

Izgubljeno u prijevodima jednog soneta

Filić, Jakob

Master's thesis / Diplomski 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://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:113557>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-24**



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

IZGUBLJENO U PRIJEVODIMA JEDNOG SONETA

Diplomski rad

Jakob Filić

Mentorica: dr. sc. Cvijeta Pavlović

Zagreb, 2020.

Sadržaj

1. UVOD	1
2. Napomena o literaturi:.....	2
3. PRIJEVODNI KONTEKST	3
3. 1. Život i opus Pierrea de Ronsard	3
3. 2. Plejada, Obrana i slavljenje francuskog jezika.....	10
3. 3. Uzori i originalnost u francuskoj renesansi	13
3. 3. 1. Ronsard i petrarkizam, senzualnost Ronsardove poezije	18
3. 3. 2. Ronsardov odnos prema prirodi	22
4. ANALIZA ODABRANOG SONETA	24
4. 1. Forma	26
4. 2. Sadržaj.....	31
4. 3. Struktura	37
4. 4. Stil	41
5. PREPJEV SONETA.....	43
6. ANALIZA PREPJEVA SONETA	43
6. 1. Forma	43
6. 2. Sadržaj.....	46
6. 3. Struktura	48
6. 4. Stil	49
7. USPOREDBA PREPJEVA S PREPJEVOM NIKOLE MILIĆEVIĆA.....	51
8. ZAKLJUČAK	56
9. LITERATURA:.....	58

SAŽETAK:

U radu je prikazan proces prevođenja soneta *Comme on voit sur la branche* Pierrea de Ronsard. Prevoditeljske predradnje uključuju književno-povijesno razmatranje autorova života i djela u kontekstu francuskog pjesništva 16. stoljeća. Naglasak je pritom stavljen na raznolikost pjesnikovog opusa i kompleksno viđenje književnih uzora, imitacije i originalnosti u renesansi. Detaljnom analizom odabranog soneta na razinama forme, sadržaja, strukture i stila utvrđeno je da je riječ o izrazito složenom tekstu u kojem se ogledaju mnoge važne osobine renesansnog pjesništva. Nakon navođenja svog prijevoda autor ukazuje na specifične probleme i odluke s kojima se u prijevodu susreće. Autorov je prijevod potom uspoređen s drugim prijevodom istog soneta pri čemu je naglasak stavljen na prikaz dva pristupa prevođenju u vidu davanja prednosti formi i sadržaju ili tekstu i kontekstu izvornika.

KLJUČNE RIJEČI: sonet, Plejada, translatio studii, petrarkizam, Pierre de Ronsard

Lost in translations of a sonnet

ABSTRACT:

This master's thesis describes the process of translation of the sonnet *Comme on voit sur la branche* by Pierre de Ronsard. The preparation for translation includes the method of historical criticism of the author's life and work in the context of the 16th century French poetry. The emphasis has been put on the diversity of Ronsard's work and on the complex understanding of the notions of imitation and originality in renaissance literature. A deep analysis of the sonnet's form, content, structure and style demonstrates that the concerned poem is a very complex textual structure which reflects many important characteristics of renaissance poetry in general. After quoting his translation of the poem, the author refers to specific problems and decisions made during the process. The author's translation is then compared to another translation of the same sonnet. The emphasis has been put on differentiating between two approaches to translating in general – giving priority to the form and content or to the text and context.

KEYWORDS: sonnet, Pléiade, *translatio studii*, petrarchism, Pierre de Ronsard

1. UVOD

U svojoj knjizi *Prepjevni primjeri* vrstan hrvatski prevoditelj romanske poezije Mirko Tomasović opisuje postupak prijevoda deset različitih pjesama kako bi ukazao na specifične probleme s kojima se u svom poslu susreću prevoditelji poezije. Razmatrajući prijevod jednog Petrarkinog soneta, autor se prisjeća kako je prva verzija prepjeva nastala šezdesetih godina prošloga stoljeća u okviru prevoditeljskog seminara koji je na odsjeku za komparativnu književnost tada održavao profesor Ivan Slamnig. Gotovo šezdeset godina kasnije, sličan je prevoditeljski kolegij na istom odsjeku održala profesorica Cvijeta Pavlović. Iz zadatka vezanog za prevođenje sonetnog oblika izrasla je tako ideja slična Tomasovićevoj – da u duhu tradicije komparatističkog prevođenja poezije opišem vlastiti postupak prevođenja jednoga soneta francuskog šesnaestostoljetnog pjesnika Pierrea de Ronsard.

U predgovoru *Prepjevnih primjera* (Tomasović, 2000, 5-8) autor ukratko nabroja glavne principe kojih se pridržava u prevođenju. Ovdje ću izdvojiti nekolicinu kako bih usput prikazao strukturu i metodologiju vlastitog rada.

Kao jedno od osnovnih načela Tomasović ističe da *na početku prijevodnog procesa izvornu pjesmu (njen sadržaj, metričko-strofički uzorak i vrstu rime) valja identificirati u pjesničkom vremenu i autorovu opusu. Prevođenje nije samo prijenos iz jezika u jezik, već iz poezije u poeziju* (Tomasović, 2000, 7), odnosno iz kulture u kulturu. U prvom ću se dijelu studije stoga baviti kontekstom u kojem je odabrani sonet nastao. Interesi će prije svega biti književno-povijesne naravi – prvo ću se posvetiti Ronsardovu životu i djelu te kontekstni okvir proširiti razmatranjima o francuskoj renesansnoj poeziji. Nakon toga, detaljno će se razmotriti sva važna sadržajna, formalna, strukturna i stilska obilježja odabranog soneta.

Takvi osnovni uvidi omogućit će mi potom da se posvetim proučavanju procesa prevođenja. Tomasović kaže da *valja u procesu transpozicije imati jednake zahtjeve prema prijenosu smisla, forme i sadržaja* (Tomasović, 2000, 8). Iako se u teoriji ovakav stav čini jedinim mogućim ispravnim, u prevoditeljskoj se praksi često događa da se od prijenosa određenih osobina izvornog teksta mora odustati. Takvo shvaćanje prevođenja na početku knjige *Otprilike isto* Umberto Eco slikovito dočarava idejom prema kojoj se

"prevođenje temelji na nekim procesima pregovaranja, budući da je pregovaranje baš proces na osnovi kojeg se, da bi se nešto dobilo, odričemo nečega drugog – i na kraju strane u igri moraju izaći iz nje s osjećajem razumnog i obostranog zadovoljstva u svjetlu zlatnog pravila da se ne može imati sve" (Eco, 2006, 17).

Dok u članku „Veza po vezanosti“ Tonko Maroević, priznajući nemogućnost savršenog prijevoda, beskompromisno zagovara prijevod u strofi, stihu i sroku izvornika, Ivan Slamnig u poglavlju posvećenom hrvatskom prijevodnom stihu tvrdi: „ako je netko odlučio žrtvovati ritam tražeći 'onaj neizrecivi srh', on nije pri tome niukoliko slobodniji, niti je nužno dalji od originala, već može, naravno, biti i bliži, doslovniji“ (Slamnig, 1981, 108). Ova dva hrvatska pjesnika i prevoditelja predstavljaju dvije različite moguće početne točke u prijevodu poezije – polaznje od forme ili od sadržaja. U prevođenju odabranog soneta priklonit ću se prvoj opciji. U analizi autorskog prijevoda neću pak težiti traduktološkom pristupu u smislu sustavnog nauka o prevođenju već prikazu praktičnih problema na koje sam naišao u prijevodu konkretnog primjera.

Prijevod zastarijevaju pa ih je s vremenom potrebno revidirati i doradivati (Tomasović, 2000, 8). U tom ću svjetlu na kraju vlastiti prijevod usporediti s jednim ranijim prijevodom istoga soneta na hrvatski jezik.

2. Napomena o literaturi:

U svrhu istraživanja Ronsardova života i opusa koristio sam uglavnom knjige francuskih ronsardologa među kojima posebno mjesto zauzima opsežno djelo *Ronsard, poète lyrique*¹ vrsnoga filologa Paula Laumoniera koji je čitav svoj pedesetak godina dug akademski put posvetio proučavanju *princa pjesnika*. Osim ove epohalne studije koja služi kao obavezna literatura svim drugim ronsardolozima, Laumonier je uredio i kritičko izdanje Ronsardova opusa koje je postalo standardom i ishodišnom točkom svih kasnijih izdanja Ronsardove poezije. Valja spomenuti i vrlo korisnu i primjerima bogatu knjigu Mariusa Piéria o odnosu Ronsarda i Petrarke², kao i relativno sažetu, ali vrlo jezgrovitu studiju Raymonda Lebèguea³. Važno je ipak istaknuti da je dio literature koju sam koristio u istraživanju relativno starijeg

¹ Laumonier, Paul: *Ronsard, poète lyrique: Étude historique et littéraire*. Paris, Librairie Hachette, 1932.

² Piéri, Marius: *Le Pétrarquisme au XVIe Siècle: Pétrarque et Ronsard, ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade Française*. Marseille, Librairie Laffitte, 1896.

³ Lebègue, Raymond: *Ronsard*. Paris, Hatier, 1961.

datuma, često s prve polovice 20., pa čak i s kraja 19. stoljeća. Iako većini tih tekstova i današnji proučavatelji mogu zavidjeti na minucioznosti (osim Laumonierove i Piérijeve knjige valja ovdje spomenuti i studiju Maxa Jasinskog o francuskom sonetu⁴), razvidno je da stariji radovi ponekad odudaraju od današnjih standarda u proučavanju književnosti. Takva će mjesta pomoći da se ukaže na neke probleme u recepciji Ronsardova opusa, ali i posvjedočiti o tome kako su se tijekom vremena kriteriji proučavanja književnosti mijenjali i razvijali.

Nažalost, u kontekstu u kojem sam poduzeo ovo proučavanje, nisam imao pristup bogatoj novijoj literaturi o Ronsardu i njegovu opusu. Mogu samo spomenuti da je kanadski proučavatelj François Rouget 2015. godine uredio *Rječnik Pierrea de Ronsard* s petstotinjak natuknica – pristup toj opširnoj knjizi uvelike bi mi olakšao analizu. Novijeg su datuma kraći znanstveni članci suvremenih ronsardologa koji se bave specifičnim pitanjima Ronsardova opusa⁵ i povijesti francuske književnosti⁶ koje sam koristio u proučavanju šesnaestostoljetnog francuskog književnog konteksta.

Koristio sam i radove hrvatskih autora, ali Ronsardova recepcija u našim akademskim krugovima nije velika, a tekstovi na koje sam naišao uglavnom su udžbeničkog tipa sa samo nekoliko općenitih informacija o pjesniku i kontekstu u kojem je djelovao (Solarova i Slamnigova povijest književnosti, poglavlje Mirka Tomasovića o francuskoj poeziji 16. stoljeća u povijesti francuske književnosti koju je uredila Gabrijela Vidan). Budući da pregledni karakter tih radova nužno donosi određena pojednostavljivanja, proučavanje strane literature pomaže i da se ukaže na određene osobine Ronsardova opusa koje su u hrvatskoj literaturi zanemarivane ili pogrešno tumačene te da se na taj način djelomično isprave pogreške u recepciji ovog važnog francuskog pjesnika. Radovi hrvatskih autora⁷ bili su ipak od ključne važnosti u pregledu dosadašnje teorije i prakse hrvatskih prevoditelja poezije.

3. PRIJEVODNI KONTEKST

3. 1. Život i opus Pierrea de Ronsard

⁴ Jasinski, Max: *Histoire du sonnet en France*. London: Forgotten books, cop. 2017 (1903).

⁵ Radovi Cathy Yandell, Javiea Benita de la Fuente i Jean-Claud Carrona.

⁶ Balmas, Enea i Giraud, Yves: *De Villon a Ronsard: XVe-XVIe siècles*. Paris: GF Flammarion, 1997. i Denis Hollier (ur.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993.

⁷ Ivan Slamnig, Zoran Kravar, Tonko Maroević, Josip Užarević, Mirko Tomasović.

Pierre de Ronsard rođen je 1524. u selu Couture-sur-Loir u pokrajini Vendômois. Budući da potječe iz plemićke obitelji, otac mu je prema obiteljskoj tradiciji predodredio karijeru dvorjanina, diplomata ili vojnika. S 12 ga godina stoga šalje u službu na dvor dinastije Valois gdje služi kao paž i kraljevski konjušar, te u pratnji različitih članova vladarske obitelji putuje Europom (Škotska, Engleska, Flandrija). No, vojničkoj ili dvorskoj karijeri mladog Ronsarda na put staje duga bolest (otprilike od 1540. do 1544.) koja je za posljedicu imala cjeloživotne slušne probleme. Iako se često navodi da je Ronsard oglušio, Laumonier tvrdi kako je riječ bila o naglušnosti čiji je intenzitet varirao u različitim životnim dobima (Laumonier, 1932, 22). U svakom slučaju, Ronsard uviđa da će morati promijeniti profesiju pa 1543., kako bi si nakon propalih planova osigurao egzistenciju, prima tonzuru. Ovaj podatak često navodi na pogrešan zaključak kako je Ronsard bio svećenik. U svom znanstvenom radu o *gubitku kleričkog staleža* Jure Brkan objašnjava da je tonzura ili podstrig bio „sveti obred po kojemu se laiku strigla kosa, davalo mu se kleričko odijelo i tako je uveden u klerički stalež. Tonzura nije bila red niti se s njom davala kakva vlast“ (Brkan, 2010, 169). Primanjem tonzure Ronsardu je, pod uvjetom da se ne ženi, omogućeno da živi od Crkvenih prihoda. Istodobno, od pjesnika amatera⁸ Ronsard odlučuje postati profesionalni pjesnik. Biografi stoga često ističu kako se i na uvođenje u klerički stalež i na bavljenje književnošću Ronsard uvelike odlučio iz puke nužnosti.

Nakon propalih planova u vojničkoj karijeri, 1545. napušta dvor kako bi se u potpunosti posvetio proučavanju grčko-latinske književnosti pod vodstvom helenista Jeana Dorata čiju je školu ranije povremeno pohađao zajedno s drugim važnim renesansnim francuskim pjesnikom, Jean-Antoineom de Baïfom. Prevedeći i komentirajući djela brojnih antičkih autora, Dorat je Ronsarda upoznao s grčkom i rimskom filozofijom, mitologijom i književnošću. Njegov je utjecaj na Ronsardovu ranu liriku bio uistinu velik, a upravo je u Doratovoj školi Ronsard upoznao i druge pisce koji su kasnije činili jezgru *Brigade*, odnosno, *Plejade*. O svom formativnom razdoblju Ronsard svjedoči u odi *Voyage de Hercuil* u kojoj opisuje veseli izlet mladih helenista sa svojim profesorom 1549. godine.

Godine 1550. Pierre de Ronsard sa svoje *Četiri prve knjige Oda* (*Les quatre premiers livres des Odes*) na velika vrata ulazi u francusku književnost, ne skrivajući od samog početka svoje ambicije. U uvodu zbirke mladi pjesnik nastupa samouvjereno i hvalisavo, manifestno i

⁸ Paul Laumonier smatra da je Ronsard svoje prve stihove napisao oko 1541. godine (vidi Laumonier, 1932, 5).

elitistički, negirajući vrijednost cjelokupne dotadašnje francuske poezije⁹, zahtijevajući povratak antičkim autorima kao što su Pindar i Horacije, te prikazujući samog sebe gotovo kao mesijansku figuru, kao pjesnika kojeg Francuska već dugo čeka (vidi ulomak iz Ronsardova predgovora *Odama* u: Laumonier, 1932, XXIII-XXV). Ronsard smatra kako bi pjesnici trebali pisati za novu intelektualnu elitu, za rijetke pojedince koji su upućeni u pjesništvo. Njegove rane horacijske i pindarske ode pokrivaju epikurejsku, arkadijsku i satiričku tematiku te umjesto antičkih heroja slave vojne zapovjednike i članove kraljevske obitelji (vidi: Tomasović, 1982, 129). Nakon objavljivanja prvih knjiga *Oda*, Ronsardovi prijatelji pjesnici o njemu govore u hiperbolama, a zbirka ubrzo doživljava nova izdanja. No, dio šesnaestostoljetne književne kritike Ronsardovoj je zbirci zamjerao prekomjernu erudiciju, a taj stav dijeli i većina suvremenih proučavatelja njegovog opusa.

Napadajući stariju generaciju pjesnika koju je predstavljao tadašnji kraljev pjesnik Mellin de Saint-Gelais, Ronsard u predgovoru *Odama* vrlo oštro govori o *petrarkiziranim sonetićima i ljubavnim prenemaganjima* (*petits sonnets petrarquizés et les mignardises d'amour*) te o svim predstavnicima takvog pjesničkog usmjerenja. Ronsardove napade usmjerene prema Saint-Gelaisu veliki ronsardist Paul Laumonier tumači kao ispade ljubomornog pjesnika koji i sam pretendira na mjesto svog pjesničkog protivnika (Laumonier, 1932, XXX). Uistinu, Ronsardovo deklarativno negativno mišljenje o sonetu nije ga spriječilo u tome da samo dvije godine kasnije i sam objavi prvu zbirku petrarkističkih soneta.

Godine 1552. izlazi zbirka *Les Amours* čiji se utjecaj za književnost francuske renesanse ogleda i u činjenici da većina kasnijih francuskih ljubavnih kanconijera nosi isto ime (Jasinski, 2017, 69). Kao što je objava Ronsardovih *Oda* među mladim pjesnicima dovela do žustre rasprave o tome tko je zapravo u francusku književnost prvi uveo odu¹⁰, i Ronsardov se petrarkizam od samog početka uklapa u kontekst nadmetanja za književni prestiž. Naime, još su godine 1549. Joachim Du Bellay i Pontus de Tyard objavili svoje zbirke petrarkističkih soneta, pa je sada na Ronsardu bio red da se dokaže. Objavljivanje petrarkističkih zbirki moguće je sagledati u kontekstu provođenja u djelo poetskog nauma nove pjesničke škole

⁹ S iznimkom nekoliko autora, kao što je, na primjer, Marot, *jedina svijetla točka u tim godinama vulgarne poezije* (citirano prema: Laumonier, 1932, XXXIII). Pa ipak, ovo ga neće spriječiti u kasnijim žustrim raspravama s pristašama marotskog stila.

¹⁰ Naravno, Ronsard je tvrdio da je on prvi koji je uveo odu u Francusku, a za slučaj da ga je netko od njegovih prijatelja pjesnika možda ipak pretekao, to je, prema Ronsardovim riječima, samo zato što je s njima ranije podijelio svoje ideje i pokazao im svoje rukopise; vidi Laumonier, 1932, XXV.

Plejade, a čini se i da je natjecateljski karakter tih radova bio važniji od stvarne ljubavne inspiracije (vidi: Lebègue, 1961, 26-27).

Godinu dana kasnije, godine 1553., objavljena je anonimna zbirka poezije *Livret de folâtries* čije su autorstvo još u vrijeme objavljivanja poznavatelji pripisivali Ronsardu. Knjiga se sastoji od nekoliko pjesama šaljivog galskog oblika *folastrie*, ditirambâ, prijevoda grčkih epigrama i soneta, nadahnuta je Katulovom poezijom, a Ronsard je vjerojatno nije potpisao zbog laganijeg tona koji se uvelike razlikovao od autorovih ranijih radova, kao i zbog prikaza opscenosti koji su mogli prouzročiti probleme s vlastima. Laumonier u prvi plan ističe galski duh zbirke te kaže kako se ovim radovima Ronsard približio tradiciji francuske srednjovjekovne poezije o kojoj je ranije govorio izrazito nepovoljno. Iste godine piše i *Himnu o kršćanskom Herkulu (Hymne de l'Hercule Chrestien)* kojom kao da želi iskupiti pretjerano slobodoumlje zbirke *Folâtries* pokušavajući pritom izmiriti pogansku antiku s kršćanstvom. Godine 1555. objavljuje *Nastavak ljubavi (La Continuation des Amours)*, zbirku pjesama laganijeg tona u kojima slavi pastiricu Mariju.

„Jeune et ardent, il allait d'un excès a l'autre, ne sachant pas garder la mesure“¹¹ (Laumonier, 1932, 106) – ove Laumonierove riječi mogu poslužiti kao dobar zaključak prikaza mladenačke faze Ronsardova pjesništva. Nakon što se svojom poezijom pokazao dostojnim svojih antičkih i talijanskih prethodnika, druga je faza njegovog opusa obilježena dvorskom i angažiranom poezijom. Mnogo radova Ronsard posvećuje Henriku II. (vladao od 1547. do 1559.), a za vladavine Karla IX. (vladao od 1560. do 1574.) postaje i službeni kraljev pjesnik. Između ostalog, piše i brojne prigodne ljubavne stihove plemićima, upute za vladanje budućeg kralja¹² *L'Institution pour l'adolescence du roi Charles IX*, kao i *Epitaphe de Courte, chienne du Roy Charles IX.*, pohvalu kraljevoj kujici. U posvetama svojih radova ističe imena raznih velikaša i moćnih pripadnika klerskog staleža, te se, s druge strane, žali na druge koji su mu obećali bogatu naknadu koju nikad nije primio. U vrijeme dok piše tisuće naručenih dvorskih stihova, u privatnim pismima Ronsard piše (postumno objavljene) pjesme u kojima se jada i kritizira ponašanje i običaje dvora i kardinala (Lebègue, 1961, 96). Njegove dvorske dužnosti i konstantan rad pod pritiskom vremenskih rokova doveli su do toga pa pred kraj života u jednom pismu kaže da *prezire Dvor kao što prezire smrt* (ibid., 93).

¹¹ „Mlad i nagao, išao je iz krajnosti u krajnost, ne znajući pritom za umjerenost“ (sve citate koji se pojavljuju na francuskom i engleskom jeziku preveo je za potrebe ovog rada Jakob Filić).

¹² Radovi namijenjeni odgoju budućih kraljeva pisani u prozi i u stihu bili su česti u francuskoj renesansi (vidi: Lebègue, 1961, 76).

Za vrijeme vjerskih ratova koji su harali Francuskom Ronsard se angažirao na strani katolika, pišući pamfletne stihove protiv protestanata. Isprva pomirljiviji, kao odgovor na reformaciju zagovara reformu Rimske Crkve i širenje katoličkih ideja pomoću knjiga. Suočen s ratnim nasiljem¹³, ali i napadima protestantskih autora, Ronsard zaoštrava retoriku.

Vrhunac Ronsardovog dvorskog pjesništva trebao je biti ep *Francijada* čija je temeljna ideja bila dokazivanje antičkog podrijetla francuske nacije i čije su prve četiri knjige objavljene 1572. (*Les Quatre premiers livres de la Franciade*). Kao glavni razlog prestanka rada na *Francijadi* Tomasović navodi smrt Karla IX., ističući pritom kako je taj događaj pjesnika oslobodio „obveze da produži taj prilično artificijelan epski projekt koji evidentno nije odgovarao njegovim intimnim poetskim nagnućima“ (Tomasović, 1982, 131). No, o Ronsardovim je intimnim nagnućima vrlo teško donijeti sud. Čini se da su najveći poticaji ovog renesansnog pjesnika bili želja za slavom i materijalnim dobrima. Lebègue tako navodi kako je još od Henrika II. i drugih moćnika Ronsard pokušavao dobiti dostojnu naknadu za tako velik projekt kao što je *Francijada*, no od rada na epu ubrzo je odustao jer tadašnji kralj nije imao sluha za njegove prijedloge. Situacija se mijenja za vladavine Karla IX., velikog ljubitelja Ronsardove poezije, koji se zainteresirao za projekt pa se Ronsard vraća radu na svom epu. Nakon Karlove smrti Ronsard ponovno odustaje jer tematika *Francijade* dvadeset godina kasnije više nije odgovarala duhu vremena – jednostavno je izašla iz mode.

