

TALIJANSKI PREPJEVI VLADIMIRA NAZORA

MARIO FESTINI

U predgovoru svojim prepjevima Carduccijevih, Pascolijevih i D'Annunzijevih pjesama na hrvatski jezik Nazor piše o tim pjesnicima: »Mnogo im i ja dugujem; a svoj dug priznajem i plaćam ga — kako znam i mogu — ovim prijevodima i prepjevima.«¹

¹ V. N a z o r, *Prepjevi*, Zora, Zagreb, 1950, str. 348.

Da bi se bolje shvatila vrijednost Nazorovih talijanskih prepjeva potrebna je kratka informacija o osnovnim elementima talijanske versifikacije. Alberto del Monte, pisao je u svojoj dobroj knjizi *Retorica, Stilistica e versificazione* (Loescher, Torino, 1955, str. 125): »Talijanski se stih zasniva na broju slogova i naglascima. Što se tiče broja slogova potrebno je istaći da je talijanski stih paroksiton, tj. broje se slogovi do posljednjeg naglašenog sloga plus jedan. Kad je posljednja riječ paroksitona, zbroj se podudara s efektivnim brojem slogova.« Iz navedenog proizlazi da je talijanski stih u načelu silabički s apsolutnom prevlasti gramatičkog naglaska. Tamo gdje između gramatičkog i ritmičkog naglaska ne postoji sklad (kakav je npr. u Danteovu stihu »Nel mezzo del cammin di nostra vita«), žrtvuje se ritmički naglasak gramatičkom, metatezom unutar pjesničke stope, hipertezom, kakvu imamo npr. u Tassovu stihu »Canto l'armi pietose e il capitano«, gdje dvije početne jamske stope postaju trohejske /—V/ —V/ V—/ V—/ V—/ V. Ipak, budući da već od davnine važi u talijanskoj metrici nepisano pravilo da se pravi ritam mora osjetiti na kraju stiha, zbog posljednjeg naglašenog sloga koji ima presudnu važnost, pjesnik redovito žrtvuje u tom položaju gramatički naglasak ritmičkom, tvoreći *sistole* i *dijastole* koje označava grafičkim naglaskom, kao npr. Dante: »Alla dimanda tua non satisfàra« (*sistola*). »Essa atterro l'orgoglio degli Aràbi« (*dijastola*). Ta je pojava u svakom slučaju vrlo rijetka u talijanskoj poeziji i rezultat je nepažnje, ili brzine u pisanju, što ni Dantea ne opravdava. Klasična je poezija ostavila u nasljeđe velik broj ritmova; ipak u talijanskoj poeziji prevladavaju jamb, trohej i daktil. A budući da je talijanski stih pretežno uzlazan — u skladu s ritmom talijanskog jezika — prevladavaju uzlazni ritmovi. Zbog toga i silazni daktil postaje uzlazni time što ga pjesnik obično započinje jednosložnom ili dvosložnom anakruzom. Tako nastaju tipični talijanski daktilo-anapestski stihovi:

Nazor se tim prepjevima zaista pjesnički odužio talijanskim pjesnicima koje je najviše cijenio i koji su — koliko se to za pjesnika uopće i smije reći — na njega izvršili najjači utjecaj, a istovremeno je — koliko je i to uopće moguće — približio našim čitaocima pjesnička ostvarenja tih velikana kraja talijanskog *Ottocenta*. Budući da je o Nazorovim talijanskim uzorima već dovoljno pisano kod nas, nećemo se ovdje zadržati na tom problemu; zadržat ćemo se, međutim, na problemu o kojem kod nas nije dovoljno pisano, ili bar ne u onoj mjeri u kojoj bi o tom problemu trebalo pisati, a koji najočitije ukazuje na ono što je Nazor zaista naučio od svojih velikih talijanskih uzora. Zadržat ćemo se, naime, na Nazorovim talijanskim prepjevima hrvatskih pjesnika, objavljenim u knjizi *Lirici croati*.² Zbog skučenosti prostora zadržat ćemo se isključivo

senar V/ —VV/—V, novenar V/—VV/ —VV/ —V i dekasilab VV/ —VV/ —VV/ —V. Ipak su u talijanskoj poeziji najčešći jampski stihovi i to endekasilab, te septenar i kvinar kao strukturalni elementi endekasilaba.

Budući da je talijanski stih u načelu paroksiton (*verso piano*), njegov kvantitet ne ovisi o cjelovitom broju ritmičkih slogova, nego o broju do posljednjeg naglašenog sloga. Tako npr. talijanski senar nije stih od šest slogova, nego stih koji ima posljednji ritmički naglasak na petom slogu. Samo se po sebi razumije da taj stih može imati 5, 6, pa čak i 7 ritmičkih slogova, ovisno o ritmu u kojem je pisan. Tipični talijanski senar je daktilski, s jednosložnom anakruzom, pa će prema tome on imati 5 slogova kad je dvosložno katalektičan V/ —VV/ —V, 6 slogova kad je jednosložno katalektičan V/ —VV/ —V a 7 slogova kad je akatalektičan V/ —VV/ —VV. Prostor nam ne dozvoljava da na taj način obradimo bar sve tipične talijanske stihove (a kamoli sve ostale, naročito one preuzete iz klasične metrike); reći ćemo samo to da npr. talijanski dvostruki senar (koji bi odgovarao našem dvostrukom rimovanom dvanaestercu) može varirati od 10 do 14 stihova, već prema tome kakav je završetak dvaju sastavnih dijelova. Najčešći talijanski stih, jampski endekasilab, stih Dantea, Petrarke, Boiarda, Ariosta, Tassa, Alfierijsa, Foscola, Leopardija... pa sve do Ungarettija — koji je vjerovao da ga se uspio osloboditi — u talijanskoj je metriki složen stih, i to od jednog kvinara i jednog septenara, ili obratno. On će, prema tome, imati 11 slogova samo u slučaju kad je paroksiton, a njegov prvi elemenat (kvinar ili septenar) akatalektičan. Idealan endekasilab izgledao bi ovako: V—/ V— / V— / V— / V— / V, odnosno ovako: V—/ V— / V— / V— / V— / V. Ali on može izgledati i ovako: V—/ V— / V / V— / V— / V— / V, odnosno ovako: V—/ V— / V— / V / V— / V— / V, pa će takav endekasilab imati 12 ritmičkih slogova (cezura, naime ne dozvoljava sinalefe između dvaju sastavnih dijelova). Ali on može izgledati i ovako: V—/ V— / V— / V— / V—, odnosno ovako: V—/ V— / V— / V— / V—, pa će takav endekasilab imati 10 slogova, ali će ipak biti endekasilab, jer ima posljednji ritmički naglasak na desetom slogu. Zbog strukturalnih razlika između talijanske i hrvatske metrike u poimanju stiha, ovdje ćemo — da se izbjegnue nespornost — talijanske stihove nazivati talijanskim nazivima prilagode-nim našem jezičnom sistemu — kvinar, senar, septenar, oktonar, novenar, dekasilab, endekasilab — kako nam je predložio *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Zagreb, Matica hrvatska, 1969. Ova kratka uvodna informacija predstavlja očiglednu simplifikaciju problema koji je bez sumnje mnogo složeniji, pa se zbog toga izvinjavam čitaocima.

