

UNIVERZITET U BEOGRADU

FILOLOŠKI FAKULTET

Miša M. Aleksić

**SEMANTIKA STIHOVNIH OBLIKA U
ITALIJANSKOJ POEZIJI I NJHOVI
EKVIVALENTI U PREVODIMA
NA SRPSKI I HRVATSKI S KRAJA XIX I
POČETAKA XX VEKA**

doktorska disertacija

Beograd, 2026.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Miša M. Aleksić

**SEMANTICS OF VERSE FORMS IN ITALIAN
POETRY AND THEIR EQUIVALENTS IN
SERBIAN AND CROATIAN TRANSLATIONS
FROM THE LATE 19TH AND EARLY 20TH
CENTURIES**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2026

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Миша М. Алексич

**СЕМАНТИКА СТИХОТВОРНОЙ ФОРМЫ В
ИТАЛЬЯНСКОЙ ПОЭЗИИ И ИХ
ЭКВИВАЛЕНТЫ В СЕРБСКИХ И
ХОРВАТСКИХ ПЕРЕВОДАХ КОНЦА XIX И
НАЧАЛА XX ВЕКА**

Докторская диссертация

Белград, 2026.

Podaci o mentoru, članovima komisije za odbranu doktorske disertacije i datumu odbrane

Mentor:

prof. dr Snežana Milinković, redovni profesor, Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu

Članovi komisije:

Datum odbrane: _____

A chi nel mar per tanta via m'ha scorto

Podaci o doktorskoj disertaciji

Naslov doktorske disertacije: „Semantika stihovnih oblika u italijanskoj poeziji i njihovi ekvivalenti u prevodima na srpski i hrvatski s kraja XIX i početaka XX veka”

Sažetak:

U radu polazimo od zapažanja o „protivrečnostima” italijanskih, srpskih i hrvatskih romantičara u načinu na koji svojoj poeziji nastoje da podare atribut „narodnosti” na planu metrike. U srpskoj i hrvatskoj poeziji „protivrečnost” uočavamo u upotrebi stihovnih oblika koje deklarativni model usmene versifikacije ne poznaje, a u italijanskoj poeziji naročito u prisustvu „učenih” metričkih tradicija u „narodnom” žanru romantičke balade. Cilj rada jeste da rasvetlimo opšte „metričke razloge” odabira koje ovi pesnici prave, kao i načine na koje daju legitimitet oblicima što su odstupali od metričkih modela koje su sami afirmisali. Predmet istraživanja jeste recepcija metričkog nasleđa u izvornim tekstovima, kao i u srpskim i hrvatskim prevodima s italijanskog, u kojima se pesnici neposredno sameravaju s formama koje je pobeda narodnog pravca potisnula u drugi plan. Analiziramo sastav metričkih repertoara, metričko i metričko-sintaktičko ustrojstvo oblika, kao i njihove metametričke aspekte, tragom postavki semantike stiha S. Petrovića.

U analizi dolazimo do zaključka da italijanski romantičari slobodno pribegavaju najrazličitijim oblicima ranije poezije kadgod je pesničke tokove, žanrove i tekstove u kojima se javljaju moguće reinterpetirati u pravcu „narodnosti” i tako pripisati „narodna” obeležja i samim oblicima. Srpski i hrvatski pesnici i prevodioci izbegavaju jamski jedanaesterac, ali propuštaju u svoj sistem druge činjenice što su podjednako strane usmenom modelu. Izrazita propustljivost romantičke metrike prema uplivima izvan modela sugerise da pesnici nastoje prvenstveno da izbegnu one forme što otvoreno negiraju njihovu stilsku i kulturnu orijentaciju i može se shvatiti kao otpor pesnika prema ograničenjima učitanim u samo romantičko poimanje narodne poezije, tj. prema oštrom razdvajanju istorijski isprepletanih učenih i pučkih tokova književnog sistema.

Ključne reči: metrika, stalni oblici pesme, stih, semantika stiha, metametričko značenje, recepcija, poezija 19. veka, romantizam, prevodi italijanske poezije, učena i narodna poezija.

Naučna oblast: nauka o književnosti

Uža naučna oblast: metrika, komparatistika

UDK broj: _____

Information on doctoral dissertation

Doctoral dissertation title: “Semantics of verse forms in Italian poetry and their equivalents in Serbian and Croatian translations from the late 19th and early 20th centuries”

Abstract:

This thesis studies contradictions of Italian, Serbian, and Croatian versification of the Romantic period which in Serbian and Croatian literatures consist in the use of learned forms unknown to oral versification in “popular” poetry, whereas in Italian literature it is particularly evident in the presence of classical meters and forms within the “popular” genre of the Romantic ballad. The aim of this research is to determine broad “metrical reasons” of such choices, as well as the strategies with which the poets legitimise their departure from the models they themselves had affirmed. The use of verse forms is examined both in original poems, as well as in Serbian and Croatian translations from Italian, in which the poets directly engage with the meters and stanzas that were excluded by the literary canon based on folk poetry. The author analyses the composition of metrical repertoires, the metrical, syntactic, and meta-metrical aspects of poetic forms, within the theoretical framework of semantics of verse forms.

The analysis suggests that the Italian Romantics fully resort to the most diverse forms of learned poetry whenever the texts that these forms characterize can be reframed as “popular”, which then serves as a basis to reinterpret the forms themselves. Similarly, Serbian and Croatian poets and translators avoid the iambic pentameter but show an exceptional openness to other features which are equally extraneous to the metrical system of oral poetry. The remarkable permeability of Romantic versification to outside influences suggests that poets are primarily seeking to avoid forms that most clearly clash with their stylistic and cultural orientation, while the “contradictions” can be understood as resistance by these authors to the limitations inherent in the Romantic separation of popular and learned expressive means, historically interwoven within the literary system.

Keywords: versification, fixed poetic forms, verse, semantics of verse forms, meta-metrical function of verse forms, literary reception, 19th century poetry, Romanticism, translations of Italian poetry, learned and popular poetry.

Academic discipline: Literary studies

Academic sub-discipline: Metrics, Comparative literature

UDC number: _____

Sadržaj

Podaci o mentoru, članovima komisije za odbranu doktorske disertacije i datumu odbrane	I
Podaci o doktorskoj disertaciji	III
Information on doctoral dissertation	IV
Sadržaj	VI
I Uvod	I
II Između metrike i metametrike: teorijsko-metodološki okvir	26
III Semantika italijanskih stihovnih oblika u italijanskoj poeziji prve polovine i srpskoj i hrvatskoj poeziji druge polovine 19. veka	33
1. Recepcija stalnih metričkih oblika u italijanskoj poeziji prve polovine 19. veka (I 19 ¹)	33
1.1. Alesandro Manconi: metričko nasleđe na raskršću poetika	33
1.2. Đovani Berše: romantičarska metrika i metrika poezije za muziku	62
1.3. Luidi Karer: teorija „zvučnosti” stihovnih oblika	72
1.4. Frančesko Dal'Ongaro: autentični oblici usmene poezije	79
1.5. Nikolo Tomazeo: metrička arheologija i prirodne osnove metrike	96
1.6. Romantičarska metrika između subjektivnosti i konvencije	114
2. Recepcija stalnih metričkih oblika u srpskoj i hrvatskoj poeziji druge polovine 19. veka (SH 19 ²)	122
2.1. Između italijanskog i srpskog i hrvatskog repertoara oblika: Medo Pucić i Stjepan Buzolić	125
2.2. Trenje između dva sistema: Branko Radičević, Petar Preradović i deseterački prevodi iz <i>Komedije</i>	152
2.3. Prevazilaženje i otpor romantičarske metrike: od pesnikâ „Vijenca” do D. Stanojevića	172
IV Zaključne napomene	188
Bibliografija	190
Literatura	190
Izvori	197
Biografija autora	202

I. Uvod

Sagledati metričku sliku jedne pesničke tradicije u određenom vremenu ne znači, kako u uvodu svoje studije o italijanskom sonetu podsećaju F. Magro i A. Soldani (*Il sonetto italiano: dalle origini a oggi*, 2017), baviti se „metričkim oblicima [...] kao pukim obrascima, uvek manje-više istovetnim”, „razvrstati ih u tabele i repertoare ili opisati ih u priručnicima”. Metričke forme jesu, naime, „istorijski organizmi, koji poeziji svakog razdoblja nude konvencionalne kompozicione modele i istovremeno su i sami uvek iznova podložni novim interpretacijama; kroz njih, to jest, struje razvojne linije koje književni prostor definišu upravo kao – istorijski [prostor], po sebi promenljiv i dinamičan, u znaku suprotstavljenih sila inovacije i stabilizacije sistema, individualnog stilističkog poduhvata i kolektivne i konvencionalne recepcije”.¹ Da se stihovni oblik može posmatrati ne samo kao jezička struktura, pogodna za analizu prvenstveno s lingvističkog aspekta, to jest iz ugla metrike kao dela lingvistike, već kao „istorijski organizam”, i da njegovo ispitivanje ne mora rezultirati jedino deskripcijom, već može imati i književnokritički i književnoistorijski značaj,² ukazala je i naša teorija stiha, krajem 60-ih godina prošlog veka. Zahvaljujući prilogima Svetozara Petrovića, od *Problema soneta u starijoj hrvatskoj književnosti* (1968), i prilogima drugih istraživača koji su prihvatili semantički orijentisanu teoriju stiha, čija temeljna pretpostavka jeste upravo ta da stihovni oblici jesu književnoistorijski entiteti, a ne „puki obrasci”, jugoslovenska nauka o stihu razvila je shvatanje odnosa oblika i smisla stihovanog teksta koje metričkom obliku prepoznaje veću ulogu i autonomiju u smislotvornom procesu nego što je to slučaj u lingvistički orijentisanoj teoriji, koje se „tiče [...] obično samo stilistika pjesme”.³ U semantičkoj i književnoistorijskoj postavci metrike postalo je moguće uvideti to da se uloga stihovnog oblika u ostvarivanju smisla ne ograničava samo na „iracionalni” smisao ili „ritmičke” značenjske valence metričkog oblika, kako bi rekao Đ. Bekarija (Gian Luigi Beccaria),⁴ ili na funkciju metričkog aspekta teksta da podrži ili modifikuje značenje što je iskazano rečima pesme (to jest na *retoričke semantičke efekte*, kako ih naziva Petrović). Uvodeći u našu teoriju književnosti, tragom termina Džona Holandera (John Hollander), pojam *metametričke* funkcije stihovnog oblika, Petrović je izneo hipotezu prema kojoj stih zapravo „može djelovati metametrički u velikoj mjeri na način riječi koje su se u pjesmi našle između naslova i potpisa”.⁵ Drugim rečima, stihovni oblik, „odvojen od pjesme i prije pjesme u kojoj ga zamjećujemo – može imati neko značenje i može neposredno postati dio ‘sadržaja’, ‘pjesničke poruke’, ili smisla djela”.⁶ To je moguće jer metrički oblici zahvaljujući istoriji upotrebe u određenoj tradiciji i sami stiču određena poetička značenja, *istorijske naslage* (*sedimentazioni storiche*), kako ih naziva M. Marteli (Mario Martelli),⁷ s kojima pesnici računaju onda kada biraju metrički oblik svojih tekstova. Iz takve pretpostavke proističe mogućnost pristupa istraživanju metrike jednog vremena koje nije, dakle,

¹ Magro-Soldani 2017, II: «L’idea di partenza, mantenuta negli anni, era la seguente: *che le forme metriche non siano dei puri schemi*, più o meno sempre uguali a sé stessi, da catalogare nelle tavole e nei repertori o da descrivere nei manuali; *ma siano degli organismi storici*, che offrono alla poesia di ciascuna epoca dei modelli compositivi istituzionali e nello stesso tempo sono essi stessi sottoposti a interpretazioni sempre nuove, insomma sono attraversati dalle linee di forza che definiscono lo spazio letterario uno spazio – appunto – storico, dunque per sé mobile, dinamico, segnato dalle spinta contrapposte dell’innovazione e della stabilizzazione del sistema, dell’azione stilistica individuale e della ricezione collettiva e convenzionale» (kurziv naš). Ovaj i ostale citate iz literature na italijanskom preveo je, ukoliko nije drugačije naznačeno, M. A.

² Up. Petrović 1986, 281: „Repertoare pjesničkih oblika čovjek danas koristi prvenstveno da bi uspostavio podlogu prema kojoj je moguće adekvatno ispitati pojedinačne upotrebe jednog oblika i otvoriti općenitije pitanje o funkciji i semantici pjesničkih oblika. Ali čovjek ih može takođe iskoristiti, ako se koristi njima obazrivo, kao lako primjetljivu nit u onom bitnom tkanju kontinuiteta i promjene u istoriji književnosti, kao više ili manje objektivno sredstvo provjeravanja naših više ili manje subjektivnih općih utisaka i naših ne tako lako provjerljivih općih hipoteza o opsegu, smjeru razvoja i preobrazbi pojedinih književnih tradicija”.

³ Petrović 1986, 46 (kurziv autorov).

⁴ Beccaria 1975, 76.

⁵ Petrović 1986, 45.

⁶ *Isto*, 77 (kurziv naš).

⁷ Martelli 1984, 551.

jednostavno deskripcija i katalogizacija oblikâ, već i razmatranje onih *značenja*, istorijski uslovljenih, koje pesnici nastoje saopštiti (i) putem same metrike u tom vremenu. Takvom se gledištu, uprkos svojoj i dalje dominantnoj lingvističkoj orijentaciji, u poslednjim decenijama delimično približila i italijanska teorija stiha. O tome svedoče, između ostalog, i navodi A. Meniketija (Aldo Menichetti), koji je podsetio, tragom M. Fubinija (Mario Fubini), a u povodu objavljivanja prve „istorije italijanske poezije *sub specie metrica*”, knjige *Italijanska metrika. Teorija i istorija (La metrica italiana. Teoria e storia)* F. Bauzija i M. Martelija (Francesco Bausi, Mario Martelli), da metrički oblici nisu tek: „[pesmi] pridodati, inertni oklopi, upotrebljeni prosto zato što postoje, *već se oni često biraju s vrlo jasnim strategijama*, pri svakoj upotrebi iznova obnavljaju i čine *nosiocima onih potreba i onih izražajnih, stilističkih i ideoloških vrednosti koje su pojedinačne* [stvaralačke] *ličnosti* – razume se, pre svega one najveće – *nameravale da prenesu*”.⁸

Nužnost za takvom postavkom naročito se jasno doima u ispitivanju metrike 19. veka doba romantizma. Upravo je to vreme u kojem pesnici postaju podjednako svesni i „izražajnih” i „stilističkih” vrednosti pesničke delatnosti, s jedne strane, i „ideoloških” njenih valenci, sa druge; činjenice da u pesničkom činu pojedinac na neki specifičan način iskazuje i vlastiti identitet i identitet zajednice kojoj pripada, i na planu metričkih oblikâ. Razumevanje te dijalektike, manje ili veće vrednovanje njenih činilaca, jeste, u krajnjem, koren suštinskih razlika između pomenutih pristupa izučavanju metrike: lingvističkog (deskriptivnog i statističkog), koji se u analizi pojedinačnog teksta odnosi na stilističke, „subjektivne” aspekte metrike; i pomenutog semantičkog, koji teži sintezi poetičkog i stilističkog kao sintezi kolektivne i individualne recepcije oblikâ. U vremenu u kojem je potreba za komunikacijom bila prevashodna potreba srpskih, hrvatskih i italijanskih pesnika i oni svesrdno nastoje da svojim književnim delovanjem oblikuju širi društveni kontekst, „stilistički poduhvat” postaje u celosti razumljiv tek kada ga stavimo u kontekst. Najpogodniji interpretativni okvir za tumačenje romantičarske metrike jeste zato semantički orijentisana teorija stiha budući da adekvatno vrednuje i retoričke i stilističke aspekte metrike i istovremeno je otvorena i ka širem književnom i društvenom kontekstu u koji je svaki tekst neminovno uronjen.

1.1. Kao što je poznato, istakavši potrebu za korenitom obnovom poezije, i s metričkog stanovišta, 19. vek ustanovio je *subjektivnost* kao glavno načelo i izvoriste svake „autentične” poezije. S romantičarskom i postromantičarskom poezijom zapravo se javila, kako smatra G. Maconi (Guido Mazzoni), nova vrsta pesničke subjektivnosti, dotada nezamisliva u evropskoj poeziji. Njena pojava značila je uspostavljanje sasvim nove, moderne paradigme lirike (shvaćene kao poezije *tout court*), to jest razumevanja suštine i prirode pesništva i pesničkih formi što, kako smatra Maconi, suštinski jeste uobičajeno poimanje poezije i danas. Romantičarski su glasovi u raspravi o pesništvu, tragom filozofskih ideja o jeziku mislilaca prethodnog veka, pre svega Đ. Vika (Giambattista Vico, 1668–1744), Ž. Rusoa (Jean-Jacques Rousseau, 1712–1778) i J.G. Herdera (Johann Gottfried Herder, 1744–1803), u borbi za apsolutnu subjektivnost definitivno doveli u krizu neprikosnovene autoritete i apsolutna pravila u osnovi klasične teorije poezije kao imitovanja i *Stiltrennungsregel*-a (poeziju, to jest, kao „pesničku dikciju”, *poetic diction*, kako je naziva V. Vordsvort [William Wordsworth], antitetičnu „spontanoj poeziji” „primitivnih” naroda i modernih pesnika). Istorijska svest uvidela je da pravila u književnosti nisu „prirodna, već zapravo konvencionalna”, istorijski uslovljene navike koje su „određene sociološke prakse uzdigle na nivo univerzalnih normi”.⁹ Takve norme bile su nespojive s novim poimanjem poezije i „sistemom što propoveda originalnost pojedinca”, u kojem pesnički čin više nije pojmljen kao imitovanje, već kao *izražavanje subjektivnosti* i individualnog emotivnog iskustva. Za Đ. Leopardija (Giacomo Leopardi, 1798–1837) pesnik imituje jedino sebe, u

⁸ Menichetti 2006, 273: «Le forme metriche sono viste non come ingabbature esterne ed inerti, che si sovrappongono a un determinato contenuto, assunte per il semplice fatto che esistono, *ma risultano spesso prescelte secondo precise strategie*, rivitalizzate di volta in volta e piegate a farsi portatrici di quelle istanze e di quei valori espressivi, stilistici e ideologici che le singole personalità – s'intende, specialmente quelle maggiori – si prefiggevano di trasmettere» (kurziv naš).

⁹ Battistini-Raimondi 1984, 190–191.

suprotnom se više ne radi o poeziji, „božanskoj sposobnosti”, već o „ljudskoj veštini, prozi, uprkos stihu i jeziku”.¹⁰

Skladno tome afirmisala se ideja, koja će se u samoj pesničkoj praksi ostvariti kao dug i postupan proces što će kulminirati uvođenjem slobodnog stiha, o lirskoj formi koja „organski” proističe iz svog sadržaja, oslobođena od unapred zadatih pravila i konvencija, i na planu metrike. To je značilo, kako ukazuje Maconi, pozivajući se na Hegelovu teoriju lirske poezije i napomene o versifikaciji i ritmu iz druge knjige *Estetike*, da je u 19. veku i ona „najumetnija od svih stilskih odlika poezije” – *metrika* – takođe postala izraz „subjektivnog pokreta pesnikova srca”.¹¹

Ideje o subjektivnoj pesničkoj formi našle su odjeka i u italijanskom kontekstu. Na samom početku polemike između klasičara i romantičara u Italiji, u *Poluozbiljnom pismu Zlatoustoga svome sinu* (*Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, 1816), čuvenom manifestu italijanskog romantizma, Đ. Berše (Giovanni Berchet, 1783–1851) otvoreno ustaje protiv konvencija usklikom *Al diavolo colle Poetiche!* („Do đavola s Poetikama!”), i u pogledu normi stihotvorstva:

Osećaj za prikladnost, koji pesnika navodi da odabere jedan a ne neki drugi metrički oblik, istovremeno se rađa u umu pesnika s idejama koje on namerava da iznese i s onom zamisli koja ga pokreće da pesnikuje. Opšta pravila pisaca *Poetika* nisu od velike koristi, jer svaki slučaj traži pravila za sebe.¹²

Polemiku protiv poetika nalazimo i kod drugih italijanskih romantičara.¹³ Razmatrajući ključne faze istorije italijanskog soneta u pismu iz 1839. godine, Đ. Đusti (Giuseppe Giusti, 1809–1850) odlučno se suprotstavlja pravilima i uputstvima za građenje oblika i pisanje poezije poput onog da sonet treba sastavljati od poslednjeg stiha¹⁴ (koji je već za klasicizam Arkadije, a tragom baroknog končetizma, trebalo da bude semantičko težište ovog oblika).¹⁵ Podseća da pravila veliki pesnici neretko krše, dok

¹⁰ Leopardi 1997, 2940–2941 (drugi kurziv naš): «*Il poeta non imita la natura*: ben è vero che la natura parla dentro di lui e per la sua bocca. *I' mi son un che quando Natura parla*, ec. vera definiz. del poeta. *Così il poeta non è imitatore se non di se stesso*. [...] Quando colla imitaz. egli esce veramente da se med., quella propriam. non è più poesia, facoltà divina; quella è un'arte umana; è prosa, malgrado il verso e il linguaggio. Come prosa misurata, e come arte umana, può stare; ed io non intendo di condannarla». („Pesnik ne imituje prirodu: tačno je, naprotiv, da priroda zbori u njemu i preko njega. *Ja sam neko ko kada zbori Priroda* itd., prava definicija pesnika. *Pesnik, dakle, ne imituje, odnosno imituje jedino samog sebe*. [...] Kada imituje štogod izvan sebe, to više nije poezija, božanska sposobnost, već ljudska veština; to je proza, uprkos stihu i jeziku. Kao stihovana proza i kao ljudska veština, može da prođe, i nije mi namera da je osudim.”)

¹¹ Mazzoni 2022, 62.

¹² Berchet 1816, 44–45: «Il sentimento della convenienza, che induce il poeta alla scelta di un metro piuttosto che di un altro, è contemporaneo nella mente di lui alla concezione delle idee ch'egli ha in animo di spiegare nel suo componimento ed al disegno che lo muove a poetare. Le regole generali degli scrittori di *Poetiche* non montano gran fatto, da che ogni caso vorrebbe regola a parte».

¹³ Luidi Karer (Luigi Carrer, 1801–1850) na samom početku uvoda *Balada* (*Ballate*) navodi: «[...] que' tutti, che, fedeli a certi principj onde furono imbevuti, saprebbero rinnegare la propria ragione piuttosto che Aristotele e Orazio, o il *nescio quid* che fu loro fatto ingozzare come pretta dottrina di que' due buoni antichi» (Carrer 1834, VII).

¹⁴ Capovilla 2021, 297.

¹⁵ Kao što je poznato, poezija italijanskog manirizma i baroka, čija je ključna figura bio Đ.B. Marino (Giovanni Battista [Giambattista] Marino, 1569–1625), našla je svoj privilegovani izraz u formi soneta (o Marinu up. M. Zogović, *Marino i dubrovačka književnost*, Novi Sad, Matica srpska, 1995). Marinistički je pesnik, pridajući najveću važnost domišljatosti i upečatljivoj poanti (*concetto*), koja je valjalo da proizvede jak efekat začudnosti, bio naročito usredsređen na kraj teksta – na poslednji stih ili, češće, tercet. Kriterijum uspelosti soneta bila je zato umešnost u iznalaženju oštromnog i neočekivanog zaključka u poslednjim stihovima, u kojima pesnik može i u potpunosti izokrenuti smisao ostatka pesme (up. Magro-Soldani 2017, 111–112). Isti kriterijum istaći će u 18. veku i jedan od osnivača Arkadijske akademije i njen drugi upravnik (*custode generale*), Đ.M. Krešimbeni (Giovanni Mario Crescimbeni, 1663–1728), konkretno u IX dijalogu svoje *Istorije pučke poezije* (up. G.M. Crescimbeni, *Dell'istoria della volgar poesia*, vol. 6, Venezia, presso L. Basegio, 1730, a posebno str. 177 i d.). Đusti će, međutim, mišljenje da jeste najglavniji završetak pesme doživeti kao nerazuman zahtev da se „prvih trinaest stihova žrtvuje zarad poslednjeg”, koji se svode gotovo na „barut kojim se pali top”. Savet jednog učitelja retorike da „praziluk jede od peruški”, tj. da u sastavljanju soneta krene od kraja, učiniće mu se zato kao pisanje „hebrejski” (s desna na levo) (up. Capovilla 2021, 297).

ih se manje talentovani pokorno drže oslanjajući se isključivo na poetike,¹⁶ oličene, u više Đustijevih spisa, u tada poznatom priručniku francuskog jezuita Dominika De Kolonije (Dominique De Colonia, 1660–1741) *De arte rhetorica*, objavljenom 1825. u Veneciji u proširenom izdanju: „[...] svako jutro kada se probudim, dok još nisam ustao iz kreveta, hvalim Boga što me je na vreme izbavio iz kandži otaca učitelja, prurušenih u jezuite”.¹⁷ Kao i Berše, i Đusti drži da je neophodna „analogija između metra i građe” (*analogia dei metri col subietto*),¹⁸ pa metričkim oblicima pripisuje suštinski konotativnu funkciju. To načelo nastoji da primeni u svom prvom polimetrijskom sastavu, *Vestizione* (1839, ‘Investitura’) i navodi da „bujnost” metričkih formi nije „*sine quare*”, već je „raznovrsnost događaja i uvedenih likova valjalo da bude predstavljena u formama prikladnim građi, s jedne strane, i karakteru onog ko govori, sa druge”.¹⁹

N. Tomazeo (Niccolò Tommaseo, 1802–1874), koji se u kontekstu italijanskog 19. veka ističe po dubini teorijskog promišljanja o metrici, i srpskoj i hrvatskoj, sistematizovanog u traktatu *O broju* (*Sul numero*, 1954),²⁰ otišao je korak dalje u shvatanju subjektivne upotrebe oblika u odnosu na Beršea i Đustija. Oni su, i pored pobune protiv poetika, ostali usko vezani za tradiciju i držali da se usklađenost osećanja i zvučanja ipak najbolje uči od velikana poput Dantea, Petrarke, Alfijerija (Vittorio Alfieri, 1749–1803).²¹ Tomazeo je, naprotiv, kako podseća A. Soldani, smatrao da „ritam, budući da se ‘prirodno’ rađa iz misli, ne treba siliti u unapred utvrđene formule, u *tradizije*, već on treba svaki put da se spontano uspostavi, uz najveću slobodu, odgovarajući jedino *instinktu*”.²² Slično je pisao, u kontekstu srpske književnosti, J. Subotić 1845. godine: „Spisatelji nisu pitali, ni šta Petar veli, ni šta Pavle, nego su, *pravim nagonom vođeni*, ovako pisali stihove, kao što su ih i narodni stihotvorci spevali”.²³

Iako ovi pesnici i teoretičari nisu govorili o značenju stihovnih oblika na način semantički orijentisane teorije stiha (kategorije u kojima se oni kreću, videli smo, jesu drugačije), načelno bi se moglo reći da su odbacivali ono što u toj teoriji nazivamo poetičkim semantičkim efektima oblika: metametričko značenje i asocijacije na oblik. I pored izvesnih razlika, romantičari su se načelno zalagali, barem na planu teorije, za „prirodna”, *subjektivna* merila u upotrebi stihovnih oblika koja garantuju *semantičku* komplementarnost forme onom smislu koji stvaralačka individualnost namerava da iskaže u pesničkom činu. „Usklađenost zvuka s idejom”, „prikladnost zvukova predmetima” (*la concordanza del suono all’idea, la convenienza de’ suoni alle cose*),²⁴ Tomazeo će nazvati „zakonom smisla” (*la legge del senso*).

Takvo viđenje metrike delio je i A. Manconi (Alessandro Manzoni, 1785–1873), koji se zajedno s Leopardijem obično navodi kao najvažniji pesnik italijanskog romantizma, iako je od dvojice pisaca samo Manconi u svojoj poeziji usvojio, na osoben italijanski način, pesničke koncepcije evropskog romantizma, dok su slavnom pesniku iz Rekanatija iste koncepcije, kako je

¹⁶ Up. Capovilla 2021, 296 (kurziv naš): «*Gl’ingegni forti sono audacissimi nell’infrangere i ceppi imposti dagli altri, e durissimi poi seco a imporsene de’ nuovi e terribili, quasi stessero in sospetto di traboccare* (vedi Dante, Alfieri e altri di questa fatta). Spesse volte ciò che ai mediocri è pericolo, per essi è un punto d’appoggio, vaghi di scherzare sui precipizi cercati, come fanciulli destri e leggieri, o come audaci giocolatori di corda. [...] *Dico di chi ha lombi: gli slombati hanno il De Colonia che sta aperto per loro*». („Snažni umovi veoma smelo stresaju okove što im drugi nameću, a strogo se paze da sami sebi ne nametnu druge i pretesne okove i od toga se paze kao od zamke (seti se Dantea, Alfijerija i drugih istog kova). Ono što je prosečnima opasnost, njima je oslonac, pa se rado svojevolutno naginju nad provalijom, kao spretna i poletna deca ili odvažne akrobate na žici. [...] *Govorim o onima što imaju kičmu: beskičmenjaci imaju De Koloniju pred sobom.*”)

¹⁷ Prema Capovilla 2021, 297.

¹⁸ *Isto*, 293.

¹⁹ *Isto*, 300.

²⁰ Traktat *O broju* Tomazeo je napisao 1850. godine, na Krfu, ali je on prvi put objavljen tek 1954. godine (*Intorno al verso del popolo greco, illirico, italiano e in generale sul numero. Indagini di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Sansoni 1954).

²¹ Up. odlomak iz pisma iz 1836. Mikeleu Korinaldiju (Michele Corinaldi), naveden u Capovilla 2021, 295.

²² Soldani 2004, 240 (kurziv autorov).

²³ Subotić 1845, IV.

²⁴ Soldani 2004, 238.

ubedljivo pokazao P.V. Mengaldo (Pier Vincenzo Mengaldo), ostale strane.²⁵ Manconi je razlikovao analogiju između „dela i pravila” (*l'analogia dell'opera colle regole*) i estetski merodavnu analogiju između dela i „ljudskoga uma” (*l'ingegno umano*).²⁶ Smatrajući da poeziju „treba crpeti iz dubine srca”, Manconi je kao jedino ispravno pravilo za stil i versifikaciju držao Horacijevo načelo *verbaque provisam rem non invita sequentur* (iz Horacevijog *Pesničkog umeća*, *De arte poetica liber*, st. 311), zbog čega je nalazio da je o stilu i metrici jednostavno „najlakše uopšte ne misliti”.²⁷

1.2. Devetnaesti vek prepoznao je takođe i to da metrički oblici, a naročito stih kao osnovni činilac svakog metričkog određenja, mogu biti nosioci ne samo individualnih i ekspresivnih, već i *nacionalnih*, dakle *kolektivnih* (ideoloških i političkih) vrednosti.²⁸ Na planu metrike pesnik je valjalo da iskaže svoju subjektivnost slobodnom i „prirodnom” upotrebom stihovnih oblikâ koju regulišu jedino pesnički „nagon” i „zakon smisla”, ali je u isti mah njegova subjektivnost u višoj instanci bila omeđena kategorijama „subjektivnog” i „prirodnog” kao određenjima jednog naroda. U postavci J.G. Herdera, čije će shvatanje narodne pesme (*Volkslied*) odsudno oblikovati predstave o narodnoj poeziji u evropskom romantizmu, mada mahom posredno, pesnik, naime, poseduje vlastitu individualnost, ali je ta individualnost nužno određena „subjektivnošću” naroda i vremena kojem pesnik pripada. Svaki se narod, u skladu s vlastitim duhom, „prirodno” ispoljava posredstvom jednih, pre nego nekih drugih tradicija, navika i, u krajnjem, možemo reći, konkretnih pesničkih formi, iako one ipak imaju neke univerzalne formalno-sadržajne osobine.²⁹ Skladno tim idejama, u hrvatskoj je poeziji, između

²⁵ Kako je ukazao italijanski kritičar u poznatoj studiji *Leopardi antiromantico* (up. P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico*, Bologna, Il Mulino, 2012), Leopardi, uprkos i dalje uvreženim tumačenjima, ne samo da nije prihvatio romantičke filozofske i pesničke ideje, već je odlučno odbacio osnovne pretpostavke nove poezije i kulture. Podsetimo samo, tragom Mengalda, da su nazori italijanskog pesnika ostali duboko ukorenjeni u filozofskim postavkama prosvetiteljskog doba, u materijalizmu i racionalizmu, odnosno postavkama što su bile antitetične romantičarskom spiritualizmu, idealizmu i iracionalizmu. Bitno su drugačija bila i pesnikova shvatanja prirode i čovekovog mesta u njoj i poimanje opšte relacije između subjekta i objekta (koji kod Leopardija jesu uvek jasno razlučeni), a strana je njegovoj poeziji bila i sklonost prema srednjem veku, egzotičnim predelima i magično-fantastičnom i demonskom. U Leopardija ne nalazimo tipične romantičarske metafore, analogije i personifikaciju, a od romantičarskog stila odudaraju i njegova staložena, klasična forma i jezik, koji se napajaju italijanskom i grčko-latinskom tradicijom.

²⁶ Up. Manconijevu zabeležku u rukopisu *Svetih himni* (kodeks V.S.IX.3 Biblioteke Brera, *Biblioteca Nazionale Braidense*) nav. u Gavazzeni 2005, XIV: «All'ingegno umano pajono belle quelle cose dell'arte che hanno analogia con esso. Le regole sono i modi già trovati e posti in uso per arrivare a questa analogia. Coloro che giudicano secondo le regole intendono principalmente a scoprire l'analogia dell'opera colle regole, e così l'animo loro preoccupato non può sentire se vi sia quell'altra prima analogia». („Ljudskom umu dopada se u umetnosti ono s čim prepoznaje sličnost. Pravila su već iznađeni i oprobani načini posredstvom kojih se ta sličnost postiže. Oni što sude po pravilima imaju pre svega za cilj da otkriju sličnost između dela i pravila, pa, time zaokupljen, njihov duh ne oseća da li ima i sličnosti prve vrste.”)

²⁷ Up. Gavazzeni 2005, XIII, gde se citira Manconijevo pismo K. Forijelu (Claude Fauriel) iz 1812, u kojem milanski pesnik prvo navodi (kurziv naš): «Je suis plus que jamais de votre avis sur la poésie; il faut qu'elle soit tirée du fond du cœur; il faut sentir, et savoir exprimer ses sentiments avec sincérité», a zatim, u vezi sa stilom i versifikacijom (kurziv naš): «[...] après m'être un peu tourmenté là-dessus j'ai trouvé la manière la plus facile, c'est de ne pas y penser du tout. Il me paraît qu'il est impossible d'appliquer dans le moment de la composition aucune des règles ou qu'on peut avoir apprises, ou que notre expérience peut nous fournir; que de tacher de la faire c'est réussir à gêner sa besogne, et qu'il faut bien penser, penser le mieux qu'on peut, et écrire. Je me suis souvenu alors de *Verbaque provisam* [sic] *rem non invita sequentur*; que je trouve être la seule règle pour le style» („Više sam nego ikada saglasan s Vama po pitanju poezije; nju treba crpeti iz dubine srca; treba osećati i naučiti kako se osećanja iskreno iskazuju. [...] Nakon što sam neko vreme o tome mozgao, iznašao sam najlakši način, a to je da o tome [= stilu i stihu] uopšte i ne mislim. Čini mi se da je u trenutku pisanja nemoguće primeniti bilo kakvo pravilo, ni ona koja smo naučili, ni ona što smo ih stekli iskustvom; ko to pokušava, unapred sebe osuđuje na propast; [čini mi se] da treba dobro promisлити, promisлити najbolje što se može, i samo pisati. Onda sam se setio onoga *Verbaque provisam* [sic] *rem non invita sequentur*, što mislim da je jedino pravilo za stil”, prevod naš.)

²⁸ Berše i eksplicitno poziva da se prevaziđe ideja da su knjige „samo poduhvati pojedinca” (*semplici azioni individuali*) i „dobrodošao luksuz nacije” (*un lusso lodevole delle nazioni*). One su „izraz karaktera vremena” (*espressione della qualità dei secoli*) i „nepresušna potreba društvenog čoveka” (*un bisogno perpetuo dell'uomo sociale*) (Cadioli 1991, 62).

²⁹ Termin *Volkslied* Herder je uveo u poznatom spisu *Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker* (‘Izvod iz prepiske o Osijanu i pesmama starih naroda’, 1773), gde je omeđio i opisao pojam narodne pesme i

ostalog, „osviještenost etničkoga karaktera književne djelatnosti načinila [...] od stiha svojevrsan emblem: izborom stiha nije više ravnala nadindividualna rutina tradicije, već je u njemu sudjelovala svjesna kalkulacija o potrebi da se književni tekst i sa stihovne strane obilježi kao izdanak nacionalnoga duha”.³⁰ Slobodna i „prirodna” upotreba metričkih oblika što su je zastupali romantičari ipak se, dakle, ostvarivala unutar određenih *granica*. Osim i dalje delatnih konvencija formalnog tipa, kojih su se romantičari, kako podseća Maconi, uprkos poetičkim izjavama o oslobađanju pesničkog izraza samo delimično uspjeli osloboditi, slobodu pesničke prakse uslovljavalo je i svesno nacionalizovanje književne delatnosti, pa i metrike. To je bilo naročito izraženo u onim književnostima u kojima su osobito važne postale društvene, utilitarističke i prosvetiteljske valence književne prakse, u kontekstima, to jest, gde postoji, rečima D. Živkovića, „naglašeno izjednačavanje književnog stvaranja i nacionalnog delovanja”.³¹

„Prirodnoj” upotrebi stiha prethodila je nužno, osim toga, još jedna „kalkulacija”. Ako određene metričke forme odražavaju po sebi „nacionalni duh” jedne književnosti, neophodno je prvo utvrditi koji su to stihovni oblici, od onih koje stavlja na raspolaganje nacionalna pesnička tradicija, koji taj duh na najbolji način iskazuju: upravo jer i sam koncept nacionalne književnosti i inače otvara nemale teorijske nedoumice koje se svaki put iznova rešavaju u pisanju istorije književnosti kao *kreativnoj* delatnosti (ili „dinamičnoj viziji tradicije što je historičar književnosti projicira u prošlost iz perspektive vlastite sadašnjosti”),³² odgovor na pitanje šta ti oblici jesu ili treba da budu nije odmah po sebi jasan i jednoznačan. On je, naprotiv, relativan i uslovljen određenom (književno)istorijskom perspektivom, odnosno načinom na koji jedno vreme vidi svoju književnu (i nacionalnu) prošlost. A kada govorimo o 19. veku, ne treba zaboraviti da su, dok su pokušavali da prodru u suštinu svoje nacionalne tradicije, ovi pesnici tu tradiciju u manje-više istom periodu prvi put definisali u nacionalno svesnim okvirima: u tom smislu romantičari su paralelno gradili svoj predmet (nacionalnu književnost) i kreirali vlastito viđenje tog predmeta (kanon).

Romantičarsko je doba, kao što je poznato, nacionalni duh prepoznalo u *narodnoj* književnosti, kao plod prosvetiteljskog otkrivanja i onoga što je ostalo na marginama kulture, uspostavljajući dihotomiju učeno, „visoko”, i narodno, „nisko” (kao da nema, drugim rečima, ikakvog prožimanja i kao da su to dva paralelna toka koja se nigde ne dodiruju). Držeći narodnu poeziju i forme za najčistiji izraz tog duha,³³ to se doba zalagalo za to da nova, „prava” književnost po svom karakteru bude upravo narodna. „I eto zašto je jedina prava poezija narodna” (*Ed ecco come la sola vera poesia sia la popolare*), govorio je Berše, kao i Đura Daničić: „Narodne su pjesme, [...], sjeme; iz tog sjemena treba da nam nikne književnost: to će samo biti *prava književnost* ”.³⁴ I to je, međutim, na planu same književne prakse takođe ostavljalo više mogućnosti. Kao što ni sama odrednica *narod* nije jednoznačna (narod, na primer, ne podrazumeva kod Beršea, kao kod Daničića ili Tomazea, i „težaka, koji ne zna knjige i kojega još nijesu naše nadriknjige odučile govoriti kao što

suprotstavio *Kunstpoesie* i *Naturpoesie* , tj. „umetničku” i „prirodnu” poeziju. Narodna je poezija u Herdera kategorijalno koncipirana i za njenu definiciju ključan je određeni „tip” sadržine i forme, a manje vreme i poreklo njenog nastanka (zato je, na primer, i Gete mogao biti uvršten u *Volkslieder* , ‘Narodne pesme’, iz 1778–1779). Up. Foi 1996. O dijalektici konteksta i individue up. sledeću napomenu u *Isto* , 106: „E ora, rileggendo i canti popolari, gli importa appunto sottolineare come la poesia autentica nasca da una forza creativa irrefrenabile, sia espressione del *Gefühl* , della totalità del cuore umano, di un *Erlebnis* individuale, che peraltro, in linea con il suo approccio storico-genetico, è insieme tipico di una epoca e di una comunità” („A sad, iznova čitajući narodne pesme, [Herder] nastoji da istakne da se autentična poezija rađa iz neobuzdane stvaralačke moći, da je ona izraz *osećaja* (*Gefühl*), odnosno sveukupnosti ljudskog srca, proisteklih iz neposrednog individualnog *iskustva* (*Erlebnis*), koje je, uostalom, u skladu s Herderovim istorijsko-genetičkim pristupom, u isti mah karakteristično za određeno vreme i zajednicu.”)

³⁰ Kravar 1998, 105 (kurziv naš).

³¹ Živković 1994, 36.

³² Petrović 2003, 246.

³³ Jovan Subotić jasno je potvrdio da srpske „narodne pesme nisu *Volkslieder* nego *Nation-lieder* ” (prema Popović 1985, 53), dok se u italijanskom političkom diskursu, već poslednjih godina 18. veka, termin „narod” (*popolo*) konceptualno izjednačio s terminom „nacija” (*nazione*), uspostavivši se, to jest, kao njegov sinonim (up. Banti 2020).

³⁴ Berchet 1816, 23–24, Popović 1985, 53 (kurziv naš).

ljudi govore”),³⁵ tako i jasno razlučivanje između toga „*šta je narodna poezija, šta je umetnička poezija*” jeste, kako smatra K. Đunta (Claudio Giunta), istorijski uslovljeno. U razumevanju ove razlike nužno je, zapravo, sagledati „način na koji se *tokom istorije* uspostavljao odnos između ove dve sfere”.³⁶ Da su tog problema bili svesni i sami romantičari pokazuju nedoumice koje iznosi L. Karer u uvodu svojih *Balada* (*Ballate*, 1834):

Može li na odgovarajući način definisati narodnu poeziju ko nije prvo pripisao tačno značenje reči *narod*? A samu reč *narod*, kada govorimo o veštinama koje treba zabavljajući da poduče, je li posve lako pojasniti? Bez sumnje pokazuje da nema odgovarajuću predstavu o ovoj reči onaj ko ceni da ona može značiti isto svakom vremenu i svakoj zemlji.³⁷

I romantičarsko je doba, opredelivši se za ideal narodne poezije, moralo stoga da razvije vlastito shvatanje (odnosno shvatanja) toga što narodnu poeziju čini narodnom i u čisto *književnom* smislu, dakle i na jezičko-stilskom i metričkom planu, kako bi taj ideal bilo moguće ostvariti u književnoj produkciji.

Nove koncepcije narodne i nacionalne književnosti što su odredile preosmišljavanje književnog kanona podrazumevale su, zajedno s književnokritičkom procenom nasleđa starije i novije pesničke prošlosti, i prevrednovanje njenih stalnih metričkih oblika. Nova, nacionalna i duhom narodna umetnička poezija nije mogla nastati ni iz čega, već je njenu osnovu ipak bilo neophodno pronaći u pesničkoj *tradiciji*, u tekstovima čije je jezičko-stilsko i metričko ustrojstvo, iako shvaćeno kao merilo prirodne i spontane poezije, istovremeno nužno određivalo granice u kojima se iskazivala metrička subjektivnost pesnika. Tako Subotić u uvodu *Stihotvorenija* tvrdi, u već citiranom navodu, da: „Spisatelji nisu pitali, ni šta Petar veli, ni šta Pavle, nego su, *pravim nagonom vođeni*, ovako pisali stihove, kao što su ih i narodni stihotvorci spevali”, ali potom i da: „*Zakone metrike* valja iz narodnog

³⁵ Daničić 1847, 50. Up. Stipčević 2000, 12: „[...] bitno je da istaknemo šta se za Vuka pod pojmom *narod* podrazumeva, jer se u njegovo vreme, u Evropi, ovaj termin upotrebljavao višeznačno. Za Vuka reč *narod* pokriva one slojeve tadašnjeg naroda našeg, najbrojnije, koje obuhvatamo pojmom *seljaštvo*, i to ono seljaštvo koje se nije vinulo do pismenosti. [...] Nije tako bilo u prvim decenijama XIX veka u drugim prostorima Evrope, pa ni u onim prostorima gde su se takođe stvarali pokreti za formiranje nacija-država. U Italiji, na primer, koja je tada još bila geografski pojam, kako je Meternih govorio. I prvi italijanski romantičari su se obraćali *narodu*, ali za njih narod jesu obrazovani gradski slojevi, kao što je mislio Alesandro Manconi, a prvi italijanski romantičaru u početku nisu marili za narodno pevanje”. Up. takođe Asor Rosa 2015 (u *Le premesse: da Gioberti a Oriani*, sez. 2. para. 2, kurziv naš): «Ma solo i romantici, seguendo l'esempio delle analoghe teorizzazioni europee, arrivarono a porre in maniera decisa ed esplicita il discorso sul popolo. *Berchet* identificava in esso la forza prima di una letteratura moderna e nazionale: anche se, a guardar bene, il suo concetto di popolo era ad un tempo troppo vasto e troppo ristretto, implicava una nozione ancora generica di 'cultura moderna', faceva riferimento ad un ambito sociologico tutt'altro che esteso. Il popolo, per lui, 'comprende [...]': tutti gli uomini, cioè, mediocrement colti, tutti quelli giunti in qualche modo all'esperienza della lettura: vale a dire, in concreto, la massa dei borghesi, ben disposti verso la innovazione letteraria e riluttanti ormai ad assorbire la raffinatezza un po' astratta dell'arte classicheggiante e tradizionalista. *A quest'immagine di 'popolo grasso' il Berchet stesso contrappone una vivace e sprezzante descrizione del 'popolo basso', cui nega ogni possibilità d'essere soggetto od oggetto di letteratura*». („Ali tek su romantičari, tragom sličnih teorijskih promišljanja u Evropi, odlučno i eksplicitno pokrenuli diskurs o narodu. Berše je u narodu video glavnog pokretača jedne moderne i nacionalne književnosti, mada je, zapravo, njegova koncepcija naroda bila u isti mah i previše široka i previše uska, podrazumevala još uvek uopšteno određenje 'moderne kulture' i odnosila se na krug ljudi u socijalnom pogledu svakako ne širok, naprotiv. Narod, prema njemu, obuhvata [...] sve srednje obrazovane pojedince, sve one što su na neki način stekli iskustvo čitanja, što konkretno podrazumeva široke mase građana, otvorenih za inovacije na polju književnosti i odveć nesklonih usvajanju pomalo apstraktne prefinjenosti klasicističke i tradicionalističke umetnosti. *Ovoj predstavi srednje klase sam Berše suprotstavlja živopisan i prezriv opis nižih klasa građana, kojima poriče bilo kakvu mogućnost da budu subjektom ili objektom književnosti.*”)

³⁶ Giunta 2010, 4 (kurziv naš).

³⁷ Carrer 1834, X: «Può egli convenientemente definirsi la poesia popolare da chi non abbia prima assegnato la giusta significazione al vocabolo popolo? E il vocabolo popolo, riguardo alle arti che devono dilettando ammaestrare, è egli molto agevole ad essere dichiarato? Certamente mostrerebbe di non avere un concetto appropriato di questa parola chi stimasse poter essa significare la stessa idea per ogni età e per ogni contrada».

stihotvorenija *izvoditi*, a ne iz stranojezičnih”.³⁸ Poezija nastala iz „pravog nagona” u drugom momentu postaje, to jest, osnova za izvođenje *zakona* metrike. Pomenuta opreka s priželjkivanom prirodnom i slobodnom upotrebom oblika, koju nužno uvek ipak reguliše, kako podseća Soldani, dijalektika između „izražajne slobode i pravilnosti sistema”,³⁹ leži upravo u *promišljenosti* „spontane” upotrebe oblike. Pesnici što su zastupali spontanu i autentičnu metriku napravili su zapravo veoma selektivan izbor iz ranijih metričkih uzusa koji su do tada bili podjednako „prirodni”, a „slobodnoj” i „spontanoj” poeziji dali manje ili više izrazit normativni karakter. Nova poezija podrazumevala je, to jest, svesno prihvatanje, odbacivanje ili prilagođavanje pojedinačnih formi, u zavisnosti od percepcije njihove *semantičke i simboličke vrednosti*: „Slobodno je, i nužno je, sve lepo cveće, koje u stranom stihotvoreniju vidimo, k nama preneti, *ako u našoj zemlji lepo i prirodno opstati može*”.⁴⁰ Jer i metrički su oblici, kako smo podsetili, činioci književne komunikacije putem kojih je moguće, rečima F. Fortinija (Franco Fortini), „odabrati svoje sadržuge i postaviti se s njima u vremenskom sledu”,⁴¹ priključiti se, u našem slučaju, određenom shvatanju (nacionalne, narodne, „prirodne”) poezije. U tom pogledu paradigmatičan je primer, u srpskoj književnosti 19. veka, Brankove versifikacije, pre i posle prihvatanja Vukovih ideja i narodne metrike, napuštanje, to jest, jamba i romanskih oblika strofe u korist oblika narodne lirike;⁴² a u italijanskoj, između ostalog, pseudoklasični oblici koje upotrebljavaju u poslednjim decenijama veka najistaknutiji italijanski pesnici s kraja stoleća: Đ. Karduč (Giosuè Carducci, 1835–1907), Đ. Paskoli (Giovanni Pascoli, 1855–1912) i G. D’Anuncio (Gabriele D’Annunzio, 1863–1938). Upotreba tih formi, smatraju L. Kurti (Luca Curti) i G. Kapovila (Guido Capovilla), ima „očigledan ideološki koren”, budući da se takvim odabirom i na planu metrike „potertava kontinuitet između klasičnog i modernog Rima”.⁴³

1.3. Mogu li se, međutim, praviti paralele između recepcije tradicionalnih metričkih oblika i funkcija što ih oni imaju kod pesnika kakvi su, na primer, pomenuti Branko Radičević i Đozue Karduč, odnosno, preciznije, između književnih i metričkih tradicija s kojima oni ulaze u dijalog? Između recepcije metričkog nasleđa u vreme preporoda u književnostima „s netipičnim, zakočenim i ubrzanim [...] razvojem”,⁴⁴ kakve su srpska i hrvatska, s jedne strane, i u „tipičnoj” italijanskoj književnosti, sa druge, kada su samo metričko nasleđe i odnos prema njemu u ovim književnim tradicijama bitno drugačiji? Kategorije kontinuiranog – italijanska književna tradicija – i diskontinuiranog razvoja – srpska i hrvatska⁴⁵ – ne mogu opisati do kraja opšti razvoj ovih nacionalnih književnosti; ali jeste činjenica to da u 19. veku, u vreme obrazovanja nacionalno samosvesnih kanona i u ovim književnostima, italijanski pesnici i pesnici s ove strane Jadrana imaju iza sebe pesničke kulture različitog obima, stabilnosti i, naročito, kompaktnosti u pogledu onoga što Svetozar Petrović naziva „pjesničkim metajezikom oblika, konvencija i općih mjesta”.⁴⁶

Početkom 19. veka, kada i u Italiju prodiru romantičarske književne ideje, italijanski pesnici imali su iza sebe šest vekova neprekinutog književnog (i metričkog) razvoja. I predromantičari, od U. Foscila (Ugo Foscolo, 1778–1827), V. Kuoka (Vincenzo Cuoco, 1770–1823) i V. Montija (Vincenzo

³⁸ Subotić 1845, X.

³⁹ Soldani 2004, 259.

⁴⁰ Subotić 1845, XI.

⁴¹ Prema Agliozzo 2023, 19 (kurziv autorov).

⁴² Up. Petrović 1975, 236–237 (kurziv naš): „U pojedinim pjesmama nekih pjesnika – nekolicine, na primjer, pjesnika srpskog i hrvatskog romantizma (svako će se valjda sjetiti bar sudbine ranih Brankovih pjesama) – vidljivi su tragovi izvorne sonetne zamisli koju je pjesnik kasnije napustio a pjesmu preradio kako ona sonet ne bi više bila. Promjene u shvaćanju pjesnikovog umijeća (i šire: promjene estetskih ideala) razlog su takvih prerada: *pjesniku u nekom trenutku nije više bio prihvatljiv sonetni oblik, zato što mu nije više bila prihvatljiva vrsta lirske poezije (npr. petrarkistička) ili vrsta metrike (npr. strana, učena, ne-narodna, ne-pučka) kojoj je taj oblik pripadao*”.

⁴³ Curti 2007, 20–21.

⁴⁴ Petrović 2003, 260.

⁴⁵ Up. Flaker 1976, 61–67, i Živković 1994, 36–40. I. Slamnig govori o „diskretnom (u smislu ‘prekinutom’) razvoju” hrvatske književnosti (Slamnig 1965, 81).

⁴⁶ Petrović 2003, 264.

Monti, 1754–1828), znali su da je ono što spaja Italijane, i pored brojnih i suštinskih razlika u drugim sferama, upravo vekovna književna kultura, „[...] postojanje italijanske intelektualne tradicije koja seže do Dantea, Petrarke i Makijavelija”. Nju će početkom 19. veka, kada se ujedinjenje Italijana odlučno nametnulo kao tema i potreba, iz tog razloga slaviti Foskolo u *Poslednjim pismima Jakopa Ortisa* (*Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1802), u spevu *Grobovi* (*Dei sepolcri*, 1806) i u svom uvodnom predavanju kao profesora književnosti na Univerzitetu u Paviji,⁴⁷ dok će Berše u *Pismu* govoriti o „zajedničkoj književnoj otadžbini” Italijana,⁴⁸ mogućoj i u odsustvu italijanskog jedinstva i suverenosti i na političkom planu. Postojanje izuzetno duge i žive pesničke tradicije istovremeno je, pak, značilo i to da je romantičarska revolucija, koja je, kako smo napomenuli, trebalo da bude i revolucija na planu forme, njeno oslobađanje od klasicističkih pravila i konvencija, na Apeninskom poluostrvu nužno bila sameravanje s vekovnim nasleđem čija je ključna i prepoznatljiva odlika bila trajanje i izuzetna stabilnost upravo pesničkog *metajezika oblika i konvencija*.

Već od druge decenije 16. veka, zahvaljujući reformi P. Bemba (Pietro Bembo, 1470–1547), italijanski pesnici imali su, naime, zajedničku književnojezičku normu, utemeljenu uz to na *teoriji imitovanja* najboljih uzora (*la teoria dell'ottimo modello*), koje je Bembo nalazio u najboljem pesništvu 14. veka – kod F. Petrarke (Francesco Petrarca). Afirmisanje Bembovog modela, klasicističkog i arhaističkog, koji je u raspravi o jeziku u 16. veku odneo ubedljivu pobedu nad drugim predlozima za književni jezik, značilo je i definitivnu kanonizaciju Petrarkine poezije i proze Đ. Bokača (Giovanni Boccaccio) i uspostavljanje njihovih tekstova (*Kanconijera* i *Dekameron*) kao apsolutnih književno-jezičkih modela. Petrarka, čiji je *Kanconijer* Bembo priredio na osnovu pesnikovog autografa (*ms. Vaticano latino* 3195) i objavio 1501. (pod naslovom *Cose volgari*) u prestižnoj štampariji A. Manucija (Aldo Manuzio), postao je tako klasik ravnopravan s Vergilijem i Horacijem, a njegov jezik „prelio se izvan okvira lirskog žanra, postavši uzorom književnog jezika [uopšte] i ne više samo jezika poezije”.⁴⁹ U trećoj knjizi Bembovih *Razmatranja o pučkom jeziku* (*Prose della volgar lingua*, 1525), italijanski pesnički jezik dobio je svoju sistematičnu gramatiku, u kojoj su standardizovane fonomorfološke i leksičke odlike književnog toskanskog jezika 14. veka. Na planu književne produkcije to je omogućilo imitovanje kanonskih autora i na području izvan Toskane. Pobeda petrarkističkog jezičkog modela u lirskoj poeziji 16. veka dostići će stupanj „jezičkog ‘apsolutizma’” tokom celog veka, nezavisno od provenijencije autora.⁵⁰ Prodor Bembovog jezičkog modela i u druge žanrove, dakle izvan lirike, ozakonjen je trećim izdanjem (1532) *Besnog Orlanda* (*Orlando furioso*, 1516) L. Ariosta (Ludovico Ariosto), čime je lirski jezički model petrarkističke poezije otvorio sebi put i u epski žanr i viteški ep, koji je tradicionalno bio otvoren prema uplivima jezičkih elemenata različite provenijencije. Bembovi *Azolanci* (*Asolani*), prvi put objavljeni 1505. godine, a zatim revidirani prema jezičkoj normi utvrđenoj u *Razmatranjima* i opet objavljeni 1530. godine, u kojima će najvažniji jezički uzor biti Bokačo, značili su uspostavljanje toskanskog književnog jezika 14. veka kao jezika i uzvišene italijanske proze te, dakle, italijanske književnosti uopšte.⁵¹ Petrarkistički pesnički postao je tako „‘jezik bez razdoblja’”, koji će barem do 19. veka ostati nepromenjen”,⁵² a prihvataće ga „i pesnici koji su najmanje bili skloni imitovanju petrarkističkog modela i koji su se od njega manje ili više korenito otklanjali (maniristički pesnici poznog 16. veka;

⁴⁷ Banti 2020 (Narrazioni patriottiche, para. 2, u Capitolo secondo, L'età napoleonica, 1800–1815).

⁴⁸ Berchet 1816, 36.

⁴⁹ Bozzola 2012, 72: «Negli anni di questa fondazione, i *Fragmenta* del Petrarca, trascinando dagli argini del genere lirico, finiscono per porsi come modello di lingua letteraria e non più solo poetica».

⁵⁰ Kako navodi Bozzola 2012, 76: «Se infatti si scorrono testi lirici cinquecenteschi campionati anche largamente per cronologia e provenienza, non si potrà che confermare quell'‘assolutismo’ linguistico, che rappresenta, come si dice in tecnica della prospettiva, il punto di fuga della lirica cinquecentesca, rispetto al quale si potranno individuare ben poche linee di scarto». („Ako bacimo pogled na lirske tekstove 16. veka u izboru veoma raznolikom po vremenu i mestu nastanka pesama, ne možemo a da ne konstatujemo jezički ‘apsolutizam’, koji predstavlja, da se poslužimo terminologijom perspektive, nedogled šesnaestovekovne lirike, od kojeg uočavamo malobrojna odstupanja.”)

⁵¹ Bozzola 2012, 72–73.

⁵² Bozzola 2012, 72.

pristalice i protivnici baroka; libretisti; Leopardi)”.⁵³ Kako smatra F. Kuri (Fausto Curi), Petrarka i Bokačo će „vekovima činiti suštinsko jezgro italijanskog književnog kanona”, koje će ostati ‘*gotovo netaknuto*’, barem na planu pesničke delatnosti, od Petrarkinog *Kanconijera* (1335–1374) sve do *Osećaja vremena* (1933) Đuzepea Ungarettija [*Il sentimento del tempo*, Giuseppe Ungaretti, 1888–1970]”.⁵⁴

U Italiji 19. veka već je vekovima, dakle, postojao normirani jezik pisane komunikacije koji je prevazilazio regionalne i administrativne podele i ujedinjavao intelektualnu elitu Apeninskog poluostrva. To je, međutim, u vreme kada su se, kako smo rekli, iznad svega počeli ceniti narodna poezija i narodni jezik, bio jezik kojemu je osnova bila u 14. veku, nastao s uzvišenom poezijom i zahvaljujući njoj, kodifikovan u svojoj arhaičnoj, klasicističkoj varijanti, u koju je od doba uspostavljanja norme svesno bio učitani zazor prema uplivima razgovornih i narodnih elemenata, ali koji je i pre te reforme, od samih svojih početaka (u sicilijanskoj poeziji), bio aristokratski po karakteru, otvoren jedino prema uplivima prestižnih književnih modela, latinske i, u prvoj fazi, provansalske provenijencije. Upravo, međutim, zahvaljujući Bembu i uspehu njegovog klasicističkog modela i tokom potonjih vekova, „Italijani danas”, za razliku od drugih Evropljana, „relativno lako mogu čitati [svoje] srednjovekovne tekstove”.⁵⁵

Naročit kontinuitet, stabilnost i kompaktnost italijanska poezija ima, pak, sa stanovišta *stalnih metričkih oblika*. Većina najvažnijih njenih stalnih oblika, koji će, uz izvesne razlike u recepciji, obeležiti čitavu istoriju italijanske poezije, bili su deo njenog metričkog repertoara već u 13. veku. *Kancona* i *sonet* bili su stalni oblici već prve italijanske pesničke tradicije – poezije sicilijanske pesničke škole, koja je oblik kancone u italijanski repertoar stalnih oblika uvela iz provansalske lirike,⁵⁶ dok je sonet njen originalan doprinos evropskoj književnosti i njenim tvorcem obično se smatra Đakomo da Lentini (Giacomo da Lentini). Sonet je oblik „izuzetno čest tokom čitave istorije italijanske poezije, a opstaje i u 20. veku, u jeku slobodne versifikacije”.⁵⁷ I kancona će, mada se njeno zlatno doba završava s T. Tasom (Torquato Tasso 1544–1595), stići do 19. veka, i u svom klasičnom obliku (kod Kardučija i D’Anuncija)⁵⁸ i, naročito, temeljno preosmišljena, kod najvećeg italijanskog pesnika 19. veka – Đ. Leopardija, ali će se javiti i kod pesnika tzv. *neometričara* 80-ih i 90-ih godina 20. veka.⁵⁹ *Balata*, takođe provansalskog porekla, iako odsutna u sicilijanskoj poeziji, afirmisala se takođe u 13. veku na prostoru severne i centralne Italije, naročito u Bolonji i Toskani, kod G. Kavalkantija (Guido Cavalcanti) i drugih stilnovističkih pesnika (pesnika „slatkog novog stila”, *Dolce stil nuovo*), a vratiće joj se, o čemu će još biti reči, i Tomazeo, Karduč i drugi pesnici 19. veka. Ona zajedno s kanconom i sonetom čini kanon „pravilnih” oblika (u smislu pravilnosti latinske poezije naspram „nepravilnosti” poezije na pučkom, koja pak od samih početaka i sama nastoji da postane „pravilna”) koji definiše Dante početkom 14. veka u traktatu *O umeću zborenja na pučkom* (*De vulgari eloquentia*, 1304–1306).⁶⁰ I *lirska sekstina* (*sestina lirica*) nastala je u

⁵³ Bozzola 2012, 10: «A partire dal Cinquecento finiscono progressivamente per prevalere osservazioni sullo stile, poiché li codice linguistico, la sua grammatica, sono ormai assunti anche da parte dei poeti meno inclini all’imitazione del modello petrarchesco e titolari di una reazione più o meno radicale (poeti della «maniera» tardocinquecentesca; barocchi e antibarocchi; la melica; Leopardi)». („Od 16. veka sve više preovlađuju promišljanja o stilu jer su jezički kôd i njegovu gramatiku usvojili i pesnici koji su bili najmanje skloni imitovanju petrarkističkog modela i koji su se od njega manje ili više korenito otklanjali: maniristički pesnici poznog 16. veka; pristalice i protivnici baroka; libretisti; Leopardi.”)

⁵⁴ Prema Onofri 2015 (poglavlje I. *Sul concetto di canone: significato e sviluppo*, odeljak *Alcune risposte italiane*, kurziv naš).

⁵⁵ Cella 2015, 69.

⁵⁶ Bausi-Martelli 2021, 47. Najstarija sačuvana italijanska kancona, *Quando eu stava in le tu’ catene* (‘Kada bejah u tvojim okovima’), jeste i najstariji sačuvani italijanski pesnički sastav, a nastala je negde između 1180. i 1210. godine i starija je i od najranijih poznatih tekstova sicilijanske pesničke škole (Beltrami 2011, 101).

⁵⁷ Beltrami 2011, 269.

⁵⁸ Beltrami 2011, 135.

⁵⁹ Up. Afrifo 2017, 100 i d.

⁶⁰ «[...] vulgariter poetantes sua poemata multimode protulerunt, quidam per cantiones, quidam per ballatas, quidam per sonitus, quidam per alios inlegitimos et irregulares modos, ut inferius ostendetur» (Dante 2017, 274, 276). („[...] oni što

provansalskoj književnosti (njen tvorac jeste Arno Danijel [Arnaut Daniel]), a postaje i italijanski stalni oblik s Danteom i njegovom *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*.⁶¹ „Starom kanonu” (*canone antico*) pripadaju i *madrigal* (*madrigale*) i metrički oblik *Božanstvene komedije* – *tercina* (*terzina*, *terza rima*), čiji je tvorac, kao što je poznato, takođe Dante i koja će odmah postići izuzetan uspeh i rasprostranjenost, već od prvih decenija 14. veka i prevoda (1322–1332) Alberta dela Pjađentine (Alberto della Piagentina) Boecijeve *De consolatione philosophiae*,⁶² pa sve do 20. veka i Pazolinijevih (Pier Paolo Pasolini) *tercina* u zbirci *Gramšijev pepeo* (*Le ceneri di Gramsci*, 1957), te poezije pomenutih neometričara.⁶³

Italijansku metriku ne odlikuje samo izuzetan kontinuitet, već naročita pažnja posvećena formi, promišljenost njene upotrebe, njena selektivnost i normativnost. Kontinuitetu metričke prakse odgovara podjednako dugo i temeljno promišljanje o metrici, koje je u Italiji otpočelo „barem s [Danteovim traktatom] *De vulgari* i imalo nastavljajuće u svakom veku njene tradicije”.⁶⁴ Italijanska poezija je, „od samih početaka, povezivala metričke oblike s pesničkim žanrovima i uspostavila sistem koji će ostati prilično stabilan tokom vekova, i pored promena koje se su ticale i jednih i drugih”.⁶⁵ Već je Dante kanon „pravilnih” oblika eksplicitno izdiferencirao prema hijerarhiji stilova (kancon – uzvišeni, balata – srednji, sonet – niski stil), i to na osnovu već važeće paradigme oblika koju su delili i drugi *doctores eloquentes*, kojima se Dante traktatom obraća. Tu paradigmu odražavao je, naime, redosled žanrovskih odeljaka u rukopisnim pesničkim antologijama s kraja 13. veka, u kojima su soneti redovno navođeni poslednji.⁶⁶ Ako najstariju poeziju odlikuje izuzetna raznovrsnost i eksperimentisanje s formom, metrički repertoar magistralnog toka italijanske poezije definitivno će se uspostaviti u svom kanonskom obliku tragom Danteove metričke prakse i, potom, pod odlučujućim Petrarkinim uticajem. Tokom vekova, on neće, svakako, biti statičan ni na nivou celine, ni na nivou pojedinačnih formi, ali će se promene događati uglavnom i dalje na temeljima već uspostavljenog kanona. Tako će se i sveopšta reinterpretacija pesničkog nasleđa – pa i metrike – na klasičnim osnovama u 16. veku odvijati, što se tiče oblikâ, ređe (i s manje uspeha) kao integralni pokušaj uvođenja grčkih i latinskih metara (pokušajima, na primer, uvođenja kvantitativnog klasičnog stiha u italijansku poeziju), a češće i dalekosežnije kao eksperimentisanje s tradicionalnim stalnim oblicima. U nameri da se približe klasicima, renesansni su pesnici pojednostavljivali ili usložnjavali strukturu tradicionalnih formi prema klasičnim modelima (transformišući, na primer, tradicionalnu kanconu u *odu-kanconu* (it. *canzone-ode*), često po uzoru na Horacija, već od B. Tasa [Bernardo Tasso, 1493–1569]), ili su uočavali analogije glede funkcija i diskurzivnog potencijala između klasičnih i italijanskih metara (pa su, na primer, *tercinu* upotrebljavali kao ekvivalent elegijskom distihu, a nerimovani jedanaesterac (it. *endecasillabo sciolto*) kao ekvivalent heksametru).⁶⁷ Do značajnog širenja i reinterpretacije repertoara doći će, pak, u 17. veku, s afirmacijom metričkih inovacija G. Kjabrere (Gabriello Chiabrera, 1552–1638). Pesnik iz Savone značajno će uvećati italijanski stihovni repertoar uvodeći u lirsku poeziju, između ostalog, one stihove, pretežno parnosložne, što su ostali isključeni Danteovom i Petrarkinom normom ili nikada i nisu bili u sastavu lirskog repertoara oblika. Mislimo na četverac (*quadrisillabo*), šesterac (*senario*), osmerac (*ottonario*), kao i na stihove s

su pesnikovali na pučkom svoje su pesme pisali u različitim oblicima, jedni u formi kancone, drugi u formi balate, treći soneta, a ostali u oblicima bez zakona i pravila, kako će se videti u nastavku.”) Up. Beltrami 2011, 99–103.

⁶¹ Bausi-Martelli 2021, 82.

⁶² Beltrami 2011, III.

⁶³ Među predstavnicima ove poetičke tendencije jesu, kako navodi A. Afribo (Afribo 2017, 99), Patricija Valduga (Patrizia Valduga, 1953–), Gabrijele Fraska (Gabriele Frasca, 1957–), Tomazo Otonijeri (Tommaso Ottonieri, 1958–) Marčelo Friksione (Marcello Frixione, 1960–), Marko Beriso (Marco Berisso, 1964–), *Grupa 93* (Gruppo 93, 1989–1993), pesnici okupljeni oko časopisa „Baldus” («Baldus», 1990–1996), Lelo Voće (Lello Voce, 1957–).

⁶⁴ Soldani 2004, 234.

⁶⁵ Magro-Soldani 2017, 17.

⁶⁶ Beltrami 2011, 102.

⁶⁷ Bausi-Martelli 2021, 149, 156.

oksitonim i proparoksitonim svršetkom (*versi tronchi e sdrucchioli*), koji se sada upotrebljavaju i kao lirski, dok su prethodno bili uobičajeni gotovo samo u poeziji „narodskog” karaktera.⁶⁸

Taj repertoar ostaće stabilan i šest vekova kasnije nakon svoje kodifikacije, to jest u 19. stoleću. Kako navodi S. Bocola (Sergio Bozzola), mada u to vreme italijanska poezija pokazuje jasne naznake krize tradicionalne metrike (autor taj period u naslovu knjige naziva „jesenom tradicije”), „vekovno nasleđe [italijanskog pesništva], pohranjeno u starim i nikad zaista napuštenim formalnim praksama, zadržava manje-više stabilno svoju moć”.⁶⁹ Sagledane u najširoj vremenskoj perspektivi, poezija i književnost u Italiji, slikovito rečeno, obnavljaju se tako što se „provetri vazduh”, a ne tako što se „razbiju prozori”.⁷⁰

U književnostima srpskoj i hrvatskoj, uprkos njihovoj starini, koja je i starina nekih od njihovih najtipičnijih stalnih oblika i u novijoj istoriji ovih književnosti (primera radi, M. Popović podseća da se epski deseterac kao izvorni stih javlja već u 16. veku, dok će se tokom 18. veka, kako ističe M. Pavić, sve više upotrebljavati i u našoj umetničkoj poeziji),⁷¹ do prevazilaženja regionalnih pisanih književnih tradicija u korist nacionalnih i uspostavljanja zajedničke književnojezičke norme i zajedničkog kanona i metajezika oblika došlo je, nakon vekovnog diskontinuiranog razvoja uslovljenog društveno-istorijskim prilikama, dosta kasnije, u 19. veku. Z. Kravar navodi da su u to vreme, mada su „dijelili sa svojim prethodnicima i metrike i metriku”, „ilirici [...] zasnovali književnu kulturu kakve dotada nije bilo na prostoru između Drave i Jadrana”.⁷² Diskontinuirani razvoj i njegove posledice na planu metrike opisuje i I. Slamnig:

Naši preporodni pisci nisu bili u slijedu nikakve određene tradicije pisanja stihova. Postojala je, naravno, tradicija narodne pjesme i tradicija stare dalmatinske poezije, ali ni jedno od toga nisu oni organski nastavljali. Oni su eventualno mogli *posvojiti jedno od toga, proglasiti svojom pozadinom*, ali su zapravo bili i jednoj i drugoj tradiciji strani. [...] Postoji nekoliko razloga tome. Osnovni je razlog diskretni (u smislu »prekinuti«) razvoj naše literature uopće. *Ne samo da nije bilo neke kontinuirane metode građenja stihova, nego zapravo nije bilo nikakve čvrste kontinuirane uopće*. Između stare i nove literature postoji jasan period slabijeg intenziteta.⁷³

O sličnom stanju u srpskoj poeziji govori Popović, koji navodi da je prečnik rasprostranjenosti ruskoslovenske i slavenosrpske književnosti, preko koje su srpski pesnici, „posle mnogo godina duhovne izolacije, došli u neposredan dodir sa evropskom kulturom”, „i u geografskom i u socijalnom smislu, bio [...] uzak”, te „do ustanka ne nalazimo slavenoserpske (i ruskoslovenske) knjige u beogradskom pašaluku”, a narodna se epika, mada je „već tokom XVIII veka [...] postala [...] koheziona sila srpske nacije”, „nametnula [...] kao centralna nacionalna literatura” početkom narednog, 19. veka.⁷⁴

1.4. Pa ipak, uprkos razlikama u književnoistorijskom razvoju na koje smo podsetili u osnovim crtama, 19. vek postavio je pred italijanske pesnike, s jedne strane, i srpske i hrvatske, sa druge, iste važne zadatke, usko povezane s projektom konstituiranja država-nacija kod ovih naroda. Živkovićevu napomenu u vezi sa srpskom, hrvatskom i drugim tipološki sličnim književnostima jugoistočne i srednje Evrope u tom periodu možemo, naime, primeniti bez većih problema i kako bismo opisali

⁶⁸ Up. Bausi-Martelli 2021, 178–180.

⁶⁹ Bozzola 2016, 10: «[...] un’eredità secolare, depositata in pratiche formali antiche e mai veramente sovvertite, conserva più o meno saldamente il suo potere, ma vede già declinare il suo prestigio, mentre si diffondono soluzioni tematiche e ideologiche del tutto nuove».

⁷⁰ Bozzola 2016, 9: «In Italia, per rinnovare la poesia e la letteratura, si cambia l’aria senza sfasciare le finestre, conformemente a quando, all’inizio del nuovo secolo, invita a fare Domenico Gnoli [...]».

⁷¹ Popović 1967, 26. Pavić 2023, 30–31.

⁷² Kravar 1998, 104.

⁷³ Slamnig 1965, 81 (kurziv naš).

⁷⁴ Popović 1967, 28.

opšte tendencije u pogledu uloge pisca i funkcije književnosti i u istodobnom italijanskom kontekstu: „Romantizam u tim književnostima bio je mnogo više nego samo literarni pokret i pravac; književnici toga perioda bili su u isti mah i pesnici i nacionalni borci, koji su od revolucije u poeziji pravili poeziju nacionalne revolucije i nacionalnih ustanaka”.⁷⁵

I u Italiji, u periodu „od 1815 do 1860 – problem koji se nametnuo kao najurgentniji bio je problem nacionalnog preporoda, a problem je bio takav da je okupirao sve snage u zemlji i odredio na odsudan način [italijanski] romantizam”.⁷⁶ Kako se vidi već po programskim stavovima iskazanim u časopisu *Conciliatore* (1818–1819), glavnom glasilu prvog italijanskog romantizma, ključna je bila potreba za „korisnom umetnošću, nadahnutom moralnim i društvenim razlozima, [za umetnošću kao] oruđem napretka i nacionalnog oslobođenja”.⁷⁷ Iz sličnih razloga, a budući da se u srpskoj i hrvatskoj romantičarskoj književnosti „ni jedna od stilskih formacija koje su stvorile zapadnoevropske književnosti, [...] ne razvija [...] ovdje kao cjeloviti sustav”, A. Flaker smatra da „će biti najprihvatljivije da cijelo ovo razdoblje, koje u istočnoevropskim književnostima traje katkada čak i preko polovice 19. st., opišemo temeljnom funkcijom književnosti, dakle kao *razdoblje književnosti u funkciji konstituiranja [...] nacije*”.⁷⁸ U vezi s istodobnom italijanskom poezijom, L. Baldači (Luigi Baldacci) ukazao je da se „pesničko-kulturno jedinstvo više ne održava tokom celog veka” i istakao da „u 19. veku, i kod pesnika koji su na izgled izvan svih tokova, poeziju uvek odlikuje precizna usklađenost s aktuelnim životnim zbivanjima, koju treba razumeti kao *političnost*, kao angažovanost, manje ili više osvešćenu, koja lični istorijski osećaj stavlja u službu *aktuelnih gorućih potreba*. *I to je, na koncu, pravi zajednički imenitelj poezije 19. veka* [...]”.⁷⁹

Naglašenost društvene funkcije književne delatnosti i smena raznolikih i često samo delimično asimilovanih stilskih formacija nije, pak, značila da su pitanja (metričke) forme bila od neznatne važnosti za srpske, hrvatske i italijanske pesnike 19. veka. Kao što je ukazao Petrović, rasprave o metrici u srpskoj i hrvatskoj književnosti druge polovine 19. veka imale su, naprotiv, dublji, kulturno-politički koren i značaj:

Samo činjenicom da se nije se radilo o tehničkim pitanjima metrike, nego o osnovnim pitanjima *kulturno-političke orijentacije* vlastite književnosti i vlastitog naroda, može se objasniti žestina kojom su se ti sporovi [= o metrici] vrlo često vodili (i neke pojedinosti u tim sporovima postaju u tom svetlu jasnije, npr. okolnosti da I. Trnski citira upravo uglednog nacionalnog političara S. Miletića kao čovjeka koji mu je govorio kako je trohejski deseterac neprikladan za dramu, i potreban je u njoj jamb).⁸⁰

⁷⁵ Živković 1994, 36.

⁷⁶ Salinari-Ricci 1973, 167.

⁷⁷ Salinari-Ricci 1973, 168.

⁷⁸ Flaker 1976, 66–67 (kurziv naš).

⁷⁹ Baldacci 1958, IX–X (kurziv naš): «Dopo che si raggiunse per tutta l'Italia un comune denominatore culturale – quella che si suol chiamare la repubblica delle lettere –, la poesia lirica del Cinquecento si chiamò petrarchismo, marinismo quella del Seicento, arcadia quella del Settecento. *Ma con l'Ottocento ci ritroviamo in una babele di linguaggi discordi: l'unità poetico-culturale non si mantiene più per tutta la durata del secolo*; nel giro di pochi anni si consumano esperienze che, a considerare anche la ricchezza di motivazioni teoriche ed estetiche, sarebbero altrimenti durate diverse generazioni. [...] nell'Ottocento, anche nei poeti apparentemente più distratti, la poesia ha sempre un attaglio preciso con la vita strettamente attuale, da intendersi appunto come *politicità*, impegno, più o meno cosciente, della propria sensibilità storica alle esigenze vive del momento. E questo è, in ultima analisi, il denominatore più vero della poesia dell'Ottocento, anche nei momenti in cui essa aspira a definizioni assolute». („Nakon što je dosegnut zajednički kulturni imenitelj za celu Italiju – ono što obično nazivamo književnom republikom, lirska poezija 16. veka zvala se petrarkizam, marinizam poezija 17. veka, pesništvo 18. veka Arkadija. U 19. veku pred nama je vavilonski toranj raznorodnih jezika: poetičko-kulturno jedinstvo ne održava se više u toku celog veka; u roku od par godina iscrpljuju se iskustva koja bi, s obzirom na bogate teorijske i estetske razloge, inače obuhvatala nekoliko generacija. [...] u 19. veku, i kod pesnika koji su na izgled izvan svih tokova, poeziju uvek odlikuje precizna usklađenost s aktuelnim životnim zbivanjima, koju treba razumeti kao *političnost*, kao angažovanost, manje ili više osvešćenu, koja lični istorijski osećaj stavlja u službu *aktuelnih gorućih potreba*. *I to je, na koncu, pravi zajednički imenitelj poezije 19. veka*, i onda kada ona teži apsolutnim definicijama.”)

⁸⁰ Petrović 1986, 303 (kurziv naš).

I u italijanskoj klasičarsko-romantičarskoj polemici odabiri jezičko-formalnog tipa pokazali su se važnim i van uže književnog plana – u recepciji, to jest, samih *ideja* i stanovišta što su ih zastupale suprotstavljene strane u sporu. Kako je ukazao S. Timpanaro (Sebastiano Timpanaro), klasicizam antiromantičara nije počivao uvek na istim osnovama i konzervativnosti forme i jezika nije nužno odgovarao konzervativizam u pogledu ideja. Među antiromantičarima izdvajale su se nekolike struje, od kojih je samo jedna bila reakcionarna – ona čija su glavno glasilo bile rimske novine *Giornale Arcadico* (1819–1941), na čelu sa S. Betijem (Salvatore Betti, 1792–1882). Klasicistička je bila, naime, i *progresivna* antiromantičarska struja, koja se direktno nadovezivala na prosvetiteljsko nasleđe severne Italije. Za progresivne klasiciste kao što je bio, na primer, L. Anđeloni (Luigi Angeloni, 1758/9–1842), ličnost u kojoj su se sreli jakobinac i materijalista, s jedne strane, i purista, sa druge, upravo su formalni odabiri, to jest „arhaični jezik, kao i za P. Đordanija (Pietro Giordani, 1774–1848), [bili] prepreka širenju [njihovih] novatorskih ideja”.⁸¹ Uzvišeni, tradicionalni stil prosvetiteljskih klasicista bio je, to jest, u kontrastu s njihovim progresivnim idejama. Klasicizam njihovog jezika, vernost jezičkom modelu 14. veka, bio je razlog iz kojeg su i oni, „uprkos žustrim raspravama s reakcionarnim klasicistima [...], velikom delu italijanskih intelektualaca izgledali kao klasicisti *tout court*, te su ih pojedinci sličnih [progresivnih] nazora odbacivali, dok su im reakcionari udeljivali neugodne pohvale, diveći im se zbog besprekornog stila i vernosti velikim uzorima”.⁸²

Pitanje forme (i metrike) neminovno se nametnulo kao problem i s obzirom na to da se, paralelno s pomenutim, tipično romantičarskim nastojanjima pesnika da u poeziji očuvaju i ispolje vlastiti nacionalni duh, u srpskoj, hrvatskoj i italijanskoj književnosti javljala i potreba (uz izvesne razlike, razume se) da se nacionalna književnost „unapredi”, da se nadvlada njena izolovanost u okvirima šire, evropske književne zajednice i da se omogući njeno ravnopravno učestvovanje u savremenom momentu te šire zajednice.⁸³ To je podrazumevalo uspostavljanje nekakvog odnosa i prema romantičarskom metajeziku oblika tada vodećih evropskih književnosti. Upravo je pokušaj izmirenja ovih, donekle sučeljenih potreba – za samosvojnošću i samostalnošću, s jedne strane, i usklađenošću s tokovima, s druge – povećao važnost dihotomije *nacionalno* : *strano* u ovim književnostima, ali je taj odnos i komplikovao, dovodeći do donekle nekoherentnih ishoda.⁸⁴

Kako navodi Petrović, u raspravama o srpskoj i hrvatskoj poeziji druge polovine veka i njenoj poželjnoj metričkoj slici što su, kako smo podsetili, bile suštinski rasprave o opštoj poželjnoj kulturnoj orijentaciji vlastitog naroda, zapravo je u pitanju bilo, kao u vreme klasičarsko-romantičarske polemike u Italiji, „priključiti se bez oklijevanja Evropi, ili ustrajati u orijentaciji koja se činila autohtonom (a kojoj se osnova vidjela u narodnoj pjesmi), ili, najzad, težiti nečemu što bi L. Kostić zvao ukrštajem”.⁸⁵ Pa ipak, i kada je odnosila prevagu opredeljenost književnim tradicijama

⁸¹ Timpanaro 1969, 6, 10–11.

⁸² Timpanaro 1969, 18: «Malgrado gli aspri dissidi che li separarono dai classicisti reazionari (basti ricordare l'inimicizia tra Giordani e Acerbi e quella, altrettanto profonda anche se non accompagnata da disistima intellettuale, tra Giordani e Zajotti, e il sistematico boicottaggio dell'Acerbi verso i primi lavori del Leopardi), essi continuarono ad apparire a gran parte dell'intellettualità italiana come dei classicisti *tout court*, e ad essere perciò misconosciuti da uomini di idee affini e a riscuotere, invece, scomode lodi da parte di reazionari che li ammiravano per il loro stile impeccabile e la loro fedeltà ai grandi modelli».

⁸³ Ilustrativne su u tom pogledu napomene Georgija Nikolajeviča, drugog urednika „Srpsko-dalmatinskog magazina” (1836–1873), o (poželjnom) odnosu italijanske i srpske kulture: „Ti i tvoj sused Italijanac imate dva vrta, jedan kod drugoga; njegov je veći i bolji, tvoj je manji i zapušteniji, no pri svem tom, tvoj ti je draži, jer je *tvoj*, i radije se po njemu šetaš i uveseljavaš, negoli po *tuđemu*, *nastojeći da ono što nemaš dobaviš, presadiš i nakalemiš*, a ono što je zapušteno da raskrčiš i uradiš” (prema Đurić 2012, 188, kurziv autorov).

⁸⁴ „Odnos srpskih romantičara prema Evropi”, navodi Popović 1985, 22, „u stvari je dvojak. Oni su istovremeno prenosiooci njene kulture i književnosti u našu sredinu i žestoki protivnici evropskih društvenih naravi i držanja evropskih država prema balkanskim narodima. [...] Vezani za nju i njenu kulturu, oni su je, kao, uostalom, i svoju vlastitu domovinu, mrzeli isto onoliko koliko su je i voleli”.

⁸⁵ Petrović 1986, 303. L. Kostić 1866. piše: „Stara vekovita jabuka drijade našeg narodnog pesništva mora se kalamiti: što straniji kalamci, samo ako su plemeniti, tim bolje; treba upoznati srpsku vilu sa stranim ponositijim, uglednijim, doteranijim joj drugama, da pozna mlogu milinu svoju koju je već bila zanemarila, pa tek onda da i ona pristane uz ostale” (nav. prema Popović 1985, 22).

koje su se najviše doimale kao nacionalne, „pisci malih slavenskih naroda koji su se u 19. vijeku, u otporu germanizaciji, znali i izričito suprotstaviti utjecaju njemačke književnosti na književnost vlastitu, često su se baš poticajem ideja i postupaka njemačke književnosti – više nego ma koje druge – koristili vršeći nacionalno-preporoditeljsku funkciju”.⁸⁶ Uostalom:

[...] otpor utjecaju strane književnosti u opisanim situacijama bio [je] redovito manje otpor onome što danas zovemo utjecajem u užem smislu riječi, a više otpor pjesničkom metajeziku oblika, konvencija i općih mjesta kakav je u njihovo vrijeme, u široj nekoj književnoj zajednici, bio uspostavljen; jedanaesterac je smetao i neke od onih naših pjesnika 19. st. koje nije inače smetalo da bukvalno plagiraju trećerazredne njemačke pjesnike. U slučaju malih evropskih literatura 19. st., koje su toj zajednici ionako već vjekovima pripadale, odbijanje je značilo *ustezanje da se učestvuje u suvremenom trenutku te zajednice u ime starijeg nekoga njezinog oblika*.⁸⁷

Osim toga, i ono što se

branilo kao domaće i izvorno bilo je, naime, često takođe porijekla stranog ali prihvaćeno od neke starije književne generacije i međuvremenu toliko već asimilirano i udomaćeno da se porijeklo nije više jasno isticalo a možda ni pamtilo.⁸⁸

I u italijanskom kontekstu recepcija romantičarske poetike se očitavala, iz ugla ove dihotomije, na specifične, neretko kontradiktorne načine. Tri veka potpune prevlasti klasicizma koji prethode romantičarskoj književnosti u Italiji, a kojem je istodobna bila politička podređenost italijanskih država drugim evropskim zemljama, jesu vreme u kojem se ova književnost zatvarala u sebe, ističući sopstvenu samodovoljnost, štaviše kulturni primat u Evropi. Takav stav italijanski su pesnici zauzeli, kako smatra A. Azor Roza (Alberto Asor Rosa), možda upravo u nedostatku „konkretnijih činilaca nacionalnog identiteta”, to jest da bi se oni kompenzovali.⁸⁹ Do ponovnog otvaranja italijanske prema drugim evropskim književnim tradicijama dolazi s prodorom romantizma. Kako podseća italijanski autor, ovaj pravac u Francusku i Italiju „pristiže pre svega spolja, te dakle i sa zakašnjenjem”.⁹⁰ Međutim, dok su za narode severa Evrope klasična mitologija i književnost, čiju

⁸⁶ Petrović 2003, 263 (kurziv naš). Up. Popović 1985, 17: „Orijentacija nove romantičarske generacije prema narodnom duhu i narodnoj književnosti, posredno, takođe je delo nemačkog uticaja: ideja o narodnom duhu u književnosti došla je Srbima iz Nemačke bilo posredno, preko J. Kopitara i V. Karadžića, bilo neposredno, iz Herderovih dela”.

⁸⁷ Petrović 2003, 263–264.

⁸⁸ Petrović 2003, 263.

⁸⁹ Asor Rosa 2009a, 431: «Tuttavia, era stato impossibile non osservare che la decadenza storico-sociale e politica aveva orientato anche la produzione culturale e letteraria verso una sorta di orgogliosa autosufficienza: fondamentalmente, è in una fase di quasi totale subalternità all'Europa che nasce in Italia l'idea del 'primato'. Era come se, in assenza di più sostanziosi fattori di identità nazionale, il ceto colto italiano avesse deciso di difendere a spada tratta almeno una presunta supremazia culturale [...]. L'illuminismo, aprendosi coraggiosamente all'imitazione, se così si può dire, della cultura europea più avanzata, aveva aperto una crepa in questo sistema. Ma solo il Romanticismo la riprende e la rende irreversibile e definitiva». („Pa ipak, nemoguće je bilo ne primetiti da je istorijsko-društveno i političko opadanje usmerilo i kulturno i književno stvaralaštvo ka nekoj vrsti ponosite samodovoljnosti: u suštini, upravo u periodu potpune podređenosti Evropi rađa se u Italiji ideja o 'primatu'. Kao da je, u odsustvu konkretnijih činilaca nacionalnog identiteta, učeni stalež u Italiji ushteo da odbrani po svaku cenu barem navodnu superiornost svoje kulture. [...] Prosvetiteljstvo, otvorivši se hrabro prema ideji 'imitovanja', ako se može tako nazvati, najnaprednije evropske kulture, napravilo je pukotinu u tom sistemu. Ali tek s romantizmom ona postaje nezalečiva i konačna.”)

⁹⁰ Asor Rosa 2009a, 426: «In Francia, paese contraddistinto, come del resto l'Italia, da una forte tradizione classicistica, il movimento romantico arriva soprattutto dall'esterno, e dunque anche in ritardo». („U Francuskoj, zemlji čije je obeležje bila, kao, uostalom, i u Italiji, jaka klasicistička tradicija, romantičarski pokret stiže mahom spolja i, dakle, sa zakašnjenjem.”) Up. takođe Isto, 430: «E, innanzi tutto: anche se non erano mancate in Italia le anticipazioni – basti pensare a un grande poeta come Ugo Foscolo, o a uno studioso come Cesarotti – è innegabile che il 'movimento romantico' in quanto tale giunse in Italia dall'esterno, una delle colpe più gravi, del resto, di cui lo accusarono i sostenitori, diciamo così, del 'vecchio regime', i classicisti». („I, nadasve: iako ni u Italiji nisu izostali nagoveštaji [romantizma] –

normativnost i relevantnost za savremeni momenat romantizam dovodi u pitanje, bile „neprirodene” njihovom nacionalnom duhu, drugačije je bilo u južnoj Evropi, a naročito u Italiji. Udaljavanje od klasične grčko-rimske tradicije tamo je bilo suštinski „odricanje sopstvenih korena”, toliko važnih za evropske romantičare.⁹¹ Kako podseća Timpanaro, „iskopavanje ‘otadžbinskih tradicija’, koje je u Nemačkoj bilo osnovicom romantičarskog programa, u Italiji je pripalo klasicistima”.⁹² Iz tog razloga su oni isticali upravo strano poreklo romantičarske poetike naspram „autohtonosti” sopstvenog poetskog pravca. Na samom početku polemike tim se argumentom služi P. Đordani u spisu znakovito naslovljenom „Odgovor Italijana gospođi De Stal” (*«Un italiano» risponde al discorso della Staël*, 1816):

Umeće pisanja, [...], zacelo se promenilo u našem veku, i možda nagore; jer se udaljilo ne samo od starog, već i od nacionalnog. [...] Ili treba sasvim da prestanemo da budemo Italijani, da zaboravimo svoj jezik, svoju istoriju, da izmenimo svoju klimu i uobrazilju: ili [...] valja da nam poezija i književnost ostanu italijanske; ali one ne mogu takve ostati ako u njih umešamo te severnjačke ideje, koje se nikako s našima ne mogu uskladiti.⁹³

Jeste pak upečatljiva činjenica to da su italijanski klasicisti, iako su kao nastavljači vekovne italijanske pesničke tradicije isticali svoj nacionalni identitet u polemici s romantičarima, u očima svojih protivnika, baš zato što su zastupali konzervativizam u književnosti, izgledali gotovo kao politički konzervativci i austrofili.⁹⁴ Možemo uzgred primetiti da odnos romantičara prema klasicistima podseća na način na koji je srbijanska liberalna omladina 40-ih godina gledala na srpske intelektualce iz Ugarske i njihovo delovanje.⁹⁵ Pitanje odnosa prema evropskom romantizmu bilo je u Italiji zato i pitanje identiteta nacionalne književnosti, odnosno mogućnosti da se taj identitet očuva i u pokušaju da se prevaziđe izolovanost u evropskim okvirima u kojoj se italijanska književnost već neko vreme nalazila.

Rezultat susreta između tekovina evropskog romantizma i lokalnih književnih kultura u italijanskom kontekstu, s jedne strane, i srpskom i hrvatskom, sa druge, bio je, međutim, bitno drugačiji. U srpskoj književnosti, na primer, pobeda narodnog pravca je „bila toliko općenita i sigurna da se u terminima akcije i reakcije malo šta u srpskoj poeziji druge polovine 19. st. može potpuno objasniti”.⁹⁶ U Italiji se, kao što je poznato, romantizam ostvario kao „kompromis s idealima prosvetiteljstva, racionalizma [...] i klasične civilizacije”.⁹⁷ Na uže književnom planu, kao što je

dovoljno je setiti se velikog pesnika poput U. Foskola ili istraživača poput Čezarotija [Melchiorre Cesarotti, 1730–1808] –, nesporno je to da je ‘romantički pokret’ kao takav stigao u Italiju spolja, što je, uostalom, bio jedan od njegovih najvećih grehova zbog kojih su ga osudili pobornici, da ih tako nazovemo, ‘starog režima’, klasicisti.”)

⁹¹ Guglielmino-Grosser 1994, 88.

⁹² Timpanaro 1969, 6.

⁹³ Bellorini 1943, 22.

⁹⁴ Asor Rosa 2009a, 436: «Classicismo e austriacantismo finirono così per convergere agli occhi dell’opinione pubblica colta italiana: [...]. E tuttavia la stretta associazione fra le due tendenze si spiega con la loro comune carica conservativa: ambedue infatti difendevano lo status quo. Romantico finì così per essere quasi sinonimo di liberale e antiaustriacante». Takvo izjednačavanje književnog i političkog usmerenja jasno je uočivo u pismu S. Pelika (Silvio Pellico, 1789–1854) iz 1819. godine, u kojem autor kaže da je „romantičar bio prepoznat kao sinonim *liberala*, a *klasicistom* se više nije izjašnjavao niko do ultraroyalista i špijuna” (prema Salinari-Ricci 1973, 167).

⁹⁵ Popović 1985, 37 (kurziv naš): „Srbijanska liberalna i nacionalno-revolucionarna omladina koja je stasavala četrdesetih godina, nije imala mnogo simpatija za njih. Ona je u došljacima videla *konzervativce*, *Vukove protivnike*, *izdanke austrijske birokratije*, *predstavnike preživelog prosvetiteljstva*, koji nisu mogli da prihvate nove nacionalno-revolucionarne i liberalne ideje. Snašavši se odlično u ulozi organizatora državne i kulturno-prosvetne administracije u Srbiji, prekosavska inteligencija nije mogla naći mesta i u Dušanovom carstvu omladinskih snova. Protiv nje, *zbog njene austrofilске orijentacije*, bili su i poljski emigranti, koji su imali znatan uticaj i u Beogradu”.

⁹⁶ Petrović 1986, 82.

⁹⁷ Guglielmino-Grosser 1994, 94. Ne čudi zato, kao što primećuje Asor Rosa (Asor Rosa 2009a, 443), to što se u prvoj fazi glavno glasilo romantičara i liberala u Italiji zvalo *Il Conciliatore* (1818–1819), tj. „pomiritelj”. Ovaj časopis težio je, naime, pomirenju klasicista i romantičara i prevazilaženju polemike koja se otvorila, kao što je poznato, nakon što je 1816.

ukazao N. Stipčević, „*pesnička tradicija Italije bila je, i ostala, tako čvrsta*, a retorizovano pesništvo tako uvreženo u književnu svest da sistem narodnog pevanja nije mogao ući u koordinate tradicionalnih književnih formi i motivike. [...] *Fenomen Branka Radičevića nije bio ostvariv u italijanskoj književnosti*”.⁹⁸ Dok je u Italiji publiku čitalaca činilo pre svega „razvijeno građansko društvo koje je apsorbovalo aristokratiju”,⁹⁹ u hrvatskom kontekstu se 1851. „postiže suglasnost oko odluke da Matica [hrvatska] više neće posvećivati osnovnu pažnju izdavanju dubrovačkih klasika za potrebe ‘učenih klasa’, nego da će biti posvećena pučkoj knjizi kao sredstvu za obrazovanje ‘ubogog našeg naroda’”,¹⁰⁰ a „populizam [...] agrikulturnog sklopa” preovladao je isto tako i u srpskom kontekstu.¹⁰¹

Krupne načelne razlike između dominantne književne i kulturne orijentacije odrazile su se i na planu pesničkog jezika i izražajnih sredstava, a jasno su vidljive i na planu *metrike*. U italijanskoj poeziji do pred sam kraj 19. veka pesnici načelno ostaju u okvirima metričke prakse druge polovine 18. veka, pa se „takozvana ‘romantičarska strofa’ razlikuje jedva ili nimalo od oblika što su bili u širokoj upotrebi još od P. Metastazija (Pietro Metastasio, 1698–1782), a ne može se poeziji 19. veka pripisati [ni] uvođenje, u odi, dugih, veoma ritmičnih stihova poput deseterca i dvanaesterca” (kako je 70-ih smatrao V.T. Elvert [Wilhelm Theodor Elwert]).¹⁰² Nasuprot tome, raskid srpskih i hrvatskih pesnika druge polovine 19. veka s metričkom praksom pisane umetničke poezije prethodnih razdoblja doima se kao izrazit i očitava se kao stroga *selektivnost* u pogledu stihovnih oblika. Petrović ukazuje na to da za pesnike druge polovine veka „jasno vidljiva iz 19^a [prve polovine 19. veka] ostaje tradicija oslonjena o narodnu versifikaciju, a odstupanja od nje i pokušaji građenja stiha po evropskim uzorima iz 19^a bivaju potisnuti iz vidokruga”. U ovom periodu pesnici su „gotovo [...] izjednačili pjesničku prošlost s kanoniziranom tradicijom SH 19^a [prve polovine veka], šireći je samo neposrednim uvidom u narodnu poeziju Vukovih zbirki; starije pjesništvo poznato je, naravno, po imenima, naslovima pa i tekstovima, ali može iznenaditi uolikoj je mjeri kao živa pjesnička vrednost odsutno”.¹⁰³ Pobjeda metrike zasnovane na narodnoj pesmi bila je takva da se jampska versifikacija predbrankovske poezije ne samo našla izvan kanona, već je naša nauka o književnosti suštinski morala iznova pokazivati njeno postojanje, u 20. veku, ukazujući na to da je u nas jamb postojao i pre Branka

godine u prvom broju časopisa *La Biblioteca italiana* (1816–1840) objavljen prevod članka Žermene Neker (Anne-Louise Germaine Necker, 1766–1817), poznatije kao gospođe de Stal (Madame de Staël), „O načinu i korisnosti prevođenja” (u it. prev. *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*).

⁹⁸ Stipčević 2000, 30. Up. Giovannetti 1999, 35: «Un fatto mi sembra, in definitiva, indubitabile: il movimento letterario che ha teorizzato con maggior forza la popolarità della poesia, *nella pratica della produzione epico-lirica ha viceversa denunciato un grave difetto di popolarità, ha del tutto o quasi trascurato di ascoltare con la debita attenzione le voci di quel popolo cui intendeva rivolgersi*. Né il fenomeno riguarda solo il romanticismo ‘storico’, ma si riverbera sulla cultura italiana tutta, e condiziona ancora oggi in profondità la nostra percezione della poesia popolare». („Jedna činjenica mi se, u krajnjem, čini nespornom: književni pokret što je u teoriji najsnažnije zastupao narodnost poezije proizveo je epsko-lirsko stvaralaštvo u kojem uočavamo ozbiljan nedostatak narodnosti i imao je nimalo ili vrlo malo sluha za glas naroda kojem je hteo da se obraća. To ne važi samo za romantizam kao istorijsku pojavu, već ima reperkusije po čitavu italijansku kulturu i uslovljava i dan danas našu percepciju narodne poezije.”)

⁹⁹ Stipčević 2000, 41.

¹⁰⁰ Protrka 2008, 79.

¹⁰¹ Stipčević 2000, 40. U svojoj studiji o italijanskoj romantičarskoj baladi, Đovaneti (1999, 32) navodi: «La storia della ballata romantica italiana è anche la storia del mancato incontro con le tradizioni italiane, con la poesia orale, con il canto popolare - ovvero è la storia dell’esorcizzazione e normalizzazione strategica di tutte quelle forme». („Istorija italijanske romantičarske balade jeste istorija izostalog susreta sa italijanskim tradicijama, s usmenom poezijom, s narodnom pesmom – istorija, to jest, strateškog pročišćavanja i normalizacije svih tih oblika.”)

¹⁰² Bausi-Martelli 2021, 233.

¹⁰³ Petrović 1986, 297–298.

Radičevića¹⁰⁴ i da, kao što navodi Petrović, još J. Subotić u *Nauci o stihotvorenju* (1845) klasifikuje vrste srpskog jampskog pesništva.¹⁰⁵

1.5. Italijanska versifikacija prve polovine 19. veka (u nastavku: I 19¹) i srpska i hrvatska versifikacija druge polovine veka (u nastavku: SH 19²) održavaju, dakle, bitno drugačije odnose s ranijom pesničkom i metričkom tradicijom: I 19¹ deluje donekle konzervativno, dok SH 19² u principu pravi oštiji rez s ranijom epohom. I 19¹ i SH 19² različite su i po tome što zasnivaju svoje metričke repertoare na drugačijim osnovama: na oblicima klasicističke i libretističke provenijencije, u prvom, i narodne odnosno usmene, u druga dva slučaja. Pa ipak, između njih primećujemo zanimljive i, s obzirom na do sada izrečeno, možda neočekivane tipološke paralele u oblasti *semantike stihovnih oblika*, na koje do sada nije ukazivano.

U sve tri književnosti proučavaoci stiha uočili su, naime, odsustvo neke jasno definisane *nadindividualne norme* koja bi regulisala upotrebu tradicionalnih stalnih oblika s obzirom na temu, raspoloženje, pesnički rod i vrstu teksta. Polazeći od tog zapažanja i pretpostavke da recepcija oblika govori nešto o njegovom značenju,¹⁰⁶ ovi proučavaoci ukazali su na *semantičku ambivalentnost* formi na poetičkoj ravni (tj. na ambivalentnost „onog značenja koje je stih stekao ranijim upotrebama u pjesničkoj tradiciji”)¹⁰⁷ i na osnovu nje govorili o učestalosti pojave koju bismo terminologijom Svetozara Petrovića zvali *neutralizacijom značenja* tradicionalnih stihovnih oblika.

Petrović dolazi do zaključka da je druga polovina 19. veka u srpskoj i hrvatskoj versifikaciji „vrijeme promjene, nestabilnih i ambivalentnih odnosa, doba proširenog metričkog bilingvizma i metričkih idiolekata, vrijeme *slabo razvijene nadindividualne norme*”.¹⁰⁸ Ukazuje da se u SH 19², na primer, „najvažniji od [...] tradicionalnih stihova, 10(4 + 6), koristi [...] sada i potiskuje i *kao metametrički neoznačen* glavni duži stih (zato adekvatan drami, sonetu itd.), i kao stih *označen* kao nacionalan (prema stranom), folkloran (prema urbanom), epski (prema lirskom)”.¹⁰⁹ „Čak i kada se neka upotreba stiha u SH 19² može u izvjesnom smislu shvatiti kao opća”, navodi teoretičar, „izrazitom se pokazuje *individualna interpretacija mogućnosti upotrebe*”.¹¹⁰

S. Bocola opisuje slično stanje u italijanskoj versifikaciji 19. veka. Navodi da romantičarsko stihotvorstvo u Italiji odlikuje „veoma slobodna, *subjektivna upotreba* [stihovnih oblika], u sasvim novim kontekstima i spojevima, u novim kombinacijama, u deformišućim i parodijskim vidovima”. Iako ovaj precizan termin ne primenjuje, takvu recepciju objašnjava suštinski *neutralizacijom značenja* stihovnih oblika. Bocola, naime, govori o:

postupnom osipanju metrike i pesničkog jezika kao književnih institucija koje je omogućio gubitak njihovog istorijskog i formalnog značenja, tj. njihove [...] objektivnosti. Stihovni oblici ne pokazuju više neki odnos, to jest vezu s nekim pesničkim žanrom i implikacije koje je njihova upotreba imala na stilskom i tematskom planu: više nije reč o „simboličkoj”, [...] već „praznoj” formi.¹¹¹

¹⁰⁴ Mislimo na studiju Ž. Ružića, koji u zaključnom delu rada navodi: „Jampski stih se javlja kao organizovan stih u srpskoj umetničkoj poeziji još od početaka 19. veka, dok se neizgrađen nalazi znatno ranije u vidu jedanaesteraca na srpskoslovenskom jeziku. Stih se razvijao pod raznim uticajima sa strane, ali na mogućnostima metarske podloge narodnih stihova” (Ružić 1975, 464).

¹⁰⁵ Up. Petrović 1986, 299.

¹⁰⁶ Petrović 1986, 38: „Da je značenje nekog znaka u nekom vremenu općenito prihvaćeno i stabilno – i da ono, zapravo, uopće postoji – može se ipak uspešno utvrditi ispitivanjem i poređenjem reakcijâ što ih znak izaziva u nekoj određenoj sredini”.

¹⁰⁷ Isto, 308.

¹⁰⁸ Isto, 319 (kurziv S. Petrovića).

¹⁰⁹ Isto, 312 (kurziv naš).

¹¹⁰ Isto, 321 (kurziv S. Petrovića).

¹¹¹ Bozzola 2016, 11 (reč istakao S. Bocola): «[...] la progressiva erosione della metrica e della lingua poetica in quanto istituzioni della letteratura è possibile in virtù della caduta del loro significato storico e formale, della loro, appunto, oggettività. Metri e linguaggio cessano di designare un rapporto, ovverosia il legame con un genere poetico e le relative

Primenjujući Petrovićevu terminologiju, mogli bismo reći da neutralizaciju značenja italijanski metričar prepoznaje suštinski u ambivalentnosti poetičkih semantičkih efekata, koja je posebno izražena u polimetrijskim pesničkim sastavima. Bocola skreće pažnju na to da je upotreba oblika katkad *kontekstualno uslovljena*, „podređena dramskim i muzičkim potrebama” i funkcionalna nekoj „temi ili raspoloženju”; ali se paralelno javlja i suprotna „tendencija da se stihovni oblici smenjuju *bez jasne namere*”, pa se njihova tradicionalna značenja, drugim rečima, potpuno neutralizuju.¹¹² Kako bi podrobnije argumentovao tezu da su metrički oblici u 19. veku izgubili svoje nekadašnje značenje na nivou književne zajednice, Bocola izdvaja nekoliko tipova postupaka. To su: a) „polimetrija kao simptom gubitka ‘značenja’ koje je svaki oblik imao, u svojoj posebnosti i u svojoj različitosti, u okviru svoje specifične tradicije”; b) „kontaminacija” i srodne pojave: „deformacija”, parodija i smenjivanje različitih stihovnih oblika; c) „neprirodna upotreba [it. *snaturamento*] stihovnog oblika spram njegove tipične diskurzivne funkcije (lirski oblici postaju narativni i obrnuto)”.¹¹³

Od navedenih postupaka, u našoj, komparativnoj perspektivi posebno zanimljiva jeste *kontaminacija*, koja se odnosi na atipično kombinovanje stihovno-formalnih činjenica različite žanrovske i stilske provenijencije. Ovu pojavu dobro ilustruje sonet O. Gverinija (Olindo Guerrini, 1845–1916) naslova *Mi chiede la pagina bianca* (‘Pita me prazna stranica’), koji je u potpunosti „pravilan” po pitanju rima (ABBA ABBA CDC DCD), ali ne i što se tiče stiha. Njegov je stih daktilski deveterac (it. *novenario*) s fiksnim rasporedom naglasaka i u potpunosti je atipičan za ovu stalnu formu (koja se od samih početaka – od sicilijanske pesničke škole – pisala suštinski isključivo u italijanskom jedanaestercu, it. *endecasillabo*), ali i za uzvišenu italijansku liriku uopšte. Deveterac, osim toga, u „metrički oblik lirske i petrarkističke tradicije” uvodi *fiksni raspored naglasaka* („vertikalnu ritmičku inerciju”), odnosno stihovni ritam koji je sasvim stran sonetnoj tradiciji, ali ne i odi-kanconeti (it. *ode-canzonetta*) i libretističkoj produkciji¹¹⁴ (arije metrički i jesu najčešće ode-kanconete).¹¹⁵ Kontaminacija se sastoji upravo u spoju melodramskog ritma i petrarkističke forme i nije ograničena samo na ovaj tekst, već se javlja i u pesnikovim sonetima u jedanaestercima. Gverini i ovaj najvažniji italijanski stih, koji se od samih početaka odlikuje „izuzetno širokim spektrom akcenatskih realizacija”, pretvara, kao i deveterac, u libretistički, ritmički jednoobrazan stih, naglašavajući bez izuzetka 4. 7. i, naravno, 10. slog.¹¹⁶ Treba istaći da u vreme „vrtoglavog uspeha opere i njenih libreto” taj vid kontaminacije nije ograničen na dela manjih romantičarskih pesnika, već ga nalazimo i kod „učitelja” romantičarske lirike, A. Manconija. I kod Manconija primećujemo nameru, evidentnu u *Svetim himnama* (*Inni sacri*, 1815, 1822) i građanskim odama (it. *inni civili*), „da nakalemi pojedine ritmičke modulacije libretističkog porekla u korpus uzvišenih žanrova nacionalne poezije”.¹¹⁷

O jasnim paralelama između I 19¹ i SH 19² govori i to što Bocoline kategorije metričkih postupaka koje označavaju krizu tradicionalne italijanske metrike, *kontaminaciju* (b) i *promenu*

implicazioni che ne venivano sul piano stilistico e tematico: forma non più «simbolica», [...], ma *vuota*. Da cui la possibilità di fruirne con grande libertà, soggettivamente, in contesti e accostamenti inediti, in combinazioni nuove, in soluzioni deformanti o parodistiche».

¹¹² Bozzola 2016, 59–60: «Uno studio complessivo da questo punto di vista della librettistica per Verdi è stato realizzato da Darra (2013) [*A misura di canto. Aspetti della metrica nei libretti scritti per Verdi*, dissertazione di dottorato], dove viene ben documentata la *finalizzazione contestuale dei metri*, la loro *subordinazione alle esigenze drammatiche e musicali*. [...] Ma parallelamente a questo residuo di funzionalità del metro secondo le dinamiche tematiche o tonali, si registra altresì la *tendenza ad alternare metri differenti senza evidenti motivazioni*» (kurziv naš).

¹¹³ Bozzola 2016, 31: «[...] la polimetria come sintomo della caduta del ‘significato’ che ciascun metro aveva, nella sua singolarità e nella sua differenza, rispetto alla sua specifica tradizione [...]; la contaminazione (ed i suoi sviluppi o premesse: deformazione, parodia e alterazione di metri differenti [...]); lo *snaturamento* del metro rispetto alla sua funzione discorsiva riconosciuta (metri lirici che diventano narrativi, e viceversa [...])».

¹¹⁴ Bozzola 2016, 34–35.

¹¹⁵ Beltrami 2011, 364.

¹¹⁶ Bozzola 2016, 35–36.

¹¹⁷ Giovannetti 1999, 33.

tipične diskurzivne funkcije oblika (c), možemo primeniti bez poteškoća i za opis upotrebe asimetričnog (epskog) deseterca, 10(4 + 6), i drugih usmenih stihova u srpskom i hrvatskom 19. veku.¹¹⁸ Promenu – zapravo širenje – tipične diskurzivne funkcije deseterca najjasnije uviđamo u njegovoj novoj upotrebi kao dramskog stiha,¹¹⁹ a kao vidove *kontaminacije* različitih metričkih tradicija možemo shvatiti *uvođenje rime* u epski i lirski deseterac i druge narodne stihove, do kojeg dolazi već u 18. veku;¹²⁰ *uvođenje alternanse rima* („izmjene katalektičkih i akatalektičkih stihova koja podrazumijeva bitno različitu silabičku strukturu” u odnosu na narodni stih);¹²¹ sistematsku primenu *sinalefe* kod pojedinih pesnika;¹²² zatim *opkoračenje* (koje „se često koristi i u srpskoj i u hrvatskoj poeziji kraja 18. i početaka 19. vijeka, i opet javlja [...] potkraj 19. vijeka, ali je na vrlo izrazit način odsutno iz poezije koju nazivamo romantičkom”),¹²³ kao i upotrebu, čestu u prvoj polovini veka, usmenih stihova organizovanih u *romanske oblike strofe*.¹²⁴

Uslovno kontaminacijom možemo smatrati i progresivnu transformaciju narodnih stihova, koji se sa stanovišta tradicionalne tipologije stiha u našoj nauci obično smatraju silabičkim, u silabičko-tonske stihove što sa svojim predlošcima imaju zajednički silabički okvir i položaj cezure (obavezne u usmenim stihovima dužim od šesterca). Uslovno, budući da se radilo o razvijanju metričke „tendencije koja se potencijalno već sadržavala u izvornom silabičkom stihu”.¹²⁵ S druge strane, ako uzmemo u obzir to da je romantičarska versifikacija SH 19 *deklarativno* ipak bila narodna, možemo govoriti o kontaminaciji stihovno-formalnih činjenica što su zaista poticale iz usmene narodne versifikacije i onih poreklom iz pisane, umetničke versifikacije po kojima se romantički stih metrički ipak značajno razlikovao od svog deklarativnog narodnog uzora.

Kontaminacija koju smo ilustrovali nekim primerima odraz je opšte *protivrečnost sistema* o kojoj su S. Petrović i Z. Kravar izneli veoma zanimljiva zapažanja. Kao što navodi Petrović:

ogolivši izabrane osobine usmene narodne versifikacije (koristeći ih na istaknut, pažljivo označen ili pretjeran način), romantički stih proizvodi *efekat* reklo bi se potpune privrženosti izvornim narodnim uzorima. Drugim riječima, odnos versifikacije pjesnika koje obično zovemo romantičarima, prema repertoaru oblika usmenoga narodnog pjesništva, nije bio prvenstveno odnos prihvatanja utjecaja, odnos oponašanja uzora, nego odnos kojim se prema nečemu iskazuje *sklonost*, o nečemu izražava *opredjeljenje*.¹²⁶

Takvo stanovište, u vezi s pesništvom razdoblja hrvatskog preporoda, iznosi i Z. Kravar:

[...] preporodna versifikacija, premda se na prvi pogled čini homologna nacionalnom programu razdoblja, zapravo je nestabilan i prikriveno proturječan sistem koji se na površini ograđuje od sebi izvanjskih sistema, a ispod površine prima njihov utjecaj. Razlog

¹¹⁸ Opisujući hrvatsku versifikaciju u doba preporoda, Ivan Slamnig (Slamnig 1965, 83) koristi baš ovaj termin: „Ako tome dodamo eliziju vokala, koju naši preporodni pjesnici dosta često upotrebljavaju pod utjecajem stare dalmatinske versifikacije, koja kao da nema nikakva drugog pravila osim broja slogova, pa utjecaj klasične metrike, koji se javlja u više metamorfoza, onda možemo shvatiti, da je postojala prilična dezorijentacija u našoj versifikaciji: dolazi *do kontaminacije tonskih, narodnih i čisto silabičkih stihova*, koji, kombinirani sa sinizezom, bivaju povremeno dobrano nečitki” (kurziv naš).

¹¹⁹ Up. Deretić 2019, 19.

¹²⁰ Petrović 1986, 284.

¹²¹ Isto, 285.

¹²² Slamnig 1965, 83 čestu sinalefu kod preporodnih pesnika pripisuje staroj dalmatinskog poeziji i njenom uticaju.

¹²³ Petrović 1986, 282.

¹²⁴ Isto, 282.

¹²⁵ Isto, 284.

¹²⁶ Isto, 285–286 (kurziv naš). Up. Slamnig 1981, 75: „Deseterac se, međutim, sve češće pretvara u akcenatski stih, s time da mu cezura ostaje na istom mjestu, i da se poštuje zahtjev da se ne završava na jednosložnicu (završetak je ‘ženski’). Ta se preobrazba primjenjuje na čitav narodni metrički repertoar. Šenoa se tako u svojim poemama zna služiti stihovima raznolikim po broju slogova, čak i oksitoničnima (onima s ‘muškim’ završetkom) među baritoničnim (onima sa ‘ženskim’), ali su cezure na mjestima uobičajenima u narodnim stihovima, stihovi su po prizvuku, metimetrički, povezani s narodnima”.

toj nedosljednosti vjerojatno leži u deklarativnoj prirodi ilirskog stihotvoračkog tradicionalizma. [...] Bez pune svijesti o tome da u starijim i narodnim stihovima djeluju zakonitosti različite od onih svojstvenih akcenatskoj versifikaciji, naši su akcentualci zadržavali prema tih stihovima pomirljiv stav te su u svoj repertoar uvrštavali njihove akcenatske kopije [...].¹²⁷

Ova *protivrečnost* jeste još jedna važna tipološka sličnost između italijanske i srpske i hrvatske versifikacije 19. veka. Ona se može pojmiti i kao *nedoslednost* i *delimična usklađenost* između poetičkih ideala koje su romantičari zastupali i onoga što su u praksi proizveli. U italijanskoj versifikaciji I 19¹ uviđamo je u raskoraku između *novine* i *narodnog/nacionalnog karaktera* koji su oni nastojali da ostvare u književnosti i njihovih objektivnih versifikacionih postupaka.

Premda su nameravali da obnove vlastita izražajna sredstva u pravcu autentičnosti i „narodnosti”, na planu metrike italijanski su romantičari, naime, ipak mnogo dugovali pesnicima prethodnog stoleća. Kako ukazuje L. Baldači, njihova poezija zasnivala je svoje jedinstvo na „zajedničkom imenitelju, izrazito romantičkom, poezije za narod, koja je bila vrsta domoljubive i stoga političke poezije, ako je u tom narodu u bliskoj budućnosti domovina trebalo da se prepozna”,¹²⁸ ali se u praksi zapravo služila „arsenalom stare klasicističke retorike” upregnutim „za izrazito praktične potrebe”.¹²⁹ U njenoj versifikaciji savremenici su, uprkos tome, ipak prepoznavali nešto novo i drugačije, a među njima i F. De Sanktis (Francesco de Sanctis), najveći italijanski istoričar 19. stoleća, koji je držao da „romantičarski” deseterac jeste „redak” i uz to „najlepši italijanski stih” i smatrao ga inovacijom koju je uveo Đovani Berše, zanemarujući to da je, u stvari, deseterac bio poprilično čest već u melodrami 18. veka.¹³⁰

Izvesna novina u odnosu na 18. stoleće bila je, kako smo već podsetili tragom S. Bocole, osobena recepcija tog nasleđa. Rečima L. Baldačija, romantičko je razdoblje dovelo u krizu vekovne tekovine italijanskog pesničkog jezika i oblikâ, a „novu zgradu romantičarske stilistike” sazdalo na „ruševinama” retorike 18. veka.¹³¹ Nasleđe prethodnog veka to je doba, ukratko, i nastavilo i poreklo: održalo je njegov repertoar oblika, ali ga je istovremeno iznutra bitno reorganizovalo. Time je romantizam zapravo zadao značajan udarac italijanskoj metričkoj tradiciji. Kako je na primeru N. Tomazea ukazao Soldani, romantičari su staru metričku građu kombinovali u novim, neobičnim spojevima (što je pomenuta kontaminacija), ali i neprestano varirali ustrojstvo svojih oblika. Na taj način narušili su tradicionalne principe *selektivnosti* i *iterativnosti*, odnosno *ponavljanja ograničenog broja* stihovnih oblika i njihovih varijanti koje uviđamo kod najuzoritijih italijanskih autora. Na tim istim principa zasniva se, uostalom, koncepcija metričke tradicije kao takva. Kako podseća Soldani, upravo zahvaljujući tim načelima pojedinačni tekst prepoznajemo kao izdanak određene tradicije ili nekog njenog specifičnog toka.¹³²

Ako nam romantičarski repertoar oblikâ ne daje mnogo osnova da govorimo o izrazitoj inovativnosti, ne bismo takođe mogli ustvrditi ni da je poezija što se tim repertoarom služila bila izrazitije „nacionalna” (italijanska) i „narodna” od klasicističke poezije prethodnog veka. Poeziji klasicističkog pesnika, kojeg je Berše u *Poluozbiljnome pismu* nazvao Parižaninom, autor romantičarskog manifesta porekao je svaki „trag nacionalnosti”, dok je novu, „narodnu” poeziju koju

¹²⁷ Kravar 1998, 106, 108. Up. takođe Slamnig 1965, 84 (kurziv naš): „To, da je Vraz upotrebio deseterce – koje i inače upotrebljava u sonetima – treba pripisati činjenici, da je i narodna pjesma najčešće sastavljena u desetercima, ili, drugim riječima, Vraz se ugledao u narodnu pjesmu. *To ugledanje je prilično jednostrano. Ti stihovi ne zvuče kao narodni deseterci. Primjećuje se jasan utjecaj tonskog stiha [...]*”.

¹²⁸ Baldacci 1957a, XVIII: «[...] tutti sono comunque riducibili al denominatore, profondamente romantico, della poesia per il popolo, che era poi una maniera di poesia della patria e quindi di poesia politica, se in quel popolo la patria di domani doveva identificarsi».

¹²⁹ Baldacci 1957a: «[...] siamo di fronte all'armamentario di una vecchia eloquenza classicistica violentato da esigenze strettamente pratiche».

¹³⁰ Up. Giovannetti 1999, 163–164, posebno fusnotu 3.

¹³¹ Baldacci 1957a, XI.

¹³² Up. Soldani 2016, 552–555.

su zasnivali romantičari nazvao „poezijom živih” jer je usklađena s vremenom u kojem nastaje i karakterom „naroda” kojem se obraća.¹³³ Ta se poezija u stvari i sama služila, kako smo napomenuli, istim onim nasleđem kojim se služio i „Parižanin”.

U krajnjem vidu ova se protivrečnost ispoljila u italijanskoj romantičarskoj baladi. Kako u studiji o ovom pesničkom žanru navodi P. Đovaneti (Paolo Giovannetti), „i onda kada se, dosta sporo, previjaju niti bližeg odnosa s regionalnim folklorom – mislimo na *Balade* [Luidija] Karera, iz 1834. – to se dešava na [...] planu *sadržaja*, zapleta, *ne na planu oblika i ritmova*. *Italijanska romantičarska balada, uprkos deklaracijama njene narodnosti kojima se ona [kao žanr] zasniva [...], nije narodna*”.¹³⁴ Prema autoru, na metričkom i jezičko-stilskom planu italijanska „balada [...] mnogo, isuviše liči na libreto melodrame i poriče odlučno svaki vid prirodnosti, svaki vid lakoće izraza. [...] ‘Dijalektika’ italijanske romantičarske balade ne vodi u modernizaciju lirike na način [drugih] evropskih književnosti, već u dodatnu artificijelnost i/ili složenost, bilo u uže jezičkom, bilo u muzičkom smislu”.¹³⁵ U romantičarskoj baladi dolazi, drugim rečima, „do trenja između željene narodnosti i njene strukture, u kojoj suštinski preovlađuje klasični ritam”. To „trenje” ispoljava se kao paradoksalna situacija u kojoj jeste „vrlo sporadična [...] upotreba [pravih] narodnih oblika”, npr. *rispetta* (it. *rispetto*), „dok se prilično često dešava to da artificijelan osamnaestovekovni stih, rolijevski,¹³⁶ poput falečkog jedanaesterca (it. *endecasillabo falecio*) postigne solidnu rasprostranjenost, uz to u vezi sa sadržajima čija se prostota ističe”.¹³⁷

1.6. Pa ipak, reklo bi se da opisane protivrečnosti nisu imale veliku važnost ni za pesnike SH 19², ni za pesnike I 19¹. Za osobenu perspektivu SH 19² i I 19¹, koja „nije ni objektivna njihova slika ni naša današnja”,¹³⁸ bili su očigledno prihvatljivi u „narodnoj” književnosti i pojedini metrički oblici koje nije poznavala narodna, jedina „prava književnost” (SH 19²), odnosno nasleđe 18. veka i „mrtve poezije” zbog kojeg je italijanska romantičarska versifikacija ostala vezanija za stare uzore nego što je to možda htela (I 19¹). U samoj se praksi, uprkos protivrečnostima, ostvarivao pomenuti „efekat [...] privrženosti” deklarisanim uzorima. Razlika između SH 19² i I 19¹ bila je u konkretnosti odabranog poetičkog modela. U SH 19² to je bio ostvaren, dokumentovan jezičko-stilski i metrički uzor: usmena (narodna) poezija, prevashodno u klasičnoj Vukovoj redakciji. U I 19¹, programski zastupani, ne uvek jasno definisani modeli narodne poezije koje je, ako ne *pronaći* u postojećim tekstovima, onda bilo poželjno *iznaći*. Nova poezija, koja nije *poesia de' morti*, već *poezija za narod* ili narodna poezija (*poesia popolare*), u tom kontekstu morala se kao jezičko-metrički model u većoj meri iskonstruisati,¹³⁹ i to metričkom građom lirskog i libretističkog, ne-pučkog porekla. Nasuprot

¹³³ Up. Berchet 1816.

¹³⁴ Giovannetti 1999, 31 (kurziv u prevodu naš): «Anche quando, assai lentamente, si tessono le fila di un rapporto più stretto con il folklore regionale – il riferimento è alle *Ballate* di [Luigi] Carrer, del 1834 –, ciò avviene solo sul piano quanto mai sfuggente dei *contenuti*, delle trame, e non su quello delle forme e dei ritmi. La ballata romantica italiana, a dispetto dei proclami di popolarità che la fondano (penso ovviamente alla *Lettera semiseria* [di Giovanni Berchet]), non è popolare [...]».

¹³⁵ Giovannetti 1999, 33.

¹³⁶ Svoj uspeh u italijanskoj poeziji falečki jedanaesterac duguje Paolu Roliju (Paolo Rolli, 1687–1765) i njegovim *Jedanaestercima* (*Endecasillabi*, odeljku *Pesama* [Rime], iz 1717. godine). Pesnik ovaj klasični stih u italijansku versifikaciju prenosi kao jedanaesterac u kojem naglasak na 4. slogu nosi proparoksitona reč. Moglo bi se zato reći da je u pitanju složen stih sačinjen od dva peterca od kojih prvi ima daktilski završetak. Up. Beltrami 2011, 227.

¹³⁷ Giovannetti 1999, 200: «[...] assai sporadico è nella tradizione della ballata romantica italiana l'uso dei metri popolari, che proprio in questi anni sono viceversa al centro dell'interesse critico. E, per esempio, mentre si verifica assai di rado che la forma del rispetto (pur usata sia da Prati sia da Dall'Ongaro) venga adibita a un uso epico-lirico, è invece frequente che un verso artificioso e settecentesco, rolliano, come l'endecasillabo falecio trovi una discreta diffusione, e per di più in rapporto a contenuti di ostentato primitivismo».

¹³⁸ Petrović 1986, 297.

¹³⁹ Up. takođe Giovannetti 1999, 80: «Vero è che la ballata romantica italiana giunge con Carrer a un bivio: o seguire in modo sempre più rigoroso (come di lì a poco comincerà a fare Tommaseo) le tradizioni popolari vere, positivamente documentabili, attenendosi alle loro caratteristiche effettuali; oppure *percorrere la strada dell'invenzione letteraria*

tome, italijanski je folklor, za razliku od SH 19², teško nalazio svoje mesto u visokoj književnosti, a za neke od najvažnijih italijanski romantičara bio je suštinski nepoznanica.¹⁴⁰ Efekat privrženosti pre nego privrženost prepoznajemo, uprkos razlikama, svakako i u SH 19² i u I 19¹. Uviđamo ga, na primer, u okolnosti da srpskohrvatskom desetercu kakav se razvija tokom 19. veka njegov silabičko-tonski karakter ne-pučkog porekla ne „smeta” da za pesnike koji ga usvajaju to i dalje bude narodni stih (silabičkog tipa), kao što italijanskoj romantičarskoj baladi ne smeta da bude percipirana kao narodna to što nastaje kontaminacijom libretističke i uzvišene tradicionalne versifikacije.

Upečatljiv primer *propustljivosti* i *popustljivosti* versifikacionih sistema italijanske (I 19) i srpske i hrvatske poezije 19. veka (SH 19²) – upečatljiv jer je zajednički za sva tri konteksta i u svakom podjednako neobičan – jeste pojava oblika *Danteove tercine u desetercima*. Deseteračku tercinu nalazimo kod nekih istaknutih devetnaestovekovnih pesnika u ovim književnostima: kod pomenutog Đ. Beršea, u okviru njegovog polimetrijskog speva *I profughi di Parga* (‘Izbeglice iz Parge’, o događanjima u Epiru 1819. godine), iz 1823; kod P. Preradovića, između ostalog u *Prvim ljudima*, iz 1862; kod pojedinih dubrovačkih pesnika, poglavito kod kneza M. Pucića: u jednom segmentu njegove polimetrijske novele u stihu *Cvijeta*, takođe iz 1862, kao i u pesmi „Na grobu Danta Aligijera”, iz 1848, i prevodu v pevanja Danteovog *Pakla*, objavljenom u *Zvijezdi* 1863. godine. Pojava ovog i sličnih oblika u srpskom i hrvatskom pesništvu druge polovine veka (SH 19²) doima se kao neobična, barem *iz naše vremenske perspektive*, iz razloga što je reč o spajanju najvažnijeg usmenog narodnog stiha, epskog deseterca, s artistskim oblikom iz uzvišene italijanske pesničke tradicije. Radi se, to jest, o pomenutoj *kontaminaciji* različitih metričkih tradicija – usmene i pisane, narodne i umetničke, italijanske i južnoslovenske, koja je (trebalo biti) *neobična s obzirom na kontekst(e)* u kojem su na snazi bili poetika naturalizma i narodni pravac. Valja podsetiti, osim toga, da je u dubrovačkom kontekstu u kojem stvara M. Pucić borba za „narodnost” bila istovremeno i vid otpora upravo italijanskom uticaju. U I 19¹, s druge strane, spoj italijanskog deseterca (*decasillabo*), čestog u melodrami, i oblika iz uzvišene tradicije kao što je tercina, koja se od samih početaka – od prve njene upotrebe kod Dantea – služila jedanaestercem, jeste odabir koji je u kontekstu dotadašnje istorije italijanske versifikacije gotovo nezamisliv. Još važnije, takav odabir jeste u neskladu s pomenutim izjavama pesnika o narodnosti italijanske romantičarske balade (tercina je sve osim narodna) i tvrdnjama o novatorskom karakteru romantičke poezije kao novini i njenih metričkih oblikâ (ni deseterac ni, naravno, tercina nisu inovacije 19. veka).

Pa ipak, kako smo napomenuli, mogli bismo pretpostaviti da *iz perspektive pesnika* što su usvojili deseteračku tercinu (za Beršea, Preradovića i Pucića) i slične spojeve takav vid kontaminacije raznorodnih stihovno-formalnih elemenata jeste bio prihvatljiv metrički postupak, jer ga u suprotnom oni ne bi primenjivali. Ako je održiva pretpostavka da, uopšte, „pjesnik o stihu u pravilu misli kao o nečemu što *bira*”,¹⁴¹ i *pre* nego što se u potpunosti oformila „materija” koja će taj oblik ispuniti, i da pri tom pravi odabire koji su za njega i za njegov horizont očekivanja smisleni, u protivrečnosti „narodnog” versifikacionog sistema mogli bismo potencijalno uvideti nekakav *smisao* i *razlog*.

Cilj našeg istraživanja biće zato da rasvetlimo upravo „metričke razloge” u osnovi odabira koje su pravili romantički pesnici a koji potencijalno objašnjavanju „objektivni” raskorak između deklariranih modela i namera i realne metričke prakse. Pokušaćemo, to jest, da odgovorimo na pitanje

autonoma, nazionale bensì quanto a lingua, ma libera da ogni altro vincolo che non sia quello fornito dalle norme del recente genere ballatistico». („Italijanska romantičarska balada s Karerom stiže na raskršće i valja da odluči da li da sve rigoroznije sledi, kao što će ubrzo potom postupiti Tomazeo, prave, dokumentovane narodne tradicije i drži se njihovih realnih karakteristika; ili *da krene putem nezavisne književne invencije, nacionalne svakako po pitanju jezika*, ali slobodne od bilo kakvih ograničenja osim od onih koja su uspostavile norme novonastalog žanra balade.”)

¹⁴⁰ Eklatantan primer jeste činjenica da se Berše služi jednim oblikom narodne italijanske poezije a da toga nije ni svestan. Kao što navodi Đovaneti (Giovannetti 1999, 204–205), prevodeći *Stare španske romanse* (*Vecchie romanze spagnuole*, 1837), Berše koristi osmeračke katrene sheme rima *ABCB* (rima *B* je muška, rima *A* ženska ili muška), a „šokantno je to što [...] uopšte ne primećuje srodnost [tog oblika] s ritmovima italijanske tradicije”. Onda kada „Berše koristi oblik koji je *zaista* narodni i u Italiji, on to čini potpuno nesvesno, ubeđen da je preveo na eksperimentalan način obrazac koji je tipičan *isključivo* za neku *drugu* književnu kulturu” (kurziv Đovanetijev).

¹⁴¹ Petrović 1968, 93.

zašto italijanski, srpski i hrvatski romantičari neretko prave metričke izbore što manje ili više upadljivo negiraju poetičku i kulturnu usmerenost koju su sami afirmisali.

Imajući u vidu postavku problema iz prethodnih napomena, možemo pretpostaviti da taj razlog jeste u nekakvoj vezi sa složenim odnosom koji se uspostavlja u kontekstu romantičarskih „književnih ideja” između subjektivnosti i „narodnosti”, stilske i kulturne orijentacije, estetskih i društveno-risordimentalnih razloga. Kako su i sami romantičari barem u nekim slučajevima zasigurno morali biti manje ili više svesni protivrečnosti koju su neki od njihovih oblika uvodili u romantičarski „sistem”, nastojaćemo da objasnimo i mehanizme posredstvom kojih su pesnici tim oblicima davali „legitimitet”. Pošto su nove kulturne i stilske koncepcije imale važne posledice po semantiku stihovnih oblika i oblikovale njihovu percepciju i recepciju, te mehanizme potražićemo pre svega u oblasti metimetričkog i, uopšte, semantičkog, o čemu će biti više reči u narednom poglavlju.

