

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Ивана Е. Скендеровић

**ОДЈЕЦИ ПЕТРАРКИЗМА У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ**

Докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Ivana E. Skenderović

**ECHOES OF PETRARCHISM IN
SERBIAN LITERATURE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Ивана Е. Скендеровић

**ЭХО ПЕТРАРКИЗМА В СЕРБСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ**

Докторская диссертация

Белград, 2018

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор:

Др Мирка Зоговић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

1. Др Снежана Милинковић, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
2. Др Никола Грдинић, редовни професор, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

Датум одбране: _____

ОДЈЕЦИ ПЕТРАРКИЗМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

РЕЗИМЕ

С правом се може казати да је значај петраркизма за целокупну европску књижевност изузетно велики. Стога овај рад покушава да установи које су импликације једног овако важног песничког феномена на српску поезију, која у доба највећег замаха петраркизма није била отворена за утицаје европске књижевности, али почев од 18. века покушава то да надомести.

Одједи петраркизма могу се посматрати кроз три модалитета: посредни и непосредни утицаји Петрарке и петраркиста на стваралаштво српских песника, реминисценције на „Канцонијер“ и петраркистичку лирику, превођење „Канцонијера“. Сви аутори који на било који начин опонашају Петрарку или поезију петраркиста део су једног интертекстуалног дијалога са традицијом, у чијем средишту се налази „Канцонијер“.

Као најзначајнији песници српске књижевности, у овом контексту, издвајају се Јован Дошенић и Јован Пачић. Оба песника отворено су били наклоњени италијанској поезији, од које су радо позајмљивали мотиве, теме и стилска средства. И један и други песник у својим збиркама испољавају велики број петраркистичких елемената. То су најпре љубав као централна тема, начин заљубљивања, патња због неузвраћене љубави, окрутна драга (али увек описана устаљеним репертоаром мотива), подвојена осећања лирског субјекта, тема умрле драге на крају збирке. Стилска средства којима се служе песници (антитезе, наутичка метафора, устаљен систем епитета) такође припадају петраркистичком репертоару. Иако су евидентно наклоњени овој традицији, код поменутих песника уочава се низ особености. У више наврата очито је повезивање петраркистичких елемената са одликама њима савремених књижевних тенденција, као и са одликама српске народне лирике. Поред ова два плодна песника, одједи петраркизма јављају се спорадично и код других лиричара, посебно оних који су у то доба били везани за Трст и италијанску културу. Утицаји петраркистичког

наслеђа јављају се као појединачни мотиви и теме, које песници уклапају у сопствена дела, како током 18. века, тако и каснијем периоду.

Један од важних феномена петраркизма чине преводи „Канцонијера“ који су на нашим просторима прилично оскудни, и који, као такви, онемогућавају српском читаоцу потпуну спознају ове збирке. У овом раду анализирани су поједини преводи најважнијих текстова, као и начин на који ти преводи утичу на рецепцију Петраркине поезије у српској књижевности.

Дâ се закључити да одјека петраркизма у српској књижевности има, да се они манифестују као низ преузетих мотива и тема, уклопљених у тада актуелне књижевне токове. Неки од тих елеманта стижу до српских песника директно, кроз читање „Канцонијера“, неки посредно, путем текстова других петраркиста, или пак као резултат утицаја једног текстуалног универзума који чине Петраркина збирка и сви остали текстови настали под њеним утицајем. На тај начин се поезија наших песника придружује традицији, која се једним значајним делом темељи на Петраркиној лирици, а која представља заједнички атрибут целог једног стваралачког опуса.

Кључне речи: Петрарка, петраркизам, „Канцонијер“, српска књижевност, превођење, рецепција, интертекстуалност.

Научна област: друштвено-хуманистичке науке, филологија

Ужа научна област: наука о књижевности

УДК број:

ECHOES OF PETRARCHISM IN SERBIAN LITERATURE

SUMMARY

The mark that Petrarchism has left on the entire European literature is significant. Therefore, this paper attempts to establish the implications of this important poetic phenomenon in the Serbian literature, which in the greatest period of Petrarchism was not open to the influence of the European cultural scene, and tries to compensate it later.

Echoes of Petrarchism can be viewed through three modalities: direct and indirect impacts of Petrarch and Petrarchan poets on our authors; the reminiscences of the "Canzoniere" and Petrarchism poetry; translations of "Canzoniere" in Serbian language. All the authors that in any way imitate Petrarch's poetry became part of an intertextual dialogue with the tradition, which has the "Canzoniere" in its center.

Jovan Došenović and Jovan Pačić stand out as the most important poets of the Serbian literature in the context of echoes of Petrarchism. Both poets were inclined to the Italian poetry, from which they gladly borrowed motives, themes and stylistic solutions. Both poets use a significant number of elements of Petrarchism in their songbooks: love as a central theme, the way of falling in love, love suffering, cruel beloved lady (but still described by the established repertoire of motives), split feelings inside the poet's soul, the death of the loved one at the end. Stylistic figures used by the poets (antithesis, nautical metaphors, established system of epithets) also belong to Petrarchan tradition. Although it is evident that these poets consider the tradition of "Canzoniere", their poetry is also defined by their own characteristics. On several occasions, we can see the connection of Petrarchan elements with characteristics of Serbian poetry, especially the folk literature. In addition to these two prolific poets, echoes of Petrarchism occur sporadically in other poets, who at that time were bound to Trieste and Italian culture. These echoes occur as individual motives and themes that poets fit into their original work.

As an important phenomenon of Petrarchism we have to mention translations of "Canzoniere", which are extremely poor in Serbian literature, preventing true reception of the Petrarch's songbook by a Serbian reader. This paper provides an analysis of specific, important translations, as well as the way they affect the reception of Petrarch in the Serbian literature.

It can be concluded that echoes of Petrarchism in the Serbian literature are present as a series of motives and themes, embedded in the Serbian literary trends. Some of these reach Serbian poets directly, by reading "Canzoniere", some indirectly, through other Petrarchists; yet, they all survive in poetry as a part of the tradition, based partly on Petrarch's poetry.

Key words: Petrarch, Petrarchism, "Canzoniere", Serbian literature, translations, reception, intertextuality.

Scientific field: Social Sciences and Humanities, Philology

Scientific subfield: Literature Studies

UDK number:

САДРЖАЈ:

1. УВОД	1
2. ПЕТРАРКИСТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	11
2.1. Друштвено-културни амбијент српске књижевности и петраркистичке тежње	11
2.2. Књижевни правци у српској књижевности 18. века.....	14
3. УТИЦАЈИ „КАНЦОНИЈЕРА“ НА СРПСКЕ ПЕСНИКЕ	15
3.1. Јован Дошенивић	15
3.1.1. „Предисловије о пјеснотворству“	18
3.1.2. „Анакреонтике“	20
3.1.3. Описи госпе	32
3.1.4. Песме са дводелном структуром	39
3.1.5. Дошенивићев „канцонијер“	45
3.2. Јован Пачић.....	47
3.2.1. Пачићев „канцонијер“	51
3.2.2. Пачићеви препеви	95
3.2.3. Стил у Пачићевој поезији.....	103
3.2.4. „И ђаче ће видети да је Пачић петраркист“	115
3.3. Одједи петраркизма у поезији других песника „тршћанске песничке школе“	117
4. ОДЈЕЦИ ПЕТРАРКИЗМА У СРПСКОМ РОМАНТИЗМУ	121
5. ПРЕВОДИ И ПРЕВОДИОЦИ „КАНЦОНИЈЕРА“	128
5.1. Превођење као форма петраркизма.....	128
5.2. Анализа превода	131
5.2.1. Неколико превода Ивана В. Лалића	131
5.2.2. Неколико превода Стевана Раичковића.....	140
5.2.3. Неколико превода Љубомира Симовића.....	145
5.3. Поезија и преводи песника-преводиоца	149
5.4. Још неколико промишљања о преводачкој делатности	157
6. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА О ОДЈЕЦИМА ПЕТРАРКИЗМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	159
6.1. Како се манифестовао петраркизам у српској књижевности?	159
6.2. Одједи петраркизма у српској књижевности и рецепција Петрарке.....	163
7. ЗАКЉУЧАК	166
8. ЛИТЕРАТУРА	167

1. УВОД

1.1. Франческо Петрарка¹ је као песник² извршио знатан утицај на књижевности широм Европе.³ Тај утицај обликовао је лирско стваралаштво многих европских књижевника. Када се говори о Петраркином наслеђу, првенствено се мисли на утицај којим је његов „Канцонијер“ (*Canzoniere*) одредио будућност љубавне лирике у европској књижевности. Размере и дубина утицаја Петраркине збирке најочитије се огледају у петраркизму, а затим, суштински, и у антипетраркизму.

¹ Франческо Петрарка (*Francesco Petrarca*) обележио је италијански касни средњи век и најавио хуманистичку епоху. Рођен је на самом почетку 14. stoleћа, те његова поезија наставља традицију италијанских, а самим тим и још ранијих, провансалских претходника. Иако је суштински Фирентинац, Петрарка је рођен у граду Арецу, у Тоскани, јер му је отац био прогнан из Фиренце две године пре његовог рођења. После кратког боравка и Инчизи и Пизи, породица се сели у Карпетрас, у близини Авињона, где се тада налазио папски двор, о чему ће Петрарка писати у својим делима. Иако у Монпељеу и Болоњи студира права, оно што је истински привлачило његов ерудитски дух био је позив књижевника и проучавање античких списа. Године 1330. приступа свештеничком реду, што му омогућава економску сигурност и слободу да се бави филолошким радом, да пише и путује. Открива античке текстове и посвећује се свом књижевном раду. Петрарка 1340. године истовремено добија позив из Париза и Рима, где су желели да га крунишу песничким ловоровим венцем. Петрарка бира Рим и том приликом чита делове „Африке“ (*Africa*), епа на латинском језику, након чега га је, као врховног песника, крунисао врховни монарх, напуљски краљ Роберт Анжујски, 1341. године. Титула *privilegium lauree* даје Петрарки право да предаје. У међувремену пише „Канцонијер“. У наредним, иако је боравио махом у Валкјузи, Петрарка доста путује и једно време проводи у Напуљу, Парми, Милану и Венецији. Песник 1359. године се опет обрео у Милану, где га посећује Бокачо, са којим до краја живота наставља пријатељство и интензивну преписку. Петрарка интензивно пише, често путује, али доста времена проводи у месту Аркуа, где је 1374. умро и где је, по својој жељи, сахрањен.

² Петрарка је био прави ерудита, по узору на античке писце (в. G. Zak, *Petrarch's Humanism and the care of the Self*), широких интересовања. У њему је непрестано горела жеља за знањем, као и ентузијазам и дивљење према античким ствараоцима и њиховим делима (Finzi 148). Премда је већину својих дела написао на латинском језику, за њега је народни језик (*volgare*) био подједнако важан, будући да на њему пише свој „Канцонијер“, који уређује током читавог живота (Уп. М. Feo, *Francesco Petrarca*). Једно од Петраркиних дела које ваља поменути јесте *Secretum* или, под пуним називом, *De secreto conflictu curarum mearum*, које представља својеврсни аутокоментар „Канцонијера“. Овај текст инспирисан је „Исповестима“ Светог Августина, који је Петраркин саговорник у три дијалога. Под утицајем античких узора, Петрарка пише епистоле (*Familiares, Seniles, Sine nomine, Variae, Epistole metriche*), које се могу сматрати и „кључем за интерпретацију *Канцонијера*“ (Belloni 28). Епистоле су својевремено биле драгоцене за тумаче, који су полазећи од њих разматрали Петраркин живот и његово песништво (Више о томе в. E.H. Wilkins, *Petrarch's correspondence*). Међу ученим делима налазе се филозофско-књижевни трактати, као и списи о различитим темама, а песник се бави и једном врстом енциклопедијског рада, типичног за средњи век (нека од најзначајнијих дела: *De viris illustribus, Rerum memorandarum libri, De sui ipsius et multorum ignorantia, De otio religioso, De vita solitaria*). Ови текстови написани су на латинском језику, док на италијанском, поред „Канцонијера“, пише и дело *Trionfi*, алегоријску поему у терцинама, метрички по угледу на Дантеову „Божанствену комедију“.

³ Уп. J.B. Trapp, *Studies of Petrarch and his influence*.

Међутим, и у каснијим епохама одједи овог дела учвајају се у поезји многих песника, који су у своја дела уткали специфични сензибилитет петраркистичке поезије.

Књижевно-културни феномен петраркизма⁴ проширио се готово читавом Европом. Петраркизам се, различитим интензитетом и у различитим

⁴ Након Петраркине смрти и свеприсутности „Канцонијера“ (а поготово је појава штампе омогућила ширење Петраркиних стихова, те се током 16. века појављују најразличитија издања, илустрована, са коментарима, збирке изабраних песма, целовита издања), он постаје више од популарне збирке љубавне поезије (више о значају штампарије в. *Brian Richardson, Print culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600.*). Петраркизам је подразумевао интерпретацију, читање, имитацију и поновно коришћење стихова и читавих песама из „Канцонијера“ (Vecchi Galli 2003a, 167). Читати „Канцонијер“, преводити га, препевати, писати као Петрарка, значило је бити петраркиста. Петраркина поезија постаје предложак, *exemplum*, који ће бројни песници у наредним вековима користити за сопствено стварање (в. G. Belloni, *Commenti petrarcheschi*; G. Billanovich, *Gli inizi della fortuna di Francesco Petrarca*; C. Dionisotti, *Fortuna del Petrarca nel Quattrocento*).

Условно речено, у развоју петраркизма разликују се две фазе: прва, названа хибридном (*ibrida*), подразумева преузимање само одређених мотива, слика и стилских средстава из „Канцонијера“. Међу прве петраркисте у Италији убрајају се Анђело Полицијано (*Angelo Poliziano*), Лоренцо Медичи (*Lorenzo Medici*), Матео Марија Бојардо (*Matteo Maria Boiardo*), Серафино Аквилано (*Serafino Aquilano*), Антонио Тебалди (*Antonio Tebaldi*). Друга фаза, такозвана *ortodossa*, превазилази поезију и подразумева живот по угледу на Петраркин. Не само да су петраркисти користили теме из „Канцонијера“, већ је и стил истоветан Петраркином. Петраркисти копирају из „Канцонијера“ читав систем мотива, језичке структуре, стил. Користе исти репертоар израза и слика описујући неузвраћену љубав, госпоњу лепоту, патњу песника. Петрарка постаје *auctoritas*. У својој другој фази у Италији петраркизам је дао неке од најзначајнијих имена ренесансне књижевности: Пјетро Бембо (*Pietro Bembo*), Бернардо Тасо (*Bernardo Tasso*), Галеацо ди Тарсиа (*Galeazzo di Tarsia*), Бернардино Рота (*Bernardino Rota*), Луиђи Тансило (*Luigi Tansillo*), Ђовани дела Каза (*Giovanni della Casa*), Јакопо Санацаро (*Jacopo Sannazaro*). Овај литерарни феномен дао је и многе жене песникиње (в. М.В. Moore, *Women Sonneteers and Petrarchism*), познате по својим канцонијерима: Виторија Колона (*Vittoria Colonna*), Гаспара Стампа (*Gaspara Stampa*), Изабела ди Мора (*Isabella di Morra*), Вероника Гамбара (*Veronica Gambara*). У ову фазу петраркизма у потпуности се уклапа теорија савршеног модела, која је проистекла из велике филолошке расправе око књижевних узора. Ова расправа је у два наврата досезала свој врхунац. Први пут крајем 15. века, када се Анђело Полицијано, који залаже за читање многих аутора, свеобухватно образовање и много вежби, супротставља Паолу Кортезу (*Paolo Cortese*), који заступа модел једног литерарног узора. Неколико деценија касније (1512-1513) ова полемика поново ескалира. Са једне стране налази се Пико дела Мирандола (*Pico della Mirandola*) који подражавање дозвољава једино и само ако се од различитих модела понекад узима тек понеки елемент и то уколико писац има жељу да свој узор превазиђе. Опонент у овој расправи био је петраркиста Пјетро Бембо који је сматрао да ваља изабрати један узор, најбољи, и подражавати само њега. За поезију на италијанском језику тај узор био је управо Петрарка (још о ове две велике расправе в. *Amadeo Quondam, Rinascimento e classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, стр. 97-116).

периодима, јавља у безмало свим европским књижевностима.⁵ Почев од краја 14. века, током целог 15. и прве половине 16. века, петраркизам постаје доминантан најпре у Италији, а затим и шире.⁶ Овај књижевни покрет не заобилази ни Француску, Шпанију, Португалију, Енглеску, Немачку, Пољску, Дубровник. Петраркисти у највећој мери подражавају лирска обележја Петраркине лирике, али и суштинску песничку мисао.⁷

Међутим, књижевности јужнословенског говорног подручја и Балканског полуострва делимично остају ван домашја петраркизма. Чини се да је он дотакао само пределе географски блиске Италији. Када је реч о петраркизму на овим просторима, превасходно се мисли на дубровачку књижевност.⁸

1.2. Српска књижевност, барем се тако на први поглед чини, била је у потпуности лишена утицаја петраркистичке поезије. Будући да су српске историјско-друштвене прилике од 14. до 16. века (када је петраркизам био свеприсутан у Европи), услед политичких, економских и културолошких околности, биле специфичне и да су условиле неговање једне другачије

⁵ Опширније о петраркизму в. L.Chines, F. Calisti, R. Giagliucci (eds.), *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*; M. Perloran, *Alcune osservazioni preliminari sul tema del petrarchismo*; A. Afribo, *Petrarca e petrarchismo*; A. Meozzi, *Petrarchismo europeo nel sec. XVI*; M. Guglielminetti, *Petrarca e il petrarchismo*; L. Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*; G. Martellotti, *Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco*. О петраркизму и антипетраркизму још почетком 20. века пише и A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*.

⁶ Веки Гали сматра да је петраркизам временом попримио форму потпуне и скоро догматске превласти, како у италијанској поезји, тако и у читавој Европи (2003b, 356).

Више о европском петраркизму в. K.W. Hempfer, *Per una definizione del petrarchismo*; E.H. Wilknis, *A General Survey Of Renaissance Petrarchism*.

⁷ „Канционијер“ је, међутим, значајан и за утемељење италијанског књижевног језика, што потврђује Пјетро Бембо у делу *Prose della volgar lingua* из 1525. године, где је језик Петраркине збирке узет као модел лирског стваралаштва на народном, италијанском језику. Ова чињеница је касније погодвала почетку развоја уметничке књижевности на народним језицима широм Европе.

⁸ „Од првих својих познатих нам почетка, на крају 15. ст., дубровачка умјетничка лирика у знаку је петраркизма“ (Петровић 2003, 59). Најстарији извор петраркистичке лирике у дубровачкој књижевности представља зборник Дубровчанина Никше Рањине, у коме је успео, почев од 1507. године, да сакупи више од 800 песама. Најплоднији аутори у овом зборнику, поред бројних анонимних песника, јесу Шишко Менчетић, Џоро Држић, Марин Кристичевић, Мавро Ветрановић, Андрија Чубрановић. Многи песници дубровачке књижевности били су у сталном и интензивном контакту са италијанском лириком, што због географског положаја, што због тесних културних веза.

књижевности⁹, може се претпоставити да су потенцијални утицаји петраркизма били присутни махом код песника који су били повезани са тадашњим иностраним културним центрима, путем којих су могли доћи у контакт са европским књижевностима.

Иницијални подстицај за размишљање на тему петраркизма у српкој књижевности дао је текст Светозара Петровића у коме Јована Пачића дефинише као петраркисту, што нас ипак наводи на размишљање о присуству петраркистичких тежњи код наших песника. Идентификовање Пачића као петраркисте првенстено указује на временски оквир и контекст у којем се може трагати за утицајима или – одјецима петраркизма. Полазна тачка јесте крај 17. и почетак 18. века, када се суштински јавља и уметничка лирика у српској књижевности. У том контексту већ сада морамо указати на значај поменутог песника, Јована Пачића, и његовог имењака, Јована Дошеновића, као главних актера овог истраживања.

Иако петраркистичке тенденције и утицаји петраркизма не изостају у потпуности у српској књижевности, може се претпоставити да одјечи „Канцонијера“ у нашој поезији, толико векова након настанка збирке и у једној другачијој књижевној атмосфери, неће у потпуности одговарати описима европског петраркизма.

Оно што повезује српске песнике, код којих можемо очекивати да затекнемо елементе петраркизма, са Петраркином збирком јесу преузете слике, мотиви и

⁹ За српски средњи век типична је црквена и религиозна књижевност, да би се од 14. века постепено секуларизовала, иако се махом и даље пишу житија, биографије, похвале. Након пада под турску власт „оригинално књижевно стварање било је у великом опадању“ (Деретић 1990, 20), опстају највише хронике, летописи, родослови и хронографи. Упоредо са уметничком, развоја се и усмено народно стваралаштво. „Усмено стваралаштво српског народа јесте књижевност за себе, народна књижевност, како се обично назива, која стоји напоредо с друга два основна вида српске књижевности, средњовековном или старом и новом литературом. У временима када је српски народ, услед губитка независности и пада у турско ропство био одсечен од осталог света и искључен из европских културних кретања, она је преузела на себе и многе функције писане речи и уметничке књижевности“ (Деретић 1990, 23). Прави преображај српске књижевности почиње с Доситејом Обрадовићем.

прикази емоција из „Канцонијера“, које ће они инкорпорирати у актуелне литерарне тенденције и оригинално стваралаштво. Може се, у том случају, поставити питање колико је заправо присуство Петраркиног текста у овим новим, петраркистички обојеним, текстовима. Очито је да се, толико временски далеко од Петрарке и у другачијем културном контексту, неће радити о подражавању у античком смислу, опонашању модела, а затим и такмичењу са њим, како је то био случај у најснажнијим фазама петраркизма. Овде говоримо о дијалогу са једном традицијом у чијем средишту стоји „Канцонијер“ као прототекст.¹⁰ Иако основни и први, „Канцонијер“ није и једини предложак за стварање петраркистичке поезије. Сви текстови петраркиста, за које се ипак може претпоставити да су овако касно (у 17. и 18. веку) били доступни нашим песницима, имају значајну улогу у стварању једног литерарног оквира у који су сливене све варијанте петраркистичке лирике.¹¹ Управо због тога не можемо очекивати да ће увек „Расути стихови“ (*Rime sparse*) бити директни модел, али свакако да од њега можемо пратити стваралачку нит и управо ту пронаћи почетну идеју. Сви текстови, од „Канцонијера“ па надаље, који су писани на трагу италијанске збирке (варијанте, имитације, адаптације, преводи) чине један инфратекст, који ће бити референтна тачка приликом анализирања петраркистичких одлика српке поезије.

Ослањајући се на знања о другим књижевностима које су биле под јаким утицајем петраркизма, морамо се запитати у ком то облику је српка књижевност била кадра да прими петраркистичке тенденције. У сваком случају, неопходно је да се овде осврнемо на нама најближу петраркистичку књижевност – дубровачки петраркизам. Иако знамо да петраркизам јесте подразумевао многа општа места, скоро па скуп утврђених правила, која су

¹⁰ Детаљније о интертекстуалној теорији уп. М. Јуван, *Интертекстуалност*; Р. Лахман, *Интертекстуалност: покушаји дефинисања појма. О почецима интертекстуалне теорије* в. Ј. Kristeva, *Semeiotiké: recherches pour une sémanalyse* и *La Révolution Du Langage Poétique*, као и R. Barthes, *De l'oeuvre au texte*.

¹¹ О односу између текстова и међусобном утицају в. Н. Bloom, *A map of misreading*.

песници дословце пратили, ипак је било могуће одржати у њима тенденције домаће књижевности. Осврт на песме дубровачких петраркиста из „Рањиновог зборника“ сведочи о упливу елемената народне књижевности.¹² Иако се неоспорно ради о поезији петраркистичке провенијенције, она је ипак особена по много чему: специфичној лексици, избору стиха, поређењима. Петраркистички елементи користе се по потреби, модификовани, карактеристични и за епоху и за подручје. Само једна егземпларна илустрација односа петраркизма и народне традиције јесу „сличности између Луцићевог описа госпође и слике идеалне лепоте народног певача“ (Петровић 2008, 73). Поред тога, веома уочљиво, а нимало специфично за петраркизам у другим књижевностима, јесте изостанак сонета (Петровић 2008, 255). Поврх тога, италијанске песме се преводе, адаптирају се и инкорпорирају у нове текстове.¹³ Управо се у овим прерадама осећа јасан уплив народног стваралаштва и модификовање Петраркине поезије, коју су тадашњи песници вешто уградили у структуру својих уметничких творевина. То јесте одлика петраркизма у свим европским књижевностима, где се, упркос истом прототексту, петраркисти

¹² Када се говори о народној књижевности мисли се на усмено стваралаштво, које књижевна историја дели на народну прозу и народну поезију. Поезија, која је у овом контексту за нас најзначајнија, дели се на лирске, епске и лирско-епске песме (према Деретићу). Једна од многобројних врста лирских песма јесу свакако љубавне песме.

¹³ Као пример може послужити песма дубровачког песника Шишка Менчетића. Реч је о песми „Блажени час и хип“ (песма 262 у првом делу Рањиновог зборника), која већ од наслова асоцира на Петраркин 61. сонет. У овој песми, која у Дубровчаниновој верзији има 16 стихова, делом представља превод или, боље речено препев, италијанског сонета, а делом оригиналне стихове. Сваки други од 16 стихова почење речју „блажени“, након чега Менчетић набраја мотиве из Петраркине песме (иако не све, нити оним редом којим то чини италијански песник): *час и хип, миста, дни, нићи, годишта, час и вриме, име, болезни, јад и вај, вапин'је, трпин'је, трак од узе љувене, љепост, младос*. Упркос изменама које уводи Менчетић, италијански катрени и терцет могу се пратити кроз целу песму. Највећа промена, заправо, у односу на изворни текст, уочава се у последња два стиха. Док последња Петраркина строфа благосиља госпу и песништво које је слави, као и песникову неподељену наклоност, код Менчетића се последњи двостих толико одваја, да читаву песму боји другачијим тоном: „Блажена љепост тва, блажена тва младос, / покли се мени сва дарова за радос.“ Ови стихови, препуни сензуалности и наговештаја телесности, мењају читаву концепцију Петраркине песме: Манчетићева поставка се не заснива на љубави као надахнућу и слављењу госпе (као што је случај у италијанској песми), већ на личној радости песника, изазваној врлинама (духовним, али и физичким) описане жене, која у овом контексту не наликује на Лауру.

међусобно разликују по карактеристикама традиције којој припадају.¹⁴ Модели, какав је био и „Канцонијер“, су „све до дубоко и 19. столеће више или мање слободно преводили, настављали, допуњавали, прерађивали, с њим полемисали, травестирали и пародирали“ (Јувен 19).

Стога, ослањајући се на ове чињенице, намеће се претпоставка да ће и у текстовима српских песника ситуација, ако не иста, бити барем слична, да ће италијански предложак бити навелико модификован, имитован, цитиран, адаптиран и вариран. Ипак, другачији контекст, особена и другачија употреба мотива, тема, слика и фигура не одриче припадање универзуму петраркистичке поезије, већ напротив, сведочи о јаком интертекстуалном дијалогу који се одвија на релацији „Канцонијер“ – петраркистичка поезија – српска књижевност.¹⁵

Не може се очекивати да ће одједи петраркизма у српској књижевности бити увек и на први мах прочитати. Осим Пачића и Дошеновића, који представљају најјаче упориште Петраркине поезије у српској књижевности, сматрамо да се могу пронаћи петраркистички елементи у поезији многих њихових савременика, али и стваралаца каснијих епоха. Ти елементи, као што је и било речи, некада ће

¹⁴ Еклатантан пример инкорпорирања петраркизма у тенденције народне поезије представља песма „Јур ни једна на свит вила“ Ханибала Луцића. У овој песми од 10 октава, написаних у осмерцима, прочит је јак петраркистички утицај. Описи женске лепоте системом набрајања, препуних епитета и метафора читавају јаку спону са Петраркином поезијом. Дескрипција се не мења много од традиционалног италијанског описа: песник строфу по строфу описује ведро чело, златну косу, танке чарне обрве над чарним очима, лице, румена уста, зубе налик на бисере, грло, бели и танки врат, бела прса, прсте. Ипак, упркос јасним петраркистичким одликама, није тешко уочити и описе карактеристичне за народну поезију. Не само да централна личност песме, вила, упућује на усмену лирику, већ и описи асоцирају на девојку из народне песме са „чарним“ обрвама и очима, грудима попут „снига и млика“ и белим грлом. Овом тону народне поезије доприносе у деминутиви (косица, зубићи), али и брзи ритам осмераца. Поврх тога, свака октава је на веома карактеристичан начин затворена понављањем прва два стиха из строфе, само обрнутим редоследом. Све то оставља утисак необичне мешавине петраркизма и фолклора, при чему се јасно осећају и уочавају елементи и једне и друге струје.

¹⁵ Као добра илустрација интертекстуалног дијалога може послужити пример који наводи Сегре, Леопардијева канцона *All'Italia* и Петраркина *Italia mia*: идентична природа апострофе, персонификација Италије, пропадање, садашње стање насупрот античке славе. И поред свих тих сличности, Леопардијева канцона је „заправо веома другачија и по инспирацији“ (Segre 89), али се ипак посматра као дијалог са Петрарком. Новине, разлике, другачији контекст, мотивација и намера писца не одричу везу са претходником.

бити јасна алузија на „Канционијер“, чак цитат, док ће у другим приликама бити топоси преузети из традиционалног репертоара слика и мотива. Оно што ваља препознати у њима јесте прототекст и докучити однос који се остварује на релацији изворник – парафраза, односно модел – варијанта модела.

1.3. Како би се до краја спознала судбина Петраркиног капиталог дела у српској књижевности, као и специфични отисак петраркистичке лирике, што нам и јесте намера, ваља обратити пажњу на још један, изнимно важан аспект књижевног контекста – превођење. Као што је већ познато, преводи „Канционијера“ на српски језик прилично су недостатни. Међутим, значајан је и податак да су многи преводиоци били управо песници. Ако се узме у обзир мали број преводилаца, морамо се запитати да ли је онда „Канционијер“ на неки начин посебно значајан за песнике-преводиоце, а посебно да ли је у било каквој вези са њиховим оригиналним стваралаштвом. Намеће се претпоставка да ће се ипак, барем код неких, пронаћи значајнији утицаји „Расутих рима“, те да ће они бити својеврсни настављачи петраркистичких тенденција у српској књижевности.

У разматрање о одјецима петраркизма у српској књижевности природно се намеће и питање рецепције Петраркине лирике. Значајно је испитати како је Петраркина лирика представљена у српској књижевности, али и какав је хоризонт очекивања¹⁶ наших читалаца. Познајући књижевне прилике, а узимајући у обзир варијанте „Канционијера“ на српском језику, може се наслутити да је реч о, у односу на оригинал, неверодостојној представи италијанске збирке. Овакав закључак намеће се на основу броја превода, али и начина превођења. Наша је претпоставка да „Канционијер“ Франческа Петрарке у српској књижевности не представља много више од збирке љубавне поезије, а да се рецепција овог италијанског песника задржава управо на љубавној лирици. Природно, рецепција текста нераскидиво је повезана са његовом

¹⁶ Уп. Х.Р.Јаус, Естетика рецепције.

доступношћу, у којем Петрарка као „узорни аутор“¹⁷ даје сигнале и назнаке читаоцу, водећи га кроз дело.¹⁸ Зато ћемо покушати да докучимо колико се преводи разликују од оригинала, какве се промене дешавају у процесу превођења, шта их покреће, али и какав је коначан исход текста у долазном језику.

1.4. Одједи петраркизма у српској књижевности, као што је већ наведено, могу се пратити и тумачити са више аспеката. Први и најзначајнији односи се на петраркистичку лирику или, у контексту српске књижевности, боље је рећи – лирику с петраркистичким обележјима. Сматрамо да се оваква поезија може пронаћи првенствено код песника класицизма, који су живели и стварали у тесној вези са српском заједницом у Трсту (на првом месту то су Јован Пачић и Јован Дошеновић, али не само). Може се претпоставити да ће песници користити италијански текст као полазиште, а не као модел потпуног

¹⁷ Уп. У. Еко, Шест шетњи кроз наративну шуму.

¹⁸ *Rerum vulgarium fragmenta*, као што је познато, јесте збирка особене структуре, састављена од 366 песама, подељених у две основне целине (*In vita di madonna Laura* и, од 264. песме, *In morte di madonna Laura*). Први пут је један песник уредио своје песме у јединствену збирку и то у чак девет редакција (више о варијантама и историји „Канцонијера“ в. *Cesare Segre, Le varianti e la storia. Il 'Canzoniere' di Francesco Petrarca*). Збирка се састоји од 317 сонета, 29 канциона, 9 сестина, 7 балата и 4 мадригала. Структура збирке уоквирена је овим симболичним бројем песама, али унутар ње налази се промишљена и дуго дотеривана и дорађивана целина. „Канцонијер“ се одликује бројним микроцелинама. На самом почетку збирке налази се пет уводних сонета, који чине једну врсту пролога, написаног у складу са реторичким правилима (први сонет представља *exordium*, док микроцелина од другог до петог сонета представља *initium narrationis*). Редослед песама није и хронолошки след догађаја, али се унутар збирке остварује „хронологија приче“. Из бројних редакција – а постоји и аутограф у Ватиканској библиотеци као доказ тога – види се да је песник мењао места песамама, стиховима, па чак и речима. Самостално уређивање збирке на овај начин јесте велика новина у то доба (пре Петрарке, Данте сам уређује свој „Нови живот“. *Vita nova*, за разлику од „Канцонијера“ писана је у прозиметру /*prosimetrum, prosimetro*/, који представља комбинацију прозе и стиха). Посматрајући целокупну структуру збирке очито је да постоји једна линија која се може пратити од самог почетка. Песник започиње збирку љубављу према госпи, што је основна тема „Канцонијера“. Како почетак обележава госпа, тако је крај посвећен Госпи. Љубав према Лаури с почетка претвара се у молитву Богородици с краја дела. Иако у „Канцонијеру“ постоји и *poesia civile*, као и сонети посвећени проблему папства у то доба (*sonetti avignonesi*, у којима Петрарка на ироничан начин критикује тадашње стање у цркви), фокус читаве збирке јесте на љубавној лирици. Традиционални елементи описа госпе, подвојеност осећања лирског субјекта, двоструко несрећна љубав (неузвраћена и грешна), јединствени стил, фигуре и избор лексике доследни су од почетка до краја збирке, што утиче на њену специфичну структуру, али и на разумевање песама у њој, које само тако, као целина, добијају право значење.

подражавања. Да се наслутити да ће се утицаји текста какав је „Канцонијер“ уочити и код песника наредне епохе, односно романтизма. Циљ је да се покаже да су одређени сегменти Петраркине збирке постали део песничког репертоара, готово саставни љубавне лирике било ког доба, иако их и песници сами и читаоци не перципирају увек тако, али се веома лако може, ако се жели, идентификовати „Канцонијер“ као изворник. Други аспект одјека петраркизма у српској књижевности односи се на целокупну рецепцију Петраркиног дела, што директно зависи, како од наших песника-подражавалаца (чија дела наликују петраркистичком садржају и изразу), тако и од превода „Расутих стихова“ на српски језик.

Циљ овог истраживања јесте да се докучи каква је судбина Петрарке, односно његовог „Канцонијера“, у српској књижевности, као и његов утицај на нашу љубавну лирику. Жели се показати кроз које све модалитете се овај текст манифестује, како се мења, чиме су те промене условљене, али и да ли су Петраркин „Канцонијер“ и петраркистичка лирика приступи у српској књижевности више него што се то на први мах чини.

2. ПЕТРАРКИСТИЧКЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

2. 1. Друштвено-културни амбијент српске књижевности и петраркистичке тежње

Европски петраркизам, као што је већ речено, у највећој мери обухвата период 15. и 16. века, када су српске земаље биле оптерећене специфичним историјским околностима. То је било доба, а тако ће бити и вековима касније, када је култура била у другом или трећем плану, доба ратова и друштвено-политичких превирања. Изолованост од остатка Европе онемогућила је утицаје тадашње ренесансне културе, а самим тим и све оне утицаје петраркизма који су у околним земљама били присутни.

Културно буђење српске књижевности везује се првенствено за крај 17. и почетак 18. века.¹⁹ Након тога, од 18. века, када просвећеност постаје полако део српске културе, петраркистичке тенденције се појављују у уметничком стваралаштву. Стиче се утисак да је српска књижевност покушала да надокнади све оно што је силом прилика пропустила, те се тако утицаји европских праваца, иако ослабљени и модификовани, јављају са закашњењем и то често помешани са тада актуелним уметничким правцима. Овај историјски период српске културе везан је за многе европске градове. Венеција, Падова, Трст, Беч и Лајпциг били су европски културни центри у којима су тада учени Срби нашли себи прибежиште, материјални и интелектуални подстрек за рад, као и, изузетно значајну, могућност штампања књига. Као што се из наведеног дâ закључити, везе српске интелектуалне елите и Италије биле су јаке и активне.²⁰ Иако италијански није био једини страни утицај (јак је био утицај француске и

¹⁹ Према Павићу, барок је први правац у српској књижевности који је одваја „од византијске цивилизације и укључује у књижевни свет запада“ (3: 72). Са тим ставом се не слаже Деретић, који у „Историји српске књижевности“ наводи да након Велике сеобе Срба наступа период када се са традицијом старе књижевности (при чему мисли на житија, беседе, хронике и целокупну књижевну делатност под утицајем Пећке патријаршије) мешају модерни рускословенски модели, који представљају почетак модерне српске књижевности.

²⁰ Више о везама Италије и Србије в. Жељко Ђурић, „Српско-италијанске књижевне и културне везе од XVIII до XX века“.

енглеске просветитељске културе, као и руске и немачке) зарад овог истраживања фокус ће бити на романском подручју. Најзначајнији центри окупљања српских интелектуалаца били су Лицеј у Словачкој (под јаким француским утицајем) и српска трговачка колонија у Трсту. Трст је тада био значајан, али и користан српским ствараоцима, јер је био трговачки центар, слободна лука у успону тадашњег модерног света, али и град у коме је постојала српска црквена општина. Богати српски трговци као мецене жељно су прихватили наше песнике, што је било пресудно да Трст постане битан део српске културе 18. века. Ипак, поред ове очигледне материјалне подршке, близина Венеције, у којој је постојала српска штампарија, била је погодна за стварање овог интелектуалног кружока.²¹

У таквој атмосфери формира се „тршћанска песничка школа“²², којој припадају многи српски писци тога доба. Окосница ове школе је био Доситеј Обрадовић. Доситеј посећује Трст три пута: крајем 1777. године, у јесен 1779. и поново између 1802. и 1806. Током овог последњег боравка Доситеј остварује многа познанства са ученим Србима, који постају део тршћанског круга песника. Доситеј Обрадовић је био поштован и уважен интелектуалац и он је за ову школу значајан управо као личност која се залагала за културу и напредак српског народа.²³ Што се саме књижевности тиче, песници се ослањају на италијанску традицију, о чему говори Јован Дошенивић, песник и теоретичар ове школе. Предговор његове збирке „Лирическа пјенија“ сматра се њиховим манифестом. Овој песничкој школи припадају: Јован Дошенивић, Јован Пачић,

²¹ Венеција је дуго времена представљала културну спону између Европе и Балкана. Тачније, Венеција је била „место у које су се, између 15. и 19. века, Срби увек враћали да би штампали своје књиге“ (Фин 79). Још од 16. века, у Венецији се налазе штампарије на глагољици, а затим и на ћирилици. Међу најзначајнијим истиче се штампарија Божидара Вукотића, која је током 40 година рада одржавала везе са православним манастирима, посебно са Милешевом, и преко њих дистрибуирала књиге. Још један важан издавач био је Димитрије Тодоровић, који је одиграо значајну улогу у културном развоју српског народа, јер штампа књиге Доситеју Обрадовићу, Павлу Соларићу и другим виђенијим људима културе тога доба. Код њега Захарија Орфелин, између осталог, издаје свој „Славено-србски магазин“.

²² Појам уводи Милорад Павић.

²³ Више о животу и раду Доситеја Обрадовића в. М.Р. Лето, Несавршено мајсторско дело.

Павле Соларић, Јоаким Вујић, Вићентије Ракић, Викентије Љуштина, Арон Јеленић, Јефtimiје Поповић, Сава Мркаљ, Никола Боројевић, Александар Андрић и други.