² V Nazor, *Lirici croati*, Zagreb, Nakladni zavod, 1942.

na ritmičkim osobinama njegovih prepjeva da bismo vidjeli, ne u kojoj su mjeri ti talijanski pjesnici svojim motivima izvršili utjecaj na Nazora kao pjesnika, niti kako je Nazor preveo pojedine njihove riječi, pjesničke figure, rime, kako je izrazio leksički, sintaktički, stilistički misli i osjećaje originala, nego u kojoj je mjeri poezija tih pjesnika omogućila Nazoru — inače dobrom poznavaoocu talijanskog jezičnog sistema — da ovlada ritmom talijanskog pjesničkog izraza, te da, kao istinski pjesnik, izrazi njime umjetnički doživljaj nekih hrvatskih pjesnika, pa i svoj vlastiti. A to je, čini mi se, ipak najvažniji rezultat veza između Nazora i talijanske poezije kasnog *Ottocenta*.

Nazor je dobro poznao — bar teoretski — osnovne elemente talijanske metrike i versifikacije³ čiju je vrijednost, nasuprot njemačkoj,⁴ često isticao i kojoj je često prilagođavao i svoj vlastiti umjetnički doživljaj. Analizirajući Nazorove talijanske prepjeve moći ćemo lako uočiti u kojoj je mjeri i obliku Nazor i praktički usvojio ritam talijanske poezije onog vremena, a posebno Carduccija i Pascolija.

1. Pascoli, a posebno Carducci, rijetko upotrebljavaju slobodan stih i ostaju uglavnom vjerni talijanskoj klasičnoj metrici u ritmu, strofi i stihu (posebno Carducci koji u nekim svojim pjesmama oživljava čak i antički metar). Nazor vrlo često, očigledno pod tim utjecajem, uklapa u određeni ritam i stih, čak i one pjesme nekih naših autora koje su pisane slobodnim stihom, odnosno heterosilabičkim stihom, korigirajući original time što u čitavu prepjevu ponavlja isti stih. Vidrićeva pjesma »U oblacima« ispevana je u jampskim jedanaestercima — a to je i najomiljeniji stih talijanskih pjesnika svih vremena. Ipak, očito iz stilističkih razloga, Vidrić u drugoj kitici ubacuje jedan trohejski deseterac:

»Prsa su mu široka i gola«.

U Nazorovu prepjevu nailazimo i tu na jampski *endekasilab*:

»Scoperto l'ampio e nudo petio, e bianco«.

U svojoj pjesmi »Mrtvačnica najbjednijih« Cesarić upotrebljava različite stihove, ritmove i strofe; Nazor je ostao vjeran originalu samo u slobodnoj strofi. Što se pak tiče stiha, on je čitavu pjesmu prepjevao u jampskim *endekasilabima* i *septenarima*, dakle u jednoj vrlo sretnoj alternaciji o kojoj ćemo kasnije reći nekoliko riječi. Sasvim očekivano, na početku jampskog stiha otkrivamo često hi-

³ Tako misli i poznata talijanska enciklopedija *Dizionario enciclopedico italiano*, Treccani, na str. 269.

⁴ Cfr. V. Nazor, *Eseji, članci, polemike*, Zagreb, Zora, 1950, str. 237.

pertezu koja ima svoju vrijednost — kako to proizlazi iz razloga navedenih u kratkoj uvodnoj informaciji o osnovnim osobinama talijanskog stiha — samo za talijanske čitaoce i kritičare:

»Ospiti nuovi apporta -V/ V-/ V-/ V
Carro di gente morta«. -V/ V-/ V-/ V

Iako ovdje, iz ranije navedenih razloga, ne namjeravamo govoriti o svim elementima stiha Nazorovih prepjeva, ipak ćemo usput spomenuti da talijanski jamski *endekasilab* i *septenar* (kao njegov strukturalni element) navodi često Nazora na upotrebu zakoračenja, često prisutnog u talijanskoj jedanaesteračkoj jamskoj poeziji, a rijetkog u pjesnika koje Nazor prevodi (osim u njegovoj vlastitoj poeziji, što je svakako simptomatično). To donekle umanjuje snagu Cesarićeve pjesničke poruke, jer se gubi odrešiti ritam kojim njegove misli dobivaju svoj određeni estetski kvalitet: to posebno vrijedi za posljednju strofu čija je snaga upravo u estetskom jedinstvu i logičnoj dorečenosti pojedinih stihova i u njihovoj skladnoj alternaciji. U Nazorova 2 jamska *endekasilaba* i 2 zaključna trohejska *septenara* (koja, bar što se tiče sintakse, nikako ne bismo mogli preporučiti kao podesan *c o r p u s* za učenje talijanskog jezika, jer je u njima Nazor pretjerano iskoristio svoju pjesničku slobodu), Cesarićeva misao gubi očito svoju izvornu snagu:

»In stanza, bianca da'la calce, stanno
Di tavole due file; ed ogni giorno
Ospiti nuovi apporta
Carro di gente morta«.