Za vladavine Henrika III. (vladao od 1574. do 1589.) Ronsard gubi naklonost. Novi kralj favorizira mladog Renéa Desportesa koji je svojom ljubavnom poezijom već počeo osvajati simpatije dvora na kojem je petrarkizam još uvijek bio na cijeni. Stoga se Ronsard 1578. godine, na poziv koji je pjesnicima uputila kraljeva majka Katarina Medici, kako bi odmjerio snage s novim dvorskim pjesnikom, još jedanput okušao u petrarkističkim sonetima, u zbirci *Sonnets pour Hélène* (vidi Lebègue, 1961, 102).

Pred kraj života, razočaran dvorom i lošega zdravlja, Ronsard sve više vremena provodi na selu. Godine 1585. umire u prioriji Sait-Cosme u pokrajini Touraine.

¹³ Ronsard je i sam sudjelovao u bitkama protiv protestantskih pobunjenika.

Valja još naglasiti kako je već za života Ronsard objavio i nekoliko zbirki sabranih djela te da je svoje radove minuciozno prepravljao sve do smrti, dodajući nove pjesme i prilagođavajući stare, između ostalog, i duhu vremena i vlastitom izmijenjenom svjetonazoru¹⁴. Općenito se u njegovu opusu može primijetiti postupno stilsko i sadržajno pojednostavljivanje: „Comme, en dépit de déclarations hautaines, il cherchait généralement à plaire à un assez large public [...], il a renoncé à certaines innovations qui avaient déplu à ses lecteurs“¹⁵ (ibid., 146).

O Ronsardovoj probitačnoj i samosvjesnoj osobnosti odlično svjedoči epizoda s kraja života koju u knjizi *La vie amoureuse de Pierre de Ronsard* navodi Pierre de Nolhac. Naime, 1584. Ronsard uređuje novo izdanje *Soneta za Helenu (Sonnets pour Hélène)* u koje uključuje i druge radove, među ostalim i neke pjesme slobodnijeg karaktera. Sama Hélène de Surgères, žena kojoj je Ronsard posvetio stihove, pokušala je intervenirati kod izdavača kako bi se iz zbirke izbacilo stihove koji bi o njoj mogli stvoriti loše mišljenje. Kad je Ronsard to čuo, svom je izdavaču poslao ljutito i ogorčeno pismo u kojem kaže da se izmjene u zbirki tiču samo autora, izražavajući pritom svoju razočaranost ženskom nestalnošću i škrtošću. No, ljutnja prema Hélène očito nije bila dugog vijeka pa Ronsard samo nekoliko godina prije smrti istoj Heleni šalje poljupce, moleći je pritom za malu uslugu – da iskoristi svoj utjecaj na dvoru i nagovori kraljevog blagajnika da Ronsardu isplati određenu obećanu svotu (vidi: Nolhac, 1926, 174-178).

Ronsardov je pjesnički opus izrazito bogat i raznolik, kako stilski: „il compte parmi les rares qui ont fait vibrer toutes les cordes de la lyre. [...] il a su prendre tous les tons depuis la familiarité gauloise jusqu'au sublime“¹⁶ (Lebègue, 1961, 3); tako i sadržajno:

„il suffit de dire [...] que 'le monde entier' sert d'objet à la poésie de Ronsard : le surnaturel, le ciel avec ses étoiles, la nature sous tous ses aspects, l'homme physique et moral, les systèmes philosophiques, les principaux moraux, les événements du jour, la vie quotidienne de l'auteur...“¹⁷ (ibid., 146).

¹⁴ Tako, na primjer, u kasnijim izdanjima *Oda* Ronsard izostavlja svoj hvalisavi predgovor (Lebègue, 1961, 46).

¹⁵ „Budući da se, usprkos oholim izjavama, uglavnom pokušavao svidjeti široj publici [...], odustao je od određenih inovacija koje se nisu sviđale njegovim čitateljima.“

¹⁶ „ubraja se među rijetke koji su zavrivali na svim žicama lire. [...] znao je proizvesti sve tonove od galske jednostavnosti do sublimnog.“

¹⁷ „dovoljno je reći [...] da kao objekt poezije Ronsardu služi 'cijeli svijet': nadnaravno, nebo sa svojim zvijezdama, priroda u svim svojim stanjima, čovjek kao tjelesno i moralno biće, filozofski sistemi, moralni principi, vijesti dana, autorova svakodnevnica...“

Tomasović pak u poglavlju posvećenom francuskoj renesansnoj poeziji spominje „neke negativne tendencije Plejade, proistekle iz uvjerenja o totalitarnoj zadaći poezije, tj. iz uvjerenja da je ona sredstvo prenošenja svekolikih ljudskih spoznaja i znanja, pa i iz takvih disciplina kao što su zvjezdoznanstvo, zoologija, botanika, mineralogija“ (Tomasović, 1982, 135). U svojim je himnama, između ostalog, tako tematizirao fantazmagorični svijet demona (*Hymne des Daimons*, svojevrsni demonološki priručnik, *Œuvres complètes* II., Ronsard, 1958, 167-174), nematerijalne filozofsko-teološke kategorije kao što su smrt, vječnost i pravda (*Hymne de la Mort*, *Hymne de l'Éternité*, *Hymne de la Justice* – ibid. 281-289, 122-125, 154-166), prirodne pojave kao što su četiri godišnja doba (ibid., 230-259), materijalne kategorije kao što je zlato (*Hymne de l'Or*, ibid., 260) te brojne biljne i životinjske vrste koje opisuje i slavi u specifičnoj lirskoj vrsti koju se naziva *blason*. Umjesto navođenja imena brojnih velikaša kojima je Ronsard posvećivao svoje stihove, kao primjer velikog opsega koji je obuhvaćala njegova prigodna poezija može poslužiti i činjenica da je napisao epitafe za tri psa – kujici jedne plemkinje (ibid., 541), kraljevom hrtu u čiju je čast epitaf napisan u obliku dijaloga psa i Harona¹⁸ (ibid., 538) te jednoj malenoj kujici Karla IX. koja je iz kraljevih ruku jela biskvit i marcipan i koju je kralj toliko volio da si je, nakon što je uginula, od njene kože dao napraviti nove rukavice (ibid., 535).

Proučavajući Ronsardov život i djelo njegova se svestrana osobnost lako može pričiniti kontradiktornom, a sam pjesnik neuhvatljivom figurom koja se opire smještanju u čvrste okvire. U zaključku svog prikaza Ronsardova opusa Enea Balmas u povijesti francuske književnosti od Villona do Ronsarda kaže: „il a été amené à se faire tour à tour courtisan et révolutionnaire, théologien et amuseur, poète engagé et pétrarquisant, moraliste et comique, toujours au service d'un maître exigeant, la poésie“¹⁹ (Balmas i Giraud, 1997, 354). Ovakvo se objašnjenje njegovog pjesničkog puta čini previše idealističko, odnosno, samo napola ispravno. Valjalo bi uvijek imati na umu da je Pierre de Ronsard prije svega bio čovjek od krvi i mesa, profesionalni pjesnik koji je od svoje poezije živio i koji se nije libio praviti kompromise kako bi stekao naklonost mecena. Njegov kompleksan odnos prema poeziji stoga puno bolje opisuje u literaturi ustaljena sintagma „princ pjesnika i pjesnik prinčeva“ (*prince des poètes et poète des princes*) – svoje je stihove Ronsard stavljao kako u službu poezije, tako i u službu onih koji su mu mogli priskrbiti materijalnu korist i slavu.

¹⁸ „U grčkoj mitologiji, vječno star brodar koji u podzemlju prevozi duše pokojnika preko podzemne rijeke Stiksa“ (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=24447>).

¹⁹ „postajao je naizmjence dvorjanin i revolucionar, teolog i zabavljač, angažirani pjesnik i petrarkist, moralizator i komičan, uvijek u službi jednog zahtjevnog gospodara – poezije.“

3. 2. Plejada, Obrana i slavljenje francuskog jezika

Valja sada proširiti kontekstni krug i posvetiti se djelovanju književne skupine Plejade i njenom neslužbenom manifestu *Obrana i slavljenje francuskog jezika (Défense et illustration de la langue française)*. U drugoj polovici 1540-tih godina, oko Jeana Dorata postupno se formira prijateljski kružok sastavljen od pjesnika mlade generacije koji su svojoj skupini nadjenuli ime *Brigada (Brigade)*. Oko 1556. Pierre de Ronsard, pjesnik kojeg su ostali odabrali za neslužbenog vođu skupine počinje upotrebljavati pojam Plejada (*Pléiade*) koji je označavao sedam velikih pjesnika grčkog klasičnog razdoblja (ibid., 125). Članstvo se tijekom vremena mijenjalo, a kao najvažnije predstavnike obično se navodi Ronsarda, Du Bellaya, Baïfa, Belleaua, Tyarda i Jodellea (Tomasović, 1982, 127).

Obranu i slavljenje, neslužbenu zajedničku poetiku ovog mladog naraštaja potpisao je 1549. Joaquin Du Bellay. Kao dva prevladavajuća elementa Enea Balmas prepoznaje humanističko i nacionalističko usmjerenje (Balmas i Giraud, 1997, 357). Iako spreman za velika djela, vulgarni francuski jezik još nije dostigao slavu grčkog i latinskog jer se pjesnici koji bi svojim umijećem mogli razviti njegov puni potencijal još nisu pojavili (Boyer, 1965, 56). U tom svjetlu Du Bellay negativno vrednuje cjelokupnu francusku književnu tradiciju, zalaže se za zamjenu svih srednjovjekovnih vrsta (rondo, balada, virellai, chant-royal) antičkim (epigram, elegija, oda) i suvremenim (sonet) te za svaku eksplicitno imenuje uzore (Homer, Ovidije i Ariosto za epiku, Horacije za odu, Petrarca za sonet). Može se reći da Du Bellay pokušava stvoriti novi kanon na koji bi se francuska književnost na francuskom jeziku trebala ugledati (nacionalističko usmjerenje), ali koji istovremeno zanemaruje cjelokupnu francusku tradiciju ugledajući se radije na strane književnosti (humanističko usmjerenje).

Treći važan element *Obrane i slavljenja* je nova, renesansna vizija pjesnika. U srednjem vijeku na pjesnika se ponajprije gledalo kao na obrtnika, osobu koja se usavršila u umijeću sastavljanja stihova. Pjesnici Plejade pak zagovaraju viđenje pjesnika kao nadahnutog pojedinca, proroka kojeg božanski žar (*fureur divine*) i ljubav potiču da putem poezije otkriva znanje o svijetu (Balmas i Giraud, 1997, 206-207).

Često se u literaturi postavlja pitanje Du Bellayeve uloge u sastavljanju *Obrane i slavljenja* kao svojevrsne Plejadina poetike. Neki autori tako govore da je Du Bellay ovaj dokument

potpisao, a većina ih smatra da su ideje iznesene u tekstu uglavnom parafraze talijanskih šesnaestostoljetnih autora ili antičkih pisaca (ibid., 356), kao i da je sve glavne postavke nove poetike još 1541. u predgovoru svog prijevoda Horacijeve poetike iznio Jacques Peletier du Mans. Nadalje, u poglavlju posvećenom Du Bellayu, Balmas tvrdi da njegov pjesnički karakter ne odgovara borbenom tonu teksta *Obrane i slavljenja* te stoga sumnja u kojoj je mjeri uopće Du Bellay stajao iza onog što je napisao:

„On veut bien admettre qu'il ait un moment partagé cet idéal d'une poésie érudite et nourrie de vastes ambitions [...]. Si la participation a été sincère, elle n'a donc pas été bien durable : peut-être y a-t-il eu aussi, de sa part, une forme de mimétisme culturel [...] et il était rempli d'admiration pour Ronsard“²⁰ (ibid., 357-358).

Du Bellay je prema takvom viđenju bio samo *glasnogovornik* Ronsarda i mlade generacije čiji pjesnički duh nije u potpunosti dijelio (Laumonier, 1932, 291; Piéri, 1896, 157). Nadalje, valja spomenuti i kako su neki od zahtjeva, kao na primjer onaj o korištenju francuskog jezika u poeziji, ili onaj o obogaćivanju francuske kulture antičkom, bili zajednički većini šesnaestostoljetnih francuskih pjesnika (Balmas i Giraud, 1997, 357) pa se u tom smislu tekst *Obrane i slavljenja* ne može nazvati uistinu revolucionarnim.

Kao povod objavljivanja *Obrane i slavljenja francuskog jezika* često se navodi da je riječ o reakciji na tekst Thomasa Sebilleta *L'art poétique français* (1548.) u kojem autor zagovara poeziju u tradiciji Clémenta Marota i retoričara. Takozvani *marotisti* bili su dvorski pjesnici generacije koja je prethodila Plejadi. Djelovali su na dvoru Franje I. (vladao od 1515. do 1547.) i okupljali se oko kraljeve sestre, velike književnice i zagovarateljice umjetnika, Margarete Navarske. Idejno su se ugledali na kršćanski platonizam, stilom i tonom težili svojevrsnoj religioznoj meditativnosti, a formalno pratili Marotovu poetiku koju obilježava težnja jednostavnom izrazu i sklonost žanrovima kao što su poslanice i epigrami (ibid., 114-115). Jednostavna marotistička vizija poezije kao odjeka postojanja, pri čemu joj se ne namjenjuju veliki planovi, bila je suprotna elitističkom Plejadinom i Ronsardovom shvaćanju. Du Bellay u *Obrani i slavljenju* stoga napada vulgarnost i neobrazovanost, jednostavnost poezije autora marotističke generacije, držeći pritom da bi se poezijom trebala ponajprije

²⁰ „Može se priznati da je na trenutak dijelio ideal eruditske poezije hranjene velikim ambicijama [...]. Ako je njegovo sudjelovanje i bilo iskreno, nije bilo dugog vijeka: možda je u njegovu slučaju riječ i o svojevrsnom kulturnom mimetizmu [...] a bio je i pun poštovanja prema Ronsardu.“

baviti nova intelektualna elita. Već su se i šesnaestostoljetni pisci stoga pitali je li poetski tekst mlade generacije pjesnika uistinu *obrana i slavljenje* ili možda *napad i omalovažavanje* (vidi članak „Une défense offensive pour une nouvelle élite intellectuelle“, Fergusson, 1993, 190).

Nadalje, čini se da je polemika s *marotistima* koju se često ističe kao povod objavljivanju nove Plejadine poetike istodobno i glavni uzrok. Naime, iako Marot uistinu piše i srednjovjekovne oblike, velik dio njegova opusa čine i antički oblici, a trebalo bi imati na umu i da je riječ o pjesniku koji je u francusku književnost prvi uveo oblik soneta. I po drugim je poetskim osobinama Marot puno bliži Plejadi nego što bi Ronsard i Du Bellay htjeli (vidi *ibid.*, 191-192). Uzme li se u obzir i da su od intelektualnog elitizma kao glavne razlike između dvaju poetika pjesnici Plejade u svojim radovima ubrzo odustali (Ronsard u kasnijim izdanjima svoje ode pojednostavljuje izbacujući dijelove koji zrače pretjeranom erudicijom), moglo bi se zaključiti da glavni razlog ove književne polemike leži izvan same književnosti. Naime, Clément Marot nije skrivao svoje nisko podrijetlo, a Du Bellay i Ronsard, obojica potomci plemićkih obitelji s dugom tradicijom, kraljevu su podršku htjeli za sebe.

Naposljetku, osim marotista, s Plejadom su zbog antičke poganosti i lascivnosti polemizirali i kršćanski krugovi, kako katolički, tako i protestantski.

Iako je *Obrana i slavljenje francuskog jezika* tekst čiji je sadržaj često kontradiktoran (*ibid.*) a stvarni motivi pripadnika nove poetike su prije osobne nego književne naravi, riječ je o dokumentu koji je, naglašavajući vrijednost francuskog jezika, utjecao na početak razmišljanja o stvaranju francuskog nacionalnog književnog kanona. No, proučavatelji francuske renesansne poezije uglavnom se slažu oko toga da objavljivanje *Obrane i slavljenja* nije dovelo do velikih promjena na polju same književnosti, te da pripadnici Plejade nisu u djelo sproveli velik dio poetskih nazora iznesenih u svom manifestu. Balmas i Giraud idu i korak dalje pa, osim Plejadinog utjecaja, relativiziraju i samo postojanje književne skupine: „Ronsard dépasse le cadre de son temps ; inutile en ce sens de le rattacher trop étroitement à un phénomène comme la Pléiade (dans la mesure où celle-ci a vraiment existé)“²¹ (Balmas i Giraud, 1997, 353). Opaska o tome da bi Ronsarda valjalo proučavati i izvan konteksta Plejade osobito vrijedi u hrvatskom kontekstu. Budući da Ronsardu nisu posvećene detaljnije

²¹ „Ronsard nadilazi okvire vlastitog vremena; stoga je besmisleno usko ga vezivati za jednu pojavu kao što je to Plejada (ukoliko je ona uopće postojala).“

studije, lako je u literaturi udžbeničkog tipa upasti u zamku pretjeranog naglašavanja važnosti pojava kao što su Plejada i *Obrana i slavljenje francuskog jezika* koje su možda važnije za povijest književnosti nego za književnost samu. Uvidom u literaturu francuskih autora u tom je smislu dobiven objektivniji i širi pogled na šesnaestostoljetnu francusku poeziju.

3. 3. Uzori i originalnost u francuskoj renesansi

Dosad su se u ovom radu već više puta pojavila imena različitih književnih uzora. Tri su faktora odigrala ključnu ulogu u razvoju specifičnog stava renesansne književnosti spram pitanja uzora. Krajem 15. i u prvoj polovici 16. stoljeća javlja se interes za sustavno filološko i estetsko istraživanje antičke filozofije i književnosti. U tom razdoblju nastaju brojni prijevodi i komentari antičkih autora, gramatike grčkog i latinskog, rasprave o antičkoj versifikaciji i prvi ozbiljniji latinsko-francuski rječnici (Robert Estienne, 1539.). Antički se tekstovi pritom, u okviru platonističkog humanizma, podvrgavaju simboličkom čitanju kako bi ih se izmirilo s kršćanskom naukom (Chilton, 1993, 247). Nadalje, kao drugi važan čimbenik treba spomenuti pojavu francuske nacionalne svijesti. Šesnaesto je stoljeće vrijeme borbe mladih država-nacija za prevlast na europskom kontinentu koja se, osim na vojnom, odvija i na kulturnom, jezičnom planu. Osim objavljivanja *Obrane i slavljenja francuskog jezika* u kojoj se ističe vrijednost vulgarnog, pučkog jezika, u tom svjetlu treba spomenuti i da između 1522. i 1530. francuski teolog Lefèvre d'Étaple prevodi *Vulgatu* te objavljuje prvi cjeloviti tiskani prijevod Biblije na francuski²². Naposljetku, valja spomenuti i francuske pokušaje osvajanja Italije koji su započeti krajem 15. i nastavljeni sve do polovice 16. stoljeća. Imajući na umu francusku vojnu kampanju protiv Italije, Du Bellay sljedećim riječima zaključuje tekst *Obrane i slavljenja*:

„Là donc, Français, marchez courageusement vers cette superbe cité romaine : et des serves dépouilles d'elle (comme vous avez fait plus d'une fois) ornez vos temples et autels!“²³ (citirano prema: McPhail, 1993, 205).

U ovom se simboličkom pozivu na pljačkanje rimskog bogatstva istodobno ocrtavaju opčinjenost antikom, snažan nacionalni zanos i francuske osvajačke pretenzije. Francuzi 16.

²² Treba imati na umu da su na renesansnu književnost uvelike utjecali i pojava reformacije i protureformacije te vjerski sukobi između katolika i protestanata.

²³ „Krenite stoga, Francuzi, hrabro stupajte prema tom sjajnom rimskom gradu i plijenom koji ste ugrabili (kao što ste već više puta napravili) ukasite svoje hramove i oltare.“

stoljeća zanose se idejom prijenosa kulturnog i političkog prestiža kako suvremenog tako i antičkog Rima u Francusku, a njihova se nastojanja u tom svjetlu uklapaju u srednjovjekovni koncept *translatio studii et imperii* (prijenos znanja i carstva²⁴). Riječ je o uvjerenju prema kojem se tijekom povijesti simbolička svjetlost znanja i moći postupno uvijek premještala zapadnije, prateći tako prirodnu putanju Sunčeve svjetlosti. Sam koncept potječe još iz biblijske knjige o Danijelu, a srednjovjekovna predaja govori o tome da su središta svijeta redom bili Babilon, Medija, Perzija, Makedonija, Grčka i Rim. Dvanaestostoljetni pisac Chrétien de Troyes u predgovoru svog spjeva *Cligès* središte znanja i moći potom premješta u Francusku (vidi: Le Goff, 2004, 145-146).

Osim na razini imitacije i preuzimanja od antičkih autora valja spomenuti i da se, kao da je Du Bellayev poziv shvaćen doslovno, renesansna *antička groznica* manifestirala i kao preseljenje materijalne kulturne baštine. U šesnaestom se stoljeću u Francuskoj tako prvi put javljaju *antikvari* (*les antiquaires*), kolekcionari-humanisti koji iz pohoda na Rim u Francusku donose antička umjetnička djela i svakojake predmete. Sam je Franjo I. u Rim slao brojne talijanske umjetnike sa zadaćom da otkupe ili naprave kopije brojnih antičkih skulptura kako bi ih mogao postaviti u kraljevske vrtove i na taj način prestiž rimske kulture preseliti u Francusku (McPhail, 1993, 206).

Vrlo koristan članak Jean-Claudea Carrona o *imitaciji i intertekstnosti u renesansnoj književnosti*²⁵ uspostavlja vezu između ideje o preseljenju/prijevodu duhovnog i političkog carstva i renesansne doktrine imitacije. Upravo imitacija antičkih autora šesnaestostoljetnim pjesnicima omogućuje da izraze osobitosti vlastitog pisma i jezika te na taj način uspostave vlastitu kulturnu premoć: „Imitation is understood as the 'dialogical' process of bringing about self-awareness through the experience of the other“²⁶ (Carron, 1998, 572). S obzirom na dotadašnju kulturnu premoć talijansko/rimskih uzora, francuskoj je renesansi Italija istodobno protivnik i ideal, model koji valja imitirati kako bi ga se nadvladalo. U tom svjetlu, Plejadin prezir prema francuskom srednjem vijeku Carron tumači kao odmak od neuspješne prošlosti – iako je Francuska odavno trebala preuzeti luč znanja od Italije, srednjem vijeku to nije pošlo za rukom pa se stoga nova generacija pjesnika mora okrenuti drugim uzorima. Historiografski mitovi rane renesanse kao što je onaj o trojanskom podrijetlu Francuskog kraljevstva koje je u

²⁴ Osim fizičkog prijenosa s jednog na drugo mjesto, latinska riječ *translatio* kasnije označava i prevođenje.

²⁵ Carron, Jean-Claude: „Imitation and Intertextuality in the Renaissance“ *New Literary History: History, Critics, and Criticism: Some Inquiries*, 19 (1998) 3, str. 565-579.

²⁶ „Imitaciju se shvaća kao 'dijaloški' proces stjecanja svijesti o samome sebi putem iskustva drugog.“

Francijadi namjeravao opisati i Ronsard u tom svjetlu služe kako bi pretenzije na preuzimanje moći u liniji Grčka – Rim – Italija – Francuska predstavili kao davnu sudbinu francuskog naroda.

Ova su renesansna opća mjesta uvelike vidljiva i u Ronsardovim djelima. Njegov stav o antičkoj književnosti Laumonier parafrazira ovako: „Désormais, déclare-t-il, les poètes ne peuvent plus rien inventer : les Anciens ont épuisé tous les sujets de poésie ; il ne nous reste qu'à les suivre“²⁷ (Laumonier, 1932, 291). Jedino imitacijom uzora moguće je te iste uzore nadmašiti. Enea Balmas stoga drži da je Ronsard veliki pjesnik ne zato što bi bio veliki inovator, već upravo zbog svoje majstorske sposobnosti da ponovno obradi teme kojima se bave njegovi uzori: „il est persuadé que le modèle ancien amplifie la résonance de sa propre création“²⁸ (Balmas i Giraud, 1997, 353).

