

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Жељко М. Донић

**РЕЦЕПЦИЈА ШПАНСКЕ ПОЕЗИЈЕ НА  
СРПСКОМ ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ**

Докторска дисертација

Београд, 2018

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Željko M. Donić

**THE RECEPTION OF SPANISH POETRY  
IN THE SERBIAN SPEAKING AREA**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Желько М. Дониц

**ВОСПРИЯТИЕ ИСПАНСКОЙ ПОЭЗИИ В  
СЕРБСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ СРЕДЕ**

докторская диссертация

Белград, 2018

**Ментор:**

др Јасна Стојановић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду

**Чланови комисије:**

1. др Јасна Стојановић, редовни професор, Филолошки факултет Универзитета у Београду
2. др Владимир Карановић, доцент, Филолошки факултет Универзитета у Београду
3. др Мирјана Секулић, доцент, Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу

**Датум одбране:**

## Изјаве захвалности

Искрену захвалност дугујем професорки и менторки проф. др Јасни Стојановић, која је међу првима препознала, а потом и кроз читаве студије подржавала, моју наклоност ка шпанској поезији.

Захваљујем се свим пријатељима и колегама који су ми на овом дугом и захтевном путовању били подршка и сигуран ослонац. Хвала најлепше Млађи, Страхињи, Изабели, Владимиру, Алекси, Нени, Бојани, Јелени, Марку, Михајлу, Невени, Дамиру, Николи, Јасмини, професору Далибору Солдатићу, као и покојној колегиници Марини Љујић, драгој пријатељици и вечној инспирацији.

Највећу захвалност дугујем својој мајци Мирјани, од које сам, сем живота и неизмерне нежности, још у раном детињству као драгоцене дарове добио љубав према стиху и читању.

## САДРЖАЈ:

### I

1. УВОД	
1.1 Дефиниција корпуса.....	1
1.2 Циљеви и методолошко-теоријски оквири дисертације.....	5
1.2.1 Јаусова естетика рецепције у науци о књижевности.....	7
1.2.2 Теорија читања и деловања Волфганга Изера.....	11
1.2.3 Рецепција поезије у преводу.....	13
1.2.3.1 Питање историје рецепције стране књижевности.....	13
1.2.3.2 Превођење поезије: поетска транспозиција смисла и форме.....	14
1.3 Могућности метричке еквиваленције шпанског и српског стиха.....	24
1.3.1 Општи принципи шпанске и српске версификације.....	24
1.3.2 Системи организације шпанског и српског стиха.....	26
1.3.3 Прозодија и ритам шпанског и српског стиха.....	28
1.3.4 Сличност ритмичких речника шпанске и српске поезије.....	30
1.3.5 Рима.....	31
1.3.6 Цезура.....	33
1.3.7 Преглед најважнијих шпанских метара.....	34
1.3.8 Закључна разматрања: могућности <i>препева</i> са шпанског на српски језик.....	44
2. КЊИЖЕВНЕ ВЕЗЕ, ПОСРЕДНИЦИ, КОНТЕКСТ:	
2.1 Уводна разматрања.....	48
2.1.1 Рани контакти српске и шпанске поезије.....	48
2.2 Шпанска поезија на хоризонту очекивања српске читалачке публике.....	50
2.3 Шпанска поезија у књижевноисторијским прегледима на српскохрватском језику.....	80

## II

### ПРЕВОДИ И РЕЦЕПЦИЈА ШПАНСКЕ ПОЕЗИЈЕ НА СРПСКОМ ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ

3. РЕЦЕПЦИЈА ШПАНСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ ЈУНАЧКЕ ЕПИКЕ: ПРЕВОДИ ПЕСМЕ О СИДУ.....	99
3.1 Песма о Сиду.....	99
3.2 Превођење Песме о Сиду на српскохрватском говорном подручју.....	101
4. ПРЕВОД И РЕЦЕПЦИЈА СТАРЕ ШПАНСКЕ РОМАНСЕ.....	114
5. ПОЕЗИЈА „ЗЛАТНОГ ДОБА“ ШПАНСКЕ УМЕТНОСТИ У ПРЕВОДУ НА СРПСКОХРВАТСКИ ЈЕЗИК.....	131
5.1 Хуан де ла Крус.....	133
5.1.1 Рецепција поетског дела Хуана де ла Круса у Хрватској.....	133
5.1.2 Хуан де ла Крус у Србији почетком XXI столећа.....	135
5.1.2.1 Бранислав Прелевић.....	135
5.1.2.2 Нина Мариновић.....	138
5.2 Гарсиласо де ла Вега.....	140
5.2.1 Сонети, Гарсиласа де ла Вега (2006).....	141
5.3 Луис де Гонгора и Арготе.....	144
5.3.1 Звјездани сат Луис де Гонгора.....	148
5.3.2 Препеви Луиса Гонгоре Бранислава Прелевића.....	154
6. ШПАНСКА ПОЕЗИЈА XX ВЕКА НА СРПСКОМ ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ.....	164
6.1 Хуан Рамон Хименес.....	169
6.2 Федерико Гарсија Лорка.....	184
6.2.1 Иницијално интересовање за песништво Федерика Гарсија Лорке на српскохрватском говорном подручју.....	186
6.2.1.1 Драго Иванишевић 1950: <i>Knjiga pesama</i> прва српскохрватска збирка поезије Федерика Гарсија Лорке.....	187
6.2.1.2 Миодраг Гардић: <i>Моћ Гитаре</i> (1953) и <i>Песме</i> (1963).....	195

6.2.2	Седамдесете и осамдесете године XX века: врхунац рецепције поезије Федерика Гарсија Лорке.....	203
6.2.2.1	Владета Р. Кошутећ.....	204
6.2.2.2	Коља Мићевић 1969: Први интегрални препев <i>Циганског романсера</i> на српски језик.....	221
6.2.3	Деведесете године XX века: Ново доба у рецепцији Федерика Гарсија Лорке.....	240
6.2.4	Критичка рецепција песничког дела Федерика Гарсија Лорке.....	247
6.3	Рафаел Алберти.....	259
6.3.1	Интересовање за песништво Рафаела Албертија у југословенској средини.....	259
6.3.2	Јордан Јелић.....	260
6.3.3	Кринка Видаковић-Петров.....	265
6.3.4	Прилог за студије критичке рецепције песничког дела Рафаела Албертија.....	270
7.	САВРЕМЕНА ШПАНСКА ПОЕЗИЈА НА СРПСКОГ ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ	
7.1	Антонио Порпета.....	276
7.2	Други савремени шпански песници у Србији.....	279
<b>III</b>		
8.	ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	282
9.	ЛИТЕРАТУРА.....	291
10.	ПРИЛОГ I: Издања превода шпанске поезије у форми књиге.....	308
11.	ПРИЛОГ II: Прилог за библиографију превода шпанске поезије на српскохрватски језик у књижевној периодици.....	317
12.	ПРИЛОГ III: Прилог за библиографију критичких, књижевнотеоријских и информативних текстова о шпанској поезији.....	330



## РЕЦЕПЦИЈА ШПАНСКЕ ПОЕЗИЈЕ НА СРПСКОМ ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ

### Резиме

Докторска дисертација *Рецепција шпанске поезије на српском говорном подручју* има за циљ да плуралистичким и интердисциплинарним приступом корпусу преведене шпанске поезије у форми књиге постави темеље истражању рецепције и деловања шпанске поезије на српском језичком простору.

Критичка анализа и презентација сакупљених извора осмишљене су тако да српске (српскохрватске) преводе шпанске поезије осветле у ширем (културном, историјском, књижевнотеоријском) контексту, односно да помогну да се изведу закључци о обиму корпуса шпанске поезије у преводу, његовим уметничким донетима те, према доступној грађи, укажу на начине на који је (могао бити) приман од стране српског читаоца. Један од циљева истраживања је да се питање присуства шпанске поезије у српској културној средини сагледа из угла компаратистике, те да се изнова постави и питање рецепције/прилагођавања страног књижевног искустава домаћој књижевној средини и новој, страниј, читалачкој публици. С намером да прошири теоријске и критичке перспективе рецепције шпанске поезије на подручју српског језика, дисертација се дотиче традиционалних тема, теоријски сагледавајући могућности метричке еквиваленције двеју версификација, стварајући неопходан референтни оквир за критичку анализу формалних аспеката превода. У поглављу о еквиметрији показали смо, упоредним приказом основних елемената српске и шпанске метрике, да је, захваљујући бројним структуралним сличностима тих система, могуће остварити висок ниво метричке еквиваленције шпанског и српског стиха.

У уводном поглављу указујемо на важније књижевне и историјске везе, контакте, подстицаје и теоријска промишљања, као и на антологије и историје шпанске књижевности, битне за разумевање рецепције шпанске поезије којом се у раду бавимо у засебним поглављима: прво преводом и рецепцијом анонимне средњовековне епске *Песме о Сиду*, затим феноменом старе шпанске романсе, те поезијом „Златног доба“ шпанске културе (Гарсиласо де ла Вега, Хуан де ла Крус, Луис де Гонгора), док су од савремених песника – поред Федерика Гарсија Лорке,

који је први и најснажније пробио хоризонт очекивања домаће читалачке публике и на кога отпада више од половине свих наслова преведене шпанске поезије – у одвојеним поглављима представљени још песници Хуан Рамон Хименес и Рафаел Алберти

Дисертација има полазиште у теорији рецепције и деловања (Јаус, Изер), која критичко тежиште с односа аутор – текст помера ка односу текст – читалац, перспективама савремене компаратистике, као и у савременим приступима историји књижевности који превазилазе традиционални историцизам и осветљавају комуникацију у процесу књижевности, узајамне везе, и улоге читаоца у том процесу. У раду се сагледа обим, а у смислу оцена језичко-стилске адекватности упоређених превода, и квалитет превода најрепрезентативнијих и најприсутнијих дела шпанске поезије у преводу на српски, са нарочитим акцентом на њихову ритмику и преношење изворних метричких облика када је реч о везаном стиху, све у настојању да феномен рецепције шпанске књижевности на српском говорном подручју осветлимо на ширем плану, компаративним методом, прилазећи преводима шпанске поезије као књижевноуметничким артефактима, производима веома различитих конкретизација и преводилачких концепција, појединих преводилаца, у улози посредника–првих читалаца шпанског песника у нашој средини. Присуство превода шпанских песника у периодици, критички текстови о преводима и поетикама, као и ванлитерарне чињенице, као „помоћни апарат“ у стварању шире слике о контексту у коме су преводи настајали и начину на који су примани, у раду се сагледавају у светлу сродних хуманистичких дисциплина, нарочито социологије, и у историјској перспективи – што омогућава сигурнију систематизацију и исправно интерпретирање статистички тешко ухватљивих података о рецепцији преводне поезије.

**Кључне речи:** Рецепција, шпанска поезија, превод, препев, српско говорно подручје

**Научна област:** Хиспанистика

**Ужа научна област:** Шпанска књижевност

**УДК:**

## THE RECEPTION OF SPANISH POETRY IN THE SERBIAN SPEAKING AREA

### Summary

Doctoral dissertation *The Reception of Spanish poetry in the Serbian speaking area* aims to make a pluralistic and interdisciplinary approach to the corpus of translated Spanish poetry in the form of a book for the purpose of researching the reception and action of Spanish poetry in the Serbian language area.

Critical analysis and presentation of the collected sources were conceived as to shed light on Serbian (Serbo-Croatian) translations of Spanish poetry in the broader (cultural, historical, literary theoretical) context, that is, to help draw conclusions about the scope of the corpus of Spanish poetry in translation, its artistic reach and, based on the available material, point out the ways in which it is (or could have been) received by the Serbian reader. One of the aims of the research is to look at the question of the presence of Spanish poetry in the Serbian cultural environment from the perspective of comparative literature, and raise again the issue of reception / adjustment of foreign literary experience to the domestic literary environment and to the new, foreign, readers' audience. Intending to expand the theoretical and critical perspectives of the reception of Spanish poetry in the area of the Serbian language, the dissertation opens the topics of translatology, theoretically considering the possibilities of the metric equivalence of the two versifications, creating the necessary reference framework for the critical analysis of the formal aspects of the translation. In the chapter on equimetrics, we have shown, by a comparative overview of the basic elements of the Serbian and Spanish metrics, that, thanks to the numerous structural similarities of these systems, it is possible to achieve a high level of metric equivalence of Spanish and Serbian verse.

In the introductory chapter, we point out the important literary and historical connections, contacts, incentives and theoretical reflections, as well as the anthologies and histories of Spanish literature, essential for the understanding of the reception of Spanish poetry, which is examined in separate chapters: first the translation and reception of the anonymous medieval „The Poem of the Cid“, then the phenomenon of the old Spanish romance, and the poetry of the Golden Age of Spanish culture (Garcilaso de la Vega, Juan de la Cruz, Luis de Góngora), while among the contemporary poets -

apart from Federico García Lorca, who made the first and the strongest breakthrough of the horizon of expectations of domestic readers and who accounts for more than half of all the titles of translated Spanish poetry - poets Juan Ramón Jiménez and Rafael Alberti are also presented in separate chapters.

The dissertation has a starting point in the theory of reception and action (Jaus, Iser), which shifts critical focus from the relation between the author and the text to the one between the text and the reader, in the perspectives of modern comparativism, as well as in the contemporary approaches to the history of literature that overcome traditional historicism and highlight communication in the literature process, mutual relations, and the role of the reader in the process. In the thesis, we address the scope, and in terms of the assessment of the linguistic-stylistic adequacy of the compiled translations, also the quality of translations of the most representative and most prominent works of Spanish poetry in translation into the Serbian language, with a particular emphasis on their rhythm and the transmission of original metric forms when it comes to bound verse, all in an attempt to illuminate the phenomenon of the reception of Spanish literature in the Serbian speaking area on a broader scale, by a comparative method, approaching translations of Spanish poetry as literary artifacts, products of very different concretizations and translation concepts of individual translators, in the role of mediators - first readers of a Spanish poet in our midst. The presence of translation of Spanish poets in the periodicals, critical texts on translations and poetics, as well as extra-literary facts, as a "supporting apparatus" in creating a bigger picture of the context in which the translations were produced and the way in which they were received, are considered in the thesis in the light of related disciplines of humanities, in particular of sociology, and in the historical perspective - which allows for a more reliable systematization and accurate interpretation of statistically elusive data about the reception of the translation poetry.

**Key words:** Reception, Spanish poetry, translation, adaptation, Serbian speaking area

**Scientific area (broadly defined):** Hispanic studies.

**Scientific area (narrowly defined):** Spanish Literature

UDC:

## ВОСПРИЯТИЕ ИСПАНСКОЙ ПОЭЗИИ В СЕРБСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ СРЕДЕ

### Резюме

Докторская диссертация *Восприятие испанской поэзии в сербской языковой среде* задаётся целью плюралистическим и междисциплинарным подходом к корпусу переведённой испанской поэзии в форме книги заложить основы для изучения восприятия и присутствия испанской поэзии на сербском языке.

Критический анализ и презентирование собранных источников были осмыслены таким образом, чтобы сербские (сербохорватские) переводы испанской поэзии осветить в более широком (культурном, историческом, литературно-теоретическом) контексте, а также помочь сделать выводы о масштабах корпуса испанской поэзии в переводном виде, его художественной ценности, и, в связи с доступным материалом, указать на способы (возможного) приёма сербским читателем. Одной из целей исследования является рассмотрение проблемы присутствия испанской поэзии в сербской культурной среде с точки зрения сравнительного литературоведения, а также снова ставить вопрос о восприятии/приспособлении иностранного литературного опыта к отечественной литературной среде и новой, зарубежной читательской аудитории. В целях расширения теоретических и критических перспектив восприятия испанской поэзии в сербской языковой среде, диссертация затрагивает темы традуктологии, теоретически рассматривая возможности метрической эквивалентности двух версификаций, создавая необходимые референтные рамки для критического анализа формальных аспектов перевода. В главе об эквиметрике мы показали на основе сравнительного анализа основных элементов сербской и испанской метрик, что благодаря многочисленным структурным сходствам данных систем можно достичь высокого уровня метрической эквивалентности между испанским и сербским стихами.

Во вводной главе мы указываем на важные литературные и исторические связи, контакты, побуждения и теоретические размышления, а также на антологию и историю испанской литературы, важные для понимания восприятия испанской поэзии, которую рассматриваем в отдельных главах: сначала перевод и восприятие

анонимного эпоса средневековья „Песнь о моём Сиде“, затем феномен старого испанского романса и поэзию «Золотого века» испанской культуры (Гарсиласо де ла Вега, Хуан де ла Крус, Луис де Гонгора), в то время как из современных поэтов – кроме Федерико Гарсия Лорки, который был первым, кто сильнее всего образом прорвал горизонты ожиданий отечественной читательской публики и к кому принадлежит более половины всех заглавий переведённой испанской поэзии – в отдельных главах представлены и поэты Хуан Рамон Хименес и Рафаэль Альберти.

Исходная точка диссертации опирается на теорию восприятия и воздействия (Яусс, Изер), которая переносит критический центр со взаимодействия автор – текст на взаимодействие текст – читатель, на перспективах современной компаратистики, а также на современные подходы к истории литературы, которые превосходят традиционный историзм и освещают коммуникацию в литературном процессе, взаимные связи и роль читателя в этом процессе.

В нашей диссертации рассматривается объём переводов, а с точки зрения оценки лингвистическо-стилистической адекватности сравниваемых переводов, мы трактуем и качество перевода наиболее представительных и наиболее присущих произведений испанской поэзии в переводе на сербский язык, с особым акцентом на их ритмику и перенос исходных метрических форм, когда речь идёт о рифмованном стихе, в намерении в более широком смысле осветить феномен восприятия испанской литературы в сербской языковой среде, используя сравнительный метод, подходя к переводам испанской поэзии в качестве литературно-художественных артефактов, как результатам самых различных конкретизаций и концепций перевода отдельных переводчиков, в роли посредника – первых читателей испанских поэтов в нашей среде. Присутствие переводов испанских поэтов в печати, критические тексты о преводах и поэтиках, а также и внелитературные факты, в качестве „вспомогательного аппарата“ в создании более широкой картины о контексте, в котором создавались и возникали переводы и способы их восприятия, в нашей работе рассматриваются в контексте схожих гуманитарных дисциплин, в первую очередь социологии, а также и в исторической перспективе, что обеспечивает более точную систематизацию и правильную трактовку трудно поддающихся статистике данных о восприятии переводной поэзии.

**Ключевые слова:** Восприятие, испанская поэзия, перевод, перепев, сербская языковая среда

**Научная область:** Испанистика

**Более узкая научная область:** Испанская литература

**УДК:**

## 1. Увод

*Vino, primero, pura,  
vestida de inocencia.  
Y la amé como un niño...*  
Juan Ramón Jiménez

### 1.1 Дефиниција корпуса

Говорећи о развоју хиспанских студија у Србији у књизи *Свет хиспанистике* Далибор Солдатић (2011: 28) напомиње да „истраживања о превођењу хиспанских аутора и њиховој рецепцији на српском говорном подручју још нису обухватила све ауторе, дела, епохе и правце.“ Овај закључак нарочито важи за истраживања на пољу рецепције шпанске поезије на српском говорном простору, којима се до сада код нас нико није систематски бавио. Предмет истраживања наше докторске дисертације су књиге превода шпанске поезије на српском (српскохрватском) језику и присуство шпанског песништва на српском језичком и културном простору у периоду од средине XIX, од првог (али и усамљеног) трага, до средине друге деценије XXI века.

Поље истраживања рецепције шпанске поезије на српскохрватском говорном подручју изузетно је широко. Наша теза као уводно истраживање на том пољу нагласак ставља на неке аспекте феномена специфичне врсте рецепције стране књижевности (следствено методолошким полазиштима) а то су: присуство превода шпанских песника у форми штампане књиге намењена ширем читалаштву, њихов одјек у критици, а затим оцена превода на пољу макростилистичке/микростилистичке адекватности, метричке еквивалентности, као и ритмичке / семантичке верности изворнику.

(1) Под *Преводима у форми књиге* мисли се на преводе интегралних дела и избора песама шпанских песника, објављених у форми монографске публикације



(штампане књиге)<sup>1</sup>. Поред анонимне *Песме о Сиду* и поезије из шпанске усмене књижевности (народна лирика, харће, романсе), обухваћене су збирке песама Гарсиласа де ла Веге, Хуана де ла Круса, Луиса де Гонгоре, Хуана Рамона Хименеса, Антонија Мањада, Висентеа Алејксандреа, Федерика Гарсија Лорке, Луиса Сернуде, Рафаела Албертија, Хосеа Јера, Антонија Порпете и Хосеа Марије Алвареса.<sup>2</sup>

Истраживање о преводима шпанске поезије на српски (српскохрватски) језик у највећој мери ослања се на *Узајамну библиографско-каталожку базу података COBIB.SR (COBISS.RS)*.<sup>3</sup> Поред те базе, за истраживање рецепције шпанске поезије на нашим просторима значајни су пионирски радови Миливоја Телећана посвећени библиографији превода хиспанских књижевности у Југославији (од 1864. до 1978. године). Телећан је прикупио библиографију превода како на српскохрватском, тако и на другим језицима у службеној употреби у СФРЈ, која се бави искључиво преводима у форми књиге. Значајан савремени извор за проучавање теме представља и каталожка публикација „Хиспанске књижевности у Србији почетком XXI века“, поводом истоимене изложбе 2012. године у Универзитетској библиотеци „Светозар Марковић“. (Библиографија објављена у публикацији ослања се такође највећим делом на базу COBIB.SR која је, захваљујући ажурнијој и систематичнијој каталогизацији од деведесетих година XX века на овамо, све детаљнија и поузданија). Поменућемо међу изворима и наше уводно истраживање корпуса превода шпанске поезије у форми књиге објављено у *Аналима Филолошког факултета*, 2015. године, под насловом „Прилог за библиографију превода шпанске поезије на српском (српскохрватском) говорном подручју“. У уводном делу тог прегледа дефинисали смо критеријуме и предмет истраживања, уз основне податке о културноисторијском

---

<sup>1</sup> Критеријум представља комбинацију лингвистичког и географског принципа. У обзир су узети само песници који у Шпанији стварају на кастиљанском језику. Дисертација се не бави рецепцијом хиспаноамеричке поезије нити рецепцијом шпанске поезије на другим „шпанским“ језицима (иберијски језици који су, уз кастиљански, званични у одређеним шпанским покрајинама: каталонски, баскијски, галисијски). Корпус не обухвата дела поетске прозе, нити драме у стиху. У разматрање стога, као специфичне форме нисмо узимали књиге Хуана Рамона Хименеса, *Сивац и ја: андалузијска елегзија* и Луиса Сернуде, *Утихнули напев*. У Прилогу I, дајемо пун библиографски податак о преводима тих књига на српски језик.

<sup>2</sup> Детаљан списак одредница које су део корпуса видети у Прилогу I: Издања превода шпанске поезије у форми књиге.

<sup>3</sup> Посебну захвалност на стручној и несебичној помоћи у претраживању ове базе дугујемо колегиници мр Марини Љујић (1957–2015). За више података о могућностима коришћења Узајамне библиографско-каталожке базе в. чланак Марине Љујић у *Наслеђу*, 18, „Хиспански роман-дигитално: могућности примене претраживања базе података COBIB.SR: преводна књижевност у Србији“ (в. Љујић 2011: 351–365).

контексту у коме су преводи шпанске поезије настајали на српском језику од средине XIX до друге деценије XXI века, уз назнаке о особеностима културних веза Србије и Шпаније, током истог периода. Највећи део рада посвећен је представљању резултата истраживања библиографије из којих се, уз напомене о метрици и карактеристикама издања, указује на обим корпуса, као и на различите ванлитерарне чиниоце важне за рецепцију шпанске поезије на српском говорном подручју.

(2) Премда прилажемо систематски истражену и допуњену *Узајамну библиографско-каталожку базу података COBIB.SR* записа чланака и превода песама шпанских песника у периодици, сазнања о тим преводима узимаћемо у обзир само као ослонац и део књижевноисторијског контекста важног за боље сагледавање главне теме рада, рецепције превода шпанских песника објављених у форми књиге, намењене широком читалаштву. Преводи у периодици, који су свакако одиграли значајнију улогу у пробијању хоризонта очекивања домаће компетентне читалачке публике књижевних часописа, морају се истражити темељним испитивањем читавог корпуса књижевне периодике, те стога о њиховом обиму и дometима у овом раду нећемо давати коначне закључке.<sup>4</sup>

(3) У посебном поглављу осврнућемо се такође на антологије шпанског песништва. Обухваћени су следећи избори: *Из савремене шпанске лирике: сто одабраних песама* (Миодраг Гардић, 1954), *Шпанска лирика: два златна века* (Владета Р. Кошутећ, 1963); *Савремена шпанска лирика: од грађанског рата до данас* (Силвиа Монрос-Стојаковић 1977), *Сто* (Бранислав Прелевић); *Antologija novije španjolske poezije* (Никола Милићевић); *Zlatna knjiga španjolske poezije*. (Никола Милићевић, 1972). Међу великим именима шпанске поезије има оних, попут Франсиска де Кеведа или Лопеа де Вега, чије поетско дело српској публици још увек није представљено интегралним преводом или репрезентативним избором, што су делимично надоместиле општије антологије у којима се, иако у скромном обиму, појављују нека њихова вредна остварења.

---

<sup>4</sup> Као вредан библиографски извор информација у овој области послужило нам је истраживање из (необјављене) докторске дисертација Милице Иносављевић, *Шпанске теме у југословенској књижевној периодци тридесетих година двадесетог века на српскохрватском говорном подручју* (2018). Детаљан списак одредница које смо пронашли у периодци в. Прилог II: Прилог за библиографију превода шпанске поезије на српскохрватски у књижевној периодци.

(4) Преводе на српски језик / у српској културној средини. Одређење појмова српски језик, српска национална књижевност или културна средина немогуће је без одговора на бројна питања која проистичу из сложених политичких, историјских и културних односа на нашим просторима. Јован Деретић (1996: 57, 44) који у студији *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње* покушава да разграничи шта је то српска књижевност, какве су њене међе спрам других књижевности, односно који јој писци, дела и традиције припадају, подсећа да српски језик спада у језике на којима не постоји једна, већ више литература, док је опет, попут многих других, ова књижевност настајала на више различитих језика. Служећи се речима португалског критичара Фиделина Фигерејда, Деретић као интегративне чиниоце, односно две суштинске претпоставке националне књижевности подвлачи – отаџбину и језик: „Књижевност је уметнички израз националног духа на националном језику. [...] Отаџбина даје грађу, са својим моралним осећањем, са својим унутрашњим проблемима и релацијама; својим неспокојством; језик даје форму, инструменте израза“ (apud Деретић 1996: 43). Нарочито је сложено питање односа српске и хрватске књижевности, насталих, по лингвистичким критеријумима, на истом језику. Бечки књижевни договор и дуговечна заједничка држава оснажили су идеју наднационалног културног простора и јединственог српскохрватског језика, што данас умногоме отежава (понекад и обесмишљава) покушаје да се за овај период повуче јасна граница између „српских“ и „хрватских“ културних тековина. Ово је нарочито очигледно на примеру књижевних превода, деценијама намењених једној широј, југословенској публици. Ипак, за потребе дисертације у обзир смо узимали пре свега преводе шпанске поезије настале на српском културном простору (средини), на српској („источној“) стандардној варијанти српскохрватског језика, који су имали јачег одјека у „књижевности српског народа у његовим традиционалним оквирима“ (Деретић 1996: 77).

