

PREVOĐENJE ANTIČKIH STIHOVA

1.1. Ako prihvatimo jedan od postulata suvremene lingvistike: da se u jeziku i u njegovu ostvarenju, u govoru, mora razlikovati plan izraza od plana sadržaja — tada se, u jednoj vrlo pojednostavnjenoj shemi, prevođenje može prikazati kao pretvaranje plana izraza jednog jezika u plan izraza drugog jezika, pri čemu plan sadržaja ostaje nepromijenjen. Premda je ova shema neprimjerena stvarnim procesima prevođenja, već i zbog toga što je nemoguće u dva različita jezika održati konstantnost i istovetnost plana sadržaja, koji je pod neprestanim utjecajima i izraza jezičnih znakova i — možda još više — izvanjezičnog univerzuma, ona je ipak prikladna za ispitivanje jednog aspekta prenošenja antičkih stihova u naš jezik: upravo onog aspekta koji se odnosi na sam plan izraza. Prema tome, u okviru ove analize uvjetno ćemo smatrati da je prevodilac s jednog jezika na drugi u stanju da u potpunosti održi stalnost plana jezičnog sadržaja (iako bi se baš kod prevođenja antičkih tekstova ovdje mogli otkriti izvanredno zanimljivi problemi — o kojima, uostalom, velik dio klasičnofiloloških rasprava govori već stoljećima).

Na planu jezičnog izraza, kao što proizlazi iz same definicije prevođenja, istovetnost je, dakako, nemoguće očuvati u oba jezika, no ni na tom planu prevodilačka sloboda nije potpuna. Ona je zacijelo najveća kada je riječ o prevođenju stručnih i znanstvenih tekstova ili onih iskaza koji bi se mogli svrstati u široku kategoriju „svakodnevnog govora“. Već kod proznih literarnih djela trebalo bi da prevodilac pokuša sačuvati u jeziku na koji prevodi bar neke od stilističkih karakteristika što ih autor ostvaruje na planu izraza. Najmanju slobodu u svakom slučaju prevodilac ima kad transponira poetske tekstove iz jednog jezika u drugi. Premda su ove tvrdnje gotovo trivijalne i intuitivno jasne ne samo svakom prevodiocu nego i velikom broju laika, one se mogu utemeljiti i u suvremenoj lingvističkoj teoriji: prema Jakobsonu (1966, 285 i d.) poetska funkcija jezika, nesumnjivo karakteristična za svako književno djelo, posebno za poeziju, ostvaruje se upravo na taj način što specifičnim sredstvima usmjerava pažnju primalaca na strukturu same jezične poruke, i to i na planu njezina sadržaja i na planu izraza.

1.2. Zbog toga razmatranje prevođenja poezije ne može zanemariti probleme traženja strukturalnih ekvivalenata elementima izraza jezika s kojeg se prevodi na planu izraza jezika na koji se prevodi. U praksi (a i u teoriji) prevođenja danas postoji veći broj međusobno bitno različitih pristupa poetskom tekstu. Ovdje se, dakako, neću baviti (uostalom prilično rijetkim) pravim pjesničkim prijevodima, dakle onim slučajevima kada je i sam prevodilac pjesnik, pa njegova poetska transpozicija ima također, poput originala, samostalnu umjetničku vrijednost, jer se takvi prijevodi moraju ocjenjivati drugačijim kriterijima; no zapravo se i na njih može primijeniti opća tipologija pjesničkih prijevoda. Naime, pjesme se u osnovi, čini mi se, mogu prevoditi na tri načina.

Prvi je način, danas i kod nas ne tako rijedak, prevođenje poezije prozom, pri čemu

je granicu između „obične“ i „ritmirane“ proze prilično teško povući, jer svaki govorni akt ima svoj ritam, a razlika između „svakodnevnog“ ritma i specifičnog ritma prijevoda ne mora uvijek biti jasna. Ako je ritam prijevoda osobito izrazit i ima svoje stalne zakonitosti, ovakav bi se tip prevođenja mogao svrstati u narednu grupu. U svakom slučaju, mislim da se prozni prijevod poezije ne obazire na jedan njezin izvanredno bitan konstitutivni dio; on zanemaruje činjenicu da je plan izraza poezije upravo tako strukturiran da i sam za sebe i u kombinaciji s planom sadržaja upozorava primaoca (slušaoca ili čitaoca) na to da je riječ o poetskoj poruci.

Druga je vrsta prijevoda pjesama ona gdje se za osobitosti strukture izraza originala (ritma, rime itd.) u jeziku na koji se prevodi pronalazi surogat; drugim riječima, umjesto originalnog ritma ili vrste rime ili broja slogova u stihu, na primjer, primjenjuje se konsekvantno (ili uz manja ili veća odstupanja) drugačiji ritam, rima, odnosno broj slogova, najčešće bolje prilagođen sistemu jezika-primaoca. Takav je postupak uobičajen u onim slučajevima kada se specifičnost izraza originala jednostavno ne može prenijeti u jezik-primalac (na primjer, antički daktilski heksametar u francuski jezik) zbog njegovih fonoloških, suprasegmentalnih ili segmentalnih pravila, ali je isto tako moguć i u drugim situacijama (na primjer, prevođenje istog daktilskog heksametra nekim od naših silabički determiniranih stihova narodne poezije). Ovi surogati mogu biti ili tradicionalni, dakle mogu funkcionirati kao općenito prihvaćena zamjena za određen originalan stih, ili novostvoreni „idiosurogati“ pojedinog prevodioca: u ovom će slučaju o uspješnosti prijevoda ovisiti da li će novi surogat utjecati na kasnije prevodioce i započeti, eventualno, vlastitu tradiciju. I napokon, primjena surogata na planu izraza uvelike je uvjetovana srodnošću ili nesrodnošću dvaju jezičnih sistema (vidi Levy 1982, 235 i d.).

U trećem tipu prijevoda iz ove podjele prevodioci teže za tim da iz sustava jednog jezika što je moguće vjernije prenesu u drugi relevantne strukturalne osobine plana izraza (odabir relevantnih osobina ponovo često ovisi o karakteristikama jezika-primaoca). Ovakvi se prijevodi nerijetko nazivaju prijevodima „u metru originala“, iako se ne mora uvijek upravo metar (u strogom književno-teoretskom smislu tog termina) smatrati relevantnom karakteristikom stiha.

1.3. Antička se poezije, i grčka i latinska, kod nas prevodi, bar prividno, na sva tri načina. Prijevodi u prozi najčešće imaju namjenu da pruže osnovnu informaciju o sadržaju poetskog teksta; ali, u novije vrijeme, prevodioci ponekad vjeruju da su modernom čitaocu zakonitosti izraza antičke poezije toliko strane i nepoznate da bi njihovo transponiranje, bilo u kojem obliku, išlo direktno nauštrb poetske funkcije teksta, pa se radije utječu manje ili više ritmiranoj prozi ili, eventualno, nekoj formi slobodnog stiha. U drugoj su skupini očiti surogati antičkih ritmova, surogati koji se najčešće zasnivaju na nekom prototipu preuzetom iz naše narodne poezije i koji su kod nas imali dugačku i danas pomalo zatrtu tradiciju, tradiciju snažnu osobito u Dubrovniku i u Dalmaciji.

Budući da ne samo među upućenim laicima nego i među jezičnim stručnjacima

nerijetko vlada uvjerenje da je naš jezik po svojoj prozodijskoj strukturi posebno pogodan za transponiranje antičkih metričkih uzora, treća, još uvijek najbrojnija grupa prijevoda, koja eksplicitno ili implicitno pretendira na to da je „u metru originala“, za našu je analizu najinteresantnija. Treba odmah naglasiti da vjerujem kako je stroga zakonitost strukturiranja plana izraza antičkog pjesništva doista bitna crta, koja je funkcionalno utkana u cjelinu poetskog iskaza pa osigurava i kontinuitet i prepoznatljivost te poezije: zbog toga je, smatram, potrebno da prijevod nastoji, koliko je god to moguće, ekvivalentno prenijeti strukturalne karakteristike plana njezina izraza, jer bez tog elementa antička versifikacija gubi bar donekle svoju — ako se tako može reći — „antičnost“ i autentičnost („antičnost“ nikako ne znači i neprimjerenost senzibilitetu modernog čitaoca, ali o tome bi zacijelo trebalo posebno raspravljati). Upravo s toga razloga mogućnost prevođenja kod nas i o upotrebi ekvivalenata antičkih metara u našoj originalnoj poeziji drugi su iscrpno pisali, a posebno M. Franičević (1957) i M. Kravar (osobito 1960 i 1975), pa o tome ovdje nema smisla govoriti.

2.1. Da bismo mogli analizirati odnos između prijevodne strukture plana izraza u hrvatskom ili srpskom i strukture izraza antičkog stiha, neophodno je, sasvim ukratko, ponoviti osnovne elemente antičke versifikacije (dok su detaljni opisi, dakako, sadržani u specijaliziranim priručnicima: od novijih, na primjer, Koster 1962, a kod nas, u okviru tradicionalnih spoznaja, Majnarić 1948).

