

RASPRAVE O HRVATSKOJ BAROKNOJ KNJIŽEVNOSTI

Pavao Pavličić

ŽANROVI HRVATSKE BAROKNE KNJIŽEVNOSTI

Za povijesni i tipološki opis hrvatske barokne književnosti, za shvaćanje njenoga funkcioniranja kao epohe i kao stilskog opredjeljenja, mogao bi razgovor o njenim žanrovima poslužiti kao razmjerno sretno polazište. U tome se razdoblju, naime — prvo — pod utjecajem katoličke obnove i njenih službenih zahvata u književnost,¹ pojavilo jedno posve novo shvaćanje literature, načina njenoga postojanja i njene uloge u društvu, zadobivši izrazito utilitarnu crtiju. Razumljivo je da se zbog toga — drugo — prilično promijenila žanrovska situacija kako s obzirom na broj žanrova, tako i s obzirom na njihovu ulogu. A pojavilo se uz to — treće — i novo, dotada nepoznato shvaćanje žanra kao književne kategorije, značenje njegova postojanja za literaturu i za pojedinačno djelo.

U takvoj bi situaciji bilo zanimljivo znati nekoliko stvari koje s opisanim pojavama stoje u neposrednoj vezi. Nezaobilazno je, tako, pitanje o kriterijima pripadnosti djela nekom žanru u baroku, o osobinama koje mora posjedovati da bi udovoljilo pravilima vrste. Isto se tako nadaje i razgovor o stupnju i pravilima normiranosti pojedinih žanrova i konzekvencama pridržavanja ili nepridržavanja tih pravila po neko djelo u vrijednosnome smislu. Napokon, u takvim se prilikama, uz potrebnu opreznost, odnos među žanrovima i njihovo funkcioniranje u toj relaciji može shvatiti i kao slika epohe, onih, naime, odnosa koji je bitno određuju.

Hrvatska barokna književnost nudi nam na promatranje četiri osnovna žanra, od kojih su dva naslijeđena od ranijih epoha pa bitno modificirana, a dva su stvorena u baroku. To su, od starih, ep i lirika, a od novih melodrama i poema. Na prvi je pogled jasno da tu nije riječ o pojmovima istoga reda, jer su jedni viši a drugi niži. Međutim, žanrovi su u baroku — zbog već spomenute utilitarnosti — definirani (recimo to već ovdje) prije svega svrhom koju treba da postignu, te su stoga uglavnom jednoznačni: viši žanrovski pojam ne podrazumijeva u tome razdoblju postojanje nižih pojmova iste vrste, nego je on jedina moguća, ili bar jedina poželjna modifikacija pojma samog. I ovaj bi opis upravo i trebao prikazati način funkcioniranja takvoga shvaćanja književnog žanra u našem baroku.

I

Razmišljanju o žanrovima koje smo ovdje nazvali starima nameće se, u prvome sloju, pitanje o aspektima po kojima se barokna varijanta svakog od njih razlikuje od renesansne. Na drugome bi se koraku vrijedilo upitati o onim crtama koje uspostavljaju kontinuitet žanra, a na trećem o njegovu funkcioniranju kao barokne tvorevine. Međutim, budući da je, zbog svojega preliminarnog karaktera, takav razgovor prisiljen izabrati nešto općenitiji pristup, on svoje uporište mora potražiti prije svega u relaciji svakoga od tih žanrova prema ostalim baroknim književnim vrstama.

A) Lirika

Položaj lirike unutar baroknoga sistema književnih vrijednosti sasvim je specifičan: za nju u tome sustavu nije sasvim precizno određeno mjesto, pa su čak njena određenja češće negativna nego pozitivna. Protureformacijska književnost je, zbog svoje podređenosti izvanknjiževnoj svrsi, u najvećoj mogućoj mjeri očišćena od svega ispraznoga i čisto literarnog. A lirika, koja je do tada bivala gotovo isključivo ljubavna (petrarkistička), gotovo da u sebi, kao svoje žanrovske norme, sadržava sve ono što se u tome razdoblju smatra poetički neprihvatljivim. Ona se zato nije mogla prilagoditi novim kriterijima a da ne prestane biti ono što jest, osim tako da se promijeni na nekome od nivoa koji su zahvaćeni vladajućim poetičkim određenjima, ali ne i određenjima njene vlastite tradicije. I upravo se tako nešto i dogodilo.

S obzirom da lirika, zbog svojega sadržaja, nije prihvatljiva novoj poetici, nije ta poetika izradila ni instrumente pomoću kojih bi do njene transformacije trebalo doći. Ali, lirika se ipak mijenjala; vanjski signali te promjene najčešće su paradoksi, sklonost antitezi, unutrašnja diskrepancija među pojedinim elementima pjesme, spoj religioznog i svjetovnog, duhovnog i senzualnog itd. Te smo elemente obično skloni tumačiti na dva glavna načina: bilo tako da

tvrdimo kako su oni plod specifičnoga baroknog senzibiliteta,² bilo opet tako da povjerujemo kako jedan od polova antiteze predstavlja plaćanje danka izvanknjiževnoj kontroli, a drugi opet bavljenje čistom literaturom.³ I doista, oba se ta mišljenja mogu, u određenim situacijama i na karakterističnim primjerima, pokazati kao točna. Međutim, aspekt koji ih oba ujedinjuje jest upravo aspekt žanrovski.

Nalazeći se u položaju koju smo netom opisali, lirika se morala na nekakav — najčešće spontan — način ponovo žanrovski konstituirati, i to u nekoliko osnovnih smislova. Morao se, najprije, proširiti sam pojam lirike tako da u njega mogu stati sadržaji koji mu tada nisu bili svojstveni, ili bar nisu pretežali. Na daljoj, nešto konkretnijoj razini, morao se revidirati i pojam ljubavi koji i u baroku ostaje glavnim motivom lirskoga opjevavanja. Napokon, valjalo je stvoriti i novi odnos prema vlastitoj lirskoj — od vladajućih kriterija zaniževanoj — književnoj tradiciji.

Barokna se lirika tako, pod utjecajem novih zahtjeva, promijenila samo na sadržajnoj razini. U smislu u kojemu ovdje govorimo, ona se nije promijenila na razini izraza; promjene na toj razini rezultat su, kako ćemo kasnije nastojati pokazati, modifikacija koje su se već dogodile u ranijem trenutku o kojemu je ovdje i riječi. Ogleđajmo svaku od tih dviju razina posebno.