U Ronsardovoj pjesmi *Hylas* (*Œuvres complètes II.*, Ronsard, 1958, 381-391), koju Laumonier (Laumonier, 1932, 292) navodi kako bi dočarao pjesnikov odnos prema uzorima, Ronsardov lirski subjekt samoga sebe uspoređuje s pčelom koja ide od cvijeta do cvijeta i skuplja pelud raznih vrsta – tako i on sam, čitajući djela raznih autora, skuplja ono najljepše te potom stvara vlastitu sliku u stotinama boja. U svojoj opširnom studiji *Ronsard, poète lyrique* Paul Laumonier na više stotina stranica minuciozno proučava odnos uzora i originalnosti u Ronsardovu opusu te navodi nevjerojatan broj intertekstnih veza s radovima drugih pisaca. Veliki dio svoje analize Laumonier je posvetio odnosu Ronsardovih oda i antičkih autora²⁹ – Pindara, Horacija, Vergilija, Ovidija, Platona – pri čemu je količina antičkih odjeka u njegovim stihovima tolika da je moguće zapitati se gdje je uopće u svemu tome Ronsard. Knjiga Mariusa Piéria s druge je strane u potpunosti posvećena vrlo specifičnoj tematici – *Petrarkinom utjecaju na francusku Plejadu*. Osim antičkih pisaca i Talijana (kao važne Ronsardove uzore valja spomenuti i Bemba i Ariosta), Ronsard je imitirao i neolatiniste čiji su radovi imali velik utjecaj na renesansnu poeziju na vulgarnom jeziku općenito. Naime, ovi su francuski pjesnici koji su pisali na latinskom jeziku već petnaestak godina prije nego što su pjesnici Plejade ušli na književnu scenu objavljivali zbirke klasičnih književnih oblika, kao i

²⁷ „Ronsard tvrdi da pjesnici njegovog doba ne mogu više ništa novo izmisliti. Stari su iscrpili svu tematiku poezije; preostaje samo slijediti ih.“

²⁸ „uvjeren je da antički model pojačava odjek njegovog vlastitog djela.“

²⁹ Paul Laumonier se inače u istom djelu bavi i pitanjem odnosa Ronsarda i Petrarke, Ronsarda i neolatinških pjesnika, itd. Ovdje nam je samo bitno naglasiti neke od najvažnijih odlika kako Ronsardovog opusa, tako i sekundarne literature o njegovu pjesništvu.

poetike kojima su najavili poglede na književnost iduće, *novatorske* generacije (vidi Balmas i Giraud, 1997, 209).

Pitanje šesnaestostoljetne imitacije usko je povezano i s problematikom prevođenja:

„Ses prédécesseurs s'étaient appliqués surtout à *traduire* les Anciens et les Italiens, ayant à cœur d'abord de faire connaître telles quelles les œuvres étrangères, de les rendre accessibles à la masse des lecteurs, [...]. Du Bellay et Ronsard, quoique hostiles en principe aux traductions des poètes, en reconnurent tôt ou tard l'utilité [...]. Mais ils pensèrent qu'il y avait mieux à faire, en reproduisant l'esprit plutôt que la lettre de leurs modèles, et proclamèrent la nécessité de la *paraphrase*, de l'imitation libre, par voie directe ou par réminiscence, mieux encore de l'imitation lointaine et plus ou moins inconsciente par innutrition et assimilation. [...] [Ronsard] pratiqua [...] toute une série de combinaisons, par lesquelles il prétendait infuser à la poésie française une sève généreuse et drue : traduction partielle, paraphrase totale, paraphrase partielle, insertion isolée, juxtaposition ou mélange de deux éléments étrangers ou d'un plus grand nombre, homogènes ou hétérogènes, transposition, adaptation“³⁰ (Laumonier, 1932, 293-294).

Prijevod, imitacija, asimilacija, parafraza – u 16. je stoljeću granica između ovih pojmova vrlo nejasna. O šesnaestostoljetnom viđenju prevođenja s naglaskom na engleskoj književnosti u svom radu *Traduire la poésie au temp de la Renaissance* govori Sophie Alatorre-Chiari (Alatorre-Chiari, 2008, 147-173). Izvor zbrke između ostalog proizlazi i iz činjenice da u 16. stoljeću današnja ideja prevođenja još nije postojala. Pojam koji se u to vrijeme puno češće koristio umjesto francuskog *traduction* (*prijevod*) bio je *translation* (prema latinskom *translatio*, izvorno *prijenos*, kasnije *prijevod*), te je označavao dinamički čin prijenosa iz jednog u drugi jezik (ibid., 148).

³⁰ „Njihovi su se prethodnici posvetili *prevođenju* Starih i Talijana, naumivši prije svega upoznati druge sa stranim djelima onakvima kakva jesu, učiniti ih pristupačnim masi čitatelja, [...]. Du Bellay i Ronsard, iako u načelu neskloni prevođenju pjesnika, prije ili kasnije shvatili su prednosti koje iz toga proizlaze [...]. No, mislili su da postoji i bolji način, reprodukcija duha prije negoli pisma svojih modela, te su istaknuli nužnost *parafraze*, slobodne imitacije, izravnim putem ili prisjećanjem, ili, još bolje, daleke, manje ili više nesvjesne imitacije putem naturalizacije i asimilacije. [...] [Ronsard] je prakticirao [...] cijeli niz kombinacija pomoću kojih je francusku poeziju namjeravao nahraniti plodnim i zdravim sokom: djelomični prijevod, potpuna i djelomična parafraza, izolirano umetanje, juktapozicija ili miješanje dvaju ili više stranih, homogenih ili heterogenih elemenata, transpozicija, adaptacija.“

Marius Piéri je pak u svojoj kritici pjesništva Plejade puno oštrije od Laumoniera. Govoreći o petrarkizmu predstavnika Plejade, neke od intertekstnih obrazaca Piéri eksplicitno naziva plagijatima (vidi poglavlje *Synthèse et définition du Pétrarquisme*, Piéri, 1896, 268-272). Njegova kritika nije neutemeljena – na dvjestotinjak stranica svoje knjige ovaj autor detaljno analizira sve idejne i stilske elemente Petrarkina i Plejadina opusa, ukazujući u radovima francuskih autora i na cijele stihove koje su preuzeli od svojih prethodnika:

„on se trouve quelquefois en présence de traductions, souvent d'imitations étroites et serviles, presque toujours de larcins manifestes ou dissimulés. Quand l'inspiration vient de Pétrarque, nos poètes reculent devant la traduction d'une pièce complète : le modèle est trop connu, et l'on serait vite démasqué. Mais on puisera largement et sans réserve chez les Pétrarquistes italiens, qui ont écrit en langue vulgaire ou en latin, comme Bembo et Marulle“³¹ (ibid., 67).

Pa ipak, promotri li se pitanje plagijata u povijesnom kontekstu, vidjet će se da u Francuskoj 16. stoljeća on još ne postoji niti kao moralni niti kao pravni koncept. U svom znanstvenom radu o pitanju plagijata („Le plagiat littéraire : une contradiction en soi ?“) Hélène Maurel-Indart kaže da je, s jedne strane, sve do 17. stoljeća imitacija, a ne originalnost prevladavajuća književna vrijednost. S druge strane, pjesnici 16. stoljeća i na proces prevođenja gledaju kao na stvaranje novog autorskog književnog djela³²:

„traduire un poète latin ou grec, pour un Ronsard ou pour un Du Bellay, c'est écrire une œuvre autre, à la fois dans la continuité du passé et déjà sur la voie d'une langue plus riche et plus complète. À l'époque de la Renaissance des lettres par la découverte des textes anciens, la mission d'auteur s'accomplit d'ores et déjà à travers le travail de la traduction“³³ (Maurel-Indart, 2008, 56).

³¹ „ponekad je riječ o prijevodima, često o ograničenim i podređenim imitacijama, gotovo uvijek o priznatim ili prikrivenim krađama. Kad je riječ o inspiraciji Petrarkinom poezijom, naši se pjesnici ne odvažuju na prijevod pjesama u cijelosti – model je previše poznat pa bi ih se brzo razotkrilo. No, uzimat će mnogo i bez zadržke od talijanskih petrarkista koji su pisali na vulgarnom jeziku ili na latinskom, kao što su Bembo i Marullo.“

³² O pitanju prevođenja u šesnaestom stoljeću na primjeru prijevoda Horacijeva *Pjesničkog umijeća* vidi i sljedeći tekst: Norton, Glyn P., „Fidus interpres : la traduction comme genre littéraire“ , u: Denis Hollier (ur.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993., str. 177-181.

³³ „za jednog Ronsarda ili Du Bellaya, prevesti nekog latinskog ili grčkog pjesnika znači napisati novo djelo, istodobno u kontinuitetu s prošlošću i već na putu jednog bogatijeg i punijeg jezika. U razdoblju književne renesanse koja se odvija putem otkrivanja starih tekstova, zadaća se autora od tog trenutka ostvaruje i putem prevođenja.“

Odnos 16. stoljeća prema imitaciji, prevođenju i originalnosti izrazito je kompleksan. Dok se s jedne strane pjesnici Plejade ne libe djelomično ili u cijelosti preuzimati i prevoditi radove drugih autora, još je 1503. u Francuskoj zabilježen prvi slučaj sudskog procesa u kojem je autor André La Vigne uspio zabraniti neautorizirano izdavanje vlastitog djela. I drugi su šesnaestostoljetni autori kao Ronsard, Marot i Rabelais pokušavali od kralja dobiti garanciju da će zaštititi njihove radove od nedopuštenog korištenja. Ti slučajevi najavljuju osamnaestostoljetno pravno kodificiranje autorskih prava i plagijata (ibid., 57). Drugim riječima, čini se da za Ronsarda vrijedi latinska poslovice *quod licet Iovi, non licet bovi*.

Slično viđenje prevođenja i imitacije karakteristično je za renesansnu književnost i u drugim europskim zemljama. Pjesnici elizabetinskog razdoblja tako na engleski prevode poeziju Joachima Du Bellaya, nastavljajući pritom slijed prijevoda i imitacija, često bez naglašavanja izvora, sa svrhom osnaživanja književnosti na vlastitom jeziku u kontekstu ideje *translatio studii*. U tom je svjetlu zanimljiv i slučaj koji navodi Sophie Alatorre-Chiari (2008, 147-173), kad je jedan elizabetinski pjesnik drugoga optužio za *krivotvorenje (forgery)* upravo Ronsardove lirike.

3. 3. 1. Ronsard i petrarkizam, senzualnost Ronsardove poezije

Za dočaravanje kompleksnog odnosa originalnosti i uzora u renesansnoj poeziji odlično može poslužiti Ronsardov odnos prema petrarkizmu. Ronsard nije uvjereni petrarkist te se čini da petrarkizira više iz mode i kako bi dokazao vlastite pjesničke sposobnosti nego zbog iskrene naklonjenosti talijanskoj renesansi. Već je spomenuto da je Ronsard petrarkizirao samo dvaput (*Les Amours* iz 1552. i *Sonnets pour Hélène* iz 1578.), s razmakom od dvadeset godina i u trenucima u kojima je osjetio da je potrebno petrarkizirati ako želi steći, odnosno zadržati naklonost dvora. Pa ipak, usprkos vlastitim uvjerenjima, Ronsardova je petrarkistička poezija bila toliko uspješna da ga mnogi i danas nazivaju *francuskim Petrarkom*. Raymond Lebègue u svojoj studiji tvrdi da Ronsard od Petrarke preuzima tematiku, specifičan način opisa dame, postupak vezivanja prirode s osjećajima lirskog subjekta, tradicionalne usporedbe i metafore za lice, pogled, ljubav i patnju te karakteristične stilske figure kao što su antiteza i hiperbola,

igre riječima na temu daminog imena i prezimena dok se od svog talijanskog prethodnika udaljuje u senzualnosti i „nediskretnoj erudiciji“ svojih stihova (Lebègue, 1961, 28)³⁴.

Jedna od razlika koju proučavatelji Ronsardova i Petrarkina opusa često ističu je ta da Ronsard u svojim pjesmama, ponekad i istovremeno, slavi više različitih žena:

„L'époque n'était pas favorable aux amours platoniques de toute une vie. Plus matériels que Pétrarque et moins chimériques dans leur passion, [les poètes de la Pléiade] craindraient de tomber dans le ridicule ou dans le mépris, s'ils s'obstinaient à prolonger sans mesure leurs adorations“³⁵ (Piéri, 1896, 125-126).

Čak i proučavatelji koji u načelu nijeću važnost povezivanja autorovih radova sa stvarnim osobama kojima su posvećeni (na primjer Lebègue) spominju imena i biografske podatke Ronsardovih muza. Među brojnim ženama koje je slavio u svojim stihovima, najčešće se ističu imena Cassandre Salviati (*Amours*), Marie l'angevine (*Continuation des Amours*) i Hélène de Surgères (*Sonnets pour Hélène*). Važnost koja se u proučavanju Ronsardova opusa posvećuje njegovim muzama otvara vrlo zanimljiva pitanja i može poslužiti za razmatranje nekih osnovnih problema znanosti o književnosti. Stoga na ovom mjestu slijedi mala digresija.

Imajući na umu svojevrsnu suvremenu nesklonost biografskom pristupu znanosti o književnosti, na prvi se pogled može učiniti da je pitanje o osobinama stvarnih ili nestvarnih Ronsardovih muza relativno nevažno. No, čini se da njihova osobnost, položaj i odnos koji je pjesnik s njima imao utječu na stihove na stilskoj i sadržajnoj razinu. Tako, na primjer, Ronsard svoje pjesme posvećene Kasandri ispunjava mnoštvom antičkih motiva, iskazujući pritom svoju erudiciju, dok su stihovi posvećeni Marie (Ronsardovoj ljetnoj seoskoj ljubavi) uglavnom puno rustičniji i slobodniji³⁶. U sonetima posvećenima Hélène de Surgères koja je

³⁴ Za detaljan uvid u sadržajne i stilske sličnosti i razlike između Ronsarda i Petrarke vidjeti Piérijevu knjigu: *Le Pétrarquisme au XVe Siècle : Pétrarque et Ronsard, ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade Française*. Marseille, Librairie Laffitte, 1896.

³⁵ „Njihovo doba nije bilo naklonjeno cjeloživotnim platonskim ljubavima. Tjelesniji od Petrarke i manje zalučeni u ljubavi [pjesnici su se Plejade] bojali da bi tvrdoglavim i prekomjernim produživanjem obožavanja ispali smiješni ili bili prezreni.“

³⁶ U knjizi *Ronsard, poet of nature* D. B. Wilson donosi usporednu analizu dva Ronsardova soneta – *Quand au matin ma Deesse s'abille...* iz 1552., posvećen Kasandri i *Mignone, levés-vous...* iz 1555., posvećen Marie – koji se, iako oba teksta prate tradiciju *aubade* (pjesma koja tematizira buđenje i rastanak ljubavnika u zoru), uvelike razlikuju po tonu i stilu. Prvi sonet ljubavnicu lirskog subjekta opisuje kao božicu odjevenu u zlato, uspoređuje

odbijala njegove pokušaje zavođenja Ronsard se pak ogorčeno jada na ženski rod. Nadalje, činjenica da je istovremeno imao više muza važna je sastavnica njegove pjesničke osobnosti, pa Ronsard u svojim stihovima govori da se mladost ne smije vezati samo za jednu djevojku (sonet *Marie, en me tanceant vous me venez reprendre*, *Œuvres complètes I.*, Ronsard, 1958, 124). U tom svjetlu, Laumonier cjelokupni erotski dio Ronsardovih oda opisuje kao protivljenje braku i zagovaranje slobodne ljubavi koja je u skladu s Prirodnim zakonima³⁷ (Laumonier, 1932, 550-553).

Petrarkini i Ronsardovi pjesnički stavovi o vjernosti razlikuju, dakle, njihove sonete na idejnoj, odnosno na sadržajnoj razini, kako u slučaju pojedinačnih pjesama, tako i u slučaju cjelovitog opusa. No, budući da se, iako o njima često ovise, pjesnički stavovi ne poklapaju uvijek sa stavovima stvarnih osoba, važno je u proučavanju ljubavne biografije pjesnika zadržati mjeru i ne dopuštati si pretjerano zanošenje.

Dok određeni proučavatelji Ronsardove poezije previše pozornosti posvećuju stvarnim ženama koje je ljubio, Marius Piéri u svojoj knjizi o Ronsardu i Petrarki francuskim renesansni pjesnicima zamjera upravo neiskrenost, odnosno, stvarnu neutemeljenost osjećaja o kojima pišu:

„Le Pétrarquisme est l'art de traiter ingénieusement et avec esprit les choses du cœur, de composer des vers d'amour sans avoir d'émotion dans l'âme, de feindre la passion pour une maîtresse imaginaire, et de chanter une fiction d'intrigue amoureuse, dont les phases et les étapes sont fixes et comme établies par une tradition immuable“³⁸ (Piéri, 1896, 268),

te potom iznosi mišljenje prema kojem se autori 16. stoljeća nisu trebali puno potruditi kako bi uspjeli u tako shvaćenom petrarkističkom žanru – trebalo im je samo malo erudicije i mašte, jako dobro pamćenje i stanovita sposobnost građenja stihova. Iako su neke Piérijeve teze uistinu potkrijepljene velikim brojem primjera, ovakva se negativna vizija petrarkizma koja naglašava neiskrenost petrarkističke inspiracije čini pretjerano idealističnom. Premda

je s Venerom i naposljetku proglašava Nimfom, dok je drugi sonet smješten u seoski krajolik i predstavlja kao vrtlaricu (vidi Wilson, 1961, 44-46).

³⁷ Ove osobine Ronsardove poezije približavaju ga i srednjovjekovnoj truserskoj tradiciji.

³⁸ „Petrarkizam je umjetnost obrađivanja ljubavne tematike vješto i s duhom, sastavljanja ljubavnih stihova bez posjedovanja osjećaja u vlastitoj duši, hinjenja ljubavi prema izmišljenoj ljubavnici i opjevanja fiktivnog ljubavnog zapleta čije su faze i etape zadane i uspostavljenje snažnom tradicijom“

kasnije navodi i brojne snažne točke šesnaestostoljetne poezije, Piéri se u takvoj procjeni kvalitete vodi ponajprije standardima vlastitog vremena te pritom zaboravlja činjenicu da je razdoblje šesnaestog stoljeća imalo drukčije stavove o imitaciji i originalnosti³⁹.

Budući da su proučavatelji Ronsardova opusa – bilo da su u njegove pjesme učitali ili iz njih iščitavali osobine stvarnih osoba o kojima je pisao, bilo da su mu zamjerali neiskrenost osjećaja – znali upasti u zamku pretjeranog naglašavanja važnosti biografije, ovaj šesnaestostoljetni pjesnik može poslužiti kao odličan podsjetnik o tome da u proučavanju izvanknjiževnih činjenica u vezi s književnošću valja zadržati mjeru. Istovremenu važnost i nevažnost pjesnikova ljubavnog života i iskrenosti u proučavanju Ronsardova opusa dobro sažima Wilsonov citat o pjesnikovoj poeziji nakon 1569. godine:

„To apply to this poetry the adjective 'personal' might be misleading unless it is realized that 'personal' poetry in the sixteenth century is the product of a certain imagination and rarely claims to be explicit introspection or the analysis of emotions belonging exclusively to a certain poet: it is an interest in an aesthetic pattern rather than in psychological self-portrayal. Even so, it emerges as legitimately personal in so far as this word has any meaning or value in literary criticism, and it can easily be demonstrated that, in Ronsard's poetry at this time, we can associate *nature*, poetry and biography, feeling, technique and expression“⁴⁰ (Wilson, 1961, 113).

Kao jedna od glavnih razlika Ronsardove i Petrarkine poezije već je spomenuta senzualnost poezije francuskog autora. Ta se osobina u udžbeničkim prikazima često ističe u prvi plan i predstavlja kao jedna od glavnih specifičnosti Ronsardova pjesništva općenito: „Metafizička, čista, savršena ljubav u njegovim pjesmama potisnuta je čulnom ljubavlju. Evazivne petrarkistične konfesije i opisi ljuvenih jada izmjenjuju se sa senzualnim, kadšto i smionim aluzijama na putene užitke“ (Tomasović, 1982, 130). Laumonier u poglavljima posvećenim Ronsardovim *erotskim odama* nabraja mnoštvo vrlo eksplicitnih stihova. U stancama *Quand au temple nous serons* iz 1554. godine, Ronsard zagovara stav prema kojem sve ima svoje

³⁹ Valja ipak imati na umu da je Piérijeva studija objavljena 1896. godine pa se ne može očekivati da će u njoj stajati stavovi o književnosti koji bi se poklapali s današnjim standardima.

⁴⁰ „Nazivati ovu poeziju 'osobnom' moglo bi navesti na krivi trag, osim ako se ima na umu da je 'osobna' poezija u šesnaestom stoljeću produkt jednog tipa imaginacije te da se rijetko proglašava eksplicitnom introspekcijom ili analizom osjećaja koji su svojstveni samo određenom pjesniku: takva je poezija prije zanimanje za jedan estetski obrazac negoli za oslikavanje vlastitog psihičkog stanja. Pa ipak, može je se opravdano nazvati osobnom u onoj mjeri u kojoj ta riječ ima ikakvog smisla u književnoj kritici, te se lako može pokazati da se u Ronsardovoj poeziji tog razdoblja povezuju *priroda*, poezija i biografija, osjećanje, tehnika i izraz.“

vrijeme. Djevojci kojoj se u pjesmi obraća govori da u crkvi trebaju biti *pobožni*, a u krevetu *lascivni* te je potom opominje da glumi redovnicu zatvorenu u samostan dok joj on pak želi *gristi lijepu kosu, ljubiti voljene usne, dodirivati lijepe grudi* (vidi analizu u Laumonier, 1932, 527-528 i cijelu pjesmu u *Œuvres complètes I.*, Ronsard, 1958, 57-58). Što se „smionih aluzija na putene užitke tiče“, Laumonier upućuje na Ronsardove stihove u kojima pjesnik manje ili više suptilno govori o „petoj točki ljubavi“ (*cinquième point d'amour*), odnosno, prema tradiciji kategorizacije razvoja ljubavi koja potječe još od Ovidijeve poezije⁴¹, o spolnom odnosu (ibid., 515-516) kao i na stihove u kojima lirski subjekt opisuje Marijinu ljutnju i sram kad je svoju ruku stavio „na zabranjeno mjesto“ (ibid., 549). No, u toj karakteristici kojom se pjesnik odmiče od petrarkizma ne ogleda se Ronsardova originalnost. Naime, proučavatelji njegova opusa i u ovom slučaju naglašavaju važnost izvora, aluzija, perifraza i prepisanih stihova: „il emprunte assez souvent à Ovide, à l'Arioste et aux néo latins des thèmes qui jurent avec ceux de Pétrarque : la description de la poitrine de la belle [...], les souhaits voluptueux, les allusions au 'cinquième point', le songe érotique!“⁴² (Lebègue, 1961, 28). Nadalje, prema Boyeru, tako često spominjana tjelesnost Ronsardove poezije ide ruku pod ruku s opusom François Rabelaisa (1483. – 1553.), dok Balmas pak o njegovom erotizmu govori kao o još jednom elementu *mnogolike stvarnosti koju se naziva Renesansom* (Balmas i Giraud, 1997, 348), naglašavajući tako vezu Ronsardovih preokupacija s općim šesnaestostoljetnim duhom vremena. Valja u tom svjetlu spomenuti i opus lyonske pjesnikinje i Ronsardove suvremenice Louise Labé (1526. – 1566.) koja se također oslanja na tradiciju antičke (na primjer Katulove) erotske poezije istodobno kritizirajući petrarkističke konvencije (Jones, 1993, 210). Razvidno je stoga da se senzualnost i erotizam Ronsardove poezije uklapaju u opći šesnaestostoljetni okvir francuske književnosti.

