

Stihovni elementi izgubljeni u prijevodu na primjeru Petrarčinih soneta

Bolić, Nives

Undergraduate thesis / Završni rad

2020

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://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:674136>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-08**



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
ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST
Ak. god. 2019./2020.

Nives Bolić

**Stihovni elementi izgubljeni u prijevodu na primjeru
Petrarcinih soneta u Hrvatskoj**

Završni esej

Mentor: izvanredni prof. dr. sc. Slaven Jurić

Zagreb, 2020.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Prevođenje vezanoga stiha.....	2
2.1 Prevođenje vezanog stiha prozom	2
2.2 Prevođenje vezanog stiha iregularnim (slobodnim) stihom	3
2.3 Prevođenje vezanog stiha improviziranim stihom	4
2.4 Prijevod etosa i metra	4
2.4.1 Prijevod stihom koji se razlikuje od originala i metrom i etosom	5
2.4.2 Prijevodni stihovi osjetljivi na etos originala, ali ne i metar	5
2.4.3 Prevođenje u mjerilu izvornika.....	6
3. Prijevodi soneta Francesca Petrarce na hrvatski jezik	7
4. Literatura	12

1. Uvod

Prevođenje književnih tekstova jedan je od načina komunikacije i doticaja različitih kultura. Zanimanje za prevođenje u teoriji, te uz to čak i ideje o stvaranju nove znanstvene discipline koja bi se bavila ovim fenomenom, počinje rasti zajedno sa spoznajom o važnosti ovog tipa međukulturalne komunikacije. Mogućnosti prijevoda književnih tekstova, posebice poezije, povlači brojna pitanja kroz različita razdoblja, a sukladno s tim pitanjima razvijali su se i različiti modeli prevođenja, svaki s fokusom na drugi aspekt originala. Također valja istaknuti kako poezija, za razliku od proze, i dalje budi veći interes kada je posrijedi ova tema. Kao opravdanje za stavljanje fokusa na plan poezije u ovom seminarskom radu poslužit ću se opravdanjem Ive Grgić Maroević u studiji *Poetike prevođenja* gdje citira dvojicu hrvatskih teoretičara književnosti.

Na opravdano pitanje o izboru poezije kao građe svojih razmatranja najbolje ću odgovoriti služivši se riječima prevodioca i esejista Marka Grčića iz njegovog teksta Jeronimova dilema: zato jer, „kad je posrijedi pjesma, poteškoće postaju mnogo jasnije“ (Grčić, 1970:11), ili pak Josipa Užarevića koji kaže kako pjesnički prijevod sve „aporije prevođenja dovodi do krajnje točke“ (Užarević 1994:93). Naime, kao što se u pjesničkom govoru uopće najpregnantnije iskazuju problemi jezika u cijelom rasponu od ontologije do stilistike i pragmatike, tako se i u prijevodu pjesničkog govora ovi problemi ne samo pojavljuju nego i (barem) udvostručuju...“ (Grgić Maroević 2009:13)

„Čini mi se kako je svaki prijevod jednostavno pokušaj ostvarenja nemogućeg zadatka“, riječi su njemačkog filozofa i jezikoslovca Wilhelma von Humboldta koje nam daju naslutiti zbog čega se javlja tako velik broj različitih pogleda na problematiku vezanu uz prevoditeljsku praksu. »Nemogući zadatak« sintagma je koja jasno prikazuje Humboldtovu skepsu o mogućnosti prijevoda umjetničkog teksta, a nju valja dovesti u vezu s pojmom sličnosti kojeg ističe Zoran Kravar u svome poglavlju „Izvorni i prijevodni stih. Tipologija njihovih odnosa“ iz knjige *Tema »stih«*. Naime, Kravar pojam sličnosti definira kao nit vodilju prevoditeljske prakse. Prema tome, original i prijevod mogu biti više ili manje slični, a identičnost prijevoda s originalom jednostavno je upravo Humboldtov »nemogući zadatak«. Pojam sličnosti na koji se Kravar oslanja jest sličnost o kojoj progovara još Aristotel. Drugi dio Aristotelove definicije pojma sličnog jest onaj koji Kravar smatra ključnim za odnos originalnog i prijevodnog stiha, a podrazumijeva da su dva djela slična kada posjeduju više istih, nego različitih određenja. Kolika god sličnost između prijevoda i originala bila velika, oni nikada neće moći biti u potpunosti isti jer se već pri prvom pogledu nadaje jasna razlika, a to je medij njihova

