

Zoran Kravar

Filozofski fakultet, Zagreb

O DVJEMA TASSOVIM OKTAVAMA U PREPJEVU FRANATICE
SORKOČEVIĆA I O DODIRNIM STIHOVNOPOVIJESNIM TEMAMA

I. Franatica Sorkočević i njegov prepjev iz Tassova Oslobođenog Jeruzalema - II. Trinaesterac 4+4+5 uopće i u Sorkočevićevoj verziji Tasa - III. Kako su stariji hrvatski pisci prevodili pjesnička djela i reagirali na strane stihove - IV. Etos trinaesterca i odnos dubrovačke književne kulture prema njemu - V. Koliko je točnost Sorkočevićeva prepjeva i koliko joj pridonosi trinaesterac - VI. Sorkočevićev prepjev i njegov metar prema stanju hrvatskoga stiha u 18. stoljeću i prema tradiciji visokoknjiževne upotrebe narodnog stiha.

I.

Franatica Sorkočević (1706-1771), dubrovački pravnik, politički čovjek i diplomat, bavio se, poput mnogih Dubrovčana svoga sloja i obrazovanja, i književnošću. Jedva se njome, doduše bavio kao pisac, ali je mnogo prevodio. U njegovu prevodilačkom opusu, koji se sačuvao u rukopisu, ističe se: prepjevi deset epistula iz Ovidijevih Epistulae Heroidum i prijevodi melodrama Pietra Metastasija i Scipiona Maffeija. Također je s nekoliko priloga obogatio fundus dubrovačkih setečenteskih prerada Molièreovih kazališnih komada.

Prema minimalnim sačuvanim tragovima i prema nešto zapisa u dubrovačkoj biografskoj literaturi znamo da je Sorkočević prevodio i iz Tassova Oslobođenoga Jeruzalema. Povijesni izvori ne razjašnjavaju posve je li preveo ili je barem namjeravao prevesti cijeli križarski ep, ali su bliži ocjeni da je riječ o nedovršenoj prevodilačkoj zamisli. U monografiji N. Beritića o Franatici Sorkočeviću čitamo u vezi s tim:

(...) nemamo potvrdu da je Sorkočević preveo Tassovu poemu u cjelini. Dapače, i dubrovački biografi (...) ubrajaju u Sorkočevićeve prijevode samo nekoliko pjevanja. Tako zapravo tvrdi Appendini. Slade je, međutim, bio manje precizan kad je zapisao da je Sorkočević počeo da prevodi Tassov ep, ali da ga nije završio.¹

Iz najpodrobnije biografske bilješke, koju je zapisao Antun Agić u nastavku Crijevićeve Dubrovačke biblioteke, proizlazi da Sorkočević prepjev obuhvaća samo dva pjevanja te da je započet i dovršen u srpnju 1754. Ipak, i ta niska procjena nadilazi ono što je od prevodiočeva posla ostalo sačuvano za nas. Dubrovačka, naime, rukopisna predaja uspjela je spasiti za današnji svijet samo dvije strofe prepjeva.

Ostaci Sorkočevićeva rada na Oslobođenom Jeruzalemu sačuvali su se zapisu Antuna Agića, a prvi su put izneseni na svjetlo dana g. 1873, kad ih je Ivan Kukuljević priopćio u

1 "Franatica Sorkočević, dubrovački pjesnik XVIII stoljeća", Rad JAZU 338 (1965), str. 215.

časopisu Vijenac.² Donosi ih, naravno, i N. Bertić u svojoj monografiji.

Dvije Sorkočevićeve prijevodne strofe tematski su nepovezne, jer reproduciraju međusobno udaljene Tassove oktave: početnu strofu prvoga i drugoga pjevanja Liberate. Zapisivač je svaku od njih, bez obzira na strofičku cjelovitost njihovih predložaka, podijelio na po dva katrena. Taj su layout preuzeli Kukuljević i N. Beritić. On objašnjava zašto se u stručnoj literaturi može pročitati da sačuvani Sorkočevićev prijevod broji četiri, a ne dvije strofe.³ Ja ću, međutim, tekst prepjeva bilježiti i tumačiti kao dvije oktave, za što se mogu navesti sljedeći razlozi: prvo, Sorkočevićevi stihovi prijevod su dviju talijanskih oktava; drugo, oni preuzimaju i rimu Tassove oktave (ABABABCC), koja je, dakako, zamišljena kao eufonička oprema jedne cjelovite strofe.

Prema verziji N. Beritića, ali grafički presloženi po modelu oktave, reci Sorkočevićeva prijevoda Liberate glase:

*Pjevam milo Bogu oružje, pjevam vojvodu,
Ko slobodi srićni ukopa grob Jezusova;
Mnogo on podnije za čestitu dat mu slobodu,
Mnogo znanjem, mnogo vrijednom desnom djelova;
I zaman se pako opriječi, zaman ishodu
Od Azije i Libije vojske iznova,
Er pomaga nebo njega, i pod izbrane
Svete stijege druge skupi sve poskitane.*

*Dočim hudi silnik na boj oružje spravlja
Jedan dan se njemu Ismeno sam prikaživa,
Ismen oni, ki pobijenu čeljad ozdravlja,
I telesa mrtva iz groba povraća živa,
Ki vas pako žamornijem pjesnim ustavlja,
I istoga kralja od pakla straši i snebiva,
I zariče na svu opaku službu hudobe
Odrešujuć i vezujuć ih gore neg robe.*

Prepjev se, vidimo, drži Tassove originalne strofe, a njezin jedanaesterac zamjenjuje tri-naestercem.⁴

Sačuvani reci Sorkočevića Tassa, njih 2 x 8, mogu se učiniti predmetom preneznatnim za znanstvenu analizu. Uostalom, dobir dio posla u vezi s njima već je obavljen. U Kukuljevićevoj bilješci iz Vijenca i u radnji N. Bertić navedeno je sve što o njima pamti rukopisna predaja, a autorica monografije donekle je osvijetlila i metrički ustroj dviju strofa. Svojedobno se na njih kratko osvrnuo i F. Čale, naznačujući njihovo povijesno mjesto u tradiciji prevođenja Tassa.⁵ Prvi bi, dakle, dojam bio da nas ovaj čas ništa ne motivira na proučavanje Sorkočevićeva

2 I. Kukuljević, "Još nješto o prevodu Tassova Jerusolima oslobođena", Vijenac 5 (1873), str. 142 i d.

3 Usp. I. Kukuljević, članak naveden u prethodnoj bilješci, također N. Beritić, "Franatica Sorkočević", str. 217.

4 Kao književnopovijesni kuriozitet spominjem da je zapisivač Sorkočevićevih prijevodnih strofa njihov metar pogrešno prepoznao kao "martelijanski stih" (usp. N. Beritić, "Franatica Sorkočević ...", str. 217). Matelijanski stih - talijanska verzija francuskoga aleksandrijanca, sastavljena od dva setenara - razlikuje se od našeg trinaesterca i brojem slogova i brojem članaka, pa se zapisivačevo gonetanje vjerojatno može opisti kao posljedica slabe metričke upućenosti. Pritom, naravno, nije isključeno da je iza spomenute pogreške stajao i lokalnopatriotski interes, želja, na primjer, da se posvjedoči kozmopolitizam dubrovačkih pjesnika i njihova sposobnost brza reagiranja na novosti u stranom svijetu. Martelijanski je stih u Sorkočevićevo doba uistinu bio novost. Njegov propagator Pier Jacopo Martello (1665-1725) predstavio ga je talijanskoj književnoj javnosti istom g. 1709. u traktatu Del verso tragico i nešto kasnije u dramskim radovima.

Jeruzalema te da bi istom otkriće njegovih daljnjih partija pružalo dostatan povod za nov razgovor o njemu.

Premda, nažalost, nisam u mogućnosti da stručnoj javnosti objavim kako su me sretan slučaj ili tragalačka upornost naveli na trag do danas nepoznatim rezultatima Sorkočevićeva prevodilačkog pothvata, vjerujem ipak da postoji kontekst književnopovijesnih i stihovnopovijesnih pitanja koji i dvjema sačuvanim strofama prepjeva može podati status zanimljive i plodne teme. Zahvaljujući, naime, nekim svojim formalnim obilježjima - napose netipičnu stihovnom izboru i pokušaju preuzimanja Tassove oktave - prepjev zauzmlje posve individualno mjesto ne samo u povijesti našega prevođenja poezije nego i u nekoj zamislivoj tipologiji odnosa između izvornog i prijevodnog stiha. O tome govorim ne bez iskustva, jer sam prije nekog vremena uistinu pisao o mogućima odnosima između izvornog pjesničkog teksta i njegovih prijevodnih reprodukcija, pri čemu mi se nametnuo i Sorkočevićev Tasso,⁶ i to kao vrlo osobit slučaj, za koji gotovo da je valjalo zamisliti smostalnu klasifikacijsku kućicu. Dapače, imao sam jasan osjećaj da njegova osobitost nadilazi prostor koji sam mu tom zgodom moga posvetiti.

Premda Sorkočevićeve prijevodne oktave privlače pozornost ponajviše iznimnošću svoje stihovne i strofičke opreme, one nas ne suočavaju s težim metodološkim problemima, kakvi često prate književnopovijesne teme s obilježjem netipičnosti. Zapravo, sva se njihova osobitost može pregledno izložiti ako se krene od njihove stihovne forme. Pritom bi dodatni uvjet bio da se fenomen stiha shvati nešto šire: retke Sorkočevićeva prepjeva valjalo bi razmotriti ne samo kao uzorak dotične metričke sheme, nego i s obzirom na njihovu strofičku kompatibilnost, na njihov leksički kapacitet, a od važnosti bi moralo biti i njihovo podrijetlo, po svoj prilici, narodno.

II.

Stih kojim se Sorkočević poslužio pri prevođenju Tassa slijedi nacrt tročlanoga trinaesterca, silabičkoga metra sa shemom 4+4+5.⁷

Trinaesterac 4+4+5 potječe iz bogata stihovnoga repertoara srednjovjekovnoga latinskog pjesništva,⁸ ali se u nas udomaćio vrlo rano, možda još u doba prije renesanse.⁹ Prihvatile su ga i neke druge europske književnosti, između ostaloga i neke koje su u pojedinim povijesnim

5 "Tasso u Hrvata", *Filologija*, br. 6 (1970), str. 50.

6 Z. Kravar, "Izvorni i prijevodni stih. Tipologija njihovih odnosa", *Tema "stih"*, Zagreb 1993, str. 51 i d.

7 ponekad se shema toga metra bilježi i ovako: 8+5. Smatram ispravnijim segmentaciju 4+4+5 koje se pridržava i T. Maretić u *Metrici naših narodnih pjesama*, Zagreb 1907, str. 18, argumentirajući: "kad bismo (...) metalni odmor samo iza osmoga sloga, onda bi još duži bio prvi članak, t. j. imao bi 8 slogova. Mi smo naprijed vidjeli, da su stihovi (...) od 8 slogova dvočlani, t. j. imaju u srijedi odmor".

8 Usp. opširan popis srednjovjekovnih latinskih metara što ga je W. Meyer priložio svom radu "Der Ludus de Antichristo und über die lateinischen Rhythmen", u knjizi *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik I*, Stuttgart 1905, str. 319-20. Prema Meyerovoj periodizaciji, trinaesterac pripada u drugo razvojno razdoblje latinskoga srednjovjekovnog stiha (12. i 13. stoljeće).

9 O mogućoj predrenesansnoj recepciji trinaesterca svjedoči poznata anonimna pjesma "Naš gospodin poljem jizdi". Ona je, doduše, zabilježena u Hektorovičevu Ribanju (dovršeno 1556, tiskano 1568), ali nas njezina tema vraća vremenski unatrag. M. Bošković-Stulli nalazi u njoj "slike s u inspiracijom iz feudalnog svijeta, iz viteških običaja", "Usmena književnost", *Povijest hrvatske književnosti I*, Zagreb s. a. (Liber), str. 191, a M. Franičević smatra je, zbog njezina viteškoga karaktera, "anakronizmom", *Povijest hrvatske renesansne književnosti I* (= M. Franičević, *Izabrana djela*, sv. 4), Zagreb 1986, str. 508. Mislim da sličnu dokaznu vrijednost ima i trinaesteracka pjesma Izrasla je vita jela na brijeg Dunaja iz zbornika Nikše Ranjine, o kojoj govorim u četvrtom poglavlju ovog rada.

razdobljima znatnije utjecale na hrvatsko pjesništvo i na njegov stih, na primjer, njemačka književnost.