Преводи на хрватскосрпски у време постојања јединственог југословенског културног простора и српскохрватског језика (у периоду заједничке државе између 1918. и 1990. године) разматрани су селективно, у мери у којој су могли бити фактор рецепције и имати снажнији одјек у српској средини, као и у случајевима када је

хрватски превод представљао једину спону српског читаоца с одређеним ауторима и делима шпанске поезије.<sup>5</sup>

(5) Одабране критичке текстове и приказе у монографијама, књижевним часописима и зборницима, као и пропратне текстове, предговоре/поговоре, објављене на српском културном простору.<sup>6</sup> Истраживање не укључује систематски критичке текстове и приказе из дневне штампе.

## 1.2 Циљеви и методолошко-теоријски оквири дисертације

Циљ нам је да кроз плуралистички и интердисциплинарни приступ корпусу поставимо темеље истраживању рецепције и деловања шпанске поезије на српском језичком простору. Критичка анализа сакупљених извора осмишљена је тако да српске (српскохрватске) преводе шпанске поезије осветли у ширем (културном, историјском, књижевнотеоријском) контексту, односно да помогне да се изведу закључци о обиму корпуса шпанске поезије у преводу, његовим уметничким донетима те, према доступној грађи, и начину на који је приман од стране српског читаоца. Циљ истраживања је такође да се присуство шпанске поезије у српској култури сагледа из угла компаратистике, те да се изнова постави питање рецепције и прилагођавања туђих књижевних искустава домаћој средини. С намером да прошири теоријске и критичке перспективе рецепције шпанске поезије на подручју српског језика, дисертација се дотиче традуктолошких тема, теоријски сагледавајући могућности метричке еквиваленције двеју версификацијâ и стварајући неопходан референтни оквир за критичку анализу формалних аспеката превода.

У раду ће бити примењен аналитичко-синтетички методолошки приступ, са полазиштем у теорији рецепције (Јаус, Изер), која критичко тежиште с односа аутор – текст помера ка односу текст – читалац, перспектива савремене компаратистике, као и новији приступи историји књижевности који уместо одвојеног посматрања појава унутар књижевног дела традиционалног историцизма, теже да осветле комуникацију

---

<sup>5</sup> При одређењу српског културног простора, те овог критеријума, делом смо се угледали на литературу и принципе из студије проф. др Јасне Стојановић, *Сервантес у српској књижевности* (в. Стојановић 2005: 4).

<sup>6</sup> Хрватску критичку литературу у обзир смо узимали по истом критеријуму као и преводе на хрватско-српски.

у процесу књижевности, узајамне везе и улоге читаоца у књижевности.

Првенствено ћемо покушати да сагледамо обим, а у смислу оцена језичко-стилске адекватности упоређених превода, и квалитет превода најутуцајнијих, најприсутнијих (најпопуларнијих) дела шпанске поезије у преводу на српски, нарочито на њихову ритмику и преношење метричких облика, све у настојању да феномен рецепције шпанске књижевности на српском говорном подручју осветлимо на ширем плану, компаративним методом, прилазећи преводима шпанске поезије као књижевноуметничким артефактима, производима веома различитих конкретизација и преводилачких концепција, појединих преводилаца, у улози посредника–првих читалаца шпанског песника у нашој средини. Ванлитерарне чињенице покушаћемо да сагледамо у светлу сродних хуманистичких дисциплина, нарочито социологије, у историјској перспективи и са свешћу да познавање чињеница попут броја поновљених издања, обима тиража и начина презентације песника може бити од велике важности за систематизацију и исправно интерпретирање статистички тешко ухватљивих података о рецепцији преводне поезије. Ми полазимо од става који је, чини се исправно, формулисао Петар Буњак (1998: 20) да је превод већ сам по себи чињеница која сведочи о рецепцији неког страног дела у националној средини. Постојање превода доказ је интересовања а „већ сам избор дела за превођење, па онда процес превођења и најзад публикување превода – дакле, и пре него што превод неког дела доспе у руке страног читаоца, носе извесна обележја рецепције, иако је, наравно, реч о појединачној или у крајњем случају ограниченој појави.“

Превод се у раду посматра као *самосвојно уметничко дело*, што значи да његова метричка, ритмичка, или стилска неадекватност у односу на изворник, не значе нужно и његове ниске уметничке дomete. Настојаћемо стога да преводе у оба погледа и оценимо, што ће за многе бити прва оцена или уопште помен у критичкој литератури. Како представља увод и први увид у рецепцију шпанске поезије на српском језику један од главних циљева дисертације бити да својим закључцима омогући даља истраживања на пољу деловања шпанске поезије у нашој култури: књижевности, популарној култури, музици, те да допринесе да се сигурније утврди место који ће шпанска поезија заузети будућој у историји српске књижевности, оној која тек треба да се напише – и која ће на страну књижевност, примера ради на

песништво Федерика Гарсија Лорке, али и на читаву шпанску поезију у препеву на наш језик – гледати као на саставни део националне књижевности.

### 1.2.1 Јаусова естетика рецепције у науци о књижевности

Методолошко-теоријско полазиште рада је естетика рецепције и деловања, односно рецепционистичка теорија књижевности немачког мислиоца Ханса Роберта Јауса (Hans Robert Jauss), који је пре тачно пола века, 1967. године, представио принципе методског правца који ће истраживањима књижевности отворити нове могућности и перспективе. У тренутку у ком је Јаус дефинисао своју естетику рецепције још се снажно осећала тежња ка ахисторичном посматрању књижевности, ка њеном издвајању из историјских токова, понајвише под утицајем Хајдегерових егзистенцијалистичких медитација у филозофији, а затим и Хусерловових виђења феноменологије као науке о предметима у структури наше свести, које треба подробно анализирати и разумети. Премда су се шездесетих година XX века могли чути захтеви да се проучавање књижевности врати историјским дисциплинама од којих се у међувремену исувише удаљило, нико га није умео сигурније упутити ка том циљу. Субјективност мерила, лишених друштвене и историјске димензије, водила је интерпретаторе необичним и произвољним закључцима, а феноменолошки приступ – чија је основна замисао да се детаљном анализом једног примера открију закономерности за све сличне појаве – приближио се егзистенцијалистичком докучивању истине иманентне уметничком делу. Решење за враћање историји није се могло наћи ни у приступима *стилске критике (Stilkritik)*, К. Фостлера и Л. Шпицера, односно „анализи стила изведеној искључиво из дела“ (*Werkimmanente Stilkritik*); у француској *Новој критици (Nouvelle critique)*, израслој на ахисторичности и антихисторичности структурализма, као ни у англосаксонском *Новом критицизму (New Criticism)*, подједнако супротстављеном позитивистичкој и социолошкој оријентацији у науци о књижевности (Константиновић 1978: 12–13).

Јаусова естетика рецепције имала је додирних тачака са бројним претходним настојањима у феноменологији и социологији. Са нешто другачијим предзнаком, као подстицај за рађање новог схватања историје уметности послужили су прашки структурализам, семиотика коју је разрадио Јан Мукаржовски, те Водичкина теорија

конкретизације. Подстицајно је било и повезивање феноменолошке дескрипције са рефлексивном анализом француског филозофа Пола Рикера (P. Ricoeur) као и Хабермасово и Гадамерово потврђивање језичког карактера људског искуства света (Константиновић 1978: 14).

На почетку „Предговора југословенском издању“ својих радова о рецепцији Јаус (1978ц: 29) објашњава суштину промене перспективе посматрања књижевности, наглашавајући да је „историја књижевности и уметности уопште дуго била историја аутора и дела. Она је потискивала и прећуткивала своју ‘трећу страницу’: читаоца, слушаоца или посматрача. О њеној историјској функцији ретко се говорило, ма колико неопходна она одувек била. Јер књижевност и уметност постају конкретан историјски процес тек захваљујући посредујућем искуству оних који њихова дела прихватају, у њима уживају или о њима суде, те их на тај начин признају или одбацују, одабирају или заборављају, и тако творе традиције, оних који, не на последњем месту, могу да преузму и активну улогу да, и сами стварајући дела, одговоре једној традицији.“ Зоран Константиновић (1978: 14), примећује да историчност књижевности према Јаусу не почива на накнадном повезивању литерарних чињеница, већ на развоју искустава са којима читаоци приступају књижевном делу. Без читалачке публике књижевност ни не би могла имати своју историју нити би се могло говорити о историчности књижевности. У троуглу који чине писац, дело и публика, публика није само пасивни посматрач, већ је треба разумети као енергију која активно учествује у стварању књижевне историје (*geschichtsbilde Energie*). Дотадашњи начин писања историје књижевности Јаус стога види као заблуду објективизма и позитивизма, јер се искључиво писало о делима и писцима, а збивања су објективирани из оног тренутка у ком је историја писана (*ibid*).

У студији „Књижевна историја као изазов науци о књижевности“ Јаус (1978а: 29) је потцртао захтев нове књижевне историје да се сруше предрасуде историјског објективизма те да се традиционална естетика продукције и приказивања заснује на теорији рецепције и деловања: „Историчност књижевности не почива на некаквој *post festum* конструисаној повезаности ‘књижевних чињеница’, већ на процесуалном примању књижевног дела од стране његових читалаца. Овај дијалогски однос заправо је и основни постулат за историју књижевности. Јер, књижевни историчар и сам мора поново постати читаоцем пре него што би био кадар да разуме и

класификује једно дело, другим речима, да донесе свој суд о њему са пуном свешћу о свом данашњем становишту у историјском низу читалаца.“

Јаус је напустио како традиционални позитивистички метод сагледавања „објективних“ чињеница, тако и субјективистичку интерпретацију засновану на анализи аутономног књижевног дела. Дефинисањем термина видокруг или хоризонт очекивања Јаус је теоријски заокружио мисао да се ниједно дело не појављује као апсолутна новина у неком празном простору. Као реакција на ахисторичност књижевно-теоријских система претходних деценија, теорија рецепције развила је терминологију која укључује концепте попут *хоризонта очекивања*, *типологије читаоца*, *имплицитног читаоца*, *места неодређености у тексту*, итд, са циљем да проучавање историје књижевности усмери новим путевима, посматрајући читалачку публику као енергију која активно учествује у стварању књижевне историје. Посебно место у теорији рецепције добио је *читалац*, као активни учесник процеса читања и *адресат* којем је текст упућен (в. Константиновић 1978: 129–136).

У огледу из естетике *Ка речнику појмова теорије уметности* Јан Мукаржовски (1947) објашњава је да је „и најсамосвојније уметничко дело срачунато на одређени начин примања, али је овај одређен управо оним што је у развоју новој уметности непосредно претходило. Ако се догоди да дело постане предмет општег занимања у друго доба или у другом друштву од оног у којем је настало, оно ће изгледати другачије него што је изгледало примаоцима којима је првобитно било намењено (Мукаржовски 1998: 70).“ У „Предговору југословенском издању“ својих текстова о рецепцији сâм Јаус (1978: 32) слично закључује да „методски одговор на питање на шта одговара један књижевни текст или једно уметничко дело и зашто је оно у одређеном добу схватано управо овако, а неком доцнијем опет другачије, не изискује само реконструкцију унутар-књижевног видокруга очекивања што га импликује дело. Потребна му је и анализа ван-књижевних очекивања, норми и улога, посредованих светом у коме се живи.“

Зденко Лешић (2008: 73–74) појашњава да је Јаусов читалац конкретан историјски простор у коме књижевна дела потврђују своје постојање, значења и вредност. Читалац никада у процесу читања не реципира издвојено дело, већ га, више или мање свесно, доживљава на подлози целог једног система књижевности који је на снази у датом историјском тренутку (*ibid*). Дело у свест читаоца призива друга



сродна или упоредива дела која је раније читао, дела истог жанра, истог писца, или истог периода, као и укупну књижевну традицију и савремену књижевност. Прочитана лектира се у његовој свести јавља као доминантан систем вредности у његовом времену и у његовој друштвеној заједници, као основа на којој се доживљава свако ново дело (*ibid*).

Милосављевић (2000: 67) истиче да књижевноуметничка дела настају како би задовољила одређена очекивања читалачке публике: очекивања од аутора, од самог дела, од књижевности. Реч је о конкретним очекивањима која имају и своје конкретне, историјске видокруге, јер сва значајнија збивања у развоју књижевности, збивају се, практично, у оквиру тих видокруга: „[д]ело настаје, писац ствара, књижевни живот се организује, да би се та очекивања задовољила, да би се тим очекивањима удовољило. У том схватању има се у виду и текст и писац, али прави активистички чинилац књижевности, у ствари, јесте прималац, читалац, публика.“ (*ibid*).

Значење које се јавља у процесу читања условљено је текстом, али у оном облику који дозвољава да га читалац сам произведе. Књижевни текст по правилу интенцију не формулише до краја, она остаје неизречена и довршава се у читаочевој уобразиљи (Изер). Стога би преводилац књижевног дела, а посебно преводилац поезије, требало да се уздржи од попуњавања празнина експлицитним тумачењима јер на тај начин примаоцу ускраћује активно учешће у интерпретацији текста (Хлебец 2009: 21).

Јаусовим поставкама највише се замерало због практичних ограничења у проучавању реакција читалачке публике и њених видокругова очекивања у прошлости. „Хенрик Маркјевич, на пример, подсећа на недостатак или бар спорадичност и случајни карактер извора за старије епохе (средњи век), док обиље извора у новијим раздобљима књижевности може одвести на погрешан пут, јер те изворе готово по правилу, непосредно или посредно, креира посебно образовани читалац (критичар, историчар књижевности). „Ћутљива већина“ – вели Маркјевич – „остаје за истраживача у знатној мери загонетка“. (*apud* Буњак 1998: 6)

Јаус је одговарао, следећи ту Волфганга Изера, дистинкцијом *имплицитног* и *експлицитног* читаоца, при чему је предност признавао *имплицитном* (виртуелни, идеални), који је интегрални елемент дела, „претпостављени партнер, тј. задата,

иманентна читалачка позиција“. Стога „Имплицитни читалац није исто што и конкретна личност која чита одређени текст, већ је то улога коју дати текст унапред намењује могућем читаоцу и која од тог могућег читаоца захтева одређени начин читања“ (*ibid*). Књижевна публика, односно „колективитет читалаца“, чини збир експлицитних читалаца те да је стога она заправо социолошка категорија, јер представља формирану групу унутар једног друштва: „[к]ао и појединца, и публику у целини одређују многи фактори, међу којима су структура и карактер друштва, обим учешћа појединаца и група у стварању и коришћењу културних добара, важећи културни стандардни и сл. Као мање или више дефинисана друштвена група, књижевна публика је коначни адресат књижевног дела. Карактер рецепције датог дела зависиће од подударача или неподударача његовог деловања са веома сродним категоријама иманентним публици, попут укуса, уметничког осећаја (Водичка) или, према Јаусовој терминологији, видокруга или хоризонт очекивања“ (Буњак 1998: 7).

### 1.2.2 Теорија читања и деловања Волфганга Изера

Два основна појма којима се служи већина рецепциониста јесу рецепција и деловање. Чини се да је први својствен Јаусовој теорији док други појам предмет интересовања постаје у текстовима Волфганга Изера. Тако Изер (1978: 95–99) испитује пре свега улогу читаоца, тј. тзв. „имплицитног читаоца“ који је присутан у структури текста, чиме се овај аутор, за разлику од Јауса, приближава области микрокосмоса у оквирима теорије рецепције. Изер је сматрао да је предуслов озбиљније књижевне и текстуалне критике пре свега способност разликовања односа текст–читалац у књижевној, али и у некњижевној пракси (Куленовић 2006: 470).

Изер је дао значајан допринос уопштавању механизма вредновања књижевних дела. Сматрао је да сва она вредна дела, „присиљавају“ читаоца да с повећаном пажњом и с већим напором проникне у њихов сложени, јединствени и оригинални кôд, који се пак не открива с лакоћом, већ од читаоца захтева да промени своје устаљене читалачке навике, да се прилагоди новини и оригиналности књижевног текста како би открио неслућене могућности и све оне скривене кутове једног специфичног књижевног дискурса. Таква дела „preispituju i mijenjaju uvjerenja s

kojim čitalac pristupa čitanju, dovode u pitanje ne samo njegov uobičajeni pristup književnosti već i način na koji on vidi stvari oko sebe. Ona ga prisiljavaju da usvoji novo viđenje stvari i novi jezik kojim se ono izlaže“ (Лешић 2006: 484).

Такође, Зденко Лешић (2006: 485) подсећа да је Изер тврдио, по угледу на неке претходне књижевнотеоријске школе, да је текст „отворен“ према читаоцу, чека његов потез и одређену радњу. Но, то не треба да заваља читаоца, будући да текст по правилу располаже посебним стратегијама да наведе читаоца да његова значења и могуће поруке тумаче на одређени начин, конзистентно, међусобно их уклапајући у једну целину и препознајући међуодносе различитих делова.

Још један важан сегмент Изерове верзије теорије рецепције јесте однос дело–читалац, о чему је делимично већ било речи. Ипак, треба додати да је овај теоретичар поделио одговорност читаоца и текста: „[č]italac је *slobodan* у својој интерпретацији, али текст поставља границе његовој слободи. Испуњен „mjestima neodređenosti“, текст дозвољава читаоцу различита „popunjavanja“ тих мјеста, али он, у исто вријеме, чува „osnovu“ која је довољно одређена да не дозвољава *hirovita*, „neosnovana“ тумачења“ (Лешић 2006: 486).

Уколико узмемо у обзир релацију дело–преводац–читалац умногоме се мења природа и модус рецепције након зрелог развоја свести о националним књижевностима. Како примећује Јован Деретић (1996: 28) „[у] доба националних књижевности превођење с туђих на властити језик постаје главни облик културне комуникације са светом, једини пут да се превлада ограниченост националне литературе и постигне познавање светске књижевности. Зато је превођење, уз изворно стварање постало друга главна књижевна активност на сваком језику.“

Коначно, од изузетне је важности нагласити да историја рецепције у најширем смислу, а неретко и кроз модус преводачке рецепције, делује као врста „сита“ или „решетке“ кроз коју се конституишу историје националне или светске књижевности. Естетика рецепције има изражен „hermeneutički prioritet nad svom estetikom produkcije utoliko što она од svakog тумача изискује да свјесно уведе у игру сопствени положај у историји.“ (Куленовић 2006: 470). С друге стране, књижевна комуникација, интеркњижевне или транскњижевне везе, постају дијалог у оном тренутку чим тумач/преводац/читалац прихвате алтеритет текста у односу на индивидуални „хоризонт очекивања“.

### 1.2.3 Рецепција поезије у преводу

#### 1.2.3.1 Питање историје рецепције стране књижевности

У веома инструктивном раду *О питању историје рецепције стране књижевности* Петар Буњак (1998: 18) феномен рецепције дела у страниј средини, сагледава као специфичну врсту рецепције, за коју су, како сматра Ф. Водичка, везани посебни методски проблеми, будући да је већ сам превод у извесном смислу конкретизација коју спроводи посредник-преводица. Конкретизација је неопходан и довољан услов, али и квалитативна мера рецепције одређеног књижевног дела, и почива на читаочевој интерпретацији текста. Како је конкретизација као категорија везана за експлицитног читаоца, „на њу ће утицати бројни фактори, од којих су свакако најважнији књижевно (естетичко) и животно искуство (*ibid.*)“

Средину, појам који ћемо и у овој дисертацији користити у веома сличном одређењу, Буњак (1998: 15) дефинише као „временски и просторно ограничен, културно и историјски дефинисан ареал (нација, друштвена група) који уз помоћ осећања припадности апсорбује пре свега читаоца. Са становишта синхроније, у једној тачки временске осе, средина је нација (или ужа социолошка категорија) као колектив са целокупном својом политичком и културном прошлошћу, са свешћу о тој прошлости, са својом материјалном и духовном културом и њеним одговарајућим установама. [...] Тако схваћена средина је, дакле, категорија надређена читаоцу, шира је и од публике, али и од саме националне књижевности. Она је заправо скуп свих дистинктивних обележја једне националне, територијалне или друштвене заједнице која активно утичу на дефинисање у целини.“ (Буњак 1998: 15).

У књизи *Уметност превођења* Јиржи Леви истрајава у уверењу да је књижевни превод пре свега дело уметности, но ипак, „за разлику од оригинала, превод није самостално уметничко дјело, и његова основна црта јесте веза с оригиналом“; баш због тога, кад је реч о превођењу, у жижи интересовања је заправо „пут између полазне тачке [оригинала] и резултата стваралачког процеса [превода]“ (*apud* Буњак 1998: 7). Превод је, међутим, „већ само по себи чињеница која сведочи о рецепцији датог страног дела у другој националној средини“, јер је ту реч о преводу као о ‘конкретизацији’ коју спроводи преводица (Водичка). Већ због преводиоцеве

независне конкретизације „преводно дело ће пред читаоце стати обавијено мање или више прозирним велом каквог нема у оригиналу [...] „Писац оригинала“, како каже Јиржи Леви, „не ступа у директан контакт с иностраним читаоцима, већ им се обраћа преко посредника. Категорија посредника, међутим, није сасвим једнозначна, тј. не може се свести искључиво на преводиоца“ (арид Буњак 1998: 6). Дакле, преко преводиоца, „кроз његову личност, посредно, њу сачињавају још и неки битни елементи оног што подразумевамо под средином – између осталог, самобитни књижевни процес (традиција и иновација), публика и систем њених мотивација („видокруг очекивања), тј. све оно што предодређује стереотипе књижевне рецепције“ (Буњак 1998: 21).

### **1.2.3.2 Превођење поезије: поетска транспозиција смисла и форме**

За потребе дисертације покушаћемо да се дотакнемо традуктолошких, лингвостилистичких и нормативних питања важних за нашу будућу анализу али и за разумевање превода поетских дела шпанских песника као књижевноуметничких артефаката који сведоче, у сасвим одређеним, „опипљивим“ конкретизацијама, њихово присуство у српској културној средини.

Ингарденово феноменолошко схватање књижевног дела као структуре коју чине различити слојеви подразумева да поједини елементи, у слојевитости и континуитету, граде интегралну и кохерентну целину, као и да се структуралне компоненте дела преплићу, како на плану експресивности језика, тако и на плану уметничког садржаја. Однос звука и значења у структури књижевног дела остварује се другачије него у самом језику, тежећи да успостави што чвршћу везу између ова два елемента, тако да речи постају јединствена искуства у којима се не може јасно разлучити „ознака“ и означено“, звук и значење. Значење се на тај начин не појављује само као појмовни већ и као индикативни смисао а гласовна супстанца не означава само појмове већ и танане функционалне комплексе асоцијација, емотивних призвука, евокативних ефеката и синестезија. У поезији „ознака“ није само у следу гласова који нешто означавају већ у комплетној организацији гласовне супстанце, с одређеним распоредом нагласака, ритмом, језичким фигурама, специфичним емотивним набојем, а оно што је „означено“ није само појмовног карактера, већ и

интуитивног: евоцира сложенија збивања и непосредно утиче на неке елементе наше психе (Лешић 2011: 242–243).

Питање односа значења и форме у поезији заокупљало је већ Аристотела (2015: 58) који је у својој *Поетици* песништво (епопеју) дефинисао као уметност која подражава само говором „невезаним или у метрима и то да метре или меша једне с другима или, као што је досад био случај, да се служи само једном врстом метра.“ Он ту већ долази до закључка да метар није нужни спољашњи облик песништва јер такав облик могу имати и медицинска или природњачка дела, која, иако испевана у стиху, уметнички предмет не приказују „подражавајући“ (*ibid*).

Метар у поезији представља начин интензивнијег стилизовања свакодневног језика и придавања језику обликовне организације вишег реда у коме се стих остварује као контрапункт односа између природног ритма говора и наметнутог метричког ритма. Терминологијом руских формалиста то се наметање сликовито назива „организованим насиљем“ над свакодневним језиком (Лешић 2011: 276). Премда стилизован, језик стиха не мора се битније разликовати од језика прозе. Метар му ипак придаје једно другачије устројство које на себе привлачи пажњу захтевајући да буде схваћено као различит, формално организовани начин говора. Својом артистичком организацијом метар у песми повећава значај речи и идеја, али не као нешто од њих одвојено, не као пуки украс, већ као саставни елемент целокупне структуре књижевног дела (*ibid*). У стиху се саображавају и координирају сви гласовни, интонациони, морфолошки и синтаксички елементи који у себи носе значења као своју дубљу унутарњу природу. Зато метар, као елемент звуковне организације песничког језика и представља део недељиве и целовите структуре која се назива песмом (Лешић 2011: 277–278).

Питање *преводивости* поезије тесно је повезано са поменутом комплексношћу односа садржине и форме у поетском тексту. Полемика о овом питању траје готово колико и превођење поезије, а често се поставља и данас, у оквирима савремених традуктолошких разматрања. Преношење формалних аспеката стиха, попут броја слогова, распореда нагласака, ритма, цезуре или риме, те њихово усклађивање са богатим стилским и језичким средствима којима поезија барата, вековима су онеспокојавали преводиоце а критичаре доводили до закључка о суштинској *непреводивости* поезије. Тако се временом – поред традиционалне

идеје о преводиоцу као „издајнику“ (*Omnis traductor traditor*), који у већој или мањој мери „изневерава“ или „издаје“ оригинал опредељујући се увек само за једно од могућих значења – готово као аксиом усталила Фростова девиза да је „поезија оно што се губи у преводу.“<sup>7</sup>

Џон К. Кетфорд (1963: 98) поред појма *лингвистичке непреводивости* (*linguistic untranslatability*), односно немогућности да се на циљном језику пронађе жељени еквивалент, увео је у теорију ове врсте превођења и појам *културне непреводивости* (*cultural untranslatability*), којим се првенствено означава немогућност да се преведу одређене ситуације и обрасци који не постоје у културно удаљеним или разнородним језицима.

Јуџин Најда (1969: 4) сматра да је свако значење преводиво те да су ограничења у превођењу поезије формалне природе: „све што је могуће рећи на једном језику, могуће је и на неком другом, сем уколико форма не представља суштински елемент поруке.“<sup>8</sup> У студији *Поезија* Бенедето Кроче (1995: 80) изражава сумњу у преводивост поезије онако како је виде његови савременици, јер „немогућност превођења поезије јесте сама стварност поезије у њеном стварању (креацији) и у њеном поновном стварању (ре-креацији)“ (*ibid*). Ипак могу се, према његовом мишљењу, јасно разликовати два начина превођења поезије. У првом случају преводи су пуки инструменти за сазнавање оригиналних дела уз помоћ којих се она анализирају и објашњавају у својим вербалним елементима. Били прозни, или подражавали без напора и извештачености ритмове оригинала, ови преводи пружају само неодређено предосећање дела у којима истрајава истинска поезија. Потпуно друга врста су, по Крочеу, „леснички“ преводи, који полазе од ре-креације, поновног стварања оригиналне поезије, пратећи је другим осећањима која су у ономе ко је прима, ономе који је, због друкчије историјске условљености и другачије

---

<sup>7</sup> Ова чувена парафраза Роберта Фроста јавља се први пут у „Предговору“ његовим *Сабраним песмама* (*Collected Poems*) 1939. године у нешто другачијем облику: „Поезију бих могао да дефинишем на следећи начин: то је оно што се и у прози и у стиху изгуби у преводу.“ (*I could define poetry this way: it is that which is lost out of both prose and verse in translation*). О истој теми говоре вредне студије Петера Робинсона *Poetry & Translation: The Art of the Impossible* (в. Робинсон 2010), Бартон Рафела *The Art of Translating Poetry* (Рафел 2010), Радивоја Константиновића, „О неким проблемима превођења поезије“ (в. Константиновић 2010б: 30-38), Јуџин Најда (1991: 19-32) у књизи „Theories of Translation“. ТТТ: *traduction, terminologie, rédaction*“, а дотиче их се и Антон Берман у књизи *Превођење и слово или Коначиште за далеког* (в. Берман 2004).