3. 3. 2. Ronsardov odnos prema prirodi

⁴¹ Popularni američki bejzbolski eufemizmi za seksualne aktivnosti (*first base, second base*, itd.) kao da predstavljaju daleki odjek antičko-renesansnog koncepta *pet točaka* ili *koraka ljubavi*. Ovdje se mogu navesti i Marotovi stihovi o toj tematici da bi se pokazalo kako je književnost šesnaestog stoljeća vrlo otvorena po pitanju seksualnosti: „J'ai en amours trouvé cinq points exprès : / Premièrement, il y a le regard, / Puis le devis, et le baiser après ; / L'attouchement le baiser suit de près ; / Et tous ceux-là tendent au dernier point, / Qui est... Eh quoi ? Je ne le dirai point, / Mais, s'il vous plaît en ma chambre vous rendre, / Je me mettrai volontiers en pourpoint, / Voire tout nu, pour le vous faire apprendre.“ („U ljubavi sam brzo našao pet točaka: / Prvo, postoji pogled, / Potom druženje i poljubac nakon; / Dodir izbliza slijedi poljubac; / I sve to vodi posljednjoj točki, / Koja je... Ah, što? Neću reći, / Ali ako biste htjeli doći u moju sobu, / Rado ću skinuti dio odjeće, / Odnosno svući ću se do gola, da vas podučim.“)

⁴² „od Ovidija, Ariosta i neolatinskih pjesnika vrlo često posuđuje teme koje se kose s Petrarkinim: opis ljepotičina poprsja [...], putene želje, aluzije na 'petu točku', erotski san!“

Druga specifičnost Ronsardova stila koju proučavatelji često navode je blizak odnos njegove poezije i prirode. Sam je Ronsard u svojim stihovima isticao da je pjesnički dar primio od prirode u kojoj je provodio djetinjstvo. Na tematskoj se razini ova osobina ogleda u Ronsardovim *blasons*, pjesmama posvećenim biljnim i životinjskim vrstama, a na motivskoj razini možda najbolje u poeziji posvećenoj Mariji anžuvinskoj:

„S'il décrit la beauté physique de Marie [...], il laisse aux pétrarquistes l'or, l'ivoire et les perles, et cherche des comparaisons dans le bouton de la rose, la châtaigne, la pomme, le lait caillé. Les scènes qu'il évoque, ont un parfum de réalité champêtre : la promenade des trois sœurs sur la rivière, la cueillette des fraises, l'aubade à la jeune fille“⁴³ (Lebègue, 1961, 55).

Boyer govori o iskrenosti i neposrednosti Ronsardova pjesničkog odnosa s prirodom: „Ce n'est pas un poète de cour, qui la regarde de la fenêtre d'un palais. Le sang d'ancêtres gardes-chasse coule en lui“⁴⁴ (Boyer, 1965, 63). Većina autora ističe i neobično veliko Ronsardovo znanje o seoskom životu i poslovima koje je stekao čestim boravkom na selu gdje je život plemstva bio vezan sa životom seljaka. O velikoj važnosti osobnog, biografskog odnosa s prirodom svjedoči i spominjanje *ronsardističkih hodočasnika* među proučavateljima i obožavateljima Ronsardova opusa koji su posjećivali njegov rodni kraj Vendômois (Laumonier, 1932, 431) gotovo kao što su raniji pjesnici posjećivali Laurin grob. Osim Laumoniera, može se među njih ubrojiti i Pierrea de Nolhaca i Frederica Boyera koji u svojim studijama⁴⁵ također iz prve ruke donose zanesene opise Ronsardova rodnog kraja.

Wilson se pak ne slaže sa stavom brojnih kritičara o tome da je Ronsard realističan pjesnik koji u svojim pjesmama opisuje jednostavnu seosku svakodnevicu:

⁴³ „Kad opisuje Marijine fizičke čari [...], petrarkistima prepušta zlato, bjelokost i bisere te traži usporedbe s ružinim pupoljkom, kestenom, jabukom, kiselim mlijekom. Prizori koje dočarava odišu seoskom stvarnošću: šetnja triju sestara uz obalu rijeke, branje jagoda, alba mladoj djevojci.“

⁴⁴ „Ronsard nije dvorski pjesnik koji je gleda kroz prozor iz palače. U njemu teče krv lovočuvarskih predaka.“

⁴⁵ Boyer: Paris, Éditions Pierre Seghers, 1965.; Nolhac: Paris, Ernest Flammarion, 1926.

„In general, the poetry of the later Renaissance in France is not realistic but decorative. Art is invoked rather than life, an art which, for Ronsard, is based on the invention and the imagination which transpose, or, better, transmute the real“⁴⁶ (Wilson, 1961, 119).

Kako bi se razriješio ovaj problem, najbolje je ponovno konzultirati opširnu studiju autora koji je cijeli svoj život posvetio proučavanju Ronsardovog opusa, a svoje teze potkrijepio velikom količinom izvora. U poglavlju pod naslovom *L'ode rustique*, Laumonier ovako opisuje Ronsardovu prirodnu lirsku poeziju:

„ses poésies champêtres sont un mélange perpétuel d'observations directes et d'imitations ; il passe sans cesse de la nature réelle qu'il a sous les yeux à la nature ornée qu'il trouve dans ses auteurs“⁴⁷ (Laumonier, 1932, 431).

Kao Ronsardove uzore u opisu prirode Laumonier osim latinskih (Katul, Ovidije), talijanskih i neolatinskih pjesnika ističe i trubadursku i truversku tradiciju što Ronsarda približava srednjem vijeku od kojeg se, zajedno s drugim pjesnicima Plejade, deklarativno ograđivao. Pa ipak, ako Ronsardova originalnost negdje dolazi do izražaja, onda je to upravo u njegovoj prirodnoj, rustičnoj poeziji u kojoj se nalazi najveći broj stihova neokaljanih njegovim intertekstnim književnim pamćenjem (ibid., 444). U prikazu prirode Ronsard nalazi najviše nadahnuća.

4. ANALIZA ODABRANOG SONETA

Nakon razmatranja Ronsardova lika i djela te općeg književno-povijesnog konteksta u kojem se sonet odabran za prepjev⁴⁸ pojavljuje, vrijeme je da pozornost posvetim samom tekstu jer on sam

⁴⁶ „Poezija kasnije renesanse u Francuskoj općenito nije realistična već dekorativna. Zaziva se umjetnost prije negoli život, umjetnost koja se, za Ronsarda, temelji na otkrivanju i zamišljanju kojima se stvarnost prenosi, ili, točnije, preoblikuje.“

⁴⁷ „Njegova je seoska poezija obilježena trajnim miješanjem izravnih zapažanja i imitacije; neprekidno prelazi sa stvarne prirode koja mu je pred očima na ukrašenu prirodu koju pronalazi kod drugih autora“

⁴⁸ U ovom se radu imenice *prijevod* i *prepjev* te njihove izvedenice koristi kao sinonime, prema tipologiji koju Ivan Slamnig iznosi u knjizi *Hrvatska versifikacija*: „Izraz 'prepjev' bi po mome mišljenju najbolje služio kao poseban termin za prijevod pjesme, za razliku od prijevoda proze, kojemu je dovoljan termin prijevod. Prema tome, prijevod pjesme, pjesnički prijevod i prepjev bili bi sinonimi“ (Slamnig, 1981, 108).

„strukturno i kvalitativno nadilazi ono od čega se sastoji [...]. Zato je prevođenje poezije u složenome odnosu s njenom analizom i interpretacijom, tj. s nastojanjem da se razumiju njeni mehanizmi, nutarnja povezanost elemenata, ali isto tako da se shvati i cjelovitost njezina 'svijeta'“ (Užarević, 1994, 93).

Budući je u prijevodu poezije uvijek nužno napraviti određene kompromise u prijenosu sadržajnih i formalnih odrednica izvornog teksta, i u ovom će poglavlju od ključne važnosti biti širi književni kontekst. Naime, kad se odlučuje o tome koje će se osobine izvornog teksta sačuvati, a koje žrtvovati, važno je moći stupnjevati razne sastavnice po važnosti.

Sonet odabran za prijevod objavljen je 1578. godine unutar ciklusa 15 pjesama napisanih *Povodom Marijine smrti (Sur la mort de Marie)*. Ovdje ga, radi lakšeg snalaženja, navodim prema verziji s osuvremenjenom grafijom (Ronsard, 1974, 250)⁴⁹:

*Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose,
En sa belle jeunesse, en sa première fleur,
Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur,
Quand l'Aube, de ses pleurs, au point du jour l'arrose ;*

*La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose,
Embaumant les jardins et les arbres d'odeur ;
Mais, battue ou de pluie ou d'excessive ardeur,
Languiissante, elle meurt, feuille à feuille décroît ;*

*Ainsi, en ta première et jeune nouveauté,
Quant la terre et le ciel honoraient ta beauté,
La Parque t'a tuée, et cendres tu reposes.*

*Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs,
Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs,
Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses.*

⁴⁹ U izvornoj grafiji, koja se u ovom slučaju ne razlikuje previše od suvremene, Ronsardov se sonet nalazi u: *Œuvres complètes I.*, Ronsard, 1958, 184-185.

4. 1. Forma

Sonet *Comme on voit sur la branche...* formom pripada stalnom pjesničkom obliku duge i bogate tradicije – talijanskom sonetu⁵⁰. Autor najranijih poznatih soneta (prva polovice 13. stoljeća) je pjesnik sicilijanske pjesničke škole Giacomo da Lentini (vidi Fuller, 1972, 1). Tijekom talijanske renesanse pjesnici kao Cavalcanti, Dante i Petrarca svojim su zbirkama proslavili ovaj stalni oblik pa se on ubrzo proširio i na druge europske krajeve. Iako se aluzije na Petrarkinu poeziju u Francuskoj pojavljuju još od početka 16. stoljeća, na prve prijevode njegovih pjesama trebalo je čekati do 1544. godine. Clément Marot (1496. – 1544.), autor koji je svojim prijevodima Petrarku približio Francuzima, ujedno je i napisao prve poznate sonete na francuskom jeziku (oko 1530., vidi Jasinski, 2017, 37). No, za vladavine Franje I. sonet u Francuskoj još nije bio na cijeni jer mu je vladar zamjerao talijansko podrijetlo. Stanje se mijenja nakon Franjine smrti (1547.) i početkom vladavine Henrika II. i Katarine de Medici, njegove žene, čiju su naklonost dvorski pjesnici pokušavali steći sonetiziranjem. Ubrzo se javljaju i prvi teorijski tekstovi o sonetu (Rigolot, 1993, 170), a Francusku zahvaća „sonetna groznica“. Po uzoru na Petrarku, pjesnici Plejade počinju pisati ljubavne kanconijere, odmjeravajući snage međusobno i s autorima drugih generacija. Du Bellay 1459. objavljuje zbirku *L'Olive*, Pontus de Tyard iste godine *Erreurs amoureuses*, a samo dvije godine kasnije Ronsard svoj utjecajni kanconijer *Les Amours*. Prema mišljenju Jasinskog i Carrona, važan trenutak u razvoju francuskog soneta i francuske nacionalne književnosti predstavlja objavljivanje Du Bellayeve zbirke *Regrets* (1558.) u kojoj pjesnik, opisujući svoje tužno viđenje propalog Rima, započinje proces osamostaljivanja soneta od petrarkizma i ljubavne tematike općenito⁵¹ (Jasinski, 2017, 86; Carron, 1998, 575). Velika produkcija ljubavnih soneta i zbirki dovela je do zasićenja pa krajem 16. i početkom 17. stoljeća sonet u Francuskoj postupno prelazi na područje prigodne poezije. U 18. stoljeću popularnost soneta u francuskoj književnosti izrazito pada da bi ga u 19. ponovno otkrili romantičari i parnasovci.

Sonet je stalni oblik s relativno stabilnim rasporedom rima, sastavljen od 14 stihova podijeljenih na dva nejednako duga dijela. Dvodijelna forma u kontekstu soneta podrazumijeva prvih osam i drugih šest stihovnih redova koji čine jasno odijeljene cjeline. U

⁵⁰ Pridjevom *talijanski* ovdje se označava specifičan oblik soneta različit od *engleskog*, a ne sonet koji je napisan u Italiji ili na talijanskom jeziku. Engleski ili šekspirijanski sonet ima drukčiji raspored strofa i rima (abab cdcd efef gg). O nastanku i razlikama engleskog spram talijanskog soneta vidi: Fuller, 1972, 14-15. Kako bi se izbjeglo moguće zabune, od sad pa nadalje će se pod nazivom sonet podrazumijevati oblik *talijanskog soneta*.

⁵¹ Do današnjih je dana sonet zahvatio sve vrste tematike. Vidi, na primjer, Matošev domoljubni sonet *1909.* ili apstraktni Rimbaudov *Voyelles*.

hrvatskoj tradiciji proučavanja soneta često se kao o gradivnim elementima govori o katrenima i tercetima, no proučavatelji soneta kao što su Fuller i Jasinski kao njegove formalne sastavnice naglašavaju skupine od po osam, odnosno šest stihova – oktavu i sestinu. U tom svjetlu Jasinski kao jedno od mogućih objašnjenja nastanka ovog stalnog oblika ističe i povezivanje sicilijanske verzije *strambotta*, stalnog oblika sastavljenog od osam jedanesteraca s ukrštenom rimom⁵², i *sestine*⁵³, strofe koja se sastoji od šest jedanaesteraca (Jasinski. 2017., 8-9). S druge pak strane, isti autor spominje i svojevrsnu trodjelnost sonetnog oblika koju tumači u svjetlu tradicije dorskih oda: „on peut la [l'ode dorienne] reconnaître dans la division du sonnet en deux parties symétriques suivies d'une troisième, différente“⁵⁴ (ibid., 10). Kasnije pak kaže: „Les plus anciens théoriciens, il est vrai, n'ont indiqué que deux parties; les quatrains et les tercets“⁵⁵. Ivan Slamnig pak u svojem članku *Je li sonet žanr?* pri razmatranju složene strukture sonetnog oblika spominje i bliskost zlatnom rezu u omjeru dvaju dijelova izvornog sonetnog stiha *endecasillaba* i omjera okteta prema sekstetu (Slamnig, 1997, 121). Kao i njegov nastanak⁵⁶, i formu soneta moguće je, dakle, tumačiti na različite načine. Valja također na umu imati da je u svojoj osam stoljeća dugoj tradiciji sonet doživljavao razne manje ili veće izmjene. No, jedno od najvažnijih i najstabilnijih obilježja soneta općenito jest obgrljena rima koja se prenosi iz prvog u drugi katren, dok, s druge strane, "za tercete nijedan raspored srokova nije pretegnuo, te je važno samo da se u tercete ne prenose srokovi iz katrena, ali da terceti ipak budu srokovima međusobno povezani" (Petrović, 1986, 307).

No, valja imati na umu i specifičnosti zasebnih nacionalnih književnosti. Za razliku od talijanskog, u kojem je raspored rima u tercetima doista bio poprilično raznolik, u francuskom je renesansnom pjesništvu novoosmišljeni raspored rima CCD EED koji je koristio Clément Marot ubrzo postao opće prihvaćen. Jasinski takav oblik terceta naziva *marotskim* ili *lionskim*, budući da je Marot djelovao u tom gradu čiji je značaj u 16. stoljeću mogao konkurirati Parizu. S druge pak strane, Peletier du Mans je prvi upotrebljavao raspored CCD EDE koji se također uspješno proširio u francuskom pjesništvu. Prema Lebègueu, Ronsard je uvelike pridonio slavi ovih dvaju rasporeda rima koji se u francuskom sonetiranju uspješno održavaju

⁵² U prilog ovoj teoriji govori i činjenica da je rima u katrenima najranijih soneta bila ukrštena (vidi: Fuller, 1972, 4). Kao autor koji je u katrene uveo uobičajenu obgrljenu rimu u literaturi se navodi talijanski pjesnik Guittone d'Arezzo (1235. – 1294.).

⁵³ *Sesta rima*, a ne *sestina lirica* – složeni oblik kancone u kojem se umjesto rime na krajevima stihova pojavljuju iste riječi; o tome vidi Petrović, 1986, 312-314.

⁵⁴ „[dorsku se odu] može prepoznati u raspodjeli soneta na dva simetrična dijela iza kojih dolazi treći, drugačiji.“

⁵⁵ „Uistinu, najstariji su teoretičari soneta ukazivali samo na dva dijela; katrene i tercete.“

⁵⁶ Osim dorskih oda i starijih talijanskih oblika, Jasinski spominje i mogući utjecaj arapske „gazele“ (vidi: Jasinski, 2017, 11-12).

i u dvadesetom stoljeću (Lebègue, 1961, 158). Fuller u svojoj knjizi o sonetu ovim dvama oblicima pridružuje još i CCD CCD te sva tri zajedno naziva *francuskim tipom*. Kao zajedničko obilježje ovih triju varijanti Fuller navodi *rani položaj kupleta*, odnosno parnu rima na početku prvog terceta (vidi: Fuller, 1972, 3-4).

Raspored rima u sonetu *Comme on voit sur la branche...* može se prikazati sljedećom shemom: ABBA ABBA CCA BBA. Dva su najčešća srokovna obilježja francuskih soneta – obgrljena rima koja povezuje katrene i parna rima na početku terceta – dosljedno provedena. Ono što je zanimljivo jest da se rima iz katrena (*rose – arrose – repose – déclove; fleur – couleur – odeur – ardeur*) prenosi i u tercete (*reposes – roses; pleurs – fleurs*) pa tradicionalni CCD EED postaje CCA BBA. Prijenos rime iz katrena u tercete rijetka je pojava u francuskim renesansnim sonetima. Ako bi je se promotriilo u svjetlu ranije spomenutih teorija soneta, gotovo da bi se moglo reći da ovakav raspored rime predstavlja svojevrsnu napuklinu u sonetnoj strukturi jer na srokovnoj razini spaja dvije inače jasno odvojene osnovne gradivne jedinice soneta. Pa ipak, dvodijelnost oblika sačuvana je na drugim strukturnim razinama o kojima će biti riječi kasnije. Također, prije nego što se u tercetima ponavlja rima iz katrena, pojavljuje se zasebna, nova rima (označenu slovom C) koja odaje dojam reza između prvog i drugog dijela. Zanimljivo je također ukazati i na pojavu homofonije između rimovanih riječi koja se javlja kao posljedica upotrebe različitih morfoloških oblika istih riječi. Tako se imenica *rose* iz prvog katrena pojavljuje u završnom tercetu u množini (*roses*)⁵⁷, kao i riječi *fleurs*, odnosno *fleur* u prvom katrenu i drugom tercetu, dok se glagol *reposer* u katrenima pojavljuje u trećem (*repose*), a u tercetima u drugom licu jednine (*reposes*).

Drugo važno obilježje francuskog renesansnog soneta je izmjena muške i ženske rime (*l'alternance des rimes*). Važno je naglasiti da u francuskom jeziku ovi pojmovi nemaju jednako značenje kao u hrvatskoj tradiciji proučavanja stiha. Naime, Svetozar Petrović muški srok definira kao glasovno podudaranje jednog sloga, dok se u ženskom podudaraju dva sloga (Petrović, 1986, 291). Iako je i u francuskom pjesništvu ženska rima najčešće dvosložna, a muška jednosložna, takvo je stanje samo posljedica izvornog razlikovanja rime utemeljenog na izgovoru glasa muklog *e*⁵⁸. Maurice Grammont u svom djelu o francuskoj versifikaciji objašnjava da su muške one rime koje završavaju slogom s naglašenim vokalom, dok su ženske one rime u kojima se nakon naglašenog sloga pojavljuje još jedan slog s nenaglašenim

⁵⁷ Završni suglasnik *s* u francuskom se jeziku ne čita.

⁵⁸ /ə/ prema međunarodnoj fonetskoj abecedi.

glasom *e* te nadodaje da ovakva kategorizacija proizlazi iz strukture francuskog jezika u kojem se ženski rod većine pridjeva i velikog broja imenica od muškoga razlikuje upravo po tome što im se na kraju nalazi jedan dodatni slog s nenaglašenim *e* (Grammont, 1959, 32). Nazivi *muška* i *ženska* rima potječu, dakle, upravo iz francuske versifikacije.

Izmjeničnu rima u sonetima francuskih renesansnih pjesnika teoretičari najčešće tumače ističući vezu soneta i glazbe. Autor manifesta Plejade, Joachim du Bellay tako je inzistirao na „pjevućem“ karakteru soneta (Rigolot, 1993, 169), a i sama se riječ sonet, prije nego što je u francuskom počela označavati stalni oblik, koristila kao deminutiv riječi *son* (*zvuk, pjesma*). Proučavajući zbirku *Amours*, Lebègue kaže da je Ronsard sonete koji se u njoj pojavljuju formalno usustavio poštujući gotovo u svim pjesmama princip izmjene muških i ženskih rima kako bi dokinuo metričku raznolikost ovog stalnog oblika i olakšao posao glazbenika⁵⁹. Naime, soneti su se tijekom renesanse vrlo često uglazbljivali pa je tako već nakon prvog izdanja zbirke *Amours* sastavljeno i šest arija na čije se melodije moglo izvoditi sonete iz Ronsardove zbirke (Lebègue, 1961, 31-32).

Izmjena muške i ženske rime pronaći će se tako i u sonetu odabranom za prijevod. Muška rima (slova B i C u shemi) prevladava nad ženskom (slovo A u shemi) u omjeru 8:6. Prema hrvatskoj definiciji, rima C (*nouveauté – beauté*) bila bi ženska jer se u njoj rimuju dva završna sloga.

Stih odabranog Ronsardovog soneta je aleksandrinac. Prve pojave aleksandrinca zabilježene su još u razdoblju srednjega vijeka: „Although its name comes from the Roman d’Alexandre (The Romance of Alexander, 1170), the alexandrine had been used previously in the Pélerinage de Charlemagne (The Pilgrimage of Charlemagne, 1150)“⁶⁰ (vidi članak o aleksandrinu u Princetonovom priručniku pojmova poetike: Peureux, G., 2016).⁶¹ Nakon zanemarivanja u razdoblju od polovice 14. do polovice 16. stoljeća, ovaj je epski⁶² stih koji se

⁵⁹ Iz istog je razloga Ronsard prihvatio marotsku strukturu rime, odričući se pritom slobode u izgradnji terceta koja je karakteristična za ranije sonete.

⁶⁰ „Iako mu naziv potječe od *Romana o Aleksandru* (*Roman d’Alexandre*, 1170.), aleksandrinac je ranije korišten u *Hodočašću Karlovom u Jeruzalem* (*Pèlerinage de Charlemagne*, 1150.)“

⁶¹ Treba ipak ovdje naglasiti da se u pitanju datiranja prve pojave aleksandrinca dostupna literatura razilazi. Tako Martinon *Roman o Aleksandru* smješta u 11. stoljeće, iako većina literature govori o godini 1170., dok Vidan pak tvrdi da je *Hodočašće Karlovo u Jeruzalem* nastalo u drugoj polovici 11. stoljeća, iako ostatak literature spominje godinu 1150., odnosno 12. stoljeće.

⁶² I Ronsard je htio aleksandrinac koristiti u epu *Francijada*, no od tog je nauma odustao zbog pritiska kralja koji je zahtijevao deseterac.

dotad smatralo prozaičnim proslavio upravo Pierre de Ronsard pa je aleksandrinac ubrzo ušao i u druge rodove (lirika Plejade, drame Corneillea i Racinea)⁶³ i postao najpoznatijim francuskim stihom uopće.