16 Čini se nesumnjivim da je oblikovanje plana izraza antičke poezije bar u rana vremena bilo usko povezano s muzikom, koja je sačinjavala integralan dio tog pjesništva: to je ostavilo dubok trag u cjelokupnoj antičkoj versifikaciji i u svim pjesničkim oblicima, pa i u onima u čijem izrazu muzika zacijelo više nije uopće sudjelovala. Budući da nam je ovaj glazbeni element danas sasvim izgubljen i praktički nepoznat, već ovdje smo hendikepirani u poimanju cjeline antičke poezije, a donekle i u njenu prevođenju. Antički se stihovi, kao što je poznato, svakako i pod utjecajem muzičke pratnje, zasnivaju na (više ili manje strogim zakonitostima determiniranoj) izmjeni dugih i kratkih slogova, pri čemu otprilike vrijedi pravilo da je trajanje dvaju kratkih slogova vremenski ekvivalent jednom dugom slogu. Vrijeme trajanja jednog kratkog sloga naziva se *mōra*, a duljinu i kraćinu slogova u grčkom i latinskom jeziku određuju kompleksni propisi prozodije. Poznavanje tih propisa omogućuje nam da svakom antičkom stihu odredimo njegovu kvantitativnu strukturu, dakle da uočimo sistem po kojem se duljine i kraćine u njemu izmjenjuju. I tu se praktički naše pozitivno znanje o strukturi plana izraza antičkog stiha zaustavlja. Mi, dakako, znamo, u skladu s opisima i obavijestima koje potječu još iz antičkih metričkih priručnika, da određene kombinacije duljina i kraćina predstavljaju cjeline — *stope* (a antička ih metrika navodi velik broj); da jedna ili — češće — dvije stope zajedno sačinjavaju *metar*; da se metri kombiniraju u *stihove*, a sklop određenih stihova naziva se *strofom*; i, napokon, da se stalni dijelovi stihova mogu zvati *kolon*. No danas nam je praktički nemoguće rekonstruirati na koji se način antički stih realizirao: naime, čini se očitim — osobito ako uzmemo u obzir i muzičku pratnju stiha — da se izražajna vrijednost antičkog stiha nije sastojala samo

od pravilnih izmjena kvantiteta slogova već da je njima bio superponiran i izvjestan ritam, no karakter tog ritma nam je nepoznat. Na osnovi ne uvijek sasvim jasnih obavještenja iz antike i na osnovi kasnije stvorenih interpretacija (o kojima će još biti riječi) zaključujemo da je u svakoj stopi jedan njen dio bio ritmički istaknut a drugi je ostajao neistaknut — često se istaknuti dio podudarao s duljinom (no to nije bilo pravilo), a nije se morao uopće obazirati na akcent riječi u običnom govoru: podudaranje ritmički istaknutog dijela, dakle sloga, koji ćemo zvati jačina (v. Majnarić 1948, 10) za razliku od neistaknutog — slabine, s akcentuiranim slogom u riječi i u grčkim i u latinskim stihovima bilo je samo slučajno. Za neke od stopa, metara i stihova možemo sa sigurnošću odrediti u kojem im se dijelu nalazila jačina, no postoji čitav niz metara i stihova u kojima determiniranje jačina i slabina predstavlja ozbiljnu poteškoću i ponekad ovisi o suvremenoj interpretaciji i iznalaženju granica među stopama.

Osim toga, u nekim duljim stihovima metrički stručnjaci utvrđuju stanke — *odmore*, koji se dijele na *cezure* (unutar jedne stope) i *dijereze* (između dviju stopa), no pravila o odmorima možda nisu tako stroga kao što se to mnogim istraživačima činilo, a neki suvremeni znanstvenici — vjerojatno neopravdano — čak i sumnjaju u njihovo antičko porijeklo (v. o tome Koster 1962, 69 i Salopek 1981).

Antički kvantitativno strukturiran stih došao je do nas u bitno izmijenjenoj formi — s jedne je strane sasvim nestala muzička podloga, a s druge je strane već veoma rano, možda potkraj antike, umjesto kvantiteta i ritma konstitutivni element postao *iktus* — dinamički akcent na slogu koji se nalazi u jačini stope. Ovom je procesu zacijelo mnogo pridonijela činjenica da je latinskom jeziku, jeziku s dinamičkim akcentom, grčka melodijska prozodija bila neprimjerena (grčki je imao muzikalni naglasak). U svakom slučaju, ritmirana izmjena dugih i kratkih slogova pretvorila se u izmjenu naglašenih i nenaglašenih slogova (što je samo po sebi unijelo ritam u čitanje — *skandiranje*), i na izvjestan su način zapravo duljine i kraćine kao izražajno sredstvo postale irelevantne: one su ostale bitne za strukturiranje samog stiha, koji je i dalje po strukturi kvantitativan ali je po realizaciji akcentski. (Čini mi se da je naziv akcentski stih bolji od termina tonski stih — v. Kravar 1981, koji upotrebljava i jedan i drugi —, jer ton u lingvistici označava upravo muzikalni akcent.) Pri svemu je tome važno naglasiti da su pojmovi iktusa i skandiranja, kako se slažu gotovo svi suvremeni stručnjaci za metriku (v. Koster 1962, 29 i d.), bili potpuno nepoznati originalnoj antičkoj versifikaciji.

2.2. Hrvatski ili srpski jezik, u kojem postoje dugi i kratki slogovi i u kojem se oni — uz minimalno ograničenje — izmjenjuju neovisno o akcentu riječi, teoretski bi omogućavao da se plan izraza antičkih stihova prenosi kao kvantitativno strukturiran stih. U tradiciji naše versifikacije, i originalne i prijevodne, doista postoje i mnogobrojni stihovi zasnovani na kvantitetu slogova (v. Kravar 1977 i Slamnig 1981), a u nekima od njih poštuju se i pravila antičke prozodije (npr. slog dug *positione*). Ipak, ova je tradicija napuštena, iz različitih razloga kojima se ovdje ne možemo baviti, a plan izraza antičkih stihova počeo se od sredine 19. stoljeća

(s Preradovićem i Cirakijem, te Trnskimi) transponirati u akcenatski zasnovane stihove. Punoj afirmaciji ovakva postupka u nas najviše su pridonijeli Maretić (i Ivšić) prijevodom *Ilijade* i *Odiseje*, u domeni epskih metara, a u području lirskih i dramskih stihova zacijelo Koloman Rac.

Drugim riječima, današnji postupci kojima se u hrvatski ili srpski prenosi plan izraza antičkih stihova, iako još uvijek nose većinom etiketu prijevoda „u metru originala“, zapravo pripadaju grupi surogata u kojima su se, doista kroz drevnu i dugotrajnu ali ne i originalnu tradiciju iktusa i skandiranja, praktički izgubile sve prozodijske i metričke karakteristike grčkih i latinskih izvornika — naime, naš akcenatski stih više nije ni kvantitativno strukturiran niti se uopće zasniva na izmjenama duljina i kraćina, već se iktus stope podudara s akcentom riječi ili naglasne cjeline u običnom govoru. No budući da je njegova struktura, premda se temelji na sasvim različitim prozodijskim propisima i na bitno drugačijem tipu versifikacije, ipak u osnovi strogo definirana nekim elementima kvantitativne sheme antičkog stiha (v. Kravar 1974), ovaj bi se tip prijevodnog surogata mogao nazvati ekvivalentom originala. Kvantitativni se antički stih, dakle, u našem (i ne samo našem) prevođenju transformira u svoj akcenatski ekvivalent. Propisi koji determiniraju ovo prekodiranje plana izraza jednog sistema u plan izraza drugog sistema (teoretski i u nekim svojim praktičkim aspektima) bit će u žarištu daljeg ispitivanja.

18

3.1. Da bismo lakše prikazivali relacije između obaju tipova stihova, prema ustaljenoj konvenciji duljinu kvantitativnog stiha označit ćemo sa $\bar{—}$, a njegovu kraćinu sa \cup ; mjesto jačine u stopi, ako je potrebno da se ono obilježi, obično se označava s pomoću točkice ispod sloga u jačini, a želi li se istaći činjenica da je neki kvantitativni stih skandiran, jačinama se superponiraju iktusi. Nasuprot tome, u akcenatskom stihu ćemo slog zamjenjivati znakom x , a naglašeno mjesto označavati ćemo znakom za akcent ($'$). Prema tome, razvoj, na primjer, kvantitativnog daktila preko skandiranog oblika u akcenatski ekvivalent mogao bi se prikazati ovako:

$$\bar{—} \cup \cup \rightarrow \bar{—} \cup \cup \rightarrow \acute{x} x x.$$

Propis o pretvaranju plana izraza antičkih stihova u prijevodne ekvivalente u hrvatskom ili srpskom jeziku mogao bi se za početak svesti na dva osnovna pravila:

(1) Broj slogova u kvantitativnoj stopi ostaje nepromijenjen i u ekvivalentnoj akcenatskoj stopi.

(2) Na slogu koji je u kvantitativnoj stopi u jačini nalazi se naglasak akcenatske stope, podudaran s akcentom riječi ili naglasne cjeline.

Kao prvu posljedicu primjene ovih pravila uočavamo značajno manji broj tipova stopa u akcenatskom nego u kvantitativnom stihu. Budući da nijedna od temeljnih antičkih stopa nema više od četiri sloga, relevantne su moguće kombinacije njihovih akcenatskih ekvivalenata ove:

- $\acute{x}x$ — trohej,
- $x\acute{x}$ — jamb,
- $\acute{x}xx$ — daktil,
- $xx\acute{x}$ — anapest,
- $\acute{x}xxx$ — prvi peon,
- $xxxx\acute{x}$ — četvrti peon.

