

# Prepjev Lermontovljeva soneta

---

**Bašić, Ena**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2019**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:313857>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-17**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

*Repository / Repozitorij:*

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Ivana Lučića 3  
Odsjek za komparativnu književnost

**PREPJEV LERMONTOVLJEVA *SONETA***

DIPLOMSKI RAD

Mentor:  
dr. sc. Cvijeta Pavlović

Student:  
Ena Bašić

Zagreb, 14. studenog 2019.

## Sažetak

Cilj ovog rada prepjev je Lermontovljeva *Soneta*, jedinog soneta u pjesnikovu opusu. Kako bi se odredio pristup prijevodu, prvo poglavlje posvećeno je problemima prijevoda te nudi pregled nekoliko radova koji se bave temom pjesničkog prevođenja ili prevođenja uopće (Eco, Užarević, Konstantinović i dr.). Zatim se rad, radi stavljanja izvornika kao i prepjeva u širi kontekst, osvrće na podrijetlo i položaj soneta kako uopće tako i u Rusiji i Hrvatskoj, a uzimajući u obzir učestalost, uvriježene stihovne mjere, teme i stilska obilježja. Daje se komentar recepcije Lermontovljeva pjesništva u hrvatskoj književnosti, u odnosu na njegovu prozu. Glavni dio rada bavi se analizom i interpretacijom *Soneta*, čime se utvrđuje jedinstvo forme i sadržaja ključno za rad na prepjevu te se pretpostavlja svjesno uspostavljanje relacije sa sistemom petrarkizma. Kraj rada donosi objašnjenje prepjevateljskih odluka te sam prepjev.

## Summary

### TRANSLATION OF LERMONTOV'S *SONNET*

The aim of this work is a translation of Lermontov's *Sonnet*, the only sonnet in his work. In order to determine the approach to translation, the first chapter deals with translation problems and provides an overview of several papers dealing with the topic of poetic translation or translation in general (Eco, Užarević, Konstantinović i dr.). Then, for the sake of placing the original as well as the poem in a wider context, the work looks at the origin and position of the sonnets in general, but also in Russia and Croatia, taking into account the frequency, the usual verse measures, themes and stylistic features. The reception of Lermontov's poetry in Croatian literature is commented on in relation to the reception of his prose. The main part of the paper deals with the analysis and interpretation of the *Sonnet*, in which the unity of form and content is established, which is crucial for the work of adaptation. The conscious establishment of a relation with the system of petrarchism is presupposed. The end of the paper gives an explanation of the translation procedure and the translation itself.

## Ključne riječi

*prepjev, Lermontov, sonet, romantizam, petrarkizam*

## Key words

*translation, Lermontov, sonnet, romanticism, petrarchism*

## 0. Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Pjesničko prevođenje.....	2
3. Sonet u ruskom i hrvatskom romantizmu	
a) Podrijetlo soneta.....	5
b) Rusija.....	6
c) Hrvatska .....	7
4. Recepcija Lermontova kao pjesnika u hrvatskoj književnosti.....	8
5. Analiza i interpretacija izvornika .....	10
a) Analiza .....	11
b) Interpretacija	
i. <i>Ivanovski ciklus</i> .....	15
ii. <i>Sonet</i> .....	17
iii. Tragovi petrarkizma.....	21
6. Prepjev i rad na prepjevu	
a) Prepjev.....	27
b) Rad na prepjevu	
i. Razina forme .....	28
ii. Razina sadržaja.....	30
7. Zaključak.....	33
8. Literatura.....	34
9. Prilozi .....	39

## 1. Uvod

U svojoj bogatoj pjesničkoj djelatnosti, Mihail Ūreviĉ Lermontov<sup>1</sup> sonetnoj se formi okrenuo samo jednom. Neki teoretiĉari vide osobine soneta u nekoliko pjesama koje prethode *Sonetu* (1832.) te ih Sovalin ĉak ukljuĉuje u poznatu antologiju ruskog soneta: *Zabluzdenie Kupidona* (1828.), *Groza űumit v morjah s konca v konec...* (1830.). Ovi i drugi Lermontovljevi stihovi koji prema Sovalinu podsjećaju na sonet nastali su u ranoj fazi njegova stvaralaštva, koji se drži procesom izgradnje njegove umjetniĉke individualnosti, „u znaĉajnoj mjeri kroz polemiĉko obraćanje k repertoaru suvremene i prethodeće poetiĉke tradicije“<sup>2</sup> (Ложкова 2013: 79).

Ovaj rad bit će posvećen upravo tom jedinstvenom sluĉaju, kada se Lermontov obratio sonetnoj formi. Za poĉetak ću se osvrnuti na pitanje pjesniĉkog prevođenja i izazove koje ono postavlja pred prevoditelja odnosno prepjevatelja. U trećem poglavlju izložit ću kratki pregled položaja soneta u hrvatskom i ruskom romantizmu. Ćetvrto poglavlje donosi komentar recepcije Lermontljeva pjesništva u hrvatskoj knjiűevnosti. U središnjem, petom poglavlju bavit ću se analizom i interpretacijom Lermontovljeva *Soneta* te cijeli rad zaokruűiti prepjevom i objašnjenjima prepjevateljskih odluka kao rezultatom svega o ĉemu se u radu govorilo.

---

<sup>1</sup> U radu ću u prijenosima iz ruskog pisma u hrvatsko koristiti transliteraciju sukladno normi ISO 9.1995.

<sup>2</sup> Svi prijevodi stranih izdanja su moji.

## 2. Pjesničko prevođenje

Rasprave na temu prevođenja često počinju pitanjem o mogućnosti prevođenja: o neprevodljivosti i sveprevodljivosti, o teorijskoj *nemogućnosti* i praksi koja pokazuje suprotno. Eco u svojoj monografiji o prevođenju *Otprilike isto* uspoređuje taj problem s paradoksom Ahileja i kornjače: „teorijski Ahilej ne bi trebao nikada sustići kornjaču, ali u stvarnosti (kako nas uči iskustvo) on je pretekne“ (Eco 2006: 17). Užarević polazi od antinomičnog raspona kojemu je podvrgnut svaki jezik: *jezik je sveprevodljiv*, odnosno jezik može sve prevesti, i *jezik je neprevodljiv*, odnosno jedan jezik ne može se prevesti na drugi; „...ali se sve što može biti izraženo [...] na [jednom] jeziku može izraziti i na [drugome]. Drugim riječima, ne prevode se jezici, nego tekstovi“ (Užarević 1994: 91), a iz očite mogućnosti prevođenja tekstova i proizlazi ideja svjetske književnosti.

Užarević zaključuje da je, gledano ontički, prijevod u odnosu na izvornik drugi tekst, a gledano logički – jedan te isti tekst, što se ogleda i u činjenici da prijevode potpisuje autor izvornika (za razliku od adaptacije). S time je povezana i činjenica da „izvornik nastaje kao *plod nadahnuća*, a prijevod – kao *plod volje* prevoditelja. „S time je povezana *unikatnost* (*pojedničanost, jedinstvenost*) izvornika i *mnoštvenost* (*serijnost*) prijevoda“ (Užarević 1994: 93). Ipak, mnogi prevoditelji će se složiti da je prevođenje *stvaralački* proces: upravo u koncepciji stvaralaštva Givi Gačečiladze vidi izlaz iz rasprave o prevodivosti i neprevodivosti:

Na prvi pogled čini se da prijevod stvarno nije moguć ako je prestvaranje (*воссоздание*) djela moguće jedino putem ponavljanja jedinstva forme i sadržaja, a osnovni element te forme je jezik na kome je djelo napisano. Ali iz te prividne slijepe ulice postoji izlaz: prijevod je stvaralaštvo. Stvaralaštvo zato što se u njemu ponovno izgrađuju forme i sadržaj ne fragmentarno već u jedinstvu [...] Prevoditelj mora stvoriti jedinstvo forme i sadržaja analogno originalu.

(po: Konstantinović 1981: 126)

Slično rezonira Dali Pandžikidze držeći da je prevođenje spoj umjetnosti i znanosti: prijevod se pojavljuje kao „rezultat djelovanja potencijala dvaju različitih jezika i dviju stvaralačkih energija dviju različitih individualnosti“ (Pandžikidze 1994: 87). Stvaralački dio blizak je onom sintetskom dijelu prevodilačkog rada, kojemu prethodi – ili bi svakako trebao prethoditi – analitički rad, koji je od posebne važnosti kada je u pitanju prevođenje poezije.

Ono što pjesničko prevođenje čini posebno zahtjevnim jest, između ostalog, ono što Slamnig (1981: 107) naziva *zvukovna vrijednost teksta*, pri čemu on drži da je idealno prenošenje pjesme iz kulture u kulturu nemoguće. Užarević je po tom pitanju manje odrješit,

ali također priznaje kako pjesnički prijevod „redovito čuva 'nelagodu' drugosti, tuđosti“ (Užarević 1994: 93). Ideal je pjesničkog prijevoda težnja spoju „jedan izraz – jedan sadržaj“, umjesto načela koje većinom vrijedi za druga područja prevodilaštva „dva izraza – jedan sadržaj“ (ibid.). Za razliku od uobičajene podjele na izraz i sadržaj, Eco u tekstu razlikuje *Linearno Ispoljavanje*, koje interpretiramo oslanjajući se na naše jezične spoznaje, te *Smisao* ili *Smislove teksta*, čija je interpretacija složeniji proces, a oslanja se na *informaciju o svijetu*. „Prijevod pjesničkog teksta trebao bi omogućiti da se ostvari isti 'tamo-amo' između linearnog ispoljavanja i sadržaja“ (Eco 2006: 283), a teškoće proizlaze iz toga što u poeziji, obično, izraz nameće pravila sadržaju, te sadržaj određuje brojne prisile na razini Linearnog Ispoljavanja. Važan element prijevoda je tako i *učinak*, te Eco tvrdi da je zadaća prevoditelja omogućiti čitatelju da uživa u načinu na koji je proizveden učinak.

Eco također, nakon eksperimenata sa strojnim prevođenjem u sustavu Altavista, navodi moguću definiciju pojma „idealnog“ prijevoda, osnovanu na *reverzibilnosti*: „tekst B na jeziku Beta je prijevod teksta A na jeziku Alfa ako, prevodeći tekst B natrag na jezik Alfa, dobiveni tekst A2 ima na neki način isto značenje kao i tekst A“ (2006: 56). Pri tome oprezno navodi kako je optimalan prijevod ipak onaj koji nam omogućuje „da zadržimo reverzibilnim najveći mogući broj razina prevođenog teksta, a ne nužno samo leksički dio koji se javlja u Linearnom Ispoljavanju“ (ibid.: 65). Štoviše, Konstantinović brani prevoditelje od „zluradih“ kritičara prijevoda koji vrednuju pjesnički prijevod uspoređujući ga s izvornikom (odnosno ističući ireverzibilnost): „Njima je nepoznata elementarna istina da je najgori prijevod po pravilu onaj koji, ako se ponovo prevede na jezik izvornika, najviše liči na prvobitni tekst“ (Konstantinović 1981: 124). Radi se upravo o tome da bismo reverzibilni prijevod pjesme dobili najvjerojatnije prevodeći riječ po riječ – što izuzima sve one druge razine na koje je i Eco uputio: ritam, metar, rimu, zvuk i sl.

Stoga, kao uvod u ovaj rad, potrebno je navesti i Ecovu poznatu definiciju prijevoda kao *pregovaranja*: odričemo se jednoga kako bismo dobili drugo, s težnjom da na kraju sve „strane“ u „igri“ budu zadovoljene – a te strane su izvorni tekst, empirijski autor ako je živući, odredišni tekst i kultura te vrlo često izdavačka industrija. Pa i na razini samih tekstova pregovara se između leksika, smislova, zvučanja, rime, metra. Pri tome prevoditelj snosi veliku odgovornost, koju Konstantinović sažima u rečenici: „Slab pisac govori samo u svoje ime, loš prevoditelj posuđuje svoj glas i velikim pjesnicima“ (1981: 123). Ukoliko čitatelj nije u mogućnosti čitati određenog pjesnika na izvornom jeziku, on jedini dojam stječe čitajući prijevod. Osim toga, kako ističe Užarević, znatan dio ukupne svjetske književnosti zauzima upravo prijevodna

književnost. Optimizam ulijeva činjenica da se u posljednja dva stoljeća status prevođenja i prijevoda promijenio te se „izgradila svijest o prevođenju kao osobitoj praktičnokomunikacijskoj, umjetničkoj, znanstvenoj, kulturnoj djelatnosti“ (Užarević 1994: 91), a pojavila se i profesija prevoditelja, odnosno prevođenje se prihvaća kao umijeće.

Unatoč „nelagodi“ prijevodnog teksta, završimo poglavlje o pjesničkom prijevodu u optimističnom tonu kojim i Eco zaključuje svoja iskustva prevođenja, a to je:

Proklamirana „vjernost“ prijevoda nije kriterij koji dovodi do jedinog prihvatljivog prijevoda (...). Vjernost je prije sklonost vjerovanju da je prijevod uvijek moguć ako se izvorni tekst interpretira strastveno sudionički, ako pritom nastojimo odrediti ono što je za nas dubinsko značenje teksta i sposobnost da u svakom trenutku pregovaramo o rješenju koje nam se čini najbolje.