Prema stihologu Svetozaru Petroviću aleksandrinac je dvanaesterac⁶⁴ s cezuroom iza šestog sloga, pretežno jampskim rasporedom naglasaka i naglašenim šestim i dvanaestim slogom kao konstantnim obilježjem (Petrović, 1986, 316). Maurice Grammont pak u svom *Malom traktatu o francuskoj versifikaciji* kaže da je sve do razdoblja francuskog klasicizma aleksandrinac bio isključivo silabički stih sastavljen od dvaju polustihova. Postupnim slabljenjem cezure u aleksandrinačkim su se stihovima počeli pojavljivati i drugi jaki naglašeni slogovi: „Avant Corneille, personne [...] ne se souciait de la place des accents d'intensité dans l'intérieur des hémistiches“⁶⁵ (Grammont, 1959, 47). Postupno je tako aleksandrinac postao *četverodobni* (avec quatre mesures) stih s dva stalna naglašena sloga (šesti i dvanaesti) i dva naglašena sloga s pomičnim mjestom unutar polustihova. Odstupanja od ovakvog aleksandrinačkog oblika u vidu povećavanja ili oduzimanja naglašenih slogova pjesnicima je služilo za ubrzavanje i usporavanje ritma pojedinih stihovnih redaka. Razdoblje francuskog romantizma obilježeno je pokušajima pjesnika kao što je Victor Hugo za razbijanjem ustaljenog oblika aleksandrinca pa se tada pojavljuje i *trodobni* (avec trois mesures; alexandrin ternaire) dvanaesterac s oslabljenim ili bez ritmičkog naglasaka na šestom slogu. Dok neki teoretičari (članak o sonetu u Princetonovom priručniku pojmova poetike: Brogan, T.V.F.; Zillman, L. J.; Scott, C.; Lewin, J., 2016) ovakav stih objašnjavaju kao razvojnu fazu aleksandrinca koja je naposljetku dovela i do pojave slobodnog stiha, drugi ga pak (Martinon, Grammont) drže zasebnim, romantičkim stihom koji nazivaju *trimetrom*. O svemu ovome treba voditi računa u prijevodu odabranog soneta. Aleksandrinac pjesnika Plejade bio je vrlo slobodan, često i sa slabom cezuroom.

Aleksandrinački redci soneta *Comme on voit sur la branche* imaju od 4 do 6 naglašenih slogova, raspoređenih na polustihove prema shemi 2+2 (*En sa belle jeunesse, en sa première*

⁶³ U sonetu ga je pak prvi upotrijebio Vaisquin Philieul u zbirci objavljenoj 1548. godine (Jasinski, 2017, 99).

⁶⁴ S fonetske točke gledišta, ako se na kraju polustiha ili stiha nalazi nenaglašeni slog koji sadrži glas muklo e, broj slogova u aleksandrinačkom stihu može biti veći od 12 (do 14 slogova), no u francuskoj se versifikaciji slogovi broje do posljednjeg naglašenog pa se takav slog nikad ne ubraja u ukupni broj slogova u retku (vidi Grammont, 1959, 2 ili Slamnig, 1981, 116).

⁶⁵ „Prije Corneillea, nitko [...] nije obraćao pažnju na položaj naglašenih slogova unutar polustihova.“

fleur), 2+3 (*Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose*⁶⁶), 3+2 (*Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur*) i 3+3 (*Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs*). I raspored naglasaka vrlo je raznolik. Zadnji redak pjesme, na primjer, ima izrazito pravilan, jamski raspored (*Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses*). S druge strane, u posljednjem stihu drugog katrena (*Languissante, elle meurt, feuille à feuille déclose*⁶⁷) prevladava trohejski, neparni raspored naglasaka. Naposljetku, u drugom stihu drugog katrena broj parnih naglašenih slogova jednak je broju neparnih: *Embaumant les jardins et les arbres d'odeur*.

4. 2. Sadržaj

Sonet *Comme on voit sur la branche...* tematizira preranu smrt lijepe djevojke kojoj lirski subjekt pokušava osigurati vječnu slavu pomoću pjesništva. Ima li se na umu snažan odjek Petrarkinog ljubavnog kanconijera *Rerum vulgarium fragmenta* podijeljenog na dva dijela – slavljenje Laure prije i nakon njene smrti – moglo bi se na prvi pogled reći kako je tematika soneta vrlo specifična, ljubavno-petrarkistička. U načinu prikaza smrti voljene žene Piéri primjećuje značajan raskorak između Petrarke i francuskih sonetista. Dok je Petrarca nakon Laurine smrti barem pjesnički ostao neutješan do kraja života, pjesnici Plejade svoju su sonetnu odanost bez problema mijenjali i prije smrti svojih muza. Proučavajući posmrtnu sonete francuskih renesansnih pjesnika, Piéri zaključuje da su Petrarca imitirali na razini manire, ne uspijevajući prenijeti duboki i iskreni očaj kojim su obilježeni soneti njihovog talijanskog uzora.

Sonet *Comme on voit sur la branche...* pripada ciklusu 15 pjesama (12 soneta, i po jedan slijed stanci, dijalog i elegija) napisanih *Povodom Marijine smrti*. Dugo se vremena smatralo da je ove radove Ronsard napisao povodom smrti Marije anžuvinske, pjesnikove ladanjske ljubavi iz razdoblja zbirke *Continuation des Amours* (1555.). Proučavatelji Ronsardova opusa pokušavali su iz procjena o datumima nastanka ovih pjesama donijeti zaključak o godini smrti pjesnikove muze. No, u svom radu *Cassandre ou le Secret de Ronsard* iz 1925., Roger Sorg iznio je otkriće o tome da su pjesme iz ovog ciklusa, iako posvećene Mariji anžuvinskoj (u

⁶⁶ Muklo e na kraju riječi *branche* se elidira jer se iza njega nalazi cezura. S druge strane, muklo e s kraja riječi *rose* čini nenaglašeni slog koji se čita, ali ne ubraja u broj slogova aleksandrinca jer se nalazi iza posljednjeg naglašenog sloga u retku (o tim pravilima vidi Martinon, 1962, 12).

⁶⁷ U drugom polustihu prvi se put muklo e s kraja riječi *feuille* elidira jer se iza njega nalazi samoglasnik, dok se drugi put isti glas izgovara. Kad bi se muklo e iz riječi *feuille* čitalo oba puta, ovaj bi polustih imao 7 slogova (odnosno 8 prema hrvatskom načinu brojanja) te bi naglasak umjesto na šesti pao na sedmi slog polustiha što je nedopustivo. O pravilima rastavljanja francuskog stiha na slogove u vezi s pojavama kao što su elizija, hijat, sinereza i dijereza vidi Martinon, 1962, 10-16.

zadnjem, epitafnom sonetu iz ciklusa, Ronsard kaže da je zbog Marije *napustio Vandômois za Anjou*, vidi sonet XII., *Œuvres complètes I.*, Ronsard, 1958, 192), zapravo napisane povodom smrti Marie de Clèves, princeze od Condéa, u koju je kralj Henrik III. bio zaljubljen (vidi predgovor trećem izdanju Laumonier, 1932, XII). Lebègue dodatno argumentira kako Ronsard za života Marije anžuvinske nikada nije, kao u sonetima povodom njene smrti, hvalio njenu *poštenu čednost (honnête chasteté)*, kao i da je malo vjerojatno da bi trideset godina nakon njihova ljubovanja o njoj govorio kao o djevojci preminuloj u cvijetu mladosti (vidi: Lebègue, 1961, 92-93). Pa ipak, iako je riječ o „naručenom tekstu“, Ronsardov sonet povodom smrti Marie de Clèves napisan je s mnogo pjesničkog umijeća, ali i žara, ili, kako to slikovito opisuje Lebègue, „le poète prend le pas sur le versificateur. La mort de Marie de Clèves sert de prétexte à un tableau champêtre et à une scène antique d'une absolue perfection“⁶⁸ (ibid., 96-97). Ronsard je, dakle, u pisanju ovog ciklusa dvije Marije – svoju ljubav iz mladih dana i prerano umrlu princezu – spojio u jednu muzu, odnosno u jedan lik u svojim pjesmama, kombinirajući pritom motive iz svoje ranije pjesničke faze s izrazom koji je dostojniji jedne princeze.

Tumačenje književnosti u okviru povezivanja biografskih podataka o piscu s motivima iz njegovog opusa lako može proučavatelja udaljiti od znanstvenog i objektivnog pristupa, a ta sklonost postaje posebice privlačnom kada je riječ o ljubavnoj poeziji. Ni Ronsard u tom smislu nije iznimka. Primjer takvog pristupa dovedenog do granica je knjiga *La vie amoureuse de Pierre de Ronsard* u kojoj Pierre de Nolhac zanesenim stilom i uvelike romantizirajući govori o pjesnikovim muzama:

„Fête merveilleuse ce soir-là, et digne d'être rêvée, car un grand amour de poète y naît d'un regard. Dans le groupe des écuyers, tous gaillards et dispos gentilshommes, un cadet de vingt ans a vu se lever, du milieu des jeunes filles, une enfant brune et rieuse. Elle chante, le luth sous les doigts, un branle de Bourgogne“⁶⁹ (Nolhac, 1926, 10).

Tako Nolhac, kao da je i sam tome svjedočio, opisuje prvi susret mladog Pierrea de Ronsard i njegove prve muze, Cassandre Salviati. U uvodu knjige autor kaže da je, iako nigdje nije

⁶⁸ „pjesnik zasjenjuje versifikatora. Smrt Marie de Clèves služi mu kao izlika za stvaranje seoske slike i antičkog prizora potpunog savršenstva.“

⁶⁹ „Proslava je te noći bila veličanstvena i dostojna da je se sanja, jer tad se iz jednog pogleda rodila velika ljubav jednog pjesnika. U skupini paževe, veselih i snažnih mladića, jedan je dvadesetogodišnji kadet vidio kako se usred skupine mladih djevojaka ustaje jedna smeđokosa nasmijana djevojčica. S lutnjom u rukama ona pjeva jedan burgundski branle.“

navodio izvore, uvelike koristio studije drugih ronsardista, no čini se kako se njegovo djelo ipak nalazi s one strane znanosti o književnosti, i stilom i sadržajem bliže fikciji. Iako je u Ronsardovim pjesmama moguće identificirati određene stilske specifičnosti vezane uz određene pjesničke muze, valja pritom biti oprezan. Ronsardov opus stoga može poslužiti i kao upozorenje o tome da se ne treba previše zanositi životom stvarnih autora te da bi se, u prvom redu, ipak trebalo posvetiti samom književnom tekstu. U svakom slučaju, kad Ronsardov sonet nazivamo petrarkističkim, on je to ponajprije po tematici, ne po inspiraciji.⁷⁰

Ruža i djevojka predstavljaju dva glavna motiva odabranog soneta, a s obzirom na to da se tijekom pjesme prati njihov razvoj, moglo bi ih se okarakterizirati i kao likove. Svi ostali motivi ulaze u izravan odnos s ružom i djevojkom, a mogu se podijeliti u četiri funkcionalne skupine. Prvu predstavljaju motivi koji označavaju mladost i život, odnosno opisuju ljepotu ruže i djevojke: *belle jeunesse* (lijepa mladost), *première fleur* (prvi cvijet), *vive couleur* (živa boja), *la grâce* (sklad), *première et jeune nouveauté* (prva i mlada novost), *beauté* (ljepota), *embaumant d'odeur* (ispunjavajući mirisom). Drugu, komplementarnu funkcionalnu skupinu motiva čine motivi smrti, također raspoređeni na oba lika: *elle meurt, feuille à feuille déclore* (umire, rastvara laticu po laticu⁷¹), *la Parque t'as tuée* (ubila te Parka), *cedres* (pepeo), *obsèques* (sprovod), *mes larmes et mes pleurs* (moje suze i plačevi). Prve dvije funkcionalne skupine motiva dakle predstavljaju svojevrsna stanja. Druge dvije skupine predstavljaju sile koje tim stanjima na razini pjesme upravljaju. Prva je djelatna sila priroda, i djevojci i ruži ona daje život (*l'Aube, de ses pleurs, au point du jour l'arrose* – Zora na početku dana svojim suzama zalijeva ružu; *la terre et le ciel honoraient ta beauté* – nebo i zemlja su slavili tvoju ljepotu) da bi im ga kasnije oduzela (*battue ou de pluie ou d'excessive ardeur* – potučena kišom ili snažnom vrućinom; *la Parque t'a tuée* – ubila te Parka). Nakon završetka prirodnog životnog ciklusa, mrtvoj djevojci život ponovno daje pjesništvo (*afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses* – kako bi, živo i mrtvo, tvoje tijelo bilo same ruže), simbolizirano motivima vaze pune mlijeka (*vase plein de lait*) i košare pune cvijeća (*panier plein de fleurs*).

Valja još spomenuti i Ronsardovu, odnosno opću renesansnu preokupaciju antičkom mitologijom. Tri Parke, starorimske božice sudbine, Rimljani su preuzeli iz grčke mitologije u

⁷⁰ Pa ipak, pitanje iskrenosti inspiracije u Petrarkinom sonetu također se može dovesti u pitanje (vidi, na primjer: Fuller, 1972, 7). Laumonier pak kaže da, iako je Petrarca imao i drugih ljubavi osim Laure (o čemu svjedoče i zapisi u njegovim drugim djelima), Laura je ostala jedina njegova pjesnička ljubav (vidi: Laumonier, 1932, 499)

⁷¹ Značenje francuske riječi *feuille* prije je, osim *lista*, obuhvaćalo i *laticu*. U odabranom prepjevnom primjeru valjalo bi stoga govoriti o *ružinim laticama*.

kojoj su se nazivale Moirama. Kloto, Laheza i Atropa određivale su životni vijek svih stvorenja tako da je prva prela životno tkanje, druga mu određivala duljinu a treća ga presijecala. U zanimljivom doktorskom radu u kojem japanski proučavatelj Yoshito Emmi koristi računalnu analizu kako bi proučio upotrebu i razvoj antičkih motiva u Ronsardovu opusu, cijelo je jedno poglavlje posvećeno vrlo čestom Ronsardovom motivu Parki⁷². O korištenju motiva Parke u jednini autor istraživanja kaže: „La Parque cependant, quand elle apparaît au singulier [...] reflète souvent le caractère mêlé des trois déesses, mais plus souvent encore le caractère d’Atropos qui administre la mort“⁷³ (Emmi, 2012, 91). Dakle, Parka iz soneta *Comme on voit sur la branche...* ne simbolizira sudbinu već smrt.

Nadalje, motiv zore, pisan velikim početnim slovom (*Aube*), mogla bi biti referencija na grčku božicu svitanja, Auroru, o kojoj Ronsard, preuzimajući tematiku iz Ovidijevih *Metamorfoza*, piše i u jednoj od svojih oda (vidi: *ibid.*, 82-84).

Naposljetku, ljubav i sklad (*l'amour et la grâce*) koji odmaraju u ružinom cvijetu također bi, tako personificirani, mogli označavati grčka božanstva. Imenica *l'Amour*, pisana velikim početnim slovom, često označava grčkog boga ljubavi, Amora, dok bi *les Grâces* pak označavalo tri gracije (grčki *harite*), Zeusove kćeri i božice dražesti i ljepote. No, iako personificirane, ove dvije opće imenice pisane su u odabranom sonetu malim početnim slovom pa se ne može sa sigurnošću ovdje govoriti o antičkoj mitologiji.

Kao zaključak zapažanja o antičkoj motivici može se ovdje navesti Ronsardove stihove iz ode XXXVIII. četvrte knjige *Oda (Versons ces roses près ce vin)* u kojima se uz motiv ruže ponovno eksplicitno vežu sva božanstva ili personificirane kategorije koje su identificirane i u sonetu odabranom za prepjev (*Œuvres complètes I.*, Ronsard, 1958, 575):

„*La Rose est le bouquet d’Amour,*
La Rose est le jeu des Charites,
La Rose blanchit tout au tour
Au matin de perles petites
Qu’elle emprunte du Poinct du jour.

⁷² Ronsard Parke ponekad imenuje pojedinačno, a ponekad samo naznačuje atributom *tri sestre* (vidi rezultate računalnog istraživanja u Emmi, 2012, 90).

⁷³ „Parka, međutim, kad se pojavljuje u jednini [...] često odražava karakter triju božica spojenih u jednu, ali ipak češće karakter Atrope koja upravlja smrću.“

[...]

*La Rose embellit toutes choses,
Venus de Roses a la peau,
Et l'Aurore a les doigts de Roses*⁷⁴

Čini se da se ove kurzivom neoznačene riječi ponašaju kao svojevrsna stalna pratnja motiva ruže koja se u pojedinačnim primjerima ostvaruje različitim pjesničkim slikama.

Pozabavit ću se sada detaljnije središnjim motivom ruže koji u Ronsardovoj poeziji općenito zauzima vrlo važno mjesto⁷⁵. Promotri li se Ronsardove pjesme koje su najčešće uvrštavane u različite antologije, pokazuje se da se motiv ruže kao jedan od središnjih motiva javlja i u odama *Mignonne, allons voir si la rose* (*Œuvres complètes I.*, Ronsard, 1958, 419) i *Versons ces roses en ce vin* (ibid., 575), kao i u sonetima *Pren ceste rose aimable comme toy* (ibid., 41) i *Quand vous serez bien vieille* (ibid., 260).

U svom radu *Les roses de Ronsard: humanisme et subjectivité* u kojem motiv ruže proučava u odnosu s konstruiranjem identiteta lirskog subjekta i Drugog, Cathy Yandell na početku donosi korisnu tipologiju motiva ruže u Ronsardovom opusu pri čemu kao najvažniju kategoriju ističe ružu kao simbol prolaznosti vremena, referirajući se pritom i na sonet *Comme on voit sur la branche*:

„Bien que la rose sensuelle se lie souvent à la subjectivité, le « je » du poète semble privilégier celle qui représente l'avancée inexorable du temps. Du carpe diem au spargite flores⁷⁶, de l'ornement de la verte jeunesse aux offrandes funéraires, les roses temporelles dominant dans l'œuvre.“⁷⁷

(Yandell, 2006, <https://books.openedition.org/enc/749>)

⁷⁴ „Ruža je buket *Ljubavi* / Ruža je igra *Harita* / Ruža izbjeljuje sve uokolo / U jutro malim biserjem / koje posuđuje od *Zore*. [...] / Ruža uljepšava sve stvari / Venera ima kožu od Ruža / I *Aurora* ima prste od Ruža“

⁷⁵ U spomen njegovoj odi *Mignonne allons voir si la rose* jedan kultivar ruže penjačice nosi ime *Pierre de Ronsard*.

⁷⁶ Lat. pospite cvijeće – pogrebni običaji u renesansi uključivali su i prosipanje cvijeća na tijelo pokojnika.

⁷⁷ „Iako je senzualna ruža često vezana uz subjektivitet, čini se da pjesnikovo 'ja' privilegira onu koja predstavlja neumoljivo protjecanje vremena. Od carpe diem do spargite flores, od ukrasa zelenoj mladosti do pogrebnih darova, u Ronsardovom djelu dominiraju vremenske ruže.“

Motiv ruže u Ronsardovoj poeziji, kao i u odabranom sonetu, postaje nositelj složenog značenja, istodobno simbolizirajući mladost i ljepotu, ali i prolaznost i smrt. Kao važnu idejnu preokupaciju jednog dijela Ronsardovih oda, Laumonier ističe epikurejsko-poganski koncept *carpe diem* čije se izvore može pronaći kod Horacija te koji je s vremenom postao opće mjesto europske književnosti, pojavljujući se obilno, na primjer, u petnaestostoljetnoj talijanskoj, šesnaestostoljetnoj španjolskoj i francuskoj i sedamnaestostoljetnoj engleskoj književnosti (Yandell, 1997, 1281). Vrijeme prolazi brzo i nezaustavljivo pa Ronsard svojim stihovima podsjeća da treba iskoristi sadašnjost bez pretjeranog razmišljanja o budućnosti. Taj poziv, u pjesmama često upućivan prijateljima lirskog subjekta, podrazumijeva uživanje u dobroj hrani i piću te u ratnim i ljubavnim podvizima. Analogan poziv, u funkciji zavođenja, Ronsard upućuje i svojim pjesničkim muzama, podsjećajući ih da svoju ljepotu, prepuštajući se Prirodi, trebaju u ljubavi iskoristiti dok su još mlade, jer budućnost je nesigurna. Ovog je puta riječ o konceptu *carpe florem* (*ugrabi/iskoristi cvat*) koji se, često vezan upravo uz motiv ruže, pojavljuje od Ovidija do poezije petnaestog stoljeća (vidi primjere u Laumonier, 1932, 583-586), a i Ronsard ga je razradio u brojnim pjesmama, na primjer, u poznatoj odi *Mignonne, allons voir si la rose* ili sonetu *Quand vous serez bien vieille*⁷⁸ u kojima se lirski subjekt obraća djevojkama pozivajući ih da svoju mladost, odnosno ruže svog života, uberu još danas, prije nego što njihova mladost i ljepota uvenu. Dok ove dvije pjesme predstavljaju optimističnu stranu koncepta *carpe florem* – djevojke kojima se lirski subjekt obraća u trenutku iskazivanja još su uvijek mlade i lijepe – sonet *Comme on voit sur la branche...* predstavlja negativan rasplet takve tematike. Djevojka je ovdje istovjetna ruži ne samo po svojoj ljepoti nego i po tome što je prebrzo umrla. U svjetlu koncepta *spargite flores* valjalo bi još spomenuti da je *ruže (les roses)* iz posljednjeg stiha, koordinirane s motivima *sprovoda (les obsèques)* i *mrtvog tijela*, moguće tumačiti i kao pogrebno cvijeće doneseno na posljednji ispraćaj mlade djevojke.

Naposljetku, odabrani je sonet odličan primjer ranije spomenute Ronsardove sklonosti prirodnim motivima. U njemu se oko glavnog motiva ruže pomoću jednostavnog pejzažnog leksika opisuje ladanjski ugođaj, karakterističan za ranije radove pjesnikova opusa posvećene

⁷⁸ Iako idejno slični, ova se dva primjera razlikuju po načinu na koji razrađuju osnovnu tematiku i po tonu. Naime, lirski je subjekt drugog primjera ogorčen te, opisujući starost djevojke koja u trenutku iskaza ne želi popustiti njegovim ljubavnim željama, pokušava djevojku kojoj se obraća zaplašiti gubitkom ljepote. O Ronsardovoj preokupaciji ženskom starošću i gubitkom ljepote koju povezuje uz strahove samog lirskog subjekta vidi zanimljiv članak Cathy Yandell pod naslovom *Carpe diem Revisited: Ronsard's Temporal Ploys* (Yandell, 1997). O Ronsardovom strahu od starosti vidi i članak « *La rose et le squelette* ». *L'angoisse de la vieillesse à la fin de la Renaissance à travers les poésies de Ronsard* Javiera Benita de la Fuente (Benito de la Fuente, 2009).

Mariji anžuvinskoj. U odabranom se sonetu tako pojavljuju motivi *grane (la branche)*, *svibnja (mois de mai)*, *neba (le ciel)*, *zore (l'Aube; point du jour)*, *kiše (la pluie)*, *ljetne vrućine (l'excessive ardeur)*, *mirisnog vrta (embaumant le jardin)*, *latica (La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose; feuille à feuille décroise)*, *stabala (les arbres)*. Valja nadodati da Ronsardu nisu potrebni epiteti i složene figure u dočaravanju prirodne atmosfere – njegov je stil u opisu prirodnih motiva izrazito jednostavan.

Uz koncept *carpe diem*, valjalo bi još spomenuti da se u odabranom sonetu priroda pojavljuje kao sila dvostrukog karaktera, sposobna za stvaranje idiličnog ugođaja koji ubrzo prelazi u kobno okruženje. Prikaz prirode kao dobre majke i zle maćeha još je jedno od općih renesansnih mjesta na koje, u vezi s Ronsardovom poezijom, upućuje većina proučavatelja njegova opusa (Wilson, Laumonier) Kao primjer ovdje navodim citat Benita de la Fuentea:

„Contre [la] mélancolie [de la Renaissance], il y a deux certitudes que l'on peut brandir : l'une est, bien sûr, le Carpe diem, il faut profiter au possible de cette courte durée des plaisirs, l'Amour est la meilleure solution pour qu'un moment devienne éternel, il est bien connu que Nature est mère créatrice d'harmonie, mais aussi marâtre 'puisque'une telle fleur ne dure / que du matin jusques au soir', et c'est bien pour cela que la rose a la vie si courte“⁷⁹ (Benito de la Fuente, 2009, 12).