2.2. Књижевни правци у српској књижевности 18. века

Просветитељство средином 18. века постаје доминантна струја у књижевности на нашим просторима. У оквиру њега „напореда се развијају два паралелна и скоро равноправна књижевна стила са различитим стратегијама: (нео)класицизам и предромантизам“ (Павић 3: 72). С друге стране, Деретић 18. век види као доба два напоредна правца, рационалистичког просветитељства и сентиментализма, уз класицизам који се јавља '80. година 18. века. Иако књижевне историје идентификују различите правце, њихова мешања и међусобни утицаји нису ретки.²⁴

С обзиром на то да историје српске књижевности нису до краја дефинисале и разграничиле ове правце, песници од значаја за ову тему бивају неретко сврстани и у класицизам и у предромантизам, или чак у засебну категорију. Деретић, независно од класицистичке и сентименталистичке струје, идентификује песнике који опонашају дух народне поезије (Викентије Ракић, Милован Видаковић), као и песнике склоне западним књижевностима, посебно италијанској (Павле Соларић, Саво Мркаљ, Јован Дошеновић, Јован Пачић²⁵). Они теже антици, романској ренесанси, поезији налик Петраркиној и поезији италијанске „Аркадије“. Њихово образовање је највећим делом класицистичко, што је изузетно значајан податак, будући да је „настанак поезије петраркиста, заправо, у потпуности синхронизован са настанском класицистичког литерарног и културног система“²⁶ (Quondam 1999, 30).

²⁴ За пример се може узети митрополит Стратимировић, класициста који је писао у предромантичарском тону, или пак Лукијан Мушички, класициста са романтичарским склоностима. Деретић чак наводи да је Доситеј, прокламовани просветитељ, био склон сентиментализму, „слатком стилу“, како га савременици називају.

²⁵ Деретић назива Пачића „позним петраркистом велике плодности“.

²⁶ [La nascita della poesia dei petrarchisti, insomma, è del tutto in sincronia con la nascita del sistema letterario e culturale classicistico.]

3. УТИЦАЈИ „КАНЦИОНИЈЕРА“ НА СРПСКЕ ПЕСНИКЕ

3.1. Јован Дошеновић

Јован Дошеновић, који се школовао у Падови, где је постао „доктор филозофије и слободних вештина“, стекао је класично образовање. Дошеновићева збирка љубавне лирике „Лирическа пјенија“ представља преводе, прераде и препеве песама два италијанска песника, Јакопа Виторелија (*Jacopo Vittorelli*) и Ђамбатисте Кастија (*Giambattista Casti*). У поговору збирке Душан Иванић га назива „зачетником одомаћивања италијанских песничких облика“ (296).

У том контексту неопходно је објаснити узоре, како бисмо схватили самог Дошеновића. Касти и Виторели стварали су у 18. веку (Виторели и у првим деценијама 19. века).²⁷ Припадају „Академији Аркадије“ (*L'Accademia*

²⁷ Кастијева збирка из 1803. године названа је „*Poesie liriche*“. Ова збирка се састоји од 32 песме, уз једну додатну песму на крају. У првој песми Касти одређује своју публику, обраћа се речима „*donne care*“, „*donne mie*“, којима и о којима ће и писати. Током збирке песник се обраћа неколиким женама и варира пет женских имена (*Fille, Dori, Clori, Amarille, Nice*), што песник сам објашњава стиховима „*Amar vo qualunque oggetto / che a me sembra di amor degno*“ (10. песма, стихови 35-36). У највећем броју песама Касти говори управо о госпама, ако и о љубави и Амору уз обавезне мотиве ланаца и заробљеништва, представљајући га као тиранина. Последње четири песаме другачије су тематике (приликом венчања једног маркиза, о француском уставу, поводом боравка у једној бискупији, у хвалу једне госпе). Женске ликове песник описује системом мотива који укључује очи, осмех, лице, благе речи; његове госпе су му повремено наклоњене, а некад их назива и „*nemica d'Amor*“ (4. песма, 2. стих). Кастијеви стихови препуни су митолошких реминисценција, као и пасторалних описа, предела који су представљени као *locus amoenus*. Ова збирка завршава се једном издвојеном песмом (*Detestazione di Amore*), у којој песник говори о љубави, персонификованој у Амору, крајње непријатељски. Амора назива чудовиштем и тиранином и тера га из свога срца.

Збирка италијанског песника Виторелија издата је 1822. године и носи назив „*Raccolta delle anacreontiche del Vittorelli*“. Збирка је структурирана тако да је прва песма „*A Dori*“, да би централни део збирке, који чини 24 песме, био посвећен „*Ad Irene*“. Након тога налази се још 13 песама различите тематике (песме поводом венчања, писмо уваженој госпођи и сл.), од којих 4 песме песник сам назива „*Idilli*“, а још 5 именује „*Altre rime*“. Централни део збирке почиње песмом знаковито названом „*Anacreontica proemiale*“, у којој песник експлицитно уводи тематику своје поезије – Амор је дошао и заповедио му да пише. У том духу описује у наставку и љубав и вољену, коју често смешта у пасторални амбијент, пореди је са цвећем и уздиже њену „*beltà celeste*“ (4. песма, 14. стих). Описана љубав у Виторелијевој збирци доста је сензуална, на махове узвраћена, а повемено несрећна, те песника доводи у стање неиздрживе патње. За Виторелија је карактеристично то што су све песме у делу посвећеном Ирени четворострофне, написане у катренима, у којима преовлађују осмерци. У првој песми, као и у неколико завршних песама, песник повећава број строфа, где варира и стих, користећи се и деветерцом и десетерцом, иако је убедљиво доминантни стих читаве збирке осмерац.

dell'Arcadia), коју су 1690. у Риму основали Ђанвићенцо Гравина (*Gian Vincenzo Gravina*) и Ђовани Марио Крешимбени (*Giovanni Mario Crescimbeni*), а која поприма размере правог књижевног покрета. Поезију стварају према петраркистичкој матрици, па ће се утицаји Петрарке и петраркизма, који су неоспорни у песника „Аркадије“, пренети и на Дошеновића. Поетичке тежње ове школе настају као отпор бароку, а приближавање класицизму. Све се то огледа и у Дошеновићевом делу и могло би се рећи „да су у Дошеновићу пулсирале, супротстављајући се и прожимајући се, тековине и тежње просвећености и узнемирени и тамни пориви предромантизма и романтизма“ (Ђурић 15).

Дошеновићева песмарица јесте збирка превода Виторелијевих и Кастијевих песама. Ипак, како се питање оригиналности све до романтизма и не потезе, а однос оригинала и превода није био комплексан као данас, Дошеновић је могао – а то право и користи – да поезију италијанских аркадиста користи као предложак, да је преводи, интерпретира, мења и допуњава сопственим оригиналним стиховима. „Тешко је, стога, говорити у том случају о пуком превођењу: пре је реч о веома промишљеној и креативној обради, манипулацији, туђег текста“ (Ђурић 19).²⁸ Дошеновић сам изјављује: „Ја сам моје здјешње анакреонтике от славнога г. Јакоп Виторели Италијанца превео, придодавши и сам неколике“ (150). Дошеновић преводи песме ова два Италијана, али збирку третирамо као његову, због великих измена које је унео и личног уметничког печата. Тематика Кастијеве и Виторелијеве поезије нагиње ка еротској поезији. Дошеновић јесте сачувао доста сензуалности, али прави заокрет ка једној мирнијој, класицистичкој тематици. Наиме, у другом делу свог предговора „видљив је напор Дошеновића да се одбрани, да појасни, да допуни и коригује. То је обавио морализујући проблематику љубави на начин хришћанске

²⁸ О Дошеновићевној вези са италијанским песницима пише и Иванка Јовичић („Јован А. Дошеновић и Ђамбатиста Касти“ и „Јован А. Дошеновић и Јакопо Андреа Виторели“) која се не слаже са ставом о оригиналном песничком доприносу Јована Дошеновића. О Дошеновићу, као следбенику петраркистичког наслеђа, пише и Тања Поповић, „Италијанско песничко наслеђе и српска књижевност у настајању (крај XVII и почетак XVIII столећа)“.

религије, уводећи појам грешности и потенцијалне дијаболности љубави“ (Ђурић 69), што ће бити само један од елемената који ће га везивати за Петраркин „Канцонијер“.

Предговор „Лирическим пјенијима“, који аутор назива „Предисловије о пјеснотворству“ својеврстан је Дошеновићев поетички програм и песнички манифест читаве такозване „тршћанске песничке школе“. У њему се налазе сажете тежње и тенденције овог песничког круга, а утицај италијанске књижевности у њему неоспоран је и експлицитан.

3.1.1. „Предисловије о пјеснотворству“

Предговор збирци сведочи о огромном утицају италијанске књижевности на тадашње српске интелектуалце. Италијански језик, који су готово сви они говорили (Викентије Љуштина чак саставља граматику италијанског језика, „Грамматика италианская“) био је безмало основни језик културе, са којег су песници преводили на српски, изграђујући сопствени модел стваралаштва. Зато не чуди што Дошенивић у свом тексту највреднију поезију „наши вјекова“ смешта у Италију: „Начални су поети италијански: Данте и Петрарха“ (143). Као узоре наводи и Ариста, Таса, Метастазија. Осим Италијана, узор за ствараоце, према Дошенивићу, требало би да буду и антички писци попут Хомера, Хорција и Цицерона, које нештедице цитира. Ипак, више од манифеста једне школе, овај текст је Дошенивићев покушај да поезији додели место које јој припада, јер према његовим речима, поезија је ускраћена за најзаслужније место поред највећих наука, „што посредством сладости притјажава и велику корист“ (141). Дошенивић, штавише, истиче још и утилитарност поезије која буди храброст и подстиче на добротворство, залажући се тако за принцип *prodesse et delectare*.

Тематика за коју се Дошенивић опредељује је без сваке сумње – љубав: „ја беседим о љубави чесној, нескверној, и неблазној, која може (без изјастиија) над вејаким серцем господствовати, но којеј не може се рећи да је она искушеније дјаволско ка оно обичавамо, - већ напротив...“ (147). Љубав о којој пише по узору је на „Канционијер“, али је у односу на њега и – сензуалнија. Дошенивић се њоме бави на много дубљи начин, не само као књижевним мотивом. Он развија теорију љубави као темеља света, силе која прожима све, свакога и увек, а његова теорија је истовремено и образложење избора литературе и узора. Он љубав дели на неколике врсте: према себи, Богу, родитељима, друговима, ближњима, али се ипак опредељује за једну: „Ја сам настојашче дјело моје спјевао на дар њежне љубови“ (144); „Ја сам се примио дакле љубови неблазне, и

нескривене; и ја попевам у мојему преводу беспорочним духом к полу њежноме“ (148).

Жанровски гледано, Дошеновић се опредељује за љубавну лирику. Међутим, он се подробно бави и кодификацијом родова и покушава да их дефинише. Дошеновићевом поделом, у „лирически род“ ваља сврстати *припјеве* и *анакреонтике*. „Припјеве“ су термин који Дошеновић користи за сонет, онакав какав фигурира у „Канцонијеру“. Не само да је дефинисао оно што је сматрао лириком (иако он у највећој мери говори искључиво о љубавној лирици), већ је покушао да скрене пажњу на значај риме и стиха (*ставке*), као и на начин на који се он гради: „многи наши [...] варају се, гледајући само на оконченије ставка нека им је то сложно; а спреда цео редак нагрђен, ибо речи стрше противно као на јежу“ (151).

3.1.2. „Анакреонтике“²⁹

Најобимнији део „Лирических пјенија“ заузимају „Анакреонтике“, скуп тридесет песама љубавне тематике, међусобно повезаних, који чине једну збирку. Након овог главног дела, Дошеновић у своју књигу убацује седам *prinjeva* и седам ода. За ово истраживање најзначајнији део збирке јесу управо „Анакреонтике“, преузете, преоркестриране и инспирисане Виторелијевом и Кастијевом поезијом.

Прва анакреонтика заправо је нека врста пролога, увод у збирку у којем песник саопштава тематику будућих стихова. Осим предмета, Дошеновић одмах саопштава и разлог писања. „Отрок мали“, односно Амор, појављује се већ у првој песми и наговештава да ће бити један од протагониста. Већ овде можемо направити парарелу са Петрарком. Пева о љубави, а протагонисти читаве збирке (јер у контексту „Канцонијера“ заиста можемо говорити о протагонистима) јесу песник, госпа и Амор. Дошеновић пише о љубави по диктату Амора, што непогрешиво упућује на италијанску традицију љубавне лирике:³⁰

Устај, **пиши, певај љубви** (8) *Più volte l'Amor m'avea detto: - **Scrivi***
Нека дар ти то мој буде (12) ***scrivi** quel che vedesti in lettere d'oro (RVF 93, 1-2)*
И с њим **пиши о љубави** (14)

У наведеном примеру код Петрарке се уочава понављање императива *scrivi*, као и код Дошеновића два пута, у 8, а затим и у 14. стиху, чиме се Амор поставља као господар, што ће и бити један од његових многобројених назива код оба песника.

²⁹ Дошеновић сам назива своје песме „анакреонтикама“. Овај назив се односи на песме испеване у стилу античког грчког песника Анакреонта, који је писао љубавну поезију, као и поезију посвећену темама вина, забаве, разоноде.

³⁰ Овај мотив представља део једне дуже традиције и налазимо га још код Дантеа и песника слатког новог стила.

И Дошеновић ће, као и Петрарка у својој збирци, Амора у више наврата представљати као сапутника и пратиоца, некада чак и као доносиоца добрих вести (као у Дошеновићевој 6. песми), а некада као непријатеља. На овај начин Амор постаје протагониста, који се доследно појављује у многим песмама, чиме се успоставља веза међу различитим деловима збирке и оставља утисак целине.

Већ у овој песми уводи се мотив „златних власи“, што је карактеристични елемент Петраркине и петраркистичке поезије, којим ће бити описане и Лаура и обе Дошеновићеве госпе. Овај елемент, госпа плаве косе, јесте традиционални мотив још од провансалске лирике и у овом случају јасан индикатив³¹ који упућује на Петраркину лирику.

У другој анакреонтици Дошеновић говори о предмету љубави – Ирене. Опис своје госпе Дошеновић даје кроз карактеристично поређење са цвећем, што је део тематско-стилског комплекса „Канционијера“: „*Era un tenero fior nato in quel bosco*“ (RVF 214, 6); „*giovenil fiore*“ (RVF 215, 3); „*candida rosa nata in dure spine*“ (RVF 246, 5). Поређење се, међутим усложњава и госпа није само попут цвећа, већ превазилази његову лепоту. Ова врста поређења представља безмало топос „Канционијера“, јер га користи и Петрарка када Лауру уздиже над другим госпама. У 249. песми Петрарка пореди Лауру (ружу) са другим госпама (цвећем). У наставку се виде Дошеновићево поређење спрам Петраркиног:

Ружи тако многокрасној

Нек се друге све сакрију (13-14)

I' la riveggio starsi umilmente

tra belle donne, a guisa d'una rosa

tra minor fiori (5-7)

³¹ „Индикатив“ представља место у тексту које указује на везу са другим текстом, а да се при томе не ради се о цитату (З. Константиновић 9), што је значење у којем ће овај термин бити коришћен у наставку.

Пета анакреонтика у Дошеновићевој збирци носи основну идеју љубавне боли, због које „љубезник сада вене“ (10), а не може је угасити „ни сам покој тавних гробов“ (15). Љубав која траје после смрти део је Петраркиног „Канционијера“, јер песникова љубав према Лаури не нестаје ни када она умире.

Дошеновић љубав описује као *огањ* и *огњевац*, што је свеприсутна метафора у италијанској збирци. Различитим речима исте лексичке групације, које увек упућују на ватру и огањ, Петрарка ће описивати љубав као силу која „*arde e strugge*“ (RVF 18); „*ardente desio*“ (RVF 37, RVF 79); „*foco, favelle*“ (RVF 55, RVF 109, RVF 175). Овакав начин описивања љубави јасно указује на читав низ текстова, почев од „Канционијера“, па преко других текстова насталих по узору на њега, градећи тако један инфратекст, који представља референтну тачку сваког петраркистички обојеног текста.

У овој песми уочава се еквивалент Петраркином сонету „*Cameretta mia*“ (RVF 234), у коме постеља постаје место патње. Постеља се овде, као и код Петрарке, описује као блиска и драга, што се огледа кроз употребу хипокористика и код једног и код другог песника: „на мом ложу мекушном“ (2), што је у Петракиној верзији „*letticiuol*“. То је место патње и великог бола, повезаног са ноћним амбијентом који, опет петраркистички, стоји у контрасту са даном. Иако ова антитеза суштински означава ноћ као супротност дану, Дошеновић у оквиру главне антитезе ствара још једну, у потпуности у Петраркином тону. Сунце свима доноси мир и олакшање осим њему, постављајући себе тако наспрам света: „давши радост свакој твари, / само мене не ограну“ (7-8). Мотив зоре из 4. стиха у истом контексту уочава се и код Петрарке, што указује да је италијанска песма нека врста цитатног предлошка:

*E io da che comincia la bella alba
a scuoter l'ombra intorno de la terra
svegliando gli animali in ogni selva
non ho mai triegua di sospir col sole* (RVF 22, 7-10);

Vien poi l'aurora, e l'aura fosca inalba; me no (RVF 223, 12-13).

Дуплирана антитеза (између ноћи и дана, па између песника и света) повезана је једним заједничким елементом код оба песника – бол не престаје ни ноћу, ни дању. Наглашавајући промену, смену дана и ноћи, песници истичу своје непромењено стање, стављајући тако акценат на љубавну патњу. Ово је само један од начина које ће песници користити у хиперболисању сопствене туге.

Шеста анакреонтика Дошеновићеве збирке наставља започети низ, у коме песник поново говори с Амором, тачније Амор говори песнику, који га помно слуша. У овом тренутку песник уводи и мотив природе, што неће бити једини пример. Природа, као и код Петрарке, има значајну функцију: или је сведок песникове патње или госпоиног постојања. У овом случају природа је медијатор који је био у додиру са драгом, те стога драгоцен: „Седи крај тог каранфила, / где седјаше твоја мила“ (2-3). Најбољи пример је свакако 126. Петраркина песма (канцона), у којој аутор зазива елементе природе (*chiare, fresche, e dolci acque, / ove le belle membra pose collei...; gentil ramo ove piacque...a lei di fare al bel fianco colonna; erba e fior che la gonna / leggiarda ricoverse... ; aere sacro, sereno*; 1-10), будући да је сваки био у контакту са једним делом госпоиног тела, што је егземпларни поступак повезивања природе са вољеном; толико је неодвојиво једно од другог, да се придеви којима се типично описује Лаура сада приписују елементима природе: *gentile il ramo, sacro l'aere, angelico il segno* (Mengaldo 2008a, 62). Природа добија улогу посредника, који повезује песника и вољену: „...природа која постаје, чак више од метонимије за Лауру и места које је изабрао Амор (стихови 51-52), продужетак саме њене лепоте и њен трон, али због тога не постаје мање видљива и специфична“³² (Менгалдо 62).

³² [...una natura che diviene, ancora più che la metonimia di Laura e il luogo d'elezione d'Amore (vv. 51-52), l'espansione stessa della sua bellezza e la sede della sua collocazione in trono, ma senza perdere per questo visibilità e specificità.]

Ипак, значајно одвајање у односу на италијанског песника Дошеновић прави када говори о успешном Аморовом дејству на госпу Филис.³³ Варијације у односу на оригинал уобичајне су и у другим књижевностима.³⁴ Традиционални мотив стрела, који је део петраркистичког миљеа, развија се у неочекиваном правцу током песме, јер стреле погађају вољену, док код Петрарке оне никада нису постигле тај циљ. „Нећу више да уздишеш“ (14) говори Амор, стварајући тако антитезу између мучног стања песника у прошлости и среће која се наслућује. Ипак, Дошеновић се у наступајућим песмама убрзо враћа теми неузвраћене љубави.

У деветој анакреонтици Дошеновићеве збирке уочава се интересантан стих: „удвојава стопе честе / кроз ливаде дома твога“ (5). Ова песма, чија се основна тематика ослања на неузвраћену љубав и песникову чежњу, користи се готово цитатом из Петраркиног „Канционијера“, чиме се потврђује интертекстуални дијалог са италијанским песником. У сонету под редним бројем 50 Петрарка пише: „*la stanca vecchiarella pellegrina / raddoppia i passi, e più e più s'affretta*“ (5-6). Овај, готово преписани стих, искоришћен је у наизглед другачијем, али суштински истом контексту – обе песме говоре о љубавној патњи и чежњи. Чак и Дошеновићев пут кроз „ливаде“ у многome подсећа на „*i deserti campi*“ којима се креће Петрарка не би ли се осамио од људи.

³³ Дошеновићева Филис, која се код Кастија појављује као „*Filli*“ или „*Fillide*“, представља реминисценцију на грчку митологију. Наиме, постоје два мита, о две краљице, које су умрле од љубави чекајућу своје мужеве да се врате из Тројанског рата. Прва Филида чакала је Акаманта и, пошто га није дочекала, умрла је од туге; док је друга Филида извршила самоубиство, када ју је напустила нада да ће се њен Демифонт вратити.

³⁴ Клара Мариос Мартинез, анализирајући варијанте 312. песме у иберијској књижевности, проналази исту ситуацију: „Као и код имитација, верзије које се могу сматрати преводима, имају тенденцију да се одвајају од модела како сонет одмиче, како би у финалним стиховима постојало више различитих варијанти“(136). [*As in the imitations, the versions which can be considered translations tend to depart from the model as the sonnet progress, so that the varying solutions multiply in the final lines.*]

Десета анакреонтика у „Лирическим пјенијима“ има велики значај у анализи петраркистичких елемената. У овој песми српски песник ставља у фокус сопствену поезију. Госпа као предмет и повод поезије јесте један од карактеристичних мотива у „Канцонијеру“. Петрарка на више места говори о својој жељи да пева само њој и само о њој, али такође и о немогућности да је опише, те да је буде достојан песник. У овој конкретној песми Дошеновић наглашава да је Филис једина о којој може стиховати:

За песмице славословне

Мирка³⁵ дође молити ме;

Но Аполон твоје име...

Тек низ лиру слатко поје (1-4).

Овде се не смеју занемарити ни Аполон и лира, као два митолошка елемента класичне књижевности. Аполон са својом лиром, као надахнуће песниковом перу, јесте и Петраркино наслеђе. Ако се узме у обзир „Канцонијер“, као прототекст, уочиће се да још у прологу, у петом сонету, Петрарка уводи лик Аполона, симбола сунца и поетског надахнућа, и нераскидиво га повезује са оним што ће сам радити – певати у Лаурину част. У више наврата Петрарка пише неку врсту метапоезије, где стиховима објашњава разлог свог стиховања, што је Дошеновић, као што је показано, још у првој песми нагласио. Ипак, када пише о госпи, песник (и један и други) пише о њеној слави и у њену славу: „Ал певање твоје славе“ (7). Исто каже и италијански песник у 43. песми „...*il viso, che laudato / sarà s'io vivo in più di mille carte*“ (10-11), затим и 61: „*benedette sian tutte le carte / ove fama l'acquisto*“, па и даље у 67: „*altera fronde / di cui convien che in tante carte scriva*“ (3-4) и 74: „*onde le carte / ch'i' vo empiano di voi*“ (12-13), па у 146. и опет у 203. песми: „*alma gentil cui tante carte vergo*“ (2); „*e i vostri onori, in mie rime diffusi*“ (10).

³⁵ Песник овде уводи нови женски лик, чија је функција само да истакне љубав песника према Филис, јер је она једина о којој може писати.

У последњој строфи песник замењује лиру гулама: „А за красну моју Филис / течно гусл моја пише“ (14). Иако је у првом делу песме Дошеновић користио лиру као традиционални симбол песништва, у последњој строфи појављују се гусле. Гусле су традиционални инструмент епске поезије и део једне дугачке песничке традиције српске књижевности. У неколико наврата Дошеновић ће наћи начина да повеже елементе европске књижевности, коју узима као предложак, са српском песничком традицијом, као што овде то чини са гулама и лиром. Иако је већ очито ослањање (како се сам Дошеновић и декларише у свом манифесту) на романску традицију, а великим делом и на петраркизам, те се путем топоса, алузија и цитата наш песник приклања италијанском песничком контексту, баш као што се дешава приликом превођења, и приликом стварања, песник има потребу да текстове „одомаћи“³⁶ и приближи својој публици.³⁷ То ће бити евидентно и у следећој, **дванаестој анакреонтици**, где опис госпе неодољиво подсећа на девојку из народне љубавне лирике:

Јест краснија от ружице,
Јест чистија од бисера;
Као паун златна пера
Власе мједне ширила је (5-8).

Иако се у претходним стиховима уочава традиционално поређење са цвећем и мотиви златних власи, мотиви бисера, пауновог пера, па чак и овај деминутив из првог стиха, део су народне песничке заоставштине. Ово јесу неки од примера, и не једини, у којима се уметничка лирика петраркистичког наслеђа меша са мотивима из усмене књижевности.

³⁶ Берманов термин који ће бити значајан приликом анализе превода Петраркиних песама.

³⁷ У предговору, сам Дошеновић каже: „Ово име, *Лирическа пјенија* – Poesie liriche – јест име наречено по мусикијскоме Полонову орудију *лира*. Ми рецимо по нашим језиком *гусл*, сасвим да код нас, колико познајемо, употребљајема *гусл*, нема већ једну струну“ (149).

Четрнаеста анакреонтика јесте једна од песама у којој је љубав представљена као патња. Описујућу своју госпу као „твар небу драга“ уздиже је изван земаљске мере. Сразмерно немерљивости драге, љубавна патња постаје већа. Неузвраћена љубав јесте узрок песникових јада, али је и један од централних литерарних мотива дуге песничке традиције, не само италијанске, већ европске. Оно што је део петараркистичког универзума јесте стилски поступак којим песник изражава своју муку, наглашавајући је путем антитезе, коју гради кроз супротност свет – песник. Описује пролеће у жеку:

Пиљ воздуха не трепеште
Травке гордо зелене се
И све окрест весели се (9-11).

Ипак, у свој тој радости на коју се указује једним типичним *locus amoenus*, о себи проговара стихом „тек што љубов моја тужи“ (12), градећи тако поменути антитезу. У овом случају природа је у супротности са песниковим стањем. Предложак се може тражити у Петраркиној 46. песми, где доминира значењски иста слика, на самом почетку песме:

*L'oro e le perle, e i fior vermigli e i bianchi,
Che 'l inverno devria far languidi e secchi,
Son per me acebri e velenosi stecchi* (1-3).

У претходним стиховима, елементи природе наговештавају радост (црвено и бело цвеће), као и код Дошеновића „зелене травке“, али бивају стављени у контекст туге и патње. Штавише, оба песника дају стиховима прекорни тон, којим показују своју огорченост на природу која се усуђује у тим тренуцима бола бити тако радосна и лепа. Петрарка слику почиње мотивима са позитивном конотацијом (злато, бисери, цвеће), да би већ у следећем стиху почео да руши ту слику (зима која би требало да их уништи), а све како би у трећем стиху приказ из *incipit*-а претворио у своју супротност – елементи с почетка свима су мили,

њему су отров и чемер. Чак и ако Петрарка није био директан извор за ове стихове, јесте *de facto* део модела, односно инфратекста.

Исту поставку Дошеновић користи и у **двадесет другој анакреонтици**, где се уочава антитетичко поређење радосног пролећа и песника. Структура песме је дводелна, јер у три и по од четири строфе говори о новом добу које се буди и које буја у свим деловима природе и у људима, да би тек у два последња стиха говорио о свом јаду, потпуно изврћући дотадашњи тон песме: „тек што моја плачу оба / на те љубвом ока зјениц“ (15-16).

Мотив љубави као муке био је очит и у **шеснаестој анакреонтици**. Дошеновић овде уводи један религиозни мотив, започињући песму „на олтару“, уз паљење тамјана. Насупрот овог почетног мира, у следећој строфи фигурира мотив несрећне љубави, коју назива „казном“, и још појачано епитетом „казном грознајом“ и „казном љутом“. Инсистирајући на том тону, понавља ове називе на крају друге и на почетку треће строфе. Интересантна дескрипција љубави понуђена је кроз антитезу:

Казно љута! Што приносиш
Устма чашу позлаћену
Но изнутра отровану
От змијина смертна једа (12-15).

Овде је приказана суштина антитетичности љубави, која је и *мед* и *отров*, због које песник моли своју душу: „Престај ридат, моја душа!“ (7).

Петрарка у 159. песми показује једним оксимороном своје *dolce stato rio*, своју „чашу позлаћену, но изнутра отровану“, како то описује Дошеновић. Свакако да једна од најпознатијих песма, а за ову тему најзначајнија, јесте сонет „*Rase non*

trovo“ (134. песма „Канцонијера“), у којој се кроз 14 стихова протежу антитезе, које ову песму суштински деле на два дела, као што је и песник сам вишеструко подељен између неба и земље, између наклоности и мржње госпоине, између лепоте љубави и љубавне муке.

У још две песме у „Сочињенијима песнословским“ српски песник на овај начин описује љубав. У **двадесетој анакреонтици** говори о Ускрсу, радосном празнику (а морамо обратити пажњу на подударане са изворником, где у 3. сонету италијански песник описује дан када се заљубио – Велики петак, који претходи Ускрсу). Оба песника повезују овај празник са вољеном господом, али и светом који их окружује. Овај мотив код Петрарке креће се у правцу огромног бола који свет осећа на дан када је Христ разапет, те се у свеопштој патњи није чувао, нити је мислио да треба, Аморових удара: „*tempo non mi pareva da far riparo / contra colpi d'Amor*“ (RVF 3, 5-6). Петраркина несрећа се рађа на дан свеопштег бола и утапа се у њега: „*onde i miei guai / nel commune dolor s'incominciarono*“ (RVF 3, 7-8). Петрарка користи мотив најтужнијег дана за хришћане да искаже своју тугу. Дошеновић, пак, користи најсрећнији празник за вернике како би у антитетичком односу показао свој бол:

Наста празник веселости

Свака душа љубвом дише:

А твој верни сам уздише;

У самоћи, без радости (1-4).

Двадесет четврту анакреонтику у Дошеновићевој збирци карактеришу неколики петраркистички мотиви. Основа и ове песме јесте већ поменута *љубав као мука*, овде удружена с другим мотивима:

Ево тече трећа ноћца,
О мој Боже! **Немам санка,**
Огњем горим без престанка.
И оскудно дух мој дише (1-4).

Још једном је знаковита употреба речи значењски повезаних са ватром, које Дошеновић доследно користи да изрази јачину љубави, а које представљају очигледан идикатив петраркистичке лирике. Он затим наводи узрок те своје муке, „две прелесне сјајне очи“ (5), где се мотив очију мора посматрати у контексту описа госпе. Своје стање песник оправдава охолошћу драге, која за његову „немоћ неће да зна, ни послуша“ (16). Склоп ових елемената – охоло госпа предстаљена путем очију, неузвраћена љубав, што изазива велики бол лирског субјекта, због чега гори и ноћима нема сна – јесу јасне поставке Петраркине и петраркистичке поезије. Због љубави гори и италијански песник у изворном тексту:

*Quel foco ch'i' pensai che fosse spento
dal freddo tempo et da l'età men fresca,
fiamma et martir ne l'anima rinfresca.* (RVF 55, 1-3)

*Ben mi pò riscaldare il fiero raggio
non sí ch'i' arda; et può turbarmi il sonno.* (RVF 83, 12-13)

*Torno dov'arder vidi le faville
che 'l foco del mio cor fanno immortale.* (RVF 109, 3-4)

У горе наведеним песмама лирски субјекат гори од љубави и гори од љубавне муке. Огањ из Дошеновићеве песме јесу *foco*, *fiamma*, *faville* код Петрарке. Ово стање код оба песника јесте повезано првенствено с ноћним амбијентом, и то с бесаним ноћима („трећа ноћца... немам санка“; *turbarmi il sonno*, RVF 83, 13). Типично, опозиција дан-ноћ јесте значајна за Петрарку и петраркисте, али и ноћ сама, као савршени амбијент љубавне патње, што је мотив који се константно

понавља. Оба песника користе овај принцип како би хиперболично представили то што осећају – када сви одмарају своја тела и мисли, песници пате.

Интересантан мотив, који гради интертекстуалну везу два песника, јесте вео код Петрарке, односно „убрус“ код Дошеновића. Једна балата из „Канционијера“ (RVF 11) и **анакреонтика двадесет осам** из „Лирических пјенија“ повезане су овим мотивом, чија је функција идентична – брани песницима да виде лице својих госпи, којима се директно обраћају :

Скини доле, откри главу

Скини убрус да не смета... (9-10)

Lassare il velo o per sole o per ombra,

donna, non vi vid'io (1-2)

Дошеновић указује да му убрус заклања поглед на „љубезне две зенице“ (15), које Петрарка назива *amoroso sguardo*. У стиховима оба песника чита је опозиција сенка-сунце. Дошеновић овај контраст даје кроз стихове „под сенком густа дуба / ... / Жаркост сунца док прегоре“ (2-4), док Петрарка говори о госпоином велу, који она не скида „ни на сунцу, ни у сенци“ (*o per sole o per ombra*).

3.1.3. Описи госпе

Дошеновићеви описи женских ликова крајње су типични и потичу из традиционалног контекста. Уколико се погледа сегмент дескрипције жене од провансалке лирике, па кроз италијанску књижевност све до Петрарке и, касније, петраркиста, уочава се један интертекст, скуп свих текстова који су несумљиво утицали једни на друге, градили једни друге, незнатно мењајући мотиве и стил којима су песници описивали своје музе. Из тог интертекста израњају и Кастијеви и Виторелијеви стихови, а затим и Дошеновићеви, који нису пуко превођење. Ако посматрамо госпу код Петрарке, а затим и код Дошеновића, уочићемо да је описана путем очију, косе, осмеха, хода, покрета. Као што је већ наглашено, овај систем дескрипције постоји још од провансалске лирике. Начин на који се он користи јесте се мењао, па су исти мотиви били понекад коришћени чак и ласцивно, као отпор претходној традицији (као у бароку), али је систем мотива опстао, стварајући већ поменути интертекст.

Управо због тога ваља обратити пажњу на тренутак на изворник и Петраркине описе Лауре. Читав „Канцонијер“ прожет је описима госпоине узвишености и набрајањем елемената њене лепоте. Ипак, ваља истаћи нека од најтипичнијих места, како би се јасније уочила веза између Дошеновићевих госпи (Филис и Ирене) и Лауре. У следећој канцони (песма 37), пред сам крај песме, Петрарка пише:

E per pianger ancor con più diletto

La man bianche sottili,

e le braccia gentili,

e gli atti suoi soavemente alteri,

e i dolci sdegni alteramente umili,

*e bel giovenil petto... (96-102).*³⁸

Затим у 59. песни (балата) песник пева о *biondi capelli, dolce vista, duo lumi onesti e belli*, да би у 157. песни дао још један подробан опис:

*La testa or fino, e calda neve il volto,
ebeno i cigli, gli occhi eran due stelle,
onde Amor l'arco non tendeva in fallo;
perle, e rose vermiglie, ove l'accolto
dolor formiva ardenti voci e belle... (9-13).*

Сличан дескриптивни поступак уочава се и у следећем сонету (200. песма):

*Li occhi sereni, e le stellanti ciglia,
la bella bocca, angelica, di perle
piena, e di rose, e di dolci parole (9-11).*

Из претходних стихова види се да Петраркини описи госпе подразумевају одређени репертоар који укључује косу, очи, обрве, лице, усне, покрете, ход. Ти описи су безмало стандардизовани и непроменљиви и доследно се понављају у „Канцонијеру“.

И Дошеновић своју вољену описује држећи се ове устаљене шеме. „Чарне очи твоје што сијају [...] кано љетно рано сунце“ (8. песма, 4-8), што код Петрарке у 174. песни јесте „*il sole de' begli occhi*“, с тим што епитетом „чарне“ Дошеновић нагиње ка традицији народне лирике. У 25. песни Дошеновић поново описује очи своје драге Филис као „две прелесне сјајне очи“. Очи као светлост јесу управо *due lumi* или *due luci*, које карактеришу Лауру. Коса је представљена

³⁸ Одређене елементе описа Петрарка преузима из претходне традиције. Песничка традиција на коју се Петрарка ослања креће од провансалске лирике, преко сицилијанске поезије, тосканске и на крају слатког новог стила. Песници који су претходили Петрарки користили су устаљену дескрипцију, која је укључивала поглед, очи, косу, покрете. Ипак, песник „Канцонијера“ описе госпе проширује, уводећи новине, као што су руке, бок, груди, што представља посебно смели заокрет у односу на претходну традицију.

синтагмом „златне власи“ (1. песма), чији је предложак у више наврата присутан у „Канционијеру“: *capei d'oro, chiome d' oro*. Важно је уочити да Дошенивић за српску реч „коса“ користи и израз „крин“ (песма 30), што је без сваке смуње италијанизована верзија речи, алузија за италијанску поезију, чија се сврха остварује тек уколико знамо да та реч део Петраркиних описа: „*L'aura che'l verde Lauro e l'aureo crine*“ (RVF 246, 1).

Поређење госпе са сунцем такође је типична петраркистичка фигура, иако је добро позната још песницима слатког новог стила. Петрарка назива Лауру „*un vivo sole*“ (RVF 90, 12), или је описује као ону која је „*tra le donne un sole*“ (RVF 9,10). Ако покушамо да пренесемо ово поређење с небеским појавама на домаћу поезију, она постаје „подобна зрак-Даници“ (како је Дошенивић описује у 12. песми). Мотив је свакако исти, али је звезда Даница посве типичан елемент српске усмене поезије.

Осим физичких квалитета, госпу красе и духовне врлине, које су заправо неодвојиви део те лепоте. У 8. песми Дошенивић у трећој строфи за своју љубљену каже:

Љубљу склоност духа твога,
Украшена са милости,
Где пребива цар блакости,
И всјакоје достојинство (13-15).

На овај начин, осим што је лепа, госпа постаје оличење врлина (*благод, достојанство, одмереност, лепота*), попут Петраркине Лауре. У 13. песми збирке Петрарка о госпи говори овако: „*da lei vien l'animosa leggiadria*“ (12), да би је у више наврата називао и *alma gentil* и *l'angelica figura*. На тај начин предмет неизмерне и неузвраћене љубави постаје комплексан, њена вредност превазилази физичку лепоту, али и земаљско постојање. И то свакако јесте карактеристика и Лауре и женских фигура у „Лиричским пјенинијима“. Овај

поступак описивања није нов, а Петрарка га наслеђује из претходне песничке традиције, превасходно од слатког новог стила и Дантеове поезије, где је госпа, племенита и чедна, оплемењивала и уздизала.

У том контексту Дошеновић наставља хиперболично да описује драгу, дајући јој у 14. песми потпуно нову димензију, која алудира на „Канционијер“. Она постаје „твар јестества небу драга/коју мудрац дјелац створи“ (3-4). Ове стихове ваља упоредити са Петраркиним стиховима из 159. песме, у којој песник говори о госпи као о небеској ствари (што такође представља мотив преузет из песничке традиције), којом Бог демонстрира своју свемоћ:

*In qual parte del ciel, in quale idea
Ela l'empio, onde Natura tolse,
quel bel viso leggiadro, in h'ella volse
mostrar qua giù quanto lassù potea? (1-4)*

Вољена госпа је код Дошеновића представљена попут небеске креације, она је дело Бога, те стога и савршена, каквом је описује и у 18. песми: „Но код твога благородства / Бог високи сам почива“ (15-169). И Петраркина Лаура је на исти начин узвишена, ван земаљског поимања, каквом је и описује у 90. песми, у којој се уочавају описи преузети од слатког новог стила. Ваља нагласити да је госпа, упркос свим особинама које је приближавају анђелима, и те како телесна, и то јесте један од узрока грешности те љубави:

*Non era l'andar suo cosa mortale,
ma d'angelica forma; et le parole
suonavan altro, he pur voce umana
Uno spirito celeste, un vivo sole... (9-12).*

У „Канционијеру“ након смрти госпе Лауре ови описи постају још наглашенији и њене узвишене особине долазе до изражаја, те се узвишеношћу самом оправдава њен одлазак са овога света. И њено земаљско бивствовање било је

обележено небеским, умом тешко појмљивим, карактеристикама. Закључак је очит: колико год госпе (код оба песника) биле повод земаљске љубави и део земаљског света, њихове особине су такве, узвишене и наднаравне, да се ни један ни други нису могли од те љубави одбранити.