Naknadu za to stilsko oslabljenje nalazimo donekle upravo u ranije naznačenim hipertezama, na početku zaključnih *septenara*.

Svoju dosljednost u prevođenju ispoljio je Nazor i u prepjevu Domjanićeve pjesme »Sutnja« (Silenzio). Domjanićevi jedanaesterci i dvostruko rimovani deseterci postaju u Nazorovu prepjevu tipični talijanski paroksitonski endekasilabi (*endecasillabi piani*). Začuđuje, međutim, činjenica što u prvom stihu posljednje strofe Nazor nije upotrijebio apokopu, tako čestu u talijanskim stihovima (*taciono* — *tacion*), čime bi jamski endekasilab bio neosporno ljepši (iz razloga koje ćemo nešto kasnije navesti).

Nazor je dosljedan tom načelu i u prepjevu Goranova »Belog mosta« (Il ponte bianco). Goranovi trohejski i daktilski šesterци i peterci (zapravo katalektički šesterци, uglavnom) postaju u prepjevu tipični talijanski *senari*, daktilski s jednosložnom anakruzom. Prividni trohej, npr. u stihu

»Bianco come latte«

je zapravo rezultat hiperteze unutar daktilske stope, što nije česta pojava u talijanskoj poeziji: V/ —VV/ —V postaje —/ VVV/ —V. Trohejski osmerac posljednjeg stiha prepjeva

»Ponte, ponte, ponte bianco«

vjerna je transpozicija originalnog stiha (zapravo katalektičkog trohejskog osmerca) koji je u talijanskoj metriki u svakom slučaju osmerac (*ottonario tronco*), premda ima 7 stihova.

Sličnu metričku pojavu, samo u obrnutom smislu, nalazimo u prepjevu Vidrićeve pjesme »Plakat« (*Un affisso*), gdje Vidrićev trohejski deseterac

»Tavna slika mitskog grada pliva«

unutar jamske jedanaesteračke strukture, postaje i on endekasilab, ali s 10 stihova (*endecasillabo tronco*)

»Immagine di mitica città«

Zbog razlika u poimanju stiha između talijanske i hrvatske metrike, Nazor je tu mogao lako ostati vjeran originalnom trohejskom dočetu, a uz to i svom načelu jedinstvenog ritma, jednom paragogom što mu je talijanska metrika dozvoljavala, a posebno njegov pomalo klasični carduccijanski stil (*città — cittade*).

2. Često Nazorovi prepjevi ponavljaju vjerno stih originala. U tim slučajevima, a to moramo odmah istaći, istovjetni prepjevi originala koji su sastavljeni od stihova prisutnih i u talijanskoj poeziji, uglavnom su uspjeti, dok su manje uspjeti prepjevi onih stihova koje talijanska poezija slabo ili nikako ne poznaje. Takav je npr. prepjev Mažuranićeva »Javora« (*L'acero*) u kojem je sačuvan trohejski deseterac, rijedak u talijanskoj poeziji. Mnogo je prihvatljiviji trohejski osmerac Begovićeva »Pastourelle«, premda istovjetni talijanski prepjev daje pjesmi prizvuk karnevalskih balada Lorenza De Medici, što očigledno nije bila Bogovićeva namjera. S druge pak strane, trohejski osmerac Mihanovićeva »Lijepe naše« (*La patria croata*) zvuči uvjerljivo i u Nazorovu prepjevu, jer podsjeća na rodoljubne pjesme iz vremena talijanskog Risordimenta pjevane tim ritmom, pa čak i na lijepu Montijevu odu Italiji

»Bella Italia amate sponde«.

Međutim, upravo oštrina talijanskog trohejskog *oktonara* koji evocira kadanse talijanske patriotske poezije iz početka 19. vijeka, odnosno lepršavi ritam ranorenesansnih Balada i Stanza, Nazorov, u najmanju ruku neshvatljivi trohejsko osmerački prepjev Domjanićeva pjesme »U mistične noći« (*Notti mistiche*), čini nam se, potpuno promašuje opušteni daktilski ritam Domjanićeva originala.

Među uspješnim prepjevima te kategorije očigledne su dvije mogućnosti: 1) prepjevi u kojima je sačuvan i stih i ritam originala; 2) prepjevi u kojima je ritam prilagođen talijanskom ritmu.

U prvu skupinu smjestit ćemo uglavnom pjesme u jampskom jedanaesteru, kao što su npr. ranije spomenute Vidrićeve pjesme »U oblacima« i »Plakat« (uz ranije spomenute razlike), te Wiesnerovo »Seosko jutro«. Pri tom, međutim, Nazor pažljivo vodi brigu o osnovnom načelu talijanske metrike, da je u prvom dijelu stiha potrebno, u svakom slučaju, ritmički naglasak žrtvovati gramatičkom (hiperteza), dok je na kraju stiha (zbog posljednjeg naglašenog sloga) potrebno gramatički naglasak uskladiti s ritmičkim, pa makar trebalo posegnuti za onim neugodnim rješenjima kakva su npr. *sistole* i *dijastole* o kojima je bilo riječi u uvodnoj informaciji. Tako Vidrićev početni stih »Plakata«

»Kad padne snijeg bjelasaju se staze«

V-/ V-/ V-/ V-/ V-/ V

u prepjevu postaje:

»Bianchi sono i passaggi sulla neve«,

-V/ -V/ V-/ V-/ V-/ V

a završni stih (koji mjeren metrom talijanske metrike ne bi nikako bio *endekasilab*, iz ranije navedenih razloga, jer dužina sloga »plašt« ne bi mogla zamijeniti jampsku stopu), postaje u prepjevu

»Come manto di numi al suol mi scende«

s hipertezom u prvim dvjema stopama.