posredovanja – sam jezik kojim su ispisani. No, valja napomenuti kako svaki jezik posjeduje svoju gramatiku, svoja pravila i vlastitu uređenost te uz sve navedeno i različit tip versifikacije što postavlja nove prepreke na planu prevoditeljskog posla. Zbog svega navedenog prevoditelj u procesu prevoditeljske prakse mora pronaći adekvatne zamjene ne samo na planu sadržaja nego i na planu strukture. Nadalje, svaki umjetnički tekst sačinjen je od velikog broja različitih aspekata zbog čega ga se često objašnjava kao višeslojnu strukturu. Prijevod i original moguće je, upravo zbog navedene višeslojne strukture, usporediti na više razina, primjerice na razini tematskih i sadržajnih, značenja riječi ili fraza, drugim riječima, sličnost originala i prijevoda moguće je podijeliti i specijalizirati. Karakteristika višeslojnosti, iako na prvi pogled otežava prevodiočev posao, ona mu ujedno nudi i niz aspekata na koje se može osloniti i staviti fokus u procesu prevođenja.

2. Prevođenje vezanoga stiha

Prevoditeljska praksa veoma je široka tema pa se nerijetko studije o toj temi specijaliziraju i opredjeljuju na jedan njen aspekt. Prema tome, kao što je već navedeno u ovom seminarskom radu, fokus je stavljen na poeziju, a po uzoru na Kravarovo poglavlje naglasak će posebno biti stavljen na prijevod vezanoga stiha. Vezani stih jedan je od najizrazitije uređenih oblika što proizlazi iz niza pravila koja ga određuju. Naime, ovaj tip stiha određen je metrom, odnosno ima metričku shemu, organiziran je u strofe, posjeduje određenu kompoziciju te uz to i etos metra kojim je ispisano. Etos je jedan od najteže prevodivih aspekata stiha, ako ne i jedan od temeljnih razloga Humboldtova »nemogućeg zadatka«. Pjesnici pišući originalne tekstove unutar vlastitih nacionalnih okvira pažljivo biraju metar kojim će ispisati svoje pjesme. Upravo zbog takvog pristupa, stihovi postaju svojstveni određenim vrstama te vezani uz određene teme. Jednostavnije rečeno, etos stiha podrazumijeva činjenicu da se uporaba nekih stihovnih oblika kroz tradiciju počinje usko vezati za pojedine vrste, teme i slično. Nadalje, nastavljajući se na Zorana Kravara, unutar ovog rada bit će izneseni načini na koje se vezani stih prevodio kroz književnu povijest, naravno, podrazumijevajući i još pokoje varijacije svake od navedenih opcija.

2.1 Prevođenje vezanog stiha prozom

Iako se već prostim okom vide razlike između stiha i proze, u tradiciji književnog prevođenja nerijetko nailazimo na prozne prijevode pjesama u originalu ispisanih vezanim stihom. Zbog jasne formalne razlike između originala i ovakvog tipa prijevoda Kravar ga naziva nultom točkom sličnosti. Ipak, samo postojanje ove prevoditeljske prakse nije jedini razlog zašto valja odvojiti vremena za govor o njemu, već uz sve razlike, koje se jasno nadaju i bez

