, концепција метафоре махнитости која носи маску врлине могла је бити преузета из различитих књижевних дела ранесансе, у којима је тема лудила обликована у двоструком обрту безумља и мудрости.

---

<sup>631</sup> М. Фуко, *Историја лудила ...*, 35.

<sup>632</sup> Š. Felman, *Cogito i ludilo ili smisao književnosti*, Delo, XXV, 10, Beograd, 1979, 17–37.

<sup>633</sup> О утицају Еразма Ротердамског на далматинске песнике видети: В. Лућин, *Erazmo i Hrvati XV. i XVI. stoljeća*, Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine, 30, 1–2, 2004, 5–29.

### 2.6.7. Суплеторне маскерате

Једна од жанровских варијација покладних песама јесу суплеторне или контраст маскерате састављене из два дела, који се међусобно допуњавају. Пример овог сложеног повезивања маскерата јесте песма *Девојке* из Пуцићевог зборника, која је само део целине коју сачињава казивање женске скупине и одговор пастира на оптужбе које им упућују. Други део суплеторне маскерате пронашао је М. Петковић у рукопису библиотеке дубровачких фрањеваца,<sup>634</sup> и објавио је у *Дубровачким маскератама*.<sup>635</sup> Казивања девојки и пастира се међусобно допуњавају, па се не могу тумачити као самосталне поетске целине. Било је нужно да маскиране скупине девојака и пастира наступају заједно, или једни после других, како би публика разумела смисао њиховог казивања.

У првом делу суплеторне маскерате, карактеризација девојака не заснива се на припадности одређеној групи већ их повезује младост, лепота и заједничка наклоност према пастирима:

„Девојке смо лјепе и младе  
изагна нас и дотјера,  
у Дубровник овди саде,  
прјека љубав од пастјера!“  
(*Девојке*, 1–4)

У овом делу песме чује се глас жена, које казују о љубави, што је јединствен пример у дубровачким маскератама – казивачице су најчешће одређене професијом, националном припадношћу (јеђупке) и фантастичним особинама (врачаре, пророчице). Маскерата подсећа на петраркистичку песму, испевану из женске перспективе, у којој маске девојака у први план стављају своју лепоту, по устаљеним кодексима – акценат је стављен на опис косе и лица. Хвалећи се својом лепотом, казивачице посебно наглашавају да је природна и чиста, јер не користе козметичка средства:

„И што из јутра друге кажу,  
пробудив се лица мила,  
направама к̄а ер мажу,

<sup>634</sup> Рукопис библиотеке дубровачких фрањеваца, 141, 58.

<sup>635</sup> М. Петковић, нав. дело, 119–120.

гди су како проблједила.“  
(*Девојке*, 17–20)

Карневалско инвертовање вредности у овој маскерати огледа се у замени улога – петраркистичка госпа из статичне позиције објекта са ореолом недодирљивости, о којој се пева, постаје субјекат који своју лепоту нуди:

„Зато младци ви љувени!  
Цић милисти драге ваше,  
немојте имат у несцјени,  
сеј лјепости миле наше.“  
(*Девојке*, 29–32)

Обраћање казивачица на крају маскерате указује на то да ишчекују одговор, што даје шлагворт за наступ казивача пастира. Одговор пастира представља анитетезу казивања девојака изграђену на неколико различитих нивоа, тако да сваки део прве покладне песме добије своју контрастну верзију у другој. Маске пастира, на почетку, указују да је слика чисте љубави у претходном казивању лажна: „У њих химба стан постави / без милости и љубави.“ У складу са уводним делом, у којем се девојке представљају као лажљивице, развија се, потом, и представа њихове физичке лепоте, која није природна, како је исказано у претходној маскерати:

„Још вам веле да њих лица  
хитрос ниједна не направља,  
нег да цвијеће од љубица  
нарав сама на њих ставља.  
Свака од њих русом маже  
да би биле вама драже;“

Повезивање врлине и лепоте не изостаје ни у овој маскерати, али у инвертованом облику. Лажност лепоте одређује и карактер казивачица, чије заклинање у искрену љубав добија обрт: „Наше млаце оплиенише / сва им добра измамише.“

Суплетоне маскерате нису честа појава у италијанској покладној традицији, а у забележеним не појављују се казивачи сродни девојкама и пастирима. На анонимног аутора могли су пре утицати пастирски разговори, који су били популарни у Дубровнику. У прилог овој тези говори и драмска концепција казивача, чији су говори изграђени контрастно, што појачава њихову динамику.

Можемо претпоставити да је појава суплеторних маскерата настала као део поетичких процеса усложњавања покладних песама, како би и даље биле занимљиве публици. Уланчавање маскерата могло је настати и током извођења, као део спонтаних импровизација маскираних група. Поступком повезивања покладних песама појединачни наступи су добијали сложенији смисао и драмску динамику. Суплеторна маскерата указује на један од путева метаморфозе жанра, који је у периоду барока добио форму покладних дијалога, слабљењем лирске, а јачањем драмске компоненте.

## 2.7. Дубровачке *Јеђупке* – нови путеви у развоју цингарески

Маскерата која је остварила најснажнији утицај на популарност жанра цингарески јесте Чубрановићева *Јеђупка*. Штампано издање овог покладног зборника инспирисало је Дубровчане да наставе традицију писања покладних песама у којима се појављује фигура Циганке пророчице и гатаре. Групу следбеника прве штампане *Јеђупке* Медини назив „Чубрановићевим наследницима“, да би истакао поетичку зависност њиховог опуса од узорног дела.<sup>636</sup>

Аутори *Јеђупки* нису били обични епигони, који су следили уписане поетичке матрице жанра. Отклон од традиције у дубровачким јеђупкама огледа се на формалном плану, јер ова дела нису покладни канцонијери већ дуже песме, у којима се обједињавају различити структурни елементи „срећа“. У опширној целини развија се казивачицино представљање публици, након кога следе разнородни пасажии прорицања и гатања и, на концу, тражења удара. По својој дужини и хетерогеној структури јеђупке више наличе Чубрановићевој песми *Шестој госпођи* него Пелегриновићевим „срећама“.

Најједноставнија је по структури *Јеђупка* Савка Бобаљевића, дубровачког писца који је стварао у периоду дезинтеграције петраркизма.<sup>637</sup> О његовом личном познанству са Пелегриновићем сведоче две сачуване посланице, што наводи на претпоставку да је пре 1557. године, када је кореспонденција вођена, морао гледати извођење *Јеђупке* или је читати. Брига и страх за Бобаљевићево здравље у Пелегриновићевој посланици сведоче о блиском односу два писца. Саветујући Бобаљевића да не клони духом, уз сугестије да настави да пише поезију, Пелегриновић наводи и лековите траве које му могу помоћи, јер:

„Свакој тузи и немоћи  
ка се види ал познава,  
камен бил'је, риеч и трава  
може лиек дат' и помоћи.“  
(*Пелегрин Сабу Мишетићу*, 117–120)<sup>638</sup>

<sup>636</sup> М. Medini, *Dubrovačke poklade u XVI. i XVII. vijeku i Čubranovićeви наследници...*, 22–40.

<sup>637</sup> Ј. Тадић, *Дубровачки портрети*, 1, Београд, 1948, 162–198. Ф. Čале, *Рјесме талијанске СабѦ Бобалјевића Глушца*, Загреб, 1988; М. Поповић, *Сабо Бобаљевић (Глушац) – његова поезија на италијанском језику*, у: *Огледи и студије о ренесансној поезији*, Горњи Милановац, 1991, 27–66.

<sup>638</sup> Наши наводи према: *Рјесме НиколѦ Наљежковића, Андрије Чубрановића, Мише Пелегриновића и СабѦ Мишетића Бобалјевића, Стари писци хрватски*, VIII, Загреб, 1876.

Поетске алузије на Бобаљевићеве здравствене тегобе и глувост имају и историјску потврду, али се у песми, због деликатности, не откривају њихови прави разлози,<sup>639</sup> већ их Пелегриновић еуфемистички описује: „доходи нам тој зло с мрака / с ноћни шетњи и студени“. Ова песма, истовремено, представља и свеодочанство о Пелегриновићевом лошем здрављу, јер помиње лековите биљке („руту“) којом лечи своје болести, а потом даје низ рецепата које Бобаљевићу могу помоћи да излечи глувост:

„Од јазавац витно ребро  
и од хрта лиеве десни  
од комарца хрбат десни,  
и све стуци у прах добро.“  
(*Пелегрин Сабу Мишетићу*, 201–204)

Посланица нам открива да Пелегриновићево познавање лековитих трава и магијских радњи происходи из личних интересовања за народну медицину.

Исте године Бобаљевић је написао одговор на Пелегриновићеву посланицу, испуњен тескобом због болести и слутње смрти. Бобаљевић детаљно описује симптоме сифилиса, те наводи цео ток неуспешног лечења са појединостима које откривају медицинске методе тога времена. Дубока пријатељска осећања која је гајио према Бобаљевићу огледају се и у утопијској визији живота без болести: „за киём, драги пријатељу/ моћи ћемо рујно винце/ редком диелит' без водиче/ у љубави и весељу“. Сачувана кореспонденција указује на чврсте везе између аутора, што је могло мотивисати Бобаљевића да се, из поштовања према Пелегриновићевом делу, опроба у писању цингарески.

Бобаљевићева *Јеђупка* почиње типизираним обраћањем госпи у којем се износи похвала њене лепоте у складу са петраркистичким кодексима. Неоплатонистичке слике изграђене су типичним поредбеним конструкцијама, у којима су лице и коса госпође доведени су у везу са светлосном симболиком, а њена природа описана као рефлекс божанског надахнућа. Након увода, Циганкина исповест није изграђена према моделу који је Пелегриновић успоставио у „срећама“: изостају описи страдања Цигана, алузије на њихово порекло, карактер и легенде. Друга страна маске се, наиме, у Бобаљевићевој

---

<sup>639</sup> Проблеми са слухом настали су као последица сифилиса, а лекар, Јеврејин из Португала, оставио је и тачан опис његове болести. Видети: Ј. Тадић, *Дубровачки портрети...*, 182–183; S. P. Novak, *Povijest hrvatske...*, 92–93.

*Jeђупки*, одмах разазнаје – у начину обраћања госпи открива се да је очито реч о заљубљеном младићу, који не може да сакрије своја осећања:

„Ер честита ма госпоје,  
днем и ноћу с тобом ходе  
и без брашна и без воде,  
бил бих сита уз лице твоје.“  
(*Jeђупка*, 26–29)

Казивачица Циганка очекује за уздар од госпође наклоност, што је мотив преузет из песме *Шестој госпођи*, с том разликом што се у узорном делу мушки идентитет открива на крају покладне песме, а не на почетку. Спона са Чубрановићевим делом успоставља се и истоветним апострофирањем, преузетим из песме *Шестој госпођи*: „моја круно“, „госпо мила“, „ма сунашце“, што појачава утисак да се испод маске крије заљубљени младић.

Маска Циганке открива своју двострукост и начином како се опходи према одабраној жени из публике. Казивачица моли госпођу да је пусти у њен интимни простор: „Допусти ми да узиду / к теби, да ти срећу виду“. У овим стиховима означава се позиција маске Циганке, која се очито налази испод прозора госпе, што открива могући сценски миље *Jeђупке*.<sup>640</sup>

Након уводног обраћања госпи, Циганка прориче судбину, парафразирајући садржај Пелегриновићеве *Седме среће*,<sup>641</sup> о неверном драгом који новац троши на друге жене. Тема прељубе, обликована је варирањем читавих песничких слика из Пелегриновићевог дела. На пример, госпа којој се обраћа, описана је у складу са принципом калокагатије („млада, добра, мудра, гиздава“), док се супарнице описују као „злице“, које из пакости и корустољубља заводе њеног драгог.

„Не, не, не, на мо'у вјеру!  
Него једним злицам, које  
без престанка све настоје,  
да га гуле, да га деру.“  
(*Седма срећа*, 125–128)

„А ку годи злицу слиди,  
и врх главе своје носи,  
која не би бил' достојна

<sup>640</sup> Z. Šundalić, *Jeđupke i hrvatske povijesti književnosti*, у: *Krležini dani u Osijeku*, 2011, 21.

<sup>641</sup> У штампаном издању из 1599. ова цингареска је обележена као песма *Другој госпођи*.



такој круни све дни служит.“  
(*Јеђунка*, 68–72)

Пошавши од Пелегриновићеве цингареске као узорног модела, Бобаљевић је проширио неке мотиве, варирајући их у више песничких слика. У Пелегриновићевој *Срећи* наговештено је да драги госпу, ноћу, након сусрета са другим женама, запоставља: „дав ти плећи / неће видит' тве прилике“. У Бобаљевићевој срећи мотив прељубе је проширен низом ласцивних конотација:

„Вај! Не сциени, болес ниедна  
гора да је, нер видити  
из кладенца свога пити  
друзиех, а бит' сама жедна.  
Ух!ух! паче тко виек може  
изриет' ка је рана и мука?  
Нај отровн'ја стриел из лука  
рек би љућу дат' не може.  
Зач ја сциенју, гола и гладна,  
да би свака воли'а стати,  
нег не могши сама спати,  
привраћав се сву ноћ хладна.“  
(*Јеђунка*, 73–84)

Мотиви љубавних рана и отровних стрела у Бобаљевићевој песми су у функцији описивања телесних жеља. Као резултат имитирања типичног репертоара петраркистичке поетике, у контексту у којем су духовна значења замењена плотским, добија се пародијски ефекат.

Један од честих завршних композиционих елемената у Пелегриновићевим срећама јесте девиза „carpe diem“, која је у функцији демаскирања казивачице. Позив на уживање изграђен је из мушке перспективе и означава кључни обрт у „срећама“. У Бобаљевићевој *Јеђунки* ова девиза је проширена рефлексима о старости. Казивање Циганке није упућено, у овим пасажима, госпођи, већ свим женама, са којима се идентификује, изневши универзалне истине. Меланхолична визија старости служи казивачици и као шлагворт да затражи од госпође да јој повери „болес, коју ћути“.

По узору на Пелегриновићеве „среће“ у којима се казивачица карактерише као гатара, у завршном делу Бобаљевићеве *Јеђунке* уведени су елементи народних веровања и враџбина. Циганка госпи поклања дуње и јабуке убране у поноћ, што рефлектује различита веровања о дивинацијском значењу ових биљака, које су имале

важно место у старим обредима, као и у љубавној магији.<sup>642</sup> Након даривања, казивачица најављује свој одлазак, који прати још једна метаморфоза у вештицу, која обавља магијски ритуал:

„у кошуљи и распаса  
сама, уза ме да ни'е духа,  
ни од ветра чути ћуха,  
развиив косе све до паса,  
обратив се на изток сунца  
звиезде, мјесец и небеса  
заклинућу да уред  
учине јих многи чудна.“  
(*Јећунка*, 137–144)

За удар врачара не тражи материјални поклон, већ по узору на *Песму шестој госпођи* изражава жељу за наклоношћу, што изнова демаскира казивачицу и открива љубавну мотивацију.

У имитирању *Јећунке* Бобаљевић је, вероватно, као узорно дело имао краћу, дубровачку варијанту, јер се у делу компилирају парафразе песама из ове варијанте *Јећунке*. У односу на модел угледања Бобаљевић није показао инвентивност – његова казивачица лишена је аутентичних обележија, а карактеризација јој је неуверљива. Карактер Циганке је већ у уводном делу демаскиран, јер је откривен мушки идентитет који се крије испод костима. Потом су, без мотивисаног прелаза, уведени елементи из песме *Другој госпођи* о прорицању, са мотивима врачања из песама *Трећој*, *Четвртој* и *Петој госпођи*. Настала уланчавањем више различитих сегмената, коју јој дају развојни ток и сложену структуру, ова песма, ипак, највише додирних тачака има са песмом *Шестој госпођи*. На тај закључак наводи нас и низ петраркистичких мотива, који имају и пародијску функцију, као и препознатљиви елементи народне књижевности (стални епитети, деминутиви). У истраживању узора, М. Петковић наводи да је Бобаљевићева цингареска настала по узору на дубровачку *Јећунку* непознатог аутора. С обзиром на то да је, на основу знања која поседујемо, немогуће утврдити која је *Јећунка* старија, Л.

---

<sup>642</sup> Љ. Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Ниш, 1996, 198; М. Поповић-Радовић, *Митолошки речник билног света*, Београд, 2010, 156; Џ. Швалије, А. Гербрен, *Речник simbola*, Нови Сад, 2013, 300–303.

Зоре анонимну *Јеђупку* одређује као дело XVI века.<sup>643</sup> Без ближих одредница искључена је могућност да утврдимо смер утицаја, када су ова дела у питању.

*Јеђупка* непознатог Дубровчанина има сродну структуру као и Бобаљевићева цингареска. Казивачица своје представљање започиње описивањем мотивације која је нагнала на пут „од истока”. Циганкин долазак јесте у славу госпоине лепоте, чије гизде жели да види, што је опште место у маскератама у којима се појављује група мушкараца, представника еснафа. Оваква мотивација демаскира Циганку, јер се открива мушки идентитет испод женског костима, што потврђује и петраркистички портрет госпоје, изведен по истом обрасцу као код Бобаљевића. По узору на песму *Шестој госпођи* казивачица се налази у двоструко кодираној игри љубавног посредовања. У трећем лицу описују се љубавне патње заљубљеног младића, да би се откривањем „маске испод маске“ дистанца у казивању укинула, а љубавно признање постало директно:

„А сад приклон' уши твоје,  
тве Јеђупке тер чуј свјете,  
од свиех вола славан цвиете,  
која владаш срце моје.“

(*Јеђупка незнана спјеваоца Дубровчанина*, 25–28)

У духу девизе *saure diem*, Циганка саветује госпу да пригрли оне који јој се удварају, у чему се, заправо, огледа мушка перспектива у доживљају женске телесности, што даје њеном казивању благу ласцивну димензију. Сугестија се посебно односи на младића у чије име посредује и чије се љубавне патње описују непосредно, као интимно искуство, што појачава утисак о двострукости маске.