4. 3. Struktura

Svetozar Petrović o sonetnom obliku piše: "Sonetna struktura strofa i sonetno rimovanje sugeriraju, dakako, pjesmi sonetnog oblika i neki raspored građe i neku sintaktičku raščlanjenost, pa su poetike često zahtijevale da idealan sonet zadovolji neke unutrašnje zahtjeve kompozicije" (Petrović, 1986, 307). Logička i sintaktička struktura odabranog soneta na prvi je pogled izrazito pravilna. Sonet se sastoji od dviju velikih rečeničnih skupina. Prva je raspoređena na dva katrena i prvi tercet, a u središtu njezine logičke strukture nalazi se odnos usporedbe – katreni uvode i opisuju motiv ruže koja brzo vene, a u prvom je se tercetu potom uspoređuje s prerano preminulom djevojkom. Prilozi koji označavaju usporedbu dvaju

⁷⁹ „Nasuprot [renesansnoj] melankoliji, postoje dvije sigurnosti koje se može isticati: jedna je od njih, zasigurno, *carpe diem*, treba iskoristiti te užitke kratkog vijeka što je više moguće, Ljubav je najbolje rješenje kojim je moguće trenutak učiniti vječnim. Dobro je poznato da je Priroda majka i stvarateljica sklada, ali ujedno i maćeha 'jer takav cvijet traje / samo od jutra do večeri' i upravo zato ruža ima tako kratak životni vijek.“

elemenata – *comme* (kao što) i *ainsi* (tako) – nalaze se na jakim strukturnim mjestima⁸⁰ u tekstu – na počecima prvog katrena i prvog terceta. Sklonost stavljanju ključnih motiva na jaka strukturna mjesta u pjesmi ostvaruje se i na nižoj razini. Promatrajući katrene kao zasebnu cjelinu, vidljivo je da je pomak od opisa mladosti i ljepote prema uvenuću u razradi motiva ruže smješten na sam kraj, u zadnji stih drugog katrena (*Languissante, elle meurt, feuille à feuille déclosée*).

No, iako je logička struktura pjesme izrazito čvrsta, čini se da situacija nije tako jednostavna na sintaktičkoj razini. Između dvaju elemenata usporedbe ubačeno je više slabo povezanih jukstaponiranih elemenata (*La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose*) i zavisnih surečenica (vremenske surečenice *Quand l'Aube, de ses pleurs, au point du jour l'arrose* i *Quant la terre et le ciel honoraient ta beauté*). Slabljenju sintakse pridonose i participni (*embaumant les jardins et les arbres; battue ou de pluie ou d'excessive ardeur*) i infinitivni (*rendre le ciel jaloux*) oblici glagola u katrenima. Iako ovi umeci oslabljuju čvrstoću sintakse Ronsardovog soneta, budući da se većinom vezuju uz glavni motiv ruže, iluzija visokog stupnja sintaktičke uređenosti ostaje očuvana. U tom smislu veliku važnost u sonetu imaju prilozima *comme* i *ainsi* koji svojim ključnim strukturnim položajem pojačavaju logičku povezanost osnovnih elemenata usporedbe.

Nadalje, čini se da velik broj ubačenih elemenata uspješno skriva osnovni sintaktički problem s prvim rečeničnim skupom soneta. Iako se na prvi pogled čini da je prva rečenica pjesme *Comme on voit sur la branche* ujedno i glavna, dok bi *Ainsi [...] la Parque t'a tuée* tada označavalo usporedbenu surečenicu, odnos je zapravo obrnut. Dok francuski prilog *comme* može u rečeničnom skupu imati funkciju subordinatora, prilog *ainsi* to postaje jedino u kombinaciji s veznikom – *ainsi que*. Iz toga proizlazi da *ainsi* na početku prvog terceta na sintaktičkoj razini samo glumi subordinator, dok zapravo ima funkciju običnog priloga te bi ga se, iz gramatičke točke gledišta, moglo i ukloniti. Kako bi se jasnije pokazalo o čemu je riječ, evo prijevoda glavnih elemenata prvog rečeničnog skupa na hrvatski, bez inverzije glavne i zavisne usporedbene surečenice: *Tebe je ubila Parka kao što na grani vidimo ružu...* Nadalje, iz ovog se prijevoda jasno vidi da glavna i usporedbena surečenica koje bi, svaka zasebno, trebale donijeti jedan od dvaju elemenata usporedbe, uopće ne govori o istoj stvari.

⁸⁰ Jakim strukturnim mjestima u ovom radu nazivaju se poglavito svi završetci, a zatim i početci (od manjih prema većim jedinicama: polustihovi, stihovni redci, katreni i terceti, oktave i sestine, pjesma u svojoj cjelovitosti). O geometrijskoj organiziranosti lirskih pjesama vidi: Užarević, 1991, 40-58.

Dok glavna rečenica govori o smrti djevojke, usporedbena tek govori o *prizoru* ruže, a niti infinitivna surečenica (*la rose [...] rendre le ciel jaloux*) koja se na nju nadovezuje u svojstvu direktnog objekta ne donosi informaciju ključnu za usporedbu dvaju glavnih motiva. Drugi logički element usporedbe – motiv smrti ruže – nalazi se tek u posljednjem stihu drugog katrena (*languissante, elle meurt, feuille à feuille déclore*), nakon skupa sintaktički (ne i logički) slabo povezanih koordiniranih i jukstaponiranih rečenica.

Dakle, u sonetu *Comme on voit sur la branche...* usporedno s logičkom jasnoćom supostoji neuredna, oslabljena sintaksa koja i sama, zbog vrlo vještih pjesničkih rješenja – upotrebe priloga *comme* i *ainsi*; paralelizma koji se ogleda u ubacivanju jedne vremenske surečenice vezane za motiv ruže i jedne za motiv djevojke te drugih motivskih paralelizama – na prvi pogled odaje dojam jasnoće i pravilnosti.

Drugi rečenični skup puno je kraći, a njegova struktura puno jednostavnija. Prekriva samo drugi tercet soneta, a sastoji se od glavne i zavisne namjerne surečenice. Valja napomenuti da je i ovoga puta subordinator (*afin que*) smješten na jako strukturno mjesto – na početak posljednjeg stiha pjesme.

U svom članku *Je li sonet žanr* Ivan Slamnig o sonetnom obliku kaže da osim oblika, sonet čine i „elementi koji pripadaju samom diskurzu. Tema se izlaže u oktetu, a onda ponovno razmatra u sekstetu da bi u završnoj tercini došlo do nekog poentiranja, zaključka" (Slamnig, 1997, 121). Ronsardova pjesma prati ovu najtradicionalniju sonetnu strukturu – katreni govore o ruži koja rano vene, prvi tercet uvodi motiv prerano preminule djevojke, da bi u završnom tercetu lirski subjekt izrazio želju da svojim pjesništvom tijelo mrtve djevojke učini ružama, konkretizirajući tako odnos ekvivalentnosti ruže i djevojke.

Važan semantički element Ronsardovog soneta predstavljaju motivski paralelizmi. Brojni se motivi i konstrukcije iz katrena, vezani uz motiv ruže, ponavljaju u tercetima uz motiv djevojke. Izraz *en sa belle jeunesse, en sa première fleur* (u svojoj lijepoj mladosti, u svom prvom cvijetu) kojim se opisuje ružu, u drugom dijelu postaje *en ta première et jeune nouveauté* (u tvojoj prvoj i mladoj novosti). Glagol *reposer* (počinuti, odmoriti, spavati), javlja se u prvom, idiličnom dijelu pjesme u svom osnovnom značenju: *La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose* (u ružinom cvijetu odmaraju sklad i ljubav), dok u prvom tercetu u stihu *la Parque t'a tuée, et cendres tu reposes*, kao i u hrvatskom jeziku glagol *počivati*, u

prenesenom značenju označava stanje smrti. Ovaj je kontrastni paralelizam naglašen i završnim položajem glagola *reposer* u oba slučaja te pojavom homofone rime. U tom je svjetlu sličan i motiv cvijeća koji na kraju stiha *En sa belle jeunesse, en sa première fleur* simbolizira mladost i ljepotu, dok na završnom položaju u stihu *Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs* predstavlja pokušaj lirskog subjekta da ponovno oživi umrlu djevojku. Ponavlja se i motiv ljepote – kao pridjev (*belle jeunesse*) uz motiv ruže; kao imenica uz motiv djevojke (*Quant la terre et le ciel honoraient ta beauté*) – kao i motiv *neba* – u prvom katrenu i prvom tercetu. Glavni se, provodni motiv ruže dvaput pojavljuje na strukturno iznimno jakim mjestima – u jednini kao posljednja riječ prvog (*Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose*) i u množini kao posljednja riječ završnog stiha (*Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses*). Strukturu odabranog soneta gotovo da bi se moglo usporediti s glazbenim oblikom fuge u kojem se tema ponavlja iz glasa u glas, prelazeći u paralelne (molske ili durske) i dominantne tonalitete. U prijevodu će se morati voditi računa o ovakvoj izrazito snažnoj geometrijskoj organiziranosti izvornika.

Promotri li se pak struktura zasebnih stihovnih redaka, kao dominantna obilježja prepoznaje se izostanak bilo kakvih opkoračenja i jaka cezura između polustihova. Razni veznički i interpunkcijski elementi iza cezure pojačavaju sintaktičko razgraničenje polustihova – zarezi: *Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose*; veznici: *Embaumant les jardins et les arbres d'odeur*; / *Mais, battue ou de pluie ou d'excessive ardeur*; ili kombinacija obaju: *La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose*. Razgradnja aleksandrinca na šesterake polustihove u sljedećem je primjeru naglašena i ponavljanjem: *En sa belle jeunesse, en sa première fleur*. Nije zgoroga spomenuti da su u ranijim aleksandrinačkim stihovima cezure često dolazile na logički i sintaktički nezgodnim mjestima te je upravo Ronsard, prosvjedujući protiv *prozaičnosti i nervoze* aleksandrinca zahtijevao da cezure budu označene i smislom, odnosno sadržajem (vidi Grammont, 1959, 18). Pa ipak, u prvom stihu prvog terceta u sonetu *Comme on voit sur la branche...* cezura razdvaja dva pridjeva koji se odnose na istu imenicu: *Ainsi, en ta première et jeune nouveauté*.

Naposljetku, vrijedi promotriti i narativnu strukturu odabranog soneta. Na početku prvog terceta prvi se put pojavljuje deiksa⁸¹ u vidu upotrebe posvojne zamjenice drugog lica jednine kojom se lirski subjekt obraća prerano umrloj djevojci: *en ta première et jeune nouveauté*, te

⁸¹ „U teoriji pripovijedanja, čestica ili dimenzija kojom iskaz upućuje na svoje iskazivanje“ (<http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=14243>).

je na taj način označava kao primateljicu poruke soneta. Na početku druge tercine pojavljuje se i posvojna zamjenica prvog lica jednine kojom se lirski subjekt ostvaruje kao pošiljatelj poruke i fizički entitet u svijetu pjesme: *Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs*. Obje ove zamjenice koje upućuju na odnos pošiljatelja i primatelja smještene su na počecima terceta kao na strukturno jakim mjestima.

Sintaktička, logička, motivska i narativna struktura soneta *Comme on voit sur la branche...* jasno su i pomno izgrađene, svi su važni elementi, novi motivi i varijacije u simbolici starih motiva smješteni na početke i završetke strofa ili stihovnih redaka, a jednaka pozornost o strukturi vidljiva je i u izgradnji jedinica niže razine kao što su polustihovi.

4. 4. Stil

Personifikacija prirodnih pojava opće je mjesto Ronsardove poezije (Wilson, 1961, 4). U odabranom sonetu nebo je *ljubomorno* na ružu koju Zora *zalijeva* svojim suzama, sklad i ljubav kao fizičke kategorije *odmaraju* u ružinom cvijetu, a nebo i zemlja *slave*⁸² ljepotu mlade djevojke. U poglavlju posvećenom sadržajnoj razini francuskog izvornika uočeno je da se figura personifikacije u Ronsardovoj poeziji često povezuje i s mitologijom te da je ponekad teško razlikovati je li riječ o antičkim božanstvima ili o personificiranim prirodnim pojavama. Frédéric Boyer smatra kako se upravo u korištenju mitoloških motiva ogleda razlika Ronsardove poezije od srednjovjekovne u kojoj su prikazi prirode bili stilizirani, simbolički i alegorični, uvijek usmjereni prema Bogu kao vrhovnom upravitelju (Boyer, 1965, 62). Novi Ronsardov odnos prema prirodi Boyer naziva antropomorfiziranim te, spominjući mitološke motive u vezi s prirodnim pojavama, donosi svojevrsno rješenje problema razlikovanja personifikacije i mitologije, budući da obje pojave jednostavno predstavljaju različite stupnjeve antropomorfizacije.

Od stilskih figura valja još spomenuti i *vazu punu mlijeka* (*vase plein de lait*) i *košaru punu cvijeća* (*panier plein de fleurs*) kao metafore pjesništva te paradoks *živo i mrtvo* (*vif et mort*) kojim se označava tijelo mrtve djevojke.

⁸² Ovaj izraz, doduše, osim kao personifikaciju može se tumačiti i kao sinegdohu pri čemu bi kategorije neba i zemlje označavale svijet u svojoj cjelovitosti.

Upotreba glagolskih vremena u sonetu *Comme on voit sur la branche...* izrazito je stilski obilježena. Svevremenski prezent korišten u prvom dijelu pjesme za opis ruže (*Comme on voit sur la branche...; La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose; Languissante elle meurt...*) izražava opću istinu, u prirodi sveprisutnu pojavu brzog nestanka ljepote i mladosti. Motiv ruže stoga funkcionira i kao simbol koji čeka pojavu novog, partikularnog motiva na kojem se taj opći model očituje. Već je spomenuto kako Ronsard u prvom stihu terceta suptilno koristi deiktik u obliku posvojne zamjenice te na taj način uvodi motiv/lik djevojke kojoj je sonet posvećen. U idućem se stihu (*Quant la terre et le ciel honoraient ta beauté*) potom umjesto prezenta koristi imperfekt koji daje naslutiti da nešto nije u redu, jer ljepotu mlade djevojke posvuda se *slavilo* (slavi li je se i sada?). Posljednji stih prvog terceta predstavlja posljednji korak u postupnom otkrivanju te nas upotrebom glagolskog vremena *passé composé* napokon obavještava o smrti djevojke kojoj se sonet obraća. Pomak od svevremenskog prezenta prema prošlim vremenima kao označiteljima jedne zasebne nesreće tako na stilskoj razini prati pomak od općenitog prema partikularnom, od modela prema pojedinačnoj sudbini – od ruže prema djevojci.

Promotri li se pak zasebno stih u kojem se izvještava o smrti djevojke, i u njemu odabir glagolskog vremena nosi više informacija nego što se isprva čini. Na ključnom mjestu odabranog soneta nalazi se *passé composé* (*la Parque t'a tuée*) što znači da je djevojka iz soneta u odnosu na čin lirskog iskazivanja pjesme umrla nedavno te na taj način pojačava emocionalnu funkciju pjesme. Suptilna i stilski izrazito obilježena upotreba glagolskih vremena svjedoči o Ronsardovom pjesničkom majstorstvu.

Posvećen dvjema Marijama – jednoj jednostavnoj seoskoj djevojci i jednoj princezi – sonet *Comme on voit sur la branche...* ponavlja jednostavnost Ronsardovog *niskog lijepog stila* (vidi Boyer, 1965, 73) karakterističnog za razdoblje zbirke *La Continuation des Amours*, no, ovoga puta bez naglašene senzualnosti koja, osim što ne bi priličila opisivanju žene tako visokog položaja, ne odgovara niti tragičnoj tematici. Leksik odabranog soneta je jednostavan, sastavljen od vrlo općenitih prirodnih motiva i opisnih sintagmi (*lijepa mladost, prvi cvijet, živa boja*). Lirski subjekt ne opisuje svoje emocionalno stanje pojmovima velikog ekspresivnog naboja (na primjer, *očaj* ili *slomljenost*) već općenitim imenicama *plač* i *suze* koje doprinose dojmu iskrenosti i neposrednosti. Istim osobinama Ronsardova izraza pridonosi i upotreba više sinonima unutar jedne sintagme (*mes larmes et mes pleurs; première et jeune nouveauté*). Inače često pretjeran Ronsardov erudizam ovdje ne dolazi do izražaja –

antički su motivi dobro uklopljeni u strukturu soneta, lako shvatljivi (motiv Parke) ili mogu jednako efektivno biti tumačeni i bez pretjeranog poznavanja antičke mitologije (motiv Zore, moguće aluzije na Amora i Gracije), kao jednostavne personifikacije.

5. PREPJEV SONETA

<p><i>Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose, En sa belle jeunesse, en sa première fleur, Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur, Quand l'Aube, de ses pleurs, au point du jour l'arrose ;</i></p> <p><i>La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose, Embaumant les jardins et les arbres d'odeur ; Mais, battue ou de pluie ou d'excessive ardeur, Languissante, elle meurt, feuille à feuille déclose ;</i></p> <p><i>Ainsi, en ta première et jeune nouveauté, Quant la terre et le ciel honoraient ta beauté, La Parque t'a tuée, et cendres tu reposes.</i></p> <p><i>Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs, Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs, Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses.</i></p>	<p><i>Kao prizor ruže u svibanj na grani, I mladosti lijepe, prvog cvijeta dara Što u neba zavist živom bojom stvara Kad je jutrom Zora svojim suzama hrani;</i></p> <p><i>U cvijetu joj sniju sklad i ljubav sami, Vrt sav miriše od njenog slatkog čara, Al od teške kiše ili ljetnog žara Slaba mre i vene, kratki su joj dani;</i></p> <p><i>Tako sred svježine prve ti i mlade Što je nebo, zemlja zbog ljepote slave Tebe ubi Parka, prah tvoj mirno sniva.</i></p> <p><i>Primi sad na kraju djelo suza mojih Tu košaru cvijeća, vrč gdje mlijeko stoji, Da ko ruže budeš, i mrtva i živa.</i></p>
---	--

6. ANALIZA PREPJEVA SONETA

6. 1. Forma

U svom članku *Veza po vezanosti* Tonko Maroević naglašava kako je u poeziji i sam oblik važan označitelj, odnosno nositelj poruke pa se stoga u prijevodu poezije zalaže za prenošenje izvorne forme:

„upravo nemogućnost potpunoga i savršenoga prepjeva sili da se vratimo na 'početni' položaj, da čak i prije prenošenja doslovnoga značenja [...] pokušamo uspostaviti

temeljne relacije između oblika i 'sadržaja', a u tu svrhu ponajprije uspostavimo skelet kojim se i sam pisac izvornika nužno služio“ (Maroević, 1998, 278).

U prijevodu sam se vodio prijenosom izvorne forme kao osnovnim načelom. O uspješnosti ovakvog pristupa u slučaju svog prepjeva donijet ću sud na samom kraju rada.

Shema rimovanja prijevoda Ronsardovog soneta može se prikazati na sljedeći način: ABBA ABBA CCD EED. Uspješno je, dakle, reproduciran prijenos rime iz prvog u drugi katren, ali ne i iz katrena u tercete. Budući da je prijenos rime iz katrena u tercete rijetka pojava koja ne spada u osnovna obilježja sonetnog oblika, držim da nije riječ o velikom propustu. Ono što je važnije jest činjenica da je srokovnim povezivanjem katrena očuvana formalna dvodijelnost soneta te da je u prijevodu terceta zadržan raspored rime koji je najtipičniji za poeziju francuske renesanse (*marotski ili lionski raspored*).

Od izmjene muških i ženskih, odnosno jednosložnih i dvosložnih rima u prijevodu sam morao odustati. Pronalaženje četverostruke jednosložne rime za katrene samo je po sebi težak zadatak. Problem leži u tome što hrvatski jezik općenito nije toliko bogat jednosložnim riječima kao francuski, a valja na umu imati i da jednosložne imenice i pridjevi u padežima različitim od nominativa postaju višesložne (npr. *luk – luka, suh – suhog*). U kombinaciji s ostalim formalnim i strukturnim zahtjevima, prenošenje načela izmjene rime uzrokovalo bi nerješive probleme. Kao slabija mjesta može se izdvojiti rimu *mojih – stoji* u kojoj se ne podudaraju svi glasovi te rimu *mlade – slave* koja je dvostruko nečista, jer se osim svih glasova, ne podudaraju niti dužine naglasaka (dugosilazni u riječi *mlade* i kratkosilazni u riječi *slave*)⁸³.

O odnosu izvornog i prepjevnog stiha konzultirao sam članak Zorana Kravara *Izvorni i prijevodni stih, tipologija njihovih odnosa* (Kravar, 1994, 98-123), tekst Josipa Užarevića *Prema teoriji pjesničkoga prevođenja* (Užarević, 1994, 90-97) i poglavlje pod naslovom „O versifikaciji prijevoda“ u knjizi Ivana Slamniga *Hrvatska versifikacija* (Slamnig, 1981, 117-123). U svojoj tipologiji prijevodnih stihova Zoran Kravar suprotstavlja prijevod *analogijskom zamjenom stiha* prema načelu *razmjernosti* i prijevod *metrički adekvatnim*

⁸³ O definicijama čiste i nečiste rime vidi Petrović, 1986, 291. Što se tiče kvalitete naglasaka, u ovom radu kao slaba mjesta, kako mojeg, tako i Milićevićevog prijevoda uključio sam samo glasovno nepodudaranje naglašanih slogova po njihovoj dužini koje zvuči *tvrdē* od nepodudaranja prema silaznosti odnosno uzlaznosti.

stihom. U prvom je slučaju riječ o zamjeni izvornoga stiha prijevodnim stihom koji ima sličan *etos* i različiti oblik (na primjer, prijevod aleksandrinačke epike epskim desetercem). S druge strane, prevođenje *u mjerilu izvornika* označava prepjevne stihove koji dijele zajedničke osobine oblika s izvornim stihom. Budući da se taj princip u hrvatskom prevoditeljstvu ustalio od kraja 19. stoljeća pa sve do danas (Kravar, 1994, 107), približio je hrvatskoj publici i strane izvorne stihove pa, na primjer, današnji endecasillabo i jampski jedanaesterac osim sličnog oblika dijele i zajednički *etos*. S druge strane, Kravar tvrdi da se i norma metričke adekvatnosti itekako oslanja na konvencije (ibid., 119). U prijevodima jednoga stiha moguće je ponekad istodobno prepoznati različite konvencije metričke adekvatnosti. U hrvatskim se prijevodima francuskog aleksandrinca s jedne strane tako ustalilo korištenje dvanaesterca. No, Slamnig ističe i da se "češće [...] moglo čuti mišljenje, da je naš dvanaesterac monoton. (...) U novije vrijeme, sve se češće aleksandrinac prevodi 'jampskim' dvanaestercem, koji je u pojavnom obliku po broju slogova redovito četrnaesterac (kad ima i pred cezuroom i na kraju nenaglašen slog)" (Slamnig, 1997, 117). Prijevod aleksandrinca stihom jampske, parne intonacije može se shvatiti kao oprimjerenje načela prema kojem

„dojam vjernosti originalu prevodioci privrženi prevođenju u mjerilu izvornika često povećavaju i utoliko što, osim osnovnih brojčanih proporcija, preuzimlju od prepjevavanoga stiha i crte što ih on duguje svojoj jezičnoj podlozi ili svom metričkom kontekstu" (Kravar, 1994, 119).