Слику употпуњује однос госпи према песницима. У „Канцонијеру“ Лаура је охола и окрутна, не хаје за песникову љубав, нити за његове стихове. Ипак, Петрарка налази добро литерарно решење да Лауру представи ипак умилом и милостивом. Она је благонаклона у сновима и визијама, посебно након смрти. Дошенивићеве Филис и Ирене показују антитетички однос према песнику. Он их представља и као охولة и као наклоњене. У 6. песми Филис је била горда, али је Амор успео да је савлада. Овај занимљив преокрет јесте моменат одвајања од „Канцонијера“, у коме Амор никада није савладао Лауру. Амор се српском песнику обраћа следећим речима у поменутој песми: „Ал победих и надвлада / горду Филис нек те љуби“ (7-8). И у неколико наредних песмама љубав му је узвраћена: „Ти ми често исповедаш / да си верна свагда мени“ (19. песма, 5-6), али и пред сам крај збирке, када одлучује да му симболично поклони венац од цвећа (29. песма). Међутим, на другом месту (16. песма) Филис је охола и неосетљива на песников бол: „Мир... Филида неће красна / моје сузе већ да внуша“ (5-6). Тако и Ирене у следећој песми (17) презире песникове стихове:

Јер Ирина мом певању

-Буд је милно о сладосно-

Неће серце час радосно

Да примене послушати (13-16).

Интересантна тематика 21. песме може се поматрати као нека врста дијалога с „Канцонијером“. Дошенивић гради антитезу засновану на госпоином односу према њему током живота и сада, након његове наводне смрти. Она је за његова живота била охола, назива је „злосретницом“ и прекорева:

Злосретнице, онда, онда,
Требоваше смиловат се,
Кад ја желях радоват се
У животу купно с тобом (13-15).

Тек сада, након смрти песникове, она има за њега милости: „Всује горко мене жалиш“ (13). Код оба песника смрт прави разлику између охолости и наклоности, с тим што код Петрарке умире госпа и постаје благонаклона, док код Дошеновића наилазимо на варијације, те умире песник сам, након чега госпа развија нежна осећања. У 250. песни, када се збирка полако приближава прекретници, односно Лауриној смрти, песник у инципиту каже: „*solea lontana in sonno consolarme*“ (1). Није случајно да се ради о сну, као што се у 279. песни ради о сновиђењу, када му госпа упућује миле речи и теши га – “*Deh, perche inanzi 'l tempo ti consume?*” / *mi dice con pietate* (9-10).

О истој теми говори Дошеновић и пред крај збирке, у 27. песни. Оксиморонским обраћањем госпи „кичељива љубовнице“ песник јој замера „худство“:

Плачи себе... о неверна!
Терзај власе. Ти си узрок
Што незрели смрти рок
Бедног сад ме подухвати (5-8).

Госпину охолост описује и у 24. песни. Он не може угасити своју муку јер „Две прелесне очи / једнако ми презиру се“ (5-6). Ову песму завршава у истом маниру, говорећи о њеном немару, да би је у следећој (25) приказао без милости:

Тшчетна ми је свака милост.
Што ли ће ми чија памоћ?
Каде Филис моју немоћ
Неће да зна, ни послуша (24, 13-16);

Да милости кроз вас немам (25, 4).

Лаура такође презире свог песника. Таквом је Петрарка представља у неколиким песмама. Тако у 21. песми о госпи говори на следећи начин: „*ma voi non piace / mirar si basso colla mente altera*“ (3-4), да би је сличном описао и у 45. песми: „*a voi stessa piacendo, aspra et superba*“ (11). Као што се може уочити, она је махом описана као охоло, округна, опора, што показију и стихови:

*Or vedi, Amor, che giovenetta donna
tuo regno sprezza, et del mio mal non cura,
et tra duo ta' nemici e si sicura (RVF 121, 1-3).*

Очито да је мотивско уланчавање госпине охолости и патње лирког субјекта, смрти, као и контраста наклоњеност-ненаклоњеност идентично код оба песника и не може се пренебрегнути осећај „већ прочитаног“ и познатог. Дошеновић као директан извор користи збирке Кастија и Виторелија, али је предложак овакве лирике читав један поетски универзум, коме „два Италијанца“ припадају и на који се и сами ослањају.

3.1.4. Песме са дводелном структуром

„Веома је важна [...] разноврсност, која се базира на тематском контрасту, који се остварује на линији метричког дисконтинуитета (између катрена и терцета, или између прве три целине и последње), који омогућава крајњи преокрет, који се у поетици 16. века и затим и барока, назива *pointe, agudeza*“³⁹ (Praloran 19). Иако Дошеновић већином не користи сонет (његове песме јесу четворострофне, али се ради искључиво о катренима са по два средишња стиха у рими и два спољна неримована), он задржава тематску дводелну структуру у многим песмама. Са једне стране, уочавају се песме у којима песник с почетка нуди једну тематику, да би у завршним стиховима, направио упечатљив преокрет, обрт, и на тај начин ефектно, снажним изразом, исказао поенту. Овај модел конципиран је кроз антитезу, где је први део песма (две или три строфе) у супротности са другим делом (две или једна строфа). На овај начин наглашава се други део поређења. Други модел представљају песме у којима Дошеновић користи дводелну структуру тако што представља својим читаоцима, као у некој врсти увода, одређену тему, да би на крају, у последњој строфи и у једном следственом низу понудио објашњење претходних стихова, разрешење загонетке. Овај други део, ради постизања јачег ефекта, јесте краћи и протеже се највише на једну строфу. Овакав модел структурирања песме у многоне подсећа на кончето из италијанске поезије.⁴⁰

Четврта песма прва је у низу песама у Дошеновићевој збирци које се истичу оваквом структуром. Тематика је пасторална и на први поглед чини се да је и цела песма у том тону. Мотив раздвојених птица, које траже свога друга, а кога

³⁹ [Importantissima [...] è quella varietà fondata su una contrapposizione tematica che si realizza sulla falsariga della discontinuità metrica (tra quartine e terzine, oppure tra le prime tre unità e l'ultima), che favorisce l'insorgere di un rovesciamento finale, inteso nella poetica cinquecentesca e poi barocca come *pointe, agudeza*.]

⁴⁰ То је било посебно карактеристично у доба барока, када је циљ песника био да зачуди (*meraviglia*) и да необичним спојевима и метафорама укључи интелект читалаца у одгонетање поезије. Зато су песници тежили да интересантним досеткама (*concetto*), јасним и сажетим, покажу своју оштроумност (*acutezza*) и ингениозност (*ingegno*). Детаљније о принципима барокне поетике в. Мирка Зоговић, „Барок: књижевна теорија и пракса“

на крају и налазе, протеже се кроз три строфе. Дошеновић потанко описује читаву слику: од описа амбијента, туге усамљеног славуја, његове песме, одазивања друге птице и њиховог састанка. Тек у последњој строфи песник каже: „Слатка ли је ах! та радост / тог састанка и драгости“ (13). Овај чежњиви тон песника кулминира у последња два стиха, када, у антитетичком односу са првим делом песме, нуди закључак: „Зашто такве ја благости / Немам...с тобом? О Ирене!“ (15-16). Четрнаест стихова су у служби два последња стиха, увод у завршни двостих са само једном функцијом – да појачају његову експресивност.

Песма седамнаест „Лиричских пјенија“ сличне је структуре. У овом случају једнако је распоређен број стихова, па су прве две строфе контрапункт последњим двама. Ова се песма може сматрати метапоезијом, јер говори о утицају и моћи песништва, о стиху који може да „љута зверу припитоми“ (13). У другој строфи ту своју тврдњу песник доказује митом о Амфиону (који је својом поезијом и музиком опасао Тебу бедемом), да би након егзалтације поетичке моћи у наредној строфи песник антитетички показао њену мањкавост када су у питању „свирјепе ове стене“ (9). Та стена, неосетљива и непријемчива песми, јесте његова Ирене која поезији „неће сердце час радосно / да принесе послушати“ (15-16). Моћ и немоћ поезије представљене су у контрасту. Што је већа моћ поезије у првом делу, то се њена немоћ у другом делу песме чини упечатљивијом, а самим тим и охолост вољене госпе, што и јесте и примарни мотив.

Песма двадесета, као и претходно поменута, подељена је у два дела, који су у антитетичном односу. Први део песме, односно прве три строфе, говори о радости Ускрса. Топлим сликама „празника веселости“, људима који „љубвом дишу“, честитањима, „њежним срцима“ и „блоговањима“ Дошеновић ствара идиличну атмосферу празничне радости и хришћанског света који је нашао мир и утеху. Мора се, ипак, нагласити да песник у трећем и четвртном стиху прве

строфе („А твој верни сам уздише / У самоћи, без радости“) већ наговештава преокрет из последњег катрена. Након празничне идиле песник почиње у последњој строфи своју јадиковку. Узвиком „О!“ нагло прекида претходни мирни тон. Његова мука и тегоба, наглашени претходним пријатним описима празника, последица су његове немогућности да на овај благи дан буде са вољеном господом: „Зашто немам ја слободе, / Кад су такве свете згоде / Дати теби целовања“ (14-16).

Још једна у овом низу јесте и песма двадесет друга, у којој су супротстављене две целине, први део протеже се на чак дванаест, а други на само два стиха. Ипак, управо због тога, прелаз је јачи и оштрији. Први део песме представља својеврсни *locus amoenus*, опис пролећа са свим елементима које претпоставља пасторална лирика: цвеће, преображена поља, ливаде, шуме, разигране девојчице у пољима, бујање босиљка, траве... Пасторални елементи савршене пролећне идиле ређају се без прекида у прве три строфе. У наставку (прва два стиха последње строфе) песник закључује „Све на земљи напредује / Через весело ново доба“ (13-14). Овај последњи стих би без сумње могао да буде и закључак, а самим тим и свршетак песме. Ипак, то је само крај једне целине, јер у јакој антителизи почиње други, кратак, али због тога и ефектан, двостих: „Тек што моја плачу оба / На те љубвом ока зјениц“ (15-16). Идила се претвара у плач, лирски субјекат је само посматрач, а његово стање потпуно је супротно и одвојено од прве слике – значењски, али и у структури.

Следећа песма од значаја јесте двадесет шеста у Дошенивићевој збирци. За разлику од претходних песама, овде није у питању јак антитетички однос чланова, већ један следствени низ. Песник у три строфе описује бор који је засадио и живот дрвета. Опет се јављају пасторални елементи и дескриптивни принцип: зелен бор гордог стаса, широких грана, птице које се гнезде. Песник, међутим, у трећој строфи прелази на прво лице јединине: „Оно име што на твојеј / Мјакој кори ја засеко“ (9-10). Пасторалним елементима придружује се мотив

љубави, симболично представљен именов драге у кори дрвета. Ипак, тек у последњој строфи песник је понудио еполог о неузвраћеној љубави:

Ево и ја љубви име
То записа на прс
Но његова срце не зна
Мени тако... да приресте (13-16).

Последња песма у збирци (30), такође је структурирана као дводелна. Кроз безмало целу песму, кроз три строфе, песник описује природу: у првој строфи цвеће, у другој ветар, у трећој траву. Лепоте природе описане су у контексту њиховог контакта са драгом. Фигуром енумерације песник набраја елементе природе у прве три строфе, док у последњој уводи лирског субјекта као закључак свих претходних набрајања:

Нека да знаш, мила љубо!
То је љубве сав почетак,
Тај то Зефир, тај то цветак,
И та травка **ја сам сами** (13-16).

Уочава се у овом случају својеврсна *схема сумације*. Песник кроз завршна два стиха рекапитулира елементе из предходних строфа: *Зефир, цветак, травка*. Схема сумације у „идеалном облику састоји се у набрајању неколико елемената, најчешће именица, кроз део или кроз читаву песму и њиховој рекапитулацији на крају песме — понекад и само у једном стиху — истим речима и истим редоследом“ (Курцијус 473). Јасно је стога да ово Дошенивићево вербално поигравање одступа донекле од базичне структуре схеме сумације, јер се приликом рекапитулације песник не држи редоследа из песме, умећући „цветак“ у средину, иако се овај појам налази у првој строфи. Ту се да уочити и друго одступање. Лексички пар „ружа и ђелсомин“ своде се на једну заједничку именицу, „цветак“. Међутим, с обзиром да је у питању „појава да се на крају

песме понављају све кључне речи претходних строфа“ (Грдинић 9), може се прихватити да Дошенивић користи схему сумације у одређеној мери⁴¹, како би закључним стиховима дао већи значај.

У контексту ове песме неопходно је задржати се на тренутак на лексици, која овде представља својеврсни индикатив који сведочи о интертекстуалном дијалогу Дошенивића са петраркистичком традицијом. Песник бира пасторалне мотиве: поља, ружа, ђелсомин, зефир, трава. Значајан је избор зефира, ветра, али и митолошког божанства, који јесте реминисценција на традицију Петраркине и петраркистичке поезије. Поред тога, Дошенивић користи и израз „крин“ за косу, што је неоспорно, већ помињана, реч италијанског порекла, коју Петрарка користи када говори о Лаури. Ова реч није део српског језичког корпуса, те стога сведочи о непосредном и великом утицају италијанске поезије на песника.

Ради лакше успоредбе, овде ће бити понуђен један пример из Петраркине збирке, како би се уочио принцип двочлане структуре и његова функција.

Међу првим и најочигледнијим примерима јесте песма шеснаест. Током три строфе песник описује старца који се одваја од свог милог дома и креће на неизвестан поход пут Рима, не би ли видео Христов лик и нашао мир. Читајући само први део песме, тешко се наслућује љубавна тематика. Ипак, песник у последњој строфи прави обрт, уводи „ја“ поредећи се са старцом: „тако и ја...“:

*Così, lasso, talor vo cercand'io,
donna, quanto è possibile in altrui
la disiata vostra forma vera (12-14).*

Целим првим делом песме песник разрађује једну тему, да би у другом делу (овде у последњој строфи) прекинуо започети ток и изрекао поенту намеравану од почетка. Овај поступак, како код Петрарке, тако и код Дошенивића,

⁴¹ „[...] састоји се од две серије: прву чине чланови расути кроз поетски текст, а другу – сабрани на крају текста“ (Зоговић 2003, 32).

омогућава песнику ефектинији завршетак песме и уметнички елегантније истицање одређеног елемента.

3.1.5. Дошеновићев „канцонијер“

Када се говори о Дошеновићевом „канцонијеру“ јасно је да се не ради о поезији насталој само и једино опонашајући Петрарку. Овде се ради о одређеним утицајима ове италијанске песничке традиције, који су се посредно одразили на Дошеновићеву лирику. Примарни утицај извршили су песници „Аркадије“, који се ослањају на традицију Петраркиног песништва, глорификују „Канцонијер“ и враћају га у фокус књижевног стварања. Иако постоје елементи који Дошеновића разликују од ове традиције (песничка форма, сензуалност, одвајање у развоју мотива), ипак се у значајној мери уочавају јасне сличности између поезије српског песника и италијанског поете. Пре свега, Дошеновић пише збирку међусобно повезаних песама, оно што се суштински назива „канцонијером“: „Познато је да оно што ми одувек називамо не обичном књигом поезије, већ архетипски „канцонијером“, дугује своје чврсто јединство свом карактеру 'романа', [...] међусобним везама блиских тектова“⁴² (Mengaldo 2008b, 69). Ако се све претходно речено узме у обзир, по нашем мишљењу, Јован Дошеновић јесте песник на којег је традиција „Канцонијера“ оставила трага у одређеним аспектима:

- Пише интегрисану збирку песама, искључиво љубавне тематике. Она има свој ток, утисак хронологије приче, захваљујући песмама повезаним у једниствену целину.
- Предмет љубави је јединствен током целе збирке. Обраћа се двома женама и само њима.⁴³

⁴² [È noto che ciò che da sempre noi chiamiamo non un semplice libro di poesia ma, dall'archetipo, un "canzoniere" deve la sua stretta unità al suo carattere "romanzesco" ecc. non solo a motivi di coesione verbale, sia sul versante del significato che del significante, che normalmente si esprimono in interconnessioni fra testi prossimi.]

⁴³ У збирци постоје две госпе, јер Дошеновић користи као предлогак збирке двају песника. Италијански песници Касти и Виторели певају о Ирене и Филипс.

- Госпа је описана кроз елементе лепоте карактеристичне за дугу песничку традицију италијанске књижевности. Поред физичке лепоте, госпа је препуна врлина, ван земаљске мере.
- Основне теме су госпа, љубав и песникова емотивна стања.
- Љубав је антитетична. Она је мука и патња. Описи те патње, изазване охолошћу и немилошћу драге, исти су као и код Петрарке. Ипак, љубав је и благословена, вредна и узвишена.
- Сам опис љубави, начин заљубљивања, мотиви лука и стреле, као и персонификовани Амор, неки су од полазних тачака „Расутих стихова“.⁴⁴
- Природа је увек у функцији описа госпе или патње лирског субјекта.
- Антитетичност песама: контраст песникових стања, наклоности и охолости драге, песника и света.
- Коришћење митолошких мотива.
- Мотив скоре, неминовне и замишљене смрти песника, чији је узрок неузвраћена љубав.

⁴⁴ Сви ови мотиви имају другу традицију у италијанској лирици, и они се могу уочити код песника слатког новог стила, али и тосканског песничког круга.

3.2. Јован Пачић

Пачићеве везе са италијанском културом су неоспорне. Рођен је у другој половини 17. века, и након заврштека гимназије, одлази у војску и временом постаје коњички капетан. Због задобијених повреда, рано се пензионисао и, између осталог, живео је у Новом Саду и Будиму. Ипак, овај врсни песник и сликар током своје војничке каријере крајем 18. века био је у служби у северној Италији, где се срео са италијанском поезијом и, тада веома активном, српском културном заједницом у Трсту. Он објављује песме у „Летопису“, „Српском народном листу“ и другим часописима, а дела су му већином љубавне тематике. Његова улога у српском песништву и развоју лирике није безначајна, јер „тема небеске драге, тема мртве драге и љубави јаче од смрти уобличена је у Пачићевом делу онако како ће је потом преузети романтичари“ (Павић 4: 84). Пачићева поезија била је тада веома призната и оставила је значајан траг на потоње песнике, али је незаслужено пала у заборав.⁴⁵ Ипак, Петровић наглашава да је утицај Пачићеве поезије на српске песнике био значајан, мада се још не зна тачно колики, иако су сасвим сигурно „изречена права и тачна запажања о траговима Пачићевим у поезији Бранковој и Змајевој“ (2007, 141).

Пачићева збирка песама „Сочињенија песнословска“ из 1827. године јесте збирка љубавне поезије, кроз коју се могу пратити елементи лирике која се ослања на Петрарку и петраркисте. Основне теме Пачићевих песама јесу „љуба“

⁴⁵ Младен Лесковац у предговору „Антологији старије српске поезије“ говори о поезији 18. века, којој припада и Пачић, и нуди објашњење чињенице да је цела једна скупина песника пала у заборв: „Баш срећни књижевни пролом Бранка Радичевића у години 1847, толико јасно пресудан да су му значај (и када не сав, — а и како би!) сместа осетили и савременици, бар они најбуднији, донео је собом и један крупан негативан резултат, жив и дандањи, као потврду да ни једна победа не иде без губитака, ни једна заиста крупна без заиста тешких. Јер почев од тога тренутка, сва предбранковска поезија била је, *more serbico*, безмало у потпуности збрисана до те опаке мере да смо се читавага тога у поезији занимљивага столећа одрекли једним махом, великодушно, као да нам се збиља пресипа. На тај начин је читава предбранковска поезија некако грубо, скоро презриво искључена из наших мисли и осећања, као да је, пажње достојне па и знатне, никако није ни било“ (4-5). Према Петровићу, Пачић је био заборављен услед друштвених прилика, у које се чисто љубавна поезија није могла уклопити, јер је била ослобођена, тада пожељних, национално-политичких и друштвених елемената (2007, 188).

и љубав. Драга је описана низом традиционалних епитета и слика, свих лако препознатљивих у „Канцонијеру“. Љубав према госпи (односно љуби, што је реч која асоцира на народну књижевност), осим у ретким песмама, јесте несрећна, неузвраћена, мучна, те песнику доноси патњу и неизрециву тугу. Крај збирке поклапа се са смрћу вољене, што је описано у неколико завршних песама.

Пачић живи и ради у времену када се интересовање српских књижевника за италијанску поезију појачава. Као што је већ речено, постојала је српска заједница у Трсту, културне везе са Италијом биле су јаке, а италијанска лирика постала је узор песницима такозване „тршћанске песничке школе“. Није Петрарка био једини узор, већ је и све што се од Петрарке преносило кроз италијанску поезију вековима стигло и до наших песника. Светозар Петровић наглашава да је окосница поезије 18. века била италијанска ренесансна поезија, чије елементе песници покушавају да имитирају, почев од саме форме, преко тема и језика, који су у највећем делу наликовали Петраркиној поезији, све до саме структуре „Канцонијера“.

Значај Пачићевог дела је велики, јер овај песник покушава да створи једну нову поезију, да оживи српску књижевност на један нови начин прихватајући „шеме, облике, стихове и стилске поступке европске књижевности“ (Петровић 2007, 183). У томе се он слаже с Дошеновићем, који саставља песнички манифест у покушају да успостави начела нове српске поезије. Иако, суштински, њих двојица имају исти циљ – да уведу српску књижевност у европску или, може се рећи, да уведу европску књижевност у српску – између ова два велика песника постоји извесна разлика у начину достизања тог циља: „Дошеновићу је, укратко, стало да српској поезији пренесе оно што је у Италији и од Италијана научио. Пачићу је стало да српској поезији присвоји ону традицију европске поезије којој је италијанска ренесанса у средишту“ (Петровић 2007, 187). Пачићева поезија се ослања на елементе многих европских књижевности. Уочени су руски и француски утицаји, као и утицаји различитих словенских књижевности. Ипак,

тај утицај је мање утицај, колико је то био „однос заснован на афинитету“ (Петровић 2007, 191). Пачић је можда управо у тим књижевностима нашао оно што је суштински и природно чинило његово стваралаштво.

Као што и сам Петровић наводи, тешко је наћи конкретне узоре када је у питању традиција као што је петраркистичка. Ипак, иако није увек увек могуће идентификовати непосредни узор, могуће је одредити који елементи традиције бивају инкорпорирани у песникова остварења и шта је основни цитатни предложак. За ову тему значајан је утицај италијанске књижевности, петраркистичке првенствено (иако се петраркизам, због своје распрострањености, никако не може сматрати искључиво италијанским). Утицај, или уплив, овакве поезије у Пачићву збирку је очигледан и манифестује се на разнолике начине: кроз препеване сонете, кроз језик и типичне стилске фигуре, композицију „канцонијера“ или једноставно „опћа места петраркистичке поезије“ (Петровић 2007, 209).

Као што је већ напоменуто, када се разматрају петраркистичке тенденције у српској књижевности, али и петраркизам уопште, непосредни узори за писање нису увек у Петраркиним *Rerum vulgarium fragmenta*, већ и у збиркама песника-петраркиста. У Пачићевом случају један од њих је сасвим сигурно био Јан Колар (са којим се Пачић блиско дружио), а који 1821. издаје збирку петраркистичко-љубавне поезије (Петровић 2007, 190), док су му италијански узори били Ђовани дела Каза и Јакопо Санацаро. Ипак, сваки петраркиста је, директно или посредно, имао само један модел – Претрарку. И сваки петраркистички елемент враћа се „Канцонијеру“. Петраркисти јесу једним делом модификовали оригиналне стихове према културним и друштвеним околностима, захтевима епохе и актуелним књижевним тенденцијама, али и сопственим афинитетима. Ипак, сасвим сигурно могуће је идентификовати „Канцонијер“ као прототекст. Анализом Пачићеве збирке покушаћемо да утврдимо које су то петраркистичке

одлике доминантне у његовој поезији, као и да идентификујемо како их песник уклапа у сопствено оригинално стваралаштво.

3.2.1. Пачићев „канцонијер“

Пачићев збирка подељена је на три дела: „Љубица или како покој ми бежи“, „Песни љубовне“ и „Смесице“. Први део збирке чини 109 песама, други део још 100, а последњи део састоји се од 155 песама, што је укупно 364 песме. На самом почетку збирке, пре почетка првог дела, налазе све још две песме, те овај „канцонијер“ свеукупно броји 366 песама.⁴⁶ Ипак, упркос одвојеним целинама, збирком доминира једна основна тема – љубав. Збирка је издата 1827. године у Будиму. Пачић пише, условно речено, народним језиком, који је заправо био мешавина народног и тада ученог славеносербског.

Песме из „Сочињенија песнословских“ могуће је поделити на неколико категорија у зависности од петраркистичких елемената који се у њима јављају. Ове целине свакако не прате редослед песама у самој збирци, већ ће у даљем тексту бити груписане по аналогiji.

Прва група песама односи се на опис љубави као појаве, начин заљубљивања и утицај љубави на људе, али и, конкретно, на песника. У овој групи као протагониста, поред песника самог и драге, фигурира и Амор. Затим се може издвојити група песама у којима се описује вољена. Пачића је назива Љубица, али, посебно у другом делу збирке, имена варирају, те се појављују и друге женске фигуре. Конкретнији опис своје љубави песник даје кроз патњу, те се издвајају песме у којима је доминантни мотив *љубави као патње*, која је често описана путем сна, што је такође елемент који код Пачића заузима важно место, те су му посвећене неколике песме. Песме о сну по правилу и антитетичне, јер песник описује своју љубавну муку супротстављајућу сан и јаву. У збирци се даље налазе песме посвећене годишњицама песникове љубави, као и стихови о поезији и песничкој вештини. При крају збирке налатимо текстове с мотивом

⁴⁶ Корпус наше анализе највећим делом чиниће песме из избора у издању Књижевног гласника из 2010. године, што је и једино издање Пачићевих „Сочињенија песнословских“ након 1827. године. Песме у избору Књижевног гласника „преведене“ су на савремени српски књижевни језик. У овом издању налази се укупно 80 песама.

мртве драге, где песникова туга због несрећне љубави постаје туга због њене смрти.

Значајно је напоменути да се у збирци налази само четири права сонета⁴⁷, док постоји четири криптосонета.⁴⁸ Чињеница је да је сонет карактеристично везан за петраркистичку традицију, али, да ли из метричких или неких других разлога, Пачић га, као и други ондашњи песници, веома ретко користи.⁴⁹

⁴⁷ У питању су песме 40, 82, 87 и 106 у првом делу збирке: „Како покој желим“ „Мом езыку“, „Мечта љубве“ и „Сну“.

⁴⁸ Светозар Петровић криптосонетима назива оне песме код којих би се, да је распоред стихова другачији, могао добити сонет. У Пачићевој збирци то су: „За Елизом“ (94. песма у другом делу збирке), „Крутой“ (97. песма у другом делу збирке), „Сну“ (10. песма у трећем делу збирке), „Љуби“ (143. песма у трећем делу збирке). Оне су састављене од 28 шестераца. Када би се по два шестерца спојила у један стих, настао би сонет.

⁴⁹ Сонетна традиција, која се у Европи махом поистовећивала са петраркистичком поезијом, у књижевностима на нашим просторима попримила је мало другачији ток. Најстарији сонети везују се за дубровачку књижевност, тј. петраркистички „Рањинин зборник“. Чак и ту их има веома мало, а неки су заправо преводи италијанских песника Серафина од Аквиле (*Serafino d'Aquila*) и Антонија Рика (*Antonio Riko*): „Слице петраркизма у хрватској књижевности, кад је успоредимо с оним што је раније речено о европском петраркизму, на сасвим очигледан начин недостаје, рекли бисмо, само један елемент: хрватски петраркизам није прихватио сонетног облика“ (Петровић 2003, 60). Ако изузмемо дубровачки петраркизам, скоро да нема сонета на нашим просторима. Први пут се јавља код Захарије Орфелина који пише сонет у похвалу жене. После тога сонети се спорадично јављају у класицизму, док у наредним епохама постају све присутнији, ослањајући се на утицаје европских књижевности. Након 18. века, када сонет по први пут постаје заиста популаран у српској књижевности, опет се јавља тек почетком 20. века, а онда после Другог светског рата. Значајни за српски сонет били су Јован Дошеновић, Јован Пачић и Сава Мркаљ. Код Пачића и Дошеновића налазе се здружени утицаји параркизма и сонетна форма, иако се сонет јавља у заиста скромном броју, можда и неочекивано малом у контексту њихових петраркистичких тежњи. Ипак, њихова заслуга за увођење сонета у српску књижевност је неоспорна, Дошеновић и Пачић чак и „изричито наводе потребу присвајања форми европске поезије, истичући да италијанску ренесансу виде као њен прави извор и средиште“ (Петровић 2008, 257). Тада је српски сонет, према Светозару Петровићу, у свом раном периоду пратио оригиналну италијанску риму и у катренима и у терцетима, док ће се касније те тенденције мењати. Ипак, сонетна форма је, сама по себи, подразумевала одређене стилске и језичке поступке. Значајне су речи на почетку стиха, распоред придева у стиху, избор речи којима се стих завршава, заменице и суперлативи, опкорачења и инверзије (Fubini 182). Интересантно је и запажање да ће сви ови елементи бити коришћени приликом опонашања Петрарке чак и када се сонет као форма не користи. Првих деценија 20. века сонет заиста постаје веома распрострањен, да би касније у једном тренутку престао да се пише. Његова популарност махом се везује за родољубиву поезију. Можда најбољи пример популарности сонета јесте велика присутност овог облика у „Српском књижевном гласнику“, који је био одраз укуса и стила свога добра, који објављује сонете разних песника, што домаћих, што препеве страних: „Српски књижевни гласник имао је, напротив, један изграђен теоријски став према сонету, који је за часопис био сам врх песничког умећа“ (Констатиновић 276).

Љубав

Љубав је основна тема „Сочињенија песнословских“, те у одређеном броју песама Пачић експлицитно говори о самом феномену, о начину на који љубав делује и њеним последицама, као и о предмету љубави. Варијацијом мотива ипак се држи основне тематике.

Всујниј труд: Реч је о песми у којој песник приказује своје стање као супротност између жеље („Кол'ко крат јој глаголати / намеравам, ил' изјавит“, 1-2) и немогућности да је испуни („Све се морам зауставит“, 4). Немогућност да изрази оно што жели последица је утицаја вољене жене на песника, који градацијски описује своја стања: груди му притиска страх, пребледи, речи неразумне поводе се за стидом који осећа, тешко дише, груди хоће да препукну, срце ври од милине. Овакво стање лирског субјекта типичан је опис традиционалног мотива заљубљености, која се ишчитава и из Петраркиних стихова, почев од чињенице да не сме и не може да се обрати Лаури, па све до стања у коме се због тога налази. Ова тематика није нова, већ се италијански поета ослања на претходну песничку традицију⁵⁰, која, заједно са „Канцонијером“ у средишту, гради својеврсни универзум који врши утицај на Пачића. Иако покушава да не говори о својој љубави, на крају: „све њој опет изјављавам“ (16). Ипак, и то се не дешава тако лако, већ „без мира, без покоја“ (15). Овај стих јесте можда међу најважнијима, ако се жели разумети љубав коју Пачић осећа и коју ће описивати у предстојећим песмама. Оваква немирна и неспокојна осећања делиће са својим

Након једног периода затишја, у четвртој деценији 20. века, до када се тек понеки сонет јављао спорадично, он поново доживљава експанзију у послератном периоду, када заправо његово присуство и није било очекивано, с обзиром на превласт слободног стиха. Сонет се враћа на сцену и „представља рушење већ успостаљене традиције слободног стиха“ (Стефановић 321). У то доба песници експериментишу са сонетима, којима убацују додатни стих, мењају шему римовања или је пак руше.

Преглед најзначајнијих српских сонета – в. Ч. Ђорђевић, Српски сонет. О италијанском сонету в. М.Зоговић, Сонет у италијанској књижевности. О проблему сонета в. G.P. Beltrami, *Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti*.

⁵⁰ Још Данте у „*Vita nova*“ на исти начин описује утицаје госпе.

претходником, те ће од тог немира потицати и сва она мука и патња коју ће оба песника осећати.

Мотиви из песме могу се посматрати као део интертекстуалног дијалога са песмама „Канцонијера“. Једна песма, ипак, издваја се као нека врста предлошка. У сонету под редним бројем 224 Петрарка се пре свега обраћа госпи и описује јој своје стање. У наставку се могу уочити паралеле између две песме у описима осећања лирског субјекта:

Страх ми перси тесни сумња

Лице м'одма почне **бледит**

Реч бојазн'ју неразумна

Стиду, стид а взору следит'

Уздисање затајено (5-9);

S'un pallor di viola e d'amor tinto (8)

Od in voci interote a pena intese

Or di paura or di vergogna offese (6-7)

Se sospirare e lagrimar mai sempre (10).

Пачић скоро да преводи, мада би прикладније било рећи прерађује, Петраркине стихове, чувајући значење у потпуности. Чини се да је Пачић приступио некој врсти интерпретације италијанске песме и преоркестрирао је на српски у складу са личним песничким осећајем. Ипак, задржава основне елементе описа, који укључују како мотиве, тако и саму лексику.

Љубви:⁵¹ Име песме упућује на тематику врло експлицитно, а сама песма представља неку врсту покушаја да се дефинише љубав. Апострофичан наслов и епифорично понављање апострофе у сваком трећем стиху доприноси карактеристичном ритму ове песме, али и силини израза. Описи љубави из ове

⁵¹ У Петраркиној збирци јасно се разликују *Amor(e)* и *amore*. Амор је бог љубави, који је један од протагониста „Канцонијера“, песников противник, али и нераздвојни пратилац. С друге стране, љубав (*amore*), написана малим словом, представља емоцију, док Љубав, написана великим почетним словом (*Amor*), представља персонификацију емоције. Слично томе, и код Пачића ћемо морати да разликујемо *Љубов* и *љубов*. Он, међутим, на неколико места, помиње и античког бога љубави, Амора.

песме могу се повезати са почетним сонетима из прототекста наше анализе (песме 2 и 3), у којима Петрарка описује начин, време и место заљубљивања с Амором као главним актером.

Пачићева песма почиње једном антитезом између прошлости, када је веровао у благонаклоност љубави („Веровао сам ја давно, / твоје царство да је славно“, 1-2), када није знао за „замке горчајше“ (7) и „муке, туге сладчајше“ (8), и садашњости када зна да „лукавством обилује / и варањем изискује“ (4-5). Љубав, која се овде, с обзиром на особине које јој се приписују, може схватити крајње персонификовано (што ће у наредним песмама бити представљено ликом Амора), лукава је и подмукла сила. И Петраркин Амор је сличних карактеристика, јер напада из заседе (*ch' a nocer luogo e tempo aspetta*, RVF 2, 4; *trovomi Amor del tutto disarmato*, RVF 3, 9) и доноси, што оба песника описују оксимороном, „муке, туге сладчајше“, 8; *dolce affanno*, RVF 61, 5; *dolce stato rio*, RVF 71,22; *dolce ogni tormento*, RVF 132, 4; *dolce pena*, RVF 164, 6.

Кроз целу песму наставља се антитеза између некадашњег и садашњег поимања љубави. Даље се дескрипција базира на контрасту између „благе, слатке љубве“ (11) и љубави која „у очију има мрежу најјачију“ (13-14), „искусно, хитро лови / слабешћују“ (16-17), „у речи, разговору / стреле твоје све нас мору“ (19-20). Приказ љубави је традиционалан, као у „Канцонијеру“ и претходној традицији. У интертекстуалном смислу, говоримо о имитацији, јер су сличности Пачићевих описа са традиционалним описима љубавне лирике више од утицаја. Амор одапиње стреле од којих је тешко, па чак и немогуће, сакрити се, користи елементе госпоине лепоте (очи, коса) да „веже“ песника, хвата га слабог, ненаоружаног и неспремног. Пачић описује очи које Љубав користи како би на песника бацила мреже. И Петрарка описује како су га госпоине очи везале („*che i be' vostr' occhi, donna, mi legaro*“, RVF 3, 4). Код Пачића љубав лови „слабешчује“, код Петрарке „ненаоружане“ (*tutto disarmato*). И, свакако, јасна асоцијација и крајње експлицитна код оба песника јесу стреле. Код српског песника оне

долазе из „речи, разговора“, ненадано, код италијанског песника *saetta* стиже подједнако ненадано, јер Амор „*celatamente l'arco riprese*“ (RVF 2, 3). Оба песника су постала свесна свога стања када је већ било касно. Пачић каже:

То сам јадан увидио,
Када сам већ се утопио
Сав у Љубву (22-24).

У другој песми Петрарка такође описује своју изненађеност нападом и закаснелост реакције:

*però turbata nel primiero assalto
non ebbe tanto né vigor né spazio
che potesse al bisogno prender l'arme* (9-11).

У првом делу песме Пачић назива љубав „благом и слатком“, градећи тако антитезу, још једном, са завршним стиховима:

Пријатна ми ниси била;
Зло на мене све с'излила
Горка Љубво!
Не тешиш ме буд от страже
Моје драге изабране
Сад чрез Љубву (25-30).

Овим стиховима уводи тему љубави која доноси зло, од које се страда и због које се пати. Слично томе и Петрарка у својој другој песми говори о „смртним ударцима“ и „мучењу“ од којих није било спаса. Ови описи пружају увид у то о каквој ће љубави бити реч, односно да ће у највећем броју песама описивати љубав као патњу.

Љубве дејствија: Из наслова је евидентна тема песме – утицаји госпе на заљубљеног песника. Ако се упореди ова песма са Петраркиним „Канционијером“, уочиће се прегршт сличности, првенствено у антитезама које песници користе да опишу своја емотивна стања. Као репрезентативан пример послужиће Петраркин сонет „*Pace non trovo, et non ò da far guerra*“ (RVF 134), као паралела овој Пачићевој песми и нека врста цитатног предлошка, чије ће делове наш песник вешто инкорпорирати у своје стихове.

Пачић описује своја емотивана стања у прве три строфе, користећи антитезе. Прва од њих „час у смеју, час плакан'ју / налазим се“ (4-5) изазвана је охолошћу драге. Песник још једном љубав описује епитетом „љута“, док глагол „скорби“, којим показује како га је љубав обузела, упућује на претходну песму и надовезује се на мотив Љубави („одомаћеног“ Амора), која је уловила свој плен, обузела га, ненадано и против воље везала. Контраст између среће и туге присутан је током читаве песме, али посебну пажњу ваља посветити антитетичном 13. стиху: „сад ледено срце кравим“. Еквивалентно мотивско уланчавање уочава се и у Петраркином 2. стиху: „*et ardo e son un ghiaccio*“.

Следећа строфа је у целини антитетична, будући да је у првом стиху доминантан „плач“, у другом стоји „надам се и бојим“, а затим у наредна три стиха „тужно стрепим“, „разузурен сад се гојим“ и „веселим се“. Пачић у једном брзом ритму набраја своја стања и истиче их у контрасту. Овде се ваља вратити на Петраркину 134. песму. Оно што се код Пачића налази у другој строфи, а на граници је превода и парафразе („сад се надам, сад се бојим“), код Петрарке се налази на почетку другог стиха, у готово идентичној форми (*e temo, e spero*). Полисиндетским понављањем (код Пачића прилог *сад*, код Петрарка везник *и*) песници истичу ова два стања, потпуно опречна, а истовремена.

У наредној строфи поново Пачић истиче опозитна осећања: „Час у пјен'ју, тугован'ју“ (11), да би на крају строфе ипак закључио: „утешим се“ (15). Плач и туга у зачараном кругу емоција налазе се и у прототексту и то у оксиморону

„*piangendo rido*“ (12), који се јасно може издвојити као модел српским стиховима. На још једном месту, у претпоследњој строфи, Пачић безмало преводи ову Петраркину синтагму: „плакајушчиј, смејајушчиј“ (23). Завршавајући песму у истом маниру, српски песник инсистира на антитезама, те још једном описује љубав кроз карактеристични, већ помињани, петраркистички оксиморон „у тужној сласти“ (28). Поменута фигура, чак и ако је Пачић не преузима из „Канцонијера“ као директног изворника, припада инфратексту петраркистичких текстова. Без обзира на оригиналност Пачићеве лирике и јединственост његовог стваралачког исказа, чињеница је да су многи стихови ове песме већ постојали. Као што смо већ нагласили, у одређеним сегментима ова песма се колеба између превода и парафразе Петраркиних стихова, али ако се има у виду је у то доба превођење било далеко флексибилнија категорија, одређени стихови се заиста могу сматрати преводима.