Као залог за послушност Циганка нуди “даре изабране / од источне оне стране / траве биља“, што наговештава варирање улога љубавне посреднице и искусне траварке. Биљке, вода, траве којима се лече различите боли душе нису у *Јеђупки* именоване, а понављање показних заменица упућује на начин извођења у којем Ромкиња указује на одабране реквизите (биљке, корење, цвеће), док говори о умећу лечења. Интерне дидаскалије откривају да врачара, током извођења, са собом носи и посуду из које вади реквизите: „бил'је које хрању / у каменом овом суду“. Неодређеност биљака олакшавала је казивачици да се за извођење припреми, а ефекат уверљивости није изостајао. Одабрано биље, које врачара показује, лече од љубавне потиштености,

<sup>643</sup> L. Zore, *Izdanje, u: Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića, Saba Mišetića Bobaljevića, Stari posci hrvatski*, VIII, Zagreb, 1876, XXVI

неплодности, тешких болести. Наводи да има и „н'јеке масти” које имају изузетно дејство: „могу повратити мртва / болна оздравити / д'јевам чинит'хрло расти“.

Након навођења лековитог биља, у каталогу који је у функцији представљања различитих моћи које врачара има, дато је и неколико „љубавних рецепата“, насталих по узору на Пелегриновићеву песму *Четвртој госпођи*. Уместо крви голубице, која се помиње у *Четвртој госпођи* у *Јеђупки* непознатог аутора уведен је мотив крви гуштера, а каталог лековитих биљака уз „јавор“, присутан код Пелегриновића, употпуњен је „слезом“ и „шкробутом“ (белом лозицом). Спомињањем ловора, Аполонове свете биљке, укључена је и античка традиција у каталогизирању лековитих трава.<sup>644</sup>

Након демонстрације вештина у гатању и лечењу гатара се представља, навевши и своје име, што је одступање од стереотипног начина карактеризације. Поступком индивидуализације надилази се уопштеност традиционалне маске, а казивачица се претвара у књижевни лик. Маска Циганке није више одређена етничком припадношћу, већ се издваја њена изузетна судбина, што је умањивало извођачке могућности:

„Моје име, знај, зове се,  
Егрипија Виленица,  
Славна часна тај д'јевица,  
Славни'а на свиет не море се.“  
(*Јеђупка незнана спјеваоца*, 125–128)

Осим личним именом, казивачица себе описује као виленицу чиме упућује на културноисторијски контекст у којем је постојао култ виленице. Његова распрострањеност у Дубровнику и широм Далмације, забележена је у записима из XVII века, а судећи по именовану јунакиње анонимне *Јеђупке* био је познат и раније.<sup>645</sup> Најстарији податак о веровањима везаним за виленице је из 1660. године и сачуван је у дубровачком архиву.<sup>646</sup> Млада жена, оптужена за чаробњаштво, негирала је да је вештица, представивши се као виленица, која уме лечити. На питање ко ју је томе научио, одговорила је: „тетка вила.“ Сматрало се да ови одабрани појединци

<sup>644</sup> Г. Покрајац, *Античке рефлексije у поетици и поезији дубровачке ренесансе*, Нови Сад, 2016, 250 – 251.

<sup>645</sup> М. Вошковић – Стули, *Predaje o vješticama i njihovi progoni u Hrvatskoj*, у: *Pjesme, priče, fantastika*, Zagreb, 1991, 124–159; З. Čičа, *Vilenica i vilenjak: sudbina jednog pretkršćanskog kulta u doba progona vještica*, Zagreb, 2002, 69–120; S. Stojan, *Vjernice i nevjernice: žene u svakodnevnom životu Dubrovnika*, Zagreb–Dubrovnik, 2003, 178–204; М. Ткачић, *Vile i vilinska pedagogija u novopoganskim duhovnostima u Hrvatskoj*, *Studia ethnologica Croatica*, XXVII, 2015, 189–215.

<sup>646</sup> Ž. Čičа, *Vilenica i vilenjak...*, 69.

комуницирају са вилама, усвајајући од њих знања о лековитости биља и праксама лечења.<sup>647</sup>

Демонско порекло виленице преузето је из фолклорних предања о вилама. Порођена од биљке, зеленог ловора „у страшивој тој дубрави / гд'је су путе сви крвави“, виленица носи обележје добра и зла. Како би се дочарала посебност рођења казивачице, укључени су описи природе, изграђени по узору на формулативне слике из народне књижевности, којима се предсказују немирни будући догађаји:

„Гром, триес, муња, долу с неби  
тер за једно онде паде,  
породих се млада таде;  
Сповид'јет' ћу јоштер теби  
Многа друга страшна чуда:  
небеса се разпукнуше,  
звиери од гора замукнуше,  
и причице ине од свуда.“  
(*Јеђупка незнана спјеваоца*, 137–144)

Казујући о својим фантастичним моћима, вила имплицитно издваја госпођу којој се обраћа, јер се и на њу преноси део посебности. Ту функцији има и хронотоп пута, у којем се уочава схема коју сусрећемо у бајкама: небо – земља – под земљом.<sup>648</sup> Казивачица се креће путевима: „ке се могу наћ' под неби / земље, реке, пакал, море“, да би се сусрела са госпођом. Оно што очекује за удар јесте љубав, што изнова открива да се под маском Циганке крије заљубљени младић. По узору на фирентинске маскерате, на крају цингареске укључују се и друге маске Циганки, чија је пажња, усредсређена на исту госпођу, што није типично за маскерате индивидуалних казивача. Виленица одабраној госпођи поклања јабуке, што има везе са мушким идентитетом који се назире испод маске, с обзиром на то да поклањање јабуке у народном фолклору има значење изјаве љубави.<sup>649</sup>

Изграђена повезивањем више елемената из Пелегриновићеве *Јеђупке* и Чубрановићеве песме *Шестој госпођи*, анонимна *Јеђупка* је целина којој недостаје чврст сиже. Поетички је сродна са истоименим делом Саба Бобаљевића. У овом делу се, међутим, први пут у историји развоја жанра, казивачица представља именом, што

<sup>647</sup> И. Кукуљевић Санџински навео је предање о томе како су виле преносиле знања из „вилинске књиге“. Видети: I. Kukuljević Sankcinski, *Bajoslovje i crkva*, Arhiv za povjestnicu jugoslavensku, I, 1851, 87–104.

<sup>648</sup> С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Београд, 1997, 105.

<sup>649</sup> Љ. Раденковић, *Симболика света...*, 198.

указује на промене у развоју маскерата. Персонализацијом казивачице нестајала је улога типске маске, а са тим и њена позната функција у карневалским свечаностима.

На трагу анонимне *Јеђупке* настала је и трећа дубровачка цингареска Хорација Мажибрадића. Мажибрадић је високо вредновао Чубрановића,<sup>650</sup> те га је поменуо, као узорног песника, у осмртници *У смрт поштованог оца свога госп. Мароја Мажибрадића*:

Знам вриедних пјеснивац не желиш ке славе,  
ловоран јер виенац стек'о си врх главе,  
с којим су сад гори у вишњи крам и двор,  
Андрији и Џори за велик разговор.  
(*У смрт поштованог оца свога госп. Мароја Мажибрадића*, 17–20)

Мажибрадићева *Јеђупка* написана је 1636. године, у периоду у којем је барокна поетика сменила ренесансну. Не чуди, отуда, што је Мажибрадићева *Јеђупка* поетички самосталнија у односу на Бобаљевићеву и анонимну цингареску. По својој дужини, ова *Јеђупка* је најопширније дело – састоји се од 686 стихова, испеваних у сестинама. Хетерогене је структуре, сачињене од низа микроцелина, које откривају прошлост казивачице, њена искуства, путовања, те разнородне вештине у гатању и прорицању. Више од анонимне и Бобаљевићеве *Јеђупке* ово дело може послужити у етнолошким истраживањима, јер сабира различита веровања у демонолошка бића, гатке и враџбине у Дубровнику у првим деценијама XVII века.

На структурном плану Мажибрадићева *Јеђупка* може се поделити на три дела. У првом, само делимично сачуваном, казивачица описује учење вештичарења, у средишњем се описују различите окултне вештине које поседује, а у трећем, завршном, тражи уздар од публике. Иако недостаје „првих шест китица, које нијесу се могле наћи“<sup>651</sup>, тема уводних стихова може се реконструисати на основу утврђеног поетичког обрасца представљања у којем казивачица успоставља контакт са господом. Можемо претпоставити да је у овој *Јеђупки* обраћање било усмерено ка женском делу публике, а не ка једној госпођи, с обзиром на то да је ословљавање у множини доследно спроведено у песми, а изостаје и поигравање са двоструким кодирањем маске. Мажибрадићева *Јеђупка* изграђена је искључиво као женски фигура, чија појава се

<sup>650</sup> Д. Павловић, *Хорације Мажибрадић*...47.

<sup>651</sup> S. Žepić, Izdanje, у: *Pjesme Miha Bunića Babulova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića, Stari pisci hrvatski*, Zagreb, 1880, XV

усложњава варирањем фантастичних улога, које су потврђивале њену демонску природу, као што су бабица, вештица и вила. Сведене су, са друге стране, и у многоне генерализоване, теме везане за етничку припадност, које су биле кључне у карактеризацији Пелегриновићеве *Јеђунке*.

Мажибрадићева цингареска, у сачуваном облику, започиње ретроспективним приказом одрастања казивачице, који осликава широк спектар веровања везаних за вештице. Иницијално искуство, које је одредило живот казивачице, јесте што је усвојила жена натприродних моћи: „Старичица умиљена / бјеше лица нагрешпана / нјеколико погрбљена“. Иако се у песми вештичија природа помајке не исказује директно, типски портрет старе жене са грбом недвосмислено указује на њено демонско порекло.<sup>652</sup> „Ниједној младој и лепој жени не кажу да је вјештица, него све бабама.“<sup>653</sup> Мажибрадић преношење окултних знања везује за две различите генерације жена – једна је на заласку, знање преноси пред смрт, а друга тек ступа у живот.<sup>654</sup> Искљученост мушкараца у преношењу окултних знања условљена је дубровачким представама у којима не постоји стереотип вешта, јер је владало опште мишљење да су жене више наклоњене поремећајима темперамента, која их наводе на вешичарење.<sup>655</sup> Усвајање окултних знања од „зоролубе Златоглаве“ – како је учитељица именована – праћено је искушењима у обредима иницијације<sup>656</sup>:

„У страху сам ње храњена,  
мало среће меу науци,  
често љутием пругом бјена,  
у великој живућ муци,  
силована,  
да сам знана.“<sup>657</sup>  
(*Јеђунка*, 13–18)

<sup>652</sup> У европској традицији за вештицу се везује да је стара жена. Видети: М. А. Murray, *My first hundred years*, London, 1963, 96.

<sup>653</sup> В. Стефановић, Карацић, *Српски рјечник*, I, Београд, 1852.

<sup>654</sup> Постоји веровање у две врста вештица: једне које имају по рођењу магијске моћи и друге које их усвајају преношењем знања. Видети: М. Bošković-Stulli, *Splet naših narodnih praznovjerja oko vještice i pora*, Bilten Instituta za proučavanje folklore, Sarajevo, 2, 1953, 327–341.

<sup>655</sup> У рукопису немачког лекара Ј. Хартлибеа *Књига свих забрањених вјештина* у поглављу VI наводе се разлози због којих је жена подложнија вештичарењу, а аргументи су узети из извора различите старине, те измењени и прилагођени почетној тези да су жене „суперстициозније у већој мјери него мушкарци.“ Превод рукописа видети у: V. Bayer, *Ugovor s đavлом*, Zagreb, 1953, 378–388.

<sup>656</sup> Арнолд ван Генен, *Обреди прелаза*, Београд, 2005, 60–77.

<sup>657</sup> Наши наводи према: *Pjesma Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića, Stari pisci hrvatski*, XI, Zagreb, 1880, 215–241.

У сликама мучења Јеђупке налазе се ублажени рефлекси народних веровања о вештицама које једу своју децу и ваде им срце, те тако канибалистичким изворима појачавају своје моћи.<sup>658</sup> Каталог различитих окултних знања, које је казивачица научила од Златоглаве, везана су за тумачење природних појава – од „особних 12 биљега“ на небу, што је алузија на хороскопска тумачења судбине, до лечења травама и разумевања порука које шаљу биљке и животиње. Осим оностраних знања, Златоглава учи Јеђупку и моралним кодексима, у којима се препознају наноси традиционалног поимања вредности, згуснутог у народним пословицама:

Ко ми свјет да након знања  
при'е да дружим с убозиема,  
нег'с богатием,ер с неимања  
убог од тих час не прима,  
засве ер знање  
влада имање.  
(*Јеђупка*, 127–132)

Увођењем етичких вредности, о којима *Јеђупка* говори као о знању које је усвојила, цингаска добија додактички тон, несвојствен овом жанру. Казивана исповест завршава се смрћу учитељице, која је преношењем знања завршила своју мисију, након чега следе елегични описи патње Јеђупке. На Мажибрадића није директно утицала песма *Шестој госпођи*, јер изостају описи неузвраћеног љубавног осећања. На овоме литерарном примеру Мажибрадић је, међутим, увидео важност лирских пасажа, којима се успоставља динамика у казивању. Лирски тон у Мажибрадићевој *Јеђупки* остварује се у стиховима о губитку помајке и усамљености. Казивачица, посредством универзалних слика, у којима доминира меланхолично осећање, изазива емпатију публике, укидањем границе између света фантастике и реалности. Осећање бола повезано је са топосом пута, који означава преокрет у животу Јеђупке. Описивае путање кретања: „к тамному западу / од истока мириснога“, и спомињање сиромаштва истовремено су и једине алузије на циганско порекло казивачице. Свођење сегмента о пореклу на неколико узгредних напомена повезано је са индивидуализацијом казивачице, која не представља патње свога племена, већ сопствену судбину. Оваква врста одступања маску приближава драмском лику а не покладној маски, која наступа у име групе, те стога има и типску карактеризацију.

---

<sup>658</sup> В. Стефановић Карацић, *Живот и обичаји народа српскога*, Беч, 1867, 211.



Након исповести, маска Јеђупке мења временску димензију казивања, прешавши са прошлог на садашње време. Са променом временске перспективе, говор Јеђупке се мења – више није тежиште на наративном приказивању тока прошлих догађаја, већ на декриптивном опису карактера казивачице и њених различитих вештина. Усмерена ка женама у публици, које покушава да увери у магијске моћи, казивачица наводи своја различитих знања, прориче судбину и лечи травама, без функционалног повезивања разнородних сегмената.

Карактеризација Јеђупке недоследна је, са елементима контрадикторности, јер је настала механичким спајањем типских особности различитих демонских бића. Најреалистичнија је Јеђупкина идентификација са „знахорицом“, што је један од назива бабичке професије. Овај важан позив, помињан и у дубровачком статуту, најчешће је називан „бахорење“, <sup>659</sup> а познавање вештина видања помоћу лековитих тинкура сматрано је способношћу којом су виле подучавале бабице. Поменуто народно веровање Мажибрадић је преобликовао у уводном делу *Јеђупке*, заменивши вилу вештицом. Обраћање казивачице госпама у множини мотивисано је тако и деликатношћу професије. Наноси веровања и знања, који се везују за бабице у времену у којем Мажибрадић ствара, препознају се се у стиховима *Јеђупке*:

„Познам женске све немоћи,  
ка ни'е плодна, што не плоди,  
знам плод наприед ки ће доћи,  
што тко мисли и куд ходи,  
и још веће  
познам среће.“  
(*Јеђупка*, 235–240)

Бабичке вештине подразумевале су предвиђања везана за брачну срећу, број деце и познавање пола детета који ће се родити. Знахорица, међутим, како је у наведеним стиховима и експлицитно исказано, има скромна знања о магији: „ни'есам ни ја хтјела / знат све ствари сегај свиета / него само женска дјела“.

Са друге стране, казивачица се представља и као вештица чије моћи нису ограничене на познавање тзв. „женских ствари“, већ се тичу оностраних категорија раја и пакла, природних појава и великих пророчанстава. Карактеризација вештице

---

<sup>659</sup> Етимологија речи „бахор“ словенског је порекла и истог корена као речи басма и бајати. Видети: М. Вошковић -Stuli, *Istarske narodne priče*, Zagreb, 1959, 154–156.

изграђена је поступком контрастирања различитих елемената, како би се представила њена фантастична моћ да мења устаљени ток природних појава:

„Да сред зиме класијем жита  
сва се поља зарумене  
да зелени ни'е сред лита,  
а да зима љетом зене.“  
(*Jeђунка*, 193–196)

У карактеризацији вештице могу се препознати и народна веровања о способности ових демонских бића да праве лед и изазову град: „умије стучит у поноћи / четр вјетра сток да оборе“ и може „разбит'гром у облаку“. Ово умеће помиње се и у судским процесима у којем су жене, осумњичене за вештичарење, окривљене да су правиле лед и град.<sup>660</sup>

Jeђупкино вештичарење огледа се и у способности прорицања, како присутних госпи, којима нуди да прочита мисли, тако и читавог Дубровника. Уметнуто пророчанство за годину 1636. није идеализована визија будућности, конципирана са намером да одобровољи публику. Пророчанство је обликовано реалистично, са низом аутентичних детаља, типичних за живот Дубровчана. У предсказању, Jeђунка предвиђа дугу зиму и благо пролеће, као и срчане болести деце и шугу код одраслих. Страх од глади, који је морио Дубровчане, лишене довољно обрадиве земље, исказан је у стиховима: „Мним небеса сегај лита / да ће отуда мало росит / тер ће скупа бити жита“.

Осим наглашене способности предвиђања будућности, сликовитост лика Jeђупке успоставља се увођењем митских представа везаних за „вилу горску“, како казивачица себе назива, за коју се у народној књижевности везује способност видања и лечења.<sup>661</sup> Казивачица се пред госпама хвали и својим познавањем различитих враџбина и лековитих трава. На основу назнака у тексту, може се закључити да је маска Jeђупке носила са собом корпе јабука, које је током извођења, показивала женама, са наговештавањем да ће их, на крају извођења, поделити као награду за пажњу и стрпљење:

„Хоћете ли ниже сити,  
да узме свака у сву руку,  
тер кад будем хтјет' отити,  
дат ћу сваком по јабуку.“  
(*Jeђунка*, 391–394)

<sup>660</sup> Видети опширније: I. Tkalčić, *Parnice protiv vještica u Hrvatskoj*, Rad, JAZU, СШ, 1891, 107.

<sup>661</sup> Т. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, Београд, 1953, 52.