(Eco 2006: 351)



### 3. Sonet u ruskom i hrvatskom romantizmu

#### a) Podrijetlo soneta<sup>3</sup>

Zadobivajući prve obrise kroz razvoj trubadurske poezije, sonet je zadobio konačnu formu na samom početku 13. stoljeća. Koliko nam je poznato, nastanak soneta vezan je uz dvor Fridrika II., a prvi nam poznati autor soneta jest pripadnik „sicilijanske škole“ Jacopo da Lentini. Program škole bio je usredotočen na ljubavno pjesništvo povezano složenom retorikom kakvu su njegovali trubaduri. Oblik pod nazivom „sonet“ različite tematike njegovale su i toskanska škola i slatki novi stil, ali ne nužno sonet u današnjem smislu te riječi. Nakon popularizacije soneta zahvaljujući Danteovom djelu *Vita nova* i Petrarčinom kanconijeru *Rerum vulgarium fragmenta* s vremenom su se kanonizirali takozvani *talijanski* i *engleski* oblik soneta te nešto rjeđe uvriježen *francuski*. *Talijanski* sonet sastoji se od dva katrena ukrštene ili obgrljene rime koja se ponavlja (abab abab ili abba abba) i dva terceta (cdc dcd ili cde cde); *engleski* sonet sastoji se od tri katrena ukrštene rime i zaključnog dvostiha; *francuski* oblik soneta karakteriziraju dva katrena obgrljene rime abba abba i dva terceta na tri rime, koje su tako posložene da se zapravo dobiju dvostih i katren: cc deed ili cc dede. Jedan od glavnih osobina soneta je strogost njegove forme i vjernost tradicijskom kanonu, što znači i veće iskušenje da se ta stroga pravila naruše. S vremenom su tako otvrdnule i raznolikije varijante soneta: sonet s repom, sonet s dva početka, dupli, obrnuti, itd. Osim toga, sustavno su se kroz vrijeme narušavale i metričke, kompozicijske i stilističke zadanosti. Sonet svojom malom strogo zadanom formom za mnoge je pjesnike predstavljao izazov i „nenadmašiv model harmoničnog spajanja tradicije i inovacije, ideala i njegova realnog ostvarenja“ (Федотова 1990: 8).

Sonet je postao osnovno sredstvo izražavanja ljubavnih osjećaja, ali ubrzo su se soneti pisali i na razne političke i socijalne teme. Upravo Petrarca, majstorski pokazavši široke mogućnosti soneta, popularizirao je sonet diljem Europe te su sonete pisali i L. V. de Camões u Portugalu, Lope de Vega u Španjolskoj, P. Ronsard u Francuskoj, W. Shakespeare, G. Milton, H. Spencer, W. Wordsworth u Velikoj Britaniji, W. Goethe u Njemačkoj, itd. Formirala se tradicija soneta u nekoliko varijanti zadane forme, širokog tematskog spektra (v. Федотова 1990).

---

<sup>3</sup> O podrijetlu soneta v. Novak 2004., Федотова 1990., Совалин 1983.

## b) Rusija

Ruska poezija dubokih nacionalnih korijena od početka 18. stoljeća sve je više ulazila u međuodnos s europskom poezijom. Sonet je stigao u Rusiju tek sredinom 18. stoljeća, kada je Trediakovskij predstavio prijevod na ruski jezik soneta francuskog stihotvorca J. V. de Barreauxea u popularnom priručniku *Novyj i kratkij sposob k složeniju rossijskih stihov* iz 1735. godine. Ideja Trediakovskoga bila je razrada praktički svih poetskih vrsta postojećih u repertoaru zapadno-europske književnosti, „da se i u Rusiji razvije znanost stihotvorstva, kroz koju su mnogi narodi dosegнули visoku slavu“ (Тредиаковскій 1735: 18). Od tada je sonet, uživajući periodično veći ili manji interes, postao sastavni dio ruske književnosti..

Spomenuti prijevod soneta koji je ruskoj književnosti predstavio Trediakovskij preveden je silabičkim stihom 1732. godine, a tom prigodom Trediakovski ga je preveo tonskim stihom, sačuvavši ostatke silabike. Trediakovski je držao sonet oblikom visokog stila koji se morao baviti uzvišenim temama. Poslije Trediakovskog, sonete je pisao i A. P. Sumarokov, počevši s prijevodima, ali i s vlastitim refleksivnim i domoljubnim sonetima. Sumarokov je, polemizirajući s Trediakovskim, zamjerao sonetu neprirodnost svejednako eksperimentirajući s njime, čak opjevavajući sonetom „niske“ teme i narušavajući idealnu formu. Kroz polemike Trediakovskog i Sumarokova oko soneta, izrastao je ruski sonet.

Kada govorimo o sonetu u ruskom romantizmu, Gasparov ističe kao ključan faktor orijentiranost ruskog romantizma na talijansku poeziju, što se pokazalo i na sudbini tvrdih formi. Dok su se rondo i triolet potpuno izbacili iz upotrebe, „sonet, sa svojim talijanskim podrijetlom odmah je narastao u javnom mnijenju: od salonskog predmeta zabave on je postao nositeljem istinske poezije. Među njemačkim i engleskim romanticima sonet je naveliko u modi, soneti Mickiewicza na poljskom jeziku izlaze 1826. g. u Moskvi, i upravo 1820-ih godina romantički soneti počinju se pojavljivati i među ruskim pjesnicima“ (Гаспаров 1984: 157). Na samom početku 19. stoljeća sonete pišu Deržavin, Žukovskij, Izmajlov, ali sonet u njihovom stvaralaštvu ne zauzima značajno smjesto. Dvadesetih godina sonete su pisali Katenin, Del'vig, Jazykov, Puškin, Baratynskij, Kûhel'beker i drugi, a tematika je bila širokog raspona: društvena, politička, dekabristička, temom je bila i poezija sama, a našlo se i ljubavnih soneta. Prevodili su se Petrarcini i Shakespeareovi soneti. Pjesnici tog vremena od zadane su forme uglavnom odstupali, uključujući i Puškina s njegova tri soneta, a s izuzetkom Del'viga koji je očuvao tradicionalni oblik. Oko sredine 19. stoljeća smanjio se interes za sonetnu formu. Gasparov čak zamjećuje kako su pjesnici mlađih generacija i pisali nešto više soneta, ali među njima se nije našlo primjeraka koji bi mogli poslužiti kao osnova kontinuirane tradicije. Ipak, vrijeme o

kojemu govorimo drži se zlatnim dobom ruske poezije, te Fedotova drži kako je to „vrijeme cvjetanja Puškinova genija i stvaralaštva pjesnika njegova okruženja“ te „U njihovim rukama sonet postaje instrumentom romantičke kulturne ekspanzije izvan granica osobnih nacionalnih tradicija“ (Федотова 1990: 10). Upravo u tom razdoblju stvarao je i Mihail Ūrevič Lermontov.

### c) Hrvatska

Kretanja hrvatskog sonetizma u prvoj fazi hrvatskog romantizma obuhvatio je Mirko Tomasović. Oko pola tisućljeća soneta u hrvatskoj književnosti Tomasović okvirno dijeli na četiri razdoblja. Početnu fazu, tek *obećavajuću najavu* smješta na početak 16. stoljeća, kada je u *Zborniku* Nikše Ranjine zabilježeno „pet ljubavnih sastava vidljivo ustrojenih po sonetnom modelu talijanskog podrijetla“ (Tomasović 1999: 166). Sonet se ipak nije ukorjenio u hrvatskoj lirici 16. i 17. stoljeća, a pretpostavljeni razlog tome je metrička zapreka: tada dominantan dvostruko rimovani dvanaesterac bio je neprilagodljiv sonetnom strofičkom sustavu. Drugo, prijelazno razdoblje, Tomasović vidi u književnom i nacionalnom preporodu, u prvoj fazi hrvatskog romantizma, a pojava soneta u tom je razdoblju usko vezana uz glasilo *Danicu ilirsku* (1835. – 1839.), gdje se baš na prvoj stranici desetak godina za redom pojavljuju izvorni i prevedeni soneti. Sonet se u pjesničku praksu uvodi „s preporodnim zanosom“, a prvi su soneti bili sami sebi svrhom, odnosno pisali su se kako bi se savladala zadana forma. Rakovac, Mihanović i Topalović željeli su jampskim jedanaesteracem po uzoru na talijanski obogatiti hrvatski metrički program, u kojem je prevladavao dvostrukorimovani dvanaesterac kao i deseterac koji se vezivao za usmenu tradiciju pučkih pjesama, sasvim drukčije retorike od onoga što je sonet tada pretpostavljao. Sažimajući tematski obzor Tomasović utvrđuje kako je 30-ih i 40-ih godina 19. stoljeća književni rad bio nadsvođen rodoljubnim idealima, te je i poezija služila sredstvom za promicanje tih ideala, istodobno pokazujući pjesničke mogućnosti hrvatskog jezika. Kako je pak trebalo zadovoljiti romantičarski ukus uglavnom trojezične inteligencije, tematske opcije bile su rodoljubne i ljubavne.

Treće razdoblje hrvatskog sonetizma vezano je za modernu, a istaknuti su predstavnici soneta Begović, Tresić Pavičić i Matoš. Po Matoševu uzoru nekoliko pjesnika takozvane „gričke škole“ pokazuje sklonost sonetu, kako klasičnom tako i eksperimentalnom. Kraj stoljeća u kontekstu soneta Tomasović naziva hrvatskim neosonetizmom, kada su se hrvatski pjesnici „vratili jednoj suptilnoj pjesničkoj igri i izazovu, te na taj način, možda i podsvjesno, ispravili 'aritmiju' sonetiranja u povijesti hrvatske poezije, iskupljujući onaj manjak u prošlosti, poveliku prazninu u 16., 17. i 18. stoljeću“ (*ibid.*: 168).

#### 4. Recepcija Lermontova kao pjesnika u hrvatskoj književnosti

Neosporno je da je Lermontov u nas priznat kao veliki ruski klasik, što potvrđuje i činjenica da je dio obavezne srednjoškolske literature<sup>4</sup>. Njegovo vjerojatno najpopularnije djelo na našim prostorima, roman *Junak našega doba*, broji preko deset hrvatskih izdanja dostupnih u knjižnicama. Ono na što bih se u ovom trenutku htjela osvrnuti jest ipak upitna recepcija Lermontovljeva pjesništva u hrvatskoj književnosti. Jasno je da je prijevod poezije složeniji zadatak od prijevoda proze, ali prihvaćajući se zadatka prepjeva Lermontovljeva soneta za ovaj rad, uvidjela sam da na hrvatskom jeziku ne postoji jedinstvena zbirka pjesama Lermontova – tako plodotvornog pjesnika. Tek dubljim kopanjem došla sam do otkrića *Knjige poezije* – zbirke Lermontovljevih pjesama u prijevodu Dobriše Cesarića i Grigora Viteza iz 1951. godine, dostupne u četiri primjerka (od čega tri u arhivima) u tek dvije zagrebačke knjižnice<sup>5</sup>. Knjiga sadrži trideset dvije pjesme, od kojih su neke prevedene i više puta prije toga (Vitez ih nabraja zajedno s njihovim prethodnim prevoditeljima), a dvadeset pjesama prevedeno je u *Knjizi poezije* po prvi put.

Pitanjem Lermontovljeva pjesništva u hrvatskom prevoditeljstvu pozabavio se i Badalić povodom sto pedesete obljetnice pjesnikova rođenja, u *Rusko-hrvatskim književnim studijama* 1964. godine. Badalić je ustanovio da je Lermontovljevo ime prvi u Hrvatskoj zabilježio Stanko Vraz, u književnom dopisu *Danici Ilirskoj* 1841. U tom dopisu Vraz ocjenjuje poimence njegov roman *Junak našeg doba*, ali hvali i Lermontovljevu pjesničku smjelost te ga naziva „načelnikom ruskih pjesnika“ (Badalić 1964: 216). Vraz je svoje trajno zanimanje za Lermontova pokazao ne samo prevođenjem Lermontovljevih pjesama, nego i još jednim dopisom *Kolu* 1843. godine, u kojem objavljuje pismo P. Dubrovskoga u kojemu se opet hvali Lermontovljevo pjesništvo, a govori se i o njegovoj tragičnoj pogibiji. U drugoj polovici 19. stoljeća, sve su češći prijevodi Lermontovljevih stihova: Trnski za *Vijenac* prevodi *Uznika* i *Tamaru*, nešto kasnije prevode ga Lavoslav Vukelić i Vladislav Vežić, a 1875. prevodi ga također za *Vijenac* Tomo Maretić. Osamdesetih godina 19. stoljeća *Vijenac* objavljuje samo dva Lermontovljeva prijevoda (*Anđeo smrti*, *Na smrt Puškina*), a devedesetih prijevode objavljuju zagrebačka *Prosvjeta* i zadarska glasila *Iskra*, *Smotra Dalmatinska* i *Narodni list*. „Devedesetih godina dolazi Lermontovljeva poezija do riječi u hrvatskoj prijevodnoj

---

<sup>4</sup> Lermontovljev roman *Junak našega doba* na popisu je obavezne literature za srednjoškolce u gimnazijama, kao i strukovnim školama (<https://www.srednja.hr/zbornica/objavljen-novi-popis-lektira-salinger-nestao-a-suvremenog-ni-vidiku/>).

<sup>5</sup> Prema online katalogu Knjižnica grada Zagreba <https://katalog.kgz.hr/pagesMisc/Katalog.aspx>, koji ne uključuje sveučilišne knjižnice. U zatvorenom spremištu Filozofskog fakulteta u Zagrebu postoje dva primjerka, od čega jedan oštećen.

književnosti u jednom značajnom pokušaju hrvatske slavistike toga desetljeća: *Čitanci iz slavenske i mađarske književnosti* (1896)“ (Badalić 1964: 218).

Što se 20. stoljeća tiče, objavljuje se 1904. sedam Lermontovljevih pjesama u izdanju Matice hrvatske *Iz slavenske rodbine*, pet u Andrićevoj *Ruskoj lirici od Puškina do danas* te četiri nova prijevoda Tomislava Prpića u *Izabranim djelima* Hrvatskog izdavačkog bibliografskog zavoda u Zagrebu. Još se nekoliko prevoditelja prihvatilo prevođenja Lermontova-pjesnika: Badalić, Šaul, Vitez, Cesarić,

ali opća slika što je pružaju navedeni prijevodi, ne bi se bitno izmijenila: hrvatsko prevođenje Lermontova u toku minulih stotinu i dvadeset godina u cijelosti je manje ili više slučajnog, neplanskog karaktera. Ima znatna količina upravo klasičnih pjesnikovih lirskih ostvarenja, koja su našla kasno ili nikada našeg prevodioca, dok su poneke pjesme osrednje vrijednosti našle i više prevodilaca. I možda je upravo ta neselektivnost, pored kakvoće prvih prijevoda, skrivila i to, da je stvarni odjek Lermontova u hrvatskoj stvaralačkoj lirici bio u minulih sto godina jedva zamjetan.