Treba napomenuti da su ovdje, prema konvenciji da naglašen slog vrijedi kao dug, zadržani antički nazivi za ove ritmičke jedinice, iako je očito da su one konstituirane na sasvim drugačijim osnovama. Ostale moguće kombinacije u prijevodnom stihu nema mnogo smisla navoditi, jer se one, udružene u metre, u akcenatskom ekvivalentu zapravo svode na navedene mogućnosti (npr. amfibrah — $x\acute{x}x$ — je, pojedinačno promatran, jampskog ritma, kretik — $\acute{x}x\acute{x}$ — trohejskog, horijamb — $\acute{x}x\acute{x}\acute{x}$ — daktilskog itd.). Kombinacije poput drugog i trećeg peona ($x\acute{x}x\acute{x}$ i $xx\acute{x}\acute{x}$) mogu se u prijevodnom stihu javiti samo ako jedna stopa originala odgovara čitavom metru ili kolonu, što je prilično rijedak slučaj.

Pravilo (1) dopušta i neke izuzetke: ako se u nekoj metričkoj kombinaciji (npr. u daktilskom heksametru) osnovna stopa može zamijeniti i kakvom drugom (npr. daktil spondejem), u prijevodima je dozvoljeno izvršiti ekvivalentnu izmjenu (tj. ovdje daktil trohejem), i pri tome se ne mora voditi računa o broju slogova u pojedinoj stopi nego se broj slogova u cijelome metru (ili kolonu) smije kretati u granicama dopuštenim pravilima originalnog stiha. No vidjet ćemo da je ova sloboda u našoj prijevodnoj versifikaciji mnogo ograničenija nego u grčkoj i latinskoj metrici.

19

Iako od pravila (2) nema izričitih izuzetaka, postoje određene poteškoće u njegovoj interpretaciji. Naime, ako prihvatimo tvrdnju da svaka jačina ima najmanje dvije more (v. Koster 1962, 32; nasuprot tome Majnarić 1948, 10 govori i o kratkim jačinama), onda se u nekim stopama mora pretpostaviti da se u jačini nalaze dva sloga (u svim mogućim kombinacijama: 2 kratka, npr. u tribrahu kao razrješenju jamba $/\cup\cup\cup/$; kratki i dugi, npr. u horijambu $/-\cup\cup-\;/$; dugi i kratki, također u horijambu $/-\cup\cup-\;/$; 2 duga, npr. u joniku *a maggiore* $/-\bar{—}\bar{—}\cup\cup/$). Budući da u akcenatskoj stopi naglasak može biti samo na jednom slogu, pravilo (2) može se, u skladu s dosadašnjom prevodilačkom praksom, nadopuniti:

(2a) Ako su u jačini dva kvantitativno jednaka sloga, u akcenatskoj ekvivalentnoj stopi naglasak je na prvom od tih slogova, a ako su u jačini originala kvantitativno različiti slogovi, u prijevodnom ekvivalentu naglasak je na mjestu dugog sloga.

3.1.1. Prva dva pravila, formulirana u prethodnom odjeljku, u principu vrijede za sve jezike u koje se kvantitativni antičkih stih transponira u svoj akcenatski ekvivalent. No u hrvatskom ili srpskom jeziku akcenatski stih koji bi se zasnivao samo na primarnim naglascima riječi i naglasnih cjelina bio bi, s jedne strane, prozodijski prilično monoton, a s druge strane izbor riječi u većini metara (i kolona) bio bi bitno ograničen: u trohejskim i jampskim metrima, na primjer, mogle bi sta-

jati samo jednosložne i dvosložne riječi i trosložne riječi s naglaskom na drugom slogu od kraja. Zbog toga se u našim prijevodnim stihovima javlja fenomen koji Kravar (1960, 294) vrlo prikladno, čini mi se, naziva metričkim jačanjem i metričkim slabljenjem. Pod metričkim se jačanjem podrazumijeva mogućnost uspostavljanja akcenta stiha (zapravo je to neka vrsta iktusa) na slogu na kojem u običnom govoru (pa ni u ortoepskom standardu) ne stoji naglasak riječi ili akcenatske cjeline, a metričko je slabljenje suprotan proces, kod kojeg se normalan naglasak riječi, ako se nađe na nenaglašenom mjestu u stihu, dokida. Oba su ova postupka fakultativna, i ovisi o izboru prevodioca na kojem će ih mjestu u stihu upotrijebiti.

I metričko jačanje i metričko slabljenje podvrgavaju se u našoj prijevodnoj versifikaciji pravilima koja bi se mogla ovako formulirati:

(3) Unutar jedne riječi ili naglasne cjeline metrički može ojačati svaki drugi slog od naglašenog prema kraju ili prema početku riječi. (Kravar /1960/ to, vjerojatno prema Jakobsonu, naziva binarnim principom, iako bi možda bilo bolje govoriti o parnom principu.)

Tako, na primjer, riječ *rđdostan* može imati metričku shemu $\acute{x}x\acute{x}$, *pòbjednici* — $\acute{x}x\acute{x}x$, *pojedińci* — $\acute{x}x\acute{x}x$, *poskakívati* — $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$ ili $xx\acute{x}x\acute{x}$ ili $\acute{x}x\acute{x}xx$, *nà sramotu* — $\acute{x}x\acute{x}x$ itd. Parni se princip u metričkom jačanju ne primjenjuje u složenicama, gdje se uspostavlja u njihovu nenaglašenu dijelu akcent na onom mjestu gdje bi ga taj dio imao da je samostalan, npr. *zakonodávac* — $\acute{x}x\acute{x}x$. Osim toga, u naglasnim cjelinama, za razliku od proklitika koje tako „podnose“ metričko jačanje, prave enklitike teško primaju akcent stiha ako iza njih ne slijedi još jedna enklitika. Tako bi, na primjer, cjelina *òn ga je* samo izuzetno mogla imati shemu $\acute{x}x\acute{x}$ a ne $\acute{x}xx$, ali sheme *srěo sam ga* ($\acute{x}x\acute{x}x$) ili *prědàli su nam se* ($\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x$) sasvim su dopuštene, jednako kao i *po ljepòti* ($\acute{x}x\acute{x}x$).

Propisi o metričkom slabljenju prilično su fleksibilni, a općenito bi pravilo moglo vjerojatno ovako glasiti:

(4) Ako se naglašeni slog jednosložne ili dvosložne riječi podudara sa slabinom akcenatskog stiha, ta se riječ može ponašati kao enklitika, osim kada se radi o imenici ili (morfološki i sematički) punom obliku glagola.

Sasvim izuzetno, u peonskom ritmu, moglo bi se zamisliti da u metričkom slabljenju sudjeluju i trosložne riječi. Inače, postoji određena hijerarhija među vrstama riječi prema tome kako podnose metričko slabljenje: najlakše ga dopuštaju čestice, veznici i prijedlozi, nešto teže zamjenice i prilozima (uglavnom oni koji su oblikom jednaki veznicima i prijedlozima), a najteže brojevi i pridjevi, kod kojih se ono javlja zapravo samo u jednosložnim oblicima kad se nikako ne može izbjeći. Tako *niti dān* može imati anapestičku shemu ($xxx\acute{x}$), *dà nòc* jamsku ($x\acute{x}$), *grād mōj* trohejsku ($\acute{x}x$), a *svi su tū* daktilsku ($\acute{x}xx$) ili anapestičku ($xxx\acute{x}$). Općenito se može reći da su jednosložne riječi češće oslabljene od dvosložnih, a da kod slabljenja treba voditi

računa o i planu sadržaja: semantički istaknuta riječ ne bi ni u stihu smjela izgubiti svoj akcent.

Budući da pravila metričkog jačanja i slabljenja ne moraju biti poznata čitaocu stihova, ona ponekad, osobito kad metar stiha nije čvrsto određen i stalan, mogu dovesti do poremećaja u ritmu kod primalaca, pa prevodioci u praksi često ovim općim pravilima postavljaju i neka uža ograničenja. Uz to, u nekim vrstama stihova takva su uža ograničenja tradicijom uvedena kao opća pravila. U slijedećim odjeljcima, u kojima ću govoriti o pojedinim ritmovima, bit će i o tome nešto više riječi.

3.2. Daktilski i anapestički antički metri vjerojatno su najpogodniji za transponiranje u akcenatske ekvivalente u hrvatskoj ili srpskoj versifikaciji jer rasporedom svojih jačina i slabina, odnosno razmještajem naglašenih i nenaglašenih slogova, zacijelo omogućuju prevodiocu najveći izbor riječi, osobito ako se — uz neka ograničenja — dopusti metričko jačanje i slabljenje. Ne treba zanemariti činjenicu da se upravo daktilski i anapestički ritmovi najčešće od svih pseudoantičkih ritmova javljaju i u našoj originalnoj versifikaciji (dovoljno je spomenuti Silvija Strahimira Kranjčevića, Vladimira Nazora ili Vojislava Ilića). Dakako, antički se daktil prenosi u principu sa $\acute{x}xx$, a anapest sa $xxx\acute{x}$.