Познавање лековитих трава и магијских обреда усмерено је, у Јеђупкином говору, ка решавању различитих тегоба, универзално присутних у животу дубровачких жена, а везаних за добијање наклоности, поверења и верности мужа. Сваки проблем тражи посебан рецепт, те *Јеђупка* наводи петнаестак различитих враџбина, како би показала умешност и задобила поверење публике. Имена трава остала су најчешће неодређена, уз изузетке спомињања „кориена од омана“, бршљана, одољена и слеза. Навођењем ових биљака Мажибрадић је показао познавање народног фолклора и медицине тога времена, што указује на снажан Пелегриновићев утицај. Спомињањем биљке одољен, која је имала значење апотропејона, коришћеног у амајлијске сврхе,<sup>662</sup> Мажибрадић рачуна и на публику, упућену у архаична значења, која се за ови биљку везују: „А ови од ољена, ко га уза се помно држи / да ш ње обујмо кога сјена“. Није случајно ни спомињање биљке оман у једном од случајева ислеђивања виленица у Дубровнику, као посредник у контакту са учитељицомвилком.<sup>663</sup> Осим везивања за праксе врачања, Мажибрадић уноси и народна веровања о лековитом дејству биљке оман, која је коришћена у припреми препарата за раст косе.<sup>664</sup>

„Ово 'е кориен од омана;  
Ка се буде с њега мити,  
Коса јој ће са свиех страна  
Како из виде наприед ити;“  
(*Јеђупка*, 481–484)

За разлику од анонимне и Бобаљевићеве *Јеђупке*, у Мажибрадићевој се помињу и животиње, коришћене у магијске сврхе, као што је кожа од змије и крв од жабе. Ове животиње сматрају се заштитницима вештица и појављују се у народним веровањима везаним за ова демонска бића. На европском простору владало је уврежено мишљење да се вештица може претворити у жабу,<sup>665</sup> а обреди за откривање вештица

<sup>662</sup> М. Поповић-Радовић, нав. дело, 254–255.

<sup>663</sup> S. Stojan, *Vjernice i nevjernice...*, 201.

<sup>664</sup> Г. Живковић, *Народна знања и веровања о лековитим својствима биљке оман*, Развитак, XLIV, 217–218, Зајечар, 2004, 90–92.

<sup>665</sup> Т. Ђорђевић наводи низ варијанти веровања да се вештица може претворити у жабу. Видети: Т. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, Београд, 1953, 11.

подразумевали су пак убијање прве змије у пролеће.<sup>666</sup> Спомињање девет длака младог вука у прављењу амајлије алузија је на тотемско значење ове животиње.

Јеђупка наводи и низ препарата за улепшавање, откривши кодекс лепоте тога времена, као што је белина пути и густа, негована коса. Осим враџбина, нуди госпођама савете за шминкање и препарате за улепшавање, које је, вероватно, током казивања показивала женама:

„Оди вам је црљенило,  
ко не блиеди вик врх коже,  
да те 'е вазда видјет мило.  
(*Јеђупка*, 451–453)

„И у тмасти се не направља  
ни при пламу лојне свеће,  
црљенога, чуј, не ставља'  
врх биелога веле одвеће.“  
(*Јеђупка*, 469–472)

Након изношења различитих окултних знања и враџбина, казивачица поклања јабуке, којима приписује магијска својства, што је устаљени поклон у *Јеђупкама*, насталим по узору на Пелегриновићево дело. Драмски уверљиво описана је ситуација ишчекивања уздара, која је требало да покрене публику на интеракцију:

„Ер тко прими хар од кога  
да му за'едно тро'е се врати.  
хотјење је тој од бога,  
дајте, тко му хоће дати:  
ну без шале,  
што сте стале?“  
(*Јеђупка*, 667–672)

Иако нема назнака да казивачица наступа са групом, у последњим стиховима *Јеђупке*, као главна мотивација одласка, помињу се другарице које су пролетеле небом „с вјетром врх нас висинами“, што је позив да и она крене. Настала спајањем и преобликовањем различитих демонолошких веровања, *Јеђупка* се завршава сегментом у коме је посредована традиционална представа о вештицама, које имају способност

---

<sup>666</sup> „Ко види змију прије Благовести треба да је убије, да јој откине и рамрска главу, па да посеје белога лука, да проникне кроз ту змијску главу. Чењ тога лука нека метне под језик, нека са тим оде на Васкрс цркви и биће видовит: познаће сваку жену која је вештица.“ Видети: М. Ђ. Милићевић, *Српски етнолошки зборник*, I, Београд, 1903, 98.

летења. Фигура вештице, обликована у уводном и завршном делу цингареске, поставља у други план маску циганке, која је наговештена насловом. У намери да дело онеобичи новим митолошким мотивима, Чубрановић изграђује казивачицу, као фантастично биће, које се крије под маском Циганке. У оваквој концепцији *Јеђупке* Мажибрадић се могао повести и за примером анонимних дубровачких сибила, у којима су развијени мотиви врачања и вештичарења.

Осим другачије карактеризације казивачице, Мажибрадић уводи новине и на плану форме, одступањем од устаљеног обрасца осмерачких катрена са обгрљеном римом, који су неговали Бобаљевић и анонимни аутор *Јеђупке*, по узору на Пелегриновића. Мажибрадићева *Јеђупка* састоји се од 113 сестина, у којима су прва четири стиха унакрсно римовани осмерци, а последња два парно римовани четверци. Четверци имају функцију да сажму значење исказано у осмерцима, или да их елиптично допуне преобликованом гномом: „засве ер знање / влада имање“<sup>667</sup>; „пса не буди / да т' не уди“<sup>668</sup>; „памет хитра / бржа 'е од витра“.<sup>669</sup> Пропорционално смењивање осмераца и четвараца уноси ритмичку разноликост и наглашава самосталност строфа у оквиру целине. Увођењем полиметрије, Мажибрадићева *Јеђупка* наговештава барокну поетику одвојивши се, и формалним особеностима, од Бобаљевићеве и анонимне *Јеђупке*.

Постављањем све три дубровачке *Јеђупке* у исту интерпретативну раван намеће се закључак да се, током времена, мењао однос према песничком канону, према којем су ова дела настала. Литерате су се поступно ослобађале окошталних матрица, у које су се, од множине извођења, претворили садржаји Пелегриновићеве *Јеђупке* и Чубрановићеве песме *Шестој госпођи*. Најоригиналнији приступ задатом обрасцу имао је Хорације Мажибрадић, са којим долази до великих промена у овом подтипу дубровачке маскератне поезије.

---

<sup>667</sup> Изворни облик пословице: „Знање скровено, имање укопано.“ Видети: GJ. Daničić, *Poslovice...*, 159.

<sup>668</sup> Изворни облик пословице: „Не буди пса који спи.“ Видети: Б. Ђорђевић, *Народне пословице у делима дубровачких књижевника*, Нови Сад, 2013, 117.

<sup>669</sup> Видети: Б. Ђорђевић, *Народне пословице...*, 111.

### 3. ПОСЛЕДЊИ РЕФЛЕКСИ ДУБРОВАЧКИХ МАСКЕРАТА

#### 3.1. Барокна поетика и дубровачке маскерате – XVII век као период стагнације жанра

Са сменом поетичких парадигми у Дубровнику, дошло је, судећи по броју сачуваних дела, до јењавања жанра маскерате – „извори јој беху пресушили и она замире“.<sup>670</sup> Две сачуване „барокне маскерате,“ већ поменуте у претходним поглављима, настале су у првој половини XVII века – *Јеђупка* Хорација Мажибрадића написана је 1636. године, а анонимна маскерата *Тржницам* у четвртој деценији XVII века. Смањење броја маскерата, а потом и њихово ишчезнуће, може се повезати са снажним културноисторијским променама које су обележиле ово раздобље Републике, као и са новим књижевним тенденцијама, које је донела промена духовне климе у Дубровнику.

Покрет Католичке обнове, чији се утицај у Дубровнику осећао још од завршетка Концила у Тренту, оснажен је почетком XVII века. Јачање католичке цркве и деловање језуитског покрета имали су утицаја на филозофију и уметност, намећући, као доминантне, духовне и моралне садржаје. Дошло је до опадања и сиромашења властеоског сталежа, услед друштвене и економске кризе, која је у то време владала у свим приморским градовима са комуналним уређењем италијанског типа.<sup>671</sup> Карневалске свечаности, у том контексту, морале су трпети извесне промене у виду цензуре ласцивних садржаја који су, јавним извођењем, директно пропагирани идеје неморала, али и економске рецесије, коју је донела криза властеле. Нажалост, немамо довољно података о карневалским извођењима у XVII веку, с обзиром на то да су културолошка истраживања овог феномена у Дубровнику везана, углавном, за „златни“ XVI век.

Траг о карневалским свечаностима, извођеним средином XVII века, оставио је француски путописац Кикле (Quiclet), који је у опису путовања из Млетачке републике

<sup>670</sup> М. Петковић, нав. дело, 132.

<sup>671</sup> Д. Павловић, *О кризи властеоског сталежа у Дубровнику XVII века*, у: *Из књижевне и културне историје Дубровника*, Сарајево, 1955, 170–181.

у Цариград (1658), дао и неколико запажања о изгледу и уређењу Дубровника и дубровачким покладама. У Киклеовом путопису карневалске свечаности описане су као весео празник, сличан другима које је у европским земљама видео. Дата је и слика извођачког миљеа у којем се маске обраћају госпама, смештеним на прозорима:

„И карневал је врло весео, као и у другом, било којем му драго мјесту, те су крабуље многобројне, забавне и добро одјевене; заљубљеник не заборавља у то доба да баци у знак пријатељства својој љубовници, лимунове начињене од воска, напуњене цвијећем, слаткишима, малим живим птицама и мале лопте такођер од воска, пуне угодне, мирисаве воде; и оне то примају драговољно, будући све на прозорима наличене;“<sup>672</sup>

Путописни опис извођења указује да су маскерате и даље биле биле део карневалског живота Дубровника. У шестој деценији XVII века потпуно замирање жанра условљено је историјским околностима. Године 1667. догодио се Велики земљотрес, један од најкрупнијих догађаја у историји Републике. Овај догађај, заједно са свим последицама губитка половине становништва и властеле, одредио је за дуже време природу књижевног стварања.<sup>673</sup> У периоду непосредно после земљотреса, у литератури су, углавном, обрађиване теме везане за проживљено искуство страдања, те не чуди да у овом периоду нису писане маскерате. У оваквим околностима, било је неприлично певати песме шаљивог тона.

Културноисторијске прилике утицале су на барокну поезију, у којој је положај лирике био специфичан – до тада високо вредновани петраркистички израз постао је поетички неприхватљив. Са места доминантног жанра, у бароку поезија бива потиснута, а њен даљи развој подразумевао је поетичке трансформације. Ренесансна сензуалност, која је представљала једно од важних тематских језгара маскерата, није више била предмет песничког опевања. Као прва реакција на ренесансу јавио се „барокни медијавизам“ у којем су доминирале хришћанске теме греха и покајања, наглашене моралности и дидактике.<sup>674</sup> У светлу промена, које су подразумевале одустајање од миметичке поезике усложњавањем стилских орнатуса и метафорике, жанр маскерате губио је на актуелности. Једноставност песничке концепције маскерате, у којој се пренесено значење изводило по устаљеном моделу, није се уклапало у захтеве нове поезике чији је „циљ био да зачуди“ и да својом ингениозношћу покрене читаоца на размишљање. За разлику од поезике маскерата, у којима је исти композициони

<sup>672</sup> Наши наводи према: Ђ. Трухелка, *Opis Dubrovnika i Bosne iz god. 1658.*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini, Sarajevo, 1905, 417–418.

<sup>673</sup> О токовима дубровачког барока видети: З. Бојовић, *Историја дубровачке књижевности...*, 247–256.

<sup>674</sup> З. Бојовић, *Историја дубровачке књижевности...*, 257.

„калуп“ својом препознатљивошћу изазивао реакције публике, барокно песништво тежило је превазилажењу клишеа.<sup>675</sup>

Утицај барокне поетике на концепцију пригодног жанра, какав је маскерата, може се истражити на примеру две сачуване маскерате: *Јеђупке* Хорација Мажибрадића и анонимне маскерате *Тржницам*. Иако типолошки различита, оба дела се одвајају од књижевних традиција на које се наслањају. Казивачи нису анонимни представници одређене групе, већ се њихов карактер индивидуализује. У Мажибрадићевој *Јеђупки* казивачица се представља именом, за разлику од сродних *Јеђупки*, у којима су маске обезличене. У маскерати *Тржницам* открива се низ имена пекарки и њихових надређених „здура“. Појављивање личних имена сигнализира, на дубљем значењском нивоу, другачију концепцију казивања. У Мажибрадићевој *Јеђупки* искуство одрастања описано је у виду личне исповести, са низом детаља, а не као колективни усуд Цигана. У маскерати *Тржницам*, пак, опис професије нема за циљ да изазове карневалски смех, већ да прикаже реалну беду потлачене женске групе. Сатирични детаљи дају описима посла критичку димензију, која није карактеристична за жанр маскерате.

На стилском плану, у овим маскератама се не примећује промена поетичке парадигме. У анонимној маскерати иновације изостају, док у Мажибрадићевој цингарески постоје само на плану форме. У Мажибрадићевој маскерати се утицај барока огледа у полиметрији, као једној од карактеристично барокних иновација. У цингарески се смењују унакрсно римовани осмерци и парно римовани четверци, што представља одступање од уједначене осмерачке форме „ренесансних јеђупки“. На основу малог корпуса тешко је, међутим, изводити генералне закључке о томе у ком је степену барокна поетика утицала на промене покладног жанра.

Покушавајући да одговоре на питање како је дошло до наглог прекида у развоју маскерата, књижевни историчари су истицали повезаност покладних песама са комичним спевовима, који у периоду барока постају један од доминантних жанрова. У литератури је издавна примећена веза између Чубрановићеве *Јеђупке* и Ђурђевићевог *Дервиша*.<sup>676</sup> Медини убраја Стијепу Ђурђевића, аутора комичног спева *Дервиш*, међу Чубрановићеве наследнике: „покладна пјесма, какву је замислио Чубрановић, престаје

<sup>675</sup> Z. Kravar, *Wölfflinova definicija baroka u svijetlu suvremene poetike*, у: *Studije o hrvatskom književnom baroku*, Zagreb, 1975, 175–215; D. Fališevac, *Zaoštrena dikcija (accutezza) u hrvatskom baroknom pjesništvu*, Croatica, 37/38/39, 1992/1993, 1107–1121; M. Zogović, *Barok: književna teorija i praksa*, Beograd, 2007, 16–37.

<sup>676</sup> Š. Ljubić, *Ogledalo književne poviesti...*, 360; Đ. Šurmin, *Povjest književnosti hrvatske i srpske...*, 81; I. Stojanović, *Dubrovačka književnosti...*, 10; С. Новаковић, *Историја српске књижевности...*, 133; Ј. Гргић, *Историја српске књижевности...*, 35.



са 'Дервишем', и преокреће се у хероикомичну пјесму<sup>677</sup>. Решетар ово становиште проширује, сматрајући да је по узору на Чубрановићеву *Јеђунку* изграђена фигура комичног љубавника у свим барокним спевовима. Решетар је анализирао *Горштака* Цива Бунића, *Дервиша* Стијепана Ђурђевића и *Сузе Марункове* Игњата Ђурђевића, као дела настала под утицајем маскерата:

„Али је ново у Чубрановића што је мотив несрећне љубави изнио у форми шаливе покладне пјесме, па су тако млађи пјесници пошли корак даље и створили фигуру *комичног* несрећног љубавника.“<sup>678</sup>

М. Петковић пак *Дервишијади* даје централно место међу дубровачким псеудомаскератама.<sup>679</sup> У пародијском тону који комични спев има, Петковић проналази утицај Чубрановићеве песме *Шестој госопођи*, а потом разоткрива цитиране стихове који ову тезу доказују. Указао је на елементе преузете из маскерата, као што је представљање у првим стиховима и обраћање госпи на балкону. Одбацује легенду о настанку *Дервиша*, сматрајући да је дело инспирисано реалним „љубавним заносом неког муслимана и Чубрановићеве трубадурске цингареске“.

Овакво књижевноисторијско становиште, са новим научним сазнањима, у многа је превазиђено. У Ђурђевићевом делу препознају се композициони елементи преузети из Чубрановићеве *Јеђунке*, као и интертекстуалне везе са овом цингареском. Књижевни утицаји маскерата нису, међутим, толико снажни да утичу на жанровско одређење *Дервиша*. У литератури је утврђена линија утицаја италијанских рустикалних спева, на које су Ђурђевић угледао.<sup>680</sup>

Утицај ренесансних маскерата присутан је у циклусу песама *Попијевке за гутке*, последњег великог барокног песника дубровачке књижевности, Игњата Ђурђевића.<sup>681</sup> Циклус се састоји од пет песама: *Попијевка I (Диклам машкар млађијем)*, *Попијевка II (Госпођами машкар)*, *Попијевка III (Вилам машкар млађијем)*, *Попијевка IV (Машкар думнами)* и *Попијевка V (Млацима)*.

Песма *Попијевка I* типична је барокна песма о улепшавању госпође, без елемената који је повезују са покладном поезијом. Зачудно значење песме изграђује се

<sup>677</sup> М. Medini, *Povjest hrvatske književnosti...*160.

<sup>678</sup> М. Решетар, *Шалива пјесма и сатира у нашој старијој литератури*, Српски књижевни гласник, XIX, 1, 1926, 115.

<sup>679</sup> М. Петковић, нав. дело, 129–146.

<sup>680</sup> Д. Павловић, *Стијепан Ђурђић - Ђурђевић, дубровачки песник XVII века*, Глас СКА, CLXIV, 1935, 207–275.

<sup>681</sup> Опширније о Ђурђевићевом стваралаштву видети литературу наведену у: Игњат Ђурђевић, *Избор из дела*, Београд, 1997, 300–305. [приредила З. Бојовић]

кроз досетку која објашњава зашто девојка посипа лице белим прахом: „ер се вазда нађе огањ јачи/ под пепелом у врућој погачи“.