U našoj umjetnoj poeziji, starijoj i novijoj, trinaesterac nije rijedak, ali se pojavljuje u sporednim ulogama. Za njegovu ukupnu sudbinu na našem jezičnom prostoru važnije je što ga se već vrlo rano domoglo narodno i pučko pjesništvo. U njemu je trinaesterac rjeđi od deseterca 4+6 i od simetričnog osmerca, ali se znalo dogoditi, čak i u novije doba, da pjesme ispjevane njime postignu, u odgovarajućem krugu publike, visoku popularnost. Budući da je već podavno vezan za poeziju koja kruži u seoskim i malogradskim prostorima, doživljavamo ga kao narodni stih, a većinu njegovih "gostovanja" u umjetnom pjesništvu kao izraz nastojanja da se zapjeva "na narodnu". Ipak, kad je riječ o njegovim pojavama u novijem hrvatskom pjesništvu, valjalo bi imati na umu da je nekima od njih kumovao i njemački utjecaj.¹⁰

Kako je često slučaj s duljim člankovitim stihovima, trinaesterac 4+4+5 različito se zapisuje, koji put u liku cjelovita stihovna retka:

*Poslao sam zlatu mome, da ne uzdiše,
Kitu gjula i sumbula, nek joj miriše,
(Ante Tresić Pavičić)*

a koji put razlomljen u samostalne retke. Kad se trinaesterac razlama, uobičajeno je da se peterački redak uvuče ispod osmeračkoga, čime se podsjeća na njegovu nesamostalnost:

*U kićenom perivoju
Stajo sjajan grad,
Lijepo ti ga ovjenčao
Miloduhi hlad.
(August Šenoa)*

Rjeđe se osamostaljeni članci trinaesterca ispisuju s poravnom lijevom marginom. U takvu se aranžmanu kadšto susreću u antologijama narodnoga pjesništva:

*Polje tamo je široko
vu njem vinograd,
njega čuva Drinopoljka
lepa devojka.¹¹*

Sorkočević, kako se vidi iz navoda njegovih oktava, zapisuje trinaesterac u jednom retku.

Same po sebi, razlike među grafičkim uobličnjima trinaesterca sigurno nisu nevažne, a koji su put, kako će se dalje vidjeti, izraz različitih mogućnosti njegovih rimovanja. Mislim, ipak, da se u razgovoru o Sorkočevićevim prijevodnim strofama može preko njih prijeći. Smije se, naime, pretpostaviti da se Sorkočević za cjelovite retke odlučio vodeći računa isključivo o epskom karakteru svoga prijevoda i njegova originala, te o uvjetnom znaku jednakosti između vlastitih trinaesteraca i Tassovih jedanaesteraca. Drugim riječima, njegov način zapisivanja trinaesterca vjerojatno je bez veće stihovnopovijesne relevancije te se ne može tumačiti kao

¹⁰ Nedvojbeno je pod njemačkim utjecajem nastala Vrazova pjesma Pod prozorom ("Moja pjesma krotko moli / kroz tu tihu noć"): ona je varijacija poznate Podoknice Ludwiga Rellstaba ("Leise flehen meine Lieder / durch die Nacht zu dir") koju je uglazbio Franz Schubert. Utjecaj njemačke varijante trinaesterca također je vjerojatno slučaju Preradovićeve Moje lađe, a i Šenoinih trinaesteračkih pjesama.

¹¹ Narodna lirski pjesma (= Pet stoljeća hrvatske književnosti, sv. 23), ur. O. Delorko, Zagreb 1963, str. 66.

znak privrženosti nekoj zasebnoj tradiciji trinaesteračkog pjesništva. Ali, premda smatram da je način zapisivanja trinaesteračkih redaka za ovu diskusiju nevažan, ne mislim da se on smije arbitrirano mijenjati. Stoga ću ovdje trinaesterce koji nisu Sorkočevići navoditi uz poštovanje njihova izvornoga grafičkog lika, što će od čitatelja zahtijevati napor da ispod različite stihovne grafike prepozna isti metar.

Narodne i umjetne varijante pojedinih naših metara u pravilu se razlikuje po odnosu prema rimi: narodne su varijante obično nerimovane, umjetne imaju mogućnost izbora. U slučaju trinaesterca 4+4+5 pravilo se ne potvrđuje u potpunosti: trinaesterci i u narodnom pjesništvu teže nekoj vrsti zvukovnoga podudaranja završnih slogova. Ta težnja nije apsolutna, ali je zamjetna. Često se ostvaruje i napreskok, zahvaćajući ne cijelu pjesmu, nego samo neke retke. Može se, rekao bih, objasniti okolnošću što se trinaesterc pretežno završava bari-tonim trosložnicama:¹² trosložna klauzula, jer se razlikuje od svega što se zbiva u ostalim dijelovima retka, osjeća se kao izniman akustički događaj koji teži da bude i dodatno obilježen; pritom težnju za obilježavanjem potiče i konkluzivni, granični smještaj trosložnice. Sâm postupak zvukovnog obilježavanja trinaesteračkih klauzula rijetko, i vjerojatno slučajno, rezultira pravom rimom. Češći su niži oblici podudaranja kao što au asonanca, gramatička rima i homeoteleuton. Reci sa zvukovno srodnim završecima obično se raspoređuju prema najjednostavnijim srokovnim shemama tipa AAA..., AABB i sl.

Umjetne se verzije trinaesterca postavljaju prema rimi različito. Neki pjesnici slijede mjera narodnog pjesništva, pa punu rimu i siromašnije eufoničke efekte smatraju podjednako zakonitim dočecima trinaesteračkoga retka. Takav je stav zamjetan ne samo u ranonovovjekovnih pjesnika, za koje znamo da se i inače, u drugim metrima, ispomažu nepravim rimama, nego i u nekih novijih. Ipak, noviji se pjesnici u cjelini radije služe pravom rimom, nerijetko isljučivo muškom, što bi se moglo smatrati tragom njemačkoga utjecaja. Nadalje, u pjesnika iz preporodnoga i zapreporodnoga vremena rima se, bez obzira na stupanj čistoće, nerijetko umnaža, pri čemu se kao njezin dodatni nositelj iskorišćuju slogovi ispred druge cezure (sedmi i osmi). U takvim se slučajevima trinaesterc obično prelama u dva grafički osamostaljena retka:

*Gdje ptičice miloglasnim
Glasom pjevaju,
Gdje pčelice cvijeće krasnim
Vrhom šetaju ...
(Jure Tordinac)*

Težnja umnažanju rime kadšto se protegne i na prvu cezuru trinaesterca, pri čemu se odnos zvukovnoga podudaranja proširuje na treći i četvrti slog, a grafika stiha biva još složenija:

*Mali veli
Pozaspali,
Tihi vlada mir;
Nit što ori,
Niz što zbori,
Nit se miče vir.
(Franjo Ćiraki)*

¹² O alternativnim mogućnostima oblikovanja trinaesteračkoga peterca - kojima se ispomaže i Sorkočević, pa će o njima ovdje još biti govora - i o učestalosti trosložnica na njegovu završetku usp. T. Maretić, "Metrika narodnih naših pjesama", str. 56.

Poput ostalih naših izvorno silabičkih metarea, trinaesterac 4+4+5 temelji svoj ritmički ustroj na dvama parametrima: na sintaktičkoj izomeriji - što će reći na stalnu razmješčaju dubljih sintaktičkih granica - i na izosilabičnosti.¹³ Drugim riječima, trinaesterac uvijek broji trinaest slogova koji su cezurama razdijeljeni na članke. Cezure su dvije, jedna iza četvrtoga, druga iza osmog sloga, i dijele stihovni redak na dva četverosložna i jedan petosložni članak:

Djevojčica / ružu brala, / s ružom zaspala.

Cezure, s obzirom na prosječnu dubinu sintaktičkih granica koje se u njima pojavljuju, nisu posve jednake. Na osnovi analize nekoliko trinaesteračkih pjesama iz raznih zbirki našega narodnog pjesništva stekao sam dojam da u drugu cezuru, osim granica tipa polukadence, nerijetko dolaze i antikadence, dok prva obično ima dubinu polukadence. Ipak, valja upozoriti da hijerarhijski odnos između dviju cezura varira od pjesme do pjesme. Ima pjesama u kojima druga cezura ne pada ispod razine antikadence:

*Djevojčica ružu brala, s ružom zaspala,
Budilo je mlado momča: "Ustaj djevojčice!"
Ruža ti je uvenula, što si nabrala,
Dragi ti se oženio, kog si gledala.*

Poneki se put, dapače, zaključni peterački članak leksički klišira, pa iz njega nastaje manje ili više fakultativan pripjev u obliku slabo varirane fraze sa epiforičkim dočekom ("Naš gospodin poljem jizdi, jizda da mu je, / Na glavi mu svilan klobuk, sinca da mu je ") ili s anaforičkim početkom ("Dojne krave, dosta sena, lepo se doji / Dosta mleka, dosta sira, lepo se živi"). Ima, ipak, i trinaesteračkih pjesama u kojima se prva i druga cezura donekle uravnotežuju. Tako u narednom primjeru u obje cenzure može doći i polukadencu (/) i antikadencu (//):

*Hvalila se / lijepa Fata / svojim konama:
"Moje kone, // života vam, // što nijeste ko ja :
Stasa vitka, / struka tanka, / lica rumena?"
Bog pokara / lijepu Fatu / s hvale njezine;
Ospice je / nagrdiše, // bolest izmori.
Od žalosti / lijepa Fata / skoči u vodu,
Od žalosti, // a za svojim / licem rumenim.*

Sigurno, osim o sintaktičkim granicama u cezurama, izomernost trinaesterca ovisi i o kakvoći granice na kraju retka. Ona je, kao i u drugim stihovima koji su se profilirali u narodnom pjesništvu, uvijek duboka, dublja od unutrašnjih granica, a ima oblik kadence ili antikadence.

Sve u svemu, trinaesterac 4+4+5 stih je složene i osjetljive arhitekture. Što se u Frantice Sorkočevića događa s njegovim tendencijama i dominantama? Sorkočević je u svom prevodilačkom opusu, u kojem se ponajviše služio osmeračkim katrenom, ali i dvanaestercem 6+6. posvuda ostavio dojam kompetentna verzifikatora. I njegovo rukovanje trinaestercem potvrđuje taj dojam.

Problem zapisivanja trinaesteračkih redeaka riješio je Sorkočević, kako je već upozoreno,

¹³ Za trinaesterce hrvatskih pjesnika iz zapreporodnih razdoblja vrijede, dakako, i zahtjevi akcentsko-silabičke verzifikacije, što znači da, osim zakonima izomerije i izosilabičnosti, podliježu i normi pravilne izmjene naglašenih i nenaglašenih slogova u stihovnom retku. Ali, iz perspektive ove problematike, koja u cjelini leži u prostoru starije hrvatske književnosti i njezina silabičkoga stiha, kasnija sudbina trinaesterca i njegova ritmičkoga ustroja nije od veće važnosti.

na najjednostavniji način, zapisujući cijeli stih u jednom retku. S obzirom na epski kontekst, to je i jedino logično.

Rimu Sorokočević ima samo na krajevima redaka, a raspoređuje je po shemi Tassove oktave, dakle, ABABABCC. Po zvukovnom sadržaju rima mu je, na prvi pogled, nepravda: leksičke kombinacije poput "djelova" - "iznova" ili "ozdravlja" - "ustavlja" danas ne bismo prihvatili kao prave rime, jer se ne podudaraju od naglasaka do kraja. Kad se, međutim, dobro odmjeri količina zvukovne podudarnosti u Sorokočevićevim rimama, čini se da je zamišljeni okvir njihova zvukovnog podudaranja ograničen na sama dva posljednja sloga, koji se u obje oktave potpuno podudaraju ("vojvodu" - "slobodu" - "ishodu"; "Jezusova" - "djelova" - "iznova" itd.). Naravno, ne želim reći da bismo rimu tipa "ozdravlja" - "ustavlja", odrekavši joj status valjane dječje rime, mogli prekvalificirati u valjanu žensku rimu. Tome se suprotstavlja činjenica da u njezin slogovni okvir ne ulaze naglašeni slogovi zvukovno podudarnih riječi. Ipak, Sorokočevićovo dvosložno rimovanje trosložnih proparoksitona zgodno je upozorenje o razlici između današnjega i nekadašnjega poimanja rime kao i o neznatnoj ulozi naglasaka u metrima naše starije književnosti. Ali, u Sorokočevićevu trinaesteru ograničenje rime na samo dva sloga ima i određeno funkcionalno opravdanje, koje izlazi na vidjelo kad se uoči da neki od šesnaest redaka dviju oktava imaju na kraju dvosložnu klauzulu.

Tri se, naime, Sorokočevićeva retka završavaju dvosložnom riječju:

*Dočim hudi silnik na boj oružje spravlja ...
I telesa mrtva iz groba povraća živa ...
Odrešujući i vezujući ih gore neg robe ...*

Istoj se skupini može pribrojiti i drugi redak prve strofe, koji se završava četverosložnicom naglašenom na prvom slogu:

Ko slobodi srićni ukopa grob Jezusova;

Prisutnost takvih redaka u Sorokočevićevu prepjevu navodi na pomisao da gornja granica njegove rime vodi računa o mogućnosti dvosložnoga oblikovanja stihovne klauzule. Drugim riječima, rima i njezin slogovni okvir određeni su kraćom od dviju alternativnih klauzula.