Proučavaoci stiha već su ukazali na važnost kulturne orijentacije u romantičkom razdoblju za način na koji su se srpski i hrvatski pesnici odnosili prema pitanjima metrike, ukazavši, kako smo podsetili, na to da su se romantičari služili „izabranim osobinama usmene narodne versifikacije” kako bi postigli efekat „potpune privrženosti izvornim narodnim uzorima” i iskazali vlastito opredeljenje usmenoj poeziji.¹⁴² Tragom tih zapažanja metričari su izneli mišljenje da se „naš [...] pojam romantizma pokazuje kao pojam suštinski *ideološki*”.¹⁴³ Mi ćemo nastojati da utvrdimo da li bismo o nečemu sličnom mogli govoriti i u vezi s italijanskom romantičarskom poezijom. Razmatraćemo, drugim rečima, mogućnost da je metrička praksa italijanskih romantičara iz perspektive samih pesnika ipak mogla odražavati njihove specifične koncepcije „narodnosti” i „subjektivnosti”. Ponudićemo jednu moguću *istorijsku i poetičku kontekstualizaciju* upotrebe oblika u I 19¹ i ispitivati značenja što su ih stalni oblici imali za perspektivu samih pesnika. Ta perspektiva, kako smo podsetili, „nije ni objektivna njihova slika ni naša današnja”,¹⁴⁴ već *njihovo* viđenje (ili različita viđenja) vlastite pesničke prakse.

U vezi sa srpskom i hrvatskom poezijom 19. veka daljim „ispitivanjem naših repertoara pjesničkih oblika” pokušaćemo da pokažemo specifične vidove „podudaranja među ideološkim i oblikovnim stavovima”.¹⁴⁵ Fokusiraćemo se na one metričke činjenice što su bile izvorom pomenutih protivrečnosti. Za te svrhe razmatraćemo one pesnike koji su se na neki poseban način odredili prema metričkim oblicima italijanske poezije, u prvom redu one koji su italijansku poeziju i prevodili. Prevodi s italijanskog osobito su interesantni jer su se upravo u neposrednom susretu s italijanskom versifikacijom srpski i hrvatski pesnici susretali i s oblicima koje je „narodni kanon” potisnuo (tercina, sonet, jampski stihovi) i bili suočeni s teškim zadatkom da prenesu originalni tekst u „domaći sistem pevanja” i istovremeno izbegnu pomenute protivrečnosti.

U tom smislu, kako sugerise naslov naše doktorske radnje, poći ćemo od razmatranja semantike italijanskih stihovnih oblika u italijanskoj poeziji, a potom i njihovih ekvivalenata u srpskoj i hrvatskoj, u originalima i prevodima, koji nam posredno mogu reći još nešto o semantici SH 19² kao takvoj. Semantički pristup otvara nam mogućnost da iznesemo nova zapažanja o italijanskoj versifikaciji, s obzirom na to da ovaj tip istraživanja nije uobičajen u italijanskoj metrici i da italijanska teorija stiha, lingvistički orijentisana, podrazumeva drugačije osnovno shvatanje pojma stihovnog oblika od shvatanja u osnovi semantički orijentisane teorije stiha.¹⁴⁶

¹⁴² *Isto*, 285.

¹⁴³ *Isto*, 287 (kurziv naš).

¹⁴⁴ Petrović 1986, 297.

¹⁴⁵ *Isto*, 286. Ako je odgovore na ova pitanja srpska i hrvatska nauka o književnosti delom već ponudila, u slučaju italijanske poezije ona su načelno ostala izvan fokusa italijanskih proučavaoca stiha, a razlog tome valja potražiti u razlikama u istoriji savremenog izučavanja stihovnih oblika u srpskoj i hrvatskoj metrici, s jedne strane, i italijanskoj, sa druge. Kako smo ukazali drugom prilikom (Aleksić 2023), italijanska nauka o stihu dugo vremena nije priznavala teorijsku zasnovanost pretpostavki kakve nalazimo u osnovi semantički orijentisanog ispitivanja metrike, što se pak delimično promenilo od 80-ih godina prošlog veka, nakon približavanja ove discipline u Italiji studiju istorije književnosti.

¹⁴⁶ O odnosu savremenih italijanskih teoretičara stiha prema pretpostavkama poput onih u osnovi semantički orijentisane teorije stiha izneli smo nekoliko zapažanja u Aleksić 2023.

Na kraju, poređenjem zaključaka analiza iz italijanskog, s jedne strane, i srpskog i hrvatskog dela, sa druge, odnosno eventualnih uočenih sličnosti i razlika u načinu na koji ovi pesnici promišljaju o romantičkoj metričkoj formi i svoja promišljanja sprovode u stihotvoračkoj praksi, potencijalno ćemo doći do nekih opštih teorijska zapažanja o semantici stihovnih oblika u onim književnoistorijskim razdobljima u kojima preovlađuje društvena funkcija književnosti i o „narodnosti” na planu versifikacije kao takvoj.

II. Između metrike i metametrike: teorijsko-metodološki okvir

I.I. Kako smo sugerisali u uvodnim napomenama (I §I.I.), semantički orijentisana teorija metrike pogodan je teorijski okvir za ispitivanje versifikacije 19. veka. Odbacivanje pojedinih oblika u S 19², poput stalnih oblika pesme evropskog porekla, i inače objašnjavamo posredstvom koncepcija semantike stiha. Kada ukazujemo da su srpski romantičari sonet zapustili jer su ga percipirali kao karakterističnu formu ranije, „učene” poezije, sugerišimo zapravo da je metametričko značenje¹ koje je sonet imao za perspektivu SH 19² na odsudan način odredilo njegovu recepciju u tim književnostima. Oslanjamo se, pri tome, na osnovne pretpostavke semantike stiha i prihvatamo da stalni oblik nije samo metričko-lingvistička struktura, već i *književnoistorijski entitet* što tokom istorije može steći specifična značenja kao karakterističan oblik određenog teksta, pesnika, žanra, stilske orijentacije, književne tradicije i sl.

Prihvatamo takođe i pretpostavku da ta značenja mogu biti ključna za recepciju oblika u određenom vremenu, katkad važnija od njegovih čisto strukturnih osobina, koje same po sebi načelno nisu manje ili više pogodne iskazivanju određenog „sadržaja”. Iz ove teorijske perspektive teže prihvatamo, na primer, stav da je sonet kao „puki obrazac” bio neuskladiv s „pesničkim porukama”, temama i motivima koje nalazimo kod srpskih i hrvatskih romantičara, koji su rimovane strofičke oblike svakako koristili, i razlog toga što su oni sonet odbacili uviđamo u tome što metametričko značenje koje je on imao ovim pesnicima više nije bilo prihvatljivo. Možda najupečatljiviji primer činjenice da oblik nekoj poeziji može potencijalno odgovarati u izražajnom, ali ne i u semantičkom i simboličkom smislu jeste onaj kojeg Petrović navodi još u zaključnom delu rada o *Problemu soneta* (1968). Tu Petrović pominje, naime, to da je R. Tagor svoje pesme u „izometričnim rimovanim stihovima, organiziranim u strofe dobro poznate tradicionalnoj evropskoj poeziji”, od kojih su neke od najpoznatijih bile „u originalu soneti vrste Šekspirovih”, na engleski preveo vrstom slobodnog stiha.² Pesniku-prevodiocu učinilo se neadekvatnim da zadrži metričku organizaciju izvornih pesama koja bi se u ciljnom kontekstu prepoznavala kao oblik Šekspirovog soneta. Razlog tome ticao se smisla kojeg bi – iz Tagorove perspektive – njegova pesma zadobila kada bi joj se pridodale asocijacije koje sonetni oblik ima za evropsku književnost. Iako je, drugim rečima, „sadržaj” Tagorove pesme prvobitno našao svoj odgovarajući oblik upravo u „sonetnoj” formi, pesnik-prevodilac svoju pesmu u toj formi nije želeo predstaviti kada se našao u jednom drugačijem „književnom prostoru”.³

„Stihovnoteoretska doktrina” semantike stiha, kako je naziva Z. Kravar,⁴ može nam biti od pomoći i da razumemo i pomenute „protivrečnosti sistema” italijanske, srpske i hrvatske versifikacije 19. veka. Kada ukazujemo da su stalne oblike pesme poput tercine pesnici SH 19² izbegavali ili prilagođavali posredstvom asimetričnog deseterca, 10(4 + 6), primećujemo zapravo da su se ti pesnici oslanjali na semantiku koju je taj stih zadobio nakon pobede narodnog pravca i da su posredstvom nje davali izvestan legitimitet i samoj tercini. Zapažanje da se stih zahvaljujući svojoj semantici može

¹ Podsetimo da Petrović razlikuje semantičke efekte na *retoričkoj*, *stilističkoj* i *poetičkoj* ravni. Pod poslednjim tipom efekata podrazumeva one „koje utvrđujemo pitajući se o specifičnoj aktuelizaciji, ako ne neutralizaciji, onog značenja koje je stih stekao ranijim upotrebama u pjesničkoj tradiciji”. Prema eksplicitnosti značenja, Petrović razlikuje: *metrički citat* („neposredno prizivanje stihom nekog drugog djela ili vrlo specifičnog pjesničkog tipa”), *metametričku označenost oblika* („razmjerno samostalno a specifično značenje koje je oblik stekao u tradiciji”) i *asocijacije na oblik* („neodređenije prisjećanje koje oblik upotrebom u tradiciji veže za neku pozadinu, temu, građu, osjećanje, stil ili žanr”). Up. Petrović 1986, 308–309. Za kratku istoriju Petrovićevog bavljenja semantikom stiha i sažeto objašnjenje njenih osnovnih pojmova i smisla što su oni zadobili u njegovim radovima, up. *Isto*, 328–332.

² Petrović 1986, 79–80 (kurziv naš).

³ „Književnim prostorom” G. Maconi (Guido Mazzoni) naziva „skup dela za koja pisci određenog razdoblja cene da ih je razumno stvarati i za koja veruju da su u koraku s vremenom” (Mazzoni 2022, 2: “I call literary space the set of works that writers of a particular period judge reasonable to write and believe are in keeping with the times”, prevod naš).

⁴ Kravar 1993, 53 n. 3.

naći i u toj ulozi nalazimo u postavci P. Pavličića,⁵ koji je, reinterpetirajući postavke semantika stiha iz ugla intertekstualnosti, izneo hipotezu da metimetričko značenje počiva zapravo na mogućnosti stiha da bude sredstvom intertekstualne veze. Na tim pretpostavkama ukazao je potom da pomoću stiha, pod kojim podrazumeva „sve postojane – konvencionalizirane – tipove organizacije metričkog materijala”,⁶ pesnik može, između ostalog, podariti legitimitet „žanru” koji uvodi u nacionalnu književnost. Zahvaljujući stihu i intertekstualnim vezama što se pomoću njega ostvaruju, pesnik, naime, svrstava novi tekst, žanr ili, mi bismo dodali, stalni oblik pesme u skupinu tekstova koje se tim stihom služe i na taj način odomaćuje, dakle, i sam tekst, žanr ili oblik pesme, npr. upravo Danteovu tercinu.

Pozivajući se na semantiku stiha mogli bismo objasniti, ali na posredan način, i druge tipove protivrečnosti koje smo spomenuli u uvodnim razmatranjima. Mogli bismo, na primer, pretpostaviti da su melodramatski oblici koje je italijanski romantizam prihvatio u „narodnoj” književnosti stekli nekakva nova značenja jer je sama melodrama zadobila drugačiji smisao u „književnom prostoru” kakav je uspostavila nova kulturna orijentacija. Već smo, uostalom, pomenuli „vrtoglavi uspeh melodrame” u italijanskom 19. veku. Ova pretpostavka vraća nas, zapravo, na zapažanje o asimetričnom desetercu, kojeg bismo u tipološkom smislu mogli možda uporediti s oblicima melodrame u I 19¹ jer je i deseterac, naime, svoje specifično značenje stekao u kontekstu nove kulturne i idejne orijentacije sprskog i hrvatskog romantizma nakon što je sama usmena poezija dobila tumačenje drugačije od onog što je imala u ranijim razdobljima.

Koristan nam je u tom pogledu još jedan primer kojeg razmatra S. Petrović, a to je književnokritička recepcija Zmajevog simetričnog dvanaesterca, 12(6 + 6), u 20. veku. Kako podseća versolog, Svetozaru Matiću dojmila se kao „paradoksalno velika objektivna čestota” ovog stiha kod Zmaja. Za Matića i njegovu književnoistorijsku perspektivu, objašnjava Petrović, simetrični dvanaesterac bio je srpskohrvatski ekvivalent francuskom aleksandrincu, pa je u pesničkom opisu „narodnog” i romantičarskog Zmaja „aleksandrinac” delovao donekle depasirano. Njegovo prisustvo Matić je zato racionalizovao tumačeći ga prevashodno kao stih Zmajeve prevodne književnosti, iako se zapravo radilo o jednom od najčešćih stihova u pesnikovom metričkom repertoaru, i u izvornoj poeziji.⁷ Ovaj Petrovićev primer dobro ilustruje način na koji se promene u „književnom prostoru” odražavaju na semantiku stihovnih oblika: s promenama na nivou književnog kanona, koji naš pogled usmerava na jedne, pre nego na neke druge oblasti književnog sistema, menja se i pravac i intenzitet intertekstualnih veza koje se uspostavljaju stihom. Ako se zadržimo na primeru Matićeve perspektive, možemo reći da su za nju ojačale veze dvanaesterca s francuskom književnošću i srpskom poezijom koja se na nju ugledala, a oslabile veze s drugim tokovima nacionalne književnosti u kojima se ovaj stih takođe javljao: npr. s usmenom poezijom, s poezijom prve polovine 19. veka (dvanaesterac je, podsetimo, stih i Pačićevih soneta), s dubrovačkom književnošću, itd. Tu svakako valja dodati i pomenuti slučaj jampskih stihova u srpskoj književnosti, u čiji identitet u kontekstu srpske poezije 19. veka i dalje ulaze određenja poput romantičarske ili Brankove metričke *inovacije*.⁸

Pa ipak, nisu sve protivrečnosti romantičarske versifikacije u tri književnosti koje razmatramo sasvim jasne na prvi pogled. Zamršenije deluje, na primer, slučaj pomenutih klasicističkih oblika poput falečkog jedanaesterca u baladi I 19¹ ili alternanse rima i silabičko-tonskih stihova u SH 19². Nije intuitivno jasno, to jest, kojim su razlozima romantičari mogli reinterpetirati u pravcu „narodnosti” i književne tradicije i tokove u kojima su se ovi konkretni oblici javljali i na taj način upodobiti svojoj poetici i same metričke oblike. Podsetimo u vezi s tim da pesnička tradicija

⁵ Pavličić 1991.

⁶ Pavličić 1991, 49 (kurziv naš). Ovde pod terminom *stihovni oblik* podrazumevamo, dakle, ono što teoretičar za potrebe svog istraživanja označava terminom *stih*, a to su, osim stiha u standardnom značenju reči, i „pjesnički oblik (poput tercine)”, „stihotvorna konvencija (poput akrostiha)”, „osobiti načini organiziranja oblika (poput sonetnog vijenca)”, ali i „karakter stiha (tonski, silabički, kvantitativni)”, „pojave unutar stiha (sinalefa)” i rima, kojima bismo mi mogli pridružiti i metričko-sintaksičke činjenice poput opkoračenja.

⁷ Up. Petrović 1986, 302.

⁸ Tako je i u *Istoriji srpske književnosti* J. Deretića. Up. Deretić 2019, 19: „S njim [lirskim desetercem] je povezana najvažnija *metrička inovacija srpskog romantizma, jambski stih*” (kurziv naš).

za koju je alternansa rima osobito karakteristična jeste nemačko stihotvorstvo, prva škola stihovanja za pesnike poput B. Radičevića i P. Preradovića, koji su se upravo od nje svesno odmakli kako bi pevali „u duhu” srpske i hrvatske poezije. U slučaju tih i drugih sličnih oblika potrebna je detaljnija analiza poetike versifikacionih postupaka srpskih, hrvatskih i italijanskih pesnika kako bismo utvrdili na koji se način tim formama daje legitimitet i, što je još važnije, kako bismo razumeli iz kojih se razloga takvi oblici uopšte javljaju u poeziji što je izrekom zastupala svoj „narodni” karakter.

2.2. Što se tiče italijanske poezije prve polovine 19. veka (I 19¹), kojoj će biti posvećen prvi deo naše doktorske radnje (odeljka III §1), predmet ovako postavljenog istraživanja jeste, stoga, poetika versifikacionih postupaka italijanskih romantičara: analiza ima za cilj da ispita zašto se u njihovom stihotvorstvu javljaju pomenute protivrečnosti što se sastoje u upotrebi klasicističkog i melodramatskog metričkog nasleđa u deklarativno „narodnoj” poeziji, a potom da utvrdi kako su te protivrečnosti ovi pesnici mogli „opravdati” u poeziji na taj način određenoj.

Razmotrićemo u vezi s drugim pitanjem da li i na koji način različiti pesnički tokovi na koje se romantičari naslanjaju u potrazi za „narodnom formom” zadobijaju nov smisao u romantičarskom književnom i kulturnom prostoru, pa i same forme što su obeležje tih tokova stiču nova značenja, kao što je to slučaj u SH 19², u kojem stihovni oblici „stabilno i jednoznačno održavaju asocijacije” s opštom kulturnom orijentacijom.⁹ Tako ćemo potencijalno utvrditi da li i za romantičarsku epohu važi zapažanje S. Bocole da su italijanski metrički oblici postali *neprozirne i prazne forme (una metrica opaca, forme vuote)*, lišene kolektivnog simboličkog značenja, ili su oni tada ipak zadobili nekakve nove nadindividualne značajske valence. Posredstvom tih valenci biće možda moguće objasniti i kontaminaciju različitih metričkih tradicija, konverziju i druge postupke u I 19¹, uvideti njihov smisao i funkcije i ponuditi tumačenje naizgled neprozirne i nedosledne upotrebe oblika kod pesnika koji su, kako smo napomenuli, bili, pak, svesni ekspresivnih i ideoloških valenci i formalnih aspekata sopstvene poezije i njihove važnosti za recepciju te poezije. Na to nas podseća, uostalom, i pomenuti L. Karer, koji je u predgovoru *Balada* (1834) ukazao da:

Harmonija i zvučnost [...] osetno variraju u zavisnosti od mesta u kojem i naroda kod kojih valja te balade da se pevaju. *Nacionalne arije* daju podsticaj pesniku pri pisanju, i oni najuvidavniji biraju one *arije koje su većini najomiljenije, i njih uzimaju za zakon ritma koji treba slediti*.¹⁰

U konkretnoj analizi predmetom ispitivanje biće opšte tendencije u metričkom repertoaru kojima se ovi pesnici služe i recepcija stalnih oblika pesništva prethodnih vekova, u prvom redu soneta, Danteove tercine (*terza rima*), starije ili Petrarkine kancone (*canzone petrarchesca*), toskanske oktave (*ottava rima*), balate (*ballata*), kao i oblika ode i kanconete (*ode-canzone, canzonetta*) i, naravno, krunskih stihova italijanske poezije, jedanaesterca i sedmerca (*endecasillabo, settenario*). Recepcija ovih oblika ima potencijal da kaže nešto o poetici versifikacionih postupaka u doba romantizma budući da se radi o metričkim formama opterećenim „istorijskim naslagama”, tj. manje ili više preciznim značenjem koje su stekli upotrebom u učenoj, klasicističkoj poeziji ranijih razdoblja. Upravo su zbog tih „naslaga” ove forme bile teže uskladive s eksplicitnom poetikom I 19¹ u znaku narodnosti. Razmatraćemo, na elementarnom nivou, prisustvo ili odsustvo tih formi, i inače i s obzirom na stare i nove, romantičke žanrove poezije (poglavito romantičarsku baladu), a u nešto složenijem vidu načine njihovog eventualnog prilagođavanja novim poetičkim postavkama na nivou morfologije i na metričko-sintaktičkoj ravni i, svakako, metametričkog značenja.

U našem ispitivanju ograničićemo se na pesnike koji stvaraju u prvoj polovini veka i u godinama do Ujedinjenja Italije (I 19¹). Kao što je poznato, u drugoj polovini veka dolazi do obnove klasicizma, koja kulminira poezijom Đ. Kardučija (a već zapravo jedno od vodećih imena tzv. drugog talasa romantizma i preteča Kardučijeve poezije, A. Aleardi, odlučno dovodi u pitanje distinkciju

⁹ Petrović 1986, 313.

¹⁰ Carrer 1834, XVIII.

romantičarsko-klasičarsko i začinje tzv. „romantizovani klasicizam”).¹¹ Paralelno s tom poezijom delaju i pesnici za koje su tematsko-motivske i metričko-formalne tekovine romantizma svakako bile važne i koji su u svom oslobađanju od klasičnih kanona i tradicionalnog pesničkog jezika umeli biti svakako radikalniji od pesnika I 19^a, a takvi su, na primer, pesnici *skapiljature*. Svi ti pesnici stvaraju, međutim, na bitno drugačijim pretpostavkama u odnosu na autore prve polovine stoleća. Italijanski su pesnici nakon Ujedinjenja, kako ukazuje A. Ćirardi, odlučno doveli u pitanje društvenu funkciju književnosti i pedagošku i nacionalnu ulogu pesnika, pa nastavljanje pojedinih aspekata stihotvoračke prakse prethodnih generacija i dalje eksperimentisanje s tradicionalnim i romantičkim metričkim nasleđem kod njih zato ima drugačiji predznak:

Prvih godina ujedinjene Italije pedagoški odnos koji su s građanskom publikom uspostavili romantički pisci u korenu se promenio: urušila se sama ideologija Risordimenta koja je bila vezivno tkivo tog odnosa. Tih godina Karđuci zaista iznova promiče građanske i oratorske ideale „one prve, časne i visokodušne romantičke škole”, kako definiše pesnike okupljene oko časopisa *Conciliatore*. Sve u svemu, međutim, Karđuci u to doba predstavlja izuzetak, iako vredan. Teme Risordimenta, o kojima Prati peva odveć s vrlo malo ubeđenja, a koje Praga i Beteloni potpuno zanemaruju, u *Prologu* zbirke *Nova polemica* (1878) Olinda Gverinija postaju predmetom eksplicitne ironije. [...]

A kako novoj poeziji nije bila poverena nikakva pedagoška funkcija, prekida se i odnos solidarnosti koji je romantičke pesnike vezivao s njihovom publikom [...].¹²

Iz istog razloga predmetom naše analize neće biti ni poezija Đ. Leopardija, koji je među pesnicima što stvaraju u romantičko doba osoben svakako i u metričkom pogledu, po originalnom načinu na koji nastavlja tradicionalnu, klasicističku versifikaciju i istovremeno se od nje oslobađa (što se najbolje ogleda u *slobodnoj* tj. *Leopardijevoj kanconi*), kao i po svom specifičnom postupku osvajanja „prirodne”, nepatvorene poezije, koji ide bitno drugačijim putem od onog koji ćemo videti kod romantičkih pesnika I 19^a. O svemu tome svedoči, kako ukazuje M. Fubini, već Leopardijevo mladalacko pismo iz 1816. upućeno „Italijanskoj biblioteci” kao odgovor na opaske Madam de Stal (a potom i „Beseda jednog Italijana o romantičkoj poeziji”, *Discorso di un Italiano sopra la poesia romantica* [1818]). U pismu se iskazuje uverenje da je u savremeno doba jedini način dostizanja istinske poezije *izučavanje starih klasičnih pesnika* kao onih što su, kako su verovali već Viko i predromantičari, u detinjem dobu ljudske civilizacije – u vreme pre kulture i, dakle, retorike i kanona – zaista stvarali neposredno, napajajući se isključivo prirodom.¹³

U fokusu našeg razmatranja biće nekoliko autori što su u većoj meri reprezentativni za italijanski romantizam u njegovom tipičnom obliku, a koji za naše razmatranje jesu važni jer su, kako smatramo, dali u ponečemu međusobno različite, ali za I 19^a u celosti relevantne odgovore, u teoriji i u praksi, na potrebe iznalaženja nove – romantičke, „spontane”, „narodne” – forme, iznoseći katkad i eksplicitno vlastite stavove po tom pitanju.

U prvom odeljku (III §1.1.) bavićemo se „učiteljem romantičarske” versifikacije, A. Manconijem, ključnom figurom književne i književnojezičke istorije 19. veka i istorije italijanskog jezika uopšte, s Leopardijem najvažnijim pesnikom prve polovine veka, čija će poezija u jezičkom i metričko-formalnom pogledu ostati relevantna i 70-ih godina stoleća, a koju ćemo mi sagledati s aspekta sastava njenog metričkog repertoara u periodu pre i nakon konverzije.

¹¹ Asor Rosa 2009a, 607.

¹² Ćirardi 2015, 84–85: «Nei primi anni dell'Italia unita il rapporto pedagogico stabilito dagli autori romantici con il pubblico borghese viene travolto dalle fondamenta: cade la stessa ideologia risorgimentale che ne costituiva il tessuto connettivo. È vero che in quegli anni Carducci riafferma le idealità civili e oratorie della 'prima e leale e generosa scuola romantica' – come il poeta definiva la cerchia del 'Conciliatore'. Ma nel panorama contemporaneo Carducci rappresenta, tutto sommato, una ragguardevole eccezione. Cantati ormai fiaccamente da Prati, ignorati da Praga e da Betteloni, i temi del Risorgimento diventano materia esplicita di ironia nel *Prologo* di Olindo Guerrini a *Nova polemica* (1878). [...] E non essendo affidata alla nuova poesia alcuna funzione pedagogica, si interrompe anche il rapporto solidale che legava i poeti romantici al loro pubblico, in una trema complessa di condizionamenti reciproci».

¹³ Up. esej Ćirardi, *Madame de Staël, Leopardi* [1952], u Fubini 1965, 85–101.

Predmet drugog odeljka italijanskog dela (III §1.2.) biće Đ. Berše, autor, kako smo pomenuli, najpoznatijeg manifesta italijanskog romantizma, *Poluozbiljnoga pisma Zlatoustog svome sinu* (1816), čiju ćemo poeziju ispitati iz ugla uticaja metrike melodrame kao jednog potencijalnog odgovora na problem romantičarske forme.

U trećem poglavlju (III §1.3.) osvrnućemo se na versifikaciju L. Karera, koji je zajedno sa Beršeom dao najvažniji doprinos uobličavanju deklarativno narodnog žanra italijanske romantičarske balade, a koji je za naša pitanja naročito zanimljiv po eksplicitnim promišljanjima o „narodnoj” metrici i „teoriji” zvučnosti iz pomenutog predgovora *Balada (Ballate, 1834)*.

U četvrtom poglavlju (III §1.4.) govorićemo o F. Dal'Ongaru (Francesco Dall'Ongaro), koji je za nas važan prvenstveno kao jedan od malobrojnih pesnika I 19^a što su se, obraćajući se „narodu”, zaista služili nekim autentičnim oblikom usmene italijanske poezije: pomenutim *rispetom* odnosno *strambotom* (it. *rispetto, strambotto*).

Predmetom razmatranja u petom poglavlju (III §1.5.) jeste metrika N. Tomazea, koji se u italijanskom 19. veku uz Đ. Kardučija najprilježnije bavio teorijom i istorijom metrike, ne samo italijanske, već, kao što se zna, i srpske i hrvatske, ostavivši iza sebe pomenuti traktat *O broju (Sul numero)*, u kojem je ponudio vlastitu teoriju o prirodnim osnovama metrike. Njegov je osoben doprinos pesništvu I 19 bilo i zasnivanje tzv. *metričke arheologije*, koja će biti relevantna i za Đ. Kardučija i njegove epigone.

U poslednjem poglavlju italijanskog dela (III §1.6.) osvrnućemo se na više pesnika reprezentativnih za 40-e godine veka, a posebno Đ. Pratija (Giovanni Prati), u vezi s kojima bi se moglo govoriti o definitivnoj afirmaciji romantičarske stihotvoračke prakse kojoj su podarili legitimitet, u teoriji i praksi, pesnici razmotreni u prethodnim poglavljima, a koja se sada razvija, kako primećuje P. Đovaneti, između subjektivnosti i konvencije.

Ovi pesnici za nas jesu najrelevantniji upravo po osobenim načinima promišljanja o metričkoj formi. Analiza njihovih eksplicitnih stavova i konkretne metričke prakse može biti osnovom za nacrt jedne *tipologije* odgovora italijanskog romantizma na problem metrike na raskršću između klasične kao jedine nacionalne tradicije i inovacije i težnje ka modernosti kakvo je tražilo novo doba.

Metričku praksu ovih pesnika u ovom radu sagledavamo pre svega sa stanovišta *poetičkih semantičkih valenci* oblika, dok će o njihovim retoričkim i stilističkim aspektima biti govora usputno, onda kada njihovo ispitivanje može da iznedri zapažanja relevantna za analitička pitanja ovog istraživanja. Razume se da i zapažanja o poetičkim aspektima stihotvoračke prakse I 19 moraju načelno ostati na opštoj razini – razlog tome leži, osim u obimu građe koji proističe iz uporedne postavke ove doktorske radnje, koja se dotiče tri nacionalne književnosti – i u činjenici da je italijanski 19. vek s metričkog stanovišta značajno manje istražen u odnosu na prethodna razdoblja te nacionalne književnosti. Osim što, kako ukazuje Soldani, nedostaje repertoar stihovnih oblika I 19 kakav je za I 18 priredio R. Cuko (Rodolfo Zucco),¹⁴ što otežava „objektivniju” procenu pojedinačnih upotreba oblika, i pojedinačni su autori ređe bili predmetom sistematičnog ispitivanja sa stanovišta versifikacije, s izuzetkom, razume se, najvećih – Manconija i Leopardija, ali, u skorije vreme, i Tomazea, čiju je stihovnoteorijsku i stihotvoračku delatnost u skorije vreme rasvetlio upravo Soldani.¹⁵ Pri tome su i opšte ocene o celom razdoblju nudile donekle sučeljene slike o versifikaciji tog razdoblja (dobar primer jesu zaključci T.V. Elverta, s jedne strane, i M. Martelija i F. Bauzija,¹⁶ sa druge, o kojima će biti više reči, a kojima se, ukratko, dokida ili prenaglašava inovativnost poezije I 19^a). Za uopšteniju karakterizaciju versifikacije I 19^a izuzetno je značajna svakako bila monografija P. Đovanetija o italijanskoj romantičarskoj baladi, koja s novelom u stihu predstavlja najvažniji pesnički žanr romantičke književnosti, kao i pomenuta monografija S. Bocole o metrici 19. veka.¹⁷

¹⁴ Zucco 2001.

¹⁵ Soldani 2004, Soldani 2016. A iz ugla prevoda srpske i hrvatske usmene poezije M. Bradaš (Bradaš 2016).

¹⁶ Elwert 1950, Bausi-Martelli 2021, Martelli 1995.

¹⁷ Giovannetti 1999, Bozzola 2016.

2.3. Analiza srodnih pojava u metrici srpskih i hrvatskih romantičara imaće za cilj da dalje ispita vezu između metričke prakse i opšte kulturne orijentacije na koju su ukazali u prvom redu S. Petrović i Z. Kravar, i to iz ugla pomenutih protivrečnosti što su se sastojale u relativno čestoj upotrebi metričkih formi koje su predstavljale vidan otklon od deklarativno zastupane versifikacije usmene poezije. Predmet razmatranja biće metrika SH 19² kako u izvornoj poeziji odabranih pesnika, tako i u prevodima s italijanskog, od polovine 19. veka do prevoda D. Stanojevića i početaka 20. veka.

Analiza upravo prevoda italijanske poezije pruža mogućnost preciznijeg opisivanja *propustljivosti* versifikacionog sistema u SH 19², odnosno njegove *privrženosti* modelu usmene versifikacije budući da je glavna strategija prevođenja u SH 19² tokom većine veka bila strategija podomaćivanja stranog teksta (s izvesnim hronološkim razlikama između S 19² i H 19²) i da je ta strategija podrazumevala traganje za funkcionalnim ekvivalentima za metričke oblike polaznog teksta.¹⁸ Ona je, pri tome, posebno dugo trajala upravo u prevođenju italijanske poezije, a upravo su stalni oblici pesme te pesničke tradicije (sonet i tercina, pre svega), kao i oblici koji su italijanskim stihovima mogli biti metrički adekvati (npr. jampski jedanaesterac), bili u najvećoj meri opterećeni semantičkim asocijacijama koje su slabo odgovarale opštoj usmerenosti SH 19². U našoj analizi prevoda razmatraćemo u kojoj su meri prevodioci prihvatili poticaje italijanske versifikacije, a koliko su bili bliski dominantnim metričkim modelima nacionalne književnosti. Na taj način moći ćemo preciznije da utvrdimo koje su stihovno-formalne činjenice bile metrička „nužnost” u prevedenom tekstu, one kojima se pokazivala opredeljenost narodnom i, dakle, nacionalnom kanonu, a šta je to što se, mada nije percipirano kao izvorno nasleđe SH 19², ipak prihvatilo.

U skladu s takvom postavkom analize i ciljevima, prevodi italijanske poezije koji će biti predmetom ispitivanja u našem radu neće biti razmatrani sa stanovišta njihove umetničke vrednosti i opšte (jezičko-stilske) vernosti italijanskim originalima, već će biti razmatrani suštinski na istoj razini kao i izvorni tekstovi. U odnosu na originalne pesme, prevodi mogu biti indikativniji za naše istraživanje po tome što, kako je rečeno, u njima dolazi do eksplicitnog sameravanja s metričkim oblicima prema kojima je versifikacija SH 19² pokazivala naročit otpor. Istovremeno se može pretpostaviti da u prevodima, zbog same prirode tog tipa teksta, pesnici mogu biti nešto otvoreniji ka italijanskom književnom sistemu i njegovim oblicima, zbog čega ćemo paralelno ispitivati recepciju metričkih formi i u izvornim tekstovima pesnika-prevodilaca. U tom smislu ćemo zaključke analize prevoda proveravati analizom originala, a versifikaciju originala imati u vidu, tragom pristupa Jiržija Levija,¹⁹ radi razlučivanja opštih metričkih navika pesnika-prevodilaca od pojedinosti što eventualno zavise od izvornika koji se prevodi.

Predmetom analize biće konkretno: *ustrojstvo stiha* (njegova osnovna metričko-ritmička struktura); *metričko-ritmičke figure* (npr. sinalefa); *metričko-sintaktički aspekti* (opkoračenje i sintaktička organizacija strofe); *ustrojstvo strofe* – odabir i raspored vrsta stihova i rima. Rezultati analize biće iščitavani na podlozi zaključaka opštih studija o (meta)metrici 19. veka u srpskoj i hrvatskoj književnosti (u prvom redu Slamnig 1981, Petrović 1986, Kojen 1996), o prevodima

¹⁸ Pod prevođenjem posredstvom funkcionalnog ekvivalenta podrazumevamo one slučajeve u kojima je, Kravarovim rečima, prevodni stih osetljiv „na etos originalnog stiha”, a neosetljiv „na njegov metar” (Kravar 1993, 91). Pod „etosom stiha” zagrebački teoretičar ima u vidu one pojave iz oblasti stihovnog kojima se bavi upravo semantika stiha (up. Isto, 53 n. 3). Dok se prevođenje u „merilu izvornika” odnosi na pokušaj iznalaženja prevodnog oblika koji bi u metričko-ritmičkom pogledu bio što verniji originalu, prevođenje stihom koji spram originala stoji kao njegova „analogijska metafora” (Isto, 92) odnosi se na odabir prevodnog metra što se s originalom podudara jedino „po kriteriju etosa, što će reći po stupnju i tipu funkcionalne specijaliziranosti” (Isto, 90). Primer funkcionalne zamene bilo bi prenošenje italijanskog jedanaesterca srpskim i hrvatskim asimetričnim desetercem u 19. veku (koji su međusobno slični po funkciji koju su zadobili u svojim književnim sistemima), dok je srpski i hrvatski adekvat istom italijanskom stihu jampski jedanaesterac (iako je, razume se, zbog suštinskih razlika između versifikacionih sistema, metričko-ritmička sličnost između metra u polaznom i ciljnom kontekstu i u tom slučaju samo delimična).

¹⁹ Levý 2011, 199: “Generally speaking, the translator may be expected to preserve the style of the translated poetry, but a more relevant approach is to investigate poetry translations with the objective of *establishing which of their formal aspects reflect the style of the source and which represent the translator’s own poetics*. [...] It can be determined with greater precision which stylistic features are specific to the poetics of the translator and which are variable, conforming with the original, *if we can compare a number of translations by a given translator made from sources written in disparate styles and if we can further compare these translations with original writing by the translator*” (kurziv naš).

italijanske poezije (pre svega Tomasović 1976, Zogović 1987, Avirović 2012), o tipologiji odnosa između izvornog i prevodnog stiha (Kravar 1993), a oslonićemo se i na zaključke naših ranijih istraživanja o prevodima s italijanskog u 19. veku (Aleksić 2021, 2024a, 2024b).

U prvom odeljku ovog dela (III §2.1.) analiziraćemo izvorne tekstove i prevode s italijanskog M. Pucića i S. Buzolića nastale u periodu od 40-ih do kraja 80-ih godina, dva pesnika koji su se pokazali naročito otvorenim ka italijanskim oblicima pesme i strofe, ali i ne i italijanskom jedanaesteru, kao i druge prevodioce kod kojih se uočava isti odnos prema italijanskoj versifikaciji. Ako se privrženost „domaćem sistemu pevanja” kod ovih prevodilaca ogleda u zameni jedanaesterca asimetričnim desetercem 10(4 + 6), pokušaćemo da utvrdimo u kojoj meri su oni dosledni u prihvatanju tog modela s obzirom na druge njegove konvencije i koliko je privrženost uopšte moguća prilikom prenošenja tercine, soneta, kancone i, naročito, oblika ode i kanconete.

U drugom odeljku (III §2.2.) ispitaćemo versifikaciju B. Radičevića i P. Preradovića, pesnika koji su, mada uz određene razlike, pokazali otpor ne samo prema jampskom jedanaesteru, već u izvesnoj meri i prema italijanskim oblicima strofe i pesme, a istražićemo i prevode u kojima se oblik pesme izvornika ne zadržava. Ako takav odnos prema oblicima strofe i pesme jeste već po sebi znak veće privrženosti modelu usmene pesme u odnosu na pesnike koje analiziramo u prvom poglavlju ovog dela doktorske radnje, cilj će biti da preciznije ispitamo razloge tog otpora, ali i da razmotrimo privrženosti ovih pesnika i prevodilaca usmenoj pesmi na planu *stiha*, a trgom studija koje su u srpskom i hrvatskom romantičarskom stihu uvidele silabičko-tonski stih, drugačije metričko-ritmičke strukture od usmenog (studije L. Kojena i M. Franičevića).

U trećem, poslednjem odeljku (III §2.3.) osvrnućemo se na prevode s italijanskog nakon prvog uvođenja jampskog prevodnog stiha u SH 19². Razmotrićemo najpre prevode iz 80-ih godina iz konzervativnih područja književnosti na srpskom i hrvatskom (tj. iz „dalmatinsko-dubrovačke” te „crnogorsko-bokeljske” regije), potom prelazak sa simetričnog dvanaesterca 12(6 + 6) na jedanaesterac u prevodima D. Stanojevića iz 90-ih godina spevova L. Ariosta, Dantea i T. Tasa i, na kraju, metričke razloge u osnovi prvih „jampskih” prevoda u Hrvatskoj i Srbiji, od 60-ih i 70-ih godina i L. Kostića, T. Trnskog i A. Šenoe do 90-ih i A. Tresića Pavičića. Na taj način pokušaćemo da ispitamo kako se osipanje narodnog kanona odrazilo na metričke odabire srpskih i hrvatskih prevodilaca prvenstveno na kraju 19. i početima 20. veka, što posredno baca svetlo na odabire koje oni prave u ranijim decenijama, u doba deklarativne uzoritosti usmene versifikacije.

III. Semantika italijanskih stihovnih oblika u italijanskoj poeziji prve polovine i srpskoj i hrvatskoj poeziji druge polovine 19. veka

I. RECEPCIJA STALNIH METRIČKIH OBLIKA U ITALIJANSKOJ POEZIJI PRVE POLOVINE 19. VEKA (I 19¹)

I.1. ALESSANDRO MANCONI: METRIČKO NASLEĐE NA RASKRŠĆU POETIKA

I.1.1. Kako smo već prethodno, u opštem razmatranju problema, ukazali, tercina i njena recepcija u 19. veku predstavljaju za našu postavku istraživanja plodno tle, poglavito u izvedbi najvećeg predstavnika italijanskog romantizma, toliko prisutnog i na istočnoj obali Jadrana, A. Manconija. Radi razumevanja recepcije tercine (njenih morfoloških i semantičkih aspekata) kod ovog pesnika i u I 19¹ uopšte, neophodno je prvo ukazati, sada na podrobniji način, na specifičnu istoriju njene recepcije od početaka, tj. od Danteove *Komedije*, do razdoblja u našem fokusu.

Kako podseća Soldani, za razliku od drugih oblika takođe vekovne tradicije – npr. soneta, u italijanskoj književnosti tipično lirskog, i toskanske oktave, njenog tipično narativnog oblika, *terza rima* jeste metrička forma čija se specifičnost ogleda u njenoj *žanrovskoj otvorenosti*.¹ Već s Petrarkom i Bokačom, odnosno *Triumfima* (*Trionfi*) i *Ljubavnom vizijom* (*Amorosa visione*), a tragom Dantea, tercina se opet zapaženo javlja u narativnoj upotrebi, u žanru alegorijske vizije (it. *visione allegorica*). Drugačije nego u Petrarke, tokom narednog, 15. veka ona je čest oblik i lirskih sastava ljubavnih kanconijera, ali se i inače, još od 14. veka, javlja u velikom broju žanrova. Oblik je, između ostalog, didaktičke poezije, ekloge, satire (zapaženo kod Ariosta), elegije i mitološkog speva, a česta je i u prevodnoj književnosti (u tercinama su, primera radi, prvi italijanski prepevi na pučki Vergilijevih *Bukolika*).² Razlog takve njene upotrebe, ukazuje Soldani, leži verovatno u samoj prirodi teksta u kojem se prvi put javila i s kojim jeste neraskidivo povezana: semantička polivalentnost tercine duguje se možda tematskoj „sveobuhvatnosti” i odgovarajućem plurilingvizmu i pluristilizmu *Komedije*, neiscrpnom repertoaru formalnih postupaka – svakako i metričko-sintaksičkih – kojem će se italijanski pesnici tokom vekova neprestano vraćati.³

Za naša razmatranja višeznačnost ove stalne forme jeste relevantna jer donekle relativizuje ranije navedena zapažanja o njenoj „neprirodnoj upotrebi” (it. *snaturamento*) u I 19¹ s obzirom na ono što bi trebalo da bude njena tipična funkcija u ranijoj tradiciji. Ako uzmemo u obzir raznolikost istoriju recepcije tercine, njenu lirsku upotrebu u Beršeovim *Izbeglicama iz Parge* iz 1823. ne moramo, dakle, nužno oceniti kao netradicionalnu. Istaknimo još jednom da već u samoj *Komediji* tercina jeste nosiocem i lirskih sadržaja, čega je verovatno najpoznatiji primer Frančeskina ispovest iz V pevanja *Pakla*. Kako bismo preciznije utvrdili u kojoj se meri mogu aktualizovati ili neutralizovati „tradicionalna” *značenja* tercine, u kojoj se meri, to jest, ona i dalje ipak potencijalno ostvaruje kao sredstvo intertekstualne veze s poezijom ranijih razdoblja, neophodno je zato da uzmemo u obzir njenu žanrovsku „fleksibilnost” i višestruke mogućnosti njenog interpretiranja.

U Manconijevoj poeziji tercina se javlja jedanput. Pripada, kao i ostali stariji stalni oblici, s izuzetkom kancone,⁴ periodu pre 1810. godine, odnosno fazi pesnikovog pesništva „pre konverzije” (*prima della conversione*),⁵ kada Manconi još uvek jeste neoklasicistički pesnik i pobornik vekovne italijanske pesničke i metričke tradicije. Ako uzmemo u obzir asocijacije tercine na *Komediju* i

¹ Up. Petrović 1986, 131.

² Up. i Beltrami 2011, III–III2.

³ Up. A. Soldani, „Introduzione. Dante e la terza rima”, u Facini *et al.* 2020, 8 i d.

⁴ Iz tog perioda jesu pesnikovi nekoliko soneti; zatim ljubavna oda *Qual su le Cinzie cime* (‘Kao nad vrhom Kintosa’), u jedanaestercima i sedmesticima; epistolarna idila *Adda* (‘Ada’), u nerimovanom jedanaestercu; kao i četiri satirične besede (it. *sermoni*), u istom stihovnom obliku, nastale u periodu 1803–1804 (*Amore a Delia*, ‘Amor Deliji’, *A Gio. Battista Pagani*, ‘Đovan Batisti Paganiju’, *Panegirico a Trimalcione*, ‘Panegirik Trimalhionu’, *Se alcun da furia d’irritato nervo*, poznatija kao *Sulla poesia*, ‘O poeziji’).

⁵ Kako ovo razdoblje prvi naziva A. Kjari (Alberto Chiari). Up. *Poesie di Alessandro Manzoni prima della conversione* (con note critiche di A. Chiari), Firenze, Le Monnier, 1939.

recepciju kakvu je Dante imao kod romantičarskih pesnika, možda može delovati neobično njeno odsustvo u Manconijevoj poeziji nakon „konverzije”: u njegovim *Svetim himnama*, građanskim odama i tragedijama. To odsustvo jeste još zanimljivije ako imamo u vidu da je tradicija kojoj se pesnik potom okrenuo bila, kako smo podsetili na početku (I §1.5.), tradicija melodrame, oličena u poeziji P. Metastazija, od koje su predromantičari, u prvom redu V. Alfijeri, napravili otklon u jezičko-stilskom pogledu i približili se upravo danteovskom jeziku, u kojem su uvideli izraz pogodniji istorijskom trenutku od Metastazijeve arije.⁶

Razloge odsustva tercine kod Manconija romantičara treba verovatno potražiti u samom tekstu u kojem ju je pesnik upotrebio jedini put. Reč je o alegorijskoj viziji u četiri pevanja, naslova *Trijumf slobode*, dovršenoj najverovatnije potkraj 1801, kada je pesnik imao samo petnaest godina,⁷ a prvi put objavljenoj posthumno, 1878. godine.⁸ U vreme kada *Trijumf slobode* nastaje, mladom pesniku još uvek je stalo da njegova „lira / proizvede zvuk onaj učenom uhu po volji” (IV 35–36).⁹ Kako podseća L. Danci (Luca Danzi), njegov jezičko-stilski uzor tada jeste V. Monti, istaknuti predstavnik italijanskog neoklasicizma, koji, kako u to doba veruje Manconi, „velikog Pesnika Beatrichinog dostiže, / a katkad i prestiže [...]” (IV 166–167).¹⁰ Uzoritost njegove poezije Manconi i eksplicitno iskazuje („I ja takođe, i ja, Prorok petnaestogodišnji, / ja te sledim izdaleka, i tvoja je blistava svetlost / meni vodilja na plemenitom poprištu”, IV 181–183).¹¹ S dve Montijeve vizije u tercini, obliku obaveznom u ovom žanru, *Basvilijanom* (*Bassvilliana* ili *In morte di Ugo Bassville*, 1793) i *Maskeronijanom* (*Mascheroniana* ili *In morte di Lorenzo Mascheroni*, prva tri pevanja 1801),¹² Manconi u *Trijumfu* ulazi u neposredan intertekstualni dijalog. U Montijevim tekstovima pesnik nalazi model „političke aktuelizacije Danteovog pesništva”,¹³ kao i žanra alegorijske vizije, koja mu se, s obzirom na *Komediju* kao arhetipski model, mogla činiti prikladnom za književno uobličavanje diskursa o društveno-političkim prilikama njegovog doba, neposredno pre i posle Linevilskog mira

⁶ Up. Dionisotti 1967: «E certo l'asprezza di Dante poteva essere utile medicina per chiunque volesse guarire dall'esile delicatezza del linguaggio metastasiano». („Danteova oporost svakako je mogla biti dobar lek svakome ko je želeo da ozdravi od krhke nežnosti Metastazijevog jezika.”)

⁷ O vremenu nastanka teksta up. uvod u *Trijumf* u Manzoni 2012 (ur. L. Danci [Luca Danzi]) i Tanzi Imbri 2024, 33–34.

⁸ *Del Trionfo della libertà*, poema inedito di A. M. con lettere dello stesso e note, preceduto da uno studio di C. Romussi, Milano, Paolo Carrara Libraio Editore, 1878.

⁹ («[...] fa' che del mio plettro / esca la voce ai colti orecchi grata», cit. prema Manzoni 2012, kao i naredni odlomci iz istog teksta.)

¹⁰ («Tu il gran Cantor di Beatrice aggiungi, / e l'avanzi talor; [...]»)

¹¹ («Ed io puranco, ed io, Vate trillustre, / io ti seguo da lunge, e il tuo gran lume / a me fo scorta ne l'arringo illustre».)

¹² Prvi jeste tekst reakcionarnog karaktera o Francuskoj revoluciji čiji je protagonista sena revolucionara Uga od Basvila, ubijenog u Rimu zbog subverzivnog, republikanskog delovanja (Nicolas Jean Hugou de Basseville, it. Ugo di Basseville, 1753–1793). Naslov potonjeg odnosi se na L. Maskeronija (Lorenzo Mascheroni, 1750–1800), književnika, profesora na Univerzitetu u Paviji i funkcionera Cisalpinske republike. O tekstološkim aspektima i istoriji objavljivanja ovog dela, up. B. Tanzi Imbri, *Per la “Mascheroniana” di Vincenzo Monti: la storia editoriale dell'opera e il testo dei primi tre canti*, “Filologia italiana” (2023), pp. 135–153. Napomenimo da su u tercinama i dva ranija Montijeva dela: *La visione di Ezechiello* (1776) i *La bellezza dell'Universo* (1781).

¹³ Up. uvodne napomene za *Trijumf slobode* u Manzoni 2012 (para. 6, kurziv naš): «Significativo è al proposito l'elogio del Monti ribadito alla nota (f), dove sull'autografo sotto cassatura si legge ‘[Il più gran] poeta de' nostri tempi’, poi ridotto a ‘Un gran poeta...’, che potrebbe apparire incongruo alla materia politico-rivoluzionaria estrema del *Trionfo*. E tale sarebbe se la poesia del Monti non costituisse per il giovane Manzoni *il filtro per una attualizzazione politica di quella dantesca*, autorità eletta – fin dalla *Bassvilliana* (1793) – a principale modello di stile. [...] e nel tentativo di formarsi un nuovo linguaggio egli aveva ostentatamente *innestato nel Trionfo, particolarmente in posizione marcata di rima, luoghi eletti dei due autori-guida*, la cui presenza risulta quasi paritaria, sia per quel che riguarda *le immagini*, scelte tra le più intense ed emotive, sia per *la lingua*, che esibisce termini rari e spesso unici, anche neologici, e giunture impetuose che ancora stupiscono». („Značajna je u vezi s tim pohvala Montiju potertana u noti (f), gde u autografu ispod popravke čitamo: ‘[Najveći] pesnik našeg doba’, što je potom prepravljeno u ‘Veliki pesnik...’, a na prvi bi pogled moglo da deluje u neskladu s radikalnom političko-revolucionarnom materijom *Trijumfa*. I zaista bi bilo tako da Montijeva poezija za Manconija nije bila filter za političku aktualizaciju Danteovog pesništva, koje još od *Basvilijane* (1793) jeste uzor uzdignut na rang glavnog stilskog modela. [...] u pokušaju da stvori nov jezički izraz, Manconi je u *Trijumfu* nakalemio na upadljiv način, prvenstveno u poziciji rime, odabrana mesta iz dva uzorita autora, koji su podjednako zastupljeni kako u pogledu pesničkih slika, među kojim Manconi bira najsnažnije i najemotivnije, tako i na nivou jezika, kojeg odlikuju retki, neretko osobeni leksički odabiri, među kojima i neologizmi, i upečatljivi leksički spojevi koji još uvek zapanjuju.”)

1801. U skladu s postavkama žanra, Manconi u *Trijumfu* sagledava italijanske prilike i u njihovom istorijskom smislu (u kontekstu istorije Italije protumačene kao povest kolektivne borbe za slobodu), i u svetlu etičkih, političkih i drugih opštih pitanja (slobode i tiranije, društveno-političke uloge crkve i religije, korumpiranosti vlasti i srodnih problema). A usklađena s tematsko-žanrovskim određenjem teksta jeste i tercina, koja se u žanru vizije definitivno ustalila još s *Vizijama* pesnika 18. veka A. Varana (Alfonso Varano).¹⁴

Iako se u ovom periodu još uvek ugleda na klasične uzore, Manconi već tada predoseća da tradicionalno bavljenje poezijom nosi sobom znatne poteškoće kako u pogledu same mogućnosti inoviranja i originalnosti, tako u pogledu recepcije eventualnih novatorskih poduhvata. U sonetu *Novo intatto sentier segnami, o Musa* (1802–1803) zatražiće od Muze, kako kazuje naslov, da mu pokaže „netaknutu stazu” i izraziti bojazan da je svaki put do slave „zaprečen” i „tuđim koracima već utaban”,¹⁵ ali i nameru da istraje u traganju za sopstvenom pesničkom individualnošću: „Neka barem, ako posustanem na askrejskoj stazi, / drugi kažu: ‘Na vlastitim tragovima počiva’”.¹⁶ I u nešto ranijem *Trijumfu* Manconi je pažljiv čitalac *Komedije*, ali je naročito zainteresovan za one aspekte Danteovog speva i njegove recepcije kod Montija što su rezultat jezičko-stilskog i metričkog *eksperimentisanja*. Kako u napomenama uz tekst iscrpno pokazuje Danci, upadljivo česti u *Trijumfu* jesu leksički citati rešenja iz *Komedije* koja su u njoj *hapax*, a u potonjoj tradiciji, sve do Montija, generalno retka. Njih pesnik svesno ističe u svom tekstu i neretko postavlja u poziciju rime, kao što je često slučaj u predlošku.

Iz Danteovog speva Manconi ne preuzima samo formalne postupke, već i naročito snažne pesničke slike i motive potencijalno funkcionalne diskursu o *Trijumfu slobode*. U njihovoj recepciji on opet nastoji da ode korak dalje od modela, i to radi svojevrzne *aemulatio* u funkciji vlastite afirmacije kao pesnika, ali i radi jačeg retoričkog efekta koji zahteva specifična ideološka postavka teksta.¹⁷ Jezičko-stilskim i tematsko-motivskim aspektima *Komedije* Manconi pribegava radi saopštavanja specifičnih ideoloških pozicija – jakobinskih i, dakle, antiklerikalnih – koje se po oštini ili po svom sadržaju razilaze sa Danteovim. Jer ako firentinskom pesniku „brani / poštovanje prema uzvišenim ključevima” da koristi „teže reči” (*Inf.* XIX 100–103, *più gravi*, ‘zahtevnije, tragičnije’, od *gravitas*),¹⁸ kod milanskog pesnika takva zadržka izostaje, a kritika Crkve biva preinačena u kritiku Religije, neraskidivo vezane za Tiraniju (I 125–127: „I tako dve utvare jedna drugu obavijaju / i tako su pripijene i među sobom isprepletene // da srce jedne u grudima druge kuca”).¹⁹ Mladi pesnik razilazi se, uostalom, i s pozicijama svog savremenika Montija: u *Trijumfu* zastupa dijametralno

¹⁴ O Varanovim *Vizijama* up. R. Verzini, *Introduzione*, u A. Varano, *Visioni sacre e morali* (ed. critica a c. di R. Verzini), Alessandria, Edizioni dell’Orso, str. 9–17.

¹⁵ To su koraci kanonskih pesnika, apsolutnih uzora u žanrovima u kojima su ostavili najveći trag: Dantea, Petrarke, T. Tasa, V. Alfijerija, Đ. Parinija (Giuseppe Parini).

¹⁶ «Novo intatto sentier segnami, o Musa, / onde non stia tua fiamma in me sepolta. / È forse a somma gloria ogni via chiusa, / che ancor non sia d’altri vestigj folta? // [...] / Deh! fa che, s’io cadrò sul calle Ascreo, / dicasi almen: su l’orma propria ei giace» (st. 1–4 i 13–14, cit. prema Manzoni 2012).

¹⁷ Tako je, na primer, u III pevanju *Trijumfa* jedna od ključnih Danteovih tema – problem legitimnosti svetovne vlasti Crkve i problem svetoprodajstva, zapaženo tematizovan u XIX pevanju *Pakla*, čije se etičke implikacije sagledavaju ovde pre u društveno-političkom nego u duhovnom ključu – udružena s pesničkim slikama XXXII–III pevanja. Nakon invektive protiv napuljske kraljice Marije Karoline Austrijske i kardinala F. Rufa (Fabrizio Ruffo di Calabria), saučesnika u ukidanju kratkotrajne Napuljske republike (1799), pojavljuje se krvožedni duh sestre Marije Karoline – sama Marija Antonaeta (*la barbara consorte di Luigi*, III, 228). Ona, izgovorivši na gubilištu prezrive reči protiv poraženih republikanaca (229–233), počinje da pije njihovu krv i proždire njihovo meso (214–219, 233–234: «Avidamente pria fiutò il carname, / e rallegrossi, e poi con un sogghigno / guatò de’ semivivi il bulicame // quindi il muso tuffò smilzo ed arcigno, / e il diguazzò per entro a la fiumana, / e il labbro si lambì gonfio e sanguigno // [...] e sì dicendo morse / le membra, e rosicchiò l’ossa e le polpe»), a pridružuje joj se i četa sveštenika (*uno stuolo di Leviti*, 238) koji se utrkaju u ispijanju krvi dok pevaju „paklene, đavolske himne” («gl’infernali scotean diabolic’inni», 249).

¹⁸ «E se non fosse ch’ancor lo mi vieta / la reverenza de le somme chiavi / che tu tenesti ne la vita lieta, // io userei parole ancor più gravi» (cit. prema Dante 1991, ur. A. Kjavači Leonardi [Anna Maria Chiavacci Leonardi]). Skraćenicom *Inf.* označavamo, ovde i u ostatku rada, *Pakao*, *Pg.* se odnosi na *Čistilište*, a *Par.* na *Raj*, kao što je uobičajeno u italijanskoj literaturi.

¹⁹ («E l’una a l’altra larva s’avvicchia, / e stan fra lor sì avvilluppate e strette, // che il cor de l’una al sen de l’altra picchia».)

suprotan stav u odnosu na reakcionarnu i antifrancusku *Basvilijanu* (koje će se, međutim, i sam autor kasnije odreći) i svesno bira, suprotno enkomijastičkoj postavci *Maskeronijane*, da svoj političko-ideološki diskurs ne organizuje oko ličnosti Napoleona Bonaparte, kojeg, štaviše, u ovom tekstu i ne spominje.

Manconijev pokušaj da nastavi tradiciju, ali i da istovremeno iskaže vlastitu individualnost odrazio se, kako smatramo, i na metričko-sintaktičkom planu njegovog teksta. To ćemo pokušati da pokažemo analizom, u kojoj se držimo, tragom L. Beloma (Leonardo Bellomo),²⁰ metoda i kriterijuma koje primenjuje A. Soldani u analizi sintakse italijanskog soneta 14. veka.²¹ Ispitaćemo udeo (1) sintaktičkih pauza među tercinama naspram različitih tipova sintaktičke veze ostvarene putem (2) koordinacije, (3) subordinacije (s inverzijom glavne i zavisne ili bez nje) i (4) opkoračenja u širem smislu (*procedimenti inarcati*).²² Naše nalaze upoređićemo sa statistikom koju je Belomo izradio za *Komediju*, Petrarkine *Trijumfe*, Montija, Leopardija i tercine pesnika 18. i 19. veka iz Leopardijeve *Hrestomatije*, u koje spadaju: *Kapitoli* N. Fortegverija (Niccolò Forteguerra, *Capitoli*), *Elegije* S. Fjorentina (Salomone Fiorentino, *Elegie*, 1790), *Pesma Menikonea Frufola* Đ. Pertikarija (Giulio Perticari, *Cantilena di Menicone Frufolo*, 1816), jedna ekloga i *Svete i moralne vizije* A. Varana (*Visioni sacre e morali*, 1749–1766).²³ U *Tabeli 1* navodimo brojčane i procentualne podatke o makrosintaksi²⁴ Manconijeve tercine do kojih smo u našoj analizi došli:

Tabela 1

Tercine	I pevanje	II pevanje	III pevanje	IV pevanje	<i>Trijumf slobode</i>
<i>Koordinacija</i>	7 (10,93%)	3 (4,16%)	7 (7,61%)	2 (3,12%)	19 (6,5%)
<i>Glavna-zavisna</i>	2 (3,12%)	12 (16,66%)	6 (6,52%)	5 (7,81%)	25 (8,56%)
<i>Zavisna-glavna</i>	3 (4,68%)	3 (4,16%)	5 (5,43%)	1 (1,56%)	12 (4,11%)
<i>Opkoračenje</i>	3 (4,68%)	4 (5,55%)	2 (2,17%)	5 (7,81%)	14 (4,79%)
<i>Sintaktičke veze</i>	15 (23,43%)	22 (30,55%)	20 (21,73%)	13 (20,31%)	70 (23,97%)
<i>Sintaktičke prekidi</i>	49 (76,56%)	50 (69,44%)	72 (78,26%)	51 (79,69%)	222 (76,03%)
<i>Strofičke granice</i>	64 (100%)	72 (100%)	92 (100%)	64 (100%)	292 (100%)

Poređenje ovih i Belomovih statistika ukazuje na to da je procentualni odnos sintaktičkih prekida i veza u *Trijumfu* sasvim u skladu s ranijom poezijom, pre svega sa srednjim vrednostima za *Komediju* (79,25% i 20,75%), *Trijumfe* (76,14% i 23,86%), *Pesmu* Đ. Pertikarija (79,07% i 20,93%) i Montijeve četiri vizije (74,26% i 25,74%). Procenti su identični onima za deset pevanja *Čistilišta* koje analizira Belomo (76,03% i 23,97%), dok Fortegveri i Varano iz *Vizija* teže znatno češćem sintaktičkom povezivanju tercina (31,45% i 37,04%) nego Manconi, a Varano iz *Ekloga* ređem (15,89%). Upadljive su, s druge strane, varijacije u pojedinačnim pevanjima *Trijumfa slobode*: u II pevanju sintaktičke veze javljaju se u čak 30,55% slučajeva, a u Belomovom korpusu taj postotak prestižu samo Pertikari i Varano iz *Ekloga*, dostiže ga Leopardi iz *Novih vernika* (30,56%), a približavaju mu se Monti iz *Maskeronijane* (28,6%) i Leopardi iz prevoda (29,17%). Varijacije se tiču, još važnije, kvantitativnog odnosa različitih tipova veze među tercinama u četiri pevanja: od koordinacije koja pokriva polovinu veza u I pevanju; subordinacije tipa glavna-zavisna (u nastavku: GZ) koja dostiže istu relativnu

²⁰ Bellomo 2020.

²¹ Soldani 2003, 390–407.

²² Pod opkoračenjem „u širem smislu” podrazumevamo slučajeve u kojima se ista prosta ili konstituentska rečenica nastavlja u narednoj tercini, nezavisno od ritmičko-intonacionih efekata takvog prenošenja i njegovog uticaja na odnos između metričkih i sintaktičkih granica u stihovima koje „opkoračenje” zahvata.

²³ Radi uporedivosti naših i Belomovih brojčanih podataka svrstali smo u tip subordinacije, drugačije nego Soldani, i rečenice uvedene para-subjunktorem *che/ché* (*para-subordinativo*). Up. Soldani 2003, 403–404 n. 19, i Bellomo 2020, 250.

²⁴ Pod makrosintaktičkom organizacijom oblika podrazumevamo odnos sintaktičkih i strofičkih granica. Pod mikro-sintaktičkom ili međustihovnom organizacijom mislimo na odnos između sintakse i granice stiha.

čestotu u II pevanju; preko suštinskog izjednačavanja koordinacije i dva tipa hipotaktičkog povezivanja (GZ i ZG) u III pevanju; do izjednačavanja tipa GZ i opkoračenja u IV pevanju.

Ono što Manconija izdvaja u odnosu na pesnike Belomovog korpusa jeste veća zastupljenost subordinacije GZ (8,56%), koja je viša samo kod Fortegverija (11,95%) i Varana iz *Vizija* (11,6%), a gotovo jednaka kod Pertikarija (8,14%) i Montija iz *Basvilijane* (8,11%). Ona se kod našeg pesnika ostvaruje nauštrb koordinacije i, naročito, tipa ZG (4,11%), koji dostiže veću učestalost kod gotovo svih ostalih pesnika s izuzetkom Đ. Pertikarija (kod kojeg je potpuno odsutna) i N. Fortegverija (3,77%): primera radi, u Montijeva četiri teksta ostvaruje se na 7,5% strofičkih granica (čak 16,82% u *Lepoti univerzuma*). Još više se, međutim, naš pesnik razlikuje od ostalih po upotrebi *opkoračenja* na granici tercine. Ono jeste češće jedino u Montijevoj *Maskeronijani* i Varanovim *Vizijama*, kod kojeg sintaktičke veze i njihovi različiti tipovi i inače dostižu najviše postotke u odnosu na prethodnu tradiciju ovog oblika:

Tabela 2

Tercine	Opkoračenje (%)
Dante, <i>Komedija</i> (Inf. I–X, Pg. I–X, Par. I–X)	2,68
F. Petrarka, <i>Trijumfi</i>	2,17
S. Fjorentino, <i>Elegije</i>	1,5
Đ. Pertikari, <i>Pesma</i>	1,16
N. Fortegveri, <i>Kapitoli</i>	2,20
A. Varano, <i>Ekloga</i>	1,16
A. Varano, <i>Vizije</i>	9,23
V. Monti, <i>Jezekiljeva vizija</i>	0,00
V. Monti, <i>Lepota univerzuma</i>	0,93
V. Monti, <i>Basvilijana</i>	0,95
V. Monti, <i>Maskeronijana</i>	5,08
V. Monti – tercine	2,75
A. Manconi, <i>Trijumf slobode</i>	4,79

Kao što se vidi u *Tabeli 2*, Manconi se ovim postupkom služi mnogo češće nego gotovo svi raniji pesnici obuhvaćeni Belomovim korpusom, češće nego i sam Monti u prve tri vizije i u sva četiri teksta u proseku. Opkoračenje na granici tercine naročito je često u II i IV pevanju, gde dostiže 5,55%, odnosno 7,81% (kako se vidi u *Tabeli 1*). Ostvaruje se, uz to, na raznovrsne načine i tiče različitih vrsta reči i rečeničnih konstituenata, a javlja se i s inverzijom (anastrofom) i drugim figurama reda reči i bez njih, što proizvodi manje ili više izrazite ritmičke i intonacione efekte. Navedimo nekoliko primera: PRIDEV + IMENICA («[...] gli *addormentati* // *spirti* destarsi alfin, e la Tedesca», '[...] *usnuli* // *duhovi* probudiše se napokon, i Nemačku', IV 60–61; «[...] turba che di *vane* // *larve* di fasto gonfia e di burbanza», '[...] četa od *ispraznih* / *varki*, od oholosti naduvena, i od bahatosti', IV 87–88); SUBJEKAT + PREDIKAT («*E tal di risse amante e di litigi* // D'invido morso *addenta* il suo vicino», 'Pa *jedan* što tuču i svadnju voli // ujedom punim zavisti *grize* bližnjega svoga', IV 99–100); PREDIKAT + SUBJEKAT («[...] *venne* // *La gran madre de' Fabj e de' Scipioni*, '[...] *dode* // *veličanstvena mati Fabijevaca i Scipiona*', I 51–52; «[...] *strinse* la temuta abena // *Quei*», '[...] *zgrabio* strašne uzde // *onaj*', II 129–130); PREDIKAT + OBJEKAT («*Immolando* a la Patria, ostia gradita, // *L'affetto di parente*», 'Žrtvujući zarad otadžbine, kao dobrovoljnu žrtvu, // *očinsku ljubav*', II 33–34); OBJEKAT + PREDIKAT («[...] che di sua salma *appuzza* // *le viscere cruenta di Parigi*», '[...] što svojim lešom *smradi* // *krvavu utrobu Pariza*', III 225–226), itd.

Učestalost opkoračenja i subordinacije GZ rezultira zapravo hijerarhijom postupaka povezivanja tercina koja se ne javlja ni kod jednog drugog pesnika iz Belomovog korpusa: 1. subordinacija GZ, 2. koordinacija, 3. opkoračenje u širem smislu, 4. subordinacija ZG. Najpribližniji jeste Varano iz *Ekloge*, ali se kod njega tip ZG javlja češće nego opkoračenje.

I makrosintaktičko ustrojstvo Manconijeve tercine potvrđuje, dakle, da se pesnik ugleda na V. Montija (a posebno na *Maskeronijanu*), ali i da mu je stalo da usvoji najmanje oprobana rešenja koja poezija ranijih razdoblja stavlja na raspolaganje. Valja, međutim, primetiti i da tercina očigledno

nudi suženi manevarski prostor za inovacije. Deo razloga zbog kojih ju je Manconi u potonjoj poeziji napustio možda treba potražiti upravo u okolnosti da je tercinu ipak teško posvojiti na zaista originalan način. Premda bismo hipotezu mogli dokazati tek nakon što ispitamo i ostale stalne oblike iz neoklasicističke faze, to odsustvo u ovom momentu potencijalno možemo motivisati putem dva međusobno povezana razloga *metametričke* prirode.

Prvi, raniji, tiče se, kako smatramo, promene odnosa prema Montijevoj poeziji, do koje dolazi još u neoklasicističkoj fazi, i pre, dakle, romantičarskog „zaokreta”. Autor *Basvilijane* i *Maskeronijane* našao se, naime, izvan kanona velikih pesnika već u pomenutom sonetu *Muzi*, započetom godinu dana nakon alegorijske vizije.²⁵ Nije nelogično pretpostaviti da je posledica ove promene bila i promena stava prema samom obliku Montijevih tekstova što su za mladog Manconija bili najrelevantniji i s kojima je on u *Trijumfu* ušao u neposredan intertekstualni dijalog. Manje je važno to što se, kako smo rekli, on od samog početka donekle razilazi sa svojim uzorom u ideološkim pozicijama i nadovezuje i na širu tradiciju tercine u žanru vizije,²⁶ pre svega, kako je ukazao Đ. Folea (Gianfranco Folea), na njene ekspresionističke i realističke aspekte.²⁷ Kada od Montija odstupa, Manconi to čini, naime, kako bi ušao u dijalog sa svojim uzorom i pri tome, kako je primetila kritika, drugačiji stav često iznosi kada *Maskeronijanu* eksplicitno citira.²⁸

Nakon *Trijumfa* (1801) i „Muze” (1802), Manconi ne menja stav jedino prema Montiju, već generalno redefiniše prvobitne koncepcije pesničkog stvaranja i okreće se društveno angažovanoj, satiričkoj poeziji koja valja „da podučava mnoštvo” (*erudire la moltitudine*)²⁹ i Pariniju kao autoritetu u takvoj vrsti poezije. Da su kod Manconija poetika i (meta)metrika usko povezane, pokazuje to što pesnik tada ne napušta samo tercinu, već i drugi strofički oblik svoje rane poezije – sonet, a za naredne pesme, besede iz 1803–1804 i idilu *Ada*, bira nerimovani jedanaesterac. Na taj način uspostavlja direktnu vezu s novim uzorom, Parinijem, koji je ovaj metrički oblik upotrebio najzapaženije, a tragom duge tradicije satiričke poezije u toj formi, u didaktičko-satiričkom spevu *Dan* (*Il Giorno*: prvi deo, *Il Mattino*, ‘Jutro’, 1763; drugi deo, *Il Mezzogiorno*, ‘Podne’, 1765).³⁰

Drugi, hronološki nešto kasniji razlog odsustva tercine u potonjoj Manconijevoj poeziji zapravo je rezultat dovođenja do krajnjih konsekvenci prvog razloga – postupnog udaljavanja od (neo)klasicizma s njegovim pragmatičkim i vanknjiževnim pretpostavkama i implikacijama. Tiče se, kako smatramo, otklona koji naš pesnik od tada pravi ne samo od pojedinih uzora iz prethodne tradicije – Montija i drugih ranijih uzora, ali i samog Parinija – već i od samog tradicionalnog razumevanja poezije uopšte. Ono od čega Manconi pravi otklon jesu, na prvom mestu, jezičko-stilska i metrička obeležja tradicionalne poezije koja pesnik sada sagledava razmatrajući njihovu ulogu u recepciji teksta kod *šire publike*. Kako ukazuje F. Gavaceni (Franco Gavazzeni), već „1806. ono što razdvaja i korenito razlikuje Manconija od blisko prošlog vremena Montija i Foscologa, ono po čemu će kasnije biti čak antitetičan Leopardiju, jeste poimanje književnog jezika kao *jezika komunikacije koju reguliše upotreba* s obzirom na to da je usmerena, barem kada je namera u pitanju, ka publici nestručnjaka, drugačijoj od publike koja se obično poistovećivala sa samim piscima”.³¹

²⁵ *Introduzione* u Manzoni 2012 (para. 16).

²⁶ Odstupanje od Montijevog primera ogleda se i u tome što Manconi u *Trijumfu* ne nastavlja inovaciju koju u žanr uvode *Basvilijana* i *Maskeronijana*, u kojima više nije reč o viziji pesnikove duše koja se obrela u zagrobnom životu, već jednostavno o onostranom putovanju pokojnika (Uga od Basvila i Lorenca Maskeronija).

²⁷ Up. uvod u *Sermoni (1803-1804)* u Manzoni 2012 (para. 9).

²⁸ Kako ukazuje B. Tanci Imbri (Tanzi Imbri 2024, 35).

²⁹ Up. Gavazzeni 2005, X.

³⁰ Parinijev spev ponovo je objavljen i tako ponovo aktualizovan za generaciju italijanskih pesnika s početka 19. veka u okviru njegovih sabranih dela 1801, kada su prvi put štampani treći i četvrti deo speva (*Il Vespro*, *La Notte*). Mislimo na izdanje: *Opere di Giuseppe Parini* (pubblicate ed illustrate da F. Reina), I, Milano, presso la Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, 1801.

³¹ Gavazzeni 2005, XI–XII (kurziv u prevodu naš): «All’altezza del 1806 quello che separa e distingue radicalmente Manzoni dal passato prossimo di Monti e di Foscolo, quello che più tardi lo renderà addirittura antitetico a Leopardi, è la concezione della lingua letteraria come lingua di comunicazione regolata dall’uso perché rivolta, almeno nelle intenzioni, a un pubblico non specialistico, diverso da quello che d’abitudine si identificava con la comunità degli scrittori, o, al limite, come nel caso dell’autore dei *Canti*, con sé stesso».

Nove književnojezičke i stilsko-metričke koncepcije Manconi će nastojati da ostvari, kako smo pomenuli, u poeziji religijske tematike – u poznatim *Svetim himnama* (*Inni Sacri*, prvo izdanje 1815, drugo 1822) – i poeziji građanske i političke tematike, te tragedijama. I u tom slučaju Manconi će s novim koncepcijama uvesti i novu metriku, ali će raskid s ranijim stvaralaštvom biti mnogo oštiji. Ako je i ranije eksperimentisao s formom i tragao za subjektivnim, originalnim rešenjima, sada jasno možemo uočiti da pokušava da se definitivno oslobodi od „ograničenja i oblika koje je vekovima nametala tradicija” i od poezije Muza uopšte („na askrejskoj stazi”, *sul calle Ascreo*, kako kaže u pomenutom sonetu), koja mu se odveć činila dalekom i neistinitom i u odnosu na konkretnu društvenu stvarnost, a i na hrišćansku istinu. Pokušaj saopštavanja te istine u pesničkom činu mogao se uspešno sprovesti samo „u okviru formalnih struktura čiju je umešnu izgradnju nužno bilo *prikriti*” i lišiti svakog utiska retoričnosti.³² Prema Manconiju, naime, jeste upravo formalnog tipa razlog zbog kojeg „pisci ne mogu da postignu efekat koji [...] žele, da poduče, to jest, mnoštvo, da ga zainteresuju za lepo i korisno i da na taj način učine stvarnost malo više nalik onome što bi ona trebalo da bude”.³³

Takav efekat, čini se, nije bilo moguće postići u slučaju tercine. Iako je zbog upotrebe u tradiciji, a naročito u *Komediji*, mogla biti pogodna za pesme religijske tematike poput *Himni*, tercina je Manconiju mogla delovati nekompatibilno s novom poetikom zbog semantičkih valenci koje je stekla u poeziji (svakako, i Montijevoj) što je bila upućena drugačijoj publici i samim tim se ostvarivala u drugačijim oblicima i na drugačijem jeziku, „mrtvom” tj. klasičnom: „[...] tolika [je] razdaljina između govornog i pisanog jezika, da se ovaj drugi gotovo mrtvim jezikom može zvati”.³⁴ Potvrdu za utisak da tercinu nije moguće prilagoditi novoj poetici i da je ona ipak suviše označena ranijom poezijom Manconi je mogao pronaći, uostalom, i u vlastitom eksperimentisanju s njenim metričko-sintaktičkim aspektima u *Trijumfu*. Suženi prostor za inoviranje na koji smo ukazali mogao je samo potvrditi utisak da ova stalna forma ipak pripada „mrtvom jeziku”, a formalno eksperimentisanje možemo zato shvatiti i kao znak da je pesnik već tada gledao na tercinu kao na donekle „istrošenu” formu koju valja na neki način obnoviti. Iz tog razloga će se Manconi, kada izmeni poetički pravac, negativno osvrnuti na formalne aspekte ovog teksta, dok će sentiment u njegovoj osnovi i dalje osećati kao sebi blizak.³⁵

³² Up. *Introduzione* u Manzoni 2012 (para. 24, kurziv u prevodu naš): «Con gli *Inni sacri* Manzoni tenta per la prima volta di sganciare la poesia dall'ipoteca di termini e forme imposta secolarmente dalla tradizione. La riconosciuta falsità sociale che ha imposto la centralità di una poesia esiliata sul calle ascreo, e quindi lontana dal vero reale prima che *santo*, può essere definitivamente smascherata da chi ha conosciuto la Verità assoluta, quella evangelica. [...] L'esaltazione del messaggio divino poteva per ciò avvenire solo entro strutture formali la cui sapiente elaborazione andava dissimulata». („U *Svetim himnama* Manconi po prvi put pokušava da odvoji poeziju od nasleđa izraza i formi koje je vekovima nametala tradicija. Onaj koji je spoznao apsolutnu Istinu, onu iz Jevandolja, sposoban je da prepozna i raskrinka za sva vremena društvenu laž kojom se u središte postavila poezija skrajnuta na askrejsku stazu i zato daleka i od svakodnevne, a kamoli svete istine. [...] Božansku poruku bilo je moguće uzdići samo u okviru formalnih struktura čiju je umešnu izgradnju nužno bilo *prikriti*.”)

³³ Kako kaže u pismu K. Forijelu od 9. II 1806. (cit. prema Gavazzeni 2005, IX): «[...] lo stato dell'Italia divisa in frammenti, la pigrizia e l'ignoranza quasi generale hanno posto tanta distanza tra la lingua parlata e la scritta, che questa può dirsi quasi lingua morta. [...] gli scrittori non possono produrre l'effetto che eglino [...] si propongono, d'erudire cioè la moltitudine, di farla invaghiare del bello e dell'utile, e di rendere in questo modo le cose un po' più come dovrebbero essere» (‘[...] rasparčanost Italije, lenjost i gotovo opšte neznanje proizveli su toliku razdaljinu između govornog i pisanog jezika da se ovaj drugi gotovo mrtvim jezikom može zvati. [...] pisci ne uspevaju da proizvedu učinak koji [...] žele da postignu: da poduče, to jest, mnoštvo, da ga zainteresuju za lepo i korisno i da na taj način donekle približe stvarnost onome što bi ona trebalo da bude.’)

³⁴ Up. prethodnu fusnotu.

³⁵ Up. pesnikovu zabeležku nav. u Manzoni 2012 (para. 1) uz IV pevanje *Trijumfa* (kurziv naš): «Questi versi scriveva io Alessandro Manzoni nell'anno quindicesimo dell'età mia, non senza compiacenza, e presunzione di nome di Poeta, *i quali ora con miglior consiglio, e forse con più fino occhio rileggendo, rifiuto*; ma veggendo non menzogna, non laude vile, non cosa di me indegna esservi alcuna, i sentimenti riconosco per miei; *i primi come follia di giovanile ingegno*, i secondi come dote di puro e virile animo». (‘Ove stihove pisao sam ja, Alesandro Manconi, u petnaestoj godini svoga života, ne bez samodopadnosti i uobražavanja imena pesnika, a sada ih s više razboritosti, i istančanijim možda okom opet čitajući, odbacujem; ali pošto u njima ni neistina, ni niskog dodvoravanja, niti bilo čega mene nedostojnog ne nalazim, osećanja prepoznajem kao svoja; stihovi jesu mahnitost mladalačkog uma, osećanja dar čista i muževna duha.’)

1.1.2. Isti odnos prema tradiciji – okretanje ka ranijim uzorima u potrazi za različitim metričko-stilskim mogućnostima, ali i težnja ka njihovoj subjektivnoj recepciji – uočavamo i u upotrebi soneta u neoklasicističkoj fazi. Za svaku shemu rimovanja u Manconijevim sonetima – četiri sheme u pet tekstova – postoje, kao što je očekivano za ovu formu, prethodnici u ranijoj poeziji: ABBA ABBA CDE CDE (u *Se pien d'alto disdegno e in me sicuro*, 'Ako pun uzvišenog prezira i u sebe uveren') jeste najčešća opcija kod Petrarke (u 116 soneta)³⁶ i Manconi je upotrebljava, svakako ne slučajno, u tekstu u kojem se najeksplicitnije nadovezuje na staru italijansku ljubavnu liriku. I shema ABAB ABAB CDE CDE (u dva soneta: incipita *Come il divo Alighieri l'ingrata Flora*, 'Kako je uzvišenog Aligijerija nezahvalna Firenca', i *Francesco, e' non fu mai chi per sentiero*, 'Frančesko, niko se nikad po stazi') takođe ima izuzetno dugu istoriju upotrebe, od Đakoma da Lentinija (Giacomo da Lentini, 13. vek) i sicilijanske pesničke škole, preko Danteovih soneta i *Kanconijera* (Rvf. 134, 187, 318),³⁷ pa sve do 18. veka i *Pesama Arkađana* (*Le Rime degli Arcadi*, 1716–1781), u kojima se javlja u nešto više od četrdeset primeraka.³⁸ Sheme ABAB ABBA CDE CDE (u pomenutom *Novo intatto sentier segnami, o musa*) i ABAB BAAB CDC EDE (u *Capel bruno: alta fronte: occhio loquace*, 'Kosa smeđa, visoko čelo, živahno oko'), s druge strane, ne vode poreklo iz najstarije poezije: *fronte* ABAB BAAB, u kombinaciji s drugačije rimovanim tercetima, javlja se u *Kanconijeru* (Rvf. 210 i 295), a naročito, potom, u lirici 16. veka u znaku stilske kategorije *gravitas*,³⁹ ali je ovde udružena sa shemom terceta (CDC EDE), koja se, u ranijoj poeziji sporadična,⁴⁰ afirmiše tek poslednjih decenija 18. veka i naročito u 19. veku (u poslednjem tomu *Pesama Arkađana* dostiže čak 16%).⁴¹ U sonetu *Novo intatto sentier* tipičan Petrarkin tercet (CDE CDE) udružen je s katrenima ABAB ABBA, u ranijoj poeziji izuzetno retkim,⁴² koji zapravo jesu „hibridan” oblik nastao ukrštanjem dva osnovna modula (ukrštenog, najčešćeg ali ne i jedinog u sicilijanskoj poeziji; i obgrljenog, kojeg afirmiše stilnovizam).

Mada se recepcija soneta kod Manconija ostvaruje u okvirima već oprobanih mogućnosti, nije reč, kako sugerišu već sheme rima, o nastavljanju neke određene „sonetne tradicije”, već o paralelnoj upotrebi različitih opcija koje su u tradiciji zabeležene, ali ne i jednako učestale i zapažene: od „običnih”, kanonskih rešenja (u prva dva navedena slučaja), do onih, iz perspektive istorije italijanskog soneta do 19. veka, srazmerno retkih i „eksperimentalnih” (u druga dva slučaja). Pesnikovo kratko bavljenje ovom formom otežava donošenje opštih zaključaka, ali bismo, tragom Soldanijevih zapažanja o Tomazeovom metričkom repertoaru,⁴³ mogli ipak reći da Manconijevi soneti ne obrazuju tradicionalnu celinu sagledani kao korpus, uprkos tome što pojedinačna rešenja jesu manje ili više uobičajena. I u njima opažamo da princip usložnjavanja shema – kao vid, zapravo, subjektivne recepcije forme – zamenjuje vekovima važeće načelo selekcije manjeg broja varijanti oblika čije *ponavljanje* u jednom pesničkom opusu omogućava da *prepoznamo* da je dati opus izdanak određenog „pesničkog metajezika oblika” (u ovom slučaju: neke sonetne tradicije, npr. petrarkističke).

Da ovakvu recepciju možemo tumačiti kao rezultat pesnikovog traganja za „vlastitom stazom”, sugerišu i činjenica da njegova *variatio* jeste usredsređena na katrene, sa četiri različita načina rimovanja u pet tekstova (ABBA ABBA; ABAB ABAB; ABAB BAAB; ABAB ABBA), odnosno na segment oblika u kojem je sama varijabilnost – s obzirom na obaveznost dve rime – ograničena i koji je u glavnom toku italijanske lirike, naročito od 16. veka, ređe bio predmetom

³⁶ Magro-Soldani 2017, 42.

³⁷ Za sheme rima soneta i drugih stalnih oblika kod starijih italijanskih pesnika, od početaka do T. Tasa, up. *Archivio Metrico Italiano* (u nastavku: *AMI*).

³⁸ Za metrički repertoar četrnaest tomova *Pesama Arkadijske akademije* (*L'Accademia dell'Arcadia*, osnovane u Rimu 1690. i dan danas aktivne), up. Baragetti 2012.

³⁹ Magro-Soldani 2017, 90.

⁴⁰ Često se javlja, na primer, u 16. veku u pesništvu A. Minturna (Antonio Sebastiani Minturno), u znaku izrazitog eksperimentisanja s formom (up. Boccia 2019), ali i u dva soneta T. Tasa (*Vuol che l'ami costei, ma un duro freno i Luci sovra ogni luci altiere e liete*) (up. *AMI*).

⁴¹ Magro-Soldani 2017, 128.

⁴² Nalazi se opet kod Minturna, u *Sprito real che 'l real manto e i fregi* i *L'ardente foco che nel primo assalto* (up. Boccia 2019).

⁴³ Up. Soldani 2016.

strukturnih intervencija. Osim toga, i kada sagledamo Manconijeve inovacije na nivou rime što se javljaju i u ranijoj poeziji – od Arkadana sve češćeg, kako smo rekli, terceta CDC EDE ili „hibridnog” katrena ABAB ABBA, koji se u arkadijskim *Pesmama* javlja u petnaest primera, ali se susreće i kod ranijih pesnika naročito sklonih metričkim eksperimentima, npr. dva puta kod A. Minturna (1500–1574) i B. Baldija (Bernardino Baldi, 1553–1617),⁴⁴ još jednom uočavamo da pesnik nastoji da primeni najmanje istražene varijante tih inovacija. Tercet CDE EDE jeste jedna od najčešćih opcija kod Minturna, ali se javlja samo jednom s katrenima ABAB BAAB, dok se kod istog pesnika pomenuti katreni ABAB ABBA nijednom ne kombinuju s tercetima CDE CDE. Jeste još indikativnija i hronološki relevantnija činjenica da se u četrnaest tomova arkadijskih *Pesama*, u korpusu od ukupno 5252 soneta, kako vidimo na osnovu repertoara S. Barađeti (Stefania Baragetti), ove dve sheme javljaju samo po jednom.⁴⁵

Ako se Manconijev pokušaj subjektivnog, kritičkog prihvatanja tradicije u sonetu ispoljava, osim na planu rima, i na tematsko-formalnom planu, kako je ukazala kritika,⁴⁶ on jeste naročito upečatljiv na razini metričko-sintaktičke i diskurzivne organizacije tekstova. Razmotrimo prvo sonete *Come il divo Alighier l'ingrata Flora* i *Francesco e' non fu mai chi per sentiero*, s istom shemom rima (ABAB ABAB CDE CDE):

	<i>Come il divo Alighier</i> L'INGRATA FLORA ERRAR FEA per civil rabbia sanguigna, pel suol, cui liberal natura infiora, ove spesso il buon nasce, e rado alligna, 5 <i>esule egregio narri</i> , e Tu pur ora duro esempio ne dai, Tu, cui MALIGNA SORTE sospinse, e tiene incerto ancora in questa di gentili alme madrigna. Tal premj, Italia, i tuoi migliori, E POI 10 CHE PRO SE PIANGI, e 'l cener freddo adori, e al nome voto onor divini fai? Sì da' barbari oppressa opprimi i tuoi, e ognor tuoi danni e tue colpe deplori, pentita sempre, e non cangiata mai. ⁴⁷	Francesco, e' non fu mai chi PER SENTIERO SPARSO DI FRONDE E FIOR fino a VERACE GLORIA franco poggiasse, o BELLO O VERO quaggiù CERCANDO, o s'altro ai savi piace. Poiché invidia furente in sul PRIMIERO VARCO s'affaccia, e 'l vulgo, a cui dispiace quanto è gentile, e degli affetti il FERRO STUOL, che in sublime cor sempre è più audace. Tu invidia, e vulgo, e te pur vinci, SALDO in tua fera virtù SEMPRE, e nell'IRTO MANTO di Stoa ravvolto: oh vero IN TERRA FELICE! io pien d'alto disdegno, e CALDO DI DUO BEGLI OCCHI or cerco lauro or mirto, col mondo sempre, e con me stesso in guerra. ⁴⁸
--	--	---

⁴⁴ O metričkom eksperimentisanju pesnika 16. veka B. Baldija, up. M. Dal Cengio, *Gli strumenti statistici di fronte alle bizzarrie metriche: riflessioni di metodo a partire da Bernardino Baldi*, in *Letteratura e Scienze*, Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI, Pisa, 12–14 settembre 2019 (a c. di A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre), Roma, ADI editore, pp. 183–234.

⁴⁵ Prva shema u sonetu incipita *L'antica, e lunga fiamma, ond'arsi, e chiara* ('Drevni i dugovečni plam, kojim sam izgarao, i sjajni') B. Danelija (Basilio Giannelli, 1662–1716), druga u *Guazza e temprà nel fonte, a cui fan sponda* ('Kvasi i hladi na izvoru, koji zaklanjaju') Đ. Kasijanija (Giuliano Cassiani, 1712–1778).

⁴⁶ Kako ukazuje V. Bođone (Valter Boggione), tragom Gavacenija, u pesničkom autoportretu *Capel bruno, alta fronte, occhio loquace* (nastalom krajem 1801. a prvi put objavljenom 1878–1879), na primer, jasno se uočava dug srodnim tekstovima V. Alfijerija i U. Foskola: sonetima *Sublime specchio di veraci detti* ('Uzvišeno ogledalo istinitih reči', iz 1786, objavljenom u *Opere varie filosofico-politiche, in prosa e in versi, di Vittorio Alfieri da Asti*, III, Parigi, Molini, 1801) i *Solcata ho fronte, occhi incavati intenti* (1802), koji je Manconi, prema Danciju, morao čitati u rukopisu. Romantičarski pesnik iskazuje, međutim, nešto drugačiji stav u odnosu na prethodnike glede mogućnosti spoznaje sebe, tematizovanoj u poslednjem delu ovih tekstova (up. Manzoni 2013, ur. V. Bođone, *Introduzione*, I. para. 4).

⁴⁷ Cit. prema Manzoni 2012. („Kako je uzvišenog Aligijerija nezahvalna Firenca / da luta prisilila, građanskim borbama okrvavljena, / širom zemlje koju priroda velikodušno cvećem krasi, / u kojoj se često pravednik rađa, a retko opstaje, // pripovedaš i ti sâm u plemenitom izgnanstvu, i ti nam isto / gorko svedočanstvo pružaš, ti, na kojeg se zla / kob obrušila i kojeg još drži u neizvesnosti / u ovoj zemlji što je plemenitim dušama maćeha. // Tako tlačiš, Italijo, svoje najbolje, pa zašto / kasnije liješ suze i beživotni prah uzdižeš / i mrtvom imenu božanske časti ukazuješ? // Tuđinci te tlače, a ti tlačiš svoje, / i vazdan svoje nesreće i nepravde oplakuješ, / večito se kaješ, nikada ne menjaš.”)

⁴⁸ Cit. prema Manzoni 2012. („Frančesko, nikad se niko nije po stazi / posutom zelenilom i cvećem do istinske slave slobodno uspinjao, za lepotom i istinom / ovde dole tragajući, ili za drugim što je mudrima po volji. // Jer se mahnita zavist pri prvom koraku / ukazuje, i s njom svetina, kojoj je mrsko / sve što je plemenito, / te osećanjâ opaka / vojska, koja je u plemenitim srcima najsmelija. // Ti i zavist, i svetinu, i sebe samog ipak pobeđuješ, postojan / u tvojoj strogoj

U pogledu kompozicije oba teksta pokazuju tendenciju, karakterističnu već za sicilijanski sonet, da *objektivan* i *subjektivan* diskurs o materiji budu delegirani u dve različite strofičke celine, tj. *fronte* i *sirmu*. U prvom tekstu, pojedinačni primeri – izgnanstva D. Aligijerija (st. 1–5) i F. Lomonaka (Francesco Lomonaco, st. 5–8) – izneti su u katrenima, dok je opšta situacija na koji se oni odnose – istorijska nepravdičnost Italije prema najboljim pojedincima, prvo nezasluženo progonjenim, a potom oplakivanim i slavljenim – opisana u tercetima. U drugom tekstu redosled jeste obrnut i katreni su su zaduženi za opšta, „objektivna” zapažanja o poteškoćama u sticanju „istinske slave” (st. 1–4) i uzrocima tih poteškoća (st. 5–8: zavist, „prosta svetina”, kao i izražena osećajnost, najviše razvijena upravo u „plemenitim srcima”), dok su u tercetima iskazana pojedinačna iskustva – pomenutog F. Lomonaka (st. 9–11), koji se „ogrnut stoičkom togom” uspešno nosi s tri pomenute prepreke, i samog pesnika (st. 12–14), koji neprestano „sa svetom i samim sobom ratuje”.

Zajedničke ovim sonetima jesu i pojedinosti koji se tiču makrosintaktičke organizacije teksta: *fronte* i *sirma* međusobno su jasno sintaktički odvojene, a uočava se, u prvom tekstu, pokušaj neutralizacije granice između dva katrena putem subordinacije (podržan ukrštenom shemom rima, koja teži ka objedinjenom čitanju prve dve strofe) s inverzijom zavisne (objekatske) i glavne rečenice, koja održava napetost intonacije sve do kraja prvog polustiha 5. stiha (*Come il divo Alighieri l'ingrata Flora errar fea, // [...] esule egregio narri*, ‘Kako je uzvišenog Aligijerija nezahvalna Firenca da luta prisilila // [...] u plemenitom izgnanstvu pripovedaš’); u drugom tekstu, u kojem su katreni takođe povezani subordinacijom, ali bez inverzije (st. 1–4, glavna: *Francesco, e' non fu mai...*; st. 5–8, zavisna uzročna rečenica: *poiché invidia furente [...] / s'affaccia, e 'l vulgo [...] / e degli affetti il fero / stuolo*, ‘Jer se zavist mahnita [...] / ukazuje, i puk [...] / i osećanjâ opaka / vojska’), granica je neutralizovana i između terceta, i to putem opkoračenja odnosno prebacivanja (st. 11–12: *oh vero in terra // felice*, ‘O, istinski na zemlji // srećniče!’).

Ako je makrosintaktička organizacija dva soneta slična, osetne razlike očitavaju se na nivou međustihovne sintakse. U drugom tekstu upadljiv je *legato* koji se postiže učestalim opkoračenjima preko granica stiha (istaknutim malim verzalom) koja „produžavaju” jedanaesterac, ali i figurama reda reči: inverzijom, s pomenutim intonacionim efektima (često glagola i njegove odredbe, npr. u st. 1–3: *chi per sentiero / [...] / franco POGGIASSE*, ‘niko se po stazi / [...] / nije slobodno USPINJAO’; st. 3–4: *o bello o vero / quaggiù CERCANDO*, ‘ili za lepotom ili za istinom / ovde dole TRAGAJUĆI’; st. 10–11: *nell'irto / manto di Stoa RAVVOLTO*, ‘oštrim plaštom / stoičkim OGRNUT’); zatim hiperbatonom (npr. st. 9–10: *saldo in tua fera virtù sempre, 'postojan u tvojoj strogoj vrlosti uvek'*); kao i glasovnim ponavljanjima (npr. u st. 3: “gloria franco poggiasse, o bello o vero”; st. 13: “di duo begli occhi or cerco lauro or mirto”). Dok ovaj sonet odlikuju duže melodijske linije – pojedinačne rečenice produžene su širenjem pojedinačnih konstituenta tako da pokrivaju čitave strofe (npr. putem epifraze u subjekatskoj konstrukciji iz st. 5–8: *l'invidia s'affaccia, e 'l vulgo [...] e degli affetti il fero stuol*), u prvom tekstu zapažamo, nasuprot tome, načelno kraće melodijske linije koje su posledica bitno drugačije sintaktičke organizacije: nakon pomenute složene rečenice u inverziji (st. 1–5), koja je već dovela u pitanje sintaktičku prepoznatljivost prvog katrena i, dakle, unutrašnju simetričnost *fronte*, potonje proste, nezavisne i zavisne rečenice iscrpljuju se na kraju stiha (npr. u st. 12) ili polustiha (npr. u rečenicama u st. 5–6 i 6–7, među kojima je pauza ritmički potcrtana uzastopnim naglascima na 6. i 7. slogu), ili se sintaksička granica rečenice ne poklapa ni sa jednom od te dve metričke granice (st. 9).

Treći sonet koji razmatramo, *Se pien d'alto disdegno e in me sicuro*, doima se kao srednje rešenje između dva teksta. Sa *Come il divo Alighier...* deli makrosintaktičke osobine: vezu između katrena putem subordinacije s inverzijom zavisne (pogodbene), u prvom, i glavne rečenice, u drugom katrenu (st. 1–5: *Se [...] / alteramente io parlo e penso e scrivo / [...] / e piacer sozzo e vano onor non curo; // opra è tua, Donna*, ‘Ako [...] / oholo ja govorim i mislim i pišem / [...] / i za nisko zadovoljstvo i ispraznu slavu ne marim, // zasluga je tvoja, Gospo’), kao i sintaktičku prepoznatljivost

vrlosti uvek i oštrim plaštom / stoičkim ogrnut: o, istinski na zemlji // srećniče! A ja, pun uzvišene srdnje i zaljubljen / u dva lepa oka, sad tražim čas lovor, čas mirtu, / sa svetom uvek, i sa samim sobom, u ratu.’)

terceta. Sa *Francesco*, *e' non fu mai* ima zajedničku međustihovnu sintaktičku organizaciju i tendenciju da maksimalno proširi pojedinačne rečenice u okvirima strofičkih granica, zbog čega se ovde glavna rečenica u inverziji ne zaključuje, kao ranije, na početku, već, usled gomilanja odnosnih rečenica, na kraju drugog katrena:

Se pien d'alto disdegno e in me sicuro
alteramente io parlo e penso e scrivo
oltre l'etate e il vil tempo in ch'io vivo,
e piacer sozzo e vano onor non curo;
5 opra è tua, Donna, e del celeste e PURO
FOCO che nel mio petto accoglie il VIVO
LUME de gli occhi tuoi, che mi fa schivo
di quanto parmi, al tuo paraggo, impuro.
Piacerti io voglio; né piacer ti posso,
10 fin ch'io non *sia*, ne gli atti e pensier miei,
mondo così ch'io ti somigli in parte.
Così per la via alpestra io mi son mosso:
né, volendo ritrarmene, *il* potrei;
perché non posso intralasciar *d'amarte*.

Ako pun uzvišenog prezira i u sebe uveren
oholo ja zborim i mislim i pišem,
iznad svojih godina i opakog vremena u kom živim,
i za nisko zadovoljstvo i isprazne časti ne marim,
zasluga je tvoja, Gospo, i božanske i čiste
vatre što u mojim grudima prima živu
svetlost tvojih očiju, zbog koje se klonim
onoga što mi je, u poređenju s tobom, nedostojno.
Da ti budem po volji želim; ali to ne mogu biti
dok ne postanem, u postupcima i mislima svojim,
dovoljno plemenit da na tebe malo zaličim.
Tako sam se vrletnom stazom denuo;
i ne bih mogao, i da hoću, nazad;
jer ne mogu prestati da te volim.

Prvi i poslednji Manconijev sonet, *Capel bruno* (ABAB BAAB CDC EDE) i *Novo intatto sentier* (ABAB ABBA CDE CDE), s druge strane, znatno su drugačiji (prevod navodimo u fusnoti):

CAPEL *bruno*: *alta* FRONTE: OCCHIO *loquace*:
NASO *non grande e non soverchio umile*:
Tonda la GOTA e di color *vivace*:
Stretto LABBRO e *vermiglio*: e BOCCA *esile*:
5 LINGUA or *spedita* or *tarda*, e *non* mai *vile*,
Che il ver *favella* apertamente, o *tace*.
Giovin D'ANNI e DI SENNO; *non audace*:
Duro DI MODI, ma DI COR *gentile*.
La gloria AMO e *le selve* e il *biondo iddio*:
10 Spregio, NON ODIIO *mai*: M'ATTRISTO *spesso*:
Buono AL BUON, *buono* AL TRISTO, A ME sol *rio*.
A L'IRA *presto*, e *più presto* AL PERDONO:
Poco noto AD ALTRUI, *poco* A ME STESSO:
Gli uomini e gli anni mi diran chi sono.⁴⁹

Novo intatto sentier segnami, o Musa,
onde non stia tua fiamma in me sepolta.
È forse a somma gloria ogni via chiusa,
che ancor non sia d'altri vestigi folta?
Dante ha la tromba, e IL CIGNO DI VALCHIUSA
LA DOLCE LIRA; e dietro han turba molta.
Flora ad Ascre agguagliosse; e OROBBIA INCOLTA
EMULÒ Smirna, e vinse Siracusa.
Primo signor de l'italo coturno,
te vanta il secol nostro, e te cui DIEO
VENOSA il plettro, e chi il flagello audace?
Clio, che tratti la tromba e il plettro eburno,
deh! fa che, s'io cadrò sul calle Ascreo,
dicasi almen: su l'orma propria ei giace.⁵⁰

Na makro planu uočava se sintaktička zaokruženost ne samo *fronte* i *sirme*, već i pojedinačnih strofa: za razliku od prethodnih soneta, na granicama katrena ili terceta nema, naime, opkoračenja ili povezivanja putem subordinacije. Ona su, uz to, retka i na granici stiha: u *Capel bruno* jesu sasvim odsutna, dok se u *Novo intatto sentier* javljaju nekoliko puta (st. 5–6, 7–8, 10–11). Takva upotreba ove figure odražava međustihovnu sintaktičku organizaciju koja se u ovim sonetima, za razliku od ostalih, ne kosi s metričkim granicama, već joj je se prilagođava. U *Novo intatto sentier* ukrštena shema rima

⁴⁹ Cit. prema Manzoni 2012. („Smeđa kosa, visoko čelo, živahno oko; / nos ni velik, a ni preterano skroman; / obli obrazi i boje zdrave; / stisnute usne i crvene; usta tanka; // jezik čas brzoplet, čas trom, ali nikad podao, / što otvoreno govori istinu ili ćuti. / Mlad godinama i pameću, smeo ne; / oštrog ophođenja, ali srca meka; // slavu volim i divljine i zlatokosog boga; / prezirem, ali ne mrzim nikad; rastužim se često; / dobar prema dobrima, dobar prema lošima, prema sebi jedino zao. // U ljutnji brz, još brži u praštanju, / slabo znan drugima, slabo sebi samom, / ljudi i godine obznaniće mi ko sam.”)

⁵⁰ Cit. prema Manzoni 2012. („Novu, netaknutu stazu pokaži mi, o Muzo, / da tvoj plamen u meni ne ostane skriven. / Zar je ka vrhovnoj slavi svaki put zaprečen / što nije tuđim koracima utaban? // Dante ima trublju, labud iz Vokliza / umilnu liru; i veliko ih mnoštvo sledi. / Firenca je Askru dosegla; a neuka Orobija [Bergamo] / Smirnu podražavala je i nadmašila Sirakuzu. // Prvi gospodaru italiskog koturna, / ti si našeg doba pohvala, a ti, kome je dala / Venoza plektron, ko ti smeli bič [dade]? // Klio, bilo da se latim trublje ili plektrona od slonovače, / de! pomozmi barem, da ako posustanem na askrejskoj stazi, / drugi kažu: na vlastitim tragovima počiva.”)

u prvom katrenu (AB AB) usmerava tekst ka binarnoj organizaciji jezičkog materijala, koja se zatim prenosi *fronte* u celosti (2 + 2, 2 + 2): u prvom katrenu, koji čine dve zavisnosložene rečenice, takav raspored ostvaruje se rasporedom glavnih rečenica u neparne, a zavisnih u parne stihove, a u drugom, sačinjenom od naporedno složenih rečenica, podržava ga upravo opkoračenjem na granici distiha; u *sirmi* se sintaksa takođe prilagođava strofičkim jedinicama, tj. tercetima, kojima odgovara po jedna zavisnosložena rečenica, i opkoračenje (st. 10–11) jeste opet u funkciji sintakse određene strofičkim granicama.

Odsustvo opkoračenja u *Capel bruno* posledica je, pak, ustrojstva teksta u kojem se uočava veća samostalnost pojedinačnog stiha, koji se jasnije uspostavlja kao relativno samostalna metrička, ali i semantička jedinica zadužena za određenu pojedinost pesnikovog autoportreta.⁵¹ Da je osnovna kompoziciona i značenjska jedinica načelno stih, ukazuje činjenica da je najveća pažnja posvećena upravo njegovoj izgradnji, tj. pažljivom raspoređivanju pojedinačnih elemenata iz figure nabiranja koje ima za cilj da ostvari paralelizme na horizontalnoj osnovi, što često odgovaraju značenjskim analogijama i opozicijama. Tako elementi u hijazmu okupljaju elemente autoportreta u odnosu opozicije: «*duro DI MODI, ma DI COR gentile*» ('*oštrog OPHODENJA, ali SRCA meka*'), «*buono AL TRISTO, A ME sol rio*» ('*dobar PREMA LOŠEM, PREMA SEBI jedino zao*'), «*A L'IRA presto, e più presto AL PERDONO*» (U LJUTNJI brz, još brži U PRAŠTANJU); dok podudarne konstrukcije mogu biti značenjski komplementarne: «*Naso non grande e non soverchio umile*» ('*Nos ni veliki a ni preterano skroman*'), «*NON ODIIO mai: M' ATTRISTO spesso*» ('*NE MRZIM nikad: RASTUŽIM SE često*'), «*poco noto AD ALTRUI, poco A ME STESSO*» ('*slabo znan DRUGIMA, slabo SEBI SAMOM*'). Formalna kohezija između stihova i njihovo obrazovanje u višu celinu, s druge strane, postiže se paralelizmima na vertikalnoj osnovi, ponavljanjem, na primer, spojeva tipa IMENICA + PRIDEV na početku (u st. 1, 2, 5, 7, 8) ili kraju stiha (st. 1, 4); ili epifrazom u uzastopnim stihovima (st. 3–4, «*Tonda la GOTA e di color vivace: / Stretto LABBRO e vermiglio [...]*», «*Obli OBRAZI i boje zdrave: / Stisnute USNE i crvene [...]*').

U odnosu na prethodne, u ova dva soneta drugačija je i diskurzivna organizacija teksta. *Fronte* i *sirma* više nisu nosioci objektivnog odnosno subjektivnog diskursa o temi, pa u *Capel bruno* pesnikov subjektivni doživljaj vlastite ličnosti pokriva drugi katren i tercete i kulminira svešću o trenutnoj nemogućnosti samospoznaje, dok se objektivniji deo opisa – onaj koji se odnosi na fizički izgled pesnika – iscrpljuje u prvoj strofi, možda baš zato što se pesniku objektivni diskurs o sebi čini nemogućim. U *Novo intatto sentier* lično pesničko iskustvo tematizovano je u spoljnim strofama (st. 1–4, 12–14), dok su opšta zapažanja o kanonskim pesnicima sadržana u središnjem delu soneta (st. 5–11), pa je raspored građe suštinski cirkularan (subjektivni – objektivni – subjektivni diskurs).

Imajući u vidu ovakvu sintaktičku organizaciju, kao i plan rima koji smo prethodno opisali, možemo reći da su i za odsustvo soneta nakon konverzije potencijalno bili važni isti razlozi koje smo istakli u vezi s tercinom. Čini se, naime, da je i sonet morao ostati isključen iz romantičarskog repertoara oblika zbog označenosti ranijim pesničkim koncepcijama. Traganje za originalnim izrazom i ustrojstvom u sonetu možemo tumačiti kao znak da je ovaj oblik u svojim tipičnijim varijantama ipak suviše prepoznatljiv kao izdanak već poznate poezije i u tom traganju uvideti pesnikov pokušaj da oblik donekle rastereti „istorijskih naslaga”. Taj pokušaj, čini se, na kraju ipak nije sasvim ispunio pesnikova očekivanja. Istorija italijanskog soneta jeste, drugim rečima, suviše duga i raznovrsna da bi omogućila istinsko skretanje s „askrejske staze”.

1.1.3. Nešto drugačija jeste situacija s Petrarkinom kanonom, koja će se javiti i u romantičarskom razdoblju kao oblik dve pesme građanske tematike. Prva, naslova „April 1814.” (*Aprile 1814*), nastala je tokom događaja o kojima govori (u periodu kada se, između povlačenja francuske i povratka

⁵¹ U prvom katrenu, na primer, svaki stih donosi različite elemente pesnikovog fizičkog opisa, koji se, kao u nekoj vrsti montaže, kreće od vrha glave (st. 1, kosa, čelo i oči), preko sredine (st. 2, nos i obrasi), do donjeg dela lica (st. 4, usne i usta); u prvom tercetu, pozitivnim osećanjima koja u pesniku izaziva svet (st. 9, ljubav prema slavi, divljim predelima i Bogu), slede ona negativna (st. 10, mrskost i tuga, ali ne i mržnja prema onome što nije ispravno), a zatim način ispoljavanja tih osećanja i pesnikovog ophođenja prema drugima i sebi samom (st. 11); u drugom tercetu, tematizovani su pesnikovi međuljudski odnosi (st. 12), zatim upoznatost drugih i samog pesnika s njegovom ličnošću (st. 13) i, na kraju, pitanje samospoznaje (st. 14).

austrijske vojske, javila nada u mogućnost nezavisne Lombardije, raspršena, pak, već u toku nastajanja same kancone),⁵² ali je ostala nepoznata sve do 1883. godine.⁵³ Drugu, naslova „Proklamacija u Riminiju” (*Proclama di Rimini*), inspirisao je Žoašen Mira (it. Gioacchino Murat) istoimenim apelom od 12. maja 1815, u kojem je Napoleonov podanik i vladar Napuljskog kraljevstva pozvao italijanske patriote u borbu za opšte nacionalno oslobođenje. I ova je kancona, mada nedovršena, objavljena kasno, tek 1848, zajedno s odom „Mart 1821.” (*Marzo 1821*).⁵⁴

U vezi s odabirom forme kancone u doba kada je Manconi već romantičarski pesnik jesu zanimljive napomene priređivača izdanja u kojem se ova pesma prvi put pojavila:

Da nije datuma na početku i na kraju i aluzija na politički trenutak u kojem pesnik piše, moglo bi se pretpostaviti da je [kancona „April 1814.”] nastala pre mnogih drugih pesama koje joj hronološki prethode. Jer zaista ne bi delovalo verovatno da je autor jedne takve Kancone dve godine ranije mogao napisati „Vaskrsenje”, godinu ranije „Ime Marijino” i „Božić”, a godinu posle „Stradanje Isusa Hrista”. Pa ipak, nema sumnje, kako zbog pojedinih misli koje se iznose i izraza koji su upotrebljeni, tako zbog pouzdanosti izvora, da je Kancona Manconijeva.⁵⁵

I, zaista, povratak najuzvišenijoj formi klasične italijanske lirike mogao bi se činiti neobičnim za momenat u kojem se Manconijeva poezija već sasvim ustalila na poetičkim osnovama koje su po jezičko-formalnim i metričkim aspektima predstavljale, kako primećuje P.V. Mengaldo, sasvim jasan *otklon* od petrarkističkog pesničkog jezika.⁵⁶ Odabir aristokratske forme, „nepristupačne laicima”, kako će reći Tomazeo, mogao bi se pravdati važnošću i uzvišenošću same teme⁵⁷ – borbe za oslobođenje Italije od tuđinske vlasti. Ona je na polju književne produkcije našla svoje uzorito uobličenje upravo u ovom stalnom metričkom obliku: u Petrarkinoj poznatoj kanconi incipita *Spirto gentil, che quelle membra reggi* (Rvf. 53, ‘Dušo plemenita, što vladaš onim telom’), na koju se „Proklamacija u Riminiju” shemom neposredno nadovezuje (ABC ABC CDdEDE); u čuvenoj *Italia mia, benché ’l parlar sia indarno* (Rvf. 128, ‘Italijo moja, iako je zborenje uzaludno’); kao i u *O aspectata in ciel beata e bella* (Rvf. 28, ‘O, dušo plemenita koju na nebu iščekuju’). Osim toga, ako u slučaju „Aprila 1814” eventualni efekat delimične relativizacije novih poetičkih načela poništava,

⁵² Manconi radi na tekstu „Aprila 1814.” od 22. aprila do 12. maja, iako se austrijska vojska vratila u Milano već dve nedelje ranije, 28. aprila (up. Manzoni 2013).

⁵³ Kada je objavljena u *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni* (a c. di R. Bonghi), vol. I, Milano, Fratelli Rechiedei, editori, 1883, pp. 145–150.

⁵⁴ *Pochi versi inediti di Alessandro Manzoni*, Milano, Tipografia di Giuseppe Redaelli, 1848, pp. 12–15.

⁵⁵ Up. Manzoni 1883, 145: «Senza le date apposte in principio e in fine e le allusioni al momento politico in cui l’autore scrive, si congetturerebbe, ch’essa sia stata scritta prima di molte delle poesie, che la precedono di tempo. Giacchè di certo non parrebbe verosimile che l’autore di una tal Canzone avesse scritto due anni prima la *Risurrezione*, un anno prima il *Nome di Maria* e il *Natale*, e scrivesse un anno dopo la *Passione*. Pure non si può dubitare, sì per alcuni dei concetti, che vi sono espressi e talune locuzioni che vi si usano, sì per l’autorità del testimone, che la Canzone sia del Manzoni».

⁵⁶ Up. Mengaldo 2010, 3: «Per il primo punto: la lirica manzoniana è finalmente quasi del tutto estranea alla vulgata petrarchesca e petrarchistica, il che la oppone alla tradizione poetica che l’ha preceduto, fino allo stesso Parini, e naturalmente la oppone – anche in questo – al petrarchismo trascendentale (benché forse un po’ minore di quanto suoni il detto) del suo contemporaneo maggiore, Leopardi». („Kao prvo: Manconijeva lirika definitivno je sasvim strana Petrarkinom i petrarkističkom modelu, i to je suprotstavlja tradiciji koja joj prethodi, sve do samog Parinija, kao što je suprotstavlja i, naravno, transcendentálnom petrarkizmu najvećeg savremenika, Leopardija.”)

⁵⁷ Kako primećuje i L. Danci (u uvodnim napomenama uz „April 1814.” u Manzoni 2012, para. 9): «La scelta, innovativa per il Manzoni, del genere metrico più proprio nella nostra tradizione alla grande poesia politica, la canzone petrarchesca, dichiara la consapevolezza della gravità dell’argomento dato dal momento politico, cioè il pericolo che l’eccesso furioso di un giorno, dovuto ad animi riscaldati andati troppo oltre nella loro sacrosanta indignazione, potesse ostacolare o addirittura vanificare le legittime aspirazioni degli italiani all’unità della nazione, sentimento che per Manzoni veniva prima di ogni altro terreno». („Odabir, inovativan za Manconija, metričkog oblika što je u našoj tradiciji najprimereniji uzvišenoj političkoj poeziji – Petrarkine kancone, odaje svest o ozbiljnosti teme koju je iznedrio politički trenutak, tj. o opasnosti da bi jedan dan mahnitih izgređa, koje su prouzrokovala zagrejana srca što su u samopravednom nezadovoljstvu prekoračila svaku granicu, mogao sputati ili čak osujetiti legitimne aspiracije Italijana u nacionalno jedinstvo, što je osećanje koje je Manconiju bilo preče od svih drugih ovozemaljskih.”)

uostalom, sama činjenica da pesma nikad nije objavljena za pesnikovog života (a do nas je dospela ne iz izvornog rukopisa, već iz prepisa), u slučaju „Proklamacije u Riminiju” ključna okolnost jeste bio istorijski momenat u kojem se Manconi ovom tekstu vraća radi njegovog objavljivanja – Prvi rat za italijansku nezavisnost (*La prima guerra d'indipendenza italiana*, 23. III 1848. – 22. VIII 1849). Ovom kanconom naš pesnik uspostavlja, naime, kontinuitet i na metričkom planu s počecima vekovne istorije italijanskog pitanja i izražava stremljenja koja je iskazao Petrarka i u formi kojom se za te potrebe poslužio Petrarka, predočavajući ih italijanskoj publici u momentu kada se činilo da su se stvorile povoljne okolnosti za njihovo konačno ostvarenje.

Povratak kanconi ne znači, međutim, nužno i povratak petrarkističkom formalnom modelu. Dok u „Proklamaciji u Riminiju”, s jedne strane, svakako možemo govoriti o postupcima klasične *gravitas* (i u njoj se, kao što smo podsetili, Manconi i putem sheme direktno poziva na Petrarku iz Rvf. 53), u „Aprilu 1814.” uočavamo, sa druge, jezičko-stilske karakteristike istodobnih *Svetih himni* – onu za raniju uzvišenu liriku sasvim atipičnu „konciznost i gotovo sabijenost” izraza (kako je efikasno opisuje Mengaldo)⁵⁸ što se očitava, između ostalog, i kao suženi opseg rečenice i načelno izbegavanje hipotakse (koja se, kada se javlja, takođe ostvaruje u kratkim, nemarkiranim formama, često u vidu implicitnih rečenica, tj. u bezličnim glagolskim oblicima).⁵⁹ „April 1814.” mogao bi se zapravo razumeti i kao pokušaj ostvarivanja kompromisa između Manconijeve stilske jezgrovitosti i zahteva samog metričkog oblika. U kanconi, zbog dimenzija strofe i njene asimetrične, trodelne strukture, koja se tradicionalno potcrtavala i na sintaktičkoj razini, i rečenica nužno teži ka širem opsegu i raznovrsnijim tipovima organizacije. Sasvim je drugačije u strofama *Himni*, građanskih oda i horova, dužine od šest do osam stihova, u kojima preovlađuje binarna rečenična organizacija.⁶⁰

Krajnji primer sintaktičke *gravitas* „Proklamacije u Riminiju”, dijametralno suprotan od one koju ćemo videti u „Aprilu 1814.”, jeste njena uvodna stanca (st. I–12):

- | | |
|--|--|
| <p>5 <u>O delle imprese alla più degna accinto,</u>
 <u>signor</u> che la parola hai proferita,
 che tante etadi indarno Italia attese;
 ah! quando un braccio le TENEANO avvinto</p> <p>10 GENTI che non vorrian toccarla unita,
 e da lor scissa la pascean d'offese;
 e l'ingorde udivam lunghe CONTESE
 DEI RE tutti anelanti a farle oltraggio;
 <u>in te sol uno un RAGGIO</u></p> <p>10 <u>DI NOSTRA SPEME ancor vivea,</u> pensando
 ch'era in Italia un suol senza servaggio,
 ch'ivi slegato ancor vegliava un brando.⁶¹</p> | <p><u>O</u> za najdostojniji poduhvat spremni
 <u>gospodaru</u>, što si reč izustio
 koju je mnogo vekova uzalud Italija čekala;
 ah! kad su joj jednu ruku u OKOVIMA držali
 NARODI koji je ujedinjenu takli ne bi,
 a rasparčanu su je obasipali uvredama;
 i kada smo pohlepna slušali i duga SPORENJA
 KRALJEVA što su žudeli da je zaposednu;
 <u>samo je u tebi jedan TRAČAK</u>
 <u>NAŠE NADE još živeo,</u> verujući
 da u Italiji postoji zemlja bez ropstva,
 da u njoj jedan odrešen još uvek bdi mač.</p> |
|--|--|

U njoj se prepoznaje sintaktički tip (P + P + S),⁶² koji se ovde ostvaruje tako da stancu u celosti obuhvata jedna zavisnosložena rečenica. Prvoj stopi (I–3) odgovara konstrukcija s vokativom (*O... signor*) proširenim putem dve odnosne rečenice (implicitne u participu perfekta, st. 1: *delle imprese*

⁵⁸ Up. Mengaldo 2010, 4: «Il risultato è una concisione e quasi compressione che forse non s'è mai vista tale, almeno dalle nostre parti».

⁵⁹ Up. Mengaldo 2010, 6: «Più in genere, o più normalmente, i periodi della lirica manzoniana, anche quando muniti di subordinate (ma a loro volta tendenzialmente brevi e introdotte dai nessi più comuni e rapidi), di solito non superano i due versi».

⁶⁰ Up. Mengaldo 2010, 6.

⁶¹ Cit. prema Manzoni 2012.

⁶² Tragom G. Gvidolin (Guidolin 2015, 115), oznakom P/P/S obeležavamo stance u kojima su stope i sirma sintaktički odeljene celine; oznakom P+P one u kojima se između stopa javlja neka vrsta sintaktičke veze, a sirma predstavlja novu celinu; P+S odnosi se na stance u kojima su druga stopa i sirma povezane, a dve stope međusobno ne; na kraju, P+P+S se tiče slučajeva u kojima jedna sintaktička celina opkoračuje i granicu između stopa i njihovu granicu sa sirmom (*diesis*), bilo da ovu poslednju celinu ispunjava do kraja ili ne. Pri tome se drži da su metričke particije povezane ukoliko pripadaju istoj složenoj rečenici, a pod njom se podrazumeva *jedna* glavna i jedna ili više zavisnih koje su joj podređene (glavne u naporedno složenim rečenicama posmatraju se, drugim rečima, kao zasebne rečenice).

alla più degna accinto; i eksplicitne u perfektu, u st. 2: *che la parola hai proferito*, na koju se nadovezuje odnosna drugog stepena) koji se odnosi na glavnu rečenicu, lociranu u sirmi (st. 9–10: [*O signor*] *in te sol uno un raggio / di nostra spreme ancor vivea*). Drugu stopu (4–6) ispunjava konstrukcija s vremenskom rečenicom (*quando un braccio le teneano avvinto / genti*), koja se nalazi u naporednom odnosu s još jednom vremenskom iz prvih stihova sirme (st. 7–8: *e [quando] l'ingorde udivam lunghe contese / dei re*), takođe u inverziji sa glavnom (st. 9–10). Od ove poslednje zavisi potom i implicitna uzročna u gerundu (st. 10: *pensando*), upravna u odnosu na dve objekatske drugog stepena u naporednom odnosu asindetski povezane (st. 11–12: *ch'era in Italia un suol...; ch'ivi slegato ancor vegliava un brando*).

Ovakva sintaktička organizacija nalazi uporište u svom predlošku, u pomenutoj Rvf. 53, čija uvodna stanca takođe sadrži zavisnosloženu rečenicu „uzlazne strukture”⁶³ (tj. s prolepsom zavisnih) koja opkoračuje unutrašnje metričke particije strofe (P + P + S) i započinje proširenim vokativom, ali, drugačije nego u „Proklamaciji”, strofu ne ispunjava do kraja.⁶⁴ Nadovezujući se na uzor, Manconi od njega, dakle, odlazi korak dalje i teži da u uvodnoj strofi svoje kancone dosegne još veći stepen formalne artificijelnosti posežući za jednorečeničnom stancom (it. *strofa monoperiodale*), kojoj je u italijanskoj lirici dao legitimitet upravo Petrarka. Ovako ustrojen stancu Petrarka koristi u nekoliko kancona (a jednom rečenicom obuhvata katkad i čitav sonet, transformišući ga putem „širine i napetosti sintakse [...] u tragičku formu, u smislu koji termin ima za Dantea u *Dve*”).⁶⁵ Postupak će imitovati i pesnici prve polovine 16. veka, poglavito B. Taso, takođe najčešće u uvodnim stancama kancona i u kombinaciji s vokativom, a tragom pre svega poznatih i najčešće imitovanih Rvf. 125 (*Se 'l pensier che mi strugge*, ‘Kad bi misao što me razara’) i Rvf. 126 (*Chiare, fresche e dolci acque*, ‘Bistre, sveže i blage vode’).⁶⁶

U „Aprilu 1814.” (sheme ABC ABC DeDEFEF), s druge strane, primećujemo izbegavanje dugih rečenica i umanjivanje uloge subordinacije, postupaka putem kojih je metričke particije stance (stope i sirmu) zgodno uspostaviti i kao zaokružene sintaktičke, intonacione i iznutra eksplicitno uvezane semantičko-logičke jedinice. Treba napomenuti da je kod Petrarke, i pored velike raznovrsnosti na sintagmatskom i paradigmatskom nivou, najčešći tip sintaktičkog ustrojstva stance kancone P/P/S.⁶⁷ Sintaktička sredstva kohezije Manconi, pak, kompenzuje upotrebom drugih jezičkih sredstava koja su, razume se, uobičajena i u staroj kanconi, ali se sada promiču u glavno sredstvo unutrašnjeg povezivanja stance i njenih odeljaka. Među njima treba istaći (1) opkoračenje, (2) anaforu, poliptot i druge tipove leksičkih ponavljanja,⁶⁸ (3) figure reda reči (inverzija i hiperbaton), kao i (4) koordinaciju zavisnih rečenica istog stepena zavisnosti. Ilustrativne u tom pogledu jesu druga i treća stanca (st. 14–39):

⁶³ Kako ovaj tip ustrojstva naziva S. Bocola. Up. Bozzola 2012, 41 n. 12: «Quando cioè il periodo incomincia, anziché con la frase principale e reggente, con una, due e anche più frasi subordinate; il che è un tratto del ‘ciceronianismo’ petrarchesco».

⁶⁴ Up. st. 1–14 (cit. prema Petrarca 2021, 272, kurziv naš): «*Spirto gentil*, che quelle membra reggi / dentro le qua' peregrinando alberga / un signor valoroso, accorto e saggio, / poi che se' giunto a l'onorata verga / colla qual Roma e suoi erranti correggi, / e la richiami al suo antiquo viaggio, / *io parlo a te*, però ch'altrove un raggio / non veggio di virtù, ch'al mondo è spenta, / né trovo chi di mal far si vergogni. / Che s'aspetti non so, né che s'agogni, / Italia, che suoi guai non par che senta: / vecchia, oziosa e lenta, / dormirà sempre, et non fia chi la svegli? / Le man l'avess'io avvolto entro ' capegli». („Dušo plemenita, što vladaš onim telom / u kojem kao hodočasnik obitava / gospodar odvažan, razborit i mudar, / pošto ti je pripao časni skiptar / kojim nad Rimom i njegovim zabludelim svetom vladaš / i vraćaš ga na njegov drevni put, / ja se tebi obraćam, jer drugde ni zračak / ne vidim vrline, koja je svugde zarmla, / niti vidim da se iko svoje nesreće stidi. / Šta čeka, ne znam, ni čemu se nada / Italija, koja svoju muku kao da ne vidi: / oronula, lenja i troma, / zar će zavek spavati i niko je prenuti neće?”)

⁶⁵ Bozzola 2012, 41. U vezi s jednorečeničnim sonetom up. L. Renzi, *La sintassi continua. I sonetti di un solo periodo in Petrarca*, in ID., *Le piccole strutture. Linguistica, poetica, letteratura*, Bologna, Il Mulino, pp. 339–374.

⁶⁶ Up. Guidolin 2015, 126–134.

⁶⁷ G. Guidolin (Guidolin 2015, 117) navodi (P / P / S) kao najčešći tip sintaktičke organizacije (u 52% stanci Petrarkinih kancona), kojem slede (P + P / S) (25%), (P + P + S) (16%) i (P / P + S) (7%).

⁶⁸ U vezi s upotrebom anafore, poliptotona, etimoloških figura i drugih vrsta leksičkog ponavljanja u funkciji kohezije između metričkih particija stance kod Petrarke i pesnika prve polovine 16. veka up. Guidolin 2015, 161 i d.

15 Togliere lo scudo de le Leggi antiche
e le da lor create, e il SACRO PATTO
MUTAR come si muta un vestimento; |
o non mutate non serbarle, e INIQUE
FARLE serbar benché segrete, e IN ATTO
DI CHI pensa, tacendo, al tradimento; ||
20 e novi statuir padri alla Legge,
e, perché amici ai buoni,
sperderli a guisa di spregiato gregge:
questi de' salvatori erano i doni;
questo dicean fondarne a civil vita;
25 qual se Italia al chiamar d'esti Anfioni
fosse dei boschi, e de le tane uscita.

Anzi, fatta da lor donna e *reina*
la salutaro, o fosse frode, o scherno:
d'armi *reina*, io dico, e di consigli; |
30 essa che ai piè de la imperante INCHINA
STAVASI, e fea di sue ricchezze ETERNO
CENSO agli estrani, e de gli estrani ai figli; ||
che regger si dovea con l'altrui cenno;
che ogni anno IL SUO TESORO
35 su l'*avara* PONEA *lance* di Brenno.
È ver, tributo nol dicean costoro,
men turpe nome il vincitor foggiaa.
ma che monta, per Dio! Terra che l'ORO
PORTA, costretta, allo straniero, è schiava.⁶⁹

Oduzeti zaštitu Zakona starih
i onih što su oni sami doneli i SVETI ZALOG
MENJATI kako se menja odeća; |
druge ne menjati, ali ne poštovati; a NEPRAVEDNE
NAMETATI mada su nepisani, i to NA NAČIN
NEKOG ko sluti, u sebi, izdaju; ||
i nove izabrati zakonodavce,
pa ih, jer su naklonjeni dobrima,
raspustiti kao prezreno stado;
to su spasitelja naših bili darovi;
time su nas, govorili su, hteli podučiti civilizaciji;
kao da je Italija, na zov ovih Amfiona,
iz šuma, iz pećina izašla.

Štaviše, proglasivši je za gospodaricu i *kraljicu*
pokloniše joj se, bilo to radi obmane ili poruge;
kao vojske *kraljici*, držim, i sabora; |
njoj što je pod nogama vladarke POGNUTA
STAJALA i plaćala svojim bogatstvom VEČNI
DANAK tuđincima i tuđinaca sinovima; ||
što je valjalo da prati tuđi znak;
što je svake godine SVOJE BLAGO
na *pohlepni* STAVLJALA *tas* Brenov.
Tačno je, nametom oni to nisu zvali,
manje sramotno ime pobjednik je skovao;
ali kakva je korist od toga, zaboga! Zemlja što ZLATO
NOSI, pod prinudom, tuđinu, robinja je.

Kao što se vidi iz odlomka, druga stanca „Aprila” (st. 14–26) spada takođe u sintaktički tip (P + P + S). Sadrži zavisnosloženu rečeničnu strukturu (st. 14–23) sačinjenu iz niza zavisnih subjekatskih rečenica u infinitivu (st. 14–22) u naporednom odnosu (njima su eventualno pridružene druge zavisne rečenice takođe u bezličnim oblicima)⁷⁰ što opkoračuju unutrašnje metričke granice stance i čija se upravna rečenica nalazi u sirmi (u st. 23: „To su spasitelja naših bili darovi”). Utisak sintaktičke kompleksnosti – koja se ogleda u inverziji glavne i zavisnih rečenica i činjenici da one katkad dostižu i treći stepen zavisnosti⁷¹ – donekle ublažava jezgrovitost pojedinačnih klauza, koje pored predikata dopuštaju objekat i eventualno još jedan rečenični konstituent. Efektu veće linearnosti doprinosi i povezivanje zavisnih rečenica ne putem subordinacije (kao u navedenoj stanci iz „Proklamacije”), već putem koordinacije s polisindetom, zbog čega se one u odnosu na glavnu rečenicu doimaju kao relativno samostalne celine. To je naročito upadljivo kada se upravna rečenica svodi na jednu jedinu reč, kao u drugoj navedenoj strofi (st. 27–39), u kojoj čitav niz odnosnih rečenica (30–35) zavisi od eliptične rečenice koja se na površinskom nivou očitava kao zamenica u funkciji objekta – [*salutarono*] *essa* (‘[pozdraviše] nju’); ili u pretposlednjoj i poslednjoj stanci, između kojih se javlja međustrofičko „opkoračenje”, ostvareno putem koordinacije između zavisnih čija je upravna rečenica svedena na infinitiv *mirar*, a koji i sam zavisi od eliptične rečenice koju čini jedino imenski deo predikata – [*è*] *bel* (navodimo st. 66–84):

⁶⁹ Cit. prema Manzoni 2012.

⁷⁰ Odnosna u infinitivu (st. 15: *da lor create*); uslovna u istom glagolskom obliku (st. 17: *o non mutate*); načinska u gerundu (st. 19: *tacendo*); objekatska uz *fare causativo* (st. 18: *serbar*), od koje zavisi dopusna s izostavljenom kopulom imenskog predikata (st. 18: *benché [fossero] segrete*). U ličnom glagolskom obliku jeste pak načinska u st. 16 (*come si muta un vestimento*).

⁷¹ Npr. st. 17–18: *e [le leggi] inique farle* (1°) *serbar* (2°) *benché [fossero] segrete* (3°) (‘a [zakone] nepravde nametnuti da se poštuju iako [su] nepisani’).

Bel *mirar* da le inospite latebre
giovin raminghi al sospirato tetto
correr securi, ed a le braccia pie; |
 e quei che in ferri astrinse ed in tenebre
 70 l'odio potente, un motto, od un sospetto
 ai soavi tornar colloqui, e al die; ||
 e un favellar di gioia e di speranza,
 e su le fronti scólta
 de' concordi pensier l'alma fidanza;
 75 e il nobil fior de' vigorosi a scolta
durar ne l'armi, e vigilar, mostrando
 con che acceso voler la patria ascolta
 quando libero e vero è il suo dimando,

 e quei che a dir le sue ragioni or chiama
 80 lunge da basso studio e da contesa,
parlar per lei com'ella è desiosa; |
 e l'antica far chiara itala brama,
 che sarà, spero, a quei possenti intesa
 cui par che piaccia ogni più nobil cosa. ||
 [...] ⁷²

Lepo [je] *gledati* iz negostoljubivih tamnica
 kako bludni mladići ka žuđenom domu
hitaju bezbedno, i ka milostivom naručju; |
 i oni koje je u okove stisnula i tmine
 moćna mržnja, jedna reč ili sumnja
 kako se milim vraćaju razgovorima i svetlu dana; ||
 i zborenje puno radosti i nade
 i na licima ocrtano
 saglasnih misli uzvišeno poverenje;
 i najbolje među najboljima kako na straži
 izdržavaju pod oružjem i bde, pokazujući
 s kakvom se žarkom željom otadžbina sluša
 kada je slobodan i iskren njen poziv,

 i one što, da iskažu njene razloge, ona sad poziva
 da napuste niske težnje i sporove
 kako govore u njeno ime kao što je njoj po volji; |
 i kako drevnu obznanjuju italsku žudnju,
 koju će, nadam se, oni moćnici razumeti
 kojima izgleda da je po volji sve najplemenitije. ||
 [...]