3.2.1. I u antičkoj poeziji i u našim prijevodima nesumnjivo je najfrekventniji daktilski heksametar, i nije čudo što on kod nas ima ne samo najznačajniju tradiciju već mu je posvećena i prilično bogata literatura (od Maretića 1882 i 1904, preko Ivšića 1912 i 1961, do Kravara, svi dosad citirani članci, te u najnovije vrijeme Grečla 1981, i Salopeka 1981; problema su se doticali i drugi: Nazor 1932, Petravić 1939, Franičević 1957). Tako je ovo zapravo jedini naš prijevodni ekvivalent antičkog stiha koji ima i eksplicitno izloženu teoriju.

Dobro poznata shema kvantitativnog katalektičkog daktilskog heksametra

$$\bar{—} \bar{—} \bar{—} \bar{—} \bar{—} \bar{—} \bar{—} \bar{—}$$

prema kojoj se ovaj stih sastoji od 5 daktila zamjenljivih spondejima (u 5. stopi zamjena je rjeđa nego drugdje, i to je *versus spondiacus*) i posljednjeg troheja ili spondeja prenosi se u akcenatski zasnovan stih ovako:

$$\acute{x}x(x)\acute{x}x(x)\acute{x}x(x)\acute{x}x(x)\acute{x}x(x)\acute{x}x(x)\acute{x}x.$$

Pri transpoziciji se pravilo (1) poštuje u okviru stiha a ne u okviru stope, tako da u prijevodu na mjestu svakog daktila teoretski može stajati akcenatski trohej, a sam prijevodni stih, poput svog originalnog uzorka, ima 12 do 17 slogova. Treba ovdje naglasiti da Maretić praktički a Ivšić i teoretski (1912, a s njim i Kravar 1960) izbacuju *versus spondiacus* iz prijevoda i ne dopuštaju njegovu akcenatsku transformaciju s trohejom u 5. stopi. Budući da je *versus spondiacus* (kao i izmjena daktila i spondeja, pa i pojava holospondejskih ili holodaktilskih stihova) u antičkoj versi-

fikaciji bar djelomično stilistički uvjetovan, i to bilo planom sadržaja (veći broj daktila može odgovarati bržoj i dramatičnijoj radnji, a veći broj spondeja sporijoj i „težoj“) ili stilskim obilježjem epohe (*spondiaci* kod aleksandrijskih pjesnika ili Katula), ne vidim pravog razloga da se on ne upotrebljava i u prijevodnim heksametrima, to više što i u hrvatskom ili srpskom na isti način pridonosi stilskoj vrijednosti ritma.

Pravilo (2) u akcenatskom se heksametru u potpunosti poštuje, tako da on mora imati šest naglašenih slogova u stihu na mjestima označenima u shemi.

U primjeni postupka metričkog jačanja, vrijedi pravilo (3), ali praksa novijih prevodilaca pokazuje da se ne jača posljednji slog riječi naglašene na 3. i 5. slogu od kraja, premda iza nje slijedi enklitika s kojom sačinjava naglasnu cjelinu. Tako se u heksametru danas cjelina kao što je *ùdard ga* (x̄x̄x̄x̄) više ne smatra prikladnom, dok se riječi tipa *ùdarajū* (x̄x̄x̄x̄) često javljaju. Ovo se može objasniti težnjom za tim da u stihu bude što manje akcenata koje je čitaocu teško „detektirati“, a shema daktilskog heksametra, s promjenljivim brojem slogova između akcenata i s brojnim mogućim kombinacijama reda riječi zbog dužine stiha, omogućuje takav izbor i redak jezičnih jedinica u kojem će biti mnogo primarnih ili jasnih sekundarnih akcenata (unutar jedne riječi) na mjestima koja su u stihu naglašena. (Na marginama se može primijetiti da Maretić i Ivšić dopuštaju metričko jačanje i u naglasnim cjelinama, a da Maretić /1882, 354/ čak smatra da je podudaranje postakcentske duljine s ojačanim slogom „osobito zgodno“. Ovo dokazuje kako on još uvijek kvantitativne elemente smatra donekle relevantnima i u akcenatskom stihu, iako je očito da se njegova prozodija temelji na posve drugačijim principima. Na sličan način Ivšić /v. Kravar 1960, 294/ govori o tribrasima, antibakhejima, kreticima itd. /npr. *pa me ne; sve one; sveti grad/* u akcenatskom stihu, što je u okviru ovdje predložene terminologije teško prihvatljivo — sve su to jačanjem i slabljenjem dobiveni više ili manje uspjeti daktili.)

Što se tiče metričkog slabljenja i pravila (4), u prevodilačkoj se praksi danas (*quod est demonstrandum* egzaktnim mjerenjima) što je više moguće izbjegava slabljenje u dvosložnim riječima, ponovo zato što to dopušta prilična podudarnost daktilsko-trohejskog ritma s ritmom običnog govora.

Zanimljiv problem u traženju ekvivalenta kvantitativnom antičkom heksametru u našem jeziku predstavlja pitanje odmora. U originalnom se stihu javlja 6 vrsta odmora — 2 dijareze i 4 cezure; u svakom stihu (ima i izuzetaka bez ikakva odmora) postoji bar jedna pauza, a ponekad se i dvije međusobno kombiniraju. Na osnovi takva stanja naši teoretičari (Maretić, Ivšić, Kravar) smatraju da i prijevodni heksametar mora imati bar jedan odmor, i to na jednom od mjesta na kojima se on može nalaziti u kvantitativnom daktilskom heksametru:

— $\bar{U}\bar{U}$ || — | $\bar{U}\bar{U}$ — | $\bar{U}\bar{U}$ — | $\bar{U}\bar{U}$ || — $\bar{U}\bar{U}$ — $\bar{U}\bar{U}$ — $\bar{U}\bar{U}$

Ako taj uvjet nije zadovoljen, ne radi se o pravom prijevodnom heksametru nego samo o „heksametroidu“ ili „pseudoheksametru“ (v. Kravar 1966, s kojim se slaže i Grečl 1981, a suprotno mišljenje zastupa Salopek 1981).

Funkcija odmora u kvantitativnom heksametru čini se da je u tome da dugačak stih podijeli na manje dijelove i da u niz stihova unese vremensku raznolikost. Ne treba, naime, zaboraviti da su svi kvantitativni daktilski heksametri, bez obzira na to u kakvu su odnosu u njima daktili i spondeji, imali jednak broj morā (24) i da su, prema tome, jednako trajali. Unošenje prekida na različitim mjestima u stihu dokidalo je njihovu jednoličnost u vremenskom trajanju i unosilo specifičan element u sam ritam stiha. Budući da se akcenatski stihovi ne zasnivaju na izokronijskom principu, već njihovo trajanje ovisi o broju slogova, insistiranje na tome da se odmori u prijevodnom stihu nalaze na istim mjestima kao i u originalnima nema — čini mi se — mnogo smisla, jer nikako ne može imati isti efekt kao u antičkoj versifikaciji (o tom učinku i tako ne znamo mnogo). Druga je stvar to što je odmor doista konstitutivan dio daktilskog heksametra, pa je potrebno da i u prijevodnom ekvivalentu postoji pauza, uvjetovana i sama dužinom stiha. Ta se pauza, po mojem mišljenju, može postaviti bilo na kojem mjestu gdje to dopuštaju semantičke ili sintaktičke veze jezičnih jedinica, pa prema tome u našem heksametru postoji veći broj dopuštenih cezura i dijareza nego u originalnom uzorku: u novijoj praksi prevladavaju dijareze (v. Grečl 1981), što nije ni čudo jer, kako i sam Kravar (1960, 290) priznaje, „naš sluh lakše prima dijerezu nego cezuru“. Ova prevodilačka sloboda nije vezana samo za daktilski heksametar, pa bi općenito pravilo moglo glasniti:

(5) Postoji li u kvantitativnom stihu promjenljiv (s obzirom na mjesto) ali konstantan (s obzirom na sam stih) odmor, on se obavezno uspostavlja u akcenatskom stihu na mjestu najjačeg semantičkog ili sintaktičkog prekida veza među jezičnim jedinicama.

Ovakvo stajalište, dakako, čini nepotrebnim razmatranje o *zeugmi* ili *mostu*, mjestu na kojem je nedopusšten kraj riječi u stihu, jer su pravila o tome usko povezana s mjestom odmora (v. Kravar 1966).

3.2.2. Daktilski pentametar, sastavljen zapravo od dvije katalektičke daktilske tripodije prema shemi:

— $\bar{U}\bar{U}$ — $\bar{U}\bar{U}$ || — $\bar{U}\bar{U}$ — $\bar{U}\bar{U}$ —

najčešće je sastavni dio tzv. elegijskog distiha, čiji je prvi stih daktilski heksametar. I ovaj je stih vrlo frekventan i u antičkoj poeziji i u našim prijevodima. U principu u njegovu građenju u hrvatskom ili srpskom vrijede ista pravila i ograničenja kao i kod heksametra, tako da je akcenatska struktura ovakva:

x̄x(x)x̄x(x)x̄l̄b̄x̄x̄x̄x̄x̄

Postoje, ipak i neke razlike. Naime, budući da se u antičkoj versifikaciji druga tripodija uvijek sastoji od dva kompletna daktila i jačine trećega, i u prijevodu se na ovom mjestu strogo poštuje pravilo (1). Zatim pravilo (3) o metričkom jačanju prema prevodilačkoj tradiciji kod nas ne primjenjuje se nikada u „krnjim“ jačinama na kraju dviju tripodija. To praktički znači da i jedna i druga tripodija moraju završavati jednosložnom riječju, što prevodiocima često stavlja pred vrlo teške probleme leksičkog izbora, a uz to zacijelo pridonosi relativnoj monotoniji stiha. I napokon, kako je to stih složen od dva dijela, u antici se dijereza nalazi uvijek na istom mjestu — točno u polovici stiha. Takav se položaj odmora prenosi i u prijevodni ekvivalent prema općenitom pravilu:

(6) Ako u kvantitativnom stihu konstantno postoji odmor uvijek na istom mjestu, on se i u akcenatskom ekvivalentu zadržava na tom mjestu.