Песма *Попијевка II* има композиционе елементе преузете из жанра маскерате. Започиње обраћањем госпођама, а завршава се молбом упућеном женском делу публика за удар, по узору на цингареске. У средишњем делу песме развијају се два плана. Први, осликава универзалност девизе *carpe diem*, кроз натуралистички обликовану слику старости, која чека оне који не уживају у чарима љубави. Други план обликован је као интимно сећање на дане младости. За разлику од маскерата у којима казивачи наступају као типски представници одређене професије, у *Попијевци* је описано индивидуално искуство. Ова песма представља, „сећање на дубровачке маскерате“<sup>682</sup>, рефлекс који указује на домаћу лектуру коју је Ђурђевић познавао, а не на праве покладне песме.

У *Попијевки III* лирски субјект истиче своје исцелитељске моћи и познавање лековитих трава, по узору на модел карактеризације у цингарескама. У средишту песме долази до померања тежишта са представљања способности врача на натуралистички опис ружне и старе жене, изграђен хиперболисаним сликама, у складу са барокним стилским моделом:

„Тијем ако којој од вас црне зуби  
али опхла кожа модри и груби,  
ако којој лица се грешпају,  
а сврх главе прами опадају,  
ако која с унутрње зледи  
мршава је тер на лицу блиједи,  
ходи к мени, ја ћу 'е излечити.“  
(*Попијевка III*, 12 – 18)

И у овој песми препознају се композиционо-стилски сегменти маскерате, док је у самом средишту развијена препознатљива барокна слика ружноће, која треба да изазове реакције код публике. Слика ружне жене изграђена је под утицајем поетичко-стилског концепта Франческа Бернија. У Бернијевој поезији слика телесности прожета је анималним елементима и натуралистичким пасажима, што уочавамо и у Ђурђевићевој визији старице.<sup>683</sup>

<sup>682</sup> S.P. Novak, *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb, 2003, 131.

<sup>683</sup> С. Петаковић, *Реалистично-бурлескни свет дубровачког бернеског песништва*, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 42/2, Београд, 2013, 297–305.

*Попијевке IV и V* су сатиричне песме у којима се указује на друштвене проблеме тога доба. Незавидан положај невесте, с прам кога се живот „думне“ чини правим избором, у *Попијевки IV*, и превртљивост и похлепа јавних жена, са којима се младићи друже, у *Попијевки V*, нису карактеристичне теме покладне поезије. Уместо казивача, који је весела, карневалска фигура у овој песми пева моализатор, који хоће да објасни друштвене појаве.

У овом циклусу, Ђурђевић је направио омаж жанру, који се у време његовог деловања гасио. Намера Ђурђевићева није била да напише праве покладне песме – нису писане за извођење, нити су се певале<sup>684</sup> – већ да подсети на поезију коју су Дубровчани волели. У част карневалске песничке традиције настала је и Ђурђевићева осмртница *Андрији Чубрановићу спјеваоцу од Јеђупке надгробница*, у којој је изражено дивљење према најпознатијем писцу маскерата у Дубровнику: „Оди одлучи удес врли / Чубрановићево тијело унијети: / ну гласовит дух неумрли, / смрт плешући, тијело освети“. Написавши песму у Чубрановићеву славу Ђурђевић је показао да је дело писца *Јеђупке*, у првим деценијама XVIII века, постало део колективног сећања.

---

<sup>684</sup> М. Петковић, нав. дело, 146–147.

### 3.2. Маскерате Марка Бруеровића – симболички завршетак покладног жанра у Дубровнику

Иако је, судећи по броју сачуваних маскерата жанр у XVII и XVIII веку, са мањим изузецима, ишчекао, почетком XIX века још један аутор је писао песме за карневалско извођење. Син францунског конзула, од девете године настањен у Дубровнику, Марко Бруеровић (Marc René Bruère Desrivaux) написао је маскерате за карневалске свечаности 1805. године, у чијој је организацији активно учествовао.<sup>685</sup> Појава Бруеровићевих маскерата и других пригодних епско-лирских врста, популарних у Дубровнику на размеђу између XVIII и XIX века, осликава специфичан поетички тренутак у којем је књижевност доживљавана као друштвена игра, доколица и „пландовање“, а њена функција била неоптерећена утилитарношћу.<sup>686</sup> Претпоследње слободне дубровачке покладе, извођене две године пре пада Републике, оживеле су, посредством Бруеровићевих маскерата, златно доба дубровачке самосталности. Настале као омаж прошлом времену, Бруеровићеве маскерате не носе аутентичан карневалски дух, већ његову имитацију.<sup>687</sup> Ова дела представљају носталгично присећање на високе досеге бритких Наљешковићевих и Сасинових маскерата.

Бруеровић је написао једну самосталну маскерату *Звездознанци* и две које треба тумачити као диптих: *Чупе* и *Справљенице*. Већ својим насловом ове маскерате откривају да су казивачи одређени својом професијом, што је подразумевало оживљавање традиције покладних песама, насталих на поетичким постулатима фирентинских маскерата. И на формалном плану, Бруеровић бира најчешће коришћену форму осмерца, организованог у секстине, како би препознатљивим ритмом што верније опонашао традицију покладне поезије.

Песма *Звездознанци* је у поднаслову одређена као „тамашна пјесан за машкарате“, чиме се наглашава да је намењена за извођење. У уводним стиховима казивачи поздрављају „красне господичне“, што је обавезни композициони елемент

<sup>685</sup> *Hrvatski latinisti*, II, *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 3, Zagreb, 1970, 879–883; *Zbornik stihova i proza XVIII stoljeća*, *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 19, Zagreb, 1973, 283–287; 3. Бојовић, *Историја...*, 490–491.

<sup>686</sup> П. Станојевић, *Синтетичка књижевноисторијска слика дубровачке књижевности 18. века*, Радови са научног скупа одржаног у Новом Саду 5.9.1994, 1997, 2, 2, 143–174.

<sup>687</sup> М. Петковић, *Дубровачке маскерате...*, 148.

маскерата. Позиција казивача који се госпама обраћају под прозором, преузета је из јеђупки, а а не из „еснафских маскерата“ у којима је контакт маски са женама непосредан. У представљању посла „звездознанца“ казивачи дају алузије и на изглед костима који носе, што је у својеврсном контрасту са идеалистичким доживљајем света који бављење астрономијом подразумева:

„Ноћни нијесмо скитаоци,  
как судите по прилици,  
него неба гледаоци  
звездознања ученици;  
Нас љепота рајска бави  
и тајности од нарави.“<sup>688</sup>  
(*Звездознанци*, 7–12)

Након откривања професије, казивачи представљају дамама своја умећа у прорицању судбине, али не посредством окултних вештина, којима су се хвалиле ренесансне маске пророчица, већ новим научним сазнањима: „погледајте тешке справе / а надасве крупне ове / цјевочнике Хершелове“. Бруеровић алудира на научно окриће из области астрономије, Хершелове телескопе, који су запремали велику површину, о чему и стихови сведоче, а знатно су унапредили познавање сунчевог система. Бруеровић уноси у маскерату дух новог доба у којем владају позитивистичка мерила, а негира се метафизика. Будући да је у то време астрологија била једна од дисциплина астрономије, оваквим одабиром казивача Бруеровић је спојио егзактни поглед на свет времена у којем живи и мистичност тема везаних за прорицање судбине. У исто време, одабравши да казивачи буду астролози, Бруеровић је подсетио на дугу традицију развоја астрономије у Дубровнику коју су неговали и дубровачки ренесансни писци (М. Ветрановић, Н. Наљешковић, Н. Гучетић, А. Медо и др.)<sup>689</sup> и која је публици била блиска. С обзиром на то да маскари очекују да публика погледа телескоп, можемо претпоставити да су поседовали некакав реквизит који је требало да њихово казивање учини реалистичним. Како нису били уверљиво костимирани, судећи по уводним стиховима у којима се правдају да нису ноћне скитнице, присуство „телескопа“ употпунило би њихово извођење.

<sup>688</sup> Наши наводи према: *Zbornik stihova i proze XVIII. stoljeća*, Zagreb, 1973.

<sup>689</sup> *Ž. Dadić, Nastava matematike, fizike i astronomije u Dubrovniku krajem 18. i početkom 19. stoljeća, Analitički historijski institut u Dubrovniku*, X-XI, 1962–63, 333–345; *Ž. Dadić, Položaj matematike, fizike i astronomije u kulturnoj prošlosti Dubrovnika i doprinos Dubrovčana tim znanostima (do početka 19. stoljeća), Rasprave i građa za povijest nauka*, sv.3, JAZU, Zagreb 1969, 5–73.

Говор „звездознанаца“ има фигуративно значење, по узору на фирентинске маскерате. Под плаштом решавања љубавних проблема крије се удварање, које је дискретно интонирано, без много ласцивности. Казивачи молбе упућене госпама да их пусте „горе, у ложницу“, оправдавају хладноћом и неприличношћу да се о љубавним темама говори на улици. Како је у Дубровнику кретање младе жене племићког порекла било ограничено, у складу са патријархалним назорима, оваква врста позива имала је значење друштвеног прекршаја. Сlike обећаног љубавног задовољства, исказане су у метафоричном кључу, спајањем карактеристичних тема и симбола, везаних за астрологију и типизираних слика плотског уживања:

„Ну кад рајске ваше обличи  
чудни ћемо разбор стећи,  
и надарје крепких риечи  
о небесим говорећи  
већ неуморне наздрав здраке  
из далека кроз облаке.  
(Звездознаници, 15–20)

Истичући да звезде све знају, Бруеровићеви казивачи се представљају као кадри да процене да ли госпође имају среће у љубави, али и да разреше различите ситуације: прељубу, емотивне сумње и повратак изгубљеног љубавника. Нудећи своје услуге, „звездознаници“ не дају појединости везане за астролошко читање судбине, као што чини, на пример, Мажибрадић у *Јеђупки*, те тако њихова понуда остаје типизирана и неаутентична. У духу девизе *carpe diem*, често присутне у дубровачким маскератама, казивачи саветују госпе да неверним младићима узврате на исти начин: „ка је свјесна окреће се / другог иште и находит“. Под маском ове сугестије назире се љубавне намере казивача, који на овај начин дискретно скрећу пажњу на себе. Маскерата се завршава цикличним понављањем молбе, упућене госпођама, да остану на прозорима, те да прихвате њихову помоћ. Маскерата *Звездознаници* на схематичан начин испуњава форму покладне песме, без сложеније метафоричности, карневалског хумора и аутентичних детаља у карактеризацији маскара.

Бруеровићево „интересовање за пулс интимног живота дубровачког“<sup>690</sup> огледа се у двема маскератама у којима су казивачи женска послуга у Републици. Постављене у

---

<sup>690</sup> М. Петковић, *Дубровачке маскерате...*, 148.

дијалoшки однос, казивачице у маскератама *Чупе* и *Справљенице* имају елементе драмских јунакиња. Маскерата *Чупе* може се тумачити двојачко: као независно поетско дело, али и у контексту диптиха, док се покладна песма *Справљенице* не може разумети ван целине.

На структурном плану маскерата *Чупе* је сачињена од уводног обраћања упућеног младим госпарима, колективне исповести и понуде посла. Казивачице представљају групу младих служавки, које су тек дошле са села. Описујући себе, на почетку песме, као „измучене, бјене, уцвиљене“, маске указују на обесправљени положај, што јесте отргнуто из реалија дубровачког живота.<sup>691</sup> „Чупе“ су у кућу својих господара често долазиле прљаве, без хигијенских навика и културе у понашању. Господарица је имала задатак да им помогне у социјализацији и да их научи добрим манирима.

Опис живота дубровачких „чупа“ у Бруеровићевој маскерати обликован је реалистично, са низом детаља о тегобама које су преживљавале, што њиховој исповести даје елегичан тон. Обравивши се лепим и младим племићима са молбом да саслушају њихове патње, казивачице спомињу размишљања о смрти: „сила је у дно сиња мора / утопит се да пођемо“. Наводећи од кога све у кући стрепе, „чупе“ наводе прво владику, што је повезано са устаљеном поделом послова у Дубровнику – госпође су неприкосновено управљале организацијом живота у кући и надзором над послугом, па су зато и недаће слушкиња произилазиле из непосредног контакта са господарицом.<sup>692</sup>

Ну кад она тему стави  
тешко свима јада и руга!  
Боже какву треску справи  
скочив кано змија из круга  
(...)  
Још кад госпоје обе двије  
На нас зину ко шкрпине;  
Јак за штенцом стану пака  
Сви пси лајат на просјака.  
(*Чупе*, 36–39; 44–47)

<sup>691</sup> S. Stojan, *Vjernice i nevjernice: žene u svakodneviци Dubrovnika (1600–1815)*, Zagreb-Dubrovnik, 2003, 100.

<sup>692</sup> Z. Jenković-Römer, *Okvir slobode*, Dubrovnik, 1999, 205–208.

Уверљивост у описивању положаја дубровачких годишњица постигнута је низом појединости везаних за живот у хијерархијски устројеној заједници, у којој немају право гласа: „једа смијемо / одговорит, писнут ишта“. Описи невоља нижу се у градацијском поретку – незаштићеност служавки огледа се и у немогућности да се одупру плотским жељама госпара свих генерација. Обесправљеност служавки није само класно, већ је и родно одређена, с обзиром на то да трпе тортуре и од мушкарца, „детића“, који припада њиховом сталежу:

„На тему се још пристави  
Да се у кући с нама нађе  
Хитри дјетић и лукави  
Који нас дражи снађе  
И наводи на несреће  
Докле изиђе нешто треће.“  
(Чупе, 67–72)

Након представљања живота казивачица, које износе колективну судбину, иступају појединачно изражавајући множину жеља, везаних за будућност: једна жели да буде крчмарица, друга продавачица, трећа да служи свештеника, четврта да са младим кнезом пође у „кнежину“, а пета да преноси љубавне поруке. Увођење индивидуалних гласова мења озбиљну интонацију маскерате и уноси веселост која се огледа у благим ласцивностима девојачких жеља. Монотоност кратких издвајања појединачних казивача из колективног наступа избегнута је увођењем драмског дијалога између двеју маски. Казивање у којем једна од „чупа“ описује своју највећу жељу да буде крчмарица изазива рекацију друге служавке, која колоквијалношћу говора излази из жанровских оквира маскерате: „Мучи, како срам те није? Што говориш неприлико!“ Индивидуализовање појединачна из групе на крају се слива, изнова, у колективни глас који обједињава разнородне жеље поентирањем да су спремне да прихвате мирну и часну службу.

Као одговор на понуде младих и неискусних служавки настала је песма *Справљенице*, у којој изостају структурни елементи маскерате, јер је подређена дијалогској форми. Уместо апострофирања присутних младића, што би се у маскерати са казивачицама очекивало, а потом и представљања професије, већ у првим стиховима у средишту пажње јесу индивидуални иступи „чупа“ из претходне маскерате:



„Али сте се помамиле  
да не рец'те, чупе луде  
гдје сте тако управиле  
да се вама смију и чуде!  
Кâ вас обијест пуста тира  
тач без справе и тестира?“  
(*Справљенице*, 1–6)

Прекоривши чупе што без „справе“ планирају да напусте кућу господара, ове искусне служавке подсећају публику на разлику у професионалном статусу који уживају. Наиме, након прописаног времена, госпођа би, задовољна служењем и лојалношћу породици, почела чупе „справљати“, односно припремати неку врсту мираза, ако пожелеле да се удају – „оне са бољим хаљинама значило је да су 'ставне рабе', а цуре од двадесет пет година биле су справљенице.“<sup>693</sup>

Сваки сегмент песме *Справљенице* одговор је на неразумне жеље „чупа“ навођењем последица љубавних односа са младим господарима. Реалистично обликован, морализаторски говор „справљеница“ подсећа на обрасце дубровачког друштва у којем су племићи тражили љубавнице у инфериорној друштвеној класи. Строга, законски регулисана забрана бракова између припадника различитих сталежа сводила је односе господара и служавки на забаву:

„Ако и јесу нежењени  
не расте јим кам на глави,  
прије послије наведени  
буду пуштит да их дави  
од жендбе јарам тврди  
тер се вјера с писмом тврди.“  
(*Справљенице*, 25–31)

Казивачице подсећају и да стрпљиво служење господарима доноси бољу позицију у породици – статус домаћице, која симболички чува кључеве од залиха хране и пића: „ну кад будеш справљенца / код куће си ти краљица“. Најидеалнија ситуација о којој справљенице певају јесте да господар остане удовац:

„Ако л' госпар обудови  
Тад ти останеш домаћица,  
Тад се добар лов улови  
Тада нијеси веће Аница,  
Ката, Цвијета, Мара, ор Ника,  
Боже прости! Нег Владика.“  
(*Справљенице*, 97–102)

<sup>693</sup> J. Bersa, *Dubrovačke slike i prilike*, Zagreb, 1941, 18–19.

Навођењем народних имена, карактеристичних за сељанке, наглашава се промена у животу служавке, која је само сплетом несрећних породичних околности могла да добије већа права. Замишљени тријумф има трагикомичне елементе, а прижељкивана пажња сведочи о дубоком незадовољству казивачица, примораних да буду тајне љубавнице. У завршном обраћању, „чупе“ су поново позване да се врате домовима господара, охрабрене оптимистичним визијама старијих служавки.

Директне подстицаје за писање Бруеровић није нашао у малобројним италијанским дијаложким маскератама, које нису тематизовале живот служавки.<sup>694</sup> Дубоко везане за дубровачку стварност, Бруеровићеве маскере представљају имитацију жанра, који је у тренутку у којем аутор ствара већ постао историјска категорија. У песми *Звездознаници* на структурном плану испуњена је само основна схема маскере, изгађене на обрасцу фирентинских покладних песама, а изостао је незаобилазни фолклорни елемент, карактеристичан за маску пророчице. Са друге стране, Бруеровићеви астролози подсећају на карактеристична научна открића и доносе дух епохе просвећености. Маскере *Чупе* и *Справљенице* одступају од норми жанра дијалогом који је успостављен између казивачица, што их приближава драмским дијалозима. Иако постоји сличност са тзв. „контраст маскератама“ на плану семантичког повезивања и уланчавања покладних песама, у анонимним покладним песмама обраћање је усмерено ка публици, док је код Бруеровића учињен отклон од адресата. Служавке се у маскерати *Чупе* само формално обраћају младим племићима, а у средишту њиховог казивања нису ласцивне понуде већ реалистична исповест. У маскерати *Справљенице* у потпуности се губе обележја жанра, јер казивачице не рачунају на активан однос са публиком, већ са маскама. Оно што ове песме, и поред жанровских одступања, сврстава у жанр дубровачких маскерата јесте извођачка намена.