1. U sadržajnoj sferi zbilo se, najprije, važan prodor duhovne lirike, kako u kvantitativnome smislu, tako i po značenju koje joj se pridaje. U kanconijerima i uopće opusima naših baroknih pisaca zauzima duhovna lirika daleko više mjesta nego u njihovih prethodnika,⁴ a raspon joj je širi. Pojam ljubavi revidiran je u tim pjesmama u tome smislu da je ljubav prema božanstvu neobično slična zemaljskoj ljubavi, premda zemaljska ljubav predstavlja negativan pol. Zato je duhovna ljubav opisana onim istim sredstvima kojima i zemaljska, naime najčešće petrarkističkim načinom.⁵ Napokon, i sam pojam zemaljske ljubavi dobio je — na razini kanconijera kao cjeline, a ne na razini pojedinačne pjesme — značenje negativnoga primjera, ilustracije pobožnih misli koje se javljaju na kraju.

Barokna se lirika, u sadržajnoj sferi, nastoji prilagoditi ostalim rodovima baroknoga razdoblja, pa zato i pokazuje stanovite motivske odnosno sadržajne sličnosti npr. s epom i poemom.⁶

2. Drugačije je u sferi izraza. Ona je, naime, ostala uglavnom nedodirnutu zahtjevima izvanknjiževne kontrole, pa se u tome aspektu barokna lirika u velikoj mjeri oslanja na tradiciju. Ona je — u hrvatskoj književnosti — preuzela u cijelosti pjesnički jezik koji su joj namrli prethodnici i dosljedno ga je dalje razvijala. Isto se zbilo i s metaforikom: barokni su autori baštinili od renesansnih, pa su elemente njihove, najviše petrarkističke, pjesničke slikovitosti, dalje razvijali. Napokon, slično je bilo i s ostalim aspektima, kao što su stih, rima, oblici itd.: i oni su preuzeti bez većih modifikacija, da bi istom kasnije doživjeli osjetljivije zaokrete.

Na ovome se mjestu javlja pitanje o uzrocima baroknih inovacija upravo na terenu izraza i o njihovu mjestu u okviru ovakvog pogleda na stvari. Njihovo objašnjenje leži, čini se, opet u žanrovskoj situaciji. Spomenute su se dvije razine razvijale u baroku zasebno, jer je ona sadržajna nastojala ići ukorak s novim normama, dok se razina izraza razvijala po vlastitoj logici. Zbog toga je u sadržajnoj sferi došlo do preokreta i prilično jasnog prekida s tradicijom, dok je u sferi izraza kontinuitet (npr. metaforike) prilično jasan.⁷ Dok se jedna sfera našla pod utjecajem izvanjskoga faktora, druga joj se nije primjeravala, nije se s njome usklađivala; zato je sfera sadržaja ponajviše normirana, dok sfera izraza nije. To je stvorilo specifično baroknu diskrepanciju između jednoga i drugog.

Još dalje: budući da je sadržajna sfera razmjerno skućena, utoliko se jače razvija ona druga: domena izraza. Buja metaforika, razvija se pjesnički jezik, pojavljuju se i drugi oblici osim dvostruko rimovanoga dvanaesterca i osmeračkog katrena.⁸

Zbog toga je razumljivo što su hrvatskim i drugim evropskim lirikama (npr. talijanskima) zajedničke teme, motivi i ostali aspekti iz sadržajne sfere, dok su im ranije, u doba vladajućega petrarkizma, bile zajedničke upravo karakteristike iz domene izraza.⁹ Bujanje metaforike u hrvatskome baroku objašnjivo je pak jedino uvidom u odnos pjesnika toga doba prema vlastitoj književnoj tradiciji.

A diskrepancija između sadržajne razine i razine izraza s vremenom se ustalila i pretvorila u konvenciju. Ta je konvencija do te mjere izrazita da je njene tragove moguće zamijetiti i u drugim žanrovima — npr. u epu ili poemi — tamo gdje je riječ o njihovim lirskim pasażima.

B) Ep

Ep u baroknome žanrovskom sustavu zauzima potpuno oprečan položaj od lirike: upravo on je u protureformacijskoj poetičkoj koncepciji jedan od najprihvatljivijih žanrova: zbog svoje narativne prirode on — u situaciji u kojoj su sadržajni aspekti djela najvažniji — predstavlja jedno od najmoćnijih sredstava za postizavanje onih ciljeva koji se tada pred književnost postavljaju. Zbog toga je i njegov odnos prema tradiciji žanra specifičan: njemu je lakše baštiniti od renesanse no lirici, a to se baštinenje i zbiva na drugačijem nivou. A ipak, rezultati takva njegova položaja u domeni njegovih specifično baroknih aspekata nisu bitno drugačiji no rezultati položaja lirike; nalazeći se na dvama suprotnim polovima, ta dva žanra slijede u svome razvoju prilično slične putove.

Činjenica da je mjesto epa među baroknim žanrovima dosta precizno definirano znači prije svega to da je i piscu i njegovu čitatelju unaprijed jasno što epom valja postići. A budući da su te svrhe više moralne i religijske nego književne naravi, barokni je ep definiran prije svega svojim sadržajnim aspektima. Pri njegovu, dakle, stvaranju treba voditi prije svega računa o onim sadržajima (i dalje: motivima, scenama, situacijama, tvrdnjama i poukama) koji se u njemu moraju pojaviti, a manje o načinu na koji će se to zbiti i pjesničkim sredstvima kojima će se to postići.

I doista, barokni je ep najviše, i gotovo jedino, određen onim nizom sadržajnih elemenata (od najopćenitijih do posebnih) za koje je poželjno da se u njemu pojave. On, tako, treba da prikazuje borbu za kršćanstvo, da, dakle, bude tendenciozan. On, nadalje, mora uzdizati naciju, njenu silu i povijesnu ulogu. Valja mu, uz to, pokazati na djelu najistaknutije predstavnike te nacije dajući uvid i u njihov emocionalni život, osobito ljubavni, a onda i u njihovu ratničku mudrost i spretnost u dvobojima. Ne smije barokni ep propustiti da čitatelja informira o raspoloženju božanskih sila prema akcijama junaka. Tih osobina ima još,¹⁰ ali je važno da su one zajedničke kako npr. Tassu i Gunduliću, tako i Gunduliću i braći Zrinski, Menčetiću, Vitezoviću i drugima.

Uza sve to, nisu u baroku poetički normirana sredstva kojima nabrojanim zahtjevima valja udovoljiti. Nema tada nikakva posebnog epskog stila, osim onoliko koliko je on prisutan već u samome izboru tema i motiva, ali ne i u načinu izlaganja. Premda i dalje priznaje vergilijansku tradiciju, barokni je ep shvaća na nov način: on nije stvorio paradigmatički predložak kojega bi se u pisanju valjalo pridržavati, nego postoji samo paradigmatička tematika. Ta tematika opet, nije shvaćena kao univerzalna, nego kao povijesno situirana (nije slučajno što se većina baroknih epova zasniva na istinitome povijesnom događaju),¹¹ s time da je normiran izbor onih aspekata toga događaja koje treba istaknuti, kao i izbor događaja samog.