<sup>8</sup> „anything that can be said in one language can be said in another, unless the form is an essential element of the message“.

индивидуалне личности, другачије од аутора; управо се у тој новој сентименталној ситуацији, сматра он, рађа то такозвано превођење поезије које је „певање једне старе душе у новој души“. Прва врста превода зато се назива „ружним верним“ а друга „неверним лепим“. Овим преводима Кроче додаје треће, „неподношљиве“ преводе осредњих преводаца – истовремено и „ружне“ и „неверне“ (*ibid*).

Врсте и стратегије превођења поезије предмет су бројних савременијих традуктолошких студија. Теоретичарима попут Холмса (Holmes), Лефевера (Lefevere), Еткинда (Etkind), Поповича (Popović), Рафела (Raffel) итд. заједничко је наглашавање посебности поетског текста, односно, разноврсности елемената који се у таквом тексту појављују (стил, метар, ритам) те начина на који преводац решава сложено питање односа садржине и форме. Еткиндова подела обухвата шест различитих врста поетског превода: *информативни превод*, у прози и без уметничких претензија; *интерпретативни превод*, ослоњен на одређена историјска и естетска начела; *превод-алузију*, који следи одређене естетске критеријуме, али без целовитог естетског програма (нпр. римује се понеки стих), *апроксимативни превод*, у којем постоји тек делимичан естетски програм (нпр. рима без утврђеног метра, ритам без риме итд.); *имитативни превод*, када је и сâм преводац песник који се слободније поиграва текстом; *прерада (ре-креација)*, поетски превод који не излазећи из оквира песниковог поетског света, ре-креира, (поново ствара) у стиху доводећи у склад све елементе оригиналне песничке композиције (Уртадо Албир 2007: 65–66).

Холмс (1988: 25) с друге стране наводи четири могуће стратегије за превод поезије у стиху: *миметичку*, када се задржава оригинална форма; *аналогну*, када се трага за одговарајућим културним еквивалентом; *органску*, преводац поетској грађи даје неки специфичан облик у духу семантичког материјала песме; *девијантну*, када нова форма ни на који начин не проистиче из изворног текста.

Лефевеер поезију види као јединство форме, садржине и естетског утиска, међутим свака од ових категорија вреднује се засебно, у односу на преводиочеву поетичку усмереност и жижу превода. Његових седам стратегија превода поезије стога обухвата како формалне тако и контекстуалне аспекте превода: *фонетски превод*, у циљни језик преносе се звукови језика изворника; *дословни превод*, прати дословно како лексичку, тако и синтаксичку структуру оригинала по принципу „реч за реч“; *метрички превод*, преноси метар изворног језика; *превод из стиха у прозу*,



модификује се смисао, комуникативне вредности и синтакса изворног текста; *римвани превод*, преноси риму оригиналне песме; *превод у белом/слободном стиху*, изнаходи облике који у циљном језику омогућавају жељене семантичке ефекте; *интерпретација* – верзија и имитација: верзија када имитација, преводилац на основу изворника (поново) ствара (своју) песму (Колахи, Емамијан Шираз 2012: 460).

Посебно је занимљиво питање приступа изворнику када песник преводи страног песника.<sup>9</sup> Објашњавајући основни концепт своје поетике – „родну“ или „матерњу“ мелодију, сличне погледе на превод поезије као на поновно стварање износи и Момчило Настасијевић (1991: 41): који каже да се приликом превођења поезије само се „оскрнави светиња живог израза“, јер је бит поезије је управо оно чему се туђе нипошто не повинује, „[а] повинује ли се, ипак, значи и преводилац је песник од чисте расе, и две су се разнородне матерње мелодије чуле о истом предмету (*ibid*).“ Данило Киш пак у есеју *Лов на птицу или о превођењу поезије* заступа идеју да се у превођењу поезије преноси, пре свега „песничка имагинација“. У целини песничког дела, у којој се та имагинација оваплоћује језичким средствима и у којој су закони и стеге које песник сам себи задаје – ритам, метар, хармонија, смисао, версификација – заправо песникова победа над језиком – преводилац, као и песник, тежи да од свих могућности изабере најбољу, тексту изворника најадекватнију варијанту (*apud* Сибиновић 1979: 40).

Све теорије превођења, од античких до најсавременијих, истичу да је превођење увек тумачење, односно да свако преношење у други идиом представља интерпретацију (Грубачић 2007: 59). Осим тумачења, по речима Миодрага Сибиновића (1979: 41) превођење представља и процес под којим се подразумева поновно саздавање, стварање новог оригинала у оквирима једне друге, најчешће другачије књижевно-језичке културе. Као несумњиво, стваралачки (креативан) чин, у целини гледано, оно оставља могућност за различита конкретна преводилачка решења.

---

<sup>9</sup> У есеју *Песник као преводилац* Милован Данојлић (1981: 246) износи мишљење да су преводиоци од вајкада свесни нужности „изневеравања“ изворника те да стога и нису покушавали да преведу све, већ су преносили највише што је било могуће пренети. Појавом различитих теорија превођења теорија је потиснула праксу а преводиоцу је постављена нова норма: ускраћено му је право на особити стваралачки допринос, стваралачко изневеравање и погрешке. По тој норми превод треба да буде савесно и бестрасно обављен посао, у границама могућности што вернији изворнику.

Код интерпретације различитих слојева текста као и код анализе дискурса важна је разноврсност фокуса, не само у погледу функција, већ и у погледу нивоа. Ово подразумева да се на свим нивоима анализирају формални аспекти текста, његова структура и организација, дакле, фонолошки, граматички, лексички, као и виши нивои текстуалне организације, те структуре аргументације и жанра, јер се полази од идеје да било који ниво организације може бити од пресудне важности (Ферклаф 1995: 7).

У књизи *Општа начела превођења* Борис Хлебец (2009: 19–21) објашњава да поред познавања оба кода (изворни језик и језик на који преводи преводац, у нашем случају преводац поезије прим. Ж. Д) да би дело у потпуности схватио и доследно интерпретирао, мора располагати и компетенцијом за текстуалну анализу оригинала, књижевном компетенцијом за интерпретацијом уметничких текстова, као и познавањем ванјезичке ситуације која постоји у оригиналном тексту (*ibid*). Контекст, од чијег познавања зависи како ће се интерпретирати функције и интенције текста, може бити језички и ванјезички, а преводац, поред знања о другим текстовима (интертекстуалност) мора познавати и цивилизацију, односно етнографију заједнице језика са кога преводи. Хлебец каже да ће у поређењу са прозним поетски превод пренети више интенција изворника, биће принципијелнији и пружаће снажнији уметнички утисак, под условом да значајне песничке слике нису жртвоване некој другој референцијалној, поетској или експресивној функцији (*ibid*). Ако је песма значајна због богатства функција које се у њој преплићу, онда се утисак о њеној величини може пренети у преводу само преношењем више функција, што је *принципијелан* став, али се остваривањем тог идеала истовремено постиже *прагматички* ефекат који превазилази пуко обавештење о томе како изгледа изворник. Уколико поетски текст има више функција од којих се не могу све пренети због разлика у системима изворног и циљног кода, функције треба хијерархијски устројити. Тек када су очуване оне доминантније, могу се преносити и мање значајне функције. Преводац нема право да мења поетске слике – упозорава Мила Стојнић – чак и како би остварио поетски ритам, а још и мање како би постигао риму или било коју другу формалнопетичку категорију (*арид* Хлебец 2009: 87, 92).

Превођење поезије са преношењем звучних ефеката које намеће метар као специфична организација стиха, у практичном погледу пред преводиоца поставља

далеко веће захтеве него превођење прозе. Радивоје Константиновић (2010: 5) наглашава да се „већ постојећим тешкоћама у преношењу смисла и стилских вредности које проистичу из разлика језика изворника и језика превода придружују и тешкоће репродуковања форме, које је од изузетног значаја у песничком делу. Више но другде у песми се очитује неразлучиво дијалектичко јединство форме и садржине.“ На другом месту Константиновић (2010: 5) још и децидније заступа став о суштинској важности форме, без које песничко дело у преводу губи смисао: „Критеријум вредности у превођењу поезије знатно се разликује од онога који се примењује приликом превођења прозе. Та разлика проистиче из природе ова два начина изражавања: поезија је превасходно интуитивна, проза дискурзивна. Лапидарност песничког израза, збијеност песничке форме, не пружају преводиоцу поезије могућност за много маневрисања. Више но другде у превођењу поезије дилема – форма или садржина? – лажна је. У поезији (треба ли то доказати?) нема садржине без форме. Преводиочев прворазредни задатак најчешће је, дакле, да адекватно пренесе форму изворника. „више но другде у превођењу поезије дилема – форма или садржина – лажна је. У поезији (треба ли то доказивати?) нема садржине без форме. Преводиочев прворазредни задатак најчешће је, дакле, да адекватно пренесе форму изворника.“<sup>10</sup>

Будући да ћемо се у тези бавити анализом и оценама превода, њиховом језичко-стилском и метричком еквивалентношћу, осврнућемо се на најважније теоријске и нормативне окоснице тог поступка. Драгутин Мирковић (1980: 211)<sup>11</sup>, у

---

<sup>10</sup> Питањем ритма, метра и риме у поетској преради песника-преводиоца бавила се детаљније Ана Фочи у раду „The Issue of Rhythm, Metre, Rhyme in Poet-Translators“ (в. Фочи 2011).

<sup>11</sup> Мирковић (1980: 212) објашњава да су превод као процес и превод као својеврсни текст – централне тачке теорије уметничког превођења. Прва подразумева упознавање изворника, с избором и разрадом преводиочевог методског поступка, односно метода приступа изворнику, друга пак с опредељивањем за кључна места анализе текста и с избором најпогоднијег пута ка откривању законитости организације тог својеврсног уметничкоестетског артефакта: „Другим речима, у утврђивању свих поменутих чињеница потребно је прећи сложен пут анализе свих аспеката књижевног процеса и открити сву сложеност организма. То је пут понирања у често веома сложен сплет односа делова једне хомогене целине, пут откривања тајни књижевноуметничког дела, које затим спретно и зналачки, са што мање померања о повреда треба пренети на други терен, у други језик Ово преношење, односно његов завршни чин и резултат разнолико су затим просуђивани и вредновани. На почетку као искључиво статички објекти, супротстављени један другом у облику оригинала и превод, методом филолошке анализе грешака и мана. Тако се дошло до закључка да при извођењу типологије појединих операција треба ићи јединствено и поступно, тј. најпре и увек узимати у обзир по један аспект (нпр. језички део организацију итд.). Тек након добијања свих података могуће је приступити обликовању комплетног модела превода, утврђујући при том, обавезно, и функцију свих појединих

студији *Семантичка вредност структуралних померања у преводу на макро и микростилистичком плану* полази од „у науци о књижевности потврђене истине“ да, ако је књижевно дело „вазда живи и променљиви семиолошки артефакт, који се не завршава актом свршеног чина него се тек тада уводи у сложен однос комуникације познате триаде аутор–дело–читалац, није могуће ни превод другачије схватити него као, с једне стране, процес, а с друге – као текст.“ Тај процес почиње упознавањем преводиоца с изворником односно његовим потпуним сазнавањем, при чему се аналитичким методом тумаче „сви основни делови тог књижевноуметничког артефакта“, дакле, сагледавањем његове комплетне „анатомије“. Како је превод „својеврсни комплетни и комплексни текст, којим се нешто на посебан начин саопштава“, закључује Мирковић (1980: 211), „несумњива је обавеза теорије да објасни његову суштину, начин организације, карактер и законитости његова односа и живота.“ (Мирковић 1980: 211).

Ако лингвистика гледа на превод гледа као на конфронтацију језичких система, са гледишта семантике објашњава Фавереј-Зечковић (1981: 5) у студији *Лингвистичке и литерарне норме у процесу превођења*, превод је резултат поновног кодирања значења: „[о]во јединство форме и садржаја, које је сваком умјетничком дјелу својствено, а у поезији можда нешто више изражено, може понекад представљати нерјешив проблем при превођењу. Однос између пријевода и изворног текста би требало схватити као реконструкцију свих значајки које су релевантне за изворни текст. Контроверзна мишљења о принципу у превођењу само потврђују чињеницу да то није увијек могуће (Фавереј-Зечковић 1981: 5).<sup>12</sup>

Уколико се дело жели да сагледа као хомогена структура „у којој су функционално сједињени елементи разнородне природе“ сматра Мирковић (1980) „онда морамо прихватити и основне принципе широког, свеобухватног, структурно-типолошког поимања стила дела у коме је типолошки лако издвојити поједине нивое структуре текста према ономе што изражавају и значе основни репрезентативни елементи текста – језик, односно језичка средства и тема.“ На нивоу анализе

---

нивоа и елемената те целине. Тек овако добијени резултати могу послужити за образовање тзв. „граматике текста превода““ (Мирковић 1980: 212).

<sup>12</sup> На ову тему писали су опширније Љубомир Михаиловић у раду „Улога лингвистичких модела у теорији превођења“ (в. Михаиловић 1981) и Мила Стојнић. „Теорија или методологија превођења?“ (Стојнић 1981: 45–64).

најважнија је подела на макростилистичку (стилистику теме, композиције) и микростилистичку – где се прате односи у нижим нивоима, претежно језичким – од гласа, преко речи, синтагма до реченице, и реченичних блокова. Извршити класификацију одређених промена до којих се долази у преводу, потребно је, пре свега, утврдити на које се елементе оне односе, што је могуће учинити уз помоћ стилистике: „[с] обзиром на чињеницу да се основни метод у превођењу заснива, пре свега, на узајамном односу употребних средстава двају конкретних језичких система, којима при том ни структуре, ни број, ни семантичка вредност елемената нису исти, нужно је применити принцип функционалне еквивалентности“ (Мирковић 1980: 211).

Потрага за том врстом еквиваленције међутим захтева озбиљно упоређивање језичких система. Мила Стојнић у књизи *О превођењу књижевног теста* (1980) објашњава да се „[п]од аналитичким читањем подразумева [...] контрастивна анализа два језичка система који ће у преводилачком чину ступити у контакт. При тој анализи, на језичком материјалу из којег је текст сачињен издвајају се у системима дата два језика разлике које су се у делу испољиле на нивоу лексике, идиоматике, а за које нема потпуног еквивалента у језику на који се преводи, или су у њему друкчије моделиране. Том приликом ексцерпира се и сав ванјезички и ванлитерарни, културолошки и други материјал који је народу носиоцу превода стран или сасвим непознат. На тај начин добије се најопштији попис проблема које ће преводац имати да реши при превођењу датог дела или уопште било ког писменог текста.“ (априд Фавереј-Зечковић 1981: 7).

О еквивалентности о којој говоре Мирковић и Стојнић пак, може се говорити на плану теме и на плану језика, јер уколико би се се у примени овог принципа прихватио „стилистички аспект семантичке и структурне организације уметничког текста, према томе и превода, онда би еквивалентност требало тражити управо на нивоу структуре израза текста, односно на нивоу стила. Мислимо да управо на овом нивоу може један уметнички текст као што је књижевноуметничко дело да пређе из једног језичког система у други као јединствени и хомогени облик и да при том не изгуби много од своје уметничкоестетске моћи. Према томе, еквивалентност стила, односно стилских категорија израза, може се изразити на два нивоа: на макро и микростилистичком плану текста“ (Мирковић 1980: 215).

Контрастивна анализа корисна је нарочито онда када потврђује да су одређене структуре могуће у оба језика. Преношење лингвистичког материјала из изворног текста у текст превода могуће ипак само онда кад су преводиоцу познате текстуалне норме оба језика јер се и процес превођења књижевног дела углавном одвија на два плана, линеарном и структурном, односно „текстуална норма укључује како лингвистичку тако и књижевну норму (поетика извјесног жанра, правца, појединог ствараоца и сл.)“ (Фавереј-Зечковић 1981: 8)

Уместо закључка, навешћемо извод из есеја *О превођењу поезије* у коме универзитетски проф. Радивоје Константиновић (2010а: 9–10), подједнако познат критичар и преводилац поезије, сажето сагледава позиције компетентног оцењивача,<sup>13</sup> критичара наспрам аутора превода, уметника, објашњавајући вредност тог посла за одбрану страног писца и домаћег читалаштва, а највише самога изворног дела:

Слабим преводиоцима можда и не би требало посвећивати већу пажњу него слабим оригиналним делима да није у питању лажно представљање изворника. Слаб писац говори само у своје име, лош преводилац позајмљује свој глас и великим песницима. Зато критика превода има важан задатак да упозори читаоца колико је текст који му се нуди верна слика оригинала. Критичар превода једини је бранилац незаштићеног аутора изворника, но зло и наопако ако он себе почне сматрати тужиоцем преводиоца! У тешком и незахвалном послу критичара превода поезије, потребно је много знања и много разумевања за преводиоачеве тешкоће. Тај посао се не може обављати без љубави. Они који песнички превод, транспозицију, непрестано пореде са својим дословним преводом, злурадо истичући одступања, очевидно да ништа не знају о том послу и боље би било да се тиме не баве. Њима је непозната елементарна истина да је најгори превод по правилу онај који ако се поново преведе на језик изворника, највише личи на првобитни текст. Против таквих критичара пише Исидора Секулић и својим примером показује како треба анализирати песничке преводе. Њене критике превода међу најбољима су не само у нашој већ, колико нам је познато, и у европској критици. Исидора у њима показује праву меру између акрибичности и благонаклоности узимајући у обзир шта је остварљиво у области превођења а шта је готово немогуће постићи (Константиновић 2010а: 9–10).

---

<sup>13</sup> Занимљива гледишта о овој теми износи Никола Бертолино, у раду „О критици превода поетских дела“ (в. Бертолино 1981: 160–176).

## 1.3 Могућности метричке еквиваленције шпанског и српског стиха

### 1.3.1 Општи принципи шпанске и српске версификације

Превођење као откривање системских односа који у извесној мери омогућавају успостављање текстуалних еквивалентности јесте задатак дескриптивног карактера, који се решава помоћу контрастивне анализе парова језика, при чему се проучавају како формални коресподенти, на нивоу језичких система, тако и преводни елементи, на плану комуникацијских ситуација. У теоријском смислу подударност елемената треба схватити еластичније, уз прихватање чињенице да нема апсолутних еквивалената између различитих језика, као уосталом ни апсолутних синонима унутар једног истог језика, те тежити проналажењу онога што Јуџин Најда назива најближим природним еквивалентима (Бугарски 1981: 18).

Иако шпански и српски језик припадају истој индоевропској етнолингвистичкој породици, њихове фонетске, морфолошке и синтаксичке посебности, као и специфичне путање историјског развоја, условиле су и разлике у одређеним метричким принципима које треба имати у виду приликом разматрања могућности превођења шпанског везаног стиха на српски језик, односно – при утврђивању еквивалентности облика у *препеву* са једног језика на други.

Како би се могло објективније говорити о могућностима *еквиметрије* односно формалне, метричке еквиваленције, у преводима поезије са шпанског на српски језик, важно је сагледати сличности и разлике у устројству шпанске и српске версификације, проистекле пре свега из оних чинилаца који се налазе у самој структури везаног, метричког стиха: метра и његовог конкретног испољавања у различитим облицима ритма, синтаксичко-интонационе структуре, строфе, еуфоније и сл. Треба притом узети у обзир и метричко-ритмичку организацију стиха ових версификација, на коју као важан фактор утичу елементи прозодије језика. На основу језичких сигнала у основи ритма (квантитет, слога, акцента, цезуре, акценатских целина, граница речи, синтаксичко-интонационалне структуре стиха, риме, итд.) карактеристичних за одређени идиом, може се говорити о различитим системима организовања стиха – о класичној, квантитативној метрици, или, с друге стране – о

силабичкој, тонској, или силабичко-тонској версификацији већине савремених европских језика, у које спадају и савремени шпански и српски језик.<sup>14</sup> Послужићемо се упоредном анализом различитих феномена српске и шпанске метрике, резимирајући најзначајније ставове најрелевантнијих старијих и савремених српских и шпанских метричара (Ружић, Тарановски, Матић, Ђурчин, Кошутећ, Килис, Томас Наваро, Домингес Капарос, Балбин итд), како бисмо могли да стекнемо слику о општим принципима двеју версификација, потом о њиховим сличностима и разликама, и на послетку, што нам је и циљ, о могућностима метричке еквиваленције шпанског и српског стиха.

Темом метричке еквиваленције шпанских песничких облика у нашој књижевној науци први се бавио Владета Р. Кошутећ у студији „Шпанска метрика и њене могућности у нас“ из 1970. године.<sup>15</sup> Своје виђење порекла и развоја шпанске версификације Кошутећ (1970: 250) износи у уводним напоменама, посебно наглашавајући арапски и јеврејски утицај као „најоснованији и најпресуднији“, под којим од XII века „почиње кастиљанска лирика а тиме и неговање устаљених облика који се развијају или прелазе у друге врсте.“ Ова студија представља први покушај да се шпански песнички облици<sup>16</sup> поброје, дефинишу и примером покажу, те да се за њих понуде одговарајућа, еквивалентна решења у виду Кошутећевих препева.

Иако веома важан за разумевање и пријем шпанске поезије на нашим просторима, и то нарочито за њене формалне аспекте, овај Кошутећев рад остао је недоречен. Изостало је озбиљније промишљање и компаративно изучавање релевантних елемената двају метричких система те покушај да се одговори на питање зашто је баш српски језик, како сам аутор наглашава (*ibid*) „достојан и подесан посредник да одговарајуће и складно пренесе у највећој мери скоро све изворне облике, иако су у питању језици романски и словенски, синтактички и метрички тако мало сродни“. Пре самог излагања о шпанским метричким облицима

---

<sup>14</sup> О развоју метричких система романских језика видети обимни трактат о ритмици, прозодији, метрици и версификацији Агустина Гарсија Калва (2006: 1434–1481).

<sup>15</sup> На српскохрватском говорном подручју темама шпанске метрике још су се бавили – или се бар извесних аспеката дотицали, како ћемо показати у наставку рада – Никола Милићевић, Љиљана Павловић-Самуровић, Душко Вртунски, Коља Мићевић, Бранислав Прелевић, Жељко Донић.

<sup>16</sup> Кошутећ се није бавио устаљеним и италијанским формама. Његов преглед обухвата углавном традиционалне кастиљанске песничке форме: *сехел*, *харћа*, *сегидиља*, *јуначки спев*, *копла*, *романса*, *мала романса*, *редондиља*, *кантиља*, *секстиља*, *косанте*, *виљансико*, *сераниља*, *копла с преломљеном стопом*, *лира*, *силва*, *летриља*, *сонет*.



Кошутећ кратко напомиње да се „за разлику од наше тонске метрике, у кастиљанској силабичној метрици све одређује бројем слогова“ (*ibid*), те потцртава неке карактеристике силабизације шпанског језика: да дифтонзи и трифтонзи чине један слог, да су елизије „природне“, као и да је некада дозвољено, нарочито у старијим песмама изостављање предлога и члана при изговарању, „да би се добио мањи број слогова“ (*ibid*). Међутим, које то особине српског језика српски стих „подесно“ самеравају шпанском, какав је однос ових језика и њихових песничких традиција према страним метричким облицима, у чему се огледају сличности и разлике између српске и шпанске метрике на пољу ритма, нека су од бројних питања на која ћемо, полазећи од Кошутећевих вредних запажања, покушати да одговоримо и у овом раду.<sup>17</sup>

### 1.3.2 Системи организације шпанског и српског стиха

Опште је прихваћено мишљење да силабичка версификација романских поезија, међу којима и шпанска, порекло води из латинске версификације, при чијој је трансформацији нарочито важну улогу одиграло губљење опозиције између дугих и кратких слогова у вернакуларним дијалектима. Из ове промене јавила се потреба за изосилабизмом као и за маркирањем краја стиха путем асонанце, риме и цезуре. Средњовековна латинска версификација црквених химни је опонашајући класичну метрику извршила знатан утицај на еволуцију поезије на народним романским језицима. Низ примера оповргава традиционално становиште да је силабичка версификација предодређена искључиво за језике у којима акценат нема фонолошку функцију: пољски, чешки и словачки језик са нефонолошким, везаним акцентом, познају специфичну силабичко-тонску версификацију; руски језик, кога одликује фонолошки акценат је у XVII и XVIII веку прошао кроз силабичку фазу; о италијанском стиху се по традицији говори као о силабичком иако је акценат тог језика фонолошки и сл. Познати су такође међусобни утицаји различитих система. Под утицајем романске версификације јавио се у немачкој и енглеској поезији у средњем веку упоредо са тонским и силабички стих; на српскохрватски стих су снажно утицали обрасци руске и немачке тонске версификације, итд. (Ружић 2008: 173)

---

<sup>17</sup> Кошутећев преглед заснован је на његовом богатом искуству превођења шпанске поезије из антологије *Шпанска лирика: два златна века* из 1963.

У језицима у којима као основа за организацију стиха не могу да послуже ни квантитет ни акценат, стих се организује уз помоћ равномерног протицања истог броја слогова, затим цезуре у дужим стиховима, сталних тј. метричких акцената на крају стиха (и на цезури), као и риме. У том се смислу о версификацији може говорити као о силабичкој, са стихом без стопне размерености, где је метар „димензија стиха мереног бројем слогова који га чине“ (Морје *arud* Ружић 2008: 119).

Покушавајући да сагледа све манифестације стиха кроз историју шпанске поезије, Домингес Капарос (2014: 23) преиспитује преовлађујуће виђење о шпанској метрици као искључиво силабичкој. Он је заступник идеје да су у шпанској поезији присутни различити системи версификације. тј. да преовлађивање силабичке версификације не искључује присуство других великих система и њихових принципа (квантитативни, силаботонски, тонски, аметрички итд). Капарос предлаже да функција коју број слогова има у шпанском стиху буде првенствено критеријум за поделу те версификације на *правилну* и *неправилну* (*ibid*). Правилна би била версификација код које је број слогова у различитим стиховима једне песме једнак или пропорционалан (као у случају дужих стихова с одговарајућим преломљеним стопама). Према улози акцента, она се даље дели на силабичку или силабичко-тонску. У стиховима краћим од средње фонетске групе у шпанском језику (осам слогова) најчешће се не разликују чврсти метрички модели симетричне дистрибуције акцената. Ритам се у том случају заснива на сталном акценту на пенултими, док се остали акценти дистрибуирају слободно. Елементи силаботонске метрике, по Капаросовом мишљењу, појављују се у стиховима који прелазе осам слогова, тј. стиховима *de arte mayor* (до једанаест слогова), те сложеним стиховима (*versos compuestos*) који се распадају успостављајући правилну употребу акцента на полустиховима; и напоследку, када се композиција стиха свесно потчињава одређеним задатим схемама распореда „унутрашњих“ акцента (Капарос 2014: 23–24).