Uzimajući u obzir načelo da je talijanski stih pretežno uzlazan, morat ćemo zamjeriti Nazoru što je u svojim jampskim prepjevima prečesto rješavao prevodilačke poteškoće početnim hipertezama. S druge pak strane prečesto je nalazio rješenje i u dvosložno hiperkalektičkim *endekasilabima* (*endecasillabi sdruccioli*), kao i u zakoračenjima, doduše čestim u talijanskoj jedanaesterčkoj poeziji, ali ne uvijek i u skladu sa stilističkim potrebama originala. Wiesnerov krasan seoski mozaik, sazdan od četiri sličice čija je estetska vrijednost točno određena skladnim ritmom četiriju samostalnih jedanaesteraca, gubi svoju obojenost u prepjevu u kojem nailazimo čak na 4 zakoračenja

»Nad župom svanu danak bijel i jasni

I stade vika kokoši i raca.

U farofu još spava velečasni

I samo mežnar svetištem koraca«

»Fà giorno sopra alla parrocchia: s'odon
L'anitre e le galline; non s'è alzato
Ancor il Reverendo; nella chiesa
Il sacrestano è solo e affacendato«.

Ali držeći se obećanja da ćemo se problemom stilističke funkcije zakoraćenja pozabaviti drugom prilikom, ovdje ćemo ga samo usput spomenuti kao metričku figuru.

U drugu skupinu mogli bismo smjestiti veći broj Nazorovih prepjeva, ali ćemo se, ilustracije radi, poslužiti samo prepjevima Wiesnerove pjesme »Blago veče« (Sera mite) i Polićeva »Noćnog mornara« (Marinaio notturno). Dvostruko rimovani dvanaesterac tih pjesama, stih koji je »dominirao u prvo doba stare hrvatske umjetničke književnosti«,⁵ prisutan je i u talijanskoj poeziji, pa prema tome i u Nazorovim prepjevima. Ipak, Nazor ne može odoljeti utjecaju talijanske poezije u kojoj je *senar*, jednostruki ili dvostruki, uvijek daktilski, te je velik broj trohejskih dvostruko rimovanih dvanaesteraca Wiesnerova i Polićeva originala pretvorio u talijanske dvostruke daktilske *senare* koji su, za razliku od starohrvatskog dvostruko rimovanog dvanaesterca uglavnom katalektički, ali zato oba dijela imaju jednosložnu anakruzu. Dakle, umjesto

-VV/ -VV/ -VV/ -VV imamo V/ -VV/ -V/ V/ -VV/ -V.

Osim toga ritmičko zakoraćenje prisutno u talijanskom daktilskom dvostrukom *senaru* (*senario doppio*) — jer katalektička posljednja stopa prvog stiha kao da se nastavlja u anakruzi prvog *senara* slijedećeg stiha — navodi često pjesnika i na sintaktičko zakoraćenje, koje tako postaje njegovom stilskom osobinom. Tako imamo, npr. u prepjevu Wiesnerove pjesme »Blago veče« čak 6 zakoraćenja, a u Polićevu »Noćnom čuvaru« 5. Od metričkih figura, najčešćih u talijanskom stihu, *sinalefa* zadaje najveće glavobolje prevodiocima talijanskih pjesama. Nazor, koji dobro osjeća ritam talijanskog jezika i poezije, vješto se služi tim elementom talijanskog ritma u svojim prepjevima koji tako dobivaju pravi talijanski ugođaj. Tako u prepjevu Wiesnerove pjesme umjesto 3 originalne *sinalefe* nalazimo čak 22, osim 7 uobičajenih, gramatičkih elizija kojima se član, nenaglašena lična zamjenica i slično veže za riječ koja slijedi. U Polićevu originalu nema ni jedne *sinalefe*: u Nazorovu prepjevu ima ih čak 16 + 5. Nailazimo čak i na *sinalefe* koje iziskuju zaista istančan sluh za talijanski pjesnički ritam, kao:

»... tutto è all'occhio chiaro«
»Dalle chete strade e i rossi casolari«

(Uz problem zakoraćenja i ovo bi mogao biti problem kojem bi trebalo posvetiti veću pažnju; zbog toga smo se ovdje zadržali samo usput, kao uostalom i na problemu zakoraćenja.)

⁵ Cfr. Uvod u književnost, Zagreb, Znanje, 1961, str. 309.

3. Sa stajališta metrike najzanimljiviji su oni Nazorovi prepjevi u kojima je stih originala prilagodio potrebama talijanskog metra i talijanskog jezika. Tu u svakom slučaju prevladavaju tipični talijanski stihovi, *septenari* i *endekasilabi*.

Trohejski deseterac uglavnom postaje jampski *endekasilab*. Takvi su npr. prepjevi Preradovićeve pjesme »Pitanje« (Domanda) i Matoševa »Zvona« (La campana), gdje je *endekasilab* uspješno zamijenio deseterac originala kao i pseudojedanaesterce — zapravo trohejske deseterce s anakruzom ili s početnom amfibračkom stopom kojima je Matoš uspješno razbio monotoniju »teškog« i »tromog« troheja (Nazorovi epiteti). Takav je i prepjev Vukelićeve pjesme »Kod Solferina« (A Solferino) s jedinom razlikom što je Nazor tu ugradio 5 proparoksitonskih *endekasilaba*, koliko otprilike ima u originalu stihova s daktilskim dočekom. Takav je, konačno, i prepjev Kranjčevićeva »Mojsija« (Mosè) u kojem je, po našem sudu, Nazor ipak pretjerao s »daktilskim dočecima«. Istina je da je Nazor cijenio daktil koji »... kad je na pravom mjestu može uvijek zamijeniti srok.«⁶ Međutim, o jedanaestercima s daktilskim dočekom Nazor je pisao i slijedeće: »U Talijana nema endekasilaba s daktilskim dočecima... Talijanski pjesnici takvim jedanaestercima dodaju, na kraju, još jedan nenaglašeni slog, gradeći tako ovakve dodekasilabe:

»Principati ed arcangeli si girano«
 »Tutti tirati son, e tutt' tirano« (Dante, *Paradiso*, XXVIII)

»S'ei districava il piè dell'erba acquatica«
 »O alzar vedeva l'anatra selvatica« (D'Annunzio, *L'Otre*, III)⁷.

