

UDK 821.131.1-2.09Alfieri, V.
Primljeno: 13. rujna 2011.
Prihvaćeno: 26. lipnja 2012.
Izvorni znanstveni rad

Dr. sc. Cvijeta Pavlović
Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Zagreb
cvijeta.pavlovic@ffzg.hr

ALFIERIJEVA *MEROPE* U SPLITU 18?? GODINE

Recepcija klasicizma drugih (europskih) književnosti u hrvatskoj kulturi posredstvom prijevoda važan je aspekt istraživanja europskoga književnoga klasicizma. Prema dosadašnjim istraživanjima, čini se da je prvi autor znamenitoga trojista talijanskoga klasicizma (Parini – Alfieri – Monti) čije je djelo prevedeno na hrvatski jezik i kojim je započela recepcija talijanske inačice književnoga klasicizma u hrvatskoj kulturi a na hrvatskom jeziku bio Vittorio Alfieri (1749. – 1803.). Njegova tragedija *Merope* u hrvatskom prijevodu najvjerojatnije nije tiskana kako stoji na naslovnici 1800. g. nego nakon 1852. g. u Splitu, ali bez obzira na pomak u drugu polovicu XIX. st. tim je prijevodom u hrvatsku književnost uvedena osobita talijanska simbioza klasicizma s predromantičkim i romantičkim odlikama, u velikoj mjeri sukladna hrvatskim književnim stilskoformacijskim oznakama XIX. st. Podaci o prevoditelju jako su oskudni i do sada je odgonetnuto tek njegovo ime: S. F. Miroslavić navodi se kao Frane Miroslavić, ali je upitno je li prezime Miroslavić autentično ili ga je sâm prevoditelj prilagodio u eventualnom „ilirskom“ zanosu. Pitanje autorstva prijevoda ostaje otvorenim, ali se s druge strane na temelju teksta ustanovljuje važan signal recepcije klasicističke poetike i jedan od znakova opstojnosti (a istodobno i novoga) ukusa za čvrstu i harmoničnu formu klasicističke tragedije u Dalmaciji.

Ključne riječi: *Vittorio Alfieri; Merope; prijevod; recepcija; romantički klasicizam*

Kao preduvjet za analizu, krećem od poimanja povijesti književnosti kao dijela povijesnih znanosti, iz čega proizlazi da su u problemima periodizacije

povijesti književnosti od pomoći poglavito dvije povijesne tj. temeljne znanosti: povijest i povijest umjetnosti. Velik povijesni period ljudske civilizacije od IX. st. prije Krista do sredine ranonovovjekovlja, točnije do XVII. st., načelno je ujednačen, iako granice nisu stroge niti su jasno postavljene: antika, srednji vijek, (humanizam)¹ renesansa, manirizam, barok. No do prvoga većega razilaženja dolazi upravo s pojmom klasicizma. To je posljedica manevriranja i snalaženja znanosti o književnosti između povijesti i povijesti umjetnosti, pri čemu se književnost koristi metodama oba znanstvena polja.

Dakle, sve do baroka književnost se i periodizacijski i stilskoformacijski dosljedno služi pojmovima koje je preuzela poglavito iz povijesti umjetnosti. U XVII. st. u književnosti se događa nova transformacija, koju druge povijesne discipline još ne bilježe: u povijesti umjetnosti i povijesti idalje govorimo o baroku, dok se književnost razvija u klasicizam ponajprije u francuskoj tijekom XVII. st., a potom na prijelazu iz XVII. u XVIII. st. u engleskoj, zatim u njemačkoj, mađarskoj, hrvatskoj, talijanskoj i drugim europskim književnostima. Takva osobitost generira daljnje razlikovanje povijesnoga slijeda sada ne samo među različitim umjetničkim poljima, nego čak i unutar njih samih: francuska će književnost imati snažan klasicizam već u XVII. st., gotovo izravno iz renesanse (zbog nedovoljno razvijenoga manirizma i/ili baroka), snažan upravo stoga što izranja neposredno iz renesanse. Nakon klasicizma francuska književnost prelazi u rokoko kao umjetnost razigravanja i opadanja klasicizma. Zasade francuske klasicističke književnosti u drugoj polovici XVII. st. preuzima engleska književnost, ali istodobno profinjuje, detaljizira i ublažava barokni izričaj koji mu je do tada bila dominantna, te ga preoblikuje u rokoko. Stoga je u engleskoj književnosti teško razdvojiti klasicizam od rokokoja kao samostalnih razdoblja, jer oni supostoje i nadopunjuju se, primjerice u djelu Alexandrea Popea u odnosu njegovih poetičkih zapisa (*Ogled o kritici – An Essay on Criticism*, 1711. i dr.) i poema (*Otmica uvojka – The Rape of the Lock*, 1714.; *Glupijada – The Dunciad*, 1728. i dr.). Ipak, od ta dva pravca prevladat će rokoko duboko u XVIII. st. Istodobno s treće strane, većina će europskih književnosti nakon bogatoga baroka tijekom XVII. i početkom XVIII. st. prijeći u rokoko kroz olakšavanje teških baroknih oblika, a tek potom, nakon rokokoja, učvrstit će pravila umjetničkoga oblikovanja prema poetici klasicizma u drugoj polovici XVIII. st. „Kasna“ pojava klasicizma u većini europskih književnosti podudara se s prvom pojavom klasicizma u drugim umjetnostima.

