

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

Prepjev i tumačenje Wyatta i Petrarce
Diplomski rad

Mentorica: dr. sc. Cvijeta Pavlović

Studentica: Mirta Arlović

Zagreb, svibanj, 2014.

marlovic@ffzg.hr

Sadržaj

Uvod	3
1. Prevođenje i prepjev	3
2. Versifikacijski okviri i sonet	6
2. 1. Engleski sonet	10
3. Petrarca i petrarkizam	11
3. 1. <i>Kanconijer</i>	12
3. 2. Petrarkistički izražajni repertoar	13
3. 3. Petrarkizam u Hrvatskoj	14
3. 4. Noviji hrvatski prepjevi Petrarce	16
4. Engleska renesansa i pjesništvo Sir Thomasa Wyatta	17
4. 1. Vrijednost Wyattovog pjesničkog opusa	20
5. Prepjev <i>The long love that in my thought doth harbor...</i>	22
5. 1. Analiza 140. soneta i prepjeva	24
5. 2. Analiza Wyattovog soneta	24
5. 3. Prepjev	26
Zaključak	27
Sažetak	28
Summary	28
Literatura	29

Uvod

Renesansa je razdoblje intenzivne kulturne razmjene, a jedna od prepoznatljivosti renesansne književnosti je petrarkizam: ljubavna lirika koja je proslavila sonet. Petrarkisti su imitirali i varirali Petrarcine pjesme sabrane u *Kanconijeru (Rerum vulgarium fragmenta)*. Oduševljenje pjesnika petrarkizmom imalo je posljedice na brojne nacionalne književnosti. Petrarca je neizravno izvršio značajan utjecaj na englesku književnost zahvaljujući Sir Thomasu Wyattu (1503. – 1542.). On se smatra prvim engleskim petrarkistom, eksperimentatorom i inovatorom bez čijih pjesama teško možemo zamisliti kako bi se odvijao daljnji razvoj engleske poezije. Oko kvalitete Wyattovih soneta postoje brojne rasprave u literaturi. Preuzeo je iznimno zahtjevan zadatak kada je odlučio prenijeti Petrarcine virtuozne i skladne stihove u englesku poeziju koja je tada već dugo bila u zastoju i izolirana od europskih književnih tokova. Ne može mu se poreći da zbog svojega pjesničkog rada nije imao jednu od najistaknutijih uloga u engleskoj renesansnoj književnosti.

Ovim radom želim predstaviti Wyattov sonet *The long love, that in my thought doeth harbar* i ponuditi prepjev na hrvatskom jeziku. Wyattova pjesma je prepjev Petrarcinog 140. soneta pa je dio rada posvećen Petrarci. Prevođenje je važan i nimalo jednostavan književni rad, stoga ću se prvo baviti problemom prevođenja i osobitostima prevođenja poezije. Budući da je cilj prevoditelja da se što više približi izvorniku, prikazat ću talijanski stih *endecasillabo* i njegove ekvivalente u hrvatskoj i engleskoj književnosti. Nadalje, predstaviti ću osobitosti sonetne forme. Nakon ovih teorijskih pitanja, slijede poglavlja o Petrarci jer petrarkizam nije moguće razumjeti bez osnovnoga poznavanja njegovog književnog djelovanja. Konačno, bit će predstavljena engleska renesansna književnost, Wyattovov pjesnički rad i prepjev.

1. Prevođenje i prepjev

Prevođenje i problemi prevođenja postoje otkako postoji i književnost. Ljudi su oduvijek težili kulturnoj razmjeni, a u polju književnosti je odlučnu ulogu u tome imalo prevođenje, čime se bavi znanstveni smjer traduktologija.

Hrvatska se od početaka oslanjala na velike kulturne sile, kao što je I. Hergešić (1934. prema Visković 2011: 455) opazio: "Za narode kao što je naš, prijevodi su velevažan, nenadoknativ faktor u prosvjetnom životu." Doista, marljivim radom prevoditelja i prepjevatelja svaka književnost neprestano se mijenja, zahvaljujući izloženosti stranim utjecajima gube se nepotrebni ili zastarjeli postupci, a prihvaćaju se novi koji odgovaraju

prirodi jezika i omogućuju usavršavanje književnoga izričaja. U počecima, prevođenje je u nas vezano uz širenje kršćanstva, i tada su još, u pravilu, prevoditelji bili anonimni. U razdoblju humanizma i renesanse naši poznati književnici, poput M. Marulića, Dž. Držića, Š. Menčetića, H. Lucića, P. Hektorovića i drugih, prevode talijansku književnost ne samo zbog njezine blizine već i zbog vodeće uloge koju je tada imala u okviru europske književnosti. Kasnije će biti više riječi o tome kako su se naši stari pjesnici odnosili prema prenošenju i uklapanju književnih novina talijanske renesanse u hrvatski književni sustav.

U novije vrijeme i u našoj stručnoj literaturi može se naći sve više radova koji se bave pitanjima prevođenja. Premur (1998: 9) razlikuje dva tipa prevoditeljske djelatnosti: znanstveno-tehničko i književno prevođenje, a u samom prevođenju prepoznaje tri osnovne komponente: prijevod kao proces, prijevod kao čin i njegov rezultat te usmeno posredovano i pismeno prevođenje. Osobitost književnoga prevođenja najjasnije se očituje u shvaćanju kategorija adekvatnosti i ekvivalentnosti. Iz lingvističke perspektive, ekvivalentnost je podudarnost zamjene jezičnih znakova u funkcionalnom i pragmatičkom opsegu, a adekvatnost pripada semantičkoj razini značenja i smisla poruke; s gledišta književne teorije, ekvivalentnost posreduje u očuvanju funkcije teksta, a adekvatnost se shvaća kao *bliskost* izvorniku, tj. nastoji se očuvati što veća identičnost s izvornim tekstom na svim razinama (Premur 1998: 8). Književno prevođenje je složenije jer uključuje umjetničku komponentu, zahtijeva uz znanje i kreativnost, a rezultat književnoga prevođenja opravdano se može shvatiti kao umjetničko djelo ili kako je rekao B. Croce: "Prevoditi s umjetničkom žicom znači stvoriti novo umjetničko djelo". Jedan od problema književnoga prevođenja upravo je aspekt kreacije, novog stvaranja ili preosmišljavanja djela u drugom jeziku i kulturi, jer se prevođenje ne odnosi samo na posredovanje između različitih jezika već i kultura. Potrebno je analizirati s kakvim tipom književnog teksta imamo posla i koje su mogućnosti prenošenja u drugi jezik. Često nije moguće prenijeti sve što tekst govori.¹ Eco (2006.) ističe da prevođenje promatra kao proces pregovaranja jer shvaća da se u prevođenju ne može govoriti o kazivanju *istog već otprilike istog*, pitanje je samo koje su granice tog *otprilike*. Dodatne teškoće javljaju se u prevođenju pjesničkih djela, odnosno u prepjevu, jer ovdje treba imati obzira i prema metričkom ustroju djela, uz *što se govori*, od prevoditelja se u većoj mjeri očekuje da prenese i *kako se govori*. Poeziju je teže prevoditi jer je izvanjezične znakove odnosno zvukovnu vrijednost teksta nemoguće odvojiti od sadržaja te se odustajanjem od prenošenja te

¹Marulić, radeći na svojem latinskom prepjevu Petracine pjesme *Vergine bella*, u popratnom tekstu bilježi: "postoje naime neke neke osobitosti jezika, po naravi tako dane, da puno toga što je u jednom izričaju zgodno, prikladno i lijepo, kad se prevede na drugi, kada se izrodi i manjkavo je." (prev. B. Lučin; prema Tomasović 2004: 29).

komponente djela nužno gubi na vjernosti i istovrijednosti. Doslovan prijevod pjesme nema poetičnost. Kako to Eco (2006: 52) sažima: "Sadržaj se mora tako reći prilagoditi toj izražajnoj prepri. Načelo proze je *rem tene, verba sequuntur*, načelo poezije je *verba tene, res sequuntur*." Svaki se prevoditelj na svoj način nosi sa zahtjevima i ograničenjima koje postavlja tekst. Autor brojnih i važnih prepjeva M. Tomasović (2000: 5,6) navodi načela kojih se osobno drži prilikom prevođenja poezije s romanskih jezika na hrvatski: potrebna je identifikacija izvornika u vremenu i autorovu opusu, slijedi identifikacija metričkog, stihovnog i srokovnog uzorka, što je zatim potrebno adekvatno prenijeti u jezik recipijenta; pri tome podjednaki su zahtjevi prema smislu, sadržaju i formi jer su ove norme jednako vrijedne i važne pa je neprihvatljivo žrtvovanje jednog zahtjeva na račun drugog kako se ne bi iznevjerio izvornik. Ističe kako prepjevi nisu imuni na zastarijevanje pa autor preporučuje reviziju, a i kritičnost prema vlastitim prepjevima te na kraju naglašava odgovornost prepjevatelja prema izvorniku i preporučuje usporedno tiskanje originala i prepjeva kako bi čitatelj imao potpuni uvid u vrijednost izvornika i razinu postignuća prepjevatelja. Neki prevoditelji, suočeni sa strogim i zatvorenim versifikatorskim oblicima i raznim drugim teškoćama, odustaju od ovakvih zahtjeva pa više nije neobično vidjeti da se pjesnička djela prevode u obliku pjesničkih parafraza. Negdje se može naći doslovan prijevod u prozi uz izvornik, a često je da prevoditelji odustaju od prenošenja nekih vrijednosti kako bi uspjeli sačuvati druge za koje su procijenili da su važnije, lakše prevedive ili primjerenije jeziku i književnoj kulturi primatelja. Prvi način je problematičan jer čitatelj koji ne poznaje jezik izvornika ne može uočiti sve vrijednosti pjesme niti može imati predodžbu kako bi pjesma izgledala da je napisana na njegovom jeziku. Drugi način je problematičan jer ugled izvorne pjesme ovisi o samovolji prevoditelja budući da u traduktologiji ne postoje norme koje bi to propisivale, a rezultat je da tako prepjevana pjesma često djeluje nedovršeno. Oba postupka nužno rezultiraju gubitcima. Ovakvi načini prevođenja češći su u drugim europskim književnostima, dok se kod nas, bez obzira na sve teškoće (npr. nepostojanje soneta u starijoj hrvatskoj književnosti zbog višestoljetnog davanja prednosti etosu i popularnosti stiha pred metričkom ekvivalencijom) ne gleda blagonaklono na takve postupke i takvi prijevodi ili prepjevi nisu na cijeni.² Većina hrvatskih prepjevatelja nastoji slijediti visoke standarde koje su postavili M. Kombol, F. Čale, I. Slamnig i M. Tomasović jer su oni svojim radom pokazali da je moguće stvoriti prepjeve po mjeri izvornika usprkos svim preprekama. Koliko je prepjevateljski posao složen možda je najbolje pokazao Tomasović (2000.) koji se svojem

² Etos se shvaća kao "aspekt uporabne vrijednosti stiha koji se zasniva na tradicionalno provjerenom prikladnosti nekoga određenog stihovnog oblika pojedinim tipovima književnih djela." (Kravar 1993: 53).

prepjevu Petrarčinog soneta *Movesi 'l vecchierel...* više puta vraćao i prepravljao u vremenskom rasponu od 1962. do 1999. godine, a u analizi priznaje: "Procesu usavršavanja prepjeva kao da nema kraja, sveudilj se ukazuje da se može bolje, da to još nije željkovano, neostvarivo, pretpostavljeno pravo suglasje s tekstom iz drugog jezika i druge poezije, ali da se njemu može približavati ako ne odustajemo od tog sna, da parafraziramo Valerija Brjusova³."