U toj Nazorovoj misli prisutna je proturječnost koja nas razočarane navodi na razmišljanje o tome je li Nazor, koji je imao tako istančan sluh za talijanski pjesnički ritam, dovoljno poznao teoriju talijanske versifikacije. Jer navedeni stihovi nisu nikakvi »dodekasilabi«, nego baš *endekasilabi*, budući da je *endekasilab* složeni stih koji nosi posljednji naglasak na desetom slogu (ako je njegov prvi elemenat na kraju naglašen), odnosno na jedanaestom (ako je taj elemenat paroksiton), bez obzira na broj nenaglašenih slogova, što iza naglaska slijede. A to je Nazor dobro osjećao, budući da je napisao velik broj *endekasilaba* kao:

»E tutti n'hanno il lor diritto e tu«
 »Il mucchio che la talpa s'inalzò«
 »Sua o Signore! Nell'eternità«
 »Dubiterai degl'ideali tuoi« (Mosè)

⁶ V. N a z o r, *Eseji, članci, polemike*, op. cit., str. 314.

⁷ *Ibidem*, str. 236.

koji, zahvaljujući brojnim *sinalefama*, imaju samo deset ritmičkih slogova, ali su ipak *endekasilabi* (endecasillabo tronco). Nisu to, dakle, nikakvi *dodekasilabi*, već i zbog toga što, kako smo ranije naveli, u talijanskoj metrici nema klasičnog dvanaesterca, nego su to uglavnom dvostruki daktilski *senari* s anakruzom, koji što se tiče broja ritmičkih slogova, mogu varirati, na osnovu ranije navedenog pravila, od 10 do 14, od najmanjeg V/ —VV/ — / V/ —VV/ —, do najvećeg V/ —VV/ —VV / V/ —VV/ —VV, s različitim kombinacijama dvaju sastavnih elemenata. Prema tome, kad Nazor tvrdi da u talijanskoj poeziji nema *endekasilaba* s daktilskim dočecima, on vjerojatno misli na stihove s 11 ritmičkih slogova i daktilskim dočetkom, što bi u stvari bili *dekasilabi*, jer bi im posljednji ritmički naglasak bio na devetom slogu. Ali i takvi *endekasilabi* kakve Nazor navodi, smatrajući ih *dodekasilabima*, nisu prečesti u talijanskoj poeziji, naročito lirskoj. Dante ih, doduše, ponekad, iako rijetko, upotrebljava:

»Ora cen porta l'un de' duri margini;

.....
Si che dal fuoco sa va l'acque e l'argini«. (Inferno, XV)

Dobri poznavaoći talijanske metrike⁸ i povijesti talijanskog stiha znaju da je taj stih (*endecasillabo sdrucciolo*) ušao u talijansku poeziju da bi se njime izrazio ritam klasičnog jampskog trimetra, posebno u doba obnove klasičnog teatra i latinske drame. Njime se najviše koristio Ariosto, ali u svojim komedijama:

»Per vero nome nella patria Erostrato« (*Suppositi*)

»Sarà se nol sapete, è la Cassaria« (*Cassaria*)

»Temolo, che ti par di questo astrologo« (*Negromante*)⁹.

Nalazimo ga, međutim, i u drugim pjesničkim vrstama klasičnog podrijetla, kao npr. kod Sannazzara i Boiarda:

»Cime cicada sotto al sole estifero« (Boiardo, *Egloga*, VII, 2)

»Chi di ferir non è mai stato sazio« (Sannazzaro, *Egloga*, I, 20).

Nalazimo ga, konačno, i kod suvremenih pjesnika koji žele obnoviti klasični stih i strofu, posebno kod Carducciija (pa i ne začuđuje činjenica što ga i Nazor toliko upotrebljava) i to u njegovim *Barbarskim odama* (Odi barbare), u arhiloškoj strofi: »Salutate nel golfo Giustinopoli« i u jampskoj strofi: »Così cantano i fior che si risvegliano«. U lirskoj poeziji on je mnogo rjeđi (u svojim »Sepolcrima«, od 295 endekasilaba, Foscolo ima samo 3 takva): i zbog toga ipak

⁸ Najiscrpnija bibliografija o talijanskoj metrici objavljena je u *La metrica*, Bologna, Il Mulino, 1972. Posebno bismo preporučili djelo: W. Theodor-Elwert, *Italianische Metrik*, München, M. Hueber, 1968.

⁹ S tog gledišta ipak je prihvatljiviji Urbanijev prepjev Njegoševa *Gorskog vijenca* (Cfr. P. P. Nj., *Il serto della montagna*, Padova, 1960).