Iz toga, slijede i osnovne osobine baroknoga epa u hrvatskoj književnosti koje je, za ovu prigodu, najjednostavnije opisati na razini odnosa epa prema drugim baroknim žanrovima s jedne, a na razini njegove vlastite strukture s druge strane.

1. Barokni je ep skloniji interferirati s drugim žanrovima nego što je to bio ep u renesansi. Čini se da je moguće reći kako on s drugim žanrovima nije ravnopravan, nego im je nadređen, pa zato teži da ih u sebe uključi. To se vidi po nekoliko crta.

a) U tematskoj sferi, barokni ep nastoji da dade novu, autoritativnu i definitivnu interpretaciju onih pojmova koji su inače predmet obrade u drugim žanrovima. Tako on daje vlastitu sliku ljubavi — koja je predmet lirike — zahvaćajući je u većini njenih aspekata i manifestacija te izabirući jednu koja je najprihvatljivija. Isto je tako s vjerom — ona je uži predmet religiozne poeme — i s drugim temeljnim pojmovima. Nije čudno što je i taj aspekt zajednički *Osmanu*, *Bogatstvu i uboštvu*, *Odiljenju sigetskome* i drugim spjevovima.¹²

b) Razumljivo je onda što ep preuzima i motive svojstvene ostalim žanrovima, i to upravo na onim mjestima gdje se bavi temama koje su za njih karakteristične. Naći ćemo tako, npr. u *Osmanu*, motiv tužbe napuštenoga ljubavnika ili ljubovnice, petrarkistički motiv ženskog kupanja, motiv rastanka itd. Ili, iz drugoga žanra, motiv pokajanja, religioznoga zanosa, preobraćenja i slično.¹³

c) Napokon, znade barokni ep interferirati s drugim žanrovima i u domeni metaforike, i to na onim mjestima koja se tematski i motivski poklapaju s drugim žanrovima. Naći će se u njemu, tako, veći broj petrarkističkih metafora i pjesničkih slika, ondje gdje je riječ o ljubavi i ženskoj ljepoti, a nisu mu u takvim prilikama strane ni sintaktičke figure kao antiteza, paralelizam, parovi riječi, figure karakteristične za petrarkizam.¹⁴

2. Nešto slično događa se u domeni strukture baroknoga epa. On, naime, kao struktura funkcionira najbolje onda kad je promatran iz perspektive suvremenih mu poetičkih normi i izvanliterarnih zahtjeva, dok se sam po sebi ne doimlje kao nešto zatvoreno i čvrsto. Posljedice takva stanja su višestruke, a moguće ih je opisati u terminima odnosa dijela i cjeline.

a) Hijerarhija među pojedinim dijelovima baroknoga epa ne uspostavlja se — ni pri njegovu stvaranju — po mjestu koje oni zauzimaju u strukturi djela, nego po kriteriju sadržajnom. Zbog toga se glavni tok radnje i epizoda ne odnose kao nadređeni element prema podređenome, nego su ravnopravni. To rezultira velikim brojem epizoda, čestim i opširnim digresijama, pa se glavna linija pripovijedanja povremeno posve napušta. Primjeri iz epova hrvatskih pjesnika mnogobrojni su.¹⁵

b) Po svojoj strukturi, ep je labav: ideja djela kao cjeline nije sugerirana njegovom strukturnom zaokruženošću, nego sadržajnom cjelovitošću opisanoga događaja, činjenicom da je on ispričovijedan do svojega logičnog kraja. Primjer dvaju izgubljenih pjevanja *Osmana* dobro to ilustrira: njihova se odsutnost osjeća samo zato što je u njima sadržan jedan dio radnje. Točnije, dio radnje sadržan je sigurno u jednome od njih, dok je bez drugoga djelo sasvim shvatljivo.¹⁶ Izgubljena pjevanja ne nedostaju kao dio strukture nego kao dio sadržaja; broj pjevanja i epizoda u baroknome epu varira i može se mijenjati, ako ne zahvaća u razumijevanje toka pripovijedanja.

c) Dosljedno rečenome: vrijednost djela kao cjeline i njegova ideološka prihvatljivost ne određuju se čvrstinom

njegove organizacije, niti njegovom unutrašnjom logikom, nego osobinama svakoga, od njegovih dijelova, naime činjenicom da su sve sadržajne komponente zadovoljene i da je ispunjen onaj krug motiva koji norma iziskuje.

I kod epa, dakle, slično kao i kod lirike, sadržajna i izražajna strana stoje, s obzirom na normu, u diskrepanciji. Samo, dok je lirika, u odnosu na ranija razdoblja, ostala u većem svome dijelu sadržajno ista, pruživši samo tome sadržaju — ponajviše deklarativnim sredstvima — novu interpretaciju, a izraz joj se razvijao po vlastitoj logici, oslanjajući se na tradiciju, kod epa koji ima i nov sadržaj, izražajna se komponenta razvija pod većim utjecajem ostalih žanrova. I ovdje, međutim, upravo takav odnos između izraza i sadržaja, odnos, naime, u kojemu su oni posve neusklađeni, teži da se ustali i uobičaji. Da, ukratko, postane konvencijom.

II

Opis žanrova koji su uvedeni u književnost u baroku — a to vrijedi za hrvatsku književnost kao i za ostale evropske — susreće se već na samome početku s jednim paradoksom: premda su, naime, obje vrste — i melodrama i poema — izrazito barokne tvorevine, nadaje se misao da su one zapravo predmeti dviju različitih poetika, ili bar da su proizvodi dviju međusobno prilično različitih faza jedne iste, barokne poetike. Vidljivo je to najprije po načinu njihova nastanka, zatim po tematici, i napokon po različitim razinama na kojima se kreću njihove žanrovske norme. Nema, doista, nikakve sumnje da je melodrama, nastajući potkraj šesnaestog stoljeća¹⁷ (i bivajući već desetak godina kasnije usvojena u nas) još u velikoj mjeri proizvod renesansnoga načina mišljenja, produkt, naime, nastojanja da se u sistem žanrova na prazno mjesto uvede pandan klasičnoj tragediji, budući da renesansa tragedije nema. Poema opet nastaje iz potrebe da se uobličie neki novi sadržaji; ne, dakle, kao udovoljavanje izrazito književnim potrebama, nego potrebama ideološkim. Nije zato čudno da su te dvije vrste normirane na različitim razinama, premda su obje barokne: dok je u melodrami glavna ideja vodilja oponašanje klasičnih uzora, pa je ona sva okrenuta pitanjima forme, dotle poema želi dati nove, poučne sadržaje, pa joj je sadržaj i važniji. Melodrame su, zato, najlakše usporedive po strukturi, poeme je najbolje dovoditi u međusobnu vezu po sadržaju.