predubokog ulaska u sam tekst, postoje i određene prednosti. Prevođenje stiha prozom jedan je od načina prevođenja koji nas podosta može naučiti o samom stihovnom oblikovanju, odnosno, pokazuju karakteristike stihovno ustrojenog govora koje postoje neovisno o raščlanjenosti na stihove. Naime, ono što takvi prijevodi dokazuju jest činjenica kako je moguće zadržati svojstva stihovno ustrojenog govora čak i kada stiha kao oblika uopće nema. Najčešće u takvim proznim prijevodima dolazi do normiranja prosječne duljine rečeničnih dijelova. Jednostavnije rečeno, rečenice su uglavnom kratke te je prijevod vrlo često monoton zbog rečenica jednake duljine koje se javljaju kao odgovor na određenu metričku shemu koju slijedi. Kao primjer jednom takvom prijevodu Kravar navodi Kršnjavijev hrvatski prijevod Danteova *Pakla* originalno ispisanog *terzom rimom*. Nadalje, glavno pozitivno određenje ovakvih prijevoda njihova je sposobnost da smisao pjesme donose gotovo u cijelosti, posebice zato što mu je smisao i tematika glavna veza s originalom. Valja napomenuti kako je ovaj oblik prevođenja često vezan uz prevoditeljeva uvjerenja o mogućnostima vlastitog jezika, domaće versifikacije ili vlastite struke. Preciznije rečeno, jedan od čestih razloga za prevođenje stiha u prozu prevoditeljeva je ideja o nemogućnosti prenošenja stiha u drugi jezični medij. Ipak, uz sve prednosti koje ovaj oblik pruža, proza nikako ne može prenijeti ritmičku liniju stiha, te se, osim toga, proznom parafrazom originalu uzima njegov etos. Jasni nedostaci proznog prevođenja ipak nisu razlog da se ovaj prijevodni oblik isključi iz prevodilačke prakse u potpunosti čemu u prilog idu završne riječi Ive Grgić Maroević.

I takav prijevodni pristup, koji, opet, nije monolitan (dovoljno je pomisliti na različite načelne poetike koje stoje u temeljima npr. Kršnjavijeva proznog prijevoda *Komedije* i novijih Machiedovih prijevoda Giambattiste Marina), upravo zbog svojeg inzistiranja na osobnom, autorskom, kritičko-čitalačkom odnosu s izvornikom koji je posredovan uvijek novopronađenim književnopovijesnim genealogijama, morao bi, po mojem mišljenju, naći svoje mjesto u suvremenoj hrvatskoj prijevodnoj književnosti. (Grgić Maroević 2009:154)

Kao što je već u uvodnom dijelu rečeno postoje i poneke varijacije raznih oblika prevođenja pa tako kao jednu varijaciju ovog tipa prevođenja valja navesti grafički razlomljenu prozu. Grafički razlomljena proza, za razliku od uobičajenog proznog prijevoda, čitatelju šalje informaciju o tome da je originalni tekst prelomljen u stihovne retke, no u ovome slučaju redak funkcionira samo kao optički konstrukt.

2.2 Prevođenje vezanog stiha iregularnim (slobodnim) stihom

Idući način prevođenja, krećemo li se od stupnja najmanje do najveće sličnosti jest prevođenje vezanog stiha slobodnim ili iregularnim stihom koje Kravar tumači kao pozitivnu

nulu, opravdavajući to tezom kako se ovaj prijevod od prethodno navedenog približava originalu samom činjenicom da je u stihovnim recima. Ono što ovaj oblik donosi različito od onog prethodnog jest taj što grafički nalikuje na original, odnosno sačuvana je ideje raščlanjenosti na stihovne retke.

Ali, uza svu nedvojbenu pripadnost rodnom pojmu »stih«, slobodni stih kao sredstvo prevođenja metrički ustrojene poezije prešućuje ili preinačuje većinu bitnih odlika svoga predloška (Kravar 1993:70)

Iako se originalu približava više nego standardni prozni prijevod, ovaj je oblik prevođenja i dalje bliži polu nesličnosti, nego polu sličnosti, a glavni razlog leži u zanemarivanju ritmičko-akustičkih karakteristika te u zaboravu etosa kojeg nosi stih originala. Gubitak etosa u prijevodu proizlazi iz činjenice kako etos nije odlika stiha, u značenju stihovnoga retka, nego metra, stečen njegovom uporabom kroz književnu tradiciju.

2.3 Prevođenje vezanog stiha improviziranim stihom

Još jedan od načina prevođenja tekstova ispisanih vezanim stihom unutar tradicije književnog prevođenja jest prevođenje vezanog stiha nekim improviziranim ili anonimnim stihom. Valja istaknuti kako Kravar i ovaj način određuje kao neadekvatan. Nadalje, za početak je potrebno odrediti što ulazi u kategoriju improviziranoga stiha. Pridjev »improvizirani« u ovome se slučaju koristi i u odnosu prijevodnog metra i originalnog te prijevodnog metra i cjelokupnog stihovnog repertoara prevoditeljeve nacionalne književnosti. Također je zanimljivo zamijetiti kako prevođenje ovim načinom podrazumijeva stihotvorstvo u velikoj mjeri, te uz to, na prevoditeljeva leđa stavlja i određenu dozu autorske uloge. Naime, prevoditelj, izabirući improvizirani stih kao najadekvatniji oblik kojim će prevesti određenu pjesmu, odlučuje se ne slijediti odrednice nekog poznatog metra te istovremeno počinje stvarati vlastitu metričku shemu. Vratimo li se sada Kravarovu određenju ovog prijevodnog načina kao neadekvatnog možemo zaključiti kako jedna od ključnih zamjerki leži, slično kao i u slučaju slobodnoga stiha, u zanemarivanju etosa metra originala te u činjenici kako razlika s originalom leži i u metru samom.