Razlika između stihova spomenutih u pravilu (5) i ovih iz pravila (6) sastoji se u tome što je u prvim od njih relevantno samo postojanje odmora, a u drugima je bitno i njegovo mjesto, jer po njemu, između ostalog, stih postaje prepoznatljiv.

Treba, na kraju, spomenuti da se navedenih konvencija drže praktički svi naši prevodioci koji žele slijediti ritam originalnih stihova.

24

3.2.3. Manji daktilski metri, koji se samo izuzetno javljaju samostalno a najčešće u okviru većih lirskih monodijskih i korskih sistema, u principu se prenose u akcenatske ekvivalente na isti način kao i daktili u heksametru i pentametru, samo što je mnogo rjeđe moguća zamjena akcenatskog daktila akcenatskim trohejem: neke opće konvencije bit će navedene u odjeljcima o prevođenju lirskih strofa i korske lirike.

Isto to vrijedi i za anapestičke metre i kolone i stihove koji su s pomoću njih građeni. Ipak, kod anapesta treba napomenuti dvije stvari. Prvo, anapestički ritam na početku stiha težak je za prevođenje jer bi bilo potrebno upotrebljavati samo one riječi i naglasne cjeline koje imaju akcent na trećem slogu od početka: zbog toga je ovdje veoma česta primjena metričkog slabljenja ne samo jednosložnih nego i dvosložnih riječi, npr. *kada ōn* (xẋ). Drugo, za razliku od kvantitativnog daktila koji uglavnom dopušta zamjenu dviju kraćina duljinom samo u slabini, kvantitativni anapest ima veći broj transformacija — u spondej (— —), u daktil (— ♪ ♪), u prokeleuzmatik (UU ♪ ♪). U akcenatskim ekvivalentima u prva dva slučaja dobivamo jampski ritam (ẋ i ẋx) prema pravilima (2) i (2a), a u trećem po pravilu (2a) ritam ostaje anapestički, no u slijedećoj stopi, ako je i ona anapest, pojavljuje se akcenatski četvrti peon (tj. UU ♪ ♪ UU — daje xxẋxxẋ), koji prevodiocima stavlja pred poteškoće iznalaženja tri nenaglašena sloga za redom. U takvim bi se slučajevima izuzetno moglo dopustiti metričko slabljenje u trosložnim veznicima i prijedlozima, a praktički se to rješava najčešće ili četverosložnom riječju s akcentom na prvom slogu ili susretom dviju riječi ili dviju naglasnih cjelina koje može pratiti jedno ili čak dva slabljenja (ovaj posljednji slučaj zacijelo bi bilo dobro izbjeći):

npr. *prēma jāblānima tādā, tīm junācima polēti, i svū nōc kōjā je crna, pojedīnac kōjī svē māže* — što bi sve teoretski moglo u stihu imati akcenatsku shemu xxẋxxẋxẋ. No u anapestičkim dijelovima korskih i monodijskih strofa obično se — kao što ćemo vidjeti — ili strogo poštuje pravilo (1) ili se uvijek stavlja akcenatski anapest, bez obzira na to o kojoj se njegovoj varijanti u originalu radilo. Zbog toga bi slobodne zamjene anapesta jambom u prijevodu dolazile praktički u obzir samo u katalektičkom anapestičkom tetrametru (aristofaneju), metru komdije, s originalnom shemom:

$$UU \text{ — } UU \text{ — } UU \text{ — } UU \text{ — } ||UU \text{ — } UU \text{ — } UU \text{ — } \bar{U},$$

gdje se u prvih šest stopa može umjesto anapesta nalaziti i spondej (— —) i daktil (— ♪ ♪), pa bi njegov akcenatski ekvivalent mogao izgledati ovako:

$$x(x)ẋx(x)ẋx(x)ẋx(x)ẋ||x(x)ẋx(x)ẋxxẋẋ,$$

s konstantnom dijerezom prema pravilu (6). Dijereza bi mogla biti i promjenljiva: vidi odjeljak 3.3.1.

3.3. Trohejski i jampski metri, kad se transponiraju u svoje akcenatske ekvivalente (trohej kao ẋx, a jamb kao xẋ), bliski su ritmovima naše narodne poezije, pa nije čudo što se naš jamb već veoma rano javio u prijevodima latinskih crkvenih pjesama (u 16. stoljeću, v. Petravić 1939, 13). Vjerojatno je upravo ta tradicija uvjetovala značajno ograničenje u prevođenju: i onda kad se u antičkim kombinacijama trohejskih ili jampskih stopa, u pojedinim metrima ili kolonima, pojavljuje mogućnost variranja bilo u broju slogova bilo u mjestu njegovih jačina, u prijevodu se uvijek održava stroga trohejska odnosno jampska akcenatska shema. To praktički znači da su prijevodni ekvivalenti trohejskih i jampskih metara, osobito ako su oni nanizani u stihove, zapravo silabičko-akcenatski stihovi, dakle stihovi koji su determinirani i brojem slogova što ih sadržavaju i stalnim mjestima akcenata.

25

Osim toga, u trohejskim i jampskim akcenatskim stihovima osobito se mnogo primjenjuje pravilo (3) o metričkom jačanju, i to bez ograničenja koja vrijede za daktile i anapeste, jer bi inače, kao što je već rečeno, izbor riječi bio veoma limitiran. Nasuprot tome, metričko je slabljenje u ovim stihovima relativno rijetko, jer ga ne dopušta „gustoća“ naglasaka u stihu: slabljenje se, dakako, ograničava — tamo gdje postoji — na jednosložne riječi.

3.3.1. Od trohejskih metara koji se ne javljaju kao dijelovi sistema raznih stopa već sačinjavaju samostalne stihove u nizu, za prijevod je relevantan jedino katalektički trohejski tetrametar, stih dijaloga u tragedijama i, osobito, u komedijama. Njegova je osnovna antička shema:

U U U U U U U U U U

(U jednoj Arhilohovoj pjesmi postoji i u akatalektičkom obliku, s potpunom posljednjom stopom U.) Na većini mjesta u originalnom stihu mjesto troheja može stajati ili spondej (U U) ili tribrah (U U U) ili anapest (U U U) ili – rijetko – daktil (U U U), no prijevodni tetrametar redovito ima 15 slogova, od kojih je svaki neparni naglašen:

x x x x x x x x || x x x x x x x x.

Prema pravilu (6) dijereza bi se uvijek morala nalaziti iza 8. sloga, no pitanje je ne bi li ovakva strogost štetila neophodnoj dinamici stiha koji bi morao biti prikladan i za govorenje s pozornice. Mislim da bi se zbog toga ovdje (a i u aristofaneju) trebalo dopustiti prevodiocu da sam odabere bilo konstantan bilo promjenljiv odmor.

3.3.2. Ne ulazeći u mnogobrojne detalje što ih navode stručnjaci za antičku metriku u vezi s jambom i jampskim metrima, dovoljno je reći da se on u većini slučajeva može, poput troheja, zamijeniti spondejem (U U), tribrahom (U U U), anapestom (U U U) ili daktilom (U U U). Zbog toga najčešći jampski metri, koji se pojavljuju u nizovima: akatalektički jampski dimetar (U U | U U), njegov kataletički oblik (U U | U U), čest u zbirci *Anacreontea*, jampski trimetar ili (u latinskom) jampski senar (U U U U U U U U), vrlo frekventan kod jambografa, u drami i u epigramima) i katalektički jampski tetrametar (U U U U || U U U U stih komedije) – imaju mnogobrojne varijacije s različitim brojem slogova, no kod nas se akcenatski javljaju u stalnim formama:

dimetar – x x x x x x x x ili x x x x x x x x,
trimetar – x x x x x x x x x x x x x x,
tetrametar – x x x x x x x x || x x x x x x x x.

Tako najčešći od njih, kvantitativni jampski trimetar, postaje u nas prilično monoton silabičko-akcenatski dvanaesterac; možda bi usprkos tradiciji, budući da je to metar prijevoda drame kojemu je često potrebna mogućnost promjene ritma, bilo dobro pokušati trimetar transponirati u shemu:

(x)x x(x)x x(x)x x(x)x x x x x

gdje bi u svim stopama, osim u šestoj, bili dopušteni i anapesti. Kako je u antičkom trimetru odmor bio promjenljiv, a katkada je mogao i izostati, u prijevodu se primjenjuje pravilo (5), a za odmor u jampskom tetrametru vrijedi ono što je rečeno i za trohejski tetrametar.