2. Versifikacijski okviri i sonet

Današnjeg prosječnog čitatelja, naviknutoga na dominaciju proze u književnosti, vjerojatno iznenađuje višestoljetna prednost koju je imao stih u starijoj europskoj književnosti. Još od antičke Grčke, sve što je bilo uzvišeno, vrijedno i za učenu publiku, moralo je biti u stihu. Naravno, ne bilo kakvom, postojala je hijerarhija, odnosno svaki tip stiha imao je određeni etos. Samo su autori od najvećega ugleda mogli intervenirati u hijerarhiju versifikacijskoga sustava, kao što je to primjerice učinio Ivan Gundulić koji je, odabravši osmerac umjesto dvostruko rimovanog dvanaesterca za svoj epski spjev *Osman*, uzrokovao preokret u našoj književnosti jer od tada dvanaesterac naglo gubi na popularnosti, a njegovo mjesto i ugled preuzima osmerac.⁴ Svatko tko se odluči na prevođenje nekog djela iz starije europske književnosti može očekivati da će vjerojatno imati posla sa stihom te da će ovisno o vrsti versifikacijskoga sustava morati brojati dužine, slogove ili naglaske. Kao što je već objašnjeno u prethodnom poglavlju, prenošenje stihovnog izraza pjesme u drugi jezik važno je postići kako bi prepjev bio što bliži izvorniku jer stih nosi određene vrijednosti. Kako je uočio Kravar (1993: 11) stih određuje estetski doživljaj pjesme, sudjeluje u izgradnji njezine znakovne strukture, tj. svojim oblikom sugerira čitatelju određena značenja te je vrijedan i kao povijesna činjenica budući da su sve nacionalne književnosti promjenjivi sustavi. Do promjena dolazi zbog izloženosti drugim nacionalnim književnostima, npr. hrvatski versifikacijski sustav bio je silabički ili slogovni što znači da se temeljio na jednakom broju slogova. To se promijenilo u 19. stoljeću, jer se tada, najvećim dijelom zbog utjecaja germanske versifikacije, našem silabičkom stihu pridružuje i vrijednost akcenta, čime smo

³Tomasović (2000: 21) navodi ranije dosjetku V. Brjusova: "Prenijeti kreaciju pjesnika iz jednoga u drugi jezik, nemoguća je stvar; ali je također nemoguće odustati od tog sna."

⁴Petrović (1998: 294) navodi da s Gundulićem osmerac stječe popularnost i potiskuje dvanaesterac. Pavličić (1995: 25) objašnjavajući popularnost osmerca u baroku također spominje Gundulićev autoritet. Slamnig (1981: 34-43) se isto osvrće na odnos osmerca i dvanaesterca u 17. stoljeću.

dobili akcenatsko-silabički stih (uz jednak broj slogova, prisutan je stalan raspored naglasaka).⁵

Dok nije došlo do te promjene, hrvatski versifikacijski sustav bio je poput versifikacijskih sustava romanskih jezika (talijanski, francuski, španjolski, portugalski i rumunjski jezik) koji su također silabički. Osim snažnih političko-ekonomskih veza s talijanskim govornim područjem, kulturnu razmjenu olakšavale su i ovakve sličnosti. U talijanskom, kao i u hrvatskom stihu, dominiraju ženske rime s naglaskom na prvom slogu. Zato je u *endecasillabu*, prestižnom renesansnom talijanskom stihu, uz dužinu od jedanaest slogova, bitno da je naglasak na preposljednjem, desetom slogu. Budući da su ovim stihom napisana najvažnija talijanska epska i lirski djela, vrlo brzo se proširio među ostalim narodima koji su težili približiti se uzornim talijanskim autorima. U engleskoj književnosti, to je jampski pentametar, stih u kojem imamo pet jampski raspoređenih naglasaka (naglasci najčešće na parnom slogu) i čiji kraj u pravilu čine naglašene jednosložnice jer njima obiluje engleski jezik, a iz toga proizlazi dominacija muških rima u ovom tipu stiha. Premda engleska versifikacija nije silabička već akcenatska, engleski pjesnici su nastojali da stihovni redak završava na desetom naglašenom slogu kako bi bili što bliži talijanskom uzoru. Najslavniji engleski stih je *blank verse* (bijeli stih), zapravo nerimovani jampski pentametar, a zasluge za njegovo stvaranje pripisuju se Henryju Howardu, grofu od Surreya. Petrović (1998: 316) navodi podatak da su ovim stihom napisane čak tri četvrtine engleske poezije. *Blank verse* je engleska verzija *endecasillaba sciolta* – jedanaesterca koji je odriješen, tj. nema rime, a koji je nastao u 16. st. zbog težnje da se stvori talijanski stih koji bi bio istovrijedan nerimovanom klasičnom heksametru. Hrvatski pjesnici su kroz stoljeća pokušavali pronaći najprikladniji hrvatski pandan "bijelom stihu", pa tako već u 16. st. Dominko Zlatarić, prevodeći Tassova *Amintu* predlaže dvanaesterac bez rime.

Danas je norma da hrvatski prepjevatelji za *blank verse* koriste nerimovane jedanaesterce s jampskim početkom (nenaglašen prvi slog). Problem zasigurno nije bio u siromaštvu hrvatskoga metričkog repertoara, jer staro hrvatsko pjesništvo krasi raznolikost stihovnih vrsta, a najpoznatiji su dvostruko rimovani dvanaesterac, simetrični i asimetrični osmerac i deseterac. Razlog zašto hrvatski pjesnici nisu jednostavno *endecasillabo* prevodili u jedanaesterac 5+6 leži u strogoj podjeli stihova prema podrijetlu i ugledu. Jedanaesterac 5+6 u razdoblju renesanse vezan je isključivo za religioznu poeziju. Po ugledu je tada *endecasillabu* odgovarao dvostruko rimovani dvanaesterac. Kako navodi Petrović (1998: 295) podrijetlo

⁵ O promjenama u hrvatskoj versifikaciji u 19. stoljeću pišu Slamnig (1981: 39, 71-81) i Kravar (1993: 103).

dvanaesterca je nejasno, najstariji zapisi dvostruko rimovanih dvanaesteraca stižu s dubrovačkoga carinskog statuta, a datiraju između 1421. i 1430. godine. Možda upravo zato što mu je podrijetlo zaboravljeno, dvostruko rimovani dvanaesterac postao je univerzalni stih naše visoke književnosti.

Što se tiče strukture dvostruko rimovanog dvanaesterca, to je stih od dvanaest slogova, s jakom cezuro, a podijeljen je na dva članka od šest slogova. Postoje dva tipa dvanaesterca: *južni* ili *dubrovački* i *sjeverni* ili *marulićevski*. Geografsku podjelu treba uzeti s rezervom jer ovi tipovi nisu bili strogo podijeljeni na ta dva područja, znalo se dogoditi da dubrovački pjesnik koristi sjeverni tip i obrnuto. U sjevernom tipu rimom je vezan kraj prvih dvaju stihova sa krajevima prvih članaka idućega dvostiha, a u južnom tipu parno se rimuju i krajevi prvih članaka i krajevi stihova.

Sjeverni tip:

--a--b

--a--b

--b--c

--b--c

Južni tip:

--a--b

--a--b

--c--d

--c--d

Slamnig (1981: 28) objašnjava zašto je došlo do takve podjele: "Dubrovački dvanaesterac proširio se dijelom na Hvar (Lucić). Marulić, koji inače pokazuje znakove arhaiziranja i konzervativnosti, sačuvao je stariji jedinstveni oblik dvanaesterca, a za njim se poveo i Hektorović. Zacijelo da ovdje igra ulogu i razlika u dijalektu (u zapadnoj čakavštini ima i recentno zapisanih neraščlanjenih šesteraca koji imaju jednosložnicu na kraju), a možda i više primjena: Marulićev i Hektorovićev dvanaesterac narativan je stih, dok je kod Dubrovčana lirski." Kada je do nas došla moda petrarkističkih soneta, izbor je za naše pjesnike bio jasan: dvostruko rimovani dvanaesterac. Zbog ovakve strukture dvanaesterca, pisanje soneta nije bilo moguće. Postoji par iznimki, preciznije u *Ranjininu zborniku* sačuvano je šest soneta pisanih dvanaesticima s rimom u katrenima *abba abba* i poslije se još javljaju kod Barakovića, u *Vili Slovinci*, a pisani su u osmercima, također s rimom *abba abba*. Iz ovih činjenica razvidno je da su hrvatski pjesnici imali dvije mogućnosti da su htjeli pisati sonete: odbaciti specifičnu srokovnu strukturu dvanaesterca ili pisati osmercem. Može se shvatiti zašto osmerac nije uzet kao stih koji bi odgovarao *endecasillabu*, ali što je s dvanaesticem? Problemom soneta u starijoj hrvatskoj književnosti najviše se bavio Svetozar Petrović (1968.). On u svojoj analizi ustanovljuje *metametrički* aspekt stiha, što se odnosi na osobinu stiha (ili metra ili oblika) kao samostalnoga simbola čije je značenje odvojeno od pjesme i po tome je

usporediv s riječju. Stih, kao i riječ, ima svoje stabilno značenje koje se dodatno precizira uporabom u određenom kontekstu. Polazeći od važnosti metametričkog aspekta, Petrović (1968: 97, 98) zaključuje da su za neprihvatanje soneta bila ključna dva faktora: s jedne strane, upravo zato što su naši pjesnici iznimno dobro poznavali i bili povezani s talijanskim pjesništvom, s metametričkog aspekta je za njih sonet doživljen isključivo kao dio talijanskog pjesništva. Doista, brojni hrvatski pjesnici su vrlo rado pisali sonete na talijanskom, a ponekad i na latinskom, npr. Hanibal Lucić, Petar Hektorović, Dominko Zlatarić, Dinko Ranjina i Marko Marulić.⁶ Druge europske književnosti nisu toliko dobro poznavali, pa vjerojatno nisu mogli puno znati o međunarodnoj sudbini soneta. S druge strane, bila je prisutna i vezanost za vlastitu jezičnu maticu, pa svjesni razlika između talijanske i hrvatske sredine nisu htjeli posezati za onim znakovima koji su bili više od konvencije jer se ne bi uklopili u njihovom govoru.