Sama o sebi, promjenljiva kluzula Sorokočevićeva trinaesterca nije anomalija. Neobično će ona zazvučati samo čitatelju koji se s ritmičkim nacrtom trinaesterca upoznao na materijalu naše preporodne i zapreporodne lirike. Naši noviji pjesnici svoje trinaesterce u pravilu zaključuju ili proparoksitonom:

Prigoda se takva neće lako desiti ...

ili naglašenom jednosložnicom:

I danas me sobom zovu, a ja odoh rad ...

(Tresić)

Takav raspon promjenljivosti isključuje dvosložnu klauzulu, i to ne samo de facto nego i načelno. Zamjenljivost proparoksitone oksitonom zasniva se, naime, na izoritmičnosti dvaju obrazaca, na mogućnosti da se oba pročitaju u skladu s istom dvodobnom skanzijom. To je, sa svoje strane, potvrda da naši noviji trinaesterci poštuju zakone akcenatsko-silabičke verzifikacije te da se njihovi neparni i parni slogovi ponašaju kao jaka i slaba vremena. Na akcenatsko-silabičkoj podlozi zamjena proparoksitone jednosložnicom prolazi bezbolno, jer ne povlači za sobom naglašavanje slogova u slabom vremenu. Naprotiv, završavanje retka paroksitonom dovlačilo bi naglasak na parni (dvanaesti) slog, pa naš noviji trinaesterac tu

mogućnost isključuje. Trinaesterac, međutim, naših narodnih pjevača i starijih pjesnika silabički je stih, s težištem na pravilima izosilabičnosti i sintaktičke izomerije, a bez podjele slogova na jaka i slaba vremena, pa pojava dvosložnice na njegovu završetku nema što re-metiti. Stoga Sorkočevićeve dvosložne klauzule nisu protupropisne, a lako im se nalaze analo-gije u narodnim pjesmama:

*Ovila se zlatnim žicama iz vedra neba,
Savila se prvijencu oko klobuka.
To ne bila zlatna žica od vedra neba,
već to bila dobra sreća od mila boga.*

Svojim se promjenljivim klauzulama Sorkočevićev trinaesterac jasno predstavlja kao silabički stih. Kakvo tumačenje doživljuju u njemu glavni ritmički činitelji silabičke verzifi-kacije, izosilabizma i izomerija?

Pravilo izosilabičnosti u dvjema je Sorkočevićevim oktavama, dakako, zadovoljeno ali u duhu specifična vokalizma stare dubrovačko-dalmatinske verzifikacije, koja teži povezivanju dotirnih samoglasnika sinicezom i sinalefom. Na primjer:

*Pjevam milo Bogu oružje, pjevam vojvodu...
Mnogo on podnije za čestitu dat mu slobodu...
Jedan dan se njemu Ismeno sam prikaziva...
I istog kralja od pakla srtraši i snebiva...*

Pravilo sintaktičke izomerije, uz određena labavljenja kakva uvijek prate visokoknjiževnu upotrebu narodnih metara, Sorkočević također poštuje. U cezure smješta uglavnom dublje sintaktičke granice tipa polu- i antikadence, a redak u pravilu zaključuje antikadencama i kadencama. Odstupanjâ ipak ima, i u unutrašnjosti redaka i na njihovim doćecima. U prvoy i drugoy cezuri dubina granice na desetak mjesta pada ispod praga polukadence, na primjer, u recima:

*Pjevam milo / Bogu oružje, pjevam vojvodu,
Mnogo znanjem, mnogo vrijednom / desnom djelova;
Doćim hudi / silnik na boj oružje spravlja
Ismen oni, ki pobijenu / ćeljad ozdravlja,*

Ni u jednom se, međutim retku ne događa da u obje cezure padne leksička granica tipa "hudi / silnik". Kad je pak riječ o izvanjskim rubovima redaka, tu se granica nedovoljne dubine pojavljuje samo dvaput, između petoga i šestoga, a odmah zatim između sedmoga i osmoga retka prve strofe:

*I zaman se pako oprijeći, zaman ishodu
Od Azije i Libije vojske iznova,
Er pomaga nebo njega, i pod izabrane
Svete stijege druge skupi sve poskitane.*

Pojava nedovoljno dubokih granica u prirodnim odmorima Sorkočevićevih trinaesteraca

može se, u većini slučajeva, smatrati normalnom posljedicom književne reinterpretacije narodnog metra. Iznimka će biti "meke" granice na kraju petoga i sedmoga retka (polukadencija odnosno unutarsintagmatska leksička granica), koje imaju svoje prijevodno-stilsko pokriće. Ali, o tome kasnije.

Ukupno uzevši, Sorškočević trinaestercer pokazuje mnogo podudarnosti, ali i nešto nepodudarnosti s narodnim trinaestercem, za koji vjerojatno nema razloga dvojiti je li im bio model. Što se iz toga može zaključiti o Sorškočeviću razumjevanju trinaestercer 4+4+5 i o temeljima njegove ocjene da je taj stih sposoban "odglumiti" Tassov jedanaesterac?

U hrvatskom se pjesništvu, starijem i novijem, trinaesterac često upotrebljava na način koji ne krije - nego, dapače, ističe - njegovo narodno ili pučko podrijetlo, od čega su iznimka samo njegove pojave nadahnute njemačkim uzorima. Naprotiv, reci Sorškočevića Tassa preuzimlju od narodnog trinaestercer isključivo metrički nacrt. Nijedno drugo njihovo obilježje, odnosno obilježje riječi, rečenica i iskaza kojim su popunjeni, ne evocira slovo ili duh narodne pjesme. Složeni su u strofe stranoga i ujedno visokoga podrijetla, a leksička i sintaktička kakvoća njihova govornoga sadržaja prilagođena analognim obilježjima Tassove dikcije.

Dojam je, dakle, da je Sorškočević pretežno narodnu pripadnost trinaestercer smatrao nečim neutralnim, vjerujući da se narodni metar preseljenjem u stihovni repertoar umjetnoga pjesništva može lišiti folklornoga prizvuka. Takav odnos prema narodnom stihu nije u povijesti hrvatske književnosti posve osamljen, ali za naše je pjesnike, napose za starije, tipičniji doživljaj narodnog stiha kao svojevrsna "paketa usluga", iz kojega se ne daju izdvojiti pojedinačni sadržaji, nego prihvaćanje jednoga obvezuje na prihvaćanje ostalih.

III

Pretpostavka, međutim, da je Sorškočević folklorne prizvuke trinaestercer 4+4+5 osjećao kao akcidentalne i uklonjive može samo djelomično razjasniti njegov neobični metrički izbor: ona naznačuje razloge zbog kojih Sorškočević uvođenje narodnog stiha u bilo kakvu visokoknjiževnu upotrebu nije smatrao zazornim ili nemogućim. I u slučaju, međutim, da je riječ o ispravnoj pretpostavci, još smo daleko od odgovorâ na sva pitanja koja se postavljaju u vezi s dvjema neobičnim prijevodnim strofama.

Pitanja što ih u daljnjem tekstu namjeravam otvoriti i razmotriti izvodim prije svega iz prijevodnoga karaktera Sorškočevićevih oktava. Jedno bi, naime, bilo da je Sorškočević narodnim stihom ispjevao vlastitu pjesmu nenarodnoga tona, a drugo je što se njime služi kao zamjenom za strani metar, tj. za talijanski jedanaesterac.

Sorškočevićeve oktave, kad se o njima razmišlja kao o prepjevu, vrijedne su zanimanja zbog nepodudarnosti s glavnim prevodilačkim tehnikama uobičajenim kako u hrvatskoj tako i u drugim književnostima. Ponajprije, njegovi trinaestercer oštro odudaraju od standarda kakve pri prevođenju stiha stihom poštuju današnji prevodioci. Oni, kako nas poučava veći dio naše moderne prijevodne lektire, strani stih obično prenose metrički adekvatno i istoimenim domaćim stihom. U najnovijem hrvatskom prepjevu Oslobođenja Jeruzalema jedanaesteraćka oktava zadržava, osim izvorne sheme rimovanja, i propisni stih:¹⁴

14 Autor je prepjeva Mirko Tomasović. Prepjev nije dovršen, ali su njegovi dijelovi objavljeni u našim književnim časopisima: prvo pjevanje u *Mogućnostima* br. 3-4 (1990), dio drugoga pjevanja u *Republici* br. 7-8 (1990), dio trećega pjevanja u *Književnoj smotri* br. 94 (1994).

*Pobožnu pjevam vojnu, vođu smjela
što oslobodi grob Isusov sveti.
Umom i rukom stvori mnoga djela,
s dobićem mnogo moraše trpjeti;
zalud ga omešt sila Pakla htjela,
Azija zalud s Libijom mu prijeli.
Milošću Božjom pod dične je znake
on zabasale skupio junake.*

Od veće je, međutim, važnosti što se Sorkočevićev Tasso donekle izuzimlje i iz svoga bližeg povijesnog konteksta: iz fundusa prijevodnih djela starije hrvatske književnosti, točnije iz prijevodne literature ranonovovjekovnog Dubrovnika i Dalmacije.¹⁵ Da bi se osjetila i ta razlika, valja, međutim, podsjetiti na običaje kojih su se stari dubrovačko-dalmatinski pjesnici pridržavali pri prevođenju stranoga pjesništva i uopće u situacijama kad su se sastavljanjem vlastitih pjesama odazivali na izazov stranoga pjesništva i stiha.

Kad reagiraju na strana pjesnička djela, naši stari pisci postupaju selektivno. Oni se pozitivno odnose prema sadržaju, uglavnom i prema generičkim obilježjima recipiranoga teksta, ali zanemaruju njegov stih. Na primjer: Ignjat Đurđević prenosi u svoju verziju prvoga pjevanja Vergilijeve Eneide Eneju i Askanija, Junonu i Merkura, morsku oluju iz stihova 84-141; trudi se, nadalje, i oko epskih obilježja svoga predloška; ali stih Eneide, heksametar, ostaje pred vratima njegova prijevoda, bivajući zamijenjen osmeračkim katrenom. Analogno postupaju naši ranonovovjekovni pjesnici i kad prihvaćaju tuđe pjesničke oblike i vrste: obično se pokazuju osjetljivima na standardnu tematiku svoga genotipa, na njegova vrstovna obilježja, ali ne i na njegov stihovni izbor. Lirika, na primjer, naših ranih petrarkista preuzimlje od Petrarke i njegovih talijanskih sljedbenika tipične teme i topoe, antiteze i metafore, kompozicijske uzorke, dok se prema stihovima i pjesničkim oblicima svojih uzora (jedanaesterački sonet, kancona, strambotto) odnosi odbojno, dajući prednost najpopularnijem obliku domaće renesansne književnosti, dvanaesteračkom kupletu s dvostrukom rimom. Ukratko, u krugu starije hrvatske književnosti, kamo pripada i Sorkočevićev prevodilački opus, strani su se metri pri prevođenju pjesništva ili pri recepciji stranih književnih vrsta obilježenih trajnim stihovnim izborom zamjenjivali domaćim, pri čemu se metrička neadekvatnost nije osjećala kao smetnja. Ista je stihotvoračka računica za ranovovjekovnih vremena vrijedila i u nekim drugim europskim književnostima.¹⁶

Praksa prevođenja pjesničkih djela ili "nostrifikacije" stranih književnih genotipa bez preuzimanja njihova stiha jedna je od mnogih tema iz naše struke koje pokazuju koliko izazovnost književnoznanstvenih činjenica ovisi o povijesnoj i kulturnozemljopisnoj perspektivi. Suvremeni hrvatski književni povjesničar sudionik je književne kulture koja je na području prevođenja pjesništva već poodavno prihvatila metričku adekvatnost kao zakon. Njemu će se

¹⁵ Književnost dubrovačko-dalmatinskoga kruga ovdje izdvajam i promatam kao zaseban književni subuniverzum, na što nas ne navode samo potvrde o njezinoj odvojenosti od književnosti drugih hrvatskih regija za ranoga novog vijeka, nego i to da su za prevođenje stiha stihom u raznim našim regionalnim književnostima vrijedili različiti običaji. Prevodilačka poetika starih Dubrovčana i Dalmatinaca, koje opis slijedi dalje u tekstu, a koja težišta stavlja na funkcionalnu, a ne na metričku srodnost prijevodnoga i originalnoga stiha (usp. o tome Z. Kravar, "Izvorni i prijevodni stih...", str. 88 i d.), nije bio u jednakoj mjeri karkaterističan za ostale regionalne ogranke starije hrvatske književnosti. Pogotovu se u staroj kajkavskoj književnosti često susreću metrički adekvatni prepjevi. Razlog je tome što su kajkavski pjesnici najčešće prevodili liturgijsku liriku (crkvene pjesme, verzificirane molitve) koju je trebalo prevoditi tako da se prepjev može otpjevati na melodiju originala.