Када је реч о српској (и хрватској) версификацији, она се данас углавном посматра као силабичко-тонска, иако је било различитих тумачења српског стиха као доминантно силабичког или тонског. Тонску природу српског стиха наглашавали су још Вук, Лука Милованов, Јован Суботић, Трнски, Вебер-Ткалчевић и други. Насупрот њима, на силабичким позицијама стајао је Маретић који је умањивао важност улоге

акцента у српском стиху, затим Светозар Матић, писац обимне расправе „Принципи уметничке версификације српске“ као и Андре Вајан, по чијем су мишљењу у народном јуначком десетерцу пресудни број слогова и цезура, док је остало ствар дикције (Тарановски 2010: 134-135).

Жарко Ружић (2008: 174–175) сматра да је сврставање српскохрватског стиха у чист силабички стих анахроно, иако се у новије време обнавља теорија о силабичкој природи десетерца и симетричног осмерца усмене поезије. У српскохрватској версификацији самерљивост стиха постиже се на основу правилног, равнотонског, смењивања иктуса и међуиктусних интервала (ненаглашених слогова), док се иктуси по правилу остварују акцентима. Иктуси и ненаглашени слогови граде силабичко-тонске стопе (трохеј, јамб, дактил, амфибрах и анапест), које се, међутим, морају узети као услован појам. Кирил Тарановски (2010: 136) српски стих такође види као силабичко-тонски, истичући, попут Антонија Килиса у Шпанији, да није реч о „стопном“ стиху те да свака анализа по двосложним и тросложним стопама представља произвољно рашчлањивање на јединице које у њему објективно не постоје. Тарановски наглашава да ниједан силабично-тонски стих није састављен од стопа већ од низа међусобно повезаних акценатских целина. Границе међу речима у таквом се стиху појављују као значајан ритмички фактор јер од њиховог распореда зависи и природа самог ритма.

### **1.3.3 Прозодија и ритам шпанског и српског стиха**

Како сличности у функционисању слога, који се налази у самој основи прозодије и ритма језика, представљају темељ за еквиваленцију метричких облика шпанског и српског језика, односно њихових стихованих метара, навешћемо неке од њихових најважнијих карактеристика, с освртом на најзначајније подударности и разлике у силабизацији: док је у шпанском језику носилац слога искључиво самогласник (а, е, и, о, у), у форми једногласника, двогласника или трогласника, у српском језику носиоци слога, поред вокала, могу бити још и сонанти [л], [р], [н]; у српском и шпанском језику слични су односи слоговног приступа, језгра (риме) и одступа, што се најлакше уочава управо на примеру поделе на слокове која је, са мањим разликама, одвија по истоветним принципима. Неподударност фонетског и

метричког слога много је већа у шпанском језику где су елизије (у шп. метрици *sinalefa*) између вокала обавезне, или како би рекао Кошутић (1970: 250) „природне“, односно изостају у занемарљивом броју случајева (*hiato*). У српском се елизије јављају на нивоу песничког стилског избора и нужности, зарад самеравања дужине стиха.

Једно од најважнијих обележја шпанског силабичког стиха јесте управо стални, метрички акценат на пенултими, а код дужих, сложених стихова (*versos compuestos*), на пенултими полустиха. Без обзира на позицију последњег наглашеног самогласника, наглашени слог је увек претпоследњи, те се стога се у бројању шпанских метричких слогова у случају окситоно наглашене римоване речи на крају стиха, мушке клаузуле (*verso oxítono*) један слог „додаје“, док се код дактилске клаузуле (*verso proparoxítono*), један слог „одузима“. Поменути метрички акценат, који је сталан и понавља се на истој позицији у свим стиховима једне строфе, назива се још и *строфички акценат* (*acento estrófico*) и у суштини представља основу ритма шпанског стиха заснованог на интензитету (*ritmo de intensidad*) (Килис 2011: 33).<sup>18</sup>

Традиционално се од Андреса Беља (Andrés Bello) међу шпанским метричарима терминологијом квантитативне метрике говорило о пет типова ритма шпанског стиха: трохеју, јамбу, дактилу, анфибраху и анапесту, где је опозиција између дугог и кратког вокала класичне метрике посматрана кроз опозицију наглашеног и ненаглашеног слога. Међу традиционалним тумачењима треба поменути Томаса Навара Томаса (Tomás Navarro Tomás), који је своју теорију стиха утемељио на принципима класичне метрике, са нарочитим нагласком на односу поезије и музике. У погледу ритма Наваро Томас (1983: 21–44) шпанске стихове своди на трохејске и дактилске (и тзв. „мешане“), одричући шпанској версификацији могућност постојања јамба у, тј. објашњавајући га помоћу појма анакрузе. Наварове идеје данас су углавном превазиђене а савремена наука о стиху појам античке стопе у силабичкој версификацији углавном одбацује као непотребан и варљив. Антонио

---

<sup>18</sup> Рафаел Балбин (1975: 129–137) и Антонио Килис (2001: 33–34) се у метричкој анализи ритма шпанског стиха користе бинарним системом. Двостопни ритмови шпанског стиха означавају се као трохејски (*trocáico*), ако је метрички акценат строфе на непарној позицији у стиху, и јампски (*yámbico*), уколико је реч о парном слогу. Остали акценти у стиху су остварени (шп. *rítmicos*) кад коинцидирају са ритмом строфе, или померени/вансхемни (шп. *extrarrítmicos*), када одступају од непарног – трохејског или парног – јампског распореда нагласака.

Килис (2001: 34) сматра да се поменута традиционална подела на метричке стопе темељи на изолованом стиху а не на функцији коју он има у строфи, те да такво представљање шпанског стиха у потпуности кривотвори структуру шпанског језика.

Као и шпански, народни и уметнички српскохрватски стих имају строгу силабичку структуру због чека традиционална метрика поједине метричке форме класификује по броју слогова, као *шестерце*, *осмерце*, *десетерце*, *једанаестерце*, *дванаестерце* итд. Када је реч о распореду акцената он по правилу није тако строг као силабичка структура али се могу јасно уочити тенденције по којима акценти падају на одређене слокове стиха (иктус) док друге избегавају (слабо време). Огромна већина метричких форми народног српскохрватског песништва – јуначки десетерац, симетрични осмерац, трочлани дванаестерац и др. – показује изразиту трохејску тенденцију у распореду акцената. Уметнички везани стих је у највећој мери сачувао силабичку и акценатску структуру народног стиха, односно трохејски распоред, премда се од друге половине XIX века по угледу на немачки, енглески и руски стих развија и јамб, кога у народној поезији такорећи ни нема. (Тарановски 2010а: 39–43).

Изражена трохејска тенденција народног стиха водила је неке наше метричаре, сличном логиком као и Томаса Навара у Шпанији, закључку да је трохеј (једини) природни ритам српског стиха, а да је јамб вештачка творевина настала уз помоћ анакрузе. Тако је Милан Ђурчин (2010: 47–48) изричит у оцени да правих јампских стихова „на нашем језику и у нашем песништву не може бити, осим изузетно или ако се намерно и насилно граде.“

#### 1.3.4 Сличност ритмичких речника шпанске и српске поезије

Најчешћи положај шпанског акцента у речи је на пенултими (*palabras paroxítonas*), што је по Антонију Килису (2001: 27) случај са чак 79, 50% речи шпанског говорног језика. Значајан постотак двосложница с нагласком на првом слогу ( *x o* ), као и у српском говорном језику, чини релативну већину међу акценатским целинама. Ово је нарочито важно у погледу риме, због чега преовлађује женска клаузула. Кирил Тарановски слаже се с оценом проф. Радована Кошутића (*apud* Тарановски 2010: 141) да је наш најобичнији метар зато трохеј: „то је и природно. Толике двосложне речи с

акцентом на првом (на другом, као што знамо, га не може ни бити) готови су трохеји“. Ту релативну већину „готових трохеја од 28,2% прозног речника, српски стих претвориће у апсолутну, на пример у осмерцу 67,7%, или у јуначком десетерцу 50,1. „Стих, дакле, знатно стилизује „природан ритам српског језика“, бирајући из њега акценатске целине с парним бројем слогова: у прози њихов проценат (без шестосложних речи) износи 50,5%, у десетерцу – 81,2%, а у осмерцу – свих 93,9%“ (Тарановски 2010: 145–147).

### 1.3.5 Рима

Сличности у функционисању и употреби риме у шпанској и српској метрици вишеструке су и почивају управо на предоченим подударностима шпанске и српске фонетике. Рима се у оба језика јавља још у народним пословицама и изрекама где се римоване или асоноване речи смисаоно и мелодично-звучно истичу („*Quien a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija*“ „Ко рано рани, две среће граби“).

Према степену хомофоније у шпанској метрици се о рими говори као асонантској или делимичној (*rima asonante/parcial*) и потпуној или консонантској (*rima total/consonante*) док се у нашој версификацији за ове две врсте слика користе термини *неправа* (неправилна) и *права* (правилна) рима. Хосе Домингес Капарос (2004: 313) наглашава да је асонанца у шпанској поезији у континуираној употреби од најстаријих времена до данас, за разлику од других романских књижевности, где је коришћена углавном током првих столећа средњег века. Парцијално понављање фонема иза наглашеног слога, по правилу вокала, ову врсту риме учинило је у шпанској књижевности нарочито прикладном за дуге низове стихова, где права рима може бити монотона или изискивати далеко веће версификаторско умеће. Асонанца уз то слабије маркира крај стиха, остављајући песнику више слободе при изражавању нијанси различитих душевних стања и лирских осећања.

Шпанску усмену поезију од најстаријих писаних трагова одликује тежња ка једноставнијим, хетерофоничним римама, односно асоновању вокала. Стих усмене српске поезије, с друге стране, иако се по правилу не римује, такође показује тенденције, нарочито у лирици, ка римовању и простијим облицима риме (сазвучја граматичких облика, асонанца). Примере риме налазимо спорадично и у епској

поезији, попут стихова из песме „Почетак буне против дахија“ у којима се комбинују различите врсте сликова и асонанца:

Турци мисле, да је раја шала,  
Ал' је раја градовима глава;  
Уста раја к'о из земље трава.  
У градове саћераше Турке;  
Трчи Ђорђе од града до града,  
И грађане свагђе довикује:  
"Чујете ли, ви Турци грађани!  
"На градов'ма отварајте врата [...]"<sup>19</sup>

У српскохрватској версификацији права рима подразумева подударане места акцента као и свих гласова после њега (ређе и потпуну истоветност акцената, када се говори о чистој рими), док се одступање од тог правила доживљава као неправна рима или асонанца. Према речима Жарка Ружића (2001: 703) у нашој писаној поезији рима се јавља „у разноврсним облицима“, чему доприносе „разлике у акценатском квантитету и квалитету (интонацији), као и феномен неакцентованих дужина“. Сличност ритмичких речника шпанског и српског језика такође представља предност у погледу опонашања или потпуног преношења нивоа звучности, пошто оставља места за изналажење великог броја правих, те нарочито неправих, асонантских рима. Владета Р. Кошутић (1970: 249) у горенаведеном раду зато наглашава да „што се тиче преношења асонанси – којима је испеван највећи део шпанске лирике – можемо рећи да смо у бољем положају у од многих великих европских језика у којима је асонанса од два самогласника а немогућна (енглески), или који то могу само делимично (француски, немачки). Ми као и Шпанци углавном, изговарамо сваки самогласник посебно (и онако како се пише), па нам је отворена могућност за низање десетине, чак стотине асонантских сликова, често истих самогласника као у изворнику.“<sup>20</sup> Сагласни смо са професором Кошутићем у оцени да ова срећна подударност за наш језик представља предност на пољу превођења хиспанске поезије, пошто обиље асонанце спада у најспецифичнија обележја шпанске версификације.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Народна библиотека Србије. <https://www.nb.rs/collections/index.php?id=1913>.

<sup>20</sup> Кошутићеви препевы шпанске поезије, а довољно је поменути и само препев поезије из *Целокупних дела Федерика Гарсија Лорке*, пружају увид у његово веома вешто владање асонанцама.

<sup>21</sup> Занимљиво мишљење о могућностима риме у превођењу поезије на српски језик у раду *О превођењу поезије и други огледи* износи преводилац и универзитетски професор Радивоје Константиновић (2010а: 6–7): „Французи (Италијани Шпанци, Португалци и други на западу, у већој или мањој мери) имају већ више од осам векова веома развијену, непрекинуту песничку традицију. Већ у средњем веку,

У шпанској, као и у српској поезији, доминира женска клаузула (*rima paroxítona*), пошто у лексику акцентовану на претпоследњем слогу, како смо видели, спада готово 80% свих речи шпанског говорног језика. Значајно је више мушких рима (*rima oxítona*) у шпанској поезији него у нашој, јер је у шпанском језику много више речи с акцентом на последњем слогу, према Антонију Килису (2001: 27) око 17%. Будући да у нашем језику по правилу, на последњем месту, сем у дијалектима, акцента не може бити, мушка клаузула постиже се употребом једносложних речи, ређе акценатских целина и вишесложних речи које се завршавају затвореним слогом и јаком дужином на њему (*бесмртник – лик*). Ова разлика преводиоцу поезије са шпанског на српски језик отежава препевавање дужих поетских композиција чији се стихови на шпанском завршавају мушком клаузула, јер је простор за изналажење таквих сликова правилима прозодије нашег језика значајно сужен. Обрнут случај представља дактилска клаузула, која у шпанској поезији представља реткост будући да једва 2,76% речи носи пропарокситони, дактилски акценат, па је утом и рима захтевнија, док је у српском језику она много чешћа, за шта као добар пример може да послужи превод *Песме о Сиду*, Љубомира Ристановића (1991), готово у потпуности испеван том клаузулом којом наш језик обилује.

### 1.3.6 Цезура

И шпански и српски стих познају цезуру. Док је, међутим, у шпанској силабичкој версификацији цезура везана за дуги стих (*verso compuesto*), који прелази једанаест слогова, у српскохрватском стиху усек се по правилу јавља у свим метрима дужим од шест слогова. Све „[н]аше народне метричке форме дуже од шест слогова по правилу се распадају на мање силабичке сегменте – полустихове или чланке с

---

када је готово читава (и наративна) књижевност била у стиху, исцрпљене су скоро све риме. „Велики реторичари“ на прелому XV и XVI столећа довели су слик до савршенства бравурозно римујући читаве стихове. Парнасовци и симболисти у другој половини XIX века истражили су све могућности везаног стиха исцрпли су све риме. Речник сликова, у коме су забележене могуће риме француског језика, својом импозантношћу костурнице улива поштовање и у исти мах обесхрабрује француског песника и преводиоца: он нема много изгледа да у везаном стиху изрази нешто ново. Друкчија је ситуација нашег песника и преводиоца. У нас је веза са старом књижевношћу прекинута, а нова поезија једва да има нешто више од век и по трајања. Срећа или несрећа? Тек наша језичка подлога није испошћена. Напротив, плодна је и захвална за песничка истраживања. У нашем језику има још неиспитаних сазвучја, неоткривених ритмова и сликова. Наши преводиоци поезије, као и наши песници, имају своју прилику. Релативно сиромаштво традиције пружа им велике могућности за откривање.“



константним бројем слогова. Другим речима, оне имају унутрашње усеке или цезуре на одређеним местима у стиху. Тако на пример, тзв. симетрични осмерац има цезуру испред петог слога, који га дели на два полустиха (4+4); епски или јуначки десетерац такође испред петог (4+6), женски или лирски десетерац – испред шестог (5+5), симетрични десетерац – испред седмог слога (6+6), трочлани дванаестерац има две цезуре, испред петог и деветог слога (4+4+4) итд. (Тарановски 2010: 40).“ Поред сталног броја слогова, цезура на одређеним местима у стиху једна је од основних метричких константи наше народне и уметничке поезије, на шта треба обратити посебну пажњу и у препеву.

### 1.3.7 Преглед најважнијих шпанских метара: могућности еквиметрије

Четворосложни стих, четварац (*tetrasílabo*), први је нешто чешћи од најкраћих метара, јер су једносложни, двосложни и тросложни стих у шпанској поезији чести колико и у нашој, дакле врло ретки, те их у овом разматрању нећемо ближе упознавати. Четварац је и даље доста редак у старијој поезији, где се користио углавном у комбинацији с осмерцима, формирајући тзв. преломљену стопу (*pie quebrado*), као у чувеним стиховима Хорхеа Манрикеа из „Стихова на смрт очеву“ (*Coplas por la muerte de su padre*):

Recuerde el alma dormida,  
avive el seso y despierte  
*contemplando*  
cómo se pasa la vida,  
cómo se viene la muerte  
*tan callando* [...] (Манрике 2003: 44).

Као самосталан стих више се користи од периода неокласицизма, током романтизма и модернизма, као и у савременој шпанској поезији (Килис 2001: 59). Јавља се искључиво у две трохејске ритмичке варијанте: 1.3 или 3 (Варела Мерино, Моињо Санћес, Хауралде Поу 2005: 125) те би му стога као еквивалент највише одговарао наш трохејски двоиктусни (двостопни) стих, четварац.<sup>22</sup> Редак у народној поезији (*Пошла Лила / С братом гостом; / Кад се беше / Накитила...*), овај стих је нешто чешћи у нашој уметничкој лирици (Ружић 2008: 41). Као и шпански *tetrasílabo*,

<sup>22</sup> Четварац је наш најкраћи стих који се самостално употребљава у целој песми (Ружић 2008: 41).

ова врста четверца код нас чешће се користи у комбинацији са другим врстама стиха, као и у полиметричким композицијама. Наводимо превод Владете Р. Кошутећа горенаведених Манрикеових стихова, у коме се четверци, двостопни трохеји, као и у шпанском изворнику складно комбинују са четвороиктусним трохејским осмерцима.<sup>23</sup>.

Сненој души је најпрече  
да чулима сад не спава  
и да јасно  
гледа како живот тече  
и како се приближава  
смрт безгласно [...] (ШЛ 1963: 83).

Шпански петерац (*pentasílabo*) је стари стих и спорадично се користи, без престанка, још од XV века, готово током свих епоха шпанске поезије, осим нешто мање у време барока, када се, како објашњава Антонио Килис (2001: 60), није претерана пажња посвећивала стиховима краћим од шест слогова. У нашој версификацији петерац је доста редак, у свим варијантама, како у народној тако и у уметничкој поезији, те су га зато су преводиоци шпанске поезије, попут Владете Р. Кошутећа, преносили шестерцем као формом која боље одговара трохејској природи нашег језика

Шестосложни стих, шестерац (*hexasílabo*) чест је стих шпанске усмене и уметничке поезије. У свом *Прегледу версификације (Resumen de versificación)* Мартин де Рикер (арид Килис 2001: 61) наводи да је шестерац најкраћи кастиљански стих са самосталном поетском вредношћу. Јавља се већ у харћама, кантигама Архипрезвитера из Ите, као и у три сераније Маркиза од Сантиљане (*Marqués de Santillana*), међу којима је најпознатја „Пастирица из Финохосе“ (*Vaquera de la Finojosa*):

Moza tan hermosa  
non vi en la frontera,  
como una vaquera  
de la Finojosa [...].

---

<sup>23</sup> Никола Миљевић је у својој антологији такође дао низ успешних двоиктусних четвараца. Наводимо исту строфу Манрикеове поеме: *Naši su životi rijeke: / prema moru svaka hiti, / prema smrti. /Sva gospodstva za sve vijeke, / tamo će se izgubiti, / tamo strti. / Моћне rijeke tamo kreću, / svaki potok tu se skrasi, / tu se stani. / Tu svi nađu istu sreću: / napaćeni siromasi / i gavani* (ЗК 1972: 43).

Касније се шестерац среће у форми виљансика, романсиља, ендеће, циганске сегидиље (*villancico, romancillo, endecha, seguidilla gitana*), као полустих симетричног дванаестерца итд. Килис (2001: 62) га сматра једном од метричких константи шпанске поезије јер постоји у континуитету током читаве историје шпанске књижевности. У питању је силабички стих трохејског ритма који се јавља у облицима *heroico* (2.5), *melódico (puro 3.5 и pleno 1.3.5)*, *enfático* (1.5) и *vacío* (5) (Варела Мерино, Моињо Санћес, Хауралде Поу 2005: 111). У нашој би му поезији најближи еквивалент био трохејски троиктусни шестерац, за који Ружић (2008: 204) наводи да је чешћи у нашој писаној него у усменој поезији. Јавља се у разноврсним ритмичким варијантама. У облику три двосложнице (2+2+2) остварују му се сва три иктуса (1.3.5), често се нагласак помера на други слог а у облику 3+3 акценат може пасти и на четврти слог. У неким дужим стиховима са цезуром, нпр. трохејском (јуначком) десетерцу и симетричном дванаестерцу јавља се као полустих (*ibid*). Наводимо одломак препева Владете Р. Кошутића горенаведених Сантиљаниних стихова у овој врсти шестерца.

Нема моме што се  
крајем лепша креће  
но пастирка, цвеће,  
дика Финохосе [...] (ШЛ 1963: 81).

Шпански седмосложни стих, седмерац (*heptasílabo*), појављује се рано, у средњем веку у лирици и као полустих симетричног четнаестерца; као самосталан стих омиљен је од периода ренесансе; у бароку, код великих песника (Гонгора, Лопе, Кеведо итд.) најчешћи је у облику романсиља; у неокласицизму је један од напопуларнијих стихова када се њиме пишу оде, ендеће, летриље и анакреонтике. Комбинује се најчешће са петерцима, или као у Гонгориним *Самоћама (Soledades)*, с једанаестерцима:

»*Regiones pise ajenas,*  
O clima propio, planta mía perdida,  
*Tuya será mi vida,*  
Si vida me ha dejado que sea tuya  
*Quien me fuerza a que huya*  
De su prisión, dejando mis cadenas  
Rastro en tus ondas más que en tus arenas. [...] (Гонгора 2015: 198).

Процват овог стиха у новијој шпанској књижевности везује се за песнике Генерације '27 (Килис 2001: 63–64). Јавља се у облицима *heroico* (*puro* 2.5 и *pleno* 2.4.6), *melódico* (*puro* 3.6; *pleno* 1.3.6), *sáfico* (*puro* 4.6; *pleno* 1.4.6), *enfático* (1.6) и *vacío* (6). (Варела Мерино, Моињо Санћес, Хауралде Поу 2005: 111). Премда је седмерац у шпанској поезији много заступљенији од било које наше врсте седмерца, сматрамо да је за препев на српски језик овом стиху најближи еквивалент српхрв. троиктусни јампски седмерац. Реч је о хиперкаталектичном стиху са цезуром по правилу иза 5. слога, понекад иза трећег, мада се јавља и са слободном цезуром. Појављује се у неким збиркама усмене поезије (*Ти мога брата мамаш / на твоје црне очи, / на твоје дуге косе*) а обичан је у писаној поезији, нпр. код Змаја (*Сад нежна душа твоја // Милине дивне сања, – // А има л' лепша санка / Од твога миловања!*) (Ружић 2008: 168). Владета Р. Кошутећ је шпански седмерац у антологији *Шпанска лирика*, у комбинацији са једанаестерцем, систематски замењивао трохејским шестерцем или осмерцем. У препеву Гонгорине „Друге Самоће“ Бранислав Прелевић, као и у изворнику који смо горе навели, комбинује једанаестерце с различитим варијантама нашег (троиктусног јампског) седмерца:

*Да ми је туђом леском,  
или тлом, худом стопалу све иће,  
тад живот мој – твој биће,  
дадне м' ли живот, у себ' да га склониш  
ти што ме бежат гониш,  
с тамнице, ланце да бацим са треском  
где траг твог вала већи је но песком [...]* (Гонгора 2015: 199).

Осмерац (*octosílabo*) је најраспрострањенији стих хиспанске поезије. Килис (2001: 65) напомиње да је реч о стиху *par excellence*, како шпанске народне поезије и уметничке лирике, тако и стиховане драме, те свакако најважнијем међу краћим шпанским стиховима (*de arte menor*). Осмерац, који одговара средњој фонској групи шпанског језика, појављује се већ у XI и XII веку, у мосарапским харћама, од када без прекида, као својеврсна метричка константа шпанске поезије, траје све до наших дана. Тим стихом испеван је епско-лирски романсеро као и бескрајни низови стихова песника свих епоха шпанске књижевности. Реч је о националном стиху чија се улога у оквирима шпанске књижевности може поредити с улогом коју у француској

књижевности игра александринац, у италијанској ендекасилабо, или у нашој, јуначки десетерац.

Најближа еквивалентна форма за превођење шпанског осмерца на српски језик била би српскохрватски трохејски (симетрични) четвороиктусни стих са цезуром иза 4. слога (4+4), који по распрострањености у нашој усменој поезији долази одмах иза трохејског (несиметричног) десетерца. Бележи се већ од 14. века, највише у лирици, али се јавља и у епским песмама. Одсуство акцента на 4. и 8. слог, као и одсуство граница речи испред тих слогова, представљају метричку константу српског симетричног осмерца, док се варијације његовог ритма постижу померањем акцената на други и шести слог, или пак неостваривањем иктуса (најчешће на 3. и 7. слог). Четвороиктусни трохеј са мушком клаузулом представља облик седмерца (Ружић 2008: 135).

Наш народни осмерац најчешће није римован, те се као једина значајнија разлика између ове врсте стиха у усменој и уметничкој поезији истиче наглашеност седмог слога. Тарановски (2010: 46) наводи да је седми слог у уметничкој поезији много чешће, а шести много ређе наглашен него у народној поезији, управо због тога што је уметнички стих углавном римован а народни није. Како у римама акценат обично пада на претпоследњи, седми слог, то је много већа и трохеизација уметничког симетричног осмерца. Трохејска ритмичка инерција у уметничком осмерцу такође је много израженија у другом него у првом полустиху. Наведене сличности и разлике у ритмичком устројству народног и уметничког осмерца Тарановски (2010: 45–46) илуструје следећом статистиком:<sup>24</sup>

Слогови:	1	2	3	4	5	6	7	8
Народна лирика	60,2	26,8	58,8	–	63,6	39	45,2	–

Слогови:	1	2	3	4	5	6	7	8
Прерадовић	64,1	21,9	66,4	–	81,3	18,-	73,4	–
Змај	55,6	32,-	52,5	–	72,9	18,9	76,-	–

<sup>24</sup> Тарановски наведену статистику симетричног осмерца у народној лирици заснива на анализи 500 стихова из прве Вукове књиге (*Српске народне песме*, Београд, 1891. Песме под бр. 224, 225, 226, 229, 235, 236, 300, 385, 401, 413, 417, 419, 420, 453, 454, 460, 461, 463, 465, 467, 468, 480, као и првих седам стихова песме бр. 500). За статистику уметничког стиха проучене су песме П. Прерадовића („Старац Клесар“, „Божји суд“, „Звијезда“ и први део Змајевог превода Љермонтзовљевог „Демона“; укупно 491 стих (Тарановски 2010: 45–46).

(Тарановски 2010: 45–46).

Бројни су примери препева шпанског осмерца четвороиктусним симетричним трохејом, врло складним и прикладним духу обеју традиција, нарочито у романсама, најомиљенијом шпанском традиционалном метричком обрасцу. Први је, колико нам је познато, овај стих користио Јован Суботић, у својим препевима шпанских романси, као у песми „Сидови сватови“ (*Romance de las bodas de Rodrigo y Jimena*):

Más galán que Gerineldos  
bajó el Cid famoso al patio,  
donde el rey, obispo y grandes  
en pie estaban aguardando [...]