По узору на Бруеровићева дела, вођен истим идејама очувања дубровачке књижевне традиције, Антун Казначић написао је три покладна дијалога:<sup>695</sup> *Дубровачке слушкиње, Повраћање из Цариграда, Рукотворци (Разговори за машкарате међу шавцом, цревљаром, клубучаром, марангуном и барбиером)*. Ова дела штампана су након ауторове смрти, 1878. године, а приређивач Р. Висић није оставио прецизне податке о датуму настанка дела, нити о томе да ли су неком пригодом извођена.

<sup>694</sup> О италијанским дијаложким песмама видети: М. Мрчела, нав. дело, 355.

<sup>695</sup> О Казначићевом односу према дубровачкој књижевној традицији, са једне стране, и Гајевој реформи, са друге, видети у: Р. Павлић, *Antun Kaznačić i književna tradicija*, Dani hvarskog kazališta, 23, 1997, 235–259. П. Станојевић, *Крај књижевности Дубровника*, Београд, 2002, 36–37.

У тематском смислу прва два дијалога настала су као прерада Бруеровићевих маскерата *Чупе* и *Справљенице*,<sup>696</sup> тако што су драмски елементи који повезују ове две покладне песме вишеструко развијени, а изостављена окоштала, лирска форма, једно од основних обележја жанра. Дијалози *Дубровачке слушкиње* и *Повраћање из Цариграда* слични су чиновима драме, између којих постоји проток времена. У *Дубровачким слушкињама* развијен је натив о мукотрпном животу служавки које напуштају сигурност службе код дубровачких госпара. Читави сегменти из Бруеровићевог дела пренети су у драмско рухо, а колективни глас казивачица поделио се на три индивидуализоване јунакиње, које на различите начине подносе невоље живота служавки. Како би се успоставила драмска напетост између ликова једна од њих одлучује да напусти Дубровник, и да се упути пут Цариграда.

У другом делу *Повраћање из Цариграда* јунакиње се срећу у Дубровнику након две године, по повратку служавке након безуспешног покушаја да промени свој живот. У монолозима служавке описани су други проблеми са којима се служавке сусрећу, обојени егзотичним детаљима живота у Цариграду. Преварена на послу шваље и праље и остављена од вереника, вратила се у Дубровник са изневереним очекивањима да може променити свој живот. Повратак у дубровачку колотечину обележава завршетак ових покладних дијалога, а јунакиње се разилазе, размењујући исте теме, са којима ова Казначићева једноставна драмска форма и започиње.

У дијалогу *Рукотворици (Разговори за машкарате међу шавцом, цревљаром, клубучаром, марангуном и барбиером)* Казначић подсећа на казиваче – занатлије дубровачких маскерата. Међутим, за разлику од аутентичних покладних песама, у којима је представљање и казивање усмерено ка публици и обојено, најчешће, ласцивношћу, у Казначићевом покладном дијалогу ликови из света заната комуницирају међусобно. Они се такмиче у важности својих професија, хвале се својим вештинама, а ниподаштавају друге. Публика није позвана на интеракцију, карактеристичну за овај тип маскерата, већ да пасивно прати разрешење, које има механички облик – сви ликови, на крају, помирљиво истичу: „Да нас није све по мало / на свету би све пропало.“<sup>697</sup>

Настали индивидуализацијом казивача – занатлија и служавки из Бруеровићевих песама – покладни дијалози удаљили су се од облика, намене и смисла дубровачких маскерата. Ови једноставни драмски облици не представљају имитацију жанра, већ

<sup>696</sup> М. Петковић, *Дубровачке маскерате...*, 148.

<sup>697</sup> Наши наводи према: *Pjesme razlike Antuna Kaznačića*, Dubrovnik, 1879.

његово тематизовање и укључивање у друге књижевне облике. Са Бруеровићевим маскератама жанр се завршава, а са Казначићевим добија свој епилог – у тренутку у којем Казначић ствара ова дела, дубровачка књижевност већ је историјска категорија, а дух покладних свечаности само сећање.

## Закључак

Дубровачке маскерате су дуго биле занемарене у науци о књижевности. Након студије Миливоја Петковића, наступила је вишедеценијска тишина о овом ренесансном жанру. Отуда је било важно да се ревидирају сазнања из Петковићеве студије *Дубровачке маскерате*, која је представљала базу у нашем истраживању. На дијалогичан однос са овом пионирским истраживањем покладних песама упућује и исти наслов дисертације. Укључена су нова научна знања и другачија методологија у анализи маскерата. С обзиром на то да је жанр синкретичан, уведен је интердисциплинарни модел истраживања. Анализа маскерата захтевала је сагледавање културноисторијских оквира у којима су ове песме настале, као и реконструкцију могућих начина извођења на карневалским свечаностима. Одступљено је од традиционалног самеравања маскерата према италијанским узорима, занемаривањем елемената домаће књижевне традиције. У истраживању пажња је посвећена откривању спона са фолклорном традицијом и другим ренесансним родовима и жанровима.

Ради јаснијег сагледавања токова развоја дубровачких маскерата у невеликим корпусу од шездесетак сачуваних покладних песама, извршена је подела маскерата, према различитим критеријумима, на: уличне и салонске; дневне и ноћне; извођачке и писане за читање. Према броју казивача, уочена су два основна типа маскерата, који се даље гранају. Основна подела дубровачких маскерата јесте на покладне песме са колективним и појединачним казивачима. Покладне песме са колективним казивачима деле се на више подтипова. Судећи по броју сачуваних песама, најпопуларније су биле „еснафске маскерате“ у којима су маске одређене својом професијом. Развијале су под утицајем италијанских фирентинских маскерата од којих су преузеле препознатљиве композиционе обрасце – обраћање женама у публици, опис посла, нуђење производа. На плану пренесеног значења, ове маскерате биле су еротски алузивне. По истом моделу обликоване су маскерате у којима су казивачи одређени неком својом особином, старосном доби или изгледом. Поигравања са значењем заснивала су се у овим маскератама на карневалском инвертовању вредности: мана је представљана као предност, грех као врлина, а старост као супериорно животно доба. У дубровачкој ренесансној књижевности овај жанр су неговали писци друге и треће генерације.

Најстарије сачуване „еснафске маскерате“ написао је Мавро Ветрановић. У песмама *Трговци, Армени и Индијани* и *Ланци Алемани, трумбетари и пифари* појављују се фигуре странаца, који долазе „из далека“, са понудама робе или услуга подучавања у свирању дувачких инструмената. Ове маскерате су одмереног тона, лишене ласцивних алузивности, наместо које доминира осећање родољубља. Поетички је специфична маскерата *Пастури*, на коју је снажно утицала пасторална драмска традиција. По узору на јунаке еклога, изведена је карактеризација пастира. Велики је удео народне књижевности у овој Ветрановићевој маскерати, из које су преузети различити елементи – од сталних епитета и других формулативних израза, до читавих песничких слика. Једина Ветрановићева маскерата у којој је препознат италијански предложак јесте покладна песма *Ланци, Алемани, трумбетари и пифари*, док је у осталим аутор само оквирно пратио композициони модел фирентинских маскерата. Поетичко језгро ових песама кореспондира са Ветрановићевим стваралачким начелима, којих се држао у зрелој фази свога стваралаштва. Теме Ветрановићевих маскерата повезане су са дубровачком стварношћу, која је диктирала избор казивача и начин њихове карактеризације.

Након Ветрановића, покладне песме писао је Никола Наљешковић, који следи за најласцивнијег писца дубровачких маскерата. Са покладним песама овога аутора опсцене теме улазе у књижевност Дубровника. Наљешковићев циклус *Пјесни од маскерате* има хетерогену структуру. Циклична организација песама, која је сугерисана у наслову, различито је тумачена у научним истраживањима. Иако је тешко заузети чврсту позицију у вези са овим питањем, у раду смо сагледавали Наљешковићеве маскерате у оквиру циклуса, због низа циклотворних веза између покладних песама. Највећи број песама изграђен је по узору на „фирентински образац“. У Наљешковићевом циклусу смењивале су се маске врагова, просјака, робова пастира и Латина. По сложености издваја се прва маскерата *Врази* у којој се препознаје поетика гротескног реализма. Спајањем библијског наратива и еротских алузија, преузетих из фолклорне традиције, маскерата *Врази* прожета је опозицијама „узвишено: ниско“. Остале Наљешковићеве маскерате у многоме су једноставније – осим италијанског утицаја, у њима се препознају алузије и цитати из Ветрановићевих покладних песама. Динамика у циклусу успостављена је увођењем „петраркистичких маскерата“ (девета и десета песма), које су на крају циклуса промениле општи тон извођења. На концу Наљешковићевог циклуса налази се пирна песма, која открива пригодну намену, за коју

је циклус настао. Наљешковићеве маскерате утицале су на писце који су стварали у другој половини XVI века, о чему сведоче покладне песме Антуна Сасина и анонимне песме. Иако су настале за свадбену свечаност, Наљешковићеве маскерате су поставиле узорне моделе у концепцији уличних маскерата, које су, често ноћу, изводиле различите маскиране групе, током карневалских дана. Међутим, у конзервативној дубровачкој средини овај модел певања није стекао већу популарност и у многоме је заборављен у XVII веку.

Средином XVI века развијају се и масерате са индивидуалним казивачима. Најпознатији подтип јесу јеђупке, покладне песме настале под утицајем сијенског позоришта и специфичних покладних песама – цингарески. У овим покладним песмама појављује се маска Циганке, чије казивање подсећа на драмски монолог. Карактер Циганке изграђен је психолошки уверљиво, у складу са типским особинама које се везују за ову етничку групу. У цингарескама се успостаља динамика варирањем фолклорних елемената, везаних за прорицање судбине, гатање и лечење лековитим травама. Ове песме су познате и као салонске маскерате, да би се нагласио специфичан миље извођења.

Највећу популарност у Дубровнику стекао је покладни зборник *Јеђупка* Андрија Чубрановића, штампан 1559. године. Чубрановић је једини аутор маскерата, који се прославио својом покладном песмом, због чега је помињан у историјама књижевности XIX века, као један од симбола дубровачке ренесансе. У анализи Чубрановићеве *Јеђупке* указано је на историју истраживања овога дела. Сложено питање ауторства цингарески у основи је решио Миливој Петковић, откривши велику књижевноисторијску заблуду о Андрији Чубрановићу. Петковићева студија донела је откриће да је Микша Пелегриновић прави аутор *Јеђупке*, а да је Андрија Чубрановић аутор дела песме *Шестој госпођи*. Остала је, и даље, неоткривена биографија Андрије Чубрановића, о којем нема поузданих чињеница, што захтева нова истраживања. Снажна рецепција *Јеђупке* у бароку сведочи о књижевном утицају који није јењавао са променама поетичких парадигми. За разлику од Наљешковићевих ласцивних песама, које су служиле као узор само следећој генерацији писаца, утицај *Јеђупке* проширио се на читав наредни век. У барокним делима *Јеђупка* је неретко цитирана и парафразирана (*Дервиш*, Стијепа Ђурђевића; *Сузе сина разметнога* и *Осман Цива* Гундулића; *Кристијада* Јунија Палмотића; *Уздаси Мандалијене покорнице* Игњата Ђурђевића).

Интересовање за *Јеђупку* у XIX и XX веку утицало је, посредно, на статус целог жанра, који, једним делом захваљујући овоме делу, није потпуно заборављен.

Најдиректнији утицај Чубрановићеве *Јеђупке* примећен је у цингарескама Саба Бобаљевића, анонимног аутора и Хорација Мажибрадића. Ове маскерате се формално разликују од Чубрановићеве *Јеђупке*, јер нису покладни канционијери већ дуже песме, у којима су обједињени различити структурни елементи Пелегриновићевих „срећа“. У опширној целини развија се казивачицино представљање публици, а потом и разнородни пасажии прорицања и гатања и, на крају, тражења уздара. По својој дужини јеђупке више наличе Чубрановићевој песми *Шестој госпођи* него Пелегриновићевим „срећама“. Међутим, дубровачке јеђупке нису настале само имитирањем успостављеног песничког канона. У њиховој концепцији уочене су и оригиналне црте и ослобађање од окоштаних матрица. Најсамосвојнији приступ задатом обрасцу имао је Хорације Мажибрадић, са којим долази до великих промена у овом подтипу дубровачке маскератне поезије. Казивачица је изграђена на нов начин, одступањем од типичних елемената карактеристичних за маску Циганке. Настала је контаминацијом више ликова: бабице, виленице и вештице. У начину облоговања њеног карактера примећени су барокни елементи.

Други подтип дубровачких маскерата са једним казивачем, који се развијао током XVI века, представљају „робиње“. У овим покладним песмама развијена је фигура засужњене девице, која казује пред публиком своју исповест. Специфичност „робиња“ у историји дубровачке литературе огледа се у томе што се фигура засужњене девице појављивала и у другим књижевним родовима, те ове песме најдиректније откривају повезаност маскерата са драмском традицијом. У дубровачкој књижевности „робиње“ су писали Мавро Ветрановић (*Две робињице*) и Антун Сасин (*Робињица, Робињица турска*). Паралелно, настале су и драмске „робиње“, у којима се уочавају исти композициони елементи у карактеризацији заробљене девојке.

Пред крај ренесансе маскерате је писао Антун Сасин. Корпус овог писца је касно успостављен, а ауторство одређених маскерата, које му се приписују, треба још истражити. Опус Сасинових маскерата формално и тематски је разнородан и у њему се огледају, са једне стране, утицаји Наљешковићевих маскерата, а са друге популарних јеђупки. У Сасиновим покладним песмама појављују се колективни казивачи – представници одређене професије (обућари, вртлари, трговци, мононаси), одређене социјалне и старосне групе (убоги старци), или фигуре из литературе („љубавни



поклисари“). Писао је Сасин, међутим, и маскерате са једним казивачем, настале под утицајем јеђупки, у којем се појављују представници маргиналних друштвених слојева (робиње, убоги). Концепција Сасинових песама је разнородна – почев од ласцивних, уличних маскерата, преко реалистичних и „драмских маскерата“, до пародије петраркизма. У Сасиновом опусу приметна је тенденција „онеобичавања“ устаљене композиционе матрице интертекстуалним прожимањима са другим родовима, жанровима и поетикама. Посебну врсту чине маскерате у којима су уведени елементи еротских и обредних песама и народних пословица, што је усложнило типизирану метафоричност покладних песама.

Током ренесансе писање маскерата није сматрано великим умећем, те су ова песничка дела неретко остајала без јасно назначеног ауторства. Ову поетички хетерогену групу поделили смо, према врстама казивача и обрасцима карактеризације, на више типова, како бисмо јасније истакли путеве развоја жанра. Као група песама, коју нисмо сусретали у корпусу ауторских, издвојиле су се маскерате у којима су казивачице представнице одређене професије (*Прелице, Примаље, Тржницам*) или имају фантастичне моћи (*сибиле, Бабке старице, Видарице*). Ове маскерате рефлектују друштвене позиције женских занимања у Дубровнику. Изграђене су сливањем утицаја фирентинских маскерата и јеђупки. Посебну групу чине песме у којима се појављују казивачи као представници црквених редова. У њиховој карактеризацији присутно је карневалско инвертовање вредности – уместо религиозних вредности у овим песмама се славе телесна задовољства. Карневалска критика етаблираних вредности присутна је и у маскерти *Махници*, у којој се под маском лудила пева о мудрости. Као посебан тип издвојене су суплеторне маскерате, које се састоје из два дела. У овим покладним песмама јача драмски, а слаби лирски елемент, што наговештава појаву покладних дијалога. Ове карневалске песме наговештавају једну од метаморфоза жанра.

Барокне маскерате сачуване су у малом броју (анонимна маскерата *Тржницам, Јеђупка* Хорација Мажибрадића) и представљају велику непознаницу за књижевну историју. Питање, чији одговор не можемо да одгонетнемо, јесте да ли су се у периоду барока маскерате саобразиле по новим поетичким критеријумима, или су, као специфичан пригодни жанр, биле изван поетичких токова. Истраживању „барокних маскерата“ треба посветити више пажње, јер је овај део историје развоја покладних песама потпуно затамњен.

Пред пад дубровачке самосталности, за претпоследњи слободни дубровачки карневал, Марко Бруеровић је певао неколико маскерата, у знак сећања на овај популарни жанр дубровачке ренесансе. У овим песмама присутан је нови дух епохе просвећености и снажно је изражена драмска компонента. Са Бруеровићевим маскератама, које су алудирале на златно доба Републике, стављена је симболичка тачка на завршетак дубровачке књижевности.

## Извори:

Grazzini, Anton Francesco: *Tutti i trionfi, cari, mascherate ò canti Carnascialeschi andati per Firenze, del tempo del Magnifico Lorenzo vecchio de' Medici fino all' anno 1559*, Firenze, 1559.

Bracci, R. M: *Tutti i trionfi, cari, mascherate, o canti carnascialeschi andanti per Firenze dal magnifico Lorenzo de' Medici fino all' anno 1559, in questa seconda edizione corretti*, Lucca, 1750.

*Opere di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico*, III, Firenze, 1825.

Pucić, Medo: *Slavjanska antologija iz rukopisah dubrovačkih pesnikah*, Beč, 1844.

Kukuljević-Sakcinski, Ivan: *Pjesnici hrvatski XVI vieka*, 1858.

*Pjesme Mavra Vetranovića Čavčića, Stari pisci hrvatski*, III, Zagreb, 1871.

*Pjesme Nikole Dimitrovića i Nikole Nalješkovića, Stari pisci hrvatski*, V, Zagreb, 1873.

*Pjesme Petra Hektorovića i Hanibala Lucića, Stari pisci hrvatski*, VI, JAZU, Zagreb, 1874.

*Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Jegjupka neznana pjesnika, Stari pisci hrvatski*, VIII, Zagreb, 1876.

*Pjesme razlike Antuna Kaznačića*, Dubrovnik, 1879.

*Pjesme Miha Bunića Babulova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića, Stari pisci hrvatski*, XI, Zagreb, 1880.