¹⁶ I u vezi s tim usp. moj rad naveden u prethodnoj bilješci, str. 96 i d.

stoga svaka pojava nepodudarnosti u odnosu između izvornih i prijevodnih stihova učiniti odstupanjem od pravila i utoliko temom vrijedanom razmatranju. Ali, u starijoj europskoj književnosti nisu još postojali ili se nisu šire primjenjivali standardi na čijoj bi se podlozi metrička nepodudarnost stranoga i domaćega pjesničkog djela ili genotipa zamjećivala kao neobičnost ili čak kao filološki problem. To, naravno, ne znači da se nekadašnja praksa zamjene stranoga stiha domaćim odvijala bez mogućnosti obrazloženja i implicitne logike. Baš naprotiv, valja pretpostaviti da se u njezinoj osnovi krije čitava jedna filozofija međuliterarnih odnosa, jedan osobit, nama dalek, ali vrijednosno neutralan stav o odnosu domaćeg i stranog na području stiha i pjesničke forme. Jezikom današnjih diskusija o "književnosti kao sistemu",¹⁷ taj bi se stav mogao ovako rekonstruirati: u "pasivnom" književnom kontekstu, tj. u onom koji prihvaća izvanjski utjecaj i odgovara na izazov stranoga metra, stih se smatra pojavom jednako izvornom i "našom" kao i domaći jezični medij; isto vrijedi - iz perspektive pasivnog konteksta - i za odnos stiha i jezika u sistemu iz kojega utjecaj dolazi; u skladu s tim, strano djelo ili genotip mogu u domaću književnost ući svojim tematskim sadržajem i svojom generičkom tipikom, dok pred njezinim vratima moraju ostati ne samo svoj jezik, što je i za nas samorazumljivo, nego i svoj stih.¹⁸

Razumijevanje stiha i stihovnog repertoara kao unutrašnje stvari danog književnog sistema, za koje mi se čini da utječe na stihovni izbor starijih hrvatskih pisaca i presuđuje u njihovim stihovnim dvojbama, vjerojatno ne pripada u red temeljnih književnopovijesnih činjenica, nego proizlazi iz nekih još općenitijih sklopova povijesnih okolnosti i stoji u međudjelovanju s drugim, širim određenjima naše starije književnosti. Pitanja u vezi s tom problematikom ovdje ću radije mimoići, jer mislim da se i uz njihovu žrtvu može podosta reći o toliko individualnoj temi kao što je pojava tinaesterca u Sorkočevićevu prepjevu Tassa. Ne bih, ipak, propustio upozoriti na jednu krupnu književnopovijesnu činjenicu o kojoj smatram da se nalazi, ako ne u uzročno-posljedičnu odnosu, onda barem u čvrstoj korelaciji sa stihovnim transferom tipičnim za našu pretpreporodnu književnost. Imam na umu silabički karakter naše starije verzifikacije.

Da bi među silabičkom naravi našega staroga stiha i zazorom naših ranonovovjekovih pjesnika od stranih metara moglo biti uzajamne uvjetovanosti, proizlazi, s jedne strane, iz tehničkih mogućnosti silabičkoga stiha, a s druge, iz književnoznanstvenih iskustava s dvjema stihovnopovijesnim činjenicama i njihovom uzajamnošću. Kad je riječ o tehničkoj strani silabičkoga stiha i njezinu utjecaju na ponašanje pjesnikâ i prevodilaca pri susretu sa stranim metrima, važno je istaknuti sljedeće: silabički stih zasniva svoju ritmičku pravilnost, i uopće svoju stihovnost, na izosilabičnosti i na sintaktičkoj izomeriji;¹⁹ pjesma sastavljena u nekom silabičkom metru, na primjer, u osmercu 4+4 ili u trinaestercu 4+4+5, ima oblik niza redaka podudarnih po broju sloga i po razmještau dubljih sintaktičkih granica; s druge strane, silabički stih ne iskorišćuje ritmički potencijal prozodijski obilježenih i neobilježenih slogova i njihove periodičke izmjene u pojedinačnu stihovnom retku, s čime snažno računaju - doduše, svaki na svoj način - kvantitativni i akcenatski stih; drugim riječima, u silabičkom stihu nema podjele slogova na jaka i slaba vremena.

Zbog svoga osobita ritmičkog ustroja, podjednako zbog njegovih pozitivnih i privativnih

17 Izraz Cl. Guillena.

18 Više o tome pišem u članku "Inozemna politika stihom", *Vijenac* 1 (1994), br. 15, str. 14. Usp. također, S. Petrović, "Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti", *Rad JAZU* 350 (1968), str. 5 i d., napose zaključno poglavlje.

19 Usp. Z. Kravar, "Ritam u retku i ritam redaka", *Tema "stih"*, Zagreb 1993, str. 19 i d.

obilježja, silabički se stih ne može prirodno uklopiti u procedure metrički adekvatnoga prevodenja poezije i, uopće, u nastojanja oko reprodukcije inojezičnih metara. Inojezične metričke sheme obično se uvoze tako da im se prilagodi neki već postojeći domaći stih: "U trenutku nastupa novih uzora pronalazi se stih iz tradicije koji služi kao cijepna podloga."²⁰ Silabički su metri, međutim, vrlo nepodesni da u bilo kojoj vrsti stihovnoga transfera prihvate ulogu "cijepne podloge": stranim ih je silabičkim metrima, ukoliko im već unaprijed nisu srodni, teško prilagodavati, jer im tada valja dometeti slogove i pomicati odmore, čime se dovodi u pitanje osjetljiva ravnoteža njihova slogovnog okvira i sintaktičke raščlanjenosti; a od kvantitativnih i akcenatskih metara udaljuje ih već urođeni manco ritma u retku; drukčije, naime, nego akcenatski stih, koji se stranom kvantitativnom stihu može približiti tako da izmjenu dugih i kratkih slogova dočara izmjenom naglašanih i nenaglašanih, silabički stih, kako sam već rekao, nema jakih i slabih vremena, pa nema čime "odglumiti" ritam temeljen na periodičkoj izmjeni dugih i kratkih ili naglašanih i nenaglašanih slogova.

O povezanosti, međutim, stihovnog prometa kakav prakticiraju stari dubrovačko-dalmatinski pjesnici i privrženost silabičkom stihu govore, osim dokaza stihovnomorfološke naravi, i književnopovijesne činjenice. Tako je za ovu diskusiju nadasve značajno da se razdoblje prvoga masovnog prodora stranih metričkih nacrtu u hrvatsku prijevodnu i izvornu knjižavnost - do čega je došlo početkom posljednje trećine 19. stoljeća - vremenski podudara s iščeznućem silabičkih metara iz naše verzifikacije.²¹ Sličnu dokaznu vrijednost ima i tradicionalna zatvorenost stihovnih repertoara na romanskim jezičnim prostorima, gdje je prevlast silabičkoga stiha neupitna.

Po svemu što sam dosada u ovom poglavlju rekao, ispada da stihovna "inozemna politika" naših starih pjesnika proizvodi same deficite: metri kojima ona kod kuće raspolaže pokazuju nedostatak prilagodljivosti, a njezini prepjevi i prilagodbe stranih književnih genotipa odudaraju po stihovnoj formi od svojih uzora. Ipak, stari Dubrovčani i Dalmatinci vodili su računa barem o jednom aspektu sumjerljivosti stranoga i domaćega stiha: pazili su da se stihovi obuhvaćeni procesom prevodenja ili prihvaćanja stranoga utjecaja podudaraju barem po stupnju i načinu funkcionalne specijaliziranosti, tj. po službama što ih svaki od njih obavlja u domaćem književnom kontekstu. Dva malo prije spomenuta primjera dobro ilustriraju tu brigu: Đurđevićev osmerački katren funkcionalno je analogan Vergilijevu heksametru, jer se u dubrovačko-dalmatinskom kulturnom svijetu u doba baroka doživljavao kao normalno metričko ruho epskoga djela, u što ga je tridesetih godina 17. stoljeća promovirao Gundulićev Osman; dvostruko rimovani dvanaesterac našim se sljedbenicima Petrarke i talijanskih petrarkista nametnuo kao prirodno rješenje, jer je bio vrlo uobičajen i u domaćoj ljubavnoj lirici.

Mnoga književnopovijesna iskustva govore da se neobaziranje na metričko-ritmička svojstva stranoga stiha uz istodobni obzir prema njegovoj funkcionalnosti (koju ću u daljnjem tekstu označavati spretnijim nazivom "etos"²²) može smatrati tipičnim načinom reagiranja

20 I. Slamnig, *Hrvatska versifikacija*, Zagreb 1981, str. 144.

21 Usp. S. Petrović, "Semantika srpskog i hrvatskog stiha u drugoj polovini devetnaestog vijeka", *Oblak i smisao*, Novi Sad 1986, napose str. 303, gdje se kaže da naš "stih druge polovine 19. vijeka" istodobno karakteriziraju prodor silabotonizma i afirmacija prevodilačke tehnike koja "zahtijeva da se poštuje mjerilo originala, tj. metričke osobine izvornoga stiha".

22 Radi detaljnijega objašnjenja kategorije stihovnoga etosa, koja bi možda mogla biti i samorazumljiva, upućujem na uvodno poglavlje moje već spomenute studije "Izvorni i prijevodni stih".

dubrovačko-dalmatinske književne kulture na strano pjesništvo i njegovu verzifikaciju. Zanimljivost pak dviju Tassovih oktava u verziji Franatice Sorkočevića leži upravo u tome što se u njima napušta dugovjeka formula "etos da, metar ne". Za stih, naime, kojim Sorkočević prevodi Tassa, nikako se ne može reći da mu je domaća tradicija dodijelila službe prisposodive onima talijanskoga jedanaesterca, što znači da se i po etosu razlikuje od svoga predloška. Ali, neobične prijevodne oktave dovode u pitanje i drugi segment formule ("metar ne"). Istina, trinaesterac 4+4+5 u metričkom je smislu prilično nesličan jedanaesteru, ali mu je bliži nego stihovi kojima se u Dubrovniku i Dalmaciji jedanaesterac prevodio u 17. stoljeću i u prvoj polovici osamnaestog.

IV

U skladu s upravo izloženim književnopovijesnim iskustvima, pri analizi i vrednovanju standardnih prijevodnih djela naših starih pisaca preporučljivo je "zažmiriti" kad se povede riječ o stupnju metričke podudarnosti prepjeva i originala, a otvoriti oči kad na red dođe pitanje o funkcionalnoj srodnosti izvornoga i prijevodnoga metra. U slučaju, naprotiv, Sorkočevićeva Tassa, zatvaranje i otvaranje očiju, tj. opraštanje uračunate različitosti i vrednovanje adekvatnosti, moralo bi teći obratnim redosljedom.

Zažmiriti, i to odlučno, valja pred uistinu velikom funkcionalnom nesličnošću dvaju stihova koji su se našli u zdjelicama Sorkočevićeve prevodilačke vage. U narodnoj trinaesteričkoj poeziji, koja je Sorkočeviću vjerojatno bila metrički uzor, ne nalazimo ništa što bi moglo ovjerovati odluku da se shema 4+4+5 upotrijebi u junačko-epskom spjevu.

Ne znamo, nažalost, koji su krugovi narodnih pjesama služili Sorkočeviću kao izvor metričke pouke. U biografskim izvorima takvih podataka nema niti ih valja očekivati, a o recima dviju prijevodnih oktava već sam rekao da, osim sheme 4+4+5, ničim ne upućuje na duh narodnog pjesništva, što znači da se u njima nisu mogli zadržati ni tragovi neke zasebne trinaesteričke tradicije. Može se samo nagađati da se Sorkočević susretao s kojom od brojnih trinaesteričkih pjesama što ih je početkom 19. stoljeća u užoj i široj dubrovačkoj okolini zapisao V. Stefanović Karadžić i uvrstio ih u svoju zbirku "različitih ženskih pjesama"²³, na primjer, s ovom konavoskom:

*Izvila se zlatna žica vrhom iz mora,
Savila se prvijencu oko pojaza.
Izvila se zlatna žica vrhom iz mora,
Savila se starom svatu oko strmena.*

U Karadžića ima i priličan broj trinaesteričkih pjesama prikupljenih u bokokotorskom kraju (u Risnu), s kojim je Dubrovnik uvijek imao doticaj. Nadalje, iz nekih se zbirki našega narodnog pjesništva, na primjer, iz Hrvatskih narodnih pjesama u izdanju Matice hrvatske, razabire da je trinaesterac čest i u ženskim pjesmama iz Bosne i Hercegovine.²⁴ S uzorcima pak bosanske trinaesteričke poezije mogao se Sorkočević upoznati i u Dubrovniku, a možda i na licu mjesta, u Travniku, kamo su ga g. 1752. vodili državni diplomatski poslovi.²⁵

Na pomiso, međutim, da trinaesterac upotrijebi kao epski stih došao je Sorkočević sigurno

23 Srpske narodne pjesme I, Beč 1841.

24 Usp., na primjer, Matično izdanje Hrvatske narodne pjesme, napose svezak br. 7, ur. N. Andrića, Zagreb 1929.

25 "Kao poslanik Republike išao je (Sorkočević) 1752. godine u Travnik na divan bosanskom paši (...)", N. Beritić, "Franatica Sorkočević...", str. 17.

mimo sugestije narodnoga pjesništva ili čak njegovim sugestijama usprkos. Jer, kako pokazuje već i površno listanje odgovarajućih zbirki, narodni se pjevači trinaestercem služe pretežno u ženskim pjesmama, što će reći u pjesmama kraćeg opsega i lirskoga tona. Taj dojam ostaje i nakon podrobnijega upoznavanja s materijalom prikupljenim u zbirkama. Oprezni sažetak iskustava što sam ih stekao pregledavanjem nekoliko većih folklornih antologija i zbornika mogao bi se izraziti ovako: u južnoslavenskom narodnom pjesništvu trinaesterac pripada lirskom registru, gdje se ponaša kao višenamjenski metar; ipak, naslućuju se i neki njegovi afiniteti prema posebnim tipovima i vrstama poezije, napose na području nepripovjedne lirike, pri čemu upada u oči njegovo pojavljivanje u svadbenim i napatničkim pjesmama; od pripovjedno-lirskih oblika nerijetko za njim posežu oni baladeskne fature, u kojima likovi govore više nego pripovjedač; bez obzira na vrstovnu i podvrstovnu pripadnost, trinaesteračka narodna lirika često ima za temu muško-ženski odnos, a poente pjesama obično su, premda ne uvijek, vedre i humoristične, kadšto i ironične. Napokon, trinaesterače pjesme, o čemu nas, doduše više poučavaju živa iskustva s domaćim folklorom nego zbirke narodnoga pjesništva, često se pjevaju, bilo da ih prate izvorne melodije, bilo da su naknadno uglazbljene.