Наш преводац стихове пресликава народним епским трохејским ритмом, што видимо нарочито по последњем стиху, где везник „и“ служи да омогући складан трохеј, али и паралелизам,

Лѣпши него Херинелдос  
Сид силази у авлију,  
Гдѣ га чека краљ Фернандо  
И ти гранди и владика [... ] (Аноним. 1863: 273).  
(Превод Јован Суботић)

Осмерци Коље Мићевића у „Романси шпанске жандармерије“, поред естетске упечатљивости слике, ритмички пресликавају изворник:

La media luna soñaba  
un éxtasis de cigüeña. (Гарсија Лорка 1977: 78).

У заносу роде сања,  
половина месечева. (Гарсија Лорка 1977: 79).  
(Превод Коља Мићевић)

Ево и неких наших трохејских осмераца из антологије старих шпанских романси (2011):

¡Ay, Dios, qué buen caballero  
el Maestro de Calatrava! (СШР 2011: 56)

Боже мили, добар витез,  
мајстор реда Калатраве! (СШР 2011: 57).  
(Превод Жељко Донић)

Деветерци (*eneasílabos*) су у шпанској поезији ретки стихови, а у нашој још и ређи. У шпанској поезији нема много ни десетераца (*decasílabo*), а и оних којих има, у народним играма нарочито (као и деветераца), наш десетерац, и симетрични и асиметрични, ритмички сасвим еквивалентно и исправно преноси.

Једанаестерац (*endecasílabo*) једанаестосложни стих се у средњовековној Шпанији појавио под утицајем трубадурске традиције, најпре у галисијској и каталонској лирици (*endecasílabo de gaita gallega*), док се у кастиљанској поезији јавља релативно касно, у XV веку, с првим покушајима Франсиска Империјала и Маркиза од Сантиљане да у шпански језик пренесу италијанске метричке форме. Међутим, како су ови примери остали усамљени, италијански ендекасилабо у шпанску књижевност стварно улази тек почетком XVI века, са Хуаном Босканом и Гарсиласом де ла Вегом, који су одиграли најважнију улогу у његовом прилагођавању кастиљанској прозодији (Павловић-Самуровић 2001: 108–109). Тријумфални продор „италијанистичке“ поезије Гарсиласа де ла Вега и његових следбеника (Дијего Уртадо де Мендоса, Ернандо де Акуња, Фернандо де Ерера) у периоду ренесансе, начинио је једанаестерац једним од најважнијих стихова кастиљанске уметничке лирике, што је остао и у потоњим епохама, све до наших дана. Антонио Килис (2001: 70) подсећа да структура овог стиха коинцидира са најдужом фонском групом у шпанском језику, што га уједно чини најдужим кастиљанским стихом *de arte mayor* без обавезне цезуре. Поред метричког акцента на десетом слогу, шпански једанаестерац ослања се на три или четири задата нагласка (4, 6. или 8. слог), док наглашеност почетне позиције далеко значајније варира.<sup>25</sup>

Говорећи о адаптацији италијанског једанаестерца у европским књижевностима, Ружић (2001: 317) запажа да „у шпанској поезији преузети ендекасилабо у 16. веку постаје својеврстан силабичко-тонски стих, аналоган италијанском.“ Овај стих, коме је француској књижевности еквивалент декасилаб, у

---

<sup>25</sup> Према овом критеријуму, ако изузмемо нетрадиционалне облике, једанаестерци се разврставају на *endecasílabos heroicos* (*puro*: 2.6.10; *pleno*: 2.4.6.8.10; *corto*: 2.4.6.10; *largo*: 2.4.8.10; *difuso*: 2.4.10), *endecasílabos melódicos* (*puro*: 3.6.10; *pleno*: 1.3.6.8.10; *corto*: 1.3.6.10; *largo*: 1.3.8.10), *endecasílabos sáficos* (*puro*: 4.8.10; *puro pleno*: 1.4.8.10; *pleno*: 1.4.6.8.10; *corto*: 4.6.10; *corto pleno*: 1.4.6.10; *largo*: 4.6.8.10; *largo pleno*: 2.4.8.10; *difuso*: 4.10; *difuso pleno*: 1.4.10), *endecasílabos dactílicos* (*puro*: 4.7.10; *pleno*: 1.4.7.10; *corto*: 2.4.7.10;), *enfáticos* (*puro*: 1.6.10; *largo*: 1.6.8.10), *endecasílabos vacíos* (*puro*: 6.10; *largo*: 6.8.10). (Варела Мерино, Моиньо Санћес, Хауралде Поу 2005: 182–185).

форми чистог петостопног јамба постао је стих енглеске драмске поезије, а затим, под утицајем Шекспира и Милтона, и стих немачке драме.

На српскохрватски језик италијански ендекасилабо превођен је трохејским десетерцем, јампским једанаестерцем, дванаестерцем, а ређе и у необичним једанаестерцем типа 6+5 (Ружић 2008: 90). Сматрамо да је за превод шпанског једанаестерца најближи еквивалент наш јампски једанаестерац, основни јампски стих српског и хрватског песништва са коренима у усменој поезији (*Мара је зржђе // у мараму брала – Ој Маро, Маро // моје јажње мало*). То је петоиктусни јамб, обично са женском клаузулом (хиперкатаlecticан) и цезуром после петог слога (5+6). На петом слогу избегава се акценат вишесложне акценатске целине и самосталне једносложнице (ремете јампски ритам). Фразирање овог стиха углавном је силазно јер границе речи претежно падају испред иктуса. Ритам се варира померањем нагласака, комбиновањем акценатских целина или померањем цезуре (Ружић 2008: 89). У српској грађанској предбранковској поезији појављује тај стих се од XVII века а у изграђеном облику од двадесетих година XIX века. Подстицај настанку овог стиха били су руски силабички једанаестерац (XVII век), немачки и руски петостопни јамб и италијански ендекасилаб. У јеку романтизма потискују га народни трохејски стихови. Посебно га афирмише Војислав Илић. Почетком двадесетог века уз симетрични дванаестерац представља најпопуларнији стих српске и хрватске поезије који пишу Дучић, Ракић, Шантић, Дис, Пандуровић, Мажуранић, Ујевић, Ковачић и др. (*ibid*).

Како је једанаестерац, којим је у целости, или делимично, компонован велики број шпанских строфа (*terceto, cuarteto, serventesio, estrofa sáfica, quinteto, lira, sextina, sexteto-lira, sexta rima, séptima, octava real, octava aguda*) и песама (*soneto, sextina, canción, madrigal, silva*) пореклом из италијанске песничке традиције, то је и препев већине тих уврежених, „сталних“ метричких облика на српски језик олакшан постојањем одговарајућих „одомаћених“, еквивалентних форми. Најпознатији и најпрепознатљивији примери су свакако сонет, који се као и у шпанској књижевности код нас често среће у изворном, једанаестерачком облику, затим чувена петраркистичка канцона, као и понегде октава рима, *станца*.<sup>26</sup> Бранислав Прелевић је у складним јампским једанаестерцима препевао велик број Гонгориних стихова у

---

<sup>26</sup> У тој форми, десетерачким стихом испевана је једна од најпознатијих песама наше књижевности, Костићева, „Santa Maria della Salute“.



збирци *Изабране песме*, како у сонетима и фрагментима из *Приче о Полифему и Галатеји* које ћемо у одељку о Луису де Гонгори, подробније анализирати, тако и у његовим *Самоћама*, комбинујући их вешто, како смо видели, са јампским троиктусним седмерцима.

У шпанској поезији дванаестерац (*dodecasílabo*) је много ређи него у нашој. Јавља се као симетрични (6+6) или асиметрични (7+5) сложени стих (*verso compuesto*). Овај свечани стих, назван још и *verso de arte mayor* био је најпопуларнији у XIV и XV веку, а нарочито га је својим *Лавиринтом судбине (Laberinto de fortuna)* 1444. године прославио Хуан де Мена (Juan de Mena). Употреба тог стиха међутим у наредним вековима у шпанској књижевности опала је с растом популарности италијанског једанаестерца. За превод симетричног шпанског дванаестерца као природни еквивалент јавља се наш народни симетрични дванаестерац, шестоиктусни трохеј са цезуром иза шестог слога, док је за превод асиметричног дванаестерца најближи наш ређи, јампски дванаестосложни стих, са покретном цезуром најчешће иза петог или седмог слога (Ружић 2008: 56). Владета Р. Кошутић је симетрични дванаестерац користио за препев шпанског александринца али и јампског једанаестерца.

Четрнаестерац (*tetradecasílabo*). Дуги сложени стих, четрнаестерац, цезуром подељен на два симетрична полустаха, седмерца. Из француске књижевности у шпанску поезију пренет је у XIII веку, препевавањем чувеног *Романа о Александру* па се стога назива још и александринац (*alejandrino*), француски стих (*verso francés*), или, по првом међу познатим шпанским средњовековним песницима, који га је користио у чувеним песмама с маријанским темама (*Milagros de nuestra señora*) – Берсеов стих (*verso de Berceo*). У средњем веку нарочиту популарност стекао је код песника-клерика, у строфи од четири стиха названом *куадерна вија (cuaderna vía)*, у којој су компоноване дуже, наративне композиције. Дајемо пример из *Књиге о доброј љубави (Libro de buen amor)*, Хуана Руиса, Архипрезвитера из Ите (Juan Ruiz, Arcipreste de Hita):

Como dize Aristóteles, cosa es verdadera,  
el mundo por dos cosas trabaja: la primera,  
por aver mantención; la otra cosa era  
por aver juntamiento con fenbra placentera. (Руис 2001: 28)

Љиљана Павловић-Самуровић (1990: 149) у раду „Проблем еквиваленције шпанског метричког термина ‘el alejandrino’ и нашег александринца“ показује да се, будући да је француски александринац, дванаестерац, за шпански стих истог имена alejandrino), четрнаестерац треба користи термин *шпански александринац*, како би се потцртала његова метричка различитост од шпанског, па и од српског александринца. Чини се, и поред овог појашњења, да би за препев овог стиха на српски језик у избор могле ући обе варијанте, као подједнако легитимни еквиваленти. Прва је српски александринац (симетрични трохејски дванаестерац), који, иако два слога краћи од шпанског, као и шпански представља природан еквивалент француског александринца, историјским развојем прилагођен другом језику и духу другачије књижевне традиције. У том случају уместо два јампска седмерца, у преводу бисмо као полустихове имали два трохејска шестерца, како је препевом строфе (коју смо горе навели) у раду *Шпанска метрика и њене могућности у нас* сугерисао Владета Р. Кошутић (1970: 252).

Тачно је што рече Аристотел стари:  
цео свет се бори само за две ствари –  
прво, да му стомак има шта да ствари,  
друго, да се с неком лепом женом спари.

Иако би аргумент у прилог оваквом избору могла бити већа концизност српског језика у односу на шпански (српхрв. падежи vs. шп. предлошки систем), главна замерка може бити промена ритма (из јампског у трохејски). Иако шпанском четрнаестерцу не одговара ниједан од наших четрнаестераца, његова композиција могућа је, како је показао и Никола Милићевић (1972) преводима неколико песама клеричке песничке школе, спајањем троиктусних јампских седмераца. Као у песми Архипрезвитера од Ите, о «Новцу»:

Mucho faz el dinero, e mucho es de amar;  
al torpe faze bueno, e homne de prestar,  
face correr al coxo e al mudo hablar;  
el que non tiene manos, dineros quiere tomar (Руис 2001: 128).

-----  
U novcu moć je silna, ljubav mu treba dati:  
čovjeku cijenu diže, grubom će grubost sprati,  
s njime i šepav trči, nijemu se govor vrati,  
i onaj tko nema ruke hoće da novac lati. (ЗК 1972: 35)

Строфама и песмама шпанске поезије се у овој раду нећемо појединачно бавити, јер све оне, било традиционалне шпанске (*pareado, redondilla, cuarteta, cuarteta asonantada, seguidilla simple, seguidilla gitana, seguidilla real, copla de pie quebrado, seguidilla compuesta, copla de arte mayor, ovillejo, villancico, romance, zéjel, jarcha, glosa, cosante, cosaute, canción paralelística*), било стране – адаптиране шпанској версификацији (*terceto, tercerilla; cuarteto, cuaterna vía, serventesio, estrofa sáfica; quintilla, quinteto, lira; sextilla, sexteto-lira (lira sextina), sextina, sexteto, sexta rima; séptima, octava real (octava rima, octava heroica), octava italiana (octava aguda), octavilla italiana (aguda), octavilla, canción, sextina, silva, madrigal, soneto*) комбиновањем еквивалентних метара и понављањем схеме рима, могу у потпуности верно и песнички успело поновити и на српском језику, што ћемо на примерима у раду и показивати. Изузетака наравно, има, и мора бити, непреводивих стихова и метара које је немогуће пренети, услед сложености смисла, концепата или контекста непознатих читаоцу, културне непреводивости, или из других разлога. Чињеница је међутим да преводилац шпанске поезије на српски језик располаже могућношћу да у највећем броју случајева адекватно понови ритам, метар, риму, асонанцу (понекад и истозвучну), усек, што је, како је напомињао проф. Кошутић (1970: 149), предност коју имамо над бројним другим језицима.

### **1.3.8 Закључна разматрања: могућности препева са шпанског на српски језик**

Имајући у виду чињеницу коју потцртавају све теорије превођења, да апсолутне еквивалентности између изворног текста и превода на други језик у пракси, услед разлика које „су резултат диспаратности и асиметрије и у развоју двеју лингвистичких традиција“ нема и не може бити (Поповић *apud* Фавереј-Зечковић 1981: 6), покушаћемо да установимо какве су могућности формалне, метричке, еквиваленције шпанских и српских песничких облика у погледу методског приступа *препеву* као идеалу поетског превода поезије. Упоредни осврт на ове две метричке и песничке традиције имао је за циљ да систематично укаже на предности и препреке с којима се сусреће преводилац у процесу превођења шпанске поезије на српски језик уколико, како истиче Драгутин Мирковић (1980: 218), жели да испуни своју „свету дужност“, односно да „по сваку цену очува [...] постојећи и добро утврђени однос

између језичко-стилске основе текста и његове садржине.“ Преводацац је у избору „адекватних и еквивалентних елемената“ стога упућен на процену семантичке вредности функција тих појединих елемената, као и на одабир преношења оних вредности које су за дело као целину најцелисходније.

Досадашњим поређењем показали смо да је готово све метре и све ритмове шпанске поезије могуће пренети на српски језик одговарајућим, еквивалентним облицима. Еквивалентност облика у случају шпанског и српског стиха, захваљујући прозодијским и фонетским подударностима, доста је висока. Владета Р. Кошутећ је у студији *Шпанска метрика и њене могућности у нас*, указао на све важније шпанске метричке облике и показао да је могуће, наводећи примере из антологије *Шпанска лирика* пренети их на српски језик „саобразно“ изворнику. Ово Кошутећево вредно метричко поређење илустрација је и овог нашег рада, који је нека врста његовог теоријског утемељења

Преовлађујуће је мишљење у савременој науци о књижевности је да је шпанска метрика претежно силабичка, док се српскохрватска обично карактерише као силабичко-тонска. Упорна спорења на овом пољу, међутим, указују на то да су системи шпанске и српске версификације сличнији него што се на први поглед чини. Српска версификација је у једном периоду развоју наше књижевности, превасходно у народној поезији, развила изражене силабичке карактеристике, изосилабизам и снажну цезуру, па су је неки метричари, попут Маретића и Вајана, подводили под чисто силабичку метрику. Та прва сродност наше и шпанске метрике, уредна силабичка самерљивост стихова, прва је и предност – срећна околност у погледу могућности преношења семантичке вредности коју носи изворни ритам песме. Шпанска версификација, у својој основи неолатинска и силабичка, с увођењем страних метара такође је развила нека силабичко-тонска обележја. Адаптирани италијански ендекасилабо, најомиљенији стих шпанске уметничке поезије од времена Гарсиласа де ла Вега до савремене књижевности, својом је ритмичком композицијом увелико је у шпанску метрику унео силабичко-тонски принцип.

Ритам шпанског стиха, заснован је на сталном, метричком акценту, цезури, рими и равномерном протицању слогова. Цезура постаје обавезна тек након једанаестог слога, што је уједно и најдужа фонска група у шпанском језику. Основне метричке константе српског стиха такође су равномеран број слогова и стални

унутрашњи усеци, на одређеним местима у стиху. Међутим, силабичка структура нашег стиха, подсећа Тарановски (2010: 40) представља „калуп у коме се остала језичка средства – акценти, границе између акценатских целина, дужине и модулације фразне мелодије – стављају у службу песничког ритма и остварују се, на овај или онај начин, као ритмички сигнали – било стопроцентно (као метричке константе) било с мањом или већом вероватноћом (као ритмичке тенденције)“. Српски преводилац са шпанског стога је, захваљујући релативној подударности ритмичких речника двају језика, у могућности да адекватним, еквивалентним метром (истоветне дужине), на српском језику, у потпуности или делимично, понови исту ритмичку схему изворног стиха.

Типични стихови српске и шпанске усмене књижевности, трохејски десетерац, односно осмерац, а затим и шестерац и дванаестерац, указују на наклоност српског и шпанског језика према трохејском ритму и силазном фразирању. Срећну околност у погледу превођења најважнијег шпанског стиха, осмерца, представља висок ниво његове еквиваленције са нашим народним трохејским осмерцем. У обе књижевне традиције овај метар заузима важно место – ипак доста важније, рекли бисмо, у шпанској – у којој су тим „националним“ стихом испевани непрегледни стари и нови романсеро, као и бескрајни низови стихова песника свих епоха шпанске књижевности, док је код нас други по учесталости међу формама народне поезије. Јампски једанаестерац у обема традицијама представља адаптацију страног стиха, италијанског ендекасилаба, који је у шпанској поезији нарочито важну улогу одиграо током иницијалног периода адаптације, од средине до краја XVI века, са далекосежним утицајем на касније генерације шпанских песника, док је у српској књижевности његова рецепција каснија (XVII–XIX), док врхунац достиже почетком XX столећа у сонету. Француски александринац адаптиран је у хиспанској и српској традицији на различите начине – шпански александринац постаје од XIII века четрнаестерац, пратећи, у складу са правилима прозодије кастиљанског језика, француски модел, по коме акценат у полустиховима пада на 6. и 12. слог. У нашој књижевности по броју слогова и месту цезуре француском александринцу одговара српхрв. народни дванаестерац који, иако формално, попут француског – симетричан – не одговара ритмичком обрасцу стиха по коме је добио име. Стога сматрамо да су адаптације александринца у шпанској и српској књижевности, будући плод

књижевно-историјског процеса и прозодије језика, најближи културни еквиваленти а не нужно нека врста „лажних пријатеља“, како је упозоравала Љиљана Павловић-Самуровић, залажући се да се у нашу књижевну терминологију александринац из шпанске традиције уведе као засебан појам, *шпански александринац* нееквивалентан фр. и српхрв. облицима.

Остаје на крају да на основу изнесених аргумената закључимо да српска версификација, коју данас већина метричара дефинише као силабичко-тонску (иако је део метричара истицао њен силабички карактер, нарочито у народној поезији), и шпанска, које се углавном одређује као силабичка (премда, како је показао Домингес Капарос, укључује неке елементе силабичко-тонске метрике), захваљујући бројним структуралним сличностима отварају широк простор за метричку еквиваленцију. Подударности, како смо показали, постоје у устројству слога, принципима силабизације, дистрибуцији нагласака, врсти и распореду риме, метричким феноменима, метрима, ритмичким речницима, наклоности ритмичким обрасцима, итд. – што, преводиоцу поезије са шпанског језика на српски омогућава да – уз версификаторски труд и умешност, подразумева се – оствари *еквивалентан* препев, у коме ће, поред семантичких и макростилистичких особина текста, у највећој могућој већој мери пренети и слој звучања, чиме ће транспозиција поетског дела бити целовитија и вернија, приближавајући се изворнику колико год је то на нивоу различитих језичких система у пракси могуће.

## **2. КЊИЖЕВНЕ ВЕЗЕ, ПОСРЕДНИЦИ, КОНТЕКСТ: ШПАНСКА ПОЕЗИЈА НА СРПСКОХРВАТСКОМ ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ**

## 2.1 Уводна разматрања

У уводном поглављу настојаћемо да осветлимо књижевне везе, ванлитерарне чиниоце и историјске прилике које су утицале на настајање, одјек и деловање превода шпанске поезије у нашој средини. Будући да ћемо у наставку рада исцрпније наводити студије које овде само помињемо, у оквиру овог осврта их нећемо детаљније представљати. Циљ нам је првенствено да укажемо на све важније књижевне и историјске везе, контакте, подстицаје и теоријска промишљања, као и на општије преводне и критичке публикације (антологије и историје књижевности) битне за разумевање рецепције шпанске поезије којом ћемо се бавити у засебним поглављима о шпанским песницима и њиховим највреднијим поетским остварењима, као *самосвојним* уметничким делима на другом (српском) језику, и у другачијем књижевноисторијском и друштвеном контексту.

### 2.1.1 *Рани додири шпанске и српске поезије?*

Економске, политичке и културне везе између иберијских и балканских земаља у средњем веку сводиле су се на ретке и спорадичне контакте. Географска баријера условила је да књижевност удаљених краљевина Иберијског полуострва међу Србима остане готово потпуна непознаница. Знамо засигурно да је одређених контаката било, нарочито посредством Дубровника, који је имао развијене трговачке везе са западним светом, укључујући и арагонске поседе у Напуљу. Дубровачки архив у коме су забележена бројна хиспанска имена показује да је неколико стотина Шпанаца живело и радило у том граду. Плаћеничке војске с Иберијског полуострва ратовале су за рачун балканских владара, међу којима је (1330–1331) био и српски краљ Стефан Урош III Дечански, наводи Далибор Солдатић (2011: 27), истичући да књижевне везе из тог доба још нису истражене, „иако прва сазнања указују на то су постојале“.

Занимљив допринос овој теми представљају истраживања Љиљане Павловић-Самуровић која је у студији *Српски историјски догађаји, личности и усмена предања у*

шпанским хроникама 15. и 16. века покушала да уђе у траг раним историјским и књижевним везама између српских и шпанских простора. Изражавајући неслагање са ставом Мигела Анхела Бунес Ибаре (Miguel Ángel Bunes Ibarra) да су просторна и временска удаљеност били суштински разлог за слабу заинтересованост хиспанских хроничара за догађаје с наших простора, Павловић-Самуровић (2003: 40) закључује: „Резултати истраживања само неколико шпанских хроника тога времена, иако овде сажето изнети, показују постојање несумњивог интересовања за политичку ситуацију на Балкану, као и јасно исказано мишљење – ова регија припада области хришћанског света и њена историја представља саставни део европске историје.“ Најзанимљивија је свакако смела хипотеза да су историјске личности (Кнез Лазар, Краљевић Марко, Јанко Хуњади) и догађаји (Косовска битка) који се појављују у шпанским хроникама – ту могли доспети посредством народног песништва и легенди, односно усмене традиције. Ова тема, чије осветљавање може умногоме променити наше виђење раних односа српске и шпанске културе, изискује даље компаративне студије те детаљнија испитивања целокупне неистражене архивске грађе.

Љиљана Павловић-Самуровић (1975: 265) је у раду *Мотив девојке-ратника у хиспанском романсеру и у нашој народној поезији* такође изнела смеле претпоставке о утицају сефардске традиције на поезију балканских народа. Анализирајући неколико наших и шпанских варијанти песме у којима се поменути мотив јавља, ауторка се пита да ли изузетно велика подударност између песме „Јеле Шћепанова“ и романсе „La doncella guerrera“, коју у есеју *Španske romanse bosanskih Jevreja* (1933) наводи Калми Барух, може бити пука случајност (Павловић-Самуровић 1975: 265). Павловић-Самуровић (1975: 265) наглашава да су, и поред несумњиве чињенице да је реч о интернационалном мотиву који се у небројеним варијантама среће и у другим европским књижевностима, у овом случају структуралне подударности исувише велике да се не бисмо запитали да ли је можда реч о „евентуалном угледању нашег приморског анонимног песника на конкретни шпански узор“ (*ibid*). У потрагу за одговором на питања којим путем, у коме облику, и када је популарна шпанска романса могла да стигне до нашег приморја, ауторка полази од сасвим одређених трагова о територијалној распрострањености различитих варијанти ове песме, која се, по Менендес Пидаловим подацима, јавља међу Јеврејима из Тангера, Марока, Мађарске, Србије, Грчке, Константинопоља, Мале Азије и Палестине (*ibid*).



## 2.2 Шпанска поезија на хоризонту очекивања српске читалачке публике

Хиспанске књижевности имају на нашим просторима каснију рецепцију него књижевност оних европских култура са којима је Србија развијала дуготрајније политичке, економске, друштвене и културне међуодnose (Дицков 2013: 407). У време успостављања првих значајнијих шпанско-српских књижевних веза, за које узимамо другу половину XIX века (када се појављује интензивније интересовање за превођење Сервантесовог *Дон Кихота*), писци и дела других „великих“ европских култура (француске, енглеске, немачке, руске) већ су увелико почели формирати и ширити видокруг очекивања наших читалаца, те бити саставни део њиховог књижевног искуства. Ретко се ко са наших простора – изузимајући Јевреје Сефарде – пре тог периода, попут Саве Текелије (1761–1842) занимао за шпанску књижевност и могао је читати у оригиналу (Стојановић 2005: 148). Ни преводилац Сервантесовог ремек-дела, Ђорђе Поповић Даничар, вероватно није, „с обзиром на просторну и културну удаљеност иберијског и балканског простора и незнатну традиционалну распрострањеност шпанских тема међу Србима“, имао продубљенијих знања из ове области (Стојановић 2005: 148). Када је реч о поезији, чини се да су просторна и језичка баријера према Шпанији и њеној култури имале још и већи утицај на спорије и слабије превазилажење видокруга очекивања српске читалачке публике.

Један је првих шпанских песничких облика који се појављују у нашој културној средини јесте традиционална стара шпанска романса. Први преводи у Хрватској дугују се илирцу Станку Вразу (1810–1851), док је код нас те традиционалне шпанске песме у књижевном часопису *Даница* 1862. и 1863. године, први пут превео песник и драмски писац, ерудита Јован Суботић. Нажалост, сем ових усамљених случајева, о којима ћемо подробније писати у поглављу о старој романси, рецепције шпанске поезије на ужем српском говорном подручју готово да нема све до тридесетих година XX века.

Велике европске културе су већ крајем XIX и почетком XX века добиле културне посленике, преводиоце тј. посреднике међу књижевностима, школоване на Универзитету у Београду. Катедра за руски језик и књижевност основана је већ 1877, за француски језик и књижевност 1896, док се као година почетка изучавања

немачког језика и књижевности код нас узима 1904. година (Константиновић 1993: 66). Шпанска култура и књижевност крајем XIX века били су, као што смо видели, поље интересовања тек неколико заинтересованих интелектуалаца, без центара за стицање озбиљнијих хиспанистичких знања.