Sonet je pjesma od četrnaest redaka raspoređenih u dva katrena i dva terceta. U katrenima se ustalio oblik obgrljene rime *abba abba*, a u tercetima nema ustaljenoga rasporeda pa su prisutne razne kombinacije npr. *cdc dcd*, *cde edc* i sl. Sonet je poseban upravo po organizaciji stihova u katrene i tercete, međutim, u slučajevima kada strofe nisu grafički odvojene, za prepoznavanje soneta dovoljan je i raspored rime. Ovaj oblik nastao je u Italiji početkom 13. stoljeća na sicilijanskom dvoru cara Fridrika II., a ponekad se u literaturi nalazi podatak da je prve sonete napisao dvorjanin Giacomo da Lentini (Kennedy 2011: 84; Fuller 1978: 1). U sljedećem stoljeću, Dante i osobito Petrarca proslavili su ovaj, tada već razvijeni, pjesnički oblik. Petrarca je bio toliko vješt u pisanju soneta da upravo petrarkizmu možemo zahvaliti širenje soneta u pojedine nacionalne književnosti (u 16. st. dolazi u francusku, englesku, njemačku i dr. europske književnosti). Kod nas sonet postaje prihvaćen tek u 19. stoljeću. U Italiji, sonet nije vezan isključivo uz petrarkističku ljubavnu liriku, što mu je osiguravalo život i kada se javio zamor od petrarkizma. U Engleskoj i drugim zemljama, sonet se najčešće vezao uz petrarkizam pa s prestankom popularnosti petrarkizma dolazi i do zasićenja sonetom. Usprkos tome, sonet zapravo nikada nije u potpunosti nestao zbog svoje privlačne forme.

Govoreći o isprepletenosti petrarkizma i soneta nameće se zanimljiva usporedba između engleske i hrvatske književnosti. Engleska književnost često se uzima kao primjer nerazdvojnosti i međuovisnosti soneta i petrarkizma, dok je hrvatska književnost oprečan

⁶ Sačuvana su samo dva Marulićeva soneta: *O gente cieca...* i *Qual maraviglia...*

primjer i na neki način pobija ovaj stav, jer se i u hrvatskom pjesništvu nalazi lijep petrarkistički repertoar koji nije u obliku soneta.

Ne postoji suglasnost zašto pjesnici nalaze sonet toliko posebnim. Mnogi drže da je tajna popularnosti soneta u nejednakoj i kontrastnoj podjeli na katrene i tercete pri čemu se katreni mogu promatrati kao teza, a terceti kao antiteza. Većina teoretičara reći će da je za sadržaj soneta ključno da postoji neka vrsta preokreta koji se mora dogoditi na nekoj od granica među strofama. Petrović (1968: 16) odbacuje ovaj kriterij, ne samo zato što brojni cijenjani soneti ne odgovaraju na ovaj zahtjev već i zato što postoje brojne pjesme koje nisu soneti, a ispunjavaju ovaj zahtjev. Ipak, ovaj je stav dosta raširen u literaturi, osobito angloameričkoj, koja stvara dojam da se obrat u sonetu podrazumijeva.

2. 1. Engleski sonet

Engleski sonet (poznat i kao *elizabethinski* ili *Shakespeareov* sonet) ima drukčiji oblik. Sastoji se od tri katrena i jednoga distiha, u engleskom se koriste još nazivi *douzain* (za katrene) i *couplet* ili *gemell* za završni dvostih, s uobičajenim rasporedom rima *abab cdcd efef gg*. Kasnije će Edmund Spenser ponuditi svoju varijaciju soneta s rimom *abab bcbc cdcd ee*. Nije poznato kako je točno došlo do formiranja engleskog soneta, on se javlja već kod prvih engleskih petrarkista, Sir Thomasa Wyatta i Henryja Howarda. Brojni rani soneti tiskani su 1557. u zbirci *Songes and Sonettes written by the right honourable Lord Henry Howard, late Earl of Surrey, and other*. Izdavaču Richardu Tottelu možemo zahvaliti sačuvanost soneta koji su do tada kružili po engleskom dvoru samo u rukopisima, pa je zbirka danas poznatija pod imenom *Tottel's Miscellany*. U zbirci je češći engleski tip soneta, pa bez obzira što se ne zna kako je i kada nastao može se zaključiti da je vrlo brzo potisnuo talijanski oblik. Zašto su engleski pjesnici odlučili modificirati talijanski sonet nije posve sigurno. Razumljivo je zašto je rima muška i zašto pretežno završava konsonantom – zbog prirode jezika. Promjena u rasporedu rima objašnjava se slabijim srokovnim mogućnostima u engleskom jeziku (Fuller 1978: 15). To objašnjenje ne može se u potpunosti prihvatiti s obzirom na to da se kod Wyatta često mogu naći prva dva katrena povezana rimom (*abba abba*) kod J. Donne i P. Sidneyja također, a imamo i Spenserovu verziju koja jasno teži da se što više približi talijanskom sonetu. Čini se da je engleskim pjesnicima bilo najviše stalo do epigramskog završetka soneta.

U svakom slučaju, danas je norma da se i talijanski i engleski sonet prepjevaju u mjerilu izvornika, tj. jampski intoniranim jedanaestercima. Ante Tresić Pavičić prvi je počeo

prevoditi petrarkističke sonete u jedanaestercima s jednakim rasporedom rima. Prepjev po mjeri izvornika kod nas se uspostavio tek otprilike krajem druge polovice 19. st.. Vjerojatno je uvođenje kombinirane, silabičko-akcenatske versifikacije olakšalo prihvaćanje takvog prevođenja, a ne treba zanemariti ni tadašnji snažan utjecaj njemačke književnosti koja je među prvima prihvatila ovu praksu. Idealno, u jampskom jedanaestercu naglasci bi trebali biti na parnim slogovima sa cezurom poslije neparnog sloga. Tijekom 19. i 20. st. javljale su se različite varijante od kojih je najčešća ona s istaknutim četvrtim i desetim slogom.

3. Petrarca i petrarkizam

U 12. i 13. stoljeću europska kultura ulazi u proces preobrazbe jer istovremeno književnost doživljava procvat na narodnim jezicima, ali je to ujedno i vrijeme procvata latinske poezije i znanosti. Ubrzo se javlja humanizam, krajem 13. st., a iz Italije se širio kroz 14. i 15. st. Ovaj kulturni pokret se pobunio protiv srednjovjekovnih dogmi želeći uspostaviti novu europsku kulturu po uzoru na antičku što je postupno dovelo do pojave renesanse (fra. *renaissance*, tal. *rinascimento* što znači preporod, obnova). Promovirajući slobodu, individualizam i težnju za napretkom i širenjem znanja, renesansa se u povijesti književnosti shvaća kao ishodište europske kulture i književnosti kakvu danas poznajemo. Kao ključni predstavnici uzimaju se Dante, Boccaccio i Petrarca pa ako želimo razumjeti pjesništvo Sir Thomasa Wyatta, potrebno je upoznati Francesca Petrarca (1304. – 1374.) jer se tada književno stvaranje temeljilo na načelu imitacije književnih velikana.

Petrarca je bio vrstan latinist i humanist, uzore je pronalazio u antičkim književnicima, pa se čini da je puno više cijenio svoja brojna latinska djela: *Secretum meum* (zamišljeni dijalog između njega i sv. Augustina), ambiciozan ali nedovršen spjev u heksametrima *Africa*, *Epistolae metricae* ili *Pisma u stihu*, *Bucolicum carmen* ili *Pastirski spjev* itd. Petrarca pokazuje svoj humanistički karakter u autobiografiji (*Posteritati* ili *Pismo potomstvu*): "Više nego ičemu drugomu u svojoj sam se djelatnosti posvetio upoznavanju antičkog svijeta, jer se meni ovo sadanje doba nigda nije sviđalo, pa da me nije drugačije usmjeravala ljubav spram mojih dragih, uvijek bih volio da sam se u nekom drugom vremenu rodio, i trudio sam se da ovo doba zaboravim i da u duhu živim s antikom." Možda bi ostao upamćen samo po svojim latinskim djelima da 6. travnja 1327. godine nije ugledao Lauru, neostvarenu ljubav koja je inspirirala 366 pjesama sabranih u *Kanconijer* ili *Rasute rime* (*Rime sparse* po početnom sonetu u zbirci), a pjeva o njoj i u *Bucolicum carmen*. Ono što je karakteristično za čitav njegov opus je iskrena osjećajnost. U njegovim zapisima, pismima i pjesmama možemo

upoznati učenjaka, vjernika, zaljubljenika sa svim njegovim sumnjama, strahovima i razočaranjima te svakodnevnim borbama protiv slabosti koje opisuje na zadivljujuće iskren i efektan način, primjerice: "Ne volim više ono što sam volio; lažem: volim, ali manje; opet sam, eto, lagao: volim, ali s više stida, ali s više tuge. Sad sam napokon rekao istinu." Iskrenost pretočena u elegične ljubavne stihove je ono što brojni epigoni nikako nisu uspijevali ostvariti. Teško im je polazilo za rukom suzbijanje osjećaja konvencionalnosti i neiskrenosti u svojim sonetima, a neki su bili toliko loši, da ne samo da su inspirirali antipetrarkističke parodije, već su i narušili ugled samog Petrarce. "Petrarkisti su ga opljačkali, ukrali su mu sve što je moguće oteti jednom pjesniku, pojmove, fraze, riječi, a da nisu mogli ukrasti ni njegovu imaginaciju ni njegovu ljubav, i ovdjekovječili su o Petrarki lažnu sliku, koja je među strancima postala tradicija." (De Sanctis 1964. prema Čale 1971: 124).⁷

3. 1. *Kanconijer*

Kanconijer (tal. *canconiere* = pjesmarica) prvobitno je označavao zbirku pjesama različitih autora koji su pjevali o istoj temi, a s vremenom se koristio i za pjesme istog autora. Danas, na spomen kanconijera većina će pomisliti na slavnu Petrarčinu zbirku.

Djelo sadrži 317 soneta, 29 kancona, 9 sestina, 7 balada i 4 madrigala (Čale 1971: 43). Temeljna je podjela u zbirci na one pjesme napisane za Laurina života i na one poslije njezine smrti. Poseban je prvi sonet i posljednja pjesma u zbirci, kancona posvećena Djevici Mariji. Početni sonet nije i kronološki prvi, Petrarca ga je napisao u zrelih godinama kada je sabirao pjesme u zbirku. Sonet daje čitatelju slutnju da ga očekuju pjesme čovjeka koji se kaje i samosažalijeva i koji želi ispovijedati tragediju svog života potraćenog na "puste nade" i "puste rane". Prva i zadnja pjesma zaokružuju zbirku kojom se opisuje u početku bezazlena, ali snažna mladenačka zaljubljenost koja prerasta u nemoguću ljubav i žudnju s kojom se subjekt bezuspješno bori da bi se konačno, suočen sa smrću i efemernim zemaljskim težnjama, okrenuo vjeri i kajanju koje kulminira u završnoj pjesmi *Vergine bella*. Pjesnik se u posljednjim pjesmama zagledava u svoj život, shvaća da je život potratio živeći u uzaludnoj i grešnoj nadi te priznajući svoj grijeh traži spas u vjeri kako bi bar posljednje godine života proživio u miru. Petrarčin genij je u *Kanconijeru* sabrao mnoge figure, slike i motive kojima

⁷ Curtius (1998: 244; 423, 424) piše kako se petrarkizam raširio po Italiji i Francuskoj "poput kuge", a čini se da krivi petrarkizam i za istrošenost soneta: "Sonet bijaše genijalan pronalazak. Jednu erotičku temu promodulirati stotinama soneta, bijaše dopadljivo Petrarkino iznašašće, koje se u 16. stoljeću proširilo poput epidemije. Shakespeare je mogao taj istrošeni oblik još jednom nabiti napetostima svoje duše. (...) Jedva da je koji oblik danas tako obezvrijeđen. On postade mršav cirkuski konj za diletante."