začuduje činjenica što se Nazor — bez obzira na Carduccijev utjecaj — u tolikoj mjeri njime poslužio u prepjevu Kranjčevićeva »Mojsija«; vjerojatno zbog toga da ostane što vjerniji originalu, bar što se tiče daktilskog dočetka: time je, međutim, iznevjerio duh talijanskog *endecasilaba*, a i svoje vlastito načelo.¹⁰ Nema sumnje da su Kranjčeviću sugerirale takav dočetak riječi kao što su »Mojsije«, »Gospode«, »besmrtni«... koje u estetskoj cjelini pjesme imaju strukturalno značenje, ali i sama tradicija hrvatske versifikacije; ipak, poezija »Mojsija« nije uvjetovana daktilskim dočecima. Ta se kritika odnosi i na Nazorove jampske *septenare* s daktilskim dočekom (*settenari sdruciolì*) — kojih ima 16 u toj šumi *endekasilaba* (a nije nam jasno zbog čega je nekoliko *endekasilaba* zamijenio jampskim *septenarima*, ako ne zbog toga da razbije monotoniju *endekasilaba*), budući da je taj stih obilato prisutan ne samo u klasičnoj strofi (npr. kod Carduccija u arhiloškoj, asklepijadskoj i jampskoj strofi), nego i u lirskoj poeziji;¹¹ ipak je i taj stih dosegao zenit svoje slave upravo kod pjesnika koji, iako lirski, teže k nekom uzvišenom klasičnom izrazu. Takav je npr. Manzoni koji ga je upotrijebio u jednoj od svojih najljepših Oda:

»Ei fu siccome immobile

 Stette la spoglia immemore

 Così percossa e attonita«... (Manzoni, V Maggio)

i u prekrasnom II horu svoje tragedije *Adelchi* koji pjeva o smrti Ermengarde, izmjenjujući skladno sve tri vrste jampskog *septenara*:

»Dalle squarciate nuvole
 Si svolge il sol cadente

 Di più sereno di«.

Mišljenja smo, ipak, da se u cjelinu prepjeva Kranjčevićeva spjeva najteže uklapa onih nekoliko jampskih *novenara* s daktilskim dočekom¹² prvenstveno zbog toga što se u strukturu jampskih *endekasilaba* i *septenara* (dva komplementarna stiha) teško može uklopiti

¹⁰ V. Nazor, *Na vrhu jezika i pera*, Zagreb 1942, str. 206—210.

¹¹ Prisutan je već u dvostrukom septenaru (talijanskom aleksandrincu koji će se kasnije, u XVIII stoljeću po manje poznatom pjesniku Martelliju nazvati *verso martelliano*) sicilijanskog pučkog pjesnika Ciela d'Alcamara, i to kao prvi elemenat stiha njegova poznatog »Contrasta«.

¹²

»Rosa fresca aulentissima ch'apar'inver la state«
 »Comincia il vento i rami scuotere«
 »E cresce delle foglie il fremito«
 »E i ramoscelli già scoppiettano«
 »La voce allor si udì di Geove«

novenar, a i zbog činjenice što je talijanski čitalac navikao uglavnom na daktilske *novenare* s jednosložnom anakruzom i s dočetcem koji može varirati:

»Te triste! che a valle l'aspettano
I giorni di cantici privi!

.....
Che vive passeggiano al di». (Cavaliotti, »Su in alto«)

Međutim, talijanski daktilski *novenar* uspješno zamjenjuje daktilske sedmerce i osmerce u prepjevu Domjanićeve pjesme »Zdrava Marija« (Ave Maria); isto tako daktilski *senar* s jednosložnom anakruzom¹³ uspješno zamjenjuje daktilski peterac (zapravo katalektički daktilski šesterac) u prepjevu iste pjesme, osim u stihu »Zdrava Marija« koji iz razumljivih razloga ostaje i u prepjevu »Ave Maria«.

Talijanski dvostruki *senar* (*senario doppio*) s jednosložnom anakruzom (omiljeni Manzonijev stih iz I hora tragedije *Adelchi*), uspješno zamjenjuje lirski deseterac Cesarićeve pjesmice »Na novu plovidbu« (Si naviga nuovamente), jer talijanski dvostruki *kvinar* (*quinario doppio*) koji bi svojom strukturom više odgovarao stihu Cesarićeve pjesme, nije daktilski, nego jampski:

»Correva l'onda del Po regale« (Carduci)
»Dal mio cantuccio donde non sento« (Pascoli).

Isti stih upotrijebio je Nazor i u talijanskom prepjevu svog »Medvjeda Brunda«. Umjesto dvostruko rimovanog dvanaesterca, nalazimo u prepjevu dvostruki *senar* u raznim izdanjima:

»La fiamma già guizza bruciandogli in mano«
V/ -VV/ -V / V/ -VV/ -V

»Quelle foglie secche giunta da lontano
-V/ -V/ -V/ -V/ -V/ -V

»Ma il vento che dorme in un ascoso speco
V/ -VV/ -V / V-/ V-/ V-/ V

»Nelle nere bocche di fossi e spelonche
-V/ -V/ -V / V/ -VV/-V itd.¹⁴

Međutim, Nazor vješto koristi taj talijanski stih i u prepjevima jedanaesteričkih stihova. Tako u prepjevu dviju posljednjih kitica Matoševa soneta »Pri sv. Kralju« (Nel duomo di San Re), umjesto 6 jedanaesteraca imamo vještu i uspješnu alternaciju triju dvostrukih *senara* i dvaju *endekasilaba*: stih »Regnum regno non praescribit leges« — shvatili ga kao deseterac ili kao jedanaesterac — ostao

¹³ Taj je stih doživio svakako svoju najveću slavu u poznatoj odi Gofreda Mamelijsa, himni današnje Republike Italije »Fratelli d'Italia«.

¹⁴ V. N a z o r, *L'Orso Brundo*, Rijeka 1954.

je i u prepjevu, iz razumljivih razloga, nepromijenjen. Ali je zato Nazor (jamačno iz razloga navedenih u prvom dijelu ovog prikaza) dva jedanaesterca što ih je Cesarić utkao unutar 4 lirska deseterca svoje pjesme »Na novu plovidbu«, uspješno zamijenio talijanskim dvostrukim *senarima*:

»Malmenata, a lungo stette nel cantiere,
Il fianco squarciato da ferite nere«¹⁵

I jampski *septenar*, omiljeni stih talijanske lirske poezije (Manzoni, Giusti, Carducci . . .) pomaže Nazoru da jednostavno i uspješno riješi u svojim prepjevima poteškoće raznih hrvatskih stihova, i to u skladu sa svojim načelima o prevođenju. U analiziranim prepjevima talijanski *septenar* zamjenjuje čak 6 različitih stihova — od peterca do dvostruko rimovanog dvanaesterca — među kojima ni nema sedmeraca. U prepjevu Matoševa navedenog soneta nalazimo taj stih umjesto trohejskog peterca (katalektičkog šesterca):

»Priča gotski san«
»Sja ko onaj dan«

»Gotico un sogno infonde«
»Come nel di lontano«.