No niti tu poteškoće u općoj periodizaciji ne prestaju, jer književnost XVIII. st. iz nazivlja povijesti rado preuzima pojam prosvjetiteljstva pri čemu je uporaba pojma prosvjetiteljstvo prema pojmu klasicizma sukladna odnosu koji pojam

¹ Humanizam je ovdje naveden u zagradi, jer pojam pripada nešto drukčijem kriteriju periodizacije, o čemu će podrobnije biti riječi na slijedećim stranicama.

humanizam ima prema pojmu renesanse, tj. prema renesansnoj umjetnosti i književnosti. Da bi se opisala raznorodna umjetnička stremljenja XVIII. st., u literaturi se često rabio naziv „doba prosvjetiteljstva“, zaboravljajući pritom istaknuti koje su stilskoformacijske odlike raznorodnih umjetničkih stremljenja toga „doba“. Uporaba pojma prosvjetiteljstva uvelike pomaže u tumačenju svjetonazorskoga aspekta umjetnika, ali često odmaže u stilskoformacijskim promišljanjima kompleksnosti XVIII. st. Tijekom tzv. epohe prosvjetiteljstva, europske književnosti prolaze kroz različita a često i oprečna stilska razdoblja. U tom kontekstu, kad želi istaknuti mnoštvenost XVIII. st., povijest književnosti rabi periodizacijski naziv koji ne posuđuje iz povijesti umjetnosti, i koji tvori iz sebe same: riječ je o sentimentalizmu, koji u Europu dolazi iz engleske književnosti. Zbog toga čak i najčešću sintagmu „prosvjetiteljstvo i klasicizam“ treba u prikazima stoljeća ipak izbjegavati, jer može dovesti u zabludu: njome se zanemaruje činjenica da ideje prosvjetiteljstva prožimlju ne samo klasicizam nego i sentimentalizam, književnu tendenciju bitno različitu od klasicizma. Na sličnu stranputicu u proučavanju umjetničkih nastojanja XVIII. st. može zavesti i druga česta sintagma, „prosvjetiteljstvo i racionalizam“.²

Dok je u povijesti književnosti moguće prilično jasno razdijeliti primjere manifestacija humanizma od primjera manifestacija renesanse, koliko god se oni često prožimlju, naziv prosvjetiteljstvo donedavno je prevladavao u opisima književnosti XVIII. st. i nije dopuštao prepoznavanje manifestacija književnosti XVIII. st. u stilskoformacijskom aspektu. Široka uporaba naziva prosvjetiteljstvo gotovo je poništila razliku kakva nužno postoji između prosvjetiteljstva s jedne i klasicizma s druge strane. Razlika koja postoji između prosvjetiteljstva i klasicizma usporediva je s odnosom kakav su tijekom XV. i XVI. st. uspostavili humanizam i renesansa, pojmovi koji su međutim uspjeli izboriti ravnopravan status u europskoj kulturi, i pritom se ne poistovjećuju. Stoga je u nizu književnih povijesnostilskih razdoblja poželjno govoriti o klasicizmu (a ne toliko o prosvjetiteljstvu), baš kao što je u stilskeperiodizacijskom nizu već uvriježeno govoriti o renesansi, dok joj pojam humanizma u takvom aspektu „samo“ pomaže.

No, čak i kad je dosljedno primjenjivala stilskoformacijske kriterije, povijest je književnosti u prikazima XVII. i XVIII. st. rabila neujednačeno nazivlje. Iako postoje tekstovi koji razjašnjuju i usustavljaju estetičke kriterije primjenjive na

² Rafo Bogišić, „Književnost prosvjetiteljstva“ u: *Povijest hrvatske književnosti*, sv. 3, Liber, Mladost, Zagreb 1974., str. 293-376., Ivo Frangeš, *Povijest hrvatske književnosti*, Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba, Zagreb – Ljubljana 1987., Slobodan Prosperov Novak, *Povijest hrvatske književnosti. Od Gundulićeva «poroda od tmine» do Kačićeva «Razgovora ugodnog naroda slovinskoga» iz 1756.*, III. knjiga, Antibarbarus, Zagreb 1999., Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb 2003.

to razdoblje³, ti se kriteriji još uvijek nisu dovoljno uvriježili. Stoga je potrebno istaknuti glavne premise za razumijevanje značaja Vittorija Alfierija u europskom klasicizmu, kao i osobitosti talijanskoga i hrvatskoga klasicizma.

Pojedinačno, nacionalne književnosti imaju različite rasporede stilskoformacijskih jedinica: u francuskoj književnosti klasicizam započinje u XVII. st. i traje tijekom XVIII. st., ali u XVIII. st. supostoji s drugim mogućnostima umjetničkoga oblikovanja: s rokokoom, sentimentalizmom i predromantizmom. Iz Francuske klasicizam stiže u englesku književnost krajem XVII. st., ali se on ne uspijeva nametnuti kao dominantna, nego supostoji s rokokoom, da bi ga tijekom XVIII. st. smijenili sentimentalizam, predromantizam i romantizam. Njemačka književnost prihvaća klasicizam početkom XVIII. st. preuzimajući ga iz francuske književnosti, ali tada ne uspijeva uhvatiti dubljava korijena. U njemačkoj se stoga iz još uvijek prisutnoga baroka razvija rokoko, a zatim osobita inačica sentimentalizma i/ili predromantizma pod nazivom pokreta „Sturm und Drang“, da bi se nakon sentimentalizma njemačka književnost ponovno okrenula stvaranju vrlo osobitoga oblika klasicizma u okviru tzv. Weimarske klasike. Stoga na kraju XVIII. i početkom XIX. st. weimarski klasicisti supostoje s prvim njemačkim, a ujedno i prvim europskim romantičarima. Taj zaokret prema klasicizmu u njemačkoj književnosti druge polovice XVIII. st. dogodio se s Goetheovim boravkom u Italiji, iz koje on donosi iskustvo univerzalnih vrijednosti antičke umjetnosti, a uskoro mu se u zanosu za kultom antike u Weimaru pridružuje Friedrich Schiller te piše ključna djela njemačkoga klasicizma.

Iz toga je razloga važan položaj Italije prema drugim europskim zemljama XVIII. st., jer nakon francuskoga književnog klasicizma XVII. st., upravo talijanski klasicizam XVIII. st. postaje rasadnikom klasicizma u onim zemljama u kojima tijekom prve polovice XVIII. st. nije uspio osnažiti.

Za hrvatsku književnost i umjetnost druga je ključna kauzalnost periodizacije društveno-političke i geo-strateške naravi, jer se hrvatska kultura nalazi razdijeljena u različite državne jedinice. Hrvatski književni klasicizam uistinu postoji, ali se o njemu do sada premalo govorilo i pisalo te je zahvaljujući povjesničarima umjetnosti splitski znanstveni skup „Klasicizam u Dalmaciji“ prvi skup koji je stvorio preduvjete za čvršće postavljanje klasicizma u književnosti kao dijelu općeuumjetničkoga iskaza u Dalmaciji, ali i u cijeloj Hrvatskoj.