Posledica takve jezičke organizacije strofe može biti slabija sintaktička prepoznatljivost metričkih particija i gotovo utisak nizanja stih po stih, zbog čega Manconi, kako smo nagovestili, primenjuje sredstva kohezije poput opkoračenja. Ono se javlja naročito unutar stopa, često u kombinaciji s inverzijom, iznutra ih povezujući i sintaktički ih ocrtavajući (st. 15–16: „sveti *zalog / menjati*”; st. 17–19: „*nepravedne [zakone] / poštovati [...] na način / nekog ko sluti [...]*”; st. 30–32: „njoj što je pod nogama vladarke caricom *pognuta / stajala* i plaćala [...] *večni / danak* tuđincima”). U drugoj stanci, u istoj kohezionalnoj funkciji uočavamo leksičko ponavljanje (sa opkoračenjem između prva dva stiha, st. 27–29: “Anzi, fatta da lor donna e *reina* / la salutaro, [...] / d’armi *reina*, io dico [...]”, “Štaviše, proglasivši je gospodaricom i *kraljicom* / pokloniše joj se, [...] / kao vojske *kraljici*, mislim, i sabora”). Tako je i u prvoj stopi pete stance, gde se ponavljanjem veznika *né* povezuju prva dva stiha s trećim, tj. zavisnosložena i prosta rečenica s elipsom u naporednom odnosu, u st. 53–55: “*Né* gente or voglio cagionar dei mali / che lo stesso bevea calice d’ira, / *né* [voglio] infonder toscò ne le piaghe aperte”, “*Ni* narod ne želim sad kriviti za zlo / koji je i sam ispijao iz pehara srdnje, / *niti* sipati otrov na otvorene rane”.⁷³ U poslednje dve strofe kancone (navedene gore) povezivanju strofa doprinosi i hiperbaton između subjekata u prvom i predikata zavisnih rečenica trećeg stepena u trećem stihu, koji održava intonacionu napetost sve do razrešenja (npr. u šestoj stanci, u okviru „akuzativa sa infinitivom”, st. 66–71: “Bel mirar [...] / *giovin raminghi* al sospirato tetto / *correr* [...]; / e *quei* [...] / [...] / ai soavi *tornar* colloqui, e al die”, “Lepo [je] *gledati* [...] / *bludne mladiće* kako željom domu / *hitaju* [...]; i *one* [...] / [...] / kako se milim *vraćaju* razgovorima i svetlu dana”; ili prvoj stopi poslednje stance, st. 79–81: “e *quei* [...] / [...] / *parlar* per lei com’ella è desiosa”, “i *one* [...] / [...] / kako *govore* u njeno ime kao što je njoj po volji”).

Ustrojstvo „Aprila 1814.” moglo bi se, uopšte, tumačiti kao rezultat delovanja različitih faktora: poetskih, žanrovskih i retoričko-stilističkih. Ako se, kako je rečeno, Manconijevom

⁷² Cit. prema Manzoni 2012.

⁷³ U drugoj stopi prve strofe uočavamo anadiplozu (navodimo st. 1–7 prema Manzoni 2012): «Fin che il ver fu delitto, e la menzogna / corse gridando minacciosa il ciglio: / “Io son sola che parlo, io sono il vero”, / tacque il mio verso, e non mi fu vergogna, / non fu vergogna, anzi gentil consiglio: / che non è sola lode esser sincero, / né rischio è bello senza nobil fine». („Dok je istina bila zločin i dok je laž / jurcala i vikala streljajući očima: / „Jedina ja zborim, ja sam istina”, / ćutao je moj stih, i nije me bio stid, / nije me bio stid, razborita odluka to je bila: / jer nije po sebi hvale vredna iskrenost, / niti je srljati u opasnost vrlina bez plemenite svrhe.”) Analizu ustrojstva ove strofe, koja se može shvatiti kao realizacija tipa P + P + S ili P + P, komplikuje tzv. *che para-coordinativo*, veznik koji predstavlja još uvek otvoreno pitanje italijanske sintakse i koji, kako smo videli, Soldani 2003 u svojoj analizi tretira kao naporedni, a Belomo (Bellomo 2020) kao zavisni.

poetikom *brevitatis* mogu objasniti dominantni tipovi rečenične konstrukcije i sintaktičkog povezivanja, razlozima žanra moguće je objasniti tendenciju usklađivanja takvog izraza sa segmentacijom oblika kancone. Delatnost tog faktora primećuje se čak i u slučaju najgrubljeg razilaženja metričkih i sintaktičkih granica u poslednje dve stance, gde se nizanjem objekatskih klauza obrazuje zavisnoločena rečenica upadljive artifizijelnosti od čak devetnaest stihova (st. 66–84), koja prekoračuje ne samo unutrašnje, već i spoljašnju granicu strofe i proteže se sve do sirme naredne stance. Manconi izbegava, međutim, pravo sintagmatsko opkoračenje i redovno usklađuje granice stopâ, sirme i stance s granicom *konstituentske rečenice*.⁷⁴

Metričko-sintaktičke strukture poput ove, u kojima se uočava naročito upadljivo trenje između dva plana strukturiranja teksta, jesu funkcionalne i specifičnim stilističkim i retoričkim efektima uslovljenim potrebama diskursa upravo zato što na upadljiv (ali donekle regulisan) način dovode u pitanje uobičajene strofičke obrasce. Posredi su markirana rešenja koja su bila poznata i ranijoj tradiciji, u čijoj se recepciji može govoriti, međutim, o njihovoj osobenoj recepciji kod Manconija. Kada se, na primer, u drugoj i u poslednje dve stance naš pesnik služi jednorečeničnom varijantom tipa (P + P + S), on to čini, naime, u okviru figure *enumeratio*, funkcionalne, u prvom slučaju, opisu punom gorčine tendenciozne primene zakona od strane francuskih vlasti, u drugom, ushićenom opisu povratka progonjenih patriota i njihove spremnosti za dalju borbu za italijansku nezavisnost. Valja, naime, podsetiti na to da se i kod Petrarke isti tip organizacije stance – (P + P + S) – najčešće ostvaruje takođe putem figure nabiranja⁷⁵ i da se pri tome radi o markiranom, izolovanom rešenju ograničenom na centralni deo *Kanconijera* (Rvf. 125, 126, 127) i kanconu kojom se zbirka završava, posvećenu Bogorodici (Rvf. 366, *Vergine bella, che di sol vestita*). A kada u trećoj stanci pribegava sintaktičkom tipu (P + S) pod pritiskom same materije, kako bi, to jest, ubedljivo argumentovao prividnost slobode i realnu podređenost Italije u godinama do 1814, Manconi iza sebe ima primere opet iz *Kanconijera* u kojima je ovaj tip organizacije strofe bio sredstvom „razbijanja uobičajenih shema” u funkciji iskazivanja „snažnog lirsko-sentimentalnog zanosa” (zbog čega se kod Petrarke njegove potreba ograničava na kancone ljubavne tematike).⁷⁶ U odnosu na Petrarku, Manconi se takvim postupcima služi, međutim, naglašeno i u kvantitativnom i kvalitativnom smislu: u istoj pesmi on, naime, kombinuje i sintaktički tip (P + S), najređi kod Petrarke, i tip (P + P + S), koji je u jednorečeničnoj varijanti u *Kanconijeru* zabeležen svega pet puta, dok ga Manconi ga u „Aprilu” ne samo dva puta primenjuje, već ga, kako smo više puta ukazali, pri drugoj pojavi dodatno komplikuje širenjem njegovih dimenzija preko strofičke granice, sve do sirme poslednje stance (P + P + S + // + P + P).

⁷⁴ U skladu s tradicionalnim „mehanizmom sinhronizacije” na koji u vezi sa opkoračenjem između stopa ukazuje G. Gvidolin (Guidolin 2015, 118), a „putem kojeg se ipak ipak uspostavlja [metričko-sintaktička] usklađenost ako ne složene, onda barem konstituentske rečenice ili sintagme s metričkim segmentima”. («Il che, pur nell’audace saldatura monoperiodale, deve essere letto come un meccanismo di sincronizzazione che recupera un allineamento, se non periodale, almeno frasale e sintagmatico con i segmenti metrici».)

⁷⁵ Tako je u drugoj stanci Rvf. 366 i prvoj i trećoj Rvf. 126, tj. u tri od pet pojava tipa [P + P + S] koje navodi G. Gvidolin (up. Guidolin 2015, 126, 165, i Doardo 2024, 190–192), pri čemu se u ovoj poslednjoj sintaktička organizacija takođe zasniva na nizanju naporednih klauza, up. Rvf. 126, st. 14–26 (stihove navodimo prema Petrarca 2021, 506, ističući podvlačenjem glavnu rečenicu a predikate naporednih odnosnih kurzivom): «*Tempo verrà ancor forse / ch’a l’usato soggiorno / torni la fera bella et mansueta, / et là ’v’ella mi scorse / nel benedetto giorno, / volga la vista disiosa et lieta, / cercandomi: e, o pieto!, / già terra in fra le pietre / vedendo, Amor l’*inspira* / in guisa che sospiri / sì dolcemente che mercé m’impetre, / e faccia forza al cielo, / asciugandosi gli occhi col bel velo*».

⁷⁶ Up. Guidolin 2015, 117 n. 19: «[...] nei testi politici, encomiastici o di altro argomento non si presenta alcun caso di strofe a struttura (P + S), probabile indizio che tale disposizione che prevede un repentino allargamento della sintassi dalla fronte alla sirma si abbina all’empito lirico-sentimentale delle grandi canzoni amorose. Figurativamente essa rappresenta la ‘rottura’ degli schemi previsti che produce il tentativo di applicare il ragionamento e la forma contenuta della strofa alla tematica del desiderio e delle sue contraddizioni» („[...] u tekstovima političke, enkomijastičke i druge tematike ne nalazimo nijednog primera strukture (P + S), što je moguć znak da takvo ustrojstvo, koje podrazumeva iznenadno produžavanje sintakse iz fronte u sirmu, odgovara lirsko-sentimentalnom naboju velikih ljubavnih kancona. Figurativno, ono predstavlja razbijanje ustaljenih shema koje proizvodi pokušaj da se argumentacija i ustrojstvo strofe prilagode tematici želje i njenim protivrečnostima.”)

Možda je prvenstveno artificijelnost samog ishoda, koji se možda može uporediti s Manconijevim eksperimentisanjem s tradicionalnim formama u neoklasicističkoj fazi, a koje se, kako smo videli, takođe zasnivalo na preuzimanju i variranju ređih ali poznatih rešenja, bila razlog toga što se u godina dana kasnijoj kanconi, pomenutoj „Proklamaciji iz Riminija”, Manconi ipak vratio konvencionalnoj formi kancone, uvidevši možda da je ovaj stalni oblik i nove jezičke postavke teško izmiriti.

1.1.4. Odsustvo tercine i drugih starijih stalnih oblik italijanske pesničke tradicije u pesmama „posle konverzije” može se razumeti i posredno, sagledavanjem Manconijevih metričkih odabira koji su iz njegove perspektive, a za razliku od tercine, soneta i nerimovanog jedanaesterca, odražavali nove, romantičarske koncepcije poezije. Kako je ukazao Gavaceni, pokušaj oslobađanja od tradicionalnih pravila u *Svetim himnama* očitao se prvo na planu versifikacije i upravo su Manconijeve metričke inovacije izazvale naročito snažnu reakciju klasicističkih pesnika. S obzirom na to da kod Manconija kršenje tradicionalnih uzusa, kako je primetio već Tomazeo, a u skladu sa opštim zapažanjima o kontaminaciji u I 19, jeste zapravo „inoviranje uz čuvanje onoga što je bilo neophodno”, za naše razmatranje jeste ključno razlikovanje između onoga što se iz metričke tradicije jeste sačuvalo kod Manconija i onoga što je zaista bilo otklon od nje.

U narednoj tabeli navodimo metričke sheme⁷⁷ *Svetih himni* (*Inni sacri*, nastalih u periodu 1812–1822), kojima pripadaju *La risurrezione* (‘Vaskrsenje’), *Il nome di Maria* (‘Ime Marijino’), *Il Natale* (‘Božić’), *La passione* (‘Stradanje Isusa’, objavljena, kao i prethodne tri, 1815.)⁷⁸ i *La Pentecoste* (‘Duhovi’, nastala u periodu 1817–1822); sheme dva teksta građanske tematike u formi ode, *Marzo 1821* (‘Mart 1821.’, objavljen 1848.) i *Il Cinque maggio* (‘Peti maj’, 1821); kao i horova tragedija *Il Conte di Carmagnola* (‘Grof od Karmanjole’, 1820) i *Adelchi* (‘Adalgis’, 1822):

Tabela 3

TEKST	STIH	TIP STROFE	SHEMA RIMA
<i>La risurrezione</i> (‘Vaskrsenje’)	osmerac (<i>ottonario</i>)	dupli sedmostih (<i>eptastico geminato</i>)	a ₈ babccd _t : efefggt _t
<i>Il nome di Maria</i> (‘Ime Marijino’)	jedanaesterac i sedmerac (<i>endecasillabo e settenario</i>)	safička strofa (<i>saffica</i>)	ABAb
<i>Il Natale</i> (‘Božić’)	sedmerac (<i>settenario</i>)	dupli sedmostih (<i>eptastico geminato</i>)	sasabbc _t : sdsdeec _t
<i>La passione</i> (‘Stradanje Isusa’)	deseterac (<i>decasillabo</i>)	dupli katreni (<i>tetrastico geminato</i>)	A ₁₀ BAC _t : BDDC _t
<i>La Pentecoste</i> (‘Duhovi’)	sedmerac (<i>settenario</i>)	dupli osmostih (<i>ottastico geminato</i>)	sasasbbc _t : sdsdseec _t
<i>Marzo 1821</i> (‘Mart 1821.’)	deseterac (<i>decasillabo</i>)	dupli katren (<i>tetrastico geminato</i>)	P ₁₀ AAB _t : PCCB _t (I: A ₁₀ BBC _t : ADDC _t)
<i>Il Cinque maggio</i>	sedmerac	dupli šestostih	sasasb _t : scscsb _t

⁷⁷ Strofičke sheme beležimo na način na koji ih navode Zucco 2001, Beltrami 2011 i Soldani 2016, označavajući slovom *P* nerimovane stihove s paroksitonim završetkom ili akatalektičke stihove (*anarimi piani*), a slovom *S* nerimovane stihove s proparoksitonim završetkom ili hiperkatalektičke stihove (*anarimi sdruciolli*) (shema /sasa/, na primer, označava katren u kojem se smenjuje nerimovana hiperkatalektička varijanta jednog stiha, *S*, s rimovanom akatalektičkom varijantom istog stiha, *A*). Kada se nalazi u indeksu i označava rimovani stih, slovo *S* (prema it. *sdruciollo*) odnosi se na daktilske, a *T* (prema it. *tronco*) na muške rime, dok su ženske neoznačene (npr. u katrenu /ab₁ab/ rima *a* jeste ženska, *b_t* muška). Ukoliko je rima u shemi u kurzivu, ona se kontinuirano javlja iz strofe u strofu (/ababcc/ jeste sekstina s istom parnom rimom pri svakom javljanju); ukoliko je napisana podebljanim slovom, to znači da se ponavlja ne samo rima, već i reč u rimi (npr. /ababce/); ukoliko je i u kurzivu i podebljana, ponavlja se ceo stih, npr. kao refren (npr. /ababce/). Brojem u indeksu označavamo vrstu stiha (pa se, na primer, shema /a₈bab/ odnosi na katren u osmercima). U skladu s italijanskom praksom, ukoliko nema broja u indeksu, malo slovo označava sedmerac, a veliko jedanaesterac (/AbAb/ jeste ukršteno rimovani katren s jedanaestercima u neparnim, a sedmercima u parnim stihovima; u /A₁₀b₆Ab/ na istim su pozicijama deseterac i šesterac).

⁷⁸ A. Manzoni, *Inni Sacri*, Milano, dalla stamperia di P. Agnelli, 1815. Drugo izdanje: A. Manzoni, *Inni Sacri*, Milano, presso V. Ferrario, 1822.

(‘Peti maj’)	(<i>settenario</i>)	(<i>esastico geminato</i>)	
<i>Il Conte di Carmagnola</i> (II, <i>Hor</i>) (‘Grof od Karmanjole’)	deseterac (<i>decasillabo</i>)	dupli katreni (<i>tetrastico geminato</i>)	A ₁₀ BAC _t : BDDC _t
<i>Adelchi</i> (III, <i>Hor</i>) (‘Adalgis’)	udvojeni šesterac (<i>doppio senario</i>)	dupli trostih (<i>trististico geminato</i>)	A ₆₊₆ AB _t : CCB _t
<i>Adelchi</i> (IV, <i>Hor</i>)	sedmerac (<i>settenario</i>)	dupli šestostih (<i>esastico geminato</i>)	sasasb _t : scscsb _t

Tabela 3

Kao što se vidi iz tabele, Manconi se u četiri od pet *Svetih himni* služi na različite načine ustrojenim udvojenim ili duplim strofama (it. *strofe geminate*, *strofe doppie*), stancama grupisanim po dve koje dele shemu (broj i raspored stihova i rima), kao i poslednju, najčešće oksitonu rimu (x_t). Reč je, kao što je poznato, o principu građenja pesme koji se afirmiše još na prelazu iz 16. u 17. vek, u poeziji G. Kjabrere, karakterističnom za kanconetu i odu-kanconu, kao i za poeziju za muziku i ariju (zapaženo kod P. Metastazija, kod koga je „gotovo obavezna oksitona klauzula na kraju strofe”).⁷⁹ Uopšte, oblici koje naš pesnik koristi u tekstovima religijske i građanske tematike, u periodu nakon romantičarskog zaokreta, bili su, primećuju F. Bauzi i M. Marteli, „naširoko zastupljeni” već „u lirici 18. veka”.⁸⁰

Kako pokazuje metrički repertoar R. Cuka, shema himne „Vaskrsenje” javlja se kod arkadijskog pesnika i libretiste K.I. Frugonija (Carlo Innocenzo Frugoni, 1692–1768) i jeste najčešća varijanta udvojenog sedmostiha u lirici 18. veka, ali je zabeležena i izvan nje, u melodrami i prevodnoj poeziji.⁸¹ Manconijeva, „romantičarska” varijanta nešto je, pak, drugačija: njen stih jeste osmerac, dok je za ovako ustrojen sedmostih u prethodnom stoleću karakterističan sedmerac. Oblik himne „Božić” (/sasabbc_t/), u sedmercu, jeste varijanta prethodne sheme nastala zamenom rime *a* (u prvom i trećem stihu) hiperkatalektičkim stihom odnosno tzv. „ritmičkom rimom” (it. *rima ritmica*).⁸² Radi se o još jednoj manjoj Manconijevoj inovaciji u odnosu na poeziju prethodnog veka: ritmička rima u neparnoj poziciji uobičajena je za udvojeni petostih i šestostih, dok se u udvojenom sedmostihu javlja samo u parnoj poziciji (/asabbc_t/) ili namesto parne rime (/ababssC_t/).⁸³ Shema himne „Stradanje Isusa” nije zabeležena u Cukovom repertoaru, ali joj jeste veoma slična shema /abac_t dbdc_t/, koju su upotrebili pomenuti Frugoni, P. Roli i I. Pindemonte (Ippolito Pindemonte, 1753–1828), u sedmercu, osmercu i petercu, a reč je od jednoj od najčešćih shema Metastazijevih arija.⁸⁴ Manconijeva inovacija sastoji se u inverziji prve dve rime iz drugog katrena (*bddc_t*) i upotrebi deseterca. Istu shemu ima i hor iz drugog čina *Grofa od Karmanjole*. Nije, svakako, nov ni oblik himne „Ime Marijino”: reč je o pseudoklasičnom obliku, italijanskom ekvivalentu safičke strofe.⁸⁵ U italijanskoj poeziji safička strofa jeste najčešće ukršteno rimovana, a safički jedanaesterac i peterac (adonijski stih) prenose se italijanskim stihovima istog silabičkog okvira, pa je tipična shema: /ABAb₅/. Manconi peterac

⁷⁹ Bausi-Martelli 2021, 210.

⁸⁰ Bausi-Martelli 2021, 233.

⁸¹ Zucco 2001, 157–159. Bliska je, kako primećuje Danci, i Parinijevoj odi *L'impostura* (‘Pritvornost’, *Odi*, 1761), takođe u osmercima, ali bez oksitone rime (/asbabcc_t/), zapravo sekstini.

⁸² Kako ukazuje Gavaceni, slična je ovoj shemi ona iz Parinijevih oda *Il dono* (‘Dar’, *Odi*, 1761) i *Per l'inclita Nice* (‘Plemenitoj Niče’, /sasasB_t/), u kojoj su ritmičke rime takođe na prvoj i trećoj poziciji, ali takođe i na mestu druge parne rime. Up. Gavazzeni 1981, 151 n. 11.

⁸³ Zucco 2001, 157–159.

⁸⁴ Zucco 2001, 139, 142. Up. i Bausi-Martelli 2021, 208.

⁸⁵ Italijanska safička strofa ima dugu istoriju. Morfološki joj jeste suštinski podudaran već *serventese* u varijanti karakterističnoj za 14. vek (AAAb₅), ali se svestan pokušaj prenošenja ove strofe u italijansku poeziju i pokušaj izgradnje odgovarajućih kvantitativnih stihova na pučkom javlja 1441. u tekstu *De amicitia* L. Datija (Leonardo Dati, 1408?–1472), izvedenom u povodu pesničkog nadmetanja poznatog kao *Certame coronario*. Kvantitativnim pristupom služi se, u 16. veku, i K. Tolomei (Claudio Tolomei, 1492–1556, *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana*, 1559), a početkom istog veka italijanska safička strofa javlja se i rimovana. Uobičajen oblik italijanske safičke strofe od 16. veka sve do Đ. Paskolija jeste /ABAb₅/, a na planu stiha katkad se javlja i ritmička stilizacija jedanaesterca i peterca po uzoru na latinske stihove. Kod arkadijskog pesnika Đ. Fantonija (Giovanni Fantoni, 1755–1807) od ukrštene sheme rima češća je pak obgrljena (ABBA₅), dok će Karduču rimu zapustiti po uzoru na klasični uzor. Up. Beltrami 2011, 344–347.

zamenjuje sedmercem, kao što pre njega čine Đ. Fantoni, A. Paradizi (Agostino Paradisi, 1736–1783) i Monti.⁸⁶

Osmostih himne „Duhovi” veoma je sličan strofi „Božića” (/sasabbc_t/), od koje se razlikuje samo po dodatnoj ritmičkoj rimi pre parno rimovanog distiha (/sasasbbc_t/) (a istu shemu ima i nedovršeni „Božić 1833.” [*Il Natale del 1833*], u kojem je pak oksitona rima ista u svim dovršenim strofama). Ustrojstvo slično Manconijevom tekstu ima i oda *Il sacrificio* (‘Posvećenje’) Đ. Paradizija (Giovanni Paradisi, 1760–1826), sheme /sasabsBC_t/, ali njene strofe nisu izometrične i treća ritmička rima nalazi se između stihova u rimi *b*, a ne pre njih. Kako objašnjava Gavaceni, rukopisne varijante iz hartija cc. 22r.-27v. kodeksa VS.IX.3 Nacionalne biblioteke Braidense u Milanu pokazuju da je prvobitno ovaj tekst bio zamišljen ne kao oktet, već u formi simetričnih udvojenih četvorostiha /asab_t : cscb_t/ . Najbrojnije pesnikove intervencije iz rukopisa tiču se drugog katrena, preinačenog prvo u *scbb_t*, a zatim u *ccsb_t*, da bi na kraju prevagnulo ranije rešenje (*scbb_t*). Prvi katren svoj definitivni oblik zadobio je kasnije: zapisan je na hartiji c. 28r. i nastao je pomeranjem paroksitonih (ženskih) rima u parne, a ritmičkih (daktilskih) u neparne stihove, po uzoru, kako smatra Gavaceni, na latinske hrišćanske himne (konkretno *Veni, creator Spiritus*; *Vexilla Regis Prodeunt*; *O salutaris hostia*), u kojima su uobičajeni daktilski završeci.⁸⁷ Rezultat ovih promena jeste shema koja nema prethodnike u poeziji 18. veka.

U građanskoj poeziji situacija je gotovo identična. Shema „Marta 1821.” odnosno hora iz četvrtog čina *Adelkija* (/paab_t : pccb_t/) predstavlja varijantu najčešćeg osnovnog tipa udvojenih katrena u 18. veku (tipa *XYZZ* : *XWWZ*, u kojem *X* može biti paroksitona rima ili nerimovan paroksitoni ili proparoksitoni stih) i dobro je zastupljena u Cukovom repertoaru (javlja se kod osam autora).⁸⁸ Obično je u sedmercu, a jednom se, kao kod Manconija, javlja u desetercu.⁸⁹ I za shemu „Petog maja” (udvojeni šestostih /sasasb_t/), u sedmercima, nalazi se dosta primera u istom repertoaru (takođe kod osam autora).⁹⁰ Shema hora iz trećeg čina *Adelkija*, /A₆₊₆AB_t : CCB_t/, nije zabeležena u Cukovom repertoaru, ali je nalazimo u dve Metastazijeve arije.⁹¹

1.1.5. Za pitanja koja razmatramo važno je podsetiti povodom do sada izrečenog na zapažanja kritike, ali i izvesti nekoliko novih. Prva dva tiču se odnosa Manconijeve versifikacije „nakon konverzije” s italijanskim metričkim nasleđem pre romantizma. Istorijska kontekstualizacija oblika *Himni*, građanskih odi i horova tragedija na podlozi versifikacije 18. veka ukazuje na to da pesnikovo traganje za autentičnom poezijom, idealno oslobođenom od unapred definisanih normi, nije traganje izvan tradicije, već zapravo napuštanje jednog njenog metričkog toka u korist drugoga. Zapoostavljanje oblika stare lirike i epike (soneta, tercine i nerimovanog jedanaesterca, a na specifičan način i kancone) jeste rezultat okretanja oblicima lirike i poezije za muziku 18. veka, izgrađenim, kao što se zna, na osnovi metričke „revolucije” koju je sproveo Kjabrera na prelazu iz 16. u 17. vek. Recepcija osamnaestovekovnih oblika ostvaruje se, kako smatramo, na način srodan recepciji starijih stalnih oblika u Manconijevoj neoklasicističkoj fazi. I u razdoblju „nakon konverzije” naš pesnik preuzima iz ranije poezije poznata, a manje oprobana rešenja, a zahvaljujući većoj morfološkoj varijabilnosti

⁸⁶ Up. Gavazzeni 1981, 149 n. 8.

⁸⁷ Prema Gavacenijevoj hipotezi, razlog takvih intervencija jeste delimično metričke, a prevashodno jezičko-stilske i poetičke prirode. U osnovi intervencija u drugoj polovini strofe jeste reč *Sinai* (‘Sinaj’), prisutna u prvoj redakciji teksta, koja se na kraju stiha, u skladu s tipičnim tretmanom diftonga u toj poziciji, računa kao proparoksitona (*Sinai*). Njeno postavljanje na kraj petog stiha, u asimetriji s prvom strofom, u toj fazi još uvek ustrojenom prema shemi *asab_t*, pesniku se doimalo kao kršenje tradicionalnih metričkih pravila, što je dovelo do isprobavanja drugih rešenja koja su podrazumevala zamenu ove reči zastarelom, dvosložnom varijantom *Sina*, u parnoj rimi s drugim stihom strofe (*ccsb_t*). Na kraju su nad metričkim razlozima – „usklađenošću s tradicijom” – prevagnuli razlozi „funkcionalnosti jezičke komunikacije”: uvođenje nove, neuobičajene sheme Manconiju se činilo kao prihvatljivije od arhaičnog leksičkog izbora.

⁸⁸ Zucco 2001, 135, 142.

⁸⁹ *Isto*, 137.

⁹⁰ *Isto*, 152–153.

⁹¹ Kako podseća V. Bođone, udvojeni trostisi u duplim šestercima ili dvanaestercima /A₆₊₆AB_t CCB_t/ oblik su arija iz melodrama *Catone in Utica*, II 8 (‘Katon u Utici’), i *Siroe*, III 14 (‘Široje’). Up. napomene uz treći čin tragedije u Manzoni 2013 (*Adelchi, Atto terzo*).

udvojenih strofa u odnosu na stalne oblike poput soneta i tercine jeste moguća upotreba i sasvim novih shema.

Kao što se videlo, kada koristi safičku strofu, naš pesnik bira njenu ređu varijantu, sa sedmercem namesto peterca kao ekvivalentom adonijskog stiha; Frugonijev udvojeni sedmostih (u „Vaskrsenju”) inovira odabirom novog stiha (osmerca); udvojene katrene, karakterističan oblik i inovaciju 18. veka, inovira takođe na planu stiha (u „Martu 1821”, putem deseterca) ili neznatnom varijacijom u rasporedu rima, čime dolazi do nove sheme (u „Stradanju Isusa”); isto važi i za sedmostih „Božića”. Ako se u ovim oblicima, s izuzetkom safičke strofe, može jasnije prepoznati odjek Frugonijeve metričke prakse – nastavljanje, variranje ili nadogradnja nekog oblika zabeleženog u njegovom repertoaru – valja podsetiti da duže udvojene strofe (od pet, šest i sedam stihova) kojima se ovaj pesnik služi nisu prosečna rešenja pesništva 18. stoleća, već rezultat osobenog *eksperimentisanja* s ovim oblikom tragom malobrojnih sličnih primera kod G. Kjabrere.⁹² Udvojeni osmostih (strofa himne „Duhova” i „Božića 1833.”) i, uopšte, udvojene strofe duže od sedmostiha takođe nisu potpuna novina, ali zato jesu pojava prethodno izuzetno retka.⁹³ Imajući ove pojedinosti u vidu, Manconijev pokušaj oslobađanja od tradicije s „objektivnog” stanovišta može se okarakterisati kao delimično sproveden: reč je o kršenju pojedinih uzusa koje se odvija na osnovu postupaka već predviđenih metričkim sistemom 18. veka, a novina se sastoji u promicanju tih postupaka s periferije sistema u privilegovani mehanizam preosmišljavanja forme. Ne radi se, dakle, o pokušaju iznalaženja apsolutno novih rešenja i korenitom preobražaju tradicionalne metrike, već od slučaja do slučaja manje ili više smelom forsiranju njenih granica, putem zamene tipičnih rešenja onim atipičnim.

Ključno je za naša pitanja razmotriti moguće razloge zbog kojih je privilegovanje metričkih rešenja suštinski poznatih već prethodnom, 18. veku za Manconija i druge romantičarske pesnike (tj. iz perspektive I 19¹ : I 19¹) moglo ostvarivati ono što smo nazvali „efektom privrženosti” novoj poetici i samim tim pozitivne ili negativne reakcije u zavisnosti od strane u poetičkom sporu. Manconijeve romantičarske pesme naišle su, kao što je poznato, na naročito oštre kritike klasicista prvenstveno u pogledu versifikacije. Oni su doveli u pitanje estetske vrednosti metričkog ustrojstva *Himni*, kao i njegovu prikladnost ozbiljnoj, religijskoj građi. Iz ugla semantike stiha mogli bismo reći da su zapravo kritikovali „retoričke semantičke efekte” što su ove forme proizvodile u sprezi s uzvišenim sadržajem:

Pošto se oksitoni stih iz prve strofe rimuje sa oksitonim iz druge, dužina oblika dostiže četrnaest i šesnaest stihova, a zbog brzine kojom se vraćaju rime i zbog hrapavosti dva oksitona stiha *pesma zvuči nekako na preskoke, isprekidano, ditirampski*, što ne ostavlja prostora iskazivanju misli i osećanja [...]. Iz tog razloga kod dobrih liričara *ne nalazim ovaj oblik upotrebljen za građu ozbiljnog sadržaja*, to jest kod pesnika poput Čina [Cino da Pistoia], Dantea, Petrarke, Ariosta, Tasa, itd.⁹⁴

Nasuprot klasicistima, Tomazeo je u formama *Himni* uvideo univerzalne estetske vrednosti odnosno „usklađenost s urođenim sklonostima ljudske osećajnosti i s naravljju zvukova”,⁹⁵ a držao je i da su potpuno usklađene s italijanskim stihotvorstvom, pronalazeći za Manconijeva novatorska

⁹² Zucco 2001, 30.

⁹³ Isto, 30.

⁹⁴ Na taj način o ovim pesmama govori Đ. Salvanjoli Marketi (Giuseppe Salvagnoli Marchetti) u delu „O Svetim himnama Alesandra Manconija, nedoumice Đuzepea Salvanjoliija Marketija” (*Intorno gl'Inni Sacri di Alessandro Manzoni, Dubbi di Giuseppe Salvagnoli Marchetti*, Roma, presso la Libreria Moderna, 1829) («[...] poiché il verso tronco della prima strofa rimando col tronco della seconda, il metro si prolunga fino a quattordici e sedici versi, e la rapidità con cui si avvicinano le rime, e l'asprezza de' due tronchi danno al componimento un non so che di suono a salti, interrotto, e ditirambico, che non lascia luogo all'espressione del pensiero e dell'affetto [...]. Il perché io trovo non mai usato da buoni lirici questo metro pe' soggetti di grave argomento, dico dai Cini, dagli Alighieri, dai Petrarci, dagli Ariosti, e dai Tassi ecc.», cit. prema Gavazzeni 2005, XVI, kurziv naš).

⁹⁵ Cit. prema Gavazzeni 2005, XX: «[...] conformità con la ingenua disposizione del senso umano e con la natura de' suoni».

rešenja opravdanje u starijim razdobljima italijanske književnosti.⁹⁶ Moguć smisao Manconijevih „metričkih razloga” iz perspektive I 19¹ : I 19¹ i reakcijâ dve strane u polemici delimično objašnjavaju sledeća Tomazeova zapažanja u odbranu *Svetih himni* izneta u članku iz „Antologije” (*Nuova Antologia*, 1829).⁹⁷

Jer ako Manconi nije držao za shodno da se vrati ozbiljnoj Petrarkinoj kanconi, ne znam ko bi mu na tome mogao zameriti, osim oni što bi hteli da pesništvo bude umetnost *nepristupačna laicima* i uz to onoliko *nerazumljiva* koliko *nemelodična* uhu *većine*, čiji bi sud o pesničkoj lepoti trebalo da bude jedini merodavan i čije bi pohvale jedino trebalo priželjkivati.⁹⁸

Ove napomene sugerišu to da u I 19¹ između tradicionalnih stalnih oblika, oličenih u Petrarkinoj kanconi, i oblika ode i ode-kanconete ustrojenih na način Manconijevih *Himni* postoji razlika, rečima A. Soldanija, u pogledu njihovih „semantičkih konotacija u širem smislu” (*connotazioni lato sensu semantiche*). Terminologijom S. Petrovića, čini se da su se u I 19¹ prvi i drugi izdiferencirali na planu poetičkih semantičkih valenci. To potvrđuje njihova recepcija, odnosno Manconijeva konkretna metrička praksa pre i posle konverzije, vidno drugačija u ova dva razdoblja na planu oblika pesme. Iz ugla romantičarskih pesnika, prvi oblici postali su, naime, obeležje *nepristupačne* (*ascosa*, ‘sakrivene’), *nerazumljive* (*inintelligibile*) i *nemelodične* poezije (*e neanche cantabile*, ‘niti pevljive’), a takvo gledište uslovalo je novo, romantičarsko razumevanje idealne publike. Ona se u tim postavkama i s obzirom na društvenu funkciju poezije u I 19¹ više nije mogla svoditi na uzan krug čitalaca što su se prepoznavali u ranijim, „aristokratskim” oblicima, već je morala obuhvatiti „većinu” (*i più*), a za nju je trebalo odabrati odgovarajuće forme, poput onih, kako veruje Tomazeo, iz *Himni*. Iz ugla klasicističkih pesnika, takvi oblici predstavljali su, pak, grubo kršenje normi tradicionalne metrike. Podsetimo i na srodno zapažanje F. De Sanktisa, koji je u strofi „Petog maja” uvideo italijanski aleksandrinac i stih komičnog teatra kojeg je Manconi obnovio pomoću ritmičkih rima i srećno iznašao za „prvu narodnu pesmu u Italiji”.⁹⁹

⁹⁶ Cit. prema *Isto*, XX–XXI: «Che s’altri intendesse esser poco italiani questi metri, perché non se ne son veduti in Italia gli esempi, pensi che simil rimprovero si potea fare, e con più apparenza di rettitudine, all’Alamanni, al Tolomei, al Chiabrera, al Parini; [...]». (‘Ako neko kojim slučajem smatra ove oblike nedovoljno italijanskim zato što se za njih u Italiji ne nalazi drugih primera, neka ima u vidu da je istu zamerku bilo moguće uputiti, i to s više prava, pesnicima kao što su Alamani, Tolomei, Kjabrera, Parini; [...]’)

⁹⁷ N. Tommaseo, *Inni di Giuseppe Borghi – Firenze. Passigli, Borghi, e C. 1829*, “Nuova Antologia”, 9(34) (1829), pp. 112–120.

⁹⁸ Cit. prema Gavazzeni 2005, XXII: «Che se il Manzoni non ha creduto opportuno di ritornare alla grave Canzone Petrarchesca, io non so chi gliene possa far colpa, altri che coloro i quali della poesia vorrebbon fare un’arte ascosa a’ profani, e siccome non intelligibile, così ne anche cantabile a’ più, che pur soli della bellezza poetica dovrebbero essere veri giudici e desiderabili lodatori».

⁹⁹ De Sanctis 1962, 152 (kurziv naš): «Quando una poesia è indovinata, tutto è indovinato. Il metro del Cinque Maggio è già italiano, ma ricreato, rifatto dal Manzoni. Che cosa sono queste strofette di sei versi? [...] È il verso alessandrino, il verso francese, il doppio settenario, il verso di quattordici sillabe divenuto italiano e chiamato martelliano. Ma il verso francese si scrive intero e qui è diviso in due. Qual’è la differenza? Il verso alessandrino è stucchevole per la sua uniformità e cantilena e cascaggine; in Italia è riuscito solo nel genere comico, come l’ha usato Goldoni; [...] Manzoni in questo alessandrino getta uno sdrucchiolo, ecco la novità: [...]». Up. takođe *Isto*, 153 (kurziv naš): «Capite ora perché il Cinque Maggio sia riuscito la poesia più popolare in Italia, non solo rispetto alla lirica arcadica ed accademica, ma anche rispetto alla lirica di Foscolo e di Parini, la quale s’indirizzava ad un circolo ristretto di lettori, non penetrava negli strati inferiori della società. Questa è la prima poesia popolare in Italia [...]. Pregio di Manzoni è l’aver trovato il modo di rendere popolare la poesia lirica». („Kad je pesma uspela, sve je u njoj uspelo. Oblik ‘Petog maja’ već je postojao u italijanskoj poeziji, ali ga je Manconi preosmislio i preobrazio. Šta su ove strofice od po šest stihova? [...] To je aleksandrinac, francuski stih, dupli sedmerac, stih od četrnaest slogova što je postao italijanski i dobio ime po Marteliju. Francuski stih piše se spojeno, a ovde je podeljen na dva dela. U čemu je razlika? Aleksandrinac je otužan zbog svoje jednoobraznosti i mlitavosti; u Italiji se uvrežio samo u komičnom žanru, kod Goldonija; [...] Manconi u taj aleksandrinac dodaje ritmičku rimu, eto novine: [...]. Razumete li sada zašto je *Peti maj* postao pesma najpopularnija pesma u Italiji, ne samo u odnosu na arkadijsku i akademsku liriku, već i u odnosu na Foskolovu i Parinijevu, koja je bila upućena uskom krugu čitalaca i nije dopirala do nižih slojeva društva. Ovo je prva narodna pesma u Italiji [...]. Manconijeva zasluga je ta što je našao način da lirsku poeziju učini narodnom.”)

Sagledana zajedno, dva tipa reakcija na Manconijeve *Himne* sugerišu, kako smatramo, to da za pesnike I 19¹ i metrički oblik sâm može biti važan činilac književne komunikacije (za romantičare: njene „razumljivosti” i „pristupačnosti” široj publici), i to ne samo kao princip organizacije i saopštavanja određenog sadržaja, već i *nezavisno* od njega. Tomazeo i eksplicitno primećuje to da „imitovanje stihovnog oblika povlači sa sobom gotovo nesvesno imitovanje [odgovarajućeg] pesničkog raspoloženja i kompozicije”,¹⁰⁰ što po sebi ukazuje na to da se stalne forme u I 19¹ ne doživljavaju kao puki obrasci, već se percipiraju na osnovi njihove povezanosti sa žanrovima čiji su aspekt (kako bi rekao P. Pavličić), odnosno, kao forme obeležene određenim poetičkim semantičkim valencama (asocijacijama na oblik ili metametričkim značenjem, kako bi rekao Petrović).

Upravo je „subjektivni”, metametrički aspekt ovih oblika mogao biti odsudan za recepciju oblikâ u I 19 i njihove kritičke ocene na koje smo podsetili, potencijalno važniji od „objektivnih”, tj. uže metričko-formalnih aspekata. Takvo tumačenje podupire, naime, i samo ustrojstvo Manconijevih pesama. Ako se na metričko-ritmičkom planu, a naročito na planu stiha tekstovi romantičarskog perioda zaista doimaju kao „melodičniji” i stoga potencijalno prijemčiviji „većini” u odnosu na neoklasicističke tekstove, kako se činilo Tomazeu, utisak je, naime, drugačiji ako se oni uporede s tekstovima u istim oblicima pesme iz I 18. Manconi se, kako je rečeno, ne nadovezuje prvenstveno na one karakteristične, izrazitije melodične stalne forme I 18 poput udvojenih katrena, već češće, preko Frugonija, na pokušaj njihovog preosmišljavanja koje, kako podseća Cuko,¹⁰¹ ne ide u pravcu postizanja veće „pevljivosti” ili „ljupkosti” (it. *piacevolezza*), već, naprotiv, u pravcu *gravitas*. Veću ozbiljnost i uzvišenost Frugoni i drugi pesnici, tragom Bembovih promišljanja iz II knjige *Razmatranja o pučkom jeziku* (*Prose della volgar lingua*, 1525, up. II XII–XIII), ostvaruju, između ostalog, i produžavanjem strofe i povećavanjem rastojanja između stihova u rimi.¹⁰² Ako je oblik odekanconete (i kancone-ode) u italijanskoj poeziji nastao strukturnim pojednostavljivanjem oblika tradicionalne kancone, njega intervencije koje sprovodi Manconi tragom primera iz I 18 koriguju u pravcu *kompleksnijih* formi. Drugim rečima, ukoliko atribut „razumljivosti” implicira jednostavnost, pozivanjem na objektivne, metričko-formalne činjenice teško je koherentno i potpuno obrazložiti Tomazeov utisak veće „pristupačnosti” oblikâ pesme iz *Himni*, poput udvojenog sedmostiha ili osmostiha, u odnosu na sonet ili tercinu iz neoklasicističke faze. Takav utisak jeste samo delimično utemeljen u određenim metričkim aspektima *Himni* (onima koji se tiču stiha, kao što ćemo videti u nastavku), dok drugi takvoj percepciji protivreče (pomenuti strofički aspekti).

Isto važi i za opaske klasicista, poput onih S. Betija (Salvatore Betti, 1792–1882) iz „Arkadijskih novina” (*Giornale Arcadico*, tom XXXIV, 1827), koji je u vezi s Manconijevom poezijom pre i posle konverzije ustvrdio sledeće:

Manconi, koji se Italiji plemenito predstavio svojom pesmom u smrt Imbonatija [Carlo Imbonati], umorivši se od toga da bude pisac stihova (ako mogu tako da kažem), ushteo je da zameni lep i krepak stil *nerazumljivom rimovanom prozom*!¹⁰³

Kvalifikaciju Manconijevih pesama kao „proze” jednako je, naime, teško argumentovati pozivanjem na njihovo ustrojstvo, naročito kada im se osnova nalazi, kako smo rekli, kod arkadijskih pesnika i libretista poput Frugonija i Metastazija i kada se njihova novina sastoji u naglašenijoj upotrebi

¹⁰⁰ Cit. prema Gavazzeni 2005, XXII: «L’imitazione del metro porta con sé, quasi involontaria l’imitazione del tuono e dell’andamento poetico».

¹⁰¹ Zucco 2001, 29.

¹⁰² Up. Bembo 2013 (II XII): «Di queste tre guise adunque di rime, e di tutte quelle rime che in queste guise sono comprese, che possono senza fallo esser molte, più grave suono rendono quelle rime che sono tra sé più lontane; più piacevole quell’altre che più vicine sono» (‘Od ove tri vrste rima, i od svih rima koje ove vrste obuhvataju, a kojih doista jeste mnogo, uzvišenije zvuče one rime koje su međusobno udaljenije; ljupkije one koje su bliže.’)

¹⁰³ Cit. prema Gavazzeni 2005, XVIII, kurziv naš: «Quel Manzoni ch’essendosi nobilmente mostrato all’Italia col suo canto in morte dell’Imbonati, stanco poi d’esser poeta in versi (mi sia concesso di dir così) ha voluto mutare il bello e vigoroso stile in una *oscura prosa rimata*».

stihovnih oblika etabliranih u poeziji za muziku.¹⁰⁴ Zajednički imenitelj inovacijama koje Manconi sprovodi kako u odnosu na vlastitu poeziju neoklasicističke faze, tako u odnosu na poeziju I 18, jeste, naprotiv, pokušaj ostvarivanja veće ritmičnosti, pre svega intervencijama na planu *stih*a. Pesnik gotovo uvek pribegava muškoj rimi odnosno *katalektičkim* stihovima (it. *versi tronchi*) da poveže polustrofe (izuzetak su „Ime Marijino” i dve kancone); strofu produžava posredstvom „ritmičkih rima”, odnosno stihova s proparoksitonim (it. *versi sdruccioli*), pre nego s paroksitonim završecima (it. *versi piani*), i često ih ističe postavljanjem na početak strofe; inovira oprobane oblike strofe putem *osmerca* i *deseterca*, dva parnosložna stiha što se odlikuju fiksnim rasporedom naglasaka (na 3. i 7. odnosno 3, 6. i 9. slogu) i koji samim tim ostvaruju stroži silabičko-tonski ritam (opisiv kao trohejski u prvom, anapestički u drugom slučaju) i „vertikalnu ritmičku inerciju” (koja se, svakako, ne može javiti u proznom tekstu). Značajna su, uz to, i odsustva, to jest napuštanje *jedanaesterca*, a uzrok možda valja potražiti u širokom rasponu akcenatskih realizacija stiha, labavije normiranog u odnosu na stihove poput *osmerca* i *deseterca*. Osim toga, stihovni oblici kojima se Manconi sada češće služi, a koje Beti kritikuje kao prozu, jesu, kao što je poznato, dobro zastupljeni i u starijoj poeziji, što će Tomazeu poslužiti kao argument protiv opaski klasicista da su ove pesme strane tradicionalnoj italijanskoj versifikaciji:

upotrebu hiperkatalektičkog i katalektičkog stiha nalazimo već u najstarijim spomenicima naše poezije, u *Tragemi d'este focora* [polustihu iz *kontrasta* Č. D'Alkama, 13. vek],¹⁰⁵ kod Da Todija [Jacopone da Todi, 1230/1236–1306], i kod mnogih drugih, da ne govorimo o latinskoj lirici, u kojoj su hiperkatalektički stihovi toliko česti [...]; u narodnim pesmama 15. veka, iz pera Fea Belkarija, Lorenca de Medičija i drugih, nalazimo i sedmerac rimovan isto kao kod Manconija i osmerac takođe, kao i mušku rimu na kraju [strofe]; deseterac je takođe stih već 14. veka;¹⁰⁶ strofe u sedmercima s tri hiperkatalektička, dva akatalektička i jednim katalektičkim stihom nalazimo kod Parinija i kod Montija, s time što oni nakon pet kraćih stihova obično na kraju pridodaju jedanaesterac, koji zbilja nimalo ne doprinosi lepoti ritma, već mu oduzima na muzičkoj pravilnosti.¹⁰⁷

Zajednički i jednom i drugom stanovištu jeste, dakle, utisak da *Svete himne* predstavljaju novinu u dotadašnjem italijanskom stihotvorstvu, dok različit jeste način vrednovanja te novine, pozitivan u jednom slučaju (kao razvoja u pravcu veće „melodičnosti” i „razumljivosti”), negativan u drugom (kao „nerazumljiva rimovana proza” namesto „lepog, krepkog stila”). Jeste tim stanovištima zajednička i nemogućnost da se specifične pozicije koherentno argumentuju pozivanjem na isključivo metričke kriterijume. Oni samo delimično podupiru pojedinačne kritičke ocene ovih tekstova, ali i, uopšte, globalnu percepciju novatorskog karaktera *Himni*, koja jeste u neskladu s

¹⁰⁴ Od sredine veka u italijanskoj poeziji zaista opažamo sve češće prisustvo metričko-formalnih činjenica koje narušavaju periodičnosti na horizontalnoj ili vertikalnoj ravni proizvodeći prozaične efekte, poput, na primer, kombinovanja parnosložnih i neparnosložnih stihova ili kršenja izoritmije rasporedom naglasaka koji se doima kao gotovo slučajan. O prozaičnim efektima u I 19, up. Bozzola 2016, 38 i d.

¹⁰⁵ Ovaj polustih ('Izbavi me iz ovog plamena') jeste citat iz pesme iz 13. veka u formi dijaloga (nastale u periodu između 1231. i 1250.) incipita *Rosa fresca aulentissima* ('Sveža, mirisna ruža') autora Č. D'Alkama (Cielo d'Alcamo), u strofama sačinjenim od tri rimovana italijanska aleksandrinca, tj. tri udvojena sedmerca s daktilskim svršetkom u prvom polustihu, i dva jedanaesterca u parnoj rimi (/A_{7s}+7AAB₁₁B/).

¹⁰⁶ Deseterac se javlja i pre 14. veka i jeste zapravo stih najstarije zabeležene italijanske kancone, pomenute *Quando eu stava in le tu' cathene*, nastale najverovatnije između 1180. i 1210. godine, čiji je stih potencijalno trebalo da bude italijanski ekvivalent francuskom desetercu (*décasyllabe*). Up. Beltrami 2011, 101, 189 i 189 n. 74. O osmercu L. de Medičija, up. Menichetti 1993, 365–368.

¹⁰⁷ Cit. prema Gavazzeni 2005, XXI: «[...] che l'uso dello sdrucciolo e del tronco, noi lo troviamo ne' più antichi monumenti della nostra poesia, in *Tragemi d'este focora*, in quel da Todi, e in tant'altri, senza dir della lirica latina ove lo sdrucciolo è sì frequente [...]; che i canti popolari del quattrocento, composti da Feo Belcari, da Lorenzo de' Medici e da altri, portano e il settenario rimato al modo del Manzoni, e l'ottonario ancora, e il tronco alla fine; che il decasillabo è metro anch'esso del trecento; che il settenario a strofe composte di tre sdruccioli, due piani ed un tronco, è nel Parini e nel Monti, se non che questi, a cinque versi piccioli sogliono appicciare un endecasillabo in fondo, che certamente nulla aggiunge alla bellezza del numero, e gli toglie la musicale eguaglianza».

objektivnim doprinosom i pomakom koji one donose u odnosu na versifikaciju 18. veka i ranije poezije uopšte.

Ovaj nesklad između perspektive I 19¹ : I 19¹ i objektivnog doprinosa romantičarske metrike predstavlja književnoistorijsku aporiju koju, ako ostanemo na uže metričkoj ravni, možemo suštinski rešiti jedino tako što ćemo eliminisati jedan od dva elementa dihotomije. U italijanskoj nauci o stihu tako se obično i jeste postupalo kada su se iznosile opšte ocene o položaju 19. stoleća u istoriji italijanske metrike. U romantičarskom stihotvorstvu V.T. Elvert uvideo je, naime, pravu metričku revoluciju i donekle i prisvojio romantičarsku perspektivu, a zanemario realan stepen romantičarskog inoviranja: „Romantičarska estetika [...] istovremeno je *sasvim narušila stari metrički stil* i na polju versifikacije proizvela *revoluciju* jednako korenitu onoj koju je prouzrokovala na polju jezika”.¹⁰⁸ Nasuprot tome, M. Marteli sagledao je 19. vek u široj istorijskoj perspektivi, u odnosu na ono što je toj versifikaciji prethodilo i ono što je potom usledilo. U oblicima romantičarske strofe prepoznao je jasan i direktan dug 18. veku, ali, rekli bismo, i zanemario samu perspektivu I 19¹ : I 19¹: „[...] sve u svemu, potpuno je netačno ponavljati, kao što se često radi, na primer to da strofu 18. veka podvrgavaju odlučnoj preobrazbi tek romantičari; isto tako i, ustvrdivši da se inoviranje sastojalo u upotrebi veoma ritmičnih stihova poput deseterca, držati Manconija i Beršea za njihove začetnike”.¹⁰⁹

Prvi je P. Đovaneti doveo Manconijevu metriku u bližu vezu s relevantnom književnoistorijskom i poetičkom perspektivom i horizontom očekivanja i, približavajući se suštinski postavkama semantički orijentisane teorije stiha, naznačio moguć izlaz iz te aporije: „Pisati religiozne himne u skladu s katoličkom verom između 1812. i 1815. i poveriti ključnu ulogu – pravog pravcatog izvora – ‘popularnosti’ (*popolarità*) pojedinih melodramatskih predstava, nije uopšte obazriv postupak, naprotiv”.¹¹⁰ U Đovanetijevoj napomeni naziremo ideju da, ako se način na koji pesnici I 19¹ vide vlastitu metričku pesničku praksu ne može objasniti novinom samih stihovno-formalnih činjenica, ako su, dakle, činjenice stare, a reakcije na njih drugačije, jeste logično pretpostaviti da se novina morala sastojati u novom *smislu* što su one zadobile za romantičarsku perspektivu.

U tom pravcu nas usmerava, uostalom, način na koji prirodu romantičarskog inoviranja razume sam Manconi, koji o tom problemu piše Č. Tapareliju D’Acelju (Cesare Taparelli d’Azeglio, 1763–1830) u poznatom pismu *O romantizmu* (*Sul romanticismo*) od 22. septembra 1823. godine:

Govorili su [...] da su svi ti predlozi književne reforme bili stare ideje, već viđene, rasute u sto knjiga. [...] To se žigosanje romantičara kao plagijatora kosilo, uostalom, s kritikom, koja im se podjednako upućivala, da su nepromišljeni novatori. Bilo kako bilo, bez ustezanja ću reći da je ona neopravdana. [...] Ko je pak ikada ranije zamislio, ko predložio, ko predstavio vezu između tih starih [ideja], odnos među njima, sada uočen i pokazan, uzajamnu svetlost i snagu koje su sve one primile *samim tim što su podvedene pod jedan princip*, ukratko: *u jedan sistem*? *Sakupiti nepovezane i usputne misli* iz rasutog blaga uma, iz neuređenog skladišta čovekovih znanja, istine više naslućene nego zaista shvaćene; *podrediti ih jednoj višoj istini* što među njima otkriva nikad ranije uočene niti; pretočiti intuiciju mnogih umnih ljudi u dokaz; brojne ideje lišiti neodređenosti i preteranosti; [...] udružiti ih s drugima što ih u isti mah i omeđuju i potvrđuju; zar to nije dobrom sistemu na pohvalu? I zar je takvu pohvalu lako zavredeti? I ko je još hteo ili smislio *nekakav sistem koji bi sadržao sve same nove ideje*?

[...] oduvek su drugi pretresali po starijim knjigama ne bi li našli da je taj i taj princip već neko prethodno smislio, objasnio, itd. Uvek bi govorili da je to stoti put kako neko iznosi te ideje. A šta su im pisci na to mogli odgovoriti? Utoliko gore po vas što ste na njih ostali gluvi devedeset devet puta; utoliko gore što te ideje, i pored toga što ste ih imali pred očima u tolikim knjigama, niste uzimali u obzir, pa ste nastavili da rasuđujete kao da se do

¹⁰⁸ Elwert 1950, 114: «[...] l’estetica romantica diede luogo non soltanto a un profondo cambiamento dell’espressione linguistica, ma sconvolse allo stesso tempo completamente il vecchio stile metrico, producendo nel campo della versificazione una rivoluzione altrettanto profonda quanto quella che cagionò nel campo linguistico». („[...] romantičarska estetika nije proizvela samo korenitu obnovu jezičkog izraza, već je u isti mah sasvim narušila stari metrički stil i na polju versifikacije proizvela revoluciju jednako korenitu onoj koju je prouzrokovala na polju jezika.”)

¹⁰⁹ Martelli 1984, 585–586.

¹¹⁰ Giovannetti 1999, 167.

njih nije došlo. Sad smo vas primorali da ih primetite; i da ništa drugo nije postignuto, to barem jeste neka novina.¹¹¹

Opšte ideje koje Manconi iznosi o prirodi romantičarskih inovacija u skladu su s prirodom promena koje smo na polju versifikacije uočili u pesmama „nakon konverzije”. Novina se ne sastoji, dakle, nužno u iznalaženju sasvim originalnih (metričkih) ideja, već u adekvatnom vrednovanju onih što su prethodno ostale „rasute” i nedovoljno istražene. Te ideje valja povezati u novi „sistem”, u kojem će baš njima pripasti središnje mesto i u kojem će međusobnim povezivanjem zadobiti drugačiji *smisao* nego što su ga imale prethodno.

Taj položaj u novom sistemu zadobile su one stihovno-formalne činjenice koje smo istakli zajedno s Tomazeom, a odabir upravo tih oblika duuguje se, kako smatramo, različitim poetičkim semantičkim valencama koje su ti oblici imali za romantičarske pesnike I 19¹. Nije slučajno to što primeri kojima Tomazeo pravda metričko ustrojstvo *Himni* jesu većinom iz autora ili pojedinih njihovih tekstova koji ne pripadaju stilski uzvišenoj italijanskoj lirici. *Contrasto* Čela d’Alkama, komično-realistički tekst (kako se uobičajeno definiše) iz prve polovine 13. veka, mada svojim jezičko-stilističkim aspektima, strukturom ali i metrikom otkriva da mu poreklo nije iz narodne pesme, u 19. veku upravo se tako doživljavao;¹¹² pesme L. Medičija koje Tomazeo percipira takođe kao „narodne” (*i canti popolari del Quattrocento*) jesu sasvim izvesno *karnevalske (pokladne) pesme* (it. *canti carnascialeschi*): najpoznatija od njih, *Canzona di Bacco*, ‘Bahusova pesma’, sheme *xyxx ababbyxx*, metrički jeste *barzelletta*,¹¹³ vrsta velike balate najčešće upravo u osmercima;¹¹⁴ pod religioznom poezijom J. da Todija Tomazeo verovatno podrazumeva *laude* (religiozne himne), koje metrički takođe jesu, kao i pomenuta Lorencova pesma, različiti morfološki tipovi balate,¹¹⁵ a predstavljaju uz to, zajedno sa svetovnom poezijom za muziku i pomenutom formom *barzellette*, jedini žanr u kojem će se, nakon metričke kodifikacije koju sprovode Dante i Petrarka, javljati osmerac. Činjenica da kao istorijsko opravdanje za upotrebu osmerca Tomazeo navodi „narodne pesme” (a ne, na primer, uzvišenu sicilijansku poeziju, u kojoj je ovaj stih bio sasvim uobičajen, dok Kjabreru, koji će nakon pomenute kodifikacije osmerac prvi opet uvesti u visoku liriku, svrstava

¹¹¹ Cit. prema Manzoni 1870, 790–791 (kurziv naš): «Si diceva che [...] tutte quelle proposte di riforma letteraria, erano cose vecchie, ricantate, sparse in cento libri. [...] Di più questa taccia di plagiaristi che si dava ai Romantici, faceva a’ cozzi con quella di novatori temerari che si dava loro ugualmente. E a ogni modo, non esito a dirla ingiusta. [...] Ma il nesso delle antiche; ma la relazione scoperta e indicata tra di esse; ma la luce e la forza reciproca, che venivano a tutte *dal solo fatto di classificarle sotto ad un principio, il sistema insomma*, da chi era stato immaginato, da chi proposto, da chi ragionato mai? Dalle ricchezze intellettuali sparse, dal deposito confuso delle cognizioni umane, raccogliere pensieri staccati e accidentali, verità piuttosto sentite che comprese, accennate piuttosto che dimostrate; *subordinarle a una verità più generale*, che riveli tra di esse un’associazione non avvertita in prima; cambiare i presentimenti di molti uomini d’ingegno in dimostrazioni, levare a molte idee l’incertezza, e l’esagerazione; [...] collocarle con altre, che servono ad esse di limite e di prova a un tempo, non è questa la lode d’un buon sistema? e è forse una lode tanto facile a meritarsi? E chi ha mai desiderato, o immaginato *un sistema, che non contenesse, fuorché idee tutte nove*?

[...] sempre s’è andato a frugare ne’ libri antecedenti, per trovare che il tal principio era stato già immaginato, insegnato, ecc.; sempre si è detto ch’era la centesima volta, che quelle idee venivano proposte. E che avrebbero potuto rispondere quegli scrittori? Tal sia di voi, che siete stati sordi le novantanove; tal sia di voi, che, avendo in tanti libri tutte queste idee, non ne tenevate conto, e continuavate a ragionare come se non fossero mai state proposte. Ora noi v’abbiamo costretti ad avvertirle; quando non si fosse fatto altro, *questo almeno è qualcosa di novo*».

¹¹² Up. odrednicu “Cielo d’Alcamo” u *DBI (Dizionario Biografico degli Italiani)*, vol. 25, 1981: «La tradizione critica, sino a tutto l’Ottocento, ha quasi costantemente ascrivito il componimento di C., sul piano stilistico formale, al livello popolare, annettendo a tale collocazione valutazioni sia di ordine negativo che, più spesso, soprattutto dopo che si fu imposto il gusto romantico, positivo. Il [Napoleone] Caix invece, in base ad argomenti non solo di ordine sociale, ma pertinenti alla struttura e allo stile, sostenne la non popolarità del *Contrasto*». Up. N. Caix, *Ciullo d’Alcamo e gli imitatori delle romanze e pastorelle provenzali e francesi*, «Nuova Antologia», 30 (1875), pp. 477–522. S filologom 19. veka slaže se i Đ. Kontini (Gianfranco Contini). O jezičko-stilskim, žanrovskim i metričkim aspektima D’Alkamovog teksta te pitanja njegovog porekla, up. G. Contini, *Cielo d’Alcamo*, in *Poeti del Duecento*, tomo 1 (a c. di ID.), Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1960, pp. 173–185.

¹¹³ Up. Beltrami 2011, 291–292.

¹¹⁴ O *barceleti*, njenom ustroju, tematsko-žanrovskom određenju i recepciji u poeziji 15. veka, up. Zogović 2010, 76–79.

¹¹⁵ Up. Beltrami 2011, 104–105.

među pesnike izrazite klasicističke orijentacije kakvi su L. Alamani [Luigi Alamanni, 1495–1556] i K. Tolomei [Claudio Tolomei, 1492?–1556], kojima se na specifičnom načinu upotrebe istih oblika može zameriti „s više prava”¹¹⁶ ukazuju potencijalno na način na koji je Tomazeo mogao tumačiti Manconijeve „metričke razloge”. Valja istaći, još jednom, da jeste ključna percepcija tih tekstova i formi, budući da oni, iako nisu pripadali toku uzvišene lirike, nisu „narodni” u pogledu svog porekla, već umetnički, autorski tekstovi koji nastaju u bliskoj vezi s učenim pesništvom, i to u onim periodima koji su sami po sebi bili eklektični u metričkom pogledu (kakva je poezija 15. veka i, u još većoj meri, najstarija italijanska poezija). To što ih Tomazeo poima kao narodne posledica je pomenute „predrasude” u osnovi *metričke arheologije* koju spominje G. Kapovila, a koja se sastojala u konceptualnom približavanju *staroga* i *narodnoga*. Tako će i Karducci, rekonstruišući istoriju italijanske poezije, balatu tumačiti kao rezultat pučke recepcije latinskih crkvenih himni, odnosno kao oblik narodnog porekla iz kojeg se, zahvaljujući Danteu i Petrarki, razvio oblik uzvišene kancone, ali koji nikad nije izgubio vezu s izvornom „narodnošću”:

I tako je [balata] primila proživljeno iskazivanje ljubavi u slatkom novom stilu i lako raspoloženje narodne ljupkosti i šaljivu razdraganost veselih četa i postala pesma za igru i *barzelletta*, religiozna lauda i pokladna pesma. Na taj način, usvajajući različita raspoloženja, navike i imena, donekle se menjajući ali uvek dosledna svom izvornome duhu, balata je više od tri veka pokrivala srednje i niske oblasti italijanske lirike, *iskazujući narodni duh*.¹¹⁷

Na isti način, govoreći o Kjabreru, Karducci tumači i inovacije na planu rime i stiha koje su, kako smo videli, bile relevantne za Manconija:

Ukratko, novina je bila: što se tiče stiha, uvođenje u liriku *drugih stihova pored jedanaesterca i sedmerca*; što se tiče prozodije, širenje mogućnosti *rimovanja izvan ženskih rima*. Mada naizgled neznatna, ova reforma proizvela je onu metričku raznovrsnost po kojoj se italijanska lirika istakla; ona se, osim toga, *na taj način opet sprijateljila s narodnom* [poezijom], od koje je napravila tako jasan otklon u 16. veku.¹¹⁸

Osim što su mogli asociirati na pesništvo narodno u smislu koji smo ukratko opisali, isti stihovni oblici (katalektički i hiperkatalektički stihovi, to jest muške i ritmičke rime, kao i parnosložni stihovi poput osmerca, deseterca i dvanaesterca), uz pojavu udvojenih strofa, bili su takođe i pre svega spona pesama „nakon konverzije” s drugom vrstom „narodne” (*popolare*) poezije, ili, kako smo napomenuli:

s metričkom tradicijom koju neoklasicistička kultura očevidno nije naročito cenila, to jest s tradicijom melodrame, žanrom koji je zahvaljujući strukturnom, jezičkom i metričkom uprošćavanju koje je sproveo Metastazio u prethodnom veku stekao popularnost koja je i dalje trajala i koja će potom samo nastaviti da raste zahvaljujući horovima tragedija i *Svetim himnama*. [...] shodno instancama koje su dovele do napuštanja metričkog nasleđa isključivo učenog karaktera, nije svakako zamislivo to da je Manconi mogao izbeći sameravanje sa žanrom poput melodrame, koja je uživala i tada i pre toga stupanj

¹¹⁶ Up. Gavazzoni 2005, XX–XXI.

¹¹⁷ Carducci 1902a, 6 (kurziv naš): «E accolse così l'espressione passionata dell'amore nel dolce stil nuovo e la leggera intonazione dell'amenità popolare e la giocondità scherzante delle liete brigate, e fu canzone a ballo e barzelletta, lauda religiosa e canto ancora carnescalesco. Per tale guisa con intonazioni, con abitudini e denominazioni diverse, quasi rifacendosi e sempre costante al suo spirito primo, la ballata pervagò in più di tre secoli i confini medii e bassi della lirica italiana, *interprete del sentimento popolare*».

¹¹⁸ Carducci 1902a, 17 (kurziv naš): «In breve, la novità era: circa la misura, introdurre nella lirica *altri versi oltre l'endecasillabo e il settenario*: circa la prosodia, estendere la facoltà di *rimare oltre le baritone*. Piccola riforma in apparenza, ma portò quella tanta varietà metrica onde si distinse poi la lirica italiana; che oltre a ciò *fu condotta a riamcarsi alla popolare*, dalla quale avea fatto così dichiarato distacco nel cinquecento».

popolarnosti neuporedivo veći nego bilo koji drugi žanr koji je poznavala nacionalna istorija književnosti.¹¹⁹

Isto primećuje i Soldani:

Na primer, što se tiče izuzetne raznovrsnosti oblika, a naročito vrsta stiha i njihovih kombinacija, najodlučniji najverovatnije jeste bio *uticaj ondašnje libretistike*: još jednog sektora koji – uzgred rečeno – zahteva hitnu i detaljnu pažnju proučavalaca stiha iz razloga što – da budemo jasni – oblast i namena jesu drugačiji, ali je metrika ista u pogledu građe i oblika, naročito *u razdoblju poput ovog*, koje jeste *u znaku kulturne prevlasti melodrame*, iz poznatih razloga (među kojima jeste i njena umetnička vrednost).¹²⁰

Ključni su, dakle, za odabir baš ovih stihovnih oblika i za njihovu književnokritičku recepciju mogli biti ne njihovi metrički aspekti, putem kojih se, kako smo rekli, ne može do kraja argumentovati ni percepcija njihove novine, niti pojedinačne ocene (kao formi romantičarskih, razumljivih, prozaičnih, nerazumljivih, itd.), već njihove poetičke semantičke valence, odnosno metimetrički aspekti u širem smislu. Pomoću tih oblika, a iz osobene romantičke perspektive, pesnik je mogao da uspostavi (intertekstualne) veze s različitim pesničkim tokovima percipiranim kao „narodnim” – starijom poezijom srednjeg ili niskog stila, libretistikom 18. i 19. veka, tradicijom latinske crkvene himne, što će reći da se istovremeno udalji od karakterističnih oblika uzvišene, petrarkističke tradicije. U tom smislu možemo reći da su, Petrovićevim terminom, za „poetiku versifikacionih postupaka” Manconijevih bile važne asocijacije na stilsku i, posredno, kulturnu orijentaciju koju je, u opreci sa starom poezijom, zastupao italijanski romantizam. Problem je druge vrste – relevantan pre svega za bavljenje Manconijevom formom s retoričkog i stilističkog aspekta – to što je, opredelivši se za versifikaciju melodrame, Manconi od nje potom napravio otklon na planu odnosa metrike i sintakse, kako je primetila K. Leri (Clara Leri),¹²¹ upodobivši melodramatsku versifikaciju vlastitom nastojanju da u pesničkom tekstu prenebregne razdaljinu između „reči [...] i Rêči” Sv. Pisma.¹²²

¹¹⁹ Gavazzeni 1981, 146–148: «[...] oltre che alle forme dell’ode più tipicamente settecentesche, ad una tradizione metrica che la cultura neoclassica aveva mostrato di non tenere in particolare considerazione, quella del melodramma. Un genere la cui popolarità, affermata nel secolo precedente grazie alla funzionale semplificazione strutturale, linguistica e metrica operata dal Metastasio, perdurava, ed era anzi destinata a crescere in seguito, traendo nuovo alimento dai cori delle tragedie e dagli *Inni Sacri*. [...] giusta le istanze che avevano determinato la liquidazione di un retaggio metrico esclusivamente colto, non è certo pensabile che Manzoni potesse sottrarsi al confronto con un genere, quale il melodramma, che aveva goduto e continuava a vantare un indice di gradimento affatto imparagonabile a quello di qualsivoglia altro genere agli atti della storia letteraria nazionale».

¹²⁰ Soldani 2016, 553: «Ad esempio nella varietà estrema dei metri, e in specie delle misure dei versi e delle loro combinazioni, avrà contato in modo decisivo la librettistica contemporanea: altro settore che – tra parentesi – avrebbe un bisogno urgente di attenzione minuta da parte dei metricologi, perché – diciamo con chiarezza – gli ambiti e le destinazioni sono diversi, ma la metrica è una per materiali e per forme, soprattutto in un’epoca come questa, segnata dall’egemonia culturale del melodramma, per le note ragioni (anche di grandezza artistica)».

¹²¹ Up. Leri 1991, 54: «Verrebbe, persino, da chiedersi se Manzoni non percepisse Metastasio nell’ambito di un diverso patto con i propri lettori, in un’epoca e in una cultura che si avviavano ad inventare una ‘forma di verso’, verdianamente, ‘un po’ strana’ che costringesse anche il compositore a ‘cambiare movimento e misura’ (Oberdorfer). Non a caso, malgrado l’impostazione ritmicamente simmetrica, tra metrica e sintassi la coincidenza è trasgredita, negli *Inni Sacri*, dalla retorica dissonante e patetica degli *enjambements*, delle anastrofi, degli iperbatii». Up. takođe *Isto*, 57 (kurziv naš): «Più la fedeltà alla tradizione cantabile si approfondiva, e più nasceva, dunque, il diverso: il melodramma metastasiano non sarebbe apparso che il pretesto per costruire in Manzoni un melodramma – secondo la formula di Jousse – dove il parallelismo (‘the correspondence of one verse, or line, with another’) trasformasse il repertorio simmetrico dell’aria in un’ermeneutica agostiniana e drammatica della ripetizione (Kugel)». O sintaktičkim aspektima himni up. takođe Pacaccio 2021, 74 i d.

¹²² Up. *Isto*, 59: «Ma neppure l’arpeggio pascaliano di Manzoni talvolta può accordare la dissonanza tra le parole, come distingue oggi Stephen Prickett, e la Parola».

1.2.1. Zajedno s Manconijem i pod njegovim uticajem, odlučan podsticaj oblikovanju prve faze italijanske romantičarske književnosti daje još jedan pesnik iz Milana, Đ. Berše (1783–1851).¹ I njegov metrički repertoar, kao i Manconijev, poznaje razdoblje pre i nakon romantičarskog zaokreta i može zato pružiti značajne uvide u poetiku romantičarskih versifikacionih postupaka. Razvoj Beršeove poezije, kako čitamo u *Poluozbiljnome pismu* (1816), neposredno su usmerile nova stilska i kulturna orijentacija i ideja da poezija valja da govori „narodu”, čijoj će afirmaciji u Italiji bitno doprineti i ovaj pesnik. Za pitanja kojima se u ovoj doktorskoj radnji bavimo Beršeovi metrički odabiri osobito su relevantni jer se tiču rane faze italijanske poezije za „narod”. Dok se, kako se može očekivati, odabiri pesnika u vreme zrelog romantizma odveć zasnivaju na određenim književnim konvencijama i podrazumevaju oformljene romantičarske modele, Berše jeste među prvim autorima koji, u osvit italijanskog romantizma, treba da iznađu odgovor na problem narodne poezije i njene forme. Način na koji on pristupa tom pitanju, koje je u isti mah i problem određivanja prema starom metričkom nasleđu, pruža mogućnost boljeg razumevanja potonjih konvencija i njihovih izvornih metričkih razloga, koji, imajući u vidu već razmotrenu poetiku istodobnih Manconijevih versifikacionih postupaka, zasigurno jesu u nekakvoj vezi sa semantikom stiha.

Najpre valja reći da starije stalne oblike Berše upotrebljava relativno retko. Nerimovani jedanaesterac (*endecasillabo sciolto*) javlja se u njegovim ranim, predromantičarskim delima i jeste karakterističan oblik njegove izvorne poezije u toj fazi. Osim u ranom prevodu iz 1807. poeme *Bard* T. Greja (Thomas Gray, *The Bard*, 1757),² Berše ga upotrebljava i u originalnoj satiri *Pogreb* (*Il funerali*, 1808) i spevu *Ljubav* (*Amore*, 1809),³ a 1815. godine, neposredno pred romantičarski zaokret, u novinama *Spettatore* godine izlaze četiri fragmenta speva *Komo* (*Il Lario*), kao i *Epistola Feličeu Belotiju* (*Epistola a Felice Bellotti*), nastala povodom smrti prijatelja, neoklasicističkog slikara i pesnika na dijalektu Đ. Bosija (Giuseppe Bossi). Iz istog perioda jeste i istorijski spev naslova *Viskontijevi* (*I Visconti*), objavljen posthumno.

Ranom pesništvu pripada i prva upotreba tercine: u prevodu iz 1809. romana *Vejkfildski vikar* O. Goldsmita (Oliver Goldsmith, 1728–1774, *The Vicar of Wakefield*, 1766) Berše tercinom prevodi baladu iz VIII i „elegiju” iz XVII poglavlja romana.⁴ Njome će se, drugačije nego Manconi (koji je, kako smo podsetili, ne koristi nakon mladalačkog *Trijumfa*), služiti i u razdoblju nakon *Poluozbiljnog pisma* i otvaranja romantičarsko-klasicističke polemike. Odabraće je za pet segmenata drugog dela pomenute polimetrijske romantičarske balade *Izbeglice iz Parge* (*I profughi di Parga*, 1823), nastale između 1819. i 1820. „pod neposrednim Manconijevim uticajem”.⁵ Otprilike u isto vreme Berše će upotrebiti i toskansku oktavu (ABABABCC), pišući u njoj novelu u stihu *Crni vitez* (*Il cavaliere bruno*, 1819), koja će pak ostati nedovršena.

I kod Beršea, kao kod Manconija, romantičarski „zaokret” podrazumeva, dakle, preosmišljanje vlastitih metričkih sredstava. Ako uzmemo u obzir koje oblike pesnik propušta u „narodnu”, romantičarsku fazu, a koje definitivno napušta, dolazimo još jednom na zaključak da su presudne bile semantičke valence što su ih oblici stekli zahvaljujući opštoj reinterpetaciji pesničkih tokova za koje su bili karakteristični. Nije, naime, slučajno to što Berše napušta karakterističan oblik neoklasicističke poezije 18. veka, nerimovani jedanaesterac (a sonete i kancione ne piše ni pre 1816.

¹ Najskorije se Beršeom opsežno bavio A. Cadioli (Alberto Cadioli), na čiju monografiju upućujemo što se tiče bibliografije o specifičnim pitanjima Beršeove poezije (Cadioli 1991). Za opšte kritičke i književnoistorijske napomene, up. Asor Rosa 2009a. Up. takođe priloge M. Fubinja, *Stile critico del Berchet* i *Critica e poesia del Berchet* u Fubini 1965, 126–148, 149–158, kao i *Berchet popolare* u Girardi 2015, 13–30.

² *Il Bardo di Tommaso Gray*, u Berchet 1863, 3–14. O ovom prevodu up. Cadioli 1991, 6–9.

³ O ovim tekstovima neoklasicističke inspiracije, kojima su izvori pre svega u klasičnoj, Foskolovoj i Parinijevoj poeziji, up. Cadioli 1991, 11–16.

⁴ O. Goldsmith, *Il curato di Wakefield*, Milano, Destefanis, 1809. Odlomke u stihu iz tog prevoda čitamo u Baldacci 1958b.

⁵ Asor Rosa 2009a.

godine),⁶ dok od starih oblika pesme prihvata samo Danteovu tercinu i toskansku oktavu. Ova druga stalna forma afirmisaće se, kao što je poznato, kao oblik romantičarske novele u stihu, a zapaženo s tada veoma čitanim novelama *Ildegonda* [1820] T. Grosija (Tommaso Grossi) i *Pia de' Tolomei* (1822) B. Sestinja (Bartolomeo Sestini). Uspostavljanje oktave kao forme za „narodni” žanr novele svakako možemo dovesti u vezu s upotrebom oktave kako u narodnoj i narodskoj (*popolareggiante*) poeziji, tako i u učenoj poeziji koja je doživela značajnu recepciju među širim društvenim slojevima. Kako je ukazala S. Milinković:

[...] autori, čak i kada pišu proglase i pamflete o ‘jednostavnosti’ i ‘izvornosti’, vode vrlo računa o formalnom aspektu svog izlaganja i ne libe se da iz bliže ili dalje prošlosti preuzmu odgovarajuća retorička svrsishodna sredstva. To je i sudbina daleko najpopularnijeg i tipično romantičarskog žanra u Italiji, novele u stihu, koja se zapravo poziva ne na neposrednu tradiciju jednog već pomenutog Kastija, već na tradiciju novela u oktavi ili *kantara* iz XIV i XV veka koje su vrlo često, zbog velike popularnosti, bile izvođene na trgovima. Upravo u tom elementu je romantičarska novela u stihu pronašla svoje ‘narodno’ opravdanje i utemeljenje.⁷

Da je tako, sugerira i to što se za Beršea, sve do prevoda *Starih španskih romansi* iz 1837. (*Vecchie romanze spagnuole*),⁸ narodnost jednog teksta ne sastoji u narodnom autorstvu, već upravo u mogućnosti njegove narodne *recepcije*. Još je manje prihvatljiva ideja o kolektivnom narodnom autorstvu. Berše prepoznaje, naime, da na početku stvaralačkog procesa, i pored kasnijih intervencija drugih pojedinaca prilikom usmenog prenošenja teksta, može biti samo individua. Kako podseća Đ.B. Broncini (Giovanni Battista Bronzini) tragom *Poluožbiljnog pisma* (1816), za Beršea je „poezija i, uopšte, književnost narodna u smislu, [...], da govori narodu, to jest većini ljudi, o onome što narod voli i razume, što odražava njegove tendencije, mišljenja, osećanja, ukratko: [narodna je] poezija za narod, poezija čiji je narod primalac, ne stvaralac.”⁹

I tercina se takođe, ali na nešto drugačiji način iz perspektive našeg pesnika mogla doimati kao forma slobodna nepoželjnih klasicističkih semantičkih konotacija kao oblik plurilingvističke i pluristilističke *Komedije*, čija će kritička recepcija od kraja 18. veka, a naročito s romantizmom doživeti izuzetno pozitivan preokret. Sam Berše, uostalom, Dantea svrstava u pesnike koji su, zato što nisu stvarali po pravilima što ih propisuju poetike, već prema opštim načelima pesničke lepote i u skladu s vlastitim vremenom, bili, hteli ili ne hteli, *romantičari*.¹⁰ U tom smislu je za Beršea mogao

⁶ Kako podseća T. Canon (Tobia Zanon), 18. vek jeste doba pravog trijumfa nerimovanog jedanaesterca, kojeg je definitivno učvrstila zbirka iz 1758. pomenutog Frugonija, S. Betinelija (Saverio Bettinelli) i F. Algarotija (Francesco Algarotti), *Versi sciolti di tre eccellenti autori moderni*. Simbolom pobede ovog stalnog oblika mogu se, prema italijanskom kritičaru, držati prevodi klasične grčke i rimske poezije: Montijeva *Ilijada* (1810) i Pindemonteova *Odiseja* (1822), kojima uzor i uporište jeste A. Karo (Annibale Caro) i njegov poznati prevod *Eneide* (1581), a za istim oblikom posegao je prevodeći (1729) Miltonov *Izgubljeni raj* (John Milton, *Paradise lost*) i pomenuti P. Roli. Š. Mafei (Scipione Maffei) biće pobornikom nerimovanog jedanaesterca u svim žanrovima izvan lirike. Up. Zanon 2009, 21.

⁷ Milinković 2008, 65.

⁸ Konceptiju narodne poezije ne više kao poezije stvorene za narod radi njegovog podučavanja već kao poezije stvorene u narodu, Berše iznosi u predgovoru svog prevoda starih španskih pesama 16. veka (prvo izdanje G. Berchet, *Vecchie romanze spagnuole, recate in italiano da Giovanni Berchet*, Brusselle, Hauman, Cattoir e compagni, 1837; na str. 107–117 u Berchet 1911).

⁹ Up. Bronzini 1994, 34: «Popolare, dunque, nel senso (dichiarato da Berchet nella *Lettera*) di una poesia – e in generale di una letteratura – che parli al popolo, cioè alla maggioranza degli individui, di ciò che il popolo ama e comprende, che ne rispetti le tendenze, le opinioni, i sentimenti, insomma una poesia per il popolo, *che il popolo accoglie, non crea*».

¹⁰ Up. Berchet 1816: «Se ai giorni nostri vivesse Omero, vivesse Pindaro, vivesse Sofocle, dovrebbero essi cambiare arte forse? No, in nome del cielo, no. Ma la differenza dei secoli renderebbe differenti le cose che que’ poeti imprenderebbono ora a trattare. E la differenza delle cose indurrebbe di necessità differenza nella mescolanza delle forme e nell’accoppiamento delle immagini. E Omero, Pindaro, Sofocle sarebbero poeti «romantici», volere o non volere. [...] Ma questo Proteo irrequieto come l’amore, quest’arte della poesia, questa perpetua inventrice del bello, chi l’insegna? Le Poetiche forse? Sono forse le Poetiche che hanno sviluppate le menti a que’ tre miracoli della Grecia? sono forse le Poetiche che dissero come tener la penna in mano a Dante, all’Ariosto, a Shakespeare? Al diavolo queste corbellerie!»

biti važniji „romantički” aspekt Danteovog pesništva i, možda, same tercine,¹¹ drugačije nego za Manconija, kod kojeg je, kako je rečeno, ona bila vezana za Montijeve neoklasicističke alegorijske vizije i njegovu vlastitu predromantičarsku poeziju.

1.2.2. Beršeova tercina možda je osobito interesantna u pogledu stiha. U tercinama prevoda „Elegije o smrti besnog psa” iz *Vikara* (*An Elegy on the Death of a Mad Dog*, it. *Elegia in morte di un cane arrabbiato*), inserta u kojem se Goldsmit zapravo poigrava sa samim žanrom elegije,¹² stih jeste, kao u *Komediji* i drugde, tradicionalni jedanaesterac. Ključnu ulogu pri tome možda je imala italijanska komično-realistička poezija, u kojoj se tercina javljala kao *capitolo ternario*, ali i uzusi same italijanske elegije, gde se doživljavala kao ekvivalent elegijskom distihu. Nasuprot tome, u tercinama prevoda drugog teksta iz Goldsmitovog romana, balade o Edvinu, koja je u izvorniku ustrojena na isti način kao pripovest o besnom psu (*common meter*),¹³ Berše upotrebljava drugi stih – deseterac (*decasillabo*), kao što će potom učiniti i u baladi o *Izbeglicama iz Parge*.

Upravo u vezi s ovim tekstom, a ukazujući na osobenost odabira stiha te upotrebu tercine koja se može okarakterisati kao lirska, S. Bocola govorio je o kontaminaciji stihovno-formalnih činjenica različite provenijencije i „neprirodnoj upotrebi oblika s obzirom na njegovu tipičnu diskurzivnu funkciju”. Ovakvu recepciju oblika italijanski kritičar je, kako smo pomenuli, držao simptomom gubitka poetičkog značenja što su ih tradicionalni imali u ranijoj poeziji i znakom je da je metrička forma u I 19 postala „prazna” i „neprozirna”.¹⁴ Mi bismo pak ukazali na to da, uprkos vrednosti ovog i sličnih zapažanja u ilustrovanju postepenog opadanja tradicionalne italijanske metrike u I 19, pojedinačne primere poput ovog jeste moguće tumačiti i nešto drugačije, kako spram diskurzivne funkcije, tako na planu kontaminacije i pitanja njenog smisla.

Tercina jeste zapravo osnovni metrički oblik drugog, najdužeg dela speva, naslova „Pripovest” (*Il racconto*, II),¹⁵ podeljenog na pet kraćih „pevanja” (II 1–5) u kojima nakon dužeg segmenta u ovom stalnom obliku, gotovo recitativa, dolazi kraći segment u katrenima,¹⁶ suštinski u funkciji arije (izuzetak jeste peto „pevanje”, koje jeste u celosti u tercini). Ako bi se odeljak II 1 zaista mogao odrediti kao lirski, kako je ukazao Bocola, potonji segmenti (II 2–5) imaju nedvojbeno narativni karakter: u njima se iznosi, kako najavljuje sam naslov tog dela speva, *pripovest* o izgnanstvu žitelja Parge na Krf i Kefaloniju nakon odluke Ujedinjenog Kraljevstva da Pargu, suprotno ranijim obećanjima, ipak ustupi otomanskoj vlasti.

I u vezi s prvim, lirskim segmentom (II 1) može se, uostalom, primetiti – a imajući u vidu pomenutu činjenicu žanrovske otvorenosti tercine još od Danteove *Komedije* – da situacija opisana u tom i prethodnom delu speva (*La disperazione*, I) po određenim aspektima podseća zapravo na lirsku

(„Da Homer, Pindar, Sofokle žive danas, da li bi oni morali da izmene suštinu svoje umetnosti? Ne, zaboga, ne. Ali različitost našeg doba navelo bi ih da poduzmu da obrađuju građu koja je različita. A različita građa nužno bi proizvela drukčije spojeve oblika i povezivanje [pesničkih] slika. Pa bi Homer, Pindar, Sofokle bili ‘romantički’ pisci, hteli to oni ili ne. [...] A taj Protej nestašan poput ljubavi, ta umetnost poezije, ta večita izumiteljka lepog, odakle se ona uči? Da nije možda iz Poetika? Da nisu možda Poetike oblikovale um ta tri čudesna Grka? Da nisu možda poetike naučile Dantea, Ariosta i Šekspira kako da drže pero? Do đavola s tim besmislicama!») Up. takođe i Berchet 1816, 28.

¹¹ Pomenimo i pozitivan sud koji je u *Pismu* Berše izrekao o tercinama romantičarskog pesnika Đ. Tortija (Giovanni Torti, 1774–1852), odnosno pesmi religijske tematike *Carme sulla passione di Gesù Cristo* (1816, ‘Pesma o Stradanju Isusa Hrista’). Up. Berchet 1816, 44.

¹² U nastavku se eksplicitno govori o prigodnom pisanju elegija na beznačajne teme: “The great fault of these elegiasts is, that they are in despair for griefs that give the sensible part of mankind very little pain. A lady loses her muff, her fan, or her lap-dog, and so the silly poet runs home to versify the disaster” (cit. prema Goldsmith 1823, 292).

¹³ Reč je, kao što je poznato, o katrenima s jampskim tetrametrima u parnim, a trimetrima u neparnim stihovima, ukršteno rimovanim (/AbAb/).

¹⁴ Bozzola 2016.

¹⁵ Prvi deo speva (*La disperazione*, I) jeste u deseteračkim šestostisima sheme /A₁₀BAC_tBC/, dok je poslednji deo (*L’abbominazione*, III) u deseteračkim katrenima sheme /A₁₀BAC_tBDDC/, obliku, kako smo videli, Manconijeve himne „Stradanje Isusa” (*La passione*).

¹⁶ U pevanju II 1 to jeste jedan udvojeni katren sheme /sa₁ba_t sc₁bc/; u II 2, na isti način rimovanim katrenima prethode dva katrena sheme /sa₁sa/; u II 3 i II 4 jednako ustrojeni katreni se javljaju sami nakon segmenta u tercini. U svim ovim segmentima variraju se zapravo stihovi iz II 1.

upotrebu tercine u *Inf.* v 70–142. I u *Izbeglicama iz Parge*, kao u epizodi o Frančeski i Paolu, glavni deo pripovesti poveren je, naime, ženskom liku (s tim što će se glas muškog lika ovde, za razliku od Paolovog, na kraju ipak čuti, ali tek u poslednjem delu speva, u katrenima). Pripovest je, uz to, uvedena rečima da se junakinja sprema da „iznese svoje muke” (*a ridir le sue pene*), mada joj „često reč uzdah zaustavlja” (*e sovente / il sospir la parola precide*, I 115–17), a ona se, kao Frančeska, prvo priseća svog zavičaja (*Quando Parga e il suo popol fioria*, ‘Dok su Parga i njen narod cvetali’, II 2 1; up. *Inf.* v 97–99)¹⁷ i ističe blagonaklonost svog sagovornika („I ja sam često u duši mogla okusiti / plemenitu žudnju da budem samilosna. // Sad kad sam dopala najtežih muka, / teši me barem to što mi se vraća ona nežnost koju sam ja drugima pružala”, II 2 2–6; up. *Inf.* v 93),¹⁸ da bi potom iskazala nadu u svetliju budućnost, mada je već sasvim jasno da je takva nada uzaludna jer njoj i njenom voljenom božija volja nije naklonjena (*Ahi! percossa dall’ira di Dio, / a che parlo speranze di pace*, ‘Ah! čemu ja, na koju se božiji gnev obrušio, izgovaram reči nade u spokoj’, II 2 16–17),¹⁹ kao što to nije ni Frančeski i Paolu (up. *Inf.* v 91–92).

Ako upotrebu tercine u ovom tekstu ne moramo, dakle, nužno okarakterisati kao netradicionalnu po pitanju njene diskurzivne funkcije, već u njoj, štaviše, možemo uočiti pojedine tematsko-motivske sličnosti s prvim i najvažnijim tekstom u tradiciji ovog stalnog oblika, njenu upotrebu u *Izbeglicama iz Parge*, kao i u baladi o Edvinu, zasigurno moramo odrediti kao netradicionalnu sa stanovišta stiha u kojem je napisana. Deseteračka tercina nije oblik koji se u kontekstu italijanske pesničke tradicije doima kao karakterističan ili prepoznatljiv, mada se upravo ovako ustrojenim tercinama poslužio prethodno V. Alfijeri, u okviru polimetrijskog segmenta (III 4, 1009–1024) tragedije *Saul* (*Saul*, 1782).²⁰ Poeziji I 18 nisu strani, uostalom, ni drugi pokušaji inoviranja našeg oblika putem stiha, pa se, osim jedanaesterca, u tercini I 18 koriste katkad i osmerac i sedmerac, ali i hiperkatalektički stihovi.²¹

Pa ipak, uprkos osobenosti izbora, ovakav vid kontaminacije ne znači nužno, kako smatramo, da se radi o „praznoj” ili „neprozirnoj” formi, lišenoj sposobnosti, kako navodi Bocola tragom G. Maconija, da ukaže na određenu „sliku sveta i života, na odnos s prošlošću, položaj u društvenom prostoru, publiku”.²² Štaviše, upotrebom deseterca u ovom i u drugim tekstovima, kao i svojim stihovnim repertoarom uopšte, Berše, kako smatramo, iskazuje – i na metričkom planu – svoj osobeni „romantičarski” odnos prema prošlosti, književnoj, ali i društvenoj. U konkretnom slučaju koji razmatramo, stih putem kojeg se postiže novina „u ritmičkom pogledu” upućuje, svakako, „na osamnaestovekovnu poeziju”, kako navodi Bocola. Jeste, pak, važno istaći da deseterac nije toliko karakterističan za liriku 18. veka koliko za istodobnu *poeziju za muziku* (a nije možda slučajno ni to što se jedina poznata prethodna upotreba deseteračke tercine javlja upravo u dramskom tekstu, u pomenutom *Saulu*). U klasičnoj, Metastazijevoj ariji deseterac je, naime, peti stih po čestoti (nakon sedmerca, osmerca, peterca i šesterca) i pokriva 6% svih stihova u korpusu koji čine tzv. *pezzi chiusi* (‘zatvoreni’ odnosno strofički oblici) njegove poezije za muziku, a javlja se u 20 od ukupno 26 njegovih melodrama.²³ Repertoar ode i ode-kanconete I 18 R. Cuka, s druge strane, beleži tek sedam

¹⁷ «Siede la terra dove nata fui / su la marina dove ’l Po discende / per aver pace co’ seguaci sui» (cit. prema Dante 1991).

¹⁸ («anch’io spesso nell’alma gustai / la gentil voluttà d’esser pia. // Or caduta all’estremo de’ guai, / mi confronta che almen su me torna quella pietà che agli altri donai.») Up. *Inf.* v 93: «[...] poi c’hai pietà del nostro mal perverso» („Jer si se na našu opaku muku sažalio.”) (cit. prema Dante 1991).

¹⁹ «[...] se fosse amico il re de l’universo, / noi pregheremmo lui de la tua pace» (cit. prema Dante 1991).

²⁰ Zucco 2001, 194.

²¹ Up. *Isto*, 190 i d.

²² Bozzola 2016, 30–31.

²³ Up. *Metri* u okviru *Pezzi chiusi* (odeljak *Metrica*) na platformi projekta *Pietro Metastasio, drammi per musica* (a c. di A.L. Bellina e L. Tessarolo, u nastavku: *Progetto Metastasio*). Do broja 20 dolazimo ukoliko uključimo i drugo, venecijansko izdanje iz 1729. drame *Semiramide riconosciuta*, jedino u kojem se javlja i jedna arija u desetercima, odsutna u prvoj i potonjim verzijama ovog teksta.

instanci upotrebe ovog stiha, od kojih je čak pet kod jednog autora, P. Rolija, a po jedan kod Montija i K. Bondija (Clemente Bondi, 1742–1821).²⁴

A upravo je upotreba melodramatskog stiha i drugih postupaka libretističke versifikacije na koje ćemo u nastavku pokušati da ukažemo za našeg pesnika mogla biti način da potcrta svoju orijentisanost ka onim „hiljadama i hiljadama porodica” o kojima govori u *Poluozbiljnom pismu*, a koje „nisu imale ime u teatrima”, ali su se naročito u teatru i kulturi koju je on predstavljao prepoznavali. Tercina i melodramatski deseterac nisu u takvoj postavci morale biti protivrečan spoj budući da su pesničke tradicije na koje su oni upućivali, iako su u biti bile učene, mogle biti reinterpretirane kao „narodne” i romantičke, a samim tim i njihovi oblici.

1.2.3. Da je za odabir deseterca ključna bila od samih početaka melodrama, ukazuje već ustrojstvo prevoda balade o Edvinu (1809), teksta u kojem Berše ovaj stih koristi prvi put (i udružuje ga odmah s tercinom), prethodeći zapravo u tome Manconiju iz „Stradanja Isusa” (1815) i tragedije o F. Karmanjoli (*Il conte di Carmagnola*, 1820), čija je pak legitimacija deseterca i u uzvišenoj poeziji zasigurno imala važnu ulogu u Beršeovoj potonjoj upotrebi ovog stiha. Strukturu tipičnu za libreto u baladi o Edvinu prepoznajemo u pravilnom smenjivanju odsečaka pripovedačkog ili dijaloškog karaktera u jedanaestercima i sedmercima (a u istoj funkciji jeste, kako smatramo, i deseteračka tercina) i monoloških lirskih segmenata u kraćim stihovima – u smenjivanju, to jest, suštinski *recitativa* i *arija*, kako primećuje već Đovaneti.²⁵ Nakon slobodno rimovanog odsečka u jedanaestercu i sedmercu sa sporadičnim nerimovanim stihovima (dijaloga između pustinjaka i stranca, u stvari Edvina i njegove voljene gospe, st. 1–34), sledi asimetrična (složena) strofa u petercima (kratak lirski odlomak o ispraznosti čovekovih htenja i strepnji, gotovo *cavata*, sheme /s₃asa sbsbc/, st. 35–44); usleđuje potom još jedan „recitativ” (st. 45–85), narativnog karaktera, a zatim osmostih u osmercima (/a₈babcdcd/, st. 86–93) i šestostisi u petercima (/s₅aabsb/, st. 94–129), u kojima se razvija tema iz prethodne „arije” u istom stihu; još jedan niz jedanaesteraca i sedmeraca (st. 130–147), praćen odsečkom u osmercima i četvercima (/a₈ab₄ccddb₄ee/, st. 148–157) i izolovanim petostihom u petercima (/p₅apab₁/, st. 158–162); tercina u desetercima (st. 163–211), u funkciji recitativa (odabrana, možda ne slučajno, za monolog poveren opet ženskom liku – Edvinovoj gospi – i ustrojenom, znakovito, kao ljubavna ispovest puna kajanja koja otpočinje, slično kao Frančeskina u *Inf.* v 97–99, predstavljanjem lika putem mesta porekla i reke koja njim protiče),²⁶ i odmah zatim dva katrena, jedan u osmercima (/a₈b₁ab₁/, st. 212–215), drugi u petercima (/a₅b₁ab₁/, st. 216–219); opet jedanaesterci i sedmerci (/PababCC/, st. 220–226), koji, gotovo kao *tempo di mezzo*,²⁷ uvode preokret (gospa prepoznaje pustinjaka – to je zapravo njen Edvin), i, na kraju, najduži odlomak u lirskim strofama, suštinski *finale*: trostih u osmercima (/a₈pa/, st. 227–229) i dupli katreni u petercima (/s₅asa sbsb/, st. 230–237); katren u osmercima (/a₈b₁ab₁/, st. 238–241) i složena strofa u petercima (/s₅asasb sbsc pd₁pd₁/, st. 242–255).

Važno je pak istaći da ovakvo ustrojstvo „arije” u baladi o Edvinu upućuje, pre nego na klasičnu, Metastazijevu melodramu i tzv. *gran teatro* 18. veka, na popularnije *teatrini* odnosno komički muzički teatar. Njegove pojedine strukturne aspekte i postupke krajem tog i početkom narednog veka usvojiće i *opera seria* u pokušaju da prevaziđe one elemente Metastazijeve reforme versifikacije libreta koji su se na duge staze pokazali kao negativni – preterana ujednačenost i

²⁴ Kod P. Rolija deseterac se javlja u ukrštenim i obgrljenim katrenima /A₁₀BAB/ (tip 2.1.17) i /A₁₀BBA/ (tip 2.2.7.), šestostihu /A₁₀BABCC/ (tip 4.1.18) i osmostihu /a₈B₁₀baC₁₀D₁₀D₁₀C₁₀/ (tip 6.5.3), zajedno s osmercem, kao i u udvojenim tercetima /A₁₀AB : CCB/ (tip 1.1.21). K. Bondi ovaj stih koristi s udvojenim katrenima /P₁₀AAB₁ PCCB₁/ (tip 2.3.9), a Monti u složenoj strofi /A₁₀PAB₁ : CCDB₁ : DB₁/ (tip 11.1). Deseterac jeste stih i prve četiri strofe polimetrijskog teksta na dijalektu A.M. Lambertija (Anton Maria Lamberti) naslova *L'istà citadin* (iz *Le quattro stagioni campestri e cittadine*, 1802), gde se kombinuje s udvojenim katrenima /S₁₀AAB₁ SCCB₁/, Up. Zucco 2001, 129, 137, 145, 184, 201, 203, 226, 243.

²⁵ Up. Giovannetti 1999, 177 i 177 n.30. Up. takođe Cadioli 1991, 19 i d.

²⁶ Up. st. 163–165 (cit. prema Berchet 1911, 343): «D'assai beni mio padre opulento / là del Tine viveva sul lito, / di me, sola sua figlia, contento» ('U velikom izobilju moj je otac / tamo na obali Tajna živeo, / mnome, čerkom jedinicom, zadovoljan.')

²⁷ Up. Staffieri 2015, 155.

„pravilnost” klasične melodramatske forme.²⁸ Upravo se u kontekstu komične opere javljaju arije s većim brojem stanci i većim brojem stihova po stanci (drugačije nego kod Metastazija, kod kojeg su uobičajene, naročito u kasnijim melodramama, izometrične arije od dva katrena ili, kada je stih deseterac, dva terceta). Tekovina komične opere jesu i polimetrijske arije, podeljene, to jest, na metričke segmente u različitim stihovima,²⁹ čiji će udeo u odnosu na izometrični tip sve više rasti od kraja 18. veka i u tragičnoj operi.³⁰ Već se u „šaljivoj drami” (it. *dramma giocoso*) K. Goldonija (Carlo Goldoni, 1707–1793) javljaju, naime, strofe uporedive s onima koje smo videli u Beršeovom prevodu. Primera radi, u Aurorinoj ariji (*Quegli occhietti – sì furbetti*, I 4) iz komedije *Svet naopačke* (*Il mondo alla roversa*, 1750) osmeračkim katrena prvog segmenta (/a₈b₁ab₁/) slede dve asimetrične strofe u petercima (/a₅apb₁ccddpb₁/), ostvarujući „metričko ubrzanje” slično onom koje uočavamo između metrički zaokruženih segmenata Beršeovih lirskih strofa u istim stihovima,³¹ u finalu drugog čina komedije *La finta semplice* (1764), donekle slično „finalu” balade o Edvinu, nižu se metrički blokovi u šestercima, osmercima, petercima, zatim opet osmercima (par udvojenih katrena /p₈aab₁pccb₁/, tercet /a₈ab₁/ i katren /a₈b₁ab₁/) i petercima (/a₅bbcb₁a₅ddsc₁/).³² Ovakvo, polimetrijsko ustrojstvo metričkog oblika arije funkcionalno je, uostalom, njenoj novoj muzičkoj strukturi koja će se, javivši se zapaženo već na prelazu dva veka, definitivno afirmisati s Đ. Rosinijem (Gioachino Rossini) (o kojem Berše oduševljeno govori u pismu iz 1813. nakon izvedbe kompozitorove prve opere, *Demetrio e Polibio*),³³ zamenivši do tada uobičajenu trodelnu strukturu (sa *a da capo*), a koja se u svojoj osnovnoj varijanti, podložnoj svakako usložnjavanju, očitava kao dvodelna shema *cantabile* (spor tempo) – *cabaletta* (brz tempo),³⁴ sa *tempo di mezzo* kao prelaznim delom u funkciji uvođenja određenog preokreta u radnji i samim tim novog raspoloženja koje će izneti *cabaletta*.

1.2.4. Tragove versifikacije karakteristične za libreto primećujemo ne samo u Beršeovoj prevodnoj poeziji, već i u njegovim izvornim romantičarskim tekstovima, kako smo već nagovestili u vezi sa *Izbeglicama iz Parge*. „Pevanja” I–IV drugog dela ove balade (podnaslova „Pripovest”) zaključuje jedan ili dva para katrena /s₆a₁sa₁/, samo jednom zabeleženog u šesteru u I 18,³⁵ a koji se takođe doima kao *pezzo chiuso* na kraju melodramatske scene (ovde možda poveren horu).³⁶ Slično je i u *Le Fantasie* I–IV (‘Vizije’, 1829), u kojima sedmerac uvodnih, narativnih segmenata pevanja ustupa mesto katrenima ili tercetima u desetercima, petercima i duplim šestercima. Direktno na tradiciju melodrame upućuju i katreni /ab₁b₁a₅/ iz balade *Il trovatore* (‘Trubadur’), odsutni u kanconeti i odi I 18, ali zato prisutni u veoma sličnom vidu (s oksitonom rimom *b* i petercem na kraju strofe) kod Metastazija.³⁷

Zanimljiv u tom pogledu jeste i tekst naslova *Il rimorso* (‘Kajanje’, 1827), ustrojen u svom prvom delu (st. 1–48) prema shemi /A₁₀BABCD₁CD₁/, koja potom ustupa mesto osmostisima što u parnim stihovima drugog katrena (*D*) imaju rimu *al mezzo* i treću rimu (*E*), pa je shema tog dela (st. 49–96): /A₁₀BABC(c₄)D₁E(e₄)D₁/, dok osmostih sačinjen od dva ukršteno rimovana katrena (*abababcdcd*) jeste poznat pesništvu prethodnog veka, nepoznata je pak tradiciji ode i kanconete I 18 „hibridna” varijanta kakvu koristi Berše, u kojoj parne rime od paroksitonih (*abab*) postaju oksitone (*cd₁cd₁*) u drugoj polovini strofe.³⁸ Beršeovu inovaciju mogli bismo dovesti u vezu upravo s poezijom za muziku, u kojoj se ovako ustrojeni katreni odnosno distisi javljaju u funkciji ritmičke klauzule na

²⁸ Up. Fabbri 1998, 184 i d. (poglavlje 7. *The anti-Metastasio opposition and comic opera*).

²⁹ Up. *Isto*, 192–193.

³⁰ Up. *Isto*, 198.

³¹ Up. *Isto*, 193.

³² Up. *Isto*, 194–195.

³³ Mislimo na spis *Sul dramma «Demetrio e Polibio»*, u Berchet 1912, 1–7.

³⁴ Up. Fabbri 1998, 196–197, 199.

³⁵ Kod A.M. Lambertija, koji ga upotrebljava s refrenom /a₈ab₁/ posle svakog para strofa. Up. Zucco 2001, 207.

³⁶ Isto zapažanje u vezi sa ovim tekstom ima i A. Đirardi (Girardi 2015, 20 i d.).

³⁷ Up. Fabbri 1998, 179 i Bausi-Martelli 2021, 236.

³⁸ Repertoar R. Cuka beleži strofu /abababcdcd/, u sedmercima i samo sa ženskim rimama (tip 6.1.7), kod nekoliko pesnika 18. stoleća (među kojima jeste i Frugoni), kao i varijantu s muškim rimama u svim parnim stihovima (/ab₁ab₁cd₁cd₁/, tip 6.1.8), koju jednom upotrebljava J. Vitoreli (Jacopo Vittorelli, 1749–1835) (up. Zucco 2001, 242).

kraju arije ili njenih segmenata, a naročito u ansamblima, gde su često raspodeljeni između različitih uloga.³⁹ Još zanimljiviji jeste segment s rimom *al mezzo*, koji bi se mogao rekonstruisati i na sledeći način: /A₁₀BAB Cc₄d_{6t} Ee₄d_{6t}/. Zahvaljujući unutrašnjoj rimi duži stih moguće je raščlaniti, to jest, na kraće, lirske stihove (šesterac i četverac), pa iz drugog dela strofe možemo apstrahovati udvojeni tercet (/C₁₀c₄d_{6t} Ee₄d_{6t}/), a nije slučajno to što do promene u shemi dolazi u momentu u kojem ženski lik, o kojem se do tada pripovedalo (ona, Italijanka, trpi opštu omrazu jer je udata za pripadnika „tiranske” nacije), preuzima reč i započinje svoj monolog, suštinski *ariju*.

„Hibridnim” osmostihom bavio se i P. Đovaneti razmatrajući balade Đ. Kardučija, koji se njime poslužio u izometričnom tekstu *Le leggenda di Teodorico* (‘Legenda o Teodorihu’, u *Rime nuove*, 1887), kao i u nekoliko strofa balade u devetercima o provansalskom pesniku i krstašu Žofreu Ridelu (*Jaufré Rudel*, 1888).⁴⁰ Đovaneti je u vezi s ovim drugim tekstom, u kojem se strofa /a₉babcdcd/ odnosno /a₉babcd_tcd_t/ (u 3. i 7. stanci) smenjuje sa složenim katrenima /a₉ba_tcbdd_t/ (u parnim stancama), govorio o ciljanom sučeljavanju narativne i lirske instance i „pounutrenoj polimetriji” (*una sorta di polimetria ‘introiettata’*).⁴¹ Ista formulacija mogla bi se primeniti i na Beršeov tekst, s bližim određenjem da se u tom slučaju moguće radi o „pounutrenoj polimetriji” arije 19. veka.

Tendencija ovakvog uobličavanja teksta uočava se i kod drugih pesnika „narodnog” pravca 19. veka. Četrdesetih godina će u *Voce d’amore* (‘Glas ljubavi’, 1842) Đulio Karkano (Giulio Carcano, 1812–1884) upotrebiti osmostih ustrojen na identičan način. U pesmi *La ricamatrice* (‘Vezilja’, iz *Canzoni popolari*, 1849) poslužiće se šestostihom /a₈ba_tcb_tcd_t/, koji se takođe prethodno javio kod Beršea (u romansi *Clarina*, ‘Klarina’) i koji bi se mogao razumeti kao oblik nastao sažimanjem prethodne strofe. Isti princip jeste još jasnije uočljiv u strofama /aBabCCef_tEf_t/ iz drugog dela teksta *Il piano d’Erba* (‘Poljane Erbe’, 1835, II. *Aurora*, ‘Zora’), gde se prepoznaje sličan spoj narativne i lirske instance u okvirima jednog strofičkog oblika: sekstina u ženskim rimama, s jedne strane, i katren s alternansom rima, sa druge. U šestom delu istog teksta (VI. *Addio*, ‘Zbogom’) javlja se varijanta „hibridnog” osmostiha s ritmičkim rimama (/sasabc_tbc_t/), dok je u strofi petog dela (V. *Tramonto*, ‘Zalazak sunca’), sheme /A₁₀BAB CCD_tEED_t/, u funkciji lirskog segmenta upotrebljen udvojeni tercet /A₁₀AB_tCCB_t/: strofa, svakako, hora iz III čina Manconijeve tragedije *Adelki*, ali i karakterističan oblik Metastazijevih arija u dugim stihovima (desetercu i udvojenom petercu).⁴² Postupkom „pounutrene polimetrije” što započinje Beršeovom poezijom služi se 40-ih godina i Pjetro Paolo Parcanese (Pietro Paolo Parzanese, 1809–1852), koji hibridni osmostih koristi u nekoliko tekstova iz *Canti del viggianese* (‘Pesme pevača iz Viđana’, 1846): *Muoio contento* (‘Umirem srećan’), u osmercima; *Il gondoliere* (‘Gondolijer’), u udvojenim petercima; i *Isolina* (‘Izolina’), u osmercima. U ovom poslednjem tekstu, nakon drugog, „lirskog” katrena dolazi još jedan takođe s alternansom rima, pa je shema /a₈bab cd_tcd_t ef_tef_t/, a prelaz s narativne na lirsku formu potcrtan je u svakoj strofi prelaskom s pripovedanja u trećem licu na Izolinin lirski monolog (npr. u st. 5–6: „Na balkonu jednog momka – ona reče – ima jedan lep cvet”).⁴³

Kod samog Beršea, uticaj versifikacije melodrame opažamo dosta jasno, osim na planu metričke organizacije pojedinačnih tekstova (u znaku polimetrije, „pounutrene polimetrije”, i

³⁹ Tako je, na primer, u pomenutoj Goldonijevoj komediji *Il mondo alla roversa*, npr. u finalu I čina (*Venite, o ch’io vi faccio*, I 11), gde se blokovi isključivo u ženskim smenjuju s onima koji kombinuju ženske i muške rime: nakon seksteta /ab_tab_tab_t/, sledi katren /cdcd/ i odmah potom /efef_t/, a ceo segment zaključuje niz distiha /aab_tab_tab_tab_t/; u drugom delu finala, u petercima (*Quest’è un imbroglio*), nakon uvodnog segmenta takođe zaključenog distisima, /a₅abbcc_tpd_tpd_t/, dolazi još jedan segment prvo u ženskim a potom u kombinaciji ženskih i muških rima, /a₅babb cd_tcd_t/; i, na kraju, opet /a₅abb_tpc_t/ i niz katrena odnosno distiha /a₅b_tab_tcd_tcd_t ef_tef_t/.

⁴⁰ Prvi put objavljena u G. Carducci, *Jaufré Rudel. Poesia antica e moderna, lettura di Giosue Carducci*, Bologna, Zanichelli, 1888.

⁴¹ Giovannetti 2007, 218 n. 21.

⁴² U udvojenim tercetima u desetercu jesu arije iz *Olimpiade* (III 4) i *Ciro riconosciuto* (II 9), dok je ista strofa u duplom petercu zabeležena u *Artaserse* (II 15) i *Demofonte* (I 3).

⁴³ Up. st. 1–8 (cit. prema Baldacci 1958a, 227): «Una sera in gran pensiero / stava sotto il pergolato / Isolina, e un cavaliere / stava a udir la intabarrato. / – Sul balcon di un giovinetto / – ella disse – è un vago fior; / oh! l’avessi, ché sul petto / lo porrei dove arde il cor! – ».

strofičkih oblika karakterističnih za melodramu a retkih u odi i kanconeti I 18), i na planu sastava stihovnog repertoara u romantičarskoj fazi.⁴⁴ Taj repertoar čine gotovo isključivo stihovi karakteristični za strofičke forme poezije za muziku, redom: deseterac (najčešći stih kod Beršea nakon 1816, upotrebljen u čak šest tekstova);⁴⁵ osmerac i dupli šesterac (oba zastupljena u po tri teksta); šesterac i peterac (iskorišćena oba jednom). O dominantnom uticaju metrike melodrame (neposredno i posredno, preko Manconija), nauštrb tradicionalne, petrarkističke metrike, svedoči, *ex contrario*, upadljiva retkost najvažnijih starih italijanskih stihova – jedanaesterca i sedmerca. Prvi se u romantičarskom razdoblju javlja samo jednom, u pomenutoj nedovršenoj noveli u stihu *Crni vitez* (1819), dok je drugi, sedmerac, nešto češći i javlja se u tri teksta: dva puta u izometričnim strofama (u *Vizijama* i u drugom delu nedovršene novele u stihu *Zamak u Monforte* [*Il castello di Monforte* II], nastale 1819, a objavljene posthumno, 1863. godine);⁴⁶ jednom s petercem, u pomenutoj baladi *Trubadur*. Retkost ova dva stiha u odnosu na raniju poeziju dugovala bi se, možda, izvesnoj označenosti koju su oni stekli usled upotrebe u uzvišenoj lirici, čiji se oblici sada, u skladu sa zapažanjima o distinkciji između „starih”, klasičnih i „novih”, romantičarskih formi koje smo trgom Tomazea izneli u vezi s Manconijem, potiskuju u drugi plan zarad poezije koja je i na planu metrike pristupačna „laicima”.

Sedmerac je, doduše, bio i jedan od najčešćih stihova arije I 18 i I 19¹, ali se možda upravo zbog njegove semantičke ambivalentnosti on kod Beršea izjednačava po učestalosti upotrebe s osmercem i dosta retkim šestercem, a javlja upola ređe nego melodramatski i manconijevski deseterac. I onda kada se sedmerac javlja, možemo govoriti, uostalom, o njegovoj romantičarskoj preobrazbi. U *Vizijama*, možda trgom Manconija i „Duhova” (/sasasbbci sdsdseeci/), sedmerac se javlja s udvojenim osmostisima /sabasbsci sdsdseeci/, a u *Zamku* organizovan u pomenute „hibridne” osmostihe u hiperkatalektičkoj varijanti /sasasbsci/, u kontekstu, to jest, „pounutrene polimetrije”. U trećem slučaju, u baladi *Trubadur*, on se u Metastazijevim katrenima /ab₁b₁a₅/ kombinuje s petercem. Svojim ustrojstvom – „meličkom” ritmičkom stilizacijom, koja se očitava kao izbegavanje akcenta na trećem slogu u korist strožeg jampskog ritma – takođe upućuje na tradiciju libreta, kao, uostalom, i sintaktički aspekti teksta, za koje A. Ćirardi primećuje da se mogu uporediti s ustrojstvom Metastazijevih arija.⁴⁷

Za istaknutu upotrebu deseterca i udvojenog šesterca – češću nego i u samoj ariji I 18 i I 19¹, odsudan je pak bio, svakako, Manconijev primer – versifikacija horova njegovih tragedija i *Svetih himni*, koja se pak i sama, kako smo rekli, oslanja na metričku tradiciju melodrame. Deseterac se, osim u tercini i „Kajanju”, javlja, naime, i sa složenim katrenima /A₁₀BAC_t BDDC/ (u III delu *Izbeglica iz Parge*), baš kao u Manconijevoj himni „Stradanje Isusa”, a takođe trgom Manconija i građanske himne „Mart 1821.” i s udvojenim katrenima /P₁₀AAB_t PCCB/ (u završnim segmentima *Le fantasie* I, u st. 49–112, i III, st. 297–392). Dupli šesterac udružen je sva tri puta, kao u horu III čina Manconijeve tragedije *Adelki*, s udvojenim tercetima /A₆₊₆AB_t CCB_t/: u „romansi” *Giulia*; u *Le fantasie* IV (st. 505–576); i odi *All'armi, all'armi* (1830) (u kojoj je svaka osim poslednje strofe praćena refrenom, prema shemi: /A₆₊₆AB_t CCB_t **D_tD_t**/). Inovacija strofičkih oblika I 18 putem melodramatskih stihova rezultira katkad oblicima koji se kod Manconija ne mogu naći u identičnom vidu. Tako je s osmeračkim tercetima teksta *Il romito del Ceniso* (‘Samotnjak iz Čenizija’), /a₈sb_t asb_t/, koje repertoar R. Cuka beleži samo u sedmercima (kod Kjabrere i Frugonija, u po dva teksta),⁴⁸

⁴⁴ Brojčane podatke koji slede dobili smo na osnovu analize Berševih pesničkih sastava objavljenih u 19. veku, za autorovog života ili posthumno, u izdanju koje je 1863. priredio F. Kuzani (Francesco Cusani; up. Berchet 1863 u našoj bibliografiji), objavljenih potom i u Berchet 1911 (ur. E. Belorini [Egidio Bellorini]). Nismo uzeli u obzir nekolicinu pesama koje su prvi put izašle u novijem izdanju, a predstavljaju Berševu prve mladalačke pesničke pokušaje i vežbe u maniru poezije 18. veka.

⁴⁵ U *I profughi di Parga*, *Il castello di Monforte* (I, III), *Abore e Signilda* (prevod narodne skandinavske pesme, up. Berchet 1911, 427), *Il rimorso*, *Le fantasie* (I, III), *Saluto a Milano* (il 6 aprile 1848).

⁴⁶ Up. odrednicu Berchet, *Giovanni* u *DBI*, vol. 8, 1966, i Berchet 1911, 425.

⁴⁷ Up. Girardi 2015, 27–29.

⁴⁸ Zucco 2001, 130.

kao i deseteračkim katrenima /A₁₀B₁AB₁/ *Zamka u Monforteu* (I i III), koji su u odi 18. veka zabeleženi u ovom stihu jedino u varijanti samo sa ženskim rimama (i to samo u jednom tekstu P. Rolija).⁴⁹

1.2.5. U pokušaju da obnovi italijansku poeziju u pravcu narodne poezije koncipirane na način opisan u *Poluzobiljnom pismu* (poezija za narod), Beršeu je u metričko-formalnom pogledu ključna bila, dakle, tradicija melodrame. Ako je jezičko-metričko nasleđe „poezije mrtvih” bilo jedina moguća nadregionalna i, dakle, jedina nacionalna i u tom smislu „narodna” opcija (za razliku od „živog”, dijalekatskog jezičko-metričkog nasleđa, u fragmentiranoj jezičkoj situaciji nužno suženog dometa),⁵⁰ onda je u okrilju tog nasleđa bilo barem mogući odabrati onaj njen tok – libretistički – koji je doživeo značajnu recepciju kod publike koju Berše ima u vidu.⁵¹ Možda je pri tome imalo značaja takođe i to što se melodrama od druge polovine 18. veka i u formalnom smislu uskladila s uzusima popularnog komičkog teatra, u opoziciji s Metastazijem i, dakle, s klasičnom melodramom.

Možemo pretpostaviti da je Berše odabrao metričku i književnu tradiciju melodrame i transponirao je u okvire pisane poezije zato što je ona bila podložna reinterpetaciji u pravcu „narodnosti”, za razliku od drugih formi što su takođe imale vekovnu istoriju i recepciju u čitavoj Italiji, ali su bile vezane za (neo)klasicističke stilske koncepcije, a takvi su nerimovani jedanaesterac, kancona i sonet. Stihovni oblici što ih privileguje Berše mogli su bili adekvatni novoj poeziji zato što su, iako i sami poreklom iz učene poezije, bili manje opterećeni „nepoželjnim” poetičkim konotacijama. Premda su, kako je istakao M. Marteli, bili dobro poznati i autorima 18. veka, ipak su načelno pripadali periferiji njihovog književnog sistema (poput oblika karakterističnih pre svega za melodramu, npr. stihova poput deseterca i udvojenog šesterca); pokrivali njegov srednji i niži registar (npr. naglašena upotreba hiperkatalektičkih i katalektičkih stihova; upotreba refrena i sl.); ili predstavljali njegove eksperimentalne linije (npr. udvojeni sedmostisi i osmostisi, koje retko nalazimo kod pesnika 18. veka). Novina Beršeovog (i Manconijevog) postupka u odnosu na pesnike 18. veka leži, kako smatramo, u samoj predstavi da je date oblike moguće koristiti ne samo radi postizanja određenih retoričkih i stilističkih efekata u okviru sistema koji privileguje druge stihovne oblike, već kao okosnicu metričkog repertoara kojom je vlastitu poeziju moguće identifikovati u odnosu na određenu publiku i kulturnu orijentaciju.

U slučaju starijih oblika poput tercine i oktave, kako je rečeno, njihova semantička ambivaletnost i prilagodljivost njihovih asocijacija novim poetičkim postavkama omogućavala je njihovu nesmetanu recepciju i u novoj poeziji. Upotrebu deseterca s tercinom možemo u tom smislu shvatiti jednostavno kao način da se ona dodatno „romantizuje” putem melodramatskog stiha, dok je jedanaesteraka oktava već u tom vidu našla svoje mesto i u melodrami: i kao npr. *rispetto*, ali i kao klasična epska oktava. Tako, na primer, u komičnoj operi L. Vinčija (Leonardo Vinci) *Li zite 'ngalera* (1722, 'Mladenci na brodu') Beluča recituje oktave iz *Oslobođenog Jerusalima* upravo jer je reč o

⁴⁹ Isto, 201. U tom smislu možemo reći da je neprecizna tvrdnja P. Đovanetija (Giovannetti 1999, 173) da se deseterac u poeziji 18. tradicionalno javljao isključivo u strofama koje su predviđale mušku rimu.

⁵⁰ Up. Berchet 1816, 10–11 (kurziv Beršeov): «Non pretendo con ciò di menomare d'un pelo la reputazione di alcuni Romanzi in dialetti municipali; perché parlando di letteratura italiana, non posso aver la mira che alla lingua universale d'Italia». („Nije mi zato namera da umanjujem značaj pojedinih *romansi* na lokalnim dijalektima; ali, govoreći o italijanskoj književnosti, ne mogu a da ne budem usmeren na jezik čitave Italije.”)

⁵¹ Up. Staffieri 2015, 89–90: «In questo periodo muta anche la composizione sociale del pubblico operistico: oltre all'aristocrazia, esso si allarga a comprendere i ceti medi (con l'immissione, in particolare, di nuove famiglie di negozianti-banchieri) e le classi meno abbienti. Anzi, la ben articolata topografia della sala del teatro all'italiana – con i suoi tre spazi (palchi, platea, loggione) cui corrispondono ovviamente prezzi differenziati – riflette in pieno la scala gerarchica della società ottocentesca: il secondo ordine di palchi è il più prestigioso ed è riservato all'aristocrazia, che occupa anche il primo e terzo ordine insieme a banchieri e altri professionisti (avvocati, medici, funzionari); il loggione (che presenta anche un ingresso separato) ospita invece le classi popolari (bottegai, artigiani, inservienti, ma anche studenti), mentre la platea accoglie ufficiali (nelle prime file), militari e “forestieri” (ossia i non cittadini o non sudditi). Spazio deputato allo spettacolo, il teatro rimane (come nel Settecento) anche un luogo d'incontro, di conversazione e di corteggiamento, un luogo in cui una società si riconosce e si rispecchia. È proprio per questa sua rappresentatività sociale, e al tempo stesso trasversale, che esso si trasforma, dagli anni venti in poi, nel principale strumento di trasmissione delle idee risorgimentali e di formazione di una coscienza nazionale unitaria, una situazione tuttavia tenuta il più a lungo possibile occultata e compressa grazie al potere della censura».

tekstu koji je bio poznat i izvan miljea obrazovane elite.⁵² Podsetimo uzgred na činjenicu da se u *Poluozbiljnome pismu* i autor pomenutog epa, T. Taso, našao u skupini romantičarskih pesnika, uprkos tome što se, kako navodi Berše, strogo držao pravila pesničke umetnosti i „algebraičkih spekulacija aristotelovaca”, tj. autora poetika i njihovih interpretacija Aristotelovih jedinstava.⁵³

⁵² Fabbri 1998, 191.

⁵³ Berchet 1816.

1.3.1. Osim Beršea, o problemu „narodne” poezije eksplicitno je promišljao i najznačajniji predstavnik romantičke škole u Venetu, venecijanski pesnik Luidi Karer (1801–1850), a naročitu pažnju posvetio je, kako smo nagovestili u uvodnim razmatranjima (up. II §2.2.), pitanju metričkog oblika adekvatnog toj vrsti pesništva. Za razliku od Beršea, Manconija i drugih predstavnike prve, milanske struje italijanskog romantizma, u klasicističko-romantičarskom sporu Karer zauzima pomirljiviji stav (sama se polemika, doduše, u njegovo doba suštinski bila zaključila, i to upravo u znaku kompromisa).¹ Za razumevanje italijanske romantičarske metrike venecijanski je pesnik, međutim, gotovo jednako važan, a naročito za period 30-ih i 40-ih veka, jer će njegove balade ostvariti nemali uticaj i ostaviti traga u produkciji drugih značajnih autora, poput Dal'Ongara i Tomazea.² Da bismo stekli potpuniju sliku o metrici italijanskog romantizma, neophodno je zato da ispitamo poetiku i Karerovih versifikacionih postupaka, jer ćemo na taj način, baš kao kod Manconija i Beršea, dopreti, takoreći, do izvorišta prakse koja će potom postati konvencijom, odnosno do pomenutih „metričkih razloga”.

U metričkom repertoaru Luidija Karera najstariji oblici jesu, s izuzetkom soneta i nerimovanog jedanaesterca, relativno retki. U tercinama jeste rana elegija *Il Libano* ('Liban', 1825),³ u kojoj se iskazuje žal zbog vavilonskog uništenja Jerusalima i koja jednim svojim delom jeste slobodna pesnička parafraza nekoliko odlomaka iz Biblije (iz *Plača Jeremijinog*, u st. 12–18, i *Pesme nad psmama*, u st. 43–81,⁴ dok između naslova i teksta stoji, kao podnaslov, citat *Psalma* 136:1).⁵ Tercina u ovom tekstu zadržava svoje tradicionalne *asocijacije na oblik* – vezu s religijskom i biblijskom pesničkom građom, ali i sa žanrom elegije, u kojoj se, kako smo rekli, u italijanskoj poeziji dugo doživljavala kao ekvivalent elegijskom distihu: u „Libanu” se, tipično za elegiju, javlja motiv melanholičnog sučeljavanja srećne prošlosti i tužne sadašnjosti koje pak ne isključuje nadu u bolju budućnost, tj. u novi Sion.⁶ Kareru se, uopšte, tercina morala doimati kao oblik prikladan najuzvišenijoj građi, kakvu najavljuju početni stihovi pesme ('Hoću li uspeti *toliko* da se *uspnem visoko?* / Hoću li moći na krilima misli da se *uzdignem* / mirisnog Libana do vrhova?', st. 1–3).⁷

Sličnu konotaciju za Karera ima i Petrarkina kancona (*piedi e sirma*), oblik koji upotrebljava u pesmi incipita *O cetra, del mio core* ('O, liro, moga srca'), posvećenoj Paolu Caniniju (*A Paolo Zannini, nel giorno 25 Gennajo MDCCCXL*),⁸ u čijem je prisustvu ona izgovorena u prilici njegovog imendana 1840, a povodom smrti bliskog prijatelja.⁹ Reč je o tekstu prigodnog karaktera koji istovremeno nastavlja tradiciju „pogrebnih kancona” (it. *canzone funebre*) kakve su bile uobičajene i u petrarkističkoj poeziji 16. veka i kojima su, tragom P. Bemba, polazište često bile Petrarkine kancone u Laurinu smrt. Karerova kancona sastoji se od šest stanci od šesnaest stihova i „oproštaja” (it. *congedo*), sheme /ab ba CcDdEfGfEGHH/ (*congedo*: aBbCCa dDFF). S obzirom na temu i shemu rima, mogla bi se dovesti u vezu s kanconom Rvf. 359 (*Quando il soave mio fido conforto*, 'Kad se umilna moja verna uteha', sheme /AB BA ACcDdEE/), s kojom deli ustrojstvo *fronte*, dok *sirmu*

¹ O specifičnostima romantizma u Venetu, up. U. Bosco, *Romanticismo veneto*, «Lettere italiane», vol. 13, n. 1, pp. 78–88.

² O odnosu Karera i Tomazea, up. G. Gambarin, *De infirma amicitia, ancora del Tommaseo e del Carrer*, «Ateneo Veneto», CXXXIII, vol. 129, 1942, pp. 8–36; M. Rasera, *Tommaseo e Luigi Carrer*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento* (a c. di M. Allegri e F. Bruni), II, *Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2016, pp. 721–734. O Kareru i Dal'Ongaru iznećemo nekoliko napomene u III §1.4.

³ Carrer 1845, 247–252.

⁴ Up. npr. st. 10–12: «Squallide son, dir l'odo, e d'onor prive / le piazze, oimè! della città regina, / e le vergini sue tratte cattive // [...]»; i st. 67–70: «Chi mi sa dir di voi, belle compagne, / ove il nardo spirò delle sue gonne, / ch'io non erri per boschi e per campagne? // Bruna son io, fanciulle di Sionne // [...]».

⁵ «[...] illic sedimus et flevimus cum recordaremur Sion», *Ps.* 136:1.

⁶ Up. st. 100–102: «E di verrà che inalberi trofei / placato Iddio sulla suddita vetta, / e lungo abbominio ti ricrei». Ovaj tekst je, osim toga, mada u *Objavljenim i neobjavljenim psmama* iz 1845. (Carrer 1845) ne nosi žanrovsku odrednicu, u izdanju iz 1825. upravo tako određen (mislimo na izdanje L. Carrer, *Il Libano*, Padova, Tipografia Crescini, 1825).

⁷ «Tanto dunque poggiar potrò sublime? / Potrò sull'ali del pensier levarmi / dell'odorato Libano alle cime?» (cit. prema Carrer 1845).

⁸ Carrer 1845, 266–269.

⁹ Karer (1845, 266) objašnjava da je u prethodnih šest godina takođe čitao neku svoju pesmu na gozbama pomenutog P. Caninija, a povod za pesmu iz 1840. bila je smrt Caninijevog bliskog prijatelja Đ. Montesanta (Giuseppe Montesanto).

produžava umetanjem šest stihova između parnih rima na početku (*CcDd*) i kraju (*EE*). Nešto više o Karerovoj percepciji kancone i, posredno, o njenom značenju u I 19¹ govori činjenica da pesnik oseća potrebu da u samom tekstu opravda njen odabir, koji je tema cele druge strofe (st. 17–32):

	Folle parrà consiglio ritratto far del canto onde lodato e pianto		Suludo će delovati odluka da <i>oponašam pevanje</i> kakvim su hvaljeni i oplakivani
20	fu l'aureo crine e il ciglio d'ebano della casta Avignonese, or che del bel paese sdegnan d'estro bugiardo ebbri poeti le rose ed i mirteti;		zlatni prami i oči boje ebanovine čedne <i>Avinjonke</i> sada kada u Lepoj zemlji <i>preziru, lažnim žarom opijeni, pesnici</i> <i>ruže i mirtu;</i>
25	pur, avverso alla prava costumanza, oso mirar in fronte l'itala musa che fra tutte è diva, e per le vie più conte agli avi nostri, con gentil baldanza		pa ipak, protivan naopakom maniru, usuđujem se da gledam oči u oči <i>italsku muzu</i> , koja je nad drugima gospodarica, pa <i>putevima najbolje znanim</i> <i>precima našim</i> , sigurno, ali smerno
30	movo, sciogliendo la canzon votiva in quel grave tenor che tanto piacque di Sorgia innamorata all'ombre e all'acque. ¹⁰		stupam, pevajući posvećenu pesmu u <i>onom uzvišenome tonu</i> što je toliko ugodan bio senama i talasima zaljubljene Sorge.

Za Karera kancona, dakle, jeste pre svega karakterističan oblik Petrarkine poezije (onaj u kojem je bila „hvaljena” i „oplakivana [...] čedna Avinjonka”, tj. Laura, st. 19–21) i njegovog *uzvišenog stila* (koji su inspirisale i vode reke Sorg u Voklizu, one *Chiare, fresche et dolci acque* iz incipita kancone *Rvf.* 126) (31–32), kao i emblem „italske muze” (27), odnosno italijanske pesničke tradicije uopšte. Karerova metapoetička napomena potvrđuje zapažanje koje smo izneli prethodno, govoreći o Tomazeu, i sugerise da je za romantičare onaj „put precima najbolje znan” (28–29), tj. tradicionalni način pesnikovanja, bio utkan u same oblike poput kancone. U vremenu u kojem su pesnici „prezreli ruže i mirtu”, tj. klasični ideal poezije, i tom idealu suprotstavili nove pesničke koncepcije, i sâm je oblik kancone nužno postao označen svojim položajem u ranijoj, uzvišenoj tradiciji. On je u tom smislu postao gotovo antitetičan „romantičarskim” formama (čiju upotrebu nije bilo neophodno pravdati), iako su i one, valja još jednom istaći, delile isto, klasično poreklo.

Svoje tradicionalne poetičke semantičke valence u Karerovoj poeziji zadržava takođe i sonet. Četrdeset pesama u ovom obliku iz *Objavljenih i neobjavljenih pesama L. Karera* (1845), redovno u jedanaestercu, jesu, naime, lirski tekstovi u kojima preovlađuje ljubavna tematika i uobičajeni motivi Petrarkine poezije i stare ljubavne lirike uopšte (a valja podsetiti da je naš pesnik i priređivač, između ostalog, izdanja *Kanconijera* iz 1826. godine),¹¹ koji su već u njoj ili uz minimalna semantička pomeranja – tragom njihove recepcije kod Arkadana predromantičara, te kod Foskola i Leopardija¹² – bili sasvim uskladivi s romantičarskim senzibilitetom. Čest je, na primer, motiv udaljenosti od voljene gospe, ali i od ostatka sveta, pa se pesnik neretko osamljuje u pustim i divljim predelima (tako je, na primer, u sonetima II, IX, XVIII),¹³ ali mu se gospin lik priviđa i tada, kamo god

¹⁰ Cit. prema Carrer 1845.

¹¹ Mislimo na izdanje: *Rime di Francesco Petrarca, col commento del Tassoni, del Muratori, e di altri* (a c. di L. Carrer), Padova, Pei tipi della Minerva, 1826.

¹² Kao što podseća A. Balduino (Armando Balduino), Karer se prilježno bavio U. Foskolom, a izuzetno je cenio i Leopardija, o čemu svedoče i njegovi zapisi iz *Proza (Prose di Luigi Carrer, II, Firenze, Le Monnier, 1855)*. Priredio je sabrana Foskolova dela (*Prose e poesie edite ed inedite di Ugo Foscolo*, Venezia, Tipi del Gondoliere, 1842), za koja je napisao i važnu pesnikovu biografiju (*Vita di Ugo Foscolo*), a prvi je priredio i dao u štampu pesnikova pisma. Up. Balduino 1962, 108.