(*ibid.* 220)

Badalić razjašnjava taj relativno slab odjek Lermontovljeve poezije već pri prvom svom nastupu prilikama u našoj sredini, o kojima je već bilo riječi:

Vrazovo doba, kao i kasnije poilirsko razdoblje, prožeto lirikom bodrih budnica i rodoljubivih (pravaških) tirada, odvija se pod znakom našega, ma i verbalnoga nacionalnog otpora, punog stanovitog životnog dinamizma, pa je i zbog toga – psihološki gledano – našoj poeziji tih desetljeća morao biti organički stran sumorni bajronizam zadahnut mračnim osjećajem svjetskog bola i životne prezasićenosti.

(*ibid.*)

Je li se što promijenilo od vremena Badalićeva članka? Istražujući sam pronašla tek još nekoliko izoliranih prepjeva. Zanimljiviji su kajkavski prepjev *Nebasa i zvezde* u časopisu *Kaj* iz 2006. kao i oni u izdanju biblioteke Feral Tribune: *Ruski bordel muza: antologija ruske erotske, pornografske i psovačke poezije*. Zaključak je da je na hrvatski jezik i to većinom u pojedinačnim slučajevima preveden tek dio opusa Lermontovljeva pjesništva, za koje držimo da zaslužuje više pažnje te je ovaj rad prilog tome.

## 5. Analiza i interpretacija izvornika

Prije samog rada na tekstu, radi lakšeg razumijevanja navodim sonet u izvorniku a transliteracija s istaknutim naglascima usporedno sa slobodnim prijevodom soneta (riječ za riječ) nalazi se u priložima (prilog 1.).

### СОНЕТ

Я памятью живу с увядшими мечтами,  
Виденья прежних лет толпятся предо мной,  
И образ твой меж них, как месяц в час ночной  
Между бродящими блистает облаками.

Мне тягостно твое владычество порой;  
Твоей улыбкою, волшебными глазами  
Порабощён мой дух и скован, как цепями,  
Что ж пользы для меня, — я не любим тобой,

Я знаю, ты любовь мою не презираешь,  
Но холодно её молениям внимаешь;  
Так мраморный кумир на берегу морском

Стоит, — у ног его волна кипит, клокочет,  
А он, бесчувственным исполнен божеством,  
Не внемлет, хоть её отталкивать не хочет.

(Лермонтов 1954: 36)

## a) Analiza

*Sonet* Lermontova sastoji se od dva katrena s rimama abba baab te dva terceta s rimama ccd ede, što je raspored svojstven tzv. *francuskom sonetu*. A, c i e rime su ženske, dok su b i d rime muške pa su i stihovi koji završavaju ženskim rimama trinaestosložni i završavaju nenaglašenim slogom, a stihovi s muškim rimama dvanaestosložni. Dvanaesti stih dosljedno je naglašen u cijelom sonetu. Sve rime su prave. Stih soneta je šesterostopni jamb.

Ruski šesterostopni jamb nastao je po uzoru na francuski aleksandrinac. U vrijeme koje je prethodilo Lermontovu bio je najčešći stih visokog stila, ali i najrašireniji stih uopće. 1820-ih godina opala je učestalost šesterostopnog jamba, no do kraja 19. stoljeća ipak je ostao jednim od najupotrebljenijih stihova (v. Гаспаров 1984). Gasparov upućuje na novu tendenciju vezanu za ritam u ruskom romantizmu:

Vidjeli smo da je u 18. st. glavnim ciljem ruskog ritma bilo usvojiti primarni ritam stihovnih mjera – sustavu zauzimanja jakih i slabih mjesta naglašenim i nenaglašenim slogovima na osnovi prirodnih ritmičkih tendencija jezika. A onda, u prvoj trećini 19. st., dolazi do usvajanja sekundarnog ritma – diferenciranog sustava zauzimanja jakih i slabih mjesta na osnovi specifičnih ritmičkih tendencija stiha.

(Гаспаров 1984: 132)

Kako se „uho već naviknulo“ na silabo-tonske stihove, ponavljanja naglašenih slogova na svakom jakom mjestu više nisu bila potrebna: „odsutnost naglaske više se ne doima kao nelagodno odstupanje od norme, nego kao ravnopravna varijanta realizacije norme“<sup>6</sup> (*ibid.*: 133). U poeziji 19. stoljeća sekundarni ritam tako se rasprostranio na sve mjere, a „šesterostopni jamb time je zadobio veću prirodnost na štetu jasnoće“ (*ibid.*: 134). Nove alternacije u ritmu značile su češće naglaske u drugoj stopi i rjeđe naglaske u trećoj odnosno povećanu učestalost daktilske cezure i time asimetričnost polustihova. S oslabljenom cezuru dolazi i do tročlanog ustroja stiha te on postaje slobodniji u izgradnji fraza i fleksibilniji.<sup>7</sup>

Upravo ove tendencije vidimo i u sonetnom stihu Lermontova. Na nekoliko mjesta nailazimo na daktilsku cezuru: u četvrtom (Mež – du bro – dâ – šči – mi; – U U | – U U |), šestom (Tvo – ej u – lyb – ko – û; U – U | – U U |) i preposljednjem (A on – bes – čuv – stven

<sup>6</sup> Gasparov prenosi riječi Vostokova: „...možemo se tješiti... time da su naši jampski stihovi, uz pomoć prihijaja s kojima se miješaju, raznovrsniji od njemačkih, u kojima se neprestano ponavljaju čisti jambovi“ (Gasparov 1984: 133).

<sup>7</sup> Gasparov ističe i tu zanimljivost, da se isti proces odvijao paralelno u francuskom dvanaestercu: zajedno s klasičnim dvočlanim aleksandrincom javlja se „romantički“ tročlani. Gasparov tvrdi kako se definitivno ne radi o utjecajima francuske književnosti na rusku ili obratno.

– nym; U – U | – U U | ) stihu, dok je najvećim dijelom ipak sačuvan naglašen stih na jakom šestom slogu. Dok su tek četiri stiha čisto jampski (2., 3., 8 i 12.), u ostalim stihovima jamb se postiže pomoćnim naglascima. Ipak, čitanje tih mjesta naglašeno stvara izrazito neprirodan dojam i otežava jasnoću. Za primjer uzmimo prvi stih: „Â pamâtû živu s uvâdšimi mečtami“, čiji su stvarni (u standardnom govornom jeziku) naglasci na drugom, šestom, osmom i dvanaestom slogu:

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.
U	–	U	U	U	–	U	–	U	U	U	–	U
Â	pam-	ât-	û	ži-	vu	s uv-	âd-	ši-	mi	meč-	ta-	mi

dok bi na jakim mjestima naglašeni postali i četvrti i deseti slog, te bismo čitali „pam – ât – jû“, što bi značilo dva naglašena sloga unutar jedne trosložne riječi, što je dakako, neprirodno i gotovo neprihvatljivo; ili „s uv – âd – ši – mi“, gdje dva naglasaka unutar jedne četverosložne riječi zvuče izrazito pjevno. Iako su u nekim stihovima pomoćni naglasci *prolazni*, odnosno pojavljuju se na mjestima gdje ne izazivaju odbojnost u tolikoj mjeri, slično je u većini slučajeva. Stoga, vraćajući se na Gasparova, dolazimo do zaključka da se ne radi o računanju na pomoćne naglaske, ali niti o odstupanju od norme, nego o ravnopravnoj varijanti realizacije norme. Jamb čvrsto zadaje arhitektoniku pjesme te ga čujemo i u onim slučajevima kada neka jaka mjesta ostaju nenaglašena.

Sonet počinje svečanim elegičnim tonom. Prvim stihom, kao odjeci početnog „ja, ponavljaju se naglašeni „a“, a jednoličan ritam u skladu je sa sjetom lirskog subjekta. U drugom katrenu ritam također prati pjesnikove osjećaje: kada govori o izgledu svoje ljubljene, i utjecaju koji ona ima na njega, ritam kao da se ubrza od uzbuđenja: na četverosložnoj riječi kojom počinje sedmi stih „poraboščĕn“ riječ se brzo zakotrlja jer je naglasak tek na četvrtom slogu, i onda kao da poskakuje na svakom drugom slogu: „-ščĕn moj duh i sko-van kak ce pja mi“, da bi se resko zaustavio na samom kraju drugog katrena: stanka je označena dvostruko – i zarezom i crticom, a nakon nje pjesnik se iz svojih snova vraća u nemilu stvarnost, u kojoj mu ljubav nije uzvraćena („â ne lûbim toboj“). Daljnji uravnotežen ritam opet se uzburka u prvom stihu drugog terceta. Nakon prvog terceta s pretežitom trosložnim riječima i s četiri naglasaka po stihu te prozne intonacije izazvane prebacivanjem („stoit“), u 11. stihu, koji govori o ponašanju mora, riječi su kraće (jednosložne i dvosložne osim zadnje riječi koja je trosložna); naglasaka je šest, odnosno naglašen je svaki drugi slog, i to tako što svaka od tih kratkih riječi završava



naglaskom, što stvara napetost, stalnu uzlaznu putanju, gradaciju, riječju – uzburkanost. Zadnja dva stiha vraćaju se svečanijem tonu postignutom ponavljanjem naglašenog „o“ te duljim i „težim“ riječima („besčuvstvennym“, „božestvom“, „ne vnemlet“). Kako analiza asonance ukazuje na *otežavanje* zvuka od ponavljanja otvorenijih i svjetlijih *a* i *e* na početku prema zatvorenijim i ozbiljnijim *u* i *o* u zadnjim strofama, tako analiza aliteracije također ukazuje na svojevrsan prijelaz s mekoće suglasnika pri opisivanju pjesnikove ljubavi, prema tvrdoći izraženoj osobito u zadnjoj strofi (tek 10 omekšanih suglasnika, naspram 21 u prvoj strofi) posvećenoj opisu mramornog idola, čvrstog i hladnog, što ide u prilog jedinstvu forme i sadržaja.

Oba katrena zatvorene su i zaokružene sintaktičke cjeline, rime su raspoređene po uzorku abba baab, što je malo i ne odveć značajno odstupanje od tradicionalnijeg rasporeda po kojem bi drugi katren ponovio raspored prvog katrena. Do značajnijeg odstupanja dolazi na prijelazu između terceta, ali uvjetno rečeno. Radi se o prebacivanju: „Tak mramornyj kumir na beregu morskome // Stoit, – u nog ego volna kipit, klokočet“. S druge strane, radi se ipak o prebacivanju među tercetima što nije „prekršaj“ kakav bi bilo prebacivanje iz katrena u tercet. S druge strane, i sintaktički ustroj i raspored rima upućuju na povezanost prva dva stiha prvog terceta, a treći stih pripajaju drugom tercetu, čime se stvara raspored cc dede (umjesto ccd ede):

Ja znaû, ty lûbov' moju ne preziraeš',  
No holodno eë moleniâm vnimaeš';

Tak mramornyj kumir na beregu morskome  
Stoit, – u nog ego volna kipit, klokočet,  
A on, besčuvstvennym ispolnen božestvom,  
Ne vnemlet, hot' eë ottalkivat' ne hočet.

Ovako promatrano, prebacivanje „stoit“ ne dolazi do izražaja u tolikoj mjeri kao u prvotnom ccd ede rasporedu, ali ipak utječe na ritam, kako je već navedeno. Osim toga, kako navodi Grossman, „terceti se drže jednom strofičkom jedinicom, to jest dopušteno je tematsko i sintaktičko stapanje među njima“ (Гроссман 1923).

Veći „prekršaj“ nad zakonima soneta Lermontov čini ponavljanjem punoznačne riječi u tercetima<sup>8</sup>: glagol „внимать“ javlja se u dva oblika. Prvi put na kraju desetog stiha u drugom licu jednine „vnimaeš“, a drugi put na početku zadnjeg stiha „ne vnemlet“. U suvremenim

<sup>8</sup> Boileau o sonetu u *Pjesničkom umijeću*: „Iz te pjesme svaku slobodu protjera: / Od njega bi propisan ritam joj i mjera, / zabrani da u njoj slabog stiha bude, / da se iste riječi povratit usude“ (Boileau 1999: stih. 89 – 92)

rječnicima uz dotični glagol stoji „*устар. поэм.*“, odnosno napomena da je riječ zastarjela i poetična, tj. svojstvena književnom stilu.

Kako sonet u cjelini ne predstavlja sukob s tradicijom niti na formalnoj niti na sadržajnoj razini, ovaj postupak teško se može držati namjernim odstupanjem od pravila. Ipak, ovo ponavljanje sigurno nije bila slučajnost. Pogledajmo još jednom kontekst u kojem se dotična riječ pojavljuje.

9 Я знаю, ты любовь мою не презираешь,  
10 Но холодно ее молениям *внимаешь*;  
(...)  
13 А он, бесчувственным исполнен божеством,  
14 *Не внемлет*, хоть её отталкивать не хочет.

Dakle prvi put obraćajući se voljenoj „ja znam, ti ne prezireš moju ljubav / ali hladno se odnosiš prema njenim molbama“. Drugi put, u kontekstu idola s kojim uspoređuje voljenu „on, ispunjen bezosjećanim božanstvom / ne sluša, ali ga ne želi ni odgurnuti“. Ovaj postupak upotrebe istog glagola za opis (izostanka) odnosa adresata prema subjektu kao i kipa prema moru možemo shvatiti kao pojačavanje usporedbe, čak *izjednačavanje* djeve i mramornog idola u svijesti lirskog subjekta.

## b) Interpretacija

### i. *Ivanovski ciklus*

Sonet koji je predmet ovog rada danas se drži dijelom tzv. *Ivanovskog ciklusa*, opusa mladenačke ljubavne poezije Lermontova iz razdoblja 1830. – 1832. (prema istraživanjima Ejhenbauma i Andronikova; v. Аринштейн, Щемелева 1981.). Pjesme dotičnog ciklusa posvećene su, kako je pretpostavio Nejman a potvrdio Mahlevič, Nataliji Fedorovnoj Ivanovoj. Neki od stihova naslovljeni su njenim inicijalima poput *N. F. I...voj*, *N. F. I.*, *Romans za I...*, a neke su istraživači naknadno pripisali istom adresatu, pa se tako u *Ivanovski ciklus* do danas upisivalo do četrdesetak različitih pjesama. Ivanovoj je tako posvećen i *Sonet*, ako je vjerovati *Lermontovskoj enciklopediji*.