Подражној: Оно што повезује претходне песме, односно дескрипција љубави, наставља се у песми „Подражној“. Песма почиње обраћењем љуби, наводећи њене физичке квалитете у прва два стиха: „Груди теб'; Черниј власи“. Основни елементи лепоте налазе се на почетку стихова и (осим црне косе) уклапају се у генерални опис Пачићеве драге, који ће се детаљније обрадити у наредним поглављима. Ипак, кључни стих, који уводи тему читаве песме, јесте последњи стих прве строфе: „Пак и Љубве сина крију“. „Љубав“ је пресонификована емоција, која и код Петрарке, као што ће и у наредним песмама код Пачића, представља песниковог пратиоца и непријатеља. „Љубве син“ може бити само Амор, коме убрзо Пачић посвећује целу једну песму. Амор је, дакле, главни мотив и протагониста ове песме, а оно што је посебно значајно јесу Пачићеви описи овог митолошког бића.

Стих „откуд он као из бусија“ (5), којим се уводи Амор, указује да он долази тајно, из заседе, неочекивано. Тај ефекат изненађености песник постиже управо

тоном узвика-питања из истог стиха: „Откуд он?“. На исти начин се Амор, као лукави противник, појављује и код Петрарке, напада ненадано, када се песник није чувао. Поврх тога, Амор је приказан као владар, он „са престола свог инч вреба“ (6). Неретко се у „Канционијеру“ песник налази „*in signoria di lui*“ (RVF 6,10); он је владар, тамничар и непријатељ. Овај тамничар у обе збирке користи лепоту како би заробио песнике. Овде су то „мреже разапете“ из 10. стиха (које ће у највећем броју случајева бити начињене од госпоине косе), у које га је „дохитио“. На самом почетку своје 181. песме Петрарка говори о „златној мрежи“ (*rete d'oro*), алудирајући на Лаурину косу. Избор лексике пак указује на то да је заљубљивање ван песникове воље и моћи, јер га је „Љубве син“ са престола свог „одонуд ухватио“ (9), или како то стоји у италијанској збирци „*così caddi a la rete*“ (RVF 181, 12).

Иако је Амор представљен као непријатељ, у последњој строфи песник изненада прави обрт и контрастом показује наклоност према њему. Амор је, каже Пачић у 14. стиху, „запалио огањ в сердцу моме“ (при чему лако препознајемо сличност са Петраркином збирком у избору фигура и лексике), али огањ песник назива „благодатниј, животворниј“ и нада се да ће бити запаљен и код госпоје. Овде се по први пут уочава двојак однос Љубави према песнику и госпоји, он гори од љубави, али она (још увек) не. Или, како је то Петрарка објаснио, у свом случају једном другачијом сликом, али истог значења, „*a voi armata non mostrar più arco*“ (RVF 3,14), док је он већ погођен стрелом.

Амору: Песма посвећена – а тако и насловљена – Амору, носи један потпуно другачији тон од претходне. Док је у претходној песми песник затечен Аморовим нападом и обраћа му се као потчињени заробљеник, у овој песми он се мири са насталом ситуацијом (иако је у последњој строфи претходне песме начињен увод за овакву тематику, премда у збирци не стоје једна до друге), прихвата свој, како би га Петрарка назвао, „јарам“ и сада покушава да

умилостиви Амора да му буде наклоњен. Цела песма је апострофична, у обраћању се понавља апострофа из претходно обрађене песме већ у првом стиху: „Љубве Сине“.

У наредним строфама песник поново зазива Амора, апелује на његову спознају љубави („знаш, што жеђ је неугасна“, 6), и чак му у последњем стиху обећава да ће га славити („тебе свагда величати“), чиме уводи мотив песништва. Овом песмом Пачић још једном потврђује песничку традицију на коју се надовезује. Присуство Амора (код оба песника) указује на неминовност заљубљивања и ослобађа песнике кривице – пред божанством љубави, наоружаним врлинама госпи, нису ни имали друге могућности, сем да поклекну. Овакав начин заљубљивања, као што је већ истакнуто, припада дугој традицији која је претходила Петраркином ремек-делу. Сви текстови који су, посредно или не, приступи у Пачићевој песми, део су једног интертекста, јер су се сви они слили у потоњу поезију и извршили утицај на њу, али и више од тога, посталу су извор цитата и цитатних предложака.

Очи Јулче П: У овој песми песник систематски уводи елементе госпине лепоте и претвара их у Аморово оружје. Пачић елементе физичке и духовне лепоте, путем којих му Amor (или Љубав, а у овом случају Љељо) пресуђује, набраја и сликовито описује у низу: очи, коса, уста, осмех, зуби, говор.

На овом месту ваља направити дигресију у вези са именом Љељо, које фигурира у песми. Ради се о словенском митолошком бићу, прецизније – то је старословенски бог љубави. Љељо је, дакле, словенски пандан римском Амору и грчком Еросу. Иако су утицаји у овој збирци сасвим сигурно страни, јер српска књижевност у том тренутку још увек није наклоњена оваквој љубавној лирици, Пачић, као и већина тадашњих песника, прихвата елементе из традиције народне књижевности, узима одређене фолклористичке елементе и умеће их у

своју уметничку лирику. Зазивање старословенског бога јесте несумљиво карактеристика народне књижевности,⁵² али уметнута у европски петраркситички контекст. Ради се о покушају да се једна страна, али значајна традиција транспонује у другачији контекст. Овде је очито да се изворник не само прерађује, већ и допуњује. Као што се код превођења често дешава да се текст покушава приближити публици долазног језика, тако се овде прототекст користи не само као основа, предложак и инспирација, већ се мења и прилагођава домаћој књижевности.

По угледу на Петрарку, Пачић богу љубави даје моћ да са „престола скровен суди“ (1-2) и управо користећи очи, као Амор, „најоштрије баца стреле / у сам живац свију груди“ (3-4). Овде је понуђен традиционални начин заљубљивања: бог љубави одапиње стреле и оне стижу до срца заљубљеног. Коса и обрве су такође оружије љубави (Љељо их је „изабрао, плести от њи / замку, спону, мрежицу“, 11-12). Поново се чин заљубљивања знаковито доводи у везу са замком и мрежом, симболишући тако песничково ропство.

Описујући лепоту своје вољене, Пачић набраја низ већ стандардизованих делова дескрипције:

- „лепе Јулче очи“ пореди са „зраком што вам блиста“
- „косу белом јест над челом“
- „черну, густу обрвицу“
- „нежности као гњиздо уста“
- „бисер зуби као у шкољки“
- „от рубина устми“, „устном рујном“
- „говорјашча пак умилна“, „бесејдашча примамива“.

⁵² Љељо и Лада, његова мајка (богиње лета, љубави и лепоте) појављују се у народној лирици и то најчешће у пригодним песмама.

Неки од елемената лепоте овде описане Јулче вековима су традиционално приступи у књижевности, пре Петрарке, али посебно код њега као делови описа Лауре. Они су овде индикатив везе Пачићевог текста са текстовима поменуте традиције. Ипак, неки од ових мотива јесу део народне лирике. Описи „чарних“ очију, уста поређених са рубином, густа обрва и најтипичнији „зуби као бисери“ снажно упућују на „српску девојку“ из народне лирике. И овде, као у случају поистовећивања Амора и Љеља, по среди је поступак спајања и мешања петраркистичких описа госпе и љубе из народне поезије.

Ипак, дâ се уочити да су ови Пачићеви описи скоро пресликани из Петраркиног сонета *Non pur quell'una bella ignuda mano* (RVF 200):

Gli occhi sereni, e le stellanti ciglia;
La bella bocca angelica, di perle
Piena, e di rose, e di dolci parole,
Che fanno altrui tremar di maraviglia;
E la fronte, e le chiome, ch'a vederle
Di state a mezzo di vincono il Sole (9-14).

Сјајне очи, звездане обрве, лепа уста попут руже и бисера, слатке речи због којих други дрхте од милине, чело и коса лепши од сунца – описи су који фигурирају и код Пачића, чији се текст може сматрати варијантом модела, и код Петрарке, чији је сонет модел у овом случају.

Песма се завршава поређењем Јулче и Венере, упућивањем сада на римску митологију. У питању је крајњи ступањ лепоте једне жене. Пачић иде најдаље могуће у поређењу, постављајући своју драгу одмах до Венере. Ипак, опис се у последњем стиху враћа на мотив очију Јулче П. Она „пали срца“, где се опет уводи мотив ватре (огња, пламена): „Сад нам Љубвом Сердца палу / Очи Јулче чувствително“ (29-30).

Све љубов: Основна тема ове збирке, као што је већ истакнуто, јесте љубав, у најразличитијим контекстима и развијена кроз многе мотиве. Овде Пачић описује моћи Љубави и њену потпуну превласт над заљубљеним. Најпре ваља указати на то да Петрарка на више места описује Амора као господара:

- „*rimango in signoria di lui*“ (RVF 6, 10)
- „*signore de la mia vita*“ (RVF 65, 3-4)
- „*Amor ne l'alma, ov'ella sinoreggia*“ (RVF 113, 12)
- „*Amor, che nel pensier mio vive et regna*“; „*temendo il mio signore*“ (RVF 140, 1;12)
- „*et al governo siede il signore*“ (RVF 189, 3-4).

Ради се о традиционалном дескриптивном маниру, који Петрарка преузима из пређашње традиције (која потиче још од провансалске лирике), а који Пачић, на трагу петраркситичке поезије, на овом месту користи: „престол у њој подигла царства свог“ (4); „над свим и нам оснива своју власт“ (6). Овим мотивима и један и други песник постављају госпу на престол или Амора на место господара, указујућу на њихову моћ и свемогућност. Управо због те свемоћи, Пачић у наредним стиховима описује љубав и као муку и као срећу, а драгу као „подвиг, живот свемогушћиј“ (9), препуну врлина и лепоте. Она је описана очекиваним системом мотива, који се никако не разликују од претходних примера: *глас, складно пјеније, взор, миг, возраст, струк, гупкост, ход, черно око, влас, нарви благодат*. Могућности и моћи те Љубави су огромне, што песник представља антитезом, крајње типичном, у којој супротставља горчину и сласт љубави: „обратит' јад, и скроб, у Љубве сласт“ (8). Упркос антитези, Љубав је овде описана у сасвим позитивној конотацији: Амор јесте владар, али је пожељан, благонаклон, госпа путем које влада јесте све што би песник могао пожелети. Одмах на почетку стихом „по свуд, по ми Драгој Љубов следи“ Пачић упућује на „Канционијер“, где Амор прати лирског субјекта у стопу, без обзира на

његове покушаје да му побегне: *cercar non so, ch'Amor non venga sempre / ragionando con meco, et io co llui* (RVF 35, 12-14).

Над образом Амора: У делу збирке „Смесице“ налази се једнострофична песма о Амору. Оно што је у вези са овом песмом занимљиво јесте чињеница да се Amor помиње само у наслову, док је у стиховима описан путем својих моћи. У само четири стиха Пачић успева да опише суштинску моћ бога љубави. Овде се само још једном потврђује устаљени мотив Амора-владара (што је поставка која датира још из провансалске поезије и тадашњег феудалног система, који је имао значајне импликације на песништво). Он се у два од четири стиха назива „владитељем“ и „царом“. Песник врло експлицитно, у два стиха, даје до знања да се нико не може сакрити од Амора и да ће једном свако бити у његовој власти: „цар је био он свакога / ил'и сад је, ил'ће бити“ (3-4). И Петрарка види Амора као свачијег господара (*et quel signor co lei / che fra gli uomini regna et fra li dei*“, RVF 115, 2-3), те је стога јасна паралела између два песника: Пачић га види као „свачијег цара“, а Петрарка како „влада међу људима и боговима“. Овим потезом оба песника упућују на Аморову моћ на коју нико није имун, па самим тим, ни песници сами, штавише, они, управо зато што су песници, понајмање. С обзиром на дугу традицију љубавне лирике с Амором-владарем у центру, очито је да оба песника црпе мотивацију из једног текстуалног универзума у који, у случају Петрарке, спада провансалска, сицилијанска и тосканска лирика, док се тај универзум у Пачићевом случају шири и на „Канцонијер“ и све потоње варијанте ове збирке.

О „љуби“

Значајан број песама посвећен је директно Пачићевој госпи, или госпама, што је неоспорно и нераскидиво везано за претходно обрађени мотив љубави, те је већ

било речи о неким дескриптивним поступцима. У физичким и духовним описима „љубе“ и њеног утицаја наћи ће се елементи преко којих се она може веома лако повезати са Петраркином Лауром.

Љубица: При почетку Пачићеве збирке налази се прва песма у којој описује своју драгу, те је ово и нека врста пролога којим уводи основну тему читаве песмарице. Питање је да ли се ради о стварном имену или симболичном називу, искоришћеном зарад могућности литерарног уланчавања термина. Љубица, име које може значити и „љуба од миља“ јесте погодан избор за будуће стилске изведбе. Није случајно што се Пачићева љуба зове Љубица, где се из њеног имена ишчитава одмах, без икакве сумње, и њено место у збирци; као што није случајно име Петраркине госпоје, те се његове две велике страсти тако слично именују (*Laura – lauro*). Такође, место песме скоро на самом почетку (у оригиналном издању из 1827. ова песма је друга по реду), у којој се уводи све оно о чему ће бити речи током читаве збирке, непогрешиво подсећа на структуру „Канцонијера“ и првих пет песама на почетку (*exordium*), где се детаљно представљају теме наступајућих песама.

Опис Љубице одвија се кроз низ традиционалних мотива лепоте: *лице, очи, смех, говор, певање, тело*. Квалитети које Пачић велича не односе се само на телесну лепоту, већ и на духовне врлине. Двострукост њене лепоте је исто оно што поседује и Лаура – лепота и умилност. Репертоар мотива типичан је и за Петрарку, иако га није он установио. То је дескриптивни систем који се, још од провансалске поезије, преноси до Петрарке и након њега. У свом „Канцонијеру“ Петрарка иде даље од својих претходника (песника сицилијанске и тосканске школе, као и „слатког новог стила“), надовезује се на претходни модел, али га шири, те у ретким примерима експлицитније наговештава телесну лепоту своје госпоје. У чувеној канцони *Chiare, fresche et dolci acque* (RVF 126) песник, што је тада још увек било неуобичајено, говори о Лаурином боку (*a lei di fare al bel*

finaco colonna, 6) и, још сензуалније, о њеним грудима (*co l'angelico seno*, 8), што је само по себи био велики искорак у односу на претходну поезију. Пачић пак још више шири описе у односу на подтекст, те далеко директније у овој, али и другим песмама, говори о госпоином телу („видио тко није тело“, 13).

Поређење госпе и њеног лица са сунцем („И от солнца јошт јасније“, 3) још је један пример утицаја Петраркине поезије и петраркистичке традиције, иако овај модел поређења датира још од провансалке лирике. Петрарка за Лауру каже „*così costei ch'è tra le donne un sole / in me movendo de' belgi occhi i rai*“ (RVF 9, 9-10); „*i pensier son saette, e 'l viso un sole*“ (RVF 133, 9). Речи сунце (*sole*) и зраци (*i rai*) јесу константа у овим поређењима и метафорама: „*un vivo sole*“ (RVF 90, 12); „*Una donna più bella assai che 'l sole*“ (RVF 119, 1); „*i rai veggio apparir del vivo sole*“ (RVF 135, 68); „*fatal mio sole degli occhi*“ (RVF 141, 5).

Као што је већ поменуто, лепота коју Пачић истиче нема функцију само да опише госпу, већ она представља средства путем којих Љубав влада човеком:

Словом кто јошт није милу
Љубицу ми опазио,
Какву Љубов има силу,
Јоште није осетио (17-20).

Ватра и читав низ речи из исте семантичке групе – огањ (7, 16), пламен (8) – индикатив су дијалога са петраркистичком поезијом. Када Пачић описује госпоине очи он каже: „...очи / њене черне, преумилне / из којих се огањ точи“ (6-7). Овај мотив се у песми понавља: лепо тело љубино у песниковом „сердцу огањ стиче“ (16); љубав је огањ и пламен – „пламен властниј љубве силне“ (8). Петрарка лексичке елементе везане за пламен, ватру и изгарање користи при описима љубави, иако ће код њега бити карактеристично повезивање овог мотива са мотивима снега и леда у антители, како би јаким контрастима показао сву силину осећања. Ради лакшег поређења са претходним Пачићевим

стиховма, следе неки од многобројних примера употребе ових мотива код Петрарке:

- *Quel foco ch'i' pensai fosse spento* (RVF 55, 1)
- *Il mio cor arda* (RVF 65, 13)
- *Non temprasse l'arsura che m'incende; sì possente foco* (RVF 71, 28)
- *Foco gentil ond'io tutto ardo* (RVF 72, 66)
- *Torno dov'arder vidi le faville / che 'l foco del mio cor fanno immortale* (RVF 109, 3-4)
- *Amor ne l'alma, ov'ella signoreggia / raccese 'l foco* (RVF 113, 12-13)
- *Di tai quattro faville, et non già sole, / nasce 'l gran foco, di ch'io vivo et ardo* (RVF 165, 12-13).

Песник од првог стиха набраја већ поменуте елементе лепоте, један за другим, да би тек у последња два стиха изнео разлог тог набрајања: „Какву љубов има силу, / јоште није осетио“. Субјекат последње реченице налази се у првом стиху: „Видио тко лице није“. На тај начин, спојивши први и последњи стих, можемо да видимо значењску целину: *Видио тко лице није* (и све друге елементе које између првог и последња два стиха набраја) *јоште није осетио какву љубов има силу*. Овакво устројство, типично за „Канцонијер“, остварује далеко јачи ефекат, јер се поента нуди читаоци тек на крају песме, а израз на овај начин добија већу експресивност.

Љуба цвет; Једном верту: У Пачићевој збирци ове две песме, и просторно блиске, имају сличне мотиве и истоветну тему. Пачић описује своју Љубу и поистовећује је са цветом. У обе песме представљен је заљубљени песник, љубав му даје снагу и наду, он обожава драгу, због ње обожава читав свет („свет весељем богат, изобилних / тек ми с тобом није празан, пуст“, 5-6), њен поглед је

његово исцељење („милостиво, Љубко погледање / исцелитељ јест, и врач ми прав“, 11-12).

Све што Пачић описује у првој од две песме јесу утицаји које Љубица има на њега. Ипак, у дескрипцији доминира поређење са цвећем, песма почиње и завршава се на сличан начин:

Ја у сваком, красном дивном цвету,
Твог умилног лица пријатност... (1-2);

...Где проходиш, след, и траг ти тамо
Производи красношарниј цвет (13-14).

Одмах ваља погледати и другу песму, „Једном верту“, у којој песник Љубицу смешта у *locus amoenus*, међу митска бића и природу. Пачић налази место својој драгој у врту достојном Хесперида, међу богињама вртова и пролећа и тек након исцрпног описа врта каже: „Љубица от сваког лепша цвета“ (18).

У „Канционијеру“ природа фигурира у многим песмама, увек у вези са самом господом или с песниковим емотивним стањима. Лаура је у више наврата повезивана са цвећем и са њим поређена: *qual miracol è quel, quando tra l'erba / quasi un fior siede* (RVF 160, 9-10). У 249. песми Петрарка спаја најлепшу госпу и најлепши цвет („*tra belle donne, a guisa d'una rosa / tra minor fiori*“, 6-7), а то чини и Пачић („от сваког лепша цвета“). Место Пачићеве Љубице у природном амбијенту је повлашћено, у тој пасторалној сцени она је узвишена:

Њој се цвет'ја, дуби, герми смеју,
Њој мирисе благе пару, веју;
От кадифе јоште зеленија
Драговољно трава се повија (9-12).

Трава која се повија под лепотом Пачићеве љубе, повија се понизно, *драговољно*; док Петраркину госпу *моли да их то стопало додирне*:

Benché di sì bel fior sia indegna l'erba (RVF 45,14);

L'erbetta verde e i fior' di color' mille

sparsi sotto quel' elce antiqua et negra

pregan pur che 'l bel pe' li prema o tocchi (RVF 192, 9-11).

Моја Љубица: У овој песми наставља се доследно идентична дескрипција женске фигуре, у којој доминирају описи: *сладке устнице, груди, лице рујно, струк витки*. Ипак, оно што је у овим описима карактеристично јесте поређење. У првом делу песме, Пачић пореди Љубицу са цвећем, што је такође већ коришћени поступак. Овде, међутим, сваки од њених физичких квалитета изазива завист цвећа, чиме се ствара градација:

Буд **од руже лепшиј** пуп развија,

Кад отвара *сладке устнице*;

Румените с'онда *цветки малиј* (3-5);

Стид вам лица покрај ње распали (7);

Превасходи *лица рујностију*

Ружу *велму горду, бодљиву,*

Благостију, и смиреностију

Љубичицу *саму стидљиву.*

Драгој мојој највиткија лала

Злобно **струка виткост завиди** (17-22).

Пачићева Љубица је, дакле, што је у првом стиху већ експлицитно најављено („Сва, о чада Флоре најкраснија“), лепша и рујнија од руже, смернија од љубичице, виткија од лале. Предложак оваквих поређења можемо тражити у Петраркиним песмама, где је Лаура „ружа међу мањим цвећем“ у 249. песми (као што је већ наведено). Сличним поступком служи се италијански песник и у 127.

песми, где две метафоре (црвена ружа – Лаура и беле руже – друге госпе) стоје у односу градације:

*Se mai **candide rose con vermiglie**
in vassel d'oro vider gli occhi miei
allor allor da vergine man colte,
veder pensaro il viso di colei
ch'avanza tutte l'altre meraviglie (72-75).*

У другом делу песме Пачић госпу пореди са другим женским ликовима из књижевности. Самим тим песник себе поставља тик до великана светске лирике. Значајна је чињеница да се међу песницима које Пачић помиње налази Петрарка, а међу познатим вољеним госпама Лаура: „Взајмну Петрарх Лауру љубио“ (3). Песник себе доводи у директну везу са Петрарком, своју Љубицу са Лауром, али се ту не зауставља, јер се не ради о поређењу по једнакости, већ – градацији:

Цецилија славна, Лаура силна,
Лила што су прајмо Љубице?

Не само да Љубица наликује славним опеваним госпама, већ их и надилази. Може се претпоставити да, ако Љубица превазилази Лауру и друге госпе, онда и Пачић има претензију да превазиђе Петрарку и све друге песнике што „пјен'јам своје Љубе славише“ (26)? Пачић овом алузијом своју поезију приближава једном одређеном контексту књижевне традиције, под чијим утицајем ствара.

Речи спомен благих: Петраркина Лаура је окрутна и немилосрда, да би тек након смрти, у сновима и визијама, била наклоњена песнику. Пачићева Љуба је такође контрадикторна – мила, али и презрива. У овој конкретној песми аутор описује Љубицу као хладну и круту, због чега он осећа „скорб и тугу за њом

безкочечну“ (25). За разлику од Лауре – ту опет постоји јасно одвајање од Петрарке у правцу срећног краја – Љубица је песнику ипак дала повод за надање: „радујем се вашем пришествију“ (32).

Ипак, иницијална дескрипција је нешто другачијег тона:

Презрен, забвен от једине,

Причине ми скорби, ал'невине

Жалост раним, у тајности ноћи

Љубе кругост оплакиват'моћи (17-20).

Исти садржај лако је уочити и у Петраркином тексту:

...ma voi non piace

Mirar sí basso con la mente altera (RVF 21, 3-4);

Subito vidi quella altera fronde (RVF 67, 3);

La mia dolce nemica, ch'è sì altera (RVF 179, 2).

Охола драга, због чије неузвaћене љубави песник пати безмало је топос љубавне лирике који кулминира у „Канцонијеру“. Устројство Пачићеве збирке и у овом сегменту прати динамику „Канцонијера“, па се уочава тематска нит од презриве госпе, преко неузвaћене љубави, до песникове патње и повода писања стихова.

Љуба горда: Као и у претходној песми, и овде се, што се из наслова опажа, ради о истој тематици. Пачић ову песму конципира тако да у првом делу набраја све љубине врлине, али и начин на који те врлине утичу на њега. У том контексту Љубицино „лице миле, и предраге румен-бело“ (1-2), као и њена „нежност, благост, смерност, кроткост“ утичу на песника тако да се он осећа слабо и побеђено:

Протиче ми огањ жиле,

Тело деркће, стрепи цело:

Власт ту откуд она има? (3-5)

Моћ госпе, та власт коју има над песником, односи се и на све друге људе, нема тога ко јој може одолети. И та моћ се налази у њеном очима, што је приближава госпи из петраркистичке традиције:

Смел у очки њој кто гледи,

Ког прострели черно око,

Згрози тај се, и пребледи:

Већ не лети тај високо (13-16).

Утицај Лауре на песника и све људе сасвим је сличан. Штавише, Пачић у свом 16. стиху парафразира Петраркин 14. стих из 182. песме:

l'altra non gia: che 'l mio bel foco e tale

ch'ogni uom pareggia; et del suo lume in cima

chi volar pensa, indarno spiega l'ale (RVF 182, 12-14).

Побеђени и предани песници („падам и ја њој пред ноге“, 17) ипак не завређују љубав нити једне, нити друге госпе. Љубица „лице отврштава / презирва жртву моју“ (21-22).

Да је Петраркина поезија била предложак овој Пачићевој песми види се у следећем: присутан је мотив госпе-владарке, као и традиционални описи физичких и диховних карактеристика госпе, али и мотив годишњице, што ће у наставку анализе бити обрађено као засебна категорија.

Пачић овде описује љубав као заробљеништво („Ја у њениј стењем ланци“, 28), али и своја антитетичка сећања („Страданија за њу мила / Сладко због ње смрт поднети“, 29-3). Песника свезаног метафоричким ланцима за госпу познајемо још из „Канцонијера“: „*Riman legato con maggior catena*“ (RVF 8, 14); „*Carità di signore, amor di donna / son le catene ove con molti affanni / legato son*“ (RVF 266, 9-11). Ланци, односно *le catene*, указују јасно и несумљиво на „Канцонијер“ као

модел, што још једном потврђује да је Пачићева збирка, иако оригинални књижевни текст, део интертекстуланог дијалога са читавом једном традицијом у чијем средишту стоји Петраркина збирка.

Власт лепоте, Чари љубе: Трагом претходне песме Пачић и овде своју љубу описује кроз деловање њене лепоте и њених врлина на друге. Пачић набраја већ устаљене особине госпе:

- *Лице млечно*
- *Образчићи а румениј*
- *Красношарниј жар устмениј*
- *Невиност*
- *Око светло, и умилно*
- *Промислениј разговори*
- *Дивно тела помицање*
- *Полак тајно здисање.*

Пачићева драга управо том лепотом влада људима: „да над нами владу има“ (2), „рабом које сваког твори“ (12), „распаљава Сердце, душу; / Љубве у нам силу буди / Сви пред њом се да сокрушу“ (15-18), „снажне силе / узе јаке, замке миле / снагу целу изгубисмо“ (25-27). На тај начин, у више различитих стихова, Пачић демонстрира власт своје вољене. Због ње људи губе моћ, снагу. А антитезом „замке миле“ указује на двојаки однос према госпи, што се може посматрати као форма парафразе типичног Петраркиног оксиморона „слатки јарам“: *il giogo et le catene e i ceppi eran piu dolci* (RVF 89, 10-11).

У последњој строфи уочава се сензуалност и одвајање од петрарксистичког наслеђа, дајући љубави експлицитно телеснију особеност: „с таквом Лепом једно бити / душу с њом и тело слити“ (28-29). Већина Пачићевих новина биће управо на овом трагу, јер је он често експлицитнији: уводи сензуалност у мери у

којој је у италијанском првобитном моделу нема (али се јавља са каснијим утицајима петраркизма, као што је случај са „Аркадијом“, која је детаљније била описана у контексту поезије Јована Дошенивића). То показује да је извор надахнућа не само оригинални текст („Канцонијер“), већ целокупна традиција коју он иницира.

Идентичан принцип фигурира и у песми „Чари љубе“. Описују се њени физички и духовни квалитети: *мрамор беле груди, коврџе, обрве, сјајне очи неописиво блиставе*. Ипак, битно је да она утиче на друге тако да „леп јошт више с'пролепшава“ (4). Љубав овде упућује на контекст раније италијанске песничке традиције – љубави која оплемењује.

Дивота, Зефиру: Пачић је доследан у опису своје љубе. Осим приказа охولة драге, сви други описи заснивају се на слављењу њене лепоте. Дескрипција љубе почиње описима *ведрог чела, чарних очију, смејања, косе, груди, врата, струка, руке, ноге*. Све те дивоте, у складу са насловом песме, јесу разлози песникове љубави и по томе се ова песма не разликује од других исте тематике. Ипак, Пачић описујући своју драгу овде користи поређење са осталим госпама:

Лепшу нисам узрео да ван тебе!

Ни једна ми, Љубо, није сходна:

Мерит'с тобом не може и себе! (1-3)

Овај поступак је значајан јер се истим средством служи и Петрарка. Лаура је увек изнад других госпа и њима ваља да служи за пример, што је такође мотив који потиче из пређашње песничке традиције:

Quando fra l'altre donne ad ora ad ora

Amor vien nel bel viso di costei,

quanto ciascuna è men bella di lei (RVF 13, 1-3);

ch'ogni altra mi pareva d'onor men degna (RVF 54, 3).

Још један типично петраркистички поступак уочава се у трећој строфи. Иако је до сада јасно да је процес заљубљивања последица Аморовог утицаја и госпоине лепоте, овде Пачић јасније и прецизније објашњава ову појаву:

Многохвалном силом дивне све те,
Окол' мене **разапете** што су,
Споне, пређе, мреже да оплете:
Твоју черну Љубов узе **косу** (9-12).

Као што то ради и Петрарка, и Пачић своју заљубљеност поистовећује са хватањем у мреже, а то су мреже од госпоине косе, мреже којима рукује „Љубов“. Петраркин Амор је такође вешт са омчом коју стеже око песника, такође исплетеном од Лаурине златне косе. Као цитатни предлошци могу се издвојити песме 59 и 181:

*Tra le chiome de l'or nascose il laccio,
al qual mi strinse, Amore* (RVF 59, 4-5);

*Amor fra l'erbe una leggiadra rete
d'oro et di perle tese sott'un ramo*

...

Così caddi a la rete, et qui m'an colto (RVF 181, 1-2,12).

Исти мотиви налазе се и у песми „Зефиру“. Сам наслов представља једну врсту индикатива. У 310. песми „Канцонијера“ у инципиту стоји „*Zephiro torna, e 'l bel tempo rimena*“, да би се у наставку описао долазак пролећа и радост која са њим иде, што је само први део контраста, док други почиње терцетима и јаком анитезом „*per me, lasso*“, чиме се уводи туга лирског субјекта. У 325. песми поново се јавља мотив зефира, овога пута као део већег метафоричког описа Лауре: „*Muri eran d'alabastro, e 'l tetto d'oro / d'avorio uscio, et finestre di zaffiro*“ (16-

17). Пачићева песма почиње инвокацијом зефира, а наставља се поређењем госпе, односно њених атрибута са елементима природе: *очи, струк, лице руменије од руже, уста црвенија од трешње*. О овим и сличним поређењима већ је било речи и када се ради о српском и када се ради о италијанском песнику.

Ипак, битно је да, као и у претходној песми, Амор (сада баш тако и назван, а не Љубов), разапиње своје мреже да ухвати жртву. Мреже су опет, свакако, коса, али код Пачића „черне косе плетеница“, што је више у складу са стандардним описом девојке из народне поезије, а даље од Лауре, која се ослања на дугу традицију италијанске поезије у којој је госпа по правилу плава. Пачић се овде од петраркистичке традиције одваја само у епитету:

Њене **черне** косе плетеница

Као толки чувај се мрежица:

Амор ће те њима ухватити (16-18).

Лепота драге: Одмах по наслову – а то је и типично за Пачића – уочава се тематика саме песме. Пачић не одустаје од традиционалних претраркистичких описа, с тим што у овој конкретној песми инсистира на једној узвишенијој димензији лепоте.

Најпре ваља погледати Петраркину 159. песму, која може послужити као пример и предложак за дескрипцију:

In qual parte del ciel, in quale idea

*era l'exempio, onde Natura **tolse***

quel bel viso leggiadro... (1-3).

Песник госпу представља створену по небеском обличју и принципу, узносећи је ван земаљске мере. Пачић у овој песми представља своју драгу сличном дескриптивним поступком, истог садржаја, али парафразирано:

Из ангелског вображен'ја

Лице нарав узе цело,

Духу рајног да створен'ја

Твом обуче красно тело (1-4).

Неизмерну лепоту описује још једном путем утицаја који госпа има на друге:

Кој те није опазио,

Познао благост није твоју,

Ни код тебе с'налазио:

Тај ће песну ругат моју (13-16)

*

Моју док те види милу,

Чује те и беседити;

Љубве знат ће одма силу:

Заљубљен ће таки бити (25-28).

Ту форму употребљава и италијански песник у наведеном сонету. Принцип „ко је није видео, тај не зна шта је љубав“ уочава се и овде:

chi gli occhi de costei già mai non vide

come soavemente ella gli gira;

non sa come Amor sana, et come ancide,

chi non sa come dolce ella sospira,

et come dolce parla, et dolce ride (10-14).

Иако се на више места ове две песме подударају (уздизање госпе створене по небеском обличју, као и њен утицај на све који је виде) ова песма се ослања на још неке Петраркине стилске поступке. Италијански песник типично у описима упоређује госпу са сунцем, звездама и зрацима сунца. Не само да је она сунце, већ је сјајнија и јаснија од свих других госпи које наликују сунцу и звездама.

Штавише, сјајнија је од сунца самог. Оваква дескрипција среће се на неколико места у „Канцонијеру“:

come sparisce et fugge

ogni altro lume dove'l vostro splende (RVF 72, 40-41);

Si come 'l sol con suoi possenti rai

fa subito sparire ogni altra stella (RVF 119, 69-70).

И Пачићева драга описана је сагласно овом моделу. Она је сунце веће од сваког другог сунца и зрак сјајнији од сваког другог зрака, као у наведеном стиху: „Зрак твој друге кад помрачи“ (20).

Љубав као патња

Љубав као патња (*amore come pena*) јесте традиционални лирски мотив. У незанемарљивом броју песама Пачић своју љубав (иако у неколико наврата изражава госпину наклоност и наду у срећан крај) описује као муку, патњу и бол, користећи при томе мотиве, али и изражајна средства, типична за „Канцонијер“ и петраркистичку поезију. У том контексту значајне су песме: „Туга за љубицом“, „Како покој желим“, „Моја собица“, „Тешеније“, „Печал“.

Тугу због љубави у песми „Туга за Љубицом“ Пачић дели с природом, која у Петраркиној збирци на много начина бива повезана са љубавном патњом. Пачић овде у пет строфа говори о својој муци: „слезно моје дижем око“ (2), „скорб, и тугу возопиту“ (5), „мом у сердцу бол вријушчиј“ (9), „бесконечног плача мога“ (12), „уздисање, / горко сердца мог јецање“ (19-20), „туга колика је“ (27), „да ћу јадан ја умрети“ (35). Свака од пет строфа има идентичан завршетак: „За Љубицом“. У свакој од строфа лирски субјекат поверава се природи. У првој строфи обраћа се небу, месецу и звездама, у другој свој бол смешта поред потока

„бистриј“, док су у трећој строфи сведоци песникове туге „луг зелениј“ и „шума зеленија“. Међутим, природа не може да поднесе толики бол, па се и она скрива, обавијајући се маглом. Овим поступком песник хиперболише своју патњу, која постаје толико неиздржива, да је ни природа, која јој је сведок, не може поднети. У четвртој строфи пак туга се везује за ноћ („покрила је земљу тама“, 22), која овде није само природна појава, већ начин да се дочара паралелизам амбијента и стања лирског субјекта. Аналогно претходној строфи, сада земља себе сакрива мраком. Природа је првенствено песников сведок, али и више од тога, она разуме и осећа његов бол, и то толико интензивно да га не може издржати. Оваквим дескриптивним поступком, који је карактеристичан за пасторалну поезију, песник смешта себе самог и изолованог од свих и свега у природу, која је једини сведок и садруг у његовој патњи.

Последња строфа је вишетруко значајна. Он се сада први пут обраћа не природи, већ својим уздасима, и то у једној блиској, пријатељској конотацији, којом читаоцу ставља до знања колико се везао за свој бол и саживео са својом тугом: „О воздуси, друзи моји!“ (29). У другом делу строфе он се враћа природи, обраћа се зефиру, исказујући блискост: „Ти Зефире, пријатеље“ (33). Ипак, важно је уочити да се све до последње строфе песник не обраћа директно природи, већ описује стање у пасторалном амбијенту са којим се саживео. Тек на крају песме стоји апострофа уздасима, па затим и ветру, и то с поруком: „однес' те моје жеље“. Овакав начин затварања песме донекле подсећа на *congedo*. Типично, у канцони се у последњој строфи песник обраћа самом лирском облику и шаље га у свет с поруком. Овде се Пачић не обраћа песми, али се по сличном моделу, користећи апострофу, обраћа уздасима (и то уз карактеристично „О“ – „О воздуси“) и тражи да се његова порука пренесе до драге.

Као што је већ напоменуто, природа код Петрарке фигурира или као веза са господом или као сведок песникових стања. Овај други случај евидентан је у 129.

песми. Описује се љубавна мука и бег од људи, који води песника у природу где налази некакав мир:

*Se 'n solitaria spiaggia, o rivo, o fonte,
se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle,
ivi s'acqueta l'alma sbigottita* (4-6);

*Per alti monti et per selve aspre trovo
qualche riposo...* (14-15).

Одличан пример јесте и песма 35. У овом сонету песник поново бежи од људи у природу која познаје његов бол и љубавну муку:

*si ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'e celata altrui* (9-11).

У песми „**Како покој желим**“ Пачић говори о свом немиру („како Покој мени судбина одузела“, 1), због „безнадежне љубве“ (6) и тражи помоћ од Бога и у последњим стиховима, као молитвом, зазива га и моли за спокој:

О небесној Љубве Источнице, Боже!
Како Покој мојим желим увек зват',
Како Покој хоћеш ли м'икад дат? (12-14)

Петраркина поезија такође је обележена немиром, чему говори у 49. песми, обраћајући се својим сузама и уздасима (*lagrime triste, sospiri*), увек спремним да му задају муку и бол: „*poi fuggite dinazi a la mia pace / et voi sì pronti a darmi angoscia e duolo*“ (11-12). У 150. песми Петрарка се експлицитно пита: „*Che fai alma? che pensi? avrem mai pace? / avrem mai tregua? od avrem guerra eterna?*“ (1-2). Форма реторичког питања уочљива је и код Пачића у 13. и 14. стиху, те наш

песник не само да чува и негује мотив немира, већ и начин на који се он представља.

Још живописнију дескрипцију Пачић даје у песми „Тешеније“, где описује своју тугу, бол и одвојеност од Љубице користећи и више него типичне мотиве:

- Сердце тужит принуђено у жалости
- Скроб и туге сердца тајне
- Два су моја слезна ока
- Каде плачем ја насамо.

Сваки од наведених делова дескрипције песниковог стања може се довести у везу са „Канцонијером“, који је примарни изворник, док су сви други петраркистички текстови заправо варијанте овог модела. Ипак, из перспективе Пачића, важно је напоменути још једном да и Петраркина збирка и сва потоња петраркистичка поезија чине један међутекст, који је српском песнику био инспирација, а понекад и цитатни предложак. Овде ће бити понуђени примери из првог текста (прототекста), односно „Канцонијера“:

- *’l mio core avinto (RVF 96,4); il mio core, afflicto tanto (RVF 252, 4)*
- *il mio acebro dolore (RVF 92, 5)*
- *Che fanno meco omai questi sospiri
che nascean di dolore
et mostravan di fore
la mia angosciosa et desperata vita? (RVF 149, 5-8)*
- *Gli occhi lagrimosi (RVF 19, 12); piovonmi amare lagrime dal viso (RVF 17, 1);
lagrime mie (RVF 18, 14); vo lagrimando (RVF 22, 12).*

У првој строфи ове Пачићеве песме истиче се стих „кратко време смутно бежи“. Овај стих јесте значајна и јака реминисценција на италијанског песника.

Пролазност времена јесте један од важних мотива у „Канцонијеру“. Ипак, не само мотив, већ и сама конструкција, упућују на Петраркине песме. Следе примери из сестине 30 и канцоне 37, чију парафразу уочавамо у песми српског песника:

- *Ma perché vola il tempo, et fuggon gli anni* (13)
- *Il tempo passa, et l'ore son pronte / a fornir il viaggio* (17).

И на другим местима Петрарка наглашава краткоћу времена: „*ma perché il tempo è corto*“ (RVF 23, 90); „*veggio il tempo andar veloce e breve*“ (RVF 32, 3). Пачић, по угледу на Петрарку, ове конструкције користи у контексту туге и осећаја да му је смрт све ближа: „мом животу поклоњено / кратко време смутно бежи“ (3-4).