Један од ретких интелектуалаца с почетка XX века с афинитетима према шпанској поезији, био је књижевни критичар Марко Цар (1859–1953), који је 1901. године у *Летопису матице српске* објавио „књижевни профил“ Рамона де Кампоамора (1817–1901), шпанског постромантичарског песника и једног од најпознатијих шпанских књижевника с краја XIX века. Како напомиње Љиљана Павловић-Самуровић (2004: 195), која се овим текстом исцрпно бавила, текст о Кампоамору написан је у форми опсежног есеја замишљеног као интегрално представљање личности и целокупног дела књижевника који је уживао Цареву књижевну „симпатију“. За Кампоаморов књижевни профил који се састоји од уводног текста и шест делова, Павловић-Самуровић (2004: 195), каже да од почетка до краја „одише искреним дивљењем према недавно премилом шпанском песнику, који је био ‘скроз и скроз модерни пјесник и мислилац’ и чије су песме ‘понајвише славиле слободу мишљења, неуморну борбу против људских предрасуда и против теократског зулума’.“ Поред биографије и оцена оновремених шпанских књижевних критичара, Цар српским читаоцима доноси и властита тумачења термина *dolora* и *humorada*, новина које је Кампоамор увео у шпанско песништво. Примери ових форми дати су у прозном преводу, а Цар, поред објашњења, покушава да терминима пронађе еквиваленте у нашој књижевности (предлаже термине *тугованка* и *хуморизам*). Као једну од најважнијих одлика Кампоаморовог песништва Цар види његову окренутост етичкој димензији књижевног дела. У петом одељку Цар се дотиче и Кампоаморове поетике, посебну пажњу посвећујући песниковим ставовима о питањима језика и стила у поезији, песимизму и хуманизму, те позитивним идеалима његове уметности („љепота и наука“). У моменту кад је Цар објавио овај есеј, непосредно након Кампоаморове смрти, шпански песник био је миљеник шпанске читалачке публике (Павловић-Самуровић 2004: 196–199). Важан разлог Цареве наклоности према Кампоамору Павловић-Самуровић (2004: 202), види пре свега у томе што су се „основни књижевни постулати шпанског песника умногоме слагали са његовим естетичким погледима о садржини и форми књижевног дела“. Овај Царев

текст међутим није подстакао преводе Кампоаморове поезије, нити је имао ширег утицаја на рецепцију тог, данас у Шпанији готово заборављеног песника.

Важну рану спону између српскохрватског културног подручја и хиспанског света, тиме и шпанске поезије, представљали су и Јевреји (Сефарди) који су се након прогона из Шпаније 1492. године настанили широм Османског царства, формирајући значајније колоније у Северној Африци, Малој Азији и на Балкану. На нашим просторима сакупљен је значајан материјал који документује сефардско музичко и песничко наслеђе, нарочито у Босни и Херцеговини, а Сефарди су такође били и важни посредници у успостављању првих значајнијих веза између српске (југословенске) и шпанске културе и науке на почетку XX века (Донић 2015: 151).

Рецепцију шпанске поезије на српском говорном подручју свакако треба посматрати у односу на специфичну путању развоја српске књижевности, за коју Зоран Константиновић (1993: 5) у књизи *Компаративно виђење српске књижевности* каже да је атипична у поређењу с основном линијом развоја европске књижевности коју су поставиле прво италијанска и шпанска, затим француска и енглеска, а од неке границе немачка и руска књижевност. У одређеном историјском тренутку истргнута из „општих европских духовних кретања“ ван којих је остала дуго, српска књижевност је након повратка у заједницу европских народа овакво стање *дисконтинуитета* настојала превладати кроз *фазу убрзаног развоја*. Упркос сталном заостајању и извесној „испретураности“ уобичајеног редоследа литерарних покрета, наша књижевност пред Први светски рат сустиже европски ритам и стаје у исту раван с остатком Европе (Константиновић 1993: 6).

Песничке форме које су у тим књижевности имале непрекинут развојни ток и преживеле смене различитих књижевних епоха, у српски језик улазиле су посредно, а захваљујући најпре адаптацијама и препевима. Сложићемо се донекле у том погледу с италијанским славистом Ђованијем Мавером (Giovani Maver) који је у својој познатој студији о Леопардију код Срба и Хрвата (*Leopardi presso i Croati e i Serbi* (1929)) приметио да млада књижевност, каква је књижевност на српскохрватском језику, без дуге књижевне традиције мора да се, у току извесног периода који, зависно од околности, може да буде краћи или дужи, хвата у коштац са „непостојањем одговарајућих форми у књижевном језику“. Историја једне такве књижевности сматра он „често се стога претвара у историју разних етапа које књижевни језик

прелази да би достигао што потпунији израз који више одговара новим потребама условљеним културним напретком. Још боље, и у сваком случају другачије него на оригиналним делима, тај се развој може проучавати на преводима. То је у првом реду условљено чињеницом да је преводац везан за одређени текст који покушава да у свом језику поново створи, а није у могућности да избегне оне делове за чије истраживање језик још увек није припремљен.“ (аруд Мусић 1981: 75)

Раздобље у коме и српска поезија и српско читалаштво достижу пуну „европску“ зрелост, са песницима попут Пандуровића, Дучића, Ракића и Диса, и критичарима попут Скерлића и Поповића, нека је врста *златног доба* (1892–1918) које траје, по речима Предрага Палавестре (1986: 23) „од прве младости новог индивидуализма, преко зрелости грађанске културне самосвести, до великог раскола у душама изазваног поразом личности и губитком самопоуздања људске јединке пред општим терором историје.“ Овај период такође је време продора бројних француских, немачких, руских и италијанских класика чији препеваци стално померају хоризонт очекивања домаће публике и упућују је на готово сва савремена кретања у књижевности, терајући је да ухвати корак са савременом европском књижевношћу.

У периоду између два светска рата, како у својим студијама и есејима о српско-шпанским књижевним везама исцрпно документује Кринка Видаковић-Петров, почиње једно од најзанимљивијих поглавља у историји српско-шпанских књижевних и културних односа међуратног раздобља, оличено у сарадњи југословенских и шпанских књижевних часописа, као и авангардних група окупљених око њих. Једна од наглашених особина шпанског ултраизма било је његово значајније деловање кроз часописе и периодичке публикације, од којих је већина била кратког даха (најутуцајнији часопис, *Ultra*, излазио је између 1921. и 1922. године). То су уједно и прве конкретније и директније везе духовних токова и струјања у поезији на српскохрватском и шпанском језику.

У студији *Шпански ултраизам* Видаковић-Петров (2007: 89) истиче да је једна од изражених одлика авангардних покрета, па и шпанског ултраизма, интернационализам, који је наглашавао заједништво идеја и подстицао успостављање међусобне комуникације међу песницима из различитих културних средина и географских поднебља. Прве вести које у то доба у Шпанију стижу из Србије и Југославије дугују се сарадњи ултраиста и зенитиста и њиховом заједничком

настојању да конституишу авангарду као светску књижевну заједницу. Југословенски представници сагледани су у Шпанији првенствено „као изданак немачког експресионизма и део средњоевропске књижевности“ (Видаковић-Петров 2007: 116).

Тако је успостављена веза између шпанског ултраизма и југословенског зенитизма, који је у Шпанији наишао на срдчан пријем и сарадњу. Међу младим песницима ултраистима били су В. Уидобро, Х. Дијего, Х. Лареа, А. дел Ваље, Х. Л. Борхес, док је кључну улогу у организовању и промовисању тог покрета у Шпанији одиграо Гиљермо де Торе (Guillermo de Torre), не толико као песник, колико као теоретичар књижевности и велики познавалац европске авангарде. Торе је настојао да оствари космополитски идеал успостављањем личних контаката са страним писцима и покретима, те преводилачком активношћу. Сарадња између Гиљерма де Тореа и Љубомира Мицића из *Зенита* успостављена је, највероватније, преко Ивана Гола 1921. године, и испољавала се највише кроз размену часописа. *Зенит* је у више наврата писао о ултраистичким листовима *Cosmópolis*, *Tableros* и *Ultra*, као и неколико латино-америчких авангардних часописа (Видаковић-Петров 2007: 105). Часописи са шпанског језичког подручја које је *Зенит* добијао пружили су солидан увид у развој ултраизма „с обе стране Океана“, како потцртава Видаковић-Петров (2007: 107), међутим, главну сметњу вишим ступњевима сарадње представљала је језичка запрека: „упркос успостављању једног елемента комуникације (размене часописа), недостајао је други елемент (познавање језика, које би омогућило читање и превођење). Језичке баријере упућивале су шпанске ултраисте и југословенске зенитисте на трећи језик комуникације, у овом случају – француски (*ibid*).“

Југословенски *Зенит* објавио је две песме писаца са шпанског језичког подручја: прва је песма „Бај-Рум“ (*Bay Rum*) Висентеа Уидобра, објављена у другом броју *Зенита* (1921), док је песма „Шарло“ (*Charlot*) Гиљерма де Тореа, сматра Видаковић-Петров (2007: 107), пример који „...осветљава степен комуникације међу представницима југословенске и српске авангарде“ (*ibid*). Недостатак превода и коментарисаних издања, међутим, онемогућавао је дубљу комуникацију те су језичке препреке премошћаване ослањањем на посреднички, француски, језик чиме је француска књижевност потврђивала статус средишта „космополитске“ културе. Превагу француског утицаја у Шпанији потврдило је ширење надреализма као

међународног покрета. Почев од 1925. јавља се поплава превода с француског (Видаковић-Петров 2007: 107).

У Шпанији, Часопис *Књижевне новине (La Gaceta Literaria)*, основан 1927. године, објавио је више прилога у вези с Југославијом. Међу њима су како наводи Видаковић-Петров (2007: 114) у раду *Авангарда: Србија и Шпанија*: два интервјуа (са Калмијем Барухом и Шабетајем Џаеном), прилог о југословенској савременој књижевности Рудија Калтофена, превод једне српске народне песме („Смрт мајке Југовића“, Миодрага Гардића), писмо Мигела де Унамуна Богдану Радици и др. Калтофенов прилог „Југословенска књижевност данас“, (1929), који уз елементарне информације о тој теми, спомиње и неколико југословенских часописа: *Савременик*, *Хрватску ревију*, *Вијенац*, *Мисао*, *Нову литературу* и „најбољи“ међу њима, *Српски књижевни гласник* (*арид* Видаковић-Петров 2007: 114). Видаковић-Петров (2007: 115) сматра да ови подаци показују да се после веза ултраизма и зенитизма, у раздобљу касних двадесетих и раних тридесетих година XX века између наших књижевности успостављају други канали комуникације. Показало се, закључује Видаковић-Петров, као и у другим приликама, да су својим личним ангажовањем важнију улогу одиграли појединци, попут Љубомира Мицића и Миодрага Гардића.

У међуратном раздобљу важни југословенски и српски интелектуалци, писци, песници и преводиоци, попут Мицића, Баруха, Андрића, Дучића, Петровића, Црњанског и Гардића преносили су искуства шпанске културе у југословенску средину, док је интересовање Шпанаца за Југославију било „површно, маргинално и испрекидано“ (*ibid*) јер Шпанија са Југославијом, земљом нејасног културног идентитета није имала дуге односе и стабилне односе. То занимање, почев од 1927. године сматра ауторка (*ibid*), одржава се захваљујући повећаном шпанском интересовању са Сефарде, које је имало историјску подлогу, културну мотивисаност и извесну политичку позадину. Књижевне информације из Југославије у Шпанију у том периоду такође стижу „захваљујући сарадњи на књижевној левици, чији је интернационализам кулминирао за време грађанског рата у Шпанији“ (Видаковић-Петров 2007: 116).

Из редова шпанских Јевреја потекао је Калми Барух (1896–1945), највеће име наше ране хиспанистике кога Кринка Видаковић (2007: 67) сматра једним од наших најбољих познавалаца и тумача шпанске књижевности. Видаковић-Петров (*ibid*)

истиче да су посредством сефардске заједнице наше две културе дошле у директни контакт који се у XX веку завршио асимилацијом сефардско-шпанске културе, међутим управо тада је успостављен један нови однос између наших простора и Шпаније. У том процесу несумњива је Барухова улога. На пољу проучавања и превођења поезије Барух је својим радовима тридесетих година тог столећа отпочео истраживања најсавременије и највредније шпанске поезије тренутка, када су деловале две изузетно значајне књижевне генерације (Хименес, Унамуно, Мањадо, Лорка, Алберти, итд). „Њихово је стваралаштво снажно одјекнуло у нашој средини. Барухови радови представљају драгоцен прилог и подстицај даљим истраживањима.“ (Видаковић-Петров 2007: 84). У време када се Барух почео бавити хиспанистиком, у нашој средини готово да није ни постојала, те је према Видаковић-Петров (2007: 67) његов хиспанистички рад утолико значајнији: „Из његових радова упознајемо Шпанију каква је била некад – свет средњовековног романсера, Сервантесовог Кихота, Гонгориних *Самоћа* и, најзад свет грађанског рата. Барух је за собом оставио низ изврских есеја (О књижевности златног доба и 20. века) и превода значајних дела савремених шпанских књижевника и мислилаца“ (Видаковић-Петров 2007: 67).

Српски књижевни гласник (СКГ) 1932. године објавио је избор „Из новије шпанске лирике“ у преводу Фрање Алфиревића и „оца“ југословенске хиспанистике Калмија Баруха (СКГ, 96–100), у коме је, уз Рубена Дарија, Хуана Рамона Хименеса и Мануела Мањада, једном песмом био је заступљен и Антонио Мањадо (Петров 2008: 397). Том избору Александар Петров (2001: 397) замере што није пропраћен „белешкама о песницима нити о оновременој шпанској поезији, тако да, осим мањег броја стручњака, читаоци нису могли да знају да се предикат ‘новије’ односи на песнике из такозване ‘катастрофичне’ генерације, или из генерације ‘98, јер се у Шпанији у том тренутку већ стварала „нова, такође изузетна генерација песника, којима је било суђено да се, заједно са својим великим и непосредним претходницима, суоче са још једном, неупоредиво већом и на њиховом родном тлу распламсалом катастрофом – страховитим грађанским ратом. Неки од највећих песника обе генерације у тој катастрофи изгубиће животе, или од њених последица умрети у изгнанству: прво Лорка, убијен је 1936, а затим и Антонио Мањадо, преминуо

1939. Друге песнике ће пораз демократије, уз коју су се сврстали и својим књижевним делом, расејати по белом свету, одвести их и у Латинску Америку (Алберти)“(*ibid*).

Путем југословенских књижевних часописа у четвртој деценији двадесетог века нашој јавности представљено је тек неколико шпанских песника, прво ренесансних мистичара, затим припадника Генерације ‘98. (Антонио Маџадо), Генерације ‘14. (Хуан Рамон Хименес) те Генерације ‘27. (Хосе Морено Виља, Дамасо Алонсо, Рафаел Алберти и Федерико Гарсија Лорка), са по свега неколико песама у часописима *Хрватска ревија*, *Савременик*, *Наша стварности*, *Српски књижевни гласник*.<sup>27</sup>

Интересовање за Шпанију, шпанске теме повећаће се драстично с избијањем Шпанског грађанског рата који је поларизовао светску јавност. На југословенским просторима дотад мало позната, Шпанија постаје тема свакодневног извештавања штампаних медија. Дневни лист *Политика* од самог почетка рата, 17. јула 1936. године, редовно објављује дуже репортаже и текстове дописника са шпанских ратишта. Из грађанског рата у Шпанији извештавао је и Милош Црњански, који је шпанску културу и језик добро упознао и у путописима описао у периоду од 1933. до 1939. године (Донић 2015: 152).

Говорећи о броју преведених наслова шпанских аутора од 1864. до 1941. године Далибор Солдатић (2012: 11) наглашава да је у назначеном раздобљу тај број скроман те да се пораст интересовања за Шпанију и шпанске ауторе уочава тридесетих година. Идеолошке компоненте Друге шпанске републике и грађанског рата у Шпанији снажно су мобилисале лево оријентисане југословенске интелектуалце. „Југословенска левица тих година помно је пратила збивања у Шпанији и упутила је тамо један број добровољаца који су се укључили у састав Међународних бригада. Ангажовање левих интелектуалаца у Шпанском грађанском рату објашњава чињеницу да је највећи део преведених дела из тог доба наглашеног социјалног садржаја.“ (*ibid*). У есеју о књижевним везама шпанске и српске авангарде Кринка Видаковић-Петров (2007: 96) истиче да је ангажман шпанских, али и бројних

---

<sup>27</sup> Захваљујемо се колегиници Милицы Иносављевић на уступљеним сазнањима о преводима песама (пуном библиографском податку) из истраживања шпанских тема у југословенској књижевној периодици тридесетих година двадесетог века на српскохрватском говорном подручју, спроведеног у оквиру израде њене докторске дисертације. Песме о којима смо на тај начин сазнали у даљем раду означаћемо астериском (\*), уз наслов периодичке публикације.



страних интелектуалаца, од Шпаније начинио незаобилазно питање у европској књижевности те да је одбрана шпанске републике поистовећивана с одбраном слободе уметничког стварања (а ова са политичком левицом). Попут других европских гласила, и југословенски часопис *Наша стварност* објављивао је карактеристичне прилоге, као што је „одбрана културе у Шпанији“, са текстом Тристана Царе, написаним поводом бомбардовања Гернике.

Од самог почетка сукоба у Шпанији, у Краљевини Југославији се појављује значајан број публицистички и литерарно обојених левичарских публикација које имају циљ да Југословене упознају са бурним ратним дешавањима у тој земљи. Међу њима су *Шпанија* (збирка песама о борби напредних републиканских снага против фашизма), у преводу књижевника Јована Поповића, *Наши у Шпанији*, Родољуба Чолаковића, штампана у Паризу у издавачкој књижари ЦК КПЈ; *Шпанија у пламену*, Родољуба Чолаковића и Р. Босанца, (Загреб); Брошура *Крв и живот за слободу*, (објављена уз помоћ Националног савеза шпанских студената у Барселони); *Шпањолски сусрети* Аугуста Цесарца, (Торонто, 1938); *Шпанија између смрти и рађања*, Ота Бихаљи-Мерина, званично публикована у Југославији тек после Другог светског рата (1946) као први обимнији текст о Шпанском грађанском рату (Лешник 2007: 26).

Ратна превирања у Шпанији и њен долазак у жижу светске јавности подстакли су објављивање прве књиге превода шпанске поезије код нас. Реч је о збирци *Шпанске народне песме*, коју је с руског језика 1937. године превео М. М. Пешић. Ова обимом скромна публикација, објављена у оквиру првог кола Плаве књиге (Ривија напредних писаца) издавача С. М. Палежанског из Београда, доноси избор, предговор и пратеће текстове<sup>28</sup> руског песника Константина Дмитријевича Баљмонта (Константин Дмитриевич Баљмонт). Реч је о лирским, углавном љубавним, песмама, подељеним по врсти строфе на *soleares* (16 строфа), *coplas* (73 строфе) и *seguidillas* (12 строфа), с укупно 101 строфом или 459 стихова, за које Баљмонт у предговору наводи да су преузети из збирке *Cantos populares españoles*, коју је 1882. године сакупио и у пет томова објавио познати шпански филолог Франсиско Родригес Марин (Francisco

---

<sup>28</sup> Занимљиво је да су у овој књизи, у оквиру Баљмонтовог текста „Калдеронова драма личности“ први пут објављени преведени фрагменти драме Педра Калдерона де ла Барке *Живот је сан* (*La vida es sueño*).

Rodríguez Marín). Следећи Баљмонтов руски препев и у погледу метрике М. М. Пешић песме преводи у духу хиспанске усмене традиције, у осмерцима и шестерцима<sup>29</sup>, умећући асонанце и сликове спорадично, што преводу даје призвук народне лирике (Донић 2015: 152–153).

Како ова књига нажалост, није преведена са шпанског, на превод прве књиге шпанске поезије стога мора се сачекати све до средине XX века и првих превода поезије Федерика Гарсија Лорке (Драго Иванишевић, 1950, на хрватско-српски и Миодраг Гардић, 1953. на српско-хрватски), захваљујући чијем ће добром пријему и снажном одјеку убрзо уследити и друге збирке и избори шпанске поезије.

У Југославији се средином XX века објављују прве антологије савремене шпанске поезије. Прву, под насловом *Из савремене шпанске лирике: сто одабраних песама* 1954. године саставио је и превео за Рад из Београда такође Миодраг Гардић. Ова антологија значила је прву прилику југословенске публике српско-хрватског језика да се упозна с плејадом песништвом других савремених шпанских песника, нарочито великанима Генерације 27. Укључени су песници Антонио Мањадо<sup>30</sup>, Хуан Рамон Хименес<sup>31</sup>, Мануел Мањадо<sup>32</sup>, Хосе Морено Виља (José Moreno Villa), Педро Салинас<sup>33</sup>, Дамасо Алонсо<sup>34</sup> (Dámaso Alonso), Херардо Дијега<sup>35</sup> (Gerardo Diego), Рафаел Алберти<sup>36</sup>, Фернандо Виљалон<sup>37</sup> (Fernando Villalón), Луис Сернуда<sup>38</sup>, Мануел Алтолагире<sup>39</sup> и Федерико Гарсија Лорка<sup>40</sup>.

---

<sup>29</sup> Оци су ти разбојници, / Краду, хоће да убију, / Трепавице – горе чарне, / Разбојници где се крију. Шпанске народне песме, превод М. Пешић (Аноним. 1937: 24).

Твоја уста, мала моја, / пупољак су неразвијен, / кад бих могло пољупцима / тај пупољак да развијем! Шпанске народне песме, превод М. Пешић (Аноним. 1937: 25).

<sup>30</sup> „Možda je u snu“, „Na trgu kula“, „Blagi šum velova“, „Provaljen oblak“, „Kante hondo“, „Dve sestre“, „Čuvam“, „Poznajеш li“, „Mirisom jasmína“, „Demon moga sna“, „Uzalud tražiš“, „Mila kuća“, „Ne mari“, „Kipovi u dvorištu“, „Da sam...“, „Polje“, „Srce te чека“.

<sup>31</sup> „Pastorala I“, „Beli jablan“, „Idealni epitaф“, „Voz“, „Žuto proleće“, „Buđenje“, „Pastorala II“, „Naga žena“, „Poezija“, „Večnost“, „Na mesecu“, „Slavuj“.

<sup>32</sup> „Konsuelo“, „Tajna“, „Bolni madrigal“, „Krčmareva kći“; Hose Moreno Vilja („Zreli klas“, „Istina“, „Veselost“, „Razmišljanje“, „Karamba 85“.

<sup>33</sup> „Ne vidim te“, „Sreća“, „Tvoja duša...“, „Veče mi pruža“, „Zašto pitam“

<sup>34</sup> „Kako je izgledala“, „Slepa morska luka“.

<sup>35</sup> „Nesanica“, „Romansa Duera“.

<sup>36</sup> „Anđeo brojeva“, „Poruka senci“, „Mit“, „Dobri anđeo“, „San“.

<sup>37</sup> „Jutro“, „Senka“, „Bela krila“.

<sup>38</sup> „Hteo bih na jug“, „Železnička stanica“, „Zidovi, ništa više“, „Sport razvod“, „Ostavite mi moj glas“, „Došao sam da vidim“, „Nevada“.

<sup>39</sup> „Moje oči“, „Noću u jedanaest sati“, „Zarobljena muzika“, „Moj bol je bio visok“, „Za tebe nema mesta“, „Noć“, „Ideja“, „Tuga“.

<sup>40</sup> „Svitanje“, „Četiri žute balade“, „Pečina“, „Zašlo je sunce“, „Nokturno“, „Zatim“, „Strelci“, „Drvo maleno“, „Sigirijin hod“, „Kineska pesma u Evropi“, „Litija“, „Pogledah ti oči“, „Oh!“, „Kandilo“, „Zaruke“,

Гардић је у преводу ове збирке показао да његовом песничком сензибилитету боље пристаје превођење поезије савременог авангардног израза, разноврсног метра, делимичног програма риме и слободног стиха, него како је у преводу Гарсија Лорке претходне године показао, самерљиве и ритмичне романсе и осмерачке копле, за коју је потребан, поред песничког талента и озбиљан версификаторски труд. Ова збирка имала је зато изузетан значај за упознавање југословенске публике с достигнућима шпанске лирике у тренутку у ком је била на врхунцу светске славе. Срећом, Гардић је ову књигу прегледније конципирао од претходне (Гарсија Лорке), дајући читаоцима поред кратког поговора, пре превода песама такође кратку биографску и критичку белешку о писцу, у којој уз сажете поетичке описе даје и оцене о њиховим књижевноуметничким донетима.

У поговору преводиоца Гардић (1954: 157) напомиње да савремена шпанска лирика обилује песничким именима која су нашим читаоцима мало или нимало позната те да је зато овом збирком покушао да задовољи интересовање наше читалачке публике – оне публике – како истиче – „која жељно очекује и радо прима све оно што има уметничку вредност“ (*ibid*). Као приређивач антологије Гардић је свестан да „избор песама из једне богате поезије представља подухват који се можда никада неће остварити онако како је замишљен (*ibid*)“, те да зато успехом сматра то што ће, и поред свих тешкоћа на које је при реализацији тог подухвата наилазио, „макар и у овако непотпуном виду и у овим уским оквирима“ његова збирка допринети бољем упознавању шпанске поезије“ (*ibid*). Премда идеолошки обојено, Гардићево виђење савремене поезије у Франковој Шпанији, у главним цртама, исправно је. О Антологијама новије лирике издаваним у то доба у Шпанији он вели да су толико „безизразне“ и „режимски настројене“ да нису ништа друго „до верна слика духовне беде у којој се налази садашња Шпанија“ (Гардић 1954: 157).

Образложења и напомене првог српског антологичара шпанске поезије занимљива су како у смислу разумевања његовог књижевно-естетског вредновања шпанског песништва при избору песама за антологију – у матици и у егзилу – тако и у погледу ширег сагледавања српских културних, књижевних и идеолошких веза са

---

Gore plovi mesec“, „Dva mornara na obali“, „Noć“, „Pesma konjanika“, „Tišina“, „Jedna ruka noći“, „O smrti Hose de Sirija Eskalante“, „Nemo dete“, „Propast“, „Gazela očajne ljubavi“, „Kasida grana“, „Gasela gorkog korena“, „Gasela sećanja na ljubav“, „Umro u svitanje“, „Grad bez sna“, „Sveti Mihajlo“, „Vetrokaz“.

савременим шпанским песницима у расејању, с том „бриљантном плејадом лирских песника почетка овог века, која је обновила шпанску поезију, почев од Антонија Мањада и Хуан Рамона Хименеса, па све до Лорке“, и која је „била [...] револуционарна не само по своме уметничком схватању него и по својим политичким убеђењима (*ibid*).“

Гардић (1954: 156–157) истиче да су сви поменути песници, с врло мало изузетака, „целог свог живота активно учествовали у борби против фашизма и културно-материјалне заосталости своје земље.“ Са жаљењем, међутим признаје да при руци није имао песме тих песника објављиване највећим делом у листовима и часописима током Шпанског грађанског рата, до којих му је било „немогуће доћи“, а у којима су „најбоље изражени њихов револт и став према свему ономе што их је водило у борбу“. Стога његова збирка, сматра Гардић (1954: 157), иако кроз њу повремено „провеје социјални мотив“, нема ону „пуноћу“ коју би садржала да је располагао потребним материјалом. Мозаик песничких изражаја, међутим, може, вели напоследку Гардић, да побудити интересовање наших читалаца „као што је то увек било када се у руке узимала сугестивна творевина шпанског духа, мисли и срца“.<sup>41</sup>

Премда су се после ове збирке на српскохрватском говорном подручју појавиле још три антологије шпанске поезије: хрватског песника Николе Милићевића (1959. и 1972.) и Владете Кошутећа (1963), у датом културном и књижевно-историјском контексту ниједна „није била, нити је могла бити дочекана као откровење, па ни извршити утицај као Гардићево пионирско дело“ сматра Александар Петров (2008: 398):

Почетком педесетих година услови живота под стакленим звоном у Југославији тек су почели да се мењају. Зато је и пријем Гардићеве антологије мога да буде изузетан. Границе модерне светске поезије отварале су, за ширу читалачку публику, и антологија француске поезије (Кошутећ 1955), као и загребачка антологија светске лирике (1956), заједно са преводима неких руских песника. (Блока, Мајаковског и Јесењина). Модерни шпански песници

---

<sup>41</sup> Иако не наводи изворник(е) на основу којих је преводио шпанску поезију и састављао кратке уводне белешке о песницима, из захвалнице „старом пријатељу и саборцу у двадесетогодишњој непрекидној борби против свију режима тираније у Шпанији“ (Гардић 1954: 157), сазнајемо да је Гардић на располагању имао библиотеку опуномоћеног министра шпанске републиканске Владе у Београду Федерика Мињане.