¹³ Up. npr. II, st. 7, 9–10, 12: «Varco rupi e foreste [...] // O lungo sconosciuta erma riviera / i miei guai vo narrando ai salci e agli orni / [...] // Così meno in esilio e in pianto i giorni» ('Hodim liticama i šumama [...] // Ili po neistraženim pustim obalama / svoje muke pripovedam vrbama i jasenima / [...] // Provodim tako, u osami i suzama, svoje dane'); IX, st. 9–10, 11: «Tra le fronde di tacita foresta / [...] // allor più tra le folte ombre m'aggiro» ('Među krošnjama tihe šume /

da se uputi (XVIII). Čest je zatim i motiv, pesnikovim rečima, „prolaznosti sve ovozemaljske lepote i kratkog trajanja našeg življenja”,¹⁴ u čijoj se recepciji mestimično jasno uočava neposredan uticaj Leopardijeve poezije, odnosno reminiscencije na njegovo promišljanje o (ne)mogućnosti čovekove sreće onda kada se sve iluzije rasprše (npr. XIV, XV).¹⁵ Karerov sonet jasno nastavlja prethodnu tradiciju i na planu shema rima. Najčešći način rimovanja jeste (u četrnaest tekstova) ABAB ABAB CDC DCD,¹⁶ što je shema već Rvf. 281, 307 i 310, kao i četiri od ukupno dvanaest Foskolovih soneta;¹⁷ malo ređa jeste shema ABBA ABBA CDC DCD (u osam tekstova),¹⁸ koja jeste druga po čestoti u *Kanconijeru* (gde se javlja u 109 tekstova), dok najčešću Petrarkinu shemu (116 primeraka), ABBA ABBA CDE CDE, Karer upotrebljava samo jednom, kao i ABBA ABBA CDE DCE,¹⁹ takođe veoma čestu u *Kanconijeru* (65 primeraka). Sledeće po učestalosti jesu shema ABAB ABAB CDE CDE (u šest tekstova),²⁰ dobro zastupljena u čitavoj italijanskoj tradiciji našeg oblika, od Sicilijanaca, Dantea i Petrarke sve do *Rima* Arkadana, i sheme sa hibridnom *fronte*: ABBA BABA CDC DCD (četiri soneta),²¹ ABBA ABAB CDC DCD (tri soneta)²² i ABAB ABBA CDC DCD (dva soneta).²³ Jednom²⁴ se javlja raspored rima ABBA ABAB CDE CDE, odsutan u starijoj poeziji, ali i u preko pet hiljada arkadijskih soneta, a upotrebljen u Foskolovom sonetu „Muži” (*Alla musa*), u kojem pesnik, kako kazuje naslov, zaziva muzu u potrazi za pesničkom inspiracijom što se ugasila nakon mladosti, dok Karer, ulazeći u intertekstualni dijalog s Foskolom, preinačuje zazivanje Muze u traganje za Svetim duhom.

Relativno česta i načelno tradicionalna upotreba starih, „aristokratskih” oblika pesme kod romantičarskog pesnika prve polovine veka poput Karera može se objasniti pozivanjem na pesnikov način razumevanja samih romantičarskih književnih „ideja”.²⁵ Kako ukazuje Balduino, za Karera, ali i za mnoge druge pesnike tog doba (naročito za one koji stvaraju izvan Milana i Lombardije, središta italijanskog romantizma, u drugačijem kulturnom miljeu, venecijanskom u slučaju našeg pesnika), prihvatanje novih koncepcija nije značilo i odbacivanje svih ranije važećih estetskih nazora. Pesnička se umetnost ipak nužno zasniva, kako veruje Karer, na nekim opšte važećim estetsko-moralnim

[...] // tada češće međ guste sene zalazim’); XVIII, st. 1–4: «Qui dove il picciol monte al rezzo imbruna / della foresta che sovresso pende, / pensoso erro mentr’orma appar nessuna, / lungo Anasso che rapido discende» (‘Ovde gde malešno brdo tone u senku / šume što se nad njim diže, / zamišljen lutam i ni stopu ne vidim, / pokraj Anasa koji se hitro obrušuje’) (cit. prema Carrer 1845).

¹⁴ Petrarca 1826, XIII: «la caducità d’ogni terrena bellezza, e la breve durata del nostro vivere».

¹⁵ Up. XV, st. 5–14: «E il suon che move da solinga torre / quando del nostro di la luce è morta, / e l’uom che all’opra non bramata accorre / appena l’alba in oriente è sorta, // dannomi avviso come ognor più scemo / riman lo spazio al viver mio prescritto. / Né già duolmi, morendo, uscir di noia; // sol che fide compagne al varco estremo / vengan le dolci larve, che all’afflitto / mio spirto eran, vivendo, unica gioia» (cit. prema Carrer 1845). („I zvuk što dopire sa samotnog tornja / kada našega dana svetlost zamire, / i čovek što na rad nemili prione / čim zora na istoku zarudi, // obznanjuju mi da se bez prestanka troši prostor / mome životu određen. / Ali ne žalostim se što ću se, umirući, izbaviti iz ove patnje; // hteo bih samo da mi verne pratilje budu pri prelasku / moje mile utvare što su bolnom / duhu mome bile, dok sam živio, jedina radost.”)

¹⁶ U sonetima I, II, VI, VII, IX, XII, XIII, XVII, XXIX, XX, XXII, XXIV, XXXIX, XL.

¹⁷ *Alla sera* (‘Večeri’); *Non so chi fui, però di noi gran parte* (‘Ne znam ko sam bio, stradao je veći deo nas’); *Te nudrice alle Muse* (‘Ti, hraniteljko muza’); i *In morte del fratello Giovanni* (‘U smrt brata Đovanija’).

¹⁸ U pesmama XVI, XXV, XXVI, XXVII, XXIX, XXXII, XXXIV, XXXVII.

¹⁹ Prvu u sonetu XXXI, drugu u X.

²⁰ U pesmama III, VIII, XV, XVIII, XXVIII, XXX.

²¹ U pesmama V, XIV, XXIII, XXXVIII.

²² U pesmama IV, XXI, XXXV.

²³ U pesmama XI, XXXVI.

²⁴ U sonetu XXX, naslova *Veni creator spiritus*.

²⁵ Neke od Karerovih pesama u starijim oblicima nastaju, razume se, i pre pesnikovog romantičarskog razdoblja, u doba kada on suštinski još uvek jeste pesnik 18. veka, pa „metrički razlozi” takvih pesama postaju jasni u kontekstu upravo pesništva 18. Ako bi se to moglo reći za tercine iz elegije *Liban*, objavljene 1825, isto ne važi za kanconu „Paolu Caniniju”, koja nastaje 1840, tj. nakon što je već objavljeno Karerovo najznačajnije romantičarsko delo – *Balade* iz 1834, s poetičkim uvodom o narodnoj poeziji. Nije, s druge strane, sasvim jasno u koliko dugom periodu nastaju nastaju pesnikovi soneti (up. Balduino 1962, 108 n. 3), što tumačenje njihovih semantički valenci kod našeg pesnika ipak otežava samo donekle s obzirom na pesnikov kompromisni odnos prema tradicionalnoj poeziji nakon romantičarskog „zaokreta” (i ne samo njegov, već i mnogih drugih u 19’), o čemu će u nastavku biti više reči.

principima odnosno *pravilima*. Valjalo je, međutim, odbaciti one principe što su delovali isuviše specifičnim, proizvoljnim ili neprikladnim konkretnom tekstu. Biti romantičar za Karera ne podrazumeva takođe ni „odbacivanje [italijanske] kulturne tradicije u celosti, napuštanje svih [njenih] estetičkih principa, a još manje odricanje vrednosti brojnim remek-delima samo zato što su nastala u okrilju drugačijih poetika”.²⁶

1.3.2. Stari oblici pesme u kojima su ta remek-dela bila napisana ne javljaju se pak u *Baladama* objavljenim 1834. i u narednim godinama (*Il moro* [1837], ‘Mavar’; *Desiderio Userta* [1837], ‘Deziderio Uzerta’; i *Jerolimina* [1843], ‘Jerolimina’), Karerovim pesmama u kojima pokušaj saobražavanja romantičarskim načelima jeste najjasniji. Izuzetak jeste oktava, koja se javlja, doduše, samo jednom, kao izolovana strofa na kraju pomenute balade „Mavar” (*Il moro* VII). U *Baladama*, pesmama deklarativno *narodnim* (u smislu pesama za narod), koncipiranim na nivou namere tako da odražavaju društvenu i nacionalnu stvarnost vremena u kojem nastaju i da na tu stvarnost (i na sam *narod* kojem su upućene) na neki način deluju, javljaju se oblici strofe karakteristični za kanconetu i odu-kanconu.²⁷

Neki od tih njih već su bili u upotrebi u poeziji I 18. Takvi su osmerački katreni /a₈b₄ab₄/ (u dve balade: *La sposa dell’Adriatico*, ‘Nevesta Jadrana’, *La fuga*, ‘Beg’); osmerački šestostisi /a₈babcc/ (u *Desiderio Userta*), zastupljeni kod velikog broja ranijih autora, od Kjabrere do Montija;²⁸ udvojeni sedmerački katreni /abb₄c₄ : addc₄/ (u *Glicera*, ‘Gličera’), oblik već Fantonijev, Frugonijev, Metastazijev, Parinijev i Rolijev;²⁹ osmeračka varijanta iste strofe (u pomenutom polimetrijskom tekstu *Il moro*, I), kojom su se već služili Frugoni, Parini i Roli; udvojeni sedmerački petostisi /sasab₄ : scscb₄/, takođe poznati poeziji 18. stoleća;³⁰ udvojeni sedmerački šestostisi /sasasb₄ : scscsb₄/ (u polimetrijskom tekstu *Stradella cantore* I, ‘Kantor Stradela’), dobro zastupljeni u Cukovom

²⁶ Balduino 1962, 100: «[...] ma non si tratta di incertezze, bensì piuttosto di affermazioni volte a chiarire come il romanticismo non intendesse affatto rinnegare in blocco tutta la nostra tradizione culturale, sovvertire ogni principio estetico e tanto meno misconoscere il valore di tanti capolavori, benché nati entro poetiche diverse. E prese di posizioni di questo tipo sono assai frequenti anche in romantici pienamente convinti».

²⁷ Na prvi pogled, ambivalentna upotreba *nerimovanog jedanaesterca* dovodi u pitanje hipotezu o raslojavanju Karerovog repertoara metričkih oblika na forme prikladne starim, klasicističkim žanrovima i forme adekvatne „narodnim” žanrovima, kakva je valjalo da bude romantičarska balada. Nerimovani jedanaesterac javlja se, naime, kako u *Besedama* (*Sermoni*), bližim ranijim, osamnaestovekovnim koncepcijama poezije, i *Himnama* (*Inni*), kojima, prema Balduinu, pristaje oznaka „neoklasicističkog romantizma” (Balduino 1962, 107); tako i u tekstovima kao što su *Klotaldo* (*Il Clotaldo*, 1826) i *Ubica* (*L’omicida*), izdancima drugog najvažnijeg žanra romantičarske poezije – *novele u stihu*. To predstavlja važnu razliku u odnosu na Beršea, kod koga je nerimovani jedanaesterac, kako smo podsetili, karakterističan stih poezije pre romantičarskog zaokreta.

Kako tragom zapažanja E. Gidetija (Enrico Ghidetti) podseća F. Rončen (Francesco Roncen), koji se u svojoj doktorskoj disertaciji (*La poesia narrativa in Italia tra Sette e Ottocento: forme, trasformazioni, lasciti*, Università di Padova, 2019) detaljno bavi i narativnim i metričko-sintaktičkim ustrojem i *Klotalda*, izdavačka istorija ovog Karerovog teksta ukazuje na autorovo „svesno prilaženje žanru italijanske romantičarske novele”. *Klotaldo* se, naime, 1825. pojavio s klasičnim određenjem *carme*, dok je u znatno proširenom i preosmišljenom izdanju iz 1826. označen kao *spev* (*poema*), a u *Pesmama* iz 1845. i eksplicitno kao *novela* (*Isto*, 146–147). Nerimovani jedanaesterac javlja se, drugim rečima, u tekstu čija je geneza u poetičkom pogledu donekle ambivalentna, kao što je to donekle, uostalom, čitava pesnička produkcija L. Karera.

Valja istovremeno podsetiti, tragom navoda K.E. Rođe (Carlo Enrico Roggia), da u trećoj i četvrtoj deceniji veka nerimovani jedanaesterac doživljava značajnu jezičko-stilsku i metričko-sintaktičku preobrazbu. Ako je on ne samo početkom 19. veka, već još uvek i 1816. godine (u Beršeoovo vreme) „neraskidivo vezan” za jezičko-sintaktičke konvencije klasicističkog tipa, njegov potonji razvoj ići će u pravcu veće metričko-sintaktičke linearnosti i prozaičnosti, odnosno razgradnje uzvišenog jezičko-stilskog profila kakav je stekao u poeziji 18. veka (Roggia 2021, 59–61). O linearnosti i prozaičnosti jedanaesterca Karerovog *Klotalda* govori Rončen (na str. 309–310 svoje disertacije). Za nas je takva transformacija jedanaesterca potencijalno važna jer se može, kako smatramo, smatrati naznakom izvesne poetičke semantičke preobrazbe ovog oblika. Iz tog razloga činjenica da Karer nerimovani jedanaesterac koristi i u romantičarskoj noveli u stihu, kao što će kasnije učiniti Đ. Prati, ne mora dovoditi u pitanje raslojavanje metričkog repertoara o kojem mi u govorimo u ovom poglavlju.

²⁸ Up. Zucco 2001, 225.

²⁹ Up. *Isto*, 134.

³⁰ Up. *Isto*, 147.

repertoaru, ali i kod Manconija (čiji „Peti maj” Karer u tom obliku parodira u pesmi *Il XXIII settembre*). I shema teksta *La serenata* (‘Serenada’), /ababsc_t : dedesc_t/, zabeležena je u tom repertoaru, ali samo u jednom tekstu (kod Frugonija).

Stihovni oblici ostalih *Balada* prave izvestan otklon od oblika kanconete i ode-kancone I 18. Pomenuti katreni /abab_t/ javljaju se u ovoj zbirci, drugačije nego u poeziji I 18, i u udvojenim petercima (u *Il moro*, II) i desetercima (u *L’impossibile* i *Stradella cantore*, II). Tako ustrojene stance mogu se posmatrati, osim kao romantičarska varijanta sedmeračkog i osmeračkog katrena s alternansom rima, i kao varijacija na Rolijeve ukršteno rimovane deseteračke katrene (/A₁₀BAB/) nastala uvođenjem upravo alternanse rima.³¹ I strofa balade *Urrà de’ Cosacchi* (/A₅₊₅AB_tb_{5t}/) jeste nepoznata poeziji prethodnog veka, u kojoj su katreni s parno rimovanim stihovima generalno retki i javljaju se samo u varijanti s akatalektičkim stihovima.³² Sličnu organizaciju ima balada *Il lamento* (‘Lament’), sheme /A₅₊₅AB(b₅)Cc₅/, u udvojenim i običnim petercima, s unutrašnjom rimom (b₅, it. *rima al mezzo*) i refrenom (Cc₅), zbog čega bi se zapravo mogla razumeti i kao oblik nastao pridodavanjem parno rimovanog distiha u funkciji refrena parno rimovanom katrenu ustrojenom na način prethodne strofe (A₅₊₅ABb₅ + cc). Upotrebom drugačijeg stiha inovira se u *Baladama* još jedna strofa sačinjena od parno rimovanih distiha, šestostih u udvojenim petercima /A₅₊₅ABBCC/, oblik balade *La sorella* (‘Sestra’).

Oblik strofe poslednjeg segmenta (IV) balade *Stradella cantore* i trećeg segmenta (III) balade *Il moro*, šestostih /a₈bab_tc_t/ odnosno /A₁₀BABC_tC_t/, može se razumeti kao varijanta narativne sekstine (it. *sestina narrativa*, sheme /ABABCC/) nastala zamenom parno rimovanih akatalektičkih stihova katalektičkim. U repertoaru R. Cuka ona nije zabeležena kao zasebna varijanta šestostiha, ali se, mada sasvim sporadično, ipak javlja u nekim tekstovima I 18.³³ U *Baladama* jeste upotrebljena i njena varijanta u kojoj parno rimovani distih jeste u funkciji refrena (u tekstovima *La vendetta*, ‘Osveta’, /A₅₊₅BABC_tC_t/, i *Mezza notte*, ‘Ponoć’, /a₈bab_tc_t/). Tako ustrojena varijanta ove strofe (katren + distih u funkciji pripeva) uporediva je s oblikom pomenute balade *Il lamento*. Refren ima i treći segment balade *Stradella cantore* (III), u peteračkim osmostisima sheme /s₅asasb_tsb_t/, koji takođe jesu inovacija I 19: ova shema rimovanja u I 18 predviđala je u parnim stihovima upotrebu ili samo muških rima (/sa_tsa_tsb_tsb_t/), kao što je slučaj kod Kjabrere i Vitorelija, ili samo ženskih rima (/sasasbsb/), kod Frugonija.³⁴ Mada je veoma slična pomenutoj Beršeovoj hiperkatalektičkoj „hibridnoj” strofi, ovako ustrojenju Karerovu strofu ipak valja posmatrati kao spoj ne dva katrena, već jednog šestostiha (s prvom rimom B gotovo u funkciji *concatenatio*), koji je jasno odeljen i sintaktički, s jedne strane, i pripeva u vidu distiha, sa druge.

I među Karerovim udvojenim strofama uočavaju se oblici koji jesu novi u odnosu na metriku I 18. Pomenuti udvojeni katreni /abbc_t : addc_t/ javljaju se u ovoj zbirci i u šestercima (u *Marchese Arnoldo*), što jeste kombinacija strofe i stiha odsutna u Cukovom repertoaru. Nov je i oblik petog segmenta pomenute balade *Il moro* (V), udvojeni peterački katreni /s₅abc_t : sabc_t/, kojima jesu donekle slični Frugonijevi udvojeni terceti /sab_t : sab_t/ (a takođe i /abC_t : abC_t/ i /s₅ab_t : saB_t/),³⁵ koji su moguće bili polazište za ovako ustrojenju Karerovu strofu. I preposlednji segment ovog teksta (VI), u udvojenim petostisima /A₁₀ABBC_tDDEEC_t/, jeste napisan u strofi poznatoj Frugoniju, ali se kod Karera i ona preobražava odabirom „romantičarskog”, manconijevskog stiha, deseterca.

1.3.3. „Metrički razlozi” na ovaj način ustrojenih Karerovih *Balada* postaju jasniji, kako smatramo, ako ove tekstove sagledamo u svetlu poetike versifikacionih postupaka koju je pesnik izneo u uvodu zbirke. Odabir oblika tipičnih za tradiciju kanconete i ode-kancone, od Kjabrere do 18. veka, Karer eksplicitno dovodi u vezu s njihovom „zvučnošću” (it. *sonorità*), pod kojom podrazumeva naročitu podvrstu „sklada” (it. *armonia*), onu koja se duguje „izvesnoj jednoobraznosti” (it. *uniformità*) i

³¹ Up. Zucco 2001, 201.

³² Up. *Isto*, 211.

³³ Ona se javlja na početku trećeg dela pomenutog Lambertijevog polimetrijskog teksta na dijalektu *L’istà citadin* (*Isto*, 174).

³⁴ *Isto*, 245.

³⁵ Up. *Isto*, 129, 131.

podrazumeva to da se, „nakon što se ustanovi [...] osnovna tema, više od te teme ne odudara”.³⁶ U baladama je zato česta upotreba, na primer, refrena i drugih tipova ponavljanja, kao što se videlo i u našoj analizi. Dok je za „narodne” pesme prikladna „zvučnost,” drugim žanrovima priliči sklad koji „beskonačno varira” u zavisnosti od „osećanja koja se žele pobuditi i [pesničkih] slika koje pokušavamo da predočimo putem stiha” (što u prozi podrazumeva, navodi pesnik, pažljivo biran red reči ili kadencu).³⁷ Ta vrsta „sklada” od pesnika iziskuje „izvrsnu umešnost”, dok od čitaoca zahteva „istančan duh”. Radi se, drugim rečima, o pažljivom usaglašavanju različitih nivoa strukture pesme, o principu selekcije i variranja formi koji ima za cilj specifične efekte na stilističkoj i retoričkoj ravni, a koje nužno reguliše, kako sama činjenica razlikovanja žanrova sugerise, i određena *poetika*.

Pesnikove dalje napomene o „zvučnosti” ukazuju, međutim, na zanimljivu i za naše razmatranje važnu činjenicu. Princip selekcije oblika koji važi za „narodni” žanr ne podrazumeva, naime, usaglašavanje forme i sadržaja na način „uzvišene poezije” i ne radi se jednostavno o zameni tradicionalne, klasicističke poetike eventualnom poetikom balade ili narodne pesme gde bi odabir i upotreba forme funkcionisali po suštinski istom principu, ali s različitim konkretnim rezultatima, uslovljenim drugačijim pesničkim idealima. Posredi nije, to jest, poetika „zvučnosti” koja je uzdignuta na nivo estetske vrednosti. Za balade važi jedan sasvim drugačiji princip selekcije forme, a čiji se način funkcionisanja nazire već u pesnikovoj opštoj definiciji „sklada” kao onog aspekta teksta što pesmu „*približava više od svih ostalih svakoj klasi ljudi*” (*ad ogni ordine di persone*).³⁸

U uvodu svoje zbirke Karer iznosi, naime, princip selekcije forme što se bitno razlikuje od onog koji je važio u italijanskoj poeziji prethodnih vekova. U toj vrsti selekcije pragmatički činioci, potreba za efikasnom književnom komunikacijom i uspešnom recepcijom teksta idealne publike odnose prevagu nad tradicionalnim jezičko-stilskim i žanrovskim kriterijumima jer sama idealna publika kojoj je upućena ova poezija nju ne procenjuje (prema shvatanju autora) na osnovi tih merila. Karer, štaviše, eksplicitno kaže da je oblik kojim se pišu balade, „mada u osnovi takvih pesama uvek jeste *naracija*”, „najčešće *lirski zato što se upravo pomoću njega najbrže zadobija pažnja intelekta i pokreću osećanja u duši*”. Odabir stihovnog oblika jeste, dakle, nezavisan od žanra, ili, preciznije, od žanrovsko-metričkih distinkcija što su važile u 18. veku i ranije. A kako je, prema pesniku, u osnovi svake balade *naracija*, mogli bismo reći da se *lirska forma bira*, štaviše, *uprkos* žanru, odnosno narativnosti kao njegovom osnovnom određenju. Princip selekcije oblika zasniva se na određenoj interpretaciji načina na koji idealne publika „konzumira” poeziju i olakšava, uz to, njeno uobličavanje u *muziku*, što je prema Kareru neophodno jer njegova publika „nikada nije recitovala, niti će ikada recitovati stihove”, već ih isključivo peva. To je i razlog zbog kojeg je, prema našem pesniku, poezija T. Tasa i P. Metastazija imala bolju recepciju „većine” za razliku od „svih ostalih italijanskih pesnika”. Polazište za pesnikovanje i „zakon za ritam” autoru zato valja da budu „nacionalne arije”, naročito one koje su „većini najomiljenije”.³⁹

Spoj *lirskog oblika* i načelno narativnog sadržaja (koji u *Baladama*, kako je već primetio Balduino, ipak često služi samo kao okvir ili povod za dominantni *lirski diskurs*) Karer naziva „mešanjem žanrova”. Funkcija takvog postupka jeste i ta da se „balada učini posebnom u odnosu na sve ostale vrste poezije i da se izbegne njeno preklapanje s bilo kojom formom kojom su se služili stari [pesnici, it. *gli antichi*]”.⁴⁰ Reč je zapravo o pomenutoj „neprirodnoj upotrebi [*snaturamento*]

³⁶ Carrer 1834, XVII.

³⁷ Carrer 1834, XVI–XVII.

³⁸ *Isto*, XV (kurziv naš): «Quello però che meglio d’ogni altra cosa concorre a render familiari *ad ogni ordine di persone* tali poesie si è l’armonia».

³⁹ *Isto*, XVII–XVIII.

⁴⁰ *Isto*, XIV (kurziv naš): «La narrazione è sempre il fondamento di tali poesie, sia che si appoggi sulle antiche tradizioni, sia che derivi dalla fantasia. Ma la forma è più di sovente lirica, *come più atta a far presa subitamente nell’intelletto, e a porre in movimento gli affetti dell’animo*. Potrebbe dirsi non estranea a questo genere eziandio la drammatica, chi nella drammatica si contentasse di considerare il concorso di alcuni accidenti atti a risvegliare la curiosità e resi manifesti col mezzo del dialogo. Questo *miscuglio di generi rende le ballate singolari da ogni altra poesia, e toglie che siano accomunate con alcuna delle forme di cui fecero uso gli antichi*». („U osnovi tih pesama uvek je pripovest, bilo da se zasniva na prastarim tradicijama, bilo da je plod mašte. Ali forma jeste najčešće *lirska zato što se upravo pomoću nje*

oblika spram njegove tipične diskurzivne funkcije” o kojoj je pisao S. Bocola. Nju na podlozi ovih napomena možemo tumačiti ne samo kao posledicu postupnog osipanja tradicionalne metrike u 19. veku, već i kao svestan pokušaj da se pronade nekakvo rešenje za načelni problem italijanskog romantizma. Mislimo na pomenutu aporiju u kojoj se ta poezija našla pred pozivom romantičara da se poezija oslobodi od klasicističkog poimanja forme i istovremeno obnovi u pravcu autentične nacionalne pesničke tradicije, a koja je u Italiji bila – i u tome jeste srž aporije – klasicistička. „Narativna konverzija lirskih oblika” sagledana iz perspektive samih pesnika svoj smisao nalazi potencijalno i u mogućnosti da se nova, romantičarska poezija izdiferencira u odnosu na poeziju ranijih stoleća barem u pogledu *načina* upotrebe formi, ako ne i samog sastava repertoara. Time što ostaje u okvirima metrike 18. veka, a istovremeno *reinterpreтира* značenje ovih oblika kao „narodnih” s obzirom na njihovu navodnu popularnost, Kareru polazi za rukom, s jedne strane, da nastavi metričku tradiciju uzvišene poezije, odnosno tradiciju koja se zbog trajanja, kontinuiteta i nadregionalnog karaktera prirodno nametala kao glavna nacionalna poezija, a da, sa druge, istovremeno ostvari efekat privrženosti romantičarskoj ideji narodne poezije (shvaćene kao poezije *za narod*).

Kako možemo uočiti na osnovu uporedne analize Karerovih oblika i oblika I 18, efekat izvesne novine i privrženosti narodnoj poeziji potencijalno se iz Karerova ugla postizao, slično kao kod Beršea, i češćom upotrebom konkretnih stihovno-formalnih činjenica, kao što su stihovi poput peterca, šesterca, udvojenog peterca i deseterca; uvođenje refrena i drugih iterativnih struktura;⁴¹ naglašenija upotreba katalektičkih i hiperkatalektičkih stihova kao sredstva inoviranja strofa I 18. Za razliku od Beršea, kod kojeg se najveći deo inovacija može dovesti u direktnu vezu s postupcima melodrame, Karerov repertoar temelji se gotovo u celosti na oblicima ode i kanconete I 18, koje autor preuzima u identičnom vidu u kojem su se u prethodnom veku javljali ili obnavlja na načine koje smo istakli.⁴² Iz ugla semantike stihovnih oblika, Beršev postupak temelji se na semantičkim vrednostima koje oblici i postupci melodrame zadobijaju u recepciji pesnikove idealne, građanske publike, odnosno zahvaljujući reinterpretaciji same melodrame kao „narodne”. Kod Karera, s druge strane, čija publika, kako ukazuje Đirardi,⁴³ jeste šira i podrazumeva i one koji recipiraju poeziju samo usmenim putem, pesnik je primoran da u osnovnim crtama definiše opštu teoriju „zvčnosti” stihovnih oblika, koja mu istovremeno omogućava da semantički reinterpreтира i oblike ode i kanconete kao nosioce tog tipa sklada, kao i da im podari legitimitet kao oblicima narodne poezije jer su, upravo, prijemčivi i pristupačni „svakoj klasi ljudi”.

najbrže zadobija pažnja intelekta i pokreću osećanja u duši. Mogli bismo takođe ustvrditi da s ovom vrstom pesama nije nespojiva ni drama, pod uslovom da njen upliv ograničimo na splet događaja što pobuđuju znatiželju a predstavljeni su posredstvom dijaloga. Ovo mešanje žanrova čini baladu posebnim u odnosu na sve druge vrste poezije i omogućava da se izbegne njeno preklapanje s bilo kojom formom kojom su se služili stari.”)

⁴¹ Tako i Girardi 2015, 41–42.

⁴² U tom pogledu se donekle razilazimo sa zapažanjima A. Đirardija, koji delimično umanjuje udeo kanconete I 18 u poeziji L. Karera, a ističe uticaj jezičko-formalnih osobina usmene poezije, naročito na planu sintakse, što je tvrdnja svakako nepobitna, koja pak istovremeno može stvoriti utisak manje važnosti nasleđa I 18, koje je, kako smo pokušali da ukažemo, u pogledu strofičkih oblika bilo odsudno (up. Girardi 2015, 39, 44). Ovakav Karerov odnos prema nasleđu tradicije jeste u skladu s pesnikovim poimanjem pojma originalnosti koje je izneo u istoimenom spisu (*L'originalità*, koji čitamo u Carrer 1855, 9–12), a koja se ne poistovećuje s apsolutnom novinom i ne isključuje postupak imitovanja, već u njemu vidi mogućnost asimilovanja prethodnog iskustva i njegovog preosmišljavanja u skladu s vlastitim senzibilitetom.

⁴³ Girardi 2015, 39.

I.4. I Frančesko Dal'Ongaro (1808–1873) jeste jedan od onih autora poezije *za narod*, na prvom mestu romantičarskih balada za koje je „verovao”, kako navodi Baldači, „da su narodne” premda su zapravo bile čist proizvod „romantičarske akademije”,¹ a na metričkom planu po svom duhu pesništvu I 18 uporedive svakako s prethodno razmotrenim tekstovima u istom žanru. Već priređivač Dal'Ongarovih pesama iz 1840, H.F. Favarger, primećuje da je naš pesnik „sakupio nekolike pesme improvizovane u narodu i *podredio ih zakonu ritma* kako bi ih *vratio narodu samom u potpunijem i pravilnijem obliku*”,² a i sâm Dal'Ongaro u uvodu prvog izdanja teksta *Medeni mesec* (*La luna del miele* [1838]) navodi, uostalom, da:

italijanski pesnici bi isto tako trebalo malo bolje da iskoriste narodne tradicije, da slave domovinsku istoriju i ovdašnje događaje, da pevaju o manje sladunjavo, manje umetnoj, manje fantastičnoj ljubavi, dajući *narodu prikladan izraz za iskazivanje vlastitih osećanja*, [kao i] da teže k časnom ali teškom cilju da se *Italiji podare nekolike narodne pesme*, kojih drugim nacijama ne nedostaje iako su manje sklone pesništvu nego naša. A to će budući pesnici možda uraditi bolje nego što sam ja umeo.³

Ove Dal'Ongarove i Favargerove napomene rečito govore o shvatanju narodne poezije – uobičajenom, kako smo videli, u I 19¹ – kao pesništvu koje suštinski tek valja *osmisliti* i *izgraditi*, a naročito na planu jezika i metričke forme, i koje nije i ne može biti forma autentične usmene poezije, već valja da bude proizvod usklađivanja jezičkog i metričkog izraza koji bi narodu i narodnom senzibilitetu bili odgovarajući (iz perspektive učenog pesnika, razume se), s jedne strane, i „zakona ritma”, odnosno pravilnosti suštinski uzvišene tradicije, sa druge.

Naš pesnik se od prethodno analiziranih autora I 19¹ izdvaja, međutim, po tome što piše i veliki broj tekstova koji se usmeno poeziji zaista približavaju i na planu metričke forme. Mislimo na Dal'Ongarove pesme poznate kao *stornelli*, po jeziku i tonu slične istoimenom žanru narodne poezije,⁴ ali metrički ustrojene drugačije, na način, zapravo, drugih, starijih oblika narodne poezije, poznatih pod imenom *strambotto* ili *rispetto* i tipičnih za poeziju za muziku 14. i, posebno, 15. veka,⁵ o kojima će biti više reči u nastavku. Osobenost Dal'Ongarove poezije, a naročito lirske, u prvoj polovini 19. veka i njena veća bliskost publici kojoj se obraća i o kojoj govori ogleda se i u činjenici da u njoj svoje mesto pronalaze i teme „često potpuno tuđe uobičajenim kanonima poezije 19. veka”, „svet još uvek nepoznat dostojanstvu italijanske poezije”, kao i „novi i zaista nekonvencionalan tip morala”, koji najavljuje *skapiljaturu*, ali za razliku od nje podrazumeva, kako smatra Baldači, i istinsku zainteresovanost za društveni položaj klase ljudi što se izvode na scenu.⁶

¹ Baldacci 1958a, 249.

² Dall'Ongaro 1840a, VII (kurziv naš): «Egli ha raccolto alcune poesie improvvisate dal popolo, le ha *piegate alle leggi del ritmo*, per restituirle al popolo stesso più compiute e più regolari».

³ Cit. prema Dall'Ongaro 1840a, VII (kurziv naš): «Così dovrebbero anche i poeti italiani giovare un po' meglio delle tradizioni popolari, celebrare la storia patria e i domestici fatti, cantare un amore meno lezioso, meno fittizio, meno fantastico, e *prestando al popolo un'espressione acconcia a significare le proprie passioni*, aspirare al difficile onore di *dare all'Italia alcuni canti popolari che non mancano alle altre nazioni*, pur men poetiche della nostra. Queste faranno forse i poeti avvenire meglio che io non ho saputo fare».

⁴ *Stornello* jeste devetnaestovekovni termin za pesme od tri ili dva stiha (uvodnog, koji je kraći i često sadrži nekakvo apostrofiranje, najčešće cveta, i jednog ili dva jedanaesterca) u kojima su obično prvi i poslednji stih u rimi, a drugi s njima u konsonanci. Up. Beltrami 2011, 326–327.

⁵ Up. Beltrami 2011, 323–326.

⁶ Baldacci 1958a, 248–249. Tako već i Č. De Lolis (De Lollis 1929, 189–190): «Il Dall'Ongaro è romantico alla francese d'intorno al '50 specialmente per la spregiudicatezza della sua morale. Egli si ferma di fronte a gravi problemi sociali e ha tutte le curiosità psicologiche d'un romanziere». ('Dal'Ongaro je romantičar na način francuske književnosti 50-ih godina naročito po slobodi morala. On zastaje pred krupnim društvenim problemima i pokazuje istu onu znatiželju za psihološke aspekte koju nalazimo kod romansijera.')

1.4.1. Dok se u tim tekstovima, kao i u baladama uobičajenije sentimentalne i fantastične romantičarske tematike, oktava i tercina javljaju relativno često, drugi stariji stalni oblici – sonet i kancona – slabo su zastupljeni u Dal'Ongarovoј poeziji i ne pripadaju njenom glavnom, „narodnom” toku. Poznat nam je samo jedan sonet uvršten u zbirke Dal'Ongarove poezije koji se zasigurno može pripisati našem pesniku⁷ – „Grobница u Arkva” (*La tomba di Arquà*, 1846, sheme ABAB ABAB CDC DCD),⁸ tekst u kojem je Petrarka opisan kao pesnik što je „bio u društvu kraljeva, a nije niskog čoveka prezreo, / [što je] služio oltar, ljubio otadžbinu i Boga”.⁹ Autorova namera jeste da donekle koriguje kolektivnu pripovest o samom Petrarki kao *ličnosti*, kojeg ipak jeste „časno voleti i ne prezreti” (*O amici, [...] / [...] / è gloria amarlo e non tenerlo a vile*, st. 12–14).¹⁰ U tom smislu ovaj tekst jeste prilika da Dal'Ongaro iznese vlastiti stav o etičkom sudu kakav je izrečen o aretinskom pesniku u I 19 i kakav će biti prihvaćen tokom većine veka, od Foskolovih do De Sanktisovih eseja,¹¹ i ukaže da je Petrarkin život, baš kao i Danteov, bio suštinski kompatibilan sa sistemom vrednosti utemeljenom na pomenutoj trijadi narod-otadžbina-Bog. Za oblikom soneta u „Grobnici” Dal'Ongaro, dakle, ne poseže jer je karakteristična forma ljubavne lirike *Kanconijera* i Petrarkine poetizovane autobiografske pripovesti. Štaviše, u tekstu pesnik navodi da je Petrarka u dubokoj starosti, mada se i tada zasigurno prisećao „svojih dugih ljubavi”, ipak „svoj um hranio [...] / *boljim* delima, osećanjima i mislima”.¹² Sonet se ovde u biti svodi na *emblem* samog Petrarke i koristi zbog njegovih asocijacija na samog autora, a ne zbog tradicionalnih asocijacija na oblik.

Petrarkinu kanconu (*piedi e sirma*) Dal'Ongaro koristi u himni *Alla verità* ('Istini', 1840).¹³ U njoj ovaj stalni oblik nije podvrgnut inoviranju ili reinterpretaciji na metričkom ili metametričkom planu, kako bi se moglo očekivati u I 19¹. Štaviše, po svojim morfološkim aspektima doima se kao sasvim tradicionalan, ako ne i školski primer starije kancone: stance su trodelne, stope i sirma povezane putem *concatenatio*, strofe zaključuje *combinatio* (u skladu s najstarijom eksplicitnom kodifikacijom forme u *Dve* II XIII 8), a na kraju teksta jeste „oproštaj” odnosno *congedo*. Iako identičan raspored stihova i rima (aBC bAC cDEDeFF, *congedo*: aBAcBcDD) nema prethodnika kod najvažnijih autora kancone, reč je o neznatnoj inovaciji koja se provodi na osnovi često korišćene sheme ABC BAC CDEEDFF, oblika još Danteove moralno-didaktičke kancone koja uvodi II raspravu *Gozbe* (*Convivio*), *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* ('Vi što umom treće nebo pokrećete'), i to na način koji je bio uobičajen već kod pesnika 16. veka.¹⁴ Sama težnja da se iznađe

⁷ U zbirci Dal'Ongarove poezije koju je priredio N. Skileo (F. Dall'Ongaro, *Stornelli, poemetti e poesie*, a c. di N. Schileo, Treviso, Ditta editrice L. Zoppelli, 1912), a u kojoj i inače, kako je primetio Baldači, ima dosta previda, navode se još dva soneta, ali oni nisu Dal'Ongarovi. Naš pesnik nije autor, već destinatar prvog od njih (*A don Francesco dall'Ongaro, nel giorno del suo primo sacrificio*, str. 70). Drugi sonet (incipita *Chi vide mai più saggia, onesta e bella*, str. 71–72), posvećen plemkinji Violanti Di Koloreda (Violante di Colloredo) povodom njenog zamonašenja, u skladu s modom pisanja soneta u toj prilici u 18. veku, delo je zapravo Frančeska Ongarija (Francesco Ongari), pesnika 18. veka. Još pet pesnikovih soneta objavljeno je u novinama „La Favilla” ('Iskra') u periodu od 1839. do 1845. godine, ali nijedan od njih nije uvršten u neku od autorovih zbirki. Up. Brunetta 2011, 341, 350–351, 354, 356.

⁸ F. Dall'Ongaro, *La tomba di Arquà*, in *I Colli Euganei, illustrazioni storico-artistiche* (a c. di J. Crescini e G. Stefani), Padova, Tip. Crescini, 1846, 167.

⁹ «Trattò co' regi, e non spregiò l'umile, / servi l'altare, amò la patria e Dio», st. 10–11.

¹⁰ Up. Dall'Ongaro 1873, 91–92 (kurziv naš): «Mente giovine, innamorato, guelfo bianco a Firenze si poteva citare, dipingere, invocare senza pericolo. Anche il Lamartine era di questo parere, quando ci consigliava di finirla con Dante e di rivolgere il nostro culto al canonico di Avignone; dalle cui opere avrebbe però cancellato i sonetti terribili alla nuova Babilonia e non poche delle lettere latine, ove *l'amante di Laura è almeno tanto feroce quanto il suo predecessore l'Alighieri*».

¹¹ Up. npr. Foscolo 1824, 228–229, De Sanctis 1869, 7–8.

¹² «E mentre lo molcea fin presso all'arca / la rimembranza de' suoi lunghi amori, / nutria la mente intemerata e parca / d'opre, d'affetti e di pensieri *migliori*», st. 5–8 (kurziv naš). („I mada mu je bilo milo do samog kraja / da se seća svojih dugih ljubavi, / hranio je svoj um neobuzdani i trezveni / delima, osećanjima i mislima *boljim*.”)

¹³ Dall'Ongaro 1840b, 153–158.

¹⁴ Veoma slična jeste i Rvf. 127, *In quella parte dove Amor mi sprona* ('Tamo gde me Amor navodi', ABC BAC CDEDeFF), od koje se himna „Istini” razlikuje po upotrebi sedmerca na početku „stopa” (na način Rvf. 71, 72, 73) i na mestu *concatenatio*, kao i ukidanjem treće pojave rime *E* u sirmi. Sama sirma se može protumačiti takođe i kao neznatna varijacija na Rvf. 129, *Di pensier in pensier, di monte in monte* (s identičnim rasporedom stihova, ali uobičajenijim

originalno ustrojstvo stance jeste, uostalom, u skladu s najstarijom tradicijom ovog oblika i jeste karakteristična za recepciju kancone u 14. veku i kod Petrarke.¹⁵

U himni „Istini” kancona zadržava i svoje tradicionalne semantičke asocijacije aristokratske, uzvišene lirske forme. Tematika jeste filozofskog i moralnog tipa i obrađena je iz subjektivnog, lirskog ugla: autor promišlja o prirodi istine (stanca I); kako je neuhvatljiva i kako je nema u vremenu u kojem živi, ali i u čovekovom životu inače (II–IV); iskazuje patnju koju i on sam podnosi zbog sopstvene iskrenosti u sveopštoj pritivnosti i licemerju (V), ali i želju da se licemerje raskrinka i pravda ipak dosegne (VI–VII), ako ne za njegova života (VIII), onda makar nakon što ga više ne bude bilo (IX–X). Argumentativna (*dispositio*) i sintaktička segmentacija građe podređena je, uz to, strofičkoj i unutarstrofičkoj metričkoj segmentaciji, što takođe sugerise da namera jeste ta da se iskoristi retorički potencijal forme u njenoj etabliranoj, klasičnoj varijanti, pre nego da se ustaljena struktura reinterpreтира radi postizanja osobenih stilističkih efekata, što dobro ilustruju četvrta i peta stanca (st. 40–65):

40 A me fu destro il cielo
sì che la ria fatica e 'l van desio
sul fiorir della prima età deposi.
Che importa a me, diss'io,
se legge di natura in denso velo
45 ha tanti arcani all'occhio nostro ascosi?
E te cercar proposi
d'ingenuo labbro nel pudico riso,
dell'amistà tra l'incorrotto amplesso,
fra i casti affetti d'uno stuol diviso
50 dal mondo e da sé stesso;
ché nei moti del cor se asil non hai,
dove, o celeste verità, sarai?

E fui deluso, e appresi
che 'l sorriso di rado esce dal core,
55 e mente l'amistà nome ed aspetto.
Nell'ira e nel dolore
e nel conflitto de' diritti offesi
più che altrove io ti vidi aver ricetta:
vero l'odio e 'l sospetto
60 che mi diè pena onde sperai mercede;
nocquemi aver sul labbro il cor che franco
da colpa e da viltade Iddio mi diede,
ond'io nojato e stanco
invan t'imploro, e tra' malvagi ignudo,
65 indarno del tuo nome al cor fo scudo!

Meni naklonjena behu nebesa,
te opaku muku i ispraznu želju
u cvetu mladosti napustih.
Što da za to marim, rekoh ja,
što zakon prirode pod neprozirnim velom
tolike tajne od našeg oka skriva?
Zato odlučih da za tobom tragam
u čednom osmehu nevinih usana,
u iskrenom zagrljaju prijatelja,
u čednim osećanjima ljudi izvan
sveta i sebe samih;
jer ako ti u menama srca utočište nije,
gde onda, o nebeska istino, obitavaš?

I ostadoh razočaran, i spoznadoh
da osmeh retko dolazi od srca,
i da obmanjuje prijateljstvo rečima i izgledom.
U besu i bolu
i u sukobu povređenih prava
da utočište nalaziš češće nego drugde, videh;
[da su] istinite mržnja i podozrivost
što bi me kaznile kada bih nagradu očekivao;
ispaštah jer mi na usnama beše srce,
koje mi slobodno od krivice i kukavičluka dade Bog;
zato te bolan i umoran
preklinjem, ali uzalud; i, od opakog sveta nezaštićen,
uzalud tvojim imenom srce štitim!

Kao što se vidi iz primera, *piedi* i *sirma* jasno su zaokruženi i na sintaktičkom planu: između njih se ne javlja opkoračenje i granica metričkog segmenta poklapa se redovno s granicom nezavisne (ili eventualno zavisne) rečenice.¹⁶ Segmentacija sadržaja na značenjske jedinice takođe prati metričku podelu: glavni momenti argumentacije odvijaju se na strofičkim granicama, a unutar strofe najčešće na poziciji *concatenatio* i na početku druge stope. U prvoj navedenoj strofi, okolnosti pesnikove

načinom rimovanja: obgrljenim katrenom i parno rimovanim distihom: cDEeDFF; up. AMI). Slično je ustrojena i Minturnova kancona religijske tematike incipita *Lauda, lauda il Signor, anima mia* ('Hvali, hvali Gospoda, moja dušo'), koja ima gotovo identičnu *sirmu* (AbC BaC cDEDeFF), kao i nekolike kancone Đ. Mucija (Girolamo Muzio, 1496–1576), sheme ABC BAC CDEDeFF (up. *Repertorio Digitale della Canzone Italiana*, u nastavku: RDCI).

¹⁵ Up. Beltrami 2011, 115.

¹⁶ U devetoj i desetoj strofi druga stopa i *sirma* povezane su sintaktički: u prvom slučaju putem koordinacije između zavisnih vremenskih rečenica; u drugom subordinacijom s inverzijom (vokativ + odnosna rečenica + glavna).

odluke da napusti traganje za istinom intelektualnim putem, opisanim u prethodnoj stanci, iznose se u prvoj stopi (st. 40–42), objašnjenje te odluke u drugoj (43–45), a pesnikov osobeni način potrage za istinom, u bliskosti i prijateljstvu, u sirmi (46–52); prva stopa (53–55) naredne stance donosi preokret i pesnik u njoj otkriva da u međuljudskim odnosima ipak nema istine (zapravo iskrenosti), u drugoj (56–58) navodi šta u tim odnosima jeste istinito (srdnja, ogorčenost i sukobi), dok je u sirmi (59–65) opisan način na koji se opšta situacija odražava na pesnika (koji upravo zbog privrženosti iskrenosti i vrlini jeste ranjiv pred „opakim svetom”, *tra i malvagi*). U skladu s tradicijom oblika jesu i jezičko-stilski aspekti teksta, poput figura reda reči koje imaju za cilj postizanje veće *gravitas* i čija kontinuirana upotreba u tekstu, mada se pojedinačne tipologije i njihove realizacije razlikuju u pogledu stilske markiranosti i ritmičkim i intonacionim efektima, jeste jasan znak nastavljanja tradicionalnog poetskog izraza.¹⁷ Isto važi i za leksičke odabire, koji su tipični za uzvišenu italijansku liriku uopšte ili neposrednije upućuju na pesnički tok u znaku *gravitas* lirike I 18².¹⁸

Činjenica da se kancona i sonet tek sporadično javljaju u Dal'Ongarovom opusu ukazuje da su ti oblici za Dal'Ongara nekompatibilni s novom poetikom, i to možda upravo zbog njihove metimetričke označenosti. Mada se poetičke semantičke valence dva karakteristična oblika petrarkističke tradicije aktualizuju na različite načine u ova dva teksta, čini se, naime, da su ti oblici iz Dal'Ongarove perspektive bili neraskidivo vezani za tradicionalni pesnički izraz i da u njihovom slučaju nije bila prihvatljiva njihova eventualna „modernizacija” i prilagođavanje novoj, romantičarskoj poetici, postizanjem, na primer, efekta veće „zvučnosti” (eventualnom upotrebom stihova s fiksnim rasporedom naglasaka ili ritmičkom stilizacijom jedanaesterca i sedmerca u pravcu melodramskih stihova) ili efekta veće linearnosti sintakse.¹⁹

Da se odsustvo kancone i soneta duuguje njihovom metimetričkom značenju oblika karakterističnih za tradicionalnu liriku, a ne eventualnom odsustvu uzvišenih tema kod Dal'Ongara kojima bi ti oblici jedini bili prikladni, ukazuje i činjenica da se u ostalim *Himnama*, napisanim u drugim metričkim oblicima, javljaju slične teme i motivi poput one iz „Istine”. U himni *All'amicizia* (‘Prijateljstvu’),²⁰ na primer, Dal'Ongaro još jednom govori o „besu”, „bolu” i „sukobima” u

¹⁷ Ukažimo, primera radi, na različite tipologije inverzije, koje se javljaju i u složenijom vidu, npr. udružene s hiperbatonom, i čije sastavnice katkad mogu biti proširene u „sinonimni par” (it. *dittologia*): OBJEKAT + GLAGOL (npr. u st. 41–42: «LA RIA FATICA E 'L VAN DESIO / sul fiorir della prima età *deposi*», ‘opaku muku i isprazno htenje / [...] napustih’; 51: «ASIL *non hai*», ‘utočište nemaš’); GLAGOL + SUBJEKAT (npr. 40: «*fu destro* IL CIELO», ‘naklonjeno bilo je nebo’; 55: «*mente* L'AMISTÀ nome ed aspetto», ‘obmanjuje prijateljstvo rečima i izgledom’; 96–97: «*fremea* già tocco dai paterni rai / dell'indico Memnone IL SIMULACRO», ‘brujala je, dirnuta zracima majčinskim, / Memnonova statua’); DOPUNA + GLAGOL (npr. 35–36: «CON VARIO FRENO / ciascuna gente in suo cammin *procede*», ‘različnom brzinom / svaki narod svojim putem ide’; 44–45: «IN DENSO VELO / ha tanti arcani all'occhio nostro *ascosi*», ‘pod neprozirnim velom / jeste tolike tajne našem oku sakrila’, s jakim hiperbatonom između pomoćnog glagola i participa; 51: «NEI MOTI DEL COR se asil *non hai*», ‘ako u menama srca utočište nemaš’; 56–58: «NEL L'IRA E NEL DOLORE / E NEL CONFLITTO dei diritti offesi / più che altrove io ti vidi *aver ricetto*», ‘u besu i patnji / i sukobu [...] / više no drugde videh da utočište nalaziš’; 65: «DEL TUO NOME al cor *fo scudo*», ‘tvojim imenom srce štitim’); INFINITIV + UPRAVNI GLAGOL (46: «te CERCAR *proposi*», ‘za tobom da tragam odlučih’); PREDIKATIV + GLAGOL (63–64: «NOJATO E STANCO / invan t' *imploro*», ‘bolan i umoran / uzalud te preklinjem’); GENITIV + IMENICA (30–32: «dei discordi *elementi* / [...] / scrutar L'IMPULSO», ‘raznorodnih stvari / [...] / naslućuješ otkucaj’; 47: «d' *ingenuo labbro* NEL PUDICO RISO», ‘naivnih usana u čednom osmehu’; 48: «dell' *amistà* tra L'INCORROTTO AMPLESSO», ‘prijatelja u iskrenom zagrljaju’), itd. Javlja se, pored inverzije i hiperbatona, i epifraza, u st. 71: «e in *amara* prorompi e *torbid'* onda», ‘i kao gorak izbijaš i mutan talas’.

¹⁸ Dal'Ongaro iz himne „Istini” koristi tradicionalne poetske fonološke i morfološke varijante reči, poput onih bez diftonga (*core*, st. 54) ili bez apokope (*veritade*, *viltade*, st. 62); morfološki latinizam *polve* (st. 120); arhaične oblike glagola (futur glagola ‘biti’ *fia*, st. 108; treće lice množine perfekta na -aro: *sacraro*, st. 87); poetske sinonimne varijante kao što su *desio* (st. 41), *ascoso* (st. 45), *alma* (st. 73, 103, 110), umesto *desiderio*, *nascosto*, *anima* (up. Bozzola 2012, 104); latinizme poput *invido* (st. 12), *amplesso* (st. 48), itd.

¹⁹ O pojednostavljivanju sintakse kao sveopštem fenomenu italijanske poezije 19. veka govori S. Pakačo (Sara Pacaccio). Među pojavama koje autorka uočava jesu i načelno sužen rečenični opseg; retkost zavisnih višeg reda i, uopšte, tendencija ka jednostavnijim zavisnim strukturama; česte nominalne i implicitne rečenice; drastično proređivanje figura reda reči. Up. Pacaccio 2021, 73.

²⁰ Dall'Ongaro 1840b, 169–173.

međuljudskim odnosima²¹ (up. navedeni stih: *nell'ira e nel dolore / e nel conflitto de' diritti offesi*), a metričko ustrojstvo teksta – kanconeta u udvojenim sedmeračkim osmostisima (sheme /sasabbsc_tsdsdeesc_t/) – podrazumeva upravo pojednostavljivanje sintakse, stilizaciju sedmerca u pravcu silabičko-tonskog stiha (naglasak na četvrtom slogu jeste gotovo tonska konstanta), kao i češću upotrebu figura ponavljanja poput anafore, kako pokazuju već početne strofe teksta (stihove 1–16):

	<i>Dovunque</i> è culto, e germina fior di virtù gentile, <i>dovunque</i> è un <i>cor</i> che cupido arde d'un <i>cor</i> simile	<i>Svuda</i> gde se neguje i klija cvet plemenite vrline, <i>svuda</i> gde postoji <i>srce</i> što strasno izgara za <i>srcem</i> sličnim,
5	a te un altar s'infiara, d'amor pudica suora, madre d'onesti palpiti santissima amistà.	tebi se oltar krasi, ljubavi čedna sestro, majko čestitih podrhtaja srca, presveto prijateljstvo.
10	Dove tu regni è l'aere sempre sereno e puro, <i>ivi</i> è la pace e 'l gaudio, <i>ivi</i> ogni cor sicuro; il duol fra due diviso si cangia in un sorriso,	Tamo gde ti caruješ, vazduh je uvek vedar i čist, <i>tu</i> je spokoj i radost, <i>tu</i> je svako srce sigurno; bol, kada se podeli, prelazi u osmeh,
15	han sua dolcezza i gemiti, il pianto è voluttà.	jadanje postaje slatko, plač je užitak.

Moglo bi se reći da je poistovećivanje kancone i soneta s klasičnim jezičko-stilskim i poetičkim koncepcijama – njihovo metimetričko značenje – a ne nužno povezanost sa određenim uzvišenim sadržajem bilo uzrokom odsustva tih stalnih formi kod našeg pesnika. Morfološki, sintaktički i retorički aspekti ovih formi onda kada ih Dal'Ongaro koristi ne ukazuju na pokušaj subjektivne recepcije forme i njenog prilagođavanja potrebama konkretnog teksta (na način Petrarke i petrarkista 16. veka), pa sugerišu to da pesnik ove oblike doima kao književno nasleđe koje je moguće posvojiti u njegovom karakterističnom, konvencionalnom vidu (gotovo kao omaž tradiciji, kao u sonetu o Petrarki), ali ne i zaista dalje razvijati, kao što se ni sam povratak na klasicističku poeziju ne čini (za romantičare I 19¹) mogućim niti poželjnim.

1.4.2. Isto ne važi za tercinu, koju Dal'Ongaro koristi i u glavnom toku svoje poezije, romantičarskom i „narodnom”: u polimetrijskoj baladi *Ser Silverio* ('Gospar Silverio', 1838, u trećem, poslednjem segmentu, *La frana*, 'Odrón') i u baladi *La Danae* ('Danaja', 1842, u prva tri od ukupno četiri segmenta). Reč je o tekstovima koji su, kao i ostale pesnikove balade koje ćemo analizirati, uključene u zbirku iz 1866, *Fantasie drammatiche e liriche* ('Dramatske i lirske fantazije'), koja se može smatrati gotovo „autorovim književnim i duhovnim testamentom, u kojem mesto nalaze one pesme što, po njegovom viđenju, najbolje svedoče o njegovom građanskom i političkom angažovanju u znaku demokratskih načela kojima će do kraja ostati veran”.²²

Može se pretpostaviti da su razlog odabira tercine u ovim tekstovima mogle biti poetičke semantičke asocijacije tercine kao oblika Danteovog speva i u vreme romantizma izuzetno popularnih epizoda iz *Komedije* s kojima ove balade imaju tematsko-motivske sličnosti. Polazeći od usmenih priča iz severoistočne Italije o ličnostima omraženima u narodu zbog uzurpiranja javnog dobra, u

²¹ Up. st. 33–48: «Io vidi, o dea, degli uomini / vidi gli amori e l'ire; / quei che più abbonda, al povero / l'eredità rapire; / ciascun del mondo intero / invidiar l'impero / e farsi scala a sorgere / fin dal fraterno sen. // E se color cui prospere / ridon le umane sorti / all'altrui duol compiansero / e prodigâr conforti, / non però aveane l'alma / o refrigerio o calma: / da quelle avere lagrime / stillava un rio velen» ('Video sam ja, boginjo, ljudi, / video sam ljubav i srdnju; / i kako onaj što najviše ima, od siromaha / imanje otima; / i kako svak nad celim svetom / priželjkuje vlast, / i utire put u visine / još od bratskih nedara. // I onda kada bi se oni što im se blagonaklona / osmehnula sudba / na tuđi bol sažaljevali / i utehu pružali, / nikakvu dobijala ne bi duša / ni utehu ni spokoj: / iz tih škrtih suza / opak je otrov kapao.')

²² Brunetta 2011, 156.

„Gosparu Silveriju” pesnik zamišlja „razgovor između *prokletih duša*” trojice grešnika (*anime sciagurate*),²³ gospara Silverija, Maltonea i Fačina, koje je usmeni pripovedač zamislio kako u zagrobnom životu razbijaju kamen obližnje planine,²⁴ stvarajući odron što uništava baš one posede koju su Silverio i druga dvojica bespravno prisvojili. Dal’Ongaro ovde aludira na Danteovo načelo kazne *per analogia* (‘po analogiji’), kombinujući ga, čini se, sa *la legge del contrappasso* (‘zakonom odmazde’).²⁵ Gospar Silverio, koga je vodila nezajažljiva želja za sticanjem i uvećavanjem svog poseda, sada je primoran da ga postupno uništava i, dakle, vrati baš ono što je oduzeo. Destruktivna priroda čina razbijanja kamena u odnosu je analogije s destruktivnošću njegove pohlepe za života, koja je simbolički povezivana s kamenom, kao u krugovima *Pakla* i *Čistilišta* u kojima ovaj greh ima središnje ili svakako važno mesto.²⁶

Sam oblik tercine javlja se u trećem segmentu balade (III *La frana*), onda kada na scenu stupa jedan od đavola (*un diavol negro*, up. *un diavol nero*, *Inf.* XXI 29), koji se vraća po trojicu grešnika nakon što su, kako im je dopušteno svake godine na Dušni dan, na sat vremena zastali s radom da bi razgovarali i međusobno se kudili zbog svojih zlodela. Tercinama je povereno detaljnije opisivanje kazne, podstrekivanja grešnika (III 30–32: *Ma il demonio lo batte e non lo lascia, / su, su, gridando, o maledetto, all’opra! / Non v’è posa al travaglio ed all’ambascia!*, ‘Ali đavo ga bije i ne pušta ga na miru, / „Hajde, hajde”, viče, „na posao, o prokletniče! / Nema oduška od mučenja i patnje!”’), kao i predela u kojem obitavaju duše, koji izgledom podseća na krajolik pakla i opisuje se leksikom koja jeste delimično ona koju u tu svrhu koristi Dante (*valle, balza, fondo, ruina*). Veze s *Komedijom* na nivou leksike naročito su upadljive u ovom odlomku što se tiče reči u rimi, koje se u sličnim ili identičnim spojevima nalaze gotovo sve već kod Dantea,²⁷ a među njima se ističe, kao pouzdanija intertekstualna veza s *Komedijom*, „teži” spoj *accascia : lascia : ambascia* (up. *Inf.* XXIV, *lascia : ambascia : accascia*).

Na formalnom planu uočava se istovremeno, drugačije nego u sonetu i kanconi, pokušaj prilagođavanja stalnog oblika novim poetičkim i estetičkim načelima (jednostavnosti, pevljivosti, neposrednosti). Javljaju se neki od karakterističnih sintaktičkih postupaka I 19¹ na koje ukazuje S. Pakačo, kao što su, na primer, figure ponavljanja poput anafore ili od nje nešto složeniji vidovi sintaktičkog paralelizma na horizontalnoj i vertikalnoj ravni. U st. 10–21, na primer, uočavamo veznik *quando* u anafori (st. 10, 13, a u st. 21 s reduplikacijom) i uzastopno ponavljanje modula OBJEKAT + SUBJEKT (st. 10–13) i PREDIKAT + OBJEKAT (st. 14, 17), koji ispunjavaju duži polustih (sedmerac):

Quando all’aprile || *si scioglie* LA NEVE
e *piomba* LA VALANGA || nel vallone,
12 ben sanno I MONTANARI a || cui si deve.

Kad se u aprilu *otopi* SNEG
i *sruči se* ODRON u udolinu,
dobro *znaju* GORŠTACI ko je za to zaslužan.

Quando *scende* IL TORRENTE, || e pel burrone
travolve I SASSI e || *sgretola* LE RIVE,
15 è l’opra di Silverio o || di Maltone.

Kada se *sliva* BUJICA i s litice
čupa KAMENJE i *podriva* OBRONKE,
to je delo Silverija i Maltonea.

²³ «Il poeta immaginò un colloquio fra queste anime sciagurate, durante un’ora di tregua ch’è lor concessa, per rinfacciarsi reciprocamente i loro misfatti, scorsa la quale son forzati a riprendere il penoso lavoro» (Dall’Ongaro 1866, 23).

²⁴ Up. I 57–59: «E il popolo dicea ch’egli stesso era / lassù dannato a quel travaglio duro, / finché spianasse la montagna intera». (‘I narod je govorio da je i on sam / na nebu osuđen na tu tešku muku, / dokle celu planinu ne bude savnio.’)

²⁵ O razlici između načela kazne po analogiji u Dantea i zakonu odmazde, pravnom terminu koji nalazimo kod Aristotela (*Etika*) i Tome Akvinskog (*Summa theologiae*), up. S. Bellomo, *Introduzione alla «Commedia»*, in D. Alighieri, *Inferno* (a c. di S. Bellomo), Torino, Einaudi, 2013, XLIV.

²⁶ Tako je u četvrtom krugu *Pakla* (*Inf.* VII), u kojem grešnici kažnjeni zbog pohlepe i škrtosti guraju veliko stenje; u trećoj jaruzi osmog kruga (*Inf.* XIX), posvećenoj simoniji, gde su grešnici uronjeni u rupe na kamenitom dnu jaruge, premda se *pietra* povezuje s *Pietro* (sv. Petar) i njegovom stolicom od kamena, kao kamen-temeljac i zalog crkve; kao i u XIX i XX pevanju *Čistilišta*, u kojima je opisana muka kojom se iskupljuju škrtice i rasipnici, pritisnuti o kameno tlo zbog svoje okrenutosti ovozemaljskim dobrima. Up. uvod u *Inf.* XIX u Dante 1991.

²⁷ Osim navedenog primera, up. i *spalle : calle : valle* i *Inf.* I, XVIII, XX; *greve : neve : deve* i *Inf.* VI (*greve : neve : riceve*); *punta : giunta : appunta* i *Inf.* XXIV (*punta : munta : giunta*); *afferra : sferra : a terra* i *Inf.* XX (*terra : guerra : afferra*); *opra : sopra : ricopra* i *Inf.* IX (*sottosopra : opra : ricuopra*); *rive : prescrive : rivive* i *Pg.* XXV (*rive : circunscrive : vive*); *inganna : danna* i *Inf.* XXVIII (*condanna : inganna : assanna*).

Come l'aspro dimonio a || lor prescrive,
a brano a brano || *spetrano* LA BALZA
18 *con* tal forza che spenta, || ognor rivive.

Kako im opaki vrag zapovedi,
kamen po kamen razbijaju LITICU,
a snaga im se, kad ponestane, obnovi.

A quando a quando || una gran pietra s'alza,
e *con* cupo fragor || *di punta in punta*
21 percote dirupando e || ne rimbalza.

S vremena na vreme veliki se kamen odroni,
pa, tupo zvečeći, *tamo-amo*
udara, strmoglavljuje se i uvis odbija.

Uočavaju se takođe na kratkom odstojanju priloški izrazi s reduplikacijom, od kojih se oni iz st. 17 (“*a brano a brano* *spetrano* la balza”) i st. 19 (“*a quando a quando* una pietra s'alza”, ‘s vremena na vreme kamen se diže’) javljaju i kod Dantea, u *Inf.* XIII 128 (“e quel dilaceraro *a brano a brano*”, ‘i njega su rasparčali komad po komad’) i *Pg.* XXV 126 (“compartendo la vista *a quando a quando*”, ‘prebacujući pogled s vremena na vreme’).²⁸ Izraz iz st. 20 (“*di punta in punta* / percote dirupando”) podseća na *Inf.* XXIX 94–95 (“discendo / con questo vivo giù *di balzo in balzo*”, ‘silazim / s njim [još uvek] živim dole s litice na litice’) i javlja se u veoma sličnom kontekstu rima (*balzo* : *rincalzo* : *rimbalzo* kod Dantea, *balza* : *s'alza* : *rimbalza* kod Dal'Ongara). Ovi izrazi imaju ritmičku funkciju: u sva tri slučaja obrazuju zaokruženu ritmičko-sintaktičku jedinicu koja odgovara polustihu i doprinose da steknemo utisak da je stih dvodelan, to jest, da je cezura osetna, slično slučajevima u kojima su polustihovi proste rečenice ili rečenični konstituenti u odnosu koordinacije.²⁹

Još upadljiviji u ovom odlomku jesu postupci sintaktičkog pojednostavljivanja Danteove tercine. Rečenice su kratkog opsega, često dužine polustiha, a od ukupno 26 prostih i složenih rečenica samo 7 dostiže ili prestiže dužinu od cela dva stiha (najduža, na kraju teksta, broji ih samo četiri). Drugi stepen zavisnosti dostiže se tek sporadično, i to u najelementarnijem vidu s relativnom, vremenskom ili implicitnom rečenicom.³⁰ Na makrosintaktičkom planu uočavamo redovno poklapanje granice strofe s granicom rečenice (tj. da ne dolazi do međustrofičkog sintaktičkog povezivanja).

Prisustvo ovih postupaka, karakterističnih inače za oblike kanconete I 19¹, prihvatljivo je bilo i u slučaju tercine možda upravo zbog toga što ona za perspektivu I 19¹ nije imala metametričko značenje oblika klasicističke uzvišene tradicije na način kancone i soneta. S ponovnom aktualizacijom i potom kanonizacijom Danteovih jezičko-stilskih koncepcija na prelazu između 18. i 19. veka (tragom V. Alfijerija), a zahvaljujući tercinama Montijeve *Basvilijane* i, rečima K. Dionizotija (Carlo Dionisotti),³¹ „revoluciji s kojom je italijanska književnost izašla na ulicu i postala emblemom građanskog i nacionalnog zanosa”, došlo je do aktualizacije i semantičkih aspekata tercine kao emblema plurilingvističke i pluristilističke koncepcije poezije (kako smo videli u Manconijevom *Triumfu slobode*). Za Dal'Ongara, pak, su verovatno bile važnije semantičke asocijacije oblika na pesničku građu *Pakla*, koja je sasvim odgovarala predromantičarskom i romantičarskom senzibilitetu i koja se, kao i sam oblik, uz neznatna semantička pomeranja mogla upriličiti poetici balade kao deklarativno narodnog žanra. Za razliku od Danteovog pakla, Dal'Ongarov jeste, naime, i pored natprirodnih elemenata, suštinski ovozemaljski: gospar Silverio

²⁸ Cit. prema Dante 1991 i Dante 1994 (ur. A. Kjavači Leonardi).

²⁹ Up. npr. st. 7: «Prima dall'uno e poi dall'altro lato»; st. 14: «travolve i sassi e sgretola le rive»; st. 24: «e con man pinghe, e i piè di retro appunta»; st. 25: «Tentenna questa e dal fondo si sferra»; st. 28: «Ma il demonio lo batte e non lo lascia».

³⁰ U st. 10–12: «Quando all'aprire scioglie la neve / e piomba la valanga nel vallone, / ben sanno i montanari a cui si deve» (dve vremenske rečenice u koordinaciji zavise od zavisnoupitne rečenice *a cui si deve*); st. 17–18: «A brano a brano *spetrano* la balza / con tal forza che *spenta*, ognor rivive» (u kojoj implicitna vremenska rečenica *spenta*, = ‘ogni volta che si spegne’, zavisi od posledične rečenice *con tal forza che* [...], *ognor rivive*); st. 34–37: «Così vuol la divina ira tremenda / [...] / perché l'oppresso popolo comprenda / l'alta giustizia che quassù vi danna» (relativna rečenica zavisi od namerne *perché l'oppresso popolo comprenda*).

³¹ Up. Dionisotti 1967.

ispašta za svoj greh tamo gde je greh i počinio i, takoreći, pred očima svojih žrtava,³² a obojeno Macinijevim i demokratskim idealima jeste i tumačenje božanske pravde iz perspektive „potlačenog naroda” (*l'oppresso popolo*),³³ koji, kako smatra Dal'Ongaro zajedno s Macinijem, jeste „božiji prorok”.³⁴ Greh gospara Silverija smatra se, naime, težim nego onaj koji su počinili Maltone i Fačino, jer on za razliku od njih nije samo polagao pravo na zemlju koja mu nije zakonom pripadala, već na javno dobro koje je bilo stavljeno na raspolaganje najsiromašnijima, koji su se zbog tog postupka našli na rubu egzistencije.³⁵ Metrički oblik *Komedije* upotrebljen je, drugim rečima, za diskurs ne samo o grehu kao prestupu pojedinaca protiv verskih i moralnih načela i opasnosti po celokupnu društvenu strukturu, već i o društvenoj nepravdi prema određenoj društvenoj klasi.

Razlog odabira tercine u baladi „Danaja”, kojoj je polazište bio realan istorijski događaj (eksplozija istoimene francuske korvete u tršćanskoj luci 1812.),³⁶ mogle su biti, slično kao u Beršeovim *Izbeglicama*, uopštene tematsko-motivske sličnosti pripovesti balade sa v pevanjem *Pakla*: motivi nedozvoljene ljubavi (protivne društvenim konvencijama), prevare, osvete, ubistva, ispovesti ženskog lika punog osećaja krivice koji pripoveda, kao što je neophodno u žanru italijanske romantičarske balade,³⁷ o „događaju koji izaziva samilost” (*accidente pietoso*),³⁸ kako se i sama pripovest o Frančeski iz *Inf.* v doživljavala u I 19.³⁹ Junakinja priče zaljubljuje se u kapetana francuske korvete „Danaja” i postaje njegova verenica, ali na dan venčanja saznaje da je prevarena (I 24–25: [...]*ei la sua fede, / la sua man mi promise – e mi tradì*, ‘[...] on mi je svoju veru, / svoju ruku dao – pa me izdao’): kapetan je već oženjen, a ona to saznaje od njegove supruge, koja se pojavljuje u Trstu i razotkriva celu istinu. Stari mornar Niko, na usluzi porodice ali i očinska figura u gospinom životu, zaklinje se na osvetu (II 28–30, 35–37: „[...] spoznaće da je / od njegove zakletva moja drugačija, / taj nevernik što vas je ostavio na cedilu! // [...] // Bog vam dao sreće i spokoja, / a za mene se pomolite, ako moj naum / u knjizi greha zapisan bude!”):⁴⁰ ukrcava se dobrovoljno na korvetu kao član posade i potom izaziva eksploziju, a među brojnim stradalima jesu i Francuz i njegova supruga. Junakinja balade provodi ostatak svog života kriveći se zbog tragedije i smatrajući sebe odgovornom za stradanje nevinih.

I u ovim segmentima u tercini uočavaju se, kao u „Gosparu Silveriju”, karakteristični sintaktički postupci I 19¹, ali se, u skladu s uzvišenijom temom, mestimično uočavaju i duže rečenice i češća upotreba figura reda reči, pri čemu se u tim slučajevima, u skladu sa zapažanjima S. Pakačo, figure ponavljanja mogu javiti u funkciji kompenzacije složenijeg sintaktičkog ustrojstva. Primera radi, navodimo st. I 1–21:

³² Up. III, 10–15 (kurziv naš): «Quando all'aprile si scioglie la neve / e piomba la valanga nel vallone, / *ben sanno i montanari a cui si deve.* // Quando scende il torrente, e pel burrone / travolve i sassi e sgretola le rive, / è l'opra di Silverio o di Maltone» (‘Kad se u aprilu otopi sneg / i sruči se odron u udolinu, / *dobro znaju gorštaci ko je za to zaslužan.* // Kada se sliva bujica i s litice / čupa kamenje i podriva obronke, / to je delo Silverija i Maltonea.’).

³³ Up. III 34–37: «Così vuol la divina ira tremenda / che il vostro spergiar già non inganna; / perché l'oppresso popolo comprenda // l'alta giustizia che quassù vi danna». (‘Takva je volja strahovite pravde Božije, / koju vaše lažne zakletve ne mogu obmanuti, / da bi potlačeni narod shvatio // da vas nebeska pravda gore osuđuje.’)

³⁴ Up. Brunetta 2011, 155.

³⁵ Up. II 82–90: «Ma di noi più reo tu sei, / che non già privato campo, / ma de' poveri il retaggio / usurpasti a tuo vantaggio. // Or dispersi per la Magna, / erran mille vagabondi, / che la giovine compagna / e i figliuoli gemebondi / senza asilo han qui lasciati, / all'obbrobrio condannati [...]». (‘Ali od nas grešniji si ti, / jer nisi lično vlasništvo, / već si siromaha posed / oteo za sebe. // Njih sad, rasutih po svet, / na hiljade skita i prosi / što su mladu suprugu / i decu uplakanu / bez utočišta ovde ostavili, / na sramotu osuđeni [...].’)

³⁶ Dall'Ongaro 1866, 107. Isti događaj pesniku je poslužio kao osnova za dramu *I Dalmati* (1847, prvobitno naslovljenu takođe *La Danae*). Dal'Ongarova odluka da krivac za eksploziju broda bude Sloven nije se dopala N. Tomazeu, koji je mislio da će Nikova „slovenska osveta” samo potvrditi negativne stereotipe koje su Italijani imali o Slovenima i Dalmatincima. Up. Lazarević Di Giacomo 2009, 234–237.

³⁷ Up. Giovannetti 1999, 64–75.

³⁸ Up. I 3–4: «Lasciatemi bagnar di pianto l'ossa / degli innocenti che per me perir» (‘Dopustite mi da pokvasim suzama kosti / nevinih što su zbog mene stradali’), kao i III 36–37: «Rigo di pianto da vent'anni il volto / per espiar la crudel vendetta!» (‘Kvasim suzama već dvadeset godina lice / da se iskupim za okrutnu osvetu!’).

³⁹ De Sanctis 1872, 1.

⁴⁰ («[...] conoscerà che sono / da' suoi diversi i giuramenti miei, / l'empio che v'ha lasciato in abbandono! // [...] // Dio vi renda felici e consolati, / e pregate per me, se il mio disegno / sarà scritto nel libro de' peccati.»)

3	Or son vent'anni ch'io vivea felice <i>del vecchio genitor</i> DELIZIA e CURA, <u>giovane e bella</u> (chi mi vide il dice),	Već dvadeset godina ima otkako više nisam staroga oca RADOST i BRIGA, <u>mlada i lepa</u> (drugi, što me videše, tvrde),
6	<u>giovane e bella</u> , e d'ogni affetto pura, che anco l'anima mia non s'era aperta al più dolce sospir della natura.	<u>mlada i lepa</u> i na sve strasti neosetljiva jer mi se duša još uvek nije prepustila najslađim mukama prirode.
9	Chi me l'apprese, chi mi fece esperta d'ogni umano gioir, d'ogni tormento, fu uno stranier che mi lasciò deserta.	Onaj koji mi otkri, koji me uputi u sve radosti ljudske, u sve patnje, beše jedan tuđinac što me posle napusti.
12	Qui per mio danno l'avea tratto il vento su franco legno, un giovanetto audace fra quei che han <i>della nave</i> IL REGGIMENTO.	Ovde ga, meni na štetu, navede vetar na francuskoj lađi, njega, smelog mladića, od onih što <i>brodom</i> ZAPOVEDAJU.
15	Mi vide, mi parlò: <i>tolta</i> la pace <i>fu</i> dal mio cor: fin da quel di l'amai, come s'ama un pensier che sforza e piace.	Ugleda me, obrati mi se: i nestade spokoj iz moga srca: odmah ga zavoleh, ko što se voli misao što obuzima i draži.
18	Lo seppe il genitor, non gliel celai: lo seppe e ne fremette. Oh! padre mio! Perché IL PRESAGIO tuo <i>non ascoltai</i> !	To saznade moj otac, a ja ne porekoh; saznade i razjari se. O, dragi oče! Što tvoj PREDOSEĆAJ <i>ne poslušah</i> !
21	Altra voce, altro affetto, altro desio mi sedusse, infelice! Ei LA SUA FEDE, LA SUA MAN <i>mi promise</i> — e mi tradìo.	Novi glas, nova strast, nova želja zavedoše me, nesrećnicu! On mi SVOJU VERU, SVOJU RUKU <i>obeća</i> – i onda me izdade.

U segmentu iz kojeg se navodi ovaj odlomak (*La Danae* I), od 23 rečenice samo 5 dostiže ili prestiže dužinu od dva stiha, a 8 jesu složene rečenice. Nekoliko njih pokriva celu tercinu, dok jedna (st. 1–6 iz našeg primera) obuhvata dve tercine i u njoj se dostiže drugi stepen zavisnosti (glavna + relativna s vremenskim značenjem + zavisna uvedena veznikom *che*, koja bi se mogla tumačiti kao uzročna ili eksplikativna). Sinonimni par u anafori na prelazu između dve strofe (*giovane e bella* [...] / *giovane e bella*) neutrališe ipak njihovo nešto složenije ustrojstvo.

U sva tri segmenta u tercini (*La Danae* I–III) možemo uočiti veći postotak rečenica dužine od dva ili više stihova (24 od 69 odnosno 34,78%) u odnosu na analizirani odlomak u tercini iz prethodne balade (*Ser Silverio* III, u kojem tu dužinu dostiže ili prestiže 7 od 26 rečenica odnosno 26,92%), ali istovremeno i manji udeo složenih rečenica u odnosu na taj tekst (21 od 69 odnosno 30,43%, dok u „Gosparu” zavisnosloženim rečenicama pripada 42,3% rečenica odnosno 11 od ukupno 26). Značajnije je prisustvo, kao što se vidi u navedenom odlomku, i tradicionalnih stilema poput „sinonimnih parova” (*delizia e cura*, st. 2, *giovane e bella*, st. 3–4, *sforza e piace*, st. 15, *lo seppe e ne fremette*, st. 17), inverzija GENITIV + IMENICA (*del vecchio genitor delizia e cura*, st. 2, *della nave il reggimento*, st. 12) i drugih tipologija inverzije (npr. OBJEKAT + GLAGOL: *il presagio* [...] *non ascoltai*, st. 18, *la sua fede*, / *la sua man mi promise*, st. 20–21), hiperbatona (PARTICIP + POMOĆNI GLAGOL: *tolta* [...] *fu*, st. 13–14, s inverzijom). Dal'Ongaro, dakle, tercinu „modernizuje” na metričko-stilističkom planu, ali ipak u određenoj meri zadržava i tipične stileme tradicionalne poezije.

1.4.3. Metričkim oblicima Dal'Ongarovih balada uporište je, međutim, kao kod ranije razmotrenih autora, najčešće u lirici 18. stoleća. Pored za taj vek uobičajenih kombinacija strofa i stihova, javljaju

se i izvesne inovacije, naročito kada su u pitanju katreni. Često se novina postiže, kao kod Karera, Dal'Ongarovog „prijatelja i učitelja stila”,⁴¹ upotrebom novog stiha sa strofom poznatom lirici I 18.

Tako je s karakterističnim osamnaestovekovnim katrenima *ab_iab_i*, koje Dal'Ongaro, kao i njegov uzor, kombinuje s duplim petercima (u „himni” *La marina italiana* [1866], ‘Italijanska mornarica’, *La torre della Madonna del Mare* II [1844], ‘Kula Gospe od Mora’, *La maschera di ferro* II [1842], ‘Gvozdeni vizir’), ali i duplim šestercima ili dvanaestercima (*La croce del Verbano* II [1857], ‘Krst na Verbanu’, *Il doglio del romito* [1857], ‘Pustinjakov krčag’). Nova je u odnosu na I 18 i na isti način rimovana strofa u jedanaestercu, /AB_tAB_t/ (u *Poveri fiori, poveri cuori* VII [1842], ‘Jadno cveće, jedna srca’; *La perla nelle macerie* III [1843], ‘Biser u otpadu’; *La torre della Madonna del mare* IV; *L'origine dell'album* I, ‘Poreklo spomenara’; *La luna di miele* I–II; jedan segment drugog dela trilogije *Marco Cralievic* II, ‘Marko Kraljević’).⁴² Valja u vezi s tim primetiti da je jedanaesterac u ukršteno rimovanoj strofi s alternansom rima zabeležen samo jednom u repertoaru 18. veka, kod Frugonija, i to u kombinaciji sa sedmercem (/aB_iaB_t/).⁴³ Upotreba jedanaesterca s muškom rimom jeste, uopšte, retka pojava u kanconeti I 18,⁴⁴ pa možemo govoriti o nešto značajnijoj inovaciji. Ako bismo u slučaju prve dve varijante katrena /AB_tAB_t/ (u udvojenim petercima i dvanaestercima) mogli reći da se lirska strofa obnavlja u pravcu još veće pevljivosti putem novog, izrazitije ritmičnog stiha (valja, pak, primetiti da se deseteračka varijanta /A₁₀B_tAB_t/, mada je odsutna u lirici I 18, javlja u istodobnoj melodrami, kod Metastazija),⁴⁵ u vezi s poslednjom (u jedanaestercu) primećujemo da je sâm stih, obeležje *par excellence* uzvišene tradicionalne metrike u znaku *gravitas*, obnovljen (ili „kontaminiran”) u pravcu veće „ljupkosti” (it. *piacevolezza*) posredstvom tipične strofe anakreontike i melike 18. stoleća.

Dve strofe, /Ab_tAb_t/ (u *Poveri fiori, poveri cuori* III) i /a₅B_iaB_t/ (u *Poveri fiori, poveri cuori* IV), s obzirom na ustrojstvo možemo interpretirati kao varijacije na pomenutu Frugonijevu strofu /aB_iaB_t/ (drugo je dosta slična shema /a₅b_iab_t/, takođe kod Frugonija),⁴⁶ ili na češće korišćene katrene /ABAB/ (s kojima se može dovesti u vezi i pomenuta strofa /AB_tAB_t/) koje je pesnik obnovio uvođenjem kraćeg stiha (sedmerca odnosno peterca) i oksitonih rima. Katren /sA_tsA_t/ (u *Poveri fiori, poveri cuori* V) možemo protumačiti kao varijantu Fantonijeve strofe /sAsA/ koja je nastala uvođenjem takođe muške rime (a ista Fantonijeva strofa je možda bila polazište i za shemu /sASa/, iz *Paolo del liuto* III [1838]) ili eventualno kao anizometričnu varijantu katrena /sa_tsa_t/ (zabeleženog kod Frugonija i Montija, ali i u ranim Foskolovim i Leopardijevim prevodima),⁴⁷ a takvu shemu rimovanja nalazimo u *La maschera di ferro* I, u desetercima (/S₁₀A_tSA_t/). Naš pesnik služi se i pomenutom strofom /ab_ib_ia₅/ (u *La rocca di Pinzano* V [1845], ‘Tvrđava u Pincanu; *Paolo del liuto* II, ‘Gudač Paolo’), koja takođe jeste doprinos metrike 19. veka: već smo je prethodno videli u Beršea, u

⁴¹ Kako navodi u rukopisu teksta *La Befana* (cit. prema Brunetta 2011, 53, kurziv naš): «Io l'ho conosciuto vivente, e l'ho avuto per amico e maestro di stile. Era solito accogliermi la mattina nella sua cameretta solitaria dove ascoltava i miei primi versi, e mi leggeva i suoi, non ancora stampati né scritti». (‘Imao sam priliku da ga upoznam dok je još bio živ i imao sam ga za prijatelja i učitelja stila. Često bi me izjutra primio u svoju praznu sobicu, gde bi slušao moje prve pesme i čitao mi svoje, još neobjavljene i nedovršene.’)

⁴² U jedanaesteračkim katrenima s alternansom rima jeste i deveta pesma *Dulijinog venca* (*La ghirlanda di Giulia*), *Il disinganno*, u Dall'Ongaro 1840b, 47–49.

⁴³ U prigodnom tekstu od dve strofe posvećenom *A nobile dama di Casa Castelbarco* (u C.I. Frugoni, *Opere poetiche del signor abate Carlo Innocenzo Frugoni, fra gli Arcadi Comante Eginetico*, vol. IX, Parma, Dalla Stamperia reale, 1779, p. 357).

⁴⁴ Zucco 2001, 217.

⁴⁵ Npr. u *Olimpiade* [1733], I 3, st. 108–115: «Quel destrier che all'albergo è vicino / più veloce s'affretta nel corso; / non l'arresta l'angustia del morso, / non la voce che legge gli dà. // Tal quest'alma che piena è di speme / nulla teme, consiglio non sente; / e si forma una gioia presente / del pensiero che lieta saprà» (cit. prema digitalizovanom tekstu prvog, bečkog izdanja melodrame na platformi *Progetto Metastasio*). (‘At koji je nadomak doma / sve brže hita u svom trku / i ne zaustavlja ga đem što steže, / ni glas što mu zapovesti daje. // Tako se i ova duša puna nade / ničega ne boji i tuđu reč ne čuje; / i budi se u njoj radost / na pomisao buduće sreće.’)

⁴⁶ Up. Zucco 2001, 200.

⁴⁷ Up. *Isto*, 213.

baladi „Trubadur” (*Il trovatore*, 1824), kojom se zapravo afirmiše podvrsta italijanske romantičarske balade trubadurske tematike kojoj pripada upravo i Dal’Ongarov *Paolo del liuto*.⁴⁸

Nov je u odnosu na I 18 i šestostih *ABABC_iC_i* (upotrebljen u *La rocca di Pinzano* I, u duplim petercima i s istom parnom rimom u svim strofama: /A₅₊₅BABC_iC_i/; i u *Galatea* [1860], u osmercima: /a₈babc_ic_i/). Videli smo ga već takođe kod Karera (u tekstovima *Mezza notte* [1834], ‘Ponoć’: /a₈babc_ic_i/; i *La vendetta* [1834], ‘Osveta’: /A₅₊₅BABC_iC_i/). U Cukovom metričkom repertoaru ne nalazimo ni šestostih /AABC_iBC_i/ (*Il palmizio e la palma* [1845], ‘Dve palme’),⁴⁹ koji smo uočili opet kod Karera (*La cappella degl’Innocenti* [1834], ‘Kapela nevinih’, u duplim petercima). Nove su i dve Dal’Ongarove sheme bez katalektičkih stihova i s parnom rimom u funkciji refrena: /A₅₊₅BABCC₅/ (u *Memento* [1859], ‘Seti se!’) i /A₅₊₅ABBCc₅/ (u *Garibaldi* [1859]).

U pogledu sedmostiha Dal’Ongaro se ne otklanja od metričkog repertoara prethodnog veka. U našem korpusu zabeležena je samo jedna shema, /sasabsb/ (u *Alda* I–III [1841], ‘Alda’; *L’Arno e la laguna* [1842], ‘Arno i Venecijanska laguna’; i *Al mio demone* [1842], ‘Mome đavolu’), koja, mada nije sasvim nova, spada u najinovativniji tip sedmostiha 18. veka.⁵⁰ Nasuprot tome, sheme osmostiha jesu sve nove u odnosu na poeziju 18. stoleća, ali u njima uviđamo uticaj sada već uzoritih romantičarskih autora. Osmostih /sasabsb_i/ (u *Il solitario di Grignano* II [1842], ‘Samotnjak iz Grinjana’) identičan je Berševom osmostihu iz *Il castello di Monforte* II (‘Zamak u Monforteu’), a nalik je i Karerovom iz *Stradella cantore* III (‘Kantor Stradela’), koji je, međutim, u petercima i s distihom *SB_i* u funkciji refrena. Strofa /ABABCD_iCD_i/, koju Dal’Ongaro kombinuje sa sedmercima, osmercima, i duplim petercima (redom, u *Poveri fiori, poveri cuori* VIII; *Speranza*, ‘Nada’; *Il Ticino* [1852], ‘Tičino’), odgovara Berševom „hibridnom” osmostihu. U Dal’Ongarovom repertoaru prisutna je i varijanta gde su sve parne rime muške: /ab_iab_icd_icd_i/ (u *Il knout*, ‘Bič’), kao i, na kraju, deseterački osmostih /A₁₀B_iAB_iC_iC_iD_iD_i/ (*La patria dell’italiano*, ‘Italijanova otadžbina’), koji ima shemu rimovanja poznatu I 18, ali je u odnosu na poznate strofe drugačiji po pitanju stiha i prisustvu alternanse rima i refrena.

Manje su inovativne Dal’Ongarove udvojene strofe. Što se tiče duplih katrena, Dal’Ongaro preuzima iz 18. veka čestu strofu /p₈aab_i pccb_i/ (u *La cara Teresina*, ‘Draga Terezina’, i *La patria vera*), koju su u identičnom vidu koristili, između ostalog, Fantoni, Frugoni, Parini i Vitoreli, ali i Manconi u građanskoj odi „Mart 1821” (*Marzo 1821*) (u desetercima). Nije mnogo različita varijanta u kojoj je stih jedanaesterac, a nerimovani akatalektički stih (*P*) i parno rimovani distih (*AA* odnosno *CC*) zamenjuju mesta: /AAPB_i CCPB_i/ (u *La Vila del monte spaccato* II, ‘Planinska vila’).⁵¹ Ipak možemo ustvrditi da se radi o novini metrike 19. veka, budući da se jedanaesterac u udvojenim katrenima u lirici I 18 javljao jedino u kombinaciji sa sedmercem ili petercem, i to samo na kraju strofe ili polustrofa (i to isključivo kod Frugonija).⁵² Manconijeva, iz „Stradanja Isusa”, jeste i shema sedmog dela *La rocca di Pinzano* VII, /A₁₀BAC_i BDDC_i/). Jedinu varijantu udvojenog šestostiha što je upotrebljava Dal’Ongaro, /sasabs_i scscsb_i/, nalazimo kod značajnog broja pesnika I 18, ali opet i u Manconija, u čuvenom „Petom maju” (*Il cinque maggio*, 1821).⁵³ Neposredan uticaj Manconijeve metrike prepoznavamo i u jedinim udvojenim osmostisima zabeleženim u našem izboru iz Dal’Ongarove poezije, /sasabsbc_i sdsdseec_i/ (u *Il diavolo e il vento* I–VIII [1859], ‘Đavo i vetar’), obliku Manconijeve himne „Duhovi” (*La Pentecoste*).

Pesme što je trebalo da budu narodne a koje su, kako je primetio izdavač Dal’Ongarove poezije, zapravo ostvarivale kompromis između „zakona ritma” učene poezije i izražajnosti „prikladne narodu”, pesnik je zasnovao na tipičnom metričkom „žanru” 18. veka: kanconeti i odi. Pa

⁴⁸ O ovoj podvrsti balade, up. Giovannetti 1999, 125–134, 186.

⁴⁹ Ova shema uporediva je s Berševom /A₁₀BAC_iBC_i/ iz *I profughi di Parga* I, odnosno /a₈babc_ibc_i/ iz *Clarina*, gde rima *C* nije, pak, u funkciji refrena.

⁵⁰ Up. Zucco 2001, 240.

⁵¹ U pesmi *La schiava d’America* (4. jul 1865), ‘Robinja iz Amerike’, strofe su udvojeni katreni, ali se shema rima menja iz para u par stanci: /abac_i ddbc_i/ (1), /abac_i bddc_i/ (2), /abbc_i addc_i/ (3–4), /abac_i bddc_i/ (5), /abac_i dbdc_i/ (6), /abbc_i addc_i/ (7).

⁵² Zucco 2001, 144–145.

⁵³ Drugi segment teksta *L’origine dell’album* [1845], ‘Poreklo spomenara’, ima shemu /p₆apapb_i pccpbb_i/, ali bi se ovaj oblik mogao shvatiti i kao udvojeni tercet u udvojenim šestercima: /A₆₊₆AB_i CCB_i/.

ipak, uviđamo takođe da se uticaj te metrike ostvaruje i posredno, preko uzoritih pesnika 19. veka, ali i to da je Dal'Ongaro katkad originalan i u odnosu na te uzore. Uopštavajući, možemo primetiti da u recepciji versifikacije veka pesnik ima određene preferencije i da se određenim oblicima služi češće i na istaknutiji način. Među njima valja istaći stihove s *fiksnim rasporedom naglasaka*: deseterac i osmerac; *složene stihove*: udvojene peterce i udvojene šesterce; kao i strofe 18. veka s većim udelom stihova s *proparoksitonim* i *oksitonim* završetkom. Dal'Ongaro često upravo posredstvom muške rime varira poznate strofičke oblike (postavljajući je obično, kako smo videli, u parne stihove i na kraju stance, u funkciji ritmičke klauzule), a koristi je redovno, drugačije nego pesnici prethodnog veka, i u jedanaesteru. Putem muške rime Dal'Ongaro varira čak i jedanaesterac „narodnog” *rispeta*, kao u pesmi „Po” (*Il Po*), sheme /A₁BA₁BA₁BC₁C₁DDEEFF/,⁵⁴ prilagođavajući već „narodni” ritam *rispeta* onoj „zvučnosti” o kojoj je pisao L. Karer.

1.4.4. Ako se Dal'Ongaro i autori italijanske romantičarske balade ugledaju pre svega na versifikaciju 18. veka (s time što se, kako smo sugerirali, u vezi s pesništvom 40-ih godina može već govoriti o većoj samosvojnosti romantičarske metrike i uspostavljanju *uzora*, o čemu će biti još reči), to bismo mogli tumačiti, kako smatra Đovaneti, kao pokušaj davanja *legitimiteta* romantičarskom žanru time što se on usklađuje s *učenom* tradicijom. Ovu hipotezu italijanski kritičar argumentuje tragom sledećih navoda Đ. Berenga iz traktata *O italijanskom stihotvorstvu* (Giovanni Berengo, *Della versificazione italiana*, 1854):

Vidimo da u pesmama najomiljenijima našem narodu generalno preovlađuje kraći stih organizovan u kratke strofe, eventualno u strofe u kojima su rime međusobno veoma blizu; iz tog razloga Baladi je kraći stih prikladniji nego jedanaesterac; a ako neki pesnik želi upotrebiti katkad i jedanaesterac, u tom slučaju je najbolje, čini se, da strofa bude oktava, jer je u njoj zgodno pravilno rasporediti unutrašnje pauze, koje se, kako primećujemo, mnoštvu veoma dopadaju. *Balada se, dakle, gradi na način pravilne kanconete, i stoga se pod nju može podvesti.*⁵⁵

Argumentaciju P. Đovanetija vredi navesti u celosti jer sadrži veoma zanimljiva zapažanja koja, kako smatramo, ipak možemo iščitati i na nešto drugačiji način:

Ove napomene valja čitati na podlozi narednih razmatranja o žanru kanconete, čiji se narodni karakter potiskuje u drugi plan samim tim što se njeno ustrojstvo suštinski izjednačava s ustrojem melodramatske arije i anakreontske poezije, pa čak i sa odom (i, dakle, s horovima tragedija i himnama). Ukratko, *onog momenta kada se novom žanru u normativnoj literaturi zvanično dodeljuje zasebno mesto, odmah se umanjuju njegov značaj i specifičnost*, i na taj način olakšava njegova *asimilacija* s oblicima veće uzoritosti i legitimiteta – oblicima osamnaestovekovne tradicije. Posredi je *prava pravcata normalizacija* i, u krajnjem, *brisanje* [specifičnosti žanra balade].

I ne samo to: kao što smo nagovestili, Berengo razmatra romantičarsku baladu zajedno sa starom balatom, posvećujući dosta više prostora prvoj; pri tome se čak uviđa tendencija da se izjednače ova dva žanra koje u nekim slučajevima i nije lako razlikovati. On [Berengo] smatra, na primer, da bi *prostom promenom metričkog oblika bilo moguće pretvoriti balatu A. Policijana u pravu pravcatu romantičarsku baladu*. Ova tvrdnja po mom mišljenju jeste prilično simptomatična budući da odražava tendenciju, jasno izraženu u oblasti našeg žanra, da se uspostavi nekakav dijalog s klasičnim oblikom balate, na čije se pojedine postupke [u romantičarskoj baladi] aludira, počevši od [u balati] obaveznog refrena.

⁵⁴ Naveden u Baldacci 1958b, 1093.

⁵⁵ Berengo 1854, 1236: «Ora noi vediamo che nelle arie più predilette al nostro popolo domina comunemente il verso minore unito in piccole stanze, o almeno con grande vicinanza di rime: e perciò il verso minore sarà più adatto dell'endecasillabo alla Ballata; e se pur talvolta si volesse far uso dell'endecasillabo sembra che l'ottava debbasi ad ogni altra stanza preferire, come quella che è più d'ogni altra suscettibile a certe regolari pause intermedie, delle quali pur vediamo assai vaga la moltitudine. *La Ballata adunque più generalmente si tesse a modo di regolare Canzonetta, e perciò ad essa appartiene*».

Počevši, to jest, od jednog od onih elemenata čija je svrha, prema L. Kareru, da evocira „zvučnost” što odlikuje naš žanr.

I još jednom: narodnost balade potiskuje se u drugi plan zarad njene *asimilacije sa starim nasleđem, zarad njenog usklađivanja s apriornim stanovištem što je u toj meri delatnije koliko je manje eksplicitno iskazano*. Ako romantičarska balada valja da obiluje narodskim „skladom”, *zašto se za te potrebe ne okrenuti institucionalnim žanrovima u kojima je ta odlika formalizovana od samih početaka?*⁵⁶

Mi bismo ipak dodali da Berengova napomena o mogućnosti da preinačimo balatu A. Policijana (Angelo Poliziano, 1454–1494) u romantičarsku baladu jednostavnom promenom metričkog oblika ne ukazuje samo na pokušaj „uspostavljanja dijaloga s klasičnim oblikom”, već i na to da je sama metrička forma doprinosila prepoznatljivosti žanra i činila ga drugačijim od arhaične „narodne” forme, kao i od drugih učenih formi koje su pesnici poput Beršea, Karera i Dal’Ongara izbegavali: soneta, kancone, nerimovanog jedanaesterca. Ovakvo tumačenje jeste u skladu s ranije citiranim Karerovim tvrdnjama iz predgovora *Balada*, gde pesnik eksplicitno navodi da je spoj naracije i lirskih metričkih oblika distinktivno obeležje balade i nešto sasvim novo u odnosu na staru poeziju (up. §I.3.3.).

Iako su ti lirski oblici bili objektivna veza balade s ranijom poezijom, ne bismo se, međutim, složili da su romantičari time što su usvojili suštinski klasične forme želeli da uspostave neposredan dijalog s klasičnim modelima. Autori balade, štaviše, nastojali su da izbegnu takve konotacije. Svoju poetiku versifikacionih postupaka oni su zasnivali na ideji da oblik valja birati s „naročitim obzirom na osobeni karakter naroda” i one „nacionalne arije” „najomiljenije većini” u kojima treba „tražiti normu za odabir metra”, kako je tragom Karera naveo, uostalom, i sâm Berengo.⁵⁷ Đovaneti je svakako u pravu kada tvrdi da su pesnici I 19^a izjednačili forme balade s oblicima anakreontike (tradicije kanconete) i melike (tradicije libreta) 18. veka. Ključ je, međutim, u tome što je i sama tradicija anakreontike i melike doživela svojevrsnu reinterpretaciju, i to na osnovu bliskosti melodrame Berševom „narodu” i „zvučnosti” lirske forme što je prema Kareru naročito odgovarala „narodnom” metričko-ritmičkom senzibilitetu. Da su se klasični modeli približili „narodnim” koncepcijama, a ne obratno, govori i to što je uzvišena lirika otvorila i ka onim formama popularne melodrame koji su ranije bili retki, poput deseterca, šesterca i dvanaesterca.

Na određen način i zapažanje P. Đovanetija jeste, međutim, tačno. U slučaju metričkog traktata Đ. Berenga sasvim je izvesno da je on tumačio novo (romantičarsko) na podlozi starog (klasičnog) kako bi ukazao na kontinuitet formi, koji na planu „objektivnih” metričkih činjenica jeste

⁵⁶ Giovannetti 1999, 214–215: «Dichiarazioni che vanno letto sullo sfondo della successiva trattazione relativa al genere della canzonetta, la cui popolarità passa in secondo piano dal momento in cui la sua fisionomia viene di fatto omologata sia a quelle dell’aria melodrammatica e dell’anacreontica, sia, addirittura, a quella dell’ode (e quindi dei cori tragici e degli inni). Insomma, *nel momento stesso in cui si fa ufficialmente spazio al novissimo genere all’interno della trattatistica normativa, se ne ridimensiona subito l’impatto e la specificità*, propiziando la sua *assimilazione* alla forme più autorevoli e legittime – quelle della tradizione settecentesca. *Una vera e propria normalizzazione*, in definitiva, *quasi una cancellazione*.

Non solo: come s’è già accennato, Berengo affronta la ballata romantica insieme alla ballata antica, riservando uno spazio assai maggiore alla prima; e in questa sua scelta appare addirittura favorevole a un’omologazione dei due generi, che in taluni casi possono infatti esser confusi. È sua opinione – ad esempio – che *un semplice mutamento di metro permetterebbe di trasformare un componimento polizianesco in una vera e propria ballata romantica*. L’affermazione a me sembra assai sintomatica, in quanto rispecchia la tendenza, evidente nel dominio del nostro genere, *a cercar d’instaurare una sorta di dialogo con la forma più classica della ballata*, di cui vengono echeggiate talune modulazioni, a partire soprattutto dall’istituto del *ritornello*. A partire, cioè, da uno degli elementi deputati, secondo Carrer, a evocare la «sonorità» caratterizzante il genere.

Per l’ennesima volta: lo spessore ‘demologico’ della ballata passa in secondo piano rispetto *all’esigenza di assimilarla a un retaggio antico, di ricondurla a un a priori ideologico tanto più attivo quanto meno dichiarata ne è la presenza*. Se ricca di «armonia» popolareasca dovrà esser la ballata romantica, *perché non attingere ai generi istituzionali che da sempre hanno formalizzato quell’esigenza?*»

⁵⁷ Berengo 1854, 1236: «Ed altro particolare riguardo all’individuale indole del popolo deesi avere nell’armonia, ossia nel ritmo. Il poeta deve por mente quali sieno le arie nazionali predilette alla moltitudine e da queste dee prendere norma nella scelta del metro».

neosporan. Đovaneti jeste u pravu i kada ukazuje da su romantičarima veze s klasičnim modelima bile na neki način svrsishodne. Iako oni, kako smatramo, nisu želeli direktan dijalog s klasičnim modelima, prepoznatljivost koju je njihova versifikacija dugovala sličnosti s ranijom poezijom ipak je bila korisna. Valja, naime, podsetiti da se Dal'Ongaro, na prvi pogled uprkos svojoj vokaciji narodnog pesnika, a u stvari upravo zbog nje, obraća ne samo „narodu”, već i ostatku italijanskog društva. On je, naime, svestan toga da, ako njegova književna dela o „patnjama” naroda (pri čemu se ova reč u datom kontekstu odnosi na najniže društvene klase) sâm narod možda

i ne čita, on je svakako trpi – a ako ne bude nikog ko će o njoj govoriti onima kojima je najbolje, a koji za sada ni prstom makli nisu da pomognu, oni će imati izgovor za svoju ravnodušnost [...]. *Ove scene* [iz zbirke pripovedaka *Viola tricolor, scene familiari*, 1846] nisu upućene onima koji su poslužili kao sama građa; upućene su vama, dokonim i ravnodušnim bogatašima, kako ne biste više imali opravdanja za okrutni sebičluk kojim se kao štitom branite od vapaja naroda. Vrle i bezgrešne gospe, vama posvećujem ove stranice natopljene krvlju i suzama.⁵⁸

Ako se veća „narodnost” na metričkom planu ostvaruje u Dal'Ongarovim baladama i posredstvom stihovno-formalnih činjenica koje su u toj funkciji bile poznate već tradicionalnoj učenoj poeziji (posredstvom, između ostalog, oksitonih i proparoksitonih stihova; refrena; oblika usmene poezije poput *rispetta*), njihova upotreba zadobija, naime, nešto drugačiji smisao ako se sagleda i s obzirom na celokupnost publike kojoj se obraća Dal'Ongaro. Iz tog ugla pesnikova metrička praksa doima se kao kompromisno rešenje između nužnosti da se ostane u okvirima tradicionalnog metajezika oblika i konvencija kao jedinog zaista nacionalnog književnog koda, kojim je, uostalom, osim aristokratije donekle već vladao i Beršeov „narod”; i potrebe, s druge strane, da se omogući književna komunikacija i s onim klasama koje nisu posedovale taj kod, ali do kojih je potencijalno – kako veruje Dal'Ongaro, mada uz izvesnu skepsu koju otkrivaju prethodni navodi – takođe bilo moguće dopreti. Pri tome je ključnu ulogu imala naglašena upotreba stihovno-formalnih činjenica čije tradicionalne stilske vrednosti pesnici sada potiskuju u drugi plan, a prijemčivost i komunikativni potencijal ističu.

1.4.5. Ukratko, ako su stihovno-formalne činjenice u velikoj meri zajedničke, drugačiji su u odnosu na raniju pesničku tradiciju „metrički razlozi” koji podstiču na njihovu upotrebu. U tom pogledu jesu indikativne nekolike napomene iz pesnikovog pisma Đ. Arnou (Giuseppe Arnaud) od 9. aprila 1862[?] u vezi s pesmama poznatim pod imenom *stornelli*:

[...] Započeo sam naširoko; onda sam se ograničio na dve strofe; sada shvatam da narod obično ne pamti više od jedne jedine, pa sam [pesmu] skratio. *Otkrio sam takođe da jedanaesterac jeste stih italijanski u najvećoj meri; [i da] najstarije i najšire rasprostranjene pesme među svim različitim italiskim narodima jesu oktave ili fragmenti oktave.* Tako sam govorio već 1847. pesnicima iz Sijene, *nagovarajući ih da udruže političku ideju s narodnim popevkama* [it. *stornelli*]. Nisu me poslušali, niti su mogli da shvate na koji način bi se taj spoj mogao izvesti; a ja sam za radnim stolom knjižara Đuzepea Porija na licu mesta nažvrljao onu moju pesmu o tri boje koja je izazvala, kao što znate, silno oduševljenje. Celu Italiju obišla je za tren. Garibaldi sam rekao mi je da ju je pevao u Montevideu pred ukrcavanje za Italiju. Proširila se ona bez imena autora pa su je pripisivali svim mogućim živim pesnicima. *Narod ju je prihvatio kao svoju; nešto izmenjena i prilagođena peva se sada u toskanskim krajevima i našla je svoje mesto među*

⁵⁸ Dall'Ongaro 1846, 141: «Ma se il popolo non li legge, li soffre – e se alcuno non sorge a farli conoscere ai più felici che finora non mossero un dito per consolarli, questi avranno una scusa alla propria indifferenza dell'averli ignorati. Queste scene non sono già destinate a coloro che ne forniscono la materia; sono destinate a voi, ricchi oziosi e indolenti, perché non abbiate più quella scusa al crudele egoismo di cui vi armate contro i lamenti del povero. Dame virtuose e incolpabili, a voi consacro queste pagine grondanti di sangue e di pianto». O Dal'Ongaru „pesniku i narodnom pesniku” (*poeta e poeta del popolo*), up. takođe Rasi 2016, 695 i d., kao i *Isto*, 718.

izvornim narodnim pismama. Više od dvadeset kompozitora, a najskorije i Verdi, napisali su za nju muziku.⁵⁹

Metrički oblik „pesme o tri boje” (prvi put objavljene 1848. upravo pod naslovom *I tre colori*, dok se kasnije ustalio naslov *Il Brigidino*, ‘Kokarda’)⁶⁰ i drugih „popevki” o kojima Dal’Ongaro govori u navedenom odlomku jeste *rispetto* ili *strambotto*: stalna forma u jedanaestercu koja može biti identična toskanskoj (ABABABCC) ili sicilijanskoj oktavi (ABABABAB), ali je često ustrojena i tako da segmentu u ukrštenoj rimi, promenljive dužine, slede parno rimovani distisi tj. „fragmenti oktave”, na način pesme o trobojci (ABABAB CCDDEE).⁶¹

Po tome što bira formu *rispeta*, a ne neki drugi oblik živog usmenog pesništva, naš pesnik se približava ne samo narodnoj usmenoj tradiciji, već – kao u slučaju balade – i starijoj učenoj poeziji, a naročito pesnicima 15. veka, koji su isti oblik koristili kao narodski (it. *popolareggiante*) i lirski.⁶² Kako primećuje Đovaneti, i Dal’Ongaro se ovom formom služi kao lirskom, a ne epsko-lirskom,⁶³ što ide u prilog tvrdnji da je pesnik bliži renesansnim uzorima, a manje „narodnoj” poeziji, koju su italijanski romantičari koncipirali kao narativno-dijalošku vrstu. Pa ipak, kada za *rispetom* poseže, na primer, Lorenzo de’ Mediči u 15. veku i čini ga strofom (*rispetto continuato*) svog speva *Nencia da Barberino*, on ovu formu koristi u značenju pučkog ekvivalenta učenog oblika ekloge, koji već sam po sebi nagoveštava da će elementi uzvišene lirike biti ponuđeni u vlastitoj antifrastičnoj, parodijskoj dimenziji, što će reći „drugačijeg tona, glasa”, što sam termin „parodija” izvorno znači. Njegov spev predstavlja naličje istog sistema lirike i upućen je istoj onoj publici što je dobro upoznata s učenom eklogom jer samo ona jeste u stanju da prepozna poigravanje sa žanrom i samim oblikom pesme. Kada *rispetto* u 19. veku koristi Dal’Ongaro, i sistem i publika valja da budu drugačiji: metrička forma više nije izvrnuta slika uzvišenih lirskih oblika, a cilj nije da se parodira učena poezija, već da se određena „politička ideja” saopšti „narodnoj” publici u onom metričkom obličju u kojem ona treba da se prepozna. Ako je i obnavljanje književnosti na pučkom u 15. veku bilo svrsishodno političkim ambicijama porodice Mediči, koja je u kulturnom prestižu toskanske tradicije videla i političko sredstvo afirmacije Firence na Apeninskom poluostrvu, kod Dal’Ongara *rispetto* postaje oruđem „politike stihom” kakva nije bila moguća dok „narod” još uvek nije bio i „politički činilac”.

Odlomak koji smo naveli sadrži, međutim, nekoliko zanimljivih napomena koje ukazuju da su metrički razlozi odabira ovog stalnog oblika nešto složeniji nego što se čini na prvi pogled. Zapažanja koja smo istakli kurzivom sugerišu, kako smatramo, to da Dal’Ongaro *rispetto* ne bira samo zato što je u pitanju forma žive usmene tradicije, bliska, to jest, narodu koji je trebalo da bude publika ovih pesama i koji, kako ističe sam pesnik, i jeste prihvatio kao svoje pojedine Dal’Ongarove „popevke”. Dodatni je razlog, i možda važniji, to što filološka i istorijska svest uviđa da je posredi metrička forma čiji stih i strofu – jedanaesterac („stih italijanski u najvećoj meri”) i oktavu („najstariju i najšire rasprostranjenu među svim različitim italiskim narodima”) – odlikuju posebna geografska rasprostranjenost i *istorijsko trajanje*. U pitanju su zapravo isti kriterijumi – istorijskog i geografskog tipa – na kojima N. Tomazeo, blizak Dal’Ongarov saradnik i uzor na političkom i književnom planu

⁵⁹ Dall’Ongaro 1875, 220–221 (kurziv naš): «[...] Io cominciai prolisso: poi mi ridussi a quattro strofe: or m’accorgo che il popolo non ne impara per lo più che una sola, e l’abbreviai; appresi pure che l’endecasillabo è il verso italiano per eccellenza: i canti più antichi e più universali alle varie genti italiane sono ottave o frammenti d’ottava. L’ho detto fino dal 1847 ai poeti di Siena, eccitandoli a sposare l’idea politica agli stornelli del popolo. Non mi davano retta, né vedevano come si potesse fare l’innesto: ed io sopra il banco del libraio Giuseppe Porri schiccherai improvviso il mio ritornello dei tre colori che fece tutto il chiasso che sapete. Corse tutta l’Italia in un attimo: e Garibaldi mi disse di averlo cantato a Montevideo prima d’imbarcarsi per l’Italia. Si diffuse senza nome d’autore, e fu attribuito a quasi tutti i poeti viventi. Il popolo lo adottò come suo, e alterato e corretto si canta nelle terre toscane, e ha posto fra i canti originarii del popolo. Più di venti maestri, ultimamente anche Verdi, l’hanno posto in musica».

⁶⁰ Mislimo na izdanje F. Dall’Ongaro, *I tre Colori*, in ID., *Stornelli italiani*, Venezia, presso gli editori A. Santini e f., 1848, p. 7. O imenu pesme up. Baldacci 1958b, 1088.

⁶¹ Up. Beltrami 2011, 121–122.

⁶² Up. Isto, 122.

⁶³ Up. Giovannetti 1999, 210.

još od 1839. godine,⁶⁴ a posebno u pogledu pitanja narodne poezije,⁶⁵ temelji navodnu *prirodnost* određenih stihovnih oblika, navodeći u svom traktatu *O broju* da „stih čije se klice i elementi nalaze u mnogim oblicima i zemljama treba smatrati jednim od najbližim naravi kako glasa tako zvukova”.⁶⁶ Tomazeovo promišljanje o metrici prevazilazi, doduše, po dubini i opsegu usputno Dal’Ongarovo promišljanje o metričkoj praksi u *Popevkama*. Traktat dalmatinskog pesnika valja da ponudi odgovore na *opšta* pitanja teorije stiha⁶⁷ i utemeljen je u pretpostavci da jezik, pa samim tim i ritam i metrika, počivaju na prirodnom, istorijski nepromenljivim osnovama. Pa ipak, citirani navodi pokazuju da i Dal’Ongaro u razmatranje o ulozi metričkog oblika u recepciji pesničkog teksta u specifičnom vremenu i s ciljem saopštavanja specifičnih „političkih ideja” uvodi *istorijsku komponentu*, odnosno *tradiciju* zajedničku „različitim italiskim narodima”. To jeste vredno istaći iz razloga što sama potreba za „popularizovanjem patriotskih tema”⁶⁸ istorijsku komponentu u biti nužno ne iziskuje. „Prijemčivost” oblika u 15. veku ne mora, drugim rečima, biti relevantna za književnu komunikaciju u 19. veku. Pozivanje na istorijski argument sugerše, kako smo ranije pomenuli, to da i Dal’Ongaro traga pre svega za onim oblicima koji bi bili prirodni i prirođeni italijanskom narodu ne samo u datom kontekstu, već – izrečeno u terminima bliskim romantičarskoj misli – i *njegovom duhu inače*.

U tom smislu se može reći da su za odabir *rispeta*, jedinog oblika kojim će se Dal’Ongaro služiti u pesništvu neposredno upućenom „narodu”, manje važne bile „prijemčive narodske kadence” (o kojima govori Kapovila),⁶⁹ metričko-ritmički aspekti samog oblika, a značajnije njegove semantičke konotacije. „Narodske kadence” odlikovale su, naime, i druge autentične oblike italijanske usmene poezije s kojima se šira publika italijanskih pesnika delimično mogla upoznati još od 1824. i zbirke narodnih pesama (*Saggio di poesie contadinesche*) koju su priredili A. Bazeti (Atanasio Basetti) i P. Opiči (Paolo Oppici); ili zbirke *Egeria*, iz 1829,⁷⁰ u kojoj se od oblikâ pesme usmenog porekla javljaju, između ostalog, i pomenuti stalni oblik *stornello* (aAA) i katreni /pa:pa/, što je jedini autentično narodni oblik koji će, sudeći prema korpusu koji izučava Đovaneti, prodrati u metrički repertoar italijanske romantičarske balade.⁷¹ A zanimljive uvide u usmenu poeziju mogla je ponuditi i zbirka P.E. Viskontija (Pietro Ercole Visconti, *Saggio di canti popolari delle provincie di Marittima e Campagna*, 1830), kojom, početkom 30-ih, započinje pravo kontinuirano interesovanje u Italiji za usmenu narodnu pesmu.⁷²

Važnije je za uspostavljanje forme *rispeta* kao isključivog oblika *Popevki* potencijalno bilo, dakle, nešto drugačije *značenje* koje su za Dal’Ongara zadobili jedanaesterac i oktava nakon što se bliže upoznao s metričko-formalnim aspektima toskanske usmene poezije. To upoznavanje je teklo prvo, kako otkriva u pismu Đ. Arnou od 1. aprila 1862, preko „Tomazea i njegove zbirke toskanskih pesama [*Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, 1841]”, a potom neposredno, od „seljanki iz Pistoje i Sijene”.⁷³ Da je reč o promeni u percepciji tih oblika sugerše i leksički odabir u već citiranom odlomku („*Otkrio sam [it. appresi]* takođe da jedanaesterac jeste stih italijanski u najvećoj meri...”). U tom smislu *rispetto* više nije samo jedan od oblika usmene poezije, već „najuopšteniji oblik italijanske pesme” (*la forma più generale del canto italiano*),⁷⁴ kako ga pesnik naziva u pomenutom

⁶⁴ Dall’Ongaro 1875, 88. O saradnji i prijateljstvu između Tomazea i Dal’Ongara, up. studiju D. Razi (Donatella Rasi), sa značajnim napomenama o Dal’Ongarovo poezici i njegovim bavljenjem, pod Tomazeovim mentorstvom, južnoslovenskim temama i usmenom poezijom (Rasi 2016).

⁶⁵ Brunetta 2011, 163.

⁶⁶ «[...] l’assunto mio è che un verso del quale i germi e gli elementi incontransi in tanti metri e paesi, è da tenere uno de’ più conformi alla natura e della voce e de’ suoni» (cit. prema Soldani 2004, 250, kurziv naš).

⁶⁷ O problemu tipološkog određenja Tomazeovog metričkog traktata up. Soldani 2004, 234–235.

⁶⁸ Capovilla 2021, 48.

⁶⁹ Isto.

⁷⁰ Mislimo na zbirku objavljenu s italijanskim i nemačkim naslovom: *Egeria, raccolta di poesie italiane popolari* (a c. di G. MUELLER e O. L. B. WOLFF), Lipsia, Ernesto Fleischer, 1829; odnosno: *Egeria, Sammlung italienischer Volkslieder, aus mündlicher Überlieferung und fliegenden Blättern*, Leipzig, Ernst Fleischer, 1829.

⁷¹ Up. Giovannetti 1999, 202–203.

⁷² Cirese 1962, 18.

⁷³ Dall’Ongaro 1875, 219–220. Up. Rasi 2016, 684 i d.

⁷⁴ Dall’Ongaro 1875, 220.

pismu, što po sebi pretpostavlja i ideju o postojanju jedinstvene *italijanske* usmene pesničke tradicije čija bi osnovna i objedinjujuća forma – s obzirom na trajanje i rasprostranjenost – bila, dakle, *rispetto*. A da se pod „opštim oblikom italijanske pesme” ne misli jednostavno na veću relativnu učestalost ove forme u odnosu na druge oblike narodne pesme, koji bi bili ograničeni samo na pojedine regionalne tradicije i samim tim manje prepoznatljivi na nivou *nacije*, ukazuje i toskanska jezička patina koju u Dal’Ongarovim popevkama prepoznaje Ćirardi, a koja ovim tekstovima daje izrazitiji *regionalni* karakter. Ako bi ovu činjenicu bilo teško objasniti strategijom u svrši što bolje komunikacije i ostvarivanja veće razumljivosti, prepoznatljivosti jezičko-metričkih aspekata teksta u različitim krajevima Italije, ona postaje jasna u kontekstu teze o toskanskom primatu i čistoti italijanskog jezika 14. veka što je, „netaknuta učenom kulturom, izvirala u narodnoj poeziji”. Tu ideju istih godina snažno je afirmisala i knjiga što je bila ključna za Dal’Ongarovo upoznavanje s narodnom poezijom – Tomazeova zbirka *Narodnih toskanskih, korzikanskih, ilirskih i grčkih pesama*.⁷⁵ A „popevka” koja posvaja jezičko-metričke aspekte toskanskog nasleđa kao najautentičnijeg nasleđa nacionalne kulture nužno je – imajući u vidu jedinstvo i suštinsku stabilnost identiteta te kulture i naroda kao njenog glavnog nosioca – razumljiva i bliska samom tom italijanskom narodu kao takvom, pa i onom narodu koji će zaista biti Dal’Ongarova publika.

Ukratko, i u slučaju upotrebe autentične metričke forme usmene poezije jeste moguće uočiti važnu književnoistorijsku i idejnu i ideološku komponentu. Putem oblika *rispeta* za Dal’Ongara se zapravo otvara mogućnost jednog novog viđenja italijanske pesničke tradicije, obuhvaćene u njenoj *celovitosti* i *jedinstvenosti*: naš pesnik sada suštinski uviđa povezanost prošlosti i sadašnjosti te poezije; narodnog i učenog stihotvorstva (*rispetto* je, kako veruje Dal’Ongaro, bio, naime, i osnova iz koje je ponikao sonet);⁷⁶ kao i različitih regionalnih („italskih”) metričkih tradicija. I u tom pogledu ovaj pesnik jeste sličan Tomazeu, koji u uvodu pomenutih *Toskanskih narodnih pesama* (1841), ukazavši na to da Beatrice, žena iz mesta Kutiljana kod Pistoje koja mu desetak godina ranije recituje nekolike narodne pesme, za *stornello* upotrebljava termin *strambotto*, baš kao u 13. veku i kralj Manfred Sicilijanski (Manfredi di Svevia, 1232–1266), eksplicitno primećuje da je:

neobična i potresna pomisao na to da jedno ime [*strambotto*] kao nit povezuje trinaesto i devetnaesto stoleće; umetnost što se tek radala i zauvek netaknutu prirodu; dvorjane i pastire; Siciliju i Kutiljano; dvor i krčmu; Manfredija i Beatrice.⁷⁷

⁷⁵ Up. Bronzini 1994, 38.

⁷⁶ Up. Dall’Ongaro 1875, 220: «[...] que’ ritornelli [...] diedero le prime leggi al Sonetto» (‘[...] te popevke [...] udarile su temelj Sonetu.’)

⁷⁷ Tommaseo 1841a, 7: «Singolare e doloroso pensare congiunto dal filo di un nome il secolo decimoterzo e il diciannovesimo, l’arte nascente e la sempre vergine natura, cortigiani e pastori, Sicilia e Cutigliano, una corte e un’osteria, Manfredi e Beatrice».

1.5.1. Razlozima upotrebe *rispeta* odnosno *strambota* kod Dal'Ongara jesu srodni, kako smatramo, razlozi koji leže u osnovi postupaka tzv. *metričke arheologije*. Pod ovim terminom podrazumevamo pojavu o kojoj je usputno govorio već Elwert,¹ a posebno u zasebnoj studiji G. Kapovila, koji ju je opisao kao postupak obnavljanja metričkog repertoara „putem regresije”, tj. „oživljavanja [...] dva oblika arhaično-narodna ili barem kao takva percipirana: madrigala 14. veka i balate prvih vekova [italijanske poezije]”.² Kapovila ukazuje ipak na izvesne razlike između metričkih razloga u ovom i prethodnom slučaju, navodeći da se Dal'Ongaro prvim pomenutim formama služio „s namerom da patriotske teme popularizuje putem oblika što su mogli ostvariti neposredan efekat na široke mase” i da se selekcija tih formi pravdala, osim njihovim istorijskim legitimitetom, i „upečatljivošću [njihovih] prijemčivih narodskih kadenci”. U drugom slučaju – „ekshumacije” balate i madrigala – prema mišljenju kritičara važniji su bili „razlozi izrazitije književni (i, delimično, oni meta-književni)”.³

Dok oblik *rispeta* u I 19 još uvek opstaje kao deo živog književnog nasleđa (mada do Dal'Ongara i Đ. Pratija samo u usmenoj, ne i u pisanoj književnosti),⁴ a oblici starog madrigala i balate ne, u osnovi metričkih razloga upotrebe i jednih i drugih u poeziji I 19¹ jeste, kako smatramo, upravo odnos prema nacionalnoj književnosti koji vrednuje naročito pozitivno njena najstarija razdoblja. Takvo viđenje zasniva se na uverenju, kod Tomazea eksplicitno izrečenom, da istorija jezika, metrike i svih „čovekovih institucija” jeste istorija njihovog postupnog propadanja,⁵ od kojeg je delimično izuzeto narodno stvaralaštvo, kao i one nacionalne kulture što su uspele da sačuvaju izvorni narodni karakter:

*prezreni puk u većini zemalja jeste najstariji i najneiskvareniji deo naroda, te su tako izuzeci od pravila i narodne varijante obično najstariji načini izgovaranja, oni najnaravniji i istovremeno najistančani.*⁶

¹ Elwert 1950.

² Capovilla 2021, 48.

³ Capovilla 2021, 48 (kurziv naš): «Ecco, così, verificarsi un rilancio di forme ‘popolari’ ed antiche: quali, ad esempio, lo strambotto e lo stornello, adottati da Francesco Dall'Ongaro *nell'intento di divulgare temi patriottici in forme capaci d'immediata presa sulle masse*; o, su un altro versante, la nona rima e la struttura innodica del *Dies irae*, rispolverate dal Giusti (alla cui penna satirica si deve anche un originale ritorno al malizioso ritmo popolare del 'ottonario'); ed altri casi ancora. Se l'autorevolezza di un assetto strofico storicamente garantito e l'incisività di accattivanti cadenze popolari giustificavano, sul piano degli accorgimenti parenetici, le assunzioni delle forme appena accennate, sono invece ragioni più propriamente letterarie (e, in parte, metaletterarie), quelle che si dovranno chiamare in causa circa la rigenerazione ottocentesca di due metri arcaico-popolareggianti, o almeno ritenuti tali, come il madrigale trecentesco e la ballata dei primi secoli». („Tako dolazi do obnavljanja narodnih i starih formi, kakve su, na primer, *strambotto* i *stornello*, koje je iskoristio Frančesko Dal'Ongaro s namerom da patriotske teme popularizuje putem oblika što su mogli ostvarivati neposredan efekat na široke mase; ili, na drugom planu, *nona rima* i oblik himne *Dies irae*, forme koje je iskopao Đusti (a čijem se satiričkom peruuguje i originalan povratak narodskom ritmu osmerca); i još drugi neki slučajevi. Ako se usvajanje tih formi moglo pravdati istorijskim ugledom tih tipova strofičke organizacije i upečatljivošću [njihovih] prijemčivih narodskih kadenci, u vezi s devetnaestovekovnim oživljavanjem dva oblika arhaično-narodna ili barem kao takva percipirana, madrigala 14. veka i balate prvih vekova [italijanske poezije], valja se pozivati na razloge izrazitije književne (i, delimično, one meta-književne).”)

⁴ Metrika Đ. Pratija, koji je s Dal'Ongarom i autorima o kojima smo prethodno govorili dao najvažnije primere žanra italijanske romantičarske balade i usmerio njegov razvoj u pravcu metrički kompleksnih, pozamašnih struktura, biće predmetom razmatranja u odeljku III §1.6. Podsetimo sada ukratko, tragom P. Đovanetija, da i Prati jeste autor nekoliko pesama u formi *rispeta* (iz zbirke *Canti per il popolo*, 1843, ‘Pesme za narod’), kojima je dao, drugačije nego Dal'Ongaro u svojim pesmama, epsko-lirski i, dakle, autentičniji „narodni” pečat. Up. Giovannetti 1999, 210–211.

⁵ Up. npr. dve napomene iz drugog poglavlja traktata (cit. prema Soldani 2004, 243 n. 16): «La più sottile parte, e come l'essenza, sì delle lingue e sì di tutte le istituzioni umane, svapora con gli anni»; «[...] nel fatto dell'armonia, io credo che il mondo, invecchiando, dal più sia venuto al meno».

⁶ «[...] la disprezzata plebe è nel più de' paesi la più antica e più pura porzione del popolo, così le eccezioni alle regole, e i modi popolari sono sovente i più antichi modi di pronunziare, i più naturali insieme ed eletti» (cit. prema Soldani 2004, 243, kurziv naš).

Iz tog razloga jeste poželjno da se staro i narodno književno nasleđe na neki način *reprodukuje* u sadašnjosti, kako Tomazeo eksplicitno i predlaže, između ostalog u sledećoj napomeni iz napisa o pomenutom traktatu *O broju*, koja se u neznatno drugačijem obliku pojavila već u uvodu tog traktata:⁷

Nastojim da ukažem [u traktatu] na to da osećaj za sklad nije privilegija učenih; jer se štaviše kod učenih usled dugog obrazovanja katkad taj osećaj izvitoperi, pa čak i izgubi; *a da bi se on povratio, valja se vratiti u prošlost, kao sudiji i nadahnuću*; težim jednim primerom da potvrdim opšti princip: da ono što je od naroda valja prilježno ispitati, a ne prezirivo odbaciti; jer u preziru nikada nema znanja, niti dostojanstva u oholosti.⁸

Tomazeov povratak metričkim formama 13. veka – „ekshumacija” balate i madrigala – mogao bi se objasniti upravo ovakvom književnoistorijskom postavkom, prema kojoj je rano umetničko stihotvorstvo (*arte nascente*) po svojoj načelno „prirodnoj”, autentičnoj upotrebi stihovno-formalnih činjenica bilo nalik narodnom, i idejom da se prema toj poeziji, kao „sudiji i nadahnuću”, valja upravljati u pokušaju da prirodni „osećaj za sklad” ostvarimo i u savremenoj poeziji.

Ideja da istorijski razvoj svake nacionalne književnosti i versifikacije po svom karakteru „nenarodne” načelno ide „od većeg ka manjem” (*dal più al meno*), od autentičnije i „prirodnije” upotrebe metra i ritma ka izobraženom i umetnom stihotvorstvu,⁹ nužno podrazumeva, kako smatramo, i delimičnu semantičku reinterpetaciju tradicionalnih stihovnih oblika. Povratak balati nije i ne može, naime, biti povratak jednoj od karakterističnih formi stare toskanske poezije, poezije „slatkog novog stila” i G. Kavalkantija ili Petrarkine lirike, a još manje potonje poezije doživljene kao imitativne. Uzdizanje metričke prakse ranijih pesnika na nivo apsolutne norme prema Tomazeu vodi, štaviše, u „robovanje” formi, odnosno u nužan raskorak između oblika (njegovih *retoričkih semantičkih efekata*) i osobenog smisla koji pesnik želi da iskaže u datom tekstu (dok bi taj odnosno idealno valjalo da reguliše pomenuti „zakon smisla”). Metametričko značenje starih oblika kao karakterističnih formi određenih žanrova i tokova uzvišene poezije kod Tomazea zato nužno teži da se neutralizuje, a namera da se te forme oslobode „istorijskih naslaga” jeste iskazana dosta jasno u sledećoj napomeni, u kojoj pesnik ukazuje suštinski na potrebu da se realna tradicija u svom istorijskom kontinuitetu i recepcija pesničkog nasleđa u izvesnom smislu prenebregnu radi povratka izvornom, autentičnom značenju toga nasleđa:

Umetničke [...] tradicije prenose se s kolena na koleno, često posredstvom prosečnih pojedinaca, koji ih pogrešno razumeju, a i izokreću, ali dopiru takođe i do duhova [tih tradicija] dostojnih što, razumevši vrednost staroga nasleđa, nastoje da ga uredi i prošire.¹⁰

Aktualizuju se, nasuprot tome, značenjske valence koje ti oblici imaju kao forme „prirodne” i izvorno narodne (ili „barem tako percipirane”, kako bi rekao Kapovila). Već smo, govoreći o Tomazeovoj odbrani Manconijevih metrički razloga (up. III §1.1.4.), istakli pesnikovo insistiranje na arhaičnim i narodnim izvorima hiperkatalektičkih i katalektičkih stihova, deseterca, kao i sedmeračkih i osmeračkih strofa *Svetih himni*. Isto, narodno poreklo prema Tomazeu deli, između ostalog, i oktava, kako se navodi u italijanskom tekstu *Iskrica* (*Scintille*, 1841): „*Oblik narodni*, jedini

⁷ Tommaseo 1968, 947.

⁸ Tommaseo 1862, 164–165 (kurziv naš): «Miro a notare che il senso dell’armonia non è privilegio de’ dotti; ché i dotti per forza di studio riescono talvolta a pervertirlo, anche a perderlo; e, acciocché si ritempri, conviene ricorrere al passato, come a giudice e ispiratore: miro a confermare con un esempio il generale principio, che quanto è del popolo, va diligentemente considerato, anziché disprezzato; perché non è mai sapienza nel disprezzo né dignità nell’orgoglio».

⁹ Up. npr. i Tommaseo 1968, 1037: «Cosi vanno le cose di questa misera famiglia mortale: incominciasi dall’inno e si riesce alla virgola, alla poesia succede l’ortografia: e l’uccello della montagna finisce rinchiuso nella gabbia del maestro di scuola». (‘Vazda je to tako s ovom nesrećnom smrtnom porodicom: počne s himnom a završi sa zarezom; pesništvo zameni pravopis; a planinska ptica završi u kavezu školskog učitelja.’)

¹⁰ Kako se navodi takođe u traktatu *O broju* (Tommaseo 1968, 1059): «[...] le tradizioni [...] dell’arte passano di generazione in generazione, per la mano sovente di uomini mediocri, che le frantendono e le pervertono ancora, ma giungono ad anime degne che conosciuto il valore dell’antica eredità ne prendono cura per rassettarla e ampliarla».

u jedanaestercima što se još uvek peva; *italijanski oblik*, koji su od nas preuzeli Portugalci, Englezi i Grci, *jeste oktava*”.¹¹

1.5.2. Indikativna u tom pogledu jeste i najranija Tomazeova pesma napisana u formi balate, naslovljena znakovito „Priroda i veština” (*Natura ed arte, per giovinetta che va sposa al Brasile* [1835]), objavljena u *Ispovestima* (*Confessioni*, 1836), autorovoj prvoj zbirci. U njoj se pesnik obraća nevesti koja odlazi iz Pariza, iz „zlatnih jazbina / neukroćenih zveri”, u „dalekog Brazila / plemenite šume”,¹² u „bogatstvo / raznolikog perja, / voda, cveća, svetlosti”, za kojima žudi i sam Tomazeo, tih godina u izgnanstvu takođe u Parizu (u „francuskog mraza / bleđoj svetlosti”).¹³ U tekstu pesnik uzdiže lepotu i bujnost prirode i sučeljava je s ispraznošću i otuđenošću gradskog života, samo na prvi pogled civilizovanog, u kojem čovek često gubi samu sposobnost da iskusi zadovoljstva koja mu pruža priroda. To je sudbina i mlade Parižanke, „sluškinje gradskoga načina” života,¹⁴ „presadenog cveta”, koji neće moći da „upija sokove / što mu nudi / mila zemlja i bogato nebo” daleke zemlje.¹⁵

Oblik balate, koji će u nešto kasnijim *Pesničkim memoarima* (*Memorie poetiche*, 1838) upravo u vezi s ovom pesmom definisati kao „prastari metrički oblik” (*metro antichissimo*), Tomazeo upotrebljava da bi opevao, dakle, „žuđene lepote neba i poljana” (*bellezza desiderata del cielo e dei campi*),¹⁶ na taj način još jednom udružujući *arhaično* i *prirodno*. Donekle neuobičajeno ustrojstvo ove balate (refren od pet stihova, po kojem ona spada u tip *ballata stravagante*;¹⁷ *mutazioni* od po četiri stiha; upotreba isključivo sedmerca, prema shemi: /xyzyz. abbc, addc; ceez/) upućuje, kako primećuje Kapovila, na G. Kavalkantija iz „Sveže mlade ruže” (*Fresca rosa novella*, Rime I), sheme /wxxxy(y₇)Z. abba, baab; cdde(e₇)Z/, a tezu o ovom izvoru Tomazeovog oblika podupire i eksplicitno citiranje stihova pomenute pesme na jednoj od prethodnih stranica *Pesničkih memoara*.¹⁸ Citat se javlja u okviru priče o „Opsadi Luke 1314.”, u kojoj jedna „prelepa mlada devojka” na zahtev stranca, neprijateljskog vojnika koji je radi pljačke upao u njenu „kuću *ubogog* izgleda”, uz zvuke lire *peva* ovu balatu. Takva fiktivna kontekstualizacija Kavalkantijeve balate jeste znakovita jer je prema Tomazeu činjenica da je neki stihovni oblik prihvaćen u narodu „znak da je [on] prastar i da ga je narodno uho umelo da raspozna, a jezik da se instinktivno prilagodi njegovom skladu”.¹⁹

¹¹ Tommaseo 1841b, 88 (kurziv naš). O Tomazeovim *Iskricama*, up. studiju N. Stipčevića, *Prisustvo Nikole Tomazea u srpskoj književnosti*, u Stipčević 1979, 13–61.