će se kroz stoljeća bezbrojni pjesnici oduševljavati i preuzimati. Bogatstvo zbirke proizlazi ne samo iz dugogodišnjeg, vještog i inventivnog prikaza svih faza ljubavi već osvaja i autorovim poniranjima u samoga sebe, u traženju smisla ljudskog života suočenog s neizbježnošću smrti. Iz tog razloga *Rasute rime* mogu se promatrati kao vrhunski primjer ljubavne, ispovjedne i duhovne lirike. Zanimljiv je i sam lik Laure čija je simbolika višestruka. Osim što predstavlja bolnu i nemoguću ljubav, znakovito je da posljednja pjesma nije posvećena njoj već Djevici Mariji. Pjesnik napušta smrtnu Lauru i okreće se onoj koja je podjednako nedostižna. Kod Petrarce, žena inspirira ljubavnu poeziju, ali može biti i poticaj na pokajanje i okretanje vjeri koja se prikazuju kao jedini ispravni put. Laura također simbolizira i pjesničku žudnju za slavom, ona ne predstavlja samo put ili povod kojim pjesnik želi postići slavu, već i cilj. Pjesnik želi osvojiti Lauru pjevajući o njoj odnosno želi postići slavu tako što na simbolički način pjeva o svojoj želji za slavom. Petrarca se rado poigrava s imenom: Laura – *lauro* (lovor) zbog čega su njegovi suvremenici posumnjali u njezino stvarno postojanje što vidimo iz jednog Petrarčinog pisma: "Što dakle ti kažeš? (...) da mi zapravo u srcu ne stoji nikakva Laura osim možda onoga pjesničkog lovora prema kojemu očito ja dugotrajnim i neumornim nastojanjem težim; i da je sve o toj živoj Lauri, koja je mene navodno samo tobože obuzela, izmišljeno, da su lažni moji stihovi, hinjeni uzdasi. (...) Vjeruj mi, nitko, bez velika truda, ne može dugo hiniti, i najveća je ludost nekorisno se truditi da izgledaš lud." Zanimljivo je da Petrarca otvoreno priznaje svoju žarku želju da bude ovjenčan lovorom, ali ne prihvaća da Laura bude shvaćena kao puka konvencija. Ljubav prema nedostupnoj ženi bila je uobičajena konvencionalnost u ljubavnoj lirici, ali čini se da je u ovom pismu Petrarci osobito stalo da Laura ne bude shvaćena tako i da je takva nagađanja doživljavao kao napad na svoju poeziju.

3. 2. Petrarkistički izražajni repertoar

Neprestani unutarnji sukobi pjesnika konstanta su ove zbirke, sve pjesme prikaz su njegove stabilne nestabilnosti, ako se može tako reći. Nemoguća ljubav je izvor patnje, sukoba, ali također i pjesničkoga nadahnuća. Stoga ne iznenađuje da je pojam ljubavi jedan od najčešćih u zbirci, a najčešće se pojavljuje u personifikaciji *Amora*, 188 puta.⁸ Uz to česti su pridjevi *dolce* (197), *ben* (153), *bel* (149). Znakovita je iznimno česta pojava riječi *occhi* (236), one su ovdje doista ogledalo Laurine ljepote i pjesnikove duše. Time je iskazana

⁸ *Canzoniere* preuzet s http://www.lib.ru/POEZIQ/PETRRKA/canzoniere.txt_with-big-pictures.html izmjeren je u programu dostupnom na <http://tagcrowd.com>; vidi prilog.

usmjerenost na zemaljsku ljepotu Laure, a njezine oči su *sjajne, krasne, divne, lijepe, poput zvijezda* itd. Ljepoti Laurinih očiju suprotstavljene su pjesnikove; njegove oči najčešće iskazuju bol i patnju, pa su tako *suzne, plaču, liju/teku gorke suze* itd. Pjesnik portretira njezinu ljepotu čestim ponavljanjem fizičkih osobina drage: *plave kose* ili *zlatne kose, sniježno lice, bijeli vrat* i sl. Osim što je konvencionalno lijepa (*bijela, rumena, gizdava*), ona osvaja pjesnika i svojom dobrotom te plemenitošću, njezina lijepost je duhovna kako to primjerice izražava 13. sonet: "*Lijepost duhovna sva ti iz nje hodi, / k nebesima te pravim putem diže, / te već se dičim da sam spasu bliže.*" Ovdje je izražen tipično renesansni stav da ljepota zaslužuje divljenje i obožavanje jer uzvisuje, vodi u spoznaju i spas. Već iz ovih malobrojnih primjera može se naslutiti da *Kanconijer* sadrži obilje epiteta. Općenito, zbirka sadrži mnoštvo raznih poetskih figura što je za očekivati od učenog pjesnika poput Petrarce. Pjesnikov unutarnji sukob zbog *ljubavnog betega* najčešće je izražen kroz antitezu: česta je opreka *oganj – led* pa pjesnik istovremeno *drhti i gori*; tu su još *noć – dan, tijelo – duh, mrak – svjetlost, tama – sunce, zemlja – zvijezde, mir – rat* itd. Pjesnik opisujući svoju ljubav koristi brojne usporedbe, u 19. sonetu uspoređuje se s leptirom koji ne može odoljeti sjaju gospoje, u 18. sonetu se uspoređuje sa slijepcem zbog svoje izgubljenosti, u 16. sonetu on traži gospin lik u drugima, poput hodočasnika koji želi vidjeti Kristovo lice na Veronikinu rupcu. Nalazimo alegoriju u 142. sestini, paradoks u 264. kanconi ("*ja tražim način, nov da život imam, / i vidim bolje, a goreg se primam.*"), simbole (*mirta* i *lovor* u 7. sonetu). Česta su nabranja, gradacije te ponavljanja; brojne su figure riječi od kojih je osobito zanimljiva igra riječi u 5. sonetu jer otkriva ime ljubljene. Osim bogatstva i elegancije, mogući razlog dugotrajnog preživljavanja petrarkizma je i bezvremenost ove poezije. Kako opaža Čale (1971: 38), u Petrarčinu pjesništvu ne dolazi do razrješenja konflikta što ga čini prvim modernim književnikom.

3. 3. Petrarkizam u Hrvatskoj

Petrarkizam ne treba svesti samo na oponašanje Petrarčinih pjesama, kako objašnjava Čale (1971: 92): "ne bi smjelo smetnuti s uma da se utjecaj prvoga humanista zapravo nikad ne svodi na imitaciju vanjskih obilježja njegove izražajne virtuoznosti, nego i na otkrivanje i svojevršno adaptiranje dimenzija intimnoga lirskog svijeta koje prije njega u srednjem vijeku bijahu zatomljene ili nepoznate, a koje je on dao u nasljeđe kulturi humanizma i renesanse ispovjedivši u svom pjesničkom očitovanju ljubav koja više nema božanske značajke već ostaje trajno i fatalno nazočna u zbilji života, i kao i svako ljudsko čuvstvo u procijepu je i

neprestanoj suprotnosti između stvarnog i idealnog." Zahvaljujući sveopćem renesansnom kulturnom poletu, načelu imitacije i sve jačem prihvaćanju narodnog jezika petrarkizam je zadobio sve uvjete za svoje širenje i razvitak. Premda je Petrarca do danas cijenjen kao vrhunski humanist i latinist, kada je u pitanju *Kanconijer*, u povijesti europske renesansne književnosti teško da možemo naći neko pjesničko djelo koje je izvršilo veći utjecaj od ovoga. Od brojnih imitatora treba izdvojiti one pjesnike koji su dostojno prenosili petrarkističku poetiku. Osobito je zanimljiv Cariteo (1450. – 1514.) koji je izvršio znatan utjecaj na naše petrarkiste, a neizravno je uzrokovao dugogodišnju komparatističku raspravu među našim proučavateljima starije hrvatske književnosti. Sve je počelo davne 1869. godine kada je Vatroslav Jagić pronašao brojne tipično srednjovjekovne pjesničke iskaze kod pjesnika iz *Ranjina zbornika*, pa je stoga zaključio da se radi o trubadurskoj, a ne petrarkističkoj poeziji. 1931. godine M. Murko ne samo da prihvaća tu tezu već i poriče bilo kakve veze Dž. Držića i Š. Menčetića s petrarkistima u Italiji, ali ga iste godine opovrgava analiza J. Torbarine. Zatim Kombol utvrđuje da su Držić, Menčetić, a pod njihovim utjecajem, Ranjina i Zlatarić, nasljedovali Tebaldea i Caritea. Potonji je u petrarkističku poeziju napuljskoga kruga unio trubadurske elemente. Spoj trubadurskog nasljeđa i petrarkističke mode, prepoznao je Slamnig (1968. prema Tomasović 2004: 23), pa ranu fazu hrvatskoga petrarkizma naziva *kariteanskom* što je prihvaćeno. Utvrđivanje kariteanskog petrarkizma u hrvatskoj književnosti bitno je iz razloga što se isti javlja i u najranijoj fazi engleskog petrarkiziranja. Potrebno je spomenuti da su pjesme hrvatskih pjesnika imale odjeka i kod engleskih petrarkista. Kao što je poznato, hrvatski pjesnici rado su pisali petrarkističke sonete na talijanskom, a ponekad i na latinskom jeziku, stoga se petrarkizam hrvatskih pjesnika često opisuje kao trojezičan. "Da su auktori takvih pjesmarica zadovoljavali primjerenu estetsku razinu, pokazateljem je i to što su proizveli intertekstualne odjeke u sličnim zbirkama i izvan Italije. To se, dakako, odnosi na stihove na talijanskom (i latinskom) jeziku, jer bi bilo nestvarno očekivati proboj hrvatskih "versa" izvan njihova govornog područja. Jedan od predstavnika engleske renesansne poezije, Thomas Lodge, prepjevao je četiri soneta Ludovika Paskalića iz kanconijera *Rime volgari* (1549.); pet pak soneta Dinka Ranjine prepjevao je Philippe Desportes, znameniti barokni pjesnik, našavši ih u jednom zborniku mletačkog nakladnika, koji je pratio tekuću pjesničku produkciju. Te francuske verzije talijanskih pjesama dubrovačkog petrarkista potaknule su parafrazu u nekim stihovima čuvenoga

Edmunda Spensera, a preko nje imale su odjeka i u jednom sonetu samoga Williama⁹ Shakespearea." Tomasović (2005: 78).

Uz Caritea, znatan utjecaj imao je i Mlečanin Pietro Bembo (1470. – 1547.) On je najistaknutiji predstavnik druge faze petrarkizma u Italiji, tzv. *akademskog petrarkizma* koji inzistira na dotjeranosti forme i bogatoj figurativnosti pjesama napisanih na narodnom jeziku. Od hrvatskih pjesnika, Hanibal Lucić je najviše bio pod njegovim utjecajem, a za njim su se također povelili Zlatarić i Ranjina.