A) Melodrama

Melodrama je nastala ne samo kao izraz pokušaja da se stvori pandan jednome klasičnom žanru nego i nastojanjem da se taj žanr što je moguće potpunije obnovi sa svim svojim formalnim osobinama, i to na dvije osnovne razine: na nivou radnje i na nivou strukture.

Na nivou radnje proizlaze iz toga dalekosežne posljedice po melodramu kao žanr, i to najprije u sferi izbora teme, a onda i u sferi odnosa među likovima. Za temu se uvijek bira takav događaj koji je presudan za opisanu zajednicu, pa je sudbina svih likova vezana za sudbinu protagonista, a odluke ovih potonjih odlučuju o daljem razvoju opisanoga društva. Zato se — bar u početku — kao teme tih igrokaza pojavljuju antički sadržaji, bilo mitski, bilo izravno iz tragedija starih autora. U nas primjer za to predstavljaju Gundulićeve melodrame; i one sačuvane, a sudeći po naslovima i izgubljene, obrađuju klasične sadržaje.¹⁸ Nego, i kasnije, kako se u razvoju melodrame prešlo na teme iz nacionalne povijesti, ništa se nije bitno promijenilo: uvijek se opisuju presudni trenuci u životu zajednica ili naroda, a glavni junaci, rješavajući često svoje intimne (npr. ljubavne probleme, odlučuju o daljoj povijesnoj sudbini zajednice kojoj su na čelu Palmotićeve melodrame, sa svoja tri glavna tematska kruga (klasični, renesansni i domaći izvori)¹⁹ jasno to pokazuju, a najpoznatija među njima, *Pavlimir*, dobro ilustrira netom izrečenu konstataciju.

Značajnije su posljedice proizašle iz pokušaja melodrame da reproducira grčku tragediju u sferi strukture. Ona je, naime, uvjerena kako su grčke tragedije bile bar djelomično i pjevane, pa se zato napose komponira za nju glazba, a tekst se, sa svoje strane, prilagođava namjeni da bude uglazbljen. Iz toga slijede dvije veoma važne posljedice, koje su osobito u hrvatskoj melodrami jako dobro vidljive i osobito su u nas imale dalekosežne odjeke.

1. Sprega teksta i glazbe utječe najprije na način strukturiranja scenskog teksta, i to na nekoliko glavnih, podjednako važnih razina.

a) Pojavljuju se dramaturški nefunkcionalni prizori. U ranijim scenskim formama (npr. u pastorali) takvih prizora nije bilo; u melodrami je njihov zadatak da istaknu glazbu, da dadu priliku za pojavu nove arije ili za produciranje zbora. Zborovi su opet u melodrami neobično česti, pa ne postoji samo jedan kor kao u grčkoj tragediji, nego onoliko koliko je sredina kroz koje se protagonisti kreću.²⁰ Nadomještanje dramaturške funkcionalnosti glazbenom, specifično je barokno iznahašće i ranije nije bilo zamislivo; ono je i razumljivo, uzme li se u obzir činjenica da je u melodrami ishod radnje, zbog poznatosti motiva, najčešće unaprijed svima znan.

b) Pod utjecajem glazbe pojavljuje se simetrija, kako među prizorima, tako i unutar pojedinih scena. Način na koji dolaze replike likova i kora svakako je posljedica razvoja glazbene linije. Simetrija je najčešća u onim prizorima u kojima nastupaju korovi jer upravo u njima i jest najizrazitiji nedramatični karakter melodrame.²¹

c) Da bi se na nj mogla komponirati glazba, tekst se i svojim metričkim osobinama morao tome prilagoditi, ne samo u smislu simetrije nego i na mnogo bitniji način: upotrebom različitih — dotada većinom nerabljenih — stihova i strofa. I

doista, s pojavom melodrame dospijeva u hrvatsku književnost takva množina stihova i oblika koja se još nedavno nije mogla ni slutiti. Hrvatska je književnost prije pojave melodrame pretežno petrarkistička, a kao najčešće stihove nabi osmerački katren i dvostruko rimovani dvanaesterac. Ovaj je posljednji ujedno i najčešći stih epske i dramske književnosti, onda kad je ova u stihovima. S melodramom se pojavljuju svi stihovi od četverca do deveterca u najrazličitijim polimetričkim kombinacijama.²² Organizirani su u različite strofe od distiha do oktave i strofe od devet ili deset, pa čak i više stihova. 2. Implikacije navedenih činjenica za odnos melodrame prema metrici opet su prilično dalekosežne, a osobito za povijesnu ulogu melodrame; one se takvima pokazuju već pri samome dovođenju ovdje pobrojanih opažanja u međusobnu vezu.

a) Dramaturški nefunkcionalni prizori upravo su oni u kojima se pojavljuje najveća simetrija i u kojima dolazi do upotrebe novih stihova i strofa. Podsjetimo li se tvrdnje da su oni bili pjevani, stvar će biti još vjerojatnija. U hrvatskoj melodrami, zato, postoji i težnja da se govorni stih luči od pjevanoga, pa je zato obično jedan od stihova (obično dvanaesterac) izabran da funkcionira kao nulta razina, odnosno proza.²³

b) Simetričnost pojedinih prizora sugerirana je najčešće upravo upotrebom pojedinih stihova i strofa. Valja, naime, pretpostaviti kako u takvim prizorima različiti likovi pjevaju razne melodije, ili bar razne dionice iste kompozicije. Tim je dionicama primjerena različita metrika slika, pa je upotrijebljena i različita strofa odnosno stih. Obično se replike u takvim prizorima odnose kao glavna melodija i refren, i to i metrički i sadržajno. U tome su onda moguće i varijacije: bilo tako da se razmaci u kojima refren upada s obzirom na broj strofa produžuju ili skraćuju, bilo tako da je javljanje refrena sugerirano samo metrički (i, najvjerojatnije, melodijski), a ne i sadržajem same replike.²⁴

c) Upotreba stihova različitih dužina također je specifična. Nalazeći se u stalnome međusobnom odnosu u koji ih stavlja glazba, stihovi teže da postanu signalima bilo nekih sadržaja, bilo opet mjesta onoga tko ih upotrebljava u cjelini djela, što vjerojatno stoji u vezi s melodijama. Ne samo, dakle, da odnos između stiha koji predstavlja nultu razinu i ostalih stihova teži da postane stalan nego i odnosi između pjevanih stihova nastoje da se ustale pa jedni postaju običniji za kor, drugi za monolog glavnoga lika itd. Isto važi i za strofe, a i jedno i drugo je najuočljivije na razini pojedinačnoga igrokaza.²⁵

Iz svega rečenoga razmjerno je lako zaključivati i o povijesnoj ulozi melodrame u hrvatskoj književnosti. Ona nije dala veoma značajnih djela, nije se dugo održala (u doba Ignjata Đurđevića već je više nema), a osobinama svoje strukture nije ostavila presudnijih tragova na razvoj hrvatskoj dramske književnosti, čak ni u onim razdobljima koja inače programatski nasljeđuju barokne pisce (npr. potkraj XVIII st. u Dubrovniku). Ali, zato su tragovi melodrame na metričkome nivou neobično značajni, i to na dva načina. Prvo, ona je u hrvatsku književnost uvela mnoge stihove i strofe i tako ih zapravo za nju stvorila davši im upotrebu u kontekstu. Drugo, ona ih je uvela toliko da se metrička situacija naše književnosti nakon nje bitno promijenila: poslije melodrame, jedan stih ili oblik daleko teže postaje semantički zabilježenim signalom sam po sebi. Bit će, ubuduće, potrebno više elemenata za konstituiranje njegove metametričke funkcije.