¹² («Fuggi le tane aurate / di mal domate belve, / e del lontan Brasile / nelle sublimi selve, ti ricovra, o gentile», st. 1–5.)

¹³ Up. st. 68–74: «[...] la mente mia / delle francesi brume / sotto i languidi albori / sogna in quella ricchezza / d’alta e d’umil bellezza, / di variate piume, / d’onde, di fior, di lume» (cit. prema Tommaseo 1836). («[...] moj um / u francuskog mraza / bleđoj svetlosti / sanjari o tom bogatstvu / uzvišene i krotke lepote, / raznolikog perja, / talasa, cveća, svetlosti.»)

¹⁴ St. 63–65: «Non tu del par donzella, / saprai goderne, ancella / del cittadino stile».

¹⁵ St. 78–82: «Il tuo debile stelo, / o trapiantato fiore, / ber non potrà l’umore / che gli offre l’amoroso / terreno e ’l ricco cielo».

¹⁶ Tommaseo 1964, 278.

¹⁷ Up. Beltrami 2011, 288–289.

¹⁸ Up. Capovilla 2021, 53–54 i Tommaseo 1964, 266 (kurziv naš): «L’un d’essi entrò stanco *in casa di povera apparenza*, dove guardando, aveva intraveduta una giovane donna bellissima. E nell’entrare vide un’arpa accanto a un piccol verone; e la donna sedeva temendo, ma ardita nel timore; e lo guardava con occhi di voluttà. E il soldato fremeva d’un senso che non aveva mai provato in sua vita; [...] Allora, *additando l’arpa, accennò che sonasse*: e mentr’ella si rizzava, sollevò il legger velo che le copriva le spalle, e volle che così nudata suonasse. E la donna *cantò*: ‘Fresca rosa novella, / piacente primavera’». («Jedan od njih ušao je u kuću *ubogog* izgleda, gde je ugledao prelepu mladu devojku. A dok je ulazio, ugledao je liru koja je visila kod omanjeg trema. Devojka je sedela, uplašena, ali srčana u strahu, i posmatrala ga očima punim strasti. A vojnika je obuzeo osećaj koji nikada ranije nije iskusio; [...] Onda joj je, rukom pokazujući na liru, dao znak da zasniva i, dok je ustajala, svukao s nje tanak veo što joj je pokrивao ramena i ushteo da svira tako obnažena. Potom je devojka zapevala: ‘Sveža mlada ružo, / lepo proleće.’»)

¹⁹ Tommaseo 1968, 958 (kurziv naš): «Nella vita di Omero attribuita ad Erodoto, io veggio esametri puri, cantati da’ ragazzi per le vie, per avere la mancia; e se l’antico autore li dice di Omero, e li dice *al tempo suo popolari segno* è ch’egli erano antichi e che l’orecchio popolare li sapeva discernere, e la lingua obbedire a quelle armonie per istinto» («U Homerovoj biografiji koju pripisuju Herodotu čitam da su mladići na ulicama prosili milostinju pevajući u pravilnim heksametrima. A ako antički autor kaže da su stihovi bili Homerovi i da su u njegovo vreme bili prošireni među narodom, to znači da su oni bili veoma stari i da ih je narodno uho umelo raspoznati, a jezik da se instinktivno prilagodi njihovom skladu.»)

Dok je Kavalkantijeva gosa apostrofirana kao „sveža mlada ruža” (tragom tradicije koja seže do Č. D’Alkama) i „lepo proleće”, čiju anđeosku vrlinu valja da opevaju „ptice [...] na zelenim krošnjama” i „celi svet”²⁰ jer prevazilazi i *prirodu* i *veštinu* (*natura e costumanza*), gosa kojoj se obraća Tomazeo u svojoj pesmi jeste sasvim izvan sveta prirode i, štaviše, sva veština, kao što, uostalom, i sama njegova pesma nije ostala imuna na drugi element te dihotomije (*natura* vs. *arte*), pa je, kako sam pesnik kaže, „upavši u glib uglađenoga društva, usvojila neke odlike samog predmeta”. Samo vreme i društvo u kojem stvara Tomazeo jeste, uostalom, sasvim drugačije od onog u kojem su nastajale stare balate:

90	Raro colui che intese la sapiente e pura tua voluttà, Natura. L’arte con freddi nodi di serpe ci comprese;	Malo je onih što su spoznali mudra i čista zadovoljstva tvoja, Prirodo. <i>Nas je veština u hladne čvorove zmijske okovala;</i>
95	ai dubbi arguti, agli odi cortesi, all’alte frodi i culti ingegni aprio; di sante li vestio rabbie, e d’audacia vile. ²¹	za pronicljivu sumnju, mržnju uglađenu, plemenitu prevaru otvorila je <i>izobražene umove</i> ; svetim ih je odenula srdnjama i drskošću opakom. ²²

Kapovila ukazuje na još dve Tomazeove pesme iz *Ispovesti* (1836) u ovoj formi, koje, za razliku od prethodne, naš pesnik neće uvrstiti i u pomenute *Pesničke memoare* (1838). Prva od dve, ljubavne tematike i naslova *Ad altra* (‘Drugo’, incipita *T’arrisi, ti compiansi: e dal tuo labbro*), odnosno *A giovanetta* u izdanju iz 1872,²³ svojim metričkim ustrojstvom nedvosmisleno upućuje na Kavalkantija i balatu *Era in penser d’amor* (‘Obuzet sam bio ljubavnom mišlju’, u *Rime XXXa*), identične sheme /Xyyz. AB, AB; Bccz/.²⁴ To je balata zamišljena kao dijalog između pesnika, čije su „srce na smrt ranile” oči njegove gospe, i dve *mlade „seljančice”* (*due foresette nove*) koje će želiti da doznaju o njegovoj zaljubljenosti i koje će se prema njegovoj patnji odnositi prva vedro i šaljivo, a druga samilosno, pokazujući ipak da prirodu ljubavi sasvim razumeju. Znakovita je u pogledu poimanja same metričke forme činjenica da jedini put kada Tomazeo zasigurno doslovno imituje ustrojstvo neke Kavalkantijeve pesme u ovom obliku, to čini upravo u slučaju balate koja neposredno priziva *narodnu* sredinu. Manje je važno to što se firentinski pesnik u ovom tekstu zapravo na osoben način nadovezuje na provansalski žanr pastorele (it. *pastorella*, fr. *pastourelle*) i što su same *foresette* još jedno sredstvo objektivizacije i dramatizacije pesnikovog ljubavnog iskustva, a važnije, kako smatramo, to što su zbog prividnog spuštanja registra i dijaloške postavke teksta koja dopušta i „navođenje” usmene pesme koju izvodi jedna od dve „seljančice” („Jedna je pevala: ‘Silazi / radost ljubavi na nas’”),²⁵ ovaj tekst i sama njegova forma dalmatinskom pesniku mogli izgledati kao primer izvorne umetničke poezije bliske narodnom duhu. Kavalkantijeva pesma mogla se Tomazeu dojmiti kao vrsta poezije, to jest, u kojoj, izrečeno Tomazeovim pojmovnim aparatom, „ideja” (*concetto*) ne preovlađuje nad „dubokom mišlju, ni dubokim osećanjem, niti slikom”,²⁶ za razliku, možda, od nekih drugih Kavalkantijevih tekstova što bliže odražavaju konceptualnu složenost njegove filozofije ljubavi.

²⁰ Up. st. 10–14: «E cantin[n]e gli auselli / ciascuno in suo latino / da sera e da mattino / su li verdi arbuscelli. / Tutto lo mondo canti / [...]» (cit. prema Cavalcanti 1986, 2–3).

²¹ Cit. prema Tommaseo 1872, 253.

²² St. 90–99: «Raro colui che intese / la sapiente e pura / tua voluttà, Natura. / L’arte con freddi nodi / di serpe ci comprese; / ai dubbi arguti, agli odi / cortesi, all’alte frodi / i culti ingegni aprio; / di sante li vestio / rabbie, e d’audacia vile».

²³ Tommaseo 1836, 110–111; ID., 1872, 138.

²⁴ Capovilla 2021, 53.

²⁵ Up. st. 3–4: «L’una cantava: ‘E’ piove / gioco d’amore in noi’» (cit. prema Cavalcanti 1986, 132), gde, kako ukazuje De Robertis, *piove* znači *scende* (‘spušta se’ [verovatno s neba]), a *gioco* se javlja u značenju *gioia* (‘radost’), up. *ivi* n. 3–4.

²⁶ Up. Tommaseo 1964, 260: «Ma poesia di concetto, non già di profondo pensiero né d’affetto profondo, né d’immagine. E la poesia del concetto è di tutte la più sbiadita, ed è la più comune oggidì, che i nostri discorsi e disegni ed amori son tanti *conciossiaché* personificati».

Poslednja Tomazeova balata na koju ukazuje Kapovila jeste *Liberta* [sic], *ad un fuoruscito infermo a morte* ('Sloboda: jednom smrtno bolesnom izgnaniku', 1835),²⁷ u kojoj naš pesnik upotrebljava najčešću shemu balate 14. veka, /XX. AB, AB; BX/ (tipološki *ballata minore*).²⁸ Eventualni Kavalkantijev uticaj mogao bi pak uočiti i ovde, ako ne u metričko-formalnom pogledu, onda na planu sadržaja. Tema izgnanstva i smrti kod firentinskog pesnika zapaženo se javila u čuvenoj balati s autobiografskim elementima incipita *Perch' i' no spero di tornar giammai* ('Jer ja se ne nadam da ću se ikada vratiti', u *Rime* XXXV). Kao što i lirski subjekat Kavalkantijeve pesme, sprečen da se vrati u Toskanu, oseća da ga je „smrt tako ophrvala” da ga „život napušta”²⁹ i preporučuje svojoj balati da se kloni svakog ko je „neprijatelj plemenite naravi” i ko će njegove reči krivo razumeti i zato osuditi zbog njegovog nesrećnog stanja,³⁰ tako i Tomazeov izgnanik jeste, naime, sâm, izložen napadima i nerazumevanju i na korak od smrti. Opšti smisao dve pesme jeste, svakako, bitno drugačiji, i Tomazeova balata jeste, u skladu s pesnikovim svetonazorom, od samog refrena poziv da se bol stoički podnosi („Živi, nesrećniče, živi: još uvek nisi / ni iskusio ni trpeo dovoljno”, st. 1–2),³¹ jer će putem bola nesrećni izgnanik iznova otkriti „puk i Boga”³² i doživeti duhovni preporod, a njegovo trpljenje postati „primer i uzor” ostalom „ucveljenom svetu”.³³

Osim tri balate koje pominje Kapovila, Tomazeo piše zapravo još jednu pesmu u ovom obliku i nju eksplicitno označava tim terminom (činjenicu da naš pesnik to ne čini u vezi s ostale tri balate, italijanski kritičar objašnjava „neodređenim ili, bolje, sveobuhvatnim značenjem” same oznake u I 19):³⁴ „[Ljubavna] rana ne, već samo bezazleni golica jeste ono na šta nagoveštava *sledeća balata*”.³⁵ Reč je o pesmi naslova takođe *Ad altra* (1835), incipita ... *e l' giovanil desio*, objavljenoj prvo u *Ispovestima* (1836),³⁶ a zatim i u *Pesničkim memoarima* (1838), ali bez refrena (i možda ju je Kapovila upravo zato prevideo). Njena shema jeste /xY. ABC, BAC; CDdY/ i upućuje, kako smatramo, na Danteovu *Deh, Violetta, che in ombra d'amore* ('De, Violeta, što u Amorovom obličju', u *Rime* LVIII, sheme: /XYYX. ABc, BAc; CDDX/), a potom i Petrarkinu *Rvf. II*, incipita *Lassare il velo o per sole o per ombra* ('Bez vela ni na suncu, ni u hladu', sheme: /XyYX. ABC, BAC; CdDX/) i Tasovu *Deh, nuvoletta, in cui m'apparve Amore* ('De, oblačku, u kojem mi se ukaza Amor', u *Rime d'amore* CCLIII, /XYYX. ABc, BAc; CDDX/). Da se Tomazeova pesma nadovezuje na tradiciju ove sheme, ukazuje, uprkos refrenu od dva umesto od četiri stiha, njeno grafičko ustrojstvo u *Ispovestima*, u kojem na mestu prva dva reda i prvog polustiha u trećem redu stoji niz tačaka, koji se može razumeti kao signal da su izostavljeni početni stihovi odnosno rime refrena iz Danteove ili možda pre Petrarkine sheme (XYYX):³⁷

.....

 e 'l giovanil desio,

²⁷ Tommaseo 1836, 74–76.

²⁸ Capovilla 2021, 53.

²⁹ Up. st. 17–18: «Tu senti, ballatetta, che la morte / mi stringe sì, che vita m'abbandona» (cit. prema Cavalcanti 1986, 162).

³⁰ Up. st. 9–12: «ma guarda che persona non ti miri / che sia nemica di gentil natura: / ché certo per la mia disventura / tu saresti contesa» (cit. prema Cavalcanti 1986, 161). („Pazi da te ne vidi neko / ko je neprijatelj plemenite prirode: / jer će ti se zasigurno zbog moje nesreće / protiviti.”)

³¹ («Vivi, infelice, vivi: ancor non hai / né conosciuto né sofferto assai».)

³² Up. st. 29–30: «Al novo amor le vecchie cose il duolo / rivelerà. Vedrai la plebe e Dio» ('Novu će ljubav u starim stvarima bol / otkriti. Videćeš puk i Boga.')

³³ Up. st. 51–52: «[...] e fien gli affanni / nostri alle genti afflitte esempio e scola».

³⁴ Capovilla 2021, 54.

³⁵ Tommaseo 1964, 273 (kurziv naš): «Ferita non fu, ma solletico innocente quello a che la *ballata* seguente accenna».

³⁶ Tommaseo 1836, 100.

³⁷ Da je Tomazeo možda imao u vidu upravo Petrarku i *Rvf. II*, potencijalno ukazuje okolnost da u oba teksta poticaj za diskurs o ljubavi jeste nekakav predmet kojim se služi gospa (up. st. 3–4 u Tommaseo 1836, 100: «Quanti di lieve oggetto escon talora / dolci pensieri all'anima amorosa!», 'Koliko jedan običan predmet može katkad pobuditi / slatkih misli u osetljivoj duši!'): *velo* u Petrarkinoj balati, *ombrello* u Tomazeovoj (up. Tommaseo 1964, 273: «Si tratta d'ombrello prestato da mano non disamata, e non inimica», 'Radi se o kišobranu koji je pozajmila ruka što ni nevoljena, ni neprijateljska nije.')

spesso in donna gentil s'intese, e tacque.

1.5.3. Kontinuirano variranje oblika i eksperimentisanje s njegovim ustrojstvom uočava se i u Tomazeove četiri kancone, kako je već primetila kritika.³⁸ Shema kancone naslova *Il perdono de' defunti a' viventi* ('Oprost pokojnih živima', 1852)³⁹ jeste /aB, aB; bcC/ i ima samo jednog poznatog identičnog prethodnika (njome se u jednom tekstu služi G. Mucio).⁴⁰ Jeste zanimljivo zapažanje M. Favera (Marco Favero), koji primećuje morfološku sličnost ovako ustrojene strofe s odom-kanconom *A donna povera* ('Ubogoj ženi'),⁴¹ /ababbcc/, ali i pomenutom balatom *Ad altra* ('Drugoj'), koja imituje Kavalkantijevu shemu /Xyyz. AB, AB; Bccz/.⁴² Pojednostavljivanjem njenog oblika, Tomazeo u ovom tekstu možda pokušava da „ublaži” one aspekte kancone zbog kojih mu se ona u dve godine ranijem traktatu *O broju* doimala kao primer „dobrovoljnog ropstva”⁴³ metričkoj formi i da je približi naizgled manje artističkim formama što su bolje održavale njegovu ideju spontane, autentične metrike, o kojoj će u nastavku biti više reči.

Neuobičajeno, atipično ustrojstvo ima i kancona naslova *Felicità. Ad un vecchia* ('Sreća. Jednoj starici', 1835),⁴⁴ sheme /ABBA; AcccA/. Identičan raspored stihova i rima ima Petrarkina *Rvf.* 206 (incipita *S'i' 'l dissì mai, ch'i' vegna in odio a quella*, 'Ako sam to ikad ustvrdio, nek me omrzne ona'), čije stance jesu *coblas unissonans*,⁴⁵ pa se u svim strofama ponavljaju iste rime (-ella, -ei, -ia), čiji se raspored menja iz para u par stanci (*coblas doblas*) prema principu *retrogradatio* (I–II: /ABBA; AcccA/; III–IV: /BCCB; BaaaB/; V–VI: /CAAC; CbbbC/).⁴⁶ Lišavajući oblik ovih artificijelnih aspekata, Tomazeo još jednom dobija oblik bliži odi-kanconi nego klasičnoj kanconi, a u odabiru baš ove sheme možda je imala ulogu činjenica da je ona za našeg pesnika bila neopterećena istorijskim naslagama jer nju, kako sam primećuje, mada vodi poreklo iz *Kanconijera*, „petrarkisti nisu koristili” (*disusata dai petrarchisti*).⁴⁷

Kancona naslova *Fine dell'errore* ('Kraj bludnje'),⁴⁸ objavljena kao prethodna već u *Ispovestima* (1836), direktno se nadovezuje (čak i po broju stanci i rimi -ugge u „oproštaju”) na Petrarkinu *Rvf.* 125, incipita *Se 'l pensier che mi strugge* ('Kada bi misao što me razara'), i po svom ustrojstvu (/abC, abC; cdeeDff/) jeste „najpravilnija” od četiri Tomazeove pesme u ovom obliku.⁴⁹ Zanimljivo je Soldanijevo zapažanje da Tomazeo bira *Rvf.* 125 umesto čuvene i tokom vekova najčešće imitovane *Rvf.* 126 (*Chiare, fresche e dolci acque*, 'Bistre, sveže i blage vode'), koja se od nje razlikuje jedino po upotrebi jedanaesterca umesto sedmerca na kraju stance, te odabir prve namesto druge, poznatije kancone kao modela nedvosmisleno deluje kao da je ciljan.⁵⁰ Mi bismo istakli da je značajna pojedinost koja je Tomazea potencijalno usmerila ka *Rvf.* 125 i ta što je reč o kanconi u kojoj Petrarka eksplicitno promišlja o samom jeziku i stilu kojim je iskazana ljubavna misao: pošto ga je Amor sasvim „ophrvao” i „lišio razuma”, pesnikovi stihovi jesu „hrapavi i lišeni ljupkosti”, sasvim drugačiji od „slatkih stihova i ljupkih” kojima je pevao u prvo doba kada ga je Amor osvojio. Obraćajući se samom obliku u „oproštaju”, Petrarka ga označava pridevom *rozzo*

³⁸ Soldani 2016, 556.

³⁹ Tommaseo 1872, 442–443.

⁴⁰ Soldani 2016, 556.

⁴¹ Tommaseo 1872, 139–140.

⁴² Tommaseo 1836, 110–111.

⁴³ Up. Tommaseo 1968, 1054.

⁴⁴ Tommaseo 1968, 243–236.

⁴⁵ Provansalski termin *coblas unissonans* može se odnositi i na stancu kancone bez jasne unutrašnje segmentacije. Mi ga, tragom Beltramija, koristimo za kancone gde se u svakoj strofi ne ponavlja samo isti raspored rima, već iste rime. U uobičajenoj stanci italijanske kancone one se, kao što se zna, menjaju iz strofe u strofu, pa se za njih, u opreci s prvim terminom, koristi katkad naziv *coblas singulares*. Up. Beltrami 2011, 243 i 243 n. 11.

⁴⁶ Soldani 2016, 557.

⁴⁷ Tommaseo 1964, 275.

⁴⁸ Tommaseo 1872, 171–173.

⁴⁹ Soldani 2016, 557.

⁵⁰ *Isto*, 557 n. 17.

(‘prost’, ‘nebrušen, neotesan’) i pesmu poziva da „ostane u šumama” u kojima je ispevana.⁵¹ Radi se, drugim rečima, o tekstu naizgled lišenom retoričnosti odnosno tako predstavljenom (mada je zapravo reč od jednom od krunskih primera Petrarkine *gravitatis*),⁵² u kojem je, uz to, eksplicitno izrečeno da jezičko-stilski i metrički aspekti teksta neposredno proističu iz karaktera samih misli i osećanja. Kancona Rvf. 125 pesniku je, drugim rečima, mogla izgledati suštinski kao ostvarenje „zakona smisla” o kojem će kasnije pisati u traktatu *O broju*.

Najviše se od Petrarkine forme udaljava kancona naslova *A mio padre* (‘Mome ocu’, 1834),⁵³ u čijim se stancama (od po čak 22 stiha) ne prepoznaje trodelna, već dvodelna podela (*fronte e sirma*): /aBCDBDCa; EFFEGgHihILmML/. Potencijalno relevantno za ovakvo ustrojstvo oblika jeste to što se u ovoj pesmi, koja je prvobitno nosila naslov *La poesia* (‘Poezija’) i kojom zapravo otpočinje prva Tomazeova zbirka,⁵⁴ iznose poetički nazori po kojima poeziju ne treba da sputavaju „okovi veštine”, već ona valja da bude nalik pesmi ptica, koje „u zlatne kaveze Bog nije zarobio”, i da se prepusti „uzvišenoj mašti / čija krila mračna veština nije sasekla”.⁵⁵ Otklon od tradicionalnih uzora dugovao bi se možda pesnikovom pokušaju da njegova reč i forma ne budu „odjek daleka zvuka”, iako je odveć kasno biti „učen samo Bogom i ljubavlju” sada kada mu, usled „gorke naobrazbe”, „um, okrutni gospodar, / tlači srce”.⁵⁶

1.5.4. Slične strategije aktuelizacije starog metričkog nasleđa funkcionalne postavkama „autentične” metričke mogu se primetiti i u Tomazeovoj recepciji toskanske oktave i soneta: i u ovim pesmama Tomazeo semantički reinterpreтира stalne oblike i/ili preuzima sheme koje su u prethodnoj tradiciji ređe korišćene i samim tim manje opterećene „istorijskim naslagama”. Terceti sedam od ukupno deset soneta iz izdanja *Pesama* iz 1872. rimuju se, naime, prema shemi CDC EDE, koja se, kako smo podsetili u vezi s Manconijem (III §1.1.2.), afirmiše tek s poslednjim tomom *Pesama* Arkađana i u italijanskom sonetu 19. veka. Ona se kod Tomazea kombinuje četiri puta s katrenima ABBA ABBA (u *I nemici*, ‘Neprijatelji’; *Fede*, ‘Vera’; *Il Sabato santo*, ‘Velika subota’; *Alla Vergine*, ‘Bogorodici’),⁵⁷ dva puta s katrenima ABAB ABAB (*La moglie*, ‘Supruga’; *Per un bambino primogenito di due giovani sposi, morto in età di due mesi*, ‘Prvorodenčetu mladih supružnika, preminulom u drugom mesecu života’),⁵⁸ a jednom sa shemom ABAB BABA (*Nella carcere*, ‘U tamnici’),⁵⁹ a u *Pesmama* Arkađana prva kombinacija je zabeležena 51 put, druga 37, a poslednja samo 6 puta.⁶⁰ I shema Tomazeovog soneta K. Poeriju (*A Carlo Poerio*, 1858),⁶¹ ABBA ABBA CDE EDC, jeste retka u arkadijskim *Pesmama*, gde se javlja 18 puta, dok je kod Petrarke zabeležena samo jedanput, u Rvf. 93 (*Più volte Amor m’avea già detto: Scrivi*, ‘Već mi je više puta Amor rekao: Piši’),

⁵¹ Up. Rvf. 125, st. 14–16: «Però ch’Amor mi sforza / e di saver mi spoglia, / parlo in rime aspre, e di dolcezza ignude»; st. 27–29: «Dolci rime leggiadre / che nel primiero assalto / d’Amor usai»; st. 79–81: «O poverella mia, come se’ rozza! / Credo che tel conoschi: / rimanti in questi boschi» (cit. prema Petrarca 2021, 497–501).

⁵² Soldani 2016, 557 n. 17.

⁵³ Tommaseo 1872, 94–97.

⁵⁴ Tommaseo 1836, 3–7.

⁵⁵ Up. st. 7–10 (kurziv naš): «Ed ha facili i voli; e non arresta / il libero concetto / della parola, ognor tarda seguace / l’anelo passo, né dell’arte il freno» („I na lakim krilima leti; i ne sputava / njenu slobodnu misao / reči, što sporo za njom ide, / zadihan hod, niti veštine okovi”); st. 23–25, 31–31: «De’ volator’ canori / la schietta voce e l’eleganti piume / in dorato recinto Iddio non chiuse; / [...] / Sale e s’innova l’alta fantasia / ch’ha l’ali dalla tetra arte non dome!» (cit. prema Tommaseo 1872, 94–95) (‘Ptica pevačica / naravni glas i otmeno perje / u zlatne kaveze Bog nije zarobio.’).

⁵⁶ Up. st. 67–73, 79–80: «Se degli amari studi / e del profondo delle altezze umane / ignara teco mi corre la vita, / o padre, e sol d’amor dotta e di Dio; / meglio d’un pio soffrir le gioie arcane, / e gl’inni della speme e del desio, / e l’armonia del mondo avrei sentita. / [...] / né l’ingegno, crudel dominatore, / mi premeria sul cuore» (cit. prema Tommaseo 1872, 96).

⁵⁷ Tommaseo 1872, 45, 176, 393, 425.

⁵⁸ *Isto*, 106, 273.

⁵⁹ *Isto*, 46.

⁶⁰ Up. Baragetti 2012.

⁶¹ Tommaseo 1872, 59.

što je ujedno i jedini slučaj iz *Kanconijera* u kojem se u tercetima javlja inverzni raspored rima (CDE EDC).⁶²

Za naročitu učestalost „ulančane” sheme (CDC EDE) u Tomazeovim sonetima nije možda bilo irelevantno to što se posredstvom nje, a naročito kada je udružena s ukršteno rimovanim katrenima (ABAB ABAB), ustrojstvo sonetnog oblika približava varijanti druge „arhaično-narodne” stalne forme koju naš pesnik oživljava u 19. veku – jednom vidu *starog madrigala* (*madrigale antico*). Posredi je stalna forma za koju je već Antonio da Tempo u 14. veku držao da je arhaična i narodna⁶³ i koja će takvu konotaciju iznova zadobiti i u 18. veku, kako svedoče, između ostalog, zapažanja istoričara F.S. Kvadrja (Francesco Saverio Quadrio, 1695–1756) iz *Istorije i razloga vaskolike poezije* (*Della storia e della ragione d'ogni poesia*, u četiri knjige, 1739–1752), koju će Tomazeo eksplicitno navesti kao polazište za svoj povratak ovom obliku.⁶⁴ Tomazeov madrigal, pesma *Napoleone* (‘Napoleon’),⁶⁵ ustrojen je prema shemi ABA CBC DEDE (po uzoru na Petrarkinu Rvf. 54, incipita *Perch'al visto d'Amor portava insegna*, ‘Jer sam u liku nosio Amorovo znamenje’) i suštinski jeste izvrnuta slika pomenute sonetne sheme ABAB ABAB CDC EDE (što je jasnije uočljivo ako shemu madrigala zabeležimo kao *cdc ede abab). Ovo zapažanje potkrepljuje i činjenica da udvojeni refren Petrarkinog madrigala (*de de*) Tomazeo tumači kao katren, kako ukazuje grafičko ustrojstvo njegove pesme, razlomljene na dva terceta i katren. Stoga bi se možda i u sonetima s „ulančanim” tercetima moglo govoriti o „kontaminaciji” dve forme – prve, koja je tipična za petrarkističku poeziju, i druge, arhaično-narodne (koja se u *Kanconijeru* prihvata, ali u isti mah i potiskuje u drugi plan ograničenom upotrebom). U tom slučaju ovako ustrojeni soneti slični su pomenutoj pesmi „Oprost pokojnih živima”, gde se kontaminacija ticala Petrarkine kancone i „narodno-arhaične” stare balate. Još evidentniji primer pokušaja aktualizacije arhaičnih aspekata oblika predstavlja ekshumacija varijante soneta s refrenom (*sonetto ritornellato*) u pesmi *Educazione* (‘Odgoj’),⁶⁶ forme već poezije 13. veka i G. Kavalkantija.⁶⁷

U Tomazeovoj recepciji toskanske oktave, s druge strane, koja je zabeležena u čak 29 tekstova *Pesama* iz 1872,⁶⁸ može se prepoznati, kako je primetila kritika, osciliranje između narativne i lirske upotrebe. Primer prve upotrebe jesu novele u stihu, *La contessa Matilde* (‘Grofica Matilda’, 1836) i *Rut* (‘Ruta’, 1837), kao i oktave polimetrijskog teksta *Una serva* (‘Robinja’, 1837). Lirske su

⁶² U preostala dva soneta uočavamo, nasuprot tome, izuzetno česte sheme ABAB ABAB CDE CDE (*A mia figlia*, ‘Mojoj kćeri’, u Tommaseo 1872, 110) i ABAB ABAB CDC DCD (*Grandezza suprema*, ‘Vrhovno veličanstvo’, *Isto*, 184), mada i ovde valja primetiti da se u samom *Kanconijeru* ukršteno rimovani katreni, zastupljeni u pet od deset Tomazeovih soneta, javljaju srazmerno retko (u 10 tekstova). U vezi s tim up. Magro-Soldani 2017, 42.

⁶³ Kako primećuje Kapovila (Capovilla 2021, 123). U poznatom traktatu o metrici iz 1332. (*Summa Artis Rithmici Vulgaris Dictaminis*), Da Tempo, naime, navodi: «Dicitur autem mandrialis a mandra pecudum et pastorum, quia primo modum illum rithimandi et cantandi habuimus ab ovium pastoribus» (cit. prema Da Tempo 1869, 139, ur. Grion).

⁶⁴ Up. Capovilla 2021, 130: «Lo spessore storico del madrigale, ormai non più avvertito nel secolo XVII (Doni, *Trattato*, 1635; Stigliani, *Arte*, 1693), tornerà ad essere sottolineato dall'erudizione settecentesca. L'Affò, in particolare, nota: 'Io non avrei creduto che il nome di Madrigale fosse tanto antico se non lo avessi letto molte volte nel codice altrove accennato dei signori Vitali, scritto circa il 1390, ove, tra molti, uno se ne legge attribuito al Petrarca, misto d'italiano, latino e provenzale [...]'. Questa secolare trafila metterà capo alla riesumazione della struttura metrica trecentesca ad opera del Tommaseo che, per esplicita ammissione, ai fini delle proprie sperimentazioni arcaicizzanti compulsava appunto la *Storia e Ragione d'ogni Poesia* (l'unico suo 'madrigale', *Napoleone*, è infatti conforme allo schema petrarchesco addotto per primo dal Quadrio). A partire di qui si avrà la vera e propria restaurazione secondo-ottocentesca del metro». („Istorijsko trajanje madrigala, koje u 17. veku odveć nije bilo zapažano, istači će iznova eruditi 18. veka. [Istoričar] Afo [Ireneo Affò, 1741–1797], konkretno, primećuje: 'Ne bih verovao da je ime Madrigal toliko staro da ga mnogo puta nisam našao u pomenutom kodeksu gospode Vitalijevih [Buonafede Vitali, 1686–1745], nastalim oko 1390, gde je, između ostalog, uvršten i jedan madrigal što se pripisuje Petrarki, napisan na italijanskom, latinskom i provansalskom [...]'. Vekovno putešestvije [madrigala] završiće se ekshumacijom ovog oblika 14. veka u Tomazea, koji je, kako sam priznaje, za potrebe svog eksperimentisanja u duhu arhaične poezije prilježno iščitavao upravo *Istoriju i razlog vaskolike poezije* (jedini njegov 'madrigal', „Napoleon”, odgovara, naime, Petrarkinoj shemi koju je prvi naveo Quadrio). Od tog momenta započinje prava pravcata obnova ovog oblika u drugoj polovini 19. veka.”)

⁶⁵ Tommaseo 1872, 13.

⁶⁶ *Isto*, 98.

⁶⁷ Up. Beltrami 2011, 278–279.

⁶⁸ Soldani 2016, 580.

pesme pretežno religiozno-moralnog i refleksivnog sadržaja, često u formi izolovane oktave, za koju su potencijalno bili važni narodni, takođe lirske intonirani *rispetto* odnosno *strambotto*. Zbog ove druge skupine pesama i u slučaju oktave moglo bi se govoriti, tragom S. Bocole, o „konverziji” narativnih u lirske oblike.⁶⁹ Pa ipak, ovakva recepcija ne mora se tumačiti isključivo kao otklon od tradicije oktave kao tipično narativnog metra, odnosno kao simptom semantičke neutralizacije tradicionalnih stalnih formi. Valja podsetiti da je, uostalom, u svojim najvažnijim upotrebama – u renesansnom viteškom spevu – oktava svakako bila otvorena prema uplivima iz lirske pesničke tradicije.⁷⁰ Lirska preinaka ove stalne forme može se shvatiti jednostavno kao okretanje ka drugim, pučkim modelima i aktuelizacija njihovih arhaično-narodnih valenci, koje je Tomazeo u slučaju oktave eksplicitno istakao u citiranom navodu iz *Iskrica* (up. III §1.5.1.). Religiozno-poučni karakter imale su, osim toga, i oktave pesnika 15. veka kojeg je Tomazeo izrekom spomenuo u vezi s Manconijevim *Svetim himnama* (up. III §1.1.5.) – *sveta prikazanja* (it. *sacre rappresentazioni*) Fea Belkarija (Feo Belcari, 1410–1484). Dela ovog firentinskog autora 15. veka, koji je u svojim prikazanjima dramatizovao biblijsku građu u narodskom tonu i u religiozno-poučne svrhe, Tomazeu su mogla biti osobito bliska, naročito ako uzmemo u obzir da su na stilskom i narativnom planu bila slična kantarima (it. *cantari*) i da je „čistotu” i jednostavnost njihovog jezika istakao u 19. veku i P. Đordani.⁷¹ S Belkarijevom upotrebom oktave možda bi se mogla dovesti u vezu naročito pomenuta novela u stihu *Ruta*, budući da je i njen predmet biblijska građa, starozavetna Knjiga o Rutu, ali bi takvu hipotezu bilo neophodno zasebno ispitati, prvenstveno iz jezičko-stilskog ugla.

I Tomazeova tercina bi se zbog svog načelno lirskog karaktera, kojeg uočavamo u oba teksta *Pesama* (1872) gde se ona javlja u tradicionalnom obliku (s kanonskim, ulančanim rasporedom rima i jedanaestercem kao stihom), *A una foglia* (1855) i *Rinnovamento* (‘Jednom listu’, ‘Preporod’),⁷² mogla smatrati još jednim primerom tendencije pesništva 19. veka da transformiše narativne oblike u lirske i obratno. Ovakva recepcija Danteovog oblika mogla bi se, pak, tumačiti i drugačije ako se sagleda u svetlu Tomazeovih uvodnih napomena iz njegovog kritičkog izdanja *Komedije*:

Toliko su drevne boljke Italije i toliko blizu očaja italijanska nadanja da su se i nade samog Dantea mogle držati za davna sećanja: otuda to da su njegove želje prožete gnevnom gorčinom a njegove pobedničke pesme nalik pogrebnoj žalopojki; i zato je toliki deo njegova Raja ditiramb bola; *a i sam je metrički oblik speva oblik tužne elegije*. Niti bi, da

⁶⁹ Tako u svojoj doktorskoj disertaciji primećuje M. Favero (up. Favero 2022, 158–160).

⁷⁰ Lirski karakter onih Tomazeovih oktava u kojima uočavamo tipične situacije i formalne postupke ljubavne lirike mogao bi se u tom smislu dovesti u vezi s recepcijom srednjovekovnog ljubavnog pesništva u samom renesansnom epu. Kao primer mogle bi poslužiti oktave iz pomenute novele *Una serva* u kojima se opisuje nedozvoljena i tajna i zato nesrećna i autodestruktivna ljubav biskupa Canobija (Zanobi) prema robinji Anjeze (Agnese), zbog koje se on suštinski pretvara u slugu, a ona u gospodaricu, u skladu sa srednjovekovnim ljubavnim kodeksom i poimanjem ljubavi kao vazalstva i, tragom nje, s tradicijom velikih renesansnih spevova, kod Tomazea prilagođenim, svakako, vrednosnom sistemu I 19¹. Up. npr. oktave 45, 47: «Cosi se n’ esce tra turbata e altera, / come s’ ella signora, ei servo fosse. / Né mai commessa grave colpa vera / contra Dio, tanto in lui dolor commosse, / come adesso l’ aver con faccia austera / viste sue luci umiliate e rosse. / E s’ adira e si cruccia, e si s’ affrange / nella tempesta de’ pensier’, che piange. // [...] // A un’ immagin levò di Nostra Donna, / ch’ alta sul letto avea, gli occhi languenti. / Ma sostener non può viso di donna, / com’ occhio infermo i rai del sol ferventi. / E qual chi teme di morir se assonna, / e pur non puote che non s’ addormenti; / tal egli il suo rischio ama, e il suo mal sogna; / né del vincente amor più si vergogna» (cit. prema Tommaseo 1872, 353) („Ona odlazi potom, pomalo uzdrmana, a pomalo gorda, / kao da je ona gospodarica, a on sluga. / A njega nijedan istinski težak greh što je počinio / pred Bogom nije toliko zboleo, / koliko sada to što je strogo / te oči pune stida i crvene od plača pogledao. / Žesti se i takva ga obuzima / bujica misli da mu kreću suze. / [...] / Podigao je ka ikoni Naše Gospe / što je nad krevetom stajala tužan pogled. / Ali podneti mogao nije gospe lik, / ko što oči bolesnika zrake jarkog sunca ne podnose. / I onako kako tone u san čovek što se plaši da se više neće probuditi, / a ipak ne može da ne zaspi, / tako on svoju opasnost ljubi i o svojoj nesreći sanja, / i više se ljubavi što ga je pobedila ne stidi.”)

⁷¹ Up. odrednicu *Belcari, Feo* u *DBI*. U vezi s tim up. navedena zapažanja S. Milinković u odeljku III §1.2.1.

⁷² U Tommaseo 1872, 120, 177–178.

nije toliko ispunjena sećanjima, toliko poetska u njemu bila emocija; jer u celosti iz sećanja proističe poezija; i sa slikama prošlosti se slažu, u duši koja mašta, znamenja budućnosti.⁷³

Tužni, elegični karakter koji Tomazeo prepoznaje u tercini odgovara tonu dve pesme, u kojima prizor usahlog, opalog lista pobuđuje u pesniku svest o vlastitoj prolaznosti („Jednom listu”),⁷⁴ čiju težinu ublažava svest o besmrtnosti u Bogu, dok je poziv na duhovni preobražaj u znaku ljubavi i dobrote (u „Preporodu”) nužno i poziv da se bol podnosi skrušeno i u samoći i izraz kajanja lirskog subjekta što se u svojim nevoljama dosada okretao ljudima umesto veri.⁷⁵

Sličan ton, između sete i nade, bola i vere, uočavamo i u nekim od drugih tekstova u kojima se ustrojstvo tercine preobražava na različite načine. Tako je u pesmama u kojima je smrt doživljena kao izvor patnje, ali i nade u večni život (*In morte d'un bambino, a suo padre*, ‘Povodom smrti deteta, njegovom ocu’, sheme /PPA/; *Cristo e le cose* [1838], ‘Hrist i priroda’, /SSP/; *A Carolina Becattini, morta d'anni ventitré* [1871], ‘Karolini Bekatini, preminuloj u dvadeset trećoj godini’, /APA BCB DCD PeE/); u tekstu *Il nuov'anno* (1843, ‘Nova godina’, u nerimovanim tercetima), gde je pesnik čovekov život na zemlji opisao iz ugla anđela što istovremeno čuju zvuke boja i molitve, pogrebne i svadbene pesme, što će sve na kraju ipak zameniti onostrana radost; ili u tekstu u kojem se Tomazeo obraća mladoj nevesti jednog poznanika, uveravajući je u njenu buduću sreću podsećanjem na patnje brojnih nesrećnika (*Al conte De M... che si sposa a una fanciulla dei conti di M...*, /ABA CBC, DED FEF/, itd.).

Činjenicu da Tomazeo češće koristi oblike izvedene iz tercine nego njen osnovni oblik možemo dovesti u vezu s pesnikovim navodom, na koji je podsetio M. Favero, da mu je *terza rima* „oduvek bila oblik neposlušan”, a uz to „možda i *istrošen*” (*metro a me sempre restio e forse sfruttato*).⁷⁶ Ako se „istrošenost” tercine može shvatiti i kao *obeležnost* što ju je ona stekla kontinuiranom upotrebom iz generacije u generaciju pesnika, postaju još jasniji i specifični način na koje naš pesnik menja njeno ustrojstvo. Tomazeove intervencije tiču se u nekim slučajevima plana stiha i sastoje se u uvođenju hiperkatalektičkih stihova (takođe i u *La vecchiezza*, ‘Starost’, sheme /ASA BSB CSC/, itd.), ali i osmerca (u *Gl'Italiani morti in Spagna* [1837], ‘Italijani pali u Španiji’, s nagomilanom rimom, prema shemi: /ašaa, bbb, ccc/, itd.). Još češće se tiču plana strofe, gde se očitavaju kao narušavanje mehanizma ulančavanja, smanjivanje udela rimovanih stihova ili potpuno eliminisanje rime. Ove bismo intervencije možda mogli dovesti u vezu s Tomazeovim zapažanjima iz traktata *O broju* o fleksibilnosti i slobodi klasične strofe u odnosu na strogu italijansku strofu (o čemu će biti više reči u §1.5.6.) i u vezi s tim valja primetiti da su pojedina Tomazeova rešenja nalik

⁷³ Dante 1869, XVIII–XIX (kurziv naš): «Tanto erano antichi i mali d'Italia, e tanto simili a ambascia le italiane speranze, che le speranze stesse di Dante potevano in gran parte reputarsi lontane memorie: ond'è che i suoi desiderii son tinti di cruccio di dispetto, e i suoi cantici di trionfo somigliano a lamento d'esequie; e tanta parte del suo Paradiso è un ditirambo di dolore; e il metro stesso del poema è il metro della triste elegia. Né, se così pieno di memorie non fosse, tanto poetico in lui sarebbe l'affetto; perché tutta dalle memorie sgorga la poesia; e con le immagini del passato compongonsi, dall'anima che sogna, gl'idoli dell'avvenire».

⁷⁴ Up. st. 10–19 (cit. prema Tommaseo 1872, 121): «Conversa in loto ed in polvere, o pia, / per vite nuove il perpetuo contento / seguirai della prima armonia. // E io, che viva in me stesso ti sento, / cadrò tra breve, e darò del mio frate / al fiore, all'onda, all'elettrico, al vento. // Ma te, de' cieli nell'alto, sull'ale / recherà grato lo spirito mio; / e, pura idea, di sorriso immortale // sorriderai nel sorriso di Dio». („Pretvorivši se u blato i prah, o samilosni [listu], / drugim ćeš putevima večnu blagostasnost / nastaviti da slediš prvoga sklada. // A ja, koji te u sebi živim osećam, / uskoro pašću i svoje ću predati telo / cvetu, talasu, elektricitetu, vetru. // Ali će tebe, visoko u nebesa, na krilima / odneti rado duh moj; / i, postavši čista ideja, besmrtnim osmehom / osmehivaćeš se u osmehu Boga.”)

⁷⁵ Up. st. 10–18 (cit. prema Tommaseo 1872, 177): «Pensiam gli altrui, vie più che i nostri, affanni, / e a portar la corona del dolore / con leggiadro valor c'insegnin gli anni. // Canta l'uccello, allor che l'anno è in fiore, / sue pure gioie: e quando viene il gelo, / tace nascoso, e non veduto muore. // Deh perché non sepp'io coprir d'un velo / l'anima pellegrina, e de' suoi guai / sommessamente ragionar col cielo?» („Mislimo o tuđim, mnogo više nego o sopstvenim mukama! / I kako da venac bola nosimo / pitomo i hrabro neka nas nauče godine. // Ptica peva, dok je godina u cvetu, / o svojoj radosti; kada dođe mraz, / ćuti i skrivena od pogleda umire. // De, što nisam i ja pokrio velom / zabludelu dušu i o mukama njenim / tiho govorio s nebom?”)

⁷⁶ Cit. prema Favero 2022, 189. Izvorno u Tomazeovom posthumno objavljenom delu: *Un affetto, Memorie politiche* (ed. critica, introduzione e note di M. CATAUDELLA), Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1974.

eksperimentima pesnika 18. veka i njihovim prevodnim oblicima za klasične grčke i rimske ode.⁷⁷ U tom smislu bi se i u slučaju tercine možda moglo govoriti o pokušajima njenog prilagođavanja određenoj viziji arhaično-narodne i samim tim i slobodne, „autentične” metrike, a pri tome je zanimljivo primetiti da jedno od rešenja koje isprobava Tomazeo – /ABA CBC, DED FEF/, itd. (u pesmi „Grofu M...” i centralnim strofama pesme u smrt Karoline Bekatini) – jeste takođe podudarno sa shemom rimovanja terceta iz Petrarkinog madrigala *Rvf.* 54, kojeg je dalmatinski pesnik imitovao kako bi oživeo ovaj „arhaično-narodni” oblik.

1.5.5. Oblici pesme kojima se Tomazeo najčešće služi jesu svakako oni koje nasleđuje neposredno od prethodne generacije pesnika, s kojima uspostavlja izvestan kontinuitet. Među njima jeste najvažnija, kao kod ostalih romantičara I 19^a, oda-kanconeta (od 213 tekstova iz *Pesama* [1872] 81 jeste u ovom obliku),⁷⁸ čije forme Tomazeo doslovno preuzima iz metričkog repertoara I 18 ili, češće, inovira variranjem broja, rasporeda i vrste stihova i rima ili uvođenjem stiha nepoznatog odgovarajućoj strofi I 18.⁷⁹ Kako ukazuje Soldani, karakteristika Tomazeove metričke prakse jeste upravo izuzetna morfološka raznovrsnost, takva da se u izdanju *Pesmama* iz 1872. najveći broj shema ode-kanconete (ali i starijih oblika) javlja u identičnom vidu najviše tek nekoliko puta, a neretko samo jednom. Rezultat toga eksperimentisanja jeste metrički repertoar koji, ako ne na nivou svojih komponenti, onda sagledan u celosti odaje utisak da je *netradicionalan* upravo zbog konstantnog variranja ustrojstva strofe. Takva varijabilnost jeste sasvim za italijansku pesničku tradiciju atipična budući da u njoj, kako podseća Soldani, repertoar oblika kojima se služi pojedinačni pesnik načelno obuhvata ograničen broj stalnih oblika pesme i njihovih varijanti.⁸⁰ Prema italijanskom kritičaru, ovakva upotreba stihovnih oblika jeste naznaka *krize* tradicionalne italijanske metrike u I 19 i njenog osobenog otvaranja ka modernosti⁸¹ što se očitava i kao napuštanje principa *iteracije* kao garanta prepoznatljivosti i, na metričkoj razini, *pripadnosti* jednog teksta, Petrovićevom terminologijom, određenom „metajezičkom oblika i konvencija”.

Mada posledica takve metričke prakse jeste udaljavanje od realnih, istorijskih uzusa tradicionalne italijanske versifikacije, neprestano variranje oblika iz pesme u pesmu zapravo bi se moglo objasniti pozivanjem na pomenuti „zakon smisla”. Tomazeo to načelo prepoznaje u izvornoj, autentičnoj poeziji i nastoji zato da ostvari u vlastitoj književnoj produkciji, verujući da se na taj način zaista vraća „prastarom *nasleđu*” na ispravan način „shvaćenom”, kako sugerišu navodi o „umetničkim tradicijama” na kraju prve knjige *O broju*.⁸² Novina koja odlikuje Tomazeov metrički repertoar u celini jeste, paradoksalno, posledica pokušaja *povratka* u prošlost, odnosno onom međuodnosu forme i smisla koji pesnik uviđa u „jeziku *neiskvarenog naroda*” i „stilu *velikih pisaca*”, a u kojih „ne samo nekoliko slogova [reči u rimi], već – usuđujem se da kažem – svako slovo svake reči na čudesan način odražava ono što se želi označiti”.⁸³ Povratak starim uzorima jeste zato poželjan i moguć samo onda kada se pesnik zahvaljujući njima nadovezuje ne na određene konvencije, već posrednim putem na samu prirodu. Kada, na primer, Tomazeo tvrdi da „bi valjalo vratiti se starom obliku stiha, kojeg je veština pokvarila i tronutost duhova smekšala” i, kao što je činio Dante, jedanaesterac pisati s barem tri parna sloga pod naglaskom (pored obaveznog iktusa na desetom), suprotno konvenciji koja započinje krajem 16. i dostiže svoj vrhunac u 17. veku, razlog leži u samoj

⁷⁷ Up. Favero 2022, 190–191. O različitim varijantama terceta u osamnaestovekovnim italijanskim prevodima latinske i starogrčke poezije, up. Zucco 2001, 195 i d.

⁷⁸ Soldani 2016, 550.

⁷⁹ *Isto*, 558.

⁸⁰ *Isto*, 551.

⁸¹ *Isto*, 553–555.

⁸² Up. Tommaseo 1968, 1059.

⁸³ Tommaseo 1968, 1047 (kurziv naš): «*Così nel linguaggio del popolo non corrotto, come nello stile degli scrittori possenti, non solo poche sillabe, ma ciascuna lettera, oso dire, di ciascuna parola, ha mirabile convenienza con l'oggetto che vuolsi significare; ogni cosa è fatta in numero, tutto quanto è armonia*».

sposobnosti tako „izvajanog” stiha da „svakom svojom sitnom pojedinosti [...] privuče pažnju uha i uma”.⁸⁴

Tomazeo, drugim rečima, suštinski pravi distinkciju između „prirodnih” tradicija i onih koje su posledica konvencije i „škole”. Prve zavise od samog osećaja za metar i ritam i prirode jezika, od „univerzalnih zakona”, zajedničkih zato kako italijanskom, tako, na primer, i grčkom i srpskom stihu.⁸⁵ I onda kada se pesnička praksa udalji od prirode, moguće ju je povratiti upravo zato što je univerzalna: stoga Tomazeo veruje da se jampski sedmerac, sprega između stare i novije grčke poezije, u skorija vremena nije iznova javio neposrednim vraćanjem na antički uzor, već njegovim spontanim ponovnim otkrivanjem što se duguje upravo prirodnosti tako ustrojenog stiha.⁸⁶ Drugačije je s konvencijama poput „Petrarkine kancone i soneta”, koji su „u lirici bili ono što su u tragediji bila jedinstva [mesta, vremena i radnje]; nesrećno *dobrovoljno ropstvo*, jedno za drugim”.⁸⁷ Nastavljati tu vrstu tradicija za Tomazea znači imitovati i samim tim povinovati se „zakonima metra” (it. *le leggi del metro*): prilagođavati ne oblik sadržaju (*signoreggiare il metro con l'idea e variarlo*),⁸⁸ već sadržaj obliku, koji u tom slučaju uslovljava uobličavanje „ideje” i potencijalno vodi u nepotrebno širenje ili sužavanje njenog oblika.⁸⁹ Ako se, dakle, naš pesnik otklanja od uzusa karakterističnog za glavninu

⁸⁴ Up. Tommaseo 1968, 1021 (kurziv naš): «[...] *gioverebbe ritornare alla forma antica del verso, guasto dall'arte e fiaccato dalla stanchezza degli animi*. L'antico e l'italiano endecasillabo, e il verso de' Clefti abbondano di riposi sulle sillabe di numero pari: la seconda, la quarta e la sesta; e, dell'endecasillabo parlando, l'ottava. I versi di Dante, i più, son quelli che n'hanno in tre almeno de' luoghi che ho detto: e sulla fine del cinquecento comincia, e nel seicento imperversa, la frequenza di versi che, senza posa sulla sesta, l'hanno sulla quarta e l'ottava che pare che rotolino balzando. [...] E a non pronunziare a bassa voce que' versi, conviene fermarsi; né trangugiarli e biasciarli si può. *Le sono sculture di più o men rilievo: ogni particella del numero chiama a sé l'orecchio e il pensiero*; [...]». («[...] valjalo bi vratiti se starome obliku stiha, kojeg je pokvarila veština i tromost duhova smekšala. U klasičnom i italijanskom jedanaestercu i stihu Klefta glas se često spušta na parnim slogovima – drugom, četvrtom i šestom, a u slučaju jedanaesterca i na osmom. Većina Danteovih stihova ima barem tri takva spuštanja na pomenutim mestima. Krajem 16. veka pojavljuju se, a tokom 17. veka šire kao kuga oni stihovi gde naglasak pada na četvrti i osmi, ali ne i na šesti slog pa zvuče kao da se kotrljaju i poskakuju. [...] Kada se stihovi čitaju naglas, valja praviti stanke i ne gutati čitave slogove i mrmljati ih. Stihovi su manje ili više izvajani kipovi: svaka sitna poedinost ritma privlači pažnju našeg uha i misli.»)

⁸⁵ Up. Tommaseo 1986, 948: «[...] perché veramente le tradizioni, continuate per secoli, in ogni cosa son segni di verità e di bellezza. Per questa via rinverremo le affinità delle greche con le italiane armonie, ed antiche e recenti, e dalla misura de' vocaboli ci troveremo naturalmente portati alla contemplazione storica delle leggi universali che governano la vita de' popoli e l'umano pensiero». («[...] jer tradicije vekovnog trajanja jesu zbilja u svakoj oblasti znak istine i lepote. Tim putem otkrićemo sličnost između grčkih i italijanskih ritmova, i starih i novih, a ispitivanje reči prirodno će nas uvesti u istorijsko promišljanje o univerzalnim zakonima po kojima funkcioniše život naroda i ljudski um.»)

⁸⁶ Tommaseo 1968, 1002 (kurziv naš): «Ritorniamo al novello verso de' Greci. Possiam credere che il settenario, siccome il metro quasi naturale alla voce, fosse *per istinto ritrovato da' Greci moderni, e non avuto da' padri in retaggio*: possiamo credere che appunto, *perché più naturale e più comune*, esso metro rimanesse negli orecchi de' popoli, e quasi nell'aria tuttavia vibrante, e memore del passato, siccome persona immortale: che, cioè il settenario passasse dalla campagna al teatro, dal teatro alla chiesa, dalla chiesa volasse di nuovo alla campagna ed al monte». («Vratimo se sada na novi grčki stih. Možemo pretpostaviti da su sedmerac, jer je gotovo prirodan ljudskome glasu, današnji Grci najverovatnije iznova otkrili posredstvom intuicije, pre nego da su ga preuzeli od svojih starih. Možemo pretpostaviti upravo to da je ovaj stih, pošto je najprirodniji i najrasprostranjeniji, ostao narodu u ušima, kao da je nastavio da lebdi u vazduhu, čuvajući sećanje na prošlost, kao nekakvo besmrtno biće; da se, to jest, sedmerac prenosio sa sela u pozorište, iz pozorišta u crkvu, iz crkve opet na selo i u brda.»)

⁸⁷ Up. Tommaseo 1968, 1054 (kurziv naš): «La canzone petrarchesca e il sonetto furono alla lirica quel che le unità alla tragedia; *trista successione di servitù volontarie*. Quando il sonetto more, eccoti la *Sofonisba*. Sofonisba, nemica del nome latino, gridò come Didone moribonda *exoriare*: e dalle ossa della regina Sofonisba uscì il conte Trissino» („Petrarkina kancona i sonet bili su u lirici ono što su u tragediji bila jedinstva: nesrećno dobrovoljno ropstvo, jedno za drugim. Kad je sonet zamro, eto ti *Sofonizbe* [tragedije Đ. Trisina, Gian Giorgio Trissino, 1478–1550]. Sonofizba, neprijateljica latinskoga imena, uzviknula je kao na samrti Didona: *Exoriare!* [cit. iz IV knjige Vergilijeve *Eneide*], a iz kostiju kraljice Sofonizbe izišao je grof Trisino.»)

⁸⁸ Tommaseo 1968, 1051.

⁸⁹ Up. Tommaseo 1968, 1050 (kurziv naš): «Aggiungerò che lo stretto circuito della strofa, col tronco o no, può a' più franchi de' poeti diventare molesto, *forzandoli a stringere od allargare, più che non porti l'idea*. Negl'inni del Manzoni; la più alta poesia del secolo, e della più alta di tutti i secoli; le comparazioni del sasso, del fiore, dell'erba, sono dedotte per dieci o quattordici versi, possenti invero, ma più possenti se più pochi. In Dante stesso è da notare, sebbene rarissima, tale condiscendenza *alle leggi del metro*. Già di per sé, l'incanto del metro e l'amore dell'accarezzare il proprio pensiero

klasične italijanske poezije – od selekcije manjeg broja oblika pesme i njihovih relativno strogo kodifikovanih varijanti – to možda čini u pokušaju da „zakon strofe i rime” zameni „zakonom smisla” i da se na taj način donekle približi fleksibilnosti stihovnih oblika poput

stiha grčkoga naroda [it. *verso politico*, gr. *πολιτικός στίχος*], slobodnog od ograničenja rime i obaveznosti strofe, [koji] nalikuje praksi antičke poezije, gde je rima sasvim odsutna, a oblici ustrojeni u strofe s fiksnim brojem stihova malobrojni, a i te strofe fleksibilne pa ih pesnička rečenica može prekoračiti obuhvatajući njih nekoliko; i to tako da rečenica bude nadređena strofama, umesto da one nju ograničavaju.⁹⁰

U svetlu ovih napomena može zato delovati kontradiktorno Tomazeovo doslovno preuzimanje gotovih metričkih shema, kao u slučaju balate *Ad altra* (1836), identične po strofičkoj organizaciji Kavalkantijevoj *Era in penser d'amor*. Gledište prema kojem metričko-formalni aspekti teksta treba spontano da se uspostave zajedno s njegovim sadržajem sasvim je neusklađivo, naime, s postupkom *metričkog kalka*, koji podrazumeva redosled radnji u kojem pesnik prvo bira postojeći oblik (nastao, dakle, u sprezi s nekom drugom „idejom”), a potom uobličava sadržaj kojim ga ispunjava ravnaajući se prema zadatom rasponu strofe i rasporedu dugog i kratkog stiha i rima. Takav postupak donekle potencijalno opravdava, međutim, svest da se ipak radi o idealu kojeg je zbog opšteg postupnog opadanja osećaja za metar i ritam tokom istorije teže, ali ne i nemoguće dostići. Taj osećaj, kako veruje Tomazeo, ipak se može povratiti vežbom, obrazovanjem duha, ali „(na poslednjem mestu) i promišljenom erudicijom i dubokom kontemplacijom umetnosti”.⁹¹ Čini se da čak i ekshumacija specifičnih shema oblika pesme jeste prihvatljiva ukoliko je u funkciji asimilovanja duha i postupaka autentične poezije, ukoliko se spontanost izvornog pesništva izuči, to jest, kao veština da bi potom opet mogla postati „druga priroda”, kako pesnik kaže u vezi s vlastitim pokušajem da i u govoru dosledno razlikuje vokalski kvantitet, prema njegovom shvatanju samo naizgled iščezao u novolatinskim jezicima.⁹²

U Tomazeovom pokušaju da se približi spontanosti upotrebi metra i ritma posredstvom „prošlosti, kao merilu i nadahnuću” ključna je, kako smatramo, reinterpretacija značenja odabranih oblika, na način na koji smo videli u analiziranim balatama koje pesnik semantički aktualizuje kao

con immagini belle, e di commentarlo (perché non bene determinato nell'animo del poeta stesso) conducono lui oltre al limite della severa bellezza, e fanno dell'arte esercizio dell'ingegno, quanto più leziosa, tanto meno efficace». („Reći ću i da strofa malog opsega, s muškom rimom ili bez nje, i najboljim pesnicima može postati smetnjom, primoravajući ih da skraćuju ili proširuju [iskaze] više nego što traži smisao. U Manconijevim himnama, najuzvišenijoj poeziji našeg doba i među najuzvišenijom svih vremena, figure poređenja s kamenom, cvetom, travom traju deset ili četrnaest stihova, i zaista jesu moćne, ali bi bile moćnije da su kraće. I kod Dantea možemo primetiti, mada izuzetno retko, takvo podilaženje zakonima metričkog oblika. Sama po sebi, zavodljivost metričkog oblika i ljubav prema ukrašavanju sopstvenih misli lepim slikama i njihovom obrazlaganju (posledica toga što su one maglovite u duhu samog pesnika) navode ga da pređe granicu uzvišene lepote i pretvaraju umetnost u umnu vežbu što je utoliko slabija što je afektiranija.”)

⁹⁰ Tommaseo 1968, 1054: «Questa, che nel pensier mio non è disgressione, mi conduce a concludere che il metro del popolo greco, sciolto da' legami e della rima e della strofa obbligata, somiglia al fare dell'antica poesia che non ha punto rime, e pochi metri con istrofe di numero certo di versi, e queste flessibili per modo che il periodo poetico esca ad abbracciarne più d'una; e sia esso che le comprenda, non quelle che costringano lui».

⁹¹ Up. Tommaseo 1968, 1002 (kurziv naš): «Che se alcune mezze tinte, dalla virtù pittrice de' suoni ha dileguate la forza del tempo corroditrice; io non dispero che talune di quelle o altre simili non riappariscano col ricrearsi delle razze scadute, col raffinarsi degli organi per esercizi di forza e di agilità, coll'abituarsi dell'orecchio e della lingua e del petto ad eleganti e semplici e possenti armonie, con l'educazione (che più importa) del cuore per via d'istituzioni libere e di severi costumi e di affetti generosi; anche (ma questo è ultimo) con gli studi d'erudizione ragionata e d'arte meditata altamente». („Jer ako su neke nijanse slikarske moći zvukova izbledele pod razarajućim dejstvom vremena, ja ne gubim nadu da će se one, iste takve ili slične, moći povratiti preporodom zanemoćalih naroda; usavršavanjem čula pomoću vežbi snage i gipkosti; privikavanjem uha i jezika i grudi na otmene, jednostavne i moćne tipove sklada; obrazovanjem, što je najvažnije, srca slobodnim disciplinama, strogim moralom i velikodušnom ljubavlju; kao i, na poslednjem mestu, i promišljenom erudicijom i dubokom kontemplacijom umetnosti.”)

⁹² Up. Tommaseo 1968, 964 (kurziv naš): «E così soglio io distinguerle pronunziando, e le brevi e le lunghe discernere, sulle prime fermando meno la voce, e risalire, per arte ormai fatta natura in me, alle norme metriche degli antichi parlari». („Ja zato zato [ove reči] često izgovaram drukčije i razlikujem kratke i duge [slogove], pa na prvim kraćim zadržavam glas, kako bih povratio, posredstvom veštine što postaje drugom prirodom, metričke norme starih govora.”)

„narodne” ili barem narodske forme i samim tim doživljava kao bliske prirodnom, spontanom poimanju metrike. Upravo takvo tumačenje stihovno-formalnih činjenica – koje, kako smo videli, u ritmu Danteovog jedanaesterca i u Kavalkantijevoj upotrebi balate umanjuje udeo književne konvencije, a insistira na snažnom „osećaju za sklad” – Tomazeu omogućava da slobodno pribegava najrazličitijim oblicima iz čitave tradicije bez opasnosti da takav postupak bude protumačen kao „imitovanje veštine”, jer se zapravo radi, tragom Aristotelove definicije, o „*imitovanju [...] prirode* i Tvorca, tj. idealnoj i čulnoj predstavi, putem zvukova i simbola, čovečanskoga i božanskoga”.⁹³

Mogućnost da se stihovni oblik oslobodi svojih realnih „istorijskih naslaga” proističe, uostalom, iz činjenice da se u Tomazeovoj teorijskoj postavci stihu pristupa prvenstveno kao jezičkom entitetu. U osnovi stiha teoretičar uviđa, naime, *apsolutni* jezičko-metrički model koji prevazilazi pojedinačne metričke i književne nacionalne tradicije jer proističe iz univerzalnih jezičko-ritmičkih struktura svojstvenih svakom jeziku i stoga svakoj metrici. Do konkretnog oblika tog metričkog modela Tomazeo dolazi, pak, istorijskim putem i suštinski putem tradicija, vodeći se pretpostavkom da najprirođeniji sluhu i prirodi jezika i glasa moraju biti oblici najdužeg trajanja i najšire rasprostranjenosti.⁹⁴ Takav model on prepoznaje u jampskom sedmercu jer primećuje njegovu široku rasprostranjenost i kao prostog stiha – u italijanskoj, jednako kao u klasičnoj grčko-rimskoj i usmenoj srpskoj poeziji; i kao dela složenih stihova i stihova nastalih produžavanjem osnove, npr. „opšteg” grčkog stiha (*verso politico*, 7s + 7), francuskog aleksandrinca (7t + 7t) i njegovog italijanskog ekvivalenta (*verso martelliano*, 7 + 7),⁹⁵ kao i italijanskog jedanaesterca (5 + 7 ili 7 + 5). Sam je jamb, uostalom, zaključuje Tomazeo tragom Kvintilijana, „[...] možda prvi zvuk koji čovek, uzbuđen nekim osećanjem, silovito proizvodi”, a njegova lepota i snaga leže u redosledu „koji teče od manjeg ka većem”, od slabog ka jakom vremenu.⁹⁶ Kako primećuje Soldani, pridržavati se ovog metričkog modela za Tomazea nije stoga „znak podnošenja tiranije nekog tradicionalnog uzusa, već [znak] *prirodne izražajnosti*”,⁹⁷ odnosno, kako smo rekli, „imitovanja prirode”, ne „imitovanja veštine”.

Za naša razmatranja ključna je, kako smo nagovestili, ova specifična procena i semantička reinterpretacija oblika starije i novije poezije s obzirom na njihovu manju ili veću usklađenost s hipotetičkim apsolutnim modelom stiha. U takvoj postavci moguće je, naime, i to da se oblik 18. veka poput tzv. Saviolijevog katrena /s₇asa/ suštinski izjednači s narodnim grčkim stihom organizovanim u parno rimovane distihe, uprkos tome što je taj stih metar narodne grčke poezije, a Saviolijevi katreni strofa veoma česta u poslednja dva toma *Rima arkadijskih pesnika*,⁹⁸ forma kojom su služili i Parini i Monti, a već od samog Saviolija i zbirke *Amori* (1758) semantički označeni kao ekvivalent klasičnom elegijskom distihu.⁹⁹ Kada su ustrojeni u distihe – /A_{7s+7}A_{7s+7}/ –, udvojeni sedmerci vizantijske poezije, gde prvi polustih ima proparoksitoni završetak, mogu se, naime, rekonstruisati upravo kao Saviolijevi katreni /sasa/. A pošto su dva oblika morfološki podudarna, u Tomazeovoj postavci izjednačavaju se i na planu *značenja*:

⁹³ Tommaseo 1968, 1009: «[...] l'idea da Aristotele data della poesia: la quale è imitazione; non imitazione dell'arte, ma della natura e del Creatore, cioè rappresentazione ideale e sensibile, per suoni e per simboli, delle umane cose e divine» („[...] Aristotelovo poimanje poezije, koja jeste imitovanje, ali ne imitovanje veštine, već prirode i Tvorca, tj. idealna i čulna predstava, putem zvukova i simbola, čovečanskoga i božanskoga.”). Tako i Soldani 2004, 251.

⁹⁴ Up. Tommaseo 1968, 1058: «Ma i metri più armonici sono eziandio i più comuni, de' quali la traccia è dato seguire per la serie de' secoli».

⁹⁵ O ovom stihu up. Zanon 2009, 35–40.

⁹⁶ Tommaseo 1968, 1005: «Il giambo come incominciante dalla breve, che è l'unità, è forse il primo suono che l'uomo, commosso da qualche affetto, mette fuori con impeto, che poi si riposa in una sillaba più prolungata, perché la lunga non è che due brevi insieme raccolte, il che è indizio di forza. [...] Di qui viene e la bellezza del giambo, che dal meno corre al più, e la bellezza dell'esametro che riposa su due spondei».

⁹⁷ Soldani 2004, 251.

⁹⁸ Up. Baragetti 2012, 155.

⁹⁹ Up. Zucco 2001, 213: «In ogni caso, è solo con il Savioli (1758) che il tetrastico /sasa/ assume una connotazione di 'metrica allusiva', di corrispondenza con il distico elegiaco». Radi se o izuzetno proširenoj italijanskoj stalnoj formi 18. veka koja nosi ime po L. Savioliju (Ludovico Savioli Fontana, 1729–1804) i koju je popularizovala upravo pesnikova zbirka *Amori* (prvo izdanje 1758, drugo 1765). Up. Beltrami 2011, 141–142.

Onda su došli liričari; i obnovili, a i da toga nisu bili ni svesni (što u umetnosti često jeste najbolji način), stih o kojem govorimo. Sastavljajući anakreontsku poeziju i ode u hiperkatalektičkim i akatalektičkim sedmercima, oni su pisali stihove na način *klefta* [gr. κλέφτης, ‘razbojnik, hajduk’]. Često se tako, dugim zaobilaznim putanjama veštine, čovek vrati navikama koje su dobre i onima koje, ako i nisu dobre, barem nisu ambiciozne i protivne prirodi. Način na koji Italijani koriste ovaj oblik pokazuje da je on prilagodljiv svakoj vrsti sklada; zavisno od pera onoga ko ga koristi, [taj oblik može biti] ljubak ili nezgrapan, arkadijski ili nadahnut.¹⁰⁰

Pozivanjem na ove koncepcije moglo bi se dopuniti i Soldanijevo zapažanje o prenošenju principa varijacije sa sinhronijskog na dijahronijski plan u Tomazeovoj poeziji: ravnopravno prisustvo, u jednom repertoaru, različitih metričkih tradicija (stare, klasicističke, osamnaestovekovne, itd.).¹⁰¹ Ako se identitet oblika utvrđuje na osnovu njegovih morfoloških aspekata i vrednuje na osnovu njegove navodne bliskosti spontanim, autentičnim formama, pa su italijanski sedmerac, sedmerac srpske usmene poezije i onaj crkvenih latinskih himni realizacije suštinski istog stiha drugačije jedino po stepenu usklađenosti s apsolutnim metričkom modelom,¹⁰² samo razlikovanje realnih istorijskih tradicija iz kojih oni potiču gubi svoj smisao. Onda bismo mogli reći da u takvoj „prirodnoj” postavci metrike stihovni oblici koji tu postavku najbolje odražavaju zaista postaju, rečima S. Bocole, „prazne”, „neprozirne” forme, lišene sposobnosti da upućuju na određeni žanr, stil ili poetiku. Problem je u tome što je samu predstavu o „prirodnom” stihovnom obliku moguće definisati jedino u sameravanju s *istorijom*,¹⁰³ s ostvarenim, dokumentovanim formama, koje, istrgnute iz svojih realnih tradicija, više nisu u stanju da upućuju na određeni „metajezik” oblika, ali su zato u stanju da upućuju jedne na druge kao izdanci one druge vrste tradicije o kojoj je bilo govora („nad-tradicije”, it. *super-tradizione*),¹⁰⁴ nadistorijskog i nadnacionalnog karaktera. U tom smislu služiti se Saviolijevim katrenom ne znači nadovezati se na tradiciju ode-kanconete, arkadijske i klasicističke poezije i onih pokušaja da se italijanska metrika preosmisli na klasičnim osnovama, već pre na same koncepcije poezije i metrike koju Tomazeo uočava, na primer, u usmenom grčkom i srpskom pesništvu, a koja je, gotovo spontano, iznedrila i sam klasični sedmerac.¹⁰⁵

1.5.6. Ova Tomazeova teorijska i književnoistorijska razmatranja o stihovnim oblicima potencijalno bacaju nešto drugačije svetlo na njegovu konkretnu metričku praksu, a naročito na inovacije u

¹⁰⁰ Tommaseo 1968, 1028–1029: «Vennero i lirici; e senza avvedersene (che nel fatto dell’arte è il miglior modo sovente) ricrearono il verso del quale parliamo. Componendo anacreontiche e odi con settenari sdrucchioli e piani, fecero versi politici al modo de’ Clefti. E così spesso avviene che per lunghissimi giri d’arte l’uomo ritorna alle costumanze buone e non buone, ma almeno non ambiziose e non violente della natura. Il vario modo come gl’Italiani esercitano questo metro, lo dimostra capace di qualsivoglia armonia; secondo la mano che lo tocca, elegante o goffo, arcadico od ispirato». Identično se navodi i u *Isto*, 1022.

¹⁰¹ Soldani 2016, 558.

¹⁰² Up. Tommaseo 1968, 950 (kurziv naš): «Egli è, del resto, *mirabile a notare che i settenari del rustico popolo serbico più fedelmente osservano il metro*, e rendono più soave e più intera armonia che non i giambi de’ preti latini, certo la più colta gente dell’età loro: tant’è vero che i numeri sono cosa d’istinto, né l’arte li crea». („Neverovatno je, uz to, da se sedmerac prostog srpskog naroda vernije drži metra i lepše i potpunije ostvaruje sklad nego jambi latinskih sveštenika, koji su bez sumnje bili najučćeniji ljudi svog vremena. Ritam je, uistinu, stvar instinkta a ne proizvod veštine.”)

¹⁰³ Up. Soldani 2004, 249 i d.

¹⁰⁴ *Isto*, 250.

¹⁰⁵ Izjednačavanje klasičnog i narodnog, italijanskog i stranog metričkog nasleđa jeste paralelno opštem spajanju narodnog i klasičnog uzvišenog (*sublime*) u Tomazeovoj poetičkoj i estetičkoj misli i, posebno, njegovim prevodima srpske i hrvatske usmene poezije o kojem je govorila M. Bradaš (up. Bradaš 2016, 135, kurziv naš: «I *Canti popolari illirici* rappresentano indubbiamente un grande *servizio* al Popolo, e nello stesso tempo, come traspare dagli esempi qui riportati, risentono di una classicità sublime che però non contrasta mai il popolare. Al contrario, *nel mondo illirico di Tommaseo queste due categoria sembrano fondersi l’una con l’altra in una sintonia particolare*»). O Tomazeovim prevodima „ilirskog” pesništva, kojima se mi u ovom radu nismo bavili budući da oni s metričkog stanovišta ne predstavljaju proizvod morfološkog variranja i semantičke reinterpretacije starog metričkog nasleđa, već nešto sasvim novo (zbog čega je Paskoli govorio o versifikaciji ovih tekstova kao prvim pokušajem italijanskog slobodnog stiha, up. Soldani 2004, 240 n. 13), up. M. Bradaš, *Vuk u Latinima: druga knjiga „Srpskih narodnih pjesama” u italijanskim prevodima*, Novi Sad, Akademska knjiga, 2023.

oblicima strofe u odnosu na metrički repertoar I 18. Ako se forme I 18 inoviraju putem stiha ili variranjem sheme strofe, konkretni načini na koji se ta dva postupka ostvaruju u praksi mogli bi se, kako ukazuje Soldani, dovesti u vezu s Tomazeovom percepcijom stihovnih formi s obzirom na njihovu usklađenost s metrikom utemeljenom na „zakonu smisla” i „prirodnom” osećaju za sklad, koji, kako smo prethodno ukazali, našem pesniku omogućuju, s jedne strane, nesmetano nastavljanje shema koje su s tom idejom metrike uskladive, ali i, sa druge, usmeravaju način inoviranja tog metričkog nasleđa. Polazeći od zapažanja A. Soldanija i oslanjajući se na njegov repertoar oblika u izdanju Tomazeovih *Pesama* iz 1872,¹⁰⁶ pokušaćemo da dovedemo u još bližu vezu Tomazeova teorijska promišljanja o metru i ritmu i njegovu metričku praksu.

Među stihovima putem kojih Tomazeo inovira strofe I 18 uočavamo i *složene stihove*: udvojeni šesterac (it. *senario doppio*) i udvojeni peterac (it. *quinario doppio*). U *Pesmama* iz 1872. Tomazeo udružuje prvi stih s duplim katrenima /P₆₊₆AAB_t PCCB_t/ (u pesmi br. 35, *Le memorie de' popoli* [iz perioda 1860–1872], ‘Pamćenje naroda’, str. 84), strofom koja se u lirici I 18 javlja veoma često,¹⁰⁷ ali nijednom s ovim stihom (u I 19¹ ona se zapaženo javlja u Manconijevoj „Mart 1812.”, *Marzo 1821*, u desetercima); s katrenima /A₆₊₆B_tAB_t/ (u tekstu br. 26, *L'esule* [1850], ‘Izgnanik’, str. 60); kao i s udvojenim tercetima /S₆₊₆SA_t SSA_t/ (u segmentu polimetrijskog teksta br. 78, *I sogni* [iz perioda 1845–1860], ‘Snovi’, str. 189), nalik onima iz prvog hora Manconijeve tragedije *Adelchi* (*Adelchi* [‘Adalgis’], 1822), sheme /A₆₊₆AB_t CCB_t/. U pesmama u formi ode-kanconete udvojeni peterci javljaju se s duplim katrenima /S_{5s+5s}SSA_{st} SSSA_t/ (u polimetrijskom tekstu br. 78, str. 191), kao i s katrenima /S_{5s+5s}A_{5s+5s}SA/ (br. 178, *I colori* [1851], str. 467), a mogu se tumačiti i kao jedanaesterci s tonskom konstantom na 4. i 7. slogu: parni stih (A), to jest, kao *falečki* jedanaesterac (u italijanskoj poeziji ustrojen upravo kao dupli peterac 5s + 5 još od poznate zbirke P. Rolija *Endecasillabi* [1717], zbog čega se naziva i *endecasillabo rolliano*),¹⁰⁸ a neparni stih (S) kao njegova hiperkatalektička varijanta (5s + 5s).

Ovako ustrojene stihove Tomazeo možda koristi zbog osobene konotacije koju oni stiču u njegovoj postavci metrike, budući da prema pesniku „*uobičajeni stih udvojiti* ili pak produžiti jeste, ovo prvo, možda jedan od *prvih zakona kojih se drži priroda*; ovo drugo, jedna od dobrih ili manje dobrih navika [pesničke] umetnosti”.¹⁰⁹ I dupli peterac i šesterac odlikuje ona „prirodna izražajnost” karakteristična za „politički” grčki stih (7s + 7), narodni metar *par excellence*, kao i „staloženost” (it. *posatezza*) dugih stihova svojstvena „narodnoj melodiji”.¹¹⁰ Udvojeni peterac jeste, uostalom, isto što i pomenuti antički falečki stih (lat. *hendecasyllabus Phalaecius*), ali i jedan od karakterističnih stihova srpske usmene lirike, u kojoj se javlja kao simetrični odnosno *lirski deseterac* (5 + 5), kako naš pesnik uviđa čitajući Vukovu zbirku „ženskih” narodnih pesama.¹¹¹ I epski (asimetrični) deseterac iz iste zbirke Tomazeo tumači, mada pogrešno, kao složeni stih sačinjen od akatalektičkog i hiperkatalektičkog četverca (4 + 4s).¹¹² Udvojeni šesterac, s druge strane, oblik je, između ostalog, i golijardske poezije Arhipoete (lat. *Archipoeta*, XII vek), čije pesme pokazuju, primećuje Tomazeo, da „stih sačinjen od dva jednaka dela sa smenjivanjem srednjih i ženskih svršetaka *uhu dolazi gotovo*

¹⁰⁶ Tommaseo 1872, prema kojem navodimo stranice i brojeve tekstova, kao i podatak, tamo gde je naveden, o godini nastanka teksta.

¹⁰⁷ Istu strofu Tomazeo koristi i u osmercima (kao pre njega zapaženo Fantoni, Frugoni, J. Vitoreli i Parini) u tekstovima *Dolore e speranza*, ‘Bol i nada’ (br. 80, str. 196), *Il battesimo*, ‘Krštenje’ (br. 119, str. 267), *La cresima*, ‘Krizma’ (br. 125, str. 278).

¹⁰⁸ Up. Beltrami 2011, 227–228.

¹⁰⁹ Tommaseo 1968, 1002–1003 (kurziv naš): «*Accoppiare due versi in uno* o ringrandire i versi usitati, è forse, il primo, *una della leggi che segue la natura*, il secondo, un de’ vezzi buoni o non buoni dell’arte».

¹¹⁰ Up. *Isto*, 1004: «Certo è che, nel verso più lungo, più posatamente si svolge il pensiero musicale: e propria delle melodie popolari è la posatezza».

¹¹¹ Up. *Isto*, 1004 n. 2, gde se kao primer navode pesme 27, 28 i 35. iz prve knjige Vukovih *Srpskih narodnih pjesama* („Kad dolazi mladoženja”, „Opet kad dolazi mladoženja” i „Opet kod kuće djevojačke”, up. Stefanović Karadžić 1841, 16–17, 21–22).

¹¹² *Isto*, 955: «Il verso serbico eroico è composto di un quadrisillabo piano e d’uno sdrucchiolo, come il greco di due settenari l’uno sdrucchiolo, l’altro piano». Drugde (*Isto*, 1058 n. 5) će tačnije primetiti da se epski deseterac, onda kada ima daktilski svršetak, može tumačiti kao akatalektički četverac i hiperkatalektički *peterac* (4 + 5s).

prirодно”.¹¹³ Isti metar Tomazeo prepoznaje i u grčkim proznim molitvenicima.¹¹⁴ I proste varijante ova dva stiha, u izometričnim tekstovima *Pesama* (1872) upotrebljene znakovito samo u tercetima,¹¹⁵ mogle bi se zapravo tumačiti kao katreni u kojem su neparni, duži stihovi udvojeni peterci odnosno šesteri, a parni stihovi obični peterci odnosno šesteri, pa se i oni približavaju formi Saviolijevo katrena odnosno grčkog „političkog” distiha. Shema /s₆s_{at} ssa_t/ (u pomenutom polimetrijskom tekstu br. 78, str. 190–191) može se, naime, razumeti i kao /S_{6s+6s}a_{6t}sa_t/; peterački terceti /s₅ab_t sab_t/ (u segmentu kantate pod br. 67, *Memorie sparse* [1834] na str. 155–156) kao /A_{5s+5s}b_{5t}Ab_t/.¹¹⁶ Slični su, što se tiče anizometričnih strofa, i udvojeni trostisi /s₆sA_{9t} ssa_t/ (opet u br. 78), koje je moguće rekonstruisati i kao /S_{6s+6s}A_{9t}sa_t/.

U skladu sa zapažanjem o „staloženosti” dugog stiha narodne poezije i klasične strofe, koja nije sputana rimom i dopušta međustrofička opkoračenja zbog čega, za razliku od „astmatičnih [italijanskih] strofica”, ima „veličanstvenu širinu”,¹¹⁷ jeste i druga strategija usklađivanja italijanskog stihotvorstva sa „zakonom smisla” i metrikom instinkta – s variranjem poznatih strofa putem širenja njihovog opsega. Ovu strategiju možemo prepoznati, na primer, u sada većem udelu jedanaesterca u strofama u kojima je u I 18 preovladavao sedmerac: u udvojenim katrenima /SSSA_t SSSA_t/, /sssA_t sssA_t/, /sSsA_t sSsA_t/ (sva tri u segmentima pomenute pesme br. 78, *I sogni*, str. 189–190), kao i u katrenu /aBaB/ (u segmentu teksta br. 141, intermeca *Odio e amore* [1832], str. 373), kojem je uzor moglo biti i ustrojstvo Parinijeve ode *La caduta* (‘Pad’ [1875]). Tomazeo se, osim toga, i eksplicitno pita da li bi sedmerac, „u naizmeničnom smenjivanju s jedanaestercem, mogao proizvesti nove melodije i [pesničku] umeće osloboditi one ograničenosti kratkih oblika što je kočilo i umrtvljuju”.¹¹⁸

Češće se strofa produžava jednostavnim dodavanjem jednog (ređe dva) stiha. Nekada je to pridodata međustrofička ženska rima (istaknuta u sledećim primerima kurzivom), kao u petostisima /a₈b_tac_b de_tdce_t/ (br. 62, *A donna elegante*, ‘Otmeno gospi’ [u razdoblju 1832–1845], str. 145–47); /a₈b_tcab_t de_tcde_t/ (br. 106, *Ad un medico*, ‘Jednom lekaru’ [1843], str. 231–32) i /s₈ab_tsb_t sac_tsc_t/ (br. 44, *Per mio figlio* [1858], ‘Mome sinu’, str. 107–8); šestostihu /pabbac_t pdeedc_t/ (br. 57, *La mia lampana*, ‘Moja svetiljka’ str. 133); i u osmostisima izvedenim iz sheme Manconijeve himne „Vaskrsenje”, /a₈babccde_t fgfghhde_t/ (br. 2, *Vocazione* [1833], ‘Poziv’, str. 5–7) i /ababccsd_t efefggds_t/ (br. 95, *Coro di fanciulle* [1833], str. 213).¹¹⁹

Drugde je to putem dodatne unutarstrofičke rime, kao u udvojenom šestostihu /abbabc_t deedec_t/ (br. 42, *La moglie* [1838], ‘Supruga’, str. 103–5); i sedmostihu /sasaasb_t scscscsb_t/ (br. 152, *La comunione spirituale* [1870], ‘Duhovno pričešće’, str. 397–98); te šestostisima /aabssb/ (br. 193, *I mondi*, ‘Svetovi’, str. 494–95) i /ssassa/, strofi koju bismo mogli razumeti kao prošireni distih grčkih „političkih” stihova (br. 36, *Nelle nozze di Temistocle Mariotti...* [u razdoblju 1860–1872], ‘Povodom venčanja Temistoklea Mariotija’ str. 85–6); u sedmostisima /ababbcc/ (br. 60, *A donna povera* [1845–

¹¹³ Up. *Isto*, 1004 n. 1.

¹¹⁴ Tomazeo ovaj metar prepoznaje, na primer, u sledećem odlomku izvorno ustrojenom kao proza (akcente beležimo prema novogrčkom pravopisu): «Χαίρε, του πεσόντος / Αδάμ η ανάκλησις, / χαίρε, των δακρύων / της Εύας η λύτρωσις» (*Isto*, 1032 n. 1).

¹¹⁵ Izuzetak jeste pesma br. 4, *Esilio volontario* (‘Dobrovoljno izgnanstvo’, 1834), str. 10–12, /a₆babccde_t efefggds_t/, gde Tomazeo posredstvom šesterca varira shemu Manconijevo „Vaskrsenja”, himne koju kasnije doslovno imituje i na planu stiha u tekstu br. 185, *Correnti della vita* [1852], str. 482–483.

¹¹⁶ Nešto slično možda važi i za jedine preostale terceti u petercima, /a₅bc_{7t} abc_t/, u segmentu kantate br. 67 na str. 154, koji bi se možda mogli čitati kao /A₅₊₅(b₅)c_tA(b₅)c_t/.

¹¹⁷ Tommaseo 1968, 1051 (kurziv naš): «A signoreggiare il metro con l’idea e variarlo, giova la libertà che mantengono a sé i Greci e i Latini di accavalcare col costrutto la strofa e posarla là dove tornasse al senso. Onde veniva quella magnifica ampiezza, la quale alle nostre strofettine asmatiche è negata [...]».

¹¹⁸ Tommaseo 1968, 1020 (kurziv naš): «E veggano [i dotti dell’arte] se il settenario col riposo sulla terza potesse conferire alla varietà musicale; e se, *alternato coll’endecasillabo*, ispirare nuove melodie, e *sollevare l’arte da quella grettezza in che i metri piccoli la restringono e isteriliscono*. („I neka utvrde [poznavaoci pesničkog umeća] da li bi sedmerac s naglaskom na trećem slogu mogao doprineti muzičkoj raznovrsnosti, nadahnuti nove melodije i osloboditi poeziju ograničenosti kratkih stihova što je sužavalo i siromašilo.”)

¹¹⁹ U obliku Manconijevo „Petog maja” jeste shema završnog segmenta kantate br. 67 (*Memorie sparse* [1834], ‘Rasuta sećanja’, str. 158), /sasasb_t scscscsb_t/ (str. 158), kojom se Tomazeo služi i u pesmi br. 81 (*Conforto* [1851], ‘Uteha’, str. 197), gde su strofe ustrojene prema shemi, redom, /sasasb_t/, /scscscsb_t/, /sdsdsb_t/.

1860], ‘Ubogoj ženi’, str. 139–40), /sasaabb/ (br. 213, *I mondi: l’unità delle forze*, ‘Svetovi: jedinstvo silâ’, str. 523, i br. 214, *La redenzione: gli aliti, il sangue, i mondi*, ‘Iskupljenje: dahovi, krv, svetovi’, str. 524–526), kao i /sasasbb/ (br. 47, *Il morire*, ‘Umiranje’, str. III–12); i osmostihu /sasasabb/ (br. 182, *La vita* [1852], str. 476–77).

Ređe se poznat oblik I 18 obnavlja posredstvom deseterca: tako je u slučaju udvojenih trostiha, već Metastazijevih i Manconijevih, /A₁₀AB_tCCB_t/ (u segmentu pesme br. 33); katrena /A₁₀BBC_tADDC_t/ (opet u polimetrijskoj pesmi br. 78, str. 190); i šestostiha /A₁₀BABCD_tEFEFCD_t/ (br. 13, *Inno per la guardia civica* [1847], ‘Himna građanskoj gardi’, str. 33–34), kojeg je jednom upotrebio i Frugoni.¹²⁰ U desetercima jesu i šestostisi /A₁₀ABC_tBC_t/ (br. 20, *L’Italia e l’Europa nel 1848* [1848], ‘Italija i Evropa 1848.’, str. 50–51), oblik I 19¹, prethodno kod Karera (u baladi *La cappella degli innocenti* [1834], ‘Kapela nevinih’, u duplim petercima) i Dal’Ongara (*Il palmizio e la palma* [1845], ‘Dve palme’, u jedanaestercima).¹²¹ Podsetimo i na to da u traktatu *O broju*, kao u prethodno navedenoj napomeni iz odbrane Manconijevih *Svetih himni* (u članku iz „Nove antologije”, up. III §1.1.4.), pesnik opisuje deseterac, zajedno sa šestercom (koji uočava takođe i u srpskoj usmenoj poeziji), kao stih stare italijanske poezije, zabeležen još u 14. veku.¹²² Njegova nešto ređa upotreba u kasnijim razdobljima dugovala bi se možda činjenici, na koju teoretičar podseća tragom Danteovog traktata,¹²³ da parnosložni stihovi imaju fiksni raspored naglasaka, odnosno manji broj akcenatskih realizacija u odnosu na stihove poput jedanaesterca, pa samim tim ipak gube na lepoti koju proizvodi ritmička raznovrsnost. Osim toga, „najviše ljubavi zavređuju oni oblici što su s narodnim najviše usaglašeni i njegov su deo. Takvi [su] sedmerac i peterac”, za razliku od šesterca, deseterca, osmerca i četverca, koji se „štedljivije koriste u razdobljima najizrazitije poetskim”.¹²⁴

¹²⁰ Up. Zucco 2001, 153.

¹²¹ Carrer 1834, 17–22, Dall’Ongaro 1866, 185–187.

¹²² Up. Tommaseo 1968, 1002.

¹²³ Tommaseo 1968, 1007: «[...] riman vera l’osservazione di Dante che i metri di sillabe pari furono meno usati per la loro rozzezza, cioè per non ammettere quella varietà di armonia ch’è tanta parte del bello». („[...] i dalje stoji Danteovo zapažanje da su se parnosložni stihovi ređe koristili zbog njihove prostote, tj. zbog toga što ne dopuštaju onu raznovrsnost sklada što toliko doprinosi lepom.”)

¹²⁴ Tommaseo 1968, 1054: «[...] se non che quelli tra’ metri più meritano amore che più col metro popolar consuonano, e son elemento di quello. Tali il settenario e il quinario. E più parcamente usati ne’ secoli più poetici sono il senario, il decasillabo, l’ottonario, e i quadrisillabo che è l’elemento degli ultimi due».

I.6.1. Izuzetna raznolikost Tomazeovog metričkog repertoara na koju je ukazao Soldani, a koju smo mi pokušali da dovedemo u bližu vezu s njegovom opštom teorijom metrike iznetom u traktatu *O broju*, predstavlja možda specifičan vid jedne od dve paralelne tendencije što odlikuju italijansku metriku prve polovine veka i, naročito, metriku romantičarske balade. Mislimo na izrazito *subjektivnu* upotrebu stihovnih oblika, koja se, kako smo rekli, u Tomazeovom slučaju može dovesti u vezi s pomenutim „zakonom smisla” (a i sam traktat *O broju*, i pored važnih i važećih teorijskih doprinosa koje ističe Soldani, jeste u velikoj meri osoben, subjektivan pogled na metriku). Subjektivnost zapažamo i inače u metričkoj praksi druge generacije romantičara, poglavito glede balade, gde se javlja paralelno sa suprotnom tendencijom ka *konvencionalnosti* i uspostavljanju *uzoritih* tekstova i metričkih postupaka.

Već smo u vezi s Dal'Ongarom naznačili da je za pesnike 30-ih i 40-ih godina bila relevantna romantičarska recepcija metrike 18. veka prve generacije italijanskih romantičara, poglavito najvažnijih uzora: Manconija, Beršea i Karera. Ukažimo sada da pojedine oblike forme koje su oni iznašli preuzimaju u identičnom vidu i drugi pesnici „narodnog” pravca četrdesetih godina, što se dosta dobro vidi već u izboru L. Baldačija (1958).¹ Tako, na primer, i Đulio Karkano (Giulio Carcano, 1812–1884) u *Voce d'amore* (1842, 'Glas ljubavi') preuzima Beršev „hibridni” osmostih (/A₁₀BABCD_tCD_t/), a u pesmi *La ricamatrice* ('Vezilja', iz *Canzoni popolari*, 1849) šestostih /a₈bac_tbc_t/, koji je takođe uveo milanski pesnik (u romansi *Clarina*, 'Klarina') i koji bi se mogao razumeti kao oblik nastao sažimanjem prethodne strofe. Princip „pounutrene polimetrije” jeste još lakše uočljiv u strofama /aBabCCef_tEf_t/ iz drugog dela teksta *Il piano d'Erba* ('Poljane Erbe', 1835, II. *Aurora*, 'Zora'), gde prepoznavamo sličan spoj narativne i lirске instance u okviru jednog strofičkog oblika: sekstinu u ženskim rimama, s jedne strane, i katren s alternansom rima, sa druge. Na početku šestog dela istog teksta (VI. *Addio*, 'Zbogom') javlja se varijanta „hibridnog” osmostiha s ritmičkim rimama (/sasabc_tbc_t/), dok je u strofi petog dela (V. *Tramonto*, 'Zalazak sunca'), sheme /A₁₀BAB CCD_tEED_t/, u funkciji lirskog segmenta upotrebljen udvojeni tercet /AAB_tCCB_t/: strofa, svakako, hora iz III čina Manconijeve tragedije *Adelki*, ali i karakterističan oblik Metastazijevih arija u dugom stihu (desetercu i udvojenom petercu).²

Postupkom „pounutrene polimetrije” što započinje Berševom poezijom služi se 40-ih godina i Pietro Paolo Parcanese (Pietro Paolo Parzanese, 1809–1852), pesnik iz Kampanije. On koristi „hibridni osmostih” u nekim tekstovima iz *Pesama pevača iz Vidana* (*Canti del viggianese*, 1846), između ostalog u *Muoio contento* ('Umirem srećan'), u osmercima; *Il gondoliere* ('Gondolijer'), u udvojenim petercima; i *Isolina* ('Izolina'), u osmercima. U ovom poslednjem tekstu, nakon drugog, „lirskog” katrena dolazi još jedan katren s alternansom rima, pa je shema /a₈bab cd_tcd_t ef_tef_t/, a prelaz s narativne na lirsku formu potcrtan je u svakoj strofi prelaskom s pripovedanja u trećem licu na Izolinin lirski monolog (npr. u st. 5–6: „Na balkonu jednog momka / – ona reče – ima jedan lep cvet”),³ što možemo smatrati refleksom Berševih melodramatskih versifikacionih postupaka.

Kod kalabrijskog pesnika Vinčenca Padule (Vincenzo Padula, 1819–1893) hibridna strofa javlja se s jedanaestercima (/ABABCD_tCD_t/) u pesmi *Il telaio* ('Razboj', 1848), a sličan je i jedanaesterački osmostih pesme *La pipa* ('Lula', 1849), u kojem dva katrena zamenjuju mesto, pa je shema /AB_tAB_tCD_tCD_t/.⁴ „Pounutrena polimetrija” postupak je i trećeg dela balade *L'espiazione* (III, 1864, 'Iskupljenje'). U njoj su narativni segmenti napisani u neobičnoj strofi u petercima, desetercima

¹ Baldacci 1958a.

² U udvojenim tercetima u desetercu jesu arije iz *Olimpiade* (III 4) i *Ciro riconosciuto* (II 9), dok je ista strofa u duplom petercu zabeležena u *Artaserse* (II 15) i *Demofonte* (I 3). Up. *Progetto Metastasio*.

³ Up. st. 1–8 (cit. prema Baldacci 1958a, 227): «Una sera in gran pensiero / stava sotto il pergolato / Isolina, e un cavaliero / stava a udir la intabarrato. / – Sul balcon di un giovinetto / – ella disse – è un vago fior; / oh! l'avessi, ché sul petto / lo porrei dove arde il cor! – ».

⁴ Izuzetak su st. 57–64, u kojima neparni stihovi drugog dela strofe imaju proparoksitoni završetak (/AB_tAB_tSCSC/).

i jedanaestercima /a₅A₁₀BBc₅C/, što ostvaruje izvesne „prozaične efekte” o kojima je pisao S. Bocola.⁵ Dijaloški delovi teksta podrazumevaju, kao u ranijim primerima, izrazitije ritmičke strofe i pojavu oksitonih i proparoksitonih rima. Ovde su ustrojeni u osmostihe u jedanaestercima i sedmercima prema shemi /AB_tAB_tsc_tSC_t/.⁶

Identične sheme glavnih romantičarskih pesnika nalazimo i u pomenutog Đ. Pratija, pesnika što će metričko-formalne i tematsko-motivske aspekte romantičke poezije dovesti do krajnjih konsekvenci, zbog čega će u očima predstavnika obnovljenog klasicizma 50-ih godina postati simbolom „lošeg” romantičarskog ukusa, iako će na posletku i sâm obnoviti vlastiti izraz na tradicionalnim jezičko-stilskim osnovama.

U njegovim zbirkama iz 40-ih godina nalazimo različite pesme napisane Beršeovim „hibridnim” strofama, u oblasti balade i izvan nje. Shema /a₈babcd_tcd_t/ javlja se, na primer, u pesmi *Perdonate* (‘Praštajte!’, iz *Canti lirici*, 1843) i u baladi *Storia paurosa* (‘Strašna pripovest’, iz *Ballate*, 1843), a varijantu iste strofe s parnim rimama u prvom katrenu – /A₆₊₆ABBCD_tCD_t/ – vidimo u prvom i trećem segmentu teksta *Il destino* (‘Sudbina’, iz *Ballate*). Primećujemo i različite hiperkatalektičke varijante hibridne strofe, npr. /s₈asabc_tbc_t/, u pesmi *Tristezza e speranza* (‘Tuga i nada’, iz *Canti lirici*, 1843) i /sasabc_tbc_t/, u trećem segmentu polimetrijske balade *Sara* (*Ballate*) i u *La giovinezza del poeta* (‘Pesnikova mladost’, *Canti lirici*); a pored njih i „dvanaestostih” nastao dodavanjem još jednog, obgrljeno rimovanog katrena, /a₈babcd_tdc_tef_tef_t/, u drugom segmentu balade *Fuga* (‘Beg’, iz *Nuovi canti*, 1844), kojem je nalik i oblik pesme *Arte cristiana* (‘Hrišćanska umetnost’, iz *Canti lirici*), sheme /sasasbsbsc_tsc_t/,⁷ itd.

Šestostih /abac_tbc_t/ „romanse” *Tra veglia e sonno* (‘Između jave i sna’, iz *Ballate*) i /A₆₊₆BAC_tBC_t/ balade *Il cavallo di Lara* (‘At grofa od Lare’, *Nuovi canti*), odnosno /A₅₊₅ABC_tBC_t/ iz drugog dela balade *Vendetta slava* (‘Slovenske osvete’, iz *Ballate*) upućuju, prvi, na Beršea iz „Izbeglica iz Parge” i „Klarine” (a slično je ustrojen i prvi segment „Slovenske osvete”, sheme /a₈bbc_tac_t/), drugi, na Karera iz „Kapele nevinih” (takođe u duplom petercu). Na Manconija iz „Duhova” upućuju pesme *Il poeta e i suoi pensieri* (‘Pesnik i njegove misli’, iz *Canti lirici*) i *Il poeta e la società* (‘Pesnik i društvo’, *Canti lirici*), sheme /sasasbbc_tsdsdseec_t/, dok se strofa prvog segmenta balade *Bagni di Comano* (iz *Passeggiate solitarie*, 1847), /ababccde_tfgfghhde_t/, može razumeti, kako primećuje Đovaneti, kao produžena varijanta Manconijevog „Vaskrsenja”. Slično bi se možda mogli tumačiti i „desetostisi” /sasabcbd_tcd_t/ pesama *L'uomo* (‘Čovek’) i *La donna* (‘Žena’), odnosno /sasasbsc_tbc_t/ iz *L'amore: principio cristiano unificante* (‘Ljubav: objedinjujuće hrišćansko načelo’, sve tri iz *Canti lirici*), tj. takođe kao varijacije na shemu Manconijeve *Himne* „Duhovi”.

Kompromis između subjektivnosti i konvencionalnosti naročito se jasno uočava upravo kod Pratija, koji, kako ocenjuje Đovaneti,

sve vreme nastoji da varira i komplikuje neke osnovne obrasce, da iznađe oblike koji su dobrim delom sasvim novi, ali – na neki način – takođe predvidivi. Njegove metričke postupke, na nivou celine, odlikuje, čini se, čak izvesna apstraktna kombinatorika, pa se oblici do kojih malo po malo dolazi mogu smatrati posledicom ili refleksom neke već *date komposizione logike, jednom za svagda uspostavljene*, pre nego originalnom sintezom nastalom na osnovu sasvim novih postupaka.⁸

⁵ Bozzola 2016.

⁶ Prvi deo balade (*L'espiazione* I) jeste u udvojenim trostisima /aaB ccB/, dok su drugi i poslednji deo (*L'espiazione* II, IV) u udvojenim katrenima u osmercima /asasbt sccb_t/.

⁷ Pesme iz zbirke *Canti lirici* (1843, ‘Lirske pesme’), *Canti per il popolo* (1843, ‘Pesme za narod’), *Ballate* (1843) i *Memorie e lacrime* (1844, ‘Sećanja i suze’) citiramo prema Prati 1862, a pesme iz *Nuovi canti* (1844, ‘Nove pesme’) i *Canti politici* (1852, ‘Političke pesme’) prema Prati 1863.

⁸ Giovannetti 1999, 192–193 (kurziv u prevodu naš): «Il primo autore soprattutto ci apparirà costantemente impegnato a variare e complicare alcuni *patterns* di base, a inventare forme in buona parte inaudite, pure se – in qualche modo – prevedibili. I suoi interventi metrici, nel loro insieme, sembrano persino essere caratterizzati dall'azione d'un astratto calcolo combinatorio: e le forme via via escogitate sono piuttosto conseguenze o ricadute formali d'una logica compositiva *data*, definita una volta per tutte, che non sintesi originali nate da procedure inedite».

Radi se, dakle, o sada već afirmisanim metričkim postupcima italijanske romantičarske balade kojima suštinski više nisu potrebna teorijska opravdanja poput onih koje smo videli, na primer, kod Tomazea u vezi s Manconijevim *Himnama* ili kod Karera u uvodu *Balata* (1834). Postupci nalaze opravdanje u uzusima samog žanra, u to doba već jasno definisanim, i njegovim *uzoritim* autorima. Metrički oblici kojima se ovi pesnici služe i postupci zahvaljujući kojima unose varijacije dolazeći do subjektivnih, katkad složenih i, sledeći logiku po kojoj je narodna i narodska poezija jezičko-metrički svedena, manje narodnih rešenja, stekli su, drugim rečima, nadindividualne značenjske valence što su ih činile sasvim prihvatljivim u poeziji što je deklarativno bila narodna.

U upotrebi tih oblika i postupaka moguće je uočiti, s druge strane, težnju ka većoj oblikovnoj jednostavnosti onda kada se publika kojoj se pesnik obraća jasnije odnosi na šire narodne mase, kao što smo videli kod Dal'Ongara u baladama, s jedne strane, i „popevkama”, sa druge. I kod Prati se u zbirci naslovljenoj *Pesme za narod* (*Canti per il popolo*, 1843) umesto manconijevskih udvojenih sedmostiha i osmostiha i drugih kompleksnijih strofičkih oblika javljaju, naime, jednostavnija rešenja poput katrena: npr. /Ab_tAb_t/ u *Chi ami?* (‘Koga voliš?’); /a₈b_tab_t/ u *La madre e la patria* (‘Majka i otadžbina’); /A₅₊₅B_tAB_t/ u *Le mie simpatie* (‘Moje simpatije’); kao i varijante bez alternanse rima: /a₈bab/ u *Fanciullo smarrito* (Izgubljeni dečak’); /ABAb/ u *La Galliani* (‘Galijani’). Primećujemo i oblike koji upućuju na safičku strofu, ali u udvojenim petercima: /A₅₊₅BBa₅/ u *Il savoiardo* (‘Odlazak iz Savoje’); /A₅₊₅ABb₅/ u *Condannato a morte* (‘Osuđenik na smrt’). Zastupljene su i sekstine: /A₅₊₅ABBCc₅/ u *Il delatore* (‘Doušnik’); /A₅₊₅BABCCc₅/ u *Visione* (‘Vizija’), ali i oblik *rispetta* i varijacije na njega: npr. ABABCCDDEE u *Tutto torna* (‘Sve se vraća’); ABABCCDDEEFGFG u *Confidenze da giovinette* (‘Devojačka poveravanja’); ali i AABBCCEDEDE u *Parola del vecchio* (‘Starčeva pouka’), AABBCCEDEEGHGH..., u *Sonno e amore* (‘San i ljubav’), i sl.

Ako su romantičarske metričke forme 40-ih godina veka deo opšteprihvaćenog metajezika oblika i konvencija, oblik čiju upotrebu Prati oseća da je u tom periodu potrebno pravdati jeste, pak, sonet. Da uzrok tome jesu njegovi semantički poetički efekti, ukazuju napomene iz uvoda u *Sećanja i suze* (*Memorie e lacrime*, 1844):

Kakve veze ima to što su mnogi tim haljinama [= sonetom], koje su čiste i plemenite bile, najbednije i najprostije misli ogrnuli, *pa su i same haljine počele delovati prosto i bedno?* Štošta je dobrog nažalost izašlo iz upotrebe usled zloupotrebe. [...] I tako je uvek; jer mnoštvo loših glava nagrne i sve pokvari. A da je tako samo u oblasti umetnosti! A šta je u takvoj situaciji dužnost dobrih? [...] plemenita je dužnost njihova da delaju i oni sami i da podstaknu druge da delaju da bi se povratilo ono što valja, i malo i veliko.⁹

Zanimljiv u tom pogledu jeste tekst *Lamento d'un povero padre* (‘Tuženje nesrećnog oca’) iz pomenute zbirke *Pesama za narod* (1843). Ukoliko njegovu shemu, ABABc_t BABAc_t DEDf_t EDEf_t, zabeležimo kao ABABx_t BABAx_t CDCy_t DCDy_t, u ustrojstvu pesme još lakše razaznajemo sonetnu formu koju je pesnik varirao jednostavnim dodavanjem sedmerca s muškom rimom na kraju svake stance (-ar u katrenima, -or u tercetima). Posredi jeste još jednom kontaminacija različitih metričkih tradicija o kojoj govori S. Bocola: u sonetni oblik uvodi se postupak karakterističan za kanconetu, pa se katreni, kao i terceti tretiraju suštinski kao polustrofe povezane oksitonom rimom (x_t tj. y_t). Na taj način se tradicionalni lirski oblik istovremeno prikriva, ali i potencijalno prilagođava – upravo zahvaljujući kontaminaciji – potrebama komunikacije s narodom i to putem onih sredstava koja su se još od Karera dovozila u vezu s narodu bliskom „zvučnošću”.

Dok 40-ih godina u vezi s upotrebom sonetne forme postoji, dakle, izvesna zadržka, ona će u kasnijem Pratijevom pesništvu sasvim nestati, kako svedoči njegova pretposlednja knjiga poezije, zbirka soneta *Psiche* (1876, ‘Psiha’). Do odlučnog povratka sonetu dolazi, znakovito, u periodu kada

⁹ Prati 1875, 303–304: «Che importa se molti hanno vestito di tale abito, che era casto e gentile, i più tapini e volgari pensieri, cosicché l’abito istesso sembrò volgare e tapino? Molte buone cose pur troppo caddero d’uso per tedio d’abuso [...]. Così è sempre; ché la turba dei mali ingegni irrompe e corrompe. E questo solamente avvenisse nel regno delle arti! Ma in tale condizione di fatti qual debito corre ai buoni? [...] corre quel debito nobilissimo di operare da sé e di animare altrui onde restituiscasi il bene, così nelle grandi, come nelle umili cose».

je već jasno da su Prati i, uopšte, romantičarsko poimanje poezije čija je on bio paradigmatična figura definitivno izgubili na relevantnosti jer su se društvene i političke okolnosti koje su te koncepcije iznedrile sasvim promenile. O povezanosti metrike i društvene funkcije književnosti na kojoj smo insistirali u našim tumačenjima metrike I 19¹ svedoči, drugim rečima, *ex contrario* i činjenica da onda kada se uverenje u društveni značaj književnosti i figure pesnika počinje dovoditi u pitanje i kada se italijanska poezija – s izuzetkom Kardučija – na različite načine zatvara u sebe, dolazi i do krize one metričke prakse što je bila funkcionalna angažovanoj prirodi romantičarske poezije.

Ta kriza se kod Prati ne očitava, doduše, kao potpuno napuštanje sada već konvencionalnih romantičkih oblika, pa se i u poslednjoj zbirci, *Iside* (1878), javljaju, mada u značajno manjem broju, i pesme romantičarske po duhu i formi. Krizu romantičarske poetike prepoznamo, pak, u odlučnom povratku starim lirskim formama funkcionalnim diskursu u kojem pesnik ne govori više narodu, već o sebi i za sebe.¹⁰ Povratak tradiciji i njenim formama svakako je imao svoju potporu i u klasicizmu Đ. Kardučija, koji će 1880, osvrćući se na pesničku produkciju prethodnog perioda u spisu *Deset godina unazad i Vitorio Beteloni (Dieci anni addietro e Vittorio Betteloni)*, navesti baš Prati i „Higijinu pesmu” (*Canto d’Igea*) iz drugog dela speva *Armando* (1868) kao „najzdraviji primer klasike” u italijanskoj poeziji tog vremena.¹¹ Kako ukazuje A. Roza, naznake da je klasičarsko-romantičarska polemika prevaziđena, i to suštinski u korist sinteze između novog i starog, javljaju se već u pesmi *Le due scuole* (‘Dve škole’, u *Canti lirici*, 1843), u kojoj Prati poziva da se jednostavno „govori iz srca” (*Dal cor si favelli!*).¹²

1.6.2. Opravdanost upotrebe stihovnih oblika i postupaka koje smo opisali u prethodnim poglavljima u deklarativno narodnoj poeziji za romantičarsku perspektivu, potvrđenu u praksi romantičara 40-ih i početkom 50-ih godina veka, odlučno će dovesti u pitanje Đ. Kardučij. On je, doduše, na početku i sam težio da na neki način udruži romantičarsko i klasicističko nasleđe i svojevremeno dovodio u pitanje zasnovanost same distinkcije.¹³ U otprilike isto doba takvo mišljenje delili su i Prati i, na primer, A. Aleardi (Aleardo Aleardi), koji je u predgovoru *Pesama (Canti)* iz 1864. ustvrdio da, „što se klasičara i romantičara tiče”, celu priču „nikada nije najbolje razumeo”.¹⁴ O radikalnoj promeni Kardučijevog stava svedoči pomenuti spis iz 1880, u kojem pesnik insistira na utemeljenosti same podele i tvrdi da distinkciju ne dovodi u pitanje eventualna spornost samih termina u italijanskom kontekstu.¹⁵ Antiromantičarsko stanovište on je jasno i definitivno zauzeo već sredinom 50-ih godinama i potom dosledno zastupao, a posebno je oštro kritikovao romantičarsku baladu, tvrdeći da njeni zagovornici,

slikajući lažni istok i lažni sever, lažni srednji vek i lažno viteštvo, lažnu religiju i lažni narod, i lažna osećanja i potpuno lažne kaprice sitnih umova što su sebe držali za velike i

¹⁰ Up. Croce 1914, 15–16, i odrednicu “Prati, Giovanni” (1935) u *Enciclopedia Italiana*.

¹¹ Carducci 1880, VI. Kardučijev esej prvobitno je objavljen iz dva dela u časopisu «Fanfulla della domenica» (22. februara i 28. marta 1880. godine), a potom kao predgovor *Novim pesmama* (1880) V. Betelonija (Vittorio Betteloni), gde ga mi čitamo (up. Carducci 1880 u *Bibliografiji*).

¹² Up. Asor Rosa 2009a, 605.

¹³ Up. Giovannetti 2007, 199.

¹⁴ «*Quanto ai classici e romantici, ne ho capito sempre poco. Mi pareva bensì che queste beghe domestiche degli ingegni, come quelle altre antecedenti sulla lingua, fossero, in fin dei conti, servizi spontanei che si rendevano al tedesco*» (cit. prema Asor Rosa 2009a, 605, kurziv naš).

¹⁵ Carducci 1880, VII (kurziv autorov): «Di passaggio: io mi ostino a servirmi di queste parole, *romantici* e *romanticismo*, *classici* e *classicismo* se bene un falso buon gusto tutto italiano vorrebbe non si pronunziassero più: come se, omettendo le parole, le cose non restassero, come se avesser ragione i bambini, quando, tappandosi gli occhi, credono sfuggir così alla vista o alla conoscenza altrui. Del resto, se tali denominazioni siano bene applicate in tutto, se siano bene, cioè storicamente, intese fra noi, come, per esempio, in Germania, io non debbo dire: ripeto che designano due fatti». (‘Uzgred rečeno, ja ove reči i dalje uporno koristim, *romantičari* i *romantizam*, *klasicisti* i *klasicizam*, iako bi ih, prateći lažnu i tipično italijansku modu, trebalo izbaciti iz upotrebe, kao da, kad se prećuti reč, nestaje i ono što ona označava, i kao da su u upravu deca kada misle da ih, ako pokriju oči, drugi ne vide i ne mogu prepoznati. Uostalom, da li ti nazivi sasvim dobro odgovaraju, da li se, to jest, u istorijskom smislu, ispravno shvataju kod nas, kao, na primer, u Nemačkoj, uopšte i nije važno: ponoviću samo da se oni odnose na dve stvarne činjenice.’)

moćne i želeli da ih tako i drugi vide, ništa drugo postigli nisu osim toga što su izgradili novu Arkadiju koja je najštetnija bila kad je imala najveće ambicije.¹⁶

Iako početkom 50-ih godina i sam piše tekst u kojem, kako ukazuje Đovaneti, nedvosmisleno uočavamo – i u pogledu metrike – odsudan uticaj upravo Đ. Pratija, „novelu” o *Ljubavi i smrti* (*Amore e morte*, 1852),¹⁷ već u narednim godinama će za Kardučija Pratijeva balada postati paradigmatičan primer udaljenosti italijanske preinake ovog žanra od „autentične” narodne književnosti. Do udaljavanja od istinske „narodnosti” prema njegovoj oceni je došlo nakon što su pesnici, tragom L. Karera, skrenuli s prave staze kojom je krenuo Berše i napravili otklon od sadržajnih i metričko-formalnih karakteristika svojstvenih pravom narodnom pesništvu. Te odlike će Kardučići od 70-ih godina pokušati da predoči italijanskoj publici prevodima iz strane, poglavito nemačke poezije. Držaće da nemačka balada svoje narodno poreklo otkriva kako građom, koju crpi iz istorije i nudi u jednostavnoj narativnoj formi, tako i svedenom, „monotonom” metričkom organizacijom u kojoj se gotovo nazire „detinji duh naroda”. Ona je, dakle, sušta suprotnost složenoj, polimetrijskoj baladi druge generacije italijanskih romantičara.¹⁸

Osim prevodima, pesnik će, kao što je poznato, autentičnu sliku žanra pokušati da ponudi italijanskoj publici i originalnom književnom produkcijom, počevši od „epske pesme” (*canto epico*) *Su i campi di Marengo la notte del sabato santo 1175* iz 1872. (‘Na poljanama Marenga’, prvi put objavljene u *Novim pesmama* [*Nuove poesie*, 1873]), pa sve do pomenute balade o Žofreu Ridelu (*Jaufré Rudel*, 1888), „krajnjeg ishodišta” njegovog teorijskog i književnog bavljenja ovim žanrom.¹⁹ Potraga za odgovarajućim oblikom za italijansku epsko-narativnu narodnu poeziju svejedno neće biti jednostavna i linearna, već podložna promenama i određenim unutrašnjim protivurečnostima: u konkretnim rešenjima s kojima Kardučići eksperimentišu u naznačenom periodu moguće je, štaviše, uočiti poticaje što proističu iz poezije koja se deklarativno odbacuje, a koju Kardučići prihvata „delom svakako nesvesno”, nužno se prilagođavajući već ustaljenim zakonitostima žanra u njegovoj italijanskoj recepciji.²⁰

Dug versifikaciji I 19¹ očigledan je u kasnoj baladi o Ž. Ridelu i nekoliko godina ranijoj „Legendi o Teodorihu”, čije ustrojstvo (/a₉babcd₄cd₄/ odnosno /a₉babcd₄cd₄/), kako primećuje P. Đovaneti, upućuje na Pratijevu „Strašnu pripovest” (*Storia paurosa*, iz *Ballate*, 1843), a mi bismo dodali da se istovremeno valja prisetiti i Beršea i njegovog teksta „Kajanje” (*Il rimorso*, 1827, /A₁₀BABCD₄CD₄/), čija poetika vernije odražava Kardučijevu ideju narodne epike. Ali, čini nam se da bi se već možda u vezi s pesnikovom prvom izvornom baladom, „Na poljanama Marenga” (1872), sheme /A₇₊₇ABB/, moglo govoriti o barem tipološkim sličnostima s romantičarima prve polovine veka, a posebno N. Tomazeom, u pogledu načina promišljanja o formi.

¹⁶ Ove navode, sadržane u uvodu izdanja pesama A. Policijana koje je priredio Kardučići (*Delle poesie toscane di messer Angelo Poliziano*, Firenze, Barbèra, 1863), citiramo prema Giovannetti 2007, 191: «[...] le quali, rappresentando un falso oriente e un falso settentrione, un falso medio evo e una falsa cavalleria, una falsa religione e un falso popolo, e falsi sentimenti e falsissimi ghiribizzi di cervellini che si credevano e volevano apparir grandi e robusti, ad altro non riuscirono in somma che a rinnovare una arcadia tanto più nociva quanto più pretensiosa».

¹⁷ Up. Giovannetti 2007, 191, 198–200.

¹⁸ Up. *Isto*, 192–194.

¹⁹ *Isto*, 196.

²⁰ To je glavna hipoteza Đovanetijevog priloga o Kardučiju i romantičarskoj baladi. Up. Giovannetti 2007, 209: «Il rilievo è sintomo di una situazione più generale, che vede Carducci coinvolto non del tutto residualmente in un clima romantico. E magari contro le sue stesse intenzioni, cioè in un modo almeno in parte inconsapevole» („Ova činjenica simptom je jednog opšteg stava, odnosno okolnosti da je Kardučići pod uticajem romantičarske klime, i to ne samo njenog odjeka. A možda i protiv svoje volje, to jest barem delom nesvesno.”), kao i *Isto*, 216–217 (kurziv autorov): «Ma forse è anche vero che in tal modo è ribadito un principio operativo che, come critico e storico letterario, Carducci forse più di altri ci ha permesso di verificare: essere cioè gli imperativi ‘modulanti’ di un genere – vere e proprie *invarianti* che agiscono nel tempo – almeno in parte indipendenti dalla volontà degli autori». („Ali možda je takođe tačno da sve ovo potvrđuje jednu zakonitost čiju utemeljenost kod Kardučija, kao kritičara i istoričara književnosti, možemo proveriti možda pouzdanije nego u drugih pisaca: to da žanr poseduje, to jest, vlastite „oblikovne” imperative – prave pravcane konstante koje delaju u vremenu – što su barem delimično nezavisne od volje autora.”)

Ključnu ulogu u izgradnji narodne forme Kardučić u ovom tekstu poverava pre svega stihu, dvostrukom sedmercu odnosno (italijanskom) *aleksandrincu*, pozivajući se na istoriju njegove upotrebe u široj, evropskoj pesničkoj tradiciji. Podsetimo da je dvadeset godina ranije, u traktatu *O broju*, o ovom stihu u kontekstu narodne književnosti pisao i Tomazeo²¹ i upravo u njemu prepoznao realizaciju „prirodnog” (i samim tim i narodnog) apsolutnog modela u osnovi svake versifikacije, a tu tezu potkrepio takođe književnoistorijskim argumentom. Naveo je, pri tome, kao Kardučić, srednjovekovnu religioznu poeziju i pesničku produkciju na venecijanskom kao primer recepcije ovog stiha u staroitalijanskom pesništvu, a komedije P. Kjarija (Pietro Chiari, 1712–1785) kao jedan od primera novije upotrebe, premda o njima izriče negativan sud, kao i Kardučić.²²

I kada Kardučić ubrzo potom bude napustio distih italijanskih aleksandrinaca u korist osmeračkog katrena /s8asa/, prevodeći „Grobnicu u Buzentu” (*Tomba nel Busento*) A. fon Platena (August von Platen [1796–1835], *Das Grab im Busento*, 1820), u fokusu će mu i dalje biti pitanje stiha. Iako u distisima parno rimovanih udvojenih osmeraca (/A₈₊₈A/) izvornika razaznaje osmerački katren /p8apa/, oblik stare španske poezije koji je kao prevodni oblik u *Romansama* iz 1837. upotrebio i Berše, Kardučić u svom prevodu radije bira rešenje vernije metru originala, tj. udvojeni osmerac (ali će izdavač, „iz estetskih razloga”, pesmu na kraju ipak grafički razlomiti na katrene).²³ Takvim odabirom on se približava, međutim, ne samo metru izvornika, kojeg, uostalom, donekle menja tako

²¹ Up. Tommaseo 1968, 1027–1028 (kurziv naš): «Non so se dai Provenzali o dai Greci togliessero gl’Italiani quel metro, o lo trovassero da sé, che può essere. Ciullo d’Alcamo, che è del Dugento, ha tre settenari doppi, due endecasillabi [...]. *Iacopone da Todi*, [...] *usa volentieri quel metro*, con quattro rime: e la prima metà, il più, termina in isdruciollo, ma talvolta in piano come nel Goldoni e nel Chiari. *In qualche poesia veneziana antica rincontrasi questa forma*: ma poi dispare, in fin che al Martelli non cade in mente d’usarla per imitazione infelice del metro di Francia. Caduto nelle mani del Chiari quel povero verso è fatto segno agli scherni de’ Granelleschi [...]. *Ma la colpa è del Chiari, non già del metro*». („Ne znam da li su od Provansalaca ili od Grka preuzeli Italijani ovaj stih ili su ga sami iznašli, što je takođe moguće. Čelo D’Alkamo, pesnik 13. veka, koristi tri udvojena sedmerca s dva jedanaesterca [...]. Jakopone Da Todi, [...], često koristi taj stih, dvostruko rimovan. Prvi polustih najčešće se završava daktilski, ali nekad i trohejom, kao kod Goldonija i Kjarija. *U nekolikim starim venecijanskim pesmama pojavljuje se takođe ovaj oblik*, ali potom zamire, sve dok se Marteli ne seti da ga upotrebi u svojoj neuspeloj imitaciji francuskoga stiha. U Kjarijevim rukama nesrećni stih postao je predmetom poruge pesnika Akademije Granelleski [...]. Ali za to je kriv Kjar, a ne sam stih.”)

²² Up. Carducci 1873, 125–126 (kurziv naš): «Anche il metro ho desunto dal secolo decimoterzo: è l’alessandrino che allora fu il metro specialmente epico di tutta quella Europa che aveva poesia scritta, anche dell’Italia, ove tutta quasi la poesia didascalica e religiosa del periodo dialettale veneto e lombardo e in parte anche la popolare o mezza popolare del centro e di Sicilia fu scritta in alessandrini. L’alessandrino rimase il metro della poesia francese: che per ciò? Riconquistiamolo anche per noi come han fatto i tedeschi. [...] In Italia l’alessandrino fu riportato, nella sua forma un po’ troppo academica, da Pier Jacopo Martelli; la cui verseggiatura drammatica, del resto, non è poi tanto brutta e monotona come ripetono tutti quelli che non l’hanno letto. Con uno stile colorito e nervoso o bizzarro, com’è talvolta quel del Martelli, l’alessandrino fa buona prova: scomparisce e diventa insoffribile quando serve a uno stile sciatto e sciamannato; e però acquistò mala voce fra noi specialmente per la infelice versificazione e lingua di certe commedie del Goldoni e del Chiari. Al racconto epico, se v’entri un po’ d’elemento drammatico, l’alessandrino pare a me che serve forse meglio dell’endecasillabo scioltto». („I stih sam preuzeo iz 14. stoleća. Posredi je aleksandrinac što je u Evropi toga doba bio stih epike gde god je postojala pisana poezija, pa tako i u Italiji, gde se u aleksandrincu pisala gotovo sva didaktička i religiozna poezija Veneta i severne Italije u doba književnosti na dijalektu, a delom i narodna ili polu-narodna poezija srednje Italije i Sicilije. Aleksandrinac se zadržao [jedino] u francuskoj poeziji. I onda? Povratimo ga i mi ko što su učinili Nemci. [...] U Italiji je aleksandrinac oživeo, u obliku možda pomalo suviše akademskom, Pjer Jakopo Marteli, čije dramsko stihotvorstvo, uostalom, i nije toliko ružno i jednolično kako uporno tvrde oni što ga nikad nisu čitali. Sa živopisnim i nervoznim i neobičnim stilom, kakav katkad nalazimo kod Martelija, aleksandrinac se dobro slaže; zamire i postaje mrzak kada se udruži s nebrušenim i zapuštenim stilom; upravo iz tog razloga izbio je kod nas na loš glas, a najviše zbog lošeg stihotvorstva i jezika pojedinih Goldonijevih i Kjarijevih komedija. Epskom pripovedanju, ako se priroda i pokoji dramski element, aleksandrinac po mom mišljenju pristaje možda više nego nerimovani jedanaesterac.”)

²³ Up. Carducci 1873, 127–128: «Noto ciò, perché, essendomi proposto di serbare alle poesie tedesche che traduco lo stesso numero di versi e possibilmente lo stesso metro originale, l’ho fatto anche in questa, con di più l’obbligo impostomi di terminare con uno sdruciollo la prima e la terza tetrapodia. E avrei voluto che la strofe della traduzione apparisse stampata in forma di distico composito, come apparve la prima volta che la pubblicai nel. 3 del *Mare* (Livorno, 14 luglio 1872): ma il tipografo, che ha anch’egli le sue ragioni estetiche, non ha voluto». („To napominjem jer sam, pošto mi je namera bila da u prevodima ovih nemačkih pesama zadržim isti broj stihova i po mogućstvu istu vrstu stiha kao u originalu, tako postupio i ovde, namećući sebi, uz to, obavezu da mi prva i treća tetrapodija završavaju daktilski. Hteo sam, takođe, da strofa prevoda bude razlomljena na distihe složenih stihova, onako kako je prevod štampan kad sam ga prvi put objavio, u trećem broju „Mora” (u Livornu, 14. jula 1872). Izdavač, koji i sâm, međutim, ima svoje estetske razloge, nije se složio.”)

što uvodi u neparne polustihove ritmičku rimu koje nije bilo u originalu (prema shemi /A_{8s+8A}/ odnosno /s₈asa/), već opet i Tomazeu. Dalmatinski je pesnik takođe uviđao ekvivalenciju između katrena prostih i distiha složenih stihova pa je, kako smo videli, Saviolijev katren /sasa/ tumačio kao italijanski ekvivalent parno rimovanom „opštem” grčkom stihu /A_{7s+7A}/. Pri tome je davao prednost udvojenim stihovima, držeći da su „instinktivni” izraz urođenog osećaja za metar i ritam, naročito ukoliko se, kako upravo čini Karduč, hiperkatalektički polustihovi smenjuju s akatalektičkim.

Napomenimo i da je stih balade o Ridelu, deveterac, u 19. veku prvi upotrebio opet Tomazeo, u pesmi „Mani tek el fares” (*Mane, Thecel, Phares*) iz 1837. (i pre, dakle, Manconija i himne „Svi sveti” [*Ognissanti*], nastale posle 1847).²⁴ A samu upotrebu „novog” stiha u strofi poznatoj ranijoj poeziji (tj. u Beršeovom „hibridnom” osmostihu) možemo dovesti u vezu s karakterističnim načinom inoviranja strofe o kojem smo govorili u vezi s romantičarskim inovacijama.²⁵

Paralele s Tomazeom možemo primetiti i u baladama *Gherardo e Gaietta* ([1881], ‘Gerardo i Gajeta’, /AAAX_{9x8}/) i *Ninna nanna di Carlo V* (1887, ‘Uspavanka za Karla V’, /AAAX/). U drugoj baladi Marteli prepoznaje arhaičnu zejelsku ili sehelsku balatu (it. *ballata zagialesca*),²⁶ odnosno primer *metričke arheologije*. To je još jedna praksa koju je u 19. veku započeo Tomazeo, a koju Karduč primenjuje i u prevodu balade *Passo di Roncisvalle* (‘Ronsevalski klanac’) iz 1881, ustrojenim u strofe (tj. odsečke odnosno *lasse*) /p₈a₁p_ai₁p_ai₁p_ai₁/, gde je eksperimentisao i s asonancom. Podsetimo da je njenu estetsku vrednost, suprotno Berše, koji je govorio o „monotonij i bleđoj asonanci”,²⁷ istakao dalmatinski pesnik-teoretičar.²⁸ Kako zapaža Đovaneti, u „Ronsevalskom klancu” Karduč je povremeno narušavao fiksni raspored naglasaka u osmercu (tj. naglasak na trećem, pored obaveznog na 7. slogu). Primetimo da se u tom pogledu pesnik opet razilazi s Beršeom, koji je u prevodu *Starih španskih romansi* labavije normiran španski osmerac zamenio italijanskim, a približava Tomazeu, koji je u svom traktatu promišljao o mogućnosti ritmički slobodnijeg italijanskog osmerca (bez naglasaka na trećem slogu).²⁹

Detaljnijim poređenjem Tomazeovog i Kardučijevog teorijskog i književnoistorijskog bavljenja specifičnim aspektima „narodne” metrike, koje mi u ovoj prilici ne možemo poduzeti, mogle bi se verovatno rasvetliti i druge zajedničke crte dva pesnika. Za naše razmatranje ključne su, međutim, suštinske razlike između dva književnoistorijska momenta u kojima oni stvaraju, ili, kako Karduč kaže u pomenutom spisu iz 1880, „Ko se još seća italijanske poezije od pre deset, jedanaest godina? Ili, bolje, ko se još seća Italije pre 1870?”.³⁰ Ta dva različita trenutka određuju i podjednako

²⁴ Soldani 2016, 570–571 i 571 n. 34.

²⁵ Kako primećuje i Giovannetti 2007, 196.

²⁶ Martelli 1995, 672. U vezi s ovom vrstom balate up. Beltrami 2011, 284–285 (i relevantnu bibliografiju navedenu u *Isto*, 421).

²⁷ Up. predgovor *Starim španskim romansama* u Berchet 1911, 117 (kurziv naš): «[...] se pure per aggiunta non vuolsi pigliare l’inconcludente sostituzione del nostro ottonario accentuato all’ugual verso spagnuolo, ma senza accenti, e quella delle rime variate, in luogo della monorima in ‘ia’ e della invariata, monotona e smorta assonanza. Ed anche nell’usare delle rime mi sono studiato d’imitare la trascuratezza popolare col non essere schizzinoso nella scelta e collo ammetterle quali venivano da sé, ora piane ora tronche». („[...] osim ako kao dodavanje ne treba držati to što sam upotrebio naš osmerac umesto odgovarajućeg španskog stiha, koji nema [fiksne] naglaske, i varirao rime, namesto nagomilane rime na -ia i ujednačene, monotone i blede asonance. U načinu rimovanja trudio sam se takođe da oponašam narodnu neuglađenost time što nisam bio preterano izbirljiv u odabiru rima pa sam ih prihvatao kako su mi dolazile, čas muške, čas ženske.”)

²⁸ Up. Tommaseo 1968, 1034.

²⁹ Up. Tommaseo 1968, 1052: «Una delle leggi del moderno ottonario è l’accento sulla terza; e pure Latini e Greci e i vecchi Italiani e gli Spagnuoli e i Francesi tuttodi non l’osservano. Chi dice che quella maniera di verso, alternato all’ottonario più saltellante, non aiuterebbe la musica a nuovi trovati?» („Jedno od pravila današnjeg osmerca jeste naglasak na trećem slogu. Pa ipak, to pravilo Latini i Grci, stari Italijani i Španci nisu poštovali, a Francuzi ne poštuju ni danas. Možda bi tako ustrojen stih, izmešan s poskočnim osmercima, uneo u muziku [stih] izvesne novine?”)

³⁰ Up. Carducci 1880, I: «Chi si ricorda più della poesia italiana di dieci o undici anni sono? o, meglio, chi si ricorda più dell’Italia d’avanti il 1870? Il nostro secolo corre — corra anche la frase — a rotta di collo; e poi fra i noi d’oggi e i noi di ieri caddero valanghe da fermare e far ritorcere ben altri fiumi che delle rime e dei versi. I bimbi che nacquero in quell’anno non han per anche pubblicato, ch’io sappia, le loro disillusioni in elzevir; ma a quell’anno noi pensiamo con un sentimento faticoso di lontananza, con in cuore la esclamazione manzoniana, *tanto secol vi corse sopra!* [*Il nome di*

važne razlike u pogledu semantičkih valenci karakterističnih romantičarskih oblika u drugoj polovini veka. Kao što smo pomenuli, na romantizam će italijanski pesnici gledati, „počevši od 50-ih godina veka, kao na uopštenu pojavu od koje valja napraviti otklon”, što će dovesti do povratka klasicističkim formama u „funkciji polemike protiv [...] poezije u romantičarskom duhu”.³¹ Povratak tradiciji bilo je istovremeno udaljavanje od oblika karakterističnih za I 19^a (npr. kod autora tzv. *Pedantskog društva*, *Amici pedanti*), a u tome možemo videti još jednu potvrdu da su romantičarski oblici postali jasno obeleženi poetikom koja ih je iznedrila i da definitivno nisu bili „prazne forme”. Relevantno u tom pogledu jeste zapažanje P. Đovanetija, koji primećuje da zahvaljujući metričkom obliku jeste „moguće uvideti veze koje bismo u suprotnom mogli propustiti” između nekih Kardučijevih tekstova i pojedinih romantičarskih balada I 19^a (npr. između *Comune rustico* i Pratijeve *Convegno degli spiriti*),³² koje se katkad prizivaju s polemičkom namerom samim stihovnim oblikom. U takvim bismo slučajevima mogli govoriti o pravom *metričkom citatu* koji ostvaruje kritički naboj zahvaljujući vlastitim poetičkim semantičkim valencama, tj. činjenici da je označen datim tekstom, žanrom ili poetikom.