2.4 Prijevod etosa i metra

Kao što se već iz prethodno navedenih primjera vidi, prijevod nikada u potpunosti ne može prenijeti književni tekst u novi jezični medij. Iz tog se razloga prevoditelj mora odlučiti na koji će aspekt višeslojnog umjetničkog teksta staviti naglasak u procesu prevođenja, te koje će pak aspekte odlučiti izostaviti. Do sad navedene prevoditeljske prakse ponajviše su inzistirale na prevođenju smisla i sadržaja žrtvujući tako metar zajedno s njegovim etosom te u

slučaju proznog prijevoda žrtvujući još i raščlanjenost na stihovne retke. No, pjesma u sebi krije puno više od samog smisla i sadržaja zbog čega se javljaju razni pokušaji prevođenja metra. Neki prevoditelji odlučuju stih originala zamijeniti nekim domaćim metrom čiji je etos stečen uporabom u određenoj književnoj tradiciji ekvivalentan etosu kojeg metar originala posjeduje unutar svoje tradicije. Za razliku od njih, postoje i prevoditelji koji metar originala pokušavaju prenijeti u okvire domaće versifikacije. U narednim će redcima biti riječi upravo o pokušajima prevođenja metra i etosa izvornika, odnosno o trima opcijama: prijevodu stihom koji se razlikuje od originala i metrom i etosom, prijevodnom stihu osjetljivom na etos originala, ali ne i metar te prevođenje u mjerilu izvornika (osjetljivog i na etos i na metar).

2.4.1 Prijevod stihom koji se razlikuje od originala i metrom i etosom

Ovaj tip odnosa prijevodnog stiha i stiha izvornika Zoran Kravar unutar svoga poglavlja tumači isključivo na primjerima. Prijevod stihom koji se razlikuje od originala i metrom i etosom ponajbolje ilustrira hrvatski prijevod Tassova *Oslobođenog Jeruzalema* od ruke F. I. Sorkočevića. Naime, Sorkočević jampski jedanaesterac originala zamjenjuje nacrtom hrvatskog narodnog trinaesterca sa segmentacijom 4+4+5. Ova dva metra Sorkočević dovodi u vezu vodeći se idejom sličnosti njihovih morfoloških aspekata. Iako Kravar ovaj prijevod određuje kao prevodilački nesporazum, on i dalje daje jasan prikaz ovog načina prevođenja. Kao što se nadaje jasno i u samome podnaslovu, Sorkočević bira metar iz opusa vlastite nacionalne književnosti, naravno, različit od metra izvornika, koji ujedno ima gotovo posve različitu ulogu u domaćoj književnosti od one koju ima jampski jedanaesterac u svojoj. Jedanaesterac je jedan od najpopularnijih stihova talijanske nacionalne književnosti od razvitka u 13. stoljeću pa sve do danas, a rabi ga se i u lirskom i epskom pjesništvu. Za razliku od toga, hrvatski trinaesterac isključivo je stih hrvatskog narodnog pjesništva. Nije na odmet ponovno naglasiti kako je ovaj prijevod produkt određenog nesporazuma, no on i dalje u sebi krije vezu s izvornim stihom na morfološkom planu što ide u prilog činjenici o već naglašavanoj karakteristici književnog teksta, odnosno o njegovoj višeslojnosti.