Nataliâ Fëdorovna Ivanova, kći moskovskog dramaturga F. F. Ivanova, udala se početkom tridesetih godina za N. M. Obreskova, a poznata je činjenica da je 1830. – 1831., sa svojih 16 godina Lermontov bio zaljubljen u Ivanovu, očaran njezinom nježnošću i ljubaznošću, da bi ga ona ubrzo povrijedila svojom hladnom distanciranošću, a onda i udajom za drugoga (v. ЛЭ: s.v. *Иванова, Наталья Федоровна*). Dio stihova iz spomenutog ciklusa, nastao za vrijeme zaljubljenosti i vjerojatno za vrijeme trajanja njihove kolike-tolike bliskosti, nadahnut je nježnim ljubavnim osjećajima (*N. F. I...voj*, *Romansa za I...*), a drugi dio bavi se motivima obmane, prijevare, prijekora upućenih adresatu zbog nepravde i osjećajima s kojima se bori lirski subjekt (*K\**, *Izmučennyj toskoju i nedugom...*).

Ove nam se informacije, kao kontekst nastanka *Soneta* mogu pokazati vrijednima u daljnjoj interpretaciji. Iako smo svjesni razlike između pjesnika i lirskog subjekta, uzet ćemo u obzir upravo kontekst romantizma s njegovim osobitim odnosom prema pjesništvu kao i svojstvo *samoponavljanja* (*самоповторенуи*) općepoznato za Lermontova<sup>9</sup>.

Kako kaže Bogdan,

Prema jednome od osnovnih i davnašnjih uvida književne teorije lirski je subjekt, baš poput pripovjedača u narativnom tekstu, načelno nedopustivo izjednačiti s autorom, iz jednih razloga u fikcionalnom, a iz drugih opet u nefikcionalnom ili autobiografskom tekstu. Dok je teorija pripovijedanja odavna usvojila takvu spoznaju o pripovjedaču, analize lirskih pjesama duže su, naročito kod nas, bez opreza izjednačavale empirijskog autora s tekstualnim subjektom, osobito kad je potonji bio artikuliran u prvom licu jednine. Razlog takvu teorijskom zaostajanju ili zanemarivanju činjenice o fiktivnosti, odnosno o proizvedenosti, načinjenosti

---

<sup>9</sup> O samoponavljanju kod Lermontova v. прг. Акимова, Ермоленко 2017.

zapisana književnoga iskaza valja tražiti u utjecaju neoromantičarskih shvaćanja lirike, koja su ispovjednost smatrala konstitutivnim svojstvom lirske pjesme i olako proširivala nadležnosti prvog lica jednine na područje izvantekstnoga.

(Bogdan 2012: 28)

Ali Bogdan isto tako ističe kako „pristup pjesmi preko problema lirskoga subjekta ne mora značiti antikonkretualizam ili antipsihologizam“ (*ibid.*: 29). Činjenica je da je upravo za epohu romantizma karakterističan ulazak „elementa subjektivnog u književno stvaralaštvo, pogled na književnost kao na izražavanje osjećaja, izražavanje ličnosti pjesnika“ (Жирмунский 1996: 396). Štoviše, „...estetika romantizma, stopivši je s teozofskim mitologem o samorefleksiji ili samootkrivanju božanstva u Njegovoj tvorevini, konstantno je projicirala taj mitologem na umjetnost kao autorefleksiju umjetnika. Interpretacija stvaralaštva kao gotovo biblijskog odraza autora temeljito se ukorjenila u 1830-im godinama“ (Вайскопф 2012: 105) – upravo u vrijeme nastanka *Soneta*. Stoga ćemo se, uzevši u obzir kontekst Lermontovljeva stvaralaštva i životnih okolnosti, voditi time da, iako „[p]ripadnost književnoga djela pismenoj kulturi zauvijek odvaja autora od njegova iskaza“ (Bogdan 2012: 46), istovremeno „[s]va je lirika donekle i ispovjedna i impersonalna. Pjesnik je u govoru i prisutan i odsutan zbog uzurpacije pisma, i mnogo je plodonosnije slijediti međuovisnost tih dvaju impulsa koji aktiviraju lirsko ja nego ostati unutar granica naših sigurnih, ali uskih, žanrovskih predrasuda“ (Meyer 1989: 134). Odnosno, kako kaže Užarević, „iako realnost lirskoga Ja nije prirodna, nego umjetna i umjetnička, ona samim tim nije manje realna. (U tome bi se smislu moglo reći da je *lirika*, pogotovu ona romantičkoga tipa, najrealističniji književni rod!)“ (Užarević 2006: 11).

## ii. Sonet

Lirski siže soneta gradi se na situaciji nesretne zaljubljenosti lirskog subjekta i njegove nemoći naspram rezerviranosti ljubljene, pri čemu je u središtu doživljaj lirskog subjekta. Prvi katren formulira *tezu*: jedino sjećanje na lik njegove drage drži lirski subjekt na životu („Я памятью живу“). Ona mu se priviđa u njegovim romantičarskim noćnim vizijama koje ga muče („Виденья прежних лет толпятся предо мной, / И образ твой меж них“). On dakle živi u mašti, sanjarijama i opsesivno razmišlja o prošlosti. To nam ukazuje na neki značajan trenutak u prošlosti, koji se u samom sonetu ne objašnjava te stoga na neki način kontekstualno otvara sonet. S obzirom da stihovi soneta upućuju na sadržaj koji je čitatelju nepoznat, uzimajući u obzir kontekst *Ivanovskog ciklusa* (s kojim sonet možemo povezati na više mjesta, o čemu će biti riječi) i biografiju samog autora, pretpostavljamo da su sjećanja u kojima lirski subjekt još jedino živi, upravo sjećanja na trenutke u kojima je osjetio naklonost (bilo i prijateljsku) one kojoj je pjesma posvećena. Lik ljubljene prvi put nam je predstavljen u usporedbi s blistavim mjesecom na noćnom nebu, što doprinosi izgradnji lika ljubljene kao gotovo bestjelesnog i duhovnog – u svijesti lirskog subjekta. Svjetlost njezina lika kontrastira njegovu „mračnom i oblačnom“ umu: „И образ твой меж них, как месяц в час ночной / Между бродящими блистает облаками“.

Drugi katren pobliže dočarava odnos lirskog subjekta i objekta njegove zaljubljenosti, i to kroz metaforičko *ropstvo*: „Мне тягостно твое владычество порой; / Твоей улыбкою, волшебными глазами / Порабощён мой дух и скован, как цепями, / Что ж пользы для меня, — я не любим тобой“. Nasuprot prvoj strofi na temelju koje se može pretpostaviti i da je *ona* olakšanje njegovih patnji, sada je utvrđeno da je ljubav neuzvrćena i da je upravo *ona* uzrok patnji lirskog subjekta. Lirski subjekt nemoćan je pred prekrasnim očima i osmijehom svoje ljubljene<sup>10</sup>. Ovo je također jedini trenutak u sonetu u kojem opisuje vanjštinu svoje djeve, stoga su znakoviti upravo motivi očiju i osmijeha. Od cijelog stasa i detalja kojima se zaljubljenik može diviti (poput kose, usana, kože, obrva, grudi), oči i osmijeh čine se najmanje „fizičke“, odnosno predstavljaju prije „ogledalo duše“ nego predmet fizičke privlačnosti. Štoviše, „okovan“ je *duh* lirskog subjekta, njegovo nefizičko. „Neprizemnost“ svoje ljubavi pjesnik opjevava i u drugim pjesmama *Ivanovskog ciklusa* (npr. *Болезнь в груди моей и нет*

<sup>10</sup> Sličan splet motiva i epiteta pronalazimo u još jednoj pjesmi *Ivanovskog ciklusa*: „К чему волшебною улыбкой / Будить забвенные мечты?“ (Лермонтов 1989: 199; isticanje moje) – isti epitet „volšebnuyj“ združen je s osmijehom djeve u kontekstu sadašnje patnje zbog sjećanja na sretniju prošlost, a ti stihovi nastali su iste godine kad i *Sonet*. U drugoj pak fazi on se istih tih očiju i osmijeha odriče: „я свободы / Для заблужденья не отдам; / И так пожертвовал я годы / Твоей улыбке и глазам, / И так я слишком долго видел / В тебе надежду юных дней“ (Лермонтов 1954: 21; isticanje moje).

*мне исцеленья...*), koristeći sličan leksik i motive koje prepoznajemo i u *Sonetu*, stoga smo otvoreni za mogućnost da jedni stihovi mogu služiti boljem razumijevanju drugih – osobito kad se radi o Lermontovu, „pjesniku samoponavljanja“.

Svoju ljubav, dakle, lirski subjekt uzdiže na duhovnu razinu. Antiteza je sadržana u tome da se ljubav, koja je u prvom katrenu ono što drži lirski subjekt na životu, u drugom katrenu otkriva kao uzrok patnji. Dok prvim katrenom vlada romantično raspoloženje koje nefizički lik djeve obavijen u košmarne sanjarije uzdiže u nebo, drugi katren težinom lanaca i okova prizemljuje to raspoloženje. Drugi katren završava pasivnom konstrukcijom: „я не любим тобой“. Ista stvar mogla je biti izražena neutralnim „ты не любишь меня“ („ti me ne voliš“), no odabirom pasiva, odnosno *trpnog glagolskog stanja*, pojačava se podređeni položaj lirskog ja naspram lirskog ti.

Sljedeća dva stiha vezana parnom rimom predstavljaju obrat u kojem dobivamo novu informaciju o odnosu između lirskog subjekta i objekta njegove ljubavi: „Я знаю, ты любовь мою не презираешь, / Но холодно её молениям внимаешь;“. Zaljubljenik se dakle nalazi u položaju nepogodnijem nego što se činilo u početku. Iako njegova ljubav nije uzvraćena, ostavljen mu je prostor za nadu, što dodatno pojašnjava „okove“ iz prethodne strofe i daje im dodatnu težinu. Ona ga je vezala svojom nedefinitivnom reakcijom: ne odbija ga, ali ga i ne prihvaća.

Novina obznanjena u obratu razrađena je u posljednja četiri stiha, u obliku usporedbe zasnovane na kontrastu: „Так мраморный кумир на берегу морском / Стоит, — у ног его волна кипит, клокочет, / А он, бесчувственным исполнен божеством, / Не внемлет, хоть её отталкивать не хочет“.

Analogija *lirski subjekt – more/morski val* značajna je u širem kontekstu Lermontovljeva stvaralaštva. Upravo u ranom periodu (1828. – 1832.) morski je pejzaž česta pojava Lermontovljeve lirike, i najčešće „more simbolizira ljudski život i strast“ (Нахапетов 1999: 16). Uz nepreglednost, tajanstvenost i dubine mora često se javlja i motiv vala kao dio romantičke simbolike.

Sukladno lingvističkim istraživanjima poetskog jezika Lermontova, objavljenim u Lermontovskoj enciklopediji, u Lermontovljevim pjesmama riječ „ocean“ susreće se 19 puta, riječ „bura“ [буря] 8 puta, riječ „more“ [море] 101 put, a riječ „val“ [волна] 172 puta. Na popisu tisuću najčešćih riječi iz Lermontovljeva leksikona, riječ „val“ nalazi se po svom rangu

učestalosti na četvrtom mjestu, poslije riječi koje odražavaju geografske pojmove, kao što su „nebo“ [небо], „zemlja“ [земля] i „gore“ [горы].

(Стельмах 2012)

Stel'mah ističe kako, osim uobičajenih romantičkih epiteta koji se javljaju uz motiv vala, Lermontov valovima pridaje detaljniju karakteristiku, opisujući njihovo kretanje, ali gradeći i njihovu *zvučnu sliku* (v. Шанский 1990), kao što je slučaj i u *Sonetu*, iako je u tom slučaju valu posvećen tek dio stiha: „у ног его волна кипит, клокочет“. Već je bilo riječi o ritmu koji proizvode naglasci na svakom drugom slogu ovih „praskavih“ riječi: Dojam osim naglasaka proizvodi i kumuliranje praskavih šumnika (*взрывные*) „p“, „t“, „k“<sup>11</sup> i afrikata „č“. Možemo reći da i sljedeći stih, sadržajno vezan uz mramorni idol – „А он, бесчувственным исполнен божеством“ – oponaša šum koji proizvodi povlačenje vala s obale, šumnicima (*шумные*) „s“, „š“, „ž“ i „č“, kojih je ukupno 6 u dotičnom stihu. Zvučna slika posljednja četiri stiha može se opisati ovako: nakon smiraja („стоит“) dolazi do gradiranja dinamike, da bi se onda opet „opustila“ – poput vala koji je zapljusnuo žal i onda se povukao uz šum. „Uzburkanost“ zvučne slike tog stiha priprema prethodna pjesnička slika, vezana za statični kip. Prebacivanjem riječi „стоит“ kojom završava sintaktička cjelina započeta u prethodnom stihu, nakon koje slijede i zarez i crtica (dakle pojačana pauza), ostvaruje se nagla stanica – trenutak tišine. Upravo u toj tišini sadržano je ključno svojstvo lirskog objekta – rezerviranost, ravnodušnost, *bezglasnost* (Ложкова), kontrastna buci koju proizvodi val. Ovaj kontrast pokazuje se kao jedna od ključnih tema soneta.