Bilo da govorimo o svesnom ili nesvesnom nadovezivanju na romantičare I 19^a ili eventualnim tipološkim sličnostima, ključni aspekt bavljenja narodnom formom kod Kardučija jeste upravo intertekstualnost i literarnost samog postupka, što i jesu, kao što je poznato, karakteristične osobine pesnikove poezije uopšte. Ako je, dakle, u prvoj polovini veka promišljanje o tome šta bi to bila narodna forma imalo za cilj da književni kôd prilagodi određenoj publici, „narodu” na različite načine shvaćenom, nezavisno od tog što se i kod tih autora predstava o adekvatnoj narodnoj formi temeljila redovno na nekoj apriornoj književnoj ideji i u praksi nužno sameravala s „pritiskom” starog književnog sistema, kod Kardučija se promišljanje o istom problemu odvaja od pitanja specifične publike i formira jedino s obzirom na određeno književnoistorijsko i književnokritičko stanovište. Postupci, argumenti, pa čak i forme mogu biti identični, ali je njihov opšti smisao bitno drugačiji.

Maria, v. 60]» („Ko se još seća italijanskog pesništva od pre deset, jedanaest godina? Ili, zapravo, same Italije pre 1870? Naše doba juri napred – pa što ne bi i reč – strmoglavom brzinom; između nas juče i danas survale su se lavine što su ustavile i preusmerile i mnogo veće reke no što su pesme i stihovi. Deca što su se rodila te godine još uvek ne štampaju, koliko mi je poznato, pesme o svojim razočaranjima; a mi na tu godinu mislimo s mučnim osećajem daljine, a u srcu nam odzvanja Manconijev uzvik, *toliko vremena otada je prošlo!* [iz „Imena Marijinog”, st. 60]”)

³¹ Up. npr. Capovilla 2021, 340: «Verso la metà del secolo il gruppo toscano degli ‘Amici pedanti’ propugnava un sistematico recupero di modi classicheggianti, in funzione polemica rispetto alle presunte o reali degenerazioni della poesia di ispirazione romantica: quella poesia che, sempre a partire dagli anni '50, era considerata un fenomeno generalizzato da cui differenziarsi mediante la ripresa di suggestioni arcadiche (e di banalizzanti influssi leopardiani) anche da parte della cosiddetta ‘scuola romana’, la quale giunse a incidere sulla poesia dei fratelli Giuseppe (1840-1867) e Giambattista Maccari (1832-1868)». („Sredinom veka toskanski pesnici *Pedantskog društva* zastupali su sistematičan povratak klasicističkoj poeziji, polemišući s navodnim ili stvarnim negativnim uticajem romantički nadahnute poezije; na nju je, počevši od 50-ih godina, gledala kao na uopštenu pojavu od koje valja napraviti otklon i tzv. *rimsku školu*, koja je ostvarila uticaj na pesništvo braće Đuzepea (1840–1867) i Đambatiste Makarija (1832–1866).”)

³² Giovannetti 2007, 210–211.

2. RECEPCIJA STALNIH METRIČKIH OBLIKA U SRPSKOJ I HRVATSKOJ POEZIJI DRUGE POLOVINE 19. VEKA (SH 19²)

Ispitujući poetiku versifikacionih postupaka italijanskih romantičara u prvom delu ove doktorske radnje, nastojali smo da pokažemo da metrički odabiri koje ovi pesnici prave jesu u bliskoj vezi s njihovom kulturnom i stilskom orijentacijom, ali i to da oni tu orijentaciju iskazuju prvenstveno posredstvom semantike stiha: tako što, drugim rečima, *starim formama* pripisuju *nova značenja* i *tumače ih* kao oblike narodne, „autentične”, „prirodne”. Došli smo, zapravo, do sličnih zapažanja koja nalazimo u prilogima o (meta)metrici srpskog i hrvatskog pesništva romantičkog razdoblja. I u ovim književnostima proučavaoci stiha uočili su „podudaranja među ideološkim i oblikovnim stavovima”,¹ odnosno ono što je Z. Kravar upečatljivo definisao kao „inozemnu politiku stihom”.²

Usled pobede narodnog pravca u književnosti, srpski i hrvatski su romantičari odlučno zastupali metriku narodne pesme. Kao italijanski pesnici prve polovine veka, i oni su svoju idejnu usmerenost nastojali da saopšte i posredstvom metrike. Kako smo podsetili u uvodnim razmatranjima (up. odeljak I §1.5.), prema S. Petroviću je u praksi, međutim, njihova versifikacija više proizvodila „efekat [...] potpune privrženosti izvornim narodnim uzorima”,³ nego što je tim uzorima zaista bila privržena. „Ogolivši izabrane osobine usmene narodne versifikacije”, ovi su ih pesnici koristili „na istaknut, pažljivo označen ili pretjeran način”. Odbacivali su postupke poput opkoračenja jer je bilo „znak negativnog stava” prema deklarativnom modelu, ali su, s druge strane, slobodno koristili alternansu rima, koja je bila „u mnogo čemu podjednako tuđa osnovnoj strukturi narodnog stiha ali neopterećena sličnim konotacijama”.⁴

Ove tvrdnje mogli bismo delimično preformulisati kako bismo istakli jedan važan aspekt preosmišljanja metričkih formi do kojeg je došlo sredinom 19. veka. Romantičarski pesnici ponudili su, naime, pre svega jedno novo *tumačenje* stihovnih oblika srpske i hrvatske književnosti. Oblici poput jamskih stihova postali su nespojivi s duhom jezika i, dakle, „strani”, jer ih usmena pesma nije poznavala, a jednako su tumačeni i stalni oblici pesme što su bili uobičajeni u prethodno doba.⁵ Stihovi poput asimetričnog deseterca i simetričnog osmerca, 10(4 + 6) i 8(4 + 4), s druge strane, mogli su biti pouzdana veza versifikacije tih pesnika s novouspostavljenim narodnim kanonom.

Da srž novine leži upravo u novom tumačenju, sugerše to što su se i jedan i drugi „tip” oblikâ javljali i u poeziji prethodnog razdoblja, ali s drugačijim asocijacijama. Pesnici prve polovine veka nisu mislili o jambu kao vrsti ritma koja je neprikladna srpskom jeziku (up. Ružić 1975), zbog čega je, između ostalog, najraniji srpski prevod Dantea, prepev K. Nikolajevića iz 1845,⁶ u jamskom jedanaestercu. Asimetrični deseterac pesnici toga vremena koristili su i bez jasnih asocijacija na usmenu poeziju. J. Došenović, na primer, deseterac je mogao upotrebiti za didaktičku odu u safičkoj strofi,⁷ a J. Pačić u ljubavnoj petrarkističkoj lirici, o čemu će biti više reči.

Dodelivši usmenoj versifikaciji počasno mesto u vlastitom sistemu, romantičari su je u izvesnom smislu počeli posmatrati izolovano od ostatka metričkog nasleđa, iako je između „narodnog” i „učenog”, „domaćeg” i „stranog” oduvek bilo nekakvog prožimanja. Ne treba zaboraviti da najstarije pouzdano pisano svedočanstvo o asimetričnom desetercu nalazimo u zdravici incipita *Naš gospodin poljem jizdi iz Ribanja i ribarskog prigovaranja* (1568) P. Hektorovića, dela u kojem se pesnik ugleda, osim na narodne, i na renesansne italijanske uzore, bio to prevashodno žanr ribarske

¹ Petrović 1986, 286.

² U citiranom radu (Kravar 1998) što je naslovljen upravo „Inozemna politika stihom. Strano i domaće u hrvatskoj versifikaciji 19. stoljeća”.

³ Petrović 1986, 285.

⁴ Isto, 286.

⁵ Up. Paripović 2013, 118: „Drugom polovinu 19. veka obeležiće prekid širenja stalnih oblika, pa će većina njih ili iščeznuti iz srpske romantičarske poezije ili se prilagoditi autohtonoj tradiciji, naročito po pitanju stiha. Opirući se repertoaru evropske pesničke tradicije, zbog usmerenosti na jačanje nacionalne književnosti, često su naši pesnici pribegavali parodiranju oblika u tim oblicima samim [...]”.

⁶ Nikolajević 1845.

⁷ Tako je u sedmoj odi *Liričeskijh pjenija* (koju čitamo u Došenović 1809, 93–103). Up. prvu strofu (*Isto*, 93): „Sreća s tobom... srećna Nevestice! / Čujem da si brzo i ti majka, / da ćeš skoro poroditi ranka / milo čedo tvoje”.

ekloge na latinskom napuljskog pesnika J. Sanacara (Iacopo Sannazaro, 1457–1530) ili neki drugi (a valja pri tome podsetiti na zanimljivu okolnost da i sami ribari koji izgovaraju zdravicu, Paskoj i Nikola, u svojim pesmama „mudruju” i pokazuju učenost).⁸ Ilustrativan primer jeste i recepcija poljskog trinaesteraca, stiha koji je u 18. veku prilagođen srpskoj versifikaciji na podlozi usmenog sedmerca i šesterca, ali nije zato prisvojio tradiciju narodnog stiha i metimetrički,⁹ što takođe rečito govori o činjenici da su „učena” i „narodna”, „strana” i „domaća” metrika istorijski bile isprepletane i da u recepciji nisu uvek nužno bile opterećene asocijacijama na vlastite izvore.

Izuzetno zanimljivo Petrovićeva zapažanja o različitoj recepciji formi i postupaka što su jednako bile strane narodnoj postavci vraćaju nas na ona suštinska pitanja koja smo postavili o italijanskoj „narodnoj” formi: zašto je kancona „nepristupačna laicima”, a udvojeni osmostisi „Duhova” to nisu, iako i jedna i druga forma jesu zapravo jednako komplekse i „umetne”? Ili: zašto Dal’Ongaro, kada peva „narodu”, koristi *rispetto*, ali ne i sonet, ako je sonet, kako veruje, ponikao iz *rispetta* i od njega se ustrojstvom i ne razlikuje mnogo? Isto tako: ako Berše u *Poluožbiljnom pismu* učenog pesnika naziva Parižaninom i njegovoj poeziji poriče bilo kakvu vezu s istinskim nacionalnim duhom, zašto onda u svojoj „narodnoj” poeziji i sam pribegava, kako smo videli (III §1.2.), metričkom nasleđu melodrame što je poniklo među tim istim učenim pesnicima?¹⁰

Možemo reći da promišljamo o problemu iste vrste ako se u vezi s metrikom SH 19² zapitamo: ako P. Preradović kaže, pribegavajući istoj vrsti metafore kao i Berše, da ne želi da njegov prevod Dantea bude „tuđinac” u sopstvenoj kući i odbija da koristi jedanaesterac jer je „našem jeziku neprikladan”, zašto onda u izvornim pesmama koristi safičku strofu, i to u jedanaestercu? Ili, ako se vratimo na Petrovićev primer, kada su i opkoračenje i alternansa rima podjednako tuđe kanonskom modelu, zašto pesnici SH 19² alternansu rima ipak prihvataju? Ova specifična pitanja možemo svesti na opšti problem koji glasi: od čega zavisi to što od nekoliko oblika što su jednako *tuđa kanonu* zasnovanom na ideji narodnosti jedan postaje i *tuđinac*, a drugi ne?

Jedan moguć odgovor nagoveštavaju zaključci do kojih smo došli u „italijanskom” delu ovog rada. Naša analiza poezije I 19¹ sugerise, naime, da su italijanski romantičari nesmetano koristili metričko nasleđe što im je stavljala na raspolaganja ranija pesnička tradicija suštinski kad god je to bilo moguće. To se posebno dobro vidi u okolnosti da se nisu libili da pribegnu ni oblicima najviše označenim klasičnom tradicijom ukoliko je njihov odabir na neki način bilo moguće opravdati. Upečatljiv primer jeste Tomazeo, koji preuzima identične sheme Petrarkine kancone i Kavalkantijeve balate jer se javljaju u tekstovima kojima on u vlastitoj književnoistorijskoj viziji može pripisati attribute „narodnosti”, „autentičnosti” i „prirodnosti”. Ovu slobodu na planu metrike zasigurno možemo delom objasniti pomenutim „zakonom smisla”, tj. subjektivnošću koju su romantičari zastupali.

Čini se ipak da taj razlog odnosno pitanje subjektivnosti moramo dovesti u vezu s problematičnošću same koncepcije „narodnosti” kakvu su afirmisali romantičari. Apstrahovanjem narodne/usmene književnosti odnosno narodnosti kao kategorije iz sveukupnosti književnog sistema, u kojem je „narodno” od „učenog” manje jasno odeljeno nego što su to mislili romantičari, ovi pesnici zamislili su model koji bi ih u praksi isuviše ograničavao. Tako koncipirana narodnost zapravo je nosila sobom ograničenja koja pesnici nisu bili spremni da prihvate ne samo zbog romantičarske subjektivnosti, već zbog subjektivnosti kao prerogativa pesnika kao takvog.

Ove preliminarne zaključke ispitaćemo i na građi iz srpskog i hrvatskog romantizma, fokusirajući se pre svega na pesnike koji su prevodili italijansku poeziju. Ti pesnici naročito su

⁸ O mogućim Hektorovićevim uzorima u ovom delu i njegovom odnosu prema tim uzorima, up. J. Torbarina, *Hektorovićeva „Ribanje” u kontekstu evropske književne tradicije*, u „Forum: mesečnik Razreda za književnost HAZU”, god. 8, knj. 17, br. 3, 1969, str. 325–354.

⁹ Up. Petrovićev rad o poljskom trinaestercu u Petrović 1986, a o odnosu tog stiha s metrikom i metametrikom narodne pesme up. posebno str. 261.

¹⁰ Up. Berchet 1816, 22 (kurziv naš): «La seconda [classe d’individui] che racchiude in sé quei pochi, i quali escono della comune in modo da perdere ogni impronta nazionale, vuole bensì essere rispettata, ma non idolatrata, ma non temuta». („Drugu [skupinu pojedinaca], koja obuhvata one malobrojne što toliko odstupaju od proseka da gube svaki trag svoje nacije, valja takođe poštovati, ali joj se ne treba klanjati, niti od nje strepeti.”)

pogodni za promišljanje o odnosu subjektivnosti i deklarativne „narodnosti” jer je sameravanje upravo s italijanskim pesnicima, u prvom redu Danteom, Petrarkom, Đ. Leopardijem i A. Manconijem, značilo i sameravanje s jampskim jedanaestercem i stalnim oblicima pesme, tj. oblicima što su u SH 19² postali obeleženi kulturnom i stilskom orijentacijom koju je romantizam nastojao da prevaziđe.

Te pesnike za potrebe naše postavke možemo svrstati u dve skupine. Za prvu od njih paradigmatici su M. Pucić i S. Buzolić (III §2.1.), koji su naročito zanimljivi za razmatranje recepcije italijanskih oblika iz ugla narodno/učeno, strano/domaće jer stvaraju u dubrovačko-dalmatinskom kontekstu, neraskidivo vezanom s italijanskom književnošću i kulturom, u kojem romantičko razdvajanje „narodnog”, „slovinskog” i „učenog”, „italijanskog” zadobija drugačiji smisao. Za drugu grupu pesnika, koja bolje odražava glavni tok srpskog i hrvatskog romantizma, paradigmatične figure jesu B. Radičević i P. Preradović (III §2.2.). Oni su na odlučan odredili način na koje su ove književnosti pojmile i u praksi ostvarivale ideal narodnosti i samim tim odsudno uticali i na prevodioce što su nastojali da „odomaće” italijanske pesnike, iako su obojica svoj pesnički put započeli posredstvom nemačke poezije i na nemačkom, a interesovanje za strane književnosti održali i kasnije. Posredno nam o metričkim razlozima ovih pesnika govore prvi prevodi poezije u jambu, kao i prepevi iz oblasti književnog prostora na srpskom i hrvatskom koji održavaju deseteračku tradiciju i u poslednjim decenijama 19. veka i na počecima 20. veka, ali i sami pokazuju, kako ćemo pokušati da ukažemo, znake postupnog osipanja modela usmene poezije i versifikacije (III §2.3.).

2.1.1. Pesničke i idejne nazore Dubrovčanina Mede Pucića (Orsatto Pozza), koji se u svojim putovanjima dobro upoznao s evropskom kulturom svoga vremena, možda su najsnažnije oblikovale njegove studije i boravak u Italiji, gde je stupio u kontakt, između ostalog, s pesnicima o kojima smo govorili i mi u prvom delu rada, F. Dal'Ongarom i N. Tomazeom. Zanimljivo je i vredno pomena to da je Pucić baš u Italiji, preciznije u Padovi, a zahvaljujući J. Kolaru, uvideo da njegovom pesničkom bavljenju cilj valja da bude ne „pjesnički lovor [...], niti pohvala”, već „književna izobrazbenost puka”, posredstvom koje taj puk „vriedan postaje nazvati se vlastit”.¹¹ Mi ćemo se ovom prilikom usredsrediti na metrički aspekt njegovog stvaralaštva, koji nam može pružiti nove uvide u poeziju ovog zanimljivog pesnika kojem u literaturi i nije posvećeno mnogo radova. Za nas su Pucićeve versifikacioni postupci, međutim, relevantni nadasve zato što se mogu smatrati paradigmatičnim primerom odnosa romantičkih pesnika prema „stranom” i „domaćem” u pesništvu njihovog vremena, i pored specifičnosti na koje ćemo ukazati.

Među pesnicima SH 19² Medo Pucić spada u one koji se ističu po naročitoj otvorenosti ka stalnim oblicima pesme italijanskog porekla. U *Pjesnama* iz 1862, posvećenim „najboljem slovinskom pjesniku, *narodu*”,¹² javljaju se tekstovi u formi *soneta* (preko dvadeset primeraka, nastalih 40-ih i početkom 50-ih godina), *toskanske oktave* („Karađurđica” [1847–1850] i „Petrogradu” [1852], obe u desetercima), *Danteove tercine* („Pesma na grobu Danta Alighiera” [1848] i segment novele u stihu *Cvijeta* [1864]) i *slobodne kancone* (u prevodima Đ. Leopardija, ali možda, kako ćemo pokušati da pokažemo, i u pesmi „Jelačiću banu” [1849]). U istoj zbirci nalazimo i strofe koje se formama I 19¹ približavaju barem u morfološkom pogledu: *sektine* (*ababcc*),¹³ među kojima, kako ćemo videti, i varijante uporedive s onima kojom se služila i italijanska romantičarska balada; kao i forme kakve bi se mogle naći u repertoaru arije ili kanconete: *udvojeni trostisi* (u pesmi koja nosi samo podatak o mestu i vremenu nastanka, *Bagni di Lucca 1847*, u četvercima s alternansom rima /a₄ab₁ : ccb₄/) i *udvojeni petostisi* (u drugoj „Bosanskoj davoriji”, u osmercima takođe s alternansom rima, sheme /a₈a₁bbc₁/, gde rima *c*, odnosno ceo stih u funkciji refrena, povezuje sve strofe). Polimetrijskog je ustrojstva pomenuta novela *Cvijeta*, a oblike što se u okviru nje javljaju razmotrićemo u posebnom odeljku, razmatrajući ih i zasebno i s obzirom na ustrojstvo celokupne polimetrijske strukture.

Dok se italijanskim oblicima pesme i strofe rado služi, Pucić ne prihvata i stih koji je u najvažnijim od ovih formi uobičajen u italijanskoj poeziji, jedanaesterac (a u kanconi i sedmerac), i redovno ga zamenjuje asimetričnim desetercem, 10(4 + 6). Imajući u vidu opisane oblike pesme i strofe, možemo reći da se veza *Pjesana* s narodnom poezijom, čija je uzoritost istaknuta u navedenoj posveti narodu kao „najboljem slovinskom pjesniku”, na metričkom planu održava najneposrednije upravo zahvaljujući *stihovnom repertoaru*. Kao što bismo mogli i očekivati, najčešći oblici stiha jesu: asimetrični deseterac (koji se može javiti i u kombinaciji s osmercem i šestercem) i simetrični osmerac, 8(4 + 4) (u kombinaciji i sa šestercem), dok su slabije zastupljeni sedmerac, o kojem će biti više reči, te jednom upotrebljeni četverac (u pomenutim udvojenim trostisima) i, na drugoj krajnosti, četrnaesterac, stih dve pesme u katrenima iz 1852, naslova „Žalosnica” (/ABAB/) i „Pazar” (/ABBA/).¹⁴

Ako je tačno to da se veza s tradicijom usmene poezije održava pre svega na planu stihovnog repertoara, potrebno je utvrditi u kojoj se meri ta veza duuguje realnoj, *metričkoj* bliskosti datih stihova

¹¹ Kako kaže u pismu Kolaru, koje mi citiramo prema Marković 1883, 130–131.

¹² Pucić 1862, 4 (kurziv naš).

¹³ Šestostih *ababcc* Pucić upotrebljava u pesmama „M...” (Pucić 1862, 168–169), „Narodna pjevačica” (*Isto*, 170–173), „A. Cz. Poljaku” (*Isto*, 174–176), u prvoj, trećoj i petoj „Bosanskoj davoriji” (*Isto*, 189–190, 193–194, 197–198), u „M...” (*Isto*, 205).

¹⁴ Četrnaesterac mogao bi se zapravo razložiti na osmerac i šesterac, a katreni u kojima se javlja tumačiti i kao osmostisi (/psa₆psa₆psb₆psb₆/ odnosno /psa₆psb₆psb₆psa₆/). Reč je o stihu koji spominje i Vuk u uvodu knjige narodnih ženskih pesama iz 1824, predstavljenom u zbirci dvama pesmama (up. Stefanović Karadžić 1824, LIX).

s njihovim narodnim predloškom, a koliko njihovim semantičkim asocijacijama, *metametričkim* aspektima u širem smislu. To pitanje nužno nameće, istovremeno donekle nagoveštavajući odgovor na njega, činjenica da se kontaminacija tiče „domaćih” stihovnih oblika i oblika pesme što su se percipirali kao karakteristični za italijansku, ali ne i za „slovinsku” tradiciju, iako je na razvoj ove druge književnosti u dubrovačko-dalmatinskom kontekstu na odsudan način uticala upravo italijanska poezija.¹⁵ Za naša pitanja ključno je, međutim, to što dati oblici pesme s manje ili više siline forsiraju granice tipične usmene stihotvoračke prakse, kako na planu metričko-ritmičke strukture stiha što ga te forme podrazumevaju (u zavisnosti od toga da li su one izometrične ili anizometrične, s alternansom rima ili bez nje), tako i na metričko-sintaktičkom planu. Možemo pri tome očekivati da će odgovor na ovo pitanje zavisiti, osim od konkretnog oblika pesme u kojima se dati stihovi javljaju, svakako i od stepena do kojeg je naš pesnik ovladao svakim pojedinačnim oblikom.

U slučaju deseteračkih soneta, koji su primer pomenute kontaminacije usmene i učene versifikacije, pesnik uspeva da izmiri konvencije stranih stalnih formi i domaćeg stiha, što je naročito upadljivo na planu njihove metričko-sintaktičke organizacije. Možda najupadljivija činjenica u tom smislu jeste *enjambement*: prilagođavanje narodnog deseterca sonetnoj shemi rimovanja samo izuzetno vodi u za njega atipično opkoračenje,¹⁶ koje, kao što se zna, u našoj romantičarskoj poeziji jeste postupak metametrički označen.¹⁷ Opkoračenje uočavamo npr. u drugom katrenu (st. 5–8) soneta incipita „Bjež’te, bjež’te, moji brzi dani” (sheme ABAB ABAB CDC EDE),¹⁸ ali ni u tom slučaju ono nije nužno s obzirom na mogućnost dvojakog tumačenja relativne rečenice kao restriktivne ili nerestriktivne¹⁹ (u čemu ne pomaže nedoslednost u beleženju zareza, koji se javlja u jednoj, a izostaje u narednoj, semantički paralelnoj relativnoj rečenici):

5 Štedi druge i oda zla brani
oca, koji trudom djecu siti,
i djevojku koja krepost hrani
za sudjenog momka usrećiti;

Slično važi i za makrosintaktički plan Pucićevih soneta: rečenica se gotovo redovno razvija u okvirima strofičkih granica, bilo u skladu s jednostavnijim sintaktičkim ustrojem tipičnim za asimetrični deseterac, bilo u pravcu veće kohezije strofe, koja se generalno ne ostvaruje, kako smo pomenuli, u formama s opkoračenjem. Kao primeri ova dva tipa ustroja mogu poslužiti soneti incipitâ „Kada neće da me ljubi mlada” (sheme ABBA ABBA CDE EDC), u kojem stihovima 7–11 odgovara po jedna prosto proširena rečenica, i „Fala na tom što si srcu mome” (ABBA ABBA CDC

¹⁵ Podsetimo na činjenicu na koju ukazuje P. Pavličić, a to je da dubrovački pesnici prigodničari 18. veka posežu, kada pišu na italijanskom, za oblicima što su u najvećoj meri „obilježeni tradicijom talijanske književnosti: za sonetom, madrigalom, kanconom”. Up. Pavličić 1978, 144.

¹⁶ Definicija opkoračenja koju mi ovde prihvatamo jeste ona prema kojoj se opkoračenje javlja kada rečenica započeta u jednom stihu prelazi u drugi „ne ispunjavajući ga potpuno” (Petrović 1986, 243, kurziv naš) i proizvodi, uz to, „oštar razlaz stihovne i sintaktičke segmentacije teksta, u kome je neka sintaktička granica unutar stiha izrazito jača od granice na njegovom početku i kraju” (Petrović 1988, 141). U petoj tercini moglo bi se govoriti o tzv. „latentnom opkoračenju”, karakterističnom za malobrojne slučajeve potencijalnih opkoračenja u srpskom i hrvatskom usmenom stihu, a u kojem se „efekat opkoračenja može neutralizirati ako jaka semantička veza sintaktički razdvojenih polustihova neutralizira sintaktičku granicu na cezuri” (Petrović 1988, 161). O Petrovićevom promišljanju o pojmu opkoračenja up. S. Paripović Krčmar, *Zapažanja o opkoračenju u spisima o stihu Svetozara Petrovića, u Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, god. 43, br.1 (2018), str. 469–483.

¹⁷ Up. rad *Opkoračenje u srpskohrvatskom stihu: postojana podloga*, koji mi čitamo u Petrović 1986, 231–246, a posebno str. 239.

¹⁸ Pucić 1862, 83.

¹⁹ Ako se relativna iz st. 6 shvati kao nerestriktivna, čemu se protivi upotreba zareza, koji ispred relativne koja se odnosi na reč „djevojka” ipak izostaje, ona bi se mogla parafrazirati na sledeći način: *brani od zla *one očeve* što djecu hrane. Imenica *otac* može se, čini nam se, tumačiti i kao ime u jednini opšte „kategorije” i odnositi se, to jest, na sve očeve, a relativna rečenica kao nosilac dodatne informacije, tj. kao restriktivna, pa bismo pre nje mogli pretpostaviti pauzu, a samim tim i opkoračenje.

EDE), u kojem svakoj strofi odgovara rečenična struktura s upravnom konstrukcijom *fala na tom* proširenom uzročnim rečenicama, koje samostalno (st. 9–11) ili i same proširene zavisnim ispunjavaju pojedinačne strofe:

	Kada neće da me ljubi mlada, ljubit će me od gorice Vila[,] primit će me u zlaćena krila sred dragoća vječnih i naslada.		<u>Fala na tom</u> što si srcu mome[,] kô te vidjeh, <i>nadu</i> probudila da bi mi se duša sukobila s dušom srodnom na svijetu ovome!
5	Djeno milost sa stvorenjem vlada odniet će me preko svieta bila; <i>tamo kolo igra družba mila,</i> <i>a njih mladih puna je hiljada.</i>	5	<u>Fala na tom</u> , što si u tamnome <i>životu mi svietlost zapalila</i> <i>i sa mnom se tako posestrila</i> da u duhu živjahnmo jednome.
10	<i>Na svakoj je haljinica lahka</i> <i>i na vjetar svaka se naslanja</i> <i>a po dahu lete čudne pjesni.</i>	10	<u>Fala na tom</u> što si cielo blago <i>od milina gorućih i tajni</i> <i>razasula na srce mi nago;</i>
	Pomamljena svaka od njih biesni da s' nasiti igre i plesanja... Kak prolazi, nasmija se svaka. ²⁰		<u>a napokon i na tom ti fala</u> <i>što m' ostaješ svedjer spomen sjajni</i> da njim tješim doba sva ostala. ²¹

Da Pucić poznaje i isprobava različite mogućnosti metričko-sintaktičkog ustrojstva soneta, ukazuje pesma incipita „Umorenu dušu kad istrudi” (sheme ABBA ABBA CCD DEE), u kojoj uočavamo povezivanje katrena, a onda i terceta putem subordinacije. Upravne i od njih zavisne rečenice raspoređene su, pri tome, kao u figuri hijazma (zavisna + glavna + glavna + zavisna), a proširene su, osim u posljednjem tercetu, tako da strofe ispunjavaju u celosti:²²

	<i>Umorenu dušu kad istrudi</i> <i>prazna buka gradjanskog života,</i> <i>škrip radila, majstora rabota</i> <i>ta i vika svakakvih ljudi,</i>	
5	<u>na odih nam pretieštenih grudi</u> <u>onda sama priroda – ljepota</u> <u>nakićena divnijeh krasota</u> <u>čudesu nam svoja tajna nudi.</u>	
10	<u>Te od vida šumastijeh gora</u> <u>cvjetnih polja i zelenog mora</u> <u>taka slast nam po krvi se lije</u>	
	<i>da se mašta očistimo svije,</i> <i>i opet nas predobije sila</i> <i>kojom narav život nam je svila.</i>	

2.1.2. S Pucićevom metričko-sintaktičkom elaboracijom soneta možemo uporediti i njegovu upotrebu Danteove tercine, oblika koji nije čest ni u starijim razdobljima književnosti na srpskom i hrvatskom, ni u devetnaestom veku.²³ U periodu kojim se bavimo tercina je mahom ograničena na dubrovačke

²⁰ Pucić 1862, 54.

²¹ *Isto*, 53.

²² *Isto*, 89.

²³ Kako ukazuje Petrović (1986, 133–138) u radu „Danteova tercina u književnosti hrvatskoj i srpskoj”, u starijoj dubrovačkoj književnosti tercina se javlja svega dvaput: potkraj 15. veka, u „pesničkoj parafrazi” Džore Držića latinske

pesnike, na ono „vrlo zanimljivo književno mikro-podneblje” u kojem je stvarao i Pucić, a gde je italijanska kultura i dalje bila uzorita, a pisci i čitaoci vladali italijanskim jezikom.²⁴ Izvan tog podneblja tercina je retka, a o njenom opštem položaju u SH 19² govori parodija na samu formu što je nalazimo kod Branka. Način na koji se njome služi Pucić otkriva da mu je ova forma bila bliska i da je on, kao u slučaju soneta, bio dobro upoznat s njenim metričko-sintaktičkim konvencijama u italijanskoj književnosti (na koje smo podsetili u opštim crtama u vezi s Manconijem, u odeljku III §1.1.1.). Štaviše, Pucićeva recepcija tercine u žanrovski veoma različitim tekstovima, u *Cvijeti*, s jedne strane, i u pesmi posvećenoj Danteu i u prevodu *Inf.* V, sa druge, sugerise, kako ćemo pokušati da pokažemo, da je pesnik imao sluha za metričko-stilske aspekte ovog oblika i u stilski uzvišenim italijanskim žanrovima, i za tercinu u njenoj „narodnoj”, romantičkoj preobrazbi kakvu smo videli, na primer, kod F. Dal'Ongara (up. III §1.4.2.).

Za našu, poredbenu perspektivu potencijalno najzanimljiviji primer njene upotrebe kod dubrovačkog pesnika jeste pomenuti polimetrijski tekst *Cvijeta*,²⁵ s obzirom na to da se u vezi s njim potencijalno može govoriti ne samo o tipološkim sličnostima u recepciji italijanskog stalnog oblika u I 19¹ i SH 19², već i o neposrednim uticajima italijanske romantičarske književne i metričke prakse na SH 19². Prvi je N. Stipčević ukazao na to da je ovaj tekst zamišljen „u žanrovskom sistemu koji je postojao u italijanskom romantizmu, uz velik oslonac na srpsku narodnu poeziju i Branka Radičevića u stihovima i stilskom pogledu, jer je Pucić od mladih dana sakupljao srpske narodne pesme, a Branka Radičevića je veoma cenio”.²⁶ Za Stipčevića *Cvijeta* jeste zapravo *novela u stihu* (it. *novella in versi*), zbog čega ona „optimalni lik i smisao dobija tek kada je protumačimo u kontekstu ili oblikovnom ključu književno-žanrovskog sistema italijanskog romantizma”.²⁷

Imajući u vidu raznorodnost jezičko-stilskih modela na koje se ugleda *Cvijeta* i na koje je ukazao Stipčević, ne iznenađuje činjenica da se slučajevi metričke kontaminacije ne ograničavaju samo na upotrebu Danteove tercine napisane u asimetričnom desetercu, 10(4 + 6). Kako smo podsetili u prvom delu ovog rada, kontaminacija odlikuje već italijanske romantičke žanrove na koje se Pucić ugleda. Stoga se i specifični vidovi kontaminacije metričkih oblika koje uočavamo kod dubrovačkog pesnika mogu potencijalno dovesti u vezu s italijanskim „narodnim” uzorima.

U II pevanju „Prvog dijela” (A, II), na primer, prvi odsečak sastoji se iz niza nerimovanih asimetričnih deseteraca koji se s obzirom na raspored naglasaka u drugom polustihu, naročito u

antifone *Salve, regina*; nešto kasnije u jednom od tekstova *Ranjinina zbornika*, u anonimnom prevodu polimetrijske „pirne drame” napuljskog pesnika druge polovine 15. veka A. Rika (Antonio Ricco, *Opera de Antonio Riccho neapolitano intitulata Fior de Delia*). Dok je stih prvog teksta jedanaesterac (koji je Držić „možda baš za tu priliku stvorio”), stih prevodnih tercina iz *Ranjinina zbornika* jeste „pretežno dvanaesterac”. Kao jedini drugi primer upotrebe tercine u starijoj književnosti Petrović navodi „dva ljubavna kapitola Pažanina I. Mršića, s početka 17. st.”, napisana u dvanaesteru bez unutrašnje rime. U SH 19 tercinom se najviše služe opet dubrovački pesnici: njena upotreba „počinje s fiktivnom poslanicom *Plavčici*” M. Bruerevića, nastalom početkom veka, a objavljenom 1852. godine; javlja se zatim upravo kod M. Pucića, u „pjesmi *Na grobu Danta Alighieria*” (1849), „u prijevodu petog pjevanja *Pakla*” (1863) i „u odlomku poeme *Cvijeta*” (1862); koriste je i P.A. Kazali, „u 17. pjesmi svoje *Zlatke*” (1856), i L. Zore, u spevu *Objavljenje* (1883–1884, 1899).

Van kruga dubrovačkih pesnika, tercina se javlja, u S 19, kod V. Ilića, u „jednoj mladenačkoj pesmi” u jedanaestercima iz 1880 („Ljubim te dušo”), ali i pre toga, u pesmi B. Radičevića (objavljenoj pak tek 1924.) koja je „u prvom svom dijelu, invektivni protiv Košutića, u obliku tercine, u desetercima”, dok se u „u drugom svom dijelu preobraća u niz parno rimovanih stihova raspoređenih u grafičke tercete, koji se najprije rugaju upravo obliku ‘pesme na divnu napravu’”. N. Grdinić spominje i pesme „Vera, nadežda i ljubov” (1856) A. Andrića i „Sanjao” M. Kujundžića Aberdara (up. Grdinić 2020, 140–141). U H 19², tercinom se služi P. Preradović u ranim pesmama *Pčele Slavjanske* i *Vilin san iliti Prošast i budućnost* (objavljenim, prva, u „Zori Dalmatinskoj” 1845, obe, u *Prvencima* 1846), a potom u spevu *Prvi ljudi* (1861), tekstovima koje ćemo i mi razmotriti u ovom radu.

²⁴ Up. Stipčević 2000, 47.

²⁵ Kako podseća Stipčević 2000, 44, „zamisao o pisanju pomenutog dela rodila se u Meda Pucića još u samom početku pedesetih godina prošlog veka. Načinjeno je u dva dela, prvi deo je završen 1852, a drugi 1862. godine; naštampano je u celini, u posebnoj knjizi, ‘tjieskom Lava Sommera’, u Beču 1864, a prethodno je prvi deo izašao među *Pjesnama Meda Pucića* (Karlovac 1862, naklada i tisak Abela Lukšića) da bi tek 1879. bilo objavljeno u konačnoj verziji među *Pjesama Meda Pucića Dubrovčanina*, u nakladi knjižare Braće Jovanovića, u Pančevu”.

²⁶ Stipčević 2000, 57.

²⁷ Isto, 58.

pogledu odnosa naglašenosti 7, 8. i 9. sloga, doimaju kao stihovi silabički, nalik usmenim. Od njih se Pucićeви deseterci ipak ponešto razlikuju, između ostalog po tome što imaju tonsku konstantu na 5. slogu, pa ih možemo odrediti, tragom S. Petrovića, kao „silabičke s nekom izrazitom tonskom stilizacijom”.²⁸ Tonska konstanta potencijalno objašnjava i okolnost da cezura, drugačije nego u usmenom stihu, može razdvajati sastavnice jedne sintagme (npr. sintagmu *lijeve ruke* u 4. stihu odlomka koji navodimo u nastavku, istaknutu malim verzalom): sintaktički „odmor” na cezuri signalizira početak drugog polustiha, ali ovde može i izostati jer istu funkciju vrši suštinski i naglasak na 5. slogu budući da je tonska konstanta stiha.²⁹

S druge strane, stihovi odsečka što sledi odmah zatim (*Dubrovniče, malo mjesto*) zasnivaju se, kao što ćemo videti, na bitno drugačijem versifikacionom principu, kojem poreklo nije u usmenoj poeziji. Navodimo odlomke ova dva odsečka (prema bečkom izdanju, 1864), pri čemu akcente i metrički potencijalno relevantne nenaglašene dužine, na koje se fokusiramo u drugom polustihu,³⁰ beležimo prema standardnoj novoštokavskoj akcentuaciji,³¹ a drugi odsečak (*Dubrovniče...*) grafički ustrojavamo prema strofičkoj strukturi:

Na tòčilu nàvrh Dùbròvnika	(5)-7-(9) ³²	Dùbròvnīče, mǎlo mjěsto	1-5-7
šétale se rêdom trī djěvōjke...	5-7-8(9)	ǎla! si mi drágo!	1-5
jědnoč Slávi dǎde s' pòglenuti	5-7	U tèbi mi bīva něšto	2-5-7
ispod LIÊVE RÚKE put istoka,	5-8	kǎko nīdje, blágo!	1-3-5
5 a tǎmo se ù mōre izgłěda	(5)6-8(9)	5 Svě òbično, svě dò māće	1-2-5-6(7)
tvrdi bēdem biéla Dùbròvnika	5-7-(9)	svě na jědnu vlās,	1-3-5
òvienčāni túrnjam i kúlama;	5-8	svě pòkōjno, svě stǎjaće,	1-2(3)-5-6
sjǎju cřkve ĭ visoki dvóri	(5)6-9	stvòreno za nās.	1-5

²⁸ Petrović 1986, 318.

²⁹ Primera radi, navedimo i stihove: „Svijet BOŽJIM || IMENOM da mute” (Pucić 1864, 50), „Pa je l’ KOJU || PARU prištedio” (*Isto*, 51), „Što JUNAČKO || SRCE će podnieti” (*Isto*, 52). O opkoračenju cezure u usmenom stihu up. Petrović 1988, 160.

³⁰ Drugi nam je polustih deseterca relevantniji u odnosu na prvi zato što jasnije pokazuje karakter ovog stiha. U prvom, četvorosložnom polustihu raspored naglasaka u velikoj meri podlozan je uticaju prozodijskog rečnika jezika. Kada se u suženom okviru od četiri sloga uspostavi trohejski ritam, to možemo tumačiti, naime, kao intencionalni raspored akcenata u skladu s eventualnom trohejskom shemom, ali i kao posledicu silabičkog okvira i velikog udela dvosložnih paroksitonihi reči u (standardnom) srpskom i hrvatskom jeziku. Iz tog je razloga, kako smo rekli, pouzdaniji „test” karaktera asimetričnog deseterca njegov duži polustih.

³¹ S metodološke strane, moglo bi se možda učiniti spornim akcentovanje tekstova uvek prema standardnoj novoštokavskoj, odnosno istočnoj (Vukovoj i Daničićevoj) akcentuaciji. Pesnici koji su predmetom naše analize pripadaju, naime, različitim oblastima srpskog i hrvatskog jezičkog područja, kako njegovim štokavskim, tako i onim izvorno ne-štokavskim, tj. kajkavskim i čakavskim. Maternji govor pesnika koje analiziramo u ovom poglavlju, na primer, Dubrovčanina M. Pucića i Zadrana S. Buzolića, jeste, u prvom slučaju, štokavski, dok u drugom podrazumeva i čakavski supstrat, što potencijalno jeste relevantno i za metričku analizu, na primer u pogledu mogućnosti i učestalosti oslabljenog i neoslabljenog prenošenja naglasaka. Pa ipak, u ovoj prilici jeste teško pouzdano utvrditi u kojoj su meri maternji govori ovih autora bili relevantni za njihovu metričku praksu. Iako je neupitno da su se pesnici oslanjali, svesno ili nesvesno, i na vlastiti prozodijski rečnik, eventualna interferencija njihovog maternjeg govora u načinu na koji su oni usvajali i u metrici primenjivali novoštokavsku akcentuaciju jeste pitanje zasebno i veoma složeno, a posebno u slučajevima autora, na primer, s izvorno kajkavskog područja (poput I. Trnskog), pa taj problem nužno izlazi iz okvira ovog rada (i naših kompetencija).

To je pitanje, međutim, od sasvim sporedne važnosti za probleme kojima se mi u ovoj doktorskoj radnji bavimo. Naš cilj nije da precizno opišemo metričko-ritmičku strukturu stiha pojedinačnih pesnika, već da utvrdimo njegov osnovni karakter, silabički ili silabičko-tonski, kako bismo imali osnovu za procenu objektivne metričke privrženosti usmenoj versifikaciji. Valjanost našeg metodološkog odabira potvrđuje, uostalom, sama metrička analiza. Kao što će se videti u nastavku, u pojedinačnim analizama primena standardne akcentuacije davala je nedvosmislene rezultate. U rasporedu akcenata u nekim slučajevima uočavali smo, naime, neki jasan silabičko-tonski ritam, u drugim evidentno proizvoljan raspored naglasaka koji otkriva, zajedno s drugim relevantnim elementima, silabički ritam.

³² U pogledu metričke relevantnosti nenaglašanih dužina i sekundarnih naglasaka, te mogućnosti atoniranja i prenošenja naglasaka, postupali smo u skladu s postupkom što ga je Petrović ukratko opisao u Petrović 1986, 276–277 n. 14. U prvoj fazi oslanjali smo se na, uslovno rečeno, „prozno” čitanje teksta i računali s akcentima leksičkih reči kako bismo utvrdili „osnovni kostur ritmičke inercije stiha”. U zagradi smo beležili potom „alternativne” metričke iktuse, one što ih omogućavaju nenaglašene dužine (npr. u st. 5 drugog navedenog odlomka), prenošenje akcenta (npr. u st. 5 i 8 prvog odlomka) i eventualni sekundarni naglasci.

	uz vječnicu knêževe pòlače	5-8		Planina te, s lédja brâni	2-5-7
10	i ùlice rávno kàldrmâne,	5-7	10	s líca vâo òblíva,	1-3-4(5)
	kuda mùdra šétaju vlastèla,	5-9		nâ zīdīma òružāni	(1)2-5-(7)
	[...]			tòp za tòm sīva;	1-3-5
				Nò zalúdu svà ta spràva	3-5-7
				zālud trūd ti sāv,	1-3-5
			15	òbrana je tvòja pràva,	1-5-7
				púka tvôg ljúbav. ³³	1-3-4

Drugi odsečak pevanja sastoji se iz šest udvojenih katrena ili osmostiha u simetričnim osmercima 8(4 + 4), kojima je naglašenost 5. sloga takođe tonska konstanta, i kraćim stihovima koji s gledišta narodne, silabičke metrike izgledaju kao šesteri i peteri, ali se zapravo radi o jednom stihu – šesteru, u akatalektičkoj i katalektičkoj varijanti, kao i tzv. *alternansi rima*.³⁴ I katalektički i akatalektički šesteri imaju poslednji iktus gotovo redovno na petom slogu, a postotak se uvećava ako računamo i nenaglašenu dužinu na tom slogu (takvo čitanje ovde opravdava i inercija naglašenosti istog sloga u osmeru).³⁵ Takvoj se naglašenosti petog sloga duguje, kao u romanskoj versifikaciji, njihova prepoznatljivost kao varijantama istoga stiha.³⁶

Drugim rečima, za razliku od silabičkih stihova (deseteraca) iz prvog segmenta, u kojima naglasci mogu imati ritmičku ulogu, ali ne pripadaju osnovnom metričkom modelu stiha, određenom fiksnim silabičkim okvirom i položajem cezure, kraći stihovi ovog odsečka ili, na primer, osmerci katrenâ /ab₁ab₁/ ³⁷ iz B, IV, 5, 6. i 7. (*Iz mora se iz duboka; Vjeruj, vjeruj sama vjera, i Ja sam slijedom sve slijedila*), podrazumevaju bitno drugačiju silabičku strukturu. Izosilabičnost šesteraca zasniva se, to jest, na naglasku (poslednjem iktusu) kao komponenti stiha i metrički relevantnoj. Znak udaljavanja od silabičkog ritma jeste i povremena sinereza (it. *sineresi*), koja narušava strogoću silabizma usmenog stiha.³⁸ Ako ih ovako protumačimo, osmostisi ili udvojeni katreni ovog odsečka ustrojeni su prema shemi /a₈b₆abcd₆tcd₆/ i na morfološkom se planu značajno približavaju „hibridnom” osmostihu kojeg smo videli kod italijanskih romantičara od Đ. Beršea (up. odeljke III §1.2.4. i §1.6.1.).

I u v pevanju „Prvog dijela” (A, v), uvodnom odsečku u asimetričnom desetercu, 10(4 + 6), sledi stihovni oblik kojeg usmena pesma ne poznaje: *sesta rima* (ababcc). Ona je napisana u stihu koji zbog stalnog naglaska na 5. slogu može delovati kao silabičko-tonski (tj. trohejsko-daktilski sedmerac ili eventualno hiperkatalektički šesterac, it. *senario sdrucchiolo*), ali se zapravo radi o jednom tipu narodnog lirskog sedmerca, 7(4 + 3) (navodimo prve tri strofe, beležeći naglasak poslednjeg jakog vremena):³⁹

³³ Cit. prema Pucić 1864, 4–6.

³⁴ Termin „alternansa rima” u literaturi se obično koristi za smenjivanje muških i ženskih rima. Mi ga u ovom radu upotrebljavamo i u vezi sa smenjivanjem ženskih i daktilskih rima, budući da se radi suštinski o istoj vrsti pojave.

³⁵ Kao u navedenom stihu: „S líca vâo òblíva”, koji je moguće čitati tako da nenaglašena dužina na 5. atonira kratkouzlazni naglasak na 4. slogu.

³⁶ Up. Petrović 1986, 285: „Na drugim stranama, i češće, sistematsko uvođenje alternanse rima, izmjene katalektičkih i akatalektičkih stihova koja podrazumijeva bitno različitu silabičku strukturu, onu koju nalazimo, na primjer, u romanskim jezicima (tj. onu u kojoj se dužina stiha mjeri po posljednjem naglasku)”.

³⁷ I u navođenju shema srpskih i hrvatskih oblika držimo se italijanske prakse iz prvog dela rada, pa velikim slovom označavamo duge, a malim kraći stihove (kraće od deseterca). Slovom *t* (od it. *tronco*) u indeksu označavamo katalektičke (tj. stihove s tzv. muškom odnosno paroksitonom rimom, ako su rimovani), a slovom *s* (it. *sdrucchiolo*) hiperkatalektičke stihove (odnosno stihove s tzv. „srednjom”, „dečijom” odnosno daktilskom tj. proparoksitonom rimom). Up. n. 73 u odeljku III §1.1.4.

³⁸ U navedenom stihu: „S líca vâo òblíva” (Pucić 1864, 5), te u stihu: „Kao ti tegnut tle!” (Isto, 6).

³⁹ Taj stih („od sedam slogova ili tri stope, u početku dva troheja, a na kraju daktil, i odmor poslije druge stope”) nalazimo i u Vukovoj klasifikaciji po stihu „ženskih” usmenih pesama iz predgovora prvoj knjizi „Narodnih srpskih pjesama” (Stefanović Karadžić 1824, LVI), u kojoj se nalazi oko dvadesetak tekstova ispevanih u trohejsko-daktilskom sedmercu.

Teci vodo || stùdena
 u dragoga || dō dvora,
 cavti ružo || rùmena,
 kad se vrati || sà mora
 5 nek je šta će || tŕgati
 nek je šta će || dāvati.
 Rasti tanka || jăbuko
 u dragoga || dō dvora
 nakiti se || dvòstruko
 10 kad se vrati || sà mora
 nek je šta će || tŕgati
 nek je šta će || dāvati.
 Eto idu || dărovi
 dragoga mi || sà mora;
 15 obilježje, || cviětovi,
 prsten, krstić, || òdora,
 jest mu otkle || nàbrati
 jest mu kome || dāvati!⁴⁰

Slična je, u 14. pesmi IV pevanja „Drugog dijela” (*B*, IV, 14.), sekstina (/s₆asa**b**₈b/) ili, bolje, katren (*sasa*) proširen osmeračkim parno rimovanim distihom (*bb*) u funkciji pripeva gde se s rimovanim akatalektičkim šestercom javlja nerimovani hiperkatalektički (daktilski) šesterac (iz italijanske perspektive: *senari piani e sdruciolli*). Tako ustrojen katren po svom smenjivanju hiperkatalektičkih i akatalektičkih stihova zapravo je oblikovno podudaran s pomenutim Saviolijevim katrenima, sheme, upravo, /sasa/, gde se – kao što je često slučaj – daktilski svršetak nerimovanog stiha doima kao tzv. ritmička rima (it. *rima ritmica*).⁴¹ Refren na kraju sekstine, s druge strane, već smo videli u italijanskoj romantičkoj baladi u funkciji „narodne” zvučnosti. Navodimo prve četiri strofe, beležeći mesto poslednjeg naglaska u stihu:

Nezov' ljubav djevojko, da te ne bi čula! Nesreća je gòtova, kud si posrñula?	Dje su prve nàslade[,] dje je milo dōba? S raja pako pòstade s angjela hudōba.
5 Od ljubavi sva je štěta jadna Cvieta, jadna Cviéta! [...]	20 Od ljubavi sva je štěta jadna Cvieta, jadna Cviéta!
Sad te cviećem òkiti, sad opoji vínom, sad te jednom ùmori ljubav svom žestìnom.	Zuč ti krvcu ìskvari otrov kosti gríze, crna smrt te òsjeni crvi po te gmíze.
10 Od ljubavi sva ti štěta jadna Cvieta, jadna Cviéta!	25 Od ljubavi sva je štěta jadna Cvieta, jadna Cviéta!

Drugde se i sâm asimetrični deseterac (4 + 6) javlja preinačen u pravcu silabičko-tonskog stiha, s tonskom konstantom na 9. slogu. Izrazit trohejski ritam varira se eventualnim pomeranjem prvog iktusa na drugi slog. Tako je u ukršteno rimovanim katrenima s katalektičkim šestercom, /A₁₀b_{6t}Ab_t/, iz odeljka *B*, IV, II. Navodimo prve tri strofe beležeći mesto i vrstu naglaska i metrički relevantne nenaglašene dužine:

Ôj, mjēsēče, ôj zemàljski drūže,	2(3)-7-9
vēselo mi sjâj!	1-5
Svè se zviēzde òko tèbe krūže	1-3-(5)-7-9

⁴⁰ Pucić 1864, 18–19.

⁴¹ Up. Bausi-Martelli 2021, 180–181.

	šāpću t' ūzdisāj.	1-3
5	Zāludu te šitne zviēzde māme, mān im čini svi; ōne brōde pūstim nēbom sāme a sa zēmljom tī!	1-5-7-9 1-3-5 1-3-5-7-9 3-5
	Ōbazreš li nā nju vēdro ōko,	1-(5)6-7-9
10	da olākšas trūd, nā odgovor mōre ti dubōko nādimlje si grūd. ⁴²	3-5 (1)2-5-9 1-5

Odlomak u Danteovim tercinama, koji ćemo u nastavku analizirati, javlja se, dakle, u metričkom kontekstu čije je obeležje u celini i na različitim nivoima pomenuti postupak kontaminacije stihovno-formalnih činjenica različite provenijencije. Kontaminacija se javlja, kako smo ukratko prikazali, na razini kombinovanja raznorodnih oblika pesme: nerimovanih „narodnih” deseteraca i „nenarodnih” strofičkih oblika, poput udvojenih katrena i sekstine s alternacijom akatalektičkih i (hiper)katalektičkih stihova i s alternansom rima; ali i na planu *tipologije* stiha: stihova pravih silabičko-tonskih, s jedne strane, i silabičkih „na narodnu”, sa druge (u okviru kojih se, kako smo videli, može javiti neka „izrazita tonska stilizacija” i postupci atipični za našu narodnu versifikaciju, kao što su sinereza i „opkoračenje” unutar stiha).

Mada je u žanrovskom pogledu *Cvijeta*, kako ukazuje Stipčević u navedenim zapažanjima, saobrazna italijanskoj romantičarskoj noveli u stihu, čini nam se da joj je u metričkom pogledu od italijanskih romantičarskih žanrova najbliža balada. Dok su karakteristični oblici novele u stihu toskanska oktava i, potom, nerimovani jedanaesterac (it. *endecasillabo scioltto*), dva izometrična oblika, italijanska balada u svom tipičnom vidu jeste polimetrijski ustrojena, a takvu metričku organizaciju ima i *Cvijeta*. A da je za Pucićev tekst bila relevantna polimetrija italijanskog predloška, sugerišu neki od pojedinačnih strofičkih oblika što se u *Cvijeti* javljaju a uporedivi su s tipičnim oblicima italijanskog žanra. Pomenuti osmerački katren /a₈b₁ab₁/, na primer, koji se u Pucićevom tekstu javlja nekoliko puta, jeste, naime, oblik najviše puta zabeležen u Đovanetijevom pregledu metrike balade. Reč je, uz to, o jednom od retkih oblika I 19¹ što se zaista javlja i u italijanskoj usmenoj poeziji.⁴³

Iako komparativni odnosi ne počivaju (isključivo) na kontaktnim vezama, u ovom slučaju je vrlo zanimljivo što se ovakva metrička nasnova pojavljuje između ostalog i kod pesnika kojeg je Pucić prevodio⁴⁴ i s kojim je bio u „pismenom i ličnom kontaktu”,⁴⁵ F. Dal’Ongara.⁴⁶ Već je, uostalom, Stipčević primetio da se, što se konkretnih tekstova tiče, po svom sadržaju *Cvijeta* može uporediti s Dal’Ongarovom „romantičkom baladom *La perla nelle macerie*”.⁴⁷ Iako bismo u korpusu italijanske balade i novele u stihu bez većih poteškoća mogli naći još tekstova s junakinjama poput *Cvijete* (reč je, naime, o tipu ženskog lika naročito bliskom italijanskim romantičarskim autorima), ovom prilikom možemo se nadovezati na zapažanje N. Stipčevića i osvrnuti na Dal’Ongarov tekst koji je napisan u pomenutim osmeračkim katrenima s alternansom rima koje i Pucić koristi u svojoj noveli, /a₈b₁ab₁/.

⁴² Pucić 1864, 62–63.

⁴³ Giovanneti 1999, 188.

⁴⁴ U *Talijankama* (Pucić 1849, 20) čitamo prevod Dal’Ongarovog teksta „Slovenska izgnanica” (*L’esule slava*, iz 1848, objavljenog u *Stornelli italiani di Francesco dall’Ongaro*, Milano, 1862) pod naslovom „Polkinja u Italii”.

⁴⁵ Up. Stipčević 2000, 55–56. Podsetimo, tragom N. Stipčevića, da Pucić jeste autor jednog dela rasprave *Studi sugli slavi*, objavljene u tršćanskom listu *La favilla* (‘Iskra’), koji je uređivao Dal’Ongaro. Saradnja između Pucića, Dal’Ongara, Tomazea i drugih južnoslovenskih i italijanskih pesnika odvija se u specifičnom kontekstu podudarnih stremljenja i interesa na dve obale Jadrana što se ostvaruju u književnim i političkim delima i delovanju među kojima postoje i tipološke sličnosti, ali i kontaktne veze. Kapitalno delo o ovim podudarnostima i vezama jeste knjiga N. Stipčevića, *Dva preporeda*, Beograd, Prosveta, 1979 (Stipčević 1979).

⁴⁶ Kako ukazuje Đovaneti (Giovanneti 1999, 188), Dal’Ongaro je upotrebljava u baladi „Rozetina” (*Rosettina*, u drugoj knjizi *Pesama* iz 1840, up. Dall’Ongaro 1840b, 127–130), tekstu koji se direktno nadovezuje na italijansku usmenu tradiciju.

⁴⁷ Stipčević 2000, 56.

istoimene balade nastale u Trstu 1838. (uvršteno u *Fantasie drammatiche e liriche*, 1866).⁴⁸ Ovaj tekst asocira na Pucićev, osim imenom i metričkim oblikom, i svojim sadržajem. Ukratko, i Dal'Ongarova Ružica umire od ljubavi, odnosno od bola zbog mrtvog dragog,⁴⁹ van sebe i u toku mučne ispovesti. Pri tome ljubavnu patnju ne ublažava ni mogućnosti nove ljubavi, koja je u *Cvijeti* oličena u kapetanu Dragu, a u „Ružici” u nepoznatom budućem dragom.⁵⁰

Još pomnijim čitanjem mogli bismo verovatno uočiti još mogućih tragova konvencija italijanske balade u Pucića, a ovom prilikom možemo podsetiti na upotrebu završnog, parno rimovanog distiha sekstine (ababcc) u funkciji refrena u odeljku B, IV, 14, što je pojava česta i u italijanskoj romantičarskoj baladi i predstavlja jedan od razloga proširene lirske sekstine upotrebe u tom žanru,⁵¹ a tako ustrojena javlja se i kod Dal'Ongara, npr. u prvom delu balade *La rocca di Pinzano* (‘Utvrđenje u Pincanu’).⁵² Osvrnimo se i na interesantno zapažanje N. Grdinića da Pucić u *Cvijeti* koristi i *stornello*.⁵³ Pojava ovog oblika, karakterističnog i za usmenu italijansku poeziju, vrlo je zanimljiva iz razloga što se on nije javio u italijanskoj romantičkoj baladi, gde bismo ga zbog njegove usmene recepcije i „narodnog” karaktera balade mogli očekivati. Njegovo prisustvo u *Cvijeti* ostvaruje, s druge strane, sasvim drugačiji efekat jer on ne pripada kanonu srpske i hrvatske usmene poezije.

Možda je, međutim, važnije primetiti da, u celini, ustrojstvo Pucićevog polimetrijskog teksta veoma podseća i na ustrojstvo polimetrijskih tekstova one metričke tradicije što je za baladu bila ključna: na metriku *libreta*, za koju je karakteristično smenjivanje *recitativa* u nerimovanom jedanaesteru (često u kombinaciji sa sedmercem) i *arija*, obično u oblicima kanconete, a kod Pucića se, kao što smo videli, smenjuju nerimovani deseterac i „pevani” strofički oblici. Bilo da je model polimetrijskom ustroju *Cvijete* bila struktura italijanske romantičarske balade ili ona koju nalazimo u melodrami, a treba svakako spomenuti i romantički nadahnutu *Zlatku* (1856) Dubrovčanina A. Kazalija, ključno je za njegovu recepciju kod Pucića to što ovaj tip polimetrijskog ustrojstva podrazumeva u svakom slučaju prisustvo strofičkih lirskih formi mahom s alternansom rima a često uz to i anizometričnih. Transpozicija baladne ili melodramatske polimetrije nužno podrazumeva prilagođavanje stihovnog repertoara oblikovnim uzusima što versifikaciju SH 19² bitno udaljavaju od deklarativnog narodnog modela.

Valja istaći da je u ovom slučaju, kao u sonetu i tercini, Pucić katkad izuzetno vešt u iznalaženju kompromisnih rešenja polazeći od metrike narodne pesme. Veoma uspešnim rešenjem može se smatrati upotreba usmenog trohejsko-daktilskog sedmerca u odeljku A, V (*Teci vodo studena*) zbog toga što je reč o formi koja zaista vodi poreklo iz usmene pesme, a istovremeno je u stanju da evocira proparoksitone svršetke karakteristične za mnoge kratke lirske forme italijanske balade i arije. Sagledana u celosti, međutim, *Cvijeta* rečito govori o načinu privrženosti pesnika SH 19² modelu narodne poezije. Recepcija stalnih oblika poput soneta i tercine nužno podrazumeva njihovo podomaćivanje putem deseterca, što će reći da uvođenje jampskog jedanaesterca predstavlja još uvek isuviše „smeo” poduhvat u narodnoj postavci. U istoj toj postavci se pesniku, pomalo paradoksalno, može učiniti sasvim prihvatljivo da transponira čitav *žanr* italijanske romantičarske balade zajedno s njegovim konvencionalnim metričkim obeležjima.

2.1.3. Razmotren samostalno, segment *Cvijete* u Danteovim tercinama (A, IV), incipita *Slava tebi božji svetitelju*, uveden, kao i ostali strofički oblici u baladi, nizom nerimovanih deseteraca, može se

⁴⁸ Mi je čitamo u Dal'Ongaro 1866, 35–37.

⁴⁹ Up. npr. stihove: „Kuku lele! zašta me ne smakne? / *Barem s Mirkom ja bi vjekovala* / [...] / Mirko... Mirko... eto mene... s tobom...” (cit. prema Pucić 1864, 76–77, 79), i st. 53–56: «Chi del ciel mi fa parola? / *Ivi appunto egli volò*: / qui restar non deggio sola, / *fra' beati il seguirò*» (cit. prema Dall'Ongaro 1866, 37) („Ko mi to nebo spominje? / Baš tamo on je odleteo. / Ovde sama ne moram ostati, / među blažene s njim ću poći!”).

⁵⁰ Up. st. 37–40 (cit. prema Dall'Ongaro 1866, 36): «Madre mia, ch'io doni altrui / la mia fede e la mia man? / Da Riccardo amata fui, / d'altro amore parli invan». („Majko moja, zar mogu drugom dati / svoju vernost i svoju ruku? / Rikardova sam voljena bila, / drugu ljubav uzalud spominješ!”)

⁵¹ Giovannetti 1999, 188–189.

⁵² Dall'Ongaro 1866, 65.

⁵³ Grdinić 2020, 145. Ova forma javlja se u „Psalmu Davidovom” na kraju prvog dela novele. Up. Pucić 1864, 25–28.

uporediti s Pucićevim sonetima kao primer uspešnog usklađivanja stalnog oblika „stranog” u odnosu na narodni kanon s tipičnim metričko-sintaktičkim profilom deseterca, odnosno narodne epske pesme, za koju je taj stih karakterističan. Radi se o segmentu od devet tercina s pravilnom shemom rimovanja i kanonskim završnim stihom (*aba bcb cdc ... xyx y*), „ispevanom” u čast Sv. Vlaha, sveca pokrovitelja Dubrovnika i slobode dubrovačkih moreplovaca, koje Pucić zamišlja pred plovidbu po svetu „korabljom *Slovinkom*”, u potrazi za boljom „srećom”, „koristi” i „slavom”. Segment navodimo u celosti, fokusirajući se na akcente i metrički potencijalno relevantne dužine u drugom polustihu 10(4 + 6):

	Sláva tèbi bõžji svètiteľju	5-7		Sviêt dàleki bogàtstvo nam nùdi,	6-9
	záštitiñe slobòde nam bláge!	6-9		žítko mòre svè nas sèbi zòve	5-7-9
3	Hráni ZDRÁV nam NÁROD u vesélju!	5-9	18	pùne blága òtkriva nam grùdi.	5-9
	Mi ìdemo naše kùšat snáge	5-7-9		Krím šènicu dàva na stògove,	5-8
	po svijétu trážit bòlju srècu	5-7-9		Màrsilj svílu; Zmírna vùnòm màmi;	5-7-9
6	a ti čùvaj òsobe nam dráge!	5-9	21	Misírci nam slàtki bõb gòtove;	5-7-8
	Mi ìdemo; svàku gòdin’ trècu	5-7-9		pa dje grémo, ideš i ti s nàmi,	5-(7)8-9
	dóci ćemo ljúbiti otàre	5-9		pod tvòjm stiègom svùd nam je očina	5-8
9	i ZÁVJETNU izgòrjeti SVIÉCU.	6-9	24	pod njíme smo svùd slòbodni sámi.	5-6-9
	Zèmlja skúpa nàma kràti dàre,	5-7-9		Svèti Vlâho, tí si nam jèdīna	5-8(9)
	kršòvita svà nam je dižava	5-8		i na kòpnu i na môru díka	7-9
12	òsušena ljèti od pripare,	5-8	27	tí si ljúbav, tí si čàst ĭstina	5-7-8
	nè mili se ò njoj nam zàbava,	5-8		tí si PRÀVA SRÈĆA Dùbrovñika. ⁵⁴	5-7-(9)
	Hòće nam se da što bòlje prúdi	7-9			
15	bòlja kòrist a i bòlja sláva.	7-9			

Kao što se vidi u tabeli, i asimetrični deseterci Pucićevih tercina, kao oni iz deseteračkog odlomka koji smo prethodno razmotrili (A, II), jesu silabičkog (narodnog) tipa. U prvih deset stihova (st. 1–10), u drugom polustihu jasno se uspostavlja trohejski ritam, uz eventualno pomeranje naglasaka s 5. na 6. slog (u st. 2 i 9, drugačije, dakle, nego u odlomku iz A, II, gde je 5. slog svaki put bio nosilac iktusa). Naglašenost 9. sloga javlja se kao tonska konstanta, te kao da se privremeno uspostavlja ono što je Petrović nazvao *silabizmom na romanski način*.⁵⁵ U naredna tri deseterca (st. 11–13), međutim, pesnik napušta trohejski ritam i umesto njega u drugom polustihu uspostavlja daktilski raspored naglasaka (bez mogućnosti eventualnog atoniranja naglasaka na 8. s obzirom na odsustvo nenaglašene dužine na narednom slogu), a u ostatku segmenta trohejski i daktilski intonirani deseterci smenjuju se bez jasnog redosleda. Izvesno odstupanje od modela narodnog stiha ogleda se i ovde, kao u ranijim primerima, u mogućnosti razdvajanja sastavnica sintagme u dva polustiha (u našem tekstu istaknutih malim verzalom).

Navedeni stihovi pokazuju usaglašenost Pucićeve tercine s uspostavljenim usmenim modelom ne samo u pogledu metričko-ritmičke strukture, već i svojim makrosintaktičkim ustrojstvom, koje ukazuje na pokušaj iznalaženja kompromisa između konvencija dva stalna oblika, 10(4 + 6) i tercine. Tercine dubrovačkih moreplovaca prepoznaju se kao zaokružene smisaone celine, a njihova sintaktička organizacija ne kosi se s metričkom segmentacijom oblika pesme, ali je takođe i ne odražava. Jasno preovlađuje parataktička rečenična organizacija, tipična za 10(4 + 6) i usmenu poeziju uopšte, drugačije nego u Danteovom modelu tercine (uzoritom za italijansku recepciju ovog stalnog oblika uopšte), u kojem se, premda se u *Komediji* nikad ne stiže „utisak preterane standardizacije stilskih rešenja”, ipak „dosta jasno” primećuje „tendencija ka hipotaktičkoj organizaciji”,⁵⁶ koja dovodi do sintaktičke kohezije i kompaktnosti strofe. Učestala podudarnost stiha, katkad polustiha, i rečenice (u više od polovine stihova) i izbegavanje opkoračenja rezultiraju nižim stupnjem sintaktičke kohezije Pucićeve tercine (osamljen izuzetak u tom pogledu jeste treća tercina)

⁵⁴ Cit. prema Pucić 1864, 16–17.

⁵⁵ Up. Petrović 2010, 13 i d.

⁵⁶ Up. A. Soldani, *Introduzione, Dante e la terza rima*, u Facini et al. 2020, 20.

i većim osamostaljivanjem pojedinačnih stihova, čime se više približava ustrojstvu stihički upotrebljenog deseterca naše usmene pesme.⁵⁷

Da je takvo ustrojstvo našeg oblika u *Cvijeti* stvar jasne intencije, a ne eventualne Pucićeve neupućenosti u metričko-sintaktičke aspekte italijanske tercine, nedvosmisleno pokazuje raniji Pucićev tekst u ovom obliku, pomenuta pesma „Na grobu Danta Alighieria” (1848), koju kritika smatra jednim od najuspelijih Pucićevih dela.⁵⁸ U njemu se tercine jasno prepoznaju i na makrosintaktičkom nivou, a njihovoj koheziji doprinosi sada često hipotaktičko povezivanje rečenica i upotreba ne samo latentnih, već i pravih opkoračenja, kako se uočava već od uvodnih stihova. Radi provere navedenog, navodimo prve dve i nekoliko kasnijih tercina (st. 1–6, 16–24) koje dobro ilustruju uticaj metričkog oblika na sintaksu ove Pucićeve pesme i ističemo kurzivom jedno opkoračenje⁵⁹ (na granici st. 4–5):

- Na tvom grobu, koga sviet oblija
dugim plačom, dugim blagosovom,
3 slovinski se zadnji val razbija.
Kaži, starče, jeli k tebi *novom*
bukom došo, koju sviet neznade,
6 jel’ te novim probudio slovom? [...]
A mo’š liepo rieč poslušat moju,
jer kô ti si, i ja s me mladosti
18 svu obidjoh otačbinu svoju,
ne bi l’ našo gdje godj slobodnosti
živo sieme kod nje sahranjeno
21 pod gomilom pradiédova’ kosti!
I tad poznah nesriečno koljeno
dobre volje i dobrije’ grudi’
24 svud divljaštvom jošte zaraštjeno;⁶⁰

⁵⁷ Takvoj kontaminaciji metričko-jezičkih činjenica odgovara istovremeno prisustvo intertekstualnih veza s tekstovima različite provenijencije. Primera radi, u *B*, v stihovi „Bona pade, drugo ne ustade / ostavi me sirotu na zemlji” prizivaju u sećanja Branka („Al’ evo mu bono pade / ujedanput čedo krasno, / bono pade, ne ustade”) i narodnu epiku (npr. poznate stihove *Boja na Mišaru*: „Dolje pade, gore ne ustade / već i ona crče od žalosti”), ali se u istom odlomku javljaju i reminiscencije na Leopardija, pa se Cvijeta kapetanu Dragu obraća slično kao italijanski pesnik Silviji (*A Silvia*, 1828), a njen opis sadrži elemente zajedničke s opisom Pucićeve Cvijete. Up. st. 16–17, 95–102 odeljka *B*, v: „Sjećaš li se Drago onog doba / onog smieha, onoga veselja? / [...] / Vazdan šijem, vazdan zlatom vezem... / Lako srce ranicu preboli / za mladosti, za objesti svoje; / kako slavić pjesme da s’ okani? / Oglasi se vilinsko mi grlo / sa prozora ispod samog krova / ko s munare hodžina molitva / i začudi malo i veliko” (cit. prema Pucić 1864, 66, 69–70); i st. 1–11, 15–16, 19–22 Leopardijeve „Silvije”: «*Silvia, rimembri ancora / quel tempo della tua vita mortale, / quanto beltà splendea / negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi, / e tu, lieta e pensosa, il limitare / di gioventù salivi? / Sonavan le quiete / stanze, e le vie dintorno, / al tuo perpetuo canto, / allor che all’opre femminili intenta / sedevi, assai contenta / [...] / Io gli studi leggiadri / talor lasciando e le sudate carte / [...] / d’in su i veroni del paterno ostello / porgea gli orecchi al suon della tua voce, / ed alla man veloce / che percorrea la faticosa tela*» (cit. prema Leopardi 2017, 77). („Silvija, sećaš li se jošte / onog doba svog smrtnog života / kada je lepota blistala / u tvojim nasmejanim i stidljivim očima, / a ti si, radosno i zamišljeno, preko praga / mladosti prelazila? / Odzvanjale su tihe / sobe i ulice naokolo / vazdan tvojom pesmom, / dok si, ženskim poslovima zauzeta, / sedela, zadovoljna / [...] / A ja sam, lepe nauke / katkad ostavljajući i trūdne hartije, / [...] / s balkona očinske kuće / osluškivao zvuk tvoga glasa / i tvoje hitre ruke / što su prelazile preko teškog pletiva.”)

⁵⁸ Up. Zorić 1965, 62. Kako podseća Zorić (*Isto*, 61), F. Marković (Marković 1883) drži da ovaj tekst tvori celinu s pesmama Banu Jelačiću i A. Mickjeviću, u kojima Pucić izražava vlastiti stav prema političkim događanjima tokom Proleća naroda i svoja nadanja u svetlu budućnost slovenskih naroda. O ovim pesmama u skorije vreme pisala je K. Bakija. Up. K. Bakija, *Pucićeva pjesnička nastojanja, pjesme posvećene Kollaru, Mickiewiczu, Danteu i banu Jelačiću*, „Kroatologija”, god. 4, br. 1–2, 2013, str. 114–130.

⁵⁹ Pauza na cezuri čini nam se osetnom zbog nerestriktivne odnosno rečenice. Opkoračenje ima, pri tome, i stilski učinak: njime se ističe reč *novom* iz st. 4, koja s oblikom *novim* iz st. 6 obrazuje poliptoton, a dodatno je potertana relativnom rečenicom iz st. 5, koja semantički deluje redundantno. U verziji iz *Pjesana* (1862) oblik *novim* dodatno je istaknut postavljanjem na početak stiha, ali relativna ima nešto drugačiji smisao. Up. Pucić 1862, 66 (kurziv naš): „Kaži, pjevče, dodje li ti s *novom* / *bukom*, koju svetina neznade? / *Novim* li te ono zbudi slovom?”

⁶⁰ Cit. prema Pucić 1849, 42–43.

Kao što se vidi u odlomku, tercine iz pesme „Na grobu Dantea...” nisu samo smisaone, već i sintaktičke jedinice. Treća navedena strofa, na primer, sadrži upravnu rečenicu (*A mo'š liepo rieč poslušat moju*) zavisnosložene rečenice i od nje zavisnu uzročnu rečenicu (*jer [...] i ja s me mladosti svu obidoh otačbinu svoju*), s umetnom poredbenom (*ko [što] ti si*). Narednu strofu u celini ispunjava namerna rečenica zavisna od uzročne iz prethodne strofe (*ne bi l'našo...*), s reminiscencijom na XV pevanje *Pakla*.⁶¹ Poslednju strofu ispunjava takođe jedna (nezavisna) rečenica (*I tad poznah...*).

Kada se tercina jasno uspostavi i kao sintaksička jedinica, kao što jeste slučaj u pesmi „Na grobu”, na podlozi „pravilnog” modela tercine postaje moguće „kršenje” tog pravila u vidu „opkoračenja” preko granice strofe. U tercinama koje navodimo (st. 63–68) to se događa na način tipičan za *Komediju* (inverzija zavisne i upravne rečenice) i u kontekstu u kojem se i u njoj karakteristično javlja (poređenje):⁶²

I kô njegda znance putujuće
od istoka do rođenog cara
65 sijajna zvezda kolebi dovučē,
i tu stane; tako moja stara
kak me vidi, pievče, do tvog groba
68 ostavi me sama kod oltara.⁶³

Jezičko-stilske razlike u upotrebi tercine u *Cvijeti* i pesmi „Na grobu” na koje smo u kratkim crtama ukazali, a naročito različitost u pogledu dominantnog tipa rečenične organizacije i sintaktičkog ustrojstva strofe, mogle bi se objasniti pozivanjem na drugačiji stupanj konceptualne složenosti ova dva teksta. Te razlike mogu se pak objasniti, kako smatramo, i njihovom žanrovskom pripadnošću, a posebno načinom na koji se naš pesnik određuje prema tim žanrovima i njihovoj recepciji u italijanskom književnom sistemu i drugačijom vrstom odnosa prema tom sistemu u ova dva Pucićeva teksta.

Cvijeta jeste, kako smo rekli, pokušaj transponiranja u književni sistem SH 19² italijanskog romantičarskog žanra koji je u izvornom sistemu trebalo da bude ostvarenje ideala narodne književnosti. Ako se kod Pucića upotreba Danteove tercine u takvom žanru mogla pravdati pozivanjem na italijanski uzor, tj. njenom upotrebom u italijanskoj romantičarskoj poeziji „na narodnu”, u cilnom kontekstu bilo ju je neophodno dodatno prilagoditi i na taj način ozakoniti metričkim i jezičko-stilskim sredstvima koja su iz Pucićeve perspektive delovala kao karakteristične formalne odlike „narodne” i „narodske” književne tradicije SH 19, „ekvivalentne” italijanskim romantičarskim uzorima: silabičkim desetercem silabičkog tipa i usklađivanjem tercine s tipičnom sintaksom narodne pesme. Reč je, svakako, o delimičnom nasledovanju metričko-formalnih karakteristika narodne poezije, tipičnom za umetničku poeziju SH 19² što se na nju oslanja uopšte. Već smo rekli da *Cvijeta* s modelom usmene poezije deli pre svega osnovni stihovni repertoar, čije su pojedinačne komponente (asimetrični deseterac, simetrični osmerac i šesterac) u tom tekstu podložne metričkoj i ritmičkoj transformaciji, katkad izrazitoj, i kontaminaciji s oblicima izvan oblasti usmene pesme (među kojima se, svakako, ističe upravo tercina). Čini se da je upravo upotreba stihova usmene poezije, iako, dakle, načelno vrlo slobodna, za Pucićevu perspektivu mogla biti dovoljan garant pomenutog „efekta privrženosti” poetici narodne poezije.

Dok u *Cvijeti* italijanska (romantičarska) poezija predstavlja polazište za inoviranje vlastitog književnog sistema uvođenjem žanra za kojega valja iznaći odgovarajuća mu sredstva u vlastitoj književnosti ne bi li se model potpuno asimilovao i prikrrio, budući da sam žanr pretenduje da bude „autentično narodna poezija”, u pesmi „Na grobu” stiće se, pak, utisak da Pucić ulazi u neposredan dijalog s italijanskom pesničkom tradicijom, stvaralački se nadovezujući na one njene žanrove koji

⁶¹ Up. Dante 1991, *Inf.* XV 73–78: «Faccian le bestie fiesolane strame / di lor medesme, e non tocchin la pianta, / s'alcuna surge ancora in lor letame, // in cui riviva la sementa santa / di que' Roman che vi rimaser quando / fu fatto il nido di malizia tanta».

⁶² Up. Soldani, *Introduzione...*, u Facini *et al.* 2020, 20–21.

⁶³ Cit. prema Pucić 1849, 47.

su aspekt tercine: mislimo na različite tekstove u tercini što se mogu podvesti pod žanr *vizije*, a kojima je izvoriste u Danteovoj *Komediji*. Kako sam tekst ukazuje, Pucić polazi od pretpostavke da se njegov način pesnikovanja može uporediti s italijanskim pesničkim uzorom, što će reći, da se mogu uporediti italijanski i „slovinski” književni sistem u celini. Stoga se ovde italijanski uzor ne prikriva, već se, u nekoj vrsti *aemulatio*, svesno ističe. Upravo u tome leže, kako smatramo, jezičko-stilske i metričke razlike između ovih tercina i odlomka iz *Cvijete*, to jest veće prisustvo u pesmi *Na grobu* metričkih i sintaktičkih postupaka tipičnih za italijansku tercinu.

Pesma *Na grobu* ulazi u dijalog, naime, s *Komedijom* i, možda, sa žanrom *vizije*, čiji je tipični oblik u italijanskoj književnosti upravo tercina i koja se u tematsko-motivskom i formalnom smislu zasniva na lekciji Danteovog speva, a doživela je preporod na prelazu iz 18. u 19. vek, u poeziji A. Varana, V. Montija i, kako smo videli, kod A. Manconija.⁶⁴ Kao što se Dante-putnik za svog putovanja po zagrobnom svetu susreće s dušama i s njima razgovara, a od ličnosti iz Firence dobija proročanstva o sudbini grada i sopstvenoj sudbini, tako i Pucić u pesmi *Na grobu* *Dantea* razgovara sa senom velikog italijanskog pesnika od koje, tragom Bajrona,⁶⁵ želi da dozna o budućnosti „naroda slavjanskih” (navodimo st. 70–75, 91–96, 151–157):

Biaše liepo polunočno doba
i sve zviezde jednim siahu žarom
72 povàrh kralja kako povàrh roba:
ti stajaše nad stolicom starom
i na dlanu licem naslonjenim
75 *kaza' mi se višnih spiev' gosparom.* [...] *Ti znaš dobro pod kakovim bičom*
stenjali su narodi slavjanski
93 *pod kakovim dàrhtali su tičom;*
a sad, reci, hoće li se stranski
narodnijem barjak izmieniti?
96 *Krilo 'bielit oro austrijanski? [...]*
Budučnost se tebi kaže gola...
Ti bi mogo kroz tielesne siene
153 *ukazat nam, kà je viečna volja –*
– Tako prosiaħ. – Starac se okrene,
ganut mojim iskrenim molenjem,
156 *i obredno blagosovi mene*
*sveštenijem rukopoloženjem.*⁶⁶

Pucić se poistovećuje s Danteom jer je i on naučio „[...] kako solim gori / tuđi hljebac i kakvo je brime / ić po tuđim stubam doli i gori” (cit. *Par.* XVII 58–60);⁶⁷ Dante tako postaje Vergilije („višnjih spjeva gospar”, slično *Inf.* XX 113: *l'alta mia tragedia*), a Pucić njegov učenik, tj. sam Dante: „No neka me tebi preporuči / dugi nauk i ljubav velika / kojom tvoju knjigu si prouči”. // Prozri, otče, na svog učenika / svàrh prestolja gdjeno s Beatričom / ovjenča te toli slavna dika” (cit. *Inf.* I 79–84).⁶⁸

⁶⁴ Za tematsko-motivsko i metričko-stilsko određenje žanra vizije, koji će, kako smo podsetili u odeljku III §1.1.1, u 19. veku imati važnog predstavnika u V. Montiju, ključne su bile *Vizije* A. Varana, zahvaljujući kojima će se tercina definitivno ustaliti kao oblik ovog žanra i u romantičarskom razdoblju. Iako je odsudan model vizija bio, svakako, Dante, pesnik 18. veka predložak donekle preoblikuje u skladu s tendencijama predromantičarskog razdoblja. O Varanovim *Vizijama* up. R. Verzini, *Introduzione*, u A. Varano, *Visioni sacre e morali* (ed. critica a c. di R. Verzini), Alessandria, Edizioni dell'Orso, str. 9–17.

⁶⁵ Pucić 1849, 48: „Jošte njegda dodje k tebi noću / sin hrabreni bogatog otoka / i sazva te, i ti njega poču’, // te izlazeć s groba tvog duboka / on razglati po cielome svijetu / viešti tvojeg proročanskog oka”.

⁶⁶ Pucić 1849, 47, 49, 52.

⁶⁷ Pucić 1849, 45. Up. Dante 1994, *Par.* XVII, 58–60: «Tu proverai sì come sa di sale / lo pane altrui, e come è duro calle / lo scendere e 'l salir per l'altrui scale».

⁶⁸ Pucić 1848, 48–49. Up. Dante 1991, *Inf.* I, 79–84: «O de li altri poeti onore e lume, / vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume. // Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore, / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore».

Na kraju se same istorijske i političke prilike italijanskog i „slavjanskog” naroda izjednačavaju: oba naroda dele „obće teško breme” i zajedničku misiju da „od sjevera jug” otkupi „svoju cjelovitost”, ako to dozvoli „ljubav koja svietom kreće” (reminiscencija na poslednji stih *Komedije*, *Par.* XXXIII 145). Ovakvo Pucićevo, tipično romantičarsko iščitavanje u patriotskom i slobodarskom ključu, baca posredno svetlo i na moguć razlog odabira tercine u pomenutom odlomku *Cvijete*. U tom odeljku tercina sa svojim religioznim i hrišćanskim asocijacijama ne priliči samo ličnosti koja se apostrofira (Sv. Vlaho), već i temi slobode dubrovačkih moreplovaca i same Republike, čija je propast opisana u potonjim pevanjima Pucićeve novele u stihu.⁶⁹

Uporediv s „Pesmom na grobu Dantea...” u metričko-stilskom pogledu jeste treći slučaj upotrebe tercine kod Pucića, prevod druge polovine V pevanja *Pakla* (*Inf.* V 73–142). Njime se Pucić svrstao u niz pesnika što su tokom 19. veka pokušavali da „ponaše” Dantea, pesnika s kojim se samerava najveći broj naših prevodilaca italijanske poezije u SH 19² (čak njih šesnaest).⁷⁰ Danteu se, naime, s izuzetkom 50-ih godina, naši prevodioci vraćaju u svakoj deceniji druge polovine veka: od prvih prevoda koje su 1845. godine priredili K. Nikolajević i hrvatski prevodilac potpisan inicijalima V. L. (iza kojih se, kako smatra M. Tomasović, krije Vladislav [Ladislav] Vežić),⁷¹ pa sve do kraja 90-ih i A. Tresića-Pavičića te integralnih prepeva *Komedije* F. Tice-Učelinija i D. Stanojevića s početaka 20. veka.⁷² Za naša razmatranja ključna je, pak, okolnost da je neprestano vraćanje Danteu svaki put iznova značilo i otvaranje problema tercine (i italijanskog jedanaesterca), problema, svakako, prevodilačkog, ali i poetičkog ako se uzme u obzir status ovog oblika u cilnom kontekstu, činjenica, to jest, da tercina, usled jake metimetričke označenosti za perspektivu srpskih i hrvatskih pesnika 19. veka, jeste „bez sumnje [...] oblik koji se *najpažljivije izbjegava* u glavnom toku srpske i hrvatske romantičarske poezije”.⁷³

U skladu s tim, prevodeći odlomke *Komedije* (i treću Ariostovu *Satiru*), većina prevodilaca SH 19² ne zadržava izvorni oblik pesme: on se ipak javlja, osim kod Pucića 1863, i kod dva prevodioca iz „Narodnog lista” 1873. (potpisanim kao N.N. i P...ć), te D. Parčića 1875,⁷⁴ da bi se ustalio tek od kraja 80-ih, sa S. Buzolićem, I. Cabrićem i pomenutim prepevima A. Tresića-Pavičića i D. Stanojevića, a kod poslednja dva autora zajedno sa srpskim i hrvatskim jedanaestercem kao prevodnim stihom. Kod ostalih prevodilaca prevodni oblik jeste redovno nerimovani asimetrični deseterac, 10(4 + 6), s izuzetkom najstarijih prevoda: Nikolajevićevim, u nerimovanom jumpskom jedanaesteru grafički razlomljenom u distihe; prevodom V. Vežića, u ukršteno rimovanim osmeračkim katrenima (/a₈bab/); te prepevu *Pakla* „na dalmatinski” S. Ivičevića (Ivičevića), u deseteračkoj sekstini (/A₁₀BABCC/).⁷⁵

⁶⁹ Up. Zorić 1965, 59–62.

⁷⁰ M. Zogović (Zogović 1987, 287) u radu o srpskohrvatskim prevodima s italijanskog u SH 19² razmatra dvanaest prevodilaca Dantea, a navodi (*Isto*, 294) još četiri prevodioca koji su se zbog godine objavljivanja prevoda našli izvan vremenskih okvira analize u tom radu: K. Nikolajevića i V. L. (1845), kao i F. Tice-Učelinija, autora prvog integralnog prevoda *Komedije*, započetog 1880. a objavljenog 1910, i D. Stanojevića, čiji je prevod *Komedije* nastao između 1896. i 1902, a objavljen 1926. Posebno o hrvatskim prevodima Dantea u 19. veku, up. Čale-Zorić 1976, 473 i d.

⁷¹ O ovom prevodu (kontekstu u kojem nastaje, razlozima odabira prevodnog oblika, kritičkim ocenama, identitetu prevodioca i drugim pojedinostima), up. Avirović 2012, 131–144.

⁷² Kako je ukazala M. Zogović (Zogović 1987, 291), uglavnom je reč o najpoznatijim pevanjima *Pakla*, prevedenim delom ili u celosti. Najviše se prevode stihovi o Frančeski i Paolu iz *Inf.* V i epizoda o grofu Ugolinu iz *Inf.* XXXII i XIII, u više navrata i uvodna pevanja, *Inf.* I–III, a jednom i VII pevanje. Ređi su pokušaji prevođenja pojedinačnih pevanja iz *Čistilišta* (*Pg.* I–III, VI) i *Raja* (*Par.* XXXIII). Osim Dantea, S.M. Ljubiša 60-ih godina prevodi i treću Ariostovu *Satiru* (*Satire*, 1534), dok Stanojević 80-ih godina u tercinama prevodi i jedan neitalijanski tekst, ep *Ramajanu* (Petrović 1986, 138).

⁷³ Petrović 1986, 284 (kurziv naš).

⁷⁴ Pucić 1863; P...ć 1873.

⁷⁵ Kao što je poznato, iz ovog prevoda objavljeni su tek nekoliko odlomci, jedan u „Glasniku dalmatinskom” iz 1861, drugi u „Vijencu” 1878. (Zogović 1987, 291), praćen između ostalog i napomenom o razlogu samog prevodilačkog poduhvata – nameri da se dokaže vrednost „jezika ilirskog” kako bi i on mogao sedeti „spored sa talijanskim u Zboru i na Stolu službe državne” (Ivičević 1878, 412). Ceo Ivičevićev predgovor njegovom „prepevu na dalmatinski” objavljen je na italijanskom u knjizi Vjekoslava Cezara Pavišića posvećenoj Ivičeviću (Luigi Cesare De Pavissich, *Memorie Macarensi*, I, *Stefano Ivichievich* (Stipan Ivičević) e la sua epoca in Dalmazia, Trieste, Stabilimento Tipo-Litografico E. Sambo & Co, 1897, str. 149–154).

Pucić se, prevodeći u pevanje *Pakla*, pokazuje podjednako osetljivim za metričko-sintaktički profil tercine kao u svojoj originalnoj pesmi „Na grobu Dantea...”, što se ogleda u činjenici da s izuzetnom preciznošću čuva makrosintaktičko ustrojstvo izvornih tercina. Up. npr. st. 82–96 i 130–136, u kojima Pucić, verno prenoseći ustrojstvo originala, zavisnu (poredbenu) rečenicu postavlja u prvu tercinu (st. 82–84: „Ko [= kao što] ćerane željom golubice / [...] lete”, *Quali colombe dal disio chiamate* / [...] / *vengon*), a glavnu u narednu (st. 85–87: „tako duše s Didonove [*sic*] čete / dođu na nas”; *cotali uscir de la schiera ov' è Dido*, / *a noi venendo*). Sledećoj tercini odgovara struktura s vokativom proširenim relativnim rečenicama (st. 88–90: „Oj, čovječe mili, blagočesni / koji [...]”, *O animal grazioso e benigno* / *che* [...]), kojoj sledi tercina sa zavisnom i glavnim u inverziji (Pucić, međutim, pogodbenu prevodi kao namernu, čime se smisao iskaza sasvim menja: „da bi sklon nam Višnji Gospod bio / molbom ćemo za te prionuti”; *se fosse amico il re de l'universo* / *noi pregheremmo* [...], zapravo: ‘kad bi sklon nam Višnji gospod bio, / molbom bismo za te prionuli’). A kada Dante u st. 133–137, u ključnom narativnom momentu Frančesquine ispovesti, povećava tenziju između metričkog i sintaktičkog plana i trodelnom ritmu tercine suprotstavlja binarnu jezičku organizaciju, opkoračujući, to jest, granicu tercine radi stilističkog semantičkog efekta funkcionalnog vrhuncu emocionalnog naboja ljubavne pripovesti o Frančeski i Paolu, i Pucić svoje stihove organizuje na isti način („kad vidjesmo obraz da gizdavi / naki dika ljupcem pomilova, / ovaj, [...] // sav mi drhteć usta pocjelovâ”; *Quando leggemmo il disiato riso / esser baciato da cotanto amante* / *questi*, [...] // *la bocca mi baciò tutto tremante*):

	<i>Kò ćerane željom golubice krilom prave razapetim lete</i>	<i>Quali colombe dal disio chiamate con l'ali alzate e ferme al dolce nido</i>
84	<i>do gnjezdašca zrakom hotimice, tako duše s Didonove čete</i>	<i>vegnon per l'aere, dal voler portate; cotali uscir de la schiera ov' è Dido,</i>
	<i>dodju na nas kroza zrak zločesni,</i>	<i>a noi venendo per l'aere maligno,</i>
87	<i>tol' ih silno ljupki pozov srete!</i>	<i>sì forte fu l'affettüoso grido.</i>
	<i>„Oj čovječe mili, blagočesni</i>	<i>«O animal grazioso e benigno</i>
	<i>koji s' sivim nebom posietio</i>	<i>che visitando vai per l'aere perso</i>
90	<i>nas, što svijet krvavismo biesni,</i>	<i>noi che tignemmo il mondo di sanguigno,</i>
	<i>da bi sklon nam Višnji Gospod bio;</i>	<i>se fosse amico il re de l'universo,</i>
	<i>molbom ćemo za te prionuti</i>	<i>noi pregheremmo lui de la tua pace,</i>
93	<i>našem bo si s' jadu ražalio.</i>	<i>poi c'hai pietà del nostro mal perverso.</i>
	<i>A što kazat, što ti želja ćuti</i>	<i>Di quel che udire e che parlar vi piace,</i>
	<i>kazaćemo i ćut što ti godi</i>	<i>noi udiremo e parleremo a voi,</i>
96	<i>dokle vihar, kako sada, šuti.</i>	<i>mentre che 'l vento, come fa, ci tace.</i>
	[...]	[...]
	<i>Čestokrat nam oko se POKRADE</i>	<i>Per più fiate li occhi ci sospinse</i>
	<i>PRI ČITANJU... lice nam isplavi...</i>	<i>quella lettura, e scolorocci il viso;</i>
132	<i>a jedan čas čudo nas spodade,</i>	<i>ma solo un punto fu quel che ci vinse.</i>
	<i>kad vidjesmo obraz da gizdavi</i>	<i>Quando leggemmo il disiato riso</i>
	<i>naki dika ljupcem pomilova,</i>	<i>esser baciato da cotanto amante,</i>
136	<i>ovaj, s kim me ništ' već ne rastavi</i>	<i>questi, che mai da me non fia diviso,</i>
	<i>sav mi drhteć usta pocjelova!⁷⁶</i>	<i>la bocca mi baciò tutto tremante.⁷⁷</i>

Može se zato reći da Pucić i u „Pesmi na grobu” i u prevodu *Inf.* v (a slično njemu deset godina kasnije i prevodioci iz „Narodnog lista”) iznalazi kompromis između formalnih konvencija tercine i asimetričnog deseterca, 10(4 + 6),⁷⁸ baš kao u *Cvijeti*, načelno uspevajući da uspostavi

⁷⁶ Pucić 1863, 57.

⁷⁷ Cit. prema Dante 1991.

⁷⁸ I u prevodu *Inf.* III 1–51 prevodioca iz „Narodnog lista” potpisanog kao P...ć, tercina samo jednom nedvosmisleno vodi u opkoračenje, u st. 40–42 (cit. prema P...ć 1873, 3): „Raj ih tjera, jer *krepostnih djela* / *nečiniše*, pakô jih neprima, / jer bi s njimi slava mu uvehla”). Najčešće se stih uspostavlja kao zaokružena sintaktička celina ili tercinu obuhvata u celosti. Up. npr. st. 13–18: „Meštar meni mudro tad odvrati: / sumnjičenju ovdje mjesta nije, / bojazljivost svome srdcu krati. // Mi dodjosmo gdje ti rekoh prije / da ćeš vidit žalostnu svjetinu / u kôj razum za uvekje tlije”.

ravnotežu između načina funkcionisanja dve forme. Ako u baladi taj kompromis ide svakako više u korist metričko-sintaktičkih i stilističkih tendencija usmenog stiha, i to, dakle, iz poetičkih i žanrovskih razloga (a valja još jednom podsetiti i na sintaktičko pojednostavljivanje tercine kod Dal'Ongara, u „Ser Silveriju”, up. III §1.4.2.), u druga dva teksta metričko-sintaktički i stilistički aspekti u većoj meri odražavaju konvencije klasične tercine, opet u skladu sa žanrom i vrstom teksta. Razlozi se narodne pesme i u ovim tekstovima ipak ostvaruju, zahvaljujući Pucićevoj umešnosti u kontrolisanju kataforičkog impulsa tercine,⁷⁹ koja se ogleda u činjenici da je u prevodu načelno održana zabrana iz usmenog stiha na pravo opkoračenje.⁸⁰ Ne moramo se stoga složiti sa zapažanjem A. Petravića da Pucić nema „u sebi snage za asimilovanje nametnutih [*sic*] književnih tradicija”.⁸¹

2.1.4. Znatno veća tenzija između italijanskog i srpskog i hrvatskog metričkog repertoara uspostavlja se prilikom pokušaja podomaćivanja formi s alternacijom različitih varijanti istog stiha i s alternansom rima kojima metrička osnova jeste u tradiciji kanconete i ode, a koje u silabizam usmenog stiha uvode tonsko načelo, kao što smo videli u *Cvijeti* i kako ćemo videti u drugim izvornim Pucićevim tekstovima, ali i u njegovim i, naročito, prevodima S. Buzolića poezije A. Manconija. Do tenzije dolazi, međutim, i u slučaju kancone, kako njene starije, Petrarkine varijante, tako i slobodne, Leopardijeve.

Drugom smo prilikom već sugerirali, polazeći od zapažanja M. Zogović,⁸² to da je kancona u SH 19 bila forma i *neuobičajena* i *neobična*. Rekli smo, drugim rečima, da je ona u srpskoj i hrvatskoj poeziji 19. veka bila lišena jasnog metametričkog značenja, što smo pokušali da potkrepimo zapažanjem o načelno nepreciznim opisima starije kancone u srpskim i hrvatskim metričkim i školskim priručnicima, te specifičnim načinima prenošenja te forme u prevodima Leopardijeve poezije. Kancona je istovremeno bila nužno *označena* „kao tehnika ili postupak” usled svoje upadljive strukturne kompleksnosti u odnosu na prosečne strofičke oblike poezije SH 19.⁸³ U kanconu je, naime, utkan bitno drugačiji način poimanja forme od onog kojeg odražavaju tipični romantičarski oblici pesme u SH 19², a razlika se dobro može ilustrovati rečima A. Tresića Pavičića. Ovaj pesnik, jedan od retkih pobornika ove metričke forme u književnostima hrvatskoj i srpskoj u 19. veku, lirskoj narodnoj pesmi, „koja je samo *krasna pjesničko-glazbena simfonija*, koja rijetko kada sakriva u pjesničkom čuvstvu *arhitektoničku misao*, koja je podržava, i [...] često nema razmjerja”,⁸⁴ suprotstavlja onu vrstu poezije što se odlikuje, njegovim rečima, osmišljenom „umetničkom arhitekturom”.

Suštinski problem do kojeg dolazimo zahvaljujući našoj analizi jeste upravo taj što su srpski i hrvatski pesnici, pišući izvorne kancone i prevodeći Petrarku i Leopardija, nastojali da oblik „ponaše” stihovima iz usmenog repertoara i tako ga prenesu „u domaći sistem pevanja” koji je već bio u znaku narodne pesme, trudeći se da prenebregnu, i pred sobom, a i pred publikom, da su istovremeno nužno uvodili princip izgradnje oblikâ za koje su i sami tvrdili da su tuđi tom sistemu. Uvodili su princip koji, drugačije izrečeno, podrazumeva to da stih i rima nemaju isključivo ili pretežno melodijsko-zvučnu, već na prvom mestu *strukturnu* funkciju. Ta funkcija rime se, osim toga, u kanconi ostvaruje na još složeniji način u odnosu na izosilabične oblike poput tercine i soneta, pa

⁷⁹ O tome ćemo reći nešto više, govoreći o P. Preradoviću, u odeljku III §2.2.3.

⁸⁰ O opkoračenju bi se ipak moglo govoriti npr. u navedenim st. 130–131 („Čestokrat nam || oko se *pokrade* / *pri čitanju*... || lice nam isplavi”), gde bi pauza na cezuri bila blaža da je prevodilac umetnuo naporedni veznik između dve rečenice (*oko se *pokrade* / *pri čitanju* i lice nam isplavi) i sazeo ga s krajem prethodne reči u jedan metrički slog putem sinalefe. Tu opciju Pucić možda ne koristi kako bi sačuvao silabičku strogoću narodnog stiha, dajući prednost, to jest, jednoj karakteristici usmene versifikacije nad drugom, metričko-sintaktičkog tipa.

⁸¹ Kako smatra A. Petravić (Petravić 1935, 166), koji takođe uviđa uticaj italijanskog romantizma u Pucićevoj *Cvijeti*, ali ga smatra manom ovog dela. Up. *Isto*, 156: „Onaj plačljivi sentimentalizam, ona nabujalost osjećajnosti uglavnom je izvora romanskoga, i to talijanskoga, jer Italijom do pojave Carduccijeve, a to je do g. 1870, prevlađuje još uvijek pjesništvo bolećive romantike”.

⁸² Mislimo na rad „Problem prevodenja italijanske kancone na srpskohrvatski jezik” (u Zogović 2000, 106–116).

⁸³ Aleksić 2024b.

⁸⁴ Tresić Pavičić 1964, 166 (kurziv naš).

je izgradnji „umetničke arhitekture” funkcionalan i određen raspored dugog i kratkog stiha, jedanaesterca i sedmerca, odnosno, u prevodu, njihovih srpskih i hrvatskih ekvivalenata.

S problemom koji „umetnička arhitektura” kancone predstavlja u kontekstu hrvatskog i srpskog „sistema pevanja” samerio se u svom prevodu poznate Petrarkine Rvf. 126, *Chiare, fresche e dolci acque* (nastalom 1859, a objavljenom u „Danici ilirskoj” 1864) i Đ. Deželić (1838–1907).⁸⁵ Prevodilac je zadržao shemu rimovanja izvornika (abC abC cdeeDfF), a italijanske stihove preneo silabičkim desetercem 10(4 + 6) i šestercem, dok je „problem” strukture kancone donekle rešio smanjivanjem udela kraćeg i, samim tim, većom zastupljenošću dugog stiha (prema shemi: A₁₀BC ABC CDe₆eDFF). Ako ta strategija prevodiocu inače može pomoći da potpunije prenese „sadržaj” originala, ovde ona vodi u povremeno dodavanje pojedinosti kojih nema u originalu.⁸⁶ Kako smo drugom prilikom ukazali,⁸⁷ Deželić je u ovom prevodu suštinski spojio dva pristupa u odabiru prevodnog oblika: prvi, funkcionalni ili analogijski,⁸⁸ koji se ogleda u uspostavljanju odnosa ekvivalentnosti između asimetričnog deseterca i italijanskog jedanaesterca kao „nacionalnih” stihova; drugi, koji poštuje merilo izvornika, a nazire se ovde u odstupanju od analogijske strategije što je uslovlila izbor 10(4 + 6): umesto da, držeći se funkcionalnog pristupa, italijanski sedmerac prenese lirskim stihom što u njegovom kontekstu vrši slične funkcije kao sedmerac u italijanskom, npr. posredstvom 8(4 + 4), Deželić je kraći stih originala preneo šestercem. Na taj način uspeo je donekle da aludira na metričko ustrojstvo izvornika: spoj 10(4 + 6)/6 odražava, naime, proporcionalni odnos dva stiha kancone – 11/7, čiji se kraći stih (*settenario*) po svom silabičkom opsegu može odnositi prema dužem stihu (*endecasillabo*) kao šesterac prema desetercu, ako se uzme to da se *endecasillabo a maggiore* (jedanaesterac s glavnim naglaskom na šestom slogu) uslovno može posmatrati kao 11(7 + 5) (tj. raščlaniti na *settenario piano* + *quinario piano*).

Za pitanja kojima se ovde bavimo relevantnije jeste zapaziti da u prevodima kancone tenzija između dva metrička sistema jeste veća u odnosu na prevode u tercini i sonetu i da ona direktno proističe iz samog ustrojstva italijanske forme, tj. karakterističnog smenjivanja kratkog i dugog stiha. Značajnije poteškoće u iznalaženju ravnoteže između formalnih uzusa kancone, s jedne strane, i stihova usmene poezije, sa druge, ovde se manifestuju u okolnosti da se vertikalna ritmička inercija što se u prvih osam silabičkih deseteraca uspostavila nizanem silabički i sintaktički samerljivih člankovitih stihova (na način usmene deseteračke pesme) prekida na mestu parno rimovanih šesteraca i pri tome vodi, zbog suženog silabičkog okvira kraćeg stiha, u značajnije trenje između metričkog i sintaktičkog nivoa i pravo opkoračenje. Tako je, na primer, u st. 21–22 i 49–50 (navodimo u celosti drugu i četvrtu stancu, st. 14–26, 40–52, u kojima se otklon od usmene versifikacije ogleda i u dopuštanju sinalefe, npr. u st. 15, 16, 48):

- | | |
|--|--|
| <p>15 Ako mi je sudbina rođena,
ako[^]e nebo privoljelo na to,
da[^]ove ljubav zastre suzom oči,
bar nek mi je milost dopuštena
imat tielo do vas zakopato;
duša će mi mah u stan svoj doći;
20 smèrtna muka lahko će mi proći,
ako <i>ovim</i> nastupim DVOJBENI</p> | <p>40 O dražestna sliko u pameti!...
Od liepih je hvojah njoj na krilo
dažd padao od priklona cvietja,
a kad na nju opadahu cvieti,
siedila je ponizno i milo
45 dažd zaljubljen nuz sebe motreća.
Sad joj jedan prihvati odieća,
drugi opet svilen-kosa plava,</p> |
|--|--|

⁸⁵ Deželić 1864.

⁸⁶ Tako, na primer, tri Petrarkina stiha iz prve stance, st. 4–6: *gentil ramo ove piacque / (con sospir mi rimembra) / a lei di fare al bel fianco colonna*, Deželić (1864, 121) prevodi na sledeći način: „Krasno stablo! što joj naslon dadne, / (s uzdahom te motrim sliko jasna! / i od sreće još u slasti plovim!)”, dodajući u poslednjem stihu pojedinosti kojih u originalu nema, možda upravo zato što je prvi deseterac („Krasno stablo! što joj naslon dade”) mogao obuhvatiti i st. 6 iz originala (*a lei di fare al bel fianco colonna*) i sedmerac iz st. 4 (*gentil ramo ove piacque*). Slično postupa i u poslednjoj stanci, gde Petrarkine st. 62–63, *Qui come venn'io, o quando? / credendo esser in ciel, non là dov'era*, Deželić prenosi ovako: „Uzdišući: kako ja ovamo? / Jer mišljah, da jesam, / ne doista gdje sam, / već u nebu, – sav prenesen tamo!”, proširujući st. 63 kako bi deseterac ispunio do kraja.

⁸⁷ Aleksić 2024a, 2024b.

⁸⁸ O ova dva pristupa prenošenju stiha izvornika up. napomene koje smo, tragom Z. Kravara (Kravar 1993), naveli u II §2.2, a posebno u fusnoti 18.

	PUT <i>ufanjem</i> ; trudni		<i>što[^]e kô očišćeno,</i>
	duh bo moj u bludnji		<i>biserom kitjeno,</i>
	nikad nebi našo ostavljeni	50	<i>odsievalo zlato; ... tretji pláva</i>
25	trup svoj u kom mirn'jem pristaništu,		<i>kô zaljubljen, bludeć kazat rada</i>
	il' u kojem mirnijem grobištu.		<i>cvietić niemi: „Ovdie ljubav vlada!”⁸⁹</i>

Još upadljiviji primer u tom smislu jesu Pucićevi prevodi Leopardijevih pesama koji izlaze u „Danici ilirskoj” 1849. godine,⁹⁰ a u kojima uočavamo iste pojave koje smo videli u Deželićevoj recepciji stare kancone. Pucićeva kancona, doduše, uvek je slobodna, nezavisno od toga u koji tip kancone spada Leopardijev izvornik. Od pesama koje prevodi Pucić, slobodne su kancone *Amore e morte* (1835, ‘Ljubav i smrt’) i *Il tramonto della luna* (1845, ‘Zalazak meseca’), što znači da se u njima broj i raspored stihova i način rimovanja menja iz stance u stancu. Druge dve Leopardijeve pesme drugačije su ustrojene: prva, *All'Italia* (1819, ‘Italiji’), nadovezuje se na tradiciju italijanske kancone 17. veka, dok se druga, *Nelle nozze della sorella Paolina* (1835, ‘Povodom venčanja sestre Paoline’, sheme aBC ACB DefGFEghH), od Leopardijevih pesama koje prevodi Pucić svojim trodelnim ustrojem najviše približava staroj, Petrarkinoj varijanti oblika (*piedi e sirma*).⁹¹

Iz ugla dva pomenuta pristupa tj. dve vrste međuodnosa izvornog i prevodnog stiha, naročito su zanimljivi Pucićevi prevodi „Ljubavi i smrti” i „Zalaska meseca” jer se u njima, u okviru istog teksta, za jedan isti stih – italijanski sedmerac – nude dva rešenja, pa se on mestimično prevodi šestercem, a mestimično osmercem, jednom, to jest, analogijski, drugi put spram *etosa*. Primera radi navodimo drugu stancu Pucićeve „Ljubavi i smrti” (st. 29–47), koja odgovara st. 27–44 originala (osmerce ističemo kurzivom, a šesterce podvlačenjem, beležeći i shemu rima u originalu i prevodu, kao i nekolike sinereze):

	<i>Kako s prva se zamete</i>	a ₈	Quando novellamente	a
30	u dno srca ćućenje ljuveno,	B	nasce nel cor profondo	b
	skupa š njime, tiho, umoreno,	B	un amoroso affetto,	c
	njedra hoće da nam ugnijete	A	30 languido e stanco insiem con esso in petto	C
	njekakova od smrti požuda;	C	un desiderio di morir si sente:	A
	<i>kako, neznam, to je svuda</i>	c ₈	come, non so: ma tale	d
35	prvi zlamen iskrene ljubavi;	D	d'amor vero e possente è il primo effetto.	C
	možd' nas ova zaplaši pustinja,	E	Forse gli occhi spaura	e
	možda zemlja čovjeku se javi	D	allor questo deserto: a se la terra	F
	<i>kako tudja pokrajina</i>	f ₈	35 forse il mortale inabitabil fatta	G
	bez te nove, same, nedospietne	G	vede omai senza quella	h
40	blaženosti za kom mislju gine;	H	nova, sola, infinita	i
	pa kakoli kroz uzroke njene	G	felicità che il suo pensier figura:	E
	<u>srcem već prećuti</u>	i ₆	ma per cagion di lei grave procella	H
	<u>godinu nemilu,</u>	j ₆	40 presentendo in suo cor, brama quiete,	J
	<i>tako htio bi počinuti,</i>	i ₈	brama raccorsi in porto	k
45	htio bi prije u luci se naći	K	dinanzi al fier disio,	l
	<u>neg pokuša silu</u>	j ₆	che già, ruggiando, intorno intorno oscura. ⁹³	E
	koja bukom okola se mrači. ⁹²	K		

U vezi s Pucićevom slobodnom strofom „Ljubavi i smrti” i „Zalaska meseca”, u kojoj se smenjuju, dakle, tri različita stiha, zapravo bi se moglo reći, tragom Petrovićevih napomena o

⁸⁹ Deželić 1864, 121.

⁹⁰ Reč je o prevodima četiri Leopardijeve kancone: *Amore e morte* (Pucić 1849a), *Il tramonto della luna* (ID. 1849b), *Nelle nozze della sorella Paolina* (ID. 1849c), *All'Italia* (ID. 1849d), od kojih su prve tri, za razliku od poslednje, prevedene u celosti i potom uvrštene u *Pjesne* (ID. 1862, 209–221).

⁹¹ U vezi s ustrojem mladalačke kancone „Italiji”, up. Bausi-Martelli 2021, 238. O kanconi posvećenoj sestri Paolini u skorije vreme pisao je L. Blazuči (L. Blasucci, *Saggio di commento a G. Leopardi “Nelle nozze della sorella Paolina”*, “Per leggere”, n. 23 (2012), pp. 7–24).

⁹² Cit. prema Pucić 1862, 210.

⁹³ Cit. prema Leopardi 2017, 99.

slobodnom stihu A.B. Šimića,⁹⁴ da u njoj asimetričnog deseterca „i ima i nema”. On zaista jeste prisutan u *metametričkom* pogledu, tj. kao srpskohrvatski ekvivalent dugom stihu kancone, italijanskom jedanaesteru, ali se u metričkom pogledu tek na momente uspostavlja u nešto duže sekvence koje „ritmički organizira kao ritmički koherentne cjeline”, na način usmene poezije ili umetničkih izometričnih deseteračkih pesama, dok na nivou pesme o tome ne može biti reči. Još upečatljiviji primer u tom pogledu jeste druga strofa prevoda „Zalaska meseca” (st. 19–32, koji odgovaraju st. 20–33 originala), gde upotreba deseterca jeste još razuđenija, pa on najviše obrazuje tek distih (st. 26–27, 31–32), zbog čega se ritam deseteračke pesme uspostavlja samo „lokalno”:

	tak odlazi, tako	<i>a</i> ₆	20	tal si dilegua, e tale	<i>a</i>
20	mladost pušta ljudsko doba,	<i>b</i> ₈		lascia l'età mortale	<i>a</i>
	bježi slika, bježi para	<i>c</i> ₈		la giovinezza. In fuga	<i>b</i>
	milenijeh svih prievara,	<i>c</i> ₈		van l'ombre e le sembianze	<i>c</i>
	svaka nada biva manja	<i>d</i> ₈		dei dilettoni inganni; e vengon meno	<i>D</i>
	<u>na koju se ljudska čud naslanja,</u>	<i>D</i>	25	le lontane speranze,	<i>c</i>
25	i u tami, u pustoći	<i>e</i> ₈		ove s'appoggia la mortal natura.	<i>E</i>
	<u>život stoji. Unj upire oči[.]</u>	<i>E</i>		Abbandonata, oscura	<i>e</i>
	<u>ali zaman putniče smeteno</u>	<i>F</i>		resta la vita. In lei porgendo il guardo,	<i>F</i>
	ište razlog, konac ište	<i>g</i> ₈		cerca il confuso viatore invano	<i>G</i>
	<u>dugog druma što pred sobom vidja,</u>	<i>H</i>	30	del cammin lungo che avvanzar si sente	<i>H</i>
30	ovo samo jedno^uvidja	<i>h</i> ₈		meta o ragione; e vede	<i>i</i>
	<u>da i sebi ljudsko to zemljište</u>	<i>G</i>		che a se l'umana sede,	<i>i</i>
	<u>i on njemu sasma j' otudjeno.</u> ⁹⁵	<i>F</i>		esso a lei veramente è fatto estrano. ⁹⁶	<i>G</i>

Rezultat ovakve recepcije Leopardijeve slobodne kancone jeste oblik koji se u odnosu na nju čini složenijim, ali i manje prozirnim. Pucić ne samo što dodaje treći stih – šesterac, već koristi i njegovu hiperkatelektičku varijantu, uvodeći u slobodnu kanconu njoj tuđu alternansu ženskih i srednjih rima.⁹⁷ On, osim toga, umanjuje broj nerimovanih stihova po stanci,⁹⁸ pa u gore navedenom

⁹⁴ Kako navodi teoretičar, u Šimićevim slobodnim stihovima epskih deseteraca i jampskih jedanaesteraca istovremeno „i nema i ima” – njih „na planu metričkom”, koji se odnosi na primarnu „funkciju stiha da pjesmu ritmički organizira kao ritmički koherentnu cjelinu” (to jest na stih kao faktor ritma), „uopće nema”, jer „te grupe od po deset ili jedanaest slogova ne učestvuju u ritmičkoj organizaciji pjesme po osobinama po kojima bismo ih mogli nazvati epskim desetercima ili jampskim jedanaestercima”; dok su „na metametričkom planu ti isti oblici i brojni i za razumijevanje pjesme u više slučajeva bitni”, budući da aktualizacija tradicionalnih vezanih oblika stiha u kontekstu slobodnog stiha ostvaruje određene semantičke efekte na poetičkoj ravni pa ti oblici „planu značenja neposredno pripadaju, sami nešto kazuju”, ukazujući, konkretno, na specifičan odnos nove i ranije nacionalne poezije u pesnikovom stvaralaštvu. Up. Petrović 1986, 439, 440, 443.

⁹⁵ Pucić 1862, 220.

⁹⁶ Cit. prema Leopardi 2017, 121–122.

⁹⁷ Up. npr. stihove 1–7 te 17–28 iz prve stance „Ljubavi i smrti”, sheme /Ab₆c₈ CBa₆ De₆Ed₆ FGh₆f₆HG Ij₆sKLj₆s Mm₈n₆sO₆sO/ (cit. prema Pucić 1862, 209–210, hiperkatelektički šesterac istaknuti kurzivom): „Njegda sreća Moranu i Lelja / braću skupa rodi: / te jur od njih stvor' ljepšije / ni na zemlji ni na nebu nije. / Od jednoga blago sve ishodi, / svaka radost velja / što po moru bića se razlieva; / [...] / A čovjeka nije sviesnijega / do ljubavju ranjena; / niko život ne prezire jače / nit za drugog gospodara, preče / kak za ovog, vidjeti češ njega / poginuti spravljena; / jerbo dje je Leljove pomoći / sloboda se rodi^i skoči, / i ne praznim mislima / čim s'obično pomaže, / nego samim djelima / ljudski porod pametan se kaže”.

⁹⁸ Puciću u tome jeste sličan S. Buzolić iz pojedinih prevoda Leopardijevih slobodnih kancona. Kako smo primetili u ranije pomenutom radu (Aleksić 2024b, 64–65), „to se dešava, na primer, u [...] prepevu (*Vienac* 1870/25) [...] kancone *Canto notturno*, [...] Ako sa originalom prepev ima zajedničku slobodu u pogledu broja i rasporeda stihova iz stance u stancu, ona je u dva teksta ostvarena na drugačiji način: Leopardi u stanci strateški raspoređuje manji broj rimovanih stihova, najčešće u uzastopnom sledu ili razdvojenih jednim stihom; Buzolić, nasuprot tome, ostavlja nerimovanim mali broj stihova (u tri strofe koje smo naveli, po jedan je stih, istaknut kurzivom, nerimovan u prvoj i u trećoj strofi, dok su u drugoj svi rimovani). Time se njegove stance ponaosob mestimično približavaju, umesto strofama slobodne kancone, obliku dvodelne stance (*fronte e sirma*) kakva se češće nalazi u starijoj italijanskoj poeziji, pre Dantea i Petrarke, ali u celosti oblik ovog prepeva najviše odgovara tipu slobodne kancone Alesandra Gvidija (Alessandro Guidi (1650–1712), tzv. *canzone a selva*”). Za razliku od Pucića, Buzolić u nekim prevodima strofičko ustrojstvo polaznog teksta prenosi pak

odlomku prevoda „Ljubavi i smrti”, na primer, nerimovanim ostavlja dva (aBBACc DEDf GHG ijiKjK) naspram osam nerimovanih stihova u odgovarajućoj Leopardijevoj strofi (abcCAdC eFGhiEHJkIE); a u navedenoj stanci „Zalaska meseca” bez rime su samo dva početna stiha (abcc dD eE FgHhGF) u odnosu na četiri Leopardijeva (aabcDc Ee FGHiiG). Upravo tendencija da se gotovo svakom stihu nađe rima, i onda kada se one nalaze na međusobno velikom odstojanju, zbog čega značajno gube na ritmičko-melodijskom učinku,⁹⁹ ukazuje na poimanje metričkog oblika iz ugla pesme kao „umetničke arhitekture”.

O njoj se može govoriti i u vezi s jednom Pucićevom pesmom koja bi se s obzirom na raspored rima te smenjivanje deseterca i osmerca (na način prevoda Leopardijeve „Povodom venčanja sestre Paoline” i kancone „Italiji”) takođe mogla smatrati slobodnom kanconom. Mislimo na pesmu „Jelačiću banu”, objavljenu kao i prevodi s italijanskog prvobitno u „Danici ilirskoj”, iste, 1849. godine (a potom i u *Pjesnama* iz 1862).¹⁰⁰ Podudarnost njene metričke forme s prevodnim oblikom prepeva Leopardija – njena „umetnička arhitektura” – jeste još upadljivija u kontekstu stihova koji upućuju na tradiciju usmene pesme, poput st. 85–89 („i zimi će, kad se sumrak stisne, / kupiti se najznatnija lica / oko spiepoga pjevača / da uz javor noći im prekrača: / o tebi će gradit pisne”) i st. 145–150 („Ta vitezu bez narodne slave / nema vienca oko glave... / a kad začuh ime tvoje / u Hrvatsku mah pohitih / nadajući se – pridružiti / tvome maču gusle svoje”).¹⁰¹ Ilustrativan primer ovog tipa ustrojstva oblika jeste druga stanca ove kancone, gde se uočava, rečima J. Subotića i metrike 19. veka, jaka „protivpoloženost” pojedinih rima, zbog koje im se mora pripisati pre svega strukturna funkcija¹⁰² (navodimo st. 35–60, ističući tri para međusobno veoma udaljenih rima – *zgrabi* : *porabi*; *svetinje* : *spominje*; *izlegne* : *stegne*):

35	muž il otac koplje <u>zgrabi</u> ,	i	da se s onog pepela IZLEGNE	P
	– pomagala božja mu osveta –	J	50 nova četa, mala šaka	q
	svaka kap mu krvi [^] e sveta,	j	po izboru baš junaka,	q
	svako djelo djelo od <u>svetinje</u> ;	K	koja krvi muamedske vjere	R
	pa baš onda da i pane,	l	aziatsku uvrjedu opere...	R
40	rodu žrtva da oстане,	l	I naši su na Kosovu pali	S
	grob je njegov otar časni	m	55 za krst časni i za očevinu,	T
	kamo vodit sirotu će mati	N	i sveci nam u istinu	t
	da si oca dodju izgledati.	N	Miloš, Lazar su ostali;	s
	Zaman Xerses car bezčasni	m	al nam nije ko se j’ osviestio	U
45	strašnom vojskom Greciu <u>porabi</u> ,	I	da iz rane žip ISTEKNE,	p
	tiranina niko ne <u>spominje</u> ;	K	60 ko je naše mrce osvetio.	U
	no sviet tako slavi do nebesa	O		
	termopiljska tri stotin telesa,	O		

2.1.5. Do najveće tenzije između domaćeg stihovnog repertoara i stranih oblika ipak dolazi, kako smo napomenuli, u recepciji oblika s alternansom rima. Pored pomenutih udvojenih trostihova (/a₄ab_t : ccb_t/) iz pesme nastale u mestu Banji Di Luka (1847),¹⁰³ ukršteno rimovanih katrena /a₈b₆a₈b/ iz pesme

sasvim verno. Tako je u prepevima objavljenim u „Zvijezdi” 1863. Leopardijevih kancona *Il passero solitario* (1835) i *A Silvia* (1828) (Aleksić 2024b, 64).

⁹⁹ To primećuje već A. Šenoa: „Dočetak prvoga stiha može se slikovati sa dočekom drugoga, trećega i četvrtoga, al omakneš li ga dalje, gubi slik svoju silu” (Šenoa 1876, XXV).

¹⁰⁰ O. Počić, *Na slavu Jelačića bana, spievà knez Orsat Počić, Dubrovčanin*, „Danica ilirska”, god. 15, br. 15 (1849), str. 73–74. Mi je čitamo prema Pucić 1862, 60–65.

¹⁰¹ Pucić 1862, 63, 65.

¹⁰² Ako zanemarimo raspored dugog i kratkog stiha, u ovoj stanci bismo mogli prepoznati *piedi* (Abb ACc) i nesrazmerno dugu, asimetričnu *sirmu*, a shema tako protumačene strofe bila bi: Abb, ACc. Deed ff GHGh iJjKllmNNmIKOO PqqRRSTtsUpU.

¹⁰³ Up. npr. st. 1–12 (u Pucić 1862, 77): „Nada goji / danah moji / cieli vek[,] / al uhvanje / svagdan manje / goni tjeck. // Zaman vjera / mene čera / nã dobīt, / kada duša / svagdan gluša / meće štit”.

„Crnooki” (1858),¹⁰⁴ te udvojenih petostiha druge „Bosanske davorije” (1841) (/a₈t₁b₆c₆v/),¹⁰⁵ valja istaći i oblik prve budnice iz istog ciklusa – strofu /a₈b₆a₆c₆v/.¹⁰⁶ Ona morfološki jeste podudarna sa sekstinom što se od L. Karera upotrebljavala i u baladi I 19¹, a u kojoj je finalni, parno rimovani distih katalektičkih stihova u funkciji refrena (kako se videlo u odeljku III §1.3.2.). Alternacija različitih varijanti stiha i alternansa rima javljaju se i u osmostihu: upadljiv primer jeste strofa uvodnog teksta *Pjesana* (1862), naslova „Prinkipo”, u simetričnim osmercima i hiperkatalektičkim i katalektičkim šesterima (rimovanim prema shemi /a₈b₆s₈a₈b₆s c₈d₆t₆c₈d₆t/), pri čemu se u kratkom stihu, skladno alternansi rima, akcenat (gotovo) redovno javlja na petom slogu.¹⁰⁷ Up. npr. sedmu i osmu stancu (st. 49–64):

¹⁰⁴ Up. npr. st. 1–8 (u Pucić 1862, 19): „Ja ljubovnik nisam tvoj / niti želim biti, / koliko ni život svoj / s voljom porobiti! // Nije zlatan svetli pram / gizdave ti glave; / nisu, ko nebeski hram, / oči tvoje plave”.

¹⁰⁵ Up. st. 1–10 (u Pucić 1862, 191): „Mladi Srbi bud’mo mi[,] / braća jedne misli svi, / misli sloge, misli slave, / misli ljubve bratske prave, / u nas gleda narod sav! // Joj! nas tiešti strašna moć, / odasvuda crna noć, / mi moramo zrak staviti / domovinu sahraniti; / u nas gleda narod sav”.

¹⁰⁶ Up. st. 1–6 (u Pucić 1862, 189): „Srbija se digla veće[,] / otmanski je jaram svrgla; / čulo se je na daleće / kad je ropsko kolo strgla; / borila se ne zaman, / sad joj svetli žarki dan”.

¹⁰⁷ Rekli bismo „gotovo” redovno budući da se na kraju 4 od ukupno 18 petosložnih stihova u pesmi „Prinkipo”, koje smo mi tumačili kao katalektičke šesterce s tonskom konstantom na petom slogu, ne nalazi jednosložna leksička reč: od ova četiri stiha tri se završavaju, naime, proparoksitonom rečju – *žamorēc* (st. 6), *Càrigrād* (14), *sāmolēt* (30), a četvrti paroksitonom – *starinskōg* (40). Sva četiri stiha na poslednjem slogu imaju pak nenaglašenu dužinu, koja pada na mesto poslednjeg jakog vremena. Pokušaju da ove slogove tumačimo kao nosioce metričkog naglaska – i tako konstatujemo da i katalektički šesteri, kao i hiperkatalektički, imaju tonsku konstantu na poslednjem jakom vremenu – protivio bi se, međutim, „princip finalnog sloga” koji za „klasični srpski stih” predlaže L. Kojen (Kojen 1996, 109–110), držeći „prozodijsku strukturu reči u jeziku” odsudnim faktorom njihove „prozodijske strukture u stihu” i osporavajući samim tim metričku relevantnost poslednjeg sloga reči ili akcenatske celine.

Lingvistički argument u osnovi principa finalnog sloga (i, dakle, sam princip) mogli bismo ipak, barem u ovom specifičnom književnoistorijskom kontekstu, donekle relativizovati ukazujući na okolnost (koja postaje vidljivija sa stanovišta metrike kao dela nauke o književnosti, a tragom opšteg teorijsko-metodološkog usmerenja koje je S. Petrović eksplicitno izneo u više svojih radova) da versifikacija ne podleže jedino lingvističkim pravilima, već i *vlastitim, jeziku ne sasvim podređenim konvencijama*. U vezi s tim koristan primer jeste „običaj” koji u hrvatskim prevodima Šekspira – ali i izvan njih – primećuje I. Slamnig (Slamnig 1981, 110–111, kurziv naš), i to upravo u vezi s finalnim slogom: „U hrvatskom prevodu se šekspirski stih također akcenatski, samo s nešto užim rasponom. Dosta često dolazi do toga, *da je zadnji slog sporedno naglašen*, što se događa i u originalu. Ušlo je u *običaj*, da se svaki put *kad je osmi slog naglašen, smatra da je i deseti polunaglašen*, to jest, kad završetak ima daktilski karakter (*tu pojavu nalazimo i u našoj versifikaciji izvornih pjesama*)”. Ovo zapažanje rečito govori, naime, o mogućnosti da prozodijsku realizaciju reči u stihu reguliše ne samo jezik, već i afirmisana stihotvoračka praksa. Napomenimo i da je takvu mogućnost uzimao u obzir i K. Taranovski (up. Taranovski 1949–1950, 195: „U troheju dužina je važna kad ostvaruje poslednji iktus koji se rimuje, napr.: vragōlān – dān, tāj – ūzdisāj [...]”).

S istog, književnoistorijskog gledišta moguće je, uostalom, primetiti da specifičnu pesničku i stihovnoteoretsku perspektivu jeste teško prenebretnuti i onda kada se pozivamo pre svega na jezičke argumente, pre nego na na metričke konvencije, budući da za samu metričku relevantnost pojedinih elemenata prozodijske strukture reči u stihu datog vremena, a naročito u vremenu sveopšteg preosmišljavanja kojim se bavimo, specifična perspektiva može biti važnija od objektivne prominentnosti tih elemenata u jeziku. Izvan konteksta SH 19, kao krajnji primer mogao bi se navesti pokušaj italijanskih pesnika 15. veka da izgrade kvantitativni stih ne analogijskim (akcenatskim) putem, već na osnovu pretpostavke – teško pomirljive s realnom prozodijskom strukturom italijanske reči – da i u pučkom jeziku i dalje jeste moguće računati s vokalskim kvantitetom kakvim su raspolagali klasični jezici. Za nas su relevantniji, međutim, primeri iz teorije stiha 19. veka, poput onih iz uvodnih napomena prve knjige Vukovih *Narodnih srpskih pjesama* iz 1824. koji, suprotno principu finalnog sloga, sugerišu mogućnost metričke relevantnosti i poslednjeg sloga reči ili akcenatske celine: stih *ōtūd tādē stādō || s dvā mlādā ōvčārā* (Isto, LVIII) tumači se tu, naime, kao dvanaestosložni ili šestostopni trohejski stih, i to tako što se računa upravo na mogućnost da završni slog (pod kvantitetom) u petoj „stopi” navedenog stiha bude nosiocem metričkog naglaska (*mlādā ōvčara*).

U konkretnom slučaju pesme „Prinkipo” ključan argument jeste možda sâm metrički kontekst pesme, u kojoj se, kako smo već ukazali, u četrnaest od osamanaest petosložnih stihova u fiksnoj poziciji poslednje jako vreme nedvosmisleno ostvaruje, zbog čega nije neverovatno da je pesnik računao na naglašavanje istog sloga i u preostala četiri stiha u istoj poziciji. Tome se, uostalom, ako ostanemo na lingvističkoj ravni, ne protivi sama struktura reči: naglašena dužina i eventualni sekundarni naglasak u prve tri reči; naglašena dužina na poslednjem slogu podržana dvosložnom realizacijom kratkouzlaznog akcenta na prethodnom slogu u četvrtoj reči. Ako bismo sa stanovišta današnjih znanja o prozodijskim osobinama srpskog i hrvatskog jezika nenaglašene dužine ipak teže deklarirali kao prave iktuse, ipak se čini da je njihova

	Ti znâš, ljubav da je slâvna	(2)-3-7		Ti znâš kâda bi te zdála	(2)-3-7
50	svêža ciéloj <i>prîrodi</i> ,	1-3-5		jâ po Pèri <i>prâtio</i> ,	1-3-5
	a ljepòta stâza dâvna	3-5-7		kâko bi se ôbzirala	1-5
	kôja njôjzi <i>dôvodi</i> ;	1-3-5	60	kâko zrâk bi <i>trèptio</i> ;	1-3-5
	ti znâš da si sâd mlâdica	2-5-6		ti znâš da je mjêsto ôvo	2-5-7
	u razvítku <i>liêt'</i>	3-5		blagòsovljen krâj,	2-5
55	od Pèranskih ljepòtica	2-6		da nam hòće bìt gòtovo	3-5-6
	najuglêdnji <i>cviêt</i> .	3-5		od ljubavi râj!	2-5

U osmostihu jeste i pesma nastala u Livornu 1848, u asimetričnim desetercima i hiperkatalektičkim šestercima, u kojoj se u okviru iste strofe smenjuje prave daktilske (a_s , b_s) i tzv. ritmičke rime (s), a na kraju strofe javlja parno rimovani deseterački distih sa ženskom rimom (CC), prema shemi / $s_6a_ssa_sbsC_{10}C$ /. Hiperkatalektički šesteraci podudarni su zapravo s trohejsko-daktilskim sedmercima usmene lirike koje smo već videli u kombinaciji sa sekstinom u *Cvijeti* (A, V), a u istoj zbirci javljaju se i na način usmene poezije, tj. bez rime, u pesmi „Bezimeni” (1858). Navodimo obe strofe pesme nastale u Livornu (st. 1–16), u kojoj je M. Zorić uočio reminiscencije na Dantea i Pg. VIII 1–6:¹⁰⁸

	Čêsto bròdar <i>pòmnjivi</i>	1-3-5		Tâko, gòspo <i>prèliepa</i> ,	1-3-5
	prèko mòra <i>plòveći</i>	1-3-5	10	kad ti nèbo <i>zàgledaš</i>	3-5
	slûša s krâja <i>vêčerom</i>	1-3-5		i u tânke <i>glâsove</i>	3-5
	svêto zvòno da zvêći;	1-3-6		s biêla grla <i>zàpjevaš</i> ,	1-3-5
5	tô mu bûdi <i>spòmenu</i>	1-3-5		nâša dûša <i>lèdena</i>	1-3-5
	o dâlekom <i>plèmenu</i> ,	2-5		stvòri s' ôdma <i>plâmena</i>	1-3-5
	pa od želje što srce mu pâra	3-(5)6-9	15	i lèteći do ròdjenog krâja	2-6-9
	plâč ôblije smûćenog brodâra.	1-2-5-9		pût nâlazi pozâbitog râja. ¹⁰⁹	1-2-6-9

Hiperkatalektičkim stihom s tonskom konstantom na posljednjem jakom vremenu Pucić se naizgled služi i prevodeći Manconijeve sedmerce *Svete himne* „Duhovi” (*La Pentecoste*).¹¹⁰ Njegov prevodni stih jeste pak nerimovan i uvek završava daktilski, dok je kod Manconija, kao što je poznato, sedmerac ustrojen u udvojene osmostihe s alternansom rima (prema shemi / $sasasbbc_t$: $sdsdseec_t$ /). Kako smo upravo videli, dubrovački pesnik poslužio se ne mnogo drugačijim strofičkim oblikom u pesmi iz Livorna, pa bi se odstupanje od strofičke forme „Duhova” dalo objasniti, pre nego eventualnim otporom prema alternansi muških, ženskih i srednjih rima, namerom da se prevod usaglasi sa specifičnim metričkim modelom u ciljnom kontekstu. Ako prevodni oblik svojim daktilskim svršecima i odsustvom rime delimično podseća na nerimovanu narodnu pesmu u trohejsko-daktilskom sedmercima odnosno hiperkatalektičkom šesteru,¹¹¹ metrički i metametrički on zapravo jeste identičan ustrojstvu pomenute crkvene himne Svetom Duhu *Veni Creator Spiritus* („O dođi, Stvorče, Duše svet, / pohodi duše vjernika, / poteci višnjom milosti, / u grudi štono stvori ih”, itd.), koja se peva prilikom liturgijske službe upravo na praznik Duhova. Stih koji je morfološki podudaran s narodnim, asimetričnim osmercem, 8(5 + 3), a istovremeno i s italijanskim hiperkatalektičkim sedmercem (it. *settenario sdrucchiolo*), zapravo valja da bude tzv. ambrozijanski osmerac.¹¹² Putem njega Pucić se nadovezuje na onu metričku tradiciju što je, kako smatra F.

upotreba u ovom Pucićevom tekstu intencionalna i da one u strukturi šesteraca pesme jesu metrički relevantne i funkcionalne.

¹⁰⁸ Pucić 1862, 13–14. Zorić 1965, 63–64.

¹⁰⁹ *Isto*, 76.

¹¹⁰ *Isto*, 222–227. Kako navodi Zorić (Zorić 1974, 166), prvobitno je ovaj prevod izašao u „Glasniku dalmatinskom” 1860. godine (br. 51, str. 4).