Etos trinaesterca, kako sam ga upravo pokušao ocrtati, prisutan je ili je na neki način osvijestjen i u rijetkim trinaesteračkim pjesmama dubrovačko-dalmatinskih pjesnika starijih od Sorkočevića. Nedovršena, na primjer, pjesma br. 591 iz zbornika Nikše Ranjine ("Izrasla je vita jela na brijeg Dunaja / pod njom moma ružu žela, rodom gizdava") donekle podsjeća na baladesknu trinaesteračku poeziju kakva se susreće u zbirkama narodnoga pjesništva: da je dovršena, zacijelo bi bila kratka, a tema joj je muško-ženski razgovor u formi udvaranja. Od prosječnih narodnih pjesama udaljuje je stilska visina njezina metaforičkoga jezika, koja možda odaje utjecaj petrarkističke ljubavne lirike:

*U nje su mi ličca bila, rajem gojena;
oči ima kako i strila kim jad zadava.*

Iz inventara umjetne poezije također potječe ženska rima na krajevima srednjega članka ("jela" - "žela", "bila" - "strila" itd.). Napokon, nefolklorno se doima i visok, feudalno-aristokratski status likova ("moma (...) rodom gizdava", "gospodin").

Svojim feudalnim prizvukom, stranim narodnoj trinaesteračkoj pjesmi, Vita jela donekle se približava omanjem krugu pretežno anonimnih pjesama iz zbornika Nikše Ranjine koje se služe stihovima različitima od dvanaesterca (najčešće stihovne opcije zbornika), a o kojima su naši stariji filozofi smatrali da su "na narodnu",²⁶ premda njihove teme i zapleti navode na pomiso da je možda riječ o ostacima srednjovjekovne svjetovne lirike. To daje naslutiti da bi Vita jela mogla biti i starija od trinaesteračkih pjesama kakve poznajemo iz Karadžičeve ili Matične zbirke, odnosno od njihovih prauzora, te da se u njoj etos trinaesterca prije

26 Mislim na tekstove iz zbornika što ih, uz pretpostavku da je riječ o dotjeranim narodnim pjesmama, izdvaja M. Rešetar: "Pa opet, premda je sva prilika da prije M(enčeti)ća i D(rži)ća nije u Dubrovniku bilo pjesnikâ koji bi se intezivnije bavili poezijom na narodnom jeziku, bilo je u njimu pjesama, i umjetnih i narodnih. Za to da je bilo narodnih pjesama, ne bi nam upravo trebalo dokaza, ali ga imamo u ono 6 pjesama (br. 571-573, 591, 601 i 635) koje je već Jagić odvojio kao 'pjesme na narodnu', a koje su sadržajem i dikcijom i tonom zbilja narodne pjesme što su malo preokrojene (...)"; "Uvod" u knjizi Pjesme Šiška Menčetića i Đore Držića, i ostale pjesme Ranjinina zbornika (= Stari pisci hrvatski, sv. 2), Zagreb 1937, str. LXXXVII. Osim "sadržajem i dikcijom i tonom" te se pjesme od standardne lirike Ranjinina zbornika, koja se služi dvostruko rimovanim dvanaestercem, razlikuju i svojim metrima (jedanaesterac, četrnaesterac 4+4+6, kombinacija deveterca i jedanaesterca i, u slučaju pjesme br. 591, Vite jele, o kojoj je upravo riječ, trinaesterac). O metrima tih pjesama piše i M. Franičević u radu "Ritmička osnova u stihu hrvatskih pjesnika 15. i 16. stoljeća", Studije o stihu. Sedam stoljeća hrvatskoga vezanoga stiha (= M. Franičević, Izabrana djela, sv. 7), Zagreb 1986, str. 115 i d. Franičević također ne dvoji o narodnom podrijetlu dotičnih pjesama i njihova stiha.

uspostavlja nego nasljeđuje. Naravno, složeno pitanje jesu li trinaesterci iz zbornika Nikše Ranjine oplemenjeni izdanak neke vrlo rane narodne tradicije ili uzorak poezije prema kojoj se narodna tinaesteračka pjesma odnosi kao "potonulo kulturno dobro" ovdje ću radije ostaviti otvoreno. Naglasit ću samo da nas pri čitanju pjesme i doživljaju njezina stiha vjerojatno neće mimoići osjećaj "to je to", u smislu potvrdne intuitivne ocjene o skladu njezinih oblikovanja i ostalih komponenata.

Drukčije se trinaesterac doimlje u najpoznatijoj trinaesteračkoj pjesmi dubrovačko-dalmatinske književnosti 17. stoljeća, u komičkoj poemi Radonja Vladislava Menčetića, premda je i tu njegova pojava dobro motivirana. Dok je o Vitoj jeli teško reći pretpostavlja li folklornu trinaesteračku baladu ili joj je začetak, Radonja već pripada kulturi koja posjeduje svijest o folkloru i o njegovoj različitosti: sva se estetička djelotvornost poeme, napose njezin humor, temelji na osjećaju neistovjetnosti seoskoga svijeta, kojem pripada priča o "papučaru" Radonji i njegovoj mrzovoljnoj ženi, sa svijetom književnih medija kroz koje se priča nudi dubrovačkom čitatelju kao sudioniku višega kulturnog života. U naglašavanju pak te neistovjetnosti našao je svoje osmišljenje i trinaesterac 4+4+5, o kojem valja pretpostaviti da ga je u Menčetićevo doba pripadnost folkloru jače odvajala od normalnoga dubrovačko-dalmatinskoga stihovnog repertoara nego u vrijeme kad je nastala pjesma o susretu dvoje maldih "na brijeg Dunaja".

Kao što znamo, Menčetićevo Radonja nije jedino humorističko djelo starije književnosti u kojem se, kao nešto a priori smiješno, insceniraju zgode iz seoskoga životnog svijeta.²⁷ Osobita je, međutim, mjera u kojoj Menčetić pripušta govor sela u književni medij. Dok, na primjer, u Bunićevu Gorštaku humor proizlazi iz nerealističkih, visoko hipotetičkih govornih procedura kojima se nesretno zaljubljeni pastir ogrešuje o zamršenu retoriku petrarkističke ljubavne tužbe,²⁸ Radonja se prema jeziku sela odnosi rekonstruktivno: tekst poeme obilno je prožet nomenklaturama seoskoga kućanstva, replike likova začinjene su pučkim uzvicima i kletvama ("lele bijedni", "ah, pečali", "zmijom ti se o vrat vješam", "bogom brato"), a razgovor Radonje i žene slijedi scenarij seoske kućne svađe. U tom rekonstruktivizmu - u okolnosti da pjesnik jezikom sela rukuje prije kao izložkom negoli predmetom stilizacije ili nalazištem citata - valja, dakle, tražiti i razlog Radonjine metričke rustikalnosti. U Bunićevu Gorštaku, koji se služi visokoknjiževnom stihovno-strofičkom kombinacijom (osmeračkim katrenom), izbor stiha nalazi svoje motivacijsko sidrište u onoj vrsti literarnosti za kojom lik Gorštaka neovlašteno poseže. U Menčetića se literarnost svodi na sam medijski okvir, pa se i izbor stiha može ravnati samo prema etosu govornoga lika: prema Radonjinoj gruboj naravi i prema njegovu narodskom načinu izražavanja.

U Radonji se, dakle, trinaesterac ponaša ponajprije kao stih seoskoga prizvuka, što je posve u skladu s njegovim onodobnim statusom. Ali, mislim da u poemi ima i znakova pjesnikove osjetljivosti na neke njegove još individualnije konotacije. Možda se, na primjer, pojava trinaesterca u pjesmi o gorkim bračnim iskustvima seljaka Radonje može tumačiti kao ironično izokretanje činjenice da narodni pjevači isti stih rado upotrebljavaju baš u svadbenim prigodnicama, u kojima se o bračnim vezama pjeva svečarski afirmativno. Dakako, to nagađanje računa s pretpostavkom da je narodnih trinaesteračkih epitalamija kakve danas

27 O domaćim i stranim paralelama Radonji usp. S. Radulović-Stipčević, Vladislav Menčetić, dubrovački pesnik 17. veka, Beograd 1973, str. 127 i d.

28 Isto se, naravno, može reći i za Suze Marunkove Ignjata Đurđevića, samo što su one nastale nakon Radonja, pa ih ovdje izostavljam. Pri tumačenju humora dubrovačkih komičkih poema i njihova parodijskoga odnosa prema izražajnim konvencijama ljubavne lirike oslanjam se na zapažanja izložena u radu P. Pavličića, "Parodijski aspekti baroknih komičkih poema", Rasprave o hrvatskoj baroknoj književnosti, Split 1979, str. 129 i d.

čitamo u zbirkama starima najviše podrug stoljeća bilo već u Menčetićevo doba. Također bi - uz uvjet da se i dalje zlorabi pretpostavka o svestremenosti folkloru - vrijedilo upozoriti na djelomičnu leksičku podudarnost prvoga retka Radonjina zaključnoga dijela ("Mladoženje koji mome / na stan vodite") i početka poznate trinaesteračke nabrajalice o proždrljivoj "momi":²⁹

*Sinoć moma dovedena
malo večerala,
jednu ticu prepelicu,
ticu gospodsku.*

Ta pjesma, koju je Karadžić zabilježio baš u dubrovačkoj okolini, a koja ispod svoje apsurдне komike prikriva muški strah od nepopravljive štete izazvane lošim brčnim izborom, mogla se pjesniku Radonje, ako je doista postojala u 17. stoljeću, nametnuti kao vrlo poentirana interekstualna konotacija.

Iz upravo rečenoga slijedi - istina, više u obliku nagađanja nego dokazane činjenice - da Menčetićev Radonja svoj stihovni izbor i njemu prouzročeni iskorak iz uhodanoga dubrovačko-dalmatinskog stihovnog repertoara opravdava metaliterarnim uputama u smjeru književnoga folkloru. Za nas su te upute dokaz da je dubrovačko-dalmatinskoj kulturi jedno stoljeće prije Franatice Sorkočevića narodski prizvuk trinaesterca bio itekako prepoznatljiv. Približnu dokaznu vrijednost, kada je riječ o još ranijim razdobljima dubrovačko-dalmatinske književnosti, ima trinaesteračka Vita jela iz zbornika Nikše Ranjine.

O nepodobnosti, dakle, trinaesterca da preuzme ulogu epskoga metra mogao se Sorkočević uvjeriti ne samo na uzorcima trinaesteračke narodne pjesme, nego su ga o tome mogli poučiti i sadržaji njegove vlastite književne tradicije. Što on tu pouku ipak nije uzeo na znanje, moglo bi se, po mom sudu, tumačiti ovim hipotetičkim razlozima: prvo, valja pretpostaviti da je izbor trinaesterca kao zamjena za talijanski jedanaesterac, premda se čini gotovo apsurdno dokle ga ocjenjujemo na podlozi prevodilačke doktrine "etos da, metar ne", nudio određene prednosti u smislu nastojanja oko što veće oblikovne srodnosti prepjeva i originala; drugo, vjerojatno je Sorkočević svoju odluku u korist trinaesterca donio u književnopovijesnim uvjetima u kojima je stihovni promet s težištem na etosu stiha počeo gubiti na uvjerljivosti. Napokon, pri Sorkočevićевой odluci da odstupi od tradicionalne prevodilačke metode i upusti se u pokušaj s trinaestercem može biti da su ulogu dodatne motivacije - ili opreme - odigrale uočljive slabosti jednoga starijeg dubrovačkog prepjeva Tassa. Mislim na prepjev prvih dvaju pjevanja Oslobođenoga Jeruzalema što ga je Gj. Körbler uvrstio u "Dodatak" kritičkom izdanju sabranih djela Ivana Gundulića.³⁰ To prijevodno djelo, kojem se još uvijek ne zna autor, rasni je uzorak prevodilačke metode "etos da, metar ne": u njemu se jedanaesteračka oktava Liberete, kao normalna epska strofa talijanske književnosti, zamjenjuje "službenom" epskom strofom dubrovačko-dalmatinskoga baroknoga pjesništva - Gundulićevskim osmeračkim katrenom rimovanim po obrascu ABAB.