Guerrini Olindo: *Canti carnascialeschi. Trinfi, carri e mascherate secondo l'edizione del Bracci con prefazione di Olindo Guerri*, Milano, 1883.

*Djela Petra Zoranića, Antuna Sasina, Savka Gučetića Bendeviševića, Stari pisci hrvatski*, XVI, 1888.

Kolendić, Petar: *Nekoliko dubrovačkih pokladnijeh pjesama iz XVI vieka*, Dubrovnik, 1906.

*Pjesme Šiška Menčetića i Gore Držića i ostale pjesme Račinina zbornika, Stari pisci hrvatski*, II, Zagreb, 1937.

Singleton: *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, Bari, 1936.

Kastropil, Stjepan: *O jednom zborniku pokladne lirike*, Građa za povijest književnosti Hrvatske, 24, 1953, 237–264.

Džore Držić, *Pjesme ljuvene, Stari pisci hrvatski*, XXXIII, Zagreb, 1965.

*Hrvatski latinisti, Piscii 17–19. stoljeća, II, Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 3, Zagreb, 1970.

*Zbornik stihova i proza XVIII stoljeća, Pet stoljeća hrvatske književnosti*, 19, Zagreb, 1973.

*Nikola Nalješković. Književna djela*, Zagreb, 2005.[приредио А. Капетановић]

## Литература

- Appendini, Francesco Maria: *Notizie istorico-critiche sulle antichità storia e letteratura de' Ragusei*, II, Ragusa, 1803.
- Арсиф, Ирена: *Антун Сасин дубровачки песник XVI века*, Београд, 2002.
- Арсиф, Ирена: *Две маскерате из некадашње дубровачке библиотеке Бизаро*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 63/64, Београд, 2000, 40–55.
- Babić, Anto: *Fragmenti iz kulturnog života srednjovjekovne Bosne*, Radovi Filozofskog fakulteta, Sarajevo, II, 1964, 331–343.
- Babić, Anto: *Artisti, zabava i razonoda*, Odjek, 21, Sarajevo, 21.
- Bahtin, Mihail: *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, 1978.
- Balsamo, Ginpaolo, Leporatti, R.: *Italique: Poesie italienne De La Renaissance*, 11, Genève, 2008.
- Bataj, Žorž: *Erotizam*, Beograd, 2009.
- Batušić, Nikola: *Hanibal Lucić u evropskoj teatrologiji*, Dani hvarskog kazališta, XIII, Split, 1987, 108–117.
- Batušić, Nikola, *O kalendaru*, Prolog, 53/54, Zagreb, 1976, 18–22 .
- Batušić, Nikola: *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978.
- Bayer, Vladimir: *Ugovor s đavlom: Procesi protiv čarobnjaka u Evropi a napose u Hrvatskoj*, Zagreb, 1953.
- Bernheimer, Richard: *Wild Men in the Middle Ages*, Cambridge, 1952.
- Beritić Nada: *Iz kazališne i muzičke umjetnosti u Dubrovniku*, Anali historijskog instituta u Dubrovniku, II 1953, 329–359.
- Bersa, Josip: *Dubrovačke slike i prilike*, Zagreb, 1941.
- Bihalji-Merin, Oto: *Maske sveta*, Ljubljana, 1971.
- Blažina-Tomić, Zlata: *Kacamorti i kuga: Utemeljenje i razvoj zdravstvene službe u Dubrovniku*, Zagreb–Dubrovnik, 2007.
- Bogdan, Tomislav: *Lica ljubavi. Status lirskog subjekta u kanconijeru Džore Držića*, Zagreb, 2003.
- Bogdan, Tomislav: *Nalješkovićeve maskerate, y: Pučka krv, plemstvo duha: Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, Zagreb, 2005, 139–153.
- Bogdanović, David, *Pregled književnosti hrvatske i srpske*, Zagreb, 1915.

Bogišić, Rafo: *Mitološka igra Mavra Vetranovića*, Anali Historijskog instituta JAZU u Dubrovniku, 1962–1963, 255–282.

Bogišić, Rafo: *Generacije i razdoblja u hrvatskoj renesansnoj književnosti*, Umjetnost riječi, 12, Zagreb, 1968, 137–149.

Bogišić, Rafo: *Pastoralni elementi u djelima Mavra Vetranovića*, Radovi zavoda za slavensku filologiju, 8, Zagreb, 1968, 5–29.

Bogišić, Rafo: *Nikola Nalješković*, Rad JAZU, 357, Zagreb, 1971, 5–162.

Bogišić, Rafo: *Književni krug Nikole Nalješkovića*, у: *Književne rasprave i eseji*, Split, 1979, 35–50.

Bogišić, Rafo: *Mavro Vetranović i Nikola Nalješković*, Dani hvarskog kazališta, Split, XIV, 1988, 5–15.

Божић, Иван: *Откупљивање робља*, у: *Дубровник и Турска у XIV и XV веку*, Београд, 1952, 326–339.

Божовић, Ивана, *Категорија биљака у басмама од чини и урока у јужнословенској бајалачкој традицији*, у: *Зборник радова Филозофског факултета*, Београд, 4, 2016, 67–91.

Бојовић, Злата: *Повијест народне далматинске књижевности Шиме Љубића*, Научни састанак слависта у Вукове дане, VIII, 1978, 80–99.

Бојовић, Злата: „*Дундо Мароје*“ *Марина Држића*, Београд, 1982.

Бојовић, Злата: *Зачеци дубровачке ренесансне поетике*, у: *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд, 1992, 117–128.

Бојовић, Злата: *Тудешак у Држићевој комедији Дундо Мароје*, *Анали Филолошког факултета*, Београд, XIX, 2–4, 1992, 379–396.

Бојовић, Злата: *Мавро Ветрановић и усмена књижевност*, *Књижевност и језик*, 3–4, 1994, 81–88.

Бојовић, Злата: *Предговор*, у: *Мавро Ветрановић, Поезија и драме*, Београд, 1994.

Бојовић, Злата: *Призори и помени врачања у дубровачким ренесансним пастирским драмама и фарсама*, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 42, 1–3, 1994, 93–101.

Бојовић, Злата: *Пародија две песме „од кола“ Динка Рађине*, *Даница*, III, 1996, 181–185.

Бојовић, Злата: *Предговор*, у: *Динко Рађина, Песме*, Београд, 1996, 7–67.

Бојовић, Злата: *Књижевност Дубровника: ренесанса и барок*, Београд, 1998.

- Бојовић, Злата: *Марин Држић и „il progetto drammaturgico“ Алесандра Пиколоминија*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, LXXIII, 1–4, 2008, 3–21.
- Бојовић, Злата: *Антологија Дубровника и Боке Которске*, Нови Сад, 2010.
- Бојовић, Злата: *Историја дубровачке књижевности*, Београд, 2014.
- Бокачо, Ђовани: *Декамерон*, Нови Сад, 1958.
- Вок, Gizela: *Žena u istoriji Evrope*, Beograd, 2009.
- Bonifačić Rožin, Nikola: *Svadbena dramatika u dubrovačkom primorju*, Narodna umjetnost, 3, Zagreb, 1965, 39–74.
- Bošković-Stulli, Maja: *Splet naših narodnih praznovjerja oko vještice i popa*, Bilten Instituta za proučavanje folklore, Sarajevo, 2, 1953, 327–341.
- Bošković-Stulli, Maja: *Istarske narodne priče*, Zagreb, 1959.
- Bošković-Stulli, Maja, Zečević, Divna: *Povijest hrvatske književnosti. Usmena i pučka književnost*, Zagreb, 1978.
- Bošković-Stulli, Maja: *Predaje o vješticama i njihovi progoni u Hrvatskoj*, у: *Pjesme, priče, fantastika*, Zagreb, 1991, 124–159.
- Bošković-Stulli, Maja: *Folklorno događanje u gradu Dubrovniku*, у: *Pjesme, priče, fantastika*, Zagreb, 1991, 5–47.
- Bowie, A.M: *Thinking with Drinking: Wine and Symposium in Aristophanes*, у: *Journal of Hellenic Studies*, 107, Cambridge, 1997, 1–21.
- Burke, Peter: *Popular culture in early modern Europe*, London, 1978.
- Burkert, Walter: *Greek Religion*, Cambridge, 1985.
- Vella, Claudio: *Poesia per musica*, у: *Antologia della poesia italiana. Quattrocento*, Torino, 1994.
- Vendriks, Filip: *Muzika u renesansi*, Beograd, 2005.
- Vodnik (Drechsler), Branko: *Postanje Lucićeve „Robinje“*, Rad JAZU, 1909, 71, 39–88.
- Vodnik, Branko: *Povijest hrvatske književnosti*, Zagreb, 1913.
- Vojnović, Kosta: *Bratovštine i obrtne korporacije u republici dubrovačkoj od XIII. do konca XVIII. vijeka*, II, JAZU, Zagreb, 1900.
- Vončina, Josip: *Neka pitanja o novopronađenoj „Istoriji od Dijane“*, Forum, 1982, 101–115.
- Vujić, *Dubrovačko (ne)prihvatanje stranaca*, Rostra, III, 3, 2010, 19–38.
- Вујовић: *Функција и значење биљака у сватовским песмама Вукове збирке*, у: *Биље у традиционалној култури Срба, Приручник фолклорне ботанике*, Нови Сад, 2014, 21–43.
- Vuletić-Vukasović, Vid: *Pripovijetke i priče: iz dubrovačke oblasti, Hercegovine i td.*, Dubrovnik, 1923.

- Вулетић Вукасовић, Вид: *Лијер, лијеричари и колендари у Дубровнику*, Музички гласник, орган подружине југословенских музичара у Београду, I, 6, 1922, 4.
- Вучетић, Антоније: *Св. Влахо у Дубровнику*, Братство, XVII, 1923, 37–80.
- Гавриловић, Андра: *Луцићева „Робиња“ и народна поезија*, Наставник, 1898, IX, 3–25.
- Гавриловић, Андра: *Историја српске и хрватске књижевности*, Београд, 1927.
- Gangwere, Blanche: *Music History During the Renaissance Period 1520–1550*, London, 2004.
- Гарин, Еуђенио: *Италијански хуманизам*, Нови Сад, 1988.
- Гарин, Еуђенио: *Човек ренесансе*, Београд, 2005.
- Генеп, Арнолд Ван: *Обреди прелаза*, Београд, 2005.
- Gerbran, Alen, Ševalije, Žan: *Rečnik simbola*, Novi Sad, 2013.
- Gluck, Wladislaw, *Toma Natalić Budislavić*, Pregled, 3, XV, 150–154.
- Граси, Ернесто: *Теорија о лепом у антици*, Београд, 1974.
- Growling, Laura: *Domestic dangers – Women, Words and Sex in early modern London*, London, 1998.
- Грчић, Јован: *Историја српске књижевности*, Нови Сад, 1903.
- Gurevič, Aron: *Problemi narodne kulture u srednjem veku*, Beograd, 1987.
- D’Amico, Silvio: *Povijest dramskog teatra*, Zagreb, 1972.
- D’Accone, Frank: *Music and Musicians in Siena during the Middle Ages and the Renaissance*, Chicago, 1997.
- Dadić, Žarko: *Nastava matematike, fizike i astronomije u Dubrovniku krajem 18. i početkom 19. stoljeća*, *Anali Historijskog instituta u Dubrovniku*, X-XI, 1962-63). 333-345.
- Dadić, Žarko: *Položaj matematike, fizike i astronomije u kulturnoj prošlosti Dubrovnika i doprinos Dubrovčana tim znanostima (do početka 19. stoljeća)*, *Rasprave i građa za povijest nauka*, sv.3, JAZU, Zagreb 1969, 5–73.
- Daničić, Đuro: *Poslovice*, Zagreb, 1871.
- De Diversis, Filip: *Opis Dubrovnika*, Dubrovnik, 1983, 11–80.
- De Pazzi, Alfonso: *Tavola delle canzone e mascherate di Firenze, y: Nuovi canti carnascialeschi di Firenze*, Firenze, 2006.
- Delimo, Žan: *Strah na zapadu (od XIV do XVIII veka)*, Novi Sad, 2003.
- Delimo, Žan: *Civilizacija renesanse*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2007.
- Demović, Miho: *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici: od početka XI. do polovine X VII. stoljeća*, Zagreb, 1981.
- Demović, Miho: *Glazba i glazbenici u Dubrovačkoj republici*, JAZU, Zagreb, 1989.

Demović, Miho: *Glazba u renesansnom Dubrovniku*, Dani hvarskog kazališta, 14, 1988, 117–145.

Детелић, Мирјана: *Епски мотив ропства и његове формуле*, у: *Жива реч: зборик у част проф. Др Наде Милошевић –Ђорђевић*, Београд, 2011, 127–141.

Di Nola, Alfonso, *Ђаво*, Београд, 2008.

Динић, Љилана, Ђерић, Зоран: *Лутка и маска у српској култури од обредног до позоришног чина*, Нови Сад, 2014.

Динић, Михаило: *Из Дубровачког архива*, III, Београд, 1967.

Динић-Кнежевић, Душанка: *Положај жена у Дубровнику у XIII и XIV веку*, Београд, 1974.

Dinić Knežević, Dušanka: *Položaj tekstilnih radnika u Dubrovniku*, Jugoslovenski istorijski časopis, 1–4, 1978, 126–142.

Djamić, Antun: *Dva pastirska dramska prizora M. Vetranovića*, Građa, 1968, 29, 191–229.

Djamić, Antun: *Priroda i neke zgode iz svakodnevnog života u delu Mavra Vetranovića*, Filologija, 1980/1981, 10, 281–290.

Dulibić–Paljar, Dubravka: *Kritička recepcija „Robinje“ Hanibala Lucića od 1869. do 2011*, Croatica et Slavica Iadertina, Zadar, 2012, 99–116.

Ђивановић, N: *O prezimenu Čubranović (Čobranović)*, Srđ, 2, 1907, 90.

Ђорђевић, Војан: *Nikola Nalješković dubrovački pisac XVI veka*, Београд, 2005.

Ђорђевић, Бојан: *Народне пословице у делима дубровачких књижевника*, Београд, 2013.

Ђорђевић, Тихомир: *Ђаво у нашем народном предању*, Књижевна историја, XLVII, 157, 2015, 9–44.[приредила Н. Јовановић]

Ђорђевић, Тихомир: *Вера, начин живота и занимање у Цигана у Краљевини Србије*, Годишњица Николе Чупића, 27, 1908, 3–39.

Ђорђевић,Тихомир: *Вештица и вила у нашем народном предању*, Београд, Српски етнографски зборник САНУ, 66, Београд, 1953.

Елијаде, Мирча: *Свето профано*, Нови Сад, 2003.

Живковић, Гордана: *Народна знања и веровања о лековитим својствима биљке оман*, Развитак, XLIV, 217–218, Зајечар, 2004, 90–92.

Zaninović, A: *Zakon protiv plesanja, igranja kola i pjevanja svjetovnih popjevaka u Stolnoj crkvi u Dubrovniku iz godine 1425*, Sveta Cecilija, XXVI, 2, Zagreb, 1932, 62–63.

Zogović, Mirka: *Barok: književna teorija i praksa*, Београд, 2007.



- Зоговић, Мирка: *Наставак разговора о метрици са Предрагом Станојевићем: "Наљеиковићеве маскерате"* у: Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, V, 2010, 75–85.
- Zore, Luko: *Gragja za poznavanje eroikomične dubrovačke pjesme*, Rad, JAZU, 8, 1884, 145–174.
- Ivančan, Ivan: *Narodni plesovi Dalmacije*, I, Zagreb, 1973.
- Janeković Römer, Zdenka: *Stranac u srednjovekovnom Dubrovniku: između prihvaćenosti i odbačenosti*, Radovi: Zavod za hrvatsku povijest, 26, 1993, 27–38.
- Janeković-Römer, Zdenka: *Rod i grad, dubrovačka obitelj od XIII do XV stoljeća*, Dubrovnik, 1994.
- Janeković-Römer, Zdenka: *Okvir slobode*, Zagreb-Dubrovnik, 1999.
- Jelača, Petra: *Maskerate i cingareske*, Kazalište, 39/40, 2009, 201–207.
- Jeličić, Živko: *Ljudi nazbilj i ljudi nahvao u Držićevoj komediji*, Mogućnosti, IV, 8, Split, 1957, 661–680.
- Jeremić, Risto, Tadić, Jorjo: *Prilozi za istoriju zdravstvene kulture starog Dubrovnika*, I, 1938.
- Jireček, Konstantin: *Beiträge zur ragusanischen Literaturgeschichte*, Archiv, 21, 1899, 3–4, 399 – 542.
- Јовановић, Бојан: *Дух паганског наслеђа*, Београд, 2015.
- Jovović, Vasilj: *Cigani na Balkanskom poluostrvu u vrijeme osvajanja osmanskih Turaka u XIV i XV vijeku*, Medijski dijalozi, VII, 18, 2014, 23–28.
- Јокић, Јасмина: *Обредни смех у лирским песмама које се изводе у току пролећних празника*, у: *Научни састанак састанак слависта у Вукове дане*, 35/2, 2006, 95–110.
- Јотић, А. Ст: *Историја књижевности Срба, Хрвата и Словенаца*, Београд, 1919.
- Kaznačić, Augusto: *Alcune pagine su Ragusa*, 1881.
- Кајоа, Роже: *Igre i ljudi: maske i zanos*, Београд, 1979.
- Кајзер, Волфганг: *Гротескно у сликарству и песништву*, Нови Сад, 2004.
- Карановић, Зоја, Јокић, Јасмина: *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији*, Нови Сад, 2009.
- Карановић, Зоја: *Ружа у српској традиционалној култури и народној поезији*, у: *Синхроничко и дијахроничко изучавање врста у српској књижевности*, 2, Нови Сад, 2009, 19-48.
- Kastropil, Stjepan: *O jednom zborniku pokladne lirike*, Građa za povijest književnosti Hrvatske, 24, 1953, 237–264.