U istoj pjesmi taj stih zamjenjuje trohejski osmerac:

»Modri tamjan i aroma«
»Heroj sisačkoga sloma«

»Salgon aromi e incenso«
»L'eroe di Sisak. Splendono«.

Skladna alternacija jednosložno i dvosložno katalektičkih *septenara* daje prepjevu ugođaj prave talijanske jampske lirske pjesme (npr. citirana Manzonijeva Oda), što nikako ne umanjuje vrijednost prepjeva u odnosu na original, bez obzira na neprihvatljivu, pa i bezrazložnu lažnu *sinalefu* u stihu »Il veron di Santo Stefano«.

U prepjevu Cesarićeva »Povratka«, uz daktilske *senare*, i jampski *septenar* zamjenjuje trohejske šesterce originala:

»Svoje uho napne«
»Neki stari lanci«

»Che le mormora dentro«
»Ci legano catene«.

U prepjevu Ujevićeva »Notturna« zamjenjuje deveterac i deseterac:

»Ona je zublja u dnu noći«
»Umrimo, umrimo u samoći«

»Nell'ombra è come face«
»Moriamo in questa pace«.

¹⁵ Zanimljivo je ovdje primijetiti u drugom stihu apsolutnu konstrukciju, stilem drag Pascoliju, npr. u poznatim stihovima:

»Un bimbo plange il piccol dito in bocca«
»Canta una vecchia il mento sulla mano«.

Tu konstrukciju nalazimo i u nekim drugim Nazorovim talijanskim tekstovima, npr. u prepjevu *Medvjeda Brunda*:

»Giunse Primavera, il capo inghirlandato«.

U prepjevu Nikolićeva »Cjelova proljeća« (Baci di primavera), osim jampskih *endekasilaba*, i nekoliko *septenara* zamjenjuju deseterce originala:

»Duboko — modri lazur je cvao«	»Splendeve il ciel turchino«
»Široke sreće s prizvukom tuge«	»Una notte dolente«
»Proljetna to je disala šuma«	»Ansava la foresta.«

I skladna alternacija *endekasilaba* i *setenara* stvara tipični sklad talijanske lirske poezije, sklad koji je došao, usudili bismo se reći, gotovo do savršenstva u velikom broju Leopardijevih kancona koje je Nazor očigledno dobro poznao,¹⁶ pa i u poemi »La Ginestra« koja predstavlja sintezu Leopardijeva životnog stava. Zbog toga i ne iznenađuje toliko prisustvo tih stihova u Nazorovim prepjevima. *Endekasilab* premoćno vlada u talijanskoj poeziji (lirskoj i epskoj) od 13. stoljeća pa sve do danas. Čak i najrevolucionarniji suvremeni talijanski pjesnik (jasno samo sa gledišta metrike), i pobornik slobodnog pjesničkog izraza, Giuseppe Ungaretti, nije mogao odoljeti čarima tog stiha, ne zbog toga što se njime služio Dante, nego jednostavno zbog toga što je i on htio ne htio u svojoj nutrini pjevao u jampskim jedanaesticima. Njegov trostih:

»Sorpresa
dopo tanto
d'un amore« (Iz pjesme »Casa mia«)

i dvostih:

»Il cielo pone in capo
ai minareti« (Iz pjesme »Notte di maggio«)

čitani u jednom dahu (a tako ih zapravo i treba čitati), daju dva savršena jampska *endekasilaba*. Ungaretti je razbio *endekasilab* kao metričku cjelinu, ali kao ritmička cjelina on i dalje živi u pjesnikovoj umjetničkoj intuiciji — a to je najvažnije. A njegova najkraća pjesma, najkraća u cijeloj talijanskoj (a valjda i svjetskoj književnosti)

»M'illumino
d'immenso«

u biti je divan jampski *septenar*: kao da je veliki pjesnik u toj svojoj pjesmi — distihu želio izraziti svu ljepotu tog stiha sa samo dvije riječi koje izravno pogađaju njegovu bit, i ritmom i značenjem,

¹⁶ Npr. »A Angelo Mai«, »A se stesso«, »Ultimo canto di Saffo«, »Il passero solitario«, »Alla sua donna«, »A Silvia«, »Canto notturno di un pastore«, »La quiete dopo la tempesta«, »Il sabato del villaggio«, »Il pensiero dominante«, »Amore e morte«.

a koju je samo autentični pjesnik kakav je bio Ungaretti, mogao otkriti u pjesmi u kojoj metar, ritam i riječi tvore nedjeljivu estetsku cjelinu.¹⁷

Ovaj prikaz ne bi bio cjelovit kad se ne bismo načas zadržali na Nazorovim talijanskim prepjevima vlastitih pjesama, odjeljeno, izvan problematske strukture ovog napisa. Sudeći po svemu onome što smo do sada rekli, Nazor, dobar poznavalac izražajnih mogućnosti talijanskog jezičnog instituta a i pjesničkog ritma, nije morao osjetiti veće poteškoće u prepjevanju vlastitih pjesama, tim više što su pojedini elementi talijanske poezije prisutni u njima: u stihu, u ritmu, u zakoračenju koje »baca mostove od stiha k stihu«¹⁸ i čiju vrijednost on i ističe, izvinjavajući se ujedno svojim čitaocima. Pjesma »Rekoše«, iz Uvoda u knjigu *Hrvatski kraljevi*, pisana je uglavnom u jampskim jedanaesticima koji imaju sve osobine talijanskog *endekasilaba*. Kao dokaz nek nam posluži nekoliko stihova koji su, čini nam se, ipak jedanaesterci u smislu *endekasilaba*:

»Ja ipak znam što bje, i kako bje«
 »Otaca mojih püt i kosti sve«
 »Propao nije ni duh im ni lik«
 »Bez svjedočanstva ja već znam što bi«
 »Kad nama prvi svitali su dni«.