Naime, jampski je raspored naglasaka posljedica francuskog naglasnog sustava u kojem su u riječima naglašeni zadnji slogovi. U svom radu *Prema teoriji pjesničkoga prevođenja* Josip Užarević se nakratko osvrnuo na problem hrvatskoga jamba ističući kao glavne probleme reproduciranja parnog rasporeda naglasaka hrvatski naglasni (naglasci se ne mogu nalaziti na posljednjim slogovima višesložnica) i leksički sustav (malen broj jednosložnih riječi; vidi Užarević, 1994, 95). Stoga, prema Užareviću, u konstruiranju jampskog ritma u hrvatskom jeziku nastaje

„trajna napetost između slogovno-metričkoga (stopnoga) i verbalno-semantičkoga načela. Takav dojam pojačava i upotreba nenaglašenih jednosložnica (nesamostalnih riječi: prijedloga, veznika, priloga, uzvika), jer takvih riječi također nema dovoljno pa se njihovo koncentrirano pojavljivanje nužno osjeća kao nategnuto, neprirodno“ (ibid., 95).

Iako se slažem s ovakvom ocjenom jampskog prijevodnog rasporeda, parno ustrojstvo stihova kao posljedica dodavanja nenaglašanih riječi na početke stihova u hrvatskoj autorskoj poeziji može stilski biti vrlo uspješno.⁸⁴

Pa ipak, ne smije se zaboraviti i jedno drugo važno obilježje odnosa izvornog i prepjevnog stiha koje u svojim radovima Slamnig, Kravar i Užarević ne spominju. Naime, pri odabiru prepjevnog stiha valja na umu imati i da je izvorni stih prolazio kroz brojne razvojne faze. Kao što smo zapazili ranije, aleksandrinac francuske renesanse nije jednak aleksandrincu francuskog klasicizma ili romantizma – prvi je silabički, drugi akcenatsko-silabički, a treći umjesto podjele na dva polustiha postupno uvodi trodobnost. Budući da je analizom naglašanih slogova izvornika utvrđeno da se niti jedan raspored naglasaka ne može jasno odrediti kao prevladavajući, odlučio sam da u prijevodu neću pretjerano obraćati pozornost na parnost ili neparnost u rasporedu naglasaka. Također, držim kako se prijevod aleksandrinca duljim četrnaestercem koji se sastoji od polustihova s neparnim brojem slogova udaljava od specifičnog duha najpoznatijeg francuskog stiha, a valja imati na umu i da francuski versifikatori i fonetski četrnaestosložne aleksandrinačke retke smatraju dvanaesterčkim. Stoga sam kao prepjevni stih koristio silabički dvanaesterac s cezurom na polustihu.

Kako bih očuvao izometričnost stihovnih redaka u prijevodu sam se poslužio versifikatorskim strategijama kao što su apokopa⁸⁵ (*suzam*) i hifereza⁸⁶ (*ko* umjesto *kao*) te korištenjem kratkog oblika glagola (*sniju* umjesto *snivaju*).

6. 2. Sadržaj

U prijevodu su preneseni glavni motivi bez značajnijih amplifikacija ili redukcija. Korištene su pritom različite prevoditeljske strategije kao što su promjena vrste riječi (glagol u impersonalnom obliku *on voit* u prijevodu prelazi u imenicu *prizor*), konkretiziranje (*snažna* vrućina iz Ronsardovog teksta postaje *ljetna žega*) i apstrahiranje (francusku imenicu *les obsèques* koja inače označava pogreb preveo sam općenitijim izrazom *na kraju*). Kao manju amplifikaciju spominjem da u prijevodu Zora suzama *hrani* ružu, dok je u izvorniku

⁸⁴ Na primjer, u pjesmi *Svakidašnja jadikovka* u kojoj Tin Ujević ponavljanjem veznika *i* na počecima većine stihove uspijeva postići jampske početke.

⁸⁵ Izostavljanje završnih vokala, vidi: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=3325>.

⁸⁶ Ispuštanje vokala unutar riječi, vidi: Petrović, 1986, 289.

jednostavno *zalijsva*, dok sam u zadnjem katrenu Ronsardovim *suzama i plaču*, budući da je riječ o metafori pjesništva, dodao imenicu *djelo* i dobio sintagmu *djelo mojih suza*. Važno je naglasiti da niti jedna od ovih intervencija ne mijenja u velikoj mjeri značenje pojedinih stihova ili cjelokupnog soneta. Kao dobar primjer prevoditeljskih modifikacija u smislu dodavanja i oduzimanja može poslužiti i sljedeći stih: *Languissante, elle meurt, feuille à feuille décroise*. Budući da si zbog zahtjevnog formalnog oblika i činjenice da je *latica* u hrvatskom trosložna nisam mogao priuštiti doslovno prevođenje slike ruže kojoj otpada latica po latica, odlučio sam se za jednostavan prijevodni ekvivalent – glagol *venuti*. U drugom je pak polustihu dodana pjesnička slika *kratki su joj dani* koja se ne pojavljuje u izvornom tekstu, ali koja omogućuje rimovanje s ostalim stihovima koji su u shemi rime označeni slovom A. Prevoditelj koji se odlučuje na ovakvo sadržajno dodavanje mora paziti da ono ne odudara od tematike izvornog teksta te stila i duha vremena u kojem je nastao. Podsjećam ovdje stoga na važnu renesansnu ideju *carpe diem* koju izraz *kratki su joj dani* dobro parafrazira. Smatram stoga kako ova prevoditeljska intervencija ne predstavlja prevelik odmak od francuskog izvornika.

Problematičnije je pak odstupanje u prijevodu posljednjeg stiha pjesme: *Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses – Da ko ruže budeš, i mrtva i živa*. Naime, na ovom mjestu nisam uspio prenijeti motiv tijela čija važnost proizlazi iz činjenice da istodobno upućuje kako na tjelesnu ljepotu, tako i na sam pogrebni čin, odnosno, na ono što Cathy Yandell naziva pomakom od *carpe diem* do *spargite flores*. Motiv tijela, kao i motiv ruža, na kraju pjesme funkcionira kao svojevrsna sinteza, mjesto susreta različitih prirodnih sila života i smrti. Problem prijenosa u ovom je slučaju prouzrokovan razlikom u duljini francuskih i hrvatskih označitelja. Dok francuski u samo tri sloga (*vif et mort*) uspijeva izraziti važnu ideju supostojanja života i smrti, bilo da se odnosi na imenicu *tijelo* (*živo i mrtvo*), bilo na djevojku (*živa i mrtva*), u hrvatskom se ova ideja uspijeva izraziti s najmanje pet slogova, a to, uz formalni zahtjev rime, značajno sužava prostor za prevoditeljsko manevriranje.

U tom svjetlu može se još spomenuti i probleme s prijevodom stiha *Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs*. Naime, tri od četiri motiva iz ovoga stiha – *mlijeko, košara i cvijeće* – u hrvatskom jeziku nemaju sinonima, a istodobno su svi prilično problematični za rimovanje. Ostaje motiv *vaze* i njegovi sinonimi *posuda* i *zdjela*, no niti te se riječi nisu pokazale boljim

srokovnim rješenjem⁸⁷. Naposljetku je odabrana riječ *vrč* koja je jednosložna pa ostavlja više prostora za pronalaženje rime na kraju stiha. Ipak, i to je prevoditeljsko rješenje nespretno jer, osim što je rima *mojih – stoji* nečista, sintagma *vrč gdje mlijeko stoji* na neobičan način parafrazira izvornu ideju *vaze pune mlijeka*.

U prijevodu je izostavljen i motiv drveća koje se uz mirisne vrtove javlja u stihu *Embaumant les jardins et les arbres d'odeur*. Ovdje je ipak riječ o tek usputnom motivu koji se u pjesmi ne razrađuje detaljnije i čija je jedina funkcija doprinijeti ladanjskom ugođaju. U prijevodu istog stiha zamijenio sam i plural imenice *les jardins* singularom *vrt* pri čemu bi priložni dodatak *sav* trebao označavati kvantitativnu snagu ružina mirisa umjesto upotrebe gramatičke množine. Općenito je prijevod ovog stiha stvarao probleme zbog pronalaska riječi koja bi se rimovala s drugim unutarnjim završetcima katrena: *dara – stvara – žara*. Ovdje sam pribjegao dodavanju sintagme *slatki čar* koja bi trebala opisivati ugodan miris kojim ruža ispunja vrt. U izvornom se tekstu sliku *embaumant les jardins et les arbres d'odeur* može tumačiti gotovo kao da vrt i stabla miris ruže nose kao parfem pa taj dodatak, kao svojevrсна parafraza ugodnog mirisa, ne predstavlja preveliko udaljavanje od Ronsardovog soneta. Na sličan sam se način u prijevodu drugog stiha zbog potrebe za rimom poslužio ubacivanjem u kontekstu pjesme relativno neobilježenog označitelja – riječi *dar* – u kombinaciji s *prvim cvijetom* koji se pojavljuje i u izvorniku (*première fleur – dar prvog cvijeta*).

6. 3. Struktura

Prijevod se, kao i izvorni tekst, sastoji od dviju velikih rečeničnih skupina od kojih prva obuhvaća katrene i prvi tercet dok se druga rasprostire na stihove posljednje strofe. Raspored stihova u prijevodu jednak je onome izvornog teksta – nisam koristio opkoračenja ili supstitucije motiva po stihovima.

Participne i infinitivne oblike iz prvog dijela pjesme preveo sam prezentom indikativa: *Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur – Što u neba zavist živom bojom stvara; Embaumant les jardins et les arbres d'odeur – Vrt sav miriše od njenog slatkog čara*. Dok su se u izvornom tekstu svi participi izravno vezivali uz glavni motiv ruže, u prijevodu sam posegnuo za korištenjem odnosno zamjenice *što* i ubačene nezavisne koordinirane rečenice. Nadalje, u

⁸⁷ U jednoj od radnih verzija prijevoda uspio sam rimovali riječ *zdjela*: *Na kraju primi plač, tugu moju cijelu, / Tu košaru cvijeća, mlijeka punu zdjelu*, no od ovog sam rješenja odustao jer je zvučalo previše banalno.

prijevodu nisam uspio sačuvati paralelizam dviju zavisno složenih vremenskih rečenica (*Quand l'Aube, de ses pleurs...; Quant la terre et le ciel...*). Preobražavanjem druge vremenske rečenice u atributnu (*Što je nebo, zemlja zbog ljepote slave*) odrekao sam se paralelizma koji je u izvornom tekstu pojačavao dojam uređene sintaktičke strukture. Pa ipak, smatram kako ovi prevoditeljski zahvati nisu uvelike naštetili logičkoj i sintaktičkoj strukturi prijevoda. Između ostalog, važno je da sam u prijevodu uspio na istim jakim strukturnim mjestima očuvati ključne priloge *kao – tako (comme – ainsi)*.

Sačuvao sam u prijevodu mjesto prve pojave deiktika (zamjenice u stihovima *sred svježine prve ti i mlade i primi sad na kraju djelo suza mojih*). Uspješno su preneseni i paralelizmi kao što su ponavljanje motiva neba (*u neba zavist živom bojom stvara; Što je nebo, zemlja zbog ljepote slave*) i ljepote (*Kao prizor [...] mladosti lijepe; Što je nebo, zemlja zbog ljepote slave*), kao i karakternih osobina *prva i mlada* vezanih uz motive ruže i djevojke (*mladosti lijepe, prvog cvijeta dara; sred svježine prve ti i mlade*). Vjerno su reproducirane i dvije pojave glagola *reposer* – u doslovnom i u prenesenom značenju (*U cvijetu joj sniju sklad i ljubav sami; Tebe ubi Parka, prah tvoj mirno sniva*) i dvije pojave motiva cvijeta (*prvog cvijeta dara; tu košaru cvijeća*) pri čemu nisam prenio i završni položaj, odnosno pojavu homofone rime (*repose – repotes; fleur – fleurs*). U prijevodu prvog stiha drugog katrena (*U cvijetu joj sniju sklad i ljubav sami*) nažalost je nadodana jedna pojava motiva cvijeta koje nema u izvornom tekstu te je taj način narušena dvostrukost strukturnih ponavljanja svih navedenih elemenata. Nadalje, zbog fonetske naravi hrvatskog jezika, nije bilo moguće motiv ruže sačuvati na krajevima prvog i posljednjeg stiha pjesme. Zbog teškoća s pronalaženjem riječi koje bi se rimovala s imenicom *ruža*, kako u jednini, tako i u množini, morao sam odustati od završnog položaja u oba slučaja.

Cezure na polustihovima u prijevodu načelno razdvajaju sintaktički zaokružene cjeline, osim u stihu *vrt sav miriše od njenog slatkog čara* gdje cezura razdvaja prilog od imenske skupine. Primijećena je ipak i jedna pomalo nezgodna cezura u originalnom tekstu pa ovo odstupanje stoga ne držim previše problematičnim.

6. 4. Stil

Dok sam s formalnom, sadržajnom i strukturnom razinom prijevoda načelno zadovoljan, situacija je drukčija na stilskoj razini. Raspored rima i kompleksna struktura Ronsardovog soneta zahtijevali su određene ustupke koji su najizraženiji na stilskoj razini.

Razmotri li se tako sintaktičku strukturu na razini nižoj od surečenica, dolazi se do zaključka da je prijevod na mjestima teško prohodan. Prvi su razlog problemi s padežima. Prva dva stiha pjesme (*Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose, / En sa belle jeunesse, en sa première fleur*) prevedeni su na sljedeći način: *Kao prizor ruže u svibanj na grani, / I mladosti lijepe, prvog cvijeta dara*. Nejasnoća proizlazi iz polustiha *prvog cvijeta dara*, čija je je nominativna glava sintagme (riječ *prizor* iz prvog stiha pjesme) previše udaljena od ovog nesročnog genitivnog atributa. Nadalje, zbog potrebe za rimom, u već nespretno prevedenom mjestu morao sam posegnuti i za inverzijom koja dodatno otežava razumijevanje: *kao prizor [...] prvog cvijeta dara* umjesto *kao prizor dara prvog cvijeta*, odnosno, *kao prizor prvog cvijeta*. Kako bih barem malo ublažio problem, i prvi sam polustih malo modificirao u odnosu na original. Umjesto da je *en sa belle jeunesse* prevedeno kao *u prvoj mladosti*, i ova je sintagma modificirana na način da se, umjesto da predstavlja vremensku oznaku, veže na imenicu *prizor* s početka pjesme: *kao prizor ruže, lijepe mladosti i dara prvog cvijeta*. No, ovo rješenje zbog glomaznosti genitivnog dijela zvuči nespretno čak i kad ga se ispiše uobičajenim redom riječi, a inverzija samo pridonosi nejasnoći: *Kao prizor ruže u svibanj na grani, / I mladosti lijepe, prvog cvijeta dara*. Budući da sam se u prijevodu ponajprije vodio idejom očuvanja izvorne forme, nisam ovdje mnogo toga mogao promijeniti.

Drugi problem s padežima pronalazim u prijevodu posljednjeg terceta: *Primi sad na kraju djelo suza mojih / Tu košaru cvijeća, vrč gdje mlijeko stoji*. Već su spomenuti određeni problemi s prijevodom ovoga stiha. Izrazio sam nezadovoljstvo neobičnom parafrazom u drugom polustihu koja je osim toga i nezgrapna pa je stoga u prijevodu morala izostati pokazna zamjenica koja se u izvorniku pojavljuje dvaput: *Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs*. I *košara cvijeća* i *vrč u kojem stoji mlijeko* služe kao apozicije akuzativnog objekta iz prethodnog stiha pa su stoga i same u akuzativu. Uklanjanje riječi *taj* iz sintagme *taj vrč gdje mlijeko stoji* uzrokovalo je sintaktičku nejasnoću jer u prijevodu nije jasno je li riječ o nominativu ili o akuzativu. Iako gramatički ispravna, ova struktura zvuči nejasno i komplicirano, te se moj prijevod stilski udaljava od Ronsardova izvornika.

Do odmaka od stilske jednostavnosti izvornika dolazi i u prijevodu stiha *La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose – U cvijetu joj sniju sklad i ljubav sami*. Zbog potrebe za rimom, na kraju je dodana riječ *sami* u službi priloga koji ovdje treba značiti *baš oni*. Ovakav dodatak, iako nerijedak u pjesništvu općenito, komplicira izraz prepjeva.

Stilska pogreška je i nezadovoljavajuća upotreba glagolskih vremena. Naime, stilski obilježeni *passé composé* iz stiha *La Parque t'a tuée* valjalo bi prevesti običnim hrvatskim perfektom (*Tebe je ubila Parka*), a ne aoristom (*Tebe ubi Parka*). Osim toga, imperfekt iz prethodnog stiha *Quant la terre et le ciel honoraient ta beauté* preveden je prezentom: *Što je nebo, zemlja zbog ljepote slave*, ponovno zbog potrebe za rimom. Iako upotreba prezenta sadržajno nije besmislena – nebo i zemlja i dalje mogu slaviti ljepotu mlade djevojke – prošlo bi vrijeme u ovom stihu trebalo suptilno najavljivati smrt mlade djevojke koja postaje poznata tek u idućem stihu. Promjenom glagolskog vremena u prijevodu je izgubljen ovaj nagovještaj daljnje promjene u tonu. Stilske figure kao što su eufemizam (*prah tvoj mirno sniva*), paradoks (*mrtva i živa*), personifikacije (*Kad je jutrom Zora svojim suzama hrani*) i metafora (*Tu košaru cvijeća, vrč gdje mlijeko stoji*) uspješno su prenesene u prijevodu.

7. USPOREDBA PREPJEVA S PREPJEVOM NIKOLE MILIĆEVIĆA

Na hrvatski je prevedena i objavljena nekolicina Ronsardovih najvažnijih pjesama, većinom soneta. Autori dosadašnjih prijevoda su Frano Čale, Slavko Ježić, Nikola Milićević i Mirko Tomasović. Sonet *Comme on voit sur la branche...* ranije je preveo Nikola Milićević (1922. – 1999.), hrvatski pisac i prevoditelj sa španjolskog i francuskog. Njegov je prijevod uvršten u nekoliko antologija francuske i svjetske književnosti⁸⁸. U svim se antologijama nalazi ista verzija prijevoda što upućuje na to da je Milićević svojim prijevodom bio zadovoljan⁸⁹. U prvom će planu u ovom poglavlju biti istaknute razlike između dvaju prijevoda. Radi lakšeg snalaženja, Milićevićev prepjev ovdje navodim usporedno s Ronsardovim izvornikom.

<i>Comme on voit sur la branche, au mois de mai, la rose,</i>	<i>Ko što majskoj ruži, kad blista na grani,</i>
---	--

⁸⁸ *Antologija evropske lirike* / uredio Nikola Milićević. Zagreb, Školska knjiga, 1976.; *Antologija francuskoga pjesništva* / sastavili Zvonimir Mrkonjić i Mirko Tomasović. Zagreb, Artresor, 1998.; *Antologija svjetske ljubavne poezije* / sastavio Nikola Milićević. Zagreb, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1968.; *100 pjesnika svijeta* / uredio Antun Šoljan. Zagreb, Stvarnost, 1971.

⁸⁹ Mirko Tomasović, na primjer, u knjizi *Prepjevni primjeri* svjedoči o tome kako se svojim starim prijevodima stalno iznova vraćao te je na različitim mjestima objavio različite verzije prijevoda istih pjesama (Tomasović, Mirko: *Prepjevni primjeri*. Zagreb, Ceres, 2000.)

<p><i>En sa belle jeunesse, en sa première fleur, Rendre le ciel jaloux de sa vive couleur, Quand l'Aube, de ses pleurs, au point du jour l'arrose ;</i></p> <p><i>La grâce dans sa feuille, et l'amour se repose, Embaumant les jardins et les arbres d'odeur ; Mais, battue ou de pluie ou d'excessive ardeur, Languissante, elle meurt, feuille à feuille décroît ;</i></p> <p><i>Ainsi, en ta première et jeune nouveauté, Quant la terre et le ciel honoraient ta beauté, La Parque t'a tuée, et cendres tu reposes.</i></p> <p><i>Pour obsèques reçois mes larmes et mes pleurs, Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs, Afin que, vif et mort, ton corps ne soit que roses.</i></p>	<p><i>u mladosti lijepoj, u svom prvom cvatu, i nebo zavidi na sjaju i zlatu, a Zora je, plačuć, suzom rose hrani.</i></p> <p><i>Ljubav i milina u njoj sniju tada i mirisom njenim vrt čitavi diše, a onda, najednom, od žege i kiše nemoćna umire, list joj po list pada.</i></p> <p><i>Tako tebe, mladu, u ranoj ti zori, dok te sve slavilo s ljepote i sreće, kobna Parka ubi i u prah obori.</i></p> <p><i>Posljednji ti poklon žalost moja pruža: tu posudu mlijeka i košaru s cvijećem, da živa i mrtva budeš kao ruža.</i></p>
--	---

Struktura rime u Milićevićevom prijevodu može se prikazati shemom ABBA CDDC EFE GFG. Milićević je u prijevodu odustao od prijenosa rime u katrenima, a i srokovni raspored u tercetima različit je od izvornog, pri čemu nije upotrijebljen neki drugi, za francusku renesansnu poeziju karakterističan tip s ranim položajem kupleta (na primjer CCD EDE). Moguće je da razlog izmijenjene sheme u tercetima leži u ranije navedenim poteškoćama s pronalaženjem rime u stihu *Ce vase plein de lait, ce panier plein de fleurs*. U prilog toj pretpostavci i kao dokaz o problematičnosti prijevoda tog predzadnjeg stiha pjesme govori i činjenica da je i u takvom izmijenjenom rasporedu Milićevićeva rima dvostruko nečista (osim nepodudaranja svih glasova, riječ *sreće* ima kratkosilazni, a riječ *cvijećem* dugouzlazni naglasak). Slabije kvalitete je i rima *diše – kiše* (dugosilazni – kratkosilazni).

Milićevićev prepjevni stih jednak je mojemu, a sve su cezure na sintaktički ispravnim mjestima. Iako smatram da u prijevodu Ronsardovog aleksandrinca u načelu ne treba previše voditi računa o rasporedu naglasaka, Milićevićev prijevod drugog stiha prvog katrena (*dok te sve slavilo s ljepote i sreće*) zvuči pomalo nespretno jer na samom početku sadrži dva nenaglašena i dva naglašena sloga zaredom. Smatram da bi stoga bolji bio sljedeći red riječi: *dok sve te slavilo s ljepote i sreće*.

Na sadržajnoj razini Milićevićevog prijevoda također postoje određena odstupanja. *Živu boju* ruže na kojoj joj zavidi i sama Zora Milićević prevodi *sjajem i zlatom* što predstavlja znatnu modifikaciju u odnosu na originalni tekst. Naime, ako bi se već htjelo konkretizirati boju Ronsardove ruže, valjalo bi upotrijebiti crvenu, o čemu svjedoče Ronsardovi stihovi iz ode XXV. četvrte knjige *Oda* (Ronsard, I., 566) u kojima se, kao i u odabranom sonetu, zajedno pojavljuju motivi ružine boje i Zore, ali ovog je puta boja preciznije određena:

*„Les lis naissent d’herbes puantes,
Les roses d’épineuses plantes,
Et neant moins la France peint
De l’un ses armes, & encore
De l’autre la vermeille Aurore
Emprunte le fard de son teint.“⁹⁰*

Osim što Milićević mijenja boju Ronsardove ruže, čini mi se da se motivi *sjaja i zlata* ne uklapaju najbolje u prevladavajuće ladanjsko leksičko polje soneta. Kao i glagol *blistati* koji prevoditelj rabi u prvom stihu, čini se da ovi motivi označavaju svojevrsnu raskoš i bogatstvo, te da bi stoga bolje odgovarali Ronsardovim ranijim odama i sonetima posvećenima Kasandri.