При самом крају збирке, неколико песама пре свршетка, налази се и песма „**Печал**“. Тематика се наслућује, бол и туга, те су од самог почетка експлицитно представљени: „скорбно, тужно сердце моје“ (1); „жалост'ју горком отровано“ (4). Ипак, песма је специфична по томе што се песник у свом очају обраћа Богу: „Цар небесниј, милосрдни знаде!“ (5). На овом месту неминовно се уочава паралелеизам са Петрарком који, иако не први пут у збирци, при њеном крају позива Бога у помоћ. Чак и сама синтагма недвосмислено подсећа на стихове из „Канцонијера“: „*re del cielo invisibile immortale*“ (RVF 365, 6). Иако је *Padre del ciel* најупечатљивији сонет обраћања Богу, у збирци се може уочити још оваквих примера. Пачићеве муке – „јер не гледи на ме најмилија“ (14) – воде га до смрти и он је већ предосећа: „већ ми жиле студну, ја ћ'умрети“ (15). Интертекстуална веза Пачићевих стихова са Петаркиним манифестује се управо кроз следеће стихове: *che mal mio grado a morte mi trasporta* (RVF 6, 11); *onde 'l principio de mia morte nacque* (RVF 46, 14); *che la morte s'appressa, e 'l viver fugga* (RVF 79, 14). Контекст је потпуно исти, песник предосећа скору смрт изазвану несрећном љубављу и експлицитно то саопштава, чиме наглашава интензитет осећања.

Посебно место у овој анализи мора заузети песма „Сочињенија песнисловских“. Названа **„Моја собица“**, која већ насловом упућује на Петраркину поезију и то једну песму посебно. Песма 234 говори управо о „собици“ у којој песник тражи уточиште од свог љубавног очаја:

*O cameretta che gia fosti un porto
a le gravi tempeste mie diurne,
fonte se' or di lagrime nocturne (1-3).*

И Пачићу је „собица“ уточиште од „скорби“, он се у њу затвара, сакрива, бежи у њу, поверава јој се, тамо се осамљује и тугује. Иако у уточишту, он и тамо пати, тамо је „сам и заборављен, животари, сит се наплаче“. Карактеристични деминутиви у обе песме указују на топлину и блискост песника спрам њихових уточишта. То место је једино у које могу да побегну (*fuggo*) од бола и туге, али Петрарка и од себе сама (*ma più me stesso e 'l mio pensiero*, 10). Пачић се и овде (што није необично) одваја од Петрарке – иако је основна идеја собе као уточишта иста – јер он шири слику на замишљање госпе у тој собици и своје мисли усмерава на жеље. По среди је употреба једног потпуно петраркистичког мотива и његовог уклапање у један другачији, Пачићу ближи, контекст. Упркос томе, можемо овде говорити о имитацији или препеву, јер су сличности уочљиве у тематици, мотивима, али и стилским средствима.

Још једна песма исте тематике налази се у другом делу Пачићеве збирке. Реч је о песми **„Моя соба“**. Ову песму С. Петровић већ идентификује као директан препев Петраркиног сонета, те ће стога бити анализирана у поглављу посвећеном препевима. Иако ова песма несумњиво јесте прерада италијанске верзије, морамо истаћи да се и претходно описана песма „Моја собица“ такође може сматрати неком врстом превода–препева или чак имитације италијанског еквивалента. Није увек лако одредити да ли се ради о преводу у ондашњем смислу речи или је по среди имитација, будући да опстаје много изворних елемената, али се додају и нови оригинални стихови. Ипак, јасно је да се ради о

предлошку, који је, претрпевши одређене измене, добио своју верзију на српском језику.

Природа

Природа као мотив у „Канцонијеру“ део је основне поставке збирке.⁵³ Природа је или у вези са господом или је амбијент песникове патње, његов пратилац. Иако су мотиви природе (и посебно набрајања природних елемената) већ помињани при анализи песме „Туга за љубицом“, морамо још једном обратити пажњу на овај мотивски репертоар. У поменутој песми, енумерација има улогу да појача интензитет патње. У пет строфа песник набраја седам сведока своје туге: *небо, месец, звезде, поток, луг, шума, зефир*. Природа је његов сведок, пратилац, амбијент патње и бола. Песник се, међутим, не зауставља на дескрипцији идиличног пасторалног окружења, већ иде толико далеко у хиперболисању свог бола да описује природу како се скрива „да не слуша уздисање, / горко срдца мог јецање“ (19-20). Сви његови савезници заправо га остављају, јер не могу поднети толику патњу.

Слични мотивски комплекс доминира и у песми „Лини“. Почетни стихови песме представљају инвокацију природе: *горо, долине, сени, равнине, љеси, џбуни, лузи, неба*. Сви они праћени су епитетима, који, махом у асиндету, појачавају вапај. Лирски субјекат тражи уточиште у дивљини, бежи од људи „плач да Људи не слушају“ (11). Епитетима *игрјушча, мирне, тихе, хладниј, густиј, блага, ведра* песник ствара једно идилично окружење у првих пет стихова, где овај пасторални опис не слугује на преокрет ка песниковој несрећи: „*Верниј туге моје друзи*“. Пачић експлицитно изражава повезаност и блискост са природним

⁵³ Пасторални елементи су део једне дуже традиције и, као што Албонико тврди анализирајући 50. песму „Канцонијера“, у многоме подсећају на латинске *bucolice* (8).

пределима и окружењем, називајући их „друзи“. Интимност се продубљује када песник тражи скоро мајчинску заштиту: „Примите у ваша недра“ (8). С једне стране, лирски субјекат вапи да нађе утеху и заштиту у природи, са друге жели да остатак света поштеди бола који осећа, алудирајући тако на његов интензитет. Узрок његовог бола није нов, то је драга која не узвраћа љубав: „ледена и горда Лина“ (17). Не само да је природа песников садруг и сапатник, већ и саучесник: „у молчан'ју тврдом чајте, / њој ми тајну не издајте“ (26-27).

Последњих шест стихова представљају типичан *congedo*, с обзиром да се Пачић обраћа песми самој: „А ти песно, друго верна“ (28). Он моли своју песму да, ако дође пред драгу „терпенија не сведочи“ (30), да драга „не узна скорби моје“ (33).

Као што је већ наговештено, у Петраркиној лирици природа заузима значајно место. Она показује Лауру у пуном сјају. Посредством природе хиперболише се госпина лепота, контакт који она остварује са окружењем изазива код песника завист. Чувену канцону (песма 126) песник започиње инвокацијом природе (воде, грана, трава и цвеће, ваздух) која је била у додиру са његовом господом. Сваки од наведених елемената повезан је са једним делом госпоиног тела (бок, груди, очи). Значајно је приметити да се епитети додељени природи иначе користе у описима саме Лауре (*Chiare, fresche et dolci acque, gentil ramo, aere sacro, sereno*). И у претходној канциони (RVF 125) песник указује на везу госпе и природе, а онда и сопствену везу са природом, која постаје посредник између *io poetico* и драге:

*Qualunque herba o fior colgo
credo che nel terreno
aggia radice, ov'ella ebbe in costume
gir fra le piagge e 'l fiume (RVF 125, 69-72).*

У једном од четири мадригала у „Канционијеру“ (песма 121) Петрарка опет смешта Лауру у пасторално окружење, међу траве и цвеће: „*si siede scalza, in*

mezzo i fiori e l'erba" (5). Док је принцип у претходним песмама сличан, природа је веза између песника и Лауре, у песми 37 концепт је нешто другачији. Иако је госпа у блиској вези са природом и овде, песник сада набраја асиндетом пределе који је крију од њега:

*Quante montagne et acque,
quanto mar, quanti fiumi
m'ascondon que' duo lumi* (41-43).

С једне стране природа је блиска госпи, с друге стране, природа је део описа песникових стања, она показује јачину песникове патње, како је и Пачић то показао у претходној песми. Одмах ваља указати на Петраркин сонет *Solo et pensoso*, у којем се песник креће „напуштеним пољима“, бежићи од људи. Насупрот живом свету од кога се склања, као и Пачић, уточиште и мир тражи међу планинама, долинама и шумама, које разумеју његову бол:

*Sì ch'io mi credo omai che monti et piagge
et fiumi et selve sappian di che tempre
sia la mia vita, ch'e celata altrui* (RVF 35, 9-11).

У 129. песми, Петрарка описује исто стање, бег од људи и тражење утехе у природи:

*Per alti monti et per selve aspre trovo
qualche riposo: ogni habitato loco
e nemico mortal degli occhi miei* (14-16).

У канцони *Chiare, fressche et dolci acque*, у којој се, као што смо већ видели, Петрарка обраћа природи, тражи разумевање од ње, показујући на тај начин блискост: „*date udienza insieme / a le dolenti mie parole extreme*“ (12-13). То није усамљен случај. И у претходној, такође поменутој канцони, италијански песник

обраћа се обали реке: „*odil tu, verde riva*“ (49). Природа је сведок песникове патње и у 71. песми, што експлицитно говори у стиховима:

*O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,
o testimon de la mia grave vita* (37-38).

Годишњице

Типичан мотив за Петраркин „Канционијер“, који има значајну улогу у структуралном повезивању збирке, јесте мотив годишњице љубави према Лаури. У више наврата током збирке он користи овај повод како би проговорио о својим љубавним мукама. Овај мотив омогућава праћење хронолошког тока збирке и ствара утисак одвијања радње у збирци која суштински није хронолошки написана.

Пачић такође користи овај мотив у три песме: „Тибул сретнији“, „Љуба горда“, „Последња песн“. У првој песми Пачић слави пету годишњицу („После скорби, туге петолотне“, 1), као и у другој („Годину сад већ пету“, 27), а затим и шесту („Шест година тужит', уздисати“, 3).

У песми „**Тибул сретнији**“ песник жали својих пет година туге, набрајајући своја стања у, највећим делом, асиндетској конструкцији:

„јер нешчасна љубав гони мене
чезнем, тајем, молчим нем, и глув“ (19-20).

У већ поменутој песми „**Љуба горда**“, Пачић годишњицом љубави обележава годишњицу заробљеништва симболично представљену ланцима: „Годину сад већ пету / Ја у њени стењем ланци“ (27-28).

„**Последња песн**“, са знаковитим насловом, представља песников опроштај од драге, иако јој заправо у наставку посвећује многе друге песме. Ипак, оно што је

значајно јесте чињеница да своје шестогодишње туговање поново описује јаким асиндетом:

Шест година тужит', уздисати,
Венут', чезнут', гинут', нестајат'
Све те Љубит', круте ал'от тебе
Гордо презрен, и отвержен бит' (3-6).

У прототексту овог интертекстуалног дијалога, Петрарка 50. и 62. песму пише поводом десете, односно једанаесте годишњице: „*perché no 'l grave giogo?*“ (RVF 50, 61); „*ch'i fui somnesso al dispietato giogo*“ (RVF 61, 10). Песник у обе користи реч „јарам“, упућујући тако на своју спутаност, где је у Пачићевој верзији, у истом значењу, искоришћен термин „ланци“. Оксимороном „*util il mio danno*“ (RVF 118, 5) италијански песник описује седамнаесту годину своје љубави, а истом фигуром исту годишњицу и у 122. песми: „*sento nel mezzo de le fiamme un gielo*“ (4). У 212. песми Петрарка говори о двадесетој годишњици: „*così vent anni, grave e lungo affanno, / pur lagrime e sospiri e dolor merco*“ (12-13). Осим што користи овај мотив као повод да говори о свом емотивном стању, Пачић такође користи годишњицу као структуралну везу која даје његовој збирци (као и „Канцонијеру“) хронолошки низ. Тиме оба песника пружају читаоцима утисак протицања времена и дужине непрекидне патње, што опет доприноси хиперболисању осећања и јачине љубави.

Мотив мртве драге

Други део Петраркине збирке обележен је Лаурином смрћу. Аналогно томе, пратећи структуру прототекста, али и других канцонијера, Пачић у неколиким песамама, које се налазе при крају збирке, говори о мртвој драгој.

У песми „Плачна“ Пачић говори о љубиној смрти и њеном гробу, описујући јој особине, које је задржала и после упокојења: „Скромну Љубку, тиху, благу, смерну“ (24). И Петраркина Лаура задржава особине живота у смрти. Штавише, Лаура након смрти не само да остаје описана истим мотивима и фигурама, већ се у визијама и сновима представља живљом него за живота.⁵⁴

Туга лирског субјекта поводом смрти драге изражава се једним другим, блиским, мотивом – он прижељкује и сопствени судњи дан:

За њом јер већ сердце тужит'суста,
Зато тежи с њоме и да вене:
Ожидавам скупа да трунемо,
Глас на трубе док не воскреснемо (27-30).

Истим дескриптивним поступком Петрарка исказује своју тугу, на више места, у другом делу збирке. Италијански песник на различите начине изражава своју жељу, махом у последњем стиху песме (као и Пачић), као једино могуће решење своје муке, наког чега не остаје ништа друго да се каже:

O che bel morir era, oggi è terzo anno! (RVF 278, 14);
prega ch'i' venga tosto a star con voi (RVF 347, 14);
ch'i' veggia il mio Signore et la mia donna (RVF 349, 14);
et dolce incominciò farsi la morte (RVF 352, 14).

У завршном делу Пачићеве збирке налази се и песма „Уснутој љуби“. У овом случају песник посебно истиче њену прерану смрт:

⁵⁴ „Истина је да се спорадично Петраркиној Лаури приписују одређене речи, али њен директни говор карактеристичан је највише за њене посете заљубљеном песнику после смрти: једна од иронија овог дела јесте, заиста, да је мртвој Лаури приписано више „живости“, у смислу радње и делања, него што је икада за живота“ (Сох 584). [Words are occasionally attributed, it is true, to Petrarch's Laura, but such direct speech on her part occurs most characteristically in her post-humous ghost-visits to her grieving lover: one of the work's ironies, indeed, is that the dead Laura is attributed more "life," in the sense of both agency and affect, than the living woman had been.]

Ни от кога смерт јошт умољена
Укиде ти ветниј пуп младости (3-4).

Најбољи пример истог овог мотива код Петрарке налазимо у 289. сонету, где пресник оплакује госпин „превремени одлазак“:

*anzi tempo per me nel suo paese
e ritornata, et a la par sua stella* (4-5).

Исту временску одредницу, са истом функцијом, налазимо и у 322. песми: „*Chi 'nnanzi tempo mi t'asconde et vieta*“ (12).

Иако у „**Обретенију љубе**“ то експлицитно песник не говори, тон песме се утапа у атмосферу изгубљене драге. Наиме, песник проналази Љубу у сновиђењу (и Лаура се Петрарки указује у сновима и визијама). Српски песник се обраћа драгој речима:

Да, о ти си образ сновиђен'ја,
Што си душу облебдала моју (1-2).

Ово је познат и распрострањен случај у европском петраркизму.⁵⁵ Прво код Петрарке, а затим и код петраркиста, госпа је визија или сновиђење која песника подсећа и у сну на оно што жели и оно што га мучи. И на јави и у сну песнику нема одмора (ваља се присетити антитезе сна и јаве у којима италијански песник нема мира ни ноћу ни дању од љубавних јада):

Сан ми такав образ предлажавао,
Предмет био тајног уздисан'ја,

⁵⁵ У студији „*The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*“ аутор говори о Милтоновом деветнаестом сонету у коме се песник среће са својом покојном женом. Иако тврди да састанак са умрлом супругом није дословно петраркистичка тема, она се уклапа у познати образац Петраркине поезије, и састанак са мртвом вољеном у сну базира се на петраркистичкој традицији, која је имплицитно дата у овој песми (Forster 59-60).

Твој ме образ будног обигравао:
Што м'и сад је узрок очајан'ја (13-16).

Ако се у обзир узме читава традиција која креира инфратекст Пачићеве поезије, јасно је да српски песник прати нит претходних канцонијера, те се и његов завршава смрћу, која је повод да говори о сопственом туговању и која је епилог непролазне љубави. Пачић се овде уопште не разликује од претходника исте традиције и још једном потврђује се као песник петраркистичког надахнућа.

Умеће песниковања

Песничко умеће део је основне поставке „Канцонијера“. Овај мотив Петрарка користи с два циља: један је да истакне лепоту госпе, представљајући своју вештину недовољном да је опише, док је други да проговори о сопственом умећу.

Пачић на сличан начин уланчава поезију и лепоту. Песма под називом „**Всујно дело**“ налази се у првом делу збирке и бави се темом која спаја песништо и љубав. Наиме, говори о свом недостатном умећу (иако великом) да опише „љубу полну пријатности“ (1). У првој строфи песник описује своје јаде, а набрајањем убрзава ритам, чиме оставља утисак те стваралачке муке и борбе са самим собом и сопственом инспирацијом:

Ја описат' начех пером;
Стократ всује ломих персте,
Списах, збрисах тусјач версте (3-5).

Ипак, упркос труду, песник не успева да је достојно опише, јер се испоставља да је „недовољан речми, мером“ (4). У другој строфи песник правда себе, инсистира на неизрецивости љубине лепоте, те је стога и кривица његова мања. Алузијом

на Хомера, Пачић описује неописивост своје драге: набраја све елементе лепоте (сада већ устаљене) – *чертеж њеног шара, љубезности полног дара, сјеву најценију, сјајност ока најмилију* – и закључује да би их евентуално велики песник, попут Хомера, могао описати. Како би истакао мотив неизрецивости, који се још од „слатког новог стила“ везује за љубавну лирику, Пачић у овој строфи спаја субјекат из првог стиха са предикатом из последњег, чиме истиче да: „Ко би чертеж њеног шара [...] знао исправно так'описат [...] Ил'јаду би знао издисат'“ (7,12). Хомер, прво имплицитно, путем „Илијаде“, а затим у следећој строфи и експлицитно, бива постављен као узор, антички модел који би био достојан да опише ту „предивну“:

Сви то хотјушч' покушати
Пренуждениј су признати;
Да је можно тек Омером (13-15).

У последњој строфи песник уводи и мотив лире, симбол песништва и оплакује своју судбину у којој му лира није наклоњена: „плачем судбу ми противну / ја нељубљен смутном Лиром“ (17-18). Иако песник себе представља као недовољно вештог на једном месту, на другом месту он себе и правда, јер је описивање такве лепоте подухват на који би се тек најбољи одважили. Тим поступком Пачић заправо показује своје врсно умеће, јер је без директне дескрипције описао госпину изузетност. Овај мотив – неизрецивост госпе и песникове недостатност – јесте важан и код Петрарке, не само у контексту невероватне Лаурине лепоте, већ и у контексту песничког умећа, које је имало посебан значај за Петрарку, тик до Лауре саме. У прологу збирке (5. песма), Петрарка такође наглашава да би јој тек неко други, умешнији од њега могао указати част стиховима: „*che farle onore / è d'altri omeri soma, che da' tuoi*“ (7-8). Исти мотив налази се поново у песми 29, где италијански поета исказује не само своју недовољност да опише госпу, већ и недовољност много већих од њега: „*fóra stanco / chi più degna mano a scriver porse*“ (50-51). И пре тога, у 20. песми он

се бави истом тематиком. Покушава да опише Лаурину лепоту, али, ипак, као и касније код Пачића, његова вештина није довољна, јер „*ma qual sòn poria mai salir tant'alto?*“ (11). На Петраркин предложак:

*Piu volte incominciai di scriver versi:
ma la penna et la mano et l'intellecto
rimaser vinti nel primier assalto* (9-11),

Пачић одговара варијантом:

Ја описат'начех пером
...недовољан речми, мером (3,6).

Оба песника описују тешкоће у стварању стихова, и један и други почињу да пишу (*incomincia*, начех), али убрзо одустају од узалудног посла, код Петрарке „перо, рука и интелект су побеђени“, док су Пачићеве речи и стихови „недовољни“.

Пачић проговара о умећу песниковања још неколико пута. У почетној песми, чији и назив „**Предпјеније**“ указује на одређену функцију увода, Пачић кроз три строфе набраја велике песнике попут Мушицког, Витковића, Игњатовића и Видаковића, да би у последњој строфи, након што је указао на вештину поменутих писаца „којих лепо читах дело“ (60), закључио „К њим се попет' јер не могу / што м' је жеља неописна“ (66-67). Песник изражава овде тежњу да се приближи књижевним великанима, али и бојазан да то може остварити. Скромност коју Пачић демонстрира може бити само песнички мотив, али је цела песма свакако једна врста поетичке изјаве Пачићеве, којим се декларишу његове књижевне аспирације.

При самом крају „Сочињенија песнословских“, у песми „**Ништо**“, наш песник описује тешкоће стварања поезије, иако овде мотив није везан за немогућност описивања драге:

Ал'се бојим недостатка,
Као што право сад имам,
Домишљен'ја су ми кратка (5-7).

Поврх тога, Пачић у неколико различитих песама говори о својим стиховима, наглашавајући да они треба да опишу драгу, да јој пренесу његову љубав и да су стихови заправо начин песникове комуникације:

„Воспаљену Љубву опевати“ (Последња песн, 1. стих);

„Пред очеса пјен'ја мог,
Све разумет'другима ћеш тајно;
Пјен'ја творца познат'жалостног“ (Последња песн, стих 30-32);

„Кој те није спазио,

...

Тај ће песну ругат'моју“ (Лепота драге, стих 13 и 14);

„Песну теби слабу
Певам али ревну“ (Сну, стих 27-28).

3.2.2. Пачићеви препеви

Као што је већ било прилике да се уочи, Пачић користи као предложак, некада као цитат (или пак инспирацију) многе теме и мотиве из Петраркине лирике и петраркистичке поезије. Међутим, Пачић је преводио и читаве песме или – прпевавао.⁵⁶ Светозар Петровић идентификује пет Петраркиних песама, које се, у виду прпева, могу пронаћи у Пачићевој збирци.⁵⁷ Без сваке сумње, песме које ће у наставку бити анализирани јесу настале на основу директног предлошка из италијанске збирке, док се у претходним случајевима радило о презимању тема, мотива и сталних места из инфратекста петраркистичког порекла.

Јогунство Среће: Овај текст може се сматрати прпевом Петраркине 272. песме. Поредиши ова два текста уочава се сличност већ од прва два стиха, који сасвим сигурно јесу превод са италијанског језика:

La vita fugge, et non s'arresta una hora,	Животъ бѣжи неуставно,
et la morte vien dietro a gran giornate	Смертъ устопце за нымъ ступа .

Док се код Петрарке у следећа два стиха као узроци муке наводе заједно прошлост, садашњост и будућност (*e le cose presenti, le passate / mi danno guerra, e le future ancora*), код Пачића су ове три временске равни распоређене на потпуно другачији начин, јер се протежу на чак три строфе. У првој говори само о прошлости: „Чшто е прошло вешъ одавно / Тогъ ме слѣдство јоше лупа“ (3-4).

⁵⁶ Када се говори о Пачићевим преводима, поступак превођења се посматра не у данашњем смислу, већ у контексту онога што је тада превођење подразумевало. Модификовање стихова, редуковање или додавање нових били су легитимни преводачки поступци.

⁵⁷ „Још бар четири Пачићеве пјесме настале су у већој или мањој, али увјек несумљивој и непосредној вези са појединим Петраркиним сонетима. Само је једна од њих 'Јогунство Среће'" (2007, 202). Остале три су „Моя Соба мала“, „Укор“ и „Вопрос“. Поред тога, песму „Мом Езыку“ сматра за „слободан пријепев Петраркиног сонета *Perch'io ti abbia guardato di menzogna*, и то је први, вјероватно, непосредан одјек једнога Петраркиног сонета у српској поезји.“ (Петровић 2007, 178)

Тек у наредном стиховима Пачић уводи тему неизвесне будућности, којој посвећује целу другу строфу, али и два стиха треће, у којој најзад спаја прошлост, садашњост и будућност:

Онога ме споменъ гори,
Сирѣчъ **прошлогъ уздисан'я**;
Люшо **садъ** ме али мори
Будуцаго страхъ чекан'я (9-12).

Цео први део Пачићеве песме може се повезати са Петракиних првих пет стихова, које Пачић усложњава и групише на другачији начин. Само један Петраркин стих (*e 'l rimembrare et l'aspettar m'accora*, 5), послужио је Пачићу за целу трећу строфу.

Након овог првог дела долази до значајног одвајања. Пачић говори о неузвраћеној љубави и љубавној патњи, питајући се да ли ће икада наћи утеху, мир и срећу, те песму закључује овим реторичким питањем. У Петраркином сонету се међутим развија наутичка метафора, коју Пачић изоставља, што је занимљива чињеница, с обзиром на то да је у другим случајевима и сам употребљава.

Моя Соба мала: О мотиву собе већ је било речи, те смо већ уочили да је песма 134 из Петраркине збирке извршила значајан утицај на Пачића у песни „Моја собица“. Веома слична песма, иако без антитезе у фокусу, јесте песма „Моя Соба мала“. Већ од самог наслова, ова песма наговештава несумљиви предложак из „Канцонијера“. Упоредна анализа указује нам на то да Пачић користи основну тему собе као уточишта од мука, али је развија на један другачији начин. Ако пратимо италијански сонет, прво ће се уочити употреба деминутива код Петрарке, односно синтагме „моя соба мала“ код Пачића. Још једном наутичка метафора италијанског песника представљена речима *porto* и *tempesta* не

опстаје у потпуности. Оно што је Петрарка изразио метафором, узрок бежања и скривања у „собици“, Пачић изражава набрајањем, задржавајући ипак мотив пристаништа:

Кадъ ме Люба, прїатели
Ил' разсреду, ил'увреду,
Ил' ми злобу ревнительы;

Пристанища я у среду,
Мою собу малу бѣжимъ (1-5).

Избор глагола „бежати“, који потврђује собу као сигурно место и склониште, користе оба песника, с тим што се код Пачића налази у првој строфи (5. стих), док код Петрарке тек у првом терцету (10. стих). Након што у другом петостиху набрајањем опише свој боравак у „собици“ („издувамъ яростъ мою“, „исплачемъ се“, „пѣсну спишемъ“, „скорбимъ тужимъ“, „безсанъ лежимъ“), у следећој строфи с пуно привржености и блискости описује и собу која чува тајне, слуша сваку муку, крије сузе, а не пита за узрок:

fonte se' or di **lagrime** nocturne, она мое чува **тайне** (11)
che 'l dì **celate** per vergogna porto (3-4) **крые слезамъ очи сльне** (13).

Петрарка у 3. и 4. стиху описује своју патњу путем суза, које ноћу тајно лије, а које су скривене управо у „собици“. Еквивалентни опис стоји у Пачићевим стиховима 11 и 13, где наш песник такође описује начин на који скрива сузе. Италијански песник наглашава да сузе крије „*per vergogna*“, док се код Пачића овај мотив не јавља. Ипак, он такође указује на скривање мотивом тајне у стиху 11. и глаголом „крити“ у 13. стиху. У обе песме јасно се ишчитава потреба лирског субјекта да остане скривен, сам са својим болом, при чему уточиште пружа управо „соба“, којој су песме и посвећене.

Укоръ: Петраркина 247. песма, сонет *Datemi pace o duri miei pensieri*, послужио је Пачићу као ваљана основа за песму „Укоръ“. Велики део песме заправо и јесте превод италијанског сонета, уз одређене дораде. Пре свега, Пачић пише песму од четири катрена, од чега прва три скоро дословно прате Петраркин сонет, строфу по строфу, док се нешто веће одвајање уочава у последњој.

У првој строфи Пачић задржава мотив немирних мисли, али не и метафору рата и ратника:

Datemi pace, o duri miei pensieri:	Мыслы! крутіи, опорїи вы дайте
non basta ben ch' Amor, Fortuna et Morte	Миръ , и покой мени прескорбному;
mi fanno guerra intorno e 'n su le porte,	Любовъ, Сретъа , молимъ увѣчбайше:
senza trovarmi dentro altri guerreri?	Вешъ досади мени преядному.

Пачић у првом стиху додаје једну синонимну реченицу, али изоставља смрт из Петраркиног другог стиха. Амор и Фортуна из италијанског сонета, код Пачића постају Љубав и Срећа, где их употребом великог слова песник на одређени начин персонификује.

Иако у другој строфи Пачић, као и Петарка, оптужује срце као издајника, користећи донекле различиту, иако синонимну лексику, он опет додаје читав један стих:

Et tu, mio cor , anchor se' pur qual eri,	А ты Сердце! пренеблагодарно
disleal a me sol, che fere scorte	Зачш' се скопча съ мои противници
vai ricettando, et se' fatto consorte	Лакоумно весма, и немарно?
de' miei nemici si pronti et leggieri?	Као и мысли твой Саюзнацы.

Пачић метафору из последњег стиха друге строфе разбија, те као „противнике“ јасно разоткрива сопствене мисли. Као и код Петрарке, задржава питање, које почиње апострофом срцу.

Трећа строфа је скоро потпуни превод, стих по стих, уз један додати (четврти) у Пачићевој верзији. Ваља уочити само да Фортуна из Петраркиног стиха постаје заједничка именица „срећа“ у српској верзији, сада написана малим словом:

In te i secreti suoi messaggi Amore,	Къ теби Любовъ свое посла тайно
in te spiega Fortuna ogni sua pompa,	Торжествуе сретѣа вешъ у теби;
et Morte la memoria di quel colpo	Смерть прекрати заблужденъе крайно:
	То будъ има право све у себи.

Последњи Пачићев катрен и Петраркин други терцет откривају највише различитости. Поврх тога, Пачић уводи женски лик Лилу.

che l'avanzo di me conven che rompa;	Треба, твою да прекратимъ Силу;
in te i vaghi pensier' s'arman d'errore:	Ерѣ у теби се коварства сною,
perché d'ogni mio mal te solo incolpo.	А да мысли красну слѣду Лилу:
	Заблужденъемъ се отъ сердца трую.

Вопрос: У песни „Вопрос“ на самом почетку пита се српски песник „чувствовање моје / љубав да ли није“ (1-2), као што се и Петрарка то пита, готово истоветно, само са инверзијом зависне реченице у односу на Пачића, у песни 132: *S'amor non e, che dunque e quel ch'io sento?* (1). Предствљајући поново љубав као муку, српски песник појачава ефекат стихова користећи антитезу, и то веома типичне:

То ако је **злбне**,
Благе ли је ствари,
Кад је **блага**, зашт'ме
Љуто мори, квари,
Кад је **злбна** зашто
Сласт у муке м'лије? (3-8).

Италијански поета, такође у форми питања, описује то што осећа питајући се како нешто тако добро може бити истовремено тако зло, користећи антитетичну лексику *добро, горко, зло, слатка мука*:

Ma s'egli e amor, perdio, che cosa et quale?

Se bona, onde l'effecto *aspro mortale*?

Se ria, onde si dolce ogni tormento? (1-3).

Пачић наставља своју тужбалицу:

Зашто плачем тужим,

Горим Својевољно?

Принужденом горит'

Тужба не помаже (9-12).

Из следећих стихова јасно се види да је Пачићева песма препев италијанске:

S'a mia voglia ardo, onde 'l pianto e lamento?

S'a mal mio grado, il lamentar che vale? (5-6)

Петрарка се даље пита одакле толико зло, та „жива смрт“ када је он сам не жели: „*O viva morte, o dilectoso male, / come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?*“ (7-8). Као и свој италијански модел, и Пачић се пита одакле „смрти жива“ (13) „влада самовољно“ (15), без песникове дозволе. Ту се ипак паралелеизам између два песника не завршава. Наставља се наутичком метафором и код једног и код другог песника:

Fra si contrari venti in frale barca

mi trovo in alto mar senza governo (10-11);

То м'у сумњу баца,

Трошну као што Лађу,

Којој сатре весла,

Корман, сву и грађу

Ветар, кад по мору
Буре своје пружи (19-24).

Оба песника завршавају песму истим поступком: антитезе топло-хладно и лето-зима:

*ch'i' medesmo non so quel ch'io mi voglio,
et tremo a mezza state, ardendo il verno* (13-14);

Што да чиним опет?
Сам не могу знати.
Летом Сердце м'зебе,
Зими ватру пати (27-30).

Евидентно је да Пачић 12 Петраркиних стихова претвара у 32 своја. Суштински, ако се по два стиха повежу у један, настају четири катрена с обгрљеном римом, у првој строфи: није / стави / квари / лије; у другој: самовољно / помаже / каже / самовољно; у трећој: тужи / лађу / грађу / пружи; у четвртој: тако / знати / пати / лако.

Момъ езыку: Може се сматрати да је за ову Пачићеву песму узет предложак из „Канцонијера“, тачније сонет под бројем 49. Сасвим је сигурно да је тема преузета од Петрарке, као и одређени стихови и мотиви. Ипак, Пачић и те како показује оригиналност у овом случају, мењајући значајно изворни текст. Ово је један од 4 сонета у Пачићевој збирци са римом *абба абба цдц дцд*.

За разлику од италјанског песника, српски почиње песму вокативним узвиком „Езыче!“ Ова апострофа јасно указује да је цела песма посвећена теми језика, и да се песник њему у наставку директно обраћа. Остатак првог стиха указује на Петраркин други стих (*a mio podere et onorato sai*), у којем Пачић каже: „ошъ мене доста почтованыъ / ако имашъ?“. Однос песника према језику, пун

поштовања и почести, није и однос језика према песнику: „Ал' ты садъ си худый сплетенъ, и склопчаныъ“ (5). На сличан начин и Петрарка описује сопствену вештину писања путем језика: „*allor tu stai / sempre più fredda*“ (6-7). Осим тематике саме, у овом првом делу не уочавају се друге (лексичке и стилске) сличности између две песме. Очито, италијански сонет јесте предложак, али се не би рекло да је и превод, с обзиром да већ у првих шест стихова Пачић уводи госпу и јасно изражава жељу да јој правим речим изјави љубав, што код Петрарке није случај. Исто се дешава и у наставку песме, где наш песник куди језик, недовољно спретан да изјави „љубвострастнии мысли“ (8). До краја песме развија се ова тематика, жеља да се госпи искаже љубав. Још једном, међутим, уочава се јасан утицај Петраркиног сонета, у коме се, при самом крају песме, налазе стихови: „*e voi sì pronti a darmi angoscia e duolo, / sospiri, allor traete lenti e rotti*“ (12-13). Обраћање уздасима јесте евидентно и код Пачића: „вы узданцы просите ми садъ отъ / райне“ (12).

Када је реч о преводачкој делатности, морамо имати у виду да превод (или препев), почетком 19. века није подразумевао оно што данас подразумева. Упркос томе, приказане обраде Петраркиних песама, иако у одређеној мери представљају експлицитан превод италијанских стихова (и управо је реч о правом преводу појединачних стихова), у највећој мери су оригинална дела настала несумњиво на основу италијанског текста. Због тога је Петрарка у овом случају пре предложак и основа. Овакав однос данас бисмо назвали дијалогом између два песника, Пачићеву песму варијантом модела, а Петракину песму моделом. Можда би најпрецизнији закључак био да је Пачићева поезија мешавина превођења Петраркине лирике (и даље у оквиру тадашњих схватања) и оригиналног стваралаштва.

3.2.3. Стил у Пачићевој поезији

Када је реч о Пачићевој поезији не може се пренебрегнутни стилска сличност са Петраркином лириком. Оно што „Канцонијер“ чини стилски препознатљивим и оно што ће сви петраркисти опонашати јесу карактеристичке антитезе и оксиморони, синонимија, асиндетско и полисиндетско набрајање, врло типични начини описивања госпе (епитети, поређења и метафоре), као и јединствена лексика, која је упечатљив знак „Канцонијера“.

Антитетичка поезија

Антитеза је једна од најзначајнијих фигура у „Канцонијеру“, јер она стилски најпрецизније представља садржај збирке. Петраркина љубав је грех, он тежи ка небу, а љубав (али и лавор) га вуче ка земљи. Ова Петраркина подвојеност јесте стожер читаве збирке. Треба имати на уму да, када говоримо о поезији овог италијанског песника, можемо разликовати антитезу као стилску фигуру од песама антитетичке структуре, које су устројене тако да је један део песме посвећен одређеној теми, да би се у другом делу она претворила у своју супротност.

Из тог разлога, у контексту поређења Пачићеве песмарице и „Канцонијера“, битно је узети у обзир антитетичке стихове српског песника. У претходном поглављу разматран је контраст дан-ноћ. У овом поглављу пажња ће бити посвећена другим антитетичким елементима, присутним у песмама: „К.П. Желим“, „Перва љубов“, „Преображеније“, „Мими“, „Плач дјеве“, „Вопрос“, „Љубве начело“.

Песма насловљена „**К. П. Желим**“ одликује се брзим ритмом, где песник набраја реторичка питања, да би песму завршио стихом „Сам разреши Свемогушчиј Боже“.

Како покој да ми се досели,
Да разведри чело скробно, ружно.
Душу што ће да ми развесели,
Што ли срдце да м'ободри тужно?
Тавну смутност што да растера ми,
Разбије и бриге отроване,
Што противну судбу да посрами,
Да избави мисли оковане? (1-8)

Пачић у прве две строфе супротствља реалност жељама. С једне стране лексичким избором *скробно, ружно, тужно, смутност, бриге отроване, мисли оковане* описује своје стање, да би затим, у истим тим стиховима изразио наду, своју жељу заправо, да се *разведри, развесели, ободри, растера смутност, разбије бриге, избави мисли*. У наредне три строфе песник настаља да описује жељено избављење, које стоји у контрасту с описаним садашњим мукама, да би се у последњем стиху, након интензивних питања предао божијој вољи.

У песми „**Перва љубов**“ песник разликује, у врло јасном контрасту прошлост у којој је живео безбрижно („невин живот, сан и лакиј / штедриј Бог ми подарио“, 7-8) и садашњост која му доноси муке („сад весеље, час безбрижниј / сва и радост ишчезла“, 13-14). Песма је три пута подељена анитетезом прошлост-садашњост. Први пут, као што је већ цитирано, у другој строфи, затим у трећој, супростављајући пређашњи живот (када је и љубав „натенани ћивио“, 18) садашњости („док не поче к Драгој Силна / љубов са мнош владати“, 21-22). И најзад, у последњој строфи опет описује прошлост („часа до тог непрекидну / тишину сам имао“, 25-26), и садашњост (када „обаче грозновидну / љубве муку познао“, 27-28).

И у „Канцонијеру“ контраст између садашњости и прошлости заузима важно место. У питању је антитеза коју италијански песник уводи од почетног сонета; говорећи о времену када је „делом био неки други човек“ и наглашавајући овај јаз прилигом *or*. Ипак, док италијански песник покушава да у садашњости нађе избављење за прошле грехе, Пачић супротставља своју безбрижну прошлост тренутној патњи. Међутим, можемо уочити неколико стихова из „Канцонијера“, који су могли послужити српском песнику као инспирација. Најпре их налазимо у песми 23, где Петрарка говори о свом пређашњем животу, пре спознаје љубави: „*canterò com'io vissi in libertade, / mentre Amor nel mio albergo a sdegno s'ebbe*“ (5-6). Исти мотив се појављује још много раније у збирци, у песми 8, где песник сучељава прошлост (*libere in pace passavam per questa vita mortal*, 5-6) и садашњост (*riman legato con maggior catena*, 14). У последњем примеру ваља истаћи мотив слободе којем опонира *catena*, као симбол песниковог заробљеништва, што је мотив чију варијацију ће користити Пачић да опише своје „мисли оковане“,

Истоветан мотив присутан је у песми „**Преображеније**“, где Пачић говори о љубиној великој моћи: „преобраз'ла как'је мене“ (13); „сад очајем без одмене“ (15). Њено појављивање у песниковом животу тачка је преокрета, чија је последица песниково туговање.

Већ је поменута Петраркина узвишена тежња ка небу наспрам љубави која га вуче ка земљи. Овакву двојакост љубави показује и Пачић у песми „**Мими**“. Четири строфе подељене су на два сучељена дела (од по две строфе). У првом делу Пачић описује своје узвишене мисли („превисокиј, благородниј мисли“, 1-2) које га „у високо небо дигну; / от земнога изувене / пак из света вуку мене“ (4-6). Ипак, драга је контратежа овој жељи, па је „мисли к себи све притукла / љубве маглом и обвукла“ (17-18). Подвојеност тежњи најбоље се осликава у чувеном сонету *Padre del ciel* (песма 62) где се у директној супротности налазе песникове жеље. У овом конкретном примеру Петрарка жали за протраћеним

данима и ноћима, које је провео у потрази за земаљским. Читав сонет представља обраћање Богу, написан је у молитвеном тону, а у фокусу је жеља лирског субјекта да пронађе узвишени пут избављења: „*ch'io torni / ad alta vita, et a più belle imprese*“ (5-6); „*reduci i penser vaghi a miglior luogo*“ (13).