Pod utjecajem europskoga klasicizma, hrvatski književni klasicizam postoji u elementima opusa Frana Krste Frankopana već u XVII. st., u elementima opusa Pavla Rittera Vitezovića na prijelazu XVII. u XVIII. st., u Dubrovačkoj Republici

³ René Wellek, *Kritički pojmovi*, Vuk Karadžić, Beograd 1966., Ivan Slamnig, *Svjetska književnost zapadnoga kruga*, Zagreb 1973., II. dopunjeno izdanje, Školska knjiga, Zagreb 1999., Dubravko Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti*, Naklada Pavičić, Zagreb 1997., i dr.

dijelom među molijeristima a poglavito među dubrovačkim latinistima, u opusu Matije Antuna Relkovića i Matije Petra Katančića u Slavoniji, u kajkavskoj drami sjeverne Hrvatske, i konačno u Dalmaciji, vjerojatno pod utjecajima ostalih već razvijenih klasicizama u drugim dijelovima Hrvatske, ali i europskih klasicističkih autoriteta. Kontinentalna Hrvatska klasicizam preuzima iz francuskih, njemačkih i jakih mađarskih izvora, Dubrovačka Republika je također izravno pod utjecajem francuske književnosti, ali i pod utjecajem susjedne Italije pa je time važnije da se u proučavanju klasicizma u Dalmaciji u obzir uzme klasicizam kakav u Dalmaciju dolazi iz drugoga velikoga europskog klasicizma, izvorišta kakav je bila talijanska kultura i književnost, tim više što je Dalmacija tijekom XVIII. st. postala poradi raznih za hrvatski narod i hrvatsku zemlju nepovoljnih mirovnih ugovora sve podređenija političko-ekonomskoj dominaciji prekomorskih susjeda.

Pod utjecajem istraživanja Johanna Joachima Winckelmanna (1717.-1768.), osobito njegovih tekstova *Misli o oponašanju grčkih djela 1755.* i *Povijest umjetnosti staroga vijeka 1764.*, u cijeloj Europi mijenjaju se stavovi o antičkoj umjetnosti, ali i smjer razvoja znanosti o umjetnosti s naglaskom na estetsko-umjetničkim kriterijima, polazeći poglavito od klasicističke orijentacije. Za razliku od svih prethodnih kultova antike tj. svih prethodnih „renesansi“ ili vraćanja na rimsku starinu, što ih nalazimo gotovo u svim epohama, sada se kao uzor uzima i grčka antika.⁴ Kad se uzme u obzir forma i sadržaj umjetnosti, a to podrazumijeva da kao ideal vrijedi oblik koji je lako pregledan i ujedno u etičkom smislu označen kao „plemenit“, pri čemu antički oblici vrijede kao objektivno dobri i ispravni oblici, a to se uvjerenje širi i kao pedagoško načelo, lako je zaključiti da se likovni umjetnici u najsloženijim zadacima nalaze u to doba pred zahtjevima koji su usporedivi s pjesnikovom misijom pisanja tragedije kao najzahtjevnijega, najsloženijega i najcjenjenijega književnoga oblika u poetici klasicizma, oblika s kojim se mogao mjeriti samo ep.

No kad se pokušaju opisati klasicističke tragedije talijanske književnosti, nailazi se ponovno na stilskoformacijski čvor, jer se u doba kad Italija prihvaća klasicizam u književnosti u drugim europskim književnostima, koje određuju modu ili preuzimaju primat, već dogodio sentimentalizam i predromantizam (Engleska, Njemačka, Francuska). U talijanskoj književnosti klasicizam se kao novina stoga odmah povezao s drugim novitetima te je nastala mješavina klasicističke forme i predromantičkih sadržaja. Slično snalaženje među brojnim novim silnicama umjetnosti druge polovice XVIII. st. može se pratiti u Dalmaciji, ali i u drugim dijelovima Hrvatske. To međutim nije razlog da bi se tvrdilo da klasicizam ne postoji.

⁴ *Velika ilustrirana povijest svijeta*, knj. 12, Otokar Keršovani, Rijeka 1977., *Hrvatska opća enciklopedija*, sv. 11, ur. Slaven Ravlić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb 2009.

Periodizacija talijanske književnosti često mijenja kriterije pa se govori o „prosvjetiteljstvu i književnosti obnove“ (ideološki i povijesni kriterij), zatim o „književnosti Napoleonova doba“ (povijesni kriterij) ili razdoblju „neoklasicizma“ (stilskoformacijski tj. umjetnički kriterij u užem smislu).

U razdoblju tzv. prosvjetiteljstva i književnosti obnove najčešće se izdvajaju Carlo Goldoni (1707.-1793.), reformator talijanske komedije, te Giuseppe Parini (1729.-1799.), pjesnik klasicističkoga stila uz kojega se vežu prosvjetiteljske asocijacije, ali bi ga se moglo povezati i s galantnim stilom rokokoa. Za obojicu se najčešće napominje da su unijeli duh optimizma i demokratizma u skladu sa specifičnim talijanskim uvjetima onoga doba.⁵ Vittorio Alfieri (1749.-1803.) kao još jedan veliki autor toga razdoblja pripadao je naprotiv drukčijem duhovnom i idejnom podneblju u kojemu se već osjećala kriza iluminizma i sve jasnije se manifestirala pojava predromantičkoga stanja duha. Njegovo se djelo nadahnjuje kultom krajnjeg individualizma. Mnogim je djelima i idejama udario temelje romantičkim idealima rodoljublja i nacionalne slobode, ali se istodobno u povijesnim pregledima redovito ističe njegov tragički teatar u kojemu se oslanja pretežito na klasičnu kulturu i gradivo crpi najčešće iz antičke povijest i mitologije (*Antonio e Cleopatra, Polinice, Antigone, Virginia, Agamennone, Oreste, Ottavia, Timoleone, Merope, Agide, Sofonisba, Mirra, Bruto I, Bruto II*). „Prema uzoru na francusku i klasičnu tragediju, Alfieri je ostao vjeran pseudoaristotelovskim pravilima o trima dramskim jedinstvima“, ali je radnju još radikalnije „sveo na prizore koji su za razvoj najbitniji, smanjivši broj osoba na najneophodnije koje u dinamičnim i konciznim dramskim situacijama dovode do nagla razrješenja sukoba. Novosti su vidljive i na stilskoj razini, koja također odaje težnju prema što je moguće većem sažimanju izražajnih sredstava.“ Istodobno, „u većini Alfierijevih tragedija protagonisti su nošeni moćnom strašću i žestokom voljom u svjesnom prihvaćanju smrti kao alfierijevskoga oblika tragičke slobode u borbi protiv tiranina, koji je također jaka individualnost puna osebnosti veličine, dramaturški determinirana strahom da ne izgubi vlast. (...) Neizmjernost strasti (...) Alfierijevih tragičkih junaka, iracionalnost njihove neminovne volje, pjesnikovi pesimistički i anarhistički pogledi koji pokreću njihovo djelovanje, pa i sâm izbor tragedije kao sredstva književnoga reagiranja, mogu se shvatiti kao polemičan odnos prema prosvjetiteljskom apsolutizmu, njegovu optimizmu i povjerenju u moć razuma. Značenje se Alfierijevo, dakle, ne ograničava na isključivo literarnu sugestiju njegova djela. Veliki je pjesnik imao dug i dubok odjek u duhu naraštaja koji su pripremili i proveli talijanski nacionalni preporod, tako da je njihovo pozivanje na Alfierija bilo najboljim dokazom vrijednosti njegovih etičkih i rodoljubnih shvaćanja.“⁶