U talijanskom prepjevu (Dissero) prisustvo triju dvosložno hiperkatelektičkih *endekasilaba* (koje je pjesnik ipak mogao izbjeći) pokazuje da je Nazor upravo tako shvaćao *endekasilab*, bez obzira na izjavu o kojoj je ranije bilo riječi. *Endekasilab* i njegovi strukturalni elementi unijeli su reda u prepjevu njegove ritmički prilično nesredene pjesme »Mojsan«. Premda je u prepjevu Nazor svoje misli izrekao sa 6 stihova više nego u originalu, njegova je pjesma dobila na kvaliteti i u apsolutnom smislu, posebno zahvaljujući velikoj različitosti *endekasilaba* i *septenara*. *Endekasilabi* i *septenari* vrlo su uspješno nadomjestili šesterce i dvostruko rimovane dvanaesterce pjesama »Pauk« i »Bog u šumi« (Il Ragno, Iddio nella foresta). Iako vješt u upotrebi *sinereza* i *sinalefa*, Nazor je u prepjevu »Iddio nella foresta« predložio i jednu *dijerezu* koja nikako ne bi mogla stajati. U stihu »Dal suo cantuccio una viola ancora« označen je *dijerezom* slog /v/-io-/la/, što za ritam nije bilo potrebno, jer upravo taj diftong, kao jedinstveni slog, daje *endekasilabu* savršen ritam (jasno uz obaveznu *sinalefu* »vila ancora«). Sasvim suprotno trebao je postupiti u stihu »Quel pozzo di argentei sprazzi« u prepjevu svoje pjesme »Bunar« (Il pozzo). Taj daktilski *novenar* s jednosložnom anakruzom trebao bi imati slijedeću ritmičku strukturu:

»Quel/ poz/ zo/ di ar/ gen/ te/ i/ spraz/ zi
 V — V V — V V — V

¹⁷ Cfr. M. Festini, »Giuseppe Ungaretti«, *Izraz*, XV (1971), 7, str. 23—37.

¹⁸ V. Nazor, *Eseji, članci, polemike*, op. cit., str. 222.

što znači da je diftong -ei (argentei) trebao doživjeti dijarezu, a to mu je talijanska versifikacija (a i pjesnička tradicija) dozvoljavala.¹⁹ Inače, mišljenja smo da se hrvatski daktilski akatalektički deveterac najbolje i može prepjevati talijanskim daktilskim *novenarom* s jednosložnom anakruzom i katalektičkim dočetkom u kojemu je Nazor i prepjevao svoj »Bunar«:

—VV/ —VV/ —VV V/ —VV/ —VV/ —V.

Time je ne samo sačuvao kvantitet i ritam stiha, već ispjevao gotovo primjerne talijanske stihove, skladno ih ugradivši u katrene, čiju vrijednost nije umanjila čak ni izmijenjena rima (ABAB — ABBA).

Iz ove kratke, gotovo sumarne analize, možemo zaključiti da je Nazor uglavnom uspješno približio talijanskim čitaocima probleme koji su zaokupljali, odnosno zaokupljaju još uvijek, naše pjesnike — koji u biti nisu tuđi suvremenoj talijanskoj poeziji — upravo time što ih je »prepjevao« na način njima dostupan i komunikativan, ritmom koji im je blizak, jer je to ritam njihova jezika, njihove poezije. Što se međutim, tiče mogućnosti da se na te Nazorove prepjeve primijeni Croceova (inače diskutabilna i često krivo interpretirana) formulacija »il poeta di un'antica in un'anima nuova«²⁰ tu treba, uza sve rezerve prema tom načinu mišljenja, postupiti oprezno — kao uostalom i u svim sličnim prilikama. Autentičnost prepjeva moguće je tražiti — teoretski i praktički — samo u Nazorovim prepjevima vlastite poezije, što je i samo po sebi razumljivo. Inače je svaki prepjev ipak samo nužda čija je umjetnička vrijednost obrnuto proporcionalna s mogućnostima da se u njemu otkrije u potpunosti autor originala; ako je prevodilac istinski pjesnik, on će svojim pjesničkim izrazom »ispjevati« novo umjetničko djelo u kojem ćemo — osim problema i briga kojima je bio zaokupljen izvorni pjesnik — teško otkriti umjetničku vrijednost originala koja, u svakom slučaju neće biti identična s umjetničkom vrijednosti prepjeva. Ako pak prevodilac nije pjesnik, onda će njegov »prepjev« ipak biti manje ili više vrijedan zanatski posao u kojem neće »pjevati« nikakva duša. Cjelovit odgovor na pitanje koje će iz takve teoretske premise neminovno iskrsnuti moguće je dati samo na osnovu svestrane i cjelovite analize tog Nazorova rada. Zato ovaj kratak prikaz Nazorovih talijanskih prepjeva može poslužiti samo kao podstrek za svestraniju analizu tih prepjeva koji bez sumnje zaslužuju našu pažnju.

¹⁹ Sjetimo se npr. poznatog Danteova stiha:

»Dolce color d'oriental zaffiro«

te Leopardijeva:

»Un mazzolin di rose e di viole«

u kojem je dijereza »vi/ole« prihvatljivija od dijalefe »rose e«; ali i Nazor ima uspjelih dijereza, npr.:

»Le liane in fiore, giù, giù, per la china«

»È silenzio. Il ragno tesse un fil; quifeta«

»Afa nel deserto, quifete sul mare«

²⁰ B. Croce, *La poesia*, Bari 1943, str. 103.

L'Orso Brundo