B) Poema

Za razliku od melodrame, barokna poema je žanr za koji nemamo preciznih kronoloških uporišta na osnovi kojih bismo mogli ustvrditi da ona počinje postojati upravo u tome razdoblju. Dok se, naime, za melodramu doslovno do u datum znade kada se pojavila na sceni, kod poeme ćemo se morati pomiriti s time da nam je to — u evropskim okvirima — nemoguće utvrditi, a suočit ćemo se i s činjenicom da su i prije baroka postojala djela koja bismo smjeli nazvati poemama. Ako se ipak odlučujemo da o njoj progovorimo kao o novome, specifično baroknom žanru, onda razlozi za to leže u dvjema osnovnim činjenicama. Prvo, ona sad ima takvo mjesto u baroknome žanrovskom sistemu, da je legitimno možemo smatrati baroknom kreacijom; drugo, ona je sada do te mjere iznova određena i normirana da se sama po sebi kao nov žanr nameće.

Iz prve od navedenih činjenica — iz mjesta poeme u žanrovskome sistemu — proizlazi način njene normiranosti, pa zato i njene osobine: ona je stvorena da bi izrazila sadržaje koji nisu dovoljno opsežni ni dovoljno važni da bi se obradili epom, a na način koji je bliži lirskome izričaju. Ona je, dosljedno tome — u hrvatskoj književnosti kao i drugdje — normirana prvenstveno na sadržajnome nivou i na njemu, se i temelje sličnosti između pojedinih poema. Iz druge činjenice, iz osobitih karakteristika barokne poeme, proizlaze zajedničke osobine tih djela na nivou strukture. U njima je opisan događaj koji unutar sebe nema gotovo nikakva razvoja, početna situacija nalikuje završnoj, često samo sa suprotnim predznakom. U opisanome zbivanju sudjeluje malen broj likova, od kojih je samo jedan glavni, broj situacija i ambijenata je malen bez obzira na dužinu djela, način izlaganja najčešće je monološki.

Nakon svega sto je rečeno, nije čudno što se barokne poeme u hrvatskoj književnosti upravo po sadržajnome kriteriju raspadaju na dvije različite, ako ne i međusobno oprečne skupine, na religiozne i komične poeme. U isto vrijeme, za sve njih, bez obzira kojoj skupini pripadale, vrijede pravila koja smo upravo nastojali uočiti. Pitanje: treba li u ovakvome slučaju prihvatiti sadržajni kriterij klasifikacije (u kojem bi se slučaju radilo o dva različita žanra), ili kriterij strukturni (u kojem slučaju sadržajne razlike ne bi bile relevantne), rješava nam se ovdje jednom drugom konstatacijom o osobinama tih spojeva. I jedni i drugi, naime, stoje u dosta jasnom, često naglašenom, premda ne uvijek odmah

razaznatljivom, odnosu prema književnoj tradiciji. Taj odnos je i kod jednih i kod drugih plod istoga naziranja na literaturu i njene konvencije, i istoga mjesta tih djela u baroknome žanrovskom sistemu. A to nam onda daje pravo da ih razmatramo zajedno, razdvajajući ih ipak u dvije podskupine.

1. Sličnosti koje postoje među religioznim poemama u hrvatskoj baroknoj književnosti imaju dvije važne osobine: prvo, one su ujedno i one točke koje ih povezuju sa sličnim spjevovima u ostalim evropskim književnostima toga i kasnijih razdoblja; drugo, te su sličnosti ujedno i specifično barokne crte tih djela. Njih je moguće tražiti na tri osnovne razine: tematskoj, motivskoj i strukturalnoj.

a) Tematski krug takvih djela nije jako širok: ona, uz manje iznimke, prikazuju pokajanje grešnika, pa će taj motiv znade pojaviti i onda kad to nije glavna tema djela, nego tek jedna od njegovih komponenata (npr. u Kavanjina).²⁶ Tu temu imaju najreprezentativnija djela toga žanra: Gundulićevoj, Buinćevo, Đurđevićovo, Kanižlićevo. Razloge pojavi upravo te teme gotovo da i nije potrebno posebno objašnjavati: protureformacijska su nastojanja inzistirala upravo najviše na magičnosti pokajanja i povratka u krilo crkve, a ona su sugerirala i biblijsku tematiku u kojoj je motiv pokajanja obrađen na nekim od najpopularnijih mjesta. Sličnosti postoje i na motivskoj razini. Postoji niz motiva koji se javljaju u svim tim djelima, a ne stoje u najužoj vezi sa samom temom tih djela, te ih zato treba tumačiti kao dio žanrovskih konvencija. Jedan je od takvih motiva motiv špilje i pustoši u kojoj se pokajnik nalazi, zatim reminiscencije na grijeh, opis ženske ljepote koja je grijehu bila uzrok, odnos prema prirodi u kojoj grešnik boravi itd.

b) Sličnosti u strukturi proizlaze izravno iz tematskih i motivskih. Spjevovi su većinom monološki ustrojeni, a piščevi su komentari svedeni na najmanju mjeru. Budući da je glavni sadržaj spjeva grešnikovo prisjećanje vlastite prošlosti, spjev se vazda odvija u tri nejednako duge faze: prva, uvodna, u kojoj se obično javljaju i piščevi komentari, kratka je; druga, centralna, najduža je, dok treća, u kojoj grešnik dobiva oprost, također zauzima sasvim malo prostora.²⁷

2. Kod komičnih poema situacija se bitno ne razlikuje od netom opisane: i ta djela pokazuju izrazite sličnosti, i to na istim razinama na kojima se podudaraju i religiozne poeme. Istodobno, to su i točke njihova dodira s djelima istoga žanra u drugim evropskim književnostima.²⁸

a) Tema je takvih djela svagda ljubav nekoga komičnog lika prema osobi koja je i sama komična, ili pripada konvencionalnom, junaku nedohvatljivom svijetu. Humorni efekti zasnivaju se na suprotstavljanju konvencionaliziranog svijeta nekonvencionaliziranome.