⁵ *Povijest svjetske književnosti*, sv. 4, Mladost, Liber, Zagreb 1982., str. 110-122.

⁶ *Ibid.*, str. 120-121.

U novo razdoblje, tzv. razdoblje neoklasicizma i književnosti Napoleonova doba, povijest književnosti uvrštava Vicenza Montija (1754.-1828.), autora koji također njeguje ideal (neo)klasicističkog stila, i koji je klasične vrijednote prilagodio modernom ukusu i poetici svojega doba.

Iz pregleda je vidljivo da su talijanski klasicisti Parini, Alfieri i Monti „raspršeni“ u dva razdoblja, a da sama razdoblja nisu oblikovana po užumjetničkom i užeknjiževnom, nego poglavito povijesnom kriteriju.

Za recepciju klasicističkoga stila u Dalmaciji, kao i u ostalim dijelovima Hrvatske, o kojoj su u novije vrijeme pisali Dunja Fališevac⁷, Nikola Batušić⁸ i Mirko Tomasović⁹, znakoviti su koliko hrvatski predstavnici klasicističke književnosti, toliko i prijevodi europskoga klasicizma na hrvatski jezik. Sva tri istaknuta talijanska klasicista prevedena su tijekom XIX. stoljeća: Alfierijevu tragediju *Merope* preveo je S. F. Miroslavić s Visa i objavio ju u Splitu najvjerojatnije nakon 1852. g., tragediju *Saul* J. Sundečić u Karlovcu 1863., te tragediju *Orest* S. Buzolić u Zadru 1881., da bi tijekom XX. st. tragedije pale u zaborav a prevodila se isključivo poezija. Montijevu tragediju *Aristodem* preveo je L. Svilović u Splitu 1864., te F. Miroslavić ponovno u Splitu 1874., da bi se za Montija XX. stoljeće baš kao i za Alfierija zanimalo samo kao pjesnika. Parini je preveden tek na kraju XIX. st., ali isključivo pjesnički dio opusa, dok njegove tragedije do danas nisu prevedene na hrvatski jezik.

Nedoumica oko godine objavljivanja *Merope* proizlazi iz podatka koji stoji na naslovnici: tiskara Zannoni objavila ju je (s tiskarskom pogreškom datacije) pod naslovom *Merope Alfierova prevod S. F. M. Višanina u Spljetu 1800. g.* Kao godina objavljivanja navedena je dakle godina 1800., no iz posvete prevoditelja svojim roditeljima koji su oboje umrli 1852. g. vidljivo je da je prijevod morao biti tiskan tek u drugoj polovici XIX. st.¹⁰ Podaci o prevoditelju jako su oskudni i do sada je odgonetnuto tek njegovo ime: S. F. Miroslavić navodi se kao Frane Miroslavić¹¹,

⁷ Dunja Fališevac, *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, Liber, Zagreb 1989., *Kaliopin vrt*, Književni krug Split, 1997., „Mjesto *Satira* u hrvatskoj književnoj epici i književnoj kulturi 18. stoljeća“ u: *Matija Antun Relković i Slavonija 18. stoljeća*, ur. Damir Agičić et al., Poglavarstvo općine Davor – Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Davor – Zagreb 2000., *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*, Naklada Ljevak, Zagreb 2007.

⁸ Nikola Batušić, *Narav od fortune*, August Cesarec, Matica hrvatska, Zagreb 1991., *Trajnost tradicije u hrvatskoj drami i kazalištu*, Zagreb 1995., *Starija kajkavska drama*, Disput, Zagreb 2002.

⁹ Mirko Tomasović, *Traduktološke rasprave*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb 1996., *Neznane i neznani*, Konzor, Zagreb 2011.

¹⁰ Godina 1800. nikako ne dolazi u obzir već stoga što je prva tiskara u Splitu proradila tek 1812. g. *Tipografija Znan(n)oni* počinje djelovati, koliko je poznato, tek u drugoj polovici šezdesetih godina XIX. st. Usp. npr. katalog izložbe *Tiskarska i izdavačka djelatnost u Splitu 1812.-1918.*, Split 1992., *Iz povijesti hrvatskoga knjižarstva*, pr. Ivan Berislav Vodopija, Ivana Mandić Hekman, Građa za povijest hrvatske književnosti, knj. 1, Ex libris, Zagreb 2009. i dr.

¹¹ *Građa za hrvatsku retrospektivnu bibliografiju knjiga, 1835-1940*, Me-Nap, Nacionalna i sveučilišna biblioteka, Zagreb 1990.

ali vrijedi napomenuti da je upitno je li prezime Miroslavić autentično ili ga je prevoditelj prilagodio u eventualnom „ilirskom“ zanosu. Potraga za biografskim podacima o prevoditelju zahtijevala bi posebno istraživanje.¹²

Premda o klasicizmu i u hrvatskoj kao i u ostalim europskim književnostima možemo govoriti u pojedinim primjerima tijekom čitavoga XVIII. st. pa, kako je to pokazala i Dunja Fališevac, možemo govoriti o znakovima prvih svjetonazorskih i filozofskih mijena već i na samom početku XVIII. st., ipak je za čvrstu strukturu klasicističke tragedije kao znaka uspostave književnoga klasicizma trebalo pričekati kraj XVIII. st., a u tome je jedan od značajnijih koraka učinio prevoditelj Alfieri i Montija.