Hrvatski petrarkisti vješto su prenijeli petrarkistički repertoar u hrvatski jezik. Tomasović (1978.) navodi neke primjere: za *il foco, la fiamma* koristi se *ljuveni plamen i plam*; naš pjesnik je *uhićen* ili *vene, cvili, plače*, trpi *ljuvenu tugu, ljuvenu ranu* jer ga je pogodila *strila* Amorova, razdire se ili vene njegovo *srdačce* (tu obično dolazi rima sa *sunačce*). Njihove *gizdave gospe/gospoje/vile* neobično su nalik Lauri (lice je *pribilo/bilo* ili *prebijelo/bijelo, pram* ili *kose su zlate* ili *jakno zlate žice, prsi bilji sniga i mlika*). Kao i kod Petrarce, blažen je *čas i hip, čas i vrime* kada je pjesnik ugledao gospoju. Od pjesama koje su kod nas imale posebnog odjeka, treba izdvojiti *Vergine bella*. Utjecaj pjesničke molitve Djevici Mariji traje već stoljećima, a Tomasović (2004: 32) navodi podatak da je ova slavna kancona kod nas prepjevana osam puta. Spomenula sam stari hrvatski petrarkistički repertoar, jer se on u velikoj mjeri koristi i u novijim prijevodima Petrarce i petrarkista.

3. 4. Noviji hrvatski prepjevi Petrarce

Kao prvi moderni prepjev Petrarce može se uzeti onaj iz 1893. godine, a autor mu je Ante Tresić Pavičić zbog toga što se on prvi poveo za prevođenjem po mjerilu izvornika, dakle uveo je jedanaesterac i jednaki raspored rima što je iznimno važno za strogu formu kao što je sonet. Tomasović (2000: 12) analizira Tresićeve prepjev 35. Petrarčinog soneta. Smatra da je Tresićeva verzija korektna, ali uočava i određene slabosti: u petom i desetom stihu nalazi dvanaesterce, zbog nepravilne rime izgubila se jambičnost u drugom i šestom stihu i pritom se udaljava od smisla izvorne pjesme, uočeno je da je neusklađen s Petrarkinim stilom i vremenom. Premda na pojedinim mjestima Tresićevi prepjevi ne zadovoljavaju suvremene kriterije, mora mu se priznati prevoditeljska vještina i cijeliti njegov trud da hrvatsko prevođenje dovede na višu razinu.

⁹ Williama

I Tomasović (2000: 12, 13) i Grgić Maroević (2009: 63) uspoređuju Tresićev prepjev 35. soneta s prepjevom Mihovila Kombola; Tomasović daje prednost Kombolu jer je pravilniji, ali priznaje da njegov prepjev nema rimu u katrenima kakva je u izvorniku; s druge strane, Grgić Maroević drži da Kombolov prepjev nije u znatnijoj prednosti, ali napominje da i danas vlada generalno mišljenje da je njegov prepjev najbolji od svih postojećih.

Isti sonet prepjevao je Olinko Delorko, koji prema Tomasoviću nije nadmašio prethodno spomenute prepjeve. Delorkovim prepjevima *Kanconijera* opsežnije se bavila Grgić Maroević (2009: 88-93); iz pregleda kritika može se zaključiti da je ponekad uzimao preveliku slobodu, da njegove prepjeve karakteriziraju metričke i srokovne nepravilnosti te skučen rimarij te da se ne uklapa u kriterije prevođenja koje je uspostavio Kombol.

Prema Tomasoviću (2000: 14) Milićevićeva verzija 35. soneta donosi konačno dostojan i dosljedan prijevod izvorne pjesme; a Grgić Maroević (2009: 102) sažima njegovu prevoditeljsku poetiku povlačeći paralele s njegovim pjesničkim radom: odbojnost prema olakom pristupu, gustoća poetskoga tkiva, prednost lirskoga pristupa poeziji, igranje sa zadanim elementima i ispitivanje granica kreativnosti te dijalog ili empatija s tradicijom.

Istaknuti prepjevatelj Petrarce je i Frano Čale, koji je ujedno i urednik glasovitog prijevoda *Kanconijera* iz 1974. Njegovi prepjevi su uzorni, prisutna je metrička i stilska pravilnost, ali ono što ga izdvaja od ostalih je izrazito nastojanje da u prepjeve unese što više hrvatskoga renesansnog leksičkog repertoara.

Konačno, ne treba zaboraviti i na prepjeve Mirka Tomasovića koji se također ubrajaju među uzorne. Tomasović je izrazito pedantan i samokritičan prevoditelj, pa njegovi prepjevi postižu zadovoljavajuću podudarnost s izvornikom. Osim što su u pravilu njegovi prepjevi metrički, stilski i srokovno na razini, oni pokazuju raznovrstan rimarij te ih krasi jasnoća izraza.

4. Engleska renesansa i pjesništvo Sir Thomasa Wyatta

Prema Tomasoviću (2005: 75) u petrarkologiji se još od 1974. godine prihvaća kao činjenica da se izvan Italije petrarkizam prvo javio u hrvatskoj književnosti. Kao što je poznato, Dž. Držić i Š. Menčetić povelili su se za kariteanskim petrarkizmom, prvom petrarkističkom školom, a koja se javlja u drugoj polovici 15. stoljeća. Dok se petrarkizam kod nas javljao i razvijao gotovo istodobno kad i u talijanskoj književnosti, ostatak Europe će osvojiti moda petrarkiziranja tek u 16. stoljeću. U Francuskoj, znamenita je petrarkistička škola *Plejada* kojoj je na čelu Pierre Ronsard te Maurice Scève iz *lyonskog kruga*. Otprilike u

isto vrijeme, petrarkiziranje se javlja i u Španjolskoj i Portugalu. Španjolska književnost otkrila je petrarkizam, sonet i *endecasillabo* zahvaljujući Juanu Boscánu i Garcilasu de la Vegi, a u Portugalu prvi je Francisco Sá de Miranda koji također unosi novosti iz talijanske versifikacije u portugalsku književnost. Važni su još António Ferreira i Luís Vaz de Camões. Usprkos udaljenosti, engleska književnost upoznaje petrarkizam gotovo u isto vrijeme kad i ove zemlje zahvaljujući Sir Thomasu Wyattu. Wyatt (negdje i Wyat ili Wiat; 1503. – 1542.) je služio na dvoru kralja Henryja VIII. Godine 1527. poslan je u Italiju gdje posjećuje Bolognu, Firencu i Veneciju. "There can be little doubt that Wyatt's visit to Italy in 1527 was comparable in its effect on English poetry with those of Chaucer a century and a half before. For the second time the English poetry was kindled into new life by contact with Italian civilisation." (Pinto 1951: 30). Borghesi (1906: 39) izražava isti stav tj. pridaje mu isto značenje za englesku kulturu kakvo je imao Chaucer, ali za razliku od Chaucera ne cijeni osobito Wyattovo pjesništvo, odnosno drži da je Wyatta ograničavao engleski jezik koji tada nije imao potreban repertoar za izražavanje petrarkizma. Chaucer, Petrarčin suvremenik, posjetio je 1372. Italiju. Tamo se upoznao s djelima Dantea, Boccaccia i Petrarce koji je tada još uvijek bio poznatiji kao veliki učenjak i humanist. To je bilo vrijeme istovremenoga zanimanja za antičku, ponajprije latinsku književnost i otkrivanja mogućnosti pisanja književnosti na narodnom jeziku. Chaucer je prvi reprezentativni engleski književnik koji je prihvatio pisanje na narodnom jeziku, ali čini se da engleska književnost, tada još uvijek dominantno srednjovjekovna, nije bila spremna za petrarkistički virtuoзит. Talijanska književnost je bila daleko ispred ostatka Europe. Mnogi učenjaci su pokušali i nisu uspjeli proširiti nova znanja iz Italije. Od Chaucerove smrti do početka 16. stoljeća u Engleskoj se na književnom polju nije dogodilo ništa od osobitoga značenja. Wyatt je došao u dodir s talijanskom kulturom u pravom trenutku: engleski jezik je već dugo bio u javnoj uporabi, a engleski književnici su bili dorasli uključivanju u ove nove književne tokove. Pojam petrarkističke tradicije nije ograničen samo na elegantnu ljubavnu liriku, ova poetika je brojne književnosti obogatila novim stihom, *endecasillabom*, ili njegovim varijantama, potpomogla je razvitak drugih nacionalnih pjesništva šireći renesansnu estetiku, njezin smisao za pravilnost, sklad i profinjenost izraza pomoću izvorno talijanskih pjesničkih formi kao što su sonet, kancona, sestina itd. Tko zna što bi bilo od Shakespeareovih soneta da nije bilo Wyattovog posjeta. Nakon Wyatta i Surreyja, brojni su engleski pjesnici pokazali svoje umijeće pišući sonete. Petrarkizam, zahvaljujući političkim okolnostima, doživljava pravi procvat u vrijeme vladavine kraljice Elizabete I. Forster (1969. prema Jack 1976.) objašnjava da je engleski petrarkizam primarno bio društveno-politički, a ne književni fenomen, jer je

kraljici odgovaralo da iskoristi petrarkistički kult žene te je čak poticala da ju se uspoređuje s Laurom. Posebno se cijeni rad elizabetinskog pjesnika Sir Philipa Sidneya čiji pjesnički jezik odlikuje prirodnost, a za englesko pjesništvo značajna je inovativnost Edmunda Spensera. Uz ove, vrijedi spomenuti i religijske sonete Johna Donnea. Za engleski petrarkizam bitna je želja koja se ne može ispuniti, pjesma ne mora biti posvećena ženi, može biti posvećena muškarcu, čak i Bogu pa se zato ubrajaju i religijski soneti. Karakterističan je paradoksalan odnos, istovremeno se želi i ne želi realizacija ljubavi i sve se vrti oko sukoba, oko perpetuiranja istih podvojenih osjećaja. Kako primjećuje Bates (2011: 108) engleski petrarkisti su se od 366 Petrarčinih pjesama uglavnom oslanjali na samo desetak ili dvanaestak njegovih pjesama koje su potom varirali i imitirali. Bilo im je jasno da petrarkistički repertoar sadrži sve što je potrebno da bi se izrekla bit, a kao jedno od najstalnijih mjesta u ovim pjesmama Bates (2011: 109) izdvaja personifikaciju ljubavi i žudnje pa se tako gotovo uvijek u pjesmama ne nalaze dvije osobe, pjesnik i voljena osoba, već tri tj. pridružuje im se *Eros/Amor/Cupid/Love/Desire*; pri tome je ova treća figura obično muškog roda, jer se radi o personifikaciji pjesnikove žudnje. Zapravo, voljena osoba je zapostavljena, svedena je na konvenciju, a prava pjesnikova želja je pisanje poezije koja će mu osigurati trajno mjesto među slavnim književnicima.