b) U motivskoj sferi sličnosti su također izrazite. Najčešće je tu suprotstavljanje seoskoga i gradskog, suprotstavljanje duhovnoga i materijalnog, doslovnoga i simboličnog. Komični junaci imaju npr. uvijek u vidu samo upotrebnu vrijednost dara koji nude svojoj izabranici, a ne i simboličnu. I oni se nalaze na osami, u divljini, ili na mjestu neprimjerenu njihovu raspoloženju.

c) I ovdje prevladuje monolog, i to monolog lica koje nitko ne sluša. Uvodni dio, u kojem se lik predstavlja ili ga predstavlja pisac, vrlo je kratak, središnji teče linearno i sastoji se od ljubavnih izjava, dok na kraju, u dijelu također kratkome, dolazi preokret, jer se junak trijezni i poduzima korake koji tome odgovaraju. Humornost početka i kraja zasniva se na karakternim osobinama lika, humornost centralnoga dijela na načinu njegova izražavanja.

Rečeno je već kako je ono što povezuje komične i religiozne poeme njihov odnos prema tradiciji. Ovdje bi se ta veza mogla preciznije označiti kao odnos prema petrarkizmu na jednoj, a odnos prema sebi samima kao žanru na drugoj strani.

a) Odnos tih djela prema petrarkizmu moguće je opisati kao dva pola istoga stanja. Religiozne poeme, baveći se duhovnom ljubavlju, upotrebljavaju za njen opis ista petrarkistička sredstva kao i za opis zemaljske ljubavi. Komične poeme veliki dio svoga humornog efekta zasnivaju na iskrivljavanju petrarkističkog načina izražavanja i metaforike. Prema petrarkizmu se, dakle, obje skupine djela određuju. Uzmemo li u obzir još i činjenicu da su pisci jednih i drugih najčešće isti, da u jednim djelima parodiraju elemente koje u drugima ozbiljno rabe, nećemo moći mimoći zaključak o njihovu izrazito baroknome odnosu prema vlastitome poslu.

b) Da su autori i njihovi čitatelji svjesni baroknih poema kao jedinstvenoga žanra, dokazuju tri elementa. Prvi su među njima dodirne točke na raznim nivoima koje smo ovdje nabrojali: ne treba mnogo pa da ih shvatimo kao žanrovska obilježja. Drugi je element pjesnički oblik kojim se služe: od *Derviša* i *Suza sina razmetnoga* najčešćom strofom tih spjevova postaje strofa *ababcc*, koju rabi i Ignjat Đurđević sto godina nakon tih djela: ona se pretvorila u signal pripadnosti žanru.²⁹ Napokon, po nekim je indicijama moguće pretpostaviti da su se komične poeme, bar ponekad, parodijski odnosile ne samo prema petrarkizmu nego i prema religioznim poemama: one često iskrivljuju upravo one metafore koje religiozne poeme najčešće rabe.

Barokna nam se poema tako pokazuje kao žanr sa sudbinom posve različitom od sudbine melodrame: dok je melodrama, nastajući iz jednoga književnog programa na izmaku počela kao već izgrađen žanr, da bi potom zamrla ili se posve pretočila u operu, poema je, nastajući iz dosta nejasnih pretpostavki, pomalo stjecala čvrstinu i izgrađivala norme, da bi se naposljetku izgradila kao žanr koji će svoja pravila nametati kao nešto očito i primjenljivo stotine godina pošto

baroka nestane.>

III

Premda se ovakva analiza žanrovske situacije u baroku morala — zbog razumljivih razloga — baviti i marginalnim pitanjima, a na nekim će se mjestima zacijelo pokazati i nedostatnom, iz nje ipak proizlazi nekoliko dosta očitih zaključaka. Njih je, upravo zbog spomenute nedostatnosti, nemoguće formulirati strogo tipološki, pa je zato potrebno težiti samo njihovoj što većoj preglednosti.

1. Žanrovska je situacija u baroku takva da ga ona razlikuje i od renesanse i od kasnijih razdoblja. To se razlikovanje očituje kako po broju žanrova, tako i po njihovu značenju i međusobnom odnosu. Već ta situacija — kako smo je pokušali opisati — brojem žanrova i njihovim rasporedom, dopušta da barok prepoznamo kao nešto posebno.

2. U baroku postoji novo shvaćanje žanra: on je odrediv — i određen — ne nekim svojim specifičnim mjestom u klasifikaciji književnih vrsta stvorenoj po stilskim osobinama, na nivou retoričkom, nego po svrsi koju mu je određeno da izvršuje; ta je svrha redovito izvanknjiževna. Žanr je u baroku prepoznatljiv gotovo isključivo kao didaktički, nabožni, narativni i slično, a nije definiran svojim odnosom prema idealnome sistemu književnih vrijednosti, kao u renesansi.

3. Žanrovi su i normirani na sadržajnom nivou, a ne na razini stila ili nekoj drugoj. To znači da norme određuju prije svega što, u djelu neke vrste treba da se pojavi (kako na tematskoj tako i na motivskoj razini), dok je piscu ostavljeno na volju kako će te elemente kombinirati, kao što mu je prepušteno i da izabere metafore i trope koje će upotrijebiti. Kriterij za utvrđivanje pripadnosti djela i žanru i kriterij njegove savršenosti u žanrovskome smislu zato je najčešće sadržajni.

4. Time je onda objašnjeno zašto — a djelomično i kako — nastaju u baroku novi žanrovi. Oni se javljaju zato da bi udovoljili nekim specifičnim svrhama, da bi izrazili neke sadržaje. Iznimka je melodrama; ni ona se, međutim, ne udaljuje mnogo od toga nastajući kao pandan klasičnom žanru, ona ipak zadobiva specifično barokna obilježja, da se zatim, kad sadržaj koji je pokrivala postane nepotrebnim (prvenstveno na sadržajnoj razini), promijeni ili sasvim nestane. Broj baroknih žanrova se, s odmicanjem baroka, sve više smanjuje, prvenstveno zato što se smanjuje broj ideološki prihvatljivih sadržaja, pa preživljavaju tek oni u kojima je prihvatljiv sadržaj već otprije prisutan.

5. Barokni žanrovi nisu normirani na razini izraza, pa se ta razina nastavlja na temelju naslijeđenih tekovina renesanse. To već na početku stvara nesuglasje između novih — pretežno nabožnih — sadržaja i načina njihove obrade, diskrepanciju koju odmah prepoznajemo i koju smo inače navikli imenovati baroknom. U kasnijoj fazi baroka dolazi do jakoga bujanja ničim nesputavane razine izraza, jer je sadržajna razina nepromjenljiva i razmjerno ograničena. Razina izraza se komplicira, stvarajući još veću diskrepanciju između sebe i sadržaja, rađajući tako situaciju karakterističnu za svako barokno djelo.