имали су, ипак, једну предност: с изузетком, донекле, Лорке, били су непознати. И нису, као неки други модерни светски песници, од Рембоа и Малармеа, преко Аполинера, футуриста, имажиста, експресиониста до надреалиста, ни на кога на српско-хрватском језичком простору извршили значајан утицај. А били су, неко од њих, сродни са српским модерним песницима двадесетих и тридесетих година. Модерни и авангардни српски песници такође се оглашавају у то време, васкрслим гласовима, јер су званичном идеологијом били проглашени за „мртве песнике“ (Црњански, Растко Петровић). Момчило Настасијевић је, на пример, попут Мањада и неких других модерних шпанских песника, ослушкивао у усменој поезији и древну „матерњу“ мелодију, и с успехом је преносио у свој слободни стих (Петров 2008: 399).

Други југословенски избор савременог шпанског песништва, *Antologiju novije španjolske poezije*, саставио је, превео и у Загребу 1959. године објавио песник и универзитетски професор Никола Милићевић. Она је умногоме попунила празнине у посебно у присуству једне струје савремене шпанске поезије, доносећи нашој читалачкој публици први пут композиције потпуно непознатих шпанских песника, које је Милићевић такође представио кратким белешкама и пригодним предговором. Уз имена већ присутна у Гардићевом избору<sup>42</sup> у Милићевићевом избору нашли си се још и Мигел де Унамуно,<sup>43</sup> Леон Фелипе Камино,<sup>44</sup> Хорхе Гиљен<sup>45</sup>, Висенте Алејксандре

<sup>42</sup> Овде збирно наводимо песнике и имена које је дао и Гардић, са другачијим избором: Manuel Machado („Castilla“, „Zalazak sunca“, „Tajna“, „Filip IV“, „Ludakinja u parku“, „Ljetni pejzaž“); Antonio Machado („Prošao sam mnoge pute“, „Odbilo je dvanaest“, „Voljena, lahor mi šarče“, „Mahovina raste.“, „Lagani šum tunika“, „Istrošen i zelenkast trup“, „To je bio demon“, „Možda je...“, „Ništa ne znači“, „U plaventilu“, „Mirisom vrta“, „Zemlja je ogoljena“, „Čuvam u herbarijumu“, „Ljetna noć“, „Vrt“, „Polje“, „Dijalogizirani snovi“, „Sorijska polja“, „Gospodo, uzeo si mi“, „Don Franciseu Giner de los Rios“, „Madrid“); Juan Ramón Jiménez („Moja poezija“, „Dani, dani“, „Majka“, „Poslije bolesti“, „Guipuscoa“, „Oberon martu“, „Žuto proljeće“, „Časoviti povratak“, „Rastvorio sam te“, „Uvala“, „Zora“, „Idealni epitaf mornaru“, „Na mjesecu“, „Već je mrak“, „Umrijeti“, „Intimna ruža“, „U najboljem“, „S Južnim križem“); José Moreno Villa („Tjeskoba“, „Magija“, „Radost“, „Suprotnost“, „Ovdje?“, „Kada?“); Pedro Salinas („Najviše pitanje“, „Gledati nevidljivo“, „Ne vidim te...“, „Duša ti je bila“, „Kakva laka...“, „Oprosti mi...“, „Kad bi ti znala“, „Ti ih ne možeš vidjeti“, „Čuješ li kako traže...“, „Daleko more“, „Zalutali anđeo“); Gerardo Diego („Njihaljka“, „Nokturno“, „Odrizi“, „Gitara“, „Lepeza“, „Ženo odsutnosti“, „Besanica“, „Jesen“, „Tišina“, „Kažu mi...“); Federico Garcia Lorca („Pjesma konjanika“, „Srebrne topole“, „Nevjerna žena“, „Romanca o luni, luni“, „Tučnjava“, „In memoriam“, „Pjesmu danu koji odlazi“, „Šest žica“, „Pjesmica prve želje“, „Mrtvačko zvono“, „Ireni Garciji“, „A poslije“, „O drvce, drvce“, „Nokturno praznine“, „Mali bečki valcer“, „Ruševina“, „Pjesnik moli svoju ljubav da mu piše“, „Na drugi način“, „Pjesma o maloj smrti“, „Kasida o granama“, „Gazela o nepredviđenoj ljubavi“); Damaso Alonso („Život“, „Brojači zvijezda“, „Noćni put“, „Vjetar noći“, „Kakva je bila“, „Mudrost ljubavi“, „odgođena smrt“, „Smrt“); Luis Cernuda („Ne želim vratiti“, „Bio sam mladić“, „Htio bih...“, „Ostavi mi glas moj“, „Umoran sam“, „Kao što vjetar“, „Vidio sam sjedeći“, „Želja“); Rafael Alberti („Ranjenik“, „Ukršteni vjetrovi“, „San“, „Od Lareda do Castro Urdialesa“, „Peñaranda na Dueru“, „Zatvorena“, „Dobri anđeo“, „Lakomi anđeo“, „Za miss X, sahranjenu u istočnom vjetru“, „Charlotov tužni sastanak“, „Tri nebeska sjećanja“, „Juanu Antoniju Espinosi“, „Prevarila se golubica“); Manuel Altolaguirre („Moje velike oči“, „Odsutni prijatelj“, „Suton“, „Napitnica“, „Akt“, „Na moje rame naslonjena“, „Povjetarac“.

<sup>43</sup> „Castilla“, „Oči svjetlosti“, „Palma“, „Iz nutrine“, „Zalazak mjeseca“, „Vjetar“

(Vicente Aleixandre),<sup>46</sup> Емилио Прадос (Emilio Prados)<sup>47</sup>, Мигел Ернандес (Miguel Hernández)<sup>48</sup>, Блас де Отеро (Blas de Otero)<sup>49</sup>, Хосе Луис Идалго (José Luis Hidalgo)<sup>50</sup>, Рафаел Моралес (Rafael Morales)<sup>51</sup> и Еухенио де Нора (Eugenio de Nora, „Pjesma demonu krvi“).

Своју уређивачку концепцију и ставове о питањима метрике и превођења Милићевић (1959: 16) је елаборирао у „Напоменама“ на крају уводног текста где објашњава да је од око стотину признатијих новијих шпанских песника за књигу изабрао тек двадесет и једног, будући му се чинило прикладнијим да се мањи број имена представи што потпуније, чиме би се, поред општег увида у шпанску поезију, добила и потпунија слика о сваком појединачном песнику. Милићевић наглашава да се много више двоумио при избору песника млађих генерација, пошто су се о старијим песницима мишљења критике већ искристалисала и слегла. Иако каже да је унапред одређени опсег књиге условио изостанак „možda desetak vrlo vrijednih i cijjenjenih pjesnika“ Милићевић (1959: 16) сматра да „орџи дојам о новижој шпанјолској роезији тиме није много окрнјен“: сви њени основни тонови ипак наћи ће се у антологији.

Када је реч о формама за превод, Милићевић је, с неким мањим одступањима (промене схема рима, највише), како ћемо видети у различитим његовим преводима, нарочито наклоњен преношењу изворних облика. Највећи део оних песама, које у његовој антологији нису римоване, такве су и у оригиналу. Милићевић (*ibid*) објашњава да риме није преносио „код свега двадесетак пјесама“ посебно наводећи песме Мигела Ернандеса, који су тиме, како признаје, „много изгубиле“, Таквих песама је још свега неколико: Дијегов сонет „Besanica“, А. Мањада „Čuvam u herbariumu, и „Madrid“, М. Мањада „Filip IV“ и „Тајна“ (Милићевић 1959: 16).

---

<sup>44</sup> León-Felipe Camino („Rastvorite ovaj stih“, „Elegija“, „Samo hodočasnik“, „Razgovor između pjesnika i smrti“, „Ne umara mene“.

<sup>45</sup> „Dolazak“, „Snijeg“, „Mjesečna noć“, „Venera“, „Zapaljena noć“, „Vrtovi“, „Tri oblaka“, „Vraćanje početku“, „Vjetrovi“.

<sup>46</sup> „Fray Luisu de Leónu“, „Pjesmu ljubavi“, „Jedinstvo u njoj“, „Pjesma mrtvoj djevojčici“, „Tebi živoj“, „Svjetlost“, „Sinovi polja“, „More“.

<sup>47</sup> „Odsutan“, „Zatvorih vrata“, „Čelo je moje“, „San“, „Deseti januara“, „Pjesma“, „Gubim se...“.

<sup>48</sup> „Da skine perje...“, „Dolaze stazom...“, „Pokop sna“, „Samo tko ljubi...“, „Vjerovao sam...“, „Kotač, da ideš daleko“, „Svome sinu“.

<sup>49</sup> „Čovjek“, „Ogromnoj većini“.

<sup>50</sup> „Kob“, „Rođenje“, „Mrtvi prijatelji“.

<sup>51</sup> „Idioti“, „Tužni“, „Kotači pod kolima“, „Borba bikova“.

Код избора песама, Милићевић (1959: 16) открива да је највише тешкоћа имао са песамама Гарсија Лорке, јер „напросто није могао преводити песме, које је Драго Иванишевић превео“ (*ibid*), будући да су му ти текстови били и одвише добро познати:

U takvom slučaju bih morao paziti da se moj prijevod razlikuje od njegova, a to bi često značilo kvariti ono što je on izvrsno pogodio, a takvih izvrsnih mesta kod Ivaniševića ima mnogo. To sam pokušao samo sa tri pjesme, koje mi je bilo teško izostaviti – *Pjesma konjarnika*, *Romansa o luni*, *luni i Neverna žena* i nisam se ustručavao da se tu i tamo držim Ivaniševićevog prevoda. U „Pejsmi Konjarnik“ nastajao sam sačuvati osmerac originala, što Ivanišević nije učinio, no ne znam da li je pjesma time nešto dobila, zbog tih razloga u ovoj knjizi nema nekih najboljih Lorkinih pesma, a posebno mi je žao što sam morao izostaviti *Tužaljku za Igancijem S. Mejiasom* (Милићевић 1959: 16).

Занимљиво је да је, иако је имена шпанских песника штампао у изворној ортографији, како је то уобичајено у Хрватској, Милићевић понудио и њихову транскрипцију „*Budući da kod nas malo ljudi zna španjolski jezik*“, напомињући да су сви текстови преведени са шпанског оригинала (*ibid*).

С великом сигурношћу може се рећи да за присуство и рецепцију шпанске поезије у нашем културном амбитусу прекретницу чини објављивање антологије *Шпанска лирика: два златна века* коју је за Просвету из Београда 1963. године приредио и превео универзитетски професор Владета Р. Кошутић. Значај ове књиге не долази само отуд што је реч о првој општој антологији шпанског песништва, која тежи да прикаже његов развојни пут од првих, раних трагова, па све до најсавременијих поетских токова, већ и од чињенице да ју је саставио компетентни познавалац шпанске и светске књижевности, књижевни научник критичког духа, несумњиве ерудиције и песничког талента.<sup>52</sup>

Педесетих година XX века године шпанско песништво с неколико преведених збирки, понајвише Гарсија Лорке (в. Лорка 1950, в. Лорка 1953, в. Лорка 1956, в. Хименес 1957), и два антологијама савремене поезије, Миодрага Гардића (1954) и Николе Милићевић (1959) пробило је хоризонт очекивања наше, у поезију упућене, читалачке публике и критике; међутим оно што је приметно јесте одсуство превода старијег шпанског песништва: до тог доба није преведен ниједан наслов нити избор класичних песника, великана шпанског „златног доба“ – ренесансе и барока.

---

<sup>52</sup> О животу и делу проф. Владете Р. Кошутића писали смо детаљније у поглављу о Федерику Гарсија Лорки.

Кошутећава *Шпанска лирика* стога је, уз сва ограничења која носе антологије, први обимнији, репрезентативан и песнички успео избор из готово целокупне шпанске поетске ризнице. Квалитетно опремљена, књига доноси компактно филолошко и критичко издање у коме критички прилози доприносе целовитијем представљању културног и историјског контекста развоја и природе шпанске поезије, како у прологу објашњава сам аутор (Кошутећ 1963: 8): „[у]з биографске и библиографске белешке о песницима и објашњења и напомене на крају, предговор са препевима чини потребну целину, јер се осврће на друштвене и историјске услове, стиховима и наводима употпуњује ликове песника, и оправдава значај учињеног избора“.

Како ћемо се на поједине преводе песама и на песнике из антологије подробније освртати у одговарајућим поглављима, овде ћемо углавном указати на критеријуме и обим Кошутећевог избора, уређивачку концепцију, његове књижевно-естетске оцене те на изузетно методски доследан и промишљен однос према еквиметрији.<sup>53</sup> Већ сâм поднаслов антологије, *два златна века* упућује на Кошутећев уредничку и преводилачку амбицију: да прикладно и веродостојно представи два најплоднија периода шпанске поезије, постављајући естетски критеријум изнад књижевноисторијског. Полазећи од политичких и историјских прилика које су од краја XV века Шпанију учиниле моћном светском силом, као и од предуслова за величину њене књижевности и песништва, које проналази у „наслагама култура“ Феничана, Грка, Римљана, Гота, Јевреја и Арапа, Кошутећ (1963: 7) у уводу каже да је у периоду између 1500. и 1650. године Шпанија у поезији имала свој златни век „у коме су Гарсиласо, мистичари, Лопе де Вега, Сервантес, Гонгора, Кеведо и Калдерон освојили вечност. Кад је, затим, током столећа доживела потпуно опадање славе и моћи, појава Унамуна, Мањада, Хименеса, Гиљена, Лорке, Албертија и Ернандеса доказује да је духовна обнова могућа и да ‘други златни век’ (1896–1936) достиже старе величине. [...] ови класични и савремени лиричари, Влашићи кастиљанског песништва, захтевају да им поклонимо пуну пажњу. Све остало од мањег значаја остаће ван оквира ове књиге која није вођена побудама школске антологије“ (Кошутећ 1963: 7).

---

<sup>53</sup> О Кошутећевим ставовима о еквиметрији писали смо више у поглављима о Федерику Гарсија Лорки и могућностима метричке еквиваленције српског и шпанског стиха.



Несразмеру броја стихова различитих песника које је укључио у антологију Кошутећ правда разликама у комплексности њихових поетика: „Док је Маркиз од Сантиљане сав у једној песми, Рафаел Алберти, сложеним духом и изразом, захтева више од десет песама“ (*ibid*). Указаћемо на још неке аспекте и као и на принцип селекције старије шпанске поезије. Кошутећ је антологију конципирао превасходно као преглед највредније шпанске лирике. У том прегледу изостављена је у потпуности средњовековна епска поезија, хугларски спев *Песма о Сиду*, у коме Кошутећ не налази поезију вредну пажње, али и, читава клеричка школа, дела попут *Чуда наше госпе Гонсала де Берсеа* или *Књиге о доброј љубави*, Хуана Руиса, Архипрезвитера из Ите<sup>54</sup>, којег у предговору Кошутећ (1963: 14) истиче „не само као најстарије песничко име, већ као мудраца чије поучно приповедачко песништво садржи лирске црте и раблеовски хумор.“

У *Шпанској лирици* нема хиспанороманских харћи, галисијско-португалских кантига, као ни народне кастиљанске лирике, већ се преглед отвара скромним избором од десет старих романси претежно лирских карактеристика, из плодног шпанског епско-лирског усменог романсера.<sup>55</sup> Први кастиљански песник у антологији је Ињиго Лопес де Мендоса, Маркиз од Сантиљане, чија је најчувенија сераниља о пастирици из Финохосе вешто пренесена еквивалентним трохејским шестерцима, с истим распоредом риме. Први пут на српски језик преведени су и чувени „Стихови на смрт очеву“ Хорхеа Манрикеа, највећег шпанског песника касног средњег века, у готово истом, еквивалентном облику: укупно десет двоструких секстиља, копли с преломљеном стопом састављених од наизменичних осмераца и четвараца. Кошутећ истиче (1963: 281) да је препевао „најизразитији стихове који износе општа размишљања о смрти и пролазности“, а као, за читаоца мање значајне, изоставио строфе које величају славу и име песниковог оца.

Ренесансна шпанска поезија отвара се најелегантнијим и најемотивнијим фрагментима „Неморосове тугованке“ Гарсиласа де ла Вега из његове *Прве Еклоге*;

---

<sup>54</sup> Кошутећ Хуана Руиса у предговору погрешно назива „архиепископом“ уместо исправног „архипрезвитер“. Ово напомињемо јер је разлика у хијерархији између ова два црквена звања у средњовековној Шпанији знатна, што значи да је Хуан Руис пре скромни парохијски клерик него слободоумни великодостојник највишег ранга, како би се дало помислити по преводу титуле.

<sup>55</sup> „Романса о Абенâмару“, „Романса о губитку Антекере“, „Романса о Маварки Мораими“, „Романса о грофу Арналду“, „Грофова глава“, „Романса о грофу Олиносу и Белом цвету“, „Романса сужња“, „Романса о ледном врелу“, „Романса о свежој ружи“, „Романса о љубавнику и смрти“.

мистичарска и аскетска поезија представљена је најпознатијим композицијама фра Луиса де Леона, („По изласку из тамнице“, и „Ведро ноћ“); Светог Јована од Крста („Духовна химна“, „Христос у храму свете Кларе у Паленсији“, „О, душо, твој живот шта је?“, „Спавај, душо моја“) као и чувеном глосом Терезе Авилске „Живећи без живота, чекам“ где је изостављено неколико строфа које, „мање убедљиво, говоре о истом осећају умирања због неумирања“ (*ibid*). Десиму (или „дециму“ – строфу од десет стихова) којом је испевана, фра Луисова „По изласку из тамнице“ Кошутић преводи са нешто измењеним распоредом рима, док је облик *лире* (строфа од пет стихова: 7, 11, 7, 7, 11) «католички дитирамб», који је у шпанску поезију увео Гарсиласо де ла Вега, и којом је испевана „Ведро ноћ“, фра Луиса де Леона и „Духовна химна“, Светог Јована од Крста, у препеву постао комбинација трохејских стихова од 8, 10, 8, 8, 12 слогова, према, како истиче Кошутић (1963: 280), „нашим метричким могућностима (*ibid*).“ „У нас, по истој схеми“ објашњава касније у раду о еквиметрији Кошутић (1970: 151), „број стопа биће измењен. Уместо седмерца (у првом, трећем и четвртом стиху) употребићемо осмерац, а уместо једанаестерца у другом стиху десетерац, а у петом – дванаестерац. Ово је „померање“ у духу наше тонске метрике која није подесна за комбинације с непарним стопама, поготово седмерцем. Утисак тиме није умањен: осећамо исту лакоћу и замах осећања изражених лиром“.

Ово пре свега значи да Кошутић не верује у складне везане јамбове у нашој поезији, па их зато у препеву избегава и замењује трохејима готово свуда.<sup>56</sup>

Барокно песништво представљено је песмама Лопеа де Вега<sup>57</sup>, Луиса де Гонгоре<sup>58</sup>, Франсиска де Кевода<sup>59</sup> те одломком из драме *Живот је сан*, Педра Калдерона де ла Барке, метрички и тематски доста разноврсно. *Силву*, строфу неуједначеног броја стихова и распореда риме, у преводу Гонгориних *Самоћа*, (у случају нарочито „Прве самоће“, у којој су дате најзначајније епизоде – младићев бродолом, спасавање и долазак пастирској колиби, довољне „као пример

---

<sup>56</sup> Кошутић (1963: 280) ово потврђује када каже „Све остале песме с „везаним“ стихом, у највећем броју случајева задржале су исти распоред сликова, иако не исту дужину стихова, јер су метрички закони у оба језика различити. Између осталих, у овај оквир улазе стихови Гарсиласа де ла Вега, Терезе Авилске, Калдерона; две песме Лопе де Вега, све Кеводе, Еспронседине, једна Даријева, три Унамунове, две А. Мањада и три Ернандесове“.

<sup>57</sup> „Песмице“, „Ка Фуентеовехуни“, „Стражару будни, чувару града“, „Хајдемо до винограда“, „Сонет о сонету“, „Романса“).

<sup>58</sup> „Летриља I“, „Летриља II“, „Летриља III“, „Сонет“, „Романса“, „Песма“, „Самоће“);

<sup>59</sup> „Дон Динеро“, „Шаљива песмица“, „Епитаф лекару“, „Епитаф песнику“, „Сонет“, „Сонет“.

„култеранизма“), Кошутећ преноси „у истом духу“, с готовом истим распоредом слика, но ипак у трохејском ритму. Кошутећ је превео и надалеко чувену сатиричну Кеведову летриљу „Дон Динеро“ из које је изоставио три строфе о новцу с непреводивим играма речима. Иако Кошутећ (1963: 282) каже да су сонети, Лопеов „Сонет о сонету“, Кеведов „Погледах зидине домовине моје“, и Гонгорин „Док ти злато глатко, косу, сунце врело“, препевани „у уобичајеном облику“, реч је о замени јампског шпанског једанаестерца, адаптације италијанског ендекасилаба нашим трохејским симетричним дванаестерцем, александринцем, с обгрљеним римама у катренима: абба, абба, док је Кеведов сонет „Ах, Флоралба, сањах да те“ дат су у препеву с наизменичним, различитим римама: абба, абба (*ibid*).

Из IV дела Еспронсединог „Студента из Саламанке“ Кошутећ (1963: 283) наводи да је препевао „најромантичнији део“ – сусрет дон Феликсов са белом утваром – без мање важног одломка тог описа, док је од четрдесет строфа Рубен Даријеве „Песме јесени“ изабрано тридесет „општег значаја“. Као вредну помена с краја 19. века Кошутећ је издвојио и Росалију дел Кастро<sup>60</sup>, галијсијску песникињу, „сву у бдењу над завичајем помораца, над Галисијом што изумире (Кошутећ 1963: 36).“

Избору савременог шпанског песништва оличеног у двама генерацијама „другог златног доба“ Кошутећ је, када је о прерасподели простора реч, приступио плански и уравнотежено, па су том делу прво заступљени Мигел де Унамун<sup>61</sup>, превасходни мислилац и приповедач, за чију поезију Кошутећ каже да је, мада искрена и пророчанска, искована у огњу ума, сувотна и убитачно тачна“, Антонио Мањадо са 10 песама<sup>62</sup>, Хуан Рамон Хименес<sup>63</sup> (најснажнија и најчувенија остварења из поезије овог нобеловца, премда недостају песме из његове зреле фазе). Међу песницима „Генерације 27“: Педро Салинас<sup>64</sup>, за чију поезију Кошутећ каже да „нежна

<sup>60</sup> „Пепељаста вода; дрвеће голо“, „Сенку најтужнију, незнану, нејасну“, „Звона“.

<sup>61</sup> „Отворена ока да ми је умрети“, „Молитва безбожника“, „Тај градитељ сеоских домова“, „Христос у храму свете Кларе у Паленсији“, „О, душо, твој живот шта је?“, „Спавај, душо моја“.

<sup>62</sup> „Ка заранку блиставога руба“, „О, љубљени, лахор збори“, „Шум велова лак се вије“, „Моја љубав?“, „Прилика је млада стигла“, „Синоћ сањах док сам сплио“, „Сад утеху залуд тражиш“, „Парабола“, „Пословице и изреке“, „Злочин беше у Гранади“.

<sup>63</sup> „Пасторала“, „Булка“, „Зелена девојчица“, „Жуто пролеће“, „У возу“, „Спржена мала угљарка“, „Поезија“, „Ја нисам ја“, „Што да те се бојим, смрти?“, „Са твојим каменом“

<sup>64</sup> Присвајам ти име“, „Имала си душу“, „Каквих тела лаких, нежних“, „Гледати невидљиво“, „Љубав, свет угрожен“. Кошутећ (1963: 283) нас обавештава да је Салинасова песма „Љубав, свет угрожен“, смањена за тридесетак стихова, „чиме је целина добила у тиску“.

као вилинско окриље одише болећивим и ведрим усхићењима“ затим песник Хорхе Гиљен „из исте лозе чистих песника“<sup>65</sup> Херардо Дијего<sup>66</sup> чији је креационизам „непресушан метафором, жустар, ћудљив, нелогичан, али скоро увек надахнут“ (48); Кошутећ зналачки приступа избору поезије Федерика Гарсија Лорке<sup>67</sup>, где све битне фазе Лоркине поетике, од *Првих песама*, преко андалузијских збирки, до *Песника у Њујорку*, приказује репрезентативно и преводи адекватно, у настојању да исправи неправду учињену звуку Лоркине песме, несавесним, аметричним преводима, који су у том тренутку још увек били једина слика тог песника код нас. Песник Висенте Алејксандре<sup>68</sup> „буктав животом и чулима“, чији су стихови „суштином романтичарски а обликом надреалистички“ представљен је са само четири песме, што је доста скромно, будући да је реч о песнику богатог опуса и изузетне изражајне снаге (касније такође овенчаном нобеловом наградом, 1977); Рафаел Алберти<sup>69</sup> песник веома разноврсне тематике и поетике, представљен је са десет добро одабраних композиција, највише из збирки *Морнар на копну* и *О анђелима*. Кошутећ (1963: 283) истиче да је „као пример савременог ‘гонгоризма’ препеван само први део Албертијеве „Сирене“, а из поеме ‘Тиртеј’, („Метак и два метра земље...“) изабран је низ најлепших двостиха“. У збирци су од савремених песника заступљени још Луис Сернуда<sup>70</sup> са пет песама из збирке *Стварност и жеља*“ и Мигел Ернандес („Последња песма“, „Сваки човек“, „Укоп маште“, „Успаванка о луку“, „Вечна сенка“), кога смо у уводном делу видели да Кошутећ веома високо вреднује.

У објашњењима о метричком облику романсе Кошутећ (1963: 255) подробно доказује како се српски језик, како каже, показао „необично подесним да одјекне ритмом и звуком најомиљенијег метра кастиљанске лирике“ (*ibid*). Све романсе у антологији преведене су на одговарајући начин, ритмички, претежно у симетричном трохејском осмерцу, с истом асонанцом у парним стиховима. У ове вешто

---

<sup>65</sup> Са снегом или без снега“, „Травом“, „Склапам очи“, „Свита“, „Снег“, „Шеве, госпе узвишене“, „Дванаест сати“.

<sup>66</sup> „Вечерње“, „Љуљашка“, „Савремена равнотежа“, „Откровење“, „Несаница“

<sup>67</sup> Балада о морској води“, „Поема циганске сигирије“, „Дрво, дрво малено“, „Ходник“, „Жута балада“, „Песма коњаника“, „Романса о луни, луни“, „Романса месечарка“, „Свети Гаврило“, „Смрт Антоњита Делије“, „Зора“, „Касида о мрачним голубовима“.

<sup>68</sup> „Последње рођење“, „Песма мртвој девојци“, „Јединство у њој“, „Вољаху се“.