Premda nisu poznati detalji nastanka engleskoga soneta, uglavnom se "sumnja" na Wyatta kao tvorca (Fuller 1978: 15; Pinto 1951: 33). Wyatt je bio sklon metričkom eksperimentiranju, ali općenito je imao puno opušteniji pristup formi za razliku od npr. Henryja Howarda pa je sasvim moguće da je kao prvi engleski petrarkist uzeo slobodu da izmijeni i prilagodi talijanski sonet. Kao pjesnike koji su prihvatili novu modu spominju se još Sir Francis Bryan i Lord Vaux, ali osim toga o njima se ne zna više. Kao što je Ranjina počeo 1507. godine prikupljati i bilježiti pjesme hrvatskih pjesnika, tako su i pedeset godina kasnije trajno sačuvane Wyattove, Surreyjeve i pjesme Nicholasa Grimalda. Uz ove, u Tottelovom zborniku je sačuvano još 95 pjesama kojima autori nisu precizno određeni, ali pretpostavlja se da su to spomenuti Lord Vaux i F. Bryan, zatim, Thomas Churchyard, Edward Somerset i John Heywood. Svi navedeni su zazirali od objavljivanja svojih pjesama, bili su učeni plemići i pjesme su pisali iz privatnih razloga: zabave, dokolice, emotivnih pobuda ili težnje za literarnim nadmetanjem s drugima. Stoga su pjesme bile namijenjene vrlo ograničenom krugu, najčešće njihovim prijateljima. Pitanje autorstva je također bilo od male važnosti; imitiranje, parafraziranje i adaptiranje bili su uobičajeni načini održavanja stalne cirkulacije pjesama po dvoru. Petrarkistička lirika oduvijek je sadržavala aspekt intelektualne igre i natjecanja. Konačno, ne treba zaboraviti da su pjesme sa svjetovnom tematikom kao što je ljubav tada tek počele izlaziti iz sfere privatnog. Iz toga razloga, polovica pjesama u

zborniku prikupljena je nakon smrti autora. Nejasnoće oko autorstva, kao i pogrešno zapisivanje pjesama, često se javljaju kao problem za proučavatelje i zapravo, rad na ovakvim zbornicima gotovo nikada ne može biti završen.

4. 1. Vrijednost Wyattovog pjesničkog opusa

U hrvatskoj literaturi Thomas Wyatt se uglavnom samo usputno spominje kada se govori o počecima petrarkizma izvan Italije. U engleskoj literaturi mu, naravno, posvećuju više pozornosti, ali o njegovom pjesničkom radu postoje različita stajališta. Pri tome, proučavatelji njegova pjesništva gotovo redovito ga analiziraju uspoređujući ga sa Surreyjem. Teško je izvući zaključak kakav je opći stav engleskih stručnjaka, budući da su zaključci o kvaliteti njegovih pjesama i prepjeva uglavnom podijeljeni. Neki daju prednost Surreyju, a neki Wyattu.

Pinto (1951: 32) smatra da se Wyatt ne može ubrojiti u velike pjesnike, međutim, priznaje mu zasluge za sudbonosno upoznavanje engleske književnosti s talijanskom i ističe njegovo napuštanje tradicije istrošenih, dugačkih pjesničkih formi te uspješnost u skretanju pozornosti na vrijednosti i mogućnosti kratkih, zatvorenih formi kao što je sonet. Ali što se tiče njegove pjesničke vještine, ocjenjuje da mu je pristup ukočen i nezgrapan, osjećajnost konvencionalna te da kao imitator nije uspio prenijeti u engleski jezik domišljatost i virtuoznost Petrarce i ostalih talijanskih petrarkista (Pinto 1951: 33). Ocjenjuje da njegova najbolja pjesnička ostvarenja dolaze iz druge tradicije – tradicije latinske i francuske srednjovjekovne lirike. Kao njegovog nasljednika uzima Surreyja, ali ističe koliko su oni zapravo različiti: Surrey je neupitno vrstan pjesnik, odlično ovladava formom, ali ipak ne dostiže liričnost Wyattovih najboljih pjesama; osim toga, kod njega je puno više izražena humanistička crta, prevodio je brojne latinske autore što ga je potaknulo da ujedini antičku klasiku sa srednjovjekovnom tradicijom u "bijelom stihu" (Pinto 1951: 35).

Borghesi (1906: 73) sažima njihov odnos ovako: "They have not really the same position in literature: Wyatt is the innovator, Surrey is the greater poet: Wyatt is the master, Surrey is the disciple who overshadows the master." Smatra da se to najbolje vidi u usporedbi njihovih prepjeva istih Petrarčinih pjesama; zaključuje da Surrey nadmašuje Wyatta svojom prevoditeljskom i pjesničkom vještinom.

Cruttwell (1969: 10) ih uspoređuje upravo na temelju njihovih prepjeva 140. Petrarčinog soneta pa zaključuje da je Wyatt bolji pjesnik, ali lošiji prepjevatelj od Surreyja.

Smith (1946. prema Dasenbrock 1988: 123) analizirajući iste prepjeve zaključuje da je Wyattova pjesma bolja od Surreyjeve.

Jack (1976: 51) analizirajući Petrarčin utjecaj u škotskoj renesansi usputno napominje Wyattovo izrazito poznavanje Petrarce, petrarkističkog repertoara, škola i antipetrarkizma; Wyatt se nije strogo držao usvojenog znanja već je pjesme prilagođavao svojim shvaćanjima i na taj način je zapravo i postigao da još nekolicina engleskih pjesnika počne slijediti petrarkističku poetiku. Tu se nalazi potvrda i objašnjenje Cruttwellovog stava. Čini se da je Wyatt bio uspješniji kao pjesnik kada nije pokušao slijepo slijediti Petrarca, međutim, to ga onda čini slabijim prepjevateljem.

Ukratko, u literaturi prevladava stav da je Wyatt po pitanju sadržaja uzimao slobodu tj. da je modificirao Petrarčinu izražajnost i unosio u prepjeve svoju osobnost.

Hanscom (1901.) promatra Wyattov odnos prema pjesničkoj formi. Uočava da je Wyatt u prepjevima, želeći se što više približiti Petrarci i talijanskom jeziku, zanemarivao mogućnosti engleskoga jezika pa su kod njega česta nametanja nekih rješenja koja narušavaju intonaciju i ritam pjesme: rima koja se temelji na istom gramatičkom nastavku, nečista rima (ne podudaraju se svi konsonanti ili naglasci ili oboje) i neprava (podudaranje počinje iza naglašenog sloga).¹⁰ Hanscom (1901: 139) u trinaest Wyattovih soneta pronalazi veće nepravilnosti, a manje nepravilnosti uočava u gotovo svim sonetima. Surrey je izbjegavao ovakve načine rimovanja pa se zato drži boljim pjesnikom kada je u pitanju forma. Ali važno je upozoriti na razlike u tadašnjem izgovoru.

Swallow (1950.) navodi da zbog snažnog utjecaja francuskoga i latinskoga jezika na engleski jezik postoje određene razlike u akcentuaciji, izgovoru i slogovanju koje danas bitno otežavaju razumijevanje i pravilno čitanje ranih Wyattovih djela. Premda je tada engleski jezik bio u uporabi i poštovao se engleski izgovor, čini se da se radila iznimka kada bi se riječi francuskog podrijetla našle na kraju stiha. "This practice is not limited to Skelton and Wyatt, however. In quotations which Berdan gives from Caxton, Barclay, and Hawes, there are the following rhyme words: *eloquence, presence; britaigne, fountaigne, slayne; pleasaunce, suffesaunce; heryng, thing; sentencyous, pytous; invencyon, translacyon, ymaginacyon; dolour, langoure; doublenes, unhappines, doubtles; apparayle, male.*" (Swallow 1950: 3). Osim drukčijeg izgovora, u Wyattovo vrijeme nije bilo neobično koristiti cezuru kao nadoknadu ako bi nedostajao jedan nenaglašeni slog u stihu. Swallow dokazuje nestabilnost tadašnjega engleskog na primjeru nastavaka *-e* i *-eth*, koji su se nekada izgovarali, a nekada

¹⁰ Definicija neprave i nečiste rime prema Petrović (1998: 291).

nisu, ovisno o metru. Izgovor se, dakle mogao prilagoditi ovisno o metru, pa je Wyatt mogao raditi varijacije ako mu je tako odgovaralo. Svakako da se Wyatta ne može kriviti za ovo stanje u engleskoj poeziji, naprotiv, može mu se priznati stalna težnja prema usavršavanju jer Swallow govori o njegovim ranim djelima. Kako se engleski pjesnički sustav izgrađivao, djelomice i Wyattovom zaslugom, ove pojave su bile sve rjeđe.

Rees (1955: 17) uočava da je većina Wyattovih varijacija Petrarčinih pjesama u sonetnom obliku pa drži da ga je privlačio petrarkizam zbog svoje elegancije i dotjeranosti pjesničkoga jezika, kao i tehničke izvrsnosti najbolje vidljive u sonetu čiju je strogu i zahtjevnu formu promatrao kao instrument kojim će potisnuti spomenuta nesavršenstva i nestalnosti engleske poezije. Rees smatra da se po izboru pjesama koje je Wyatt odlučio prepjevati može vidjeti da ga je najviše privlačio tehnički aspekt Petrarčinih pjesama koji je onda s promjenjivim uspjehom prenosio u engleski jezik. Rees, kao mnogi drugi autori, zamjera Wyattu grubost, nepravilnost i nestalnost ne uzimajući u obzir tadašnje stanje engleske poezije koje je uistinu moglo negativno utjecati na Wyattovu uspješnost u prevođenju.

Usprkos nekim negativnim ocjenama, može se zaključiti da je Wyatt bio izvrstan pjesnik, nije mu nedostajalo ni vještine kada je u pitanju forma, a to je dokazao u oblicima koji su bili tradicionalno engleski. Wyatta prije svega treba zapamtiti kao inovatora koji je stalno težio usavršavanju i obogaćivanju, ne samo svojeg, već cjelokupnoga engleskog pjesničkog formalnog i izražajnog repertoara.

5. Prepjev *The long love that in my thought doth harbor...*

Sonet Thomasa Wyatta, odabran za prepjev, prepjev je Petrarčinog 140. soneta *Amor che nel penser mio vive et regna ...*

CXL

Amor, che nel penser mio vive et regna
e 'l suo seggio maggior nel mio cor tene,
talor armato ne la fronte vène,
ivi si loca et ivi pon sua insegna.

Quella ch'amare et sofferir ne 'nsegna

e vòl che 'l gran desio, l'accesa spene,
ragion, vergogna, et reverenza affrene,
di nostro ardir fra se stessa si sdegna.

Onde Amor paventoso fugge al core,
laciando ogni sua impresa, et piange et trema;
ivi s'asconde, et non appar piú fore.

Che poss'io far, temendo il mio signore,
se non star seco infin a l'ora extrema?
ché bel fin fa chi ben amando more.

Petrarcin sonet prepjevao je Frano Čale (1974: 399).

CXL

Amor što živi u misli i vlada,
a sjedište mu u mom srcu cijelu,
kadšto se hlabro kaže na mom čelu,
tu smjesti se, i stijeg svoj tu zabada.