Svijest ljubljene u pjesmi posredovana je lirskim ja; sonet ne otkriva konkretne radnje, misli ili osjećaje adresata, nama se otkriva samo svijest lirskog ja: „Ja znam, ti ljubav moju ne prezireš“ – ona ostaje *bezglasna* i *nepomična*. Sve radnje adresata svedene su na ne-radnje: „я не любим тобой“, „ты не презираешь“, „холодно внимаешь“ (što je drugim riječima – *не внимаешь*). Čak i kada kaže „Твоей улыбкою, (...) / Порабощен мой дух“, subjektom se javlja *moj duh*, a osmijeh i oči ljubljene u službi su sredstva. Tako se na neki način očituje proturječnost: lirsko *ja* podređeno je i trpi u odnosu na *ti*, a istovremeno se na suptilnijoj razini iščitava da tu podređenost ipak proizvodi *ja*. Ovakav status lirskog ja ide u prilog teorijama o egoizmu Lermontovljeva pjesništva: „U svim Lermontovljevim ljubavnim temama glavni interes ne pripada ljubavi ni ljubljenomu, nego ljubećemu 'Ja' – u svim njegovim ljubavnim činovima ostaje nerazgrađen talog trijumfalna, iako možda i neosviještena, egoizma“ (Solov'ev 2002: 335-336). Osim toga, vidjeli smo da adresat svojom *neaktivnošću* utječe na *ja* te iz toga

---

<sup>11</sup> I „g“ na kraju riječi „ног“ zbog obezvučenja na kraju riječi čita se kao “k”.

i proizlazi njezina sličnost s kipom (a ne samo iz slikovite asocijacije s hladnokrvnošću). Bezglasnost i nepomičnost (izostanak djelovanja, reakcije) sažeti su u onom trenutku tišine, pauzi koja nastaje poslije postupka prebacivanja – „stoji“. I sinaktički i semantički tijek, takoreći, zaustavlja se u trenutku kada je kip postavljen nad more („стоит“). Njegova *statičnost* i na semantičkoj i na zvučnoj (odnosno ritmičkoj) razini suprotstavljena je *kretanju* i *zvučnosti* valova, njegova uspravnost i uspostavljenost (vertikala) suprotstavljene su rasprostrtosti, nepozicioniranosti i besciljnosti morskih valova (horizontala), a koji predstavljaju položaj lirskog subjekta u svijetu pjesme (i Lermontovljevog stvaralaštva uopće).

Užarević u analizi lirskog ja u Lermontovljevu pjesništvu, a na primjeru pjesme *Jedro*, donosi zaključak o *nepozicioniranosti* i *nepripadnosti* lirskog ja, u što se, kako smo vidjeli, uklapa i *Sonet*. U odnosu na ti – Ja je nepozicionirano, „*ni ovdje ni tamo*“ (v. Užarević 2006), ni prihvaćeno ni odbijeno te iz toga proizlazi napetost koja se krajem soneta ne razrješava, a lirsko ja ostaje rastrzano nesigurnošću i proturječnostima koje proizlaze iz izostanka komunikacije. I inače uz temu usamljenosti i otuđenosti Lermontov veže motiv vala, u romantičarskom sjedinjenju prirodne stihije s duševnim previranjima (*Моряк, Графине Ростопчиной*).

Lermontovljev romantički lirski junak općenito nailazi na nerazumijevanje i usamljenost među ljudima, a ta usamljenost poprima razne oblike: od nesretne ljubavi do otuđenosti čovjeka u svijetu (*Дума, И скучно и грустно*) i on se buni upravo protiv pasivnosti društva (Печально я гляжу на наше поколение! / (...) под бременем познания и сомнения, / В бездействии состарится оно.“ (Лермонтов 1954: 113)), žali nad ljudskom škrtosti u izražavanju osjećaja („Мы жадно бережем в груди остаток чувства – / Зарытый скупостью и бесполезный клад.“ (*ibid.*: 114)), žudi za bliskošću (*Демон*). U koncepciju takva položaja lirskog junaka u svijetu uklapa se i lirski junak *Soneta*. Pokazuje se, dakle, da u *Sonetu* lirski subjekt više nego za uzvraćenom ljubavlju žudi za bilo kakvim odgovorom koji bi ga izbavio iz svijeta bezglasnosti u koji ga je u ovom slučaju stavila ljubljena žena. Svojom ravnodušnošću i izostankom odgovora ona uopće ne odaje priznanje njegovim osjećajima, te Ložkova zaključuje da „[o]snovom drame postaje ne uzvraćanje romantičnih osjećaja (što bi bilo sasvim u duhu kanonske tradicije), nego nijemost duše ljubljene kao jedno od pojedinačnih izraza nijemosti svijeta, u kojemu živi i pati junak“ (Ložkova 2013: 84).

Ložkova također uočava kako, iako je *obrat* ostvaren, „nema prave sinteze koja bi donijela razrješenje dijalektičkog proturječja među dvama duševnim stanjima, o kojima se



govori u katrenima“ (*ibid.*: 83). Naprotiv, usporedba kojom sonet završava odaje *protest duše*, gorki pokušaj izazova krivnje – ili bilo kakve reakcije – u adresata.

### **iii. Tragovi petrarkizma**

Uzevši sonet u cjelini ili izdvajajući pojedine njegove dijelove, asocijacije koje izaziva na tradiciju petrarkističkog soneta vrlo su sugestivne.

Prema T. V. Âkuškoj (2005.) i I. A. Pilščikovu (2006.), u kontekstu Rusije termin *petrarkizam* možemo shvaćati tek kao uopćeni izraz za različite oblike utjecaja Petrarčina stvaralaštva i biografije na ruske pisce i pjesnike. Petrarkizam u smislu onoga što on znači za Europu – oponašanje stila, jezika, i slično – nije bio svojstven ruskoj književnosti (osim iznimnih slučajeva npr. Batûškova).

Tek u drugoj polovici 18. stoljeća dolazi do upoznavanja ruske publike s imenom talijanskog pjesnika. Pri čemu, kako talijanski jezik nije bio blizak ruskoj kulturi kao francuski, s Petrarcom su se upoznavali nerijetko posredovanjem francuskih prijevoda. Interes za Petrarca ipak nije bio značajan do samog kraja 18. stoljeća, kada se sve češće počinju tiskati prijevodi iz Petrarčina kanconijera, u pravilu vrlo slobodni. Najčešći stih u prijevodima Petrarce bio je šesterostopni jamb, sve do Katenina koji je uveo peterostopni jamb kao najbliži ekvivalent talijanskom endekasilabu. Kako kaže Âkuškina, „Petrarka ulazi u rusku književnost u vrijeme kada njome ovladavaju etika sentimentalizma i predromantizma, i posve se podčinjava njihovim zakonima“ (Якушкина 2005: 31), odnosno, pjesnici odabiru za prijevod one pjesme koje mogu doživjeti kao svoje, pa se tako većinom biraju stihovi koji sadrže bol, melankoliju, suze, bježanje u prirodu i slična raspoloženja. Romantici su pak skloniji Danteu nego Petrarci: „Puškin je [...] birajući između Dantea i Petrarce, preferirao Dantea. Takav odabir bio je u suglasju s epohom romantizma: ako su teoretici klasicizma s poteškoćama prihvaćali Petrarca i kategorički ne priznavali Dantea, onda su romantici počeli s priznavanjem obojice da bi na kraju odbacili pjesnika Laure u ime tvorca 'Božanstvene komedije'“ (Пильщиков 2006: 26).

Lermontov je dakle odrastao i stvarao u vrijeme porasta interesa za Petrarcom i sve češćih prijevoda njegove poezije i proze. O konkretnim tragovima petrarkizma odnosno „slatkog stila“ u Lermontovljevoj lirici govori V. E. Vacuro, istražujući utjecaj Lermontovljevih učitelja, Raiča i Batûškova – „predvodnika 'talijanskog utjecaja' u ruskoj književnosti 1820-ih godina“ (Вацуро 1985: 86) – na izraz Lermontova:

U tom poetskom stilu, koji smo više označili kao „slatki stil“, „neo-petrarkizam“, zaista se otkrio utjecaj Petrarke, kao i drugih izora, sve do grčke antologije. No, treba imati u vidu da on nije pripadao samo „školi Raiča“, nego je zahvatio u većoj ili manjoj mjeri cijelu generaciju 1830-ih godina [...]. U školi Raiča, on se svjesno kultivirao kao stil idealne poezije [...], galantno-pastoralne poezije... [...], koji već pripada prošloj poetskoj epohi. [...] Lermontov je prošao tu školu kao prvu etapu književnog obrazovanja; i slično kao Tûtčev, morao ju je prevladati u procesu individualnog poetskog razvoja.

(Бауыро 1985: 86-87)

Stoga ćemo ona mjesta Lermontovljeva soneta koja prepoznajemo kao petrarkistička u ovom slučaju nazvati tek mogućnošću odjeka Petrarce i njegovih sljedbenika, uzevši u obzir i činjenicu da je Lermontov u originalu čitao francusku, njemačku i englesku književnost, i bio dobro upoznat s europskom književnošću uopće. Također ćemo prihvatiti mogućnost mladenačkog ugledanja na uzore (npr. Batûškova) koji su svojedobno njegovali slatki novi stil.

Već prvim katrenom ovladava raspoloženje karakteristično petrarkizmu: priviđenje lika ljubljene u noćnim vizijama, sanjarenje o nedostižnoj ljubljenoj, uzdizanje njezine slike, pa i antiteza svjetlost – tama.

Posebno je karakterističan motiv svojstven kako petrarkistima tako i trubadurima i dolcestilnovistima na koje se ugledao i sam Petrarca<sup>12</sup> – motiv ljuvenog ropstva iz drugog katrena *Soneta*. Kao što su Lermontovljeva lirskog junaka djevine oči *okovale*, tako i u Petrarce oči imaju tu strahovitu moć:

e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto  
da' duo begli occhi che legato m'anno;

(Petrarca 2003: 90)

Kad su moje usne zadrhtale nijeme  
A njene me oči svezale ko roba

(prev. Frano Čale<sup>13</sup>)

Motiv ljuvenog ropstva ponavlja se i u drugim sonetima, npr.: III („kad uhićen sam, a da nisam znao; / tvog oka, gospo, svezашe me krasi“), LXII („Gospode, ljeto jedan'esto brojim

---

<sup>12</sup> „Što se tiče starijih slojeva evropske književne tradicije prisutnih u *Kanconijeru* (trubadurski, stilnovistički, antički), čini se ipak da je Petrarca, zahvaljujući i svojoj velikoj popularnosti, za dobar dio renesansnih pjesnika figurirao kao jedini izvor svega što se pojavljuje u njegovoj zbirci“ (Bogdan 2012: 84).

<sup>13</sup> Cit. po: Solar 2009.

/ da podvrgnut sam jarmu preveć krutu“), CXXXIV („Ja njen sam uznik, lance mi meće, / ne drži me svojim, a kruto me veže“) (Petrarca 2003: 39, 95, 131).

Situacija iz potonjeg primjera podsjeća na onu iznesenu u obratu *Soneta* nastalog petstotinjak godina poslije: „niti me odbija, niti mi uzvraća ljubav“. Sonet je baziran na antitezama kojima pjesnik dočarava gorko-slatko stanje u kojem se nalazi, upravo jer ga gospa „nit' drži, nit' pušta“, te je u zadnjem stihu otvoreno zbog toga opominje: „za ovo stanje, vi ste, gospo, kriva“. Dakako, u Petrarčinu slučaju njegova gospa kriva je samo pasivno, odnosno u njegovu slučaju konvencija ne pretpostavlja mogućnost uzvraćene ljubavi niti se takav odgovor očekuje. Ona je kriva samo time što ga je njezina ljepota opčinila. Ipak, sličan je način izlaganja nemoći u takvoj situaciji i korištenje antiteza.

Ja njen sam uznik, lance mi ne meće,  
Ne drži svojim, a kruto me veže;  
Amor me smaknut, ni izbavit ne će,  
Ne želi živim, ni izvuć iz mreže

(Petrarca 2003: 131; prev. Tomasović)

Petrarčinom zaljubljeniku, kao ni Lermontovljevu, nije strana hirovitost ljubljene. Slično onomu što lirski junak trpi u Lermontovljevu jedinom sonetu, Petrarca elaborira u sonetu CXII:

Čas smjernom, čas je holom vidjeh jako;  
Čas je u ljutnji, čas blagošću sjaje;  
Čas krotka, tiha, čas prkosna sva je;

(*ibid.*: 113; prev. Tomasović)

Iako je patnja jednoga rezultat bezosjećajnosti njegove ljubljene, a patnja drugoga rezultat hirovitih raspoloženja njegove, ishod je isti: oni ne znaju kako se draga osjeća u vezi njih i to ih drži u napetosti neznanja. Igre antitezama u sonetima CLII i CLIII još su jedan primjer pjesnikove patnje zbog Laurine okrutnosti ali i slutnji na pozitivne signale unatoč neuzvraćanju osjećaja:

međ strahom i nadom,  
Siječe me, tlači kao stalna mora.

Ne pusti li me ili uzme doskora  
Već drži s dvojbom, ko što čini rado

(*ibid.*: 141).

U CLIII, kao i u CLII, pjesnik želi znati koja je djevina „presuda“ („nek smrt ili milost dade meni bijednom“ (Petarcarca 2003: 143)) i jada se upravo na činjenicu da se djeva ne osvrće na njegovo duševno stanje („hajte usporedno / zborit gdje pogled lijepi joj ne skreće“ (*ibid.*)).

U CLIII nailazimo i na primjer „srca lednog“, a i inače u Petrarčinu opusu ne manjka usporedbi djevinog srca s kamenom, ledom i pripisane mu hladnoće. Npr. u kanconi LXX: „srce je gospe tako čvrste građe / da k njemu doći nemoguće mi je / Na nisko gledat dostojno nje nije, / za naše da bi riječi / hajala“ (*ibid.*: 99). Zanimljiva je metafora upravo s motivom mramora iz soneta CCLXV:

Sveudilj živim jedino od nade  
Mneć da i voda stalno kapljuč mramor  
I čvrste stijene polagano dubi.

Za tako kruto srce se ne znade  
Što ne ganu ga suze, molbe, Amor,  
Ni volju lednu što krutost ne gubi.

(*ibid.*: 175)

Petarcarca u ovim tercetima još jednom varira motiv Laurine okrutnosti i strogosti, u analogiji kojom izražava nadu da će svojim upornim suzama ipak uspjeti omekšati njeno srce, kao što mramor popusti pod kapljicama vode. U Lermontovljevoj antitezi hladnog nepomičnog mramornog idola i uskiptjelog mora možemo uočiti trag tradicionalne petrarkističke antiteze led – vatra. Mramorni idol predstavlja dakle djevu kojoj su usporedbom pridane osobine hladnog nedostižnog božanstva uzdignutog nad morem (zaljubljenim pjesničkim subjektom) koji, uzburkavajući se podno njenih nogu, pokušava privući njezinu pozornost i možda, poput Petrarčine analogije vode naspram stijene, omekšati njeno srce – ili barem izazvati reakciju.