29 O toj je pjesmi možda bolje reći da se na trinaesteru 4+4+5 zasniva nego da je njime napisana. U njoj se, naime, osmerac (članak 4+4) i prterac grafički osamostaljuju i nesimetrično doziraju, i to tako da je u svakoj strofi, uz zadržani broj peteraca, sve više osmeraca. To je uvjetovano enumerativnom kompozicijom pjesme: u svakoj se strofi katalog jela što ih "moma" večera, povećava za jedan redak, pri čemu se o jelima govori isključivo u osmeračkim recima. Konačna verzija kataloga obuhvaća šest osmeraca: "Sinoć moma dovedena / malo večera: / devet pogač, deset sira, / osam volov', sedam krava, / šest ovnova, pet gusaka, / četir' patke, tri goluba, / dvije tice jarebice, / jednu ticu prepelicu."

30 Djela Điva Frana Gundulića (= Stari pisci hrvatski, sv. 9), ut. Đ. Körbler, Zagreb 1919.

V

Dokle Sorkočevićev trinaesterac i Tassov jedanaesterac sučeljujemo s obzirom na njihov etos, dobro je, vidjeli smo, žmiriti na oba oka. Ali, ni kad je posrijedi eventualna oblikovna podudarnost dvaju metara ne bi ideju podudarnosti valjalo uzeti bez ograda. Naime, trinaesterac 4+4+5 i jedanaesterac i u oblikovnom su smislu jedan drugom vrlo daleki. Osim što se oba mogu smatrati proizvodima silabičke verzifikacije - pri čemu, ipak, ne valja smetnuti s uma posebnost silabizma na talijanski i na hrvatski način - mnogo je među njima razlike. Te su razlike lako uočljive, pa ću ih samo spomenuti: dva metra imaju nejednak broj slogova, nejednak broj i razmještaj cezura i nejednake klauzule (trinaesterac dječju i, kadšto žensku, a jedanaesterac u pravilu žensku); nadalje, tko vjeruje u "ritmičku inerciju" silabičkih metara, spomenutim razlikama može dometnuti da je jedanaesterac jampski, a trinaesterac trohejski stih.

Ali, dakako, Sorkočevićevo približavanje talijanskom jedanaesteru valja mjeriti olabavljenim mjerilima, imajući na umu ovdje već spomenutu zatvorenost starije hrvatske vezifikacije prema metrima iz staranih stihovnih repertoara i skućene mogućnosti silabičkoga stiha da se prilagodi ritmičkoj liniji inojezičnoga uzora. Mogućnost reagiranja na strani metar gradnjom "adekvatnoga" stiha, koji svom modelu odgovara po kriteriju izosilabičnosti i izometrije, raspoložu naši prevodioci istom od sedamdesetih godina 19. stoljeća, a njezina je pretpostavka posjedovanje akcenatskoga stiha. Sorkočeviću je, kao sudioniku književne kulture opremljene silabičkim stihom, ta mogućnost nedostajala. S druge strane, on je odbio zadovoljiti se isključivo funkcionalnom podudarnošću prijevodnoga i originalnoga metra. Preostalo mu je stoga da se osvrne u domaćem stihovnom repertoaru te da, prema mjerilima koja je nadredio svima ostalima, odabere domaći stih najslbližiji jedanaesteru.

Pri potrazi za takvim stihom Sorkočević je, kako se zaključuje po izgledu njegovih prijevodnih strofa, prednost dao dvama parametrima: duljini stihovnog retka i njegovoj podatnosti s obzirom na strofičko vezivanje. Drugim riječima, tražio je stih koji bi s jedanaestercem bio usporediv po leksičkom kapacitetu i od kojega bi se dale sastavljati oktave.

U osnovi Sorkočevićeve potrebe za stihom dostatna leksičkoga obujma stajala je, po svemu sudeći, težnja što doslovnijem prevođenju. Po svojoj se, naime, točnosti Sorkočevićeva verzija Tassa pozitivno ističe ne samo na podlozi dubrovačko-dalmatinske prijevodne književnosti, koja nije uvijek pravila razliku između prepjeva i slobodne parafraze, nego i u kontekstu ukupne hrvatske prijevodne književnosti. Opći je dojam da Sorkočević tekst originala slijedi riječ po riječ, pazeći pritom i na razmještaj njegovih sintaktičkih segmenata u prostoru stiha i strofe. Slučajevi ispuštanja, širenja ili preinake Tassovih formulacija razmjerno su rijetki, a samo gdješto proizvode uočljivije štete i deficite. Čitatelju osjetljivu za stilske implikacije Tassova rječnika možda će se, na primjer, "srićni grob" iz drugoga retka početne strofe prvoga pjevanja činiti preslabim adekvatom za Tassov "gran sepolcro", a i o zamjeni spasiteljeva imena (u Sorkočevića "Jezus", u Liberati "Cristo") moglo bi se reći da ignorira teološke nijanse originalnoga iskaza. Ponešto se preslobodnim može smatrati i ispuštanje fraze "glorioso acquisto" iz rečenice smještene u recima I, 1, 3-4:

*molto egli opro co 'l senno e con la mano,
molto soffri nel glorioso acquisto.*

Sorkočević se ispomagao "čestitom slobodom" Isusova groba, čime je sintaktički sadržaj redaka 3-4 prejakom povezao sa sadržajem drugoga, za što Tasso ne daje povoda. Manje smeta što se u Sorkočevićovoj verziji redosljed iskaza iz redaka 3 i 4 obrće, a punu pohvalu

zavređuje briga oko Tassova anafore:

*Mnogo on podnije za čestitu dat me slobodu,
Mnogo znanjem, mnogo vrijednom desnom djelova;*

Šteta je, s druge strane, što nije sačuvana podjednako važna anafora iz strofe II, 1, temeljena na imenu vrača Ismena:

*Ismen, che trar di sotto a i chiusi marmi
puo corpo estinto, e far che spiri e senta,
Ismen, che al suon de' mormoranti carmi
sin ne la reggia sua Pluton spaventa.*

*Ismen oni, ki pobijenu čeljad ozdravlja,
I telesa mrtva iz groba povraća živa,
Ki vas pako žamornijem pjesnim ustavlja,
I istoga kralja od pakla straši i snebiva,*

Tu je, nadalje, izgubljena i suptilna perifriza "che spiri e senta", a vjerojatno je Tassu nešto značilo i izravno imenovanje "Plutona", koji je u Sorkočevića označen gundulićevskom perifrantom "kralj od pakla". Odlično se, međutim, doimlje prijevod teške, onomatopoeične Tassove sintagme "mormoranti carmi": "žamornijem pjesnim".

Osim što poštuje Tassove formulacije, Sorkočević drži i do njihova smještaja u pojedinim zonama redaka i strofa. Zorna su potvrda tome reci 5-8 iz prve oktave:

*I zaman se pako opriječi, zaman ishodu
Od Azije i Libije vojske iznova,
Er pomaga nebo njega, i pod izabrane
Svete stijege druge skupi sve poskitane.*

U navedenim se stihovima u dva navrata opkoračuje: iz petoga retka u šesti i iz sedmoga u osmi. Oba opkoračenja imaju pokriće u konstelacijama što se na crti odnosa između stiha i sintakse uspostavljaju u originalu:

*e in van l'Inferno vi s'oppose, e in vano
s'armo d'Asia e di Libia il popol misto;
il ciel gli die favore, e sotto a i santi
segni ridusse i suo compagni erranti.*

Slijedeći Tassa i pri doziranju sintaktičkih granica na rubovima redaka, Sorkočević, rekao bih, pokazuje i više od obične prevodilačke vjernosti originalu. U Tassa, naime, opkoračenja nisu stohastičke alternative rečenično zaobljenim stihovnim recima ili sporedni proizvodi lova na rimu, nego osviješteni signali stilskoga roda, točnije, izražajna sredstva dikcije koju retorička i poetička literatura renesanse, u oslonu na terminologiju rimske retorike, nazivlje "oporom" (oratio aspra), a dovodi je u vezu s visokim stilom (genus grande). I sam Tasso u djelu *Discorsi dell'arte poetica*, u poglavlju posvećenu stilskim rodovima, nedvosmisleno uvrštava opkoračenje (rompimento di versi) među činitelje oporoga stila, a time i visokoga genusa: "Veličanstvenost se povećava oporošću, koja se rada iz (...) slamanja redaka".³¹ Vjerujem da je Sorkočević, reproducirajući Tassova opkoračenja, imao na umu ne samo njihovu činjeničnost, nego i njihovu pokazanu vrijednost, tj. da je po njima dekirao stilski genus *Liberala*, pa je zbog toga i njih doživljavao kao prevodilačku zadaću.

31 Navedeno prema *Opere di Torquato Tasso* I. ur. B. T. Sozzi, Torino 1955, str. 682-3.

Vratimo li sada razgovor na stihovnopovijesnu tematiku, ispada da je Sorkočević za trinaestercem 4+4+5 posegnuo slijedeći ideal prevodilačke točnosti, te da je točnošću prepjeva svoj metrički izbor i opravdao. Opremljen trinaestercem, Sorkočević prevodi iznenađujuće točno, reproducira original redak po redak, a precrtava i raspodjelu Tassovih iskaza u okviru redaka i strofa.

Sorkočevićeva želja za točnošću, koliko je stvarala potrebu za stihom po duljini usporedivu s jedanaestercem, toliko je isključivala izbor stiha koji se u tradiciji dubrovačko-dalmatinskoga prevodilaštva valjda najdulje održao kao zastupnik talijanskoga jedanaesterca. Riječ je o osmercu 4+4. Izbor osmerca bio bi, naime, u korijenu poništio sve bitne zahtjeve Sorkočevićeve prijevodne koncepcije. U tom je smislu kao opomena mogao djelovati već spomenuti seičenteski dubrovački prepjev Tassa u osmeračkim katrenima. Nedostaci toga rada, kojega autor inače ostavlja dojam poznavaoca Liberata i vrsna stihotvorca, većinom su prouzročeni nesumjerljivošću izvornoga i prijevodnoga metra. Odbacivši mogućnost da Tassove jedanaesterece i njihov leksički sadržaj stegne u osmerce, autor seičenteskoga prijevoda dodijelio je svakom retku originala po dva osmerca. Time je, međutim, nastao suvišak prostora koji je popunjen nepotrebnim pridjevskim i priloškim leksikom. U narednom ulomku prepjeva, u kojem su prepjevani Tassovi reci I, 1, 5-8, potertao sam riječi i fraze bez uporišta u talijanskom originalu:

*i zalud se njemu otprije
strašni pakao nesmiljeni,
i od Azije i Libije
puk s oružjem sjedinjeni;*

*zašto nebo u pokoju
u pomoć se njemu objavi
i bjeguću družbu svoju
pod sve svete stijege stavi.*

Novopridošle riječi, osim što mijenjaju smisao iskazâ, diraju i u Tassovu dikciju, u ekonomiju njezina leksika i u njezino doziranje starih i novih obavijesti u rečenici i tekstu (thema - rhema). S obzirom pak na posvemašnju nesličnost talijanske jedanaesteračke oktave i našeg osmeračkog katrena, za autora seičenteskoga prepjeva Liberata bespredmetno je bilo i svako razmišljanje o imitabilnosti odnosâ između stiha i sintakse originala.