Ona što ljubav i patnju nam zada
i hoće žarku nadu, žudnju velu
da koče razum, stid, štovanje, – smjelu
strast našu gleda ljuteći se tada.

U srcu Amor opet plašljiv stoji,
napušta pothvat, i plače, i drhti,
ne kazujuć se više tu se krije.

Što li ću kad se moj gospodar boji,
nego da stojim s njim do časa smrti?
Tko jako ljubi smrt mu ružna nije.

5. 1. Analiza 140. soneta i prepjeva

Što se tiče forme, ovo je sonet koji odgovara svim zahtjevima, sastoji se od četrnaest redaka raspoređenih u dva katrena i dva terceta, rima je *abba abba cdc cdc*. Frano Čale je napravio prepjev koji posve odgovara izvorniku osim rima u tercetima koje su *cde cde*. Ova razlika je od zanemarive važnosti zato što je u tercetima samo bitno da se rima ne nastavlja iz katrena. U prepjevu, svi stihovi imaju jedanaest slogova, a prepjevatelj je bio uspješan i u postizanju jampskog ritma, stihovi pretežno počinju jednosložnom riječi, svaki 10. slog je naglašen, a i ostali parni slogovi su uglavnom naglašeni (najviše 4. slog, a slijede 2. i 6.).

Pjesnik pjeva o tome kako je zaljubljen, ponekad ta snažna ljubav posve ovlada njime i on ju ne može sakriti. Zatim, u drugoj strofi nam predstavlja nju, ženu koju voli i zbog koje trpi, jer ona odbacuje njegovu ljubav. Ona želi da njegovu žudnju nadvlada razum, njegovi znakovi zaljubljenosti ju ljute. U trećoj strofi opisano je kako uplašena ljubav bježi u srce, odustaje od svojeg ljubavnog pothvata te plače i drhti dok se krije. U posljednjoj strofi, pjesnik nam objavljuje, da će ipak ostati uz svoju vladaricu (misli na Ljubav) tj. voljet će do smrti, jer lijep je kraj onoga tko snažno voli. Prepjevatelj je uspješno prenio i smisao pjesme uz neka manja udaljavanja: npr. u 3. stihu ljubav nije prikazana kao naoružana već hrabra, u 5. stihu gospa nije zadala patnju i ljubav, već je poučila pjesnika kako voljeti i podnositi bol. Čale je uspješno prenio Petrarčine slike i metaforičnost u hrvatski jezik.

5. 2. Analiza Wyattovog soneta

Wyattova pjesma (1976: 4).

The longe love, that in my thought doeth harbar
And in myn hert doeth kepe his residence,
Into my face preseth with bolde pretence,
And therin campeth, spreading his baner.
She that me lerneth to love and suffre,
And willes that my trust and lustes negligence
Be rayned by reason, shame and reverence,
With his hardines taketh displeasur.

Wherewithall, vnto¹¹ the hertes forrest he fleith,
Leving his entreprise with payn and cry;
And ther him hideth, and not appereth.
What may I do when my maister fereth
But in the feld with him to lyve and dye?
For goode is the liff, ending faithfully.

Urednik je preuzeo sonet iz rukopisa *E. Egerton MS. 2711* te napominje da su napravljene manje preinake: interpunkcija je bila izmijenjena gdje je procijenjeno da je to potrebno, stihovi počinju velikim slovom kao i imena i sl. Prijepis je vjeran rukopisnom izdanju pa je jezik pjesme izrazito arhaičan.

Što se tiče forme pjesme, već u prethodnom poglavlju sam se bavila teškoćama s kojima se susreće čitatelj Wyattovih soneta. Kako je strogo ocijenio Courthope (1897: 90): "This can only be called a barbarous piece of poetical arhitecture." Možda je preoštro ocijeniti ovaj sonet kao barbarstvo, ali ne može se poreći da je pjesma zbunjujuća za suvremenog čitatelja. Ritam i rima su nepravilni tj. s iznimkom 9. retka koji ima jedanaest slogova, svi imaju deset slogova, ali problem je što većina stihova završava s dvosložnim i trosložnim riječima. To znači da ako se poštuje metar, mora se naglasiti zadnji slog tih riječi. U katrenima, na krajevima redaka nalaze se riječi koje zbog francuskoga podrijetla (iznimka je *harbar*) i možemo naglasiti na posljednjem slogu. Ali ako se prilagodi izgovor kako bi stihovi imali jamski raspored, onda pjesma ne može biti u duhu engleskog jezika. Čitatelj se suočava s dilemom treba li prihvatiti da se Wyattova pjesma neobavezno odnosi prema kriterijima petrarkističkoga soneta. U tom slučaju, slabi srokovna struktura zbog neusklađenosti naglasaka. U 1., 4., 5. i 8. retku rima je nepravna. Ne može se sa sigurnošću znati, ali čini se da je u zadnjem retku rima ostavljena kao mogućnost. Uvjetno rečeno, može se govoriti o ovakvom rasporedu rima: *abba abba cdc cdd/e*. Autor se pokušao približiti talijanskom rasporedu i tipu rime. Eufonija je ipak ostvarena pomoću čestih aliteracija i asonanca: *longe – love, that – thought – doeth, trust – lustes, rayned – reason – reverence, him – hideth, with – him – lyve, for – liff – faithfully*.

Što se tiče sadržaja, situacija je preglednija. Prvim stihom pjesnik nas uvodi u svoje beznadno stanje naglašujući svoju dugotrajnu zaljubljenost. Naglasak pada i na *long* i na *love*,

¹¹ Arhaičan oblik, *vn-* čita se kao *un-* (Simpson i Weiner 1989.).

a prisutna je i aliteracija. Ljubav na početku djeluje kao pjesnikova gošća ili štíćenica. Ipak, 3. i 4. stih, a osobito kraj pjesme razjašnjaju da se radi o "vazalskom" odnosu pjesnika i ljubavi. Prikaz naoružane ljubavi je izostavljen, jer pjesnik zna da je nemoćan pred njom, da je ona njegova vladarica i da se mora pokoriti. Tako se ona nametljivo pokazuje na pjesnikovom licu pa prvi katren završava na isti način kao izvorni – pjesnikova zaljubljenost je razotkrivena. Ovdje je potrebna napomena da je kod Wyatta presonificirana ljubav muškoga roda što odgovara Petrarčinom Amoru. Imamo tri tipična petrarkistička aktera: pjesnika, ljubav i gospu, a na njihovim odnosima temelji se naracija i emocionalni naboj pjesme.

Drugi katren: predstavljena je petrarkistička gospa koja od zaljubljenog traži da poslušá razum i da se obuzda. Razlika je u zaoštrenosti odnosa između pjesnika i gospoje. U izvorniku pjesnik jasno osjeća da ljuti gospu, iako ona to ne pokazuje. Kod Wyatta, njezino neodobravanje je otvoreno ("*She (...) taketh displeasur*").

Prvi tercet se blago udaljava od izvornika, ali je zato vrlo zanimljiv i iznimno dobro izveden. Javlja se slika koje nema kod Petrarce – ljubav bježi u šumu koja se nalazi u srcu. Na prvi pogled, ovaj prizor djeluje neobično i iznenađuje, ali ako se bolje promisli, što drugo preostaje odbačenoj i poniženoj ljubavi već da se povuče u osamu prirode. Kad pjesnik kaže da se ljubav skriva u šumi njegovog srca to ne znači da će potisnuti svoje ljubavne težnje i nastojati zaboraviti svoju dragu, već da će sada još bolje kriti svoje osjećaje. Neće više dopustiti da ga razotkrije njegova vanjština. Još je jedna iznimka da je u ovom tercetu naglašenija povrijeđenost i patnja ljubavi zbog odbacivanja i neostvarivosti želje. Ljubav bolno i plaćući odustaje od pothvata, skriva se u srcu i više se ne pojavljuje.

Ipak, njegova gospodarica ljubav je i preplašena. To pjesnik otkriva u prvom retku posljednjeg terceta. Kao pravi vjerni sluga, ne može napustiti ljubav, ostaje joj viteški vjeran. U drugom tercetu pojavljuje se riječ *feld (field)*, a polje ne nalazimo kod Petrarce. Polje se može shvatiti kao bojno polje, kao da su pjesnik i ljubav poraženi suborci koji ostaju jedno uz drugo do smrti. Iz analize se može zaključiti da je Wyatt pokušao vjerno slijediti Petrarca, ponekad od riječi do riječi vjerno slijedi izvornik, ali djelomično prilagođava i dodaje svoje vlastite ideje.

5. 3. Prepjev

The longe love, that in my thought doeth harbar
And in myn hert doeth kepe his residence,
Into my face preseth with bolde pretence,
And therin campeth, spreding his baner.
She that me lerneth to love and suffre,
And willes that my trust and lustes negligence
Be rayned by reason, shame and reverence,
With his hardines taketh displeasur.
Wherewithall, vnto the hertes forrest he fleith,
Leving his entreprise with payn and cry;
And ther him hideth, and not appereth.
What may I do when my maister fereth
But in the feld with him to lyve and dye?
For goode is the liff, ending faithfully.

U misli mi se ljubav trajna krije
I u srcu svojem njezin dvor imam,
Na lice njezin drzak znamen primam,
Tu kraljuje, barjak njezin se vije.
Ljubit i patit uči mene vila,
Pohote nehaj, sve čemu se nadam
Želi da razumom i sramom svladam.
Strast moja, ljutnja njezina je silna.
U lug srca mog, ljubav bježi tada
Oplakuje bolno sanak pogažen;
Tu se krije, više se ne pokaže.
Što mogu kad strah ćuti ona sada
Već da stojim uz nju do zadnjeg daha?
Kada voliš vjerno, život je blažen.

Zaključak

Prevođenje je iznimno zahtjevna književna djelatnost koja ima vrlo važnu ulogu u svim nacionalnim književnostima. Vodeći se načelima ekvivalencije i adekvatnosti prevoditelj se nastoji što više približiti izvorniku. Prepjev je osobita vrsta prevođenja zato što je uz sadržajnu razinu prisutna i razina izvedbe. Prepjev bi trebao biti u mjerilu izvornika što znači da prepjev Wyattovog soneta treba također biti identične sonetne strukture i u jampskom jedanaesteru. Wyattov uzor bio je Petrarca, talijanski renesansni pjesnik iz 14. stoljeća koji je izvršio utjecaj svojim *Kanconijerom* koji se sastoji od 366 pjesama, pretežno soneta. Tradicija petrarkizma unaprijedila je i obogatila brojne književnosti, a njezin značajan utjecaj vidljiv je i u engleskoj književnosti. Prvi engleski petrarkist je Sir Thomas Wyatt, on je pokušao prevesti Petrarca i uvesti sonet. Wyatt pripada drugom vremenu, drugoj kulturi i drugom jeziku, stoga i danas traju rasprave o njegovoj ostavštini, a osobito su problematični petrarkistički soneti. Njegovi soneti doista ne odgovaraju renesansnim kriterijima sklada i pravilnosti, ali treba uzeti obzir da je puno učinio s obzirom na tadašnji razvojni stupanj engleskoga jezika i književnosti. Zahvaljujući njegovim naporima, engleska književnost je upoznala talijansku, tada najvažniju europsku kulturu. Elizabetinska renesansa i manirizam temelje se djelomično i na nasljedstvu Thomasa Wyatta.