2.4.2 Prijevodni stihovi osjetljivi na etos originala, ali ne i metar

Objašnjenje ovog tipa prijevoda Kravar ilustrira na jednom drugom prepjevu Tassova *Oslobođenog Jeruzalema* prepjevanog osmeračkim katrenom od strane anonimnog prevoditelja. Već sama spoznaja da je riječ o drugome metru upućuje na ritmičko i grafičko razlikovanje originala i prijevoda. Na prvi se pogled, dakako, prijevod i original gotovo u potpunosti razilaze, no, u ovome slučaju, za razliku od Sorkočevićevog prijevoda, sličnost prijevodnog i originalnog stiha nalazimo na planu njihovih etosa. Ovaj anonimni prevoditelj

prednost je dao jednom drugom aspektu stihovnoga retka. Ono na što je on odlučio staviti fokus prilikom prevođenja jest uloga koju svaki od ovih dvaju metara ima u vlastitoj književnoj tradiciji. Iz svega navedenog se jasno nadaje činjenica kako je prevoditelj Tassova jedanaesterackog spjeva uvidio sličnu ulogu jedanaesterca u talijanskoj književnosti te osmerca u hrvatskoj.

Nadalje, prijevodi osjetljivi na etos, a ne osjetljivi na metar originala javljaju se ponajviše u razdoblju od renesanse do klasicizma. Takav oblik prevođenja Kravar, naziva analogijskim zamjenama izvornog stiha. Navedeni pojam moguće je povezati s Aristotelom, odnosno njegovim određenjem analogije kao principa prema kojemu se u metafori kategoriziraju predmeti. Uz primjer osmeračkog prijevoda *Oslobođenog Jeruzalema* Kravar navodi još jedan primjer u hrvatskoj književnosti, a to je silabički dvanaesterac 6+6, koji je služio kao analogijska zamjena za čak nekoliko stranih stihova. Svoju čestu prevodilačku ulogu zahvaljuje prvenstveno domaćoj popularnosti. Nakon njega, najčešći u prijevodima talijanskog jedanaesterca dolazi osmerac 4+4, a od početka ilirskog preporoda pa sve do 19. stoljeća dominantni stih prevođenja bio je deseterac 4+6. Od posljednje trećine 19. stoljeća prevoditelji sve više okreću leđa analogijskim zamjenama originalnog stiha tražeći nove oblike i načine prevođenja.

2.4.3 Prevođenje u mjerilu izvornika

Od razdoblja predromantizma kontakti između europskih književnosti sve više jačaju te se sukladno s time približavaju jedna drugoj, što rezultira navikavanjem čitatelja na poetičke, stilske i formalne standarde svojstvene većini različitih književnih tradicija. Zbog približavanja europskih književnosti, stih izvornika, uključujući i njegov etos, ima sve više izgleda da ih kulturni kontekst prijevodnog djela izravno identificira, posebice zato što stih originala i njegov etos zrače i preko granica vlastitog književnog sistema. Jednostavnije rečeno, sa stvaranjem sve snažnijih kulturnih veza između europskih tradicija, potreba za primjerice analogijskim zamjenama sve više pada jer čitatelji sve lakše prepoznaju uloge stihova u vlastitim tradicijama. Novi oblik prevođenja koji prilikom prevodilačkog procesa slijedi metričku shemu originala u teorijskim se knjigama može pronaći pod terminom prevođenja u mjerilu izvornika. Prve prijevode u mjerilu izvornika u Hrvatskoj nalazimo u kajkavskim molitvenicima, gdje su zbog potrebe da se latinske crkvene pjesme pjevaju tijekom misnog slavlja, prevodili kopirajući ne samo smisao nego i ritmiku i strofiku. Ovaj tip prevođenja dominantan je od kraja druge trećine 19. stoljeća pa sve do prvog svjetskog rata. Prednost u ovome prevodilačkom načinu ponajviše ima akcenatski stih jer može oponašati većinu metara. Suprotno tome, veći problemi javljaju se

u slučaju silabičkoga stiha jer je zatvoren spram kvantitativnih i akcenatskih metara, zbog čega će prevođenje u mjerilu izvornika biti izvedivo samo ako je i original ispisan silabičkim stihom.