Podjednako su Sorkočevića o opasnostima prevodenja duljih stihova osmercem mogli poučiti i njegovi vlastiti prevodilački pokušaji s Ovidijevim spjevom Epistulae Heroidum, koji su se temeljili na zamjeni Ovidijevih elegičkih distiha osmeračkim katrenom. Dapače, čini se da se Sorkočeviću već u sklopu toga prijevoda i njegovih stihovno-strofičkih zadanosti počeo nametati problem sumjerljivosti izvornoga i prijevodnoga stiha i njihova semantičkoga obujma. Na tu pomisao navode razlike između njegovih ranijih i kasnijih verzija Ovidijevih epistula, kako je njihov redoslijed rekonstruirala N. Beritić. U najranijem prijevodu (epistula br. 14) na jedan Ovidijev elegički distih dolaze po dva osmeračka katrena, što, dakako, ima za posljedicu suvišnu "bujicu riječi" i mnogobrojne "dopune, proširivanja i objašnjavanja izvornika".³² U kasnijim, međutim, prepjevima N. Beritić zapaža nastojanje da se postigne proporcija originalnoga i prijevodnoga stiha:

32 N. Beritić, "Franatica Sorkočević...", str. 196.

Čini se da je Sorkočević sve više nastojao da se riješi pretjeranog kićenja i proširivanja izvornika, da ono obilje riječi svede na pravu mjeru i da se što više pridržava jedne određene norme u prevodenju. Očito je da je težio za tim kako bi latinski distih obuhvatio samo jednom osmeračkom kvartinom, što mu je (...) uglavnom i pošlo za rukom.³³

Sorkočevićeva, međutim, želja da Tassa prevede točno i stilski podudarno ne nudi odgovor na baš sva pitanja u vezi s dvjema prijevodnim oktavama. Ona razjašnjuje zašto je iz prevodiočevih kombinacija ispaoo osmerac, ali ne i zašto se u ulozu konačna rješenja nametnuo baš trinaesterac 4+4+5. Jer, stihovni je repertoar starijeg hrvatskog pjesništva nudio još jedan metar po duljini blizak talijanskom jedanaesteru, a uz to vrlo uobičajen i familijaran: dvanaesterac 6+6. Sorkočeviću je taj stih bio poznat iz domaće tradicije, a i sam ga je često imao pod rukom, prevodeći njime, između ostaloga, Metastasiove melodrame.³⁴ U prepjevu iz *Liberata* mogao ga je izbjeći iz tehničkih razloga, recimo, radi njegova slogovnoga deficita u odnosu na trinaesterac, što mi se ipak čini slabo vjerojatno. Od veće će važnosti biti Sorkočevićovo prihvaćanje Tassove strofe, oktave ABABABCC, za koju se dvanaesterac mogao učiniti nepodesnijim od trinaesterca. Istina, u tradiciji upotrebe obaju metara podjednako nedostaju dokazi njihove podobnosti za vezivanje u strofe veće od dvostiha. Ipak, u slučaju dvanaesterca, nepodobnost je, zbog njegove odlične zastupljenosti u dubrovačko-dalmatinskom umjetnom pjesništvu, ležala na dlanu te je, po svoj prilici, jače obvezivala.³⁵ O trinaesteru je Sorkočević, prevodeći njime Tassa, vjerojatno razmišljao kao o mogućem novom članu domaće stihovne postrojbe koji je svoje službe obavljao izvan obvezujućih tradicija, pa mu nije neprimjereno povjeriti neuobičajene zadaće.

VI

Kad se suočimo s netipičnim književnopovijesnim činjenicama najprije im se začudimo, ali se na drugom koraku možemo zapitati ne podrazumijeva li njihova pojava iscrpljenost književne kulture na čijoj se podlozi njihova netipičnost zamjećuje. Primijenjena na slučaj dviju Tassovih oktava u prepjevu *Franatica Sorkočevića*, ta bi logika vodila pitanju: nije li 18. stoljeće u kompleksu starije hrvatske književnosti nešto drugo, ne dokazuje li Sorkočević svojim neuobičajenim stihovnim izborom da je u njegovo doba tradicionalna prevodilačka filozofija i stihovna politika dubrovačko-dalmatinskih pjesnika počela zastarijevati?

Nažalost, na primjeru Sorkočevićeva Tassa zanimljiva se logika, po kojoj bi odstupanje od jučerašnjih i današnjih mjerila moglo značiti priklanjanje sutrašnjima, može primijeniti samo uz mnogo nagađanja ili čak kontrafaktičkoga domišljanja kakvo naš narod kolokvijalno označuje frazom "što bi bilo da je bilo". Naime, u 18. stoljeću u kulturi hrvatskoga juga književna su se događanja, barem kad je riječ o stvaralaštvu na domaćem jeziku, toliko prorijedila da se iz današnje perspektive više ne razabire koliko je autoritativnu ulogu igrala tradicija, a koliko su ozbiljnost posjedovala i na koliki su odjek nailazila netradicionalna

33 "Franatica Sorkočević...", str. 200.

34 Prema podacima N. Beritić, dvanaestercom su ispjevani sljedeći Sorkočevićevi prepjevi *Metastasia*: *Minteo*, *Čiro* spoznan, *Didione* i *Artaserse*, "Franatica Sorkočević...", str. 214.

35 Istina, dvanaestercima su, sudeći po zapažanjima N. Beritić, Sorkočević nije služio na uobičajeni način, u kupletima s dvostrukom rimom, već ih je oslobodio rime (usp. "Franatica Sorkočević...", str. 214-5). Ipak, u kontekstu staroga dubrovačko-dalmatinskog pjesništva imaju neko tradicijsko pokriće i nerimovani dvanaesterci. Njima se, na primjer, služio Dinko Ranjina, a upotrijebio ih je i Dinko Zlatarić u prepjevu *Elektre*.

rješenja. Stoga ocjena o književnopovijesnom značenju Sorkočevićeva Tassa računa s fikcijom književnoga konteksta kakav malobrojne dubrovačke i dalmatinske setečentiste vjerojatno nije okruživao. Ili, drukčije rečeno, kad o Sorkočeviću prijevodnom trinaesteru govorimo u terminima norme i odstupanja, donekle precjenjujemo dubrovačko-dalmatinsku književnost 18. stoljeća.

Ipak, u obzor južnohrvatskoga setečenta pripadaju i neke književnopovijesne činjenice koje nas ohrabruju da preuzmemo naznačeni rizik kontrafaktičkoga razmišljanja te o neobičnostima Sorkočevićeva prijevoda povedemo razgovor kao o neslučajnim i ne isključivo osobnim izazovima tradiciji. Nijedna, naime, od neobičnosti Sorkočevićeva Tassa nije ostala posve osamljenom književnom činjenicom: uza svu uskogrudnost mjesnoga književnog života, na curiosa slična onima što sam ih potcrtao u dvjema prijevodnim oktavama zna se kadšto naići i u Sorkočevićevih suvremenika.

Čak i pokušajâ da se trinaesterac 4+4+5 zaposli kao prijevodni stih, uz ostalo i kao pandan talijanskom jedanaesteru, bilo je u Dubrovniku u 18. stoljeću više. Potkraj prve polovice stoljeća, vjerojatno nešto prije negoli se Sorkočević dao na prevođenje Tassova epa, prepjevala je Marija Dimitrović Bettera, pod naslovom Sedam pjesanca o poglavitijeh sedam blazijeh dneveh Pričiste Bogorodice, zbirku talijanskoga pjesnika Giralama Torniellija Sette canzonette in aria marinaresca sopra principali feste di Maria sempre Vergine Madre di Dio.³⁶ Pritom je jedanaesteracke kuplete originala zamijenila trinaesteracima. Znatno nakon Sorkočevićeva Tassa, ali, kako bi rekli historiografi skloni književnopovijesnoj periodizaciji, u obzoru istoga razdoblja, poslužio se trinaestercem Đuro Hidža, prepjevajući njime nekoliko Horacijevih oda u različitim lirskim strofama.³⁷

Trinaesterac Marije Dimitrović, osim po tome što i sam služi kao zamjena za talijanski jedanaesterac, načelno je blizak Sorkočeviću i po rasterećenosti od jačih folklornih primjesa. Torniellijeve Sette canzonette doimlju se kao izdanak pučkobaroknoga povijesno-stilskog kompleksa, onoga za koji sam svojedobno predlagao naziv "barok kao potonulo kulturno doba"³⁸ Stoga je i njihov hrvatski prepjev, bez obzira na narodno podrijetlo svoga stiha, stilski visoko odnjegovan i udaljen od uobičajene dikcije narodnih pjesama.

Ipak, mislim da Dimitrovićka, za razliku od Sorkočevića, koji se trinaesteru priklanja pod utjecajem čisto tehničkih kriterija, donekle računa s narodnom i pučkom legitimacijom stiha, točnije s nekim općenitijim aspektima te legitimacije. Prvo, poput većine književnih djela obilježenih zakašnjelim odnosno "potonulim" barokom, i Sedam pjesanca, zajedno sa svojim originalom, stoje na granici između pjesništva kao estetičke prakse i upotrebne književnosti. To podrazumijeva da im je želja doprijeti do čitatelja opremljena nevelikom književnom kulturom. Njihov bi se stihovni izbor stoga mogao tumačiti kao da počiva na autoričinu nagadanju o metričkoj kompetenciji književno neobrazovana puka, kojem bi trinaesterac imao biti bliži i privlačniji od osmerca ili dvanaesterca. Drugo, trinaesterac je, što sam ovdje već napomenuo, "ženski" i vrlo pjevan stih, pa je u temelju njegova izbora za metričko ruho Sedam pjesanca mogla ležati pomisao na njegovu narodnu melodijsku pratnju kao moguću zamjenu za arie marinaresche Torniellijevih kanconeta. Napokon, moguće je da se tri-

36 Milano 1738.

37 Učinio je to u sklopu svoga prijevoda Horacijeve lirike koji je objavljen posthumno g. 1849. u Dubrovniku (Hidža je umro g. 1833).

38 Usp. Z. Kravar, "Barok kao potonulo kulturno doba", Nakon godine MDC, Dubrovnik 1983, str. 161 i d.

naesterac za prepjev Torniellijevih marijanskih popijevaka preporučivao i kao metar (točnije, jedan od metara) poznate božićne pjesme:

*Veseli se majko Božija puna milosti,
veseli se i raduj se rajska svjetlosti.*

Računajući, na svoj način, s narodnim podrijetlom trinaesterca, Dimitrovička, s druge strane, ne podastire dokazâ da bi njezin stihovni izbor ovisio o imperativu točna prevođenja, koji je, kako sam pokušao pokazati u prethodnom poglavlju, motivirano Sorkočevićevo utjecanje trinaesterca. Z. Marković, autorica oveće studije o Mariji Dimitrović, posebno je proučila odnos Sedam pjesanca prema njihovu originalu i zaključila:

Prijevod je pretežno vrlo slobodan. Autorica se, naime, držala sadržaja Torniellijeva djela, ali ga je mnogo mijenjala: često proširivala a tu i tamo i skraćivala. Iako je to vrlo vješto činila, krnjila je time cjelovitost pjesama a nanosila i štetu njihovoj pjesničkoj ljepoti.³⁹

Ni u zahtjevni prevodilački pothav Đura Hidže - njegove "pjesni liričke Quinta Horacija Fiska" - nije trinaesterac ušao kao jamac doslovnosti i vjernosti originalu. U stručnoj se literaturi, naime, redovito ističe sloboda Hidžinih prepjeva i njihovih sklonost prilagodbi Horacijevih motiva.⁴⁰ Istina, možda je Hidža uvođenjem trinaesterca htio povećati svoj ionako opsežan stihovni repertoar, a sve u želji da nekako dočara stihovno i strofičko bogatstvo Horacijevih oda.⁴¹ Ipak, tu pretpostavku ponešto slabi činjenica da trinaesterac u Hidže, kao ni ostali metri, nema strogo određenu namjenu, tj. da ne "glumi" uvijek isti Horacijev stihovno-strofički oblik. Njime se prevode pjesme sastavljene u različitim lirskim strofama (alkejskoj, safičkoj, ashlepijadskoj).

Nadalje, Hidžin trinaesterac, što ga također razlikuje od Sorkočevićeva, zna itekako odjeknuti zvukom svoga narodnog pretka. To su najčešće događa u prijevodu onih Horacijevih pjesama koje, bilo doslovnim motivima ili leksikom svojih usporedaba, dodiruju realije seokoga života. Kao dobar primjer navodim usporedbu ostarjele Lydije s erotski razdraženom "majkom konja" iz safičke ode I, 25, gdje je Hidža, uz vidljivu pomoć trinaesteraca, njegove pojednostavljene sintakse i njemu primjerena prizemna leksika, Horacijevu velegradskom sarkazmu podao neumjereno rustikalan i priprost ton:

*Na mjestu ćeš potištenu stara siditi
i odmetne tve hotime gorko cviliti,
navlašt oko mijene kada mrazne iz strane
plahi sjever vrlovito dmíti ustane,
čim ti utrobu pozledjenu teškom u vaju
Požar bludni i gorušta ljubav trgaju
jak bies bluda žestokoga draži kroz silu
uzamljenu bez pastuha vruću kobilu.*

39 "Marija Dimitrović (Dimitri) Bettera", Pjesnikinje starog Dubrovnika, Zagreb 1970, str. 166.

40 Usp. V. Vratović, "Horacije u dubrovačkom pjesništvu 18. i 19. stoljeća", Rad JAZU 357 (1971), 316 i d., gdje se navodi i starija literatura.

41 I V. Vratović ističe kako se u Hidže "osjeća uvijek nazočna težnja da variranjem stihova i strofa na neki način dublje prodre u Horacijev lirski izraz", "Horacije u dubrovačkom pjesništvu...", str. 326.

Dimitrovićkina i Hadžina trinaesterca zgodno je prisjetiti se na rubu razgovora o Sorkočevićevu Tassu, jer oba svjedoče koliko je u dubrovačko-dalmatinskom pjesništvu 18. stoljeća bila porasla sloboda stihovnog izbora, bez čega, zacijelo, ne bi bilo ni stihova "Pjevam milo Bogu oružje" itd. Ali, ni u Dimitrovićkinu, ni u Hadžinu prepjevu ne uspostavlja se čitav sindrom prevodilačkih postupaka zabilježen u Sorkočevićevim oktavama. Samo u njima, nime, stoji izbor trinaesterca u korelaciji s povećanom točnošću prijevoda.