Sažetak

F. Petrarca (1304. – 1374.) je talijanski pjesnik, autor *Kanconijera (Rerum vulgarium fragmenta)*, zbirke ljubavnih pjesama koja je imala veliki utjecaj na europsku renesansnu liriku. Sir Thomas Wyatt (1503. – 1542.) prvi je engleski petrarkist, uveo je sonet u englesku književnost. Njegovo djelovanje početak je engleske renesanse, utjecao je na mnoge engleske pjesnike npr. na P. Sidneya, E. Spensera, W. Shakespearea itd. Predstavljam svoj prepjev Wyattovog soneta *The longe love, that in my thought doeth harbar*.

Summary

F. Petrarch (1304 – 1374), is an Italian poet, author of the *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)*, a collection of love poems which had a great impact on the European Renaissance poetry. Sir Thomas Wyatt (1503 – 1542) is the first English Petrarchan, he introduced the sonnet into English literature. His work is the beginning of the English Renaissance, he influenced numerous English poets such as P. Sidney, E. Spenser, W. Shakespeare etc. I present my translation of Wyatt's sonnet *The longe love, that in my thought doeth harbar*.

Literatura

- Bates, C. (2011.) Desire, discontent, parody: the love sonnet in early modern England. U *The Cambridge Companion to the Sonnet*, ur. Anthony D. Cousins i Peter Howarth, 105-124. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Borghesi, P. (1906.) *Petrarch and his influence on English literature*. Bologna: Nicholas Zanichelli.
- Courthope, W. J. (1897.) *A history of English poetry* (Vol. 2). London: Macmillan and Co.
- Cruttwell, P. (1969.) *The English Sonnet*. Harlow: Longmans, Green and Co.
- Curtius, E. R. (1998.) *Europska književnost i latinsko srednjovjekovlje* (2. izd.). (S. Markuš, prev.). Zagreb: Naprijed.
- Čale, F. (1971.) *Petrarca i petrarkizam*. Zagreb: Školska knjiga.
- Dasenbrock, R. W. (1988.) Wyatt's Transformation of Petrarch. *Comparative Literature*, 40(2), 122-133. <http://dx.doi.org/10.2307/1770584>
- Eco, U. (2006.) *Otprilike isto: iskustva prevođenja*. (N. Raspudić, prev.). Zagreb: Algoritam.
- Fuller, J. (1978.) *The sonnet*. London: Methuen.
- Grgić Maroević, I. (2009.) *Poetike prevođenja. O hrvatskim prijevodima talijanske poezije*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Hanscom, E. D. (1901.) The Sonnet Forms of Wyatt and Surrey. *Modern Language Notes*, 16(5), 137-140. <http://dx.doi.org/10.2307/2917163>
- Jack, R. D. S. (1976.) Petrarch in English and Scottish Renaissance Literature. *The Modern Language Review*, 71(4), 801. <http://dx.doi.org/10.2307/3725953>
- Kennedy, W. J. (2011.) European beginnings and transmissions: Dante, Petrarch and the sonnet sequence. U *The Cambridge Companion to the Sonnet*, ur. Anthony D. Cousins i Peter Howarth, 84-104. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press.
- Kravar, Z. (1993.) *Tema "stih"*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Pavličić, P. (1995.) *Barokni stih u Dubrovniku*. Dubrovnik: Matica hrvatska, Ogranak Dubrovnik.
- Petrarca, F. (1974.) *Kanconijer*. (F. Čale et al., prev.) Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske: Hrvatsko filološko društvo: Liber.
- Petrović, S. (1968.) *Problem soneta u starijoj hrvatskoj književnosti: oblik i smisao*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Odjel za suvremenu književnost.

- Petrović, S. (1998.) Stih. U *Uvod u književnost: teorija, metodologija*, ur. Zdenko Škreb i Ante Stamać, 283-334. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Pinto, V. D. S. i Pattison, B. (1951.) *The English Renaissance 1510-1688*. London: Cresset Press.
- Premur, K. (1998.) *Teorija prevođenja*. Dubrava: Ladina TU.
- Rees, D. G. (1955.) Sir Thomas Wyatt's Translations from Petrarch. *Comparative Literature*, 7(1), 15-24. <http://dx.doi.org/10.2307/1769058>
- Simpson, J. A. i Weiner, E. S. C. (ur.). (1989.) *The Oxford English Dictionary: volume XIX: Unemancipated-Wau-wau*. (2nd ed.). Oxford [etc.]: Oxford University Press, Clarendon Press.
- Slamnig, I. (1981.) *Hrvatska versifikacija: narav, povijest, veze*, Zagreb: Liber.
- Swallow, A. (1950.) The Pentameter Lines in Skelton and Wyatt. *Modern Philology*, 48(1), 1-11. <http://www.jstor.org/stable/435096>
- Tomasović, M. (1978.) Hrvatska renesansna književnost u evropskom kontekstu. U *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, ur. Aleksandar Flaker i Krunoslav Pranjić, 167-192. Zagreb: Sveučilišna naklada Liber.
- Tomasović, M. (2000.) *Prepjevni primjeri*. Zagreb: Ceres.
- Tomasović, M. (2004.) *Vila Lovorka: studije o hrvatskom petrarkizmu*. Split: Književni krug.
- Tomasović, M. (2005.) Kontinuitet hrvatskog petrarkizma. U *Zbornik Zagrebačke slavističke škole 2004.*, ur. Krešimir Bagić, 75-88. Zagreb: Filozofski fakultet, Zagrebačka slavistička škola – Hrvatski seminar za strane slaviste.
- Visković, V. (ur.). (2011.) *Hrvatska književna enciklopedija 3, Ma-R*. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža.
- Wyatt, T. (1976.) *Collected Poems of Sir Thomas Wyatt*. (K. Muir, ur.) London; Henley: Routledge & Kegan Paul.

Web:

- Francesco Petrarca. Canzoniere. (n.d.) Preuzeto 8. travnja 2014., od http://www.lib.ru/POEZIQ/PETRRKA/canzoniere.txt_with-big-pictures.html
- TagCrowd.com. (n.d.). *TagCrowd.com*. Preuzeto 8. travnja 2014., od <http://tagcrowd.com/>

PRILOG

acerba (16) affanni (16) albergo (21) alcun (24) **allor** (43) alma (22) altera (19) **alto** (29)
altra (35) **amor** (188) amore (39) anchor (63) anchora (16) **anzi** (47)
atti (16) avea (20) **begli** (41) bei (18) **bel** (149) bella (64) belle (25) bellezza (20)
bellezze (16) belli (24) **ben** (153) breve (29) canzon (16) caro (27) **ch'a** (95)
ch'al (40) ch'amor (21) **ch'e** (39) ch'ella (17) **ch'i** (196) **ch'io** (89)
ch'ogni (28) chiara (16) **chiaro** (27) chiome (21) **ciel** (131) **cielo** (65) **co** (60)
com'io (19) **contra** (27) conven (25) **cor** (222) **core** (51) corso (22) **cose** (29)
costei (19) **credo** (17) cura (17) **d'amor** (32) **d'ogni** (32) **d'un** (49) danno (22)
de (297) degno (23) **desio** (45) desir (21) dico (18) **Dio** (29) **dir** (52) **dissi** (19)
doglia (24) **dolce** (197) dolcemente (21) **dolcezza** (36) **dolci** (53)
dolor (35) **donna** (88) donne (22) **duo** (34) duol (26) dura (23) **duro** (24)
et (2521) fama (26) fanno (24) **far** (81) fe (17) fece (16) fede (23) **felice** (29)
fera (23) **fia** (55) **fior** (27) fiori (20) fiume (18) fiumi (16) **foco** (60) forte (21)
fortuna (35) **forza** (46) fosse (17) fronte (19) **fu** (83) fugge (17) fuggir (19) **fui** (30)
fuor (21) **fur** (27) gente (26) gentil (26) gentile (20) ghiaccio (25) **Giove** (18) gir (17) **giu** (20)
giunto (19) **gran** (79) grave (35) **guerra** (31) humile (20) huom (21) inanzi (22)
indi (18) ingegno (17) insieme (20) **ivi** (38) l'aere (19) **l'alma** (60) **l'altra** (30) **l'altro** (23)
l'anima (23) **l'aura** (33) l'erba (26) l'onde (21) l'ultimo (16) l'un (22) l'una (19)
lagrime (37) **lasso** (64) lauro (30) lieto (24) lingua (29) **loco** (31) **lor** (66)
luce (29) **lume** (60) m'a (30) m'e (32) **madonna** (33) **mal** (59) **man** (52)
mano (21) **mar** (31) **meco** (32) memoria (18) **men** (36) **mente** (44) miglior (18)
mille (45) misero (17) molt'anni (18) morir (18) mortal (32) **morte** (138)
morto (18) nacque (16) **natura** (34) nebbia (19) nemica (22) neve (24) nodo (21) **noi** (36)
nome (24) **notte** (43) notti (21) nova (16) nove (19) novo (21) **occhi** (236)
omai (42) ombra (23) **ond'io** (59) **onde** (130) **or** (254) **ov'io** (23)
ove (106) **pace** (37) **par** (49) parlar (20) **parole** (54) parti (17) **passo** (32)

paura (26) **pena** (30) **penser** (45) **pensier** (59) petto (19) **piacer** (32)
piangendo (16) **pianger** (28) piango (17) **pianto** (47) pie (21) **pien** (32)
pieta (50) pietate (22) poggi (17) poria (17) **porto** (38) posso (23) **pregio** (17)
prego (19) **presso** (27) punto (19) **pur** (144) qua (29) **qual** (153)
quand'io (16) quei (18) quelle (18) ragion (20) rami (22) regno (16) **rime** (37) riposo (18)
riso (17) **riva** (29) **s'i** (29) s'io (22) sai (18) salute (16) sasso (17) sciolta (16) **seco** (32)
sento (28) sera (16) sereno (18) **signor** (33) **so** (52) **soave** (30) **soavi** (25)
sol (169) **sola** (46) **sole** (82) sommo (16) **son** (160) **sonno** (19)
sospir (30) **sospiri** (40) speme (22) spento (16) **speranza** (37) **spero** (25)
spesso (31) spirito (22) stanco (22) star (19) stella (25) **stelle** (35) stessa (18) **stile** (27)
subito (18) suol (16) **tal** (96) **talor** (32) **tanta** (32) tante (23) tanti (16) **temo** (18)
terra (91) tolto (16) **tosto** (24) **trovo** (25) vago (18) vede (25) **veder** (41) **vedi** (20)
veggio (65) velo (24) venir (16) venti (16) **vento** (27) **ver** (33) **verde** (39)
vergine (20) vergogna (17) **vero** (27) versi (18) **vertu** (29) **vertute** (19) vide (26) **vidi** (42)
vien (18) **viso** (77) **vista** (68) **viva** (35) **viver** (42) **vivo** (48) **vo** (48) **voce** (21)
voglia (23) voler (18) volse (17) **volte** (32) **volto** (36) vorrei (19)