6. Ta diskrepancija teži da se, u odmaklijim fazama, pretvori u žanrovsku normu. Koliko god da je razina izraza prepuštena slobodnoj volji pjesnika, ipak se stvaraju neke konvencije, postupci koji pomalo postaju tradicionalni i nastoje se nametnuti kao jedini moguć način govora o dotičnoj (poetički propisanoj) temi. Zajedničke osobine komičnih poema vjerojatno su rezultat upravo takva procesa. Proces konvencionalizacije odnosa izraza i sadržaja teče samo do one granice do koje ti postupci mogu ostati općebaroknima. Ne stvara se, naime, na razini izraza nikakav odnos takvih djela prema drugima u sferi racionalnoga, poetičkog mišljenja niti se za njih doista određuje primjeren im stil, nego se konvencije učvršćuju samo do one mjere do koje to dopušta barokno shvaćanje književnosti na jednoj, a barokno shvaćanje žanra (mogućnosti njegova normiranja odnosno identifikacije) na drugoj strani.

7. Barokni žanrovi duguju i svoje postojanje i svoje osobine upravo svojoj pripadnosti baroku. Njega je, naime, u književnosti neobično teško definirati, to više što — pogotovu u hrvatskoj književnosti — nije provedena analiza svih bitnih aspekata baroknih djela, nego je davana prednost jednome među njima — metaforici. A upravo barokna književnost svojom složenošću imperativno nalaze da na što više razina opišemo njene tvorevine. Jedan od tih vidova su upravo žanrovi. Oni su se razvili kao direktni izraz onih istih ideja koje su, djelujući normativno na sadržaj, stvorile i baroknu metaforiku i barokni stil uopće, i sve druge crte koje kao barokne prepoznajemo. Poetičke su sile djelovale najjače upravo na terenu žanrova, i to ne određujući način stvaranja djela koja im pripadaju, kao u renesansi, nego nudeći unaprijed njihovu interpretaciju. Izvorište tih sila zato je točka u kojoj se stječu i barok kao cjelina i sve njegove manifestacije.

Zato su barokni žanrovi razumljivi jedino u okviru baroka kao razdoblja i stilske orijentacije u cjelini, jedino su iz toga obzorja vidljive njihove specifične barokne osobine. Ali, pojam baroka moguće je definirati jedino oslanjajući se, između ostaloga, i na neku interpretaciju žanrova u tome književnom razdoblju. Barokno govoreći: barok, to su barokni žanrovi, barokni žanrovi, to je barok sam.³⁰

BILJEŠKE

¹ Najznačajniji je činitelj u tome bio Tridentinski koncil (1565—1583) koji je zahvatio u većinu sfera književnosti, pa su nakon njega počele nastajati preskriptivne poetike prožete protureformacijskim duhom. O njegovu utjecaju vidi u Kombolovoj *Povijesti hrvatske književnosti do preporoda* (poglavlje *Sedamnaesto stoljeće*), 2, Zagreb 1961.

² Taj se stav može u našoj književnoj znatnosti smatrati tradicionalnim; pozabavio se njime i Zoran Kravar u svome tekstu *Analitici hrvatskog književnog baroka*, »Mogućnosti« 12, Split 1974.

³ Najutemeljenije je takvo mišljenje izložio Ivan Slamnig u svome radu *Neke specifične crte hrvatske barokne poezije* u knjizi *Disciplina mašte*, Zagreb 1965.

⁴ Usp. samo dva najreprezentativnija: Bunićeva *Plandovanja* (*Djela Dživa Bunića Vučića*, SPH XXXV, prir. Milan Ratković, Zagreb 1971) i *Pjesni razlike* Ignjata Đurđevića (*Djela Injacija Džordži*, knjiga prva, SPH XXIV, prir. Milan Rešetar, Zagreb 1918).

⁵ V. npr. Bunićevu pjesmu 100 (*Boj života ljudskoga*), te Đurđevićevu pjesmu 2, u *Pjesnima bogoljubnijem*; evo prve strofe iz toga djela, u kojemu je riječ o sv. Katarini Sienskoj:

Bez života jes živiti meni, kad mi srce ukrade tko je moguć dopustiti da i bez srca živim sade.

⁶ Odnosi se to na iste duhovne motive, npr. motiv pokajanja čest pri kraju takvih zbirki, ali i na didaktičku namjenu pjesama.

⁷ V. o tome: Ivan Slamnig, *Kontinuitet evropske metaforike u hrvatskoj književnosti*, »Umjetnost riječi« 1—2, Zagreb 1966.

⁸ Zanimljivo je i u tome pogledu usporediti kanconijere Ivana Bunića Vučića i Ignjata Đurđevića: dok je u prvoga repertoar upotrijebljenih stihova, strofa i oblika još razmjerno ograničen (pretežu osmerački katren i dvostruko rimovani dvanaesterac), dotle u drugoga vlada veliko metričko šarenilo, pogotovu što se tiče oblika.

⁹ O evropskome karakteru petrarkističkih slika i njihovome utjecaju na konstituiranje nacionalnih jezika kao medija literature v. u knjigama Leonarda Forstera (*The Icy Fire*, Cambridge 1969), Josipa Torbarine (*The Italian Influence on the Poets of the Ragusan Republic*, London 1931) i Frana Čale (*Petrarca i petrarkizam*, Zagreb 1971).

¹⁰ Pregledno ih je formulirao Ivan Slamnig u svome tekstu *Neke specifične crte hrvatske barokne poezije*.

¹¹ U hrvatskoj je književnosti najvažniji *Osman*, koji je inspiriran bitkom kod Hoćima 1621, kao i mnogobrojne *zrinijade* (v. o tome M. Šrepeš, *Sigetski junak u povijesti hrvatskog pjesništva*, »Rad« JAZU 148, Zagreb 1902).

¹² U *Osmanu* značajna je ljubav Krunoslave i Korevskoga, a na više se mjesta ističu vjerski zadaci borbe protiv Turaka; u Vitezovićevu *Odiljenju Sigetskome* (T. Matić, *Vitezovićevo Odiljenje Sigetsko i Senjčica*, »Građa za povijest književnosti hrvatske« 29, Zagreb 1968) vidljivo je to osobito u pjesmi *Siget rimskoj crkvi*, dok se o ljubavi daju sudovi u dijelovima *Gospodična Sofija i oral* te *Putnik i jeka*; u *Adrijanskoga mora sireni* Petra Zrinskoga (SPH XXXII, prir. T. Matić, Zagreb 1957), Zrinski često ističe da se bori za kršćansku vjeru, a značajna je i epizoda o ljubavi Delimana i Kumile.