Bez obzira na nesigurnu dataciju, pojava prijevoda Alfierijeve tragedije *Merope* u Splitu tijekom XIX st., u jeku klasicističko-(pred)romantičke opcije talijanske i hrvatske književnosti jedan je od znakova opstojnosti književnoga klasicizma u Dalmaciji.

Alfierijev dramski opus obuhvaća 19 tragedija, a gradi se na nerazrješivu sukobu suprotnih htijenja, zloknobnoga tiranskoga nagona i neustrašive odlučnosti boraca za slobodu, tragičnih junaka koji su „više nego ljudi“. Redukcija broja prizora i osoba te jezgrovite i dinamične dramske situacije strukturne su osobine njegova kazališta, dok mu se stil odlikuje neobično sažetim i tvrdim izrazom.¹³ Danas se u Alfierijevu opusu cijene poglavito tragedije *Saul* (1782.)¹⁴ i *Mirra*¹⁵ (1784.), dok se *Merope* (1782.) spominje samo u nizu ostalih Alfierijevih djela ili u kontekstu brojnih obrada iste teme, koja je bila iznimno popularna u književnosti XVII. i XVIII. st. u Italiji i Francuskoj. Ipak, treba istaći da se i u tragediji *Merope* nalaze sve navedene karakteristike po kojima je Alfieri istaknut u pregledima talijanske i europske književnosti, pa ona zaslužuje pozornost kao prvi signal recepcije Alfierija u Hrvatskoj i jedan od znakova opstojnosti klasicističkoga tragičkoga ukusa u Dalmaciji. To je tragedija o borbi za prijestolje i borbi za obi-

¹² Posebno zahvaljujem gđi Aneli Borčić i g. Arsenu Duplančiću na nesebičnoj pomoći u (zasad ograničenom) istraživanju podataka o slabo poznatom prevoditelju.

¹³ *Hrvatska opća enciklopedija*, sv. 1, ur. Dalibor Brozović, Leksikografski zavod Miroslava Krlež, Zagreb 1999., str. 144.

¹⁴ Morana Čale, „Saul“ u: *Leksikon svjetske književnosti. Djela*, Školska knjiga, Zagreb 2004., str. 586. – „Remek-djelo je Alfierijeve dramatičke, nadahnuto biblijskom epizodom, klasična oblika koji se pridržava jedinstva vremena i mjesta i svodi na jednostavnu radnju s malim brojem likova. Protagonist sažimlje ključne teme čovjekove prepuštenosti samomu sebi i svojim protuslovljima. Radnja sa usredotočuje na mučno duhovno iskustvo kralja kojim upravljaju međusobno oprečne strasti – želja za apsolutnom vlašću, ljubav prema djeci, tjeskoba zbog vlastitoga propadanja i čežnja da uspostavi nekadašnju veličinu.“

¹⁵ Morana Čale, „Mirra“ u: *Leksikon svjetske književnosti. Djela*, Školska knjiga, Zagreb 2004., str. 365-366. – „Izrazitije nego u Saulu, zaplet se ograničuje na najmanju mjeru, pa se tragedija zbiva kao istraživanje Mirrine psihološke opsjednutosti zloknobnom strašću. (...) Tragedija je vrhunac dugoga procesa interiorizacije tiranske strasti.“

telj, koja završava krvavim obračunom zbog pitanja nasljedstva. Polifont, kralj Mesenije i brat pokojnoga kralja Kresfonta, želi oženiti bratovu udovicu Merope te time učvrstiti prijestolje. Merope, koja tuguje za ubijenim mužem i sinovima, otkriva da je najmlađi sin Egist živ te želi prepustiti prijestolje Polifontu i sve mu oprostiti, jer joj ostaje sin. No Polifont i dalje ustraje na pirnoj svečanosti, a planira ubojstvo Egista. Pred samo polaganje svadbene žrtve Egist ubija Polifonta, puk slavi Egista kao novoga kralja, a Merope umire od prevelike sreće. Tragedija je apologija roditeljske ljubavi, ali i poštivanja i brige djece za svoje roditelje, oblikovana u patosu prema zahtjevima preskriptivne poetike.

Prijevod S. F. Miroslavića Višanina nastao je iz intimne pobude da počasti svoju majku i oca, čemu je odgovarao sadržaj Alfierijeve tragedije *Merope*, ali i sadržaj Alfierijeve posvete majci: *Alla nobil donna la signora contessa Monica Tournon Alfieri. Una mia tragedia, che ha per base l'amor materno, spetta a lei, amatissima madre mia*. U hrvatskom prijevodu stoji prevoditeljev dodatak: „na uspomenu svojih miljeh Roditelja / Prevoditelj / JEDAN OD SEDAM SINOVA / Ovaj prevod / POSVEĆUJE. / Sedam Braće Miroslavića / U jednome grobu pokopaše / Svoje Roditelje / Koji preminuše dne 2 kol i 4 Ruj. MDCCCLII / S ovom nadgrobnicom:

Otca Svoga, majku svoju
Sedam sinov pokopaše.
Bili skupa, kô življaše
Vičnjem oni u pokoju!

Na grob ovaj dolitaće,
Da g'oškrope s kom suzicom,
Da ih pomogu s molitvicom,
Miroslavne sedam braće.“

Stihom osmercem (strukture 4+4), dominantnim stihom sedamnaestostoljetne i dijelom osamnaestostoljetne hrvatske književnosti, poslužio se prevoditelj za pjesnički iskaz osjećaja, što bi se moglo pripisati i etosu osmerca kao najčešćega usmenoga stiha hrvatske lirske tradicije, kao i specifičnoj ulozi književnoga osmerca u kontekstu visoke hrvatske književnosti baroka Ivana Gundulića i drugih kanonskih autora. No kad se upušta u prijenos Alfierija u hrvatski stih, Miroslavić ne nastavlja svojim osmeračkih dahom, nego talijanski *endecasillabo sciolto* (razvezani jedanaesterac) prevodi za onodobnu prevoditeljsku poetiku primjerenijim desetercem (strukture 4+6), dužim stihom koji postupno tijekom osamnaestoga stoljeća gradi svoj status prema najuglednijem i najzastupljenijem stihu, koji će se u tragediji jasnije nametnuti tijekom XIX. st. s uzletom romantizma.