Specifičan je oblik jampskog trimetra holijamb, stih ironične, satirične i komične poezije, u kojem se u posljednjoj stopi javlja trohej:

U U U U U U U U

Akcenatski ekvivalent x x x x x x x x x x x x x x zahtijeva susret dvaju naglasaka stiha na granici 5. i 6. stope: rješenja u kojima je posljednji slog 6. stope metrički ojačan mogu navesti čitaoca da cjelinu prije 6. stope shvati kao daktil, a ona u kojima se susreću dva stvarna naglasaka riječi jako remete ritam stiha a da pri tome teško postižu ironičan ili komičan efekt. U praksi prevodioci upotrebljavaju oba tipa rješenja ili – što je najslabije – odustaju od holijamba transponirajući ga u ekvivalent običnog jampskog trimetra.

3.4. U antičkoj su se monodijskoj lirici pjesnici služili mnogobrojnim metrima, stihovima i strofama, i njihova je teorija jedan od složenijih odjeljaka kvantitativne metrike. Prema pravilima grčke versifikacije većina je takvih stihova i strofa imala varijante dobivene zamjenom pojedinih stopa. Neki su stihovi i strofe već kod grčkih pjesnika zadobili stalan oblik, jer im je strogo bio određen broj slogova i mjesta jačina, tako da su se dozvoljene izmjene ograničavale na zamjene dugih i kratkih slogova. U latinskoj su poeziji ova pravila postala uglavnom još stroža, a prijevodna se tradicija zasnivala najvećim dijelom upravo na latinskim pjesmama (osobito na Katulu i Horaciju), i to u njihovoj skandiranoj formi. Zato se hrvatski ili srpski ekvivalenti kvantitativnih shema monodijske lirike u brojnim slučajevima temelje na silabičko-akcenatskom principu i predstavljaju stalne i zadane forme i po broju slogova i po mjestima naglasaka u stihu. Ta stroga determiniranost uvjetuje čestu primjenu pravila o metričkom jačanju i slabljenju: ova se pojava može zapaziti već i u starijim prijevodima, a treba napomenuti da se prvi ekvivalenti nekih strofa (npr. sapfičke strofe) javljaju već u 16. stoljeću (v. Petravić 1939).

Neki od stihova monodijske lirike, poput sapfičkog jedanaesterca, imaju odmor uvijek na istom mjestu, no budući da je riječ obično o stihovima s manjim brojem slogova, pa bi unošenje pauze (osobito cezure nakon naglašenog sloga) u akcenatski ekvivalent smanjilo izbor riječi i „atomiziralo“ ritmičku strukturu stiha, ovakvi se metri najčešće transponiraju bez odmora (ili, eventualno, s odmorom na drugom, pogodnijem mjestu): o tome će biti nešto više govora kad se budu navodile pojedine forme. Ipak, tamo gdje se u odmoru susreću dva naglasaka stiha, on se ne bi smio izostaviti već premjestiti.

Većina stihova i strofa monodijske lirike zasniva se na horijampskom ritmu. Originalni je horijamb najvjerojatnije mogao imati i uzlazni i silazni ritam (U U U U i U U U U, v. Koster 1962, 210), no suprotno pravilu (2a) akcenatski ekvivalent horijamba uvijek ima oblik x x x x, jer ga tako prenosi tradicija latinskog skandiranja: U U U U. Na taj način horijamb u akcenatskom stihu (bez obzira u kojoj se od mogućih originalnih varijanata pojavljuje) ima redovito daktilski ili anapestički ritam, tj. zapravo se razrješuje u akcenatski trohej i jamb.

3.4.1. U pregledu monodijskih stihova i strofa i njihovih akcenatskih ekvivalenata neću se posebno baviti onima koji se temelje na daktilskom, anapestičkom,

jampskom i trohejskom ritmu ili na ritmovima sastavljenim od ovih stopa, budući da za njih vrijede opća pravila navedena u prethodnim odjeljcima. Opći je princip taj da se akcenatski daktil može uglavnom slobodno zamijeniti akcenatskim trohejem, a akcenatski anapesti, troheji i jambi nepromjenljivi su, bez obzira na originalne mogućnosti variranja. Osim već opisanih stihova koji se javljaju samostalno i elegijskog distiha, ovoj bi grupi pripadale i hiponaktejska strofa, tri arhiloške strofe, jambik i dva pitijambika, sa shemama u akcenatskim ekvivalentima:

- | | | |
|---------------|---|--------|
| 1. arhiloška | $\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}x\acute{x}$
$\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}x\acute{x}$ | 2 puta |
| 2. arhiloška | $\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}x\acute{x}$
$\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$ | 2 puta |
| 3. arhiloška | $\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}x\parallel\acute{x}x\acute{x}\acute{x}$
$x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$ | 2 puta |
| hiponaktejska | $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
$x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x$ | 2 puta |
| jambik | $x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
$x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$ | |
| 1. pitijambik | $\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}x\acute{x}$
$x\acute{x}x\acute{x}\acute{x}$ | |
| 2. pitijambik | $\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}x\acute{x}$
$x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$ | |

U daktilskim heksametrima u ovim strofama i distisima ne može doći spondej u 5. stopi, a mislim da se odmori, premda su u jampskim dijelovima originala konstanti, mogu izostaviti ili pomaknuti kako bi se povećao mogući leksički izbor. U 3. arhiloškoj strofi, kao i u ostalim sinartetskim metrima, koji se pojavljuju i u 2. i 3. arhiloškom distihu epoda, vjerujem da bi dijereza na granici dvaju ritmova morala ostati i u prijevodu:

1. arhiloški distih — kao 1. arhiloška strofa
2. arhil. distih $x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
 $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\parallel x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
3. arhil. distih $\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}(x)\acute{x}x\acute{x}$
 $x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$

3.4.2. Od samostalnih stihova u nizu koji se temelje na horijambima za prijevode su relevantni falečki jedanaesterac, prijapej, te manji i veći asklepijadski stih.

Ne opisujući detalje njihove originalne kvantitativne strukture, možemo navesti stalne sheme njihovih akcenatskih ekvivalenata:

falečki jedanaesterac $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
prijapej $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
manji asklepijadski $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
veći asklepijadski $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$

U prijapeju i u asklepijadskim stihovima dijereza je nužna i u prijevodu, jer na mjestu susreta akcenata svakako dolazi i granica dviju riječi. Zbog dvije dijereze veći je asklepijadski stih posebno težak za metričko prevođenje, to više što bi svaki stih, bez metričkog jačanja, koje se u horijambskoj strukturi može postići samo u složenicama jer odstupa od parnog principa, morao sadržavati najmanje tri jednosložne naglašene riječi.

Inače, na primjeru falečkog jedanaesterca, čija je izvorna podjela na stope —U|—UU—|U—|U—|U, može se jasno vidjeti kako se horijambska kvantitativna struktura pretvara u trohejsko-daktilsku u akcenatskom stihu.

3.4.3. Većina se lirskih strofa također zasniva na horijambima: takve su obje sapfičke strofe, alkejska i svih pet asklepijadskih. Ovdje neću analizirati pojedine stihove od kojih se one sastoje, već ću prikazati samo stalne sheme akcenatskih ekvivalenata:

- | | | |
|----------------|--|--------|
| prva sapfička | $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
$\acute{x}x\acute{x}x$ | 3 puta |
| druga sapfička | $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
$\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x$ | 2 puta |
| alkejska | $x\acute{x}x\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
$x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x$
$\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x$ | 2 puta |
| prva asklepij. | $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$ | u nizu |
| druga asklep. | $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
$\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$ | 3 puta |
| treća asklep. | $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
$\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x$
$\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$ | 2 puta |
| četvrtaskl. | $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$
$\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$ | 2 puta |
| peta asklep. | $\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}\acute{x}\parallel\acute{x}x\acute{x}x\acute{x}$ | u nizu |

Treba napomenuti da u kvantitativnom sapfičkom jedanaesteru u prvoj sapfičkoj strofi postoji stalna cezura u drugoj stopi nakon 5. sloga (—U—|U—|U—|U—|U—), no nju je u prijevodu vrlo teško održati, pa mi se čini da taj stih može u nas biti i bez pauze (postoje relativno uspješni pokušaji prijevoda s konstantnom cezurom iza 6. sloga).

3.4.4. Neki se stihovi u monodijskoj lirici zasnivaju na metrima sastavljenim od jonika. Međusobno se razlikuju metri s jonikom *a maiore* (— — UU) i silaznim ritmom od metara s jonikom *a minore* (UU — —) i uzlaznim ritmom. Za ovaj tip lirike karakterističan je jonik *a minore*, koji, osobito kod Anakreonta i u *Anakreontici*, zbog specifičnih stalnih izmjena, dobiva često anapestičko-jampsku shemu u akcenatskom stihu. U principu jonskom bi dimetru *a minore* (UU — — UU — —) odgovarala shema $xx'xxx'x'$, a trimetru *a minore* (UU — — UU — — UU — —) $xx'xxx'xxx'x'$, uz primjenu pravila (2a). Najteži je za prevođenje vjerojatno katalektički tetrametar *a minore*, poznat pod imenom galijamb (UU — — UU — — || UU — — UU — —), koji bi se morao transponirati u $xx'xxx'x'$ || $xx'xxx'x'$.