Између 44. и 52. песме „Сочињенија песнословских“ налази се још неколико песама са антитетичким елементима. Једна од њих је песма „Вопрос“, која је била обрађена у оквиру анализе Пачићевих превода Петраркиних сонета, док су остале „Плач дјеве“, „Љубве налело“ и „Љубви“.

Песма „**Плач дјеве**“ је безмало до самог краја написана из перспективе женског лика, да би се песник појавио тек у претпоследњој строфи, када се излузија распршује и када он своје несносно стање описује антитезом, и то изузетно значајном за петраркистички контекст: песник се налази између неба и земље и жели да се склони или на једну или на другу страну, тежи било ком од два решења, али се ниједном не може заиста приближити:

Ал'не могу тамо

Небо је високо;

Ни т' у земљу тврду

Пропасти ја могу (43-46).

Цитатни предложак за описе амбивалентног стања лирског субјекта налазимо у Петраркином сонету: „*et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra*“ (RVF 134, 3).

Песма „**Љубве начело**“ структурирана је из два дела, где први чини опис љубави која се пореди с „цветом руменим“ (6). Овакве асоцијације протежу се кроз први део (два криптокатрена и један криптотерцет), да би у последњем криптотерцету, тј. другом делу песме, љубав била представљена супротно, као „ледни страх, бојање“ (22):

Да ме **гони, мучи,**

коље, пали, мори;

Љута и на мене

Љутим ратом бори (25-28).

У овом тексту важан је приказ антитечне љубави, а као најбољи пример из „Канцонијера“ издваја се микроцелина 61. и 62. сонета, у којима песник благосиља, а затим и проклиње љубав према Лаури. Овим поступком најбоље је изразио дуалитет љубави, њене контрадикторне утицаје и своја двојака осећања. У првом од два сонета песник користи оксиморон *dolce affanno*, да би у другом та иста љубав била представљена као *non degno affanno*, где употреба исте речи у две значењски супротне синтагме истиче контрастни карактер љубави.

У песми „Љубви“ поред врло јаке антитезе између прошлости и садашњости, као што је већ показано, уочава је и крајње упечатљив (и са јасном асоцијацијом на Петраркин текст) оксиморон у 8. стиху: „муке, туге сладчајше“ (*dolce affanno*, *RVF* 61, 5; *dolce stato rio*, *RVF* 71,22; *dolce ogni tormento*, *RVF* 132, 4; *dolce pena*, *RVF* 164, 6). Антитетички однос према сопственим мукама песник исказује и контрастом у песми „Љуба горда“ („Сладко због ње смрт поднети“,3; „Страданија за њу мила“, 29).

Песме о сну – антитеза дана и ноћи

Мотив који се код Пачића понавља у значајном броју песама јесте сан. Њега Пачић увек користи по истом принципу – сан је антитеза јави, он му доноси мир, радост и олакшање, док га окротно „бденије“ мучи неузвраћеном љубављу. Сан му даје све оно што жели, драга му је наклоњена, а онда у једном тренутку свиће, песник се буди и остатак песме прати његову бол у тој стварности.

Све песме ове тематике су и у самом наслову експлицитно опредељене ка теми сна. Једна од њих, песма „**Сан**“, налази се скоро на самом почетку песмарице и подељена је антитетички на два дела. Након милог сна и љубиних речи, песник се буди: „то ми рече, / сан утече“ (37-38). У песми „**Жеља вечно спати**“⁵⁸ Пачић у првој строфи уводи ову тематику отвореном антитезом:

**Не видим ја Љубу дањом,
Премда гинем увек за њом,
Ал'у сну је мени близу (1-3).**

Антитетични тон се понавља и на крају песме, у контрасту пакао-рај:

Свет без Љубе **ад ми овде,**
Стећи рај ћу и њу онде,
Дерзновено мојој звати (16-18).

Колико је антитеза у овом контексту јака и колико је блиска Пачићу, сведочи и назив песме „**Сан и бденије**“. Сан је овде утеха („сна ми ноћно толковање / ласкателно мене теши“, 3-4), радост („сновићен'ја веселог ме / твој дружеству предстаљају“, 9-10), док је дан мука („кром тебе жалостног ме / бденија пак остављају“, 11-12). Сам песник закључује: „так' противниј сан, и бдење“ (13).

Исти принцип уланчавања мотива налази се и у наредним песмама. Иако су песме различите форме и структуре, мотив сна је увек приказан на исти начин. У песми „Сан“ (песма 14. по реду), а затим и песми „Сни“, одмах иза, песник потврђује још једном антитезу сан-јава. У првој од две песме каже „сни радосниј тужног ме облећу“ (10). У том сну песник је „с Љубицом умиљатом био“ (20), што није случај док је будан, када очекује од ње само „силу гнева“. Такав приказ даје и у следећој песми у само два стиха: „то, што не смем будан помислити / што и

⁵⁸ Непосредним извором за песме „Сан“ и „Жеља вечно спати“ Светозар Петровић наводи Јакопа Санацара (2007, 211-212). Његова збирка (*Sonetti et canzoni di M. Jacopo Sannazaro*) из 1530. године представља прави канцонијер петраркистичке поезије.

тајно желим, исполни се“ (23-24). Своју муку песник појачава питањима у песми „Сан“: „Зашт'на бдење судба ме позвала?“ (40); „Спавање зашт'није вечно моје?“ (44). Наставља са питањима и у следећој песми („Сни“), која би се суштински, без икакве паузе, могла надовезати на претходну: „Зашто сновиђен'ја / ви на јави сва не исполите?“ (28-39); „Будног зашт'ме всује ви мучите?“ (40).

Опхрвен тим мукама песник упућује „Молбу сну“. Овде се он обраћа сну који га „јадног теши“ (3), који може испунити оно што је „на јави немогушче“ (13). У том тону, величајући сан и његове моћи, написана је цела песма. Антитеза ноћ-дан је јака, и још једном појачана контрастом рај-пакао: „Ноћ у рај ми преобрати:дан јер паклом рок ми ствара“ (17-18).

Моћи сна Пачић описује и у 59. песми, такође насловљеној „Сну“. Сан је, још једном „покој, мир“ (1-2), ублажава „сваку тугу, муку“ (4). Песник се још једном обраћа сну умилним тоном („милосердниј, лепиј, благи сне“, 17) и с молбом да „ноћу надокнади / мени штету дневну“(21-22).⁵⁹

Ова тематика, очито блиска Пачићу, с обзиром на број песама и њихову међусобну сличност, а уочава се и у прототексту петракизма. Код Петрарке су ноћ и дан спојени у антитетичком односу. Ипак, оно што их повезује јесу муке које не престају: *perché di et notte gli occhi miei son molli?* (RVF 50,63); *arder di et notte* (RVF 182, 10); *mio danno/ il qual di et notte palpitando cerco* (RVF 212, 10). Антитеза ноћи и дана овде је спојена болом (док се код Пачића антитеза наставља: срећни ноћни сни наспрам дневних мука). Најбољи, а можда и најпознатији пример за Петраркину антитезу ноћи и дана јесте у 216. песми:

⁵⁹ Постји још једна песма истог наслова, „Сну“ (23. по реду), о којој је Светозар Петровић већ говорио у „Студијама о Пачићевом канцонијеру“. Научник анализира сонет великог италијанског ренесансног песника Ђованија дела Казе *O sonno, o de la queta, umida, ombrosa*, који је био предложак за овај Пачићев. Ваља напоменути да је Ђовани дела Каза био један од највећих петраркиста, што иде у прилог тези да су утицаји потицали колико од Петрарке самог, толико и од потоњих песника-петраркиста.

*Tutto 'l di piango; et poi la notte, quando
prendon riposo i miseri mortali,
trovomi in pianto, et raddoppiansi i mali (1-3).*

Петрарка у више наврата говори да сан даје одмор и спокој људима, али истовремено њему удваја муке (*Il sonno è 'n bando, et del riposo e nulla; RVF 223, 10*), чиме додатно наглашава своје стање, издвајајући себе од света. На сличан начин и у 22. песми Петрарка супротставља дан, када се сви муче и раде, ноћи која доноси мир – *per aver posa almeno infin a l'alba (6)*. Он тај контраст ипак обједињује у свом болу:

*non ho mai triegua di sospir col sole;
quand'io veggio fiammeggiar le stelle
vo lagrimando, e disiendo il giorno (10-12).*

Ваља напоменути да се у другом делу Петраркине збирке госпа јавља у сну и теши песника онако како никада за живота то није чинила. Овде се антитеза усложњава, јер се благонаклона Лаура након смрти супротставља охолој госпи за живота: *solea lontana in sonno consolarme (RVF 250, 1); ch'almen di notte suol tornar colei (RVF 291, 10); Gia suo' tu far il mio sonno almen degno / de la tua vista (RVF 340, 6)*.

Дескрипција

Пачић доследно описује своју драгу, користећи исти систем мотива, исту лексику и стилска средства. У дескрипцији лепоте Пачић користи низ епитета и то махом у паровима, па је лице „преумилно, благородно“, очи „чарне, преумилне“, тело „соумерно, рујно – бело“, као што је у песми „Љубици“. Овакав поступак дуплих епитета често користи и Петрарка и то управо у описима госпе:

– *Bel viso leggiardo (RVF 96, 159)*

- *Bel viso santo* (RVF 135,252)
- *Bel viso sereno* (RVF 236)
- *Viso sì leggiadro e santo* (RVF 313)
- *Begli occhi soavi* (RVF 37,253)
- *Begli occhi lucenti* (RVF 110).

Не само да често користи метафоре и поређења, већ је очит исти репертоар. У горе наведеној песми Пачић пореди госпу са сунцем, и то градацијски, јер је госпа изнад сунца, што, како је већ показано при анализи дате песме, ради и италијански песник. И у другим песмама налазимо петраркистичке метафоре, поређења и епитете: „косу белом јест над челом“, „черну, густу обрвицу“, „нежности као гњиздо уста“, „бисер зуби као у шкољки“, „от рубина устми“, „устном рујном“ (песма „Очи Јулче П“). Коса се пореди са мрежама, очи са сунцем, зрацима, а госпа се често, било у компарацији или градацијски, пореди са цвећем.

Асиндети и полисиндети

У песми „Љубве начело“, већ поменутој, српски песник описује љубав користећи асиндетско набрајање, што убрзава ритам стихова и указује на силину љубави:

Да ме **гони, мучи,**

коље, пали, мори;

Љута и на мене

Љутим ратом бори (25-28).

Сличан приказ љубави евидентан је на различитим местима у „Канцонијеру“. У 164. песми описује Петрарка своје стање, те у асиндету (као и код Пачића) набраја муке које га море:

*Veggio, penso, ardo, piango; et chi mi sface
sempre m'e inanzi per mia dolce pena:
guerra e 'l mio stato, d'ira et di duol piena (5-7).*

С истим циљем у песми „Тибул сретнији“ Пачић користи асиндет – „чезнем, тајем, молчим нем, и глув“ (19-20) – с тим што овде описује своја стања, набрајајући их без везника, да би тек последњи члан истакао везником „и“.

Још једном, приликом дескрипције стања лирског ја, налазимо исти принцип. Ради се о песми „Последња песн“:

Шест година тужит', уздисати,
Венут', чезнут', гинут', нестает' (3-4).

Мотив лађе у олуји

У Петраркиној поезији значајна је употреба наутичке метафоре. Овај лирски поступак потиче још од провансалске поезије, одакле се ови мотиви касније преносе вековима кроз поезију и постају стална места. Наиме, људски живот представљен је као море, у коме је човек бродоломник, олуја током пловидбе јесу невоље са којима се човек у животу суочава, а лука мирно, спокојно место, којем песник тежи. Ова метафора опстаје и у сицилијанској, а касније и у тосканској поезији и постаје део традиције.

Као еклатантан пример из „Канционијера“ послужиће сонет *Passa la nave mia*, која описује песникову животну буру, чији је кривац Амор, којег песник не именује, али га уводи већ у првој строфи као господара и непријатеља: „*et al governo / siede 'l signore, anzi nemico mio*“ (3-4). Ова продужена наутичка метафора садржи све типичне елементе: *la nave; aspro mare; a mezza notte il verno; la tempesta; la vela; un vento; pioggia; nebbia; stanche sarte; porto*. Ипак, поета усложњава ову метафору, прво постављајући Амора за кормило, а затим и по једну лошу, злу

мисао за свако весло. На тај начин описује немогућност живљења и тешкоће јаче и свеобухватније. У контекст олује уклапају се ветар, киша и магла, с тим што се метафора употпуњује до крајњих граница, јер ветар је „*di sospiri, di speranze, e di desio*“ (8), киша „*di lagrimar*“ (9), а магла „*di sdegni*“. С обзиром да нема на видуку „*duo celati segni*“ (12), госпоине очи, пеник лута, као бродоломник, по мору. Чак и више од тога, лука која би требало да донесе мир, постаје разлог стрепње, чиме се осећање безнађа још више појачава.

У песми „Чувства при слишенију мени гласа смутног“ Пачић кроз прве четири строфе описује буру и олују, као и путника и морепловце који кроз то невреме путује. Описи се од прве строфе до седме ређају кроз мотиве *бурје, грома, облака, пљуска, таме, мора бурног*, представљајући на тај начин несталан живот пун препрека. Асиндетом „посреће у страху, нужди, блуди тамо, амо“ (8-9) описује се несигурна пловидба путника, који се нада да избегне „пропаст, јаз“ (15). У једној врсти градације Пачић описује прво путника, а затим и морепловце, који се у таквом невремену плаше да не буду „морем прогутани“ (26) или „на стенам размерцканиј (27)“.

Метафора пловидбе у овој песми део је ширег мотива путовања, јер песник почев од пете строфе описује караване који, затрпани песком и изморени жеђу, чекају смрт. Слика се донекле опет мења у седмој строфи, те сада путник путује по снегу и леду и ту му прети смрт. На овај начин Пачић посредством путовања, а у оквиру њега пловидбе, представља животни пут. А онда, као контратежа овим строфама, долази последња, осма, у којој песник пореди себе са описаним страдалницима:

Как' је оном, и овоме,
Сердцу тако јесте моме;
Које навек изгубило,
Што на смерт је обљубило:
С Љубицом му жизњ оде,

Срећа, Љубов јер не годе
Бсује чајајему (58-64).

Права наутичка метафора јавља се у песми „Вопрос“, која представља препев Петраркиног сонета *S'amor non e, che dunque e quel ch'io sento*, те је мотив пловидбе његов саставни део (и већ је обрађена у посебном поглављу).

3.2.4. „И ђаче ће видети да је Пачић петраркист“⁶⁰

Пачићев „канцонијер“ може се упордити с Петраркиним у неколико тачака. „Познато је да 'канцонијери' имају тенденцију да створе однос између почетне и завршне песме дела“⁶¹ (Mengaldo 2008б, 7) и Пачићева збирка није изузетак, будући да је структура целокупне збирке задржана, односно пут од заљубљивања, преко патње до краја живота драге, и скорог краја песника самог. Оно што код Пачића изостаје јесте кајање, које обележава италијанску збирку. Ипак, Пачићева госпа веома је блиска Лаури. Иако, што је већ утврђено, Пачић уме да се одвоји од овог тока, основне слике госпе и „љубе“ се у највећој мери подударају. Физички изглед и врлине Петраркине и Пачићеве драге готово су идентични, као и однос према песницима. Чињеница је да је Пачић на махове експлицитнији у описима и сензуалнији, а „љуба“ телеснија и чулнија од Лауре. Сама љубав (осим у неколико оптимистичних Пачићевих излета) представљена је као неиздржива, а слатка патња. Даље, песничко умеће као мотив уочава се у обе збирке. Наводна недовољност вештине и неизрецивост лепоте и врлине госпи јесте окосница овог мотива.

Није само мотивски комплекс инспирисао Пачића. Стилски елементи и фигуре показале су се у неколико наврата као чисте реминисценције на Петрарку, посебно у виду антитеза, оксиморона, асиндетског или полисиндетског набрајања, синонимије и карактерстичних метафора. Ако се овим чињеницама придруже и неколики препев песама из „Канцонијера“, са сигурношћу се може тврдити да је Пачић петраркиста са својим особеним одликама, или барем следбеник петраркизма.

Најоучљивија тачка одвајања јесте употреба сонета. Као што је већ било речи, овај стални облик није нашао у то доба добар пријем у српској књижевности, и

⁶⁰ Петровић 2007, 209

⁶¹ [...è noto che "canzonieri" tendono anche ad istituirsì rapporti tra la lirica iniziale e quella finale dell'opera.]

традиција сонета у нас не прати нужно – а посебно у Пачићевом случају – и петраркистичке тежње.

3.3. Одјеци петраркизма у поезији других песника „тршћанске песничке школе“

Неоспорно да су два Јована, Пачић и Дошеновић, најзначајнији песници школе формиране у Трсту, која је била наклоњена италијанској поезији, а самим тим и Петраркиној и петраркистичкој лирици. Међутим, у истом овом контексту може се издвојити још неколико песника. Иако нису сви достигли исту славу у српској књижевности (а неки од њих су се прославили у другим књижевним жанровима), у њиховој лирици могу се пронаћи утицају Петраркине и петраркистичке поезије. Ипак, ваља напоменути да се ради о тенденцијама које су највероватније путем Пачићеве и Дошеновићеве поезије извршиле утицај на друге песнике.

Као пример оваквих тенденција послужиће неколико песама Павла Соларића, као представника ове групе песника. Тако се у песми „Љубов“ уочава, до сада неколико пута помињан, мотив анитезе између песника и света. Очекивано, узрок ове песникове изолованости јесте недостатак љубави. Песник на неколико нивоа истиче овај контраст, прво између себе и људи: „Све се грли с милим својим, а ти не имаш друга“ (2); „Сви гобзују у радости, ти жертва печали“ (5), а затим себе и природе:

Голуб има голубицу, јуница за бика,

Хиштни јастреб диже куша дољу милосника (21-22);

Ја не имам с ким да другујем, да се разговарам,

Да се тјешим, совјетујем, љубве носим јарам (24-25).

Ни описи вољене не могу се занемарити у овом контексту. Соларић описује узвишену лепоту и врлину, што сугерише и сам наслов песме „Преизредна неба кћи“. Госпа добија узвишени карактер, указујући да је њена лепота Венерина заслуга, а мудрост Минервина, због чега она постаје песников немир: „Превосходиш словом љепост, ево мог немира!“ (14). Попут традиционалне госпе

Петраркине заоставштине, и ова је владарка: „Ти си у свем владичица, мога срца Дидо“ (16). Мора се уочити и карактеристична синтагма „љубве носим јарам“, што је очита реминисценција на Петраркин *giogo*, који је део основног описа љубави у „Канционијеру“. И сам стил у многоме подсећа на италијанског песника, што се уочава у цитираним стиховима (24 и 25), где се асиндетски набрајају муке лирског субјекта.

Чини се да је у кругу песника везаних за Трст тема сна била незаобилазна, тачније антитечини однос сна и јаве. Попут Пачића и Дошеновића, Соларић такође знаковито насловљава песму „Сан“ да би кроз 38 стихова показао његове благодети. У првих осам стихова даје својеврстан увод у тему описујући неограничене могућности снова, да би у 9. стиху прешао на прво лице једнине: „Ја сам снιο да си са мном мила Н. била“. Читава песма представља опис сна и жељене стварности, који су супротни јави и животу, да би се завршила песниковом жељом (веома слично као и код Пачића) да се сан обистини:

О, дај, Н. колико је среће ти на глави,
Да ми се снιο моји збуду скоро и на јави! (37-38)

Године 1821, а затим 1822, појављују се сонети Јефтимија Поповића (сликара и песника) у књижевом додатку „Новина сербских“. Поповић пише неколике сонете поводом смрти Павла Соларића. Ови сонети су, осим Соларићу, посвећени и Вуку Караџићу, Лукијану Мушицком и другим песницима, а названи су „Сонети списатељима“. Један од сонета гласи:

Не налази с ким бит с', а нејма мира,
Страши с', нада се, горе, леден бива,
По небу леши, на земљи почива;
Ништа не вата, а цео свет дира.

Мисли к тавници да се он пребира

Која нит држи, нит замку дреша,
Без ока види, без уста се смеши;
А хладна гроба себи сан избира.

Мрзи на себе, вели, љуби друге:
Чами в жалости у дане предуге;
Нерад је смрти, ни животу равно:

Гложи се с собом и лице гребе.
Чудно пребива сердце му одавно;
Књижество стану в том. Је л ' за тебе?

Ради се о парафрази 134. песме Петраркине збирке. Оно што у овом случају привлачи пажњу јесте прерада сонета како би се уклопила у намеру песника да сонет буде испеван у част другог књижевника. Задржани су сви елементи оригинала, и све оно што је у италијанској верзији означавало душевни немир песника изазван љубављу и опречним тежњама, овде се претаче у портрет песника, који добија једно безмало сатирично значење. Описани су Соларић и његов карактер, а свака друга значењска димензија се губи. Лексика, као и фигуре, задржани су скоро у потпуности. Прво одвајање у односу на оригинал уочава се у 5. стиху, а затим и у 7. стиху, где у оригиналу појављује Амор, док се овде ради о преводу 9. стиха из италијанске верзије. Први терцет суштински је превод Петраркиних стихова, с тим што им је испремештан редослед, да би последња строфа била у потпуности нова. Поповић тек сада директно повезује овај сонет са сопственом идејом, уводећи реч „књижество“, онде где је у оригиналу „*donna*“. Да ли је овде реч о само утицају италијанске поезије на стваралаштво Јефте Поповића или је хтео одати почаст Соларићу, који је био наклоњен италијанској лирици? Оно што је сигурно јесте да је песма очито настала прерадом Петракиног сонета, иако му се тематика у потпуности мења.

Песнички круг у Трсту (ако изоставимо Пачића и Дошеновића), иако декларативно и суштински наклоњен италијанској поезији, не може се априори и увек повезивати са Петраркином поезијом. Свакако да се у различитим песмама могу пронаћи одређени елементи, који подсећају на „Канцонијер“, или који су реминисценција на њега. Међутим, утицај италијаског песника је толико далекосежан да се они могу уочити и код многих песника у различитим епохама. Ипак, не можемо оспорити да се спорадични, али јасни и снажни, одједи петраркизма уочавају у поезији ових песника. Мора се још напоменути да су Пачић и Дошеновић у то доба били цењени књижевници, који су својом поезијом извршили знатан утицај на стил и теме других песника. Њих двојица свакако да предњаче као настављачи петраркистичке поезије у 18. веку, будући да су успели да пренесу дух Петраркине поезије и уклопе је у сопствену лирику, задржавајући ипак све оно што ће читалац лако препознати као Петраркин утицај.

4. ОДЈЕЦИ ПЕТРАРКИЗМА У СРПСКОМ РОМАНТИЗМУ

„Удио петраркистичког пјесничког језика у пјесничком језику српске лирике XIX вијека није још увијек систематски проучен, али нас карактеристичне петраркситичке антитезе, хиперболе и парадокси чекају на страницама готово сваке српске пјесничке збирке XIX вијека“ (Петровић 2007, 185). Том песничком контексту припада и епоха романтизма у српској књижевности.

Романтизам⁶² је наследио одређене поетске карактеристике из периода који му је претходио, те је разумљиво да се јављају одређене петраркистичке слике и фигуре. Многи елементи, које су оригинално били приписивани Петрарки, постају део једног књижевног система, коме се више не тражи порекло.⁶³ Петраркизам је постао укорењен у традицију и део ње, те на неки начин и неизбежан чак и у романтизму. Светозар Петровић Змајеве „Ђулиће“ и „Ђулиће увеоке“ карактерише као „канционијер српског романтизма“, и то најважнији, иако је лишен сонета као форме (2003, 255). Писање канционијера, односно писање збирке међусобно повезаних песама, постаје део романтичарске поетике. Поред две наведене Змајеве збирке, окарактерисане темом љубави, а затим и смрћу драге (што свакако није тешко повезатим са Петраркином поезијом, иако Змај ове поставке љубавне лирике разрађује на другачији начин), може се издвојити још неколико примера поезије романтизма, у којој се дају идентификовати петраркистички трагови.⁶⁴

Један такав пример налазимо код Јована Стерије Поповића у песми **„Сакриј бледе твоје зраке“**. Основа песме је антитеза дана и ноћи спојена у песниковом туговању:

⁶² В. С. Ракитић (ед.), Антологија поезије српског романтизма.

⁶³ Петраркистичке антитезе и хиперболе у романтизму постају део „неутралног и општеприхваћеног репертоара стилских поступака“ (Поповић 238).

⁶⁴ Слична ситуација идентификована је и у енглеској романтичарској књижевности, када је порасло интересовање за Петраркину поезију, која је заокупљала пажњу научника, песника и преводилаца (в. Е. Zuccato, Petrarch in Romantic England).

Дањом тужим у тајности

Кријућ срца мога страт.

Тежим к ноћи, гди ћу сузе

Слободније ронити (8-12).

Одмах се издваја мотив скривања муке од људи и тражење уточишта у ноћи: „тиха ноћи, прими тајну / уцвељеног мог срца“ (3-4). У антитези са почетком песме стоји последња строфа, када песник зазива дан: „О, врати се, зраче дана, / и хоризонт светли“ (17-18). Ипак, за песника разлика је незнатна, јер ће, иако види своју драгу, опет „у себи тужит“. Опис сопственог бола, непролазног и неумиреног, али раздвојеног у јакој антитези дан-ноћ, типичан је за Петраркине описе. Још два мотива овде представљају реминисценцију на петраркистичку традицију, а то су мотиви пустиње и тамнице, који описују песников живот проузрокован неузвраћеном љубављу: „Без ње цео свет пустиња / и сва земља тамница“ (15-16).

У овом контексту ваља поменути песму „**Мило ропство (темни рај)**“ Симе Милутиновића Сарајлије. Наслов је довољан да асоцира на италијанску збирку песама. Оксимороном у наслову, који означава подвојен однос према љубави јесте већ на први поглед јасна реминисценција на Петрарку. Овај антитетички однос наставља се и даље у песми: „њој ти живим, њој ћу мријет собом свим“ (18). Своју тугу песник на самом почетку описује путем природе, уводећи мотиве кукавице, звезде Данице, славуја, јавора и ластавице. Песник их поставља као своје пратиоце и, осим кукавице, која из песника „глас измами“ (2), свима другима одриче друштво, јер „даница ми веће срцу не сјаје / не пева ми рајски славуј / јавор гране нека шири коме зна“ (4-6). Поред тога, у песми је очита метафора огња („живи огањ тугу моју распали“, 1), којом се означава љубавни пламен, који је речима из исте семантичке групе означавао и Петрарка (*fuoco, ardere, faville*). Стиховима „Љубица му дражи крвцу испила / роба себи задобила вјечнога“ (15-16) песник се приклања традиционалном опису љубави

и заљубљивања, а то потврђује и класичним мотивом „љубавних стрелица“ (22), које асоцирају на Амора и његову улогу у рађању љубави.

Сима Милутинов Сарајлија аутор је и песме **„Трун и прашка своју важност има“** која представља, барем делом, варијанту Петраркиног сонета *„Rase non trovo“* (RVF 134):

Трун и прашка своју важност има,
Мрав и црвак своју судбу слави,
А ја, чоек, шта ћу и како ли?
Не знам данас ка не знадо' јуче,
Што л' ћу знати сутра и наксутра!

Сан ме крши, ал' заспат не могу,
Ни прилећи, то ли се стишати.

Смрт ме мори, ал' мријет ми не дâ,
А живот ми укор и тегота.

Нејма здравја, нејма ни болести,
Нејма мира, пак ни рата за ме —
Рат би само мир ми повратио! (1-12)

Док се песник у првих пет стихова песме, које можемо сматрати њеним првим делом, пита о судбини, значају и смислу живота, други део представља, иако не у потпуности, препев поменутог сонета из „Канцонијера“. Анитетезе сна и јаве, смрти и живота, здравља и болести, мира и рата неоспорно се могу везати за 134. песму из италијанске збирке. Ипак, није веза само у димензији мотива, већ и у стилу. Набрајање наведених елемената у антитези у брзом ритму такође се уклапа у поставку Петраркиног сонета.

Сонет Бранка Радичевића с инципитом „опет гледам ја знану пустињу“ носи у себи већ познати мотив антитезе дана и ноћи: „**ноћас** у сну 'ода'туда с њоме; заш'и тако ја не 'одам **дању?**“ (3-4). Несрећна љубав, која на јави мори песника, остварује се тек у сну, када се драга појављује. Радичевић овај мотив разрађује кроз све четири строфе, па тако се у другој строфи опет пита: „Зар ћу само у **сну** бити с њоме? / Никад нећу, никад, Боже **дању?**“ (7-8). И у првом терцету, поново у форми питања песник изража своју неверицу, још једном наглашавајући антитезу: „Зар је био само празан **санак** / а не бео, а не ведар **данак**“ (9-10). Три реторичка питања у прве три строфе понављају ову антитезу, контраст дана без љубави и ноћи, односно сна, када се испуњава љубавна чежња. Тек у последњем терцету, Радичевић прекида започети низ питања, изјављује, једним очито мирнијим тоном (уз понављање антитезе): „ја је смотрих на беломе **данку** / ја с њом шетах, ал' само у **санку**“ (12-13), да би у завршном стиху изразио наду и веру у будућност која ће му остварити жељу: „ал' ће бити, биће и на јави“ (14). Читав сонет представља разрађену петраркистичку тему контраста дневних мука и умирујућег сна и драге која му је само у сну наклоњена. Овакава дескрипција љубавних мука на више места је присутна у „Канцонијеру“, али је изузетно блиска Пачићу и Дошеновићу, који је понављају у неколиким песмама.

Значајан песник српског романтизма, који у својим љубавним сонетима спаја петраркиситичке мотиве и мотиве народне поезије, јесте Јован Илић. Овај песник је написао канцонијер од 15 сонета, означених редним бројевима. Поред ових 15, у збирци се налази још неколико различитих песама. Све оне говоре о љубави и то кроз, за ову тему, значајне елементе. Песник говори о несрећној љубави, лепоти љубљене и њеној охолости.

Анализу Илићевих песама ваља почети сонетом „**Кад ја видех очи твоје...**“, у којем песник описује процес рађања љубави: „кроз срце ми стрела мину / кад ја видех очи твоје“ (3-4). Стрела, која одмах указује на Амора, погодила је

песниково срце, а узрок су драгине очи. Ова слика је у потпуности типичан опис заљубљивања, који није карактеристичан само за Петрарку, већ за читаву традицију љубавне лирике коју он наслеђује. У описаном тренутку „душа ми огњем плану“ (13), што је изнова јака веза са традиционалним описима љубави, чему доприносе и њене очи које постају „извор слатких уздисаја“ (10), које у идентичној синтагми налазимо у „Канционијеру“ (*dolci sospiri, RVF 171*).

Овакав мотивски репертоар јавља се и у другим песмама. У 8. сонету понуђен је један типичан опис заљубљивања, када га је поглед (а избор речи није случајан, већ ремисценција на стрелу) устрелио: „Слатки поглед драге моје миле / устрјели ме слаба и нејака“ (3-4). Поред тога, синтагма „слатки поглед“ још једна је јака веза са Петрарком, који понавља истоветну конструкцију: *dolce sguardo* налазимо у песмама 119, 183, 297. Значајно је овде обратити пажњу и на начин представљања лирског субјекта. Он је „слаб и нејак“, што имплицира да се није могао бранити од љубави, као што се ни Петрарка није могао одбранити од напада Амора (песма 3). Илић овде своју драгу, иако је у првој строфи назива „драга моја мила“, у другом терцету зове „утворицом клетом“ (12), те у само једној песми она и „мила“ и „клета“. Ипак, Илић у овај сонет уноси одређене особености епске поезије. Песма се темељи на слици између 1. и 8. стиха и опису рањеника који тражи помоћ: „Ај, ви б'јеле из горице виле... Те издајте рањеног јунака“. Виле и рањени јунак типични су протагонисти епских песама, али се песник овде поиграва ликовима епике и смешта их у потпуно другачији контекст, те ране нису из боја, нити је јунак из рата, већ им је узрок љубав.

У следећем сонету (9. песма) Илић још једном користи исте описе: „устр'јели ме стр'јелом изненада / па се чини, ко да и не хаје“ (3-4). Не само да се овде понавља мотив стреле, већ сада знаковито песник користи прилог „изненада“, који указује на неочекивани напад љубави, какав смо видели и већ помињали, у италијанској збирци. Поврх тога, само једним глаголом – „не хаје“ – осликава се однос драге према песнику. Осим почетне строфе, у којој песник пати услед

љубавног напада и неузвраћене љубави („Што ћу тажн ја чинити сада / гдје ми драга одзива не даје?”, 1-2), тематика остатка песме се мења, те се песник пита одакле та драгина охолост, при чему ипак полаже велике наде у будућност, уверен да „и она ће знат за миловање“ (11).

Када описује љубав, Илић доследно користи очите (неке већ показане) петраркистичке елементе. У 4. сонету љубав описује на следећи начин: „О, љубави, рајска пријатности! / О љубави, искро огња жива!“ (1-2). Конфликтна, али и несрећна и неузвраћена љубав изазива, према правилима љубавне лирике, прерану песникову смрт: „морам јадан пре смрти умр'јети“ (14. песма, стих 4), за коју се песник нада да ће изазвати самилост код драге. Не само да је љубав представљена у петраркистичком кључу, већ је и драга таква: „ка да с неба сиђе“ (4. сонет, стих 10). Још ефектинији опис драге Илић даје у 7. сонету: „сунце јарко љепотом огр'јева, / ал'Бог у њој сунце љепше створи“ (3-4). Метафорични приказ сунца лепшег од оног правог јесте крајњи опис госпе из лирске тадиције, али и опис Петраркине Лауре. Ипак, госпа није једнозначно приказана, она јесте попут сунца, али је и охола. Овакава двојност, својствена Лаури, описује се у поменутом 8. сонету („утворица клета“), и поново у 13. песми, где је она „врло поносита; плаха и срдита“ (2,6), како је Илић описује у катренима, да би у терцетима јаком антитезом изразио каква би желео да је: „питома и блага“ (9).

У претходном разматрању понуђени су неки примери са циљем да покажу на који начин петраркистички одједи опстају у романтизму. Као што се дало уочити, ради се о одређеним мотивима и типичним фигурама, које датирају још од „Канционијера“ (али и пре њега). Чињеница је да се ти елементи уклапају у један другачији контекст и да су део једне нове епохе. С једне стране, као у случају песама Јефтимија Поповића и Симе Милутиновића Сарајлије, може се са великом сигурношћу тврдити да је инспирација дошла из „Канционијера“ самог, будући да су сличности (скоро превод) велике, док се са друге стране ради о појединим

мотивима и стилским средствима својственим Петрарки и петраркистичкој традицији, али који су постали укорењени део читавог песничког наслеђа на које се песници ослањају.

5. ПРЕВОДИ И ПРЕВОДИОЦИ „КАНЦОНИЈЕРА“

5.1. Превођење као форма петраркизма

Превођење „Канцонијера“ био је начин да се Петраркина поезија развија и шири. У доба петраркизма Европа је била преплављена различитим верзијама „Канцонијера“. Ипак, с обзиром на то да преводачка делатност није схватана у данашњем смислу, већ зависно од става према превођењу и поетике епохе, ради се о различитим прерадама и полупреводима, који су често укључивали значајне измене оригиналних стихова и поезију самих преводаца. Што се тиче српске књижевности, ситуација је специфична. Чињеница је да до превођења целог Петраркиног „Канцонијера“ на српски језик никада није дошло.

Међу прве преводиоце сврстава се управо Пачић, који у својој збирци преводи четири сонета из „Канцонијера“.⁶⁵ Сматрало се да је први превод Петрарке на српски урадио Владислав (Чикош) Стојадиновић 1835. године. У питању је 132. песма (*S'amor non è, che dunque è quel ch'io sento?*), иако је сада јасно да га је Пачић предухитрио у својој збирци из 1827. У „Српском књижевном гласнику“ из 1901. године налазе се две Петраркине песме на српском језику преводиоца потписаног као Драгослав Поповић.⁶⁶ Ипак, мора се поновити да превођење у то доба није имало статус који има данас и преводи се „у свим књижевностима прихватају као дјела домаће поезије, правим аутором сматра се пјесник-преводац и он их зато потпуно легитимно потписује, наводећи евентуално уз наслов име страног пјесника или стране књижевности који су му као извор послужили“ (Петровић 2007, 194). Типичан пример је збирка Јована Дошеновића.

Основни проблем рецепције „Канцонијера“ у нашој књижевности јесте чињеница да не постоји превод целог дела. Збирка као целина има јединствен

⁶⁵ Преводи су анализирани у оквиру поглавља о Пачићевој збирци.

⁶⁶ Идентитет преводиоца није засигурно утврђен. Он преводи само два сонета: „Међ'женама младим, прекрасна и чиста“ (песма 218) и „О, љубави, реци, у коме си крају“ (песма 220)

значај и значење. Због тога различите верзије могу попримити различите конотације: „Канцонијер је флуидан жанр, који је у стању да изгуби или задобије статус текста, зависно од тога да ли су читаоцу понуђени појединачни издвојени делови или њихова међузависност као дела целине“⁶⁷ (Santagata 35). Оно што је понуђено српским читаоцима јесу само *singoli componimenti*, односно збирка мало повезаних или попутно међусобно неповезаних песама. Не постоји целовит *exordium* у преводу, као ни последња канцона, чиме се ускраћује спознаја да је љубав према Лаури, из уводних сонета, преточена у љубав према Богородици у завршној канцони („Својом збирком Петрарка је желео да читаоцу понуди кохерентну нарацију као пример љубавног и спиритуалног живота лирског ЈА, причу о трансформацији љубави према Лауру у љубав према Богу“⁶⁸, Picone 13). С обзиром на то да су постојеће верзије на српском језику дела различитих преводаца, не постоји доследност у превођењу одређених мотива који се понављају у „Канцонијеру“ и који представљају окосницу читаве збирке, а „чини се, дакле, да се значење канцонијера не може свести на збир значења појединачних делова“⁶⁹ (Santagata 35). „Проблем који Петраркин „Канцонијер“ поставља пред модерог читаоца је исти онај проблем који постављају све збирке поезије, које је саставио сам аутор: треба разумети везу која постоји између различитих песама и саме збирке, између целине и делова“⁷⁰ (Picone 25). Међутим, уколико читалац нема пред собом целовиту збирку, уочавање те везе која постоји између различитих песама и саме збирке, између целине и делове постаје отежано, ако не и немогуће.

⁶⁷ [Il canzoniere è un genere fluido, in grado da perdere e di riacquistare il proprio statuo di testo a seconda che il lettore privilegi l'autonomia dei singoli componimenti o la loro interdipendenza come componimenti di un tutto.]

⁶⁸ [Con la sua raccolta Petrarca vorrebbe offrire al lettore la narrazione coerente e esemplare della vita amorosa e spirituale dell'io lirico, la storia della trasformazione dell'amore per Laura in amore per Dio.]

⁶⁹ [il significato del canzoniere, cioè, non sembra riconducibile alla somma dei significati dei singoli componimenti]

⁷⁰ [Il problema che il Canzoniere di Petrarca pone al lettore moderno è lo stesso che pongono tutte le raccolte poetiche messe insieme dal loro autore: si tratta di capire la connessione che esiste tra le singole poesie e la raccolta stessa, tra il tutto e le parti.]

Од мноштва избора који се код нас могу наћи, а који су издања различитих издавачких кућа, може се саставити опус од не више од педесетак песама које у највећој мери преводе Стеван Раичковић,⁷¹ Иван В. Лалић⁷² и Љубомир Симовић.⁷³ Већина наших издања садржи још седамдесетак превода хрватског преводиоца Олинка Делорка.⁷⁴ На све ове, најпознатије и најзаступљеније преводе могу се додати неколико превода Мирјане Родић.⁷⁵ Ипак, ови преводи не чине целовит „Канцонијер“, јер различити преводиоци неке песме преводе више пута, док највећи део остаје непреведен. Једину целовиту верзију у преводу на овим просторима издала је Матица хрватска, а приредио Франо Чале. Ипак, у овој анализи акценат ће бити на преводима ван ове целовите верзије. У овом поглављу биће обрађени преводи преводилаца 20. века, чија делатност утиче на Петрарку каквог данас познаје српски читалац.