Sa svojom izrazitom težnjom točnu prevođenju Sorkočević ipak ne stoji posve sam u svom književnopovijesnom kontekstu. On je jedini koji je po crti te težnje posegnuo baš za trinaestercem, ali ona dolazi do izražaja barem u još jednom zanimljivu slučaju, i to u kombinaciji s još netradicionalnijim stihovnim izborom. Marko Bruerević, dubrovački pjesnik i prevodilac s gornje granice 18. stoljeća u svojim je prepjevima Horacijevih oda, na koje je g. 1954. upozorio V. Vratović, otišao - kad je riječ o vjernosti predlošku - i korak dalje od Sorkočevića. On ne samo što je prevodio "s težnjom da se (...) što više približi originalu i u izboru fraza i u što vjernijem transponiranju originalnih misli"⁴², nego je pokušao reproducirati i Horacijeve metre i strofe, gradeći njihove "slovinke" kopije.⁴³

Kako sam već spomenuo, u 18. stoljeću književna se kultura naših južnih komuna ne može više pohvaliti razmjerima kakve je posjedovala stoljeće ili dva prije. Da ih je kojom srećom zadržala i nakon g. 1700, prijevodi poput Sorkočevićeva, a još više Bruerevićeva, koji na prvo mjesto stavlja vjernost originalu, prilagođujući toj vrednoti i svoj stihovni aparat, zacijelo bi imali jak odjek i dalekosežno djelovanje. Jer, u književnoj se kulturi, koja tvori predpovijesti Sorkočevićevih prijevodnih oktava, prijevod nije vrednovao po vjernosti i točnosti. Dapače, može se reći da je u njezinu prevodilaštvu određeni stupanj i tip izobličivosti djela nalazio svoje metodičko mjesto. Kad se danas - uz uvjet relativiranja novijih navika i mjerila - odmjere brige i nebrige starih prevodilaca oko sličnosti prijevoda i originala, ispada da se prijevod u našoj starijoj književnosti legitimirao prema unutra, s obzirom na stupanj do kojega se tipom svoje literarnosti (stilski relevantnim obilježjima svoga jezika, svojim stihom itd.) približavao domaćim književnim proizvodima. Sorkočevićev pokušaj s križarskim epom i Bruerevićev s Horacijevim odama jasno iskoračuju iz te tradicionalne zatvorenosti u krug domaćega poetskog idioma, iznoseći tako na vidjelo istrošenost jedne od bitnih pretpostavki dubrovačko-dalmatinskoga književnog života i njemu svojstvena poimanja interliterarnih odnosa. Stoga oba prevodilačka napora više upućuju na koncepcije kakve su se u našem prevodilaštvu afirmirale kasnije, pod konac 19. stoljeća, kad je misao da se prepjev legitimira ne prema unutra, nego prema vani, po kriteriju semantičke, stilske i formalne srodnosti s originalnom, i u nas postala samorazumljiva.

Napokon, Sorkočevića ne osamljuje u domaćem književnom kontekstu ni to što se utječe narodnom stihu. Isto čine, kako smo vidjeli, Marija Dimitrović i Đuro Hindža. U Hindže, dapače, ima, osim trinaesteraca, i nesimetričnih deseteraca, a desetercem se oko g. 1800. služio i Marko Bruerević. Samo, dok u spomenutih pjesnika trinaesterci i deseterci zadržavaju ovaj ili onaj djelić svoga folklornog etosa ili barem nešto od svoje izvorne funkcionalnosti,⁴⁴

42 V. Vratović, "Horacije u dubrovačkom pjesništvu...", str. 343.

43 O metričkoj strani Bruerevićeva prepjeva iscrpno govori V. Vratović u radu "Horacije u dubrovačkom pjesništvu...", str. 341. O originalnim Bruerevićevim pjesmama u antičkim metrima usp. A. Petravić, Klasična metrika u hrvatskoj i srpskoj književnosti, Beograd 1938, str. 33 i d.

44 Za Mariju Dimitrović pokušao sam pokazati da računa barem s recepcijskim arealom izvornoga trinaesterca, dok sam u Hidže nastojao zabilježiti i konkretne ruralne prizvuke. Još je jednostavniji posao uočiti popratne pojave

Sorkočević dosljedno apstrahira od izvanmetričkih obilježja narodnoga stiha. Ta crta njegova odnosa prema folkloru zaslužuje da se promotri i u književnopovijesnom kontekstu širem od dubrovačko-dalmatinskoga, i to s mišlju na književna zbivanja koja su imala uslijediti istom u budućnosti. Istina, valja upozoriti da se budućnost koju prizivlje Sorkočevićev selektivan odnos prema narodnom stihu, a koja je svoje puno ozbiljenje doživjela u pjesništvu iliraca, razmjerno brzo iscrpila, ostavljajući za sobom trajnu sumnju u mogućnost preseljenja narodnih metara u visoku književnost.

Preuzimajući od narodnoga trinaesterca sam oblik, Sorkočević je imao na umu način služenja narodnim stihom prilično različit od onoga kojem su težili stariji pjesnici, pa čak i od onoga koji su nametnuli njegovi suvremenici. Kad je riječ o suvremenicima, razlika je zamjetljiva ne samo u usporedbi s Hidžom ili s Bruerevićem, nego i s glavnim onodobnim korisnicima narodne verzifikacije - s hrvatskim pjesnicima prosvjetiteljskoga usmjerenja (Kačić i njegovi sljedbenici iz Makarske i Zaostroga, Relković i njegovi slavnoski nastavljači).⁴⁵ Sorkočević je, po svemu sudeći, vjerovao da se metrička shema narodnoga stiha može bezbolno premjestiti iz folklornoga konteksta u visokoknjiževni, dok naši prosvjetitelji postupaju obratno: njima narodni stih treba upravo tamo gdje prirodno funkcionira; oni svoje poučne sadržaje i ideološke poruke nefolklornoga podrijetla spuštaju na razinu narodnoga ili pučkoga pjesništva, provaljujući, tako reći, u njegovu komunikacijsku mrežu.

Na Sorkočevićeva Tassa i njegov stih više podsjeća stihovna praksa naših pjesnika iz druge trećine 19. stoljeća, suvremenikâ i sljedbenika ilirskoga pokreta. Oni su također vjerovali u mogućnost prerade narodnoga stiha u normalni, vrijednosno neutralan instrument umjetne književnosti, o čemu svjedoči prevlast nesimetričnoga deseterca u svim njihovim pjesničkim djelima, uključivo i onima koja nemaju narodni prizvuk i nedvojbeno slijede inozemne uzore.⁴⁶ U iliraca su takav stihovni izbori podupirale, zatumljujući i njegove eventualne negativne učinke, predromaničke i romaničke teorije o neobrazovanom puku kao čuvaru nacionalnoga jezika i duha ili o poetskim "glasovima narodâ" kao prirodnim ishodištima umjetne književnosti. Nije, naravno, isključivo da je i učeni Sorkočević svoj eventualni aristokratski zazor pred stihom narodne popijevke svladavao u oslonu na neku filozofiju povijesti koja pozitivno prevrednuje narodno pjesništvo, a kojih je bilo već i u njegovo doba. Po ponašanju, međutim, hrvatskih pjesnika iz zapreporodnih razdoblja i po njihovu sve odbojnim stavu prema narodnim metrima i njihovu etosu, vidi se da je u nas u međuvremenu prevladavalo mišljenje kako utopije koje računaju s brisnjem razlika između niskoga i visokoga, narodnoga i umjetnoga, ipak ne bi trebalo da arbitriraju u pitanjima stiha i književnoga izraza.

"narodskoga" pjevanja u Bruerevićevim desetercima, koji bez obzira na svoju nenarodnu tematiku i namjenu, osim metra 4+6, konzerviraju i tipičnu frazeologiju deseteračkoga pjesništva ("Žalosna ti majka", Istomu Petru, "vrijeme (...) / rukom čudnovitom / jednom gradi, drugom razgrađuje", Poslanica prijatelju).

45 Napominjem da nipošto ne mislim kako Sorkočevića njegova apstinencija od izvanmetričkih obilježja narodnoga stiha na jednak način i iz istih razloga odvaja od svih naših osamnaestostoljetnih pjesnika, od Hidže i Bruerevića jednako kao od Kačića i Relkovića. Ali, nijansiranje takvih razlika podrazumijevalo bi svestraniji pregled nad potrebama narodnih stihova u hrvatskom umjetnom pjesništvu. Premda nastojanja u tom smjeru već ima (usp. S. Petrović, "Semantika srpskog i hrvatskoga stiha...", M. Dambrowska-Partyka, "Folklor u funkciji književnog subkoda", Komparativno proučavanje jugoslavenskih književnosti II, ur. E. Fischer i F. Grčević, Zagreb - Varaždin 1897, str. 34 i d., D. Dukić, "Katančićev deseterac", Narodna umjetnost 27, 1990, str. 121 i d.), sistematizacija posudaba iz našega narodnoga stihovnog repertoara još je uvijek deziderat naše znanosti o književnosti.

46 Usp. M. Franičević, "O nekim problemima našega ritma. Nacrt za tipologiju hrvatskoga stiha XIX. stoljeća", Rad JAZU 313 (1957), str. 179 i d.

Usporedno, naime, s uvođenjem narodnih metara u visokoknjiževni promet, uvijek se iznova u tim metrima oglašavao i njihov pravi vlasnik, balkanski seoski ili malograđanski čovjek, puneći njihov etos neuništivom različitošću svoga svjetonazora i svoje estetike. To se, dakako, tiče i trinaesterca 4+4+5.

Da je Sorkočevićeva procjena o preseljivosti trinaesterca iz narodnoga pjesništva u umjetno bila ispravna, danas bi, uzmimo, na našim pozornicama Hamlet mogao govoriti i ovako:

*Da se bude il ne bude, to je pitanje
je li bolje, svojom dušom, mirmo ponijeti
sve strelice i udarce krute sudbine,
il se dići na oružje protiv nevolje...*

Ali, vjerojatno su sve generacije naših gradski ljudi u razdoblju od Sorkočevićeva vremena do danas imale prigodu susresti se s gdje kojom upotrebom trinaesterca koja ideju njegova udruživanja s visokoknjiževnom materijom kompromitira kao neodrživi apsurd. Takvi susreti, usprkos jačanju urbane kulture u aktualnim razdobljima naše povijesti, nisu mimoišli ni moju generaciju. Stoga i meni nad recima "Pjevam milo Bogu oružje" padaju na pamet trinaesterci koji kao da se rugaju Sorkočevićevu stihovnom izboru. Navodim za primjer ove stihove koje sam, ako se dobro sjećam, zapamtio ranih šezdesetih godina, a kojima su me tada izlagali neki sporedni, privatni ili poluprivatni izvori uglazbljenoga zvuka (susjedov gramofon, razglasi radničkih ljetovališta i sl.):

*A gdje ti je stara majka, ne bilo ti je?
Otišla je u dul-baštu cvijeće da bere.*

Dapače, na uzorke pučkoga stihovanja kakvo budi skepsu prema Sorkočevićevu Tassu - ili prema hipotetičkom trinaesteračkom Hamletu - imaju gdje naletjeti i pripadnici generacija mlađih od moje. U to me uvjeravaju neke od popijevaka što se danas ore sa štandova nacionalne heraldike i emblematike po našim gradskim tržnicama. Na primjer:

*Slušajte sad poruku od svetog Ilije:
nećete u Čavoglave, niste ni prije.*

Sva je, dakle, prilika da će percepcija stihova poput trinaesterca 4+4+5 ili deseterca 4+6 i u budućnosti manje ovisiti o onome što je od njih nastalo u rukama dubrovačkih gospara ili agramerskih građana, a više o porukama što ih u njima formulira "naš čovjek". Ali, to je već zasebna tema, premda također stihovnoznanstvena.

Zoran Kravar

TWO TASSO'S OCTAVES TRANSLATED BY FRANATICA
SORKOČEVIĆ AND THE RELATING POETIC SUBJECTS

Summary

Franatica Sorkočević (1706-1771) was a Dubrovnik lawyer, politician, diplomat and a man of literature. He tried his skill in translating which proved to be the most successful especially of Ovid and melodramas of Pietro Matastasio and Scipion Maffei all still in manuscript. He also adapted Molière's plays. Sorkočević's translation of the first two cantos of Tasso's epos *La Gerusalemme liberata* is of minor acknowledgement and preserved in patches.

This article contributes to the study of Sorkočević's versification in translating Tasso. It examines the metrical characteristics and the specific verse arrangement of his translations consisting of two quatrains followed by a cinquain (4+4+5). The examples of this verse pattern are to be found in the works of the Dubrovnik poets of the 16th, 17th and 18th century. Sorkočević's motivation for the use of this verse is also studied here. As it is a verse of folk origin, Sorkočević's translation of Tasso is a convenient subject for drawing a parallel between Croatian artistic and folk versification with which the last chapter of the article deals with.