Važno je istaknuti kako prevođenje u mjerilu izvornika, čuvajući metar originala također čuva i etos, zahvaljujući kulturno povijesnim pretpostavkama, a ne zahvaljujući prevoditelju. Koliko god ovaj prijevodni oblik omogućava velik broj veza između prijevodno i izvornog stiha te zbog toga imao i mnoštvo prednosti na drugim oblicima i dalje podudaranje izvornika i prijevoda u potpunosti ostaje »nemogući zadatak«. Najistaknutije razlike javljaju se kada se akcenatskim stihom prevode neki drugi, ali razlike su moguće i kada se akcenatski stih prevodi akcenatskim stihom. Kao što je već rečeno, metar je višeslojan fenomen koji zbog toga ima velik broj propisa i normi kojima se vodi, što otežava prevođenje, ali u isto vrijeme prevoditelju može potpomoći te biti od koristi. Kako bi se određeni prijevodni stih mogao odrediti kao odgovarajući stih prijevoda on mora slijediti proporcije originala, ali se ne mora nužno voditi njegovom ritmičkom supstancijom. Osim stihovne organizacije, kopiranje strofike jedno je od ključnih stavki ovog tipa prevođenja. Naime, prevodeći u mjerilu izvornika gotovo se razumski nadaje i potreba za podudaranjem na strofičkom planu pjesme.

3. Prijevodi soneta Francesca Petrarce na hrvatski jezik

Francesco Petrarca jedan je od talijanskih književnika koji su ostavili jak utjecaj na stvaralaštvo hrvatskih pjesnika 15. i 16. stoljeća. Jedan je od triju velikih predrenesansnih autora preko čijih se leđa razvija talijanska renesansa te zatim, po uzoru na nju, i hrvatska renesansa. Zbog velikog utjecaja koje je Petrarca ostavio na sljedeće pjesničke generacije, oni pjesnici čiji se opusi oslanjaju na opus ovog velikog autora nazivaju se petrarkistima. Petrarkiste odlikuju pjesme ljubavne tematike ispisane ponajviše slijedeći one iz Kanconijera, a uz to je često i njihovo oblikovanje po uzoru na navedenu zbirku. U hrvatskoj književnosti poznajemo čak tri naraštaja petrarkista koji su djelovali na području Dubrovnika i Dalmacije, a među kojima valja istaknuti Šiška Menčetića i Džoru Držića kao jedne od prvih hrvatskih petrarkista. No, petrarkisti nisu jedini uvidjeli važnost i veličinu svoga uzora, već su tu i prevoditelji različitih generacija koji su svaki na svoj način odlučili hrvatskoj čitateljskoj publici prepjevati stihove Francesca Petrarce. U narednom će dijelu ovog seminarskog rada upravo biti riječi o manje ili više uspješnim hrvatskim prevoditeljima Petrarcinih soneta.

Velika važnost Petrarkina stvaralaštva za velik broj nacionalnih književnosti na europskom tlu očituje se i u činjenici kako se jedan od triju najpoznatijih sonetnih oblika upravo naziva Petrarkinim, odnosno talijanskim sonetom. Što se same forme soneta tiče ona posjeduje

i vanjska i unutarnja određenja. Naime, na vanjskome se planu podrazumijevaju strofička podjela na dva katrena i dvije tercine najčešće povezane rimom, dok se na unutarnjem, odnosno sadržajnom planu daju odrediti iduće cjeline – prvi katren donosi tezu, drugi katren antitezu, a iz tercina slijedi sinteza. Ovaj oblik nerijetko još odlikuje i metar, metar kojim se služio i sam Petrarca, uz to i najpopularniji talijanski metar, jedanaesterac.

Jedan od najranijih prijevoda Petrarčinih soneta u hrvatskoj kulturi jest onaj Marka Marulića. Hrvoje Morović iznosi brojne teze u prilog Marulićevom autorstvu nad dvama prepjevima soneta na hrvatski jezik te jedan na latinski. Jedan od prepjeva na kojem ću se ukratko zaustaviti jest onaj devedeset i devete pjesme (*XCIX*) čiji original i Marulićev prijevod, ali u Maroevićevoj transkripciji, slijede:

Poi che voi et io più volte abbiam provato
Come 'l nostro sperar torna fallace,
Dietro a quel sommo ben che mai non spiace
Levate il core a più felice stato.

Questa vita terrena è quasi un prato,
Che 'l serpente tra fiori et l'erba giace;
Et s'alcuna sua vista agli occhi piace,
È per lassar più l'animo invescato.

Voi dunque, se cercate aver la mente
Anzi l'extremo di queta già mai,
seguite i pochi, et non la volgar gente.