Prijevod posljednjeg stiha pjesme i Milićeviću je predstavljao problem pa se i u njegovom prepjevu izgubio važan motiv tijela. No, za razliku od mog prijevoda, Milićević je uspio kao posljednju riječ soneta iskoristiti motiv ruže. S druge strane, kako bi uspio uskladiti shemu rime, bio je prisiljen *ruže* iz originala prevesti u jednini pri čemu je izgubljena aluzija na pogrebno cvijeće.

Nadalje, u Ronsardovom je sonetu *tijelo*⁹¹ mrtve djevojke ono koje je *mrtvo i živo*, a lirski subjekt svojim pjesništvom želi osigurati da to tijelo bude *ruže*. Milićevićev prijevod, osim što izbacuje motiv *tijela* te nadodaje figuru usporedbe (*djevojka* ne postaje *ruže* nego *kao ruže*), ne zadržava isti logički odnos kao u izvorniku jer se oznaka *živa i mrtva* ne odnosi na djevojku ili na njeno tijelo, već na motiv ruže. U suprotnom bismo u Milićevićeve stihove

⁹⁰ „Ljiljani rastu iz smrdljivih trava / Ruže iz trnovitih stabljika / Pa ipak Francuska ukrašava / Jednima svoj grb, i još / Od drugih crvena Zora / Posuđuje rumenilo za svoju kožu.“

⁹¹ Kad bi se ova sintagma u apoziciji odnosila na motiv *djevojke*, bila bi pisana u ženskom rodu: *vive et morte*.

morali ubaciti zareze (*da, živa i mrtva, budeš kao ruža*). No, isti problem nalazim i u vlastitom prijevodu posljednjeg stiha (*da ko ruže budeš, i mrtva i živa*).

U prijevodu stiha *Languissante, elle meurt, feuille à feuille déclosé* Milićević je na mjestu na kojem sam se odlučio za izraz *kratki su joj dani* ostao bliži izvorniku, ali je trosložni motiv latice zamijenio jednosložnim listom (*list joj po list pada*). Iako riječ *feuille* uistinu poglavito i označava *list*, čini se da je u kontekstu prolaznosti ljepote logičnije govoriti o ružinom cvijetu, odnosno o laticama koje venu.

Motive neba i zemlje koji su slavili ljepotu prerano umrle djevojke Milićević zamjenjuje neodređenom zamjenicom *sve* (*dok te sve slavilo s ljepote i sreće*). Već je rečeno je da je u stihu *Quant la terre et le ciel honoraient ta beauté* riječ o figuri sinegdohe. Osim nadodavanja imenice *sreća* koja se ne pojavljuje u izvorniku, ali koja se, za razliku od *sjaja i zlata*, bolje uklapa u opći ton pjesme, ne nalazim većih sadržajnih zamjerki ovom prevoditeljskom rješenju. Pa ipak, imajući u vidu zrcalne motivske strukture Ronsardovog izvornika u kojem se isti motivi ponavljaju vezani uz ružu i djevojku, odustajanjem od izvorne sintagme na ovom mjestu izbacuje se motiv *neba* koji se pojavljuje i u trećem stihu prvog katrena. No, vidjet će se također da je Milićević u svom prepjevu ubacio motiv *zore* na mjestu na kojem ga nema u izvorniku – *Tako tebe, mladu, u ranoj ti zori...* – pri čemu kao odlična prevoditeljska kompenzacija nastaje novi *nebeski* motivski paralelizam. Naime, motiv se *zore*, doduše pisan velikim početnim slovom, pojavljuje i u prvom katrenu, vezan uz lik ruže.

Druga su dva strukturalna paralelizma izgubljena u Milićevićevom prijevodu. Kao prvo, motiv *sna* koji se kod Ronsarda pojavljuje dvaput – u doslovnom i u prenesenom značenju, kao eufemizam smrti – kod Milićevića pronalazim samo u prijevodu prvog slučaja (*Ljubav i milina u njoj sniju tada*), dok je pri drugoj pojavi Milićević sintaktički nespretnu sintagmu *počivanje praha* zamijenio jednostavnijim *oboriti u prah* (*kobna*⁹² *Parka ubi i u prah obori*). Nadalje, Milićević nije u potpunosti prenio složeno ponavljanje opisnih kategorija *prvine* i *mladosti* budući da u prijevodu prvog stiha prvog terceta (*Tako tebe, mladu, u ranoj ti zori*) umjesto o *prvoj zori* govori o *ranoj zori*. Usporedi li se Milićevićev prijevod ovoga mjesta s mojim (*Tako sred svježine prve ti i mlade*), može se na prvi pogled učiniti da sintagma *prva i mlada svježina* uistinu zvuči pomalo banalno, pleonastično, ali situacija je slična i u izvornom

⁹² Milićević dodaje pridjev *kobna* kojeg nema u francuskom izvorniku, ali koji ne mijenja uvelike značenje pojedinačnog stiha niti cjelokupnog soneta.

tekstu pa držim da ga ne bi trebalo pokušavati *uljepšavati*, a važno je i sačuvati ranije spomenuti motivski paralelizam.

No, nedostaci koji su na formalnoj (struktura rime), sadržajnoj (zlatna ruža) i strukturnoj razini (gubitak motivskih paralelizama) primijećeni u Milićevićevom prijevodu svakako su nadoknađeni na stilskoj razini. Njegov prijevod prvog katrena (*Ko što majskoj ruži, kad blista na grani, / u mladosti lijepoj, u svom prvom cvatu, / i nebo zavidi na sjaju i zlatu, / a Zora je, plačuć, suzom rose hrani*) daleko je prohodniji od mojega. Umjesto nespretnih inverzija i genitivnih struktura Milićević je u drugom stihu zadržao vremenske priložne oznake. U središtu sintaktičke strukture nalaze se motivi ruže, neba i zavisti povezani u jednostavan odnos objekta, subjekta i predikata (*Ko što majskoj ruži [...] i nebo zavidi na sjaju i zlatu*), dok kod sebe pronalazim nespretnu odnosnu rečenicu (*Kao prizor ruže [...] što u neba zavist živom bojom stvara*). Izostanak glavnog glagola u prvom katrenu mog prijevoda možda je strukturno bliži Ronsardovom tekstu, ali stilski vrlo daleko od jednostavnosti i prohodnosti izvornog soneta koje je Milićević uspješno reproducirao osnaživanjem sintaktičke povezanosti jedinica. Valja još primijetiti i da je Milićević vrlo lako mogao u prijevodu posljednjeg stiha prvog katrena reproducirati vremensku surečenicu *Quand l'Aube, de ses pleurs, au point du jour l'arrose*. Trebalo je samo na početku stiha *a Zora je, plačuć, suzom rose hrani* zamijeniti suprotni veznik *a* vremenski veznikom *kad*: *kad je Zora, plačuć, suzom rose hrani*. Pretpostavljam da Milićević tu činjenicu nije previdio, već se svjesno odlučio udaljiti od izvornog teksta, upotrebljavajući umjesto zavisne vremenske nezavisnu suprotnu rečenicu i osnaživši tako dodatno osjećaj povezanosti elemenata prvog katrena. Primjer Milićevićevog prijevoda ovog Ronsardovog soneta je zanimljiv jer se upravo udaljavanjem od sintaktičke nedorečenosti francuskog izvornika hrvatski tekst približio njegovom *osjećaju* uređenosti. Riječ je, dakle, o dvostrukom paradoksu. Sintaksa izvornog teksta je neuredna, ali odaje dojam uređenosti, a taj dojam Milićević uspijeva reproducirati udaljavajući se od formalnih osobina izvorne sintakse.

Drugi katren u Milićevićevom prijevodu glasi: *Ljubav i milina u njoj sniju tada / i mirisom njenim vrt čitavi diše, / a onda, najednom, od žege i kiše / nemoćna umire, list joj po list pada*. Ubacivanjem vremenskih priloga *tada* i *najednom* kao svojevrsnih putokaza kojih nema u izvorniku Milićević ovdje na sličan način kao Ronsard priložima *comme* (*kao*) i *ainsi* (*tako*) olakšava snalaženje u tekstu, majstorski ga čineći prohodnijim.

Na kraju preostaje usporediti Milićevićev i moj prijevod predzadnjeg stiha soneta. Kod Milićevića nema padežne dvosmislenosti koju smo istaknuli kao problem mog prijevoda: *tu posudu mlijeka i košaru s cvijećem*. Osim toga, motiv posude pune mlijeka koji sam ja nespretno parafrazirao, Milićević je u svom prijevodu uspješno prenio.

U svom članku „Prema teoriji pjesničkoga prevođenja“ Josip Užarević tvrdi da se prijevod

„obično podvrgava javnoj prosudbi na osnovi koje se vrše izmjene, popravci i poboljšanja. Proces 'usavršavanja' prijevoda načelno nikada nije konačan [...]. Prevođenje pak, kao stvaralački proces, ima objektivne kriterije vrednovanja i omjeravanja“ (Užarević, 1994, 93).

Usporedi li se dva prijevoda Ronsardova soneta u cjelini, moguće je zaključiti da je Milićevićev prijevod *slobodniji i tečniji*, a moj *precizniji i neprohodniji*. U zaključku članka *Veza po vezanosti* Maroević tvrdi da „vezani zadatkom oblikovanja stihova prepjevatelji uspostavljaju nadvremensko bratstvo i produžuju plodno nadmetanje koje nipošto ne zastaje na nivou tehnike“ (Maroević, 1998, 280). Ako se ideju o prijevodu kao nadmetanju autora i prevoditelja prenese na sinkronijsku razinu različitih prijevodnih pristupa (vjernost sadržaju ili formi), na primjeru Milićevićevog i mog prijevoda postaje jasno da je riječ o nadmetanju u kojem smo, u odnosu na izvornik, svi gubitnici – u oba je prijevoda soneta nešto izgubljeno. S druge strane, Tomasovićeve ideje o neprestanom poboljšavanju vlastitih starijih prijevoda, prenesena na sinkronijsku razinu, između različitih prijevoda i prevoditelja uspostavlja odnos *nadvremenskog bratstva*.

8. ZAKLJUČAK

U ovom je radu problematiziran prijevod antologijskog Ronsardovog soneta *Comme on voit sur la branche*. Istraživanje je započeto književno-povijesnim prikazom Ronsardova opusa i francuske književne produkcije 16. stoljeća koji je poslužio kao kontekstna osnova za proces prevođenja. Pierre de Ronsard opisan je kao pjesnik čiji su pjesnički svjetonazori ponekad kontradiktorni i kao figura koja izmiče većini okvira u koje ga se pokušava smjestiti. Zaključeno je da u proučavanju Ronsardova opusa valja na umu imati da je prije svega riječ o

čovjeku od krvi i mesa, pojedincu koji u pjesničkoj produkciji nije zaboravljao na vlastiti materijalni interes i slavu. Iako su pjesnici Plejade – čija je revolucionarnost inače na razini poetike i prakse dovedena u pitanje – zagovarali novu viziju pjesnika kao proroka, pojedinca s božanskim nadahnućem, Ronsard je ipak prije svega bio profesionalni versifikator koji je svoje umijeće, između ostalog, često koristio za pisanje dvorske i prigodne poezije, dok je i na njegovu *osobniju* poeziju (ljubavni kanconijeri) velik utjecaj odigrala trenutna pjesnička moda. U tom je svjetlu nakratko bilo govora i o problemu biografskog pristupa u proučavanju književnosti te je uočeno da neke od studija Ronsardovog opusa previše pažnje posvećuju njegovom životopisu.

Proučavatelji Ronsardove poezije u njegovim stihovima nalaze velik broj intertekstnih poveznica s radovima antičkih, neolatinskih i talijanskih pjesnika. Valja ipak imati na umu da se renesansni odnos prema imitaciji, uzorima i originalnosti uvelike razlikovao od suvremenog. Ronsardova je generacija na imitaciju starijih izvora gledala kao na sredstvo kojim mogu osigurati slavu svojoj poeziji, svom jeziku i nacionalnoj književnosti. Pitanje originalnosti Ronsardovog opusa razmotreno je detaljnije na primjeru petrarkizma, senzualnosti i *prirodne* poezije pri čemu je zaključeno da se u posljednjoj od ovih kategorija nalazi najveći broj originalnih pjesnikovih ideja.

Analizirajući sonet *Comme on voit sur la branche...* prikazan je ukratko i razvoj sonetnog oblika i aleksandrinca u francuskoj poeziji. Kao jedno od najvažnijih obilježja odabranog soneta prepoznata je izrazito složena struktura u kojoj važnu ulogu igraju brojni motivski paralelizmi. Kao najvažnije sadržajne odrednice Ronsardova soneta istaknuta je ideja o prolaznosti ljepote i života izražena putem čestog simbola ruže, a koju se potom povezalo s općim mjestima europske renesanse kao što su *carpe diem* (*iskoristi dan*) i *carpe florem* (*iskoristi cvat*). Nakon navođenja prijevoda, u analizi prijevodnog procesa ukazano je na specifične probleme i odluke s kojima sam se u prijenosu različitih osobina izvornika susretao. Svoj sam prijevod potom usporedio s prijevodom Nikole Milićevića te sam ukazao na neke opće prevoditeljske probleme. Prijevod poezije često podrazumijeva odabir između dosljednijeg prijenosa sadržaja, forme ili duha pri čemu odabir jedne od ovih kategorija nužno podrazumijeva određene ustupke na drugima razinama. U prijevodu je, dakle, nešto uvijek izgubljeno. Dok sam u vlastitom autorskom prijevodu više pozornosti posvetio prijenosu izvorne forme i strukture, Milićevićev prijevod bolje prenosi jednostavan duh Ronsardova soneta. Prevođenje poezije je posao koji uvijek ostavlja prostora za poboljšanje.

9. LITERATURA:

PRIMARNA

1. *Antologija evropske lirike* / uredio Nikola Milićević. Zagreb, Školska knjiga, 1976.
2. *Antologija francuskoga pjesništva* / sastavili Zvonimir Mrkonjić i Mirko Tomasović. Zagreb, Artresor, 1998.
3. *Antologija svjetske ljubavne poezije* / sastavio Nikola Milićević. Zagreb, Nakladni zavod Matice Hrvatske, 1968.
4. Ronsard, Pierre de: *Les Amours*. Priredio Albert-Marie Schmidt. Paris, Gallimard, 1974.
5. Ronsard, Pierre de: *Œuvres complètes I*. Priredio Gustave Cohen. Paris, NRF, 1958.
6. Ronsard, Pierre de: *Œuvres complètes II*. Priredio Gustave Cohen. Paris, NRF, 1958.
7. *Sto pjesnika svijeta* / uredio Antun Šoljan. Zagreb, Stvarnost, 1971.

SEKUNDARNA

1. Alatorre-Chiari, Sophie: „Traduire la poésie au temps de la Renaissance“, u: Béatrice Bonhomme i Micéala Symington (ur.), *Le rêve et la ruse dans la traduction de poésie*. Paris, Honoré Champion Éditeur, 2008.
2. Balmas, Enea i Giraud, Yves: *De Villon a Ronsard: XVe-XVIe siècles*. Paris: GF, Flammarion, 1997.
3. Beaujour, Michel: „Inspiration et gloire poétique“, u: Denis Hollier (ur.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993., str. 194-198.
4. Benito de la Fuente, Javier: „'La rose et le squelette'. L'angoisse de la vieillesse à la fin de la Renaissance à travers les poésies de Ronsard“, u: *Cliniques méditerranéennes*, 2009/1, 79, str. 9-19. Dostupno na: <https://www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2009-1-page-9.htm>.
5. Berković, Josip: *Misli i djela*. Slavonski Brod, Savremeni pogledi, 1941.
6. Boyer, Frédéric: *Pierre de Ronsard / un tableau synoptique de la vie et des oeuvres de Ronsard et des événements artistiques, littéraires et historiques du XVIe siècle, une suite iconographique accompagnée de commentaires sur Ronsard et son temps, une étude sur le poète par Frédéric Boyer, un choix de jugements portés sur le poète, un*

- choix de poèmes de Pierre de Ronsard, une bibliographie, une discographie.* Paris, Éditions Pierre Seghers, 1965.
7. Brkan, Jure: „Gubitak kleričkog staleža (Kan 290, 1 i 2)“, u: Josip Šalković (ur.), *Posebni sudski postupci i postupanja.* Zagreb: Glas Koncila, 2010. str. 165-205.
Dostupno na: http://www.franjevci-split.hr/pdf/brkan_gubitak_klerickog.pdf
 8. Brogan, T.V.F.; Zillman, L. J.; Scott, C.; Lewin, J.: „Sonnet“, u: Roland Greene, Stephen Cushman (ur.): *The Princeton handbook of poetic terms: Third Edition.* Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2016.
(<https://www.scribd.com/read/354745367/The-Princeton-Handbook-of-Poetic-Terms-Third-Edition>)
 9. Carron, Jean-Claude: „Imitation and Intertextuality in the Renaissance“ *New Literary History: History, Critics, and Criticism: Some Inquiries*, 19 (1998) 3, str. 565-579.
Dostupno na: https://www.jstor.org/stable/469089?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents
 10. Chilton, Paul A.: „L'humanisme dévot“ , u: Denis Hollier (ur.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993., str. 247-251.
 11. Curtius, Ernst Robert: „Latinsko srednjovjekovlje“ u: Curtius, Ernst Robert: *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje.* Zagreb, Matica hrvatska, 1971, str. 24-41.
 12. Čepulić, Drago: *Ličnosti: Studije i eseji.* Gradjanska tiskara, Zagreb, 1941.
 13. Eco, Umberto: *Oprilike isto.* Algoritam, Zagreb, 2006.
 14. Emmi, Yoshito: *Ronsard et les expressions puisées dans l'antiquité - évolution de leur utilisation* (disertacija), Graduate School of The Humanities and Social Sciences Okayama University (doktorski studij), rujan 2012. Dostupno na: http://ousar.lib.okayama-u.ac.jp/files/public/4/49120/20160528100323303822/O0004384_honbun.pdf
 15. Fergusson, Margaret, „Une défense offensive pour une nouvelle élite intellectuelle“ , u: Denis Hollier (ur.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993., str. 190-194.
 16. Fuller, John: *The Sonnet.* London, Methuen & Co., 1972.
 17. Grammont, Maurice: *Petit traité de versification française.* Paris, Armand Colin, 1959.
 18. Huchet, Jean-Charles: „Les romans antiques“ , u: Denis Hollier (ur.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993., str. 35-40.
 19. Jasinski, Max: *Histoire du sonnet en France.* London: Forgotten books, cop. 2017 (1903). Dostupno na: <https://archive.org/details/histoiredusonnet00jasiuoft>.

20. Jones, Ann Rosalind: „Un pétrarquisme d'un autre genre“ , u: Denis Hollier (ur.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993., str. 209-212.
21. Kravar, Zoran: „Izvorni i prijevodni stih (Tipologija njihovih odnosa)“ u: *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 26, 1994., 91, str. 98-123.
22. Langer, Ulrich: *Lyric in the Renaissance: from Petrarch to Montaigne*. Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
23. Laumonier, Paul: *Ronsard poète lyrique: Étude historique et littéraire*. Paris, Librairie Hachette, 1932.
24. Le Goff, Jacques: „Structures spatiales et temporelles“ u: Le Goff, Jacques: *La civilisation de l'occident médiéval*. Paris, Flammarion, 2004, str. 106-169.
25. Lebègue, Raymond: *Ronsard*. Paris, Hatier, 1961.
26. Maroević, Tonko: „Veza po vezanosti: Prevođenje u strofi, stihu, sroku (poput izvornika“ , u: *Kolo*, VII, 3, 1998., str. 277-280.
27. Martinon, Philippe: *Dictionnaire des rimes françaises: précédé d'un traité de versification*. Paris, Librairie Larousse, 1962.
28. Maurel-Indart, Hélène: „Le plagiat littéraire : une contradiction en soi ?“ , u: *L'information littéraire*, 60, 2008., 3, str. 55-61. Dostupno na: <https://www.cairn.info/revue-l-information-litteraire-2008-3-page-55.htm#no1>
29. McPhail, Eric: „Antiquité et amateurs d'antiquité“ , u: Denis Hollier (ur.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993., str. 205-208.
30. Nolhac, Pierre de: *La vie amoureuse de Pierre de Ronsard*. Paris, Ernest Flammarion, 1926.
31. Norton, Glyn P., „Fidus interpres : la traduction comme genre littéraire“ , u: Denis Hollier (ur.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993., str. 177-181.
32. Petrović, Svetozar: „Stih“ u: Škreb, Zdenko i Stamać, Ante (ur.): *Uvod u književnost*. Zagreb, Nakladni Zavod Globus, 1986.
33. Peureux, G.: „Alexandrine“ , u: Roland Greene, Stephen Cushman (ur.): *The Princeton handbook of poetic terms: Third Edition*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2016. (<https://www.scribd.com/read/354745367/The-Princeton-Handbook-of-Poetic-Terms-Third-Edition>)
34. Piéri, Marius: *Le Pétrarquisme au XVe Siècle: Pétrarque et Ronsard, ou de l'influence de Pétrarque sur la Pléiade Française*. Marseille, Librairie Laffitte, 1896.
35. Rigolot, François: „L'invention du sonnet“ , u: Denis Hollier (ur.), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993., str. 169-171.

36. Slamnig, Ivan: „Je li sonet žanr?“, u: *Stih i prijevod*. Dubrovnik, Matica hrvatska, 1997., str. 117-123.
37. Slamnig, Ivan: „O versifikaciji prijevoda“, u: *Hrvatska versifikacija*. Zagreb, Sveučilišna naklada Liber, 1981., str. 106-121.
38. Slamnig, Ivan: *Svjetska književnost zapadnoga kruga*. Zagreb, Školska knjiga, 1999.
39. Solar, Milivoj: *Povijest svjetske književnosti*. Zagreb, Golden marketing, 2003.
40. Strambotto, sestina, gracije, Aurora (religija), parke, moire, apokopa, Margareta Navarska, Henrik II. Henrik III., Karlo IX., Franjo I., Katarina Medici, deiksa, Haron. U: Hrvatska enciklopedija. Preuzeto s: <http://www.enciklopedija.hr/>
41. Tomasović, Mirko: „Poezija 16. stoljeća“, u: Gabrijela Vidan (ur.), *Povijest svjetske književnosti, knjiga 3: Francuska i ostale književnosti francuskog jezičnog izraza; provansalska i rumunjska književnost*. Zagreb, Mladost, 1982.
42. Tomasović, Mirko: *Prepjevni primjeri*. Zagreb, Ceres, 2000.
43. *Traité de poétique et de rhétorique de la renaissance*. Sébillet, Aneau, Pelletier, Fouquelin, Ronsard; ur. Francis Goyet, Le livre de poche, 1990.
44. Translatio studii. U: Wikipedia. Preuzeto 15.8.2019. s: https://en.wikipedia.org/wiki/Translatio_studii.
45. Užarević, Josip: „Prema teoriji pjesničkoga prevođenja“, u: *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost*, 26, 1994., 91, str. 90-97.
46. Užarević, Josip: „Prostor i vrijeme ili fiziologija lirskoga teksta“, u: Užarević, Josip: *Kompozicija lirске pjesme*. Zagreb, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, 1991., str. 40-58.
47. Varga, Dražen: *Syntaxe du français*. Zagreb, FF Press, 2005.
48. *Visions of apocalypse: representations of the end in French literature and culture*, ur. Leona Archer i Alex Stuart, Oxford, Peter Lang, 2013.
49. Wilson, Dudley Butler: *Ronsard, Poet of Nature*. Manchester, The University Press, 1961.
50. Yandell, Cathy: „Carpe diem Revisited: Ronsard's Temporal Ploys“, u: *The Sixteenth Century Journal*, 28, 1997., 4, str. 1281-1298. Dostupno na: https://www.jstor.org/stable/2543578?seq=1#page_scan_tab_contents
51. Yandell, Cathy: „Les roses de Ronsard: humanisme et subjectivité“, u: Courcelles, D. (ur.), *Nature et paysages: L'émergence d'une nouvelle subjectivité à la Renaissance*. Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2006. Poglavlje dostupno na: <https://books.openedition.org/enc/749>.