3.5. Antički metri korske lirike i korskih dijelova tragedija i komedija zadaju prevodiocima obično najviše problema: naime, njihovi se koloni mogu u načelu temeljiti bilo na kojem od ritmova (daktilskom, anapestičkom, trohejskom, jampskom, horijampskom ili joničkom), i čitav sistem kolona sastavljen je na osnovi jednog ritma ili većeg broja ritmova, a pojedine stope ponekad se u tolikoj mjeri transformiraju da ih je teško raspoznati. Zbog toga su često moguće različite metričke analize istih sistema, a ni određivanje mjesta jačina nije uvijek sigurno. Nije stoga čudo što se prevodioci ovdje, iako druge dijelove prenose u akcenatske ekvivalente antičkih stihova, nerijetko odlučuju za slobodni stih određenog ritma.

30 Ipak, mislim da se i u ovom slučaju može pronaći akcenatski ekvivalent, iako sasvim očito ne postoje opće upotrebljive unaprijed zadane sheme. Praktički se mora početi od determiniranja metričke sheme originala, pri čemu uvelike pomaže činjenica da nerijetko unutar korskog sistema između pojedinih njegovih dijelova postoji potpuna ili gotovo potpuna metrička korespondencija. Zatim se, dakako, određuje u kojem je metru sastavljen svaki kolon, pa se on prenosi u akcenatske sheme u skladu s pravilima (1)–(4) i, eventualno, (6). Sloboda u broju slogova dopuštena je samo u granicama u kojima se dijelovi sistema u metričkoj korespondenciji međusobno u tome ne podudaraju. Čini mi se da bi ovdje horijampske stope trebalo pretvarati u akcenatske peone ($x'xxx$ ili xxx') prema pravilu (2a), a kod ostalih stopa postupati prema utvrđenim principima.

Korska je lirika, prema tome, u prijevodu s jedne strane oslobođena spona koje monodijskoj poeziji nameće tradicija latinskog skandiranja, ali s druge strane strogo je određena brojem slogova i mjestima jačina kvantitativnog originala.

4.1. Planu izraza prijevoda antičkih stihova ne pripadaju, dakako, jedino prozodijski i metrički elementi nego i plan izraza samog jezičnog sistema. Unutar hrvatskog ili srpskog jezika (a djelomično i unutar drugih jezika) prevodilac se na početku nalazi pred dva osnovna izbora. Naime, najprije mora odlučiti da li će odabrati standardni jezik ili neki od supstandarda, sociolekata ili dijalekta. Nije nemoguće zamisliti da se Marcijalove ili Katulove pjesme prevode na urbani supstandard, na primjer, ili da se Herondini mimi prenesu u neki od *argota* ili da jezik prijevoda

komedija bude dijalektalno obojen (za to postoji i primjer u Racovu prijevodu Aristofana); u svakom slučaju, potrebno je držati se konsekventno norme odabranog sistema na svim njegovim razinama. Budući da je kod nas uobičajeno prevođenje na standardni književni jezik (bilo u kojoj varijanti), zadržat ćemo se ukratko na razmatranju njegovih osobina na planu izraza u prijevodnoj versifikaciji.

Osim toga potrebno je da prevodilac, na fonološkoj razini, odabere da li će se držati ortografske ili ortoepske norme (odnosno, u ovom slučaju, standarda), koje se, kao što je poznato, ne podudaraju u potpunosti. Kako se prijevodna versifikacija osniva na akcenatskom principu, a naglasci kod nas zapravo ne pripadaju pravopisu, sasvim je očito da se odabire ortoepski standard — toga se, iako ne eksplicitno, drži i čitava naša prevodilačka tradicija, i to je imalo prilično značajnih posljedica na građenje naših prijevodnih stihova.

Ako se utvrdi da se plan jezičnog izraza prijevoda konstituira kao ortoepski utemeljena postava standardnog jezičnog sistema, budući da su njegova pravila u načelu vrlo čvrsto definirana, pitanje je u kolikoj mjeri prevodilac može od njih odstupati na pojedinim nivoima jezičnog sustava. Problemom prevodilačkih sloboda, no samo u daktilskom heksametru (i elegijskom distihu), dosad su se kod nas bavili samo Kravar (1960, 293 i d., sasvim ukratko), te nešto više i sustavnije Grečl (1981) i Salopek (1981).

4.2. Budući da su ekvivalenti antičkih stihova kod nas akcenatski utemeljeni, na prozodijskoj razini prevodilac raspolaže sa vrlo malo manevarskog prostora, ako metričko jačanje i slabljenje ne smatramo naglasnom slobodom, jer je ono konstitutivan element samog građenja akcenatskog stiha. Naime, svako odstupanje od ortoepskog standarda u akcentima prijeti da uništi kod čitalaca željeni ritmički efekt. Zato se akcenatske slobode praktički svode na dvije pojave:

(a) U slučajevima u kojima akcent prema standardu preskače na proklitiku dozvoljeno je, ako to zahtijeva struktura stiha, da naglašena ostane riječ iza proklitike, no to se mora u pismu označiti akcenatskim znakom (npr. *po vòdu* a ne *pò vodu*).

(b) U slučajevima u kojima u standardiziranom izgovoru postoje akcenatske dublete prevodilac može odabrati koju će od njih upotrijebiti, i onda kad izabrana alternativa nije uobičajena u varijanti standarda koju upotrebljava (npr. *čitāmo* i *čitámo*), uz obavezno označavanje akcenta.

Relativnom slobodom prevodilac raspolaže i u akcentuaciji vlastitih imena grčkog i latinskog porijekla, prilično čestih u antičkim stihovima, i to zbog toga što momentano još u našem standardu nema jednoznačno definiranih pravila o tome.

4.3. Odstupanja od standarda na pravom fonološkom planu u osnovi su samo prividna, jer je zapravo riječ o primjeni pravila ortoepije koja ne prate ortografski propisi. Tako je danas općenito prihvaćeno da se u hrvatskom književnom

jeziku u versifikaciji *i*je kao refleks jata smatra nosiocem jednog sloga (ako je za stih neophodno, ono — uz oznaku akcenta — može biti i dvosložno). Zatim, isto su tako nosioci jednog sloga diftonzi stranog porijekla (*autòmat* je u stihu trosložna riječ a *neumiven* četversložna). I napokon, broj slogova u riječi određuje se prema izgovoru a ne prema pravopisnim pravilima o rastavljanju na slogove; tako je, na primjer, *dvánaest* dvosložno (/ˈdvanajst/), za potrebe stiha može biti i trosložno), a riječi tipa *bicìkl* su trosložne (/bìcikl/).

4.4. Jedna vrsta sloboda kojima se prevodioci obilno služe mogla bi se uvjetno smatrati morfofonološkom: zapravo se radi o apokopi vokala kod veznika i čestica (*al', il', nit', l', nek'*), kod infinitiva i sadašnjih glagolskih priloga (*bacit', reć', moleć'*), te o uklanjanju hijata na kraju riječi kontrakcijom, odnosno hiferezom u skupovima -ao, -eo, -uo (*k'o, naš'o, uz'o*). Premda se ovi oblici zasnivaju na govornom uzusu i premda imaju snažnu tradiciju tako da se smatraju sasvim dopuštenima (v. Grečl. 1981 i, uz neke ograde, Salopek 1981), mislim da bi bilo bolje ne upotrebljavati ih u prijevodima antičkih stihova, ako se jezični sistem doista iskazuje ortoepskim standardom. No, pravo je prevodioca, dakako, da se oslanja na tradiciju.

4.5. Što se tiče morfološkog nivoa, čini se da su ovdje mogućnosti odstupanja od standarda najmanje: prevodilačke se slobode ponovo kreću samo unutar granica normom dopuštenih dubleta, a sve bi supstandardne i dijalektalne oblike trebalo izbjegavati.

U domeni sintakse struktura stiha i raspored akcenata u njemu često traže od prevodioca da prilično slobodno razmješta riječi unutar rečenice, no vjerujem da tu prevodilačka *licentia* ne seže tako daleko kao u antičkoj, osobito latinskoj versifikaciji. Red riječi ne bi smio uništiti „čitljivost“ stiha ili pjesme, i čini mi se preporučljivim da se on, ako je ikako moguće, mijenja unutar pojedinih dijelova rečenice (subjektne i predikatne skupine) nego unutar cijele rečenice, a najnepogodnije je pri tome prelaziti rečenične granice unutar složene rečenice, jer se na taj način dobivaju za poeziju neprikladne vrlo kompleksne periode. Dakako, kao i u originalnoj versifikaciji, i ovdje se mogu katkada postići stilski efekti nekim postupcima mijenjanja reda riječi, na primjer stavljanjem kongruentnih dijelova na krajeve ili početke pojedinih kolona. Sintaksa prijevoda antičkih stihova zacijelo bi zasluživala posebnu analizu.