- Kasropil, Stjepan: *Rukopisi Naučne biblioteke u Dubrovniku*, Zagreb, 1954.
- Katičić, Radoslav: *Indija u staroj hrvatskoj i srpskoj književnosti*, Kolo, 1968, 223–239.
- Katz, Yolanda and David Katz: *Leone de' Sommi and the Performing Arts*, Tel Aviv University, 1997.
- Kenrick, Donald: *Gypsies: from the Ganges to the Thames*, Hatfield, 1993.
- Kiefer, Frederick: *Writing on the Renaissance Stage: Written Words, Printed Pages, Metaphoric Books*, Delaware, 1996.
- Kisby, Fiona: *Music and musician Renaissance cities and towns*, Cambridge, 2001.
- Kolendić, Antun: 'Jeđupka' i njen autor, *Republika*, XVIII, 2–3, Zagreb, 1962, 79–94; XVIII, 4, 155–162; XVIII, 6-7, 253–260.
- Kolendić, Antun: *Jeđupka i njen autor*, III, *Republika*, XVIII, 6–7, 1962, 253–255.
- Колендић, Антун: *Шест латинских књижица штампаних у Кракову у част Томе Наталиса Будиславића*, Зборник историје књижевности САНУ, 3, 1962, 211–240.
- Kolendić, Petar: *Nekoliko dubrovačkijeh pokladnijeh pjesama iz XVI vijeka*, Dubrovnik, 1906.
- Kolendić, Petar: *Dvadeset pjesama Mavra Vetranovića*, *Građa*, 191, VII, 1912, 157–199.
- Колендић, Петар: *Ветрановићеве бинске сцене*, Српски књижевни гласник, 1923, VII, 5, 24–32.
- Колендић, Петар: *О сакупљању грађе за проучавање књижевника Андрије Чубрановића*, *Годишњак САНУ*, 34, 1925, 414–417.
- Колендић Петар: *Биографска дела Игњата Буђревића*, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, VII, Београд, 1935.
- Колендић, Петар: *Извештај о научном раду на Приморју*, *Гласник САН*, 3, 1949, 499.
- Колендић, Петар: *Премијера Држићева Дунда Мароја*, *Глас САН*, Београд, 1951, 55.
- Kolumbić, Nikica: *Duhovne značajke hrvatske renesansne književnosti*, *Mogućnosti*, 6, 1977, 696–716.
- Kombol, Mihovil: *O maskeratach i grach pasterskich w Dubrowniku*. U: A.Čubranović, 'Cyganka', I. Gundulić, 'Dubrawka', Warszawa 1935, 5–28.
- Kombol, Mihovil: *Vetranovićeva satira protiv Mletčana*, *Spremnost*, 3, 1944, 105–109.
- Kombol, Mihovil: *Pogovor*, у: Andrija Čubranović, *Jeđupka*, Zagreb, 1949, 51–55.
- Korrigan, Kevin, Glazov-Korrigan, Elena : *Plato's dialectic at Play: Argument, Structure and Mith in the Symposium*, Pennsylvania, 2010.
- Korotaj, K: *Naše stare dubrovačke užance*, *Hrvatski jug*, I, 1938, 2.
- Костић, Слободан: 'Jeђupka' у нашој књижевности, *Стремљења*, 23, 3, 1982, 89–105.

- Kotruljević, Benko: *O trgovini i savršenom trgovcu*, Dubrovnik, 1989, 121. [први пут објављено у Венецији 1573. године]
- Košuta, Leo: *Pravi i obrnuti svijet u Držićevu 'Dundu Maroju'*, *Mogućnosti*, XV, 11, 1968, Split, 1356–1376.
- Košuta, Leo: *Siena nella vita e nell' opera di Marino Darsa*, *Ricerche slavistiche: pubblicazione dell' Istituto di filologia slava dell' Università di Roma*, 9, Roma, 1961, 67–121.
- Košuta, Leo: *Siena u životu i djelu Marina Držića*, *Prolog*, 14, 51/52, Zagreb, 1982, 29–56. [прев. С. Главаш]
- Kravar, Zoran: *Wölfflinova definicija baroka u svijetlu suvremene poetike*, у: *Studije o hrvatskom književnom baroku*, Zagreb, 1975, 175–215.
- З. Крстановић, *Чудесни кладенац: Антологија српског пјесништва од Барање до Боке Которске*, Београд, 2002.
- Kukuljević – Sakcinski, Ivan: *Bajoslovlje i crkva: vile*, *Arkiv za povjestnicu jugoslavensku*, I, 1846, 86–104.
- Кулишић, Ш.; Петровић, П. Ж.; Пантелић, Н.: *Српски митолошки речник*, Београд, 1970.
- Kurcijus, Ernst Robert: *Evropska književnost i latinsko srednjovekovlje*, Zagreb, 1971.
- Lešić, Josip: *Kazališne veze između Dubrovnika i Bosne u XV stoljeću*, *Mogućnosti*, XXII, Split, 1975, 621–634.
- Letić, Branko: *Rodoljublje u dubrovačkoj književnosti XVII veka*, Sarajevo, 1982.
- Lever, Maurice: *Povijest dvorskih luda*, Zagreb, 1986.
- Lovarini, E: *Journal of the Gipsy Lore Society*, Edinburgh, 1892.
- Lozica, Ivan: *Folklorno kazalište i scenska svojstva običaja*, *Mogućnosti*, 1–2–3, Split, 1985, 15–23.
- Lozica, Ivan: *Hrvatski karnevali*, Zagreb, 1997.
- Lozica, Ivan: *Došli smo vam kolendati*, *Narodna umjetnost*, 36, 2, Zagreb, 1999, 67– 83.
- Lozica, *Turičinim tragom*, у: *Poganska baština*, Zagreb, 2002, 111–142.
- Lozica, Ivan: *O karnevalu: diverzija, kohezija, opsceno i mitsko*, *Dani Hvarškoga kazališta*, 33, 2007, 191–208.
- Lozovina Vinko: *Dalmacija u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 1936.
- Lonza, Nella: *Kazalište vlasti*, Zagreb, 2009.
- Lopašić, Aleksandar: *Moreška in the context of the Mediterranean and Oriental world*, *Studia ethnologica Croatica*, Zagreb, 7/8, 1999, 229–234.
- Lukežić, Irvin: *Gradišćanskohrvatske sibile*, *Fluminesia*, VII, 2, 1995, 111–121.

- Lupis, Vinicije: *O armensko-hrvatskim kontaktima*, Društvena istraživanja: časopis za opća društvena pitanja, 18, 1–2, Zagreb, 2009, 203–217.
- Lučin, Bratislav: *Erazmo i Hrvati XV. i XVI. stoljeća*, Prilozi za istraživanje hrvatske filozofske baštine, 30, 1–2, 2004, 5–29.
- Lučić, Josip: *Arhivska građa o kugi u Dubrovniku godine 1526.–1527. i obitelj Držić*, Rasprave i građa HAZU, 7, Zagreb, 1992, 17–58.
- Lučić, Josip: *Obrti i usluge u Dubrovniku do početka XIV stoljeća*, Zagreb, 1979.
- Lučić, Josip: *Veze Dubrovnika i Italije u Danteovo doba*, Radovi Međunarodnog simpozija Dante i slavenski sviet, Zagreb, 1984, 339–356.
- Ljubić (Lubich), Šime: *Dizionario biografico degli uomini illustri della Dalmazia*, Wiena, 1856.
- Ljubić, Šime: *Ogledalo književne povijesti jugoslavjanske na podučavanje mladeži*, II, 1869, 360–361.
- Mack, Maynard: *The Muse of Satire, y: Collected in himself: Essays Critical, Biographical on Pope and Some of His Contemporaries*, New York, 1982, 55–64.
- Malato, Enrico: *Storia della letteratura italiana: il primo cinquecento*, 4, Roma, 1996.
- Малиновски, Бронислав: *Магија, наука и религија*, Београд, 1971.
- Manačikova, Nelli: *Rana manufaktura i socijalni aspekti povijesti zanatskog stanovništva Dubrovnika u XV. i na početku XVI. stoljeća*, Radovi zavoda za hrvatsku povijest, X, 1, 1977, 341–356.
- Марјановић, Весна: *Маске, маскирање и ритуали у Србији*, Београд, 2008.
- Марјановић, Петар: *Мала историја српског позоришта (XIII – XXI век)*, Нови Сад, 2005.
- Marković, Zdenka: *Pjesnikinje starog Dubrovnika*, Zagreb, 1970.
- Матић, Светозар: *Избор дубровачког песништва, Краћу сневови*, Београд, 1930.
- Medić, Mojo: *Četiri ljekaruše*, Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, XIV, 1909, 201–257.
- Medini, Milorad: *Dubrovačke poklade u XVI. I XVII. vijeku i Čubranovićeви nasljednici*, Program ć.k. velike državne gimnazije u Dubrovniku, 1897–1898, 19–40.
- Medini, Milorad: *Povjest hrvatske književnosti*, Zagreb, 1902.
- Medini, Milorad: *Prvi dubrovački pjesnici i Zbornik Nikole Ranjine*, Rad JAZU, 60, 1903, 98–114.
- Meletinski, Eleazar: *Poetika mita*, Beograd, 1983.
- Milić, Novica: *Gozba, I, Ljubav između filozofije i pesništva: Vreme do Platona*, Beograd, 2009.

- Miličić, I: *Koleda u južnih Slavena*, Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, XII, Zagreb, 1917, 1–124.
- Milinkvić, Snežana: *Dekameron: knjiga o ljubavi*, Beograd, 2011.
- Милићевић, Милан: *Живот Срба сељака*, Београд, 1894.
- Милићевић, Милан: *Српски етнолошки зборник*, I, Београд, 1903.
- Milićević, Nikola – Šoljan, Antun: *Antologija hrvatske poezije*, Zagreb, 1966.
- Misailović, Milenko: *Savremene i izvorne osobenosti lutkarske umetnosti*, Scena: časopis za pozorišnu umetnost, XX, 1, 1984, 44–48.
- Mitić, Ilija: *O prijateljskim vezama mediteranskih republika Dubrovnika i Đenove*, *Dubrovački horizonti*, 21, 1981, 32–38.
- Mitić, Ilija: *O vezama starog Dubrovnika sa zemljama Bliskog Istoka*, *Naše more*, XXIII, Dubrovnik, 1976, 49–50.
- Mitić, Ilija: *Prilog proučavanju Dubrovnika i Venecije u XVII i XVIII stoljeću*, *Anali*, XIII–XIV, 1976, 117–141.
- Mrčela, Marija: *Maskerata u hrvatskoj književnosti*, Zagreb, 2016. [у рукопису]  
<http://darhiv.ffzg.unizg.hr/7359/1/Maskerata%20u%20hrvatskoj%20knji%20C5%BEevnosti.pdf>
- Muhoberac, Mira: *Vetranović, Mavro*, у: *Leksikon hrvatskih pisaca*, Zagreb, 2000, 753–757.
- Muhoberac, Mira: *Nalješkovićeve pastore danas*, у: *Pučka krv, plemstvo duha*, *Zbornik radova o Nikoli Nalješkoviću*, Zagreb, 2005, 241–272.
- Murray, Margaret Alice: *My first hundred years*, London, 1963.
- Недић, Владан: *Антун Сасин и усмено песништво*, у: *О усменом песништву*, Београд, 1976.
- Ničetić, Antun: *Povijest dubrovačke luke*, Dubrovnik, 1996, 157–168.
- Novak, Slobodan Prosperov: *Džore Držić – anticipator hrvatske drame?*, Dubrovnik, 1973, 4, 95–108.
- Novak, Slobodan Prosperov: *Nešto o vezi Mavra Vetranovića i Hanibala Lucića*, *Hvarski zbornik*, 2, 1974, 19–35.
- Novak, Slobodan Prosperov: *Dubrovački eseji i zapisi*, Dubrovnik, 1975.
- Novak, Slobodan Prosperov: *Teatar u Dubrovniku prije Marina Držića*, Split, 1977.
- Novak, Slobodan Prosperov: *Otkriće Vetranovićeve „Istorije od Dijane“ u Milanu i Perastu*, *Forum*, XXI, Zagreb, 1982, 88–100.
- Novak, Slobodan Prosperov: *Povijest hrvatske književnosti od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604*, Zagreb, 1997.

- Novak, Slobodan Prosperov: *Povijest hrvatske književnosti: od Bašćanske ploče do danas*, Zagreb, 2003.
- Новаковић, Стојан: *Историја српске књижевности*, Београд, 1867.
- Nodilo, Natko: *Stara vjera Srba i Hrvata*, Beograd, 2003.
- Obradović Mojaš, Jelena: *Kolenda u imenima i prezimenima*, Narodna umjetnost, 48, Zagreb, 2011, 113–128.
- Orvieto, Paolo: *Canzone carnascialesche, y: Lorenzo de' Medici, Tutte le opere*, Roma, 1992, 751–773.
- Остојић, Тихомир: *Историја српске књижевности*, 1923.
- Pavešković, Антун: *Mavro Vetranović*, Zagreb, 2012, 203.
- Pavić, Armin: *Istorija dubrovačke drame*, Zagreb, 1871.
- Pavletić, Vlatko: *Zlatna knjiga hrvatskog pjesništva od početaka do danas*, Zagreb, 1970.
- Pavličić, Pavao: *Antun Kaznačić i književna tradicija*, Dani hvarskog kazališta, 23, 1997, 235–259.
- Павловић, Драгољуб: *Вало Валовић дубровачки песник XVI века*, Годишњица Николе Чупића, XLVI, 1946, 182–200.
- Павловић, Драгољуб: *Дубровачка поезија: зборник*, Београд, 1950.
- Павловић, Драгољуб: *Мелодрама и почеци опере у старом Дубровнику*, Зборник Филозофског факултета, Београд, 1952, 243–254.
- Павловић, Драгољуб: *Дубровачке поеме*, Београд, 1953.
- Павловић, Драгољуб: *Миливој Петковић 'Дубровачке маскерате'*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд, 1954, 1–2, 339–347.
- Pavlović, Dragoljub: *O krizi vlasteoskog staleža u Dubrovniku XVII veka, y: Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika*, Sarajevo, 1955, 170–181.
- Павловић, Драгољуб: *Хорације Мажибрадић, дубровачки песник XVII века*, Глас САН, ССXL, Београд, 1960, 1–47.
- Pavlović, Dragoljub: *Dubrovačka lirika*, 1960.
- Павловић, Драгољуб: *Старија југословенска књижевности*, Београд, 1971.
- Palmer, Richard: *The control of Plague in Venice and Northern Italy (1348 – 1600)*, Canterbury, 1978, 65–85.
- Pantić, Miroslav: *Stara dubrovačka maskerata 'Tržnicam'*, Pitanja književnosti i jezika, 1956, III, 1-2, 105–111.

- Пантић, Мирослав: *Мањи прилози за историју наше старије књижевности и културе* II, Зборник историја књижевности, Одељење књижевности и језика САН, I, Београд, 1960, 11–30.
- Пантић, Мирослав: *Дубровачки песник Антун Глеђевић*, Глас САНУ, 1960, 69–108.
- Пантић, Мирослав: *Дубровачко позориште Држићевог доба*, Књижевност и језик, VIII, 2, 1961, 150–159.
- Pantić, Miroslav: *Rukopisi negdašnje biblioteke Bizaro u Historijskom institutu u Dubrovniku*, Anali Historijskog instituta u Dubrovniku, VIII-IX, 1962, 557–596.
- Пантић, Мирослав: *Југословенска књижевност и усмена (народна) књижевност*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XXIX, 1-2, 1963, 17–44.
- Pantić, Miroslav: *Poetika humanizma i renesanse*, I, Београд, 1963.
- Пантић, Мирослав: *Džore Držić: Pjesni ljuvene, Priredio i osvrt napisao Josip Hamm*, Zagreb, 1965, *Stari pisci hrvatski, knjiga 33, str. 156+1*, [приказ], Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 32, 1–2, 1966, 96–101.
- Пантић, Мирослав: *Песништво ренесансе и барока*, Београд, 1968.
- Пантић, Мирослав: *Јевреји у дубровачкој књижевности*, Јеврејски историјски музеј, зб. I, Београд 1971, 211–238.
- Pantić, Miroslav: *Fragmenti o Marinu Držiću*, II, Balcanica, XIII –XIV, 1982–1983, 439–450.
- Пантић, Мирослав: *Предговор*, у: *Народне песме у записима XV – XVIII века*, Београд, 2002, 7–17.
- Reić, M: *Renesansna opservacija prirode*, Vjesnik, 5. IV 1977;
- Петакковић, Славко: *Коленда и коледари у књижевности старог Дубровника на размеђу XVIII и XIX века*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 37/2, 2008, 179–188.
- Петакковић, Славко: *Једна коланда из Ријеке дубровачке*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, LXXV, 2010, 131–138.
- Петакковић, Славко: *Одјек историјских прилика у Европи у политичкој сатири Мавра Ветрановића*, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 40/2, Београд, 2011, 80–88.
- Петакковић, Славко: *Лице и наличје ренесансне стварности у фарсама Николе Наљешковића*, Књижевност и језик, LVIII, 2011, 249–266.
- Петакковић, Славко: *Представа о Венецији у песништву Мавра Ветрановића*, у: *Venecija i slovenske književnosti*, Београд, 2011, 85–97.
- Петакковић, Славко: *Реалистично-бурлескни свет дубровачког бернескног песништва*, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 42/2, Београд, 2013, 297–305.