Prevoditelj je doduše imao nešto manje zahtjevan zadatak jer se nije morao „mučiti“ s rimom nego paziti jedino na silabički sustav, ali u kontekstu prevoditeljskih postupaka njegovih suvremenika treba priznati da je napravio izvrstan posao i uistinu prenio Alfierijeve sadržaje i oblik s najmanjim mogućim udjelom vlastitih intervencija i pjesničkih sloboda, pa uistinu možemo govoriti o prijevodu a ne o prilagodbi talijanske tragedije.

1. Visok stupanj poštivanja forme razvidan je na nekoliko razina. U izvorniku prepoznaje Alfierijevu stilsku sklonost figurama ponavljanja i nizanju sinonima te ju nastoji slijediti. Toliko je precizan da točno bilježi mnoge interpunkcijske znakove, upitnike, uskličnike, tri točke (u Miroslavića su doduše ponekad četiri, ali to je tiskarsko rješenje, i sama njihova pojava u potpunosti odgovara Alfierijevoj zamisli o emotivnim rečenicama sa stankama) pa čak i zgrade. Jednako je tako poman u prijenosu uzvika, kojima tragedija obiluje, a za koje je ponekad teže naći adekvatnu inačicu.

Figure ponavljanja i nizanje sinonima

... tutto era sangue, E grida, e fiamme, e minacciar; col padre	Gdje ne biše nego krv i plamen Gdje se samo prijetnje i vapi čuše; (Merope, I, 2)
... il ferro, Quel ferro istesso appresentar mi déi; No 'l temo, il reca...	Taj mač, taj mač što mi ne usadiš? Usadi ga; ja ga se ne bojim... (Merope, I, 2)
... e nulla al mondo temi, Nulla ami, nulla speri...	Da za ništa ti ne predaš više, Da ne ljubiš, da ne uhvaš ništa, Nit se nadaš;... (Merope, I, 2)
Era infelice! e tu, sovra ogni donna, Sovra ogni madre, misera mi festi.	... Ja toliko već nesrećna bijah! Najnesrećnom a ti si me ženom, Najnesrećnom a ti si me majkom Učinio, da bidnije nema. (Merope, IV, 3)

Uzvici

Oh – Joh:

Oh nuovo, inaspetto, orrido oltraggio! – Joh uvrjede nenadne i strašne!

Ohimè – Joh!:

(...) ohimè!... Non fosti – Joh! A niesi i ti...

Deh – Deh:

Deh! Merope, mi ascolta. – Deh! Merope, čuj me.

(...) deh! della mia... - Deh! mojoj se...

Ah – Vajme /Ah:

E il sono, ah! il son, d'avervi, (...) Ah! s'ei respira (...) Ah! tal pensiero

–

Vajme! jesam. (...) Ah! ako li još mi žive otac (...) Vajme! ova misô

Ohimè – Vaj:

Ohimè! che miro? – Vaj! šta vidju?...

Ah! – Deh!:

Ah! credi – Deh! Vjeruj mi

2. Na pojedinim mjestima prevoditelj je ipak morao posegnuti za prilagodbama s ciljem približavanja hrvatskoj kulturi. Potaknut vjerojatno i odabranim stihom prijevoda, epskim desetercem, u prilagodbi se povodio za specifičnom, usmenom kulturom, tj. narodnom pjesmom, a s druge se strane povremeno oslanjao i na uporabu dijalektalizama, ili pak spustio stilski registar:

Usmena književna kultura

Degli Eraclidi – Eraklići

A questa reggia il perseguian... – **Ća unutra** do dvorane ove

Or, vuoi / Ch'ui grazie a te renda pur anco espresse, – **Hoš još** da ti srčano zahvalim,

Barbaro – **Ljuta zmijo**

Oh cor feroce! – **Zviersko srdce!**

Ahi scellerato! – ... **zloćo!**

... Deh! lascia **Pusti, deder**, da te tisuć putâ,
Ch'io mille volte pria ti stringa al seno.

Ja ovdiker k mojim prsim stisnem.
(Egist, IV, 2)

Ah! vieni, o madre sconsolata;...

– **Dojdi, deder**, razcviljena majko;
(Egist, IV, 2)

Io, se v'ha chi la man d'un brando m'armi,

Kada bi se jedan **naša** samo
Da desnicu oruža bi moju,

Lordar gli fea. Mirate alto campione,
Eroe novello! Egli è d'Alcide, al certo,

Nu, sad vijte velikoga vodju,
I Deliju Alcídove krvi,
(Egist, IV, 2)

Spuštanje stilskog registra (uz uporabu nove figure i funkcionalne dosjetke)

... Or qual menzogna
Ne arrechi tu, testor di fole antico?

Šta tu bališ, ti balavi starče?

(Polifont, IV, 3)

Neki nazivi i imena su prevedeni, a neki izostaju

Na samom početku tragedije, u govoru Merope, ona odmah u četvrtom stihu imenuje svojega antagonista (Polifont), ali se u Miroslavićevu prijevodu njegovo ime ne pojavljuje u Meropinu uvodnom govoru, nego ga naziva „mrskim ovim“ i „nakazom“, no to odstupanje je irelevantno s obzirom da je iz grčke mitologije jasno o kome govori, a i sâm Polifont pojavljuje se već u slijedećem prizoru.

Znakovitije je da je Alfieriju dovoljno govoriti o Meseniji da bi čitateljima/gledateljima bilo jasno o kojoj se zemlji radi, a da je Miroslaviću bilo bitno istaknuti da je riječ o Grčkoj:

... non che ai Messeni, al mondo – I ništavna ne Mesencim biti,
Da svoj Grčkoj, a pa sama sebi,

(Polifont, I, 2)

Già da sei lune, e tutta Grecia scorre – Da se skita, da obhodi Grčku

(Merope, I, 1)

... Trascorsa ho mezza – ... Polak Grčke obajdoh;
Grecia;...