⁷¹ Стеван Раичковић преводи песме под редним бројевима: 3,35,134,160,254,272,285,310, 312,333

⁷² Иван В.Лалић преводи песме под редним бројевима:

1,12,16,33,61,67,81,136,159,234,250,259,267,282,302,309,311,315,317

⁷³ Љубомир Симовић преводи песме под редним бројевима:

22,30,32,52,54,90,106,126,189,194,216,310,351,353,365

⁷⁴ Олинко Делорко преводи песме под редним бројевима:

2,3,16,17,22,38,46,52,61,74,102,106,112,121,124,132,133,134,136,144,152,162,163,165,176,181,189,192,194,199,208,216,223,226,234,237,248,249,250,254,256,259,267,272,273,276,279,283,287,291,292,293,294,298,300,301,302,303,306,311,312,315,320,327,346,352,353,358,361,365

⁷⁵ Мирјана Родић преводи песме под редним бројевима: 1,18,32,50,53,62,81,84,90,100,126,128,282

5.2. Анализа превода

У наставку ће бити представљени неки од најпознатијих Петраркиних сонета који се јављају на српском језику, а кроз њих и карактеристике превода, као и рецепција „Канцонијера“ на нашим просторима. Пажња је усмерена на песме које су утицале на српске песнике петраркистичких тежњи. Те песме, као што ће се и показати, највише су и превођене; другим речима, оно што је код Дошеновића и Пачића било уочљиво као доминантна петраркистичка мотивација, биће и избор преводаца.

5.2.1. Неколико превода Ивана В. Лалића⁷⁶

Први сонет, иако на почетку „Канцонијера“ више је епилог него пролог. Његова функција је да уведе у збирку и представи оно о чему ће бити речи, али и да понуди једну врсту закључка. Основа овог сонета је антитеза прошлост-садашњост: „*quand'era in parte altr'uom da quel ch'i sono*” (4), а кључне речи су *in parte*, које говоре о песниковој непотпуној промени. У Лалићевом преводу задржана је ова синтагма: „кад бејох делом други неки човек” (4). У другом преводу овог сонета на српски, који је сачинила Мирјана Родић, недостаје овакво значење. Према овом преводу Петрарка се, напротив, у потпуности променио: „кад бејох другачији и свему другом склон” (4). Очито је и плеонастичко нагомилавање израза, с функцијом да физички употпуни стих, с два значењски исте фразе (бејох другачији; свему другом склон). Значајан мотив сонета је „*primo giovanile errore*”, прво сагрешење песникових младих дана, односно заљубљивање у Лауру. М. Родић управо тако и преводи: „у првом сагрешењу младости моје”, док Лалић на следећи начин прати Петраркину фразу: „у прве младе луталачке дане”. На италијанском језику реч *errore* је етимолошки везана за *errare* (лутати), те се грех и скретање са правог пута

⁷⁶ У овом поглављу у фокусу су преводи Ивана В. Лалића. Међутим, одређене песме које преводи Лалић наћи ће се и у преводу других преводаца, те ће стога бити указано и на њих.

одражавају у Лалићевом *лутању*. Петрарка уводи у овом сонету још једну важну тему, а то је питање песништва и стила. Он скреће пажњу да ће користити „*vario stile*“. Овај разнородни стил код Лалића постаје „нов плач и речи“, чиме се донекле губи тема стила. Исто се дешава и код М. Родић, чија је верзија: „мисли разновидости“. Петрарка одмах у првом сонету уводи два своја најчешћа стања, наду и бол. Ова осећања сама по себи представљају једну врсту контраста, а Петрарка их повезује истим епитетом, *vano*. Намерно понављање истог придева уз две именице истиче блискост супротности, а поред тога, стилско понављање исте речи даје особени ритам стиху. Код Лалића ова конструкција не остаје у потпуности, те је у преводу само нада узалудна, али не и бол, док је Родић један придев из оригинала преводи двома (*јалове, залудне*) – условно речено, обогаћује превод. Овде се ради о појави названој „оплемењивање“⁷⁷, а одликује је тежња преводиоца да сам доради дело, обогати га и улепша. Још једна особеност превода уочава се у последњем стиху другог катрена, где Лалић уводи реч *искуство* која одговара синтагми *per prova*, док М. Родић (иако је суштинско значење пренето) мења структуру стиха: „у онога што зна како је кад се воли“ (7), што је пример „објашњавања“ и „поједностављивања“ оригинала. Употребом глаголских облика у презенту (*veggio*) и прошлом времену (*fui*), али и прилога *or*, истичу се две темпоралне линије, прошлост и садашњост. Преводи преносе ову временску линију, с тим што Лалић избацује прилог за време, највероватније како не би нарушио једанаестерац који користи. У преводу првог сонета значајне су и етимолошка фигура и алитерација на крају првог терцета. Петрарка користи четири звуковно сличне речи, које су варијанте личне заменице за прво лице. Дослован превод, реч за реч, стиха „*di me medesimo meco mi vergogno*“ (11) тражио би да се направи уступак „крећући се у ненормираном матерњег језика“ (Берман 143) у погледу српског, те да се граматички коректан израз (стидети се због нечега, стидети се пред неким) замени узразом „стидети

⁷⁷ Термини *оплемењивање, наглашавање, поједностављивање, квантитивно обогаћивање, квантитативно осиромашавање, осиромашавање и обогаћивање лексике* дефинисани су у књизи „Превосење и слово“, А. Берман.

се са неким”. Лалић успева да пренесе етимолошку фигуру у стиху „себе у себи се стидим”, док М. Родић реорганизује стих, те се поједини делови фигуре поновљају, док други изостају, што је добар пример „наглашавања”, где се изостављање неких елемената надомешћује наглашавањем других („те сам често / због себе самог и сâм сада срамотан”). Последња строфа носи одређене тешкоће за преводиоце. Лалић задржава све битне мотиве, и то врло једноставно, што се неочекивано често показује као добро решење. У преводу М. Родић се истиче необична интерпункција у виду црте, која доводи до „разарања ритма” (термин према Берману). Петрарка дословно каже да су „срам, покајање и јасност сазнања плод његовог маштања”, што у преводу М. Родић остаје донекле нејасно: „и да ми маште – стид постао је делом, / и покајање – и сазнању је место” (12-13).

У **12. песми** „Канцонијера” уведен је мотив старости при опису Лауриних очију без некадашњег сјаја, што овај сонет и чини изузетно значајним: „*de' be' vost'occhi il lume spento*” (4), што Лалић преводи као „угасли сјај лепог ока” (4). Даље, сучељене су златне и сребрне власи, које симболишу младост и старост: „и како сребром златне власи сјаје” (5), стоји код Лалића. Након даљег набрајања елемената младости (*венаци и хаљине зелене*), Петрарка опет описује старост када јој се „*l viso scolorir*”. Лалић овај део стиха преводи „како лице оно вене”, чиме прави одговарајућу антитезу са *зеленим хаљинама*. На тај начин овај сонет у доброј мери преноси срж и утисак оригинала.

Једна од најзначајнијих микроцелина у „Канцонијеру” су **61. и 62. песма**. Ова два сонета с врло одређеном намером стоје један до другог и тако стварају антитетичку целину. Први благосиља дан и место заљубљивања и све што је до њега довело, а други скоро да проклиње стање у коме се песник налази и узроке таквога стања. Прва песма наговештава да се ради о годишњици љубави (с обзиром да је инципит „блажен дан, месец и година”), док у другој експлицитно говори о 11. години. Петрарка ове две песме повезује користећи исту лексику

(*giorno, desio, anno, dolce affanno, non degno affanno*). Прву од ове две песме преводи Лалић, а другу Мирјана Родић. С обзиром на два различита преводиоца постоји тешкоћа у уочавању везе између ових сонета, јер сваки од преводилаца уводи свој систем лексике, те исти мотиви и стил које Петрарка наменски користи у оба сонета, не опстају у преводима.⁷⁸

На почетку 61. песме Петрарка полисиндетом набраја све оно што благосиља. У преводу Лалић руши фигуру делимично задржавајући везник *и*, док остатак преводи асиндетом. Из контекста се закључује да се Амор из 6. стиха односи на бога љубави, јер одмах у следећем стиху стоје лук и стреле, као ацосијација на божанство. У преводу се „обајашњава“ да се ради о љубави-емоцији. Ова појава може се разумети управо као „разјашњавање“. У првом терцету Лалић замењује места двама стиховима, чувајући тако и риму и тематско-мотивску димензију. У последњој строфи Петрарка говори о Лаури и поезији у једном даху, две његове љубави се преплићу и каже: „*e benedette sian tutte le carte / ov'io fama l'acquisto*“ (12-13), што Лалић преводи задржавајући скоро све речи из оригинала, али мењајући донекле стихове, те у преводу читамо „и блажене све хартије где пишем / у славу њену“ (12-13).

У чврстој спрези са овом песмом благосиљања јесте следећа, која спада у *rime penitenziali*. Уједно припада у групи песама *sonetti dell'anniversario*, у којима се славе годишњице љубави. Одмах се уочавају тешкоће у превођењу Амора, којег Петрарка га у оригиналу назива „*duro avversario*“. М. Родић, која једина преводи ову песму, одлучује се за израз „враг мој“, вероватно зарад чувања дванаестерца који користи у преводу, али дајући тако протагонисти „Канционијера“ једну другачију димензију. Даље у преводу важни су стихови из првог терцета „*ch'ì fui somnesso al dispetoso giogo / che sopra i più soggetti è più feroce*“ (10-11). Значење

⁷⁸ Да би се уочила веза ова два сонета, потребно је прочитати их један за другим. Проблем практичне природе који се ставља пред српског читаоца јесте то што се ретко ове две песме налазе у истом издању. Наиме, свако издање Петраркиних песама предствља, чини се, произвољни избор песама.

(љубавни јарам тежи је ономе ко више воли, тј. што се више воли, више се и пати) губи се у преводу: „да сам пао у јарам немилостиви, / суровији од свега што познаје свет” (10-11). Мора се нагласити да свака строфа 61. песме отпочиње благосиљањем, док свака строфа у 62. песми почиње императивом (*piacciati, volge, miserere*). Овај литургијски тон достиже кулминацију у последњој строфи, где се на почетку сваког стиха налазе императиви: *meserere, reduci, ramenta*. Поврх тога, у обе песме уочава се истоветна лексика: *anno*, година која се у првој песми благосиља као време када је песник видео госпу, док у другој представља годишњицу муке; *giorno*, такође благословен у првој песми, у другој представља узалуд утрошено време: *desio* са једне стране представља песникову љубавну жељу, док са друге „окрутну жељу“ која га је повела погрешним путем. У преводима се задржава идентична лексика само у преводу речи „дан“ и „жудња“, док се година (*anno*) преводи синонимима: година (Лалић у 61. песми) и лето (Родић у 62. песми). Синтагме „*dolce affanno*” (61. песма) и „*non degno affanno*” (62. песма) не само да се не препознају као веза између два сонета, већ се мењају у односу на оригинал. У 61. сонету Лалић придев из синтагме пребацује у следећи стих, те задржава све лексичке јединице, иако се на овај начин губи оксиморон: „Блажене прве патње које вежу / у слатком споју са љубављу мене” (5-6). Код превода 62. песме преводац одлучује да у потпуности одстрани мотив патње, а придев из поменуте синтагме приписује се лирском субјекту: „Смилуј се, Боже, мени недостојноме” (12).

Песма 159 нуди крајње карактеристичан опис госпе. Овај сонет постоји у два превода. Један је урадио Иван В. Лалић, а други Владимир Назор⁷⁹. Лалић више него у другим случајевима овде преводи реч за реч. Ипак, у другој строфи изоставља израз *l'aura*, један од значајнијих мотива у „Канцонијеру“, иако, истина, превод на српски не би одражавао фонетску сличност са Лауриним именом. У последњој строфи Петрарка три пута у опису понавља придев *dolce*,

⁷⁹ Владимир Назор је био хрватски књижевник и преводац, чији преводи неких Петраркиних сонета могу да се нађу у већини избора штампаних код нас, те ћемо због тога овде уврстити и његов превод.

док Лалић два пута користи придев *благ* и једном *сладак*. Основну антитезу сонета „*non sa come Amor sana e come ancide*” Лалић преноси у српски, премда мења врсту речи и прилагођава рими: „Аморов не зна лек ни смртну снагу”. Назор „*viso leggiadro*” преводи изразом „лице јој дивно”, премда овај епитет има дугу књижевну традицију, означавајући скуп госпоиних врлина, чији најближи еквивалент на српском може бити придев „љупкост”. Код Назора превод друге строфе више одговара тематици и стилу српске народне епике, понављајући реторичка питања која почињу с „*да л’ је*”. Он овде Лауру поистовећује са нимфама и вилама, што је у односу на оригинал „ублажавање”, јер Петрарка градацијски пореди Лауру са митолошким бићима, али само како би дочарао да је она боља и узвишенија од њих. Даље, Назор преводи *vertuti* речју „благо”, те мења један од основних елемената описа Лауре, која је скуп *врлина*, што представља традиционални начин дескрипције. *Morte rea* постаје „смртна коса” чиме се уводи асоцијација на смрт у виду косача, што представља измештање из контекста ове збирке. Традиционални мотиви лепоте преузети из традиционалне љубавне лирике, који се доследно понављају у збирци (очи, поглед, ход, кретање, коса...), делимично се мењају и модификују у овом преводу, чиме се мења суштина оригиналног текста.

Сонет *Cameretta mia* изузетно је важан, јер је био један од предлогака за песме Јована Пачића и Јована Дошеновића, те је његова популарност међу српским песницима несумљива. У првој строфи се одмах издвајају елементи наутичке метафоре. Значајно је да Лалић преводи како овај, тако и још један сонет са истом тематиком (песма 317), која одговара песништву самог Лалића: „Као да је имао на уму стару мисао која вели да река постоји само док има обале. 'Јер нема почетка, нема краја, / постоје само обале', каже Лалић. Између тих обала 'Важна је само пловидба' (Аргонаути)” (Стипчевић 35). Олуја (*tempesta*) представља узбуркани живот (*mare*), а лука (*porto*) јесте смирај, а Лалић дословно задржава све елементе метафоре у преводу. Друга строфа почиње зазивањем постеље у деминутиву, те „*o letticiuol*” постаје код Лалића „постељо”, чиме се донекле губи

конотација блискости. У наставку Лалић безмало дословно преводи остатак строфе, што скоро ниједан други преводилац никада не чини, што се посебно види у преводима речи *urne* и *ebrune*. *Urne*, као метафора за очи, остају и у преводу „урне“, и метафора се задржава. Придев *ebruneo*, који има значење „од слоноваче“, а који асоцира на карактеристичну белу боју, Лалић преводи придевом „белокосне“, у коме и боја и асоцијација на кост (слоновачу) опстају.

У **песми 250** описане су различите Лаурине појаве, разлика између сна и јаве, као и благонаклоност и окрутност госпе. Лалић у преводу задржава у контрасту прошло време из првог стиха („У сну ме знала тешити далека“, 1) и прилог *сад* из трећег („ал сад сам тужан, сад се бојим“. У првој строфи Петрарка користи инверзију, па Лаура (*madonna*) која је синтаксички гледано субјекат појављује се тек на почетку трећег стиха, што Лалић прати, али је случај нешто другачији када говоримо о рими и структури стиха. Лалић на крају сонета оставља један неримован стих, што је нетипичан случај за преводе Петраркиних сонета на српски.

Песма 267 значајна је за „Канцонијер“ јер Петрарка описује смрт своје госпе. У првој строфи стоји анафора уз узвик „*oimé*“, што опстаје у преводу Ивана В. Лалића, али само у прва два стиха. Важно је истаћи антитезу која се односи на Лаурин утицај из стихова „*Oimé il parlar ch' ogni aspro ingegno e fero / facevi umile ed ogni uom vil gagliardo!*“ (3-4)⁸⁰, где Петрарка директно супротставља охолост понизности, и кукавичлук храбрости. Лалић задржава ову антитезу у смислу, иако прави другачије конструкције од оригинала: „Јао речи / од којих надмен дух се скромно лечи / а човек слабић добија у сили“ (3-4). Синонимја *aspro e fero* не задржава се у преводу, где се користи само један термин (*надмен*), чиме се оригинал поједностављује и „квантитативно осиромашује“. Користећи друго лице множине у овом конкретном сонету песник се обраћа свим елементима лепоте које набраја у катренима, те множина заиста означава граматичку

⁸⁰ Овде се ради о опису оплемењујуће љубави, која је у италијанској традицији присутна пре Петрарке, већ у *dolce stil nuovo*.

множину. Лалић, вероватно узевши овај елемент као обраћање Лаури лично, користи друго лице једнине, што је за њега специфично, чак и онда када се у оригиналу Петрарка Лаури обраћа са „*voi*“: „Због тебе морам да горим и дишем / твој бејаш, а што тебе ја сам лишен“ (9-10). Другим лицем једнине Лалић уводи блискост која између песника и Лауре у оригиналу није на тај начин исказана. Чест епитет у опису Лауре јесте *vivo*. Овде је она „*piacer vivo*“, и Лалић управо овако оставља у преводу, иако спој није типичан за српски језик: „кад ја одохо од вишњег живе среће“ (13), чиме показује да је спреман на уступак у долазном језику, како би одржао песничку слику из оригинала.

У другом делу „Канцонијера“ Петрарка на неколико места упоређује и супротставља Лауру за живота и Лауру након смрти. Често паралелно описује два доба, две врсте патњи, некадашњу срећу и садашњу тугу. То је случај и са **песмом 282**. Прво што указује на овај раскол прошлости и садашњости јесте стих у коме се Петрарка обраћа Лаури: „*sovente torni*“. Лалић такође користи овај термин повратка, с тим што га „квантитативно обогаћује у преводу“: „што походиш мене, враћаш се“ (1-2). У другој верзији, који је сачинила Мирјана Родић, налази се још дословнији превод: „Блажена душо, често се враћаш мени“ (1). Другу директну антитезу граде тужни дани, које госпа чини срећнијима (*quanto gradisco che' miei tristi giorni / a rallegrar de tua vista consenti!*, 5-6), што Лалић преводи стиховима „Волим што тужне дане који тиште / хоћеш да својим разведриш ми ликом!“ (5-6), делимично ублажавајући интензитет израза оригинала. Контраст између среће и бола Петрарка истим глаголским обликом представља у првом терцету, а тиме у исто време наглашава и временску линију садашњост-прошлост: „*Là 've cantando di te andai molt'anni, / or', come vedi, vo di te piangendo*“ (9-10). Антитеза остаје у оба превода, задржавајући значењски супротне речи певати-плакати. Код Лалића стих је: „Где многа лета певах ти, ту сада / за тобом плачем...“ (9-10), а код М. Родић: „Ту где певах о теби године дуге, / сад, као што видиш, плачући знам ходати“ (9-10). Мора се истаћи још неколико битних мотива, како за разумевање овог сонета, тако и за целу збирку..

Говорећи о Лауриним очима Петрарка каже да су „*sovra 'l mortal modo fatti adorni*” (4), што Лалић преводи „ван сваке смртне мере украшене” (4), док су код М. Родић Лаури приписана донекле неодређена својства – „из њих нешто бесмртним сјајем плени” (4). Смртност света из оригинала претвара у бесмртност Лауре у преводу. Даље, губи се полисиндет из последњег стиха („по ходу, лицу, хаљинама гласу” код М. Родић), који је изузетно важан, јер се њиме затвара сонет, али се наглашавају и елементи дескрипције: „*te conosco e 'ntendo / a l'andar, a la voce, al volto, a' panni*” (13-14). У другом преводу фигура остаје: „ход, и глас, и лице, и хаљине твоје” (14).

Песма 317 значајна је због наутичке метафоре, о чијој је важности за „Канцонијер“ већ било речи. И овде, према устаљеној шеми, узбуркано море представља немиран и буран живот, а лука крај живота и смирај, док се смрт описује кроз антитетичну перифразу „*che i vizi spoglia, e i vertù veste e onore*” (4). Лалић поново гради сопствену схему римовања, чиме омогућава да у преводу опстану елементи наутичке метафоре идентични оригиналу: *мирна лука, дуга мутна олуја (tranquillo porto; lunga e torbida tempesta)*. Слатка мука која је лајтмотив „Канцонијера“, не јењава ни после Лаурине смрти. Слатке мисли о старој муци стварају још један препознатљив опис у којем песник у исто време говори и о муци и о срећи: „*de' miei dolci pensier antica soma*” (11). „Старо бреме што слатке мисли носе” (11), преводи Лалић овај контрастни опис, чиме задржава све значајне елементе из стиха, наглашавајући и срећу и муку речима „слатко“ и „бреме“.

5.2.2. Неколико превода Стевана Раичковића

Трећа песма је, као што смо већ видели, део пролога, у коме се говори о дану заљубљивања. Велики петак је дан бола за цео хришћански свет, али и личног и љубавног за Петрарку. Уводи се суштина греха – почетак земаљске љубави у доба када свака мисао ваља да буде окренута небеском. Српски песник сасвим верно преводи већи део сонета, иако уноси у превод осмог стиха одређене елементе ван контекста оригиналног текста. „*Secur, senza sospetto*” Раичковић преводи трима описима: „бејак безбрижан, без сумњи и чио”. Последњи од њих, чини се, има функцију одржавања риме, што је карактеристично за овај стил превођења, у коме се увек поштује оригинална схема римовања. Један од централних мотива овог сонета јесте „*commune dolor*”, општи бол због Христовог стадања, који стоји спрам Петраркине личне патње. Раичковић *почетак јада сред општег бола* претвара у стих „отуд опште несреће насташе” (8), чиме се губи опозиција *miei guai – commune dolore*, те се стиче утисак да је тај општи бол заправо Петраркин љубавни јад, што донекле поништава религиозну димензију. Овде се уочава „квантитативно осиромашавање“, што се најлакше уочава када оригинал садржи синониме, а превод их сажима у једну реч, као у овом сонету, где „*uscio e varco*” постају „капија”. „*A voi armata*” Раичковић смисаоно преноси „пред вашом стрелом”. Под претпоставком да је наш песник намеравао да овај сонет учини схватиљивим сваком читаоцу, онда је његов избор јасан: наша песничка традиција није навикнута на „госпина оружја“, док је Аморова стрела, којим се изазива заљубљеност, свакако позната. Етимолишки повезаним речима *diarmato – armata* Петрарка закључује сонет антитезом између њега и Лауре, објашњавајући своју немогућност борбе наспрам Лауре наоружане сопственим врлинама и лепотом, што је слика коју Раичковић слободно преноси као опис борбе у којој је рањен, пре него што је своју и подигао („Није му на част што ме у таквоме / стању ранио када стрелу диже. / Пред вашом стрелом – ја ни лук не узем”, 12-14). На овај начин настаје једна нова, потенцијално богатија верзија сонета, али и можда адекватнија овдашњим читалачким компетенцијама.

Песма 35 један је од типичних Петраркиних сонета *di solitudine*. Ипак, осамљеност на крају буде прекинута Аморовим присуством, који сустиже песника где год се он налазио. Постоје два превода на српски језик. Један је Раичковићев, а други Милана Лентића⁸¹. Раичковић разрушава синонимну групу „*tardi e lenti*“, те се овде може идентификовати појава у традутологији названа „осиромашење лексике“. Превод своди ову групу на „кораке споре,“ док Лентић преводи двама придевима: „кораке тешке, одмерене“. На самом почетку сонета налази се упечатљива и типична група „*solo e pensoso*“, коју Лентић преводи као „усамљен и тужан“, док Раичковић преводи придевима „сам и замишљен“, при чему *pensoso* заиста има конотацију ближу Раичковићевом решењу. Антитетички израз „*d'allegrezza spenti*“ упућује на постојање некадашње радости, која је пак нестала. У Раичковићевом преводу „покрети су угашени“, док Лентић то схвата као „радости згасле“. Ипак, оба преводиоца дословно, скоро реч по реч, преносе антитезу у осмом стиху, сачувавши опозицију споља – унутра: „Чита ми се споља да изнутра горим“ (Раичковић, стих 8); „Извана се чита да у себи горим“ (Лентић, стих 8). Даље у сонету, оба преводиоца нарушавају ритам укидајући полисиндет (*che monti e piagge / e fiumi e selve*, стихови 9-10). Везници се у неким случајевима у потпуности изостављају, а у неким селективно чувају. У конкретном примеру Раичковић у првим члановима набрајања користи зарез, а везник испред последњег. На овај начин се наглашеност елемената из оригинала донекле мења у преводима. То управо јесте један од већих проблема приликом превођења, не задржава се „однос маркираног за маркирано, фигуре за фигуру, немаркираног за немаркирано, и не-фигуре за не-фигуру“ (Мешоник 25). И у последњој строфи поново се уочава већ поменути и честа појава осиромашења оригиналне лексике. Синонимија *aspre e selvagge* одржава се и у Раичковићевом преводу („оштре, дивље путе“), док Лентић ово сажима у један епитет, *врлетан*.

⁸¹ С обзиром да се превод Милана Лентића учестало појављује у српским издањима „Канцонијера“, уврштен је и у ову анализу.

У преводу **134. песме** Раичковић пре свега следи Петраркину схему римовања. У прва два стиха Раичковић задржава све делове антитезе, мења им редослед због риме, али елементи који граде једну антитетичку целину остају спојени. Ипак, полисиндет из оригинала изостаје у преводу и постаје асиндет, док саставни везник *e* у првом стиху италијанског текста постаје раставни везник *a* у српској верзији. Овај везник, понављајући се чак девет пута, даје ритам целој првој строфи, што у преводу не опстаје у потпуности. Одређени број везника изостаје или постаје везник *a*, док се уместо неких користи интерпункција у виду црте. У другој строфи евидентни су одређени преводачки проблеми садржинске природе. У Раичковићевом преводу први стих другог катрена не одражава антитезу („њена тамница без врата”), иако она у оригиналу постоји: „*Tal m'ha in priggion, che non m'apre, né serra*” (4). Следећи стих („*Né per suo mi ritien, né scioglie il laccio*”, 6) Раичковић преводи на следећи начин: „не присваја ме ал ми омчу дели” (6), при чему се губи конструкција *né...né* из оригинала. У првом терцету се поново нарушава полисиндет и уводи другачија интерпункција. Раичковић преводи све антитезе, као и израз *se stesso*, наглашавајући заменицу („сам себе”), као што је то учинио и Петрарка. Оксиморонски спој „*piangendo rido*” Раичковић преводи задржавајући фигуру: „плачући кличе”. Упркос одређеним изменама, Раичковић преноси антитетични ток песме ит оригинала.

Песма 254 такође је привукла пажњу српског песника. У овој песми уочавају се неки од најтипичнијих мотива из „Канционијера”. Овде се јавља оксиморонски опис господе „*dolce ed amata mia nemica*” (2). Фигура је преведеа и код Раичковића у оксиморонској форми, али он изоставља један епитет („о мојој слаткој противници”, 2). Лаура је описана као његова „*dolce nemica*”, али је и „*di vertute amica*”. Ова синтагма битна је како због одржавања антитезе, коју Петрарка прави користећи речи истог корена, али и због описа Лауре, која је узвишена, због чега је „*Dio...torre a la terra*” (7-8), што је део који у преводу недостаје. Раичковић фразу „*forse vuol Dio*” (7) преводи једним футуром који донекле

означава сигурност догађаја, при чему избацује и реч *forse*: „Бог ће је земљи отети“ (7).

Раичковић преводи и **272. песму**, где се одмах уочава рима истоветна оригиналу. На самом почeku сонета где Петрарка супротставља смрт животу, а прошлост садашњости и будућности, Раичковић користи све мотиве, и, што је нетипичан поступак у његовом случају, скоро реч по реч преводи стихове „*La vita fugge e non s'arresta un'ora*“ („Пролази живот – ни часа не стаје“, 1), „*E la morte vien dietro a gran giornate*“ („и смрт ме следи дугим корацима“, 2). Такође, у два стиха смешта „садашње ствари, прошле и са њима / будуће...“ (3-4), као и Петрарка („*E le cose presenti, e le passate /mi danno guerra, e le future ancora*“, 3-4). Битан мотив у овом сонету односи се на метафорички приказ живота кроз узбуркано море, што је поступак које се у неколико наврата понавља у „Канцонијеру“. Раичковић задржава наутичку метафору и последњи стих гласи „видим пловидби ветре раздешене“, а „*nocchier stanco*“ код Раичковића је „мог кормилара – уморног од свега“, што је безмало дослован превод. Последњи стих, *conclusione* овог сонета, говори о Лаури и њеној смрти. Утисак који оставља превод је донекле другачији, јер све што је преведено од стиха „*e i lumi bei che mirar soglio, spenti*“ (14) јесу „сјаји угашени“.

На самом почетку **333. песме** стоји значењски јака слика, са једне стране је Лаура „*che del ciel risponde*“, иако део ње лежи „*in loco oscuro e basso*“. Раичковић ове елементе представља као „небо“ и „јаму“. У преводу се губи перифраза и бива објашњена (али и поједностављена) речју „јама“. До сада је уочено да се епитети неретко губе или поједностављују, што је случај и са овим сонетом: „*duro sasso*“ код Раичковића је само „кам“. Још једном италијански песник представља живот наутичком метафором: „*navigar per queste orribili onde*“ (6). У Раичковићевом преводу недостаје само епитет *orribili*. Кључни део сонета је први терцет у коме Петрарка супротставља живот смрти, а смрт бесмртности. Спојене су три Лауре: жива, мртва и бесмртна, и то у једној парадоксалној слици,

јер је живља у смрти него у животу: „*sol di lei ragionando viva e morta, / anzi pur viva ed or fatta immortale / a ciò che 'l mondo conosca et ame* ” (9-11). Код Раичковића су одржани сви важни елементи описа: „зборећ о њој живој, мртвој мада / о, тако живој, ко бесмртност нека / какву је и свет да упозна треба” (9-11).

5.2.3. Неколико превода Љубомира Симовића

Песма 52 посебна је из неколико разлога. Прво, ради се о мадригалу (*madrigale antico*), којих има само четири у целом „Канцонијеру“. Мадригал према законитостима самог облика носи пасторалну тематику, те тако Петрарка у овој песми описује слику пастирице која је „*alpestra e cruda*“, али која је истовремено носи „*leggiadretto velo*“. Песник се због ње налази у стању опчињености и заљубљености, које је често у „Канцонијеру“ описано као опречно. Овде усред врелине он постаје лед. Ови мотиви су топоси читаве збирке, те је и њихов значај велики, па је важно да и код читалаца превода произведу исти утисак који је Петрарка произвео код читалаца на италијанском („целина која се по ефекту ипак може мерити са оном првобитном целином колико год то различитост материјала дозвољава“, Шлајермахер 35). Симовић придев *ignuda* пренесе придевом *гола*, што је необично експлицитан израз када се узме у обзир концепт „Канцонијера“ и стил читавог дела. Ефекат речи *гола* у српском језику је експлицитнији и нижег регистра у односу на италијанску реч, којој би реч *нага* као потенцијално решење можда више погодовало, иста по значењу, али сведенија. Типично за Петрарку, на почетку друге строфе налази се синонимни пар *alpestra e cruda*, који Симовић замењује једном месном одредницом, „из планинских страна“. Овај случај илуструје „приношење дела читаоцу“ (термин према Шлајермахеру), односно удешавање дела као да је писано за долазни језик (у нашој култури је лако повезати особу „са планинских страна“ са неким ко је *alpestra e cruda*). Пети стих (*posta a bagnar un leggiadretto velo*) у преводу звучи донекле другачије, јер Симовић задржава придев *leggiadretto*, али га припаја речи *час*, те стих на српском гласи: „у часу љупку кад натапа вео“ (5). Тежња преводиоца је да се задржи што више елемената из оригинала, иако понекад само квантитативно, донекле мењајући њихово место и улогу у тексту.

Песма 310 има дводелну структуру. Први део су катрени који описују долазак пролећа са свим традиционалним елементима описа овог доба и њиховим

конотацијама. Терцети представљају супротност томе, тугу и муку лирског субјекта. Ова тематика била је популарна, као што се дало видети, и код српских песника. Захваљујући двочланој структури песме фокус сонета, у овом случају јад због Лаурине смрти, постаје истакнутији. Симовић се овде држи Петраркине схеме римовања, али изоставља полисиндет у другом стиху. Недостатак полисиндета, а тиме и ненаглашавање одређених елемената очито је и у другом катрену. У првој строфи Петрарка користи метафору за пролеће „*a garrir Progne e pianger Filomena*” (3).⁸² Симовић не користи метафору, већ је објашњава „цврк ласте и плач што га славуј роди” (3). Петрарка се отворено позива овде искључиво на римску митологију кроз стих „*Giove s’allegra di mirar sua figlia*” (6). Ипак, у српској верзији Јупитер постаје Зевс. Претпоставка је да ову корекцију врши зато што је грчка митологија можда ближа овдашњим читаоцима, иако се тако донекле занемарује оригинална поставка песме. С друге стране, мотив жене у „Канционијеру“ увек се односи на госпу, било да се ради о Лаури или о било којој другој која јој је блиска. Свако *donna* означава „госпу“, не „жену“ (*femmina*). У преводима се оваква дистинкција често губи, иако је у „Канционијеру“ и целокупној средњовековној поетици изузетно јасна. Стих „*e ’n belle donne oneste atti soavi*” (13) се преводи „и жене што их благе кретње ресе” (13).⁸³

У **песми 351** славе се Лаура, њена лепота, њено понашање, њен утицај. На самом почетку песме стоји „*dolci durezza e placide repulse / piene di casto amore e di*

⁸² Метафора се заснива на миту о две сестре, Прокни и Филомели. Филомела је кренула у посету својој сестри Прокни у Тракију. Међутим, на том путу Филомелу је покушао да обљуби Прокнин муж Тереј и из страха да она не проговори о његовом срамном покушају, одсекао јој је језик. Филомела је, ипак, саткала платно на коме је исприповедала шта јој се десило и послала га Прокни. Као освету своје мужу, Прокна је ослободила сестру, убила сина (којег је Тереј највише волео) и дала му да поједе његово месо. Као казну, Зевс је Тереја претворио у кукавицу, Прокну у славуја, а Филомелу у ласту.

⁸³ Постоји још један превод ове песме, који се често проналази у домаћим изборима Петраркиног „Канционијера“. Ради се о преводу Милана Лентића. Он преводи са италијанског занемарујући Петраркину схему римовања, за разлику од Симовића. Ипак, Лентић оставља фигуру „са цвркутом Проње, с плачом Филомене” (4) задржавајући оригиналну слику, док у 6. стиху, као и код Симовића, Јупитер постаје Зевс у српској верзији, одомаћујући тако превод. И у овом преводу уочава се проблем превода речи *donna*, где налазимо стих и „лепих врлих жена гесте благе” (13).

pietate“, што Симовић преводи задржавајући све карактеристичне фигуре: „Мирна одбијања, пријатне покуде / пуни самилости и љубави чисте“ (1-2). У преводу 3. и 4. стиха „*leggiadri sdegni che le mie infiammate voglie tempraro*“ опстаје оксиморонски спој: „дражесне срџбе које ублажисте / жеље ми пламене“ (3-4). Утицај госпе је огроман, она врлином, погледом који је час божански, час округан, час пун утехе и снаге, охолог човека претвара у смерног, кукавицу у храбарог. У преводу стоје сви ови елементи, истим редом и без измена на српском језику. *Divino sguardo* јесте „божански поглед“; „*or fiero... or presto a confortar mia frale vita*“ (10) постаје „сад жесток... сад спреман живот слаб да ми ојача“ (10, 12), што овај текст чини једним од превода који потпуно и без уношења већих измена одговара тексту на италијанском.

Крај „Канцонијера“ обележавају покајнички стихови, у којима Петрарка окајава свој грешни живот окренут земаљском, и моли милост за дане који му предстоје, предосећајући своју скору смрт. Последњи сонет уз последњу канцону представљају сам врхунац Петраркиног преображаја ка небеском путу и кулминацију покајања. У **365. песми** Петрарка супротставља своје две тежње, земаљску и небеску, своје сагрешење и своје кајање, па самим тим свој прошли живот садашњем, који стреми смрти. Узрок песниковог греха јесте љубав према *cosa mortale* (Лаури), али и ловору (односно његова жеља за песничком славом). Из превода се, кроз апострофу нешто ширег значења у односу на италијански текст, закључује да се та љубав односи на целокупни смртни свет („Које за тебе страћих, смртни свете“, 2), чиме се оригинални контекст модификује. Апострофа, коју Петрарка користи у обраћању Богу, у којој га зазива „*Re del cielo, invisibile, immortale*“ (6) носи у себи карактеристичне придеве, које песник често користи у овој конотацији. У преводу је очито опис нешто проширен: „Вечни краљу неба, невидљив, у нади“ (6). На почетку строфе, описујући своја зла, Петрарка се служи двама епитетима с везником *u*: „*mali indegli et empi*“, од чега Симовић ствара полисиндет, наглашавајући тако сваки елемент: „зла моја, и грешна и страшна“. Први терцет у само три стиха описује цео Петраркин живот, од греха

до кајања. Са једне стране стоји живот „*in guerra e tempesta*”, с друге жељена смрт „*in pace ed in porto*”. Симовић задржава ову антитетичку метафору у стиховима „Тако, ако живех у борби и бури, / нек у мирној луци умрем”. Петрарка овде још једном супротставља живот и смрт, узалудност једног и достојанственост другог: „...*e se la stanza / fu vana, almen sia la partita onesta*” (10-11). Преводац покушава да читаоцима на најједноставнији начин објасни појмове *одласка* и *останка*, чиме нестаје метафора из оригинала: „...ако живот / залудан беше, смрт нек часна буде” (10-11), што је поступак у традуктологији назван „појашњавање” и представља један од начина изобличавања текста приликом превођења.

5.3. Поезија и преводи песника-преводиоца

5.3.1. У Лалићевим преводима није тешко уочити одређене константе, јер се линија његове поетике може пратити у избору песама које преводи.⁸⁴ Карактеристично је да се не држи оригиналне схеме римовања. Овакав став према превођењу може се донекле приписати његовој теоријској мисли о језику: „Јер језици, мислио је он, имају посебне душе и чувају своја значења, која се не могу досегнути у другом језичком систему” (Стипчевић 35). За овог песника-преводиоца такође је типично да се Лаури обраћа са „ти”, иако Петрарка користи друго лице множине. Сонети које бира везани су за линију прошлост-садашњост, описе госпе и наутичке метафоре. Неке од наведених тема део су и саме Лалићеве поезије. Песник је и сам написао и поему „Мелиса“ састављену од тридесет једног сонета – препуну наутичких мотива и метафора. Поврх тога, утицај Петраркиног стваралаштва ишчитава се и из његова „Четири канона“. Представе Богородице Лалић ће позајмити од Петраркине последње канцоне.⁸⁵ Иако је питање да ли песме које ће преводити песници бирају у складу са личним афинитетима – мада се без велике бојазни од грешке може претпоставити да је тако – неоспорно је да заједничке тачке Лалићеве лирике и поезије коју преводи постоје. Такође је доследан начину на који преводи. Преводиоци су константно суочени са дилемом да ли предност дати формално-метричкој димензији текста или тематско-мотивском систему. Лалић није осећао неопходност да се дословно држи оригиналне метрике, док често преводи дословно, *реч за реч*. Да ли упркос томе, или захваљујући томе (иако, вероватно ово друго), тек његови преводи у великој мери задржавају исти онај утисак који оставља и оригинал на италијанском језику.

⁸⁴ „И у свом творачком, и у преводилачком труду, Лалић је стално био наднесен над тешком патњом душе која се гуши у пропадљивом телу, у тамници коју песници проказују већ више од два миленијума“ (Стипчевић 36).

⁸⁵ Уп. Никша Стипчевић, „Учитавања“.

5.3.2. Стеван Раичковић преводи десет сонета поводом шест векова од смрти италијанског песника и издаје их 1974. године.⁸⁶ Сонетна форма је сама по себи стални лирски облик коме је Раичковић склон.⁸⁷ Док је Лалић имао потребу да што верније пренесе срж стихова, Раичковић се првенствено базира на превођењу формално савршених Петраркиних сонета. Његови преводи су увек стилизовани, елегантни, стилски перфектни. Избор лексике је често подређен управо могућностима римовања. Рима у катренима је у највећем броју случајева обгрљена (*абба*) или ређе укрштена (*абаб*), док у терцетима варира (*цде дце; цде цде; цде дец*). Имајући у виду да је сам Петрарка улагао велики труд у формално-стилске карактеристике, јасно је да је Раичковићев поступак оправдан и у складу са намерама италијанског песника. Код Раичковића се у сонетима које преводи уочавају теме описа Лауре и мотив надолазеће смрти. Мотив љубави (каква је представљена у „Канцонијеру“) није карактеристичан за Раичковићеву поезију, али зато осамљивање и мисао о скорој смрти јесу, те се може закључити да песник бира сонете за превод према свом поетском осећају и литерарним склоностима.