- Петковић, У сенци лаворовог венца – поетесе старог Дубровника, Књиженство, 4, 2014. <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=121>
- Петковић, Славко: *Ликови традиције*, Београд, 2014.
- Петковић, Славко: *Марин Златарић дубровачки песник XVIII века*, Београд, 2015.
- Петковић, Миловој: *Дубровачке маскерате*, САНУ, CLXVI, Београд, 1950.
- Петковић, Миливој: *Извори 'Чубрановићеве' цингареске*, Књижевност, 1950, V, 3, 239–254.
- Petković, Milivoj: *Alka u starom Dubrovniku*, Dubrovački vjesnik, 357, 27. VII 1957.
- Petković, Milivoj: *Kome pripada prioritet?*, Vjesnik, 28. jun 1961. godine
- Petković, Milivoj: *Kome pripada prioritet?*, Vjesnik, 28. jun 1961. godine
- Petković, Milivoj: *Дисертација Антона Колендића*, Књижевност, 1963, XVIII, 4, 381–389.
- Петровић, Ђурђица: *Цигани у средњовековном Дубровнику*, Зборник Филозофског факултета, Београд, 1976, (124) 123–158.
- Петровић, Ђурђица: *Дубровачке архивске вести о друштвеном положају жена код средњовековних Влаха*, Историјски часопис, XXXII, Београд, 1985, 5–25.
- Петровић, Ђурђица: *Научна истраживања Рома у Југославији*, у: *Развитак Рома у Југославији: проблеми и тенденције*, 1989, 61–85.
- Petrović, Svetozar: *Nov lik Džore Držića*, Umjetnost riječi, 11, 2, Zagreb, 1967, 93–121.
- Пыпин А.Н и Спасович, В.Д: *История славянскихъ литературъ*, I, Санкт Петербург, 1879.
- Plejić Poje, Lahorka: *Orlača riđanka rečeno u blatu ribarom*, Narodna umjetnost, 44/2, 2007, 119–134.
- Plejić Poje, Lahorka: *Zaman će svaki trud, Ranonovovjekovna satira na hrvatskom jeziku u Dubrovniku*, Zagreb, 2012.
- Покрајац, Гордана: *Античке рефлексije у поетици и поезији дубровачке ренесансе*, Нови Сад, 2016.
- Pocs, Eva: *Between the Living and the Dead: A Perspective on Witches and Seers in the Early Modern age*, Budapest, 1999.
- Polk, Keith: *Innovation in instrumental music 1450–1520: the role of German performers within European culture*, у: J. Kmetz, *Music in the German Renaissance: Sources, Styles and Contexts*, Cambridge, 1994, 195–202.
- Поповић, Милица: *Сабо Бобаљевић (Глушац) – његова поезија на италијанском језику*, у: *Огледи и студије о ренесансној поезији*, Горњи Милановац, 1991, 27–66.



- Поповић, Павле: *Дубровачка биографија: Изњат Ђорђић*, Годишњица Николе Чупића, XXII, 1903.
- Поповић, Павле: *Антун Сасин дубровачки песник XVI века*, Глас СКА, Београд, 1912.
- Поповић, Павле: *Преглед српске књижевности*, Београд, 1913.
- Popović, Pavle: *Jugoslovenska književnost*, London, 1918.
- Поповић, Павле: *Мароје Мажибрадић, дубровачки пјесник XVI вијека*, Глас, САН, CLVI, 1933.
- Поповић, Павле: *О певању 'Јеђунке' у Дубровнику*, у: *Дубровачке студије, Сабрана дела*, IV, Београд, 2002, 254–258.
- Popović-Radović, Mirjana: *Mitološki rečnik biljnog sveta*, Beograd, 2010.
- Previtera, Carmelo: *La poesia giocosa e l'umorismo dalle origini al rinascimento*, Milano, 1939.
- Pribojević, Vinko: *O podrijetlu i zgodama Slavena*, Zagreb, 1915.
- Раденковић, Љубинко: *Покушај жанровског одређења народне басме*, у: *Поетика српске књижевности*, Београд, 1988, 161–169.
- Раденковић, Љубинко: *Народна бајања код јужних Словена*, Београд, 1996.
- Раденковић, Љубинко: *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Ниш, 1996.
- Раденковић, Љубинко: *Представе о ђаволу у веровањима и фолклору балканских Словена*, Зборник Матице српске за славистику, 53, 1997, 15–39.
- Radenković, Ljubinko: *Magijska funkcija polnih organa – Ljudsko telo u vertikalnoj podeli*, у: *Erotsko u folkloru Slovena*, Beograd, 2000, 25–33.
- Radić, Antun: *Narodni izvor Lucičevoj „Robinji“*, Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, Zagreb, 1899, IV, 34–45.
- Radojčić, Svetozar: *Indija u našoj staroj književnosti i umetnosti*, Međunarodna politika, 115, 16. I 1955, 13–14.
- Ракић, Тања: *Допринос Миливоја А. Петковића у истраживању дубровачких маскерата*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, LXXIX, 2013, 287–297.
- Ravlić, J: *Dubrovačka tornarica u dubrovačkoj lirici*, Dubrovačko pomorstvo, 1952, 435–450.
- Razzi, Serafino: *La storia di Ragusa*, Dubrovnik, 1903.
- Rešetar, Milan: *Ispravci i dodaci tekstu starijih pisaca dubrovačkih*, Rad JAZU, knj. 41, Zagreb, 1894, 1–31.
- Решетар, Милан: *Антологија дубровачке лирике*, Београд, 1894.

- Rešetar, Milan: *Nachtrag zu Dr. Medini's Eine Sput von A. Čubranović*, Archiv, 18, 1911–1912, 318–319.
- Rešetar, Milan: *Toma Natalić Budislavić i njegov Collegium Orthodoxum u Dubrovniku*, Rad JAZU, 88, 1915, 136–141.
- Решетар, Милан: *Шаљива пјесма и сатира у нашој старијој литератури*, Српски књижевни гласник, XIX, 1, 1926, 111–122.
- Rešetar, Milan: *Autorstvo pjesama Ranjinjina Zbornika*, Rad JAZU, 247, 1933, 92–147.
- Rešetar, Milan: *Dubrovačka 'Turica'*, Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, 2, Zagreb, 1934, 79–80.
- Ristivojević, Marija: *Bahtin o karnevalu*, Etnoantropološki problemi, IV, 3, Beograd, 2009, 197–210.
- Robb, Nesca Adeline: *Neoplatonism of the Italian Renaissance*, London, 1935.
- Roller, Dragan: *Dubrovački zanati u XV i XVI stoljeću*, JAZU, Zagreb, 1951.
- Roči, A.: *Koleda u Dubrovniku*, Danica ilirska, 19. X 1839, 42–43.
- Ruff, R. Julius, *Violence in Early Modern Europe 1500–1800*, Cambridge, 2001.
- Sachs, Curt: *World History of the Dance*, New York, 1965.
- Salvini, Anton: *Discorsi accademici*, Venezia, 1735.
- Самарџија, Снежана: *Поетика усмених прозних облика*, Београд, 1997.
- Самарџија, Снежана: *Биографије епских јунака*, Београд, 2008.
- Servije, Žan: *Istorija utopije*, Beograd, 2005.
- Slade, Sebastian: *Fasti litterario-Ragusini*. Venetiis, 1767.
- Slade, Sebastian: *Fasti litterario – Ragusini/ Dubrovačka književna hronika*, Zagreb, 2001.
- Slamniġ, Ivan: *Maskerate Mavra Vetranovića, y: Sedam pristupa pjesmi*, Rijeka, 1986, 80–88.
- Спасић, Миливој: *Књижевно дело Мавра Ветрановић и његово доба*, Београд, 2012. [у рукопису]
- Sparti, Barbara: *The Function and Status of Dance in the Fifteenth-Century in Italian Courts*, Dance Research, 1996, 14/1, 42–61.
- Sparti, Barbara: *Moreška i Mataccino u Italiji – oko 1450–1630*, Narodna umjetnost, 2001, 38/2, 129–142.
- Stanić Darija, Mrđen Ivana, Kralj Brassard Rina: *Nasilje prema djeci i kriminalitet mladih u Dubrovniku u 18. stoljeću*, Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU, 53, 1, Dubrovnik, 2015, 241–264.

- Станојевић, Предраг: *Slobodan P. Novak „Otkriće Vetranićeve Istorije od Dijane u Milanu i Perast“; Josip Vončina „neka pitanja o novopronađenoj Istoriji od Dijane“; Mavro Vetranić „Istorija od Dijane“*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 1984, 47, 1-4, 129–137.
- Станојевић, Предраг: *Синтетичка књижевноисторијска слика дубровачке књижевности 18. века*, Радови са научног скупа одржаног у Новом Саду 5.9.1994, 1997, 2, 2, 143–174.
- Станојевић, Предраг, *Крај књижевности старог Дубровника*, Београд, 2002.
- Стефановић Караџић, Вук: *Српски рјечник*, Београд, I–II, 1852.
- Стефановић Караџић, Вук: *Живот и обичаји народа српскога*, Беч, 1867.
- Стефановић Караџић, Вук: *Живот и обичаји народа српскога*, Београд, 1957.
- Стефановић Караџић, Вук: *Српске народне пословице*, Београд, 1975.
- Стјерјопулу, Апостолос Елени: *Поетика лирског циклуса*, Београд, 2003.
- Stojan, Slavica: *Vjernice i nevjernice: žene u svakodnevicu Dubrovnika*, Zagreb–Dubrovnik, 2003.
- Stojan, Slavica, *Ženski nadimci u starom Dubrovniku*, Anali Zavoda za povijesne znanosti HAZU, 41, Dubrovnik, 2003, 243–258.
- Stojan, Slavica: *Slast tartare*, Zagreb–Dubrovnik, 2007.
- Stojanović, Ivan: *Dubrovačka književnost*, Dubrovnik, 1900, 218.
- Стојковић, Боривоје: *Историја српског позоришта*, Ниш, 1936.
- Stojković, M: *Mavro Vetranić, savremeni satirični pjesnik*, *Nastavni vjesnik*, 3, Zagreb, 1916/1917, 136–148.
- Stupičić, Ivan: *Hrvatska i Europa: kultura, znanost i umjetnost*, sv. I, Zagreb, 1997.
- Суботић, Јован: *Цветник србске словесности*, I, Веч, 1853.
- Tadić, Јорјо: *Jevreji u Dubrovniku*, Sarajevo, 1937.
- Tadić, Јорјо: *Promet putnika u starom Dubrovniku*, Dubrovnik, 1939.
- Тадић, Јорјо: *Дубровачки портрети*, 1, Београд, 1948.
- Tamarin, Georges: *Teorija groteske*, Sarajevo, 1962.
- Tatarin, Ivan: *Nekoliko rečenica s početka prvoga prologa Dunda Maroja*, *Dani hvarskog kazališta*, 34, 2008, 35–46.
- Tatarin, Ivan: *Rekonstrukcija drame 'Filide' Antuna Sasina*, *Građa za povijest književnosti hrvatske*, 37, 2010, 79–128.
- Tkalčić, Ivan : *Parnice protiv vještica u Hrvatskoj*, Rad, JAZU, CIII, 1891, 1–107.

- Tkalčić, Marina: *Vile i vilinska pedagogija u novopoganskim duhovnostima u Hrvatskoj*, *Studia ethnologica Croatica*, XXVII, 2015, 189–246.
- Tomasović, Mirko: *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb, 1978.
- Torbarina, Josip: *Italian influence on the poets of the Ragusan republic*, London, 1931.
- Toschi, Paolo: *Origini del Teatro Italiano*, Turin, 1955.
- Truhelka, Ćiro: *Opis Dubrovnika i Bosne iz god. 1658.*, Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini, Sarajejevo, 1905, 415–440.
- Urlić, Šime: *Nešto o podrijetlu Mara Battitora, priređivača prvoga izdanja Ćubranovićeve Jedupke*, *Grada*, 10, 1927, 110–118.
- Усачѡва, Рѡса, у: *Славянские древности: Этнологический словарь*, Москва, 2009, 469–470.
- Užarević, Josip: *Kompozicija lirske pjesme*, Zagreb, 1991.
- Fališevac, Dunja: *Zaoštrena dikscija (accutezza) u hrvatskom baroknom pjesništvu*, *Croatica*, 37/38/39, 1992/1993, 1107–1121.
- Fališevac, Dunja: *Epika na razmeđu 18. i 19. stoljeća*, *Dani hvarskog kazališta*, 23, 1997, 61–95.
- Fališevac, Dunja: *Petrarkin sonet broj LXI kao citatni predložak hrvatskim ranonovovjekovnim pjesnicima*, у: *Poslanje filologa: Zbornik radova povodom 70 rođendana Mirka Tomaševića*, Zagreb, 2008, 225–234.
- Feroni, Đulio: *Istorija italijanske književnosti*, Beograd, 2005.
- Forester, F, *Sex and Salvation in Tertullian*, у: *Harvard Theological Review*, 68, 1976, 83–101.
- Foretić, Vinko: *Dubrovačke bratovštine*, *Časopis za hrvatsku povijest*, I, 1–2, 1943, 16–33.
- Foretić, Vinko: *Prilozi moreški u dalmatinskim gradovima*, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, 42, 1964, 155–183.
- Foretić, Vinko: *Politički pogledi Mavra Vetranovića*, *Filologija*, 10, 1980/1981, 291–301.
- Francev, Franjo: *Dvije dubrovačke pučanske družine iz kraja 17. stoljeća*, *Nastavni vjesnik*, XXXIX, 5–8, 1931, 140–146.
- Franičević Marin: *Književne interpretacije*, Zagreb, 1964.
- Franičević, Marin: *Zbornik Nikše Ranjine i pjesnici XV i prve polovine XVI stoljeća*, *Forum*, 6, 5/6, Zagreb, 1967, 598–624.
- Franičević, Marin: *Izvori i tokovi naše renesansne književnosti*. *Forum*, 7, 7/8, Zagreb, 1968, 71–97.
- Franičević, Marin: *Pjesnici stoljeća*, Zagreb, 1974.

- Franičević, *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb, 1983.
- Franičević, Marin: *Hanibal Lucić u hrvatskoj književnosti XVI stoljeća*, Dani hvarskog kazališta, XIII, 1987, 81–92.
- Фрејзер, Џејмс Џорџ: *Златна грана*, Београд, 1992.
- Fuko, Mišel: *Istorija ludila u doba klasicizma*, Pariz, 1961.
- Hartman, Nikolaj: *Estetika*, Београд, 1968.
- Храбак, Богумил: *Трговина Персијанаца преко Дубровника у XVI веку*, Зборник Филозофског факултета, V, 1, Београд, 1960, 257–269.
- Hrabak, Bogumil: *Ugrožena plovidba za Siriju i Egipat i dubrovake mere da se ona obezbedi (XIV–XVI)*, Zbornik Filozofskog fakulteta u Prištini, XIX, 1980, 19–63.
- Химштет-Фаид, Петра: *Слика 'Цигана' у јужнословенској народној песми*, Књижевна историја, 142, 2010, 597–624.
- Huizinga, Johan: *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*, Zagreb, 1992.
- Campbell, Anna: *The Black death and men of learning*, New York, 1931.
- Castellani, Aldo: *Nuovi canti carnascialeschi di Firenze. Le „canzone“ e mascherate di Alfonso de' Pazzi*, Firenze, 2006.
- Cerva, Serafin Maria: *Bibliotheca Ragusina*, I, JAZU, Zagreb, 197. [приредио С. Красић];
- Ciappelli, Giovanni: *Carnevale e Quaresima: Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, 1997.
- Cipolla, Carlo: *Public Health and the Medical Profession in the Renaissance*, New York, 1976.
- Ćosic, Stjepan: *Ideologija rodoslovlja: Korjenic-Neoric-ev grbovnik iz 1595.*, Zagreb–Dubrovnik, 2015.
- Чажкановић, Веселин: *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд, 1985.
- Чажкановић, Веселин: *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*, Београд, 1994.
- Čale, Frano: *Pjesme talijanske Saba Bobaljevića Glušca*, Zagreb, 1988.
- Čale Feldman, Lada: *Cogito i ludilo ili smisao književnosti*, Delo, XXV, 10, Београд, 1979, 17–37.
- Čale Feldman, Lada: *Morisco, Moresca, Moreška: agonalni mimetizam i njegove interkulturalne jeke*, Narodna umjetnost, Zagreb, 2003, 40/2, 61–80.
- Čiča, Zoran: *Vilenica i vilenjak: sudbina jednog pretkršćanskog kulta u doba progona vještica*, Zagreb, 2002, 69–120.

- Čubelić, Tvrтко: *Usmena narodna dramaturgija – važna komponenta u hrvatskoj dramskoj književnosti*, *Mogućnosti*, 2-3, Split, 1977, 365–387.
- Шастел, Андре: *Уметност и хуманизам у Фиренци у доба Лоренца Величанственог*, 2015, 223–224.
- Šafarik, Pavel Jozef: *Geschichte der slawischen Sprache und Literatur nach allen Mundarten*, Prag, 1826, 252.
- Шеатовић-Димитријевић, Светлана: *Део као целина & целина као део*, Београд, 2012.
- Šoljić, A., Šundrica Ž, Veselić I: *Statut grada Dubrovnika sastavljen 1272. godine*, Dubrovnik, 2002.
- Šundalić, Zlata: *Jeđupke i hrvatske povijesti književnosti*, у: *Krležini dani u Osijeku*, 2011, 7–31.
- Šundrica, Zdravko: *Turci u dubrovačkoj katedrali*, Dubrovnik, 2-4, 1973, 415–421.
- Šurmin, Đuro: *Povjest književnosti hrvatske i srpske*, Zagreb, 1898.
- Švelec, Franjo: *Mavro Vetranović: pjesnik u svom vremenu*, Radovi instituta JAZU u Zadru, 4–5, 1958–1959, 175–214.
- Švelec, Franjo: *Mavro Vetranović: književni rad*, Radovi instituta JAZU u Zadru, 6–7, 1960, 319–392.
- Švelec, Franjo: *Satiričko u djelu Mavra Vetranovića*, у: *Iz naše književne prošlosti*, Split, 1990, 107–115.
- Švelec, Franjo: „*Robinja*“ *Hanibala Lucića*, *Mogućnosti*, 1973, XX, 668–681.
- Wilson, Stephen: *The Magical Universe: Everyday Ritual and Magic in Pre-Modern Europe*, London and New York, 2004, 115–149.
- Windland, Lita Crociani, *Festivals, Affects and Identity: A Deleuzian Perspective on the Role of Culture and Ritual in Central Italian Communities*, London, 2011.

## БИОГРАФИЈА

Тања Ракић је рођена 1980. године у Лозници. Дипломирала је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима, где је завршила и мастер студије. Од 2010. године запослена је на матичној Катедри као асистент на предметима Књижевност од ренесансе до рационализма и Историја књижевности ренесансе и барока. Објавила је више научних радова из области дубровачке књижевности и дубровачке културне историје.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а \_\_\_\_\_

број уписа \_\_\_\_\_

*Тана Рашк*  
*10016/A*

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

*Здравствена маскерација*

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, \_\_\_\_\_

*26. V 2017.*

Потпис докторанда

*Тана Рашк*



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске  
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Татјана Рачић  
Број уписа 10016/А  
Студијски програм Српска књижевност  
Наслов рада Дубровачке маскерне  
Ментор др Слобода Јешићковић  
Потписани Татјана Рачић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, 26. V 2017.

Потпис докторанда

Татјана Рачић

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Дубровачке маскертије

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду,

26 V 2017.

Потпис докторанда

Марија Ружић