(Polidor, III, 2)

te da svaki spomen rijeke i valova obilježi topografski preciznije od samoga Alfierija:

Nell' onda – U Pamizu (Egist, II, 3)

Tu forse ucciso hai lo stranier he in riva? ... – Na obali koji je Pamiza... (Polidor, IV, 2)

Opkoračenje i prebacivanje karakteristični su u dramskoj poeziji kao sredstvo da se stihu nametne razgovorna, prozna intonacija.¹⁶ U deseteračkom dahu

¹⁶ Svetozar Petrović, "Stih" u: Zdenko Škreb i Ante Stamać, *Uvod u književnost*, četvrto, poboljšano izdanje, Globus, Zagreb 1986., str. 287.

opkoračenja nisu uobičajena, za razliku od talijanskoga *endecasillaba sciolta*, ali kao naznaku Alfierijeva postupka tijekom čitave drame Mirosavljić povremeno ostvaruje opkoračenje:

... ti nevidiš drugo / Osim carstva...
... da u srcu mnoziah / Uspomena Kresfonta je živa.
... još s krvlju / Sav obrosen.

3. Prevoditelj je pomnim prijenosom sadržaja i sâm pokazao dobro poznavanje antičke, ali i klasicističke kulture.

Očuvanje antičkoga vjerovanja i svjetonazora

Andiam; su quella tomba strascinato: L'ombre del padre e dei figliuoli uccisi	– Da se utazi bar Otčeva Sjena I Sinova nemilo priklanih, (Merope, IV, 3)
Ah! di Cresfonte all ombra altra si debbe Vittima omai.	Kresfontovoj Osjeni se hoće Druga žrtva. (Egist, IV, 3)
O qui, fra i Lari miei, dato hai di sposa	Ili ovdje pred Bogovim Kućnim, (Polifont, IV, 4)
O di Cresfonte inulta ombra dolente	... Kresfontova Sjeno, (Merope, V, 3)

Antičko prinošenje žrtve (bik, itd.)

... Su dunque; in alto penda Sul collo al tauro la bipenne sacra. Ecco destra mia; Merope, aspetto La tua, per cenno d'immolare ai Numi La vittima.	Iznad glave neka biku stane Moja desna, Merope, ti evo; Tvoju čekam; ovaj znak će biti, Da se bozim prikažuje žrtva... (Polifont, V, 3)
---	---

S do tančina provedenim kultom antike i vjerodostojnim prikazom drevnoga doba povezani su i rekviziti kojima se služe dramske osobe tj. motivirana uporaba povijesno sasvim određenoga oružja:

Dramski rekviziti

...A me quel ferro: io stessa... Io sì, svenarlo or di mia mano...	Taj mač meni; ja ga sama hoću... Ja, da; mojom priklat ću ga rukom... (Merope, IV, 3)
---	---

Međutim, uporaba oružja jedno je od ključnih mjesta teksta u kojima se Alfieri udaljuje od klasicističke tragedije u užem smislu. Poštujući pravila visoke klasicističke tragedije na razini vjerodostojnosti i jedinstava radnje, vremena, mjesta i tona, i štoviše pročišćujući i postrožujući sva navedena pravila prema teorijskom savršenstvu, poglavito ju stežući u odnosu na dotadašnje dosege talijanske tragedije, Alfieri ipak čini sadržajni ustupak novom vremenu: na pozornici se odvijaju krvava ubojstva i masovni sukobi:

Egist: Muori. (strappata di mano al sacerdote la scure, si avventa a Polifonte, e lo atterra d'un colpo)

(...)

Muori. (traddoppia il colpo)

Egist: Umri. (Sekirom otetom sveteniku u mah povalja Polifonta).

(...)

Umri. (Ponovi udarac.)

(V, 3)

Povrijeđeno pravilo klasicističke doličnosti, prizor koji bi uvrijedio ukus primjerice francuskoga sedamnaestostoljetnoga poklonika klasicizma, znak je predromantičkoga poriva za isticanjem strasti koje izbijaju na samu pozornicu do eksplicitnih krvoprolića ili masakra. Prizor u kojemu mladi kraljević sjekirom ubija kralja bila bi u klasicističkoj normi nedopustiva.

Ipak, s druge strane, nitko u talijanskoj književnosti do Alfierija nije toliko približio kompoziciju i strukturu umjetnosti riječi do tolike jasnoće i jednostavnosti jedinstava, usporedivih s metodom velikoga Racinea u XVII. st. i s teorijom klasicizma od Chapelaina i D'Aubignaca do Boileaua.

Radnja koja je jednostavna i svedena na minimalan broj likova, smanjen u odnosu na sve prethodnike koji su do Alfierija obrađivali isti sadržaj, a bilo ih je mnogo, među ostalima i Voltaire, odvija se unutar 24 sata s jasnim naznakama protjecanja vremena, dosljedno uzvišena tona i stiha, bez primjesa komičkoga, zatvorena unutar jedinstvenoga prostora kraljevske palače u Meseniji. Prevoditelj je kraljevsku palaču u hrvatski jezik prenio kao dvoranu, što nije potpuno točno jer je riječ o prikazu najmanje dviju prostorija unutar dvora, no to prevoditeljevo rješenje nije veća pogreška. Dakle, dvor tj. kraljevska palača zatvoren je prostor, unutar kojega se likovi ponašaju afektivno, dovedeni pred krajnji ishod i unutar kojega su prisiljeni djelovati, svjesni da su zatvoreni u svojevrsnu tamnicu, tamnicu duše iz koje neće moći izići ako ne razriješe osnovni sukob, a to je pitanje kraljevskoga trona.

u posljednjem prizoru posljednjega čina. K tome, prvi i posljednji prizor postavljeni su poput stubova između kojih se nadvija dramski lûk, kao svod pod kojim se odvija struktura.