¹¹¹ Kako primećuje Zorić (Zorić 1974, 166): «Quest'intervento per cui il Pozza si discosta tanto da tutti gli altri traduttori degli *Inni* non è stato casuale, ma conforme all'ideale di un ritorno alle fonti del linguaggio popolare serbo e ai suoi ritmi potenti». („Ovaj postupak po kojem se Pucić toliko otklanja od drugih prevodilaca *Himni* nije slučajna, već usklađen s idealom povratka izvorima narodnog srpskog jezika i njegovom moćnom ritmu.”)

¹¹² Up. Slamnig 1981, 18–20.

Gavaceni, zasigurno bila relevantna i za *Svete himne*,¹¹³ ali je u njima ukrštena, kako smo videli, s tradicijom melodrame i ode. Pa ipak, ne bi bilo pogrešno pretpostaviti da je Pucić mogao računati na različite mogućnosti interpretacije njegovog stiha. Navodimo prvu strofu Pucićevog prevoda (st. 1–8):

Čestita māti <i>Svētaca</i> , vīšnjega grāda <i>prīliko</i> , nētljene kŕvi <i>Hristove</i> ti vjekūvječna <i>čūvarko</i> , 5 tōlike kōja <i>vjēkove</i> sve tŕpiš, bōriš, mōliš <i>se</i> , i s krāja nā krāj <i>prōstireš</i> tābora svōga <i>šātore</i> , ¹¹⁴	Madre dei Santi; imagine della città superna; del Sangue incorruttibile conservatrice eterna; tu, che da tanti secoli soffri, combatti e preghi, che le tue tende spieghi dall'uno all'altro mar; ¹¹⁵
--	---

2.1.6. Podrobnije se bavio Manconijevom poezijom S. Buzolić, zadarski pesnik koji se u Dalmaciji sredine 19. veka istakao po svom prosvetiteljskom i pedagoškom delovanju i dugo borio za afirmaciju „ilirskog” jezika.¹¹⁶ Ako je borba za „ilirski” u kontekstu Dalmacije nužno bila i borba protiv italijanske jezičke i kulturne prevlasti, valja istovremeno primetiti da se ovaj pesnik, koji je odrastao slušajući „narodne pjesme stoprv po Vuku sabrane i izdane”, u kontekstu hrvatskih (i srpskih) prevodilaca 19. veka ističe po izuzetnom broju italijanskih autora koje je prevodio. Buzolićev pesnički opus obuhvata, naime, prevode italijanskih autora od Dantea i srednjeg veka, pa sve do poezije 18. i 19. stoleća, ali i značajan broj izvornih tekstova na italijanskom jeziku.

Od Manconijevih tekstova, Buzolić prevodi „Duhove” i „Božić”, kao i hor iz II čina *Grofa od Karmanjole* i hor iz IV čina tragedije *Adelki*.¹¹⁷ Za razliku od Pucića, u svojim prevodima Manconija on zadržava formu izvornika. Kako je već primetila M. Zogović, smenjivanje „proparoksitonog, paroksitonog i oksitonog sedmerca” iz *Svetih himni* i horova Buzolić dosledno prenosi „smenjivanjem hiperkatalektičkog, akatalektičkog i katalektičkog stiha”.¹¹⁸ U hrvatski sistem versifikacije uvodi, drugim rečima, italijanske stihove koji s domaćim silabičkim stihovima imaju zajednički silabički okvir, a van toga bitno drugačiju metričko-ritmičku strukturu. Ova činjenica u našoj postavci postaje naročito značajna ako uzmemo u obzir da Buzolić istovremeno pokazuje otpor prema italijanskom jedanaestercu. Glavni italijanski stih on i dalje zamenjuje asimetričnim desetercem (a isto čine i drugi dalmatinski pesnici još uvek i 80-ih godina veka), kao što vidimo u prevodima italijanskih slobodnih kancona, soneta i tercina. Tako je, na primer, u pomenutim prepevima Leopardija; u prevodu soneta „Božija providnost” firentinskog pesnika 17. veka V. Da Filikaje [Vincenzo da Filicaia, 1642–1707]); u odlomcima iz *Komedije* (*Inf.* v 70–142 i *Inf.* XXXII 124–139, XXXIII 1–78), te tercinama pesme *Il nuov’anno* [1843] N. Tomazea (koja je u originalu u tercetima *bez rima*, a Buzolić je „koriguje” prevodeći je Danteovim tercinama).¹¹⁹ Uporedo navodimo, radi ilustriranja navedenog, prevode *Inf.* v 82–96 i st. 1–14 himne „Božić”, beležeći raspored naglaska i potencijalno relevantnih nenaglašenih dužina u oba teksta (pri čemu u podvučenim rečima u drugom tekstu prenosimo akcentuaciju već zabeleženu u samoj zbirci):

¹¹³ Up. Gavazzeni 2005.

¹¹⁴ Pucić 1862, 222.

¹¹⁵ Cit. prema Manzoni 2012.

¹¹⁶ Stjepan Buzolić (1830–1894) retko je bio predmetom detaljnog razmatranja iz ugla njegove pesničke delatnosti. O njemu je u skorije vreme, kao „dalmatinskom preporoditelju i prosvetitelju”, pisao I. Peklić (Peklić 2013). Biografske podatke o Buzoliću nalazimo u uvodnim napomenama iz njegove pesničke zbirke *Bog, rod i svijet* (Buzolić 1896).

¹¹⁷ Kako navodi M. Zorić (Zorić 1974, 168), prvi Buzolićev prevod Manconijevih „Duhova” izlazi u izdanju iz 1871. zbirke *Bog, rod i svijet*, potom, donekle izmenjen, u „Iskri” 1893, a u definitivnom obliku u izdanju iz 1896. pomenute zbirke, gde ga mi čitamo (Buzolić 1896).

¹¹⁸ Zogović 1987, 288.

¹¹⁹ Prevode odlomaka iz *Pakla* čitamo u zbirci *Bog, rod i svijet* (Buzolić 1896, 247–252). Ime autora „Božje providnosti” (*Isto*, 234) prevodilac ne navodi, ali je posredi prevod soneta incipita *Qual madre i figli con pietoso affetto* pomenutog toskanskog pesnika (iz zbirke *Poesie toscane*, 1707). Tomazeovu pesmu (u Buzolić 1896, 164 i d., pod naslovom „Prigodom mladog ljeta”) čitamo u Tommaseo 1872, 457–460.

	Ko gölūbi, kad žēdu òsjete,	2(3)-6-8	Kākono hrīd sa sljēmena	1-4-6
	krōz zrāk, stāvnim, rāstvorenim krīli'	(1)2-3-5-9	<u>vratòlomnih</u> visínā,	2-6
84	vōljom gnāni, k slātkom gniēzdu lēte:	1-3-5-7-9	kad se skotrīlja òbronkom	4-6
	tāko s jāta, gdje Dìdonka cvīli,	1-3-6-9	<u>gromòglasnih</u> strmīna,	2-6
	k nam dòhrle krōz uzduh hīmbeni;	2-(5)6-8	5 po trēskavoj toj stāzi,	2-6
87	tōli silan bjē taj pōklik mīli.	1-3-5-7-9	rūšec se ù dno drāzi,	1-(4)5-6
	„Ljūdski stvōre prījatni, mīleni,	1-3-5-8	grūhne i stāne tū;	1-4-6
	tmāstim zrākom kōji u pōhode	1-3-5-8		
90	grēš k nam, s kōjih zēmlja se rumēni:	1-3-5-(8)9	tū gdje se svāli, ùkočen	1-4-6
	da sklōn krāl̃j je čītave prīrode,	2-3-5-8	pūsti <u>gorōstas</u> liēga;	1-4-6
	mī bismo ga zā tvōj mīr prōsili,	1-5-6(7)-8	10 nīt će se vīše īkada	1-4-6
93	kad te nāše gānuše nēzgode.	3-5-8	s njēgdašnjeg stīrmog briēga	1-4-6
	O čem zbōrit i čūt ti se mīli,	3-6-9	nāgledat sūnca mīla,	1-4-6
	zbōri, čūj nas pōlak želja tvōjih,	1-3-5-7-9	prījatna dok ga sīla	1-6
96	dok vjētrovi ēvo zašūtīli. ¹²⁰	2-5-8	nē vrāti k gōrnjem tlū; ¹²¹	1-4-6

Kao što se vidi u primeru, odabir prevodnog stiha u prevodu *Inf.* v – asimetričnog deseterca, 10(4 + 6), i to narodnog *silabičkog* pre nego umetničkog tipa (kako se dobro vidi npr. u st. 88–93, po uzastopnom naglašavanju osmog sloga) – ukazuje na to da je posredi *analogijski* princip. U prevodu Manconija, s druge strane, pesnik primenjuje strategiju *čuvanja* stiha izvornika, kojeg prenosi putem *silabičko-tonskog* sedmerca (akatalektičkog, hiperkatalektičkog i katalektičkog, s tonskom konstantom na poslednjem jakom vremenu).

Buzoliću je donekle sličan Preradović, koji u svom prevodu iz 1870. „Petog maja” zadržava strofičko ustrojstvo izvornika, /sasasb_t scscsb_t/, ali zamenjuje italijanski sedmerac simetričnim osmercem, 8(4 + 4). U tom smislu bi se i u slučaju ovog prevoda moglo govoriti o primeni analogijskog pristupa, koji prepoznavamo u odabiru funkcionalnog ekvivalenta, osmerca; i paralelnom pokušaju da se prenesu neke ritmičke osobine izvornika, posredstvom različitih tipova rime (ženske, muške i daktilske). Na kompromisno rešenje ukazuju reči samog prevodioca: „Ja sam evo pokušao da ju prevedem na naš jezik, pridržav joj donekle i vanjski lik”.¹²² Četiri godine kasnije izlazi prevod u osmercima L. Svilovića, u kojem nemamo smenjivanje hiperkatalektičkih i akatalektičkih varijanti stiha, pa svi stihovi u strofi, osim poslednjeg, oksitonog, imaju osam slogova.¹²³

Za naše razmatranje ključno je to što u Buzolićevom prevodnom sedmercu jasno prepoznavamo *jampski* stih, tj. onu ritmičku konfiguraciju što je, na osnovi argumenta njene neprikladnosti srpskom i hrvatskom jeziku,¹²⁴ deklarativno bila glavna prepreka prodoru italijanskog jedanaesterca i sličnih dugih stihova zapadnoevropske poezije u metrički sistem SH 19², a samim tim i u prevode iz italijanske književnosti. Ritam jampski, razume se, na *italijanski* način, kakav uočavamo, uostalom, i u jedanaesteru, čiji je dubinski model, i pored tonske strogoće manje u

¹²⁰ Buzolić 1986, 248.

¹²¹ *Isto*, 218.

¹²² Preradović 1870c, 210 n. 1. Up. st. 1–6 (cit. prema *Isto*, 209): „On bje! Ko što tielo njegovo / sa zadnjim si žića dahom / silnoga mu duha lišeno / nepomično osta mahom, / tako strta i zapanjena / stoji zemlja na taj glas”. Kako ukazuje M. Zorić (Zorić 1974, 158–160), Preradović je u narednim godinama nastavio da radi na svom prevodu „Petog maja”, o čemu svedoče popravke iz verzije objavljene u *Izabranim pjesama* (Zagreb, 1890). Prethode Preradovićevim prepevima verzije Đ. Nikolajevića, A. Kaznačića i I. Salatića, prvi prevodi ove Manconijeve ode na srpski i hrvatski, koji nastaju gotovo istovremeno i suštinski kao plod saradnje ovih prevodilaca (up. Zorić 1974, 149–155).

¹²³ Up. npr. st. 19–24 (cit. prema Svilović 1874, 280): „Cielovitan dvorskih hvala, / i sramotnih pogrdjenja; / čim s' udune to svjetlilo, / ustaje se pun smutjenja, / ter svrh groba počme pjeti / zar n'umrli ovi poj”. O Svilovićevim prevodima *Svetih himni* up. Zorić 1974, 167–168, 171–172.

¹²⁴ Up. Tomasović 1976, 13: „Kasniji pobornici deseterca branit će njegovu uporabu navodeći da jampski stihovi tobože ne odgovaraju duhu hrvatskog jezika i da su oni umjetna tvorevina u našoj poeziji, a pozivat će se i na to, primjerice Sasso, da je naš jezik navodno *ožetiji* (koncizniji) od talijanskog, pa da jedanaesterac zbog toga uvjetuje pridodavanje novih slogova. Instalaciji deseterca pogoduje i ondašnje poimanje prevođenja, u kojem želja da se izvornik ‘ponaši’, ‘pohrvati’, da bi bio dostupan štiocu, ima znatnog udjela”.

odnosu na neke druge zapadnoevropske versifikacije (rusku i nemačku, na primer), svakako jampski.¹²⁵ Što se tiče samog sedmerca, on pored glavnog naglaska na šestom ima redovno još jedan naglasak, koji može pasti na bilo koji od prva četiri sloga, a naglašenost petog smatra se izuzetnom. Za sedmerac *melodrame* karakteristično je pak izbegavanje naglaska i na trećem slogu,¹²⁶ a izbegava ga i Manconi u „Božiću” (što takođe baca svetlo na izvore njegove versifikacije), u čemu ga verno prati i Buzolić, kako se vidi u analiziranom primeru (u kojem najčešći tip akcentuacije jeste 1-4-6, a zatim 2-4-6 i 1-6).

Držeći da je jezički sistem apsolutno validan argument za pravljenje metričkih distinkcija, Buzolić dosledno pravi razliku u pogledu stiha između soneta na hrvatskom i vlastitih soneta na italijanskom, pa u prvom slučaju koristi deseterac,¹²⁷ a u drugom jedanaesterac,¹²⁸ ali mu je istovremeno, kako smo rekli, strofa Manconijevih oda prihvatljiva na *oba* jezika s *identičnim* odabirom i ustrojstvom stiha. Udvojeni osmostih himne „Duhovi” u jampskim sedmercima (/sasasbbc : sdsdseec/) Buzolić tako koristi ne samo kad prevodi Manconija (i npr. Pratijsa),¹²⁹ već i u svojoj originalnoj poeziji, i to ne samo na italijanskom, već i na hrvatskom. Od tekstova na italijanskom, taj oblik ima, na primer, pesma nastala povodom praznika Gospe od Zdravlja, tj. Prikazanja Blažene Djevice Marije, odnosno Vavedenja.¹³⁰ Od hrvatskih tekstova tako su ustrojene pesme „Slavenskim sv. apostolima Ćirilu i Metodu, tisućnim godom uredbe staroslavenske liturgije”¹³¹ i „Za otvor hrvatskog sveučilišta u Zagrebu”.¹³²

Ovo zapažanje – otpora prema jedanaesteru, s jedne strane, i istovremenog propuštanja drugih jampskih stihova, s druge – ide u prilog i tvrdnji koju smo izneli drugom prilikom, pišući o prevodima Petrarke u SH 19.¹³³ Naime, kako smo tom prilikom zaključili, ako se pravi razlog otklona od jedanaesterca ne da objasniti poteškoćom pisanja jampskih stihova s obzirom na prozodijsku strukturu rečnika, a ne sasvim ni tezom da je afirmaciju funkcionalnog pristupa uslovio silabički sastav hrvatskog (i srpskog) stihovnog repertoara u doba romantizma (kako je sugerirao Z. Kravar),¹³⁴ taj razlog treba tražiti u metametričkim (i kulturološkim) faktorima o kojima je govorio S. Petrović. Posredi su isti oni faktori zbog kojih je, mi bismo dodali, pre pobede narodnog modela bio moguć, na primer, prevod K. Nikolajevića *Inf. v* u jedanaesteru iz 1845;¹³⁵ kancona Petrarkinog tipa A. Andrića u jampskim jedanaestercima i sedmercima iz 1843–1844 („Ljubve čeznja”);¹³⁶ Mažuranićevi jampski soneti i oktave iz *Oslobođenog Jerusalima* T. Tasa takođe u jampskim jedanaestercima iz 40-ih godina.¹³⁷ Ako, drugim rečima, Buzolić drugde bez problema koristi silabičko-tonski i uz to jampski stih, u slučajevima u kojima bira silabički deseterac on to čini, reklo bi se, prvenstveno iz *poetičkih* razloga. Izbor deseterca zavisi, to jest, od statusa glavnog dugog (i nacionalnog) stiha koji ovaj metar ima u doba romantizma i činjenice da njegovo prisustvo u kontekstima poput dramskog

¹²⁵ Up. Menichetti 1993, 393–394.

¹²⁶ Up. Beltrami 2011, 199.

¹²⁷ Deseterački su, između ostalog, soneti posvećeni I. Vidovu (Buzolić 1896, 9), J. Sundečiću, povodom smrti njegove dve ćerke (*Ibid.*) i odlaska iz Dalmacije (*Isto*, 46), N. Tomazeu (*Isto*, 64), itd.

¹²⁸ Tako je npr. u italijanskom sonetu iz 1887. napisanom povodom praznika Gospe Karmelske (u Buzolić 1896, 260, s napomenom o prigodi u paratekstu: *Nel giorno 17 luglio 1887, Zara festeggiando Solennemente nella chiesa dei RR. PP. Minori Osservanti La Beata Vergine del Carmine*).

¹²⁹ Up. Buzolić 1896, 228.

¹³⁰ U *Isto*, 256–257. U paratekstu stoji posveta *A Maria Vergine Santissima della Salute, che Zara solennemente festeggia*. Up. st. 1–8: «Ultimo legno al naufrago / dall’onde irate attrito, / ultimo fior superstite / in campo isterilito, / il nome Tuo, gran Vergine, / vivo in suo sen conserva / l’anima la più proterva / ai rai del divo amor».

¹³¹ U *Isto*, 11–13, up. npr. st. 1–8: „Nauzgor listom, sinovi, / štono vam majkom slava, / s uralskih čak do sudeskih / sokolorodnih glavâ; / s valova mrzlog sjevera / maslinskih čak do gorâ, / štono ih sinjeg mora / miluje ljupki val!”.

¹³² U *Isto*, 64, up. npr. st. 57–64: „Jošte me suza oblieva, / jošte me groza hvata, / stanem li sjećat stradanja / Srbalja i Hrvata, / kad zaštitnici zapada, / na vlastitome pragu, / u borbi proti vragu / trajali dan i noć”.

¹³³ Aleksić 2024a, 138.

¹³⁴ Up. Kravar 1993, 99–100.

¹³⁵ Nikolajević 1845.

¹³⁶ U vezi s Andrićevom kanconom up. napomene Grdinić 2020, 95–97, i Aleksić 2024b, 60–61. O drugim italijanskim oblicima pesme ispevanim u jambu, up. i kratki pregled koji daje Pavić 2023, 37–39.

¹³⁷ Kravar 1993, 102.

ili poezije u stalnim oblicima pesme što su pobedom narodnog pravca skrajnuti (u sonetu, kanconi i tercini) istovremeno implicitno podrazumeva i negativan stav prema njegovoj eventualnoj jamskoj alternativni, a pozitivan stav prema određenoj književnoistorijskoj viziji vlastite književnosti čiji je „nacionalni emblem” upravo epski deseterac.¹³⁸ U tome bismo mogli naći zanimljivu paralelu s italijanskim prevodiocima 18. veka klasične francuske tragedije, koji aleksandrinac prenose gotovo uvek nerimovanim jedanaestercem, a znatno ređe metričkim adekvatom, odnosno italijanskim aleksandrincem. I ovi prevodioci sučeljeni su, naime, s problemom što je u isti mah i stilskog i kulturološkog tipa, a njihov stih valja da bude, kao srpski i hrvatski u odnosu na (zapadno)evropske uzore, *vlastiti odgovor* na prestižni francuski model kojeg treba nadomestiti u sopstvenom sistemu.¹³⁹

Buzolićev primer jeste u tom smislu koristan jer potvrđuje zapažanje da se kod istog pesnika mogu paralelno javljati i dva pomenuta pristupa u prenošenju metričkog oblika izvornika i više različitih tipova stiha (silabički i silabičko-tonski, i trohejski ali i jamski, o čemu će biti više reči u narednom poglavlju), pri čemu je, dakle, upravo *metametrički*, a ne *metrički* aspekt stihovnog oblika ono što na odsudan način određuje njegovu recepciju. Paradoksalno, ispada da je versifikacioni sistem SH 19² propustljiv ka onim stihovno-formalnim činjenicama koje u većoj meri forsiraju njegove granice (silabičko-tonskom stihu u strofi s alternacijom metra i s alternansom rima, ženskih, muških i srednjih), a manje propustljiv ka oblicima koji bi se lakše mogli prilagoditi njegovom silabičkom stihovnom repertoaru (izosilabičnim formama sa stihom poput italijanskog jedanaesterca, metra silabičko-tonskog, ali u odnosu na stihove poput nemačkog i ruskog u većoj meri silabičkog nego tonskog, tj. labavije normiranog u odnosu na njih).¹⁴⁰ Da su toga donekle bili svesni i sami prevodioci, pokazuje primer prevoda „Petog maja” S. Ivićevića, koji Manconijevu odu prvo prevodi „slovinski na taliansku”, zadržavajući stih i strofu originala, a potom „slovinski na slovinsku”, u katrenima /P₁₀PAA/ u asimetričnim desetercima. Prelaz s „italijanske” na „slovinsku” varijantu teksta podrazumeva gubitak upravo alternacije različitih metara i alternanse rima i ukazuje na svest da one jesu odsutne iz uzorite „narodne” metrike iako ih pesnici i prevodioci neretko koriste obraćajući se „narodu”.¹⁴¹

Ilustrativan primer jesu u tom pogledu i dva Buzolićeva teksta u kojima se tematizuje povratak autohtonom „slovinskom” pesništvu: „Djelo skrušenja” (up. st. 2–6: „odbi me, kuku! – *od roda svoga / rječitost vješta, – pjesmica mila / tuđinske vile* – sirova sila, / u tom ti prođoh – zoru mladosti; / Bože mi prosti! – Bože mi prosti”) i „Slovinska vila” (st. 37–42: „Vi tuđe vile, čast vam do Boga! / Al svaki voli pristat uz svoga. / *Zar Talijancu slovinska vila / ko svoja ikad bit može mila? / Svak hrli svome, a da ja ne bi? / Slovinska vilo, eto me k tebi*”).¹⁴² U njima Buzolić poseže za istim oblikom koji je iskoristio za prevod Karerove balade „Sestra”,¹⁴³ verno prenoseći formu italijanskog originala u pogledu i strofe i *stih*a: sekstinu u *duplim petercima* s refrenom (/A₅₊₅ABBC₁C₁/). Još jedan primer mogla bi biti pesma posvećena Đ. Daničiću, u kojoj pesnik, dok ističe patriotski značaj književnojezičkog rada srpskog filologa, koristi osmostih /sasasb₁sb₁/, oblik takođe već Karerov, ali i

¹³⁸ Up. Kravar 1998, 106.

¹³⁹ Up. Zanon 2009, 35–36: «Nessun letterato di rilievo o di una qualche capacità ha mai usato questo metro che pure, a prima vista, sembrerebbe il verso naturale per tradurre l'*alexandrin* francese. Il problema è di tipo stilistico-culturale: quello che interessa i traduttori settecenteschi non è tanto la questione metrica in sé, quanto trovare una risposta poetica alle istanze di un modello forte. Lo stesso Martello da cui il verso prende nome, era alla ricerca di quel verso *tragico* che all'Italia mancava e che invece era il vanto della Francia. Il *martelliano* aveva la pretesa di configurarsi come risposta italiana all'*alexandrin* e non come sua traduzione; [...]». („Nijedan važan ili koliko-toliko talentovan pesnik nije upotrebio ovaj metar koji bi se, na prvi pogled, mogao činiti prirodnim rešenjem za prenošenje francuskog aleksandrinca. Problem jeste stilističko-kulturološkog tipa: osamnaestovekovne prevodioce ne interesuje toliko metričko pitanje kao takvo, koliko da iznađu poetički odgovor na zahteve uticajnog modela. Sam Martelo po kojem se pomenuti stih naziva tragao je za tragičkim stihom kojeg u Italiji nije bilo, a koji je bio ponos Francuske. Martelov stih pretendovao je da se uspostavi kao italijanski odgovor na aleksandrinac, a ne kao njegov prevod; [...]”).

¹⁴⁰ O percepciji italijanskog stiha (i stihova drugih romanskih versifikacija) u SH 19² korisno je sledeće Petrovićevo zapažanje (Petrović 1986, 285, kurziv naš): „Najzad, ponekad se takođe javljao *silabizam* romanskog tipa, koji se na srpskohrvatskom *percipirao kao forma na neki neodređen način silabičko-tonski*”.

¹⁴¹ Up. Zorić 1974, 156 i d, gde su navedeni i odlomci iz dva Ivićevićeva prevoda.

¹⁴² Buzolić 1896, 43–44, 44–45.

¹⁴³ Isto, 224.

drugih italijanskih romantičara, zapaženo Beršea i Dal'Ongara.¹⁴⁴ Slična jeste takođe i pesma „Prahu Petra Preradovića”, u kojoj se rodoljubiv i budnički karakter poezije romantičarskog pesnika ističe još jednom u italijanskom obliku: u strofi Manconijevih „Duhova”.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Buzolić 1986, 85–86. Isti oblik Buzolić koristi i u pesmi „U smrt Nikole Tommasea” (*Isto*, 62), dok u pesmi posvećenoj „Prijatelju Mihovilu Pavlinoviću” (*Isto*, 48–49) koristi sličan osmostih, /sasabc₁bc₂/, oblik Pratijev, ali i Parinijev.

¹⁴⁵ U *Isto*, 78–79. Up. npr. st. 65–72: „Kao što nekoć Amphion / romonom ciglim lire / uz kamen kam pripojio, / tebanske sazdo mire; / tako je tvoja čarobna / pjevanka i začinka / nesložna, troma sinka / privela k rodu svom”.

2.2. TRENJE IZMEĐU DVA SISTEMA: BRANKO RADIČEVIĆ, PETAR PRERADOVIĆ I DESETERAČKI PREVODI IZ KOMEDIJE

2.2.1. Ako pesnici poput M. Pucića i S. Buzolića u velikoj meri prihvataju stalne forme i žanrove italijanske poezije (i starije i romantičarske), kod B. Radičevića i P. Preradovića, koji su u mnogo značajnijoj meri odredili pravac srpskog i hrvatskog romantizma, susret s tekovinama italijanske metričke tradicije, ostvaren neposredno i, češće, posredno, preko nemačke književnosti,¹ jeste složeniji. U njih se, recimo to odmah, kao potom i kod prevodilaca italijanske poezije što će stvarati s istog književnoistorijskog stanovišta, uočava načelno veća tenzija između metričkog nasleđa kojem je poreklo u usmenoj pesmi i onog koje je takođe u manjoj ili većoj meri bilo asimilovano u ranijoj poeziji, ali koje oni sada poimaju pre svega na podlozi njegove recepcije u stranoj književnosti.

Dobro je poznato raslojavanje Brankovog metričkog repertoara u periodu pre i nakon opredeljivanja za ideal narodne poezije koje se ispoljava, između ostalog, i kao otklon od sonetnog oblika i, naročito, jampskog stiha, koji se neće pojaviti u prvoj knjizi Brankovih *Pesama* (1847).² Posredi je, zapravo, raslojavanje koje možemo uporediti s onim koje nalazimo i u pesništvu I 19¹. Kao što smo videli, kod pesnika poput A. Manconija, Đ. Beršea i F. Dal'Ongara, a na osoben način kod N. Tomazea, pojedini stalni oblici, a najčešće sonet, kancon i nerimovani jedanaesterac, zadobijaju specifične semantičke poetičke konotacije zbog kojih postaju nekompatibilni s novim, romantičarskim poetičkim postavkama. Pokazalo se, svakako, da postoje izvesne razlike specifične za pojedinačne pesnike i oblike, kao i specifične strategije legitimacije starijih oblika i na njih smo ukazali, između ostalog, razmatrajući Berševu „melodramatsku”, deseteračku tercinu; Manconijevu građansku kanconu kao poveznicu s Petrarkom i književnom istorijom italijanskog pitanja; ili Tomazeovu „arhaično-narodno” konotiranu stariju kanconu i balatu.

I u S 19², kao u I 19¹, novina se romantičarske poezije nije sastojala prvenstveno u uvođenju potpuno novih oblika, već u promicanju i afirmaciji – tragom Vukovih zbirki narodne poezije – metričkih formi koje je poznavalo i predromantičarsko razdoblje. Što se tiče najčešćih oblika stiha u prvoj knjizi *Pesama* (1847) – 8(4+4) i 10(4+6), radi se, u prvom slučaju, od jednom od najčešćih stihova SH 19¹ i u predbrankovskom razdoblju (i, razume se, jednom od najčešćih stihova u srpskoj i hrvatskoj poeziji uopšte);³ u drugom, o stihu koji se, 20-ih godina relativno redak u S 19¹, sve češće

¹ Nemačka je recepcija italijanskih oblika za srpske i hrvatske romantičare bila relevantna, na primer, u slučaju tercine. Up. Petrović 1986, 139–140.

² Radičević 1847. Kako podseća Ž. Ružić, „za života Branko nije objavio nijednu pesmu u jambu. Tek 1862. godine izašla je treća knjiga njegovih pesama, među kojima i one u jambu: nepotpuna verzija poeme *Tuga i opomena* i epska pesma *Stojan*. U rukopisu je posle toga i dalje ostala deveteračka pesma *Uspomene starog junaka* i *Odlomak* jedne nedovršene epske pesme” (Ružić 1975, 303). O sonetu i novim književno-jezičkim postavkama, up. Petrović 1999, 53: „Kraj je tog razdoblja [= srpskog soneta 19¹] nastupio naglo. Koincidirao je sa dvjema godinama: sa godinom ‘pobjede narodnog pravca u književnosti’ (1847) i godinom ‘bune’, mađarske revolucije (1848). U tim godinama doživljava svoj vrhunac mala poplava soneta, začeta na početku pete decenije. Odmah zatim sonet postaje srazmjerno rijedak a, koliko ga ima, u idućoj polovini vijeka, karakterističan stih mu je asimetrični deseterac. Zajednički je imenitelj prvih dvaju opisanih slučajeva što je perspektiva u kojoj su nam vidljivi – perspektiva književno-istorijskog procesa kao cjeline. Okvir književno-istorijskog procesa kao cjeline sasvim je razgovijetan u našem drugom slučaju. Rani srpski sonet je pojava koja se podudara s vremenom predbrankovske poezije: njegov istorijski identitet izveden je iz identiteta onog perioda srpske književnosti koji prethodi ‘pobjedi narodnog pravca u književnosti’ (tj. prethodi, *pars pro toto*, pojavi poezije Branka Radičevića)”. Up. takođe Petrović 1968, 80–81, 262–263.

Brankovi soneti objavljeni 1862. godine neće biti predmetom našeg istraživanja u ovom radu upravo zato što ih pesnik nije uključio u zbirku što je valjalo da odražava njegovu novu kulturnu orijentaciju, *Pesme* iz 1847, dok su nama u fokusu oni versifikacioni postupci kojim su se pesnici služili onda kada su tu orijentaciju izrekom zastupali. Ovom formom kod Radičevića posebno se bavila S. Paripović Krčmar (Paripović 2013), na čiju studiju upućujemo i na koju ćemo se u nastavku i mi pozivati. Up. sledeće autorkine napomene iz istog priloga o preokretu u Brankovom pesništvu: „Preokret u poetičkom konceptu stvaranja kod Radičevića izrazit je u godini Vukove pobjede, kada se evropski literarni romantičarski obrasci napuštaju zarad usmerenosti ka načelima narodnog stvaralaštva i podražavanja druge, tačnije vukovske narodnjačke ideologije” (Paripović 2013, 118). Up. takođe Grdinić 2010, 176.

³ O kratkoj istoriji simetričnog osmerca, stiha „s poznatom poviješću dužom no ijedan drugi u hrvatskoj i srpskoj književnosti”, up. Petrović 1998, 293–294.

javlja 30-ih godina veka,⁴ a kojeg je, neposredno nakon izlaska lajpciškog izdanja Vukovih pesama (1823–1824), koristio, između ostalog, i pozni petrarkista poput J. Pačića, iako je stvarao s bitno drugačijih jezičkih i poetičkih osnova. Već kod Pačića ova dva stiha nalazimo u istim strofičkim oblicima s kojima se oni najčešće javljaju i u prvoj Brankovoj zbirci: tako je s osmeračkim distisima (/a₈a/, u pesmama „Devojka na studencu” i „Jad iz nenada” i segmentima „Đačkog rastanka”);⁵ katrenima (/a₈bab/, u „Putniku na uranku”, „Putu kraj”, „Dragi”, II, i „Ranama”, I–III; /a₈abb/, u „Noć pa noć”, „Dragi”, III);⁶ šestostisima (tj. sekstini /a₈babcc/, u pesmama „Ajduk” i „Dragi”, I)⁷ i osmostisima (/a₈abbccdd/, u „Molitvi”),⁸ te deseteračkim distisima (/A₁₀A/, u „?” i „Đačkom rastanku” i „Putu”)⁹ i šesteročkim šestostisima (/a₆abbcc/, „Sretan pastir”).¹⁰

Još jedna paralela sa I 19¹ jeste okolnost da je za odabir ovih stihovnih oblika određujuća bila njihova semantička poetička konotacija – specifično iščitavanje ovih stihova na podlozi narodne epike i lirike koje je oblikovala književnoistorijska vizija što je u toj poeziji videla istinski nacionalni književni izraz. U tom pogledu odabir koji pravi B. Radičević u prvoj knjizi *Pesama* jeste uporediv, s jedne strane, s postupkom kojeg primenjuje Berše, kod kojeg se okretanje ka specifičnoj metričkoj tradiciji – tradiciji melodrame – zasnivalo, kako smo pokušali da ukažemo (u odeljku III §1.2.), na smislu koji je ta versifikacija zadobila u novoj književnoistorijskoj i književnokritičkoj postavci. Pri tome je odlučujući kriterijum bila potreba za komunikacijom s novom publikom, narodom shvaćenim na način iskazan u *Poluozbiljnome pismu* (1816), koji je valjalo uključiti, i posredstvom književnosti, u širu, nacionalnu društveno-političku stvarnost.

Podjednaka važna jeste sličnost s pesnicima-autorima balada od L. Karera do Đ. Pratića, s druge strane, koji su, kako se videlo, delimično varirajući ali prvenstveno semantički reinterpretirajući stihovne oblike 18. veka, davali legitimitet ovim formama u deklarativno narodnoj poeziji. Pravdajući svoju metriku, oni su posezali za idejama o „narodnoj” vrsti zvučnosti (§1.3.), „prirodnim” osnovama metrike (§1.5.), te narodno-arhaičnim „predrasudama” (§1.4. i §1.5.). Paralela leži u činjenici, na koju je ukazao S. Petrović, da odnos metrike SH 19² prema deklarativnom modelu usmene pesme „nije bio prvenstveno odnos prihvatanja utjecaja, odnos oponašanja uzora, nego odnos kojim se prema nečemu iskazuje *sklonost*, o nečemu izražava *opredjeljenje*”.¹¹ Razlika jeste, pak, u tome što se u italijanskom kontekstu putem semantičke konotacije oblika starom,

⁴ Up. Popović 1968, 54: „Pratimo li dalji razvitak srpske versifikacije, primetićemo da je narodni stih sve češći ukoliko se približujemo sredini veka. Za praćenje metričke evolucije srpske poezije naročito je interesantno prodiranje epskog deseterca u umetnički stih. On se sporadično javljao u pisanoj poeziji i ranije, pre pojave Vukovih zbirki: kod Dositeja, u Venclovićevom i Trlajićevom proznom tekstu, u građanskim pesenicima. Godine 1821. u *Dodatku novina serpskih* objavljena je prva naša deseteračka romansa *Mladen i Lepa*. Ne mnogo posle nje, u Lajpcigu će izaći Vukove knjige narodnih pesama (1823–1824). One će, izgleda, odigrati presudnu ulogu u razvitku srpskog stiha. [...] Na početku, neposredno posle pojave Vukovih zbirki, jezička i pesnička evolucija naše književnosti još nije bila sazrela za prihvatanje novog stiha. Dve godine posle Vukovog lajpciškog izdanja, 1825, dva istaknuta slavenoserpska liričara, Sava Mrkalj i Jovan Pačić, uzalud će pokušavati da pevaju u epskim desetercima”.

⁵ Kod Pačića npr. u pesmi „Ljuba među cvećem” (up. st. 1–6, u Pačić 1827, 49: „Miroparna ljubičica, / druga njena presličica, / ruža cveće prerumeno, / zimozelje, i neveno, / silno čislo šarenoga / karanfila mirisnoga”). O J. Pačiću up. nezaobilaznu studiju S. Petrovića (Petrović 1975).

⁶ Katren /a₈bab/ jeste oblik npr. pesme „Ljubica” (up. st. 1–4, u Pačić 1827, 6: „Vidio kto lice nije / preumilno, blagorodno, / i ot solnca još jasnije, / i krasotom preugodno”), a /a₈abb/ npr. pesme „Kita cveća” (up. npr. st. 13–16, u Pačić 1827, 134: „Rumenije njeno lice / ot najlepše ružičice, / a svetlije černo oko / nego solnce previsoko”).

⁷ Npr. u „Studnem bez Solnca” (up. npr. 13–18, u Pačić 1827, 38: „Nadeždu bi osnovala / novu opet men’ u grudi, / upliv telu darovala; / kud se duša već usudi: / proleće bi novo cvalo, / njoj se divit’ uvek stalo”). O Pačićevoj sekstini nekoliko napomene izneo je P. Pavličić. Up. Pavličić 1978, 101.

⁸ Npr. već u „Posvjašteniju” (up. st. 1–8, u Pačić 1827, 3: „Pesne male otidite, / ljubomozu pozdravite; / neće zar vas oterati, / zar će trud vaš prepoznati? / Prem da neće, da razume, / svaka što joj kazat’ ume: / nju mi opet pozdravite, / njoj na službu prebudite”).

⁹ Npr. u „Jednom vertu” (up. npr. st. 8–15: „U tebi se Ljuba moja šeta / Ljubica ot svakog lepša cveta. / Njoj se cvet’ja, dubi, germi smeju, / njoj mirise blage paru, veju; / ot kadife jošte zelenija, / dragovoljno trava se podvija, / raj na zemlji ti si verte s Njome, / i žilištu ravnij nebesnome”).

¹⁰ Npr. u pesmi „Prišestvije Roze” (up. npr. 7–12, u Pačić 1827, 186: „Vetri tiho vejte, / svi se časi smejte; / solnce ti zahodi, / pak opet se rodi, / cvetaj novij cvete! / Zlatnij veče, svete!”).

¹¹ Petrović 1986, 285–286 (kurziv naš).

osamnaestovekovnom nasleđu moglo pripisivati novo značenje (pa, kako je rečeno, za F. De Sanktisa melodramatski deseterac mogao biti Beršeova, romantičarska inovacija), a u srpskom i hrvatskom se semantičkom obeleženošću stiha mogla ozakoniti i novina – katkad izrazita – koja se sprovodila u odnosu na deklarativni model, odnosno novo predočiti kao tradicionalno.¹²

Tako se i u prvoj knjizi Brankovih *Pesama* mogu naći primeri strofičkih oblika pesma poput sekstine (*ababcc*) i, naročito, (kripto)soneta, te oblici s alternansom rima. Sonetni oblik, postavljen na početak pesme „?”,¹³ jeste, pak, u skladu s pomenutim raslojavanjem metričkog repertoara, „odomaćen” putem asimetričnog deseterca i „pokriven” kako grafičkim ustrojstvom (aranžiran, to jest, kao kontinuirani niz stihova),¹⁴ tako i iznenadnim napuštanjem sonetne sheme rimovanja u poslednjem tercetu (I2–I4), pa se sirma na nivou rime asimetrično deli na distih s parnom i katren s nagomilanom rimom (prema shemi: ABBA ABBA CC DDDD). To ne dovodi u pitanje semantičku i sintaktičku zaokruženost i prepoznatljivost poslednje dve strofe, u kojima se prepoznaje izvorna strofička organizacija.¹⁵ Navodimo st. I–I4, grafički izdvajajući katrene i tercete i beležeći mesto naglasaka i metričkih potencijalno relevantnih dužina, čiji raspored ukazuje, čini se, na silabički karakter stiha u uvodnom delu „?”, pre svega zato što naglasak relativno slobodno pada na 6. i 8. slog, a prozodijska struktura reči ili akcenatske celine ne dozvoljava uvek njihovo atoniranje:

	Nikad nîje vîto tvòje tâlo	I-3-5-7-9
	rûka mòja mláda òbavîla,	I-3-5-7
	ni s' u tvòju ûsnicu ûpîla	3-5-8(9)
	mòja ûsna ì kad, čêdo bêlo!	I-3-5-7-9
5	Tío vêće k'ò da te dònêlo	I-3-5-8(9)
	sred ândêla sa bôžija kríla,	(2)3-6-9
	ù mǎ' s' dîvno mèni pojávila,	I-3-5-8
	ù mǎ dîvnu vêće te òdnêlo.	I-3-5-8(9)
	Sâm òstado sa sùznijem òkom,	I-2-6-9
10	sâm tû sâmcit na svêtu širòkom,	I-(2)-3-6-9
	sâm sa nôći tâvnom, al' bez sâнка.	I-3-5-9
	O zòro mòja zòro bez òsvānka,	I-3-5-8(9)
	sūnce mīlo, al' bez bêla dānka,	I-3-7-9
	nà te mīslim dûšo bez prèstānka!	I-3-5-8(9)

Alternacija različitih varijanti jednog stiha i alternansa rima uočavaju se u pesmi „Slatka misli”,¹⁶ naizgled u osmercima, sedmercima i šestercima, a zapravo u osmercima i hiperkatalektičkim i akatalektičkim šestercima. Ona otpočinje šesteračkim strofama koje nalikuju pomenutim

¹² Up. Petrović 1986, 286: „Opkoračenje se, udomaćen stari postupak pisane poezije na srpskohrvatskom, odbacivalo zato što je stoljećima u ovoj tradiciji bilo takođe znak stava – negativnog stava – prema usmenom narodnom pjesništvu. Tek uvedena strana konvencija alternanse rima, u mnogo čemu podjednako tuđa osnovnoj strukturi narodnog stiha ali neopterećena sličnim konotacijama, u isto je vrijeme slobodno mogla da cvjeta. Naš izbor oblika, da parafraziram riječi L. Galdija, bio je u suštini čin solidarnosti sa civilizacijom koju smo željeli održati i u isto vrijeme čin odbacivanja civilizacije koju nismo željeli asimilirati. Na ovoj tački, očigledno, istorija pjesničkih oblika slobodno se prepliće sa istorijom ideja ako ne i istorijom kao takvom”.

¹³ U Radičević 1847, 61–77.

¹⁴ Up. Paripović 2013, 122–123: „Upitnik može da indukuje sagledavanje odnosa pesnika romantičara prema stalnim oblicima pesama i strofa u jeku nove književnoistorijske orijentacije (uticaj Vuka i narodnog jezika) pošto u ovoj podužoj pesničkoj tvorevini tradicionalni oblik soneta dobija izmenjen grafički aranžman. Preuređivanje stalnih oblika u skladu je sa ideologijom jačanja autohtone tradicije, otuda naklonjenost kriptosonetima u ovoj pesmi”. Autorka u Brankovoj pesmi uočava još dva traga sonetne forme, u st. 242–254, gde uočavamo „VI sonet u celini, sa tek ponekim neznatnim leksičkim izmenama”, a zatim u segmentu „pred završno apostrofiranje braći”, sonetne sheme ABBA ABBA CCD EED (Paripović 2013, 124–126).

¹⁵ Kako je primetio i N. Petković (Paripović 2013, 128–129).

¹⁶ U Radičević 1847, 55–57.

Saviolijevim katrenima, s tim što ovde daktilski završeci neparnih stihova nisu samo ritmičke, već prave, daktilske rime (/a_s6ba_sb/). To ustrojstvo pesnik napušta na sredini treće strofe i dalje nastavlja u osmercima (/a_s6ba_sb_s/), da bi, nakon katrena u parno rimovanom osmercu i šesteru (/a_sabb_s/), pesmu zaključio strofom 8/6 bez alternanse rima (/a_sb_sab/):

	Misli mōja slādana	I-3-5		oh kāda se zarumēne,	2-(5)-7
	a o drāgoj mōjoj,	3-5	15	kad polēte oko mēne	3-(5)-7
	kād na rūci mlādana	I-3-5		kā'no zōra bēlu dānu	(1)-3-5-7
	lēžaše na mōjoj,	I-5		jēdva dōčekānu. –	I-3-(5)
5	kād joj srce kūcaše	I-3-5		Mila mōja, zōro mōja,	I-3-5-7
	da prōbije grūdi,	2-5		sūnce dānu mōme,	I-3-5
	kād joj ūsne mūcaše:	I-3-5	20	o slādana misli mōja	2-5-7
	„Tā ēvo me tūdi!”	(1)-2-5		a o zlātu mōme!	3-5
10	Kād mi ōno vēsela	I-3-5			
	ōko vrāta pāde,	I-3-5			
	kad sūzica ōna vrēla	2-5-7			
	niz līce joj tēci stāde,	2-5-7			

Ako govorimo o odnosu ovog teksta prema versifikaciji usmene lirike (koja je, kako je ukazala kritika, Branku bila naročito bliska), ključno je to što se njegov stih jasno prepoznaje kao silabičko-tonski, kao što su to uostalom, prema shvatanju L. Kojena,¹⁷ romantičarski i postromantičarski srpski stih uopšte.¹⁸ U svojoj studiji o stihu u periodu od izlaska Brankovih *Pesama* do Prvog svetskog rata, Kojen je, naime, ukazao na to da u naznačenom periodu

*složenu ali u osnovi silabičku metriku narodne poezije zamenjuje silabičko-tonska versifikacija, koja je i kod nas, kao i u mnogim drugim literaturama, nastala delom pod stranim uticajima a delom kao izraz novog, suštinski izmenjenog senzibiliteta. Ovaj raskid na planu stiha ponekad se previđao zbog drugih, stilskih i retoričkih srodnosti između narodne poezije i poezije romantičarskih pesnika, naročito vidnih u poređenju s ranijim srpskim pesništvom klasicističke inspiracije. Ali, koliko god te srodnosti često bile nepobitne, one nikada ne sežu do samih osnova romantičarske versifikacije. Osim u slučajevima svesnog podražavanja narodnoj poeziji kakvo, recimo, nalazimo kod Zmaja u *Snohvaticama*, srpski romantičarski i postromantičarski pesnici uvek pišu silabičko-tonskim stihom, tuđim narodnom pesništvu.*¹⁹

Zaključke Kojenove studije, koja, zastupajući tezu o silabičko-tonskom karakteru srpskog romantičarskog (i postromantičarskog stiha), suštinski daje još jednu potvrdu ranije navedenim zapažanjima o prikrivenom odstupanju poezije S 19² (i H 19²) od programatski zastupanog usmenog metričkog modela, moguće je dopuniti nekolikim zapažanjima relevantnim za pitanja kojima se mi u ovom radu bavimo, i to polazeći upravo od dve Brankove pesme koje smo sada razmotrili.

Kako pokazuje Kojen, srpski romantičarski stih regulišu dva metrička pravila: prvo (MP 1), prema kojem se „jak slog [...] može svuda zameniti slabim” (pa su, drugim rečima, romantičarski trohej i jamb, drugačije nego njihove postromantičarske varijante, lišeni pozitivnih tonskih konstanti), i drugo (MP 2), prema kojem se „slab slog [...] može zameniti jakim posle intonacionog preloma”

¹⁷ Kojen 1996.

¹⁸ Takvu tezu zastupao je i M. Franičević, ne samo što se tiče hrvatskog, već i srpskog stiha 19. veka. Mislimo na radove: M. Franičević, *O nekim problemima našeg ritma, nacrt za tipologiju hrvatskoga stiha XIX. stoljeća*, u *Rad JAZU, Odjel za suvremenu književnost* (ur. M. Matković), knj. 4 (1957), str. 5–187; i ID., *Srpski i hrvatski silabičko-tonski stih XIX stoljeća*, u *Stih druge polovine devetnaestog veka* (ur. S. Petrović), Novi Sad, VANU, 1987, str. 15–33.

¹⁹ Kojen 1996, 23–24 (kurziv naš).

(ali i uz izvesne dopunske uslove).²⁰ Stih „Slatke misli” čini se, međutim, nešto drugačijim spram pravila MP 1, tj. u pogledu (ne)obaveznog ostvarivanja jakog vremena. Kako se vidi iz analize, pozitivnu tonsku konstantu na poslednjem jakom vremenu imaju kako šesterac (pa se na petom slogu akatalektičkih i hiperkatalektičkih varijanti šesterca naglasak redovno javlja u st. I–II, 19, 21, a u st. 17 na istom slogu nalazi se nenaglašena dužina i, eventualno, sekundarni naglasak), tako i osmerac (st. 12–16, 18, 20). U osmercu je, uz to, pod naglaskom uvek ne samo sedmi slog, već se i naglašenost petog (preposlednjeg jakog vremena) doima suštinski kao tonska konstanta.²¹ Već samo prisustvo hiperkatalektičke i katalektičke varijante šesterca podrazumeva, uostalom, strukturu stiha koja se približava onoj koja je karakteristična za romanske versifikacije, ali i srpski postromantičarski stih, u kojem je naglašenost poslednjeg jakog vremena stiha (i polustiha) učitana u samu strukturu metra.

U pesmi „Dragi”,²² s druge strane, čini se da se poteškoća javlja prilikom primenjivanja pravila MP 2, koje se odnosi na pravila o naglašavanju slabog sloga, kao što se vidi u sledećim stihovima (navodimo st. I–12, 19–36, 103–110, ističući kurzivom reči čiji naglasak pada na mestu šestog sloga):

5	Pétli pòju, èto zòre,	I-3-5-7	25	Nèka pljûska, nèka vòde,	I-3-5-7
	zbògom dràga, ja òdlazim,	I-3-6		nèka gròma i vètrine,	I-3-6
	tùđe dóle tùđe gòre	I-3-5-7		gòra ìma kràsne zgòde,	I-3-5-7
	vàlja mèni da pòlazim,	I-3-6		ìma stène i pèćine,	I-3-6
	tà za lèto za čitavo	I-3-6		tû ću, mîla, da se skrîjem,	I-3-7
	òdo zlâto, òstaj zdràvo!	I-3-5-7	30	na olúji da se smîjem.	2-7
10	„Ô mání se túđa svêta,	I-2-5-7	35	„Al’ tek što ti nòga kròči	2-5-7
	kòd kuće je vèruj bòlje,	(I)2-5-7		da ùnìde u pèćinu,	2(3)-6
	mán’ se dràgi púta klêta,	I-3-5-7		al’ na súsret zvêr ti skòči,	3-5-7
	mán’ se znòja i nèvolje,	I-3-6		gládna zvêrka ná te žinu,	I-3-5-7
	òh kad súnce lètno plàne	I-3-5-7		nèmoj, dràgi, nèmoj íci,	I-3-5-7
	òće jùnak da sùstane.”	I-3-6		lòša kòb te mòže stíci.”	I-3-5-7
	[...]			[...]	
20	„Nò kad vîar stràšno dûne,	3-5-7	105	Èda li ga valòvita	I-6
	nèbom trësnu plài gròmi,	I-3-5-7		bûrna vòda de zànèla?	I-3-6(7)
	kad iz nèba kiša grùne,	3-5-7		Èda li je gromòvita	I-6
	vrélo nàdme, mòst pòlomi,	I-3-5-6		ùdrila ga dègod stréla?	I-5-7
	nìgde stàna, vòda svùda,	I-3-5-7		Dà li su mi de smètovi	I-6
	kùd ćeš ònda dràgi kùda?”	I-3-5-7		dràgo mòje zàvejali?	I-3-5
				Dà li su mu de zvèrovi	I-6
			110	mlàdo têlo pòkidali?	I-3-5

Kao što se vidi iz primera, u ovim stihovima naglasak se srazmerno često javlja na šestom slogu, i to najčešće bez intonacionog preloma. To je posebno primetno u stihovima poput st. 12: „hoće junak da sùstane”, st. 32: „da unìde u pèćinu”, st. 106: „Da li su mi gde smètovi”. Pri tome, stihovi s naglašenim šestim slogom u našem odlomku jesu tri ili četiri puta u rimi sa sličnim stihovima (st. 2, 4: òdlazim : pòlazim; st. 26, 28: vètrine : pèćine; st. 103, 105: valòvita : gromòvita; st. 107, 109: smètovi : zvèrovi).

²⁰ Isto, 153. „Prvi i najvažniji” od dopunskih uslova „dopušta da se na šestom slogu i bez prethodnog intonacionog preloma nađe akcenat višesložne reči, ali to onda mora biti *kratak*, a po mogućstvu i *kratkouzlazni akcenat*” (Isto, 176, reči u ovom i narednim citatima u ovoj fusnoti istakao Kojen); drugi uslov „tiče se jednosložnih reči. Akcenat se može naći na šestom slogu osmerca i bez prethodnog intonacionog preloma ako je posredi *naglašena jednosložnica*, posle koje se javlja akcenat na sledećem, metrički jakom slogu” (Isto, 179); treći „dopunski uslov [...] se oslanja na metričke mogućnosti rime: na šestom slogu narativnog osmerca dopušten je i *dug*, ali samo *uzlazni akcenat*, pod uslovom da ga uravnotežava *parna rima sa prethodnim stihom*” (Isto, 180).

²¹ I naglašenost petog sloga jeste takođe stoprocentna ukoliko, bez većih poteškoća, pretpostavimo sekundarni naglasak na petom slogu u st. 14, a naglasimo i predlog „oko” u st. 15, prateći vertikalnu inerciju koja se jasno uspostavila u prethodnih trinaest stihova.

²² Radičević 1847, 33–41.

U tom smislu jeste teško osloniti se na primenu Kojenovog dopunskog pravila o tipu naglasaka na slabom vremenu i pretpostaviti, to jest, da je u ovim slučajevima pesnik intuitivno (ili u skladu s jasnom strategijom) posegao za rečju s kratkosilaznim naglaskom kako bi u najmanjoj meri „otežao” trohejski ritam. Rimom je pesnik u ovim slučajevima naglasak na šestom slogu, štaviše, *istakao*, suprotno samom smislu dopunskih uslova kao pesnikovog intuitivno iznađenog načina da se služi i stihovima poput osmerca s naglaskom na šestom, ali da ih na neki način i prikrije, čuvajući na taj način osnovni trohejski ili jampski ritam. U ovom slučaju možda bi se čak moglo govoriti o „izvrtanju” trećeg dopunskog uslova koji Kojen predviđa za romantičarski stih, odnosno (parne) rime među stihovima kao „metričko-ritmičke figure” u stanju da neutrališe naglasak na pretposlednjem slabom vremenu stiha (npr. na šestom slogu osmerca) ukoliko je nosilac rime prethodnog stiha reč čiji naglasak pada na poslednje jako vreme stiha (tj. na sedmi slog osmerca).

Od pravila MP 2 otklanja se i asimetrični deseterac, 10(4 + 6), kako se vidi u pesmi „?”. U njoj se, nakon odsečaka u kojima se trohejski ritam naizgled jasno ustalio, javljaju stihovi s naglašenim šestim i/ili osmim slogom koji se ne mogu eliminisati ni uz dosledno prenošenje naglasaka na proklitiku sa svih reči sa silaznim akcentom²³ i koji nisu uvek pripremljeni intonacionim prelomom (navodimo st. 15–38, 59–62, 69–72, ističući kurzivom reči čiji naglasak pada na 6. i 8. slog):

15	Věče bēše, al' ne bēše kāsno,	1-3-7-9	k'ò da òće na ljùbāvna nēdra	1-3-6(7)-9
	těk što sūnce smířilo se jāsno,	1-3-5-9	da nebēsa zēmlja svūće vēdra,	3-5-7-9
	i kùdgod si brāte pògledao	2-5-7	à nebo se dīvno <i>zaplàmtilo</i>	(1)2-5-8
	svē si dīvno vīdeti <i>mōgao</i> ,	1-3-5-8	pa krasòte svòje īsturilo,	3-5-7
	i nājmanje kà'no i nājveće,	(1)2-5-(7)8	plàmti nēbo kao žīvi plāmen,	1-3-7-9
20	stēnu, līpu i trāvu i cvēće, –	1-3-6-9	plàmti nēbo, <i>a plàmti</i> i kāmēn,	1-3-6-9
	cvēće krāsno òdzada i sprēda	1-3-5-9	plàmti izvor <i>i pònosna</i> rēka –	1-3-6-9
	jā te bōgme ònda nēsam glēda',	1-3-5-7-9	zāigra se sīce u menēka: [...]	1-5-9
	ka zāpādu òko mi se òte	2(3)-5-9	Kākve grūdi, a kākvo li čēlo,	1-3-6-9
	pa pōglēda njęgove krasòte,	2(3)-5-9	60 kākva nōga, kākvo vīto tēlo,	1-3-5-7-9
25	glēdnu tāmō rēku tū šīrōku,	1-3-5-7-9	pa još òko, òno čūdo vēlje,	3-5-7-9
	glēdnu brāte gōru prēvisoku,	1-3-5-7	òko òvo sīce mi <i>ūmori!</i> [...]	1-3-5-8
	ja kākō se <i>kraj rēke</i> pōvīla,	2-6-8(9)	Kāžu Bōga tāmō na nebēsi,	1-3-5-9
	kākō klēta pōd nebo s' ūzvīla,	1-3-(5)6-8(9)	70 al' se nēbo ukraj mēne dēsi,	3-7-9
	kāmēn pūsti kāmēn je <i>nāgnao</i> ,	1-3-5-8	bīlo nēbo, al' na dōba mālō,	1-3-7-9
30	za òblāke rūjne se <i>vātao</i> ,	2(3)-5-8	pōstajalo pa g' òdma <i>nēstalo</i> .	1-6-8

Ako bi se, kako smo nagovestili, u nekim slučajevima moglo govoriti o naglašavanju slabog vremena dopuštenim eventualnim intonacionim prelomom, isto se ne može reći za stihove poput st. 29–30 („kamen pusti kamen je *nāgnao*, / za oblake rujne se *vātao*”), u kojima je, uz to, naglasak na osmom potcrtan parnom rimom. U vezi s korektivnim učinkom intonacionog preloma uopšte moglo bi se postaviti pitanje, npr. u vezi sa st. 35–38 („plamti nebo || kao živi plamen, / plamti nebo, || *a plàmti* i kamen, / plamti izvor || *i pònosna* reka”), da li se uticaj ritmičnosti barem u nekim slučajevima ipak pre dužuje sredstvima silabičke versifikacije, u ovom konkretnom slučaju sintaktičkom paralelizmu PREDIKAT + SUBJEKAT (*plamti nebo – plamti nebo – plamti izvor*), koji potcrtava člankovitost stiha i formira samerljive sintaktičko-ritmičke celine,²⁴ pre nego kompenzacionom učinku intonacionog preloma.

Sâm je L. Kojen, u svakom slučaju, ukazao u gore citiranom navodu na to da romantičarski pesnici koriste katkad i stih koji nije silabičko-tonski – onda kada „podražavaju narodnoj poeziji”. To

²³ Kako smo napomenuli u odeljku III §2.1, u zagradi navodimo alternativne iktuse koje smo dobili računajući i nenaglašene dužine i sekundarne akcente ili prenoseći naglasak na prednaglasnicu (što smo označili u akcentuaciji teksta).

²⁴ Osim toga, u vezi sa samom primenom intonacionih činilaca u metričkom opisu stiha nalazi se u versološkoj literaturi više prigovora, pa je S. Petrović 1988. ukazao na to da „svakako, ni poslije dvadeset godina nije na uvjerljiv način zamišljen postupak koji bi omogućio da se rečenična intonacija nedvosmisleno iščita iz teksta samog – da se otkloni, zapravo, davnašnji Hojslerov prigovor Siversu, koji je i Mukaržovski spomenuo u jednoj od svojih ranih studija, a po kome je *intonacija* (melodija) *stih* stvar njegova izvođenja i zato zavisnija od spoljašnjih okolnosti i obrazovanja izvođača (škole, konvencija scenskog govora i sl.) nego od pjesničkog teksta” (Petrović 1988, 145, kurziv naš).

je naročito primetno u njihovoj upotrebi asimetričnog deseterca, 10(4 + 6), koji je, prema teoretičaru, „ostao suviše obeležen svojim poreklom”, pa, „pišući njim, romantičarski pesnici nisu mogli – a ponekad nisu ni hteli – da se oslobode melodijskog i stilskog šablona epskog deseterca, čiji su silabički okvir 4+6 preneli u svoj stih”.²⁵ Nekolike analize iz ovog odeljka – a koje su potencijalno ukazale na izuzetne slučajeve udaljavanja Brankovog simetričnog osmerca od romantičarskog silabotonizma, kako u pravcu narodnog, silabičkog, tako eventualno u pravcu „postromantičarskog” stiha – ne mogu (niti imaju za cilj) dovesti u pitanje silabičko-tonski karakter „klasičnog srpskog stiha” romantičarskog razdoblja koji je sistematično opisao L. Kojen. Ovi primeri, međutim, zajedno s pomenutim zapažanjem teoretičara o upotrebi deseterca „na narodnu” u poeziji S 19², ali i onim o romantičarskom trohejskom dvanaesteru, 12(6 + 6), koji bi se spram svoje strukture doimao kao srpski postromantičarski stih *ante litteram*,²⁶ ukazuju svakako na nešto razuđeniju sliku srpskog stiha u periodu od kraja 40-ih do početka 80-ih godina veka.

Ta slika postaje ujednačenija ukoliko se sagleda, kako je učinio teoretičar, s određenog književnokritičkog stanovišta a pažnja usredsredi na „klasični srpski stih”, koji bi se, što se romantičarskih trohejskih stihova tiče, prepoznavao pre svega u simetričnom osmercu, 8(4 + 4), a mnogo manje ili nimalo u asimetričnom desetercu, 10(4 + 6), i simetričnom dvanaesteru, 12(6 + 6). Kako smo istakli, prema teoretičaru je epski deseterac ostao isuviše obeleženim svojim poreklom i tendencijom da bude stihom pre svega pokušaja podražavanja usmene poezije, dok je drugi stih, dvanaesterac, „pokazao svoje prave mogućnosti tek u postromantičarskoj poeziji, kod Ilića, Rakića i Dučića”.²⁷

Takvo kritičko stanovište nije, međutim, jedino moguće, naročito ako se uzme u obzir to da asimetrični deseterac, uprkos njegovoj manjoj važnosti za Brankovu generaciju u odnosu na prvu generaciju romantičara, jeste stih najdužih i uz to završnih pesničkih sastava prve knjige *Pesama* (1847), zbirke kojom su se narodni jezik i romantizam kao poetski pravac definitivno afirmisali u poeziji S 19². Drugima rečima, nije za svako književnokritičko i književnoistorijsko stanovište nužno prihvatljivo takvo omeđenje pojma „klasični srpski stih” romantičarskog razdoblja koje bi suštinski isključivalo metar „Đačkog rastanka” i „Kad mlidija umreti” i ograničavalo ga na poeziju „na narodnu”. Tome se protivi, između ostalog, i pomenuta pesma „?”, u koju je, kako je pokazala S. Paripović, utkana građa koju je pesnik prvobitno zamislio u formi sonetnog ciklusa, da bi potom „napustio zamisao u zadatom okviru i tom sadržaju dao drugačiji izgled”.²⁸ Ako se stilski preobražaj toga sadržaja svakako kretao u pravcu narodne poezije, ipak bi bilo teško ustvrditi, tragom navoda L. Kojena o recepciji deseterca u romantizmu, da se taj stih javlja u ovoj pesmi u funkciji imitovanja usmene pesme. Odnos prema njoj, pa i prema samom stihu otkriva se složenijim ako uzmemo obzir upravo i to da je izvorna ideja koju je pesnik prelio u pesmu „?” i u njoj dalje razvio prvobitno zamišljena u formi za narodno pesništvo sasvim atipičnoj. Ne mora biti nužno prihvatljivo ni ograničavanje reprezentativnosti trohejskog dvanaesteraca za romantičarsku versifikaciju S 19². Kako je ukazao S. Petrović, dvanaesterac spada u najčešće Zmajeve stihove, naročito ako se uzmu u obzir i prevodi, koje je u svojoj sistematizaciji metrike S 19², govoreći, to jest, o romantičarskom narativnom 8(4 + 4), imao u vidu i Kojen.²⁹

U tom smislu moglo bi se reći da se i u repertoaru stihovnih oblika prve knjige Brankovih *Pesama* uočavaju, barem u slučaju 8(4 + 4), „male porodice stihova unutar kojih se svaki član može ponašati kao samostalna stihovna forma, a svi su članovi ne samog istog izvora, stvoreni na istoj silabičkoj osnovi, nego i osamostaljeni mogu međusobno čuvati ili ponovo stvarati neke bliže veze u

²⁵ Kojen 1996, 166.

²⁶ Up. Isto, 151 n. 8: „Jedini izuzetak je trohejski dvanaesterac čija je metrička struktura i kod romantičarskih pesnika bliska metričkoj strukturi kasnijeg, postromantičarskog stiha”.

²⁷ Isto, 166.

²⁸ Paripović 2013, 123. Up. takođe Grdinić 2010, 181.

²⁹ Up. Petrović 1986, 302: „U stvari, u MR [= metričkom repertoaru] koji bi se sastavio prema Zmajevim SD [= sabranim djelima] 12 (6 + 6) bio bi najčešći stih (rang 1); u našem MR (prema OD [= odabranim djelima]), rang mu je po čestoti 4, a samo u izvornim pjesmama OD (knjigama I-VIII) rang je 6, što znači da u svakom slučaju pripada među Zmajeve najčešće stihove”.

upotrebi”,³⁰ što je pak hipoteza koju bi valjalo proveriti ispitivanjem versifikacije ovih pesama iz nešto drugačijeg ugla. Njeno potvrđivanje značilo bi to da su semantički aspekti stiha bili ključni ne samo za *selekciju* oblika stiha, već i za utisak *jedinstvenosti* stihovnog repertoara, koji se u celosti sagledan zasniva, reklo bi se, više na semantičkoj bliskosti nego na metričkoj istovetnosti svojih sastavnica. U slučaju silabičko-tonskih članova stihovnih porodica, za koje – s obzirom na Kojenove zaključke o romantičarskom „klasičnom srpskom stihu” dopunjene zapažanjima iz naših nekih analiza – valja pretpostaviti da preovlađuju u *Pesmama* iz 1847, ono što prikriva i daje legitimitet njihovom objektivno drugačijem metričkom ustrojstvu u odnosu na narodni predložak jesu semantičke poetičke valence koje oni duguju vezi s osnovnim modelom stiha iz kojeg su se razvili. Pri tome, razume se, njihove semantičke valence narodnih stihova aktualizuju i drugi, ne-metrički elementi tekstualne strukture. Heterogenost oblika Radičevićevog metričkog repertoara jeste u skladu, uostalom, s opštim čitanjem pesnikove poezije kao „kompleksne pojave heterogenih tendencija”.³¹

2.2.2. Drugačije nego prva knjiga Brankovih *Pesama* (1847), prva pesnička zbirka P. Preradovića, *Prvenci* (*Pervenci*, 1846), posvećena „krasnom spolu jugoslavjanskog naroda”, pokazuje otvorenost ka različitim strofičkim oblicima pesme. Astrofične pesme u ovoj zbirci jesu, štaviše, slabo zastupljene i javljaju se u onim tekstovima koji najneposrednije upućuju na usmenu liriku i epiku, npr. u „Primorskim pjesmicama” (od kojih je pet u sporadično rimovanim osmercima, a dve u nerimovanim desetercima) i u pesmi „Četiri vrela (kao poslije bitke na Kosovu)”, u sedmercima. U *Prvencima* se, osim za SH 19² uobičajenih katrena i šestostiha (te sporadičnih petostiha),³² javljaju, naime, i stalni oblici pesme romanskog porekla – sonet (u „Što je ljubav?” i „Početak ljubavi”, oba u desetercima i sa shemom ABAB ABAB CDE CDE) i tercina („Pčele Slavjanske” i „Vilin san iliti Prošast i budućnost”), ali i klasična, safička strofa („Kosovo polje”, oblik, kako se videlo, i I 19¹ – zapaženo „Imena Marijinog”, jedne od Manconijevih *Svetih himni*), kao i drugi strofički oblici koji specifičnim ustrojstvom potencijalno otkrivaju posredan ili neposredan uticaj stranih uzora. Takvi su udvojeni trostisi /A₁₀AB : CCB/ („Cvijetak k suncu, srce k tebi”) i udvojeni petostisi /a₈bccb : aeed/ („Putnik”), koji u pogledu principa izgradnje oblika nalaze paralelu, između ostalog, i u versifikaciji italijanske ode i kanconete, čije se polustrofe, kako je rečeno, povezuju takođe putem rime u fiksnom položaju. Prvi oblik, osim toga, jeste u varijanti s muškom rimom kao poveznicom dobro zastupljen i u italijanskoj i u nemačkoj poeziji 18. i 19. veka,³³ a javlja se i u poeziji na srpskom i hrvatskom i pre romantizma.³⁴ Odsustvo oksitone rime u Preradovićevim udvojenim strofama može se objasniti

³⁰ Petrović 1986, 318.

³¹ Grdinić 2010, 198.

³² Katreni su mahom s neparnim stihovima bez rime: /p₆apa/, u „Prvencima”, str. IX–X, i „Bilju”, str. 37–38 (reč je o tzv. krakovjaku, koji je u hrvatsku poeziju uveo S. Vraz, up. Petrović 1998, 319–320); /p₈apa/ u „Pjesniku”, str. 25–27; /P₁₀APA/ u *Pesmama* „San”, str. 14–16, i „Mrtva ljubav”, str. 24, u kojoj su prva i poslednja strofa pak ukršteno rimovane /A₁₀BAB/. Ista strofa javlja se i s obgrljenom (/A₁₀BBA/, u „Žalostinkama”, str. 8–11), a jednom i s ukrštenom rimom (/A₁₀BAB/, u „Cvijeću”, str. 3). Šestostisi se, osim kao uobičajena sektina /ABABCC/ (u pesmi „Dalmatin caru svome”, u desetercu, str. 48–49), javljaju gotovo redovno u varijantama s refrenom, i u tom smislu su slični italijanskoj romantičarskoj sektini, u kojoj je parno rimovani distih takođe često korišćen u istoj funkciji (/a₈babcc/, u „Miruj, miruj, srce moje”, str. 12–13; /a₈bbacc/, u „Izdajici”, str. 59–60; /A₁₀ABBCC/, u „Pjesmi suncu”, str. 46–47; /p₈apabb/, u poznatoj „Zora puca, bit će dana”, str. 39–40). U petostisima pak jesu uvodno „Posvećenje” (/A₁₀BPAB/, str. VII) i „Jedinica”, s refrenom (/p₈apab/, str. 6–7). O sektini u Preradovića, koji ju crpi, prema P. Pavličiću, iz nemačke, a delom i iz stare književnosti, up. Pavličić 1978, 160–165.

³³ Udvojeni trostih /aab ccb/ spada u najčešće oblike nemačke poezije u 18. i 19. veku, a njegova varijanta u akatalektičkim i katalektičkim trohejskim tetrametrima, nalik, to jest, srpskohrvatskoj varijanti iste strofe u osmercima s alternansom rima (/a₈ab : ccb/), naročito je česta u periodu od 1770. do 1830. (u Frankovom repertoaru ona je obeležena šifrom 6.30 i u naznačenom periodu njen rang jeste 17). To je, između ostalog, oblik poznate narodne pesme o pohodu na Beograd 1717. „Princ Eugen, plemeniti vitez” (*Prinz Eugen, der edle Ritter*). Up. Frank 1980, 476–479, 753.

³⁴ Koristi ga, između ostalog, A. Kanižlić (1699–1777) u H 18, a J. Pačić u S 19¹, s alternansom rima i bez nje. Prvi pesnik oblik /a₈ab : ccb/ koristi u pesmi „Ufanje” (iz *Svete Rožalije*, 1780), koju čitamo u Šenoinoj *Antologiji* (1876, 85). Drugi se istim oblikom služi, na primer, u „Kratkoj radosti” iz *Sočinenija pesnoslovskih* (u Pačić 1827, 31–32; up. npr. st. 13–18: „Zabavljah se dok ja s njome / u društvu izbranome / gledah oka njenog zrak. // Donde znadoh sve radosti, / obnovih

načelnim izbegavanjem alternanse ženske i muške rime u *Prvencima*, u kojima se oksitoni završeci javljaju, naime, jedino na kraju strofe, u okviru refrena i s demarkacionom funkcijom.³⁵ Ta okolnost mogla bi se možda dovesti u vezu s eventualnom obeleženošću alternanse rime kao karakterističnog postupka nemačke silabičko-tonske versifikacije. Na italijansku i klasičnu versifikaciju upućuju morfološki i katreni u sedmercima i šestercima (7/6), odnosno hiperkatalektičkim i akatalektičkim šestercima iz „Djevojkina proljeća” (1–3), sheme /s₆asa/, veoma nalik pomenutim Saviolijevim katrenima /sasa/. Navodimo prva tri katrena, st. 1–12, koja se ponavljaju u sva tri dela pesme, beležeći poslednji naglasak u stihu:

Po livadi zèlenoj
teče potok liêpi
i travice ôkolo
svojom vodom kriêpi.
5 Iz travicah zèlenih
budi prāmaliêtje
po livadi zèlenoj
različito cviêtje.
Miris cvietja dôziva
10 ljubovnike svôje,
ljubovnici lèpiri
po cvietju se rôje.

U pesmama napisanim u ovim oblicima moglo bi se govoriti o ukrštanju ili kontaminaciji stihova usmene poezije i strofičkih oblika stranih narodnom kanonu. Stih *Prvenaca* jeste najčešće simetrični osmerac ili asimetrični deseterac (ređe šesterac, u krakovjaku, tragom S. Vraza, a jednom i simetrični deseterac, 10(5+5), u „Proljetnoj pjesmi”)³⁶ i njegova funkcija jeste u ovim slučajevima i podomaćivanje strofičkih oblika koji se vidljivije otklanjaju od modela usmene pesme (u odnosu, na primer, na veoma proširene i samim tim slabo označene katrene i parno rimovane distihe). U tom smislu se upotreba stiha kakvu ovde uočavamo može uslovno uporediti sa onom u I 19¹, u kojoj se, kako smo videli, putem stiha – zahvaljujući njegovoj konotaciji (narodno-zvučnog, „prirodnog” ili melodramatskog stiha) – legitimirala upotreba suštinski klasicističkih oblika strofe. O prihvatljivosti evropskih strofičkih oblika *ukoliko* se prilagode posredstvom stiha poeziji percipiranoj kao autohtonoj govori posredno i slučaj pomenute pesme o „Kosovu polju”, gde se safička strofa prenosi analogijskim putem, tj. putem jedanaesterca (s fiksnim rasporedom naglasaka – 1-3-5-8-10 – i tendencijom da naglasak na petom slogu nosi trosložna reč) i peterca kao ekvivalentima safičkog jedanaesterca i adonijskog stiha (navodimo drugu i treću strofu, st. 5–12, beležeći i naglaske):

5	Nëizbrôjni dùhovi vèc su tùda	1-5-8-10
	pásli svôje mîsli, ah ciêli národ	1-3-5-8-10
	sërbski svôje žalosti hráni svè na	1-3-5-8-10
	Kösovom pòlju!	1-4
	Kàno ôvce plândujuć lèže pò njem	1-3-5-8-10
10	sërbska sërca, zèmljicu kriju ònu,	1-3-5-8-10
	gdiè je jèdan jèdini dának sàtro	1-3-5-8-10
	stòlietnu sriècu.	1-4

se u sladosti, / čas imaše molne krak”), u kojima se javlja i varijanta samo u ženskim rimama, npr. u pesmama „Želja večno spati”, „Vsujno delo” i „Želja gorjašča” (up. Pačić 1827, 10–11, 19, 29–30).

³⁵ Tako je u desetostisima pesme „Dalmatin”, /a₈abbccdd_eev/, str. 65–68 (rima *e*₁ jeste -in u svim strofama osim prve i poslednje), i u osmostisima „Napitnice” (zapravo katrenima kojima su priključena dva distiha u funkciji pripeva), /a₈bab_cd_cd_cd_i/, str. 69–71 (up. st. 1–8, kurziv naš: „U veselju našem danas / radostih je, bratjo, dosti, / al’ perva je radost za nas, / da Slavjani svi su gosti. / Zato dok smo živi mi, / nek’ Slavjani žive svi! / [Zbor:] Dok smo, bratjo, živi mi, / nek’ Slavjani žive svi!”).

³⁶ Preradović 1846, 63–64.

U slučaju klasičke strofe pesnik, drugim rečima, teži da ostvari veću sličnost s izvornim modelom i na planu stiha (tragom stare i poezije 18. veka, a naročito M.P. Katančića),³⁷ čime dodatno ističe drugost same forme u odnosu na narodnu, silabičku versifikaciju. Razlog tome, kako smatramo, jeste taj što distanca između klasičkog i narodnog jeste suviše velika da bi bilo govora o pokušaju njenog brisanja. U slučaju soneta i tercine kao novijeg evropskog stihovnog nasleđa odabir stiha ukazuje, s druge strane, na stanovište prema kojem je ove forme moguće posvojiti i u poeziji koja je i u formalnom pogledu usklađena s versifikacijom usmene pesme, ali i o shvatanju samog deseterca kao stiha više ne samo narodnog, već i nacionalnog, ekvivalentnog, to jest, dugom stihu drugih pesničkih tradicija. U tom pogledu moguće je napraviti paralelu sa sličnom pojavom kojom smo videli u I 19¹ govoreći o F. Dal'Ongaru, koji je, kako smo rekli, upoznavši se s italijanskom (preciznije: toskanskom) usmenom poezijom, ili bolje: usvojivši određenu sliku o njoj na osnovu specifične književnoistorijske i ideološke vizije, u italijanskome jedanaesteru uvideo ne samo krunski stih učene italijanske tradicije, već obeležje italijanskog pesništva *tout court*. Na taj način on je proširio i u tom smislu donekle neutralisao njegovo značenje, a u tome možemo uvideti paralelu s hrvatskom i srpskom književnošću, gde su, još od 18. veka i A. Kačića Miošića, usmenu versifikaciju i poglavito deseterac pojedini pesnici počeli doživljavati ne više kao metričko obeležje samo *jednog dela* poezije na vlastitom jeziku, već i kao najčistiji izraz čitave nacionalne književnosti.

Činjenica pak da oblici poput tercine i soneta traže zamenu nacionalnog stiha tradicije iz koje su potekli vlastitim nacionalnim stihom, silabičkim asimetričnim desetercem, dok se u slučaju klasičnih i dakle, evropskih, nacionalno neobebeženih formi poput safičke strofe bez problema može javiti jedanaesterac, i to silabičko-tonski (a istu situaciju kod Preradovića videćemo u tekstovima nastalim dve decenije kasnije), rečito govori o semantičkim poetičkim razlozima u osnovi takvih odabira. Iz tog razloga bismo, nešto drugačije nego Petrović,³⁸ mogli reći da se i u tim slučajevima deseterac aktualizuje kao „stih nacionalni prema stranom”.

U vezi s tim valja takođe primetiti da, kao kod Radičevića, u istoj zbirci (a, kod Pucića, kako se videlo, i u istom tekstu) mogu koegzistirati stihovi različitog tipa. To zapažanje, suprotno pokušajima traganjem za apsolutnim modelom (npr. kod M. Franičevića), izneo je i I. Slamnig i ono jeste važno jer dovodi u pitanje pokušaje da se metrička praksa čitavog razdoblja svede na jedan jedinstveni metrički princip (kako se obično čini u metrici shvaćenoj kao lingvističkoj disciplini) i istovremeno potvrđuje Petrovićeva i Kravarova zapažanja o delimičnom i nedoslednom ugledanju pesnika SH 19² na versifikaciju usmene pesme. U *Prvencima* konkretno koegzistiraju, s jedne strane, stihovi s manje ili više jasno izraženom tonskom komponentom poput jedanaesterca „Kosova polja” (s fiksnim rasporedom naglasaka) i šesterca „Djevojkinih proljeća” (s tonskom konstantom na petom i izbegavanjem naglasaka na četvrtom slogu, kao i s alternacijom hiperkatalektičke i akatalektičke varijante i alternansom rima, daktilskih i ženskih), i silabički stihovi „na narodnu” poput asimetričnog deseterca, 10(4 + 6), ili, na primer, usmenog sedmerca pomenute pesme „Četiri vrela (kao poslije bitke na Kosovu)”, kojeg smo već videli u Pucićevoj *Cvijeti*. Navodimo celu pesmu u sedmercu, 7(4 + 3), beležeći mesto poslednjeg naglasaka na kraju svakog retka:

U sried polja Kòsova
četir vriela izviru:
jedno mliekom bijelim,
drugo vinom rùjniem,
5 tretje kervcom cèrvenom,
a četverto vòdicom.
Putnik dodje k vriélima,
pervo vrielo zàpita:

³⁷ O safičkoj strofi u hrvatskoj i srpskoj književnosti, up. Petrović 1998, 301–302.

³⁸ Up. Petrović 1986, 312: „Najvažniji od tih tradicionalnih stihova, 10(4 + 6), koristi se sada i potiskuje i kao metametrički neoznačen glavni duži stih (zato adekvatan dramu, sonetu itd.), i kao stih označen kao nacionalan (prema stranom), folkloran (prema urbanom), epski (prema lirskom)”.

- „Zašto mliekom izvireš?”
 10 „Da ti diecu nadojim.”
 Drugo vrielo zăpita:
 „Zašto vinom izvireš?”
 „Da ti serce ôkriepim.”
 Tretje vrielo zăpita:
 15 „Zašto kervcom izvireš?”
 „Da ti budim ôsvetu.”
 A četverto zăpita:
 „Zašto vodom izvireš?”
 „Da ti^operem sramôtu.”³⁹

Ako se pomoću stihova usmene poezije kao što su 10(4 + 6), 8(4 + 4) i trohejsko-daktilski sedmerac veza s tradicijom iz koje su oni potekli neposredno uspostavlja, u njihovoj recepciji uočavaju se i značajna odstupanja od tog modela. Ona se očitavaju, osim u strofičkoj organizaciji pesama i pravilnom smenjivanju hiperkatalektičke i katalektičke varijante istog stiha u pojedinim tekstovima, na šta smo već ukazali, i u mestimičnoj upotrebi sinereze (kako se vidi, na primer, i u st. 19 „Četiri vrela”), ali i na *metričko-sintaktičkom* planu. Ta okolnost naročita je važna u slučaju silabičkog stiha poput asimetričnog deseterca jer u tekstovima napisanim takvim stihom odnos metričke i sintaktičke segmentacije nije jedino stilistička činjenica, već je, kao što se zna, ključan za za sam „ritam redaka” (kako ga naziva Z. Kravar).

2.2.3. O svojevrsnom „trenju” između metričko-sintaktičkih konvencija može se govoriti u vezi s Preradovićevim sonetima i, naročito, tercinama, i u tom smislu se njihova recepcija kod ovog pesnika znatno razlikuje od one koju smo videli kod Pucića i Buzolića. U asimetričnim desetercima prvog katrena (st. 1–4) soneta „Što je ljubav”,⁴⁰ na primer, primećujemo opkoračenje na granici uvodnih stihova (st. 1–2), i to između konstituenta umetnute rečenice (priloške odredbe i predikata) koja razdvaja glavnu od odnosne klauze prve, zavisnosložene rečenice. Time se remeti uobičajeni odnos između metričkih granica na kraju stiha i polustiha, pa se cezura drugog ističe po jačini nad granicom prvog stiha. Jačina granice na cezuri osetna je kako zbog dubine sintaktičke granice (kraj rečenice), tako zbog neočekivanog nastavka prve rečenice u vidu relativne *koja svijetom vlada*, koja se doima kao pridodat element i zato nije u stanju da neutrališe tenziju između metričke i sintaktičke segmentacije (navodimo st. 1–8, beležeći mesto i tip naglasaka, koji ukazuje na silabički karakter stiha, kao i sinalefu u st. 7–8):

	<i>Što je ljubav</i> – (Ü_SLĀDKOJ NJÊŽNOSTI	1-3-(5)6-8
	tî me PĪTAŠ) – <i>kôja sviêtom vlâda</i> :	1-3-5-7-9
	je li ĩskra nèbeske sviêtlosti?	3-5-8
	il’ je klĭca zemâljskôga sâda?	3-6(7)-9
5	<i>Što je ljubav</i> , kad njêzini gòsti	1-3-6-9
	plăču bôlni s nèzasitnog glâda:	1-3-5-9
	jêdni^u súzah bèzbroynih radôsti’,	1-3-5-9

³⁹ Oblik „zapita” (st. 8, 11, 14, 17) čitali smo kao aorist, beležeći zato kratkosilazni akcenat, ali se on može razumeti i kao narativni prezent, te beležiti s kratkouzlaznim akcentom. Akuzativ jednine reči „sramota” obeležili smo, u skladu sa standardnom novoštokavskom akcentuacijom, s kratkosilaznim na unutrašnjem slogu i u tom smislu njegova pojava na kraju stiha predstavlja kršenje ritma uspostavljenog u svim prethodnim stihovima, zaključenim proparoksitonom rečju. Jaka vertikalna ritmička inercija, sve do st. 19, sugerise pak potencijalno to da je pesnik možda računao na metričko skandiranje poslednjeg stiha ili reč eventualno akcentovao drugačije nego po novoštokavskom izgovoru. U vezi s vertikalnom ritmičkom inercijom up. Menichetti 1993, 362: «Ogni verso, nella verticalità del testo, possiede una certa dose di viscosità: dato un profilo [...], il lettore è indotto ad aspettarsi nel verso seguente un’identica (o almeno compatibile) modulazione (*inerzia verticale*)». („Svaki stih, na vertikalnoj osi teksta, poseduje izvesnu dozu „viskoziteta”: nakon što se uspostavi određeni [akcenatski] profil, [...] čitalac očekuje u narednom stihu identičnu (ili barem kompatibilnu) [ritmičku] modulaciju (*vertikalnu inerciju*).”)

⁴⁰ Preradović 1846, 4.

Katreni drugog soneta, „Početak ljubavi”⁴¹ (tema i slavne Rvf. 61, *Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno*), odlikuju se, s druge strane, za naš usmeni deseterac neuobičajenom makrosintaktičkom organizacijom, koja takođe forsira granice pojedinačnog stiha, ali donekle i strofičku granicu među katrenima (na način koji je u italijanskoj tradiciji oblika, pak, sasvim uobičajen). Oba katrena obuhvata, naime, jedna duga zavisnosložena rečenica koja dostiže treći stepen zavisnosti, pa nakon glavne iz st. 1 dolazi finalna iz st. 2 (*ne bi li se sietio na danak*), od koje zavise odnosne rečenice u međusobnom odnosu koordinacije u st. 3–7 (*kad [...] sam pao / [i kad sam] duh savezo [...]; // kad [...] mi misao / ovila se*), a poslednja od njih upravna je u odnosu na relativnu koja otpočinje u drugom polustihu st. 7 (*koji se sastao / s jednim stablom viečni u sastanak*). Navodimo katrene (st. 1–8), beležeći naglaske, sinalefe, kao i jedno „opkoračenje” preko cezure (ATRIBUT + IMENICA):

Mnõgo pútih vëc sam promíšljao,	I-3-5-8
nëbi li se siëtio na dának,	I-5-9
kad iz MÒJE SLOBÒDE sam pào,	3-6-9
đùh savézo u ljùbovni sànak;	I-3-6-9
5 kad nâjpervo gîbka mi mîsao	2-5-8
òvila se^'e ùz tvõj život tãnak –	I-5-6(7)-9
kao bèršljan, kòji se^'e sàstao	I-3-5-8
s jèdnim stáblom viëčni u sàstanak.	I-3-5-8

Naročitu tenziju između metričkog i sintaktičkog nivoa teksta opažamo, kako smo nagovestili, u tercini. Njome se Preradović služi u dva teksta koja se mogu podvesti pod žanr vizije i u tom smislu se pesnik stavlja na trag, posredno ili neposredno, obnovljene tradicije ovog žanra koja u Italiji ide od A. Varana preko V. Montija sve do mladog Manconija. U prvom tekstu, naslova „Pčele Slavjanske”, pesnik-narator prenosi san u kojem mu se ukazala „vila planinkinja”, predočavajući mu zapadnoslovenske književnike („češku braću / s pobratincim Tatre i Morave”, st. 13–14) što kao pčele „kupe iz svakoga cvijeta / slavjanskoga svaku slast i sprave // za potomke u ulišta sveta” (st. 17–19), radeći, to jest, na sveopštoj slovenskoj prosvećenosti.⁴² Drugi, „Vilin san iliti Prošast i budućnost”,⁴³ nosi kao podnaslov nekolicke stihove Geteove „Nade” (*Hoffnung*, 1776) i u njemu se govori o snu koji je, pročitavši „knjigu domorodnog zvuka”, usnila sama vila: njoj se ukazala „majka” „Slava, svijuh vilah vila” (st. 67), predskazujući svetlu budućnost slovenskih naroda,⁴⁴ koje poziva da „pospješe započeta djela” i da „ne samo na guslama gude”, jer je već vreme da „i trublja jednoć im zatrubi, / ta budućnost da bude što prije” (276–279).

Trenje između dva plana strukturiranja teksta jeste naročito upadljivo u „Vilinom snu” (koji broji čak 292 stiha, dostižući, to jest, dužinu dva prosečna pevanja *Komedije*) i ogleda se u činjenici da Preradovićeva rečenica izuzetno često prelazi strofičku granicu. Dok su, prema analizi L. Beloma, kod Dantea tercine sintaktički povezane u 23,86% slučajeva,⁴⁵ u „Vilinom snu” do povezivanja dolazi većinu vremena, u čak 52,58% slučajeva. Veza se ostvaruje često putem (1) subordinacije, dosta ređe putem (2) koordinacije, a ubedljivo najčešće putem (3) opkoračenja u širem smislu (it. *procedimenti inarcati*),⁴⁶ koje prema našoj analizi pokriva 64,7% svih sintaktičkih veza. Ilustrativan primer jesu npr. st. 142–159 (znakom „||” označavamo ovde granicu tercine):

⁴¹ Preradović 1846, 5.

⁴² Tekst čitamo prema Preradović 1846, 61–62.

⁴³ Preradović 1846, 79–89.

⁴⁴ Up. st. 268–273 (Preradović 1846, 88): „Kroz stolietja biaše u zlo svako / rinut narod našega koliena, / sve je njemu išlo naopako, // sva bi prošast za njeg izgubljena; / zato ali njemu je vesela / i budućnost krasna pripravljen!”.

⁴⁵ Bellomo 2020, 262.

⁴⁶ Pod „opkoračenjem u širem smislu” obuhvatamo i prava opkoračenja, tj. ona koja vode u isticanje pauze na cezuri ili negde drugde unutar stiha nad pauzom na granici prethodnog stiha, kao i one slučajeve u kojima do toga ne dolazi, kao npr. prilikom latentnih opkoračenja.

- Zato nada – jug preblagi – letje
 uvijek po njoj u poželjnoj vlasti,
 144 *i letjeti prestat nikad neće, ||*
 dokle godier čoviečanske strasti
 krilatog joj duha davat budu.
 147 Al' bi reći, da su *nade SLASTI ||*
 SVEKOLIKE nami sve zaludu;
 jer vidimo da sadašnjost tužna
 150 neugadja nikad našem trudu: ||
 malo daje, gdje je mnogo dužna,
 mного traži, gdje je malo dala.
 153 Ne – *nemojmo u sdvojenja ružna ||*
 zabluditi zbog taštih pečala',
 budućnost će biti dobra mati
 156 našem puku – *već je KOCKA pala ||*
 NJEG'VE SREĆE – sama ćeš spoznati,
 kad razriešim tebi tajne ove:
 159 vidiš svuda po tih poljih cvati,⁴⁷ ||

Kao što se vidi u odlomku, u st. 144–146, povezanim putem subordinacije, glavna rečenica nalazi se na kraju jedne, a od nje zavisna vremenska u prva dva stiha naredne tercine; u st. 147–150, granicu tercine opkoračuje izrična rečenica u funkciji pravog objekta („da su nade [...] // [...] sve zaludu”, pri čemu koheziji doprinose inverzija imenica i njihovih pridevskih zamenica, te hiperbaton u prvom paru: „[...] da su NADE *slasti* // *svekolike* [...] SVE zaludu”), dok se u st. 153–154 s dve strane strofičke granice nalaze priloška odredba i glagol u inverziji („u zdvojenja ružna // zabluditi”), a u st. 156–157 imenica i padežni atribut (sa hiperbatonom: „kocka [...] // njegove sreće”).

Često razilaženje strofičke granice i granice rečenice koje smo ovim primerom ilustrirali – a koje zajedno s grafičkim ustrojem pesme dodatno doprinosi utisku (koji je izneo S. Petrović)⁴⁸ da Preradović formom tercine okleva da se služi – moglo bi se tumačiti kao svestan pokušaj kršenja strofičnosti forme. Tercina bi prema toj hipotezi bila oblik koji se prihvata, ali i od kojeg se istovremeno donekle pravi otklon. Moguće je ovakvo metričko-sintaktičko ustrojstvo tumačiti, međutim, i kao posledicu poteškoća koje proističu iz samog načina funkcionisanja oblika. Izuzetna učestalost povezivanja putem opkoračenja u širem smislu (do kojeg dolazi čak 33 puta na ukupno 97 strofičkih granica, odnosno u više od trećine slučajeva), zajedno s relativnom marginalnošću druga dva načina povezivanja, kao i činjenica da u „Vilinom snu” tercina jeste tek sporadično zaokružena sintaktička jedinica,⁴⁹ sugerise to da se ovakvo ustrojstvo možda ipak verovatnije duguje poteškoći u nalaženju rime kojom bi bilo zgodno istovremeno zaključiti i tercinu i rečenicu. Drukčije bi se moglo reći, tragom M. Fubinija i F. Fortinija,⁵⁰ da razlog upadljivoj metričko-sintaktičkoj tenziji leži zapravo u nemogućnosti da se izmire suprotstavljene težnje učitane u samu strukturu oblika i uspostavi ravnoteža, to jest, između njegove zatvorenosti (što se duguje činjenici da tercinu jasno zaokružuju i

⁴⁷ Cit. prema Preradović 1846, 84.

⁴⁸ Petrović 1986, 138: „Preradović, naime, ne objavljuje svoj spjev u odgovarajućem grafičkom obliku nego kao kontinuirani niz stihova, tako da kritičari i čitaoci sve do naših dana, reklo bi se, ovih prigušenih tercina u pravilu ne zapažaju”.

⁴⁹ Tako je u tercinama u st. 76–78, 79–81, 223–225, 229–231, 265–267.

⁵⁰ Up. Fortini 1993, 59: «La terza invece è un ingranaggio che non si arresta, una ruota dentata, una ‘trasmissione’. ‘Il carattere della terza di Dante è che essa chiude e apre nello stesso tempo, e quello che noi sentiamo è questo continuo urgere’: ancora M. Fubini. E si potrebbe parlare, per il processo metrico, della composizione dolorosa e gioiosa di due forze, l’una del tempo che come *la via lunga ne sospigne* (Inf., IV 22), l’altra dell’eterno che *tutto circunscrive* (Par., XIV 30), composte all’infinito nell’adempimento della mente *fissa, immobile* (Par., XXXIII 98)». („Tercina, pak, jeste stroj koji se ne zaustavlja, zupčanik, ‘prenos’. ‘Danteova tercina po prirodi je takva da se zatvara i otvara u isti mah, a ono što mi osećamo jeste ovo neprekidno poticanje’, opet prema M. Fubiniju. A mogli bismo govoriti, u vezi s metričkim procesom, o bolnom i ushićenom izmirivanju dve sile, prve, što kao *dug put požuruje nas* (Inf. IV 22), i druge, što je večnost koja *sve obuhvata* (Par. XIV 30), a koje se u beskraj ujediniuju u ispunjenju *uperenog, nepomičnog uma* (Par. XXXIII 98).”)

skandiraju spoljne rime, *axa*) i istovremene otvorenosti (koja proističe iz kataforičkog delovanja unutrašnje rime, koja traži razrešenje u narednoj strofi i ostavlja mogućnost teorijski neograničenog daljeg ulančavanja).

Rezultat trenja između tercine i deseterca jeste, u svakom slučaju, metričko-sintaktička organizacija pesme koja neretko odudara od one koju nalazimo u usmenoj deseteračkoj poeziji (koja nam ovde jeste važna s obzirom na status deklarativnog modela koji ima za naše romantičare). Dok se, kao što je poznato, organizacija tradicionalne usmene pesme zasniva na postupku *dodavanja* sintaktički i značenjski manje ili više samostalnih stihovnih jedinica,⁵¹ a u uspostavljanju „ritma redaka” jesu ključni člankovitost stiha i postupci sintaktičkog paralelizma, u organizaciji „Vilinog sna” moglo bi se govoriti o prenošenju kataforičkog impulsa tercine na sam asimetrični deseterac: upravo pod „prisilom” rime rečenica nalazi semantičko i sintaktičko upotpunjenje tek preko granice stiha ili tercine, obrazujući katkad ulančane, asimetrične strukture namesto za deseteračku pesmu tipičnih samerljivih metričko-sintaktičkih celina, kako ukazuju i sledeći primeri (navodimo st. 28–43 i 79–91):

- | | | | |
|----|---|----|--|
| | [...] svuda život žive svoje glase,
jekom šalje od gorah do gora’. | | Ledni siever to je USPOMENA
SADAŠNJOSTI, koja uvijek derpa |
| 30 | A po drugoj <i>siever</i> NAGANJA SE
S ZIMNIM SNEGOM priek’ silnih prostora’, | 81 | gole kosti mertvoga vriemena.
A snieg onaj, koga siever terpa, |
| | strašni skoti ZEMLJU i ZRAK TAMO | | smerzle suze to su mnogih željah, |
| 33 | POMRAČUJU – al’ nevidim STVORA
DA SE GIBA, da se makne samo; | 84 | koje jošte poslie smertnog serpa
na sternišće padaju veseljah. |
| | [...] | | One zmiije, one pijavice |
| | | 87 | UKOČENE KLETVOM, prijateljeh
i svog roda to su izdajice; |
| | | | a po zraku tamo koje visu, |
| | | 90 | sa smerznutim kril’ma, sive ptice,
sokolovi naši ono ti su, |
| | | | [...] |

Ako rečenica granicu stiha ili strofe prelazi relativno često, u većini slučajeva radi se o nepravim (latentnim) opkoračenjima, pa se na prebacivanje (*rejet*) neposredno nadovezuju rečenični konstituenti s njim u bliskoj sintaktičkoj i/ili semantičkoj vezi, ne remeteći stoga odnos između pauza na kraju polustiha i stiha (tako je npr. u st. 147–148 i 153–154 iz ranije navedenog odlomka). O pravim opkoračenjima moglo bi se pak govoriti u primerima poput st. 156–157 (iz istog odlomka, gde je pauza na cezuri nešto jača usled sintaktičkog prekida: „[...] već je KOCKA pala // NJEG’VE SREĆE [...] Sama ćeš spoznati”) ili npr. u st. 32–33 iz poslednjih navedenih odlomaka, gde pauzu na granici stiha dodatno neutrališe inverzija objekta i predikata, a pauzu na cezuri pojačava kraj jedne odnosno početak nove složene rečenice: „strašni skoti zemlju i zrak tamo / pomračaju – al’ ne vidim stvora”. Ilustrativni u tom pogledu jesu i st. 189–198:

- | | |
|-----|---|
| 189 | Ta promiena sve promiене znani,
što će k nami iz zapada doći,
iz staroga s novim suncem; (!) – REKO’ |
| 192 | S NOVIM SUNCEM, sam u svojoj moći
što je zapad kroz stolietja steko, |

⁵¹ Up. Petrović 1988, 159: „U usmenom tradicionalnom pjesništvu stih odnosno polustih predstavlja okvir – zadat opseg – u kojemu se uspostavlja pjevačeve formule i unutar kojega se variraju formulaički izrazi, tako da bismo mogli da kažemo da stih i polustih određuju opseg osnovnih jedinica njegovog govora. Pjesma nastaje nizanjem tih jedinica, koje nisu svaki put sintaktičke jedinice istog reda, ali u dominantnoj parataktičkoj konstrukciji rečenice čuvaju neku samostalnost. Pari je stilom dodavanja nazvao onaj način raščlanjivanja rečenice na stihove koji je smatrao karakterističnim za usmenu epsku poeziju: misao se zapravo dovršila na kraju stiha, a u idućem se stihu odnosno stihovima samo slobodno dodaju nove ideje kojima se iskaz dopunjuje ili razrađuje. Međutim, dodavanje, nešto slobodnije shvaćeno, najbolji je opis i za čitav postupak kojim se nižu stihovi u usmenoj pjesmi”.

nizajući | NA KRATKE UZICE
 195 LJUDSKIH ŽITJAH | – tisuć tminah prieko – ||
 pojedine | razuma iskrice;
 skupljajući | biser tamnih morah,
 198 izgubljene | kamenja sitnice: ||
 [...]

Na granici st. 194–195 pravo opkoračenje dugovalo bi se pauzi koja je između stihova značajno oslabljena usled bliske sintaktičke veze između padežnog atributa i upravne imenice („[...] na kratke uzice / ljudskih žića”), dok pauzu na cezuri pojačava, što je ključno, to što polustih ispunjava predložko-padežna konstrukcija u istoj sintaktičkoj funkciji kao prethodna jedinica, pa se između njih nužno javlja pauza.⁵² U st. 191–192, s druge strane, *contre-rejet* unutar tercine („rekoh”), kojim otpočinje nova zavisnosložena rečenica, ne poklapa se s polustihom, već pada nakon osmog sloga („iz staroga s novim suncem; *reko’* // s novim suncem”). Relativno jaku pauzu na cezuri u narednom stihu osigurava to što se u relativnoj rečenici koja otpočinje u drugom polustihu („sam u svojoj moći...”) javlja inverzija između glagola i aktuelnog kvalifikativa („s novim suncem, *sam* u svojoj moći / što je zapad kroz stoljeća *steko*”), pa se tek „regresivnim čitanjem” (anaforički) utvrđuje da je drugi polustih st. 192 u stvari u bliskoj sintaktičkoj vezi s prvim polustihom.

Upotreba strofe i stiha jeste slična u tercinama kasnijeg, nedovršenog Preradovićevog speva religiozne tematike *Prvi ljudi* (1862).⁵³ U 178 stihova prvog pevanja, na primer, sintaktička veza među tercinama javlja se još češće, na 36 od ukupno 59 granica, tj. u 61% slučajeva (u odnosu na 52,58% iz „Vilinog sna”), ali opkoračenje u širem smislu i dalje ostaje najčešći način ostvarivanja međustrofičke veze (i pokriva 61%, odnosno skoro dve trećine svih veza u istom pevanju). Na nešto veću kontrolu nad samom formom ukazuje veće prisustvo veza putem subordinacije, čiji je udeo u prvom pevanju značajniji u odnosu na „Vilin san” i obuhvata sada ravno 33%, odnosno trećinu svih povezivanja (u odnosu na 27,46% iz ranijeg teksta). Asimetrični deseterac i ovde se javlja, međutim, u za njega atipičnom metričko-sintaktičkom kontekstu (navodimo st. 1–24 prvog pevanja, ističući kurzivom predikate relativnih rečenica):

	<u>Blaga misli pobožna razuma,</u>		a vrativ se s njime u ljubovno
	<u>inokosna bjegunice mila,</u>		zaklonište, milom domu svomu,
3	kojano se <i>kloniš</i> obćeg druma	15	njime <i>kitiš</i> , pred svjetinom skrovno,
	po ravnica svjetskog ništavila,		svetu sliku Bogu velikomu:
	zapušenom stazom pojedinih		<u>Tebe zovem, s tobom kanim poći,</u>
6	samo <i>hodiš</i> , ko samica vila,	18	vjereći se vjerovanju tvomu,
	u vis težeć po hridnoj strmini		<u>k začovječju u vremena noći,</u>
	k onom vrhu, s koga tek se vidi		da nagadjam – po razmnivi samo –
9	svieta obzor u pravoj istini,	21	kako tada iz krila svemoći
	koja uzgred po kršu i hridi		jedno zrnice struni se ovamo
	cvieće <i>kupiš</i> ono blagoslovno,		i zametnu ovdje klicu onu,
12	ali prosto, te ga sviet se stidi,	24	ljudskom lozom koju nazivamo.

Kao što se vidi iz primera, spev započinje apostrofom odnosno strukturom s vokativom (st. 1–2: *Blaga misli pobožna razuma, / inokosna bjegunice mila*), proširenim relativnim rečenicama u odnosu koordinacije, kojima su mestimično pridružene zavisne višeg stepena⁵⁴ (st. 3: „kojano se kloniš obćeg

⁵² Ove dve konstrukcije obrazuju tzv. frazu (u smislu koji ovom terminu daje J. Jovanović Simić): dve priloško-padežne konstrukcije jesu, čini nam se, u istom sintaktičkom položaju, pa ulaze u „funkcionalni konflikt”, koji se „u izgovoru obeležava *pauzom*”. Ona je u izdanju koje čitamo i interpunkcijski označena, tj. pomoću crte. Up. J. Jovanović, *Lingvistički i stilistički aspekti proučavanja rečenice*, Beograd, Jasen, 2013, a posebno str. 69.

⁵³ Mi ga čitamo prema Preradović 1873, 245–264.

⁵⁴ Primera radi, rečenica „zapušenom stazom pojedinih / samo hodiš, ko samica vila” (st. 5–6) proširena je strukturom s glagolskim prilogom sadašnjim *težeći* (7–8), od koje zavisi potom relativna „s kog tek se vidi / svijeta obzor u pravoj istini” (8–9); dok je u inverziji s relativnom „[koja] njime kitish, pred svjetinom skrovno, / svetu sliku Bogu velikomu” (15–16) struktura s glagolskim prilogom prošlim *vrativši se* (13–14).

druma”; st. 5–6: „[koja] zapuštenom stazom pojedinih / samo hodiš, ko samica vila”; st. 10–11: „koja [...] / cvijeće kupiš [...]”; st. 13–15: „a vrativ se [...] / [...] / njime kitiš [...]”).⁵⁵ Sam vokativ odnosi se na glavnu rečenicu u st. 17–19 („Tebe zovem, s tobom kanim poći / [...] // k začovječju u vremena noći”), kojoj je podređena jedna namerna (st. 20: „da nagađam po razmnivi samo”), upravna u odnosu na dve zavisnoupitne u odnosu koordinacije (st. 21–23: „kako [...] // jedno zrnce struni se ovamo / i zametnu ovdje klicu onu”), od kojih je druga nadređena jednoj relativnoj (st. 24: „ljudskom lozom koju nazivamo”). Asimetrični deseterac javlja se ovde, drugim rečima, u okviru duge, zavisnosložene rečenične strukture koja održava intonacionu napetost punih šesnaest stihova, tj. sve do pojave glavne rečenice u st. 17, koja se pak i sama zaključuje tek sedam stihova kasnije, nakon niza klauza koje dostižu i treći stepen zavisnosti. Od intonacionih aspekata relevantnije je to što se stih koji se afirmisao kao obeležje poezije u „narodnom duhu” ovde javlja u jezičko-stilskom kontekstu izrazite složenosti (i u tom smislu „učenosti”) koji je gotovo antiteza stilu dodavanja narodne pesme.

2.2.4. Do 1870. godine, kada u „Vijencu” objavljuje prevode dva odlomka iz *Pakla*,⁵⁶ Preradović će pak „od tercine već sasvim odustati”,⁵⁷ pa će, kao što je poznato, epizodu o Frančeski i Paolu (*Inf.* V) i onu o „knezu Ugolinu” (*Inf.* XXXIII 1–78) prevesti nerimovanim asimetričnim desetercima, kao pre njega J. Sundečić i S.M. Ljubiša.⁵⁸ Odabir prevodnog oblika Preradović obrazlaže sledećim razlozima:

Gledao sam i u ovom prijevodu, da shvatim misli pjesnikove i da ih zaodjenem našom riječi, a čuvao sam se ropske doslovnosti, da mi prijevod ne bude tuđin u svojoj kući. *S toga sam zamijenio talijanski, našem jeziku neprikladni, jedanaesterac s našim desetercem*, a okanio sam se i sroka (slika, rime) da mi ne smeta vjernijemu izrazu. Da kako da na taj način prijevod po vanjskom svome liku ne odgovara talijanskomu izvorniku; ali tim više mu možda doliči iznutra, a to je prva i glavna stvar pri svakom prijevodu.⁵⁹

Od izvornog oblika pesme Preradović odustaje, dakle, zato što bi mu tercina otežavala verno prenošenje „sadržaja”, do kojeg mu je više stalo nego do „vanjskog lika” izvornika, a odabir epskog deseterca izričito obrazlaže neprikladnošću italijanskog stiha „našem jeziku”. Čini nam se, ipak, da se iza jezičkog argumenta krije druga vrsta razloga, odnosno stav prema kojem je italijanski jedanaesterac neprikladan zapravo samoj poeziji što ne želi da bude „tuđinska”. Takvo tumačenje možemo utemeljiti u činjenici da, iste godine kada objavljuje prevod Dantea, Preradović u pesmi posvećenoj biskupu J. J. Štrosmajeru (Strossmayer) koristi ni manje ni više nego – jedanaesterac, 11(5 + 6). Nije, pri tome, možda slučajno to što se on javlja u safičkoj strofi, tj. u pseudoklasičnom obliku u kojem je pesniku, kako smo već sugerirali, odstupanje od narodnog modela moglo biti „dozvoljeno” jer je reč o evropskom, internacionalnom obliku čiji jedanaesterac, drugačije nego *endecasillabo*, srpski i hrvatski pesnik ne mora doživeti kao „rivala” epskom desetercu. Upečatljivo je, osim toga, to što se jedanaesterac pesme Štrosmajeru u pojedinim strofama približava ritmu italijanskog stiha, odnosno metričko-ritmičkom ustrojstvu kakvo je moglo biti adekvatno za prevod *Pakla*. Ako uzmemo u obzir i to da Preradovićev jedanaesterac ima i dodatno pravilo u vidu fiksne cezure posle petog sloga, mogli bismo, štaviše, primetiti da tako ustrojen stih jeste još zahtevniji od italijanskog

⁵⁵ Rečenica iz st. 5–6 doima se na prvi pogled kao glavna u odnosu na relativnu iz st. 3–4, ali je i ona, kako smatramo, takođe zavisna (relativna), samo je odnosna zamenica izostavljena („[koja] zapuštenom stazom pojedinih / samo hodiš, ko samica vila”). Takvo čitanje podupire i relativna iz st. 10–11, kojom se zapravo nastavlja niz relativnih u naporenom odnosu.

⁵⁶ Preradović 1870a i Preradović 1870b.

⁵⁷ Petrović 1986, 138. Kao rezultat eksperimentisanja kojem polazište jeste oblik tercine možda bismo mogli posmatrati ustrojstvo odeljka u osmercima i katalaktičkim šesterima nedovršenog speva *Pustinjak*. Reč je o ulančanim petostisima *asab₆cb₁ : ccdied₁ : eef₁gf₁ : ggh₁ih₁ itd.*, u kojima, kako se vidi u shemi, unutrašnja rima terceta (*bcb*) nalazi dva parnjaka u narednoj strofi (kao što je slučaj u tercini), ali u parno rimovanom distihu na njenom početku, nakon kojeg sledi novi tercet koji „lansira” sledeću rimu.

⁵⁸ Sundečić 1863, Ljubiša 1867. Up. Zogović 1987, 287, 291.

⁵⁹ Preradović 1870a, 37–38 (kurziv naš).

metra i, iz ugla gledanja Preradovića-prevodioca, „neprikladniji” štokavskom prozodijskom rečniku. Načelnu sličnost s ritmom italijanskog stiha možemo videti, na primer, u devetoj, desetoj i jedanaestoj stanci, gde se, kao što je često slučaj i u italijanskoj poeziji Danteovog vremena, jedanaesterci izrazitijeg jampskog ritma (st. 34, 37, 41, 42) smenjuju s njegovom tzv. daktilskom varijantom,⁶⁰ s naglaskom na 4. i 7. slogu. Navodimo st. 33–44, beležeći mesto naglaska:

	Dánu tôm viěstnik zlatòustan Tì si!	1-(3)-4-7-10
	Njèmu su sjájne Tvòje riěči pŕvi	1-4-6-8-10
35	spiěv pŕice râne, za kòjom će skòro	1-2-4-7-10
	sliéditi drùge,	1-4
	a zà njīm žârko i sunášce grànut.	(2)3-4-8-10
	Dánu tôm nòvom oj ràduj se, sviěte;	1-4-7-10
	ah ùz tū rādost nāma i òvu još	(2)3-4-6-9
40	zàmjerit nēćeš:	1-4
	Sîn naše zèmlje njèmu bjáše slùtnik,	1-2-4-6-8-10
	sîn naše zèmlje njèmu bjáše viěstnik	1-2-4-6-8-10
	sîn naše zèmlje i dō viěka bīt će	1-2-4-7-10
	hváljen mu jùnak. ⁶¹	1-4

Odustajući od tercine i dajući svojim prevodima iz *Komedije* oblik epske pesme, Preradović je, doduše, uspeo da se oslobodi makrosintakse tercine (odnosa strofičkih i sintaktičkih granica u izvorniku) koja mu je zadavala izvesne poteškoće u izvornim pesmama u ovom obliku. Sintaksu Preradovićeve rečenice ne oblikuje više kataforički impuls tercine, već ju pesnik, čini se, zaista skraćuje ili produžava u skladu s namerom da što vernije prenese „sadržaj”. U tom pogledu on se bitno razlikuje od S.M. Ljubiše i, naročito, kako ćemo videti, od J. Sundečića, čiji prevodi aludiraju na ustrojstvo originala i svojim formalnim karakteristikama.

I Preradovićev prevod nosi, međutim, pečat izvornika, što jeste posledica okolnosti da „vanjski lik” i „sadržaj” u biti i nije moguće razdvojiti pa prevod koji originalu „doliči iznutra” na njega podseća barem donekle i „spolja”. Iz tog razlog i Preradovićev pokušaj vernog prenošenja pesnikovih misli u nerimovane deseterca rezultira metričko-sintaktičkom organizacijom koja se katkad ipak otklanja od uzusa asimetričnog deseterca (mada u značajno manjoj meri, razume se, od tekstova u tercini). Kao primer mogu poslužiti npr. st. 67–86 prevoda (kojima odgovara *Inf.* XXXIII 58–72), gde se rečenica često nastavlja preko granice stiha a može se uz to zaključiti ne samo na cezuri (kao u st. 70, 76, 83), već i pre i posle nje (72, 73), izbegavajući uglavnom prava opkoračenja. O njima bi se zbog dubine sintaktičkih granica moglo možda govoriti npr. u st. 72–73, 75–76 i 81–82:

	ambo le man per lo dolor mi morsi; ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia	prepadnem se i od boli ljute u obedvie zagrizem se ruke.
60	di manicar, di subito levorsi	Oni, misleć da <i>s potrebe jela</i>
	e disser: “Padre, assai ci fia men doglia se tu mangi di noi: tu ne vestisti	70 <i>ja to činim</i> , priskočiše mahom i rekoše: otče mnogo <i>manja</i> <i>muka</i> će nam biti, ako OD NAS
63	queste misere carni, e tu le spoglia”.	JEDEŠ; ti nas ovim obuko si jadnim mesom, ti nam ga i svuci!
	Queta'mi allor per non farli più tristi; lo di e l'altro stemmo tutti muti;	75 Umirim se za tim, da JIH većma NERAZTUŽIM. Taj dan i dođući svi mučasmo, rieči nesmogosmo.
66	ahi dura terra, perché non t'apristi?	Crna zemljo zašt' se neodtvori!

⁶⁰ Daktilski jedanaesterac uobičajen je do Petrarke. Pod uticajem *Kanconijera* iščezava iz lirike, ali ne i iz ostalih žanrova, gde se održava i u 15. veku. Up. Praloran-Soldani 2003, 8.

⁶¹ Preradović 1873, 229.

- | | |
|--|---|
| <p>Poscia che fummo al quarto di venuti,
Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,
69 dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?"</p> <p>Quivi morì; e come tu mi vedi,
vid' io cascar li tre ad uno ad uno
72 tra 'l quinto di e 'l sesto; ond' io mi diedi,
[...]”⁶²</p> | <p>Kad dodjosmo do četvrtog dana
80 Gaddo na tle baci se preda me
pa mi reče: <i>o moj otče šta mi
nepomažeš?</i> To izustiv umre,
i ko što ti mene vidiš sada,
vidjeh ja i ona tri još pasti
85 i umrieti jednoga za drugim
od petoga do šestoga dana.</p> |
|--|---|

Ne zadržava oblik tercine ni prevod (1863) epizode o Ugolinu (*Inf.* XXXII, 124–139, i XXXIII, 1–90) J. Sundečića, objavljen u zadarskoj „Zvijezdi”, ali zato jasno odražava sintaktičko ustrojstvo originala što je u izvornom tekstu u velikoj meri posledica upravo oblika pesme. I ovde se, dakle, asimetrični deseterac, 10(4 + 6), kao u pomenutoj Pucićevoj pesmi *Na grobu*, prilagođava sintaksi italijanskog jedanaesterca i tercine. Navodimo st. 28–51 Sundečićevog prevoda (*Inf.* XXXIII, 10–33), grafički obeležavajući segmente teksta kojima u originalu odgovaraju pojedinačne tercine:

- | | |
|---|--|
| <p>Tko s' ja neznam, ni kako si <i>došó</i>
<i>amo dolje</i>; ali fiorentinac
12 činiš mi se doisto čujuć te.</p> <p>Znadni ja sam knez Ugolin bio,
ovaj pako nadbiskup Rugjeri;
15 sad ću t' kazat s čeg sam susjed 'vaki.</p> <p>Da poradi zlih njegovih mislih
vjerovav' mu uhvaćen sam bio,
18 a pak umro; ni pričat netreba.</p> <p>No čeg niesi naslušat se mogó,
nù, smrt kako surova mi bješe,
21 čučeš i znat jel' me obidio.</p> <p>Tiesna valja unutra u leglu,
štono s mene naslov gladi nosi,
24 gje još treba da s' i drugi sprate,
krozase mi ukazala bješe</p> <p>viš' mjesecih; kad zo sanak usnuh,
27 što mi razdra zastor s budućnosti.</p> <p>Ov' mi s' vodja i gospar činjaše,
goneć vuka i vučice k brdu,
30 što Pižanom Luku vidjet brani.</p> <p>S kujam hitrim, mršavim i znanim,
Gvalandije, Sismonde s Lanfrankim,
33 spried na čelo stavio si bješe.⁶³</p> | <p>Io non so chi tu se' né per che modo
venuto se' qua giù; ma fiorentino
mi sembri veramente quand' io t'odo.</p> <p>Tu dei saper ch'i' fui conte Ugolino,
e questi è l'arcivescovo Ruggieri:
or ti dirò perché i son tal vicino.</p> <p>Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
fidandomi di lui, io fossi preso
e poscia morto, dir non è mestieri;
però quel che non puoi avere inteso,
cioè come la morte mia fu cruda,
udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.</p> <p>Breve pertugio dentro da la Muda,
la qual per me ha 'l titol de la fame,
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,
m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci 'l mal sonno
che del futuro mi squarciò 'l velame.</p> <p>Questi pareva a me maestro e donno,
cacciando il lupo e 'l lupicini al monte
per che i Pisan veder Lucca non ponno.</p> <p>Con cagne magre, studiöse e conte
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi
s'avea messi dinanzi da la fronte.⁶⁴</p> |
|---|--|

Kao što se vidi u odlomku, Sundečićev prevod verno odslikava makrosintaktičko ustrojstvo originala, u kojem su tercine često i sintaktičke celine, po tome što je i on segmentiran u sintaktičke blokove od po tri stiha.⁶⁵ Sundečićevi asimetrični deseterci izdvojeni su, mogli bismo reći, u „sintaktičke tercete”. Od takve jezičke organizacije se retko odstupa: onda kada se isto dešava i u originalu (npr. u prevodu

⁶² Cit. prema Dante 1991.

⁶³ Sundečić 1863, 53.

⁶⁴ Dante 1991, *Inf.* XXXIII, 10–33.

⁶⁵ Sličan je u tom pogledu, ali mnogo manje dosledan S.M. Ljubiša u svom prevodu (1866) iste epizode *Pakla*, kao što se vidi npr. u načinu na koji prenosi *Inf.* XXXIII 13–24, navedene gore u originalu uz Sundečićev prevod (cit. prema Ljubiša 1866, 375): „Znadi da sam ja knez Ugolino, / a ovaj je Nadbiskup Rugjeri; / sad ću t' pričat čemu sam mu blizu. / Da sam bio ščepan i umrtvljen / zbog njegovog hudog zlomisonstva / nije treba da ti pogovaram. / Al što n'jesi razumjeti mogó / kako mi je smrt užasna bila, / čučeš i znat jel' me ucivilio. / Kroz prozorac ojadjele kule, / što po meni naziva se gladnom, / gdje će još ko zatvoren čamati”.

para tercina *Inf.* XXXIII, 58–63, među kojima se javlja opkoračenje) ili kada se, na nekoliko mesta, javljaju poteškoće u nameri, generalno uspešno sprovedenoj, da svakom jedanaestercu iz originala odgovara jedan deseterac u prevodu (na četiri mesta Sundečić u tome ne uspeva, pa ciljani tekst ima ukupno 110 stihova, a prevedene tercine iz *Inf.* XXXII–III ukupno 106).

Naš prevodilac se, uopšte, trudi da zadrži sintaksu originala na različitim nivoima, poštujući, koliko je moguće, izvorni red konstituenata u rečenici i, posebno, organizaciju zavisnosložene rečenice i distribuciju njenih elemenata u strofi. U trećem „tercet” našeg odlomka, na primer, dve zavisne rečenice u odnosu koordinacije, *da... uhvaćen sam bio i a pak umro (che... io fossi preso; e poscia morto)*, javljaju se, kao kod Dantea, u inverziji s upravnom rečenicom, *ni pričat ne treba (dir non è mestieri)*, dok je bezlični glagolski oblik (glagolski prilog prošli odnosno gerund) *vjerovav’ mu (fidandomi di lui)* smešten u prvi polustih drugog stiha. U petoj i šestoj tercini odlomka konstrukcija u funkciji subjekta pokriva ceo prvi „tercet” (s dve odnosne rečenice, u drugom i trećem stihu: *štano s mene naslov gladi nosi i gje još treba da s’ i drugi sprate*, odnosno *la qual per me ha ’l titol de la fame; e che conviene ancor ch’ altrui si chiuda*), njen predikat s odredbom prvi stih narednog „terceta” (*kroza se mi ukazala bješe*, odnosno *m’avea mostrato per lo suo forame*), objekat prvi polustih (*viš’ mjesecih’, più lune già*); zavisna (vremenska) rečenica drugi polustih narednog stiha (*kad zo sanak usnuh, quand’io feci ’l mal sonno*); a poslednji stih zavisna (odnosna) koja se odnosi na objekat prethodne rečenice (*što mi razdra zastor s budućnosti, che del futuro mi squarciò ’l velame*), itd.

Možemo stoga reći da u svojoj verziji Dantea Sundečić suštinski „presađuje” sintaksu tercine u asimetrični deseterac i na osnovu toga ovaj tekst svrstati u onaj red srpskih i hrvatskih prepeva o kojima smo drugom prilikom pisali (up. takođe III §2.1.4.), a u kojima prevodioci traže kompromis između funkcionalnog pristupa i pristupa koji aludira na ustrojstvo izvornika.⁶⁶ „Odomaćivanje” metričke forme polaznog teksta u tim prevodima ne znači, to jest, da su prevodioci indiferentni prema formalnom ustrojstvu izvornika i da je svaki pokušavaj da se na njega aludira unapred isključen. Stiče se utisak, štaviše, da autori tih prevoda nastoje da prenesu osobine izvornika u najvećoj meri u kojoj im to to dopušta „domaći sistem pevanja” (i, naravno, njihova vlastita umešnost). Ako iz prevodilačke perspektive govorimo o kompromisu, iz ugla pitanja što su u fokusu našeg interesovanja – odnosa „strane” i „domaće” forme u smislu koji smo ovim terminima dali u uvodu ovog dela rada – i ovu pojavu možemo označiti terminom „kontaminacija”. Za naš teorijski problem ključno jeste, naime, to što se prevodioci istovremeno opredeljuju za karakterističan stih usmene poezije i, dakle, kanonizovanu usmenu poeziju, a istovremeno otklanjaju od njenih metričko-sintaktičkih i stilističkih aspekata. Ovu tvrdnju možemo dodatno ilustrovati na još par primera odstupanja od „narodnog modela” u Sundečićevom prevodu, koji se tiču upotrebe pravog opkoračenja (npr. u prvoj „tercini” našeg odlomka, st. 12–13, istaknuto kurzivom) i opkoračenja cezure, do kojeg dolazi dvaput na kratkom odstojanju u prevodu stihova *Inf.* XXXIII, 43–48:

- BJAHU BUDNI || VEĆ; (i) i doba blizu
kad nam vično || donášahu hranu;
45 no slućáše || svaki sa sna svoga.
Pa čuh odzdó || zakivati vrata
NA UŽASNOJ || KULI. (i) I pogledam
48 po sinovim || nemaknuv’ se nikud.

U istaknutim stihovima semantički i sintaktički blisko povezani rečenični konstituenti (‘bijahu budni već’ i ‘na užasnoj kuli’, istaknuti u odlomku malim verzalom) ne samo da se nalaze s dve strane cezure (kao kada dolazi do njenog opkoračenja), već posle njih dolazi i dublja sintaktička pauza (posle 5. sloga u prvom, posle 6. u drugom istaknutom stihu), signalizirana i znakom interpunkcije, koja se po jačini ističe nad redovnom cezuru posle 4. sloga. Zbog uske sintaktičke povezanosti pojedinačnih stihova u Sundečićevim „sintaktičkim tercetima”, ni ta pauza ne doima kao pravi „odmor”: u prvom slučaju, rečenica ‘bijahu već budni’ jeste u bliskoj semantičkoj vezi i odnosu koordinacije s narednom rečenicom, ‘i doba [bijaše] blizu’, koja pak traži svoju semantičku dopunu u narednoj rečenici, ‘kad

⁶⁶ Up. Aleksić 2021, Aleksić 2024a, Aleksić 2024b.

nam vično donášahu hranu', što sve proizvodi jak kataforički efekat; u drugom slučaju, *legato* u čitanju stihova duguje se opet smisaonoj povezanosti dve rečenice u odnosu koordinacije: *pa čuh... i pogledam...*, pri čemu se druga rečenica završava tek na kraju narednog stiha. Pa, ipak, sintaktička organizacija ovih stihova rezultira segmentacijom stiha drugačijom od one koja je u našem asimetričnom desetercu uobičajena, pa prvi razmotreni stih (42) postaje simetrični deseterac (5 + 5), a drugi (47) gotovo asimetrični deseterac *a maiore* (6 + 4).

2.3. PREVAZILAŽENJE I OTPOR ROMANTIČARSKJE METRIKE: OD PESNIKA „VIJENCA” DO D. STANOJEVIĆA

2.3.1. U prevodima s italijanskog jedanaesterac će se kao prevodni stih, nakon izolovanog slučaja prepeva *Inf.* v (1845) K. Nikolajevića, pojaviti, kao što se zna, krajem 60-ih i početkom 70-ih godina: s hrvatskim prevodom I. Trnskog (1869) *Grobova* U. Foscologa (*Dei sepolcri* [1807]), prepevom (1872) L. Vukelića tragedije *Frančeska da Rimini* S. Pelika (Silvio Pellico, *Francesca da Rimini* [1815])¹ i prevodima iz „Vijenca” (1874) A. Šenoe dva Tasova soneta Cvijeti Zuzorić.² Ustaliće se definitivno tek 90-ih godina, u H 19² s prevodima V. Premude Petrarkinih kancona i prevodima A. Tresića Pavičića iz Dantea, Petrarke, Tasa i Leopardija, a u S 19² s prevodom D. Stanojevića *Božanstvene komedije*, nastalim krajem veka, a objavljenim tek 1928. godine.³ Do tada će se, naročito u „dubrovačko-dalmatinskoj regiji”,⁴ kod „crnogorsko-bokeljskih” prevodilaca (kako ih naziva S. Musić)⁵ i prevodilaca iz Srbije još uvek javljati otpor ka italijanskom stihu, ali i nešto drugačija rešenja u odabiru prevodnog stiha od onih koje smo do sada razmotrili.

Kako smo ukazali u vezi s prevodima Petrarke i recepcijom kancone u srpskom i hrvatskom 19. veku,⁶ kod nekih prevodilaca 80-ih godina uočavaju se u SH 19² izuzetni slučajevi prevođenja italijanskog jedanaesterca putem dva različita prevodna stiha. Tako je kod I.K. Ostojića (1863–1945) i L. Tomanovića (1845–1932), a početkom 20. veka i kod A. Šantića. Prevodeći Leopardijevu kanconu „Silviji” u „Hrvatskoj vili” (1883), Ostojić se služi, naime, 8(4 + 4), dok u prevodu iz „Narodnog lista” (1885) Petrarkinog soneta *Rvf.* 90 koristi 10(4 + 6);⁷ Tomanović i Šantić, s druge strane, prevodeći Petrarkine sonete, koriste obojica 12(6 + 6) (prvi u „Javoru” 1881. i „Stražilovu” 1885, drugi u „Bosanskoj vili” 1902, kao i u svojim izvornim sonetima), a za Leopardijeve kancone biraju 10(4 + 6) (Tomanović u „Crnogorki” 1884. i „Stražilovu” 1888, Šantić u „Brankovom kolu” 1903. godine).⁸ Po tome što isprobava različita rešenja za italijanski jedanaesterac, donekle je sličan ovim prevodiocima i D. Stanojević, koji *Mahnitog Orlanda* L. Ariosta prevodi u 12(6 + 6), a Danteovu *Komediju* jedanaestercem, a isto postupa i u „slobodnom” prepevu Tasovog *Oslobođenog Jerusalima*, (objavljenom tek 1957).⁹

Posavši od zapažanja S. Roić o iščitavanju Leopardijeve poezije u SH 19 u patriotskom ključu i zapažanja M. Zogović o važnosti Ujedinjene omladine srpske i italijanskog Risordimenta za Tomanovićovo interesovanje za italijansku kulturu i književnost, a tragom teorijskog promišljanja P. Pavličića o stihu kao sredstvu intertekstualne veze,¹⁰ u pomenutim istraživanjima pokušali smo da

¹ Kravar 1993, 173 n. 1.

² I. T., *O groblju Hipolitu Pindemontu, pjesma Huga Foscologa, preveo ju I. T.*, „Vijenac”, god. 1, br. 2 (1869), str. 28–29; A. Šenoa, *Dva soneta u slavu Cvieta Zuzorićeve, od Torkvata Tassa*, preveo ih A. Šenoa, „Vijenac”, god. 6, br. 1 (1874), str. 11. Reč je o prevodima soneta incipita *L'avventurosa mensa a cui sedea* i *Né mai verde arboscel le chiome ombrose*, iz ciklusa tekstova u hvalu „dubrovačke plemkinje” iz Ankone (*Ad istanza del signor Giulio Mosti loda Ancona dove vide una gentildonna ragusea chiamata Fiordispina*). Mi ih čitamo u T. Tasso, *Le rime* (a c. di B. Basile), Roma, Salerno, 1994, pod br. 404 i 405.

³ Petrović 1986, 306; Zogović 1987.

⁴ Kravar 1998.

⁵ Musić 1980.

⁶ Aleksić 2024a, Aleksić 2024b.

⁷ Ostojić 1885b.

⁸ Tomanović 1881, ID. 1885, Šantić 1902; Tomanović 1888, Šantić 1903. Šantićev je stih, međutim, za razliku od Tomanovićevog, silabičko-tonski, mada uz izvesne slobode na kraju stiha, naročito u 10(4 + 6). Up. npr. st. 5–8 prevoda *Rvf.* 47 (Šantić 1902, 87): „Nek je blagosloven slatki nemir, što 'no, / žar ljubavi prve u sebi je krio; / i luk sa strijele što me pogodio, / i bol rana što je za srce prijon'o”; up. takođe npr. st. 29–38 prevoda Leopardijeve kancone „Italiji” (Šantić 1903, 257): „I kada bi tvoje oči bile / dva duboka, dva izvora živa, / nigda ne bi naknaditi mogle / tvoje suze tvoj gubitak teški; / ti što bješe gospođa, *vladarka*, / sad si, eto, uboga *služkinja*. / Ko o tebi govori i piše, / ko, znajući, tvoju prošlost sjajnu, / ne poviče: bila je *vělika*, / ali sada, sada nije više?”.

⁹ Stanojević 1957.

¹⁰ O recepciji Leopardija u jugoslovenskoj književnosti up. S. Roić, *Altri accenni sulla fortuna di Giacomo Leopardi in Jugoslavia*, „SRAZ”, br. 31–32 (1986–1987), str. 91–102; zapažanja o Tomanoviću i italijanskom Risordimentu čitamo u

ukažemo upravo na to da je traganje za novim ekvivalentima za italijanski jedanaesterac kod Tomanovića i Ostojića, drugačijim, to jest, od 10(4 + 6), znak promene i pokušaja nešto drugačijeg, *žanrovskog* karakterisanja italijanskih tekstova u ciljnom sistemu što se ostvaruje upravo putem stiha odnosno njegovih asocijacija na oblik:

Dok za ljubavnu lirsku poeziju (Petrarkine sonete) Tomanović koristi dvanaesterac, stih koji u hrvatskoj i srpskoj književnosti ima istoriju upotrebe u petrarkističkoj poeziji (od dubrovačke književnosti do soneta Jovana Pačića), za prevod kancona i idila Đakoma Leopardija, kao pesnika iz perioda italijanskog romantizma, koji se načelno u našim književnostima promatrao iz perspektive patriotskih i slobodarskih vrednosti njegovog dela, Tomanoviću i drugim prevodiocima mogao je pogodno delovati naš najvažniji nacionalni stih (naročito za rodoljubivu *All'Italia*). Drugim rečima, odabirom različitih stihova kao sredstvima intertekstualne veze Tomanović ove prepeve povezuje sa određenim (žanrovskim) skupinama tekstova u ciljnom književnom sistemu. To je slučaj i sa prevodom I. K. Ostojića, kojem se, s druge strane, za Leopardijevu liriku mogao činiti pogodnijim istaknuti stih umetničke i narodne lirske poezije – simetrični osmerac (4 + 4).¹¹

Odabir dvanaesterca za Petrarku kod Tomanovića, a simetričnog osmerca (ustrojenog u tipičnu lirsku strofu SH 19, ukršteno rimovane katrene, /aḡbab/) za Leopardija kod Ostojića,¹² ako s jedne strane i dalje znači otpor prema jedanaesteru i nastavljanje funkcionalnog pristupa u odabiru prevodnog stiha (premda funkcionalni pristup ne mora nužno da bude ishod otpora prema ostalim osobinama „tuđinskog” teksta), znak je, sa druge, toga da je do izvesnih promena na poetičkom planu došlo i u konzervativnim područjima srpskog i hrvatskog književnojezičkog prostora. Funkcionalni se pristup nešto drugačije primenjuje, pa se u odabiru stiha, čini se, ne računa više samo s kategorijama *nacionalno* : *strano*, već i književnim vrstama (lirska, ljubavna, patriotska poezija, itd.).

Osamdesetih godina kod „dubrovačko-dalmatinskih” (osim kod Ostojića, i kod L. Svilovića i u Buzolićevim prevodima Dantea iz 80-ih godina)¹³ i „crnogorsko-bokeljskih” prevodilaca (osim kod Tomanovića, i kod F. Kovačevića i N. Crnogorčevića) asimetrični deseterac još uvek jeste glavni ekvivalent za italijanski jedanaesterac. U međuvremenu su, u hrvatskoj sredini, pesnici okupljeni oko zagrebačkog „Vijenca” već uveliko pisali i prevodili jampskim jedanaesterom,¹⁴ a u srpskoj sredini, u kojoj izlaze gotovo svi Tomanovićevi prevodi, Kostić i Zmaj prevodili Šekspira, te ruske i nemačke pesnike jampskim stihom još 60-ih.¹⁵ Valja potcrtati to da je glavni razlog opstajanju deseterca u prve dve pomenute sredine prvenstveno poetičke (i, šire, kulturološke i ideološke) prirode, kao u prevodima s italijanskog iz 60-ih i 70-ih godina, a manje stvar uže metričkih faktora (npr. eventualnog silabičkog sastava njihovog stihovnog repertoara). Stiće se, pri tome, utisak da pojedini prevodioci desetercem ističu vlastito pesničko i kulturno opredeljenje u *specifičnim* metričko-poetičkim situacijama, dok u drugim situacijama namesto funkcionalnog ekvivalenta mogu primeniti, kako smo već videli kod Buzolića i Pucića, i metrički adekvat.