Мора се напоменути да је на Раичковићеву поезију Петраркина 134. песма оставила значајан траг. Раичковићев сонет, за који је инспирација очигледно био овај Петраркин, зове се „Двојник“⁸⁸ и доследна је наслову, јер је од почетка до краја антитетична, и то према Петраркином моделу:

Он нема очи – ал ме вавек гледа.

Има за мене увек реч немушту.

Он први шане ону мисо сушту

Од које бежим ко од ватре, леда.

⁸⁶ У превођењу му помаже Ерос Секви, који је написао и предговор.

⁸⁷ Сам је писао сонете, али и преводио, поред Петраркиних, и Шекспирове сонете.

⁸⁸ Сонет је објављен у чувеној збирци „Камена успаванка“ 1963. године.

Кад пођем за њим – осванем сред блата.

Страшно ме држи, а неима шаке.

Или ме пушта небу под облаке,

А када падам – он ме не прихвата.

Због њега ћутим данима ко мутав

И носим суву стену изнад воде

(А сам се правим – празан, лак и плунав).

Кад реч заустим – ја уместо еха

Најежен чекам да ме свег избодје

Сломљено стакло његовога смеха.

Читава песма је антитетична и Раичковић о „двојнику“ проговара слично као Петрарка о Амору. У првој строфи, поред очигледних антитеза у опису „двојника“ („он нема очи-ал ме вавек гледа“ рефлектује се у 9. стиху италијанске песме, *veggio senza occhi*), у 4. стиху уочавамо опозицију „ватра-лед“, која се код италијанског песника налази у 2. стиху, у опису песниковог стања. Стихове 3 и 4 у другом катрену лако је повезати са Петраркиним 3. стихом „*e volo sopra il cielo, e giaccio in terra*“, с тим што се код Раичковића овде још јавља и део слике из италијанске друге строфе: „а кад паднем он ме не прихвата“. Осим чињенице да су одређене слике уочљиве у песми из „Канцонијера“ и сам начин устројства песме може се повезати за Петраркиним сонетом. Раичковић овде гради интереснтну везу сопствене поезије и елемента из „Канцонијера“.

Сам Раичковић о превођењу Петраркине поезије каже: „(донкихотски) покушаји да неке стране песнике – из недостижне сфере оригинала – приближим домаћим читаоцима. (Другим речима: да их са њиховог неба, што безболније, спустим, на нашу земљу.) Ти моји покушаји [...] нису ни названи *преводима*, него *препевима* поезије.“ (Зубановић, Пантић 62). Стеван Раичковић је (као уосталом и Иван В. Лалић) неоспорно велики песник и њихови преводи заиста у највећом

мери осликавају срж Петраркине поезије, те можемо само претпоставити колико би рецепција овог италијанског песника у српској књижевности била другачија да су наши песници превели више песама или пак целу збирку.

5.3.3.Симовић преводи две сестине, три мадригала и једну канцону (126), као и девет сонета. То је значајан податак, с обзиром на то да се остали преводиоци одлучују искључиво за сонет. Мадригал и сестине по канону самог облика носе са собом пасторалне елементе и описе природе, али Симовић бира и канцону и сонете у којима се истичу елементи природе и приближавање смрти. Занимање овог песника и преводиоца за италијанску средњовековну књижевност је знатна, с обзиром да је, поред Петрарке преводио и стихове Гвида Гвиницелија, Дантеа, Чина да Пистоје.

5.4. Преводилачке тенденције српских преводилаца

Пре свега треба имати на уму да је књижевност, између осталог, „форма комуникације“⁸⁹ (Segre 1999a, 5) и да је као таква више од информације, те да само превођење поезије подразумева више од преношења симбола са једног језика у други: „комуникација подразумева и елементе који нису информативног карактера, а који, самим тим што се саопштавају, представљају појмове“⁹⁰ (Segre 1999a, 5). Управо из тих разлога превођење књижевности носи са собом одређене специфичности и потешкоће, који су се манифестовали и у анализи наведених превода.

Пратећи обрађене преводе, могле су се уочити одређене карактеристике које су типичне за процес превођења. Управо оне утичу на начин на који је Петраркина збирка схваћена и прихваћена у српској књижевности и код српске публике. Чињенично је стање да се у преводу губи читав један слој дела, услед специфичности језика на коме се пише. Управо због тога, многи односи звуковне повезаности (нпр. *Laura – l'auro*) губе свој смисао у долазном језику.

Једна од појава која се уочава као константа у преводима на српски јесте објашњавање појмова: „Разјашњење хоће да учини 'јасним' оно што није такво и не жели да буде такво у изворнику“ (Берман 56). Уколико ваља тражити разлоге оваквог (а честог) поступка при превођењу, може се претпоставити да је једини мотив преводилаца да дело буде што јасније читаоцима долазног језика. Дело се приноси читаоцу у оној форми на коју је навикао, без обзира на то што само дело представља управо различитост од оног устаљеног, што га чини посебним. Друго често место спотицања преводилаца су полисиндети. Осим малог броја изузетака, полисиндети се у преводу махом губе. Ова фигура има велики значај у „Канцонијеру“ с обзиром на фреквентност коришћења и њен допринос у наглашавању елемената и одржавању ритма стиха. Наглашено из

⁸⁹ [una forma di comunicazione]

⁹⁰ [la comunicazione comprende anche elementi non informativi che, per il fatto stesso di esser comunicati, si configurano come nozioni]

оригинала често постаје ненаглашено у преводу. Оно што, поред тога, карактерише Петраркин стил јесте честа синонимија у описима. У преводима се најчешће овакве синонимне групе свде на једну реч, што се у теорији превођења, као што је већ наведено, назима „квантитативним осиромашивањем“. Овакав стилски поступак има циљ, слично као и полисиндет, да истакне. Даље, уочљиво је да је уклапање оригиналног текста у културни и друштвени систем долазног језика окосница великог дела традиције превођења. Дело се преводи као да је писано на долазном језику. Ова појава дефинише се као „присвајање“ (Мешоник 13). Јасно је да се велики део вредности дела овако губи, јер пре свега, дело није писано ни за ту публику, ни на том простору, ни у том културном окружењу, а посебно у овом случају, ни у то време. Свакако да је циљ преводаца да једно непознато дело учине доступним читаоцима, који језик дела не говоре. Ипак, учинити дело доступним, превести га не значи, у овом случају, посрбити га. Ова врста превода (коју Берман назива етноцентричним) јесте и најчешћа. Управо на овај начин *madonna* постаје „жена, драга моја, љубљена моја“; *leggiadro se* преводи придевом „дивно“; Јупитер постаје Зевс, метафоре се објашњавају. Овако су дела јаснија и ближа читаоцима превода. „Увек се преводи полазећи од одређеног стања у свом језику и својој књижевности. Тако се страна поезија преводи на основу наше савремене поезије“ (Берман 124). Поред тога што читалац аутоматски страним речима придодаје значења која речи имају у долазном језику, преводиоци их додатно „одомљују“ (термин према Штајнеру). А када је преводац и песник, ситуација се додатно компликује, иако је неоспорно да управо због сопственог песничног умећа, песник и јесте најбољи преводац поезије.

Разлози за наведене поступке не могу бити бројни. Већ смо указали на тежњу да се превођено дело учини јаснијим. Читалац превода добија једно чисто, јасно дело, разумљивије у неким случајевима читаоцу превода него читаоцу оригинала. Дело постаје транспарентније, лакше прихватљиво. Не само да се

објашњавају и одомаћују елементи који би нашим читаоцима због књижевно-културних и друштвених разлика били страни, већ и оно што би изворним читаоцима било страни постаје ближе, једноставније и лакше разумљиво. Необично, ново и намерно затамњено из оригинала често се објашњава у преводу. Преводи се најчешће држе чврсто домаћег језика, плашећи се да не наруше његову форму и правила. Могуће нарушавање се узима као негативно, те преводиоци ретко одступају од онога што домаћа књижевност и језик налажу. Потенцијално неологизовање домаћег језика у било ком смислу не би било нужно негативна појава, нити какво осиромашавање и ружење, већ напротив, овакво превођење би било „чиницац развоја извесних својства тог језика” (Мешоник 17).

Преводилац не успева увек да одржи везу са преведеним писцем како би требало: „издаје га. *Traduttore- tradittore*” (Гасет и Ортега 19). Ова издаја се односи на превелике слободне које преводиоци себи дају, те уносе знатне измене путем којих се издаје оригинал. Или, ради домаћег језика, његових форми и правила, преводиоци дају себи премало слободе, па опет издају аутора. Честа тенденција приликом превођења јесте „улепшавање” превода. Финална верзија, домаћа верзија неког текста, мора бити лепо, читко дело, а посебно када се ради о поезији. Превод песама из „Канцонијера” подражава устаљену представу о љубавној лирици, иако је Петраркина поезија много комплекснија од дескрипције несрећне љубави. *Traduttore-tradittore* ствара често „лепе невернице” (Берман), естетизирани и срећени преводе: „Поетизација (или литераризација), избор украсних елемената према колективном писању датог друштва у датом тренутку, јесте једна од најуобичајенијих пракси те естетизујуће доминације” (Мешоник 25). Преводи Петраркине збирке на српски нису изузетак од ове веома распрострањене праксе. Постоје свакако преводи који успевају да ову сложену и слојевиту поезију пренесу адекватно на долазни језик. Као што се могло видети, наши песници-преводиоци у многим случајевима успевају да дух и сензибилитет Петраркине поезије пренесу на

српски језик. Међутим, оно што онемогућава разумевање „Канцонијера“ јесте на првом месту нецеловитост, али и недоследност у постојећим преводима.

5.4. Још неколико промишљања о преводачкој делатности

Ова анализа требало је да послужи да се боље разумеју технике наших преводаца и њихове методе при представљању Петрарке домаћој публици. Намах је приметна неодољива тежња да се његова поезија представи што јасније и да све оно о чему пише буде уклопљено у домаћи, познати репертоар. Ствар је готово идентична и са оригиналном песничком делатношћу. Управо зато превођење јесте део књижевности, јер овим путем страно дело може снажно утицати на домаћи књижевни амбијент, мењати га и обликовати.

Може се подвући једна паралела између песника петраркистичких тежњи и преводаца Петраркине поезије. Иако не у истом времену, и једни и други (први као предложак за своје оригинално стваралаштво, други као избор песма које преводе) користе исте Петраркине текстове (као што је случај са сонетом *Cameretta mia*, који је неколико пута преведен, али и неколико пута коришћен као предложак за оригиналне текстове), или текстове сличних садржаја (традиционални описи госпе, двојака осећања, пролеће у спрези са песниковим стањима).

Премда је превођење по себи специфична делатност, а превођење поезије посебан случај у тој делатности, све поменуте технике који преводиоци користе имају своју мотивацију. С обзиром на сложеност тог проблема, он није био детаљно разматран, већ само у контексту рецепције Петраркине збирке. И управо у том контексту може се закључити да је Петрарка присутан у српској књижевности и у 20. веку, кроз збирке превода, који само наговештавају неке од карактеристика „Канционијера“. Комплексност целовите збирке (првенствено због недостатка целовитог превода, али и суштинских измена у постојећим) није доступна српском читаоцу. Ипак, на основу претходно ученог, јасно је да Петрарка у српској књижевности носи одређене специфичности, било да се ради о преводима, било о инспирацији за стварање поезије.

Превођење по себи јесте битан елемент културе и културног развоја. Када се говори о књижевности, превођењу се дају још већа улога и већа одговорност, јер не само да страна дела долазе у домаћу књижевност, већ и страни утицаји: „Полазећи из угла превода, преко промишљања о односу између познатог и страног, свог и туђег, о томе шта наше дугује туђем, о рецепцији, ефектима дела преведеног на наш језик, можемо реконструисати одређене аспекте сопствене културне историје, односно традиције“⁹¹ (Nergaard 8). Превођење поезије игра велику улогу у књижевном и културном развоју. У контексту Петраркине поезије, ваља се још једном вратити на песнике у Трсту, који прво преводе италајанске сонете (Петраркине, а онда и других петраркиста), а онда почињу и да пишу под њиховим утицајем, што усмерава и дефинише добрим делом њихово даље песничко стваралштво.

⁹¹ [*Partendo dal punto do vista della traduzione, attraverso una riflessione sul rapporto tra il familiare e l'estraneo, tra il proprio e l'altrui, su quello che il proprio deve all'altro, sulla ricezione, sugli effetti di un'opera tradotta nella lingua propria, possiamo ricostruire aspetti della nostra storia culturale, cioè della nostra tradizione.*]

6. ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА О ОДЈЕЦИМА ПЕТРАРКИЗМА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

6.1. Како се манифестовао петраркизам у српској књижевности?

Петрарка вековима задржава позицију не само модела за писање поезије, већ је био модел ерудите, опонашан и изучаван у најразличитијим контекстима.⁹² У почетку, петраркизам се ослања на Петрарку, који је временски и просторно близак и свеприсутан. Рани петраркизам није био део српске књижевности. Српска књижевност тога доба и даље је средњовековна књижевност. Тек када су српска држава и српско друштво почели да постају део европског културног миљеа, почињу да се јављају одједи петраркизма у нашој књижевности. Овај закасни петраркизам манифестује се кроз одређене тежње и реминисценције на великог италијанског песника. Иако је свест о значају Петрарке постојала код наших песника почев од 18. века, он није увек био непосредни извор петраркистичке инспирације. Друштвено, а самим тим и културно ослобађање, повело је наше песнике у један нови амбијент европске књижевности и тамо су (између осталог) затекли Петрарку, његов „Канцонијер“, петраркисте претходних векова и њихове канцонијере. Утицаји овог италијанског песника превазилазе границе његове родне земље. Штавише, скоро да и нема европске књижевности која на неки начин није била у једном тренутку обележена петраркизмом. Петраркизам превазилази и границе Европе.⁹³ Све то сведочи о глобалној присутности овог песника и утицају који је његова збирка имала на свеукупно уметничко и литерарно стваралштво у најширем значењу те речи. Говоримо о утицају који је изменио књижевности многих народа и обележио њихов даљи развој. Свакако да у једном таквом културно-књижевном

⁹² „Он је био изучаван због својих идеја о историји, теорија о етици, епистемиологији, политичких идеја и, у књижевним круговима, због поезије“ (Mazzotta 33). [*He has been studied for his ideas of history, his ethical theories, his epistemology, his politics, and, in literary circles, for his poetry*]

⁹³ Трагови петраркистичког утицаја налазе се чак и у јужноамеричким књижевностима, где ова поезија долази преко шпанских колонија (в. Greene, *Unrequited Conquests: Love and Empire in The Colonial Americas*).

амбијенту, које је трајало вековима (и још увек траје?), српска књижевност није могла остати у потпуности имуна на силину петраркистичких утицаја.

Ако бисмо желели да изведемо закључак о утијацу петраркизма на овим просторима, морамо се, ипак, сложити да петраркизма као таквог, тачније петраркизма попут европског – није било. Међутим, исто тако Петрарки се не може олако негирати место у српској књижевности, јер је увелико у њој присутан: у једном периоду снажније и експлицитније, а касније фрагментарно, са мањим или већим одступањима, некад можда и неочекивано. Ако се обухвати целокупно досадашње истраживање, закључак је да је Петраркин „Канцонијер“ добио своје место у српској књижевности, али на један особен начин, другачији у односу на главну европску струју.

6.1.1. Период српског класицизма јесте доба када се Петрарка први пут јавља у српској књижевности. Ова појава јесте на неки начин ограничена на један ужи круг литерарних зналаца. Још увек српска читалачка публика није била спремна, нити зрела, за ову врсту књижевности. Разматрајући Пачићево стваралаштво, који и јесте главни актер ових иницијалних петраркистичких тенденција, Петровић каже: „Пачићева неспутана свјетовност и његов несумљиви политички либерализам, ширина погледа и независност духа могли су на пријем његове поезије у своје доба само неповољно дјеловати. Ништа повољнија није била ни околност да је основни и најважнији дио Пачићевог дјела била љубавна поезија и то несумљива експлицитна, непрерушена и ничим другим мотивисана љубавна поезија“ (2007, 197). То је доба државно-политичког ослобађања, доба када је Србија тек израњала из турске империје, доба националних тежњи и борби. И управо зато била је прихватљива и прихваћена поезија национално-политичке тематике. У таквој културној клими ствара се српски, али далеко од Србије, кружок песника. Ови српски песници, који су боравили у Трсту, осећали су италијанску поезију јако и блиско и узели су је као модел сопственог креативног изражаја. Најзначајнији песници

петраркистичких тежњи јесу Јован Дошеновић и Јован Пачић. Што непосредно, читајући Петрарку у оригиналу (чињеница је да су обојица били врсни познаваоци италијанског језика), што преко других петраркиста, ови песници уносе прве знаке петраркизма у нашу књижевност. Њихове збирке јесу нешто најближе петраркизму што српска књижевност има. Њихове збирке јесу „канцонијери“. Реч је о скупу уређених песама, љубавне тематике,⁹⁴ с мноштвом мотивских елемената паралелних италијанском „Канцонијеру“. Петраркистичке одлике јављају се спорадично и код других песника, али нигде овом силином и јасноћом.

6.1.2. У уводном делу изложена је комплексна ситуација тадашњих књижевних струја у српској књижевности. Класицизам, просветитељство, сентиментализам и предромантизам постоје заједно и упоредно, неретко се мешају и преплићу. Песници који су окарактерисани као петраркисти припадају овом времену. Након тога долази епоха романтизама. Овај правац је, као и у другим европским књижевностима, у српској књижевности био свеprisутан. Основни српског романтизма јесу немачке провенијенције – и то је неоспорно. Ипак, романтизам се ослања на претходну традицију и преузима одређене уметничке елементе од ње. У тој игри поетских утицаја и одјека (која никада до краја није прецизно разрешена и потврђена) јасно је једно: романтизам јесте ново доба у књижевности, али то ново доба није ослобођено прошлости. Песници романтизма у својим делима носе одређене реминисценције на „Канцонијер“, теме, мотиве и стил који упућују на италијанску збирку. Навероватнија претпоставка јесте да су ови елементи постали део традиције и једног општег литерарног система, те да су усидрили у општи репертоар љубавне поезије. Ипак, значајно је указати одакле су потекли и ко их је обликовао и утемељио у

⁹⁴ Ваља још једном истаћи да се Петрарка у српској књижевности перципира само и искључиво као песник љубавне лирике, иако је његово целокупно стваралаштво много комплексније и садржајније од тога.

облику који ће вековима касније, безмало свим песницима, служити као преложак.

6.1.3. Трећи моменат значајан за Петрарку и његову улогу у српској књижевности везан је за 20. век, када је овај песник у нашој књижевности присутан искључиво кроз превођење „Канцонијера“. Ваља приметити да, историјски гледано, наша књижевност прво упознаје Петрарку путем његових следбеника, па тек онда оригиналну збирку. Иако се чини да се кроз цео 20. век преводиоци изнова враћају превођењу „Канцонијера“, евидентно је да тај посао до данас није окончан. Српски читалац и данас не познаје Петрарку у целости. Све што о њему знамо базира се на једном ограниченом броју преведених текстова, а познавање „Канцонијера“ сугерише нам да то није довољно. Чињеница да текстова на српском језику нема довољно, ипак, није једина препрека. Преводи сами по себи јесу једно ново дело, мање или више верно оригиналу. Комплексност „Канцонијера“ на тематском, стилском и структурном плану изазива велике проблеме преводиоцима, а још веће читаоцима, којима ова комплексна целина није представљена. Ипак, Петрарка током 20. века постаје и школска лектира, наш читалац га упознаје као „претечу хуманизма“ и највећег италијанског љубавног песника. И таква рецепција се у великој мери задржала и данас, упркос чињеници да су неки од преводилаца „Канцонијера“ наши највећи и најзначајнији песници.

6.2. Одједи петраркизма у српској књижевности и рецепција Петрарке

Сасвим је логично питање је се само по себи намеће након претходне расправе. Шта су заправо истински одједи петраркизма у српској књижевности, по чему су карактеристични, али и каква је рецепција самог Петрарке у нас?

6.2.1. Одједи петраркизма могу се посматрати заправо као закаснеле форме различитих петраркистичких тежњи у једном дужем временском периоду. Као што је већ предочено, тежње о којима је реч манифестују се путем имитовања „Канционијера“, реминисценција на италијанску збирку и превођења „Расутих стихова“.

Ипак, сва ова стремљења уклопљена су у карактеристично стање у српској књижевности, те су петраркистички елементи неретко уско повезани са другим мотивима и темама, доминантним у тадашњој лирици. Свака форма петраркизма у Европи имала је одређене националне карактеристике. Ипак, неоспорно је да свака књижевност прихвата петраркизам у складу са локалним културним амбијентом.⁹⁵ Чињеница је да време Пачића и Дошеновића јесте доба буђења националне свести и доба када народна лирика постаје популарна и постаје инспиративна за многа дела уметничке књижевности. Зато се песници у неколико наврата одвајају од типичне петраркистичке традиције, крећу се ка ономе што је ближе српској књижевности. Управо због тога се са описима традиционалне госпо мешају описи „српске девојке“ из народне поезије и зато је женски лик о којем се пише назван „љубом“; зато Дошеновић замењује лиру гуслама, зато Амор код Пачића постаје словенски бог Љељо. Оно што, ипак, увек упућује на Петрарку, и оно што, поред свих измена, указује да се ради о враћању на италијанску збирку јесте утисак, јесте осећај да је то већ прочитано код

⁹⁵ „Цео Чинквеченто обележен је манијом петраркизма. У Италији, Француској, Шпанији, Енглеској, понавља се исти феномен, модификован у складу са различитом природом различитих народа, али са сличним манифестацијама и ефектима“ (Zocco 8). [*Tutto il Cinquecento ebbe la mania di petrarcheggiare. In Italia, in Francia, in Spagna, in Inghilterra, si ripete lo stesso fenomeno, modificato alquanto dalla diversa indole delle diverse razze, ma con manifestazioni ed effetti singolarmente simili.*]

Петрарке, поред видљивих, безмало преписаних стихова, мотива, тема и стилских решења. А, као што се дали уочити, сви ти елементи који указују на Петрарку као на извор, присутни су код наших песника.

6.2.2. Превођење „Канцонијера“ јесте основни преуслов да овдашња публика упозна збирку. Улога превођења у рецепцији Петраркине поезије је кључна. Свакме читаоцу, без обзира на време у којем чита и културу из које потиче, требало би пружити могућност спозна оригинални текст. Ипак, интересовање за Петрарку је узрочно-последично везано искључиво за текстове који су читаоцима понуђени. Не ради се само о броју преведених текстова, већ и о начину на који је оригинални текст понуђен нашој публици.

Можемо закључити да је Петрарка прихваћен у овдашњој читалачкој публици само и једино као песник љубавне поезије, протагониста несрећне романтичне љубави, при чему се свака друга димензија губи. Не можемо из неколицине песама на српском језику уочити религиозну димензију дела, подвојеност тежњи лирског субјекта, нити његова два греха, *le due catene*. Губи се и осећај за целину и „Канцонијер“ постаје у својој српској верзији збирка љубавних песама, и то збирка у значењу скупа више песама на једном месту, без оног оквира и специфичне структуре коју целина има на италијанском. Свакако, основни проблем, о коме је било доста речи, јесте управо недостатак превода. Ипак, свако дело носи своје карактеристичне културне одлике, а с друге стране, сваки читалац је детерминисан својим културно-књижевним окружењем и предзнањима. Зато се константно у преводима осећа потреба, неопходност чак, да се уклопе страни токови у оно што је нама познато и блиско. То се види из начина на који се петраркистички елементи преобликују код наших песника, а то се још јасније види из превода који италијанског песника приближавају што је више могуће српској публици. Такви поступци свакако нису нови и необични: „Иза проблема интерпретације налази се и озбиљан проблем сусрета две

културе и могућности једне културе да разуме (и асимилира) претходну⁹⁶ (Segre 1999a, 132). Сваки песник, коме је Петраркина лирика била блиска, није га тек копирао, већ је оно што је најинтимније осећао из Петаркиних стихова користио везујући за лично стваралаштво и уклапајући у контекст који му је био још ближи, свој сопствени.

Ако су сами писци, по природи ствари, морали уклапати страну културу у сопствену, како би постала њен интегрални део, разумљиво је онда зашто су то чинили преводиоци. Оно што и данас утиче на рецепцију Петрарке као песника и на рецепцију његовог најважнијег дела јесу у највећој мери преводи. Овдашњи читалац може само на њих да се ослони и да им верује. Још од 18. века, када се Петрарка први пут полако помаља у нас, па до данас када је предмет изучавања, стварала се једна слика о томе шта он представља и колики је и какав његов значај. Утисак је да је крајњи резултат један нешто другачији Петрарка од оригиналног, да је прихваћен као зачетних хуманизма, који је, инспирисан Лауром, писао љубавне песме. У свим тим варијацијама, прелазима, преоркестрацијама, имитацијама, губе се сложености и различити нивои „Канцонијера“, губи се осећај целине и наративности. Међутим, на крају остаје само један ниво, већ поменут, ниво очекиване љубавне лирике.⁹⁷ Може се закључити да је пут од оригинала до рецепције сувише дуг и да почетна тачка није увек истоветна крајњој.

⁹⁶ [*Dietro quello dell'interpretazione stanno dunque i grossi problemi dell'incontro tra due culture, e della possibilità per una cultura di comprenderne (e assimilarne) una precedente.*]

⁹⁷ Овај случај није усамљен и типичан само за српску књижевност. Током друге половине 19. века рецепција Петрарке у Немачкој је била везана искључиво за љубавног песника, који је у својим стиховима овековечио госпу Лауру. (Geiger 201).

7. ЗАКЉУЧАК

Сама тема овог рада налаже да још једном истакнемо да је у темељном промишљању ове теме циљ био се покаже колико је Франческо Петрарка са својом лириком био присутан у српској књижевности, и на који начин, и да се покушају пронаћи елементи петраркизма у оригиналном стваралаштву српских аутора. С правом се може рећи да су за ову појаву, пре свега, најзначајнији песници Јован Дошенивић и Јован Пачић и да они представљају истинско упориште петраркистичких тенденција у српској књижевности. Током анализе српске лирике 18. и 19. века уочено је да би се елементи петраркизма (који су већ постали део књижевне традиције и укорењеног система лирског наслеђа) могли тражити у поезији других песника овог доба, али и друих епоха. На тај начин би се могли обелоданити они елементи које је Петрарка увео у љубавну лирику, а који се од тада посматрају као саставни део традиције.

У контексту присутности Петраркине и петраркистичке поезије у нашој књижевности ваља нагласити још једном и проблем поједностављене рецепције ове поезије у српској књижевности, што је опет последица мањкавости превода Петраркиног капиталног дела на српски језик. Ове две појаве су, свакако, повезане. Исто тако, може се претпоставити однос зависности превођења „Канцонијера“ и стварања петраркистичке поезије, с обзиром да је, историјски гледано, преводачка делатност подстицала и стваралаштво. У српској књижевности ни једно, ни друго (а везано за Петрарку и петраркизам) није никада било у центру књижевних дешавања, већ се чини да је споредним путевима налазило начин да постане део наше књижевности.

8. ЛИТЕРАТУРА

1. Берман, Антоан. Превођење и слово или коначиште за далеког. Београд: РАД-ААОМ, 2004.
2. Гасет и Ортега, Хозе. Беда и сјај превођења. Београд: РАД-ААОМ, 2004.
3. Грдинић, Никола. Формални маниризми. Београд: Народна књига/Алфа, 2000.
4. Деретић, Јован. Кратка историја српске књижевности. Београд: БИГЗ, 1990.
5. ---. Историја српске књижевности. Београд: Просвета, 2002.
6. Дошеновић, Јован. Сабране песме. Београд: Gensis International, 2005.
7. Ђорђевић, Часлав, ед. Српски сонет. Београд: Службени гласник, 2009.
8. Ђурић, Жељко. Српско –италијанске књижевне и културне везе од XVIII до XX века. Београд: Филолошки факултет, 2012.
9. Еко, Умберто. Шест шетњи кроз наративну шуму. Београд: Народна књига, 2002.
10. Зоговић, Мирка. „Сонет у италијанској књижевности“. Сонет у европском песништву. Зборник радова. Београд: Задужбина Илије Коларца, 2001. 27-51.
11. ---. „Примери *схеме сумације* у дубровачкој ренесансној и барокној поезији“. Зборник матице српске за књижевност и језик, књига LI, свеска 1-2. Матица српска, 2003.
12. ---. Барок: књижевна теорија и пракса. Београд: Народна књига, Алфа, 2007.
13. С. Зубановић, М. Пантић, ед. „Песник је човек без професије или путовање по хартији“. Десет песама – десет разговора. Нови Сад: Матица српска, 1992.
14. Илић, Јован. Песме. Београд: Српска књижевна задруга, 1894.
15. Јаус, Ханс Роберт. Естетика рецепције. Београд: Нолит, 1978.
16. Јовичић, Иванка. „Јован А. Дошеновић и Јакопо Андреа Виторели“. Зборник Матице српске за књижевност и језик, I, 1953, 79.
17. Јовичић, Иванка. „Јован А. Дошеновић и Ђамбатиста Касти“. Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, II, Нови Сад 1957, 271—278.
18. Јуван, Марко. Интертекстуалност. Нови Сад: Академска књига, 2013.

19. Константиновић, Изабела. „Сонет у Српском књижевном гласнику“. Сонет у европском песништтву. Зборник радова. Београд: Задужбина Илије Коларца, 2001, 245-304.
20. Константиновић, Зоран. Интертекстуална компаратистика. Београд: Народна књига, Алфа, 2002.
21. Курцијус, Ернест Роберт. Европска књижевност и латински средњи век. Београд: Српска књижевна задруга, 1966.
22. Лахман, Ренате. „Интертекстуалност: покушаји дефинисања појма“. Поља, 2009, 458. Културни центар Новог Сада: Нови Сад, 103-111.
23. Лесковац, Младен, ед. Антологија старије српске поезије. Нови Сад, Београд: Матица српска-Српска књижевна задруга, 1972.
24. Лето, Марија Рита. Несавршено мајсторско дело. Београд: Задужбина Доситеј Обрадовић, 2014.
25. Мешоник, Анри. Од лингвистике превођења до поетике превођења. Београд: РАД- ААОМ, 2004.
26. Павић, Милорад. Историја српске књижевности 3. Класицизам. Београд: Научна књига, 1991а.
27. ---. Историја српске књижевности 4. Предромантизам. Београд: Научна књига, 1991б.
28. Пачић, Јован. Сочињенија песнословска. Београд: Службени гласник, 2010.
29. Пачич, Јоанн. Сочиненъя пѣцнословска. Будим: Писмены Карл. Всеучилища Пештанскогъ, 1827.
30. Петрарка, Франческо. Канционијер. Београд: Гутембергова галаксија, 1996.
31. ---. Канционијер. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1996.
32. ---. Канционијер. Београд: Просвета, 1968.
33. ---. Сонети и канцоне. Београд: Рад, 1975.
34. Петрарка, Франческо. Канционијер. Приредио Франо Чале. Загреб: Накладни завод Матице хрватске, Хрватско филолошко друштво, Либер, 1974.
35. Петровић, Светозар. Појмови и читања. Београд: САНУ-Фабрика књига, 2008.

36. ---. Списи о старијој књижевности. Београд: Фабрика књига, 2007.
37. ---. Облик и смисао. Београд: Фабрика књига, 2003.
38. Поповић, Тања. „Италијанско песничко наслеђе и српска књижевност у настајању (крај XVIII и почетак XIX столећа)“. Зборник Матице српске за књижевност и језик, XLVII, свеска 2-3. Нови Сад: Матица српска, 1999, 221-243.
39. Раичковић, Стеван: Десет љубавних сонета Франческа Петрарке посвећених Лаури: шест векова од смрти песника: 1374-1974. Београд: 1974.
40. Ракитић, Слободан, ед. Антологија поезије српског романтизма. Београд: Српска књижевна задруга, 2011.
41. Стефановић, Мирјана. „Сонет у савременој српској и хрватској поезији (1945-80)“. Сонет у европском песништву. Зборник радова. Београд: Задужбина Илије Коларца, 2001. 27 -51.
42. Стипчевић, Никша. Учитавања. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1999.
43. Шлајермахер, Фридрих. О различитим методама превођења. Београд: РАД-ААОМ, 2003.
44. Afribo, Andrea. Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica. Roma: Carocci Ed, 2009.
45. Baldacci, Luigi. Il petrarchismo italiano nel Cinquecento. Padova: Liviana, 1974.
46. Barthes, Roland. "De l'oeuvre au texte". Revue d'esthétique 3 (1971): 225-232.
47. Belloni, Gino. "Commenti petrarcheschi". Dizionario critico della letteratura italiana. v. 2. V. Branca ed. Torino: UTET, 1986, pp. 22-39.
48. Beltrami, G. Pietro. "Appunti sul sonetto come problema nella poesia e negli studi recenti". Rhythmica, I, 1. Sevilla: Univesidad de Sevilla, 2003, 7-35.
49. Bembo, Pietro. Prose della volgar lingua. Torino: Utet, 1966.

50. Billanovich, Giuseppe. Gli inizi della fortuna di Francesco Petrarca. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.
51. Bloom, Harold. A Map of Misreading. New York: Oxford UP, 1975.
52. Casti, Giambattista. Poesie liriche. Milano: Nobile e Sonzogno, 1803.
53. Chines, Loredana; Calisti, Floriana; Gigliucci, Roberto Eds. Il Petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa. Roma: Bulzoni, 2006.
54. Dionisotti, Carlo. "Fortuna del Petrarca nel Quattrocento". Italia medioevale e umanistica N. 17. Padova: Antenore, 1974, pp. 61-113.
55. Fubini, Mario. "Cammino ritmico del sonetto". I metodi attuali della critica in Italia. Roma: Edizioni Rai, 1970. (181-186)
56. Cox, Virginia. "Sixteen-Century Women Petrarchists and the legacy of Laura". Journal of Medieval and Early Modern Studies 35:3 (2005): 583-606.
57. Feo, Michele. Francesco Petrarca. Storia della letteratura italiana, v. 10. Malato, Enrico ed. Roma: Salerno editrice, 2001, pp. 271-329.
58. Finzi, Giuseppe. Petrarca. Firenze: G. Barbèra, 1900.
59. Forster, Leonad. The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism. Cambridge: Cambridge UP, 1969.
60. Geiger, Ludovico. Petrarca. Traduzione: Augusto di Cossillo. Milano: C.E.F. Manini, 1877.
61. Graf, Arturo. Attraverso il Cinquecento. Torino: Cermanno Loesgher, 1916.
62. Greene, Roland. Unrequited Conquests: Love and Empire in The Colonial Americas. Chicago: Chicago UP, 1999.
63. Guglielminetti, Marziano. Petrarca e il petrarchismo. Un' ideologia della letteratura. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 1994.
64. Hempfer, W. Klaus. "Per una definizione del petrarchismo". Testi e contesti. Saggi post-ermeneutici sul Cinquecento. Napoli: Liguori, 1998, 147-176.
65. Kristeva, Julia. Semeiotiké: *recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
66. ---. La Révolution Du Langage Poétique: L'avant-Garde À La Fin Du XIXe Siècle, Lautréamont Et Mallarmé. Paris: Seuil, 1974.

67. Martellotti, Guido. "Linee di sviluppo dell'umanesimo petrarchesco". Studi petrarcheschi. Feo, M; Rizzo, S (eds). Padova: Antenore, 1983.
68. Mazzotta, Giuseppe. The worlds of Petrarch. Durham, London: Duke UP, 1993.
69. Mengaldo, Pier Vincenzo. Attraverso la poesia italiana. Analisi di testi esemplari. Roma: Carocci, 2008a.
70. ---. Prima lezione di stilistica. Roma: Laterza, 2008b.
71. Meozzi, Antero. Il Petrarchismo europeo (sec. XVI). Pisa: Vallerni Ed, 1937.
72. Moore, Mary B. Desiring Voices: Women Sonneteers and Petrarchism. Carbondale: Souther Illinois University Press, 2000.
73. Nergaard, Sira ed. La teoria della traduzione nella storia. Milano: Strumenti Bompiani, 2002.
74. Petrarca, Francesco. Rime. Firenze: G.Bàrbera editore, 1886.
75. Petrarca, Francesco. Canzoniere. Edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano: Arnoldo Mondadori, 2004.
76. Petrarca, Francesco. Canzoniere. Edizione commentata a cura di Ugo Dotti. Roma: Donzelli editore, 1996.
77. Picone, Michelangelo ed. Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale. Ravenna: Longo, 2007.
78. Praloran, Marco. "Alcune osservazioni preliminari sul senso della forma del Canzoniere". La canzone di Petrarca. Orchestrazione formale e percorsi argomentativi. Ed. Arnaldo Saldan. Roma: Antenore, 2013.
79. Quondam, Amadeo (ed). Rinascimento e classicismo. L'analisi del sistema culturale di Antico regime. Roma: Bulzoni, 1999.
80. Richardson, Brian. Print culture in Renaissance Italy. The editor and the vernacular text, 1470-1600. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1994.
81. Santagata, Marco. Dal sonetto al canzoniere. Padova: Liviana, 1989.
82. Segre, Cesare. Avviamento all'analisi del testo letterario. Torino: Biblioteca einaudi, 1999a.

83. Segre, Cesare. Le varianti e la storia. Il *Canzoniere* di Francesco Petrarca. Torino: Bollata Boringhieri, 1999b.
84. Steiner, George. After Babel: aspects of language and translation. Oxford: Oxford UP, 1997.
85. Trapp, J. Burney. Studies of Petrarch and his influence. London: Pindar, 2003.
86. Vecchi Galli, Paola. "Petrarca fra tre e quattrocento". Storia della letteratura italiana. v. 4. Malato, Enrico ed. Roma: Salerno editrice, 2003a, 161-188.
87. Vecchi Galli, Paola. "Petrarca nel cinquecento". Storia della letteratura italiana. v. 4. Malato, Enrico ed. Roma: Salerno editrice, 2003b, 352-367.
88. Vittirelli, Jacopo. Raccolta delle anacreontiche del Vittorelli. Milano: Presso Pietro Agnolli, 1822.
89. Wilkins, H. Ernest. "A General Survey of Renaissance Petrarchism". Comparative literature 4, vol 2. Oregon: Duke University Press, 1950, 327-342.
90. Wilkins, H. Ernest. Petrarch's correspondence. Padova: Antenore, 1960.
91. Zak, Gur. Petrarch's Humanism and the Care of the Self. Cambridge: Cambridge University Press. 2010.
92. Zocco, Irene. Petrarchismo e petrarchisti in Inghilterra. Palermo: G. Pedone Lauriel, 1906.
93. Zuccato, Edoardo. Petrarch in Romantic England. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Ивана Скендеровић пореклом је из Брајковца (општина Лазаревац), рођена је 01.07.1987. године у Београду. Основну школу завршила је као носилац Вукове дипломе у Дудовици (општина Лазаревац). Након тога је уписала Филолошку гимназију у Београду (одељење за италијански језик), коју је такође завршила са одличним успехом, за који је награђена Вуковом дипломом. Године 2002. уписује Филолошки факултет у Београду, смер италијанистика, као буџетски студент, и у року завршава студије са просеком 9,57. Исте године уписује мастер студије на Филолошком факултету у Београду, које такође завршава у року, 2011. године са просеком 10.00. Исте године следи и упис докторских студија на Филолошком факултету у Београду на смеру Наука о књижевности, где је тада била ангажована и као хонорарни сарадник у настави на катедри за италијанистику (до октобра 2015. године). Новембра 2011. године изабрана је у звање наставника италијанског језика на Факултету за примењени менаџмент, економију и финансије у Београду. Има три објављена рада из области књижевности у релевантним научним часописима.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а ИВАНА СКЕНДЕРОВИЋ
број уписа 11049/1

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

ОДЈЕЦИ ПЕТРАРКИЗМА У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, март 2018.

Ивана Скандеровић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора ИВАНА Скендеровић
Број уписа 1049/1
Студијски програм Науке о књижевности
Наслов рада Одјаци петраркизма у српској књижевности
Ментор проф. др Мирка Зоговић
Потписани ИВАНА Скендеровић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, МАРТ 2018.

ИВАНА Скендеровић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Опјези петраркизма у српској књижевности

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, МАЈ 2018.

Потпис докторанда

Милана Радичевић