¹³ V. tako u *Sireni* Delimanovu petrarkističku tužaljku u Delu XII, u *Odiljenju Sofijinu tužaljku* (također petrarkističku) na vijest o Alapićevoj smrti, kao i pjesmu *Siget zvrhu samoga sebe* u kojoj se očituje utjecaj Gundulićevih *Suza*.

¹⁴ Pisao sam o tome u tekstu *Petrarkistički elementi u hrvatskoj baroknoj poemi, melodrami i epu*, »Forum« 1—2, Zagreb 1975.

¹⁵ Najizrazitiji je primjer Kavanjinovo *Bogatstvo i uboštvo* (Jerolim Kavanjin, *Povijest vandelska...* SPH XXII, prir. Josip Aranza, Zagreb 1913) o kojemu je zanimljivo pisao Z. Kravar (Jerolima Kavanjina *Povijest vandelska* kao umjetničko djelo, »Mogućnosti« 6, 7, 8, Split 1973), ali je struktura vrlo labava i u *Odiljenju*, *Sireni*, pa čak i u *Osmanu*.

¹⁶ Budući da su, naime, u Pjevanju trinaestome opisane paklene sile koje pomažu Turcima, logično bi bilo da je u jednome od izgubljenih pjevanja dat opis nebeskih bića koja su na strani Poljaka, što je, uostalom, često u baroknome epu; ako je bilo tako, logično je onda i zašto su za Gundulića nastale poteškoće oko toga pjevanja; s druge strane, ispuštene radnje ima malo: to su akcije Kizlar-age i neke Osmanove odluke.

¹⁷ Nastala je ona u kružoku *Cammerata di Firenze*, a prva melodrama, *Dafne* Perija i Rinuccinija, igrana je 1594.

¹⁸ Naslovi su im: *Galatea, Dijana, Armida, Posvetilište ljuveno, Cerere, Kleopatra, Adon i Koraljka od Šira*. Što se žanrovskoga smještaja njegove *Dubravke* tiče, o njemu bi još vrijedilo razmisliti u vezi s melodramom. O tome žanru u Dubrovniku v. Dragoljub Pavlović, *Melodrama i počeci opere u starom Dubrovniku*, Zbornik Filozofskog fakulteta Beograd, Beograd 1952.

¹⁹ O tim izvorima v. u Kombolovoj *Povijesti*, poglavlje o Palmotiću.

²⁰ V. tako u Palmotićeve *Došastju od Enee k Ankizu, njegovu ocu (Djela Gjona Gjora Palmotića, dio II, SPH XIII, Zagreb 1883)*: nefunkcionalno je ondje *Skazanje drugo Činjenja drugog* u svom prvom dijelu, *Skazanje četvrto Činjenja trećeg, Skazanje prvo Činjenja petog* itd., a javljaju se *Skup od duha pakljenijeh, Skup od duha blaženijeh, Skup od poroda Enejina*, dok u drugim Palmotićeve melodramama ima zborova i više, u svakoj najmanje po tri.

²¹ V. u *Došastju, Skazanje drugo Činjenja drugog*, stihove 575—615, gdje se replike korovođe i kora pravilno smjenjuju, kao i sve dijelove u kojima se javlja neki od skupova.

²² Koristan je opis Gundulićeve metrike dao M. Rešetar radom *Die Metrik Gundulić's*, »Archiv für die slavische Philologie« XXV, Berlin 1903.

²³ U spomenutoj melodrami funkcionira kao proza osmerački katren s rimom *abab*; njime se služe Eneja, Sibila i ostali likovi onda kad govore; kad pjevaju imaju druge strofe, kao što i Kor uvijek ima druge kitice.

²⁴ Dobar je primjer za to *Skazanje četvrto Činjenja trećeg*, gdje pripijevaju Sibila i Kor, pa Sibila ima osmeračku strofu *ababcc*, a Kor peteračku oktavu s parnim rimama. V. i *Skazanje drugo Činjenja drugog*, gdje je refren sugeriran samo metrički.

²⁵ U *Došastju* Ankiz govori isključivo dvostruko rimovanim dvanaestercem koji ne upotrebljava nijedan drugi lik: time je sugeriran Ankizov specijalni položaj.

²⁶ Glavna su djela: Gundulićeve *Suze sina razmetnoga (Djela Dživa Frana Gundulića, prir. Dj. Kórbler, SPH IX, Zagreb 1938)*, Bunićeva *Mandalijena pokornica* (nav. izd. *Djela*), *Uzdasi Mandalijene pokornice* I. Đurđevića (nav. izd.) te Kanižlićeva *Sveta Rožalija (Pjesme Antuna Kanižlića, Antuna Ivanovića i Matije Petra Katančića, prir. T. Matic, SPH XXVI, Zagreb 1940)*. O tim djelima v.: M. Šrepeš, *O Gundulićevim 'Suzama sina razmetnoga'*, »Rad« JAZU 127, Zagreb 1896; D. Prohaska, *Ignjat Đorđić i Antun Kanižlić, studija o baroku u našoj književnosti*, »Rad« JAZU 178, Zagreb 1909; M. Peić, *Barok i rokoko u djelu Antuna Kanižlića*, »Rad« JAZU 365, Zagreb 1972. itd.

²⁷ Vrijedi to čak i za *Svetu Rožaliju*, koja se po strukturi ipak inače ponešto razlikuje od drugih sličnih djela.

²⁸ Glavne su komične poeme *Derviš Stijepa Đurđevića, Gorštak Bunićev i Suze Marunkove* I. Đurđevića; o tim djelima v.: Dragoljub Pavlović, *Stijepo Đorđić (Đurđević)* u knjizi *Iz književne i kulturne istorije Dubrovnika*, Sarajevo 1955; Milivoj Petković, *Dubrovačke maskerate*, Beograd 1950. itd.

²⁹ To pokazuje i slučaj V. Skvadrija koji za svoj spjev *Mačus i Čavalica* upotrebljava strofu *ababcc*, da bi njome naznačio kako njegovo djelo pripada istome žanru kojemu i tada veoma popularne, Gundulićeve *Suze sina razmetnoga*.

³⁰ O žanrovima u hrvatskom baroku v. još: D. Tschizhevski, *Die slavistische Barokforschung*, »Die Welt der Slaven«, I, 3, 1956; A. Jensen, *Gundulić und sein 'Osman'* Göteborg 1900; B. Novalić, *O dvojstvu hrvatskoga književnog baroka*, »Forum« 4, Zagreb 1968; D. Pavlović, *O problemu baroka u jugoslovenskoj književnosti*, »Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor« XXIV, Beograd 1958. itd.