Zogović 2000, II–12, a o Tomanovićevim prevodima Petrarke, Foskola i Leopardija u *Isto*, 29 i d., gde je naveden i prethodno neobjavljen Tomanovićev prevod soneta *Rvf. 314*, „Dušo moja, zlo već predosjećajući” (*Mente mia, che presaga de' tuoi danni*). O Tomanoviću kao italijanisti i crnogorsko-italijanskim kulturnim vezama, up. takođe V. Kilibarda, *Lazar Tomanović kao italijanista*, „Lingua montenegrina”, god. 3, br. 5 (2010), str. 251–262. O intertekstualnosti stalnih metričkih oblika up. Pavličić 1991.

¹¹ Aleksić 2024b, 66.

¹² Up. npr. st. 7–14 (cit. prema Ostojić 1884b, 168): „S milozvučnog tvoga grla / odliegale sobe, stani, / kad uz radnju vriedna, hrla / sjedila si. Liepi dani / budućnosti, živa nada / godili divno, vele; / maj mirisni bio tada, / ti kod kuće danke ciele”.

¹³ Buzolićevi prevodi Dantea izlaze prvo u periodici, od 1888. do 1893, a 1897. pesnik objavljuje u Zadru prvi integralni prevod *Pakla*. Up. Čale-Zorić 1976, 475.

¹⁴ Kako ukazuje Kravar, osim u pomenutim prevodima s italijanskog, iste, 1874. godine Šenoa jedanaesterac koristi i u dramoletu *Slavka*, a Trnski u „prigodnoj scenskoj alegoriji” *Vilinski dvori*. Dve godine ranije F. Marković nerimovani jedanaesterac koristi u dramama *Karlo Drački* i *Benko Bot* (up. Kravar 1993, 173 n. 1).

¹⁵ Jampski deseterac, s druge strane, izgrađen na silabičkoj osnovi lirskog deseterca, 10(5 + 5), javljaće se kao dramski stih počevši od 1860. i prevoda L. Kostića odlomka iz Šekspirove tragedije *Romeo i Julija*, u skladu s poetikom pesnika koji je, kao što je poznato, između dve alternative – ostajanja u okvirima „narodnog” i okretanja ka evropskoj poeziji – težio „ukrščaju”.

Ako, drugačije nego Tomanović i Šantić, Ostojić u prevodu Petrarkinog *Rvf. 90* (*Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*) i dalje održava 10(4 + 6) kao sonetni stih, to valja pripisati upravo samom obliku pesme, odnosno razlozima konzervativne tradicije soneta u desetercu. Ona, kako smo podsetili, opstaje na dubrovačko-dalmatinskom prostoru i 80-ih godina i odražava se i u Ostojićevoj izvornoj poeziji, u zbirci *Poletarke* iz 1884.¹⁶ Veza s tradicijom temelji se pak i ovde na *metametričkim*, pre nego na uže metričkim osnovama, budući da Ostojićev stih nije silabički i, dakle, i objektivno podudaran usmenom, već silabičko-tonski 10(4 + 6).¹⁷ U njemu opažamo jasan trohejski ritam (pri čemu se naglašenost poslednjeg jakog vremena podiže na nivo tonske konstante ukoliko računamo s nenaglašenim dužinama u st. 8–9 i sekundarnim naglaskom u st. 5), a odstupanje od usmenog stiha ogleda se i u značajnom razilaženju metričke i sintaktičke organizacije u st. 10–11 i 12–13:

	Povjetarcem lèpršali prâmi,	3-5-9
	savijèni na ùvōjke krâsne,	3-6(7)-9
	a iz lùči, koja sàda gâsne,	3-7-9
	đivotni su pròvirali plâmi.	1-5-9
5	Bâjnim lícem, rûmen-ùstnicami	1-3-5-7
	bljêske vîdjoh prolètít joj jâsne:	1-3-6-9
	je li čûdo, je li tájit hâsne	1-3-7-9
	plâmno sŕce da mi tād zāmāmi?	1-3-7-8(9)
	Njézin stûpaj nèbje ùmrlíka,	1-3-5-7-(9)
10	bjê andjêlski, čâran; (!) <i>dîvna sklâda</i>	1-3-5-7-9
	<i>njéne slâdke</i> <i>romònile riêči.</i>	1-3-6-9
	Nèbesko to bíce, <i>súnca slika</i>	1-5-7-9
	<i>bîjaše</i> : (!) pa nîje l' tákva sàda,	1-5-7-9
	Léljo strièlnu, grûd mi jòšte jéči. ¹⁸	1-3-5-7-9

Da su deseterac u Ostojićevom sonetu uslovili prevashodno poetički semantički razlozi, govori posredno govori i to što se izvan ove forme pesnik može bez problema poslužiti i jedanaestercem 11(5 + 6) kao prevodnim stihom. On se javlja u prevodu iz 1881. (objavljenom takođe u „Narodnom listu” 1885. godine) pesme u katrenima u jedanaestercima i sedmercima s alternansom rima *Donna, vorrei morir, ma confrontato* (‘Gospo, umreti bih hteo, ali da me uteši [ljubav tvoja]’) O. Gverinija (Olindo Guerrini, 1845–1916, poznatog i pod pseudonimom L. Steketi, Lorenzo Stecchetti), sheme /Ab_tAb_t/. Nalazimo ga takođe i u originalnoj poeziji, na primer u pesmi incipita „Kad malih motrim roj radinih pčela” iz *Poletarki* (1884), takođe u katrenima, ustrojenoj prema shemi AbAb C_tdC_td.¹⁹ Radi ilustrovanja navedenog navodimo u celosti prevod s italijanskog:

	Ùmriet bih htïo, žèno, ali pòšten	1-4-6-10
	da me tvoj tjèši plâm,	4-6
	bar jèdnom bìti ljûbljen vjèrno, čisto,	2-4-6-8-10
	nit zà tō da me srâm.	2-6
5	Htïo bih tèbi mlâdosti mi spàle	1-4-6-10
	zâdnju môc pòdat svù:	1-3-4-6
	na grûdi tvòje trûdnu prìgnut glâvu	2-4-6-8-10
		2-4-6

¹⁶ Ostojić 1884a. Deseterački je, naime, sonet incipita *Lik mi lebdi tvoj kad istok rudi* (u Ostojić 1884a, 11).

¹⁷ Kako smo nagovestili i u Aleksić 2024a, 132–134.

¹⁸ Cit. prema Ostojić 1885b, 1.

¹⁹ Up. st. 1–4 (cit. prema Ostojić 1884a, 33): „Kad malih motrim roj radinih pčela / gdje s cvjeta k cvietu leta, / u prsa mah mi, kano smrtna striela, / viek kruta prodre sjeta”.

Razlika između dva teksta leži, kako smo nagovestili, u drugačijem stepenu semantičke aktualizacije italijanskog stiha koji zavisi od *oblika pesme*. U stalnim oblicima koji su našim romantičkim pesnicima SH 19² dobro poznati, mada ne i bliski njihovim poetičkim i estetskim idealima, a takvi su svakako sonet i Danteova tercina, podjednako prepoznatljiv i označen na poetičkoj ravni jeste i njihov karakteristični stih. Prevodeći pesme u tim, uz to i izometričnim oblicima, našim prevodiocima jasno dolazi do izražaja to da je reč o glavnom dugom stihu druge nacionalne književnosti, koji, u skladu s važećim poetičkim načelima, valja zameniti sopstvenim nacionalnim stihom. U oblicima neodređenije označenim, poput široko rasprostranjenih katrena s alternansom rima (kao u Gverinijevoj pesmi), i sâm je stih manje opterećen poetičkim semantičkim valencama, pa je, kako smatramo, opozicija *nacionalno* : *strano* u tim slučajevima manje zaoštrena, a prenošenje metričkim adekvatom donekle olakšano.

Ostojiću je u tom pogledu sličan pomenuti Đ. Deželić, koji je u prevodu (1861) poljske patriotske himne *Bože, coś Polskę* postupio drugačije nego u prevodu Petrarkine kancone i zadržao jedanaesterac izvornika.²¹ Možemo pretpostaviti da je i ovde odigrala ulogu manja označenosti oblika pesme, tj. sekstine, forme takođe „tuđe” narodnom kanonu, kojoj je, pak, dala legitimitet, osim duga istorija u hrvatskoj književnosti, i recepcija u romantičkoj poeziji SH 19². Druga relevantna okolnost možda je bio slovenski izvor stiha, koji pomenutu opoziciju *nacionalno* : *strano* svakako relativizuje. Nešto slično možda se može primetiti u vezi s načinom prenošenja sedmerca. On se, kako smo videli kod Pucića (1849), Deželića (1864), Buzolića (60-ih i 70-ih godina), u prevodima kancone (starije i slobodne) zamenjuje šestercem i simetričnim osmercem, dok se u oblicima pesme „bezimenim” za perspektivu SH 19², npr. Manconijevim odama kod Buzolića i Pucića i u katrenima pomenute Gverinijeve pesme kod Ostojića (1885), može prevoditi metričkim adekvatom – hrvatskim i srpskim silabičko-tonskim sedmercem. Različito prenošenje sedmerca u odnosu na dugi jampski stih posredno svedoči o tome, kako smo napomenuli u vezi s prevodima Manconijeve lirike (up. III §2.1.5.), da glavna smetnja jedanaesteru i, uopšte, dugom jambu nije bila njegova metričko-ritmička struktura, već njegova sučeljenost asimetričnom desetercu koju su uslovili poetičko-ideološki faktori.

Prevođenje sedmerca jampskim sedmercem u oblastima hrvatskog i srpskog književnih prostora gde još uvek važi „zabrana” na dugi jamb, jedanaesterac, moguće je pak, kako smatramo, i iz razloga što je za pesnike SH 19² ovaj stih i inače u mnogo manjoj meri bio opterećen poetičkim semantičkim valencama. Kao što se zna, srpski romantičarski pesnici pisali su, osim trohejskim, takođe i jampskim stihovima, naročito u godinama nakon izlaska treće knjige Brankovih *Pesama* (1862) odnosno „poeme *Tuga i opomena* i epske pesme *Stojan*”.²² Njome se put jampskom stihu u romantičku poeziju, koji je, paradoksalno, bila zaprečila prva knjiga Brankovih *Pesama* (1847), definitivno iznova otvorio. Znatno češće srpski romantičari koriste se, međutim, kraćim jampskim stihovima, dok se jedanaesterac javlja srazmerno retko (a najviše ga koristi Zmaj), da bi se potom afirmisao s V. Ilićem (a kasnije, kao što se zna, u poeziji J. Dučića i M. Rakića). Tako je, na primer, N. Crnogorčević (Nikola Šumonja)²³ u prevodu (1886) Leopardijeve „Žukve” (*La ginestra* ili *Il fiore del deserto*, u *Canti* [1845]) iz novosadskog „Stražilova” jedanaesterce izvornika preneo silabičkim asimetričnim desetercima,²⁴ a nekoliko meseci ranije u „Javoru” objavio „metrični prijevod” Kardučijeve himne „Satani” (*A Satana*, nastale 1863, a objavljene 1865). U njemu je nastojao da zadrži, kako je sam istakao, izvorno ustrojstvo italijanske pesme – peteračke katrene /s₅asa/, koje je

²⁰ Cit. prema Ostojić 1885a, I. Podatak o godini nastanka prevoda (1881) čitamo u paratekstu.

²¹ Kako smo podsetili u Aleksić 2024a, 129 i 129 n. 22, prevod je prvobitno objavljen u novinama „Naše gore list” (1861, br. 36), a mi ga čitamo u Deželić 1872. Up. st. 1–6 (Deželić 1872, 151): „Bože! koj Poljsku kroz mnoge si vieke / opletô sjajem mogućta i slave, / braneć ju štitom od nesrećah rieke, / kojih bijaše, da nam ju prignave: / svoje ti prošnje dajemo jedine / dom i slobodu vrât’ nam gospodine!”.

²² Ružić 1975, 303.

²³ O ovom prevodu up. takođe rad „Đozue Kardučić u srpskoj kulturi” u Đurić 2012, 313–316.

²⁴ Up. npr. st. 1–7 (cit. prema Crnogorčević 1886b, 615–616): „Na pustome ovdje na obronku / strahovitog i užasnog brda / rušioća Veseva, kog drugo / ne raduje bilje ni cvijeće, / širiš svoje samotne grančice, / žukvo l’jepa i miomirisna, / zadovoljna otim pustošima”.

preneo smenjivanjem hiperkatalektičkog i akatalektičkog peterca (navodimo prvih šest strofa, st. 1–24, ističući daktilske svršetke proparoksitonih stihova, s):

	Tèbi što <i>zàčimlješ</i>	2-4		A s gòre <i>tâjnog se</i>	2-4
	bíce i ljùstvo,	1-4		Hímena vřza	1-4
	dùše i <i>tvàrino</i> ,	1-4	15	trèpet i <i>dòlina</i>	1-4
	ràzume, čùvstvo;	1-4		plòdna se třza;	1-4
5	kad víno <i>sřjeva</i>	2-4		tèbi sad <i>přšta se</i>	1-4
	tu ù čašama ²⁵	(2)3		střh ovaj smjèli,	1(2)-4
	kào no <i>dùšica</i>	1-4		tì da si, <i>Sătano</i> ,	1-4
	u zjènicama;	2-(4)	20	căr gòzbe žèli.	1(2)-4
	kad zèmlja ì <i>sũnce</i>	2-(4)5		Mán', pòpe, <i>škròpiljku</i>	(1)2-4
10	osmjèhujù se,	2-(4)		i tvòje pjèsme!	2-4
	te r'jéc'ma <i>ljùbavnim</i>	2-4		Ne, pòpe, <i>Sătana</i>	2-4
	pòzdravljajù se.	1-(4)		vrátit' se nè sm'je! ²⁶	1-4

Za naše razmatranje najzanimljivije jeste to što je kombinacija proparoksitonih i paroksitonih peteraca (5s + 5) istovetna jedanaesteru u njegovoj italijanskoj falečkoj varijanti (it. *endecasillabo falecio*, *endecasillabo roliliano*), s tonskom konstantom na četvrtom slogu stiha čiji je nosilac proparoksitona reč na kraju polustiha. To znači da se strofe ovog prevoda Kardučijeve pesme mogu zapravo rekonstruisati kao parno rimovani distisi u 11(6 + 5) (navodimo prve četiri strofe, tj. st. 1–16):

Tèbi što <i>zàčimlješ</i> bíce i ljùstvo,	2-4-7-10
dùše i <i>tvàrino</i> , ràzume, čùvstvo;	1-4-7-10
kad víno <i>sřjeva</i> tu ù čašama	2-4-8-(10)
kào no <i>dùšica</i> u zjènicama;	1-4-8-(10)
kad zèmlja ì <i>sũnce</i> osmjèhujù se,	2-4-8-(10)
te r'jéc'ma <i>ljùbavnim</i> pòzdravljajù se.	2-4-7-(10)
A s gòre <i>tâjnog se</i> Hímena vřza	2-4-7-10
trèpet i <i>dòlina</i> plòdna se třza;	1-4-7-10

Ovakva rekonstrukcija Crnogorčevićevih stihova ukazuje na to da se jedanaesterac, i u njegovoj izrazitije jamskoj, ali podnaglašenoj varijanti (1/2-4-8-10), kao i u tzv. daktilskoj varijanti (1/2-4-7-10), koje po prisustvu akcenta na 4. i 10. slogu spadaju u kanonske realizacije italijanskog hendekasilaba, može bez problema javiti i kod prevodioca koji jedanaesterac drugde zamenjuje desetercem. To jeste još jedna potvrda teze da su u osnovi prakse upotrebe funkcionalnih stihovnih ekvivalenata bili razlozi pre svega metimetričke, a manje metričke i jezičke prirode.

2.3.2. Kao znak promene mogu se, kako smo pomenuli, uzeti i prepevi D. Stanojevića, po tome što i u njima prevodilac isprobava različita rešenja za italijanski jedanaesterac i, naročito, po tome što se 10(4 + 6) kao prevodni stih za italijansku poeziju sada definitivno zapostavlja. Dok je kod prethodnih prevodilaca upotreba dva različita prevodna ekvivalenta – 10(4 + 6) i 12(6 + 6) odnosno 10(4 + 6) i 8(4 + 4) – paralelna i potencijalno uslovljena samim tekstom i/ili oblikom pesme, kod Stanojevića bi se pak moglo govoriti o izvesnoj evoluciji u odnosu prema merilu izvornika. U najranijem prevodu, *Bijesnom Rolandu*,²⁷ ovaj prevodilac italijanski stih zamenjuje funkcionalnim ekvivalentom, tj.

²⁵ Ukoliko je prevodilac ovde računao na prenošenje naglasaka, mogli bismo pretpostaviti takođe i sekundarni naglasak u četvorosložnoj akcenatskoj celini (ù čašama). Ritmički profil u tom slučaju bio bi 2-4.

²⁶ Cit. prema Crnogorčević 1886a, 233–235.

²⁷ Kako navodi prevodilac (Stanojević 1897, 272), ovaj prepev dovršen je 1895. godine, a objavljen u dva izdanja u periodu od 1895. do 1897. (u četiri sveske) odnosno 1898, kada izlazi objedinjeno izdanje. O njemu su pisale, iz različitih uglova, M. Zogović, M. Piletić (Piletić 1985) i M. Boloban (mislimo na priloge: M. Zogović, *Stavovi Dragiše Stanojevića o prevodenju „Bijesnog Rolanda”*, u *Zbornik Matice srpske za književnost i kulturu*, knj. 20, sv. 2 (1972), str. 386–392; M. Boloban, *Ironia e interventi del narratore nelle traduzioni del primo canto dell'Orlando furioso in serbo(croato)*, «Italice Belgradensia» (2021), str. 55–75). Zapažanja o metričko-stilističkim aspektima ovog prevoda mi smo izneli u Aleksić 2021, a na zaključke tog priloga podsetićemo ukratko u nastavku.

putem 12(6 + 6), dok se u kasnije započetim prepevima, u *Oslobođenom Jerusalimu* i *Božanstvenoj komediji*,²⁸ afirmiše jedanaesterac i, naizgled, prevođenje u „merilu izvornika”. Na promenu u odnosu na razloge ranijih, deseteračkih prevoda iz italijanske književnosti ukazuju, uostalom, i tvrdnje, iznete u pogovoru četvrte sveske (1897) *Bijesnog Rolanda*, da se „ne može [...] naučni i književni jezik apsolutno podudarati s narodnim govorom” i da je „dužnost [...] književnika da narodni jezik u duhu njegovu razvija dalje”,²⁹ što su stavovi koji eksplicitno dovode u pitanje *apsolutnost* narodnog književnojezičkog uzora. U slučaju narodne versifikacije otklon jeste pak implicitan i prikriven (a možda delom i nesvestan), pa se u *Pogovoru* i dalje izriču pohvale srpskom usmenom stihu i iznosi stav da se prozodijski zakoni za srpski stih nalaze u narodnim pesmama,³⁰ dok se u stihotvoračkoj praksi od tog modela, kako ćemo videti, na različite načine udaljava.

Otpor prema italijanskom stihu u *Bijesnom Rolandu* (i njegova zamena dvanaestercem) opravdava se izuzetno negativnom ocenom njegove ritmičke strukture, donekle ublaženom tvrdnjom da je italijanski ipak „najlepši jezik posle srpskog”.³¹ Italijanski je jedanaesterac neusklađiv, drži Stanojević, sa srpskim jezikom i samim tim i njegovom versifikacijom, o čijim naročitim ritmičkim kvalitetima svedoči metrika usmene pesme:

Naše narodne pesme, u kojima se nalazi svi glavni ritmični razmeri, sem egzametra, svedoče da je naš jezik najritmičniji od svih današnjih jezika. Što je koji jezik ritmičniji, u toliko je u njemu osetniji i neprijatniji svaki i najmanji poremećaj ritma. Toga nema u narodnim pesmama, jer fino muzičko uho srpsko ne trpi taj poremećaj. Zato, ko bi hteo da presadi u srpski jezik italijanski endekasilab sa njegovim sakatim ritmom, napisao bi za rečeno srpsko uho vrlo rdave stihove. Srpski se stihovi ne mogu pisati nečistim ritmom, a ta nemoć nije mana, no vrlina. Čovek zdravih nogu ne ume tako „prirodno” da hramlje kao hrom čovek. Pisati srpske stihove sakatim ritmom, to je nagoniti zdrava čoveka da hramlje. Pa ipak, to se počinje u nas. Podražava se Italijanima. U Gundulića i svih bez izuzetaka dalmatinskih obrazovanih pesnika, ritam je do zla boga rdav. To je naravno uticaj italijanštine. No Dalmatinci se mogu zar kojekako i izviniti, ali nikako ne mogu pesnici ostaloga Srpstva.³²

Uprkos deklarativnoj zakonitosti narodne metrike u pogledu prozodije stiha, ni Stanojevićev dvanaesterac, kao ni romantičarski i postromantičarski srpski stih (barem onaj „klasični” o kojem govori L. Kojen), ne nastavlja, međutim, silabičku versifikaciju usmene poezije, već računa i s akcentima („Ko govori o ritmu ne može ne govoriti o akcentima”)³³ i s vokalskim kvantitetom, a najviše, kao što je poznato, u pogledu čistote rime: „Ne samo srpski jezik ima ih sve [= akcente], koje u jednosložnim, koje u dvosložnim rečima, no ih ima muzički kombinovane s jednostrukim i dvostrukim poluakcentom (kvantitetom)” (tj. s jednim ili dva sloga pod nenaglašenom dužinom).³⁴ Izuzetnost versifikacije *Bijesnog Rolanda*, i samim tim njenu različitost u odnosu kako na narodnu, tako na umetničku poeziju, ističe, uostalom, i sâm Stanojević („To muzičko blago srpskoga jezika ležalo je dosada zakopano. Ja sam ga iskopao i njime obilato okitio slikove ovog prepeva”).³⁵ On ukazuje takođe, donekle neočekivano, na potrebu *ugledanja* na druge versifikacije u onome što one prema njegovom stanovištu imaju dobro. Prednost italijanske metrike prema prevodiocu jeste čistota rime:

On se [= srpski pesnik] i ne osvrće na to, kako se pišu stihovi italijanskim, najlepšim jezikom posle srpskoga, i nemačkim, najritmičnijim jezikom posle srpskoga. Srpski pesnici

²⁸ Prepev Tasovog epa nastao je najvećim delom između 1895. i 1897. (Stanojević 1957, XL), a potom je doradivan sve do 1903. Prevod *Komedije* nastaje pak u periodu od 1896. do 1902. godine (Zogović 1987, 294 n. 15).

²⁹ Stanojević 1897, 265.

³⁰ *Isto*.

³¹ *Isto*, 267.

³² Stanojević 1897, 266 (reči istakao D. Stanojević, kurziv naš).

³³ *Isto*.

³⁴ *Isto*.

³⁵ *Isto*.

ne ugledaju se na velike pesnike, prave klasike kulturnih naroda, veće se ugledajū – jedan na drugoga i uzajamno se hrabre u zlostavljanju lepoga srpskoga stiha i jezika. Ja ne pođoh tim putem. U srpskoj umetnoj poeziji čistota slika moja je novina.³⁶

Od Stanojevićevih stavova o srpskom stihu za naša pitanja važnije je dodatno precizirati razloge u osnovi njegova utiska „sakatosti” (*sic*) italijanskog jedanaesterca, razmotriti, to jest, da li se takav sud barem delom zasniva na istim onim predrasudama poetičkog (i ideološkog) tipa prema jampskom stihu o kojima je do sada bilo reči. Takav sud svakako se dā objasniti, kako primećuje M. Piletić,³⁷ uobičajenošću sinalefe i sinereze u jedanaestercu i italijanskom stihu uopšte. To su, naime, metričke figure što prema prevodiocu najviše kvare ritam stiha (kako navodi u proširenoj verziji *Pogovora Besnome Rolandu* (1898): „[...] diftonag u drugih naroda računa se kao jedan slog i zato oni imaju diftonge, ali ih tako smrtni čovek nikad izgovoriti ne može”).³⁸ Iz istog razloga Stanojeviću se činio „rđavim” i stih Gundulićev i drugih „dalmatinskih obrazovanih pesnika”.

Metričko-ritmičko ustrojstva jedanaesterca koji će Stanojević koristiti u kasnijim prevodima otkriva nam potencijalno i druge razloge. Taj stih nema, naime, jampsku intonaciju, kako će primetiti i V. Nazor i R. Vidović³⁹ i kako, uostalom, ukazuje i Stanojević sâm. Navodimo, primera radi, uvodne stihove *Pakla* (*Inf.* I 1–10) i *proemio* (I 1) *Oslobođenog Jerusalima* u Stanojevićevom prepevu:

I.				
	Náđoh se, žíću nam nă pola púta,	1-4-7-10	Pjěvam o Vějvodi, măču mu světu,	1-4-7-10
	ű nekim šűmama pűnima tműne,	(1)2-4-7-10	što dăde slobòdu Hristovu gròbu.	2-5-7-10
3	kűda mi sa pŕavca nòga zalűta.	1-5-7-10	On ũmom ĩ mišcom dűstiže mētu;	2-(4)5-7-10
	Těško je opísat' ũžase nűjne,	1-5-7-10	pűdnese něvolju mnògu i zlòbu.	1-4-7-10
	gorčínu sàmrtnu nűjhove táme,	2-4-7-10	Ŭzalud kűšahu da ga omētu	1-4-(7)-10
6	divljínu, bėzdane ĩ gróze ĩne. –	2-4-8-10	Āzija, Lībija; pàkla gnusòbu	1-4-7-10
	Oh, sámo sjěcănje străšno je zá me.	2-4-7-10	savládav, ĩskupi pòmoću Tvórca	2-4-(7)-10
	Nò jer sam ũ njima našao spása,	(4)5-7-10	pod bŕjak mnògoga blúdućeg bórca. ⁴¹	2-4-7-10
9	ò drugim stvărima nűhovim, sáme	1-4-7-10		
	te gróze prećútav, pòdižem glása. ⁴⁰	2-5-7-10		

Mada u ovom radu ne možemo sprovesti detaljnu metričko-ritmičku analizu Stanojevićevog jedanaesterca, opšti utisak jeste taj da je reč o labavije normiranom, pretežno daktilski intoniranom jedanaestercu 11(6 + 5), s naročitom naglašenošću 4, 7. i 10. sloga i, što je važnije, izbegavanjem naglaska na 6. i mogućnošću naglašavanja 5. sloga. Te osobine čine ga bitno drugačijim od italijanskog jedanaesterca i različitih varijanti jampskog jedanaesterca koje su koristili srpski i hrvatski pesnici od 70-ih godina 19. veka,⁴² ali i jedanaesterca prvog srpskog prevoda Dantea.⁴³

³⁶ *Isto*, 267 (reči istakao i akcentovao D. Stanojević).

³⁷ Piletić 1985, 155.

³⁸ Sinalefa i sinereza predmetu su nekoliko stranica *Pogovora*. Up. Stanojević 1898, 19–22.

³⁹ Up. R. Vidović, *Dante u hrvatskim i srpskim prijevodima*, u ID., *Analize i studije*, Split, Matica hrvatska, 1965, 73–194.

⁴⁰ Stanojević 1928, 3.

⁴¹ Stanojević 1957, 3.

⁴² U vezi s klasifikacijom srpskog i hrvatskog jedanaesterca koju su u prošlom veku poduzeli K. Taranovski i M. Franićević (čega su se prethodno poduhvatili M. Nehajev i V. Nazor), razlikujući tzv. „rusku” (s glavnim naglascima na 2/6/10), „nemačku” (2/10) i „našu” (4/10) varijantu ovog stiha, up. rad Z. Kravara *O prijevodnom jedanaestercu Mirka Tomasovića i šire* (u Kravar 1993, 173–216, a posebno str. 192 i d.).

⁴³ Nikolajevićev prevod, u 11(5 + 6), čini se anizometričnim zbog dva uzastopna stiha od 9 odnosno 12 slogova (mislimo na st. 14–15 prevoda: „život ugasi. – govoraše / ona cvileći; a ja sa podignutom / glavom [...]”). Pa ipak, možda nije neosnovano pretpostaviti da se jednostavno radi o štamparskim pogreškama u st. 15, zbog kojih se zamenica *ona* našla u tom umesto u prethodnom retku, a neka reč izostala ili pogrešno preneti iz rukopisa (rekonstruisani stih **život ugasi. – govoraše {ona}* bio bi pun jedanaesterac). U ostalim, punim jedanaestercima 6. slog jeste, drugačije nego kod Stanojevića, najčešće pod naglaskom te se jampski ritam bez problema uspostavlja, kao što se vidi u stihovima koji prethode spornom mestu. Up. npr. st. 1–11 (u kojima smo istakli leksičke reči čiji naglasak pada na šesti slog stiha, kao i dve neleksičke reči koje se ne opiru akcentu na šestom): „Zemlja, ah! gdi sam ja rođena leži / kraj mora, kud se *réka* Po izliva, / tražeći mira

Italijanski jedanaesterac u svojoj kanonskoj formi mora imati naglašen 4. i/ili 6. slog, dok naglasak s 5. sloga isključuje.⁴⁴ Takav utisak o strukturi ovog prevodnog jedanaesterca jeste, uostalom, u skladu s onim što sâm Stanojević navodi u pomenutom *Pogovoru* (1898), u kojem nalazimo još nekoliko zanimljivih pojedinosti u vezi s odnosom ovog stiha prema italijanskom ekvivalentu:

Što je koji jezik ritmičniji, u toliko je u njemu osetniji i neprijatniji svaki i najmanji poremećaj ritma. [...] *Taj poremećaj biva naročito i najviše pogrešnim, nepravilnim, proizvoljnim menjanjem preloma u stihovima.* Monotonija ritma ne uklanja se nepravilnošću ritma. Ja sam prepevao Tasov Jerusolim *daktilskim endekasilabom s prelomom svaгда posle šestog sloga, a monotoniju blažio sam jambima i trohejima.* Ama svaki je stih malko monoton, i što je savršeniji i ritmičniji, to je monotoniji. Monoton je naš narodni deseterac, ali monoton je i egzametar. Priznati valja da je italijanski endekasilab valjda najmanje monoton stih na svetu, a kad mu pridode lepi, zvučni i čisti slik italijanski i lepota jezika, *onda mu se to prašta što gotovo i nije stih.* Mi u tome ne možemo podražavati Italijanima: ne daju osobine našega jezika.⁴⁵

Ako je jedanaesterac srpskog *Oslobođenog Jerusalima* pravilan i istovremeno i donekle monoton po tome što ima *cezuru* („prelom”) s fiksnim položajem i daktilski raspored naglasaka, koji je, radi izbegavanja monotonije, Stanojević „blažio [...] jambima i trohejima”, po istim kriterijumima italijanski stih, dakle, nije uopšte monoton, ali zato nije ni pravilan. Tako je, osim zbog pomenutih metričkih figura, i zbog fleksibilne cezure (koja se prema prevodiocu ne sme pomerati jer se tako „naročito i najviše” remeti ritam), ali, reklo bi se, i zbog utiska slabije normiranosti jamskog ritma jedanaesterca, koji se Stanojeviću doima kao „slikovana proza”. O tome govori stranicu ranije: „Oduzmite italijanskom stihu slik, i napišite italijanske stihove u prirodnom redu, pa ćete dobiti pravu prozu. Ima do duše u toj prozi izvesnih bednih [*sic*] pravila za kretanje govora, ali to je daleko od pravog ritma”.⁴⁶

U vezi s citiranim navodima valja primetiti da, ako je neosporna činjenica da usmeni srpski stihovi duži od šesterca za razliku od hendekasilaba vode strogo računa o cezuri i ako uslovno jeste tačno i to da je italijanski jedanaesterac *blaže* normiran jamski stih, ostala Stanojevićeva zapažanja i zaključci koje na osnovu njih izvodi jesu, razume se, sasvim sporni. Kao što se zna, u pogledu rasporeda akcenata narodni je silabički stih mnogo slobodniji (tj. manje „pravilan”) od romanskog (silabičkog) stiha, koji tonsku konstantu ima (barem) na poslednjem jakom vremenu, a ne obratno. Narodni stih, Stanojevićev deklarirani uzor, ne računa, osim toga, s „čistim” trohejskim ili daktilskim ritmom kako, uz pomenute ustupke u funkciji izbegavanja ritmičke monotonije, čini prevodilac *Komedije i Oslobođenog Jerusalima*. Stoga možemo reći da Stanojevićev negativan stav prema jedanaesteru jeste posledica utiska njegove različitosti od stiha usmene poezije u izvesnim pojedinostima njegove strukture, pri čemu su neke od njih zaista osobine usmenog stiha – člankovitost i strog silabizam, odnosno podudarnost metričkog i jezičkog sloga i izbegavanje sinalefe i sinereze, a druge to nisu – „čist” akcenatski ritam. Valja se pri tome osvrnuti na činjenicu da je posledica „ustupaka” koje Stanojević pravi radi ublažavanja monotonije katkad znatno narušavanje ustanovljenog ritma stiha, a ne samo tzv. „prevareno očekivanje” koje unosi ritmičku raznovrsnost. Kako se vidi već u malom broju stihova koje smo naveli, u prevodnom jedanaesteru ovih tekstova ne samo da se mogu javiti povremene trohejske „stope”, već ritam drugačiji od osnovog (daktilskog) može obuhvatiti čitav stih ili grupu stihova, osetno remeteći „ritam redaka”, tj. „čistoću” ritma, što se vidi već u trohejski intoniranim st. 3–4 (1-5-7-10) ili jamskom st. 6 (2-4-8-10) iz prevoda *Inf. I*.

Slično važi, svakako, i za Stanojevićev simetrični dvanaesterac, 12(6 + 6), iz *Bijesnog Rolanda*, koji se, kako smo drugom prilikom pokušali da ukažemo, ipak ne mora nužno smatrati

s *pràtioci* svoji. / Ljubov, od koje *něžno* srdce lako / strada, za krasnim *ùspali* ga licem, / koje m’ u cvetu *svôm* bi odtrgnuto / na svirep način, *kôj* me jošte cveli. / Ljubov, nijednom *kôja* ljubljenome / neprašta dvojno *ljúbiti*, za da mi / strast tako silnu *dôpasti* se, da me, / kao što vidiš *jôšte* neostavlja”.

⁴⁴ Up. Beltrami 2011, 26.

⁴⁵ Stanojević 1898, 22 (pojedinačne reči istakao D. Stanojević, kurziv naš).

⁴⁶ *Isto*, 21 (reč istakao D. Stanojević).

sasvim pogrešnim odabirom. Dvanaesterac svojom strukturom delimično podseća na stih *Mahnitog Orlando*, u kojem su proučavaoci primetili da teži da se ritmički uspostavi kao dvodelni, simetrični stih. Distanca između Ariostovog jedanaesterca i prevodnog 12(6 + 6) umanjuje i Stanojevićeva kontinuirana upotreba metričko-sintaktičkih i figura reda reči što ih primenjuje i renesansni pesnik kako bi postigao pomenutu simetriju.⁴⁷ Isti učinak u Stanojevićevom trohejskom stihu imaju i „prevareno očekivanje”, tj. povremeno naglašavanje slabih slogova i pomeranje cezura (što je „pogreška” koju je prevodilac inače oštro kritikovao).

U *Bijesnom Rolandu* prevareno očekivanje ponekad može, kao u Stanojevićevom jedanaesteru, narušiti osnovni ritam stiha onda kada vodi u jasno uspostavljanje drugog tipa ritma. Kršenja ritma naročito je upadljivo u slučaju povremenih daktilskih svršetaka, koji, zbog strogoće u pogledu prozodijske istovetnosti reči u rimi, zahvataju nužno dva (parnu rimu *c*) ili tri stiha (*a* ili *b*) oktave i narušavaju ritma celog polustiha u kojem se nalaze, preinačavajući ritam iz trohejskog u daktilski. Ako je mešanje „stopa” sasvim uobičajeno u usmenom dvanaesteru, koji, kako ćemo videti, Stanojević izrekom spominje, ono je u toj versifikaciji manje primetno jer nije deo metričke strukture stiha, već eventualno faktor ritma. Pravilno smenjivanje daktilskih nizova u trohejskom kontekstu *Bijesnog Rolanda*, s druge strane, razbija monotoniju nauštrb pravilnosti (kako bi rekao Stanojević) i stoga se ne bi moglo pravdati istim razlozima što važe za usmeni 12(6 + 6). Kao primer mogu se navesti oktave I 9–10 (u odlomku navodimo akcente koje je zabeležio sam prevodilac):

9.	10.
I riječ im dade, tvrdu kao sténā: u odsudnu bōju čiji budu hīci najviše posjekli ljutih Saracéna, neka ljubi lice toj lijepoj tīci. Na žalost hrišćani, ka' gomila ženā, potučeni biše u odlučnoj bīci; s mnogim bi zarobljen duka, i kad zòrà sinu, obasja mu pustoga čadòra.	Sluteć' pògibiju hrišćanskog plèmena, Anđelika, bježeć' od onih mužévā, dočepa se konja, sedla i strèmena, i poljem odletjet' kao laka šéva prije tog poraza imade vrèmena. U dubravu neku júrnuła je djéva i dotle joj konjic putem uskim skáka, dok ne sretne jednog vojnika pješáka. ⁴⁸

Da odabir i specifično ustrojstvo simetričnog dvanaesterca možda nisu uslovlili isključivo metrički razlozi, sugeriraju Stanojevićeve napomene što slede neposredno posle navoda o italijanskoj versifikaciji:

Ja sam Rolanda prepevao srpskim aleksandrincem, kakav se nalazi u narodnim pesmama i kojim su mnogo pisali Ljuba i Zmaj. Rekoh srpskim, *jer on spada u trohejske stihove, dok npr. francuski aleksandrinac u jambiske*.⁴⁹

Upadljivo je u ovim navodima to što Stanojevićev insistira da njegov prevodni stih jeste *srpski* dvanaesterac (preciznije, srpski *aleksandrinac*, što je zanimljiv odabir termina s obzirom na izvore koje prevodilac navodi: Lj. Nenadović, Zmaj, usmena poezija) i ističe da se taj, srpski dvanaesterac prepoznaje po *trohejskom* ritmu. Pozivanje na ritmičku strukturu dva stiha, srpskog i francuskog, mogli bismo shvatiti kao opis dve srodne ali različite književnoistorijske pojave među kojima Stanojević želi da napravi distinkciju, zbog čega jednostavno konstatuje da je izvorni francuski aleksandrinac jamski, dok je njegov srpski ekvivalent trohejski intoniran. Pa ipak, s obzirom na opšti karakter Stanojevićeva pogovora *Rolandu*, ne bismo mnogo pogrešili ako bismo i u ovim navodima uvideli sučeljavanje jamba i troheja koje valja shvatiti kao opoziciju *nacionalno* : *strano*. Da je ta opozicija i dalje važna sugerira, kako smo nagovestili, metričko-ritmička struktura jedanaesterca prepeva *Oslobođenog Jerusalima* i *Komedije*. I kada je jedanaesterac konačno usvojio kao prevodni stih, Stanojević ga je ipak prilagodio trohejsko-daktilskom ritmu, tj. onom karakteru stiha za koji su

⁴⁷ Up. Aleksić 2021.

⁴⁸ Cit. prema Stanojević 1895, 3.

⁴⁹ Stanojević 1898, 22 (pojedinačne reči istakao D. Stanojević, kurziv naš).

antijambovcima 19. veka držali da, za razliku od jampskog, pogoduje prozodijskoj strukturi srpskog (i hrvatskog) jezika.

2.3.3. Da su za prevođenje u desetercu bili odlučujući kulturološki razlozi, govori posredno i to što pesnici-prevodioci što od 60-ih godina 19. veka redovno prenose dugi jampski stih izvornika pomoću metričkog adekvata, tj. jampski intoniranog silabičko-tonskog stiha, takav izbor i sami određuju manje ili više eksplicitno kao udaljavanje od usmene pesme. Anticipirajući zaključke ovog odeljka, recimo već sada da navodi ovih prevodilaca otkrivaju potencijalno da je ista ona opozicija „domaćeg” dugog troheja i „tuđeg” dugog jamba o kojoj smo pisali u vezi s deseteračkim prevodima s italijanskog bila učitana i u afirmaciju jampskog jedanaesterca i deseterca, tj. prevođenja u „merilu izvornika”. To može delovati pomalo neočekivano budući da su se prevodi u jampskom jedanaestercu u literaturi često opisivali kao znak da je utilitarističke ciljeve konačno pobedila gotovo čisto estetska motivacija. Pa ipak, deluje da je opozicija „narodno” prema „stranom” zaista bila delatna i u drugoj polovini 19. veka, a da je ono što se promenilo bio stav prema pojedinačnim elementima dihotomije, što je, kako je već ukazao S. Petrović, znak jedne nove kulturne orijentacije.

Paradigmatičan jeste u tom pogledu I. Trnski, prvi hrvatski prevodilac italijanske poezije koji se u drugoj polovini veka poslužio jampskim jedanaestercem, prevodeći Foskolove *Grobove* (1869). U poznatom radu „O našem stihotvorstvu”, objavljenom u „Vijencu” 1874, Trnski je ustvrdio da se pravilan „stihovni sklad” može naći u „dubrovačkoj knjizi” i narodnim pesmama (i poslovicama), ali istovremeno ukazao da se u tim pesničkim i metričkim tradicijama „samo držalo stanovita broja slovaka”, dok se „kud će doći naglašena slovka” gledalo „makar i *neznadice*”.⁵⁰ Ustvrdivši da su narodni i dubrovački pesnici u sprovođenju pravilnog silabičko-tonskog ritma ostali nedosledni, mada su intuitivno bili na pravom tragu,⁵¹ teoretičar je u daljim navodima izneo stav da se onim stihovima u kojima se ta nedoslednost javlja ne može, naime, priznati metrička pravilnost. Na taj način teoretičar stiha suštinski je osporio sâm silabički tip versifikacije, onaj na kojoj se čitava usmena poezija i osnivala i spram čijih je merila ona na svoj način bila sasvim pravilna, i porekao joj mogućnost da bude alternativa jedinom pravilnom, silabičko-tonskom ritmu: „Takovih *pogrešaka* ima i u padajućem narodnom osmercu i desetercu. I Gundulić ima *po naglasku posve pravilnih stihova* [...]. Ali ih ima, žalibože, i silu božju *nepravilnih*, kao što je namah prvi stih prvoga pjevanja [*Osmana*]”.⁵² Iz toga proizilazi da su i svi noviji pesnici, a naročito dramski autori, upravo jer su imitovali ritam stare i narodne poezije *u svemu*, umesto samo tamo „gdje je narod *pravi* stihovni ritam *pogodio*”, pisali gotovo prozom.⁵³

Relevantno za naša razmatranja jeste to što „nov” način pisanja stihova koji predlaže Trnski nije samo način postizanja veće metričko-ritmičke pravilnosti, već se neposredno dovodi u vezu, kako smo nagovestili, s promenama na nivou same ideje o poželjnom karakteru pesničke umetnosti; s promenama u književnom sistemu, koji bi, ako ne u celini, a onda barem na nivou pojedinih žanrova valjalo uskladiti s konvencijama evropske poezije; ali i promenama koje se tiču idealne *publike*:

Na *uzvišenu mjestu* povrh glasišta i povrh svjetiljaka *od obćinstva zaklonjenih*, a naperenih na vršilište umjetnosti treba da stoluje i da se uznosi nebu nad oblake *prava vila umjetnica*. Tuj ni zagorskoj, ni šijačkoj ni bačvanskoj *trivijalnosti* a ni *lošu stihu* mjesta ne

⁵⁰ Trnski 1874, 491 (kurziv naš).

⁵¹ Up. *Isto* 1874, 505: „Drži li se narod toga sklada točno i dosljedno? Ne drži, do duše, jer mu smetaju višeslovčane rieči s naglašenom slovkom na takvu mjestu, gdje u stihu nije mjesto naglašenici, pa ne umiju takve rieči sgodnijim sinonimom zamieniti ili prikratkom te proklitikami i enklitikami u prihvaćen obrazac udesiti, da ne poremeti stihovnoga sklada”.

⁵² *Isto* (kurziv naš).

⁵³ *Isto*, 506: „Žalibože i mi bijasmo za timi povodnici trnapi i bezpuće pukoga brojenja slovaka, nikako se ne dadasmo na pomnu iztragu, da li je i gdje je narod pravi stihovni ritam pogodio i ne bi li mi mogli to umieće doćerati do sviestna vještačtva ili majstorstva, gdje je on samo pogadjao.

Kako je naš narodni osmerac i deseterac tja u drami i tragediji izilazio, to je bila gotova proza, samo nenaravnom stihovnom deklamacijom nagrdjena i stoga dosadnija od trivijalnih prozaičnih prevoda”.

ima. S toga nam je prieka potreba, da *bezzakonju* uskorimo kraj, da već jednom ustanovimo: što je sklad i blagoglasje našega jezika to u prozi, to u stihu.⁵⁴

Ne smiemo napustiti stihovnoga sklada, gdje ga je narod srećno pogodio, već nam ga je *umiećem* na istu visinu doćerivati svagdje, gdje je *prostota* poklizivala, gdje smo dosle i mi sami griješili.⁵⁵

Takvih pogrešaka i nedosljedica ne smie vila umjetnica na dušu uzimati, *ako ne će s neukom prostotom na istoj nizini stajati*, i ako vjeruje, da je do što veće savršenosti doćerani sklad i sličnost stiha dragota, bez koje se i najuzvišenija miso slabije dojima *tankosluhih čitalaca ili slušalaca*.⁵⁶

U tom smislu poduhvat koji sprovodi Trnski nije ni u poetičkom ni i u ideološkom smislu neutralan, već se odvija na podlozi zaoštavanja i prevrednovanja dihotomije između *uzvišenog mjesta* i *nizine* tj. visoke i niske književnosti; *općinstva* i *tankosluhih čitalaca*, tj. publike koja valja da bude što šire obuhvaćen narod i publika koja jeste uski krug iskusnih čitalaca; *umijeća* i *neuke prostote*, odnosno klasicističke koncepcije poezije kao vještine i romantičke poezije kao proizvoda spontane inspiracije. Narod, kojeg je Pucić držao za „najboljeg slovinskog pjesnika”, a J. Subotić hvalio jer stvara prema „nagonu”, a ne prema pravilima, prema Trnskom, dakle, ume često skliznuti u „prostotu” baš zato što stvara spontano i ne prati neka jasno definisana pravila. Istu viziju „narodne” i „učene” metrike usvojiće i A. Šenoa, koji će se u uvodu *Antologije pjesništva hrvatskoga i srpskoga, narodnoga i umjetnoga* (1876) na Trnskog eksplicitno pozivati.⁵⁷

Promenu stava prema narodnoj književnosti uviđamo i kod L. Kostića. Pišući 1907. o svom prevodu *Romea i Julije*, nastalom skoro pola veka ranije, Kostić je ustvrdio da se s tim prevodom jamb i, preciznije, jamski deseterac, „prvi put pojavio u srpskoj književnosti, i u hrvatskoj, mogao bih reći – jer Šenoa je posle mene počeo prevoditi Šekspira, otprilike u istom obliku stiha”.⁵⁸ Istaknimo to da je pesnik „pregnuo da posrbi jambe, oslanjajući se prvo na Sofokla, pa na Šekspira” jer su mu „brzo obile uši naše slepačke klanjalice, u kojima, pored najdragocenijeg bisera, ima i pokoja dosta slaba i prazna stvar, osobito pak neke književničke povodenice za narodnim ugledima”.⁵⁹ Za pesnika je jamb bio način da se oslobodi od „pritiska dotadanjeg običaja”, „imitacije narodne poezije”, isto onako kako je za pesnike ranije epohe deseterac bio izraz želje da se oslobode „trčanja za latinskim pesnicima, pa još na crkvenoslovenskim hoduljama”.⁶⁰

Metrički razlozi L. Kostića, I. Trnskog i A. Šenoa, prvih prevodilaca SH 19² u „merilu izvornika”, zavređuju pažnju jer podupiru hipotezu koja jeste manje ili više eksplicitno iskazana u dosadašnjim metričkim studijama, dok je u priložima o prevodima italijanske poezije načelno u drugom planu ili prenebregnuta (i to, možemo pretpostaviti, zbog traduktološke perspektive što je u tim radovima često težila iscertavanju linije napretka od manje ka više adekvatnom prevodu).⁶¹ Kako smo na početku ovog odeljka pomenuli, okretanje jambu u prevodima 19. veka nije samo znak prevodiočeve namere da se što više približi izvorniku (tu nameru, razume se, valja takođe adekvatno vrednovati), već i način odmicanja od asimetričnog deseterca, odnosno od pesničkih koncepcija čiji

⁵⁴ *Isto*, 506.

⁵⁵ *Isto*, 520.

⁵⁶ *Isto*, 522.

⁵⁷ Up. Šenoa 1876.

⁵⁸ Cit. prema Kostić 2015, 205. Izvorno je Kostićev esej izašao u dva dela, u knj. 243 i 244 (1907, god. 83, sv. 3 i 4) *Letopisa Matice srpske*. U Kostić 2015 objavljen je prvi deo eseja, u kojem se pesnik najviše bavi pitanjem jamba.

⁵⁹ *Isto*, 209–210.

⁶⁰ *Isto*, 209. O Kostićevom simetričnom desetercu i stihovnom repertoaru uopšte, up. Paripović Krčmar 2024 i bibliografiju tu navedenu.

⁶¹ Up. Kravarove napomene u vezi s navodima M. Tomasovića iz *Komparatističkih zapisa* (1976) o prevodu M. Kombola Danteove *Komedije*: „U skladu s aksiološkim pretpostavkama i općim tonom toga iskaza – kojega se pejorativi odnose na naše prošlostoljetne verzije Dantea, slobodne još uvijek od zahtjeva da se metar prevedenoga stranog djela reproducira istoimenim domaćim stihom – Kombolov prijelaz na praksu prevodenja u ‘mjerilu izvornika’ značio bi nešto poput napuštanja loših konvencija u korist idealnih, gotovo prirodnih rješenja” (Kravar 1993, 177–178 n. 9).

je on bio emblem. Tih se koncepcija ovi pesnici nužno ne odriču u svojim eksplicitnim stavovima, ali ih implicitno i u praksi jasno dovode u pitanje.

U prevodima u „merilu izvornika” situacija je, drugim rečima, obrnuta u odnosu na deseteračke prepeve glede stava koji prevodioci pokazuju prema narodnoj poeziji, ali je potreba da se posredstvom metrike iskaže kulturna orijentacija gotovo podjednako izražena. U ranijim je deseteračkim prepevima zamena italijanskog jedanaesterca „domaćim” stihom manje bila stvar otpora prema italijanskom stihu kao takvom, a više kao jedanaesteru doživljenom kao alternativa vlastitom nacionalnom stihu, čijim se odabirom ističe opredeljenost „autohtonij” poeziji. Usvajanje dugog jampskog prevodnog stiha od Kostića i Trnskog pa nadalje stvar je, svakako, i afiniteta prema izvorniku koji se prevodi, ali u većoj meri jeste znak opšte želje za obnovom vlastite poezije i njenih izražajnih sredstava u skladu s određenim idejnim i kulturnim usmerenjem. Time se dâ objasniti to što ni Kostić, a ni Tresić Pavičić ne čuvaju sasvim metričke osobine originala, već, čini se, pre svega one koje su relevantne za potrebe njihovog inoviranja u ciljnom kontekstu. Kostić i eksplicitno navodi da je njegov stih stroži od Šekspirovog u pogledu doslednog jampskog završetka, što jeste u skladu s njegovom idejom da neograničena sloboda „nije nikakva činilica, a kamoli neko načelo, pri suđenju o ma kakvoj lepoti, najmanje o lepoti stiha”.⁶² I. Trnski i A. Tresić Pavičić, mada ističu vernost njihove metrike izvorniku,⁶³ takođe jesu selektivni u prenošenju metričkih osobina originala.

Hipotezu da je Trnskom pre svega važno da dosledno sprovede metrička pravila za hrvatski stih, više nego da prenese ritam izvornika, možemo argumentovati pozivajući se na strogoću njegovog jamba u pomenutom prevodu (1869) Foskolovih *Grobova*. Kao primer mogu poslužiti st. 1–22 originala, kojim odgovaraju st. 1–23 prepeva. U hrvatskom tekstu beležimo cezuru i mesto i vrstu akcenta i metrički potencijalno relevantnih nenaglašenih dužina (u podvučenim rečima navodimo akcentuaciju obeleženu u samom tekstu u „Vijencu”), a ritam izvornika analiziramo prema kriterijumima koji su za jedanaesterac (i sedmerac) izradili M. Praloran (Marco Praloran) i A. Soldani.⁶⁴

	Ta zār se smīrtni sānak lākše snīje	2-4-6-8-10	All'ombra de' cipressi e dentro l'urne	2-6-8-10
	u ōbilnome hlādu kŭpresova,	2-4-6-8	confortate di pianto è forse il sonno	3-6-8-10
	u rākah tāvniĥ plāčem ōplakāniĥ?	2-4-6-8	della morte men duro? Ove più il Sole	3-6-7-10
	Kad sūnce žārko zāmṛkne mi mnōžit	2-4-6-10	per me alla terra non fecondi questa	2-4-8-10
5	to krāsno bīlje, tūštu žīvōtinje;	2-4-6-9	bella d'erbe famiglia e d'animali,	1-3-6-10
	kad nēkad lēgne ūm me zamamljīvat	2-4-6-10	e quando vaghe di lusinghe innanzi	2-4-8-10
	vrtōglavicom būdućih vremēna;	2-6-10	a me non danzeran l'ore future,	2-6-7-10
	kad, brāte drāgi, ōgluhnem ti slūšat	2-4-6-10	né da te, dolce amico, udrò più il verso	3-4-6-8-10
	milōtu pjēsme tūgujućeg glāsa;	2-4-6-10	e la mesta armonia che lo governa,	3-6-10
10	i ù <u>srcu</u> mi kad ūmūkne <u>mūkom</u> ⁶⁵	2-7(8)-10	né più nel cor mi parlerà lo spirto	2-4-8-10
	<u>povòdljiv</u> dūh mi víle i ljúbavi,	2-4-6-9	delle vergini Muse e dell'amore,	3-6-10
	prevrtljiva mi viēka dūh jēdīni:	2-6-8-9(10)	unico spirto a mia vita raminga,	1-4-7-10
	povrátit zār će dāngubu mi plōča	2-4-6-10	qual fia ristoro a' di perduti un sasso	2-4-6-8-10

⁶² Kostić 2015, 218.

⁶³ Up. napomenu uz prepev Pg. XXVIII 1–70 (Tresić Pavičić 1893a, 229): „Ovo je samo početak Danteova sastanka sa Mateldom. Obično se u antologijah samo ovaj ulomak donosi, jer je ostalo prepuno bogoslovlja. *Ja sam ga preveo u talijanskom jedanaesteru sa sinicezom, vjerno i metrično*”.

⁶⁴ Praloran-Soldani 2003. U skladu s ovim kriterijumima određivali smo naglašenost odnosno nenaglašenost jednosložnih i dvosložnih leksičkih i gramatičkih reči u stihu, koje su izvor najvećih poteškoća prilikom akcentuacije italijanskog jedanaesterca i sedmerca. Akcenat predloga *dentro* (st. 1) računali smo tako kao metrički iktus (jer je posredi dvosložni predlog kojem prethodi proklitika); isto smo postupili i s akcentima jednosložnica *dì* (st. 14), budući da je reč o imenici, i *ben* (st. 16), jer se nalazi u postpoziciji u odnosu na reč koju modifikuje; prisvojni pridev *sua* (st. 18) odnosno *sue* (st. 20) nije naglašen jer odmah za njim sledi naglašeni slog (akcenat leksičke reči). Prilog *più* u st. 10 naglašen je jer se nalazi u okviru konstrukcije *né più* + glagol i jer za njim sledi nenaglašen slog; u st. 8 jeste nenaglašen zato što se javlja u okviru strukture *né* + glagol + *più* i ne zaokružuje sintaktičko-intonacionu celinu kojoj pripada. Složenije je utvrđivanje prozodijskog statusa istog priloga u st. 3, u kojem se javlja u okviru strukture *non più* + glagol, ali s inverzijom i hiperbatonom, što ostavlja prostora različitim interpretacijama.

⁶⁵ Ukoliko računamo s dubletom 3. l. jd. prezenta ovog glagola s dužinom na unutrašnjem slogu, nenaglašena dužina može se uzeti kao metrički relevantna.

	razlūčujuća kōsti mi od kōstī,	2-6-10	che distingue le mie dalle infinite	3-6-10
15	što smřt ih prōsu po zēmlji i mōru?	2-4-7-10	ossa che in terra e in mar semina morte?	1-4-6-7-10
	Dà Pindemonte! i bōginja zādnja	2-7-10	Vero è ben, Pindemonte! Anche la Speme,	1-3-6-7-10
	i nāda īsta ūzmiče od grōblja;	2-4-6-10	ultima Dea, fugge i sepolcri; e involve	1-4-5-8-10
	u zāborav nam svē zāmṛknu stvāri;	2-(6)-7-10	tutte cose l'oblio nella sua notte;	1-3-6-10
	a sīla čūdna i rādina vāzda	2-4-7-10 ⁶⁷	e una forza operosa le affatica	3-6-10
20	sve tō vīšē ih rāztvara i trōši,	2-3-6-10	di moto in moto; e l'uomo e le sue tombe	2-4-6-10
	te čōvjeka ti a i grōb čōvjēči	2-8-10	e l'estreme sembianze e le reliquie	3-6-10
	i lik mu zādnji, ōstanke zemāljske	2-4-6-10	della terra e del ciel traveste il tempo. ⁶⁸	3-6-8-10
	i nēbeske mu – preōbraža vriēme. ⁶⁶	2-7-10		

Kao što se vidi iz analize već uvoda *Grobova*, Foskolov stih odlikuje se znatno većom ritmičkom fleksibilnošću nego prevodni II(5 + 6). Srazmerno su česte varijante s naglašenim trećim slogom (3-6-10), kao i one koje osim naglašenog trećeg imaju i uzastopne naglaske (3-4-6-10, 3-6-7-10) (i ne radi se tu jednostavno o „ustupcima” sistemu, već o ritmičkim tipovima ravnopravnim onim izrazitije jamskim). Cezura, kao što je uobičajeno za jedanaesterac uopšte, nije fiksna, a segmentacija stiha može biti i trodelna (kao u st. 8, 17). Prevodni jedanaesterac koji koristi Trnski ima, nasuprot tome, stalnu cezuru posle petog sloga, II(5 + 6), i teži strogom jamskom rasporedu naglasaka. Dopuštena su povremena odstupanja od uzlaznog ritma u drugom polustihu (ne i u prvom, koji može biti podnaglašen, ali ne dozvoljava naglaske van iktusa), tj. povremeno naglašavanje 7. i, važnije, 9. sloga (što je, ovo drugo, jedina fleksibilnost koju italijanski stih ne predviđa).⁶⁹ U tome je Trnskom sličan i Šenoa,⁷⁰ koji je, kao što se zna, zajedno s njim bio ključan za afirmaciju ovog tipa hrvatskog jedanaesterca. To je jedanaesterac najizrazitije jamski, s istaknutim iktusima 2-6-10, kojeg je K. Taranovski nazvao „ruskim”, a V. Nazor i M. Nehajev „nemačkim”.⁷¹

Gotovo istu ritmičku organizaciju ima i jedanaesterac kojeg dosta kasnije koristi A. Tresić Pavičić u prevodima (1893) Petrarkinih soneta iz „Vijenca”, kao što se vidi, na primer, u prevodu *Rvf.* 90:⁷²

	Na vjētru zlātī prāmi rāzasuti,	2-4-6-8	Erano i capei d'oro a l'aura sparsi	1-5-6-8-10
	što^u tīsuē slādkih čvōra sāplitala;	2-4-6-8	che 'n mille dolci nodi gli avolgea,	2-4-6-10
	i prēkomjerno mīla lūč je sjāla	2-6-8-10	e 'l vago lume oltra misura ardea	2-4-5-8-10
	ōčiju bīstīh, što sad bōlest mūti.	1-4-8-10	di quei begli occhi ch'or ne son sì scarsi;	2-4-6-8-10
5	I drāgo līce vīdjeh ubljēdnuti,	2-4-6-9	e 'l viso di pietosi color' farsi,	2-6-9-10
	vīdjeh li prāvo,^a sūcūt nā njem stāla:	1-4-6-8-10	non so se vero o falso, mi pareo:	2-4-6-10
	mēni, kom vātra ū srcu tīnjala	1-4-(6)7-9	i' che l'esca amorosa al petto avea,	1-3-6-8-10
	jel' čūdo^u plāmen da se stvōri ljūti?	2-4-8-10	qual meraviglia se di subito arsi?	4-8-10
	Hōd njēzin nije stvār zemāljska bīla,	2-4-6-8-10	Non era l'andar suo cosa mortale,	2-6-7-10

⁶⁶ Cit. prema Trnski 1869, 28–29.

⁶⁷ Ukoliko dugosilazni naglasak prenesemo na proklitiku, naglašen je šesti slog.

⁶⁸ Cit. prema Foscolo 2010.

⁶⁹ Povremeno naglašavanje ovih slogova moglo bi se dovesti u vezu sa činjenicom, koju je istakao Z. Kravar, da pesnici „između Ivana Trnskoga i Đure Arnolda, podrijetlom često kajkavci, nisu vladali svim finesama novoštokavske akcentuacije” (Kravar 1993, 196 n. 25).

⁷⁰ Da je metričko-ritmička struktura Šenoinog prevodnog jedanaesterca slična u pogledu stupnja normiranosti, vidi se u prevodima dva Tasova soneta (Šenoa 1874). U prvom od njih ritam se čini, štaviše, strožim nego kod Trnskog, pa nijednom nije naglašen 7. slog, dok se naglašenost 10. podiže na nivo tonske konstante. Dva eventualna slučaja odstupanja od uzlaznog ritma u pogledu prvog jakog vremena – st. 4 i 7: „*āmbrōzijom* se || slade Davor, Lada”, „*pōbrzale/pobr̄zale* joj || nožke ljubke, fine” – otvorena su za različite interpretacije u zavisnosti od toga da li se računa s nenaglašenom dužinom u prvom slučaju, s proparoksitonim dubletom u drugom, ali i s uplivima prozodijskih karakteristika pesnikovog govora, kao kod Trnskog (up. prethodnu fusnotu). Prozodijski status prvog sloga u ova dva slučaja ne menja, u svakom slučaju, sliku o ritmu ovog prevoda, koji se, čitan prema standardnoj novoštokavskoj akcentuaciji, nedvosmisleno pokazuje strogo jamskim.

⁷¹ Up. Kravar 1993, 192, 196. Kako smo napomenuli, Šenoa se u uvodu svoje *Antologije* (Šenoa 1876) eksplicitno opredelio za metrička pravila koja je izneo Trnski (u analiziranom članku, up. Trnski 1874).

⁷² Sheme navodimo prema akcentuaciji iz *AMI*, koja se temelji na kriterijumima iz pomenutog Praloranovog i Soldanijevog priloga (Praloran-Soldani 2003).

10	već râjskog bíca, a zvûk njénog glâsa	2-4-6-8-10	ma d'angelica forma; e le parole	2-6-10
	drugâči nèg su rièči ùmrlike.	2-4-6-8	sonavan altro che pur voce umana.	2-4-8-10
	Nebèski dùh il sùnce mi vidila	2-4-6-9	Uno spirto celeste, un vivo sole	3-6-8-10
	zènica srètna, s čeg još òvog časa	1-4-8-10	fu quel ch'i' vidi: e se non fosse or tale,	1-4-8-10
	gòrim i cútim bòli svèkolike. ⁷³	1-4-6-8	piaga per allentar d'arco non sana. ⁷⁴	1-6-7-10

Kao što se vidi iz rasporeda naglasaka, i ovde je jampski ritam izrazit, naročito što se tiče unutrašnjih iktusa (4, 6. i 8.), dok se prvi može pomeriti na početni slog (u st. 4, 6–7, 13), a poslednji često izostati (kada je nosilac akcenta na 8. slogu četvorosložna reč, koja bi pak mogla primiti sekundarni naglasak, koji bi padao upravo na poslednje jako vreme stiha) ili povući se na 9. slog (u st. 5, 7, 12). Dok iz izvornika prihvata sinalefu (st. 2, 6, 8), prevodilac ne propušta, pak, ritmičke tipove s naglašenim 3. slogom – 3-6-8-10 (u st. 7 i 12 originala, u shemi istaknutim kurzivom),⁷⁵ kao ni one s uzastopnim naglascima, na 4. i 5, 5. i 6, 6. i 7. i 9. i 10. slogu (u podvučenim stihovima, st. 1, 3, 5, 9, 14), što su tipologije jedanaesterca što su bile posebno bliske Petrarki (i Danteu).⁷⁶ Može se s ovim prevodom možda uporediti i Tresićeva verzija čuvene Petrarkine kancone *Rvf. 366, Vergine bella, che di sol vestita* („Djevo krasna, suncem odjevena”). U njoj je prevodilac italijanski sedmerac zamenio jampskim devetercem, a stariju kanconu pretvorio u slobodnu, zbog čega, kako smo rekli drugom prilikom, stičemo utisak da je Tresiću bilo stalo da zadrži pre svega onu osobinu originala što je u njegovom kontekstu važna – sam jampski ritam, možda i više nego da aludira na ustrojstvo samog izvornika.⁷⁷

Prevodeći Dantea,⁷⁸ Tresić Pavičić koristi jedanaesterac koji je u ritmičkom pogledu, čini se, nešto fleksibilniji. Up. npr. *Pg. XXIX 124–144* hrvatskog prevoda i originala:

	A drûga tâko bíla je zelèna,	2-4-6-10	l'altr' era come se le carni e l'ossa	2-4-8-10
	kô od smàragda kôsti^i pût da ima;	3-6-8-10	fossero state di smeraldo fatte;	1-4-8-10
126	kô svjèžim sniègom trèća òbieljena.	2-4-6-8	la terza pareo neve testé mossa;	2-5-6-9-10
	Sad bièla sàda rumèna je njîma	<u>2-4-7-10</u>	e or parèan da la bianca tratte,	2-4-8-10
	vòdila kòlo, i po pîrve pòju	1-4-8-10	or da la rossa; e dal canto di questa	1-4-7-10
129	išle su drûge sklâdnim kòracima.	1-4-6-8	l'altre toglien l'andare e tarde e ratte.	1-3-6-8-10
	S lièvôga četiri^u (!) grîmîznu bôju	<u>1-(2)4-7-10</u>	Da la sinistra quattro facean festa,	4-6-9-10
	sve zàgrnute,^a plês im predvòdila	2-6-9	in porpore vestite, dietro al modo	2-6-8-10
132	jèdna, što zjènu ìmala je tròju.	1-4-6-10	d'una di lor ch'avea tre occhi in testa.	1-4-6-8-10
	Za tòm pòvòrkom mîrno su hòdila	2-3(4)-6-9	Appresso tutto il pertrattato nodo	2-4-8-10
	dvâ dîvna stârca, râzno obučenâ,	2-4-6-10	vidi due vecchi in abito dispari,	1-4-6-10
135	al u držanju jèdnaka su bíla.	3-6-10	ma pari in atto e onesto e sodo.	2-4-7-10
	Jèdan kô da je iz dâvnih vremèna	1-3-(6)7-10	L'un si mostrava alcun de' famigliari	1-4-6-10
	îzišô^iz škòle vèljeg Hipokrata,	1-4-6-8	di quel sommo Ipocrate che natura	3-6-10

⁷³ Cit. prema Tresić Pavičić 1893d, 368.

⁷⁴ Cit. prema Petrarca 2021, 386.

⁷⁵ U ostala tri soneta javlja se po jedan stih koji bi se mogao akcentovati tako da naglasak pada na treći slog: „nać, da *nè dōdē* || ljubav, stara druga” (st. 13 iz prevoda *Rvf. 35*), „krase *kūpēć*, što || krasili nju samu” (st. 8 iz *Rvf. 333*), „što *zavládala* || tužnom dušom mojom” (st. 6 iz *Rvf. 311*). Činjenica da se na 56 stihova četiri soneta javljaju samo tri takva stiha, potencijalno sugerira da ih je sam pesnik nešto drugačije čitao: ako je u poslednjem navedenom primeru teško zamisliti akcentuaciju bez naglasaka na trećem, u drugom primeru mogli bismo možda računati na nenaglašenu dužinu na poslednjem (odnosno unutrašnjem) slogu glagolskog priloga sadašnjeg *kūpēći*, a u prvom na eventualno izostajanje prenošenja naglasaka za potrebe ritma (*nè dōde*).

⁷⁶ Up. Praloran-Soldani 2003, 8: «Bisogna tuttavia osservare che alcune posizioni dispari hanno nella storia del nostro verso un rilievo molto importante, come è evidente [...] nella grande diffusione di schemi con ictus in terza sede soprattutto in Petrarca. Né si dimentichi, infine, che con la *Commedia* e il *Canzoniere* gli accenti contigui diventano molto più frequenti anche in sedi dove prima occorre solo accidentalmente». („Treba, međutim, primetiti da neki neparni slogovi imaju u istoriji našeg stiha veoma veliku istaknutost, kao što se jasno vidi [...] po velikoj rasprostranjenosti shema s iktusom na trećem slogu naročito kod Petrarke. Ne treba zaboraviti ni to da s *Komedijom* i *Kanconijerom* uzastopni naglasci postaju mnogo češći i na mestima gde su se ranije tek sporadično javljali.”)

⁷⁷ Up. i Lučin 2004, 21–22, gde je naveden i tekst prevoda, u *Isto*, 57 i d. O ovom prevodu mi smo izneli nekolike napomene u Aleksić 2024b, 67.

⁷⁸ O Tresiću Pavičiću prema Danteu up. Čale-Zorić 1976, 494 i d.

138	za zdrâvlje ljûdstva [^] od nâravi stvôrena;	2-4-6-9	a li animali fé ch'ell' ha più cari;	4-6-8-10
	a drûgi sjâjnom sâbljom ôštra râta	2-4-6-8-10	mostrava l'altro la contraria cura	2-4-8-10
	prôtivnu brîgu ko da [^] e kâzat hîo,	1-4-8-10	con una spada lucida e aguta,	4-6-10
141	te s ôve strâne jôš me strâva hvâta.	2-4-6-8-10	tal che di qua dal rio mi fé paura.	1-4-6-10
	Pônizna četri zâtîm sam vîdio:	1-4-6-9	Poi vidi quattro in umile paruta;	2-4-6-10
	a za svîma je stârac ôsamljeni	3-6-8	e di retro da tutti un vecchio solo	3-6-8-10
144	spávajuć, (!) múdra líca, prohòdio. ⁷⁹	1-4-6-9	venir, dormendo, con la faccia arguta. ⁸⁰	2-4-8-10

U odlomku ovog prevoda iz *Čistilišta*, kao i u druga dva iz istog broja „Vijenca”, nalazimo, naime, i stihove s naglaskom na trećem slogu (st. 125, 132, 135–136, 143) i sedmom slogu (127, 130). Jedanaesterci s takvom ritmičkom organizacijom mogli bi se tumačiti i kao pesnikov pokušaj da se približi Danteovom ritmu, ali bi se takva hipoteza mogla dokazati jedino detaljnijom poredbenom analizom ovih prevoda i pesnikovih izvornih jamskih tekstova, što je posao koji zahteva i jasniju sliku o prozodijskim aspektima Tresićevog rečnika i koji se zato ne može poduzeti ovom prilikom. Stihova ritmički stilizovanih na ovaj način u prevodima iz *Čistilišta* u svakom slučaju ima značajno manje nego kod Dantea: u prevodu celog XXIX pevanja (154 stiha), na primer, jedanaesteraca s naglaskom na 3. slogu ima, čini se, 13, dok ih je kod Dantea 30.⁸¹ Veću strogoću Tresićevog prevodnog stiha u odnosu na Danteov (ako se izuzme, naravno, 10. slog) valja dovesti u vezu s pesnikovim pokušajem izgradnje hrvatskog stiha drugačijeg od narodnog, koji „često nema razmjerja”,⁸² a kojeg bi prevelika ritmička raznolikost približila upravo versifikaciji od koje pesnik namerava da ode korak dalje.

Analiza prevoda I. Trnskog, A. Šenoe i A. Tresića Pavičića pokazuje, ukratko, da su na ritmičku organizaciju prevodnog stiha na odsudan način uticale metričko-poetičke tendencije ciljnog konteksta, odnosno pokušaj pesnika da se u odnosu na te tendencije na neki način postave. Strogoća njihovog jamba u odnosu na stih izvornika sugerise da im je na planu stiha glavni cilj bila metrička pravilnost u vlastitom kontekstu, a ona u vreme afirmacije silabičko-tonskog stiha i eksplicitnog odmicanja od narodnog nije bila samo estetsko-ritmička, već i poetička činjenica i još jedan pokazatelj različitosti njihove poezije u odnosu na ranije razdoblje.

Zaključci ove analize potencijalno su teorijski zanimljivi glede načina na koji poimamo razlike između funkcionalne zamene stiha, s jedne strane, i prevođenja u „merilu izvornika”, sa druge. Iako nas prvi pristup obično asocira na usmerenost na ciljni kontekst, a drugi na polazni, oba zapravo podrazumevaju složen odnos teksta s metričkim sistemima među kojima posreduju i neminovno su podložni poticajima s obe strane. Prevodi s italijanskog u 19. veku u izvesnom nas smislu navode na obazrivost, od teksta do teksta, u načinu na koji ova dva pristupa prenošenju metričkog oblika dovodimo u vezu s pretežno ideološkim i utilitarističkim, odnosno estetskim funkcijama i motivacijama prevoda. Kako smo videli u ovom odeljku, ni prevodi što bliže odražavaju metričko

⁷⁹ Cit. prema Tresić Pavičić 1893c, 317.

⁸⁰ Cit. prema Dante 1994. Akcentuacija prema AMI.

⁸¹ Up. AMI. Stihovi Tresićevog prevoda 29. pevanja *Čistilišta* što ih navodimo u nastavku, među kojima su i oni iz navedenog odlomka, mogli bi se čitati s naglašenim trećim slogom. Kažemo „mogli” jer bez detaljnije analize prozodije Tresićevog stiha ne možemo pouzdano potvrditi frekvenciju naglašenosti izvaniktičkih slogova, dok u slučaju naglasaka što po novoštokavskom čitanju padaju na parne slogove nema razloga da pretpostavimo alternativna čitanja. Naglasci na parne slogove padaju gotovo uvek, pa se njihovo naglašavanje doima kao pravilo koje pesnik teži da u najvećoj mogućoj meri sprovede. Treći slog potencijalno je naglašen u narednim stihovima iz Pg. 29: „ne *preválismo*, kad se[^]ona okrenu” (14), „jer gdje *pòslušni* zemlja[^]i nebo bili” (25), „kad *pokròčismo*, tad nam oči vide” (43), „sedam *stábālā* zlatnih, jer daljina” (44), „tad ja se[^]udivljen svrnuh k dobričini” (55), „kano *zřcalo*, na svojoj gladčini” (69), „kano *zástave* duge razmotane” (74), „da ih *òpšem*, prostora je malo” (97), „ko od *smàragda* kosti[^]i put da ima” (125), „za tom *pòvòrkòm* mirno su hodila” (133), „al u *dřžānju* jednaka su bila” (135), „jedan *kò da je* iz davnih vremena” (136), „a za *svîma* je starac osamljeni” (143) (cit. prema Tresić Pavičić 1893c). U prevodu Pg. XXVIII (Tresić Pavičić 1893a) naglasak na trećem imaju možda stihovi: „da od *pòvratka* zalutav, odstupih” (24), „jer ništ *nè krijūc* ona sve zrcali” (30), „i *razbírājūc* cvietak od cvijeta” (41), „i *približi* se do obale ote” (133), „netom *sřgla* na ono mjesto krasno” (61), „sa tri *kòrāka* rieka nas dielila” (70); a u Pg. VI (Tresić Pavičić 1893b): „taj duh *plēmeniti/plemēniti* milinje prostruji” (79), „živih *ljūdī*, već jedni grizu druge” (83), „mnogi se[^]òdrīčū časti svoga puka” (133), „sad bud’ *vēsela*, ta imaš odkude” (136), „što *okrécūc* se bol blažiti zna si” (151).

⁸² Tresić Pavičić 1964, 166.

ustrojstvo izvornika i što naizgled pokazuju prevashodno umetničke intencije nisu nužno izuzeti od faktora endogenog tipa, iako odražavaju, svakako, veću otvorenost prevodilaca prema izvorniku i estetskim konvencijama njegovog sistema nego drugi tip prevoda. Funkcionalna zamena stiha u SH 19², s druge strane, jeste, svakako, u direktnoj vezi s kulturnom i ideološkom usmerenošću pesnika, ali ne isključuje unapred mogućnost da je prevodilac pokušao da aludira na izvornik i da zadrži u svome prevodu, u okvirima ograničenja koja data orijentacija nameće, određene estetske vrednosti originala, kako smo pokušali da pokažemo u ovom radu (up. III §2.2.4, §2.3.2.) i drugom prilikom.⁸³

⁸³ Aleksić 2021, ID. 2024a.

IV. Zaključne napomene

U uvodnom poglavlju ove doktorske radnje ustvrdili smo, tragom zapažanja iz ranijih studija, da zajednička crta italijanske, srpske i hrvatske poezije romantičarskog razdoblja jeste izvesna protivrečnost u načinu na koji su pesnici ostvarivali ideal narodne poezije na planu metričke forme (I §1.5-1.6.). U srpskom i hrvatskom kontekstu protivrečnost se sastojala u upotrebi stihovnih oblika koje usmena poezija, deklarativni model ovih romantičara, nije poznavala, poput silabičko-tonskog stiha i alternanse rima. U italijanskom kontekstu, u upotrebi različitih klasicističkih formi u deklarativno „narodnom” žanru romantičke balade, poput oblikâ ode-kanconete i falečkog jedanaesterca. Cilj analiza u potonjim poglavljima bio je zato da se utvrde „metrički razlozi” zbog kojih su romantičarski pesnici upotrebljavali i forme što su slabo odražavale njihove pesničke koncepcije, kao i načine na koje su oni tim oblicima davali legitimitet u svojoj poeziji.

Analizom metričke prakse italijanskih pesnika ustanovili smo da kod pesnika prve generacije romantičara dolazi do raslojavanja metričkog repertoara koje se sastoji u napuštanju pojedinih formi starije poezije i zadržavanju drugih. Đ. Berše nakon romantičarskog zaokreta zapostavlja nerimovani jedanaesterac (III §1.2.1.), a isti oblik, zajedno s tercinom i sonetom, odbacuje i A. Manconi (III §1.1.1.). Drugi pesnici pojedine stare forme zadržavaju samo u tekstovima koji u žanrovskom i jezičko-stilskom pogledu upućuju na raniju poeziju: takvu recepciju imaju sonet i tercina kod L. Karera (III §1.3.1.), a kod F. Dal'Ongara sonet i kancona (III §1.4.1.). Reč je, zapravo, o raslojavanju koje su proučavaoci stiha uočili i u srpskoj i hrvatskoj poeziji, a kojeg je paradigmatičan primer repertoar B. Radičevića i njegov odnos prema stalnim oblicima pesme i jamskom stihu. Isključivši ove oblike iz „narodne” poezije, romantičari su prema njima iskazali negativan stav, o čemu svedoče katkad i eksplicitne negativne ocene (kakva je Tomazeova o kanconi kao formi „nepristupačnoj laicima”, III §1.1.5.), potreba za pravdanjem upotrebe označene forme (npr. kod Karera i Pratića, III §1.4.1, §1.6.1.), odnosno, u SH 19², parodija samih oblika pesme i stavovi o neprimerenosti jamba srpskom i hrvatskom jeziku.

Prema drugim oblicima romantičari su iskazali pozitivan stav. U srpskoj i hrvatskoj književnosti narodna je književnost postala i nacionalna, pa je i njen stih mogao postati „nacionalni amblem” (Kravar). U italijanskoj književnosti, forme koje su afirmisali A. Manconi i Đ. Berše, a kojima je izvoriste bilo u tradiciji ode-kanconete i melodrami, u tumačenjima N. Tomazea i L. Karera postale su arhaično-narodne (III §1.1.5.) ili jednostavno bliske narodnom muzičko-ritmičkom senzibilitetu (III §1.3.3.). Valja, međutim, primetiti da je u afirmaciji ovih formi i u I 19¹ i SH 19² odsudno bilo upravo njihovo specifično tumačenje, odnosno značenje koje su one takvim tumačenjima stekli. Stihovi usmene poezije kao što su asimetrični deseterac, sedmerac i, pogotovo, simetrični osmerac javljali su se u pisanoj poeziji i pre pobeđe narodnog pravca, a nisu uvek na usmenu tradiciju upućivali i metametrički (već je „strani” poljski trinaesterac 18. veka bio prilagođen srpskoj versifikaciji na podlozi sedmerca i šesterca, a deseterac nalazimo npr. i u petrarkista J. Pačića i J. Došenovića). Isto tako, formama kanconete služile su se melodramatske arije, ali i pesme akademske, arkadijske poezije. Romantičarima su, međutim, u književnoistorijskoj viziji koja je osvetlila druge oblasti književnog sistema, ovi oblici postali sredstvom intertekstualne veze s onim književnim tokovima koji su bili bliži njihovim idejnim pogledima. Tome se paralela nalazi, uostalom, i u romantičarskoj prozi, preciznije u žanru novele, kako je ukazala S. Milinković: „Više se, u ovom periodu, radilo o *romantičarskom tumačenju novele no što je ta novela imala svoja prava 'romantičarska obeležja'*”.¹

Ako su romantičku poetiku versifikacije regulisala dva stava, pozitivan i negativan, sklonost i odbacivanje, zapažanja do kojih smo u pojedinačnim analizama dolazili navode nas na pomalo neobičan zaključak da je prevagu odnosio *negativan* stav i da je romantičarima u metričkoj praksi bilo glavno da *izbegnu* one stihovne činjenice što su otvoreno *negirale* njihovu kulturnu i stilsku orijentaciju, dok su prema ostalim formama pokazivali katkad izrazito pomirljiv stav.

¹ Milinković 2008, 65.

U srpskom i hrvatskom kontekstu to se naročito dobro uočava u prevodima s italijanskog jezika. Kako smo ukazali, sve do 90-ih godina prevodioci jedanaesterac zamenjuju funkcionalnim ekvivalentom – asimetričnim desetercem, 10(4 + 6), ali u isti mah od modela kojeg taj stih oličava neretko značajno odstupaju. Odstupanja primećujemo na planu *oblika pesme*, kada prevodioci zadržavaju ustrojstvo soneta, tercine, kancone, Manconijevih *Himni*, pa i polimetrijsko ustrojstvo romantičke balade (III §2.1.2); na ravni *metričko-sintaktičke segmentacije*, s posledicama po stilističke i uže metričke aspekte teksta, npr. kršenje izomerije koje narušava silabički ritam; u pogledu *rime*, kojoj prevodioci daju i strukturnu funkciju, čime uvode u svoju poeziju „umetničku arhitekturu” italijanske kancone; ali i na planu *metričko-ritmičke strukture stiha*. Namesto silabičkog, pesnici koriste i silabičko-tonski, pa i jampski stih, kao i alternansu rima. Autor koji u prevodima s italijanskog redovno koristi deseterac izvan prevoda može bez problema upotrebiti i jampski jedanaesterac, *ukoliko* je reč o kontekstu u kojem se taj stih ne nameće vidno kao alternativa epskom desetercu, odnosno kao njegova negacija, npr. u slučaju nacionalno neobeležanih klasičnih oblika strofe; prevoda iz slovenskih književnosti; „bezimenih” oblika pesme (III §2.1.4–6; §2.2.3–4.).

U italijanskom kontekstu o tome svedoči to što kod romantičarskih pesnika mogu biti i dalje produktivni najrazličitiji oblici koji su se u tradiciji javljali u akademskoj, arkadijskoj poeziji, i to ne samo ređa i izrazitije melodramatska rešenja, već i sasvim tipični oblici ode i kanconete (III §1.3.2.), kao i oblici kanonskih tekstova uzvišene tradicije: toskanska oktava, stara balata, madrigal, Danteova tercina. Mogu se javljati čak i sonet i kancona *ukoliko* se njihovo tradicionalno metimetričko značenje donekle zamagli i relativizuje, a aktualizuju njihove asocijacije na poeziju koja je po recepciji ili navodnoj jezičko-stilskoj prirodosti i neposrednosti bila „narodna” ili barem naizgled slobodna od pravila i konvencija retorizovane poezije (kako se videlo npr. u Tomazeovom doslovnom preuzimanju Petrarkinih i Kavalkantijevih shema kancone i balate, III §1.5.2–1.5.4.).

Ove „protivrečnosti” mogli bismo objasniti činjenicom da je „narodni” model kako su ga koncipirali romantičari nužno sužen u odnosu na sveukupnost metričko-formalnih mogućnosti jedne književnosti. Strogo razdvojiti „narodni” od „učenog” toka književnog sistema i zasnovati svoju metričku praksu na jednom od njih značilo bi ograničiti se na samo jedan *deo* celokupnog repertoara metričko-stilskih sredstava, koji je, osim toga, istorijski i inače prodirao u sferu učene književnosti. Isto, uostalom, važi i za granice nacionalne književnosti, koja se nužno razvija u kontaktu s drugim književnostima i u širem kontekstu. Povući oštru granicu između „narodnog” i „učenog”, „nacionalnog” i „stranog” metričkog nasleđa značilo bi postaviti granice i vlastitoj izražajnosti. Srpski, hrvatski i italijanski pesnici 19. veka na to, čini se, nisu bili spremni, i to ne samo zbog „romantičarske” subjektivnosti, već zbog subjektivnosti kao prerogativa pesnika uopšte.

Bibliografija

LITERATURA

- AFRIBO 2017 = A. Afribo, *Poesia italiana postrema. Dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci Editore, 2017.
- AGLIOZZO 2023 = A. AglioZZo, *Mutarsi in altra voce, Metrica, storia e società in Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2023.
- ALEKSIĆ 2021 = M. Aleksić, *Considerazioni minime su Bijesni Rolando (1895) di Dragiša Stanojević*, «Italica Belgradensia», I (2021), pp. 27–54.
- ALEKSIĆ 2023 = M. Aleksić, *Pitanje semantike stiha u savremenoj italijanskoj teorijskoj misli*, „Umjetnost riječi”, knj. 67, br. 2 (2023), str. 187–211.
- ALEKSIĆ 2024a = M. Aleksić, *Le forme metriche e la ricezione della poesia in traduzione sull'esempio delle traduzioni ottocentesche in serbocroato della poesia di F. Petrarca*, in *Testo, autore, pubblico. Forme di ricezione dall'antichità alla modernità* (a c. di A. Arena, L. Buffatti, S. Caiola, F. Carnazzi, I. Menin, G. Meriani, M. Nimis), Padova, Libreriauniversitaria.it, 2024, pp. 125–140.
- ALEKSIĆ 2024b = M. Aleksić, *Recepcija italijanske kancone u srpskoj i hrvatskoj književnosti 19. veka*, у Језици и културе у времену и простору XI, књ. I (ур. С. Гудурић, М. Стефановић, Ј. Дражић), Нови Сад, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет, стр. 59–70.
- AMI = *Archivio Metrico Italiano* (a c. di Gruppo Padovano di Stilistica, Università degli Studi di Padova) (zvanični sajt projekta: <http://www.maldura.unipd.it/ami/php/index.php>; podaci iz baze podataka trenutno dostupni na: <https://github.com/ArchivioMetricoItaliano>).
- ASOR ROSA 2009a = A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, II, *Dalla decadenza al Risorgimento*, Torino, Einaudi, 2009.
- ASOR ROSA 2009b = A. Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, III, *La letteratura della nazione*, Torino, Einaudi, 2009.
- ASOR ROSA 2015 = A. Asor Rosa, *Scrittori e popolo, 1965. Scrittori e massa*, 2015, Torino, Einaudi, 2015.
- AVIROVIĆ 2012 = Lj. Avirović, *Le traduzioni della Divina Commedia in croato*, in M. Tomasović, Lj. Avirović, *La divina traduzione, tradurre in croato dall'italiano*, Trieste, EUT, 2012, pp. 83–212.
- BALDUINO 1962 = A. Balduino, *Romanticismo e forma poetica in Luigi Carrer*, in *Atti dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti*, CXX, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 1962, pp. 93–162.
- BANTI 2020 = A.M. Banti, *The Nation of the Risorgimento* (trans. by S. Oglethorpe), London-New York, Routledge, 2020.
- BARAGETTI 2012 = S. Baragetti, *I poeti e l'Accademia, le "Rime degli Arcadi" (1716-1781)*, Milano, LED, 2012.
- BATTISTINI-RAIMONDI 1984 = A. Battistini, E. Raimondi, *Le «idee» letterarie*, in *Letteratura italiana*, vol. III, *Le forme del testo*, I. *Teoria e poesia* (a c. di A. Asor Rosa), Torino, Einaudi, 1984, 5–341.
- BAUSI-MARTELLI 2021 = F. Bausi, M. Martelli, *La metrica italiana*, Firenze, Le Lettere, 2021 (prima ed. 1992).
- BECCARIA 1975 = G. Beccaria, *L'autonomia del Significante, figure del ritmo e della sintassi, Dante, Pascoli, D'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1975.

- BELLOMO 2020 = L. Bellomo, *Leopardi e la terza rima*, in L. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, G. Zoccarato, *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2020, pp. 243–266.
- BELLORINI 1943 = E. Bellorini, *Discussioni e polemiche sul romanticismo*, I, Bari, Laterza, 1943.
- BELTRAMI 2011 = P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011⁵.
- BEMBO 2013 = P. Bembo, *Prose e rime* (a c. di C. Dionisotti), Torino, UTET, 2013 (e-book, ed. di riferimento Torino, UTET, 1966, seconda ed.).
- BERENGO 1854 = G. Berengo, *Della versificazione italiana*, vol. III, Venezia, nel priv. Stabilimento nazionale di G. Antonelli ed., 1854.
- BOCCIA 2019 = C. Boccia, *Dalle antologie alla princeps: le Rime di Antonio Sebastiani Minturno*, in *Estudios dedicados a Tobia R. Toscano sobre Nápoles en tiempos de Garcilaso* (a c. di E. Fosalba e G. de la Torre Ávalos), Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma de Barcelona, 2019, pp. 183–234.
- BOZZOLA 2012 = S. Bozzola, *La lirica. Dalle origini a Leopardi*, Bologna, il Mulino, 2012.
- BOZZOLA 2016 = S. Bozzola, *L'autunno della tradizione*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2016.
- BRADAŠ 2016 = M. Bradaš, *Sul sublime «popolare» nei Canti illirici di Tommaseo*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento* (a c. di M. Allegri e F. Bruni), I, *Le dimensioni del popolare*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2016, pp. 113–135.
- BRONZINI 1994 = G.B. Bronzini, *La letteratura popolare italiana dell'Otto-Novecento, profilo storico-geografico*, Firenze, Istituto Geografico De Agostini – Le Monnier, 1994.
- BRUNETTA 2011 = M. Brunetta, *Francesco dall'Ongaro, un giornalista rivoluzionario nel Risorgimento* (doktorska disertacija), Venezia, Università Ca' Foscari Venezia, A. A. 2010–2011.
- CADIOLI 1991 = A. Cadioli, *Introduzione a Berchet*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- CAPOVILLA 1999 = G. Capovilla, *L'opposizione del classicismo. Giosue Carducci*, in *Storia della letteratura italiana* (diretta da E. Malato), vol. VIII, *Tra l'Otto e il Novecento*, Roma, Salerno Editrice, 1999, pp. 339–388.
- CAPOVILLA 2021 = G. Capovilla, *Studi metrici* (a c. di E. Torchio), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2021.
- CARDUCCI 1880 = G. Carducci, *Prefazione*, in V. Betteloni, *Nuovi versi*, Bologna, N. Zanichelli, 1880, pp. I–XLVII.
- CARDUCCI 1902a = G. Carducci, *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (I), “Nuova Antologia”, 97(1) (1902), pp. 3–21.
- CARRER 1855 = L. Carrer, *Prose di Luigi Carrer*, vol. 2, Firenze, Felice Le Monnier, 1855.
- CELLA 2015 = R. Cella, *Storia dell'italiano*, Bologna, il Mulino, 2015.
- CIRESE 1962 = A.M. Cirese, *La poesia popolare*, Palermo, Palumbo, 1962 (seconda ed., prima ed. 1958).
- CROCE 1914 = B. Croce, *La letteratura della nuova Italia, saggi critici*, vol. I, Bari, Gius. Laterza & figli, 1914.
- CURTI 2007 = L. Curti, *Carducci: l'ideologia italiana e il suo destino*, “Nuova rivista di letteratura italiana”, 1–2 (2007), pp. 9–35.
- ČALE-ZORIĆ 1976 = F. Čale, M. Zorić, *Dante nella letteratura croata*, “SRAZ”, br. 41–42, str. 459–535.
- DA TEMPO 1869 = A. da Tempo, *Delle rime volgari, trattato di Antonio da Tempo, giudice padovano* (a c. di Giusto Grion), Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1869.
- DANIČIĆ 1847 = Ђ. Даничић, *Рат за српски језик и правопис*, У Будиму, у штампарији Пештанскога универзитета, 1847.

- (dostupno na: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/publications/view/2171>)
- DBI = *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960–2020.
(dostupno na: <https://www.treccani.it/biografico/>)
- DE LOLLIS 1929 = C. De Lollis, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento* (a c. di B. Croce), Bari, Laterza, 1929.
- DE SANCTIS 1869 = F. De Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, Napoli, presso Domenico Morano e Antonio Morano, 1869.
- DE SANCTIS 1872 = F. De Sanctis, *Francesca da Rimini*, in ID., *Nuovi saggi critici*, Napoli, presso Antonio e Domenico Morano, 1872.
- DE SANCTIS 1962 = F. De Sanctis, *Il «Cinque maggio»*, in ID., *La letteratura italiana nel secolo XIX*, vol. 1, *Alessandro Manzoni* (a c. di L. Blasucci), Bari, Gius. Laterza & Figli, 1962, pp. 139–153.
- DERETIĆ 2019 = J. Деретић, *Историја српске књижевности (од романтизма до краја XX века)*, Београд, Феникс Либрис – Невен, 2019.
- DIONISOTTI 1967 = C. Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 205–242.
- DOARDO 2024 = G. Doardo, *Dante, Petrarca e la canzone del Trecento. Sintassi, metrica, testualità* (doktorska disertacija), Università per Stranieri di Siena – Université de Genève, 2024.
- ĐURIĆ 2012 = Ž. Đurić, *Srpsko-italijanske književne i kulturne veze od XVIII do XX veka*, Beograd, Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu, 2012.
- ELWERT 1950 = T.W. Elwert, *Lo svolgimento della forma metrica della poesia lirica italiana dell'Ottocento*, “*Estudis Romànics*”, vol. 2 (1949–1950), pp. 113–133.
- ENCICLOPEDIA ITALIANA = *L'Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1929–1937.
(dostupno na: https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Italiana/)
- FABBRI 1998 = P. Fabbri, *Metrical and Formal Organization*, in *Opera in theory and practice, image and myth* (eds. L. Bianconi & G. Pestelli), Part II, vol. 6, *The History of Italian Opera*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 1998 (transl. by K. Chalmers & M. Whittall, originally published as *Storia dell'opera Italiana*, vol. 6, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, E.D.T., 1988), pp. 151–220.
- FACINI et al. 2020 = L. Facini, J. Galavotti, A. Soldani, G. Zoccarato, *Nuove prospettive sulla terza rima. Da Dante al Duemila*, Padova, libreriauniversitaria.it edizioni, 2020.
- FAVERO 2022 = M. Favero, *Poesia e metrica di Niccolò Tommaseo* [doktorska disertacija], Università degli Studi di Udine, 2022.
- FLAKER 1976 = A. Flaker, *Stilske formacije*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1976.
- FOI 1996 = M.C. Foi, *Il Volkston nella poesia romantica: appunti su un equivoco produttivo*, “*Prospero. Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali*”, 3, 1996, pp. 102–116.
- FORTINI 1993 = F. Fortini, *La metrica della «Commedia»*, in *Guida alla Commedia* (a c. di B. Garavelli e M. Corti), Milano, Bompiani, pp. 53–70.
- FOSCOLO 1824 = U. Foscolo, *Saggi sopra il Petrarca*, Lugano, Co' tipi Vanelli e comp., 1824.
- FRANK 1980 = H.J. Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, München–Wien, Hanser, 1980.
- FUBINI 1965 = M. Fubini, *Romanticismo italiano, saggi di storia della critica e della letteratura*, Bari, Editori Laterza, 1965 (terza ed., prima ed. 1953).
- GAVAZZENI 1981 = F. Gavazzeni, *Ragioni metriche manzoniane, sul metro della prima «Pentecoste»*, in *Metrica*, II, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1981, pp. 145–157.

- GAVAZZENI 2005 = F. Gavazzeni, *Introduzione*, in A. Manzoni, *Inni sacri* (a c. di F. Gavazzeni), Milano, Fondazione Pietro Bembo – Parma, U. Guanda, 2005, pp. IX–XLII.
- GIOVANNETTI 1999 = P. Giovannetti, *Nordiche superstizioni, la ballata romantica italiana*, Venezia, Marsilio, 1999.
- GIOVANNETTI 2007 = P. Giovannetti, *Il popolo è altrove. Carducci e la ballata romantica*, “Per leggere”, 13 (2007), pp. 191–222.
- GIRARDI 2015 = A. Girardi, *La lingua della poesia in Italia 1815–1918*, Venezia, Marsilio Editori, 2015.
- GIUNTA 2010 = C. Giunta, *Poesia popolare, poesia d’arte*, “Studi Italici”, vol. 60 (2010), pp. 1–33.
- GRDINIĆ 2010 = Н. Грдинић, *Поговор, поезија Бранка Радичевића*, у Б. Радичевић, *Песме*, Сремски Карловци, Каирос, 2010, стр. 168–198.
- GRDINIĆ 2020 = Н. Грдинић, *Стални облици песме и строфе*, Београд, Народна књига-Алфа, 2007.
- GUGLIELMINO-GROSSER 1994 = S. Guglielmino, H. Grosser, *Il sistema letterario, Ottocento*, Milano, Principato, 1994⁷ (seconda ed., prima ed. 1989).
- GUIDOLIN 2015 = G. Guidolin, *La canzone nel primo Cinquecento, Metrica, sintassi e formule tematiche nella rifondazione del modello petrarchesco*, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 2015 (prima ed. a stampa 2010).
- КОЈЕН 1996 = Л. Којен, *Студије о српском стиху*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1996.
- KOSTIĆ 2015 = Л. Костић, *Око Ромеа и Јулије*, у ID., *Укритај, изабрани радови* (приредио Н. Здравковић), Београд, Службени гласник, 2015, стр. 189–225.
- KRAVAR 1993 = Z. Kravar, *Tema „stih“*, Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, 1993.
- KRAVAR 1998 = Z. Kravar, *Inozemna politika stihom. Strano i domaće u hrvatskoj versifikaciji 19. stoljeća*, „Dani Hvarškoga kazališta : Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu”, knj. 24, br. I (1998), str. 101–111.
- LAZAREVIĆ DI GIACOMO 2009 = P. Lazarević Di Giacomo, *Iliri i Sloveni, a ne više Skjaroni: hrvatski govori u službi italijanskog Risordimenta*, „Hrvatski dijalektološki zbornik”, 15 (2009), str. 225–244.
- LERI 1991 = C. Leri, *Introduzione: Il velo e il fiore. Un innografo romantico a Port-Royal*, in A. Manzoni, «*Inni sacri*» e altri inni cristiani (a c. di C. Leri), Firenze, Olschki, 1991, pp. 13–59.
- LEVÝ 2011 = J. Levý, *The Art of Translation* (P. Corness, Trans., Z. Jettmarová, Ed.), Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins, 2011 (original work: J. Levý, *Umění překladu*, Praha, Ivo Železný, 1983, 2nd ed., 1st ed. 1963).
- LUČIN 2004 = *O djevo lijepa, polutisućljetna prijevodna sudbina Petrarkine kancone «Vergine bella» u Hrvata* (ur. B. Lučin), Split, Književni krug, 2004 (italijanski naslov: *O djevo lijepa, il destino traduttorio della canzone «Vergine bella» di Petrarca nell’arco di mezzo millennio in Croazia*).
- MAGRO-SOLDANI 2017 = F. Magro, A. Soldani, *Il sonetto italiano: dalle origini a oggi*, Roma, Carocci, 2017.
- MARKOVIĆ 1883 = F. Marković, *Knez Medo Pucić*, u „Rad JAZU”, knj. 67 (1883), str. 125–206.
- MARTELLI 1984 = M. Martelli, *Le forme poetiche italiane dal Cinquecento ai nostri giorni*, in *Letteratura italiana*, vol. II, *Le forme del testo*, tomo I, *Teoria e poesia* (a c. di A. Asor Rosa), Torino, Einaudi, pp. 519–620.

- MARTELLI 1995 = M. Martelli, «*Rime nuove*» di Giosuè Carducci, in *Letteratura italiana. Le opere* (a c. di A. Asor Rosa), vol. III, *Dall'Ottocento al Novecento*, Torino, Einaudi, 1995.
- MAZZONI 2022 = G. Mazzoni, *On Modern Poetry* (transl. Z. Hanafi), Cambridge, Massachusetts – London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 2022.
- MENGALDO 2010 = P.V. Mengaldo, *Forme sintattiche della lirica di Manzoni*, in *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia, studi in onore di Guglielmo Gorni* (a c. di M.A. Terzoli, A. Asor Rosa, G. Inglese), III, *Dall'Ottocento al Novecento: letteratura e linguistica*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, pp. 3–16.
- MENGALDO 2012 = P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- MENICHETTI 1993 = A. Menichetti, *Metrica italiana, fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Editrice Antenore, 1993.
- MENICHETTI 2006 = A. Menichetti, *Una storia della metrica*, in *Saggi metrici* (a c. di A. Menichetti), Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2006, pp. 271–282.
- MILINKOVIĆ 2008 = С. Милинковић, *Преображају новеле, новела од В. Врчевића до С. Матавуља и италијанска новелистичка традиција*, Београд, Друштво за српски језик и књижевност, 2008.
- MUSIĆ 1980 = С. Мусић, *Неколико црногорско-бокељских преводилаца Леонардија у XIX веку*, „Бока”, бр. 12 (1980), стр. 257–262.
- ONOFRI 2015 = M. Onofri, *Il canone letterario*, Roma-Bari, Laterza, 2015.
- PACACCIO 2021 = S. Pacaccio, *Sintassi e rinnovamento della tradizione tra primo e medio Ottocento*, in *Sintassi e rinnovamento della poesia tra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno del 29 novembre 2019, Université de Fribourg (a c. di S. Pacaccio), Città di Castello, I Libri di Emil, 2021, pp. 69–112.
- PARIPOVIĆ 2013 = С. Париповић, *Путање сонета Бранка Радичевића*, у *Бранко Радичевић, зборник радова* (ур. Ј. Зивлак), Нови Сад, Друштво књижевника Војводине, 2013, стр. 117–131.
- PARIPOVIĆ KRČMAR 2024 = С. Париповић Крчмар, *О стиховном репертоару песама Лазе Костића*, у *Поезија и поетичка начела Л. Костића, зборник радова*, Београд–Требиње, Институт за књижевност и уметност, Дучићеве вечери поезије, 2024, стр. 183–198.
- PAVIĆ 2023 = М. Павић, *Историја српске књижевности предромантизма* (ур. С. Дамјанов), Нови Сад – Београд, Културни центар Војводине „Милош Црњански” – Народна библиотека Србије, 2023.
- PAVLIČIĆ 1978 = P. Pavličić, *Sesta rima u hrvatskoj književnosti, književno-teorijski i književno-historijski aspekti*, у „Rad JAZU”, knj. 380 (1978), str. 77–225.
- PAVLIČIĆ 1991 = P. Pavličić, *Stih, žanr, intertekstualnost*, у: *Стих и жанр : радови са стручног радног састанка одржаног у Новом Саду 22–24. јуна 1989*, ур. С. Петровић, Нови Сад, ВАНУ, 1991, стр. 49–62.
- PEKLIĆ 2013 = I. Peklić, *Stjepan Buzolić, dalmatinski preporoditelj i prosvjetitelj*, “Miscellanea Hadriatica et Mediterranea”, br. I (2013), str. 147–168.
- PETRAVIĆ 1935 = A. Petravić, *Medo Pucić*, у ID., *Pete studije i portreti*, Zagreb, Binoza, 1935.
- PETROVIĆ 1968 = S. Petrović, *Problema soneta u starijoj hrvatskoj književnosti (Oblik i smisao)*, „Rad JAZU”, knj. 350 (1968), str. 5–303.
- PETROVIĆ 1975 = С. Петровић, *Студије о Пачићевом канцонијеру* (I), „Зборник Матице српске за књижевност и језик”, књ. 23, св. 2 (1975), стр. 209–248.
- PETROVIĆ 1986 = С. Петровић, *Облик и смисао*, Нови Сад, Матица српска, 1986.

- PETROVIĆ 1988 = С. Петровић, *Опкорачење у српскохрватском усменом стиху*, у *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури : радови са међународног научног скупа одржаног у Новом Саду 21–23. септембра 1987*, Нови Сад, ВАНУ, 1988, стр. 139–168.
- PETROVIĆ 1998 = S. Petrović, *Stih*, u *Uvod u književnost: teorija, metodologija* (ur. Z. Škreb, A. Stamać), Zagreb, Globus, 1998, str. 283–334.
- PETROVIĆ 1999 = S. Petrović, *Sonetne tradicije u književnostima na srpskohrvatskom*, “Europa Orientalis”, XVIII, br. 2 (1999), pp. 47–58.
- PETROVIĆ 2003 = S. Petrović, *Priroda kritike*, Beograd, Samizdat B92, 2003.
- PETROVIĆ 2010 = С. Петровић, *Лаза Костић*, Нови Сад, Академска књига, 2010.
- PILETIĆ 1895 = М. Пилетић, *Лодовико Ариосто у српској књижевности*, „Анали Филолошког факултета”, бр. 16 (1985), стр. 150–179.
- ПОРОВИЋ 1967 = М. Поповић, *Романтизам и прелаз из усмене у писану књижевност*, „Зборник Матице српске за књижевност и језик”, књ. 15, св. 1 (1967), стр. 26–41.
- ПОРОВИЋ 1968 = М. Поповић, *Метричко-ритмичка еволуција у српској књижевности*, „Књижевна историја”, год. 1, бр. 1 (1968), стр. 43–67.
- ПОРОВИЋ 1985 = М. Поповић, *Историја српске књижевности*, *Романтизам*, књ. 2, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1985.
- PRALORAN-SOLDANI 2003 = M. Praloran, A. Soldani, *Teoria e modelli di scansione*, in *La metrica dei Fragmenta* (a c. di M. Praloran), Roma-Padova, Editrice Antenore, pp. 3–123.
- PROGETTO METASTASIO = *Pietro Metastasio, drammi per musica* (a c. di A.L. Bellina e L. Tessarolo), Università degli studi di Padova. (dostupno na: <https://www.progettometastasio.it/public/>)
- PROTRKA 2008 = M. Protrka, *Stvaranje književne nacije. Oblikovanje kanona u hrvatskoj književnoj periodici 19. stoljeća*, Zagreb, Sveučilište u Zagrebu – Filozofski fakultet, 2008.
- RASI 2016 = D. Rasi, *Tommaseo e Dall'Ongaro*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento* (a c. di M. Allegri e F. Bruni), II, *Le dimensioni del sublime nell'area triveneta*, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2016, pp. 675–720.
- RDCI = *Repertorio Digitale della Canzone Italiana* (a c. di S. Moccia, Università di Padova) (dostupno na: <https://www.rdc.i.it>)
- ROGGIA 2021 = C.E. Roggia, *Tra Sette e Ottocento: le vie (sintattiche) della narrazione in versi*, in *Sintassi e rinnovamento della poesia tra Ottocento e Novecento*, Atti del convegno del 29 novembre 2019, Université de Fribourg (a c. di S. Pacaccio), Città di Castello, I Libri di Emil, 2021, pp. 53–67.
- RONCEN 2019 = F. Roncen, *La poesia narrativa in Italia tra Sette e Ottocento: forme, trasformazioni, lasciti* (doktorska disertacija), Università di Padova, 2019.
- RUŽIĆ 1975 = Ж. Ружић, *Српски јамб и народна метрика*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1975.
- SALINARI-RICCI 1973 = C. Salinari, C. Ricci, *Storia della letteratura italiana*, vol. III, Bari, Laterza, 1973 (quarta ed., prima ed. 1970).
- SLAMNIG 1965 = I. Slamnig, *Disciplina mašte*, Zagreb, Matica hrvatska, 1965.
- SLAMNIG 1981 = I. Slamnig, *Hrvatska versifikacija*, Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1981.
- SOLDANI 2003 = A. Soldani, *Sintassi e partizioni metriche del sonetto*, in *La metrica dei Fragmenta* (a c. di M. Praloran), Roma-Padova, Editrice Antenore, 2003, pp. 383–504.
- SOLDANI 2004 = A. Soldani, *Tommaseo metricologo*, in *Niccolò Tommaseo: dagli anni giovanili al «secondo esilio»*, Atti del Convegno di Rovereto, 9–11 ottobre 2002 (a c. di M. Allegri), Rovereto, Osiride, pp. 233–259.

- SOLDANI 2016 = A. Soldani, *Osservazioni sulla metrica di Tommaseo*, in *Tommaseo poeta e la poesia di medio Ottocento*, II, *La dimensione del sublime nell'area triveneta*, a cura di M. Allegri e F. Bruni, Venezia, Istituto veneto di scienze, lettere ed arti, 2016, pp. 547–588.
- STAFFIERI 2015 = G. Staffieri, *Un teatro tutto cantato, introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci editore, 2015 (terza ed., prima ed. 2012).
- STANOJEVIĆ 1898 = Д. Станојевић, *Поговор Бесноме Роланду, са критичким погледима на технику српскога стиха*, Београд, СКЗ, штампано у Државној штампарији Краљевине Србије, 1898.
- STIPČEVIĆ 1979 = N. Stipčević, *Dva preporoda, studije o italijansko-srpskim kulturnim i političkim vezama u XIX veku*, Beograd, Prosveta, 1979.
- STIPČEVIĆ 2000 = Н. Стипчевић, *Поређења*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2000.
- SUBOTIĆ 1845 = Ј. Суботић, *Наука о србскомъ стихотворењу*, Пешта, Трошкомъ Матице Србске, 1845.
- ŠENOVA 1876 = А. Šenoa, *O poetici*, u *Antologija pjesništva hrvatskoga i srpskoga, narodnoga i umjetnoga, sa uvodom o poetici* (sastavio A. Šenoa), u Zagrebu, Matica hrvatska, 1876, str. I–XLVIII.
- TANZI IMBRI 2024 = B. Tanzi Imbri, *Memorie della Mascheroniana di Vincenzo Monti nel Trionfo della Libertà di Alessandro Manzoni: una riflessione*, “Versants” 71(2), pp. 33–47.
- TARANOVSKI 1949–1950 = К. Тарановски, *О тонској метрици проф. Кошутића*, у *Јужнословенски филолог*, год. VIII, књ. 1–4, Београд, САНУ, Институт за српски језик, 1949–1950, стр. 173–196.
- TIMPANARO 1969 = S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa, Nistri-Lischi Editori, 1988⁴ (seconda ed. accresciuta, prima ed. 1965).
- TOMASOVIĆ 1976 = М. Tomasović, *Komparatistički zapisi*, Zagreb, Liber, 1976.
- TRESIĆ PAVIČIĆ 1964 = А. Tresić Pavičić, *Mane i zapreke u razvitku hrvatske književnosti*, u *Hrvatska književna kritika*, V, *Nehajev i suvremenici* (ur. J. Ravlić), Zagreb, Matica hrvatska, 1964, str. 165–178.
- TRNSKI 1874 = *O našem stihotvorstvu*, napisao I.T. (= I. Trnski), „Vijenac”, god. 6, br. 31–35 (1874), str. 490–493, 504–506, 520–522, 536–538, 551–554.
- ZANON 2009 = T. Zanon, *La musa del traduttore, traduzioni settecentesche dei tragici classici francesi*, Verona, Edizioni Fiorini, 2009.
- ZOGOVIĆ 1987 = М. Зоговић, *Стих српскохрватских превода са италијанског у другој половини XIX века*, у *Стих друге половине деветнаестог века, радови са стручног састанка одржаног у Новом Саду 27–29. јуна 1985* (ур. С. Петровић), Нови Сад, ВАНУ, 1987, стр. 287–296.
- ZOGOVIĆ 2000 = М. Zogović, *Književna prožimanja*, Beograd, Izdavačko preduzeće „Rad”, 2000.
- ZOGOVIĆ 2010 = М. Зоговић, *Наставак разговора о метрици с Предрагом Станојевићем: Наљешковићеве „Маскерате”*, у *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима за школску 2009/2010. годину, посвећено успоми на др Предрага Станојевића*, год. 5, Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2010, стр. 75–84.
- ZORIĆ 1965 = М. Zorić, *Versi ispirati a Dante e altre reminiscenze dantesche nelle letterature serba e croata*, „SRAZ”, br. 19–20 (1965), str. 57–100.
- ZORIĆ 1974 = М. Zorić, *Manzoni nelle letterature iugoslave*, „SRAZ”, br. 41–42 (1974), str. 147–211.
- ZUCCO 2001 = R. Zucco, *Istituti metrici del Settecento: l'ode e la canzonetta*, Genova, Name, 2001.

ŽIVKOVIĆ 1994 = Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности*, III, Београд, Просвета, 1994.

IZVORI

Izvorni tekstovi

BALDACCI 1958a = L. Baldacci, *Poeti minori dell'Ottocento*, vol. I, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1958.

BALDACCI 1958b = L. Baldacci, *Poeti minori dell'Ottocento*, vol. II, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1958.

BERCHET 1816 = G. Berchet, *Sul Cacciatore feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo Figliuolo*, Milano, Dai tipi di Gio. Bernardoni, 1816.

BERCHET 1863 = G. Berchet, *Opere di Giovanni Berchet, edite e inedite* (a c. di F. Cusani), Milano, Pirotta e comp., 1863.

BERCHET 1911 = G. Berchet, *Opere* (a c. di E. Bellorini), vol. I, *Poesie*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1911.

BERCHET 1912 = G. Berchet, *Opere* (a c. di E. Bellorini), vol. 2, *Scritti critici e letterari*, Bari, Gius. Laterza & figli, 1912.

BUZOLIĆ 1896 = S. Buzolić, *Bog, rod i svijet*, u Zagrebu, Tisak Dioničke tiskare, 1896.

CARDUCCI 1873 = G. Carducci, *Nuove poesie di Enotrio Romano (Giosuè Carducci)*, Imola, Tip. d'Ignazio Galeati e figlio, 1873.

CARRER 1834 = L. Carrer, *Ballate*, Venezia, dalla tipografia di Paolo Lampato, 1834.

CARRER 1845 = L. Carrer, *Poesie edite ed inedite di Luigi Carrer, ottava edizione riveduta dall'autore*, Venezia, Stabilimento tip. encicl. di G. Tasso, 1845.

CAVALCANTI 1986 = G. Cavalcanti, *Rime* (a c. di D. De Robertis), Torino, Einaudi, 1986 (ed. critica di G. CONTINI).

DALL'ONGARO 1840a = F. Dall'Ongaro, *Poesie di F. Dall'Ongaro*, vol. I (a c. di H.F. Favarger), Trieste, nella Tipografia Marenigh, 1840.

DALL'ONGARO 1840b = F. Dall'Ongaro, *Poesie di F. Dall'Ongaro*, vol. II (a c. di H.F. Favarger), Trieste, nella Tipografia Marenigh, 1840.

DALL'ONGARO 1846 = F. Dall'Ongaro, *Viola tricolor, scene familiari*, Padova, Tip. Crescini, 1846.

DALL'ONGARO 1866 = F. Dall'Ongaro, *Fantasie drammatiche e liriche*, Firenze, Successori Le Monnier, 1866.

DALL'ONGARO 1873 = F. Dall'Ongaro, *Scritti d'arte* (ed. postuma con cenni biografici, illustrazioni e ritratto dell'autore), Milano-Napoli, Hoepli, 1873.

DALL'ONGARO 1875 = F. Dall'Ongaro, *F. Dall'Ongaro e il suo epistolario scelto. Ricordi e spogli* (a c. di A. De Gubernatis), Firenze, Tipografia editrice dell'Associazione, 1875.

DALL'ONGARO 1912 = F. Dall'Ongaro, *Stornelli, poemetti e poesie* (a c. di N. Schileo), Treviso, Ditta editrice L. Zoppelli, 1912.

DANTE 1869 = D. Alighieri, *Commedia di Dante Alighieri* (con ragionamenti e note di N. TOMMASEO), vol. I, *L'inferno*, Milano, Francesco Pagnoni, tipografo editore, 1869.

- DANTE 1991 = D. Alighieri, *La Divina Commedia. Inferno* (a c. di A. Chiavacci Leonardi), Milano, Mondadori, 1991 (secondo l'ed. critica di G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966–67).
- DANTE 1994 = D. Alighieri, *La Divina Commedia. Purgatorio* (a c. di A. Chiavacci Leonardi), Milano, Mondadori, 1994 (secondo l'ed. critica di G. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966–67).
- DANTE 2013 = D. Alighieri, *Inferno* (a c. di S. Bellomo), Torino, Einaudi, 2013.
- DANTE 2017 = D. Alighieri, *De vulgari eloquentia* (a cura di M. TAVONI), Milano, Mondadori, 2017.
- DEŽELIĆ 1872 = *Pjesmarica ili Sbirka rado pjevanih pjesamah* (sabrado Gj. Stj. Deželić), u Zagrebu, Naklada i tisak Dragutina Albrechta, 1872.
- DOŠENOVIĆ 1809 = И.А. Дошенович, *Лірическа пѣнія, и Еще друга за увеселение, въ Будимѣ, писмены Кралѣв. Унгарск. Університета*, 1809.
- FOSCOLO 2010 = U. Foscolo, *Poesie* (a c. di M. Palumbo), Milano, Rizzoli (BUR), 2010.
- FRUGONI 1779 = C.I. Frugoni, *Opere poetiche del signor abate Carlo Innocenzio Frugoni (fra gli Arcadi Comante Eginetico)*, vol. 10, Parma, Dalla Stamperia Reale, 1779.
- GOLDSMITH 1823 = O. Goldsmith, *The Vicar of Wakefield*, in *The Novels of Sterne, Goldsmith, Dr Johnson, Mackenzie, Horace Walpole, and Clara Reeve*, London, Hurst, Robinson, and Co., 1823.
- LEOPARDI 1997 = G. Leopardi, *Zibaldone*, vol. 2 (ed. commentata e revisione del testo critico a c. di R. Damiani), Milano, Mondadori, 1997.
- LEOPARDI 2017 = G. Leopardi, *Poesie e prose*, vol. 1, *Poesie* (a c. di M.A. Rigoni), Milano, Mondadori, 2017 (dodicesima ed., prima ed. 1987).
- MANZONI 1870 = A. Manzoni, *Opere varie di Alessandro Manzoni* (ed. riveduta dall'autore), Milano, Stabilimento Redaelli dei fratelli Rechidei, 1870.
- MANZONI 1883 = A. Manzoni, *Opere inedite o rare di Alessandro Manzoni* (a c. di R. Bonghi), vol. 1, Milano, Fratelli Rechidei, editori, 1883.
- MANZONI 2012 = A. Manzoni, *Tutte le poesie* (a c. di L. Danzi), Milano, BUR, 2012 (e-book).
- MANZONI 2013 = A. Manzoni, *Poesie e tragedie* (a c. di V. Boggione), Torino, UTET, 2013 (e-book, prima ed. a stampa 2002).
- OSTOJIC 1884a = K. Ostojić, *Poletarke, sitne ljubavne pjesme Kažimira Ostojića*, Zagreb, Knjigotiskarna i litografija C. Albrechta, 1884.
- PAČIĆ 1827 = I. Пачич, *Сочиненія пѣснословска Іоанна Пачича*, у Будиму, Писмени Крал. Всеучилища Пештанскогъ, 1827.
- PETRARCA 1826 = F. Petrarca, *Rime di Francesco Petrarca*, col commento del Tassoni, del Muratori, e di altri (a c. di L. CARRER), Padova, Pei tipi della Minerva, 1826.
- PETRARCA 2021 = F. Petrarca, *Canzoniere* (a c. di P. Vecchi Galli), Milano, Rizzoli, 2021 (nona ed., prima ed. 2012).
- PRATI 1862 = G. Prati, *Opere edite e inedite del cav. Giovanni Prati*, vol. 1, Milano, Casa editrice italiana di M. Guigoni, 1862.
- PRATI 1863 = G. Prati, *Opere edite e inedite del cav. Giovanni Prati*, vol. 11, Milano, Casa editrice italiana di Maurizio Guigoni, 1863.
- PRATI 1875 = G. Prati, *Opere varie del cav. Giovanni Prati*, vol. 1, Milano, Casa editrice italiana di M. Guigoni, 1875.

- PRERADOVIĆ 1846 = P. Preradović, *Pervenci, različne piesme od P. Preradovića*, u Zadru, tiskom Demarchi–Rougier’ovim, 1846.
- PRERADOVIĆ 1873 = P. Preradović, *Pjesnička djela Petra Preradovića*, u Zagrebu, brzotiskom Dioničke tiskare, 1873.
- PUCIĆ 1849 = O. Počić, *Talianke*, u Zagrebu, Brzotiskom nar. tisk. Dra. Ljudevita Gaja, 1849.
- PUCIĆ 1862 = M. Pucić, *Pjesne Meda Pucića*, u Karlovcu, Naklada tiskarskog i književnog zavoda Abela Lukšića, 1862.
- PUCIĆ 1864 = M. Pucić, *Cvijeta*, u Beču, Tijeskom Lava Sommera, 1864.
- RADIČEVIĆ 1847 = Б. Радичевић, *Песме*, у Бечу, у Јерменскоме намастиру, 1847.
- STEFANOVIĆ KARADŽIĆ 1824 = *Народне српске пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, књ. I (у којој су различне женске пјесме), у Липисци [Лајпцигу], у штампарији Брејткопфа и Ертла, 1824.
- STEFANOVIĆ KARADŽIĆ 1841 = *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, књ. I (у којој су различне женске пјесме), у Бечу, у штампарији Јерменскога манастира, 1841.
- ŠENOVA 1876 = *Antologija pjesništva hrvatskoga i srpskoga, narodnoga i umjetnoga, sa uvodom o poetici* (sastavio A. Šenoa), u Zagrebu, Matica hrvatska, 1876.
- TOMMASEO 1836 = N. Tommaseo, *Confessioni*, Parigi, Pihan Delaforest, 1836.
- TOMMASEO 1841a = N. Tommaseo, *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci raccolti e illustrati da N. Tommaseo, con opuscolo originale del medesimo autore*, vol. I, *Canti toscani*, Venezia, Dallo stabilimento tipografico enciclopedico di Girolamo Tasso, 1841.
- TOMMASEO 1841b = N. Tommaseo, *Scintille*, Venezia, Tasso, 1841.
- TOMMASEO 1862 = N. Tommaseo, *Il secondo esilio, scritti di Niccolò Tommaseo, concernenti le cose d’Italia e d’Europa, dal 1849 in poi*, vol. I, Milano, Per Francesco Sanvito, 1862.
- TOMMASEO 1872 = N. Tommaseo, *Poesie di Niccolò Tommaseo*, Firenze, Successori Le Monnier, 1872.
- TOMMASEO 1964 = N. Tommaseo, *Memorie poetiche* (a c. di M. Pecoraro), Bari, Gius. Laterza & figli, 1964.
- TOMMASEO 1968 = N. Tommaseo, *Intorno al verso del popolo greco, illirico, italiano e in generale sul numero, indagini di Niccolò Tommaseo*, in ID., *Opere* (a c. di M. PUPPO), vol. II, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 943–1125.

Prevodi s italijanskog

A) Dante (Dante Alighieri)

- BUZOLIĆ 1896 = S. Buzolić, *Bog, rod i svijet*, u Zagrebu, Tiskom Dioničke tiskare, 1896:
 ID., *Franka iz Rimini, ulomak spijeva v. Danteova „Pakla”*, *ivi*, str. 247–248.
 ID., *Knez Ugolin, ulomak spijeva XXXII. i XXXIII. Danteova „Pakla”*, *ivi*, str. 249–252.
- IVIĆEVIĆ 1878 = S. Ivićević, *Franjica Riminjska* (peti piev iz „Božanske komedije” D. Allighieria, prievod S. Ivićevića), „Vijenac”, god. 10, br. 26 (1878), str. 412–414.
- LJUBIŠA 1867 = S. M. Ljubiša, *Smrt Ugolinova*, „Dubrovnik”, god. I, br. I, str. 374–378.
- NIKOLAJEVIĆ 1845 = К. Николаєвић, *Францеска одъ Римини* (епизода изъ Дантове подземности, песма V), „Подунавка”, бр. 30 (1845), стр. 127–128.

- PRERADOVIĆ 1870a = P. Preradović, *Smrt Ugolinova*, „Vijenac”, god. II, br. 3 (1870), str. 37–38.
- PRERADOVIĆ 1870b = P. Preradović, *V. spiev Dantovog Pakla*, „Vijenac”, god. II, br. 9 (1870), str. 133–135.
- PUCIĆ 1863 = M.P. [M. Pucić], *Danteova „Frana s Rimine”*, „Zvijezda”, god. I, br. 15 (1863), str. 57.
- P...Ć 1873 = P...ć, *Pokus Prevoda, u III. pjevanju „Dante-ova Pakla”*, „Narodni list”, god. 12, br. 76 (1873), str. 3.
- STANOJEVIĆ 1928 = Данте, *Божанствена комедија* (препјевао Д. Станојевић), Београд, Савремена библиотека, 1928.
- SUNDEČIĆ 1863 = J. Sundečić, *Knez Ugolin*, „Zvijezda”, god. I, br. 14 (1863), str. 53–54.
- TREŠIĆ PAVIČIĆ 1893a = A. Trešić Pavičić, *Matelda, iz „Božanstvene komedije”* (*Očistilište*, p. XXVIII, str. 1–70, od D. Allighieria, preveo i protumačio dr. A. Trešić Pavičić), „Vijenac”, god. 25, br. 15 (1893), str. 229–230.
- TREŠIĆ PAVIČIĆ 1893b = A. Trešić Pavičić, *Sordello, ulomak iz „Božanstvene komedije”*, (*Očistilište*, pjevanje VI, od D. Allighieria, preveo i protumačio dr. A. Trešić Pavičić), „Vijenac”, god. 25, br. 18 (1893), str. 284–285.
- TREŠIĆ PAVIČIĆ 1893c = A. Trešić Pavičić, *Iz Danteove „Božanstvene komedije”* (*Očistilište*, pjevanje XXIX, preveo i protumačio dr. A. Trešić Pavičić), „Vijenac”, god. 25, br. 20 (1893), str. 316–318.

B) *Leopardi* (Giacomo Leopardi)

- CRNOGORČEVIĆ 1886b = Н.Ш. Црногорчевић, *Жуква, цвијет пустиње* (спјевао Ј. Леопарди, превео Нико Ш. Црногорчевић), „Стражилово”, год. 2, бр. 19 (1886), стр. 615–620.
- OSTOLIĆ 1884b = J. K., *Miloi pokojnici* (po G. Leopardi-u), „Hrvatska vila”, god. 3, br. 11 (1884), str. 168.
- PUCIĆ 1849a = O. Počić, *Ljubav i smàrt* (od J. Leopardi-a, iz talianskoga), „Danica ilirska”, god. 15, br. 10 (1849), str. 37–38. [u Pucić 1862, 209–213]
- PUCIĆ 1849b = O. Počić, *Na zahod mieseca* (iz talianskoga pr. O. Počić), „Danica ilirska”, god. 15, br. 17 (1849), str. 89. [u Pucić 1862, 219–221]
- PUCIĆ 1849c = O. Počić, *Na udaju svoje sestre* (od J. Leopardia, iz talianskoga pr. O. Počić), „Danica ilirska”, god. 15, br. 18 (1849), str. 97–98. [u Pucić 1862, 214–218]
- PUCIĆ 1849d = O. Počić, *Vojska talianska pod Napoleonom, ulomak Leopardijeve pjesme na Italiju*, (iz talian. pr. O. Počić), „Danica ilirska”, god. 15, br. 19 (1849), str. 105.
- ŠANTIĆ 1903 = A. Шантић, *Италију* (G. Leopardi), „Бранково коло”, год. 9, бр. 9 (1903), стр. 257–260.
- TOMANOVIĆ 1888 = Л. Томановић, *Силвију, Стражилово*, год. 4, бр. 32 (1888), стр. 502.

C) *Manconi* (Alessandro Manzoni)

- BUZOLIĆ 1896 = S. Buzolić, *Bog, rod i svijet*, u Zagrebu, Tiskom Dioničke tiskare, 1896:
 ID., *Duhovi* (iz talijanskoga, polag Manzoni-a), *ivi*, str. 166–168.
 ID., „*Božić*” (iz talijanskoga, polag Manzoni-a), *ivi*, str. 218–220.
 ID., *Zbor “Carmagnola”* (iz talijanskoga, polag Manzoni-a), *ivi*, str. 220–222.

- ID., *Ermengardina smrt* (zbor iz tragedije "Adelchi" A. Manzoni-a), *ivi*, str. 222–223.
- PRERADOVIĆ 1870c = P. P. [P. Preradović], *Peti svibnja* (oda L. Manzoni-a, ponašio P. P.), „Vijenac”, god. 2, br. 14 (1870), 209–210.
- PUCIĆ 1862 = M. Pucić, *Od kneza Aleksandra Manzonija, Crkovna: hymna „Duhovi”*, u ID., *Pjesne Meda Pucića*, u Karlovcu, Naklada tiskarskog i književnog zavoda Abela Lukšića, 1862, str. 222–227.
- SVILOVIĆ 1874 = L. Svilović, *Odi del Manzoni* (versione del Prof. L. Svilović, Cav. dell'Ordine pontif. di S. Silvestro, emerito Direttore del ginnasio superiore di Spalato), *Na priminutje Cesara Napoliuana I. (Na 5 Svibnja)*, «La Dalmazia cattolica», Anno 5, N. 33 (1874), p. 280.

D) *Petrarka* (Francesco Petrarca)

- DEŽELIĆ 1864 = Gj. D. [Đ. Deželić], *Petrarkina oda na vrutak u Vaocluse*, „Danica ilirska”, god. 18, br. 16 (1864), str. 121–122.
- OSTOJIC 1885b = [I. Ostojić], *Talijanke* (spjevao F. Petrarca, preveo *Barbarus*), „Narodni list”, god. 24, br. 7 (1885), str. 1.
- ŠANTIĆ 1902 = A. Шантић, *Сонет* (Петрарка), „Босанска вила”, год. 17, бр. 5 (1902), стр. 87.
- TOMANOVIĆ 1881 = T. [Л. Томановић], *Из тужнијех сонета (Франћешка Петрарке)*, „Јавор”, бр. 15 (1881), стр. 455–458.
- TOMANOVIĆ 1885 = T. [Л. Томановић], *Из Петраркинијех сонета*, „Стражилово”, год. 1, бр. 22 (1885), стр. 680–681.
- TRESIĆ PAVIČIĆ 1893d = A. Tresić Pavičić, *Lauri* (spjevao F. Petrarka, preveo dr A. Tresić Pavičić), „Vijenac”, god. 25, br. 23 (1893), str. 368.

E) *Drugi autori*

- CRNOGORČEVIĆ 1886a = Н.Ш. Црногорчевић, *Сатани* (спјевао G. CARDUCCI, метрични пријевод Ника Ш. Црногорчевића), „Јавор”, год. 13, бр. 8 (1886), стр. 233–238.
- OSTOJIC 1885a = [I. Ostojić], *Talijanke*, 1. (spjevao L. STECCHETTI, preveo *Barbarus*), „Narodni list”, god. 24, br. 6 (1885), str. 1.
- STANOJEVIĆ 1895 = Л. Ариосто, *Бијесни Роландо, витешки еп у 46 пјесама* (спјевао Л. АРИОСТО, препјевао српски Д. Станојевић), св. I, у Биограду, СКЗ, штампано у Државној штампарији Краљевине Србије, 1895.
- STANOJEVIĆ 1897 = Л. Ариосто, *Бијесни Роландо, витешки еп у 46 пјесама* (спјевао Л. АРИОСТО, препјевао српски Д. Станојевић), св. IV, у Биограду, СКЗ, штампано у Државној штампарији Краљевине Србије, 1897.
- STANOJEVIĆ 1957 = Т. Тасо, *Ослобођени Јерусалим* (слободно препјевао Д. Станојевић), Београд, Српска књижевна задруга, 1957.
- ŠENOVA 1874 = A. Šenoa, *Dva soneta u slavu Cvieta Zuzorićeve* (od T. TASSA, preveo ih A. Šenoa), „Vijenac”, god. 6, br. 1 (1874), str. 11.
- TRNSKI 1869 = I.T. [I. Trnski], *O groblju Hipolitu Pindemontu* (pjesma H. FOSKOLA, preveo ju I.T.), „Vijenac”, god. 1, br. 2 (1869), str. 28–32.

Biografija autora

Miša Aleksić rođen je 25. februara 1996. u Valjevu. Osnovne akademske studije na Katedri za italijanistiku Filološkog fakulteta Univerziteta u Beogradu upisao je akademske 2014/2015, a završio akademske 2017/2018. godine, s prosečnom ocenom 9,92. Dobitnik je nagrade za najboljeg studenta generacije Filološkog fakulteta koji je diplomirao u školskoj 2017/2018. godini. Tokom treće godine osnovnih akademskih studija proveo je mesec dana na Univerzitetu *L'Orientale* u Napulju, a prvi semestar završne godine OAS na Univerzitetu u Padovi u okviru programa *Erasmus+*. Master studije završio je 2019. na Filološkom fakultetu, na smeru Jezik, književnost, kultura, s prosečnom ocenom 10, odbranivši rad pod naslovom *La divisione dell'Arcadia del 1711: un'analisi dal punto di vista stilistico-metrico* (mentor: prof. dr Snežana Milinković). Tokom master studija bio je stipendista Fonda za mlade talente Republike Srbije. Doktorske akademske studije upisao je akademske 2019/2020. godine (smer: Književnost). Julia 2020. pohađao je seminar Instituta za svetsku književnost Univerziteta Harvard. Od 2019. sarađuje kao predavač na kursovima jezika Italijanskog instituta za kulturu (Istituto italiano di cultura di Belgrado), a od 2020. radi na Filološkom fakultetu, gde je 2019. izabran u zvanje istraživač-pripravnik, a u novembru 2022. u zvanje istraživač-saradnik. Novembra 2024. održao je predavanje po pozivu na Univerzitetu *L'Orientale* u Napulju. Objavio je više naučnih radova u časopisima i zbornicima u Srbiji, Hrvatskoj i Italiji i učestvovao na više naučnih konferencija u Srbiji i Italiji.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Миша Алексић

Број досијеа 201930045

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

и СЕМАНТИКА ЕПИХОВИЊИХ ОБЛИКА У ИТАЛИЈАНСКОЈ ПОЕЗИЈИ И
ЕПИХОВИ ЕКВИВАЛЕНТИ У ПРЕВОДИМА НА СРПСКИ И ХРВАТСКИ О
КРАЈА XIX И ПОЧЕТАКА XX ВЕКА^у

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 2.2.2026.

Миша Алексић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Миша Алексић

Број досијеа 201930045

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада СЕМАНТИКА ЕСТИХОВНИХ ОБЛИКА У ИТАЛИЈАНСКОЈ ПОЕЗИЈИ И ЊИХОВИ

Ментор проф. др Снежана Милиновић ЕКВИВАЛЕНТУ
ПРЕВОДИМА НА СРПСКИ
И ХРВАТСКИ С КРАЈА XIX И ПОЧЕТАК
XX ВЕКА⁴

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 2.2.2020.

Миша Алексић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„СЕМАНТИКА СТУХОВНИХ ОБЛИКА У ИТАЛИЈАНСКОЈ ПОЕЗИЈИ И ЊИХОВИ
ЕКВИВАЛЕНТИ У ПРЕВОДИМА НА СРПСКИ И ХРВАТСКИ СКАДА Х/Х⁹ И
ПОЧЕТКА ХХ ВЕКА“
која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 22.2026.

Милис Антонић

1. **Ауторство.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваће умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.