Nakon usporedbe nekih motiva iz Lermontovljeva soneta s Petrarčinim kanconijerom, moguće je donijeti zaključak o posrednom ili neposrednom utjecaju Petrarce na Lermontova.

Istražujući intertekstne veze s Petrarcom u nekih hrvatskih pjesnika, Bogdan zaključuje: „Petrarkin sonet primjer je specifične koncepcije ljubavnog odnosa u kojoj zaljubljenik svojevoljno, ponekad i radosno, prihvaća ljubavnu patnju, ne uvjetujući takvo ustrajanje očekivanjem naknade“ (Bogdan 2012: 70). Bogdan drži kako je za nazivanje neke pjesme *petrarkističkom* ključna *koncepcija ljubavnog odnosa* nasljedovana iz Petrarčinih *Rerum vulgarium fragmenta*, te ako se u pjesmi javljaju elementi petrarkističkog diskurza, ali se ne

ostvaruje koncepcija ljubavnog odnosa strana Petrarčinu kanconijeru, ne bismo smjeli pjesmu nazivati petrarkističkom. Presudnim elementima takve koncepcije drže se:

neostvaren muško-ženski ljubavni odnos predstavljen iz muške perspektive i uvjetovan nedohvatljivošću idealizirane žene, odnosno njezinim neuzvraćanjem naklonosti; muškarčevi proturječni osjećaji (*affeti contrari*), njegov slatko-gorak, ali ipak najviše bolan, doživljaj ljubavi; zaljubljenikovo ustrajanje u ljubavnoj patnji, odnosno njezino priželjkivanje (*dolendi voluptas*).

(Bogdan 2012: 71)

Sekundarnim obilježjima držat će se metrički i strofički oblici. Upotreba soneta, tako, prema Bogdanu (koji se u ovom slučaju poziva na radove Hempfera i Regna), nije konstitutivna osobina petrarkističkog diskurza, uzevši u obzir da su se upotrebljavali i prije Petrarce i u različitim žanrovima, a mnoge pjesme koje su po svim obilježjima petrarkističke nisu napisane u obliku soneta. Drugi ipak, poput Warninga, drže kako intertekstnost mora uključivati i formalne osobine, te „za Warninga sonetna forma postaje jamcem identiteta petrarkističkog diskurza, jedinstvenom podlogom na kojoj se odigrava susret, dijalog različitih govora o ljubavi“ (*ibid.*: 90-91).

Nadalje, Bogdan postavlja zanimljivo pitanje pjesničke osviještenosti: „može li autor upotrijebiti element petrarkističkoga diskurza bez svijesti o njegovoj sistemskoj pripadnosti? A ako je neki element kompatibilan s petrarkizmom, odnosno samo u sistemu moguć, može li ga autor upotrebljavati bez svijesti o njegovu odnosu prema petrarkističkom sistemu?“ (Bogdan 2012: 83). Slažem se s Bogdanom kada tvrdi da je to moguće u teoriji, ali vjerojatno nije čest slučaj. Kako kaže Tomasović, „*Kanconijer* [je] postao općim tradicijskim dobrom te su njegovi baštinici i oni, koji zacjelo nisu nigda zavirili u taj 'libar od ljubavi'“ (Tomasović 2003a: 19). Ono što je u ovom kontekstu znakovito jest stanovita „korespondencija“ romantičarske poezije s Petrarčinom, na koju upućuje Tomasović kada kaže kako su „vjerojatno romantičari u Petrarki osjetili svojeg preteču. (...) Osmoza Petrarke s prirodom druga je bitna priključnica romantičara na njegov *Kanconijer*“ (2003a: 13, 15). Sagledajmo sada Lermontovljev sonet s predloženih aspekata.

U dosadašnjoj analizi uglavnom su bili izdvojeni elementi koji su se činili karakteristično petrarkističkima. No, „da bismo mogli govoriti o pravoj petrarkističkoj pjesmi, tipične se stilske figure (poput antiteza vatra – led, rat – mir ili oksimorona živa smrt, slatka neprijateljica i sl.) moraju pojaviti na podlozi semantike ljubavnog odnosa koja je u najmanju ruku kompatibilna s onom iz Petrarkina *Kanconijera*“ (2012: 81). U pregledu navedenih

elemenata koji tvore *petrarkistički koncept ljubavnog odnosa*, gotovo sve ih je moguće primjeniti na *Sonet*: neostvaren muško-ženski ljubavni odnos predstavljen iz muške perspektive i uvjetovan neuzvraćanjem naklonosti (idealizirane) žene, muškarčevi proturječni osjećaji, njegov slatko-gorak, ali ipak najviše bolan doživljaj ljubavi. Definitivnu razliku čini „zaljubljenikovo ustrajanje u patnji, odnosno njezino priželjkivanje“ koje se ne može primijeniti na zaljubljenika iz Lermontovljeva soneta. Također, „idealiziranost“ žene nije stopostotna: iako se čini da ju idealizira u početku soneta, na kraju je kori za njezinu hladnokrvnost. Ipak, iste situacije već smo vidjeli i u Petrarčinim sonetima. Ovi „presudni konstitutivni elementi petrarkizma“ izdvojeni su iz cjeline *Kanconijera* te se vjerojatno odnose na elemente koji su se najviše oponašali. Prema tome, mogli bismo reći da su se karakteristični elementi pojavili „na podlozi semantike ljubavnog odnosa koja je kompatibilna s onom iz Petrarkina *Kanconijera*“ (*ibid.*).

Unatoč Bogdanovim tvrdnjama, čini se da je sonet u ovom slučaju značajan indikator Lermontovljevog svjesnog oslanjanja na tradiciju. Razlog za to nalazim u činjenici da je Lermontov napisao *samo jedan* sonet u cijelom životu, vjerojatno sa željom da se okuša u što više žanrova – u čemu sonet svojom strogošću predstavlja primamljiv izazov – i baš je njime opjevao osobit ljubavni koncept. Prisjetimo se i orijentiranosti ruskog romantizma na talijansku poeziju iz poglavlja o sonetu u Rusiji. Što se autorske osviještenosti tiče, u slučaju visoko obrazovanog Lermontova i njegovog znanja stranih jezika te škole „neo-petrarkističkog stila“ o kojoj je već bilo riječi, nema sumnje da je Lermontov pisao ovaj sonet svjestan tradicije soneta, „kompatibilne“ ljubavne koncepcije, te je upravo sonet bio idealan oblik za ostvarenje takve ljubavne koncepcije. Konkretnim elementima poput robovanja gospojinim očima vjerojatno je želio „podebljati“ učinak. Ipak, daleko od toga da se radi o rezultatu konvencionalne imitacije. Nakon analize i interpretacije osviještene su vrijednosti Lermontovljeva *Soneta*, i posebnosti koje priječe pripisivanje istoga nasljedovanju tradicije, poput podteksta koji upućuje na dublji problem od neuzvraćene ljubavi i ljubavnih patnji uopće. Stoga vjerujem kako se radi o svjesnom uspostavljanju relacije sa sistemom petrarkizma, ali ne i o njegovu aktualiziranju.

Zanimljivo bi bilo usporediti obilježja cjelokupnog Lermontovljeva *Ivanovskog ciklusa* s Petrarčinim *Rerum vulgarium fragmenta*, jer „tipični, stilemi (poput oksimorona i antiteze) kao i kakva-takva narativna organizacija kanconijera (po mogućnosti nalik na onu iz Petrarcine zbirke) za petrarkistički diskurz mogu biti distinktivni ili česti u njegovoj aktualizaciji.“ (Bogdan 2012: 71).

## 6. Prepjev i rad na prepjevu

### a) Prepjev<sup>14</sup>

#### SONET

Uvenuli me sni tek drže jošte živa,  
Minulih me ljeta posvuda privid prati,  
I lik tvoj sred svega sja k'o za noćnih sati  
Što luna odagna tmast oblak što je skriva.

Kadikad tegobno pod tvojom vlašću patim;  
Osmijehom i bajnim ti očima si kriva  
Što poput roba duh u lancima mi biva,  
Nu što mi to vrijedi – ti ljubav mi ne vrati,

Da ljubav moju ti ne prezireš, ja znam,  
Al' ú tebi hladnoj ne izbi od nje plam;  
Od mramora idol na žalu tako morskom

Stoji, – do nogu mu val kipti, ključa, klokće,  
A on, bez čuvstva sav hladnoćom pun božanskom,  
Nit' svrnu na nj' pogled, nit' otjerat ga hoće.

---

<sup>14</sup> Radi lakše usporedbe, u prilogu se nalaze izvornik i prepjev paralelno (prilog 3.)

## b) Rad na prepjevu

### i. Razina forme

Prvi korak u prepjevu Lermontovljeva soneta bio je odabir adekvatne forme, odnosno stiha prepjeva. O ruskom (šesterostopnom) jambu već je bilo riječi, a u pokušaju prepjeva u izvornom stihu javljaju se određeni izazovi koji proizlaze iz različitih naravi ruskoga i hrvatskog jezika. U objašnjenju poteškoća na koje sam naišla pri zadržavanju jamba, poslužit ću se Užarevićevim člankom „Prema teoriji pjesničkoga prevođenja“ u kojem se autor bavi usporedbom hrvatskog i ruskog jamba.

U konstituiranju hrvatskoga jamba, najvažniji je činitelj, svakako, naš *naglasni sustav*, koji ne dopušta – u standardnojezičnoj izvedbi – naglaske na posljednjem slogu. S druge strane tu je *leksički sustav* hrvatskoga jezika gdje je broj jednosložnica i statistički i apsolutno vrlo ograničen, osobito ako imamo na umu da se mnoge jednosložne riječi u realnim uporabama, odnosno u tekstovima i iskazima, pojavljuju zbog deklinacijskih razloga kao dvosložnice. Jampski ritam traži naglašenost parnih slogova, s time da su posebno jake (naglašene) posljednje stope u stihovima i unutarstihovnim ritmičkim dijelovima (polustihovima, člancima). Upravo u tome važnom aspektu hrvatski jamb „iznevjerava“ svoju jampsku narav: ni približno nema onoliko verbalne građe (tj. jednosložnica) koja bi udovoljila jampskom zahtjevu za isticanjem parnih slogova, odnosno slogova kojim se završavaju ritmički članci.

(Užarević 1994: 95)

U ovom slučaju poneko odudaranje od metričke sheme ne bi značilo i značajno odudaranje od izvornika, jer, kako je već bilo riječi o tome više, ni u Lermontovljevu sonetu nije ostvarena idealna metrička shema. Ipak, Lermontov većinom ne remeti jampski ritam naglašavajući neparni slog, osim u dva slučaja kada je naglašen prvi slog u 4. i 6. stihu. Dosljedno je u Lermontova provedena cezura iza 6. sloga što izaziva dodatne poteškoće u prepjevu. „Na hrvatski jezik ne mogu se prevoditi (prenositi) stihovi u kojima se granice jampskih stopa poklapaju s granicama fonetskih riječi (akcenatskih cjelina)“ (*ibid.*), a naglasak na 6. slogu, ako se želi ostvariti i cezura, morao bi značiti i kraj fonetske riječi, što se u hrvatskom jeziku može postići jedino jednosložnicom na tom mjestu. Stoga sam u nastojanju zadržavanja člankovitosti, ali i jampskog ritma, slobodnije raspoređivala naglaske u prvim člancima, što češće pokušavajući ostvariti jampski početak, a jamb sam čvršće ostvarivala ili sugerirala u drugom članku stihova. Tako su naglasci dosljedno zadržani na 8., 10. i 12. slogu svih stihova, uz nekoliko slučajeva pomoćnih naglasaka koji se, kao kod Lermontova, ostvaruju više „u uhu“ nego u jeziku.



Sljedeća razlika ruskog i hrvatskog jezika odnosno skladanja stihova jest struktura rime u odnosu na broj slogova te važnost naglasaka na dvanaestom slogu. Jasno je to objasnio Užarević:

Iz rečenoga je jasno zašto hrvatski prijevodni stih ne može, npr. u prevođenju s ruskoga, slijediti za rusku poeziju zakonito smjenjivanje ženskih i muških rima (što je u pravilu povezano sa smjenjivanjem neistosložnih stihova, npr. deveteraca i osmeraca). Čuvanje slogovne strukture u prijevodu, pri nemogućnosti da se sačuva i odgovarajuća struktura rima, nema dakle isti učinak u hrvatskom i ruskom stihu. S obzirom da je tamo broj slogova uvjetovan strukturom rime (ženska rima ima slog više nego muška), čini se da bi hrvatski prijevodni stih ujednačavajući rimu trebao u većini slučajeva ujednačavati i broj slogova. Drukčije rečeno, rima je u danome slučaju dublji (važniji) oblikotvorni i ritmotvorni činitelj nego broj slogova u stihovnim završnicama.

(Užarević 1994: 95)

U ruskim stihovima hiperkatelektički svršeci posljedica su *slobodne i zakonite smjene muških i ženskih rima*, dok je u hrvatskom jeziku „hiperkatelektičnost u završnim jampskim stopama takoreći nametnuta našim jezičnim ustrojem“ (*ibid.* 96). To je slučaj i u mom prepjevu: dosljedno je postignut naglašen 12. slog, što u većini slučajeva znači i nužan nenaglašen 13. slog, a jedino u stihovima s rimom jednosložnih riječi *plam – znam* stih je akatelektičan, to jest sastoji se od dvanaest slogova.