Strukturni pak aspekt također razotkriva temeljni harmonički postupak gradbe dramskoga teksta: u prvom činu na pozornici je 1 lik, zatim 2, zatim ponovno 1; u drugom činu: 1 lik + 1 kolektiv (vojnici) → 2 lika → 3 lika → 2 lika → 1 lik; u trećem činu: 1 lik → 2 lika → 3 lika → 2 lika; četvrti čin: 1 lik → 2 lika → 4 lika + 2 kolektiva → 4 lika + 1 kolektiv → 2 lika; peti čin: 1 lik + 1 kolektiv (kao u drugom činu) → 1 lik → tutti (svi) do krvavog ishoda; Merope i Polifont su mrtvi, ostaju Polidor kao poočim i Egist kao novi mladi kralj. Egistovim preživljavanjem krvavoga prizora prostor kraljevske palače ostaje prostor kontinuiteta antičke mitologije.

U središnjem činu uvijek se očekuju i središnje poruke. No suprotno očekivanjima klasicističke poetike, koliko god je važno pitanje prijestolja, u središte je stavljena obitelj:

... Che più rimango in vita
Se madre omai non sono?...

Što sam li ja na ovome svijetu?
Ako li ja niesam više mati?

(Merope, III, 2)

Ovakav majčinski osjećaj dodatno osvjetljava razloge zbog kojih se hrvatski prevoditelj odlučio upravo za taj Alfierijev tekst i razloge zbog kojih je Alfieri napisao spomenutu pjesničku posvetu majci, a Frane Miroslavić posvetu roditeljima.

Okosnica tragedije – majčina ljubav

... Che più rimango in vita,
Se madre omai non sono?...

Što sam li ja na ovome svijetu?
Ako li ja niesam više mati?

(Merope, III, 2)

Dodatnu snagu takvoj argumentaciji daju posljednji stihovi tragedije:

Tu, mio buon padre, sieguimi: deh! m'abbi
Per figlio ognor più che per re: te 'n prego.

Ti me sljedi pa moj dobri oče
Ti me drži za svog sina vavjek
Više nego za cara, te molju.

(Egist, V, 3)

Klasicizam bi međutim bio usredotočen na državotvornost putem obitelji, a naznake novih književnih strujanja vidljive su upravo na mjestu na kojem Alfie-

ri stavlja naglasak na obitelj putem rješavanja problema državotvornosti. Ipak, uspostavljena je čvrsta klasicistička forma, koja će dugo izdržavati udare novih umjetničkih struja. Tragedija je kroz XIX. st. zadržala klasicistički oblik, a sadržajno popuštala romantičkoj potrebi za novim junakom – stoga će u Italiji i u Hrvatskoj, ali i u mnogim drugim europskim zemljama, biti prihvaćena na prvi pogled paradoksalna sintagma romantičko-klasicističke ili klasicističko-romantičke tragedije.

Doba prosvjetiteljstva u povijesti ideja prestalo je upravo s prodorom romantizma i naglašivanjem pojmova individualnosti i genija. Stoga se talijanska, kao ni mnoge druge inačice klasicizma, ne može tumačiti isključivo kao prosvjetiteljska. S druge strane, talijanski, Alfierijev, baš kao i hrvatski klasicizam, pronašao je tijekom XVIII. i XIX. st. modus prilagodbe novomu dobu nove subjektivnosti. Stilska mnoštvenost XVIII. st., a s njom i mogućnost adaptacije naoko „krute“ klasicističke poetike, ključ je koji otvara vrata u prostore dubinskih umjetničkih interpretacija iz umjetnosti same.

S druge strane, prijevodi Alfierija u Hrvatskoj dokazuju da je i hrvatska publika, kao i publika u većini europskih zemalja XIX. st., rado prihvaćala priče o neobuzdanim strastima s novim motivima (predromantizma i romantizma), ali iskazane u ruhu (tada već tradicionalnoga klasicističkoga) reda i sklada. Split je zahvaljujući S. F. Miroslaviću Višaninu dobio prijevod uzornoga primjerka osobite klasicističke inačice tragedije koja je odražavala sve odlike onodobne europske književnosti. Prema postojećim podacima repertoara hrvatskih kazališta *Merope* nažalost nije nikada izvedena no ostaje kao povijesna vrijednost i svjedočanstvo klasicizma u Dalmaciji.

Koliko je klasicizam bio važan i otporan na brojne napade „disharmoničkih“ umjetničkih tendencija svjedoči i obnova klasicističkoga ukusa do koje će doći na prijelazu iz XIX. u XX. stoljeće u esteticizmu u kojemu će sudjelovati i mnogi hrvatski književnici iz Dalmacije poput Begovića, Nazora, Tresića Pavičića i dr. U toj obnovi posredno će oživjeti i Alfierijev opus, poglavito zahvaljujući nastojanjima Gabrielea D'Annunzija, ali je to novo veliko poglavlje koje bi zahtijevalo posebnu obradu na temu neoklasicizma u Dalmaciji i Hrvatskoj.

Summary

ALFIERI'S MEROPE IN SPLIT IN 18??

Vittorio Alfieri (Asti, 1749 – Florence, 1803), Italian playwright, poet and prosaist, born to an aristocratic Piedmontese family, together with Vincenzo Monti (1754 - 1828) and Giuseppe Parini (1729 - 1799), is the most representative author of the Italian neoclassical literature in the second half of the 18th century. Alfieri is the first author of that renowned trefoil whose work was translated into Croatian, which marked the reception of the Italian literary Neoclassicism variety in Croatian culture and in Croatian language. The Croatian translation of the tragedy of Merope was probably not printed in 1800 but in 1852 in Split, thus moving the work to the second half of the 19th century, however that precise translation introduced a particular Italian symbiosis of Neoclassicism and pre-Romantic and Romantic features into the Croatian literary tradition, which was, to a great extent, in conformity with Croatian stylistic and form-related features of the 19th century.

Alfieri's overall work emphasises ethical and political awareness of a lone fighter for free order, as well as malicious effects of passion which force the protagonists to choose death. In Alfieri's work, the pre-Romantic ideals of new sentimentality form a peculiar bond with the genre of tragedy, theretofore uncommon in the Italian tradition and the neoclassical expression withdrawing in Europe. The analysis is focussed on the relation of the fictional "architecture" and the construction of a solid and harmonious form of neoclassical tragedy (with strictly set framework of composition and structure aspiring to achieve classical clarity, simplicity and geometrical form) towards new plots (topics and heroes) which sparked interest at the beginning of the 19th century in Europe, Italy and Croatia.

Keywords: Vittorio Alfieri; Merope; translation; reception; Romantic classicism