Ben si può dire a me: Frate, tu vai
Mostrando altrui la via, dove sovente
Fosti smarrito, et' or se' più che mai.

Pokolu ja i vi jesmo iskusili
da svit stanovit ni, ki smo okusili,
dvignimo jur misal na ono dobro, ko
tko bude dostigal, blažen će biti u to.
Života sega stan himbeno se goji,
kakono i tarzan u kom zmaja stoji.
Sve bo slasti svoje klade prid očima
sviste me i tvoje da saplete njima.
Ne htij svit imiti sega rusaga u toj,
da stope sliditi tih, kih je mao broj.
Morete mi reći: Brate, ča gredeš nam
put oni kažeći, s koga zabludi sam,
od koga s' daleč bil, ne dimo t' li tada,
kad si prija živil, da još veće sada.

Prva evidentna razlika, izuzmemo li jezični medij, jest strofika. Naime, Marulić ne slijedi Petrarčinu vanjsku formu soneta te kod njega ne razlikujemo dva katrena i dvije tercine, ali ipak se vidi kako ga je slijedio na stihovnom planu, čemu u prilog ide i jednak broj stihovnih redaka (14). Što se unutarnjeg plana tiče možemo zamijetiti kako Marulić koristi i neke figure

originala pa tako nailazimo na zajedničke metafore i usporedbe. Jedna od ključnih razlika leži i u odnosu prijevodnog stiha i stiha izvornika, bolje rečeno, umjesto Petrarčina jedanaesterca Marulić bira dvanaesterac nalik na onaj kojime se on ponajviše služio u svome opusu, a to je dvostrukorimovani dvanaesterac 6+6 s parnom rimom. Osim metra iz vlastitog je opusa posudio i nekolicinu motiva zbog čega je sve manja sumnja u činjenicu da je prepjev njegov.

Nadalje, prijevod ove pjesme na hrvatski jezik nalazimo u nešto novijem izdanju iz 1974. godine, a prepjevao ga je Frano Čale.

Pošto višekrat iskusismo oba
nadanje naše kako varkom bude,
za višnjim dobrom sved' što voli ljude
dignite srce spram sretnijeg doba.

Zemni je život kao neko polje,
gdje cvijećem leži i u travi zmija;
pa, ako na njem išta oku prija,
to je da duša prione mu bolje.

Ako vi, dakle, hoćete da date
mir duhu, jednom prije zadnjeg suda,
nek' rijetki su vam uzor svojim putom.

Zaista mi se može reći: Brate,
kazuješ drugom pute, često kuda
sam si, sad više no igda, zaluto.

Već na prvi pogled vidimo prvu razliku između ovih dvaju hrvatskih prijevoda koja ide u prilog Čali. Naime, Čale, za razliku od Marulića prati strofiku originala te su stihovi povezani obgrljenom rimom po uzoru na original. Uz to, viši stupanj sličnosti s originalom također ima ovaj prepjev zbog podudaranja i na planu metra. No, Marulićev je prepjev, odredimo li ga kao manje sličan izvorniku od prepjeva kojeg nam donosi Čale, i dalje daleko ispred svoga vremena.

Sve u svemu, usporedimo li ova dva prijevoda i prisjetimo li se prvoga dijela ovog seminarskog rada, Marulićev prepjev možemo odrediti kao prijevod koji se razlikuje od originala i metrom i etosom, ali zbog popularnosti dvanaesterca kojim se služi ne bi bilo apsolutno pogrešno odrediti ga i kao prijevod osjetljiv na etos, ali ne i na metar originala, dok pak Čalin prepjev možemo nedvojbeno definirati kao prevođenje u mjerilu izvornika. Ova dva prijevodna načina nisu samo odabir prevodioca, već ih se može povezati i uz prevoditeljsku praksu razdoblja u kojima stvaraju.

Zanimljivo je također sagledati i Milićevićev prijevod soneta CLXIV. te Čalinu preinaku istoga.

Or che 'l ciel e la terra e 'l vento tace,
E le fere e gli augelli il sonno affrena,

Notte il carro stellato in giro mena
E nel suo letto il mar senz'onda giace;

Vegghio, penso, ardo, piango; e chi mi sface
Sempre m'è inanzi per mia dolce pena:
Guerra è il mio stato, d'ira et di duol piena;
E sol di lei pensando ho qualche pace.