Raspored rima dosljedno je očuvan po uzoru na izvornik: *abba baab ccd ede*. Rima *a* (*živa – skriva – kriva – biva*) ženska je rima, prava i čista između *živa – kriva* i *skriva – biva*. Kod rime *b* (*prati – sati – patim – uzvratim*) posegnula sam za sredstvom kojemu je pribjegao Tomasović u prepjevima Petrarce, kada ne bi uspio postići pravilnu čistu rimu (v. Tomasović 2003a): suvišan suglasnik *m* na kraju riječi je u izgovoru prigušeniji<sup>15</sup>, stoga ne odudara drastično, s obzirom na podudaranje ostatka – (*r*)*ati*. Rima *c* (*znam – plam*) muška je i pravilna. Rima *d* (*morskom – božanskom*) je nepravna, a rima *e* (*klokće – hoće*) je nečista.

Zvučna slika prepjeva korespondira s izvornikom na razini asonancije: kao u izvorniku, i u prepjevu dolazi do „zatvaranja“: od svjetlijih *e* i *a* koji prevladavaju u katrenima do zatvorenijih *o* i *u* u tercetima.

---

<sup>15</sup> Tomasović tako rimuje *krećem – lijećem – meće – ne će*, ili *sjetan – lijeta – svijeta – sretan* (Tomasović 2003a: 326).

## ii. Razina sadržaja

U prvom stihu lirski junak kaže: „Я памятью живу“. *Память* znači sjećanje. *Мечты* iz „...с увядшими мечтами“ mogu se prevesti kao snovi, sanje, maštanja, fantazije, a pridjev *увядший* znači *ivenuo*, *osvao* te nosi iste konotacije kao i u hrvatskom jeziku: najčešće se veže uz cvijeće, ali s istim značenjem izgubljene svježine, usahnulosti, može se koristiti i u drugim kontekstima, npr. izgubljene ljepote. U prepjevu prvog stiha izostavljen je motiv sjećanja. Kao prvo, ono što je u ruskom jeziku izraženo instrumentalnom konstrukcijom „živim čime“ koja znači „živim na temelju čega“, ili „živim pomoću čega“ u hrvatskom bi jeziku zahtijevala opisnu konstrukciju, što znači višak riječi. Ali motiv sjećanja ipak nije izgubljen jer se očituje odmah zatim u drugom stihu – „Виденья прежних лет“ – doslovno „priviđenja prošlih godina“. Umjesto *godina* iskoristila sam riječ *ljeta* kako zbog njene slogovne ekonomičnosti tako i zbog njene arhaičnosti, odnosno stilskog obilježja. Iako u ovom slučaju Lermontov ne koristi stilski obilježenu riječ, time nadoknađujem one slučajeve u kojima ih Lermontov koristi a prepjev ne. Ista je svrha riječi *jošte* iz prvog stiha, kao i poetičnog izraza *minulih* godina umjesto *prošlih*.

U četvrtom stihu Lermontov pridaje oblacima epitet *бродящие* – aktivni particip prezenta glagola *бродить*, što znači „lutati, švrljati, lunjati, tumarati“ (Poljanec 2002: s.v. *бродить*). Kako u hrvatskom jeziku nije zgodno reći „ploveći oblaci“ ili „lutajući oblaci“, ovaj aktivni particip u hrvatskom bi se jeziku preveo atributnom rečenicom, za koju u organičenom stihu nema prostora. Poantu ove pjesničke slike vidim u tome da lik djeve, poput mjeseca na oblačnom noćnom nebu, donosi svjetlost odnosno jasnoću, ili tračak radosti, u njegovu umu pomračenom od košmarnih vizija koje mu se „gomilaju pred očima“, te sam *pregovarajući* ocijenila način kretanja oblaka kao manje važan, a sačuvala sliku njezinog sjaja sličnom mjesecu u noći. *Oblaci* su svedeni na *oblak* zbog zahtjeva rime: bio mi je potreban nastavak za treće lice *jednine* – skriva. U prepjevu dolazi do male izmjene, u trenutku kad djeva-mjesec *odagna tmast* oblak svojim sjajem. Do toga je došlo uslijed pregovora s formalnim elementima, ali mi se činilo da ne narušava misao te pjesničke slike, nego ju podcrtava. Uostalom, pogodno jednosložan pridjev *tmast* doprinosi kontrastu *svjetlost* – *tama*. Mjesec je u prijevodu postao *luna* zbog sloga manje u kosom padažu. *Luna* se nerijetko susreće u Lermontovljevoj poeziji kao i prijevodima, a uz to je ženski rod na neki način pogodan za usporedbu u kojoj mjesec figurira kao lik ljubljene.

Prijevod prvog stiha drugog katrena počela sam od kraja, odnosno od već zadane rime te sam organizirala stih prema krajnjoj riječi *patim*: „Kadikad tegobno pod tvojom vlašću

patim“. Početna riječ *kadikad* ostvaruje jampski početak stiha s naglaskom na drugom slogu, a također evocira određenu tradiciju hrvatskog pjesništva (npr. Cesarić, Kranjčević). Izostavljena je početna zamjenica „ja“, ali fokus je i dalje na „ja“ i organiziran oko njegovog doživljaja.

Sljedeći stih bilo je zahtjevno prevesti jer se sastoji od tek četiri riječi, doslovno „tvojim osmijehom, čarobnim očima“, a kad bi se doslovno prevele ekvivalentnim četirima riječima dobilo bi se upravo to – prijevod, a ne prepjev, zbog izostanka ritma i rime. Mijenjati motive osmijeha i očiju nekim drugim motivima djevine ljepote držala bih prijestupom protiv izvornika. Stoga sam u taj stih dodala „krivnju“ djeve koja se u izvorniku otkriva tek u sljedećem stihu (ne eksplicitno tom riječju, ali u podtekstu). Pridjev „bajan“ držim pak gotovo savršenim značenjskim ekvivalentom Lermontovljevu epitetu „волшебный“ jer obje riječi sadrže jednako dozu čarobnosti, bajoslovnosti koliko i zanosnosti i iznimne ljepote (usp. HJP: s.v. *bajan* i Ожегов 2010: s.v. *волшебный*).

U sedmom stihu – umjesto *okova* iz izvornika – motivi *roba* i *lanaca* slikovito predočuju težinu zarobljenosti duha lirskog subjekta. Ono što je Lermontov izrazio glagolskim pridjevom *порабощён* – *zarobljen* – ja sam izrazila usporedbom. U Lermontova je usporedba tek na kraju stiha, u njega je „zarobljen duh moj i okovan, kao lancima“, a u prepjevu je to mjesto ostvareno kao „poput roba duh u lancima mi biva“.

Izraz „Что ж пользы для меня“ – prevela sam izrazom „Nu što mi vrijedi“. Osim što se kao nenaglašena jednosložnica (veznik) izvrsno uklapa u jampski početak stiha, „nu“ je književan, štoviše arhaičan izraz, te ga se u izobilju može pronaći npr. u *Danici ilirskoj* (npr. iz 1841.), glasilu iz razdoblja kada je sonet napisan, a opet kod današnjeg čitatelja zbog svoje kratkoće i bliskosti s „no“ ne izaziva izrazit osjećaj *tuđosti*.

O pasivnoj konstrukciji „я не любим тобой“ već je bilo riječi. Stoga, kako bi se bitan sloj značenja izgubio u neutralnom izrazu „ti me ne voliš“, a pasiv nije opcija („ja nisam voljen od tebe“), izrazom „ti ljubav mi ne vrati“ stavila sam lirski subjekt u poziciju objekta, kao što je to slučaj u pasivnoj konstrukciji izvornika i time također ispunila zadanu rimu.

Treća strofa izvornika, kao i prve dvije, započinje osobnom zamjenicom ja (*я*) – u drugom katrenu ona se pojavljuje u obliku *мене* (*meni*). U prepjevu je *ja* premješteno pred kraj stiha. Kako je ruskom jeziku svojstveno učestalije korištenje zamjenica, i u navedenim slučajevima zaista nužno, nisam ocijenila neophodnim prenijeti sve slučajeve u kojima se ta zamjenica pojavljuje i u hrvatski prepjev. Orijevanost na „ja“ ipak je, vjerujem, jasno očuvana

s obzirom na ponavljanje zamjenica *ja* u ostatku prepjeva: uz *ja* u devetom stihu, ponavlja se u akuzativu odnosno dativu na šest mjesta u prepjevu.

Prenoseći dva stiha u kojima je sadržan obrat dala sam si slobodu premjestiti „ja znam“ s početka na kraj stiha (radi rime), a u drugom stihu motiv hladnoće ljubljene prenijela sam kao nedostatak plamena („ne izazva plam“). Stilsku obojenost glagola *внимать* nadoknadila sam poetičnim izrazom „plam“.

U posljednjoj strofi sačuvala sam prebacivanje (*слом*) onako kako je ono ostvareno u izvorniku, jer je hrvatski ekvivalent vrlo sličan – *stoji*, s razlikom u naglasku.

Onomatopeju vezanu za val „кипит, клокочет“ prenijela sam zapravo gotovo doslovnim prijevodom, s preinakama radi postizanja ritma. Umjesto dvije, iskoristila sam tri riječi, od kojih prve dvije „kipti, ključa“ zapravo imaju gotovo isto značenje, ali naglasak je ovdje prije na zvučanju nego značenju. Umjesto *klokoće* koji po značenju u hrvatskom jeziku funkcionira isto kao u ruskom, u prepjevu sam ga zbog metra i rime skratila na *klokće*, za koji ipak mislim da je dopustiv s obzirom da se radi o glagolu koji oponaša radnju morskog vala više nego što ju opisuje.

Dok je u originalu mramorni idol „bezosjećajnim ispunjen božanstvom“, u prepjevu je „bez čuvstva sav hladnoćom pun božanskom“. Kako smo vidjeli, u Lermontova se ponavlja glagol *внимать* koji se u prvom slučaju u obratu odnosi na djevu, a u drugom slučaju odnosi na kip, opisujući istu situaciju: djeva ne obraća pažnju na lirski subjekt, kip ne obraća pažnju na more. U prepjevu se sačuvalo ponavljanje leksema, u sličnom kontekstu – ponavlja se, naime, motiv hladnoće, također u obratu u odnosu na djevu „u tebi hladnoj ne izbi od nje [moje ljubavi] plam“, a u drugom slučaju na kip „hladnoćom pun božanskom“ te također opisuje jedan te isti izostanak osjećaja.

U suvremenim rječnicima glagol *внимать* uz sebe ima oznaku „устар.“, odnosno napomenu da je riječ zastarjela (v. Ожегов 2010). Značenje glagola *внимать* odnosno *внять* u rječniku Poljanca stoji kao „*knj. zast.* (za)čuti što, (sa)slušati što, ispuniti, uslišati što“ (Poljanec 2002: s.v. *внять, внимать*). Vinogradov, analizirajući Puškinov književni izraz, obraća pažnju na isti glagol, napominjući kako je „u književnom jeziku 18. st. označavao ne samo 'priležno slušati', nego i 'razumijevati, razmatrati umom' [...] ili 'usmjeravati misli radi spoznavanja čega“ (Виноградов 1935: 133). Sukladno posljednjem mogućem značenju, u prepjevu funkcionira metafora *svrnuti oči*, sa značenjem – usmjeriti pažnju.

## 7. Zaključak

Prevođenje je, za razliku od nadahnutog autorstva, plod volje prevoditelja, umijeće koje zahtijeva analitički rad, ali ujedno je i stvaralački proces, neophodan dio svjetske književnosti. U prevođenju poezije pred prevoditeljem je zahtjevan zadatak *stvaranja* jedinstva forme i sadržaja analogno originalu, a u slučaju male i strogo zadane forme kakva je forma soneta takav zadatak posebno je izazovan. Prevođenje je i velika odgovornost: tako u ovom slučaju donosim prepjev s ruskog jezika velikoga ruskog klasika, kojega hrvatski čitatelji koji ne znaju ruski jezik ne mogu doživjeti u originalu te ja kao prevoditelj posuđujući svoj glas predstavljam Lermontovljevu *Sonet* najbolje što mogu.

Kroz analizu i interpretaciju sonet se pokazao kao reprezentativan model romantičarskog nadahnuća svojstvena Lermontovljevoj poeziji u cjelini: od ljubavnog nemira, prepoznatljivih motiva noćnih viđenja ljubljene nedostižne žene, preko oslikavanja duševnog nemira s pomoću zvučnih slika valova kao često prisutnih supstituta lirskog subjekta u Lermontovljevu pjesništvu, do onoga što se pokazalo temom dubljeg sloja pjesme: lirsko ja – otuđeno u svijetu, osuđeno na samoću i nerazumijevanje okoline, koje vječno čezne za konekcijom. Kako kaže Užarević, „njegova lirika, poeme i drame nedvojbeno ostaju, upravo po tome što su tematizirali Ja, vrhunskim uzorcima ruskoga i europskoga romantizma“ (Užarević 2006: 16).

Želja mi je bila predloženim prepjevom što više umanjiti *nelagodu tuđosti*, što sam pokušala postići interpretirajući tekst *strastveno sudionički* te sam *pregovarajući* došla do rješenja koje mi se čini najsretnije. Posebna mi je želja bila te stoga i zadovoljstvo prepjevati pjesmu Lermontova kao prilog recepciji Lermontovljeva pjesništva u hrvatskoj književnosti.

## 8. Literatura

Badalić, J. 1964. „M. J. Ljermontov. Povodom sto pedesete obljetnice pjesnikova rođenja.“ U: *Rusko-hrvatske književne studije*. 1972. Zagreb: Liber.

Bobinac, M. 2012. *Uvod u romantizam*. Zagreb: Leykam.

Bogdan, T. 2012. „Lirika i tekstualni subjekt“ i „Ljubavna lirika i petrarkizam“. U: *Ljubavi razlike*. Zagreb: Disput.

Boileau, N. 1999. *Pjesničko umijeće*. Zagreb: Matica hrvatska.

Cesarić, D. 1996. *Izabrane pjesme*. Prir. Vlatko Pavletić. Zagreb: Matica hrvatska.

*Danica Ilirska*. 1836 – 1841. ur. Ljudevit Gaj. Zagreb: Ljudevit Gaj.

Eco, U. 2006. *Otprilike isto: iskustva prevođenja*. Zagreb: Algoritam.

HJP = Hrvatski jezični portal. <http://hjp.znanje.hr/>.

Jurić, S. 2002. *Rastućim skladom*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

*Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova XIV. Romantizam – ilirizam – preporod*. 2012. Ur. Cvijeta Pavlović et al., Književni krug Split, Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Split – Zagreb.