5.1. Premda je dio teza ovog rada iskazan u formi pravila, i premda sam pokušao utvrditi neke zakonitosti koje vladaju u transponiranju antičke kvantitativno zasnovane poezije u naše akcenatske stihove, ipak čitav tekst ne treba shvatiti kao upute budućim prevodiocima a još manje kao skup strogih propisa. Intencije rada mnogo su skromnije: naime, on je djelomično proizašao iz vlastite (ne odviše bogate) prevodilačke prakse u ovoj domeni i iz susreta s mnogobrojnim praktičkim i teoretskim problemima koji su mi se u njoj nametali. Kako u prevođenju antičkih stihova kod nas postoje već tradicijom posvećene — uglavnom implicitne a mnogo

rjeđe eksplicitne — konvencije, činilo mi se zanimljivim pokušati ispitati koje od tih konvencija i danas pridonose živosti ekvivalenata antičkih stihova a koje je suvremena praksa, katkada i zato što ih ne poznaje, sa više ili manje uspjeha nadišla. Bilo bi uostalom iluzorno težiti za tim da se prijevodi poezije sputaju strogo definiranim pravilima: ne samo da prevodioci u svakom vremenu u skladu s njegovim zahtjevima i ukusima stvaraju svoje norme i uzuse nego ponekad upravo kršenje neke konvencije, nekog propisa, može više pridonijeti poetičnosti prijevoda i njegovoj bliskosti originalu nego sva kruta oponašanja izvornog uzora.

5.2. I napokon, u obranu „metričkog“ prevođenja antičkih stihova (pa stoga i u obranu smisla ovog rada) potrebno je možda reći još nešto. U vrijeme kad su se formirale konvencije o akcenatskom transponiranju pojedinih antičkih kvantitativnih stihova, među čitaocima poezije postojala je jedna vjerojatno ne odviše velika ali kulturno značajna grupa kojoj je već ovakva formalna strukturiranost pjesme omogućavala prepoznavanje originalnog predloška i njegovo vremensko i stilsko atribuiranje. Drugim riječima, jedan je dio čitalačke publike znao na prvi pogled raspoznati antički metar pretočen u akcenatski stih. Danas takve publike praktički nema, i time je metričko prevođenje svakako izgubilo jedan od svojih razloga postojanja. Ipak, ritam je inherentan svakoj poeziji, a antički su pjesnici stvorili čitav niz za naše vrijeme ne sasvim uobičajenih ritmova: i ako zanemarimo nužnost povezanosti izraza i sadržaja poetske poruke i njenu usmjerenost prema samoj sebi, već i samo proširenje našeg ritmičkog iskustva proširuje nam istovremeno mogućnosti poetske spoznaje svijeta. Budući da antički metri ni u vrijeme svog nastajanja nisu bili, bar u pravoj poeziji, sami sebi svrhom, vjerojatno bi našem vremenu najprimjereniji i, na izvjestan način, za nas danas najidealniji metrički prijevod bio onaj koji bi, čitan bez ikakva prethodna znanja o shemama i akcenatskim strukturama po kojima je sastavljen, sâm, novošću svojih ritmova, otkrivao čitaocu odjeke drevnog ali neprestano prisutnog umjetničkog iskustva čovjeka antike.

Dubravko Škiljan

BIBLIOGRAFIJA

- Franičević (1957) = M. Franičević, „O nekim problemima našeg ritma“, *Rad JAZU* 313 (1957), 5 i d.
- Grečl (1981) = D. Grečl, „Prijevodni elegijski distih“, *Latina et Graeca* 17 (1981), 43 i d.
- Ivšić (1912) = S. Ivšić, „O ovom prijevodu i nešto o našem heksametru uopće“, u *Homerova Ilijada*, Matica hrvatska, Zagreb 1912, 431 i d.
- Ivšić (1961) = S. Ivšić, „Pogovor ovome (šestom) izdanju“, u *Homerova Ilijada*, Matica hrvatska, Zagreb 1961, 547 i d.
- Jakobson (1966) = R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd 1966.
- Koster (1962) = W. J. W. Koster, *Traité de métrique grecque suivi d'un Précis de métrique latine*, Sythoff, Leyde 1962.
- Kravar (1960) = M. Kravar, „Naš prijevodni heksametar danas“, *Živa antika* X, 1–2 (1960), 277 i d.
- Kravar (1966) = M. Kravar, „O metričkom mostu u našem heksametru“, *Živa antika* XV, 2 (1966), 412 i d.
- Kravar (1974) = M. Kravar, „O odnosu metra i ritma u tonskom heksametru“, *Živa antika* XXIV, 1–2 (1974), 171 i d.
- Kravar (1975) = M. Kravar, „Tri stoljeća hrvatske klasične metrike“, *Croatica* 6 (1975), 91 i d.
- Kravar (1977) = M. Kravar, „Nacrt prozodijske tipologije hrvatske klasične metrike“, *Croatica* 9–10 (1977), 95 i d.
- Kravar (1981) = M. Kravar, „Prolegomena teoriji tonskoga heksametra“, *Umjetnost riječi* XXV, 4 (1981), 267 i d.
- Levy (1982) = J. Levy, *Umjetnost prevođenja*, Svjetlost, Sarajevo 1982.
- Majnarić (1948) = N. Majnarić, *Grčka metrika*, JAZU, Zagreb 1948.
- Maretić (1882) = T. Maretić, „Nešto o ovom prijevodu“, u *Homerova Odiseja*, Matica hrvatska, Zagreb 1882, 344 i d.
- Maretić (1904) = T. Maretić, „O ovom prijevodu“, u *Homerova Odiseja*, Državno izdanje, Beograd 1904, XII i d.
- Nazor (1932) = V. Nazor, „Equus quagga ili nešto o mojoj metrici“, *Hrvatska revija*, Zagreb 1932, 145 i d.
- Petravić (1939) = A. Petravić, *Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti*, Luča, Beograd 1939.
- Salopek (1981) = D. Salopek, „Za novu poetiku elegijskog distiha“, *Latina et Graeca* 18, 1981, 15 i d.
- Slamnig (1981) = I. Slamnig, *Hrvatska versifikacija*, Liber, Zagreb 1981.

34

RES PUBLICA NESACTIENSIIUM

Paucis ante diebus Iunius Manliusque oppidum Nesactium, quo se principes Histrorum et regulus ipse Aepulo receperat, summa vi oppugnare cooperant. (...) Inter simul complorationem feminarum puerorumque, simul nefandam caedem, milites transgressi murum oppidum intrarunt. Cuius capti tumultum ubi ex pavido clamore fugientium accepit rex, traiecit ferro pectus, ne vivus caperetur, ceteri capti aut occisi. (...) Praeda, ut in gente inopi, spe maior fuit, et omnis militibus concessa est. Quinque milia captum sescenta triginta duo sub corona venierunt.

Fragmenti iz naracije Tita Livija (*Liv. 41,11*) ilustriraju onu završnu epizodu rata Rimljana i Histra 177. g. pr. n. e. koja označava početak antičke ere u Istri. To je prvi spomen grada Nezakcija u antičkim izvorima. Razvio se iz protohistorijskog gradinskog naselja i prerastao u jedan od urbanih centara Istre. Upravo je *oppidum Nesactium* izabran kao posljednje uporište autohtonih ili-ro-venetskih Histra na čelu s kraljem Epulonom u borbi protiv osvajača u ratu koji je trajao nekoliko godina. Vjerojatno je to utvrđenje bilo jedno od važnijih utvrđenja u teritorijalnoj organizaciji predrimske Istre (Tit Livije spominje još poimence Mutilu i Faveriju za koje ubikacija još nije riješena na zadovoljavajući način), a istovremeno posljednje u liniji nadiranja Rimljana od sjevera prema jugu.

Na blagom jezičku koji se prostire iznad doline zaljeva Budava, oko 2 km sjeveroistočno od sela Valtura i oko 12 km istočno od Pule, zapaženi su pred stotinjak godina arheološki ostaci koji su ukazivali na gradinski karakter naselja, kakvih je u Istri nekoliko stotina. Međutim, uzimajući u obzir toponim Vizače (Isazze) koji se koristio za to područje među okolnim stanovništvom, vrlo brzo je zapažena mogućnost da se ovdje ubicira Livijev *Nesactium*.

Arheološka istraživanja su započela 1900. godine u organizaciji Società Istriana di archeologia e storia patria iz Poreča (P. Sticotti, A. Puschi, B. Schiavuzzi), ali definitivni i neosporivi dokaz je pronađen prilikom radova 1902. godine: otkrivena je kamena baza spomenika podignutog u čast caru Gordijanu s natpisom M. ANT / GORDIANO / PIO. FEL / AVG / P.M.P.P. / R.P. NES (*Marco Antonio Gordiano, Pio Felici, Augusto, Pontifici Maximo, Patri Patriae, Res Publica Nesactiensium* (cf. *posuit*) (*Inscriptiones Italiae* vol. X, f. 1, 672)). Istraživanja su nastavljena u povremenim kampanjama prije i poslije prvog svjetskog rata, te u nekoliko navrata od pedesetih godina do danas (B. Marušić, J. Mladin, K. Mihovilić, V. Jurkić Girardi). Djelomično su otkriveni kompleksi ruševina iz protohistorijskog predrimskog razdoblja, iz doba rimskog municipija, sve do početaka 7. stoljeća, kad je po svoj prilici grad bio porušen da se više nikad na njemu život nije obnovio u urbaniziranim prilikama.

Osim opširne priče kod Livija, Nezakcij se spominje i kod drugih pisaca i geografa: tako npr. Plinije Stariji donosi navod *oppidum Nesactium* (*N.H.* 3, 129), Klaudije

35