Così sol d'una chiara fonte viva
Move 'l dolce e l'amaro ond'io mi pasco;
Una man sola mi risana e punge.

E perchè 'l mio martir non giunga a riva,
Mille volte il dì moro e mille nasco;
Tanto da la salute mia son lunge.

U Milićevićevom hrvatskom prijevodu (lijevo) i Čalinoj preinaci (desno) ovaj sonet glasi:

Sada, kad nebo, zrak i zemlja sniva, zvijeri i ptice miruju u lugu, a kola zvijezda noć vodi u krugu na logu more bez vala počiva,	(zvjezdana kola vodi Noć u krugu) (u logu more bez vala počiva)
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------

bdim, mislim, gorim, plačem; ta što živa muči me, uvijek uz moju je tugu: bolan i gnjevan vodim bitku dugu tek na nju misleć, mir se u me sliva.	(muči me, svedž uz slatku mi je tugu) (gnjevan i bolan vodim bitku dugu)
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------

Tako iz jednog vrela, punog sjaja,
sada slatkoću, sad gorčinu pijem;
jedna me ruka ranjava i liječi;

I da mukama ne bude mi kraja stoput u danu rodim se i mrijem i tako sve mi put spasenja priječi.	(i mukama da ne bude mi kraja, (stoput se na dan rodim, stoput mrijem, (toliko sve mi put spasenju priječi.)
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Oba su prijevoda nastala istom tehnikom, odnosno Petrarčin je sonet prepjevan u mjerilu izvornika. Kada je riječ o *endecasillabu*, odnosno talijanskome jedanaestercu, gotovo se podrazumijeva naglašeni deseti slog što je u oba navedena hrvatska prijevoda ispoštovano do kraja. Svaki od navedenih prevoditelja nastoji zadovoljiti shemu naglašanih i nenaglašanih mjesta iz originala, no ponekad se tim očuvanjem gube neki drugi elementi. Naime, osvrnemo li se na drugi katren, točnije njegov drugi stih, nailazimo na sintagmu *dolce pena* koja je zapravo oksimoron *slatka bol*, ili *tuga* u prijevodu obojice autora, te dolazimo do dva različita rješenja. I Čale i Milićević bili su primorani odreći se jednog elementa na štetu drugoga, pa tako Milićević zadržava Petrarčin naglasak na trećem slogu, dok Čale žrtvuje naglasak kako bi sačuvao figuru iz originala. Ovaj stih idealan je primjer prednosti i mana višeslojnosti kojom se odlikuje stih. Drugim riječima, na ova se dva prijevoda, sadržajno veoma slična, jasno vidi

kako prilikom prevođenja valja imati na umu formalne i tematske aspekte pjesme koje je zbog promjene jezičnog medija nemoguće zadovoljiti sve. Na prevoditeljeva leđa uvijek će biti stavljen teret odluke koji aspekt slijediti, a koji zanemariti što im ujedno daje i određeno pravo na vlastitu interpretaciju i viđenje svake od pjesama s kojom se uhvati u prevodilački koštac. Sve u svemu, prevoditeljska praksa iz koje bi nastao identičan prepjev stvarno i jest Humboldtov »nemogući zadatak«, ali prevoditelji su toga svjesni, stoga uspješnost prevoditeljevog djela leži u njegovu osjećaju da prepozna ključne aspekte originala te da svojim zanatom nastavlja stvarati veze između različitih nacija i kultura jer „*Pisci stvaraju nacionalne literature, dok prevoditelji stvaraju sveopću literaturu*“ (José Saramago).

4. Literatura

Grgić Maroević, I. (2009) *Poetike prevođenja: o hrvatskim prijevodima talijanske književnosti*. Zagreb:Hrvatska sveučilišna naklada.

Kravar, Z. (1993) Izvorni i prijevodni stih. Tipologija njihovih odnosa . U *Tema „stih“*. str.51-120. Zagreb:Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Petrarca, F. (1974) *Kanconijer*. priredio Frano Čale. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

Petrarca, F. (1996) *Canzoniere/Kanconijer*. priredio Mirko Tomasović. Zagreb: Matica hrvatska

Tomasović, M. (1998) Marulićevi hrvatski prepjevi Petrarce. *Colloquia Marulina*. vol.7, str. 37-46.