Konstantinović, R. 1981. „O prevođenju poezije“. U: *Teorija i poetika prevođenja*. Prir. Lj. Rajić. 119-140. Beograd: Prosveta.

Kranjčević, S. S. 1948. *Pjesme*. Izbor: Marin Franičević, Jure Kaštelan, Vladimir Popović. Zagreb: Nakladni zavod Hrvatske.

Meyer, K. 1989. „Speaking and Writing the Lyric 'I'“. *Genre*, XXII (1989).

Novak, A. B. 2004. *Sonet*. Ljubljana: DZS.

Pandžikidze, D. „Bit umjetničkog prevođenja“. *Književna smotra (Mogućnosti prepjeva)*. Godište XXVI (1994), br. 91. str 86-29.

Petrarca, F. 2003. *Pjesme o Lauri*. Prev. i prir. Tomasović, M. Zagreb: Konzor.

Petrović, S. 1998. „Stih“. U: *Uvod u književnost*. Z. Škreb – A. Stamać. Zagreb: Nakladni zavod Globus.

Poljanec, R. F. 2002. *Rusko-hrvatski rječnik*. Zagreb: Školska knjiga.

Slamnig, I. 1981. *Hrvatska versifikacija. Narav, povijest, veze*. Zagreb: Sveučilišna naklada liber.

Slamnig, I. 1997. *Stih i prijevod. Članci i rasprave*. Dubrovnik: Matica hrvatska.

Solar, M., Zrinjan. S. 2009. *Književnost 2. Udžbenik iz hrvatskoga jezika za 2. razred gimnazije*. Zagreb: Alfa.

Stojević, M., Švačko, V. (prev.) 2000. *Ruski bordel muza: antologija ruske erotske, pornografske i psovačke poezije*. Split: Feral Tribune. Knj. 48.

Tomasović, M. 1999. „Sonet u prvoj fazi hrvatskog romantizma („Danica ilirska“)“. *Republika*. 9-10. 1999.

Tomasović, M. 2003a. „Predgovor. Petrarkin 'Kanonijer'.“ i „Pogovor“. U: *Pjesme o Lauri*. Zagreb: Konzor.

Tomasović, M. 2003b. *Sonetti d'amore – Zvonjelice ljuvene (Novi prepjevi)*. Zagreb: DHK.

Tomasović, M. 2004. „Neopetrarkizam i repetrarkizam u hrvatskom romantizmu“. U: *Vila Lovorka*. Split: Književni krug.

Užarević, J. 1994. „Prema teoriji pjesničkoga prevođenja“. U: *Književna smotra*. (Mogućnosti prepjeva). Godište XXVI (1994), br. 91.

Užarević, J. 2006. „Nadživio sam svoju zvijezdu (Problem *Ja* i lirika Mihaila Lermontova)“. U: *Književna smotra*. Godište XXXIX (2007), br. 144 (2).

Vitez, G. 1951. „Napomene“. U: *Knjiga poezije. Ljermontov*. Zagreb: Zora.

Акимова, Е. А., Ермоленко С. И. 2017. „Феномен 'Самоповторений' в творчестве М. Ю. Лермонтова: к проблеме изучения“. U: *Филологический класс*. 2017. №3 (49). <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-samopovtoreniy-v-tvorchestve-m-yu-lermontova-k-probleme-izucheniya>. [pregled: 01.09.2019].

Аринштейн, Л. М., Щемелева Л.М. 1981. „Ивановский цикл“. U: *Лермонтовская энциклопедия*. АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом); Науч.-ред. совет изд-ва "Сов. Энцикл." М.: Сов. Энцикл. 1981. С. 181-182.

Вайскопф, М. 2012. *Влюбленный демиург. Метафизика и эротика русского романтизма*. М: Новое литературное обозрение.

Вацуру, В. Э. 1985. „Литературная школа Лермонтова“. У: *Лермонтовский сборник*. Л.: Наука. С. 49—90.

Виноградов, В. В. 1935. *Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка*. М.; Л.: Academia. 457 с. [http://feb-web.ru/feb/classics/critics/vinogradov\\_v/jaz/jaz-001-.htm](http://feb-web.ru/feb/classics/critics/vinogradov_v/jaz/jaz-001-.htm).

Гаспаров, М. Л. 1984. *Очерк истории русского стиха*. М: Издательство Наука.

Гроссман, Л. 1928. „Мастера сонета“. У: *Собрание сочинений в пяти томах. Том IV. Мастера слова*. Кн-во "Современные проблемы" Н. А. Столляр. Москва. [http://az.lib.ru/g/grossman\\_l\\_p/text\\_1923\\_mastera\\_soneta.shtml](http://az.lib.ru/g/grossman_l_p/text_1923_mastera_soneta.shtml). [pregled: 1.8.2019.]

Ефремова, Т. Ф. 2000. *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*. М.: Русский язык. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/>.

Жирмунский, В. М. 1996. *Введение в литературоведение. Курс лекций*. Спб.

Лермонтов, М. Ю. 1954. *Сочинения: В 6 т.* М.; Л.: Изд-во АН СССР. Т. 2. *Стихотворения, 1832—1841*. С. 36. <http://feb-web.ru/feb/lermont/texts/lerm06/vol02/le2-036-.htm>. [pregled: 2.10.2018.]

Лермонтов М. Ю. 1980. Т. 2. *Поэмы*. У: *Собрание сочинений: В 4 т.* / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом). Л.: Наука.

Лермонтов, М. Ю. 1989. *Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и драмы*. Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние.

ЛЭ = *Лермонтовская энциклопедия*. 1981. Гл. ред. Мануйлов В. А., Редкол.: Андроников И. Л., Базанов В. Г., Бушмин А. С., Вацуру В. Э., Жданов В. В., Храпченко М. Б. М.: Сов. Энцикл. АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). <http://feb-web.ru/feb/lermenc/lre-abc/>.

Ложкова, А. В. 2013. „Сонет в творческой практике М.Ю. Лермонтова“. У: *Филологический класс*. 2013. №4 (34). <https://cyberleninka.ru/article/n/sonet-v-tvorcheskoy-praktike-m-yu-lermontova>. [pregled: 4.3.2019].



Нахапетов, Б. А. 1999. *Образ морской волны в поэзии М. Ю. Лермонтова*. Лит. в шк. 1999. № 7. С. 16–20.

Ожегов, С. И., Шведова Н. 2010. *Толковый словарь русского языка*. Москва: Оникс. <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/>.

Пильщиков, И. А. 2006. *Петрарка в русской литературе*. Составитель В. Т. Данченко; Автор вступ. статьи Отв. ред. Ю. Г. Фридштейн. Т. 1. М.: Рудомино. <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/italy/pilschikov-petrarka-v-rossii.htm>. [pregled: 12.8.2019.]

Совалин, В. С. 1983. *Русский сонет: XVIII - начало XX века*. Москва: Московский рабочий.

Соловьев, В. С. 2002. „Лермонтов“. У: *M. Ju. Lermontov: pro et contra: ličnost' i tvorčestvo Mihaila Lermontova v ocenke russkih myslitelej i issledovatelej: antologija*. Prir. Маркович В. М., Потапова Г. Е. СПб: Издательство русского христианского гуманитарного института.

Стельмах, Е. 2012. *Тема моря и паруса в поэзии М.Ю.Лермонтова*. МАОУ Научно-практическая конференция „Шаг в будущее“. <https://nsportal.ru/ap/library/literaturnoe-tvorchestvo/2012/02/01/tema-morya-i-parusa-v-poezii-lermontova>.

Титаренко, С. Д. 1983. *Сонет в русской поэзии первой трети XIX века*. Автореф. дис канд. филол. наук. Томск.

Тредиаковский, В. К. 1735. *Новый и краткий способ к сложению российских стихов, с определениями до сего надлежащих званий*. СПб. <https://docplayer.ru/114427-V-k-trediakovskiy-novyy-i-kratkiy-sposob-k-slozheniyu-rossiyskih-stihov-s-opredeleniyami-do-sego-nadlezhashchih-zvanij.html>. [pregled: 20.8.2019.]

Федотова, О. И. 1990. *Сонет серебряного века. Русский сонет конца XIX – начала XX века*. Москва: Издательство «Правда».

Шанский, Н. М. 1990. *Лингвистический анализ художественного текста*. Л.

Якушкина, Т. В. 2005. „Петрарка в русской литературе XVIII в“. У: *Вестник СПбГУ. Язык и литература*. 2005. №1. (дата обращения: 30.08.2019). <https://cyberleninka.ru/article/n/petrarka-v-russkoy-literature-xviii-v>.

Web:

<<https://www.srednja.hr/zbornica/objavljen-novi-popis-lektira-salinger-nestao-a-suvremenog-ni-vidiku/>> [pregled: 12.6.2019.]

<<https://katalog.kgz.hr/pagesMisc/Katalog.aspx>> [pregled: 12.6.]

## PRILOZI

### Prilog. 1

Â pamâtû živu s uvâdšimi mečtami,  
Viden'â prežnih let tolpâtsa prednoj,  
I obraz tvojoj mež njih, kak mesâc v čas nočnoj  
Meždu brodâščimi blistaet oblakami.

Mne tâgostno tvoë vladychestvo poroj;  
Tvoej ulybkoû, volšebnymi glazami  
Poraboščën moj duh i skovan, kak cepâmi,  
Što ž pol'zy dlâ menâ, - â ne lûbim tobnoj,

Ja znaû, ty ljubov' moju ne preziraješ',  
No holodno jeë moleniâm vnimaëš';  
Tak mramornyj kumir na beregu morskome

Stojt, - u nog ego volna kipit, klokočet,  
A on, besčuvstvennym ispolnen božestvom,  
Ne vneplet, hot' eë ottalkivat' ne hočet.

Ja živim od sjećanja s uvelim sanjama,  
Prividi prošlih godina gomilaju se preda mnom,  
I tvoj lik među njima, kao mjesec u noćni čas,  
Među lutajućim blista oblacima.

Ponekad mi je tegobna tvoja vladavina;  
Tvojim osmijehom, čarobnim očima  
zarobljen je moj duh i okovan, kao lancima  
Kakve mi koristi – ti me ne voliš,

Ja znam, ti moju ljubav ne prezireš,  
Ali hladno slušaš njene molbe;  
Tako mramorni idol na obali morskoj

Stoji, – do nogu njegovih val kipi, klokoće,  
A on ga, bezosjećajnim ispunjen božanstvom,  
Ne doživljava, iako ga odgurnuti ne želi.

## Prilog 2.

### Transliteration nach ISO-Norm

Durch Gesetz vom 30. August 1997 (BGB II, S. 1473) ist dem  
**Übereinkommen vom 13. September 1993 über die Angabe  
 von Familiennamen und Vornamen in den Personenstandsbüchern**  
 zugestimmt worden.

### ISO 9:1995 Internationales Transliterationssystem für slawische kyrillische Buchstaben

kyrillisch	Transliterat.	russ. Bsp.	Translit.	Bemerkg.
а	a	адрес	adres	
б	b	баба	baba	
в	v	вы	vy	
г	g	голова	golova	
д	d	да	da	
е (ё)	e (ë)	ещё	eščë	Das kyrillische ë darf nur dann mit ë transliteriert werden, wenn das diakritische Zeichen auch im Original vorkommt.
ж	ž	журнал	žurnal	
з	z	звезда	zvezda	
и	i	книга	kniga	
й	j	первый	pervyj	
к	k	книга	kniga	
л	l	липа	lipa	
м	m	муж	muž	
н	n	нижний	nižnij	
о	o	общество	obščestvo	
п	p	папа	papa	
р	r	рыба	ryba	
с	s	сестра	sestra	
т	t	товарищ	tovarišč	
у	u	утро	utro	
ф	f	физика	fizika	
х	h	химический	himičeskij	Achtung, h!!
ц	c	центральный	central'nyj	
ч	č	часы	časy	
ш	š	школа	škola	
щ	šč	щит	ščit	Die Anfangsbuchstaben der Wörter, die mit Щ, Ю, Я beginnen, sollten immer mit Šč, Ů, Ā wiedergegeben werden und nicht mit S, J, wie man es oft sieht.
ь	'	пью	p'û	
ъ	''	объявление	ob''âvlenie	
ы	y	был	byl	
э	ë	это	ëto	
ю	û	южный	ûžnyj	
я	â	яйцо	âjco	

Diese Norm ISO 9:1995 ist unabweislich ab dem 1.7.2000 zu verwenden. Andere Transliterationen (auch R 09 oder Duden) **werden durch Behörden nicht mehr anerkannt.**

Quelle: ISO-Normen

### Prilog 3.

#### СОНЕТ

Я памятью живу с увядшими мечтами,  
Виденья прежних лет толпятся предо мной,  
И образ твой меж них, как месяц в час ночной  
Между бродящими блистает облаками.

Мне тягостно твое владычество порой;  
Твоей улыбкою, волшебными глазами  
Порабощен мой дух и скован, как цепями,  
Что ж пользы для меня, — я не любим тобой,

Я знаю, ты любовь мою не презираешь,  
Но холодно ее молениям внимаешь;  
Так мраморный кумир на берегу морском

Стоит, — у ног его волна кипит, клокочет,  
А он, бесчувственным исполнен божеством,  
Не внемлет, хоть ее отталкивать не хочет.

#### SONET

Uvenuti me sni tek drže jošte živa,  
Minulih me ljeta posvuda privid prati,  
I lik tvoj sred svega sja k'o za noćnih sati  
Što luna odagna tmast oblak što je skriva.

Kadikad tegobno pod tvojom vlašću patim;  
Osmijehom i bajnim ti očima si kriva  
Što poput roba duh u lancima mi biva,  
Nu što mi to vrijedi – ti ljubav mi ne vrati,

Da ljubav moju ti ne prezireš, ja znam,  
Al' ú tebi hladnoj ne izbi od nje plam;  
Od mramora idol na žalu tako morskom

Stoji, – do nogu mu val kipti, ključa, klokće,  
A on, bez čuvstva sav hladnoćom pun božanskom,  
Nit' svrnu na nj' pogled, nit' otjerat ga hoće.