<sup>69</sup> „Исцедите ме на мору“, „Невеста“, „Кула Иснахар“, „Сирена“, „Бастер Китон тражи по шуми вереницу која је права крава“, „О анђелима“, „Сањаше војник најдражи од снова“, „Метак и два метра земље“, „Стари вук“.

<sup>70</sup> „Бити уморан“, „Оставити ми глас“, „Није говорила“, „Променљивост“, „Стари врт“.

компоноване песме спада стари романсеро, одломак „Ка Фуентеовехуни“ Лопеа де Вега, завршни део Еспронсединог „Студента из Саламанке“, песма „Звона“ Росалије де Кастро, затим Мањадове композиције „О љубљена, лахор збори“, „Шум велова лак се вије“, „Моја љубав?... Сећаш ли се“, „Прилика је млада стигла“, „Парабола“ и „Сад утеху залуд тражиш“ (*ibid*). У форми романсе Кошутић је такође препевао Хименесове песме „Пасторала“ и „Жуто пролеће“, затим Гарсија Лоркине „Дрво, дрво малено“, „Жута балада“ (романса с припевом), „Романса о луни, луни“, „Романса месечарка“, „Свети Гаврило“, „Смрт Антоњита Делије“, „Касида о мрачним голубима“; као и „Кулу Иснахар“ Рафаела Албертија (Кошутић 1963: 280). Гонгорина романса „Служио је краља Шпанац“, у осмерцу је, међутим са различитом асонанцом и местимичним римама, док је романса Лопеа де Вега „Ја самоћи идем својој“, препевана у осмерцу али без асонанце. Сем романси, наведени су сви други облици (мала романса, сегидиља), поред оних о којима смо већ говорили горе, преузети из шпанског језика као „могући и природни“, с Кошутићевом напоменом да је „пренесени облик одговоран одблесак изворника“. На основу теоријских промишљања проистеклих из практичних потреба преношења песничких форми у антологији Кошутић ће деценију касније образложити своје виђење еквиметрије шпанских и српских метричких облика у раду *Шпанска метрика и њене могућности у нас*.

Песме у слободном стиху Кошутић је преносио на исти начин, настојећи да задржи унутрашњи ритам. Реч је о две Хименесове, и готово свим Салинасовим песмама, Гиљеновој композицији „Свита“, затим две песме Херарда Дијега, Лоркина „Зора“ из *Песника у Њујорку*, Албертијеве „Бастер Китон тражи по шуми вереницу...“ и свита *О анђелима*; већи део Сернудиних и сви стихови В. Алејксандреа итд. (*ibid*).

Кошутићева *Шпанска лирика* наишла је исте (1963) године на одјек у *Књижевним новинама* у виду приказа Душка Вртунског. Вртунски (1963: 9) се у уводу кратко осврће на ограничења антологије као „институције“, напомињући да су и „најуспелије само [...] метафоричан књижевни програм својих састављача, у чему и јесте сва њихова вредност“, односно да „поезија не може бити детерминисана нормативним захтевима, ма како ови били обухватни, нити да феномен једне поезије може бити тотално сагледан, ту, пред нама, у једној књизи.“ То нарочито важи за антологије стране поезије где састављач мора у највећој могућој мери да из књиге

елиминише „себе и своје присуство“. Његова дужност јесте да „буде информативан“ како зато што „оперише непознатим вредностима у својој књижевности“, тако и због тога што се прихватио задатка, „никад сасвим остварљивог, да представи саму суштину токова једне поезије, да створи критеријум за оно за шта критеријума нема (Вртунски 1963: 9).“

Вртунски (*ibid*) закључује да је, свестан поменутих опасности, Кошутећ изабрао једини прави пут, дајући у антологији само оно што као најзначајније одређује шпанску поезију: „ако је требало да се двоуми да ли дати предност укупној слици поезије или попустити пред изузетно драгим песником, он се одлучивао за поезију: ако се требало одлучити између представе о песнику и неке његове песме, он се одлучивао за песника.“ У првом делу збирке, која укључује старију књижевност XVI и XVII века, састављач антологије имао је нешто лакши задатак јер су „књижевна историја и временска дистанца већ дали одговоре на многа питања па је било могућно с мање напора обележити половине између којих се простире ова богата поезија (*ibid*).“ Вртунски примећује да од најзначајнијих песника у том делу Кошутећевог избора недостаје једино Фернандо Ерера (1534–1597), међутим да „то није никако утицало на општу слику ‘златног века’“. За избор другог дела антологије, који обухвата XIX и XX век, Вртунски оцењује да представља „подвиг састављача“ и изузетно га позитивно вреднује:

То је поштен избор, сигуран, чист – у лирици која иде од циганског фолклора до пламена из пакла и од класичних форми до надреализма. Овом изванредном концизном избору (издавач се преварио кад је на заштитном омоту књиге написао: „Ова обимна антологија...“) не може се ништа догодити нити одузети; састављач је њиме успео да сугерише оно што је најтеже и најдрагоценије: да свака песма буде слика једног правца и једне школе, да сваки песник буде једно поглавље ове књижевности. У томе је видну улогу одиграо и врло добар предговор (Вртунски 1963: 9).

Поред критеријума за избор, Вртунски (1963: 9) се као на једно од најтежих и најважнијих питања у науци о књижевности осврнуо на питање превода поезије, оцењујући да је као преводац Кошутећ подједнако добар колико и као селектор. Занимљива је напомена Вртунског да је највише streпео јер Кошутећев препев „често има барокну фактуру, чак и онда кад не треба“, међутим, како истиче (*ibid*), то се предубеђење, на срећу, у антологији *Шпанска лирика* није обистинило, јер је „[т]ај

разигран и вешт версификатор стекао и осећање мере.“ Будући да је, како вели, имао прилике да више од половине Кошутећевих стихова упореди с оригиналним текстовима Вртунски оцењује да је превод, поред ситних пропуста, у највећој могућој мери адекватан, „не само што је виртуозно дочаран изворни ритам него је и расположење преношено онако како се само пожелети може – у већини случајева јер и Кошутећ понекад дремне“ (*ibid*).

Као срећну околност за препев Вртунски наводи то што се шпанска поезија служи ритмом далеко мање од, на пример, француске, чиме се избегава „монотонија наших готово увек пренаглашених и гломазних сликова“ (*ibid*). Вртунски налази да су Кошутећеве преводи XVI и XVII успелији, пошто је модерној шпанској поезији у антологији – премда врло ретко – у неким случајевима ускраћена њена карактеристична једноставност израза, као у Маћадовој песми „Шум велова лак се вије“ (*Tenue rumor de túnicas...*), за коју Вртунски наводи да је испевана је у седмерцима, осмерцима, десетерцима и једанаестерцима, док ју је Кошутећ препевао „стиховима од 8 слогова, у много правилнијем ритму него што је оригинал, с инверзијама којих у Маћада такође нема“ (*ibid*), па се отуд и доживљај песме неминовно разликује. Међу замеркама и грешкама, којих, иако има, има „веома мало“, Вртунски (1963: 9) помиње још и непотребну замену Гардићевог референтног стиха „Зелено, волим те зелено“ новим решењем.

Вртунски наглашава да су до тог тренутка у Југославији шпанска лирика, углавном лирика XX века, била позната из Гардићеве (1954) и Милићевићеве (1959) збирке. За те антологије оцењује „То су биле узбудљиве књиге али су оне дале само изузетно понеког песника а више руковат добре поезије. Кошутећев избор нам је представио шпанску лирику у највећој мери у којој то један избор може дати. (*ibid*)“

Значајно је поменути и да је збирку *Шпанска лирика два златна века* Савез слепих Југославије у Београду 1969, према штампаном издању из 1963. издао као звучни снимак а нешто допуњену Просвета ју је објавила још једанпут, 1975. године, опет у квалитетном повезу и у значајном тиражу (4000 примерака). Будући да ни по обиму, ни по квалитету превода и издања, у српској културној средини сличан избор није начињен ни до наших дана, нешто дуже од пола века, та антологија остаје најзначајнија песничка, поетичка и књижевнокритичка књига с темом шпанске поезије у српској култури. У Хрватској, нешто мање од деценије касније, 1972. године, Никола

Милићевић објавио је антологију под насловом *Zlatna knjiga španjolske poezije: od XII do XX stoljeća*, која се, како по обиму, тако и по квалитету превода и издања може мерити с Кошутевићем, као њен својеврсни хрватски пандан.

Никола Милићевић (1922–1999) писац, преводилац и универзитетски професор, један је од најактивнијих и најзаслужнијих културних посленика на пољу представљања и превођења шпанске поезије у Хрватској, али и на читавом српскохрватском језичком подручју. Милићевић је 1953. године завршио студије југославистике на Филозофском факултету у Загребу, где је и докторирао 1965. године (тезом о В. Черини). Радио је као новинар, књижевни критичар *Вјесника* (1953–55), лектор хрватског језика у Бордоу као и професор на Филозофскоме факултету у Загребу, где је, на Катедри за новију хрватску књижевност, провео и највећи део академске каријере (од 1955. до 1988.<sup>71</sup> године). Велик део његове делатности био је усмерен на страну књижевност, посебно поезију. Преводио је француског, енглеског, латинског, руског, португалског, италијанског, и највише – са шпанског, велике песнике, од којих је већину управо он увео у нашу културну средину: Антонија Мањада, Хуана Рамона Хименеса, али и Федерика Гарсија Лорку. Поред *Analogije novije španjolske poezije*, преводио је и хиспаноамеричко поетско благо, нарочито Чилеанце, добитнике Нобелове награде. Габријелу Мистрал и Пабла Неруду („Pjesme ljubavi i nade“). Милићевић је био уредник култних часописа „Кругови“ и „Литература“. Као веома плодан „завичајни“ песник, данас се сматра једним од већих хрватских бардова с краја XX века. Објавио је бише збирке поезије: *Златна грана* (1952), *Обећања жуте зоре* (1956), *Праш земаљски* (1974), *Неповрат* (1984), *Пјесме из тишине* (1994). За животно дело 1994. године овећан је престижном наградом Владимир Назор.

Антологија *Zlatna knjiga španjolske poezije: od XII do XX stoljeća*, капитални је преводилачки пројекат који обухвата избор из, како сам наслов упућује, осам векова старе и раскошне ризнице шпанске поезије. О најважнијим Милићевићевим ставовима и оценама шпанског песништва<sup>72</sup> из ове антологије говорићемо детаљније

---

<sup>71</sup> Биографске податке о Милићевићу (Miličević, Nikola) наводимо према одредници Енциклопедије Лексикографског завода Мирослав Крлежа. <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40879>

<sup>72</sup> Говорећи о Милићевићу као књижевном критичару Цвјетко Милања (2012) каже: „Miličevićev književno-kritički rad se ne može ocjeniti unutar neke određene kritičke ‘škole’ ili čak određene metodologije koja mu je bila suvremena, poglavito zagrebačke stilističke škole čiji je suvremenik bio. Ne



на другим местима, у прегледу општих књижевноисторијских публикација (Никола Милићевић „Španjolska književnost“), засебним поглављима о шпанским песницима, те их овде нећемо понављати. Овде ћемо се кратко осврнути на критеријуме за избор, репрезентативност и методски приступ превођењу.

Милићевић је кратке приказе сваког појединог песника у књизи писао тако да се кроз њих види и континуирани развој шпанске поезије, од почетка до данас, приказујући све најзначајније епохе, школе и струјања. Његов кратки текст на почетку књиге, „у кратким цртама и летимично“, вредним напоменама допунио је те приказе, уз напомене вредне за боље разумевање и повезивање онога што је објашњавао у белешкама о песницима, а потом, понешто, како каже „i o samim prijevodima“ (Милићевић 1972: 5). Развој шпанске поезије о коме говори Милићевић, био је одређен „нарочитим особинама“ Шпаније, у којој су се сабрале „чудне супротности с још чуднијим последицама (*ibid*)“:

Sve te složenosti, opterećenja i suprotnosti, sve ono što je vrtoglava povijest donijela španjolskom narodu, sve je to mnogo puta na izvanredan način, izrazila njegova književnost, koja je vjeran odraz svega onoga što se u duši španjolskog čovjeka događalo u toku dugih vjekova. I ta književnost nosi u sebi sva obilježja temperamenta, navika, uvjerenja i težnja španjolskog naroda, sa svim onim unutrašnjim raznolikostima i suprotnim i apsurdnostima, koje su gotovo u svim epohama razdirale španjolsko društvo (Милићевић 1972: 7).

За разлику од Кошутећа, Никола Милићевић је у своју антологију уврстио и значајнији корпус старије поезије, скромни али вредни избор из клеричке наративне поезије, првог познатог шпанског песника Берсеа (Gonzalo de Berceo „Čudesna livada“) као и сатиричног Архипрезвитера (Juan Ruiz)<sup>73</sup>, преводећи их еквивалентним обликом четрнаестерца састављеног из два симетрична јампска седмерца. Занимљиво је да је Милићевић превео исту сераниљу као и Кошутећ, шестерачку „Пастирицу Из финохосе“, затим чак 24 строфа, дуплих секстиља, највреднијег дела

---

može također niti unutar kakve tada propulzivirajuće ili pomodne metode, primjerice ‘nove kritike’, nadalje početak strukturalizma primjerice, ili kojih od poststrukturalističkih kretanja. Naprotiv, nerijetko je kritički zazirao, pače i odbacivao određene metodološke orijentacije kao usko-normativne i doktrinarne. To se može tumačiti dvojako: jednako iz zazora prema metodama, kao i nedovoljne upućenosti u bit metode, a posebice dotične orijentacije. Prva se može ‘pravdati’ njegovom pjesničkom vokacijom, radom intuicije, koja ne želi biti ‘normirana’ [...] a druga jamačno rezervom prema znanjima koja bi bila u stanju opisati poetiku kao realizaciju određene tehnologije, a ne samo intuicije.“

<sup>73</sup> „Male žene“, „Duvna“, „Pjesma o novcu“.

Хорхеа Манрикеа („Strofe u smrt svoga oca“), у одговарајућем метру, *Romancero*<sup>74</sup> и *Anonimni cancionero*.<sup>75</sup>

Од Кошутевог потпунији је и избор ренесансних песника (нарочито група из Севиље и Саламанке), у коме су Хил Висенте (Gil Vicente)<sup>76</sup>; Гарсиласо де ла Вега<sup>77</sup>, Фернандо де Ерера<sup>78</sup>, фра Луис де Леон<sup>79</sup>, Хуан де ла Крус („Тамна ноћ душе“), анонимни песник („Kristu raspetому“), али и најрепрезентативније композиције барокних великана Луиса де Гонгоре<sup>80</sup>, Лопеа де Вега<sup>81</sup>, Франсиска де Кеведа<sup>82</sup>, Педра Калдерона де Барке,<sup>83</sup> Хуана Боскана („U ljubavi“), Гутјереа де Сетине (Gutierre de Cetina, „Madrigal“), Ернанда де Акуње (Hernando de Acuña „Našem gospodinu kralju“), Балтасара де Алкасара (Baltasar de Alcázar, „Pjesma“), Франсиска де ла Тореа (Francisco de la Torre, „Noći“), Франсиска де Алдане (Francisco de Aldana, „Na kraju“), Леонарда де Архенсоле (L. Leonardo de Argensola, „O sliko smrti“), Франсиска де Медрана (Francisco de Medrano „Duše su vječne“); занимљиво је да Милићевић преводи по једну Сервантесову (Miguel de Cervantes; сонет „Veliki bože“) и Камоишову песму (Luis de Camões „O, s pravom ste se“).

Милићевић (1972: 19) сам признаје да би се могло рећи да је „некако веће тежиште bacio na stariju nego na noviju poeziju“, или, му се, како вели тако само чини, „jer [...] se sa starijom više namučio“. Осим избора из поезије Густава Адолфа Бекера (Gustavo Adolfo Bécquer)<sup>84</sup>, Росалије дел Кастро (Rosalía Castro)<sup>85</sup>, народних копли, и песама, те неколико веома вешто препеваних песама Рубена Дарија (Rubén Darío)<sup>86</sup>,

<sup>74</sup> „Ljubavnik i smrt“, „Ljubavna misa“, „Romanca o sužnju“, „Romanca o vijencu ruža“, „Hladno vrelo“, „Romanca o grofu Arnaldu“, „Romanca o postojanosti“, „Od bola ljuvenoga“.

<sup>75</sup> „Seljanka iz Zarzuele“, „Smrt Gilléna Peraze“, „Kada crnka“, „Spusti“, „Luno, kada sijaš“, „Kupke ljubavi“, „Od jablana“, „Čobančice“, „Pod hrastom“.

<sup>76</sup> „Dražesna djevojčica“, „Kažu da se udam ja“

<sup>77</sup> „Iz Prve ekloge“, „Iz Treće ekloge“, „Soneti (1–3)“.

<sup>78</sup> „Uz pogibiju kralja don Sebastiana“, „Soneti (1–4)“.

<sup>79</sup> „Po izlasku iz tamnice“, „Vedra noć“, „Franciscu Salinasu“.

<sup>80</sup> „Romanca“, „Romanca“, „Zvezdani sat“, „Kordobi“, „Sonet“, „Lijepa Leonora“, „Putnik“, „Na grobu el Grecovu“, „Za spomen na smrt i pakao“, „Samoće“.

<sup>81</sup> „Oda slobodi“, „Lađa uživanja“, „Vitez od Olmeda“, „Bik me dohvati“, „Crnka“, „Dok potoci svud žubore“, „Zar sam ja vrijedan“, „Pastiru“, „Ići, ostati“, „Žena“, „Buha“, „Sonet na brzinu“, „Romanca“.

<sup>82</sup> „Gospon Dinar“, „Sve govori o smrti“, „Za besmrtnan spomen don Pedra Giróna“, „Bezбрижан живот i iznenadna smrt“, „Kratko je to što živimo“, „Snaga vremena i neumitnosti smrti“, „Nestalnost življenja“, „Varavi užici sna“.

<sup>83</sup> „Život je san“, „Sonet o cvijeću“, „Sonet o zvijezdama“.

<sup>84</sup> „Ljubav prolazi“, „Tamne lastavice“, „Ako na ljuljanje“, „Nisam spavao“, „Ostavih svijeću“, „Danas kao juče“.

<sup>85</sup> „U odjecima orgulja“, „Kažu“, „U ovom životu“, „U šumovima vala“, „Kada oštri sjever puše“.

<sup>86</sup> „Ja jesam onaj“, „Sonatina“, „Fatalizam“.

Милићевић је остатак избора савремене шпанске поезије, од Мигела де Унамунa, већим пренео из своје антологије из 1959. године (Miguel de Unamuno<sup>87</sup>, Antonio Machado<sup>88</sup>, Juan Ramon Jiménez<sup>89</sup>, León Felipe<sup>90</sup>, Pedro Salinas<sup>91</sup>, Jorge Guillén<sup>92</sup>, Gerardo Diego<sup>93</sup>, Federico García Lorca<sup>94</sup>, Vicente Aleixandre<sup>95</sup>, Rafael Alberti<sup>96</sup>, Luis Cernuda<sup>97</sup>, Manuel Altolaguirre<sup>98</sup>, Miguel Hernández<sup>99</sup>).

Од најновијих песника, с краја шездесетих година XX века, Милићевић је изабрао тек неколицину (Gabriel Celaya<sup>100</sup>, Blas de Otero<sup>101</sup>, Leopoldo de Luis<sup>102</sup>, José López Pacheco<sup>103</sup>, José Hierro<sup>104</sup>, Eugenio de Nora<sup>105</sup>, Jesús López Pacheco) „tek toliko“ како каже „da i to razdoblje bude zastupljeno“ (*ibid*).

Рекли смо да је у преношењу метрике изворника Милићевић ревностан готово колико и Владета Кошутих. Он напомиње да је углавном доследно преносио облике шпанских стихова и строфа, с одговарајућим римама. Милићевић признаје да је

<sup>87</sup> „Kastilja“, „Oči bez svjetlosti“, „Palma“, „Iz nutrine“, „Na groblju kastiljanskog sela“, „U sjećanje ja se krijem“.

<sup>88</sup> „Prošao sam mnoge pute“, „Polje“, „Mahovina raste“, „Sat je odbijao“, „Zemlja je ogoljena“, „Na mrkim čempresima“, „Možda je u snu“, „Ljetna noć“, „U plavetnilu“, „Gospode, uzeo si mi“, „Sorijska polja“, „Mlada Španjolska“, „Dijalogizirani snovi, II“, „Don Franciscu Giner de los Rios“, „Moji pjesnici“, „Madrid“.

<sup>89</sup> „Dolina“, „Majka“, „Žuto proljeće“, „Časoviti povratak“, „Umrijeti“, „Posljednje putovanje“, „Idealni epitaf mornaru“, „Da bih te volio“, „Srce je moje“, „Moje carstvo“, „Samoća“, „Ja nisam ja“, „Pjesma“, „To je moj život“, „Poezija“, „Vječnost“, „Nisi u sebi“, „S Južnim križem“, „Žar svijesti i vrijednosti“, „U najboljem što posjedujem“.

<sup>90</sup> „Rastvorite taj stih“, „Ne umara mene“, „Nisam došao da pjevam“, „Istina je...“, „Kao ti...“, „Razgovor između pjesnika i smrti“, „Ah, ta bol!“.

<sup>91</sup> „Pitanje“, „Gledati nevidljivo“.

<sup>92</sup> „Dolazak“, „Snijeg“, „Imena“, „Mjesečna noć“, „Vrtovi“, „Tri oblaka“, „Vraćanje početku“, „Vjetrovi“, „Vrata“, „Savršenstvo kruga“, „12. listopada“.

<sup>93</sup> „Njihaljka“, „Nokturno“, „Gitara“, „Ženo odsutnosti“, „Besanica“, „Jesen“, „Detinjstvo“, „Kažu mi...“.

<sup>94</sup> „Pjesma konjanika“, „Krik“, „A poslije“, „Malagueña“, „Mrtvačko zvono“, „Oproštaj“, „Nevjerna žena“, „Romanca mjesečarka“, „Smrt Antoñita el Camborija“, „Krik prema Rimu“, „Mali bečki valcer“, „Plać za Ignacijem Sánchez Mejíasom (3. Prisutno tijelo, 4. Odsutna duša)“, „Pjesma o maloj smrti“, „Pjesnik moli svoju ljubav da mu piše“, „Kasida plača“, „Kasida o nemogućoj ruci“.

<sup>95</sup> „Fray Luisu de Leónu“, „Pjesma mrtvoj djevojci“, „Jedinstvo u njoj“, „Svjetlost“, „Rajski grad“, „Sinovi polja“.

<sup>96</sup> „Peñaranda na Dueru“, „Moja srna“, „San“, „Pirat“, „Umre li mi glas“, „Nenastanjeno tijelo“, „Dobri anđeo“, „Lakomi anđeo“, „Poziv na zrak“, „Charlotov tužni sastanak“, „Juanu Antoniju Esponosi“, „Prevarila se golubica“, „Povratak proklete sjene“.

<sup>97</sup> „Ne želim vratiti“, „Kao vjetar“, „Nije to ništa“, „Ostavi mi glas“, „Umoran sam“, „Krajolik“, „Kad bi čovjek“, „Samoća“, „Putnik“.

<sup>98</sup> „Moje velike oči“, „Akt“, „Na moje rame naslonjena“, „Povjetarac“, „Bez slobode“, „Živjeti u snu“.

<sup>99</sup> „Da skine perje“, „Dolaze stazom“, „Pokop sna“, „Svaki čovjek“, „Vječna sjena“.

<sup>100</sup> „Govoreći smireno“, „Nokturno“, „U poljima Urbije“.

<sup>101</sup> „Čovjek“, „Golemoj većini“, „Da kažem španjolski“, „U početku“, „Vječno“, „Široki slogovi“, „Drugo vrijeme“, „Odanost“.

<sup>102</sup> „Glad“, „Baština“, „Oni koji prolaze“.

<sup>103</sup> „Kob“, „Rođenje“, „Mrtvi prijatelji“, „Uvijek čeka“, „Zreo sam“.

<sup>104</sup> „Htio bih ne mrziti večeras“, „Radosna sudbina“, „Sunce zapada“.

<sup>105</sup> „Pjesma demonu krvi“, „Pjesma“.

повремено распоред риме у његовом преводу понешто другачији, као у већем делу сонета или, у Калдероновим десимама (*Живот је сан*). Код новијих песника преводац није редовно преносио асонанцу (Милићевић 1972: 18).

Поред преводаца Драга Иванишевића, Владете Р. Кошуте и Коље Мићевића, у највећој мери посвећених песничком делу Гарсија Лорке, седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века шпанску поезију почиње, што у форми књиге што у периодици, на српскохрватски језик преводити низ других наших преводаца. Ту се истичу Душко Вртунски (Хуан Рамон Хименес, Алберти, Сернуда, Алејксандре), Бранислав Прелевић (Алберти, Алејксандре), Силвиа Монрос-Стојаковић (Савремена шпанска лирика, Алејксандре), Радоје Татић (Алејксандре), Кринка Видаковић Петров (Рафаел Алберти), Јордан Јелић (Рафаел Алберти, Алејксандре), а касније и Гордана Ђирјанић (Луис Сернуда).

Сматрамо да је за критичку рецепцију шпанске књижевности, а тиме и поезије на српскохрватском подручју од великог значаја био и зачетак проучавања шпанског језика на универзитетима у Београду и Загребу средином XX века. У Србији, настава тог језика почиње да се одвија од 1951. године, прво на Катедри за романистику тадашњег Филозофског факултета у Београду где се шпански језик слушао као факултативни предмет све до школске 1962/63. године, када на истој катедри добија статус другог страног језика (изборног предмета). Група за шпански језик и књижевност са студијским програмом од четири године основана је 1971. године, у оквиру Катедре за романистику. Тренутак у коме су први хиспанисти завршили студије на Универзитету у Београду, поклапа се са Франковом смрћу у Шпанији, а потом иса постепеним отопљавањем и поправљањем политичких, културних и економских односа Југославије и Шпаније. Групу за шпански језик у Београду основала је др Љиљана Павловић, која ће својим критичким и књижевноисторијским радовима засновати хиспанистичко и компаратистичко изучавање шпанске поезије у Србији, о коме ћемо писати у прегледу општих књижевноисторијских публикација, као и у оквиру посебних поглавља. Значајно је напоменути да је први лектор на тој групи, Аргентинац Хуан Октавио Пренс, и сам преводац поезије и песник, добитник престижне награде за поезију *Casa de las Américas* (Стојановић, Солдатић 2015).

Развој филологије и школованих филолога хиспаниста крајем седамдесетих година XX века почео је полако уклањати параван којим је шпанска поезија била

заклоњена од очију домаћих читалаца, те је и осмовековна поетска традиција Шпаније могла рачунати на веће интересовање у културној средини. Коља Мићевић (1982: 5) истиче да је шпанска књижевност, према језичком пространству једна од најзначајнијих, нашој читалачкој публици била мало позната: „[т]ек однедавно, готово упоредо с увођењем шпанског језика на наше факултете, почели смо да откривамо њену песничку прошлост која се својим трајањем изједаначује с француском и италијанском.“

Постепен прелазак Шпаније из диктатуре у парламентарну демократију, а потом и тренутак већег приближавања двеју култура, шпанске и српске, подстакли су објављивање антологије *Савремена шпанска лирика*, коју је за крушевачку Багдалу 1977. године, уз белешке о песницима, изабрала и изврсно превела Силвиа Монрос-Стојаковић.

Поред песама великана Генерације '27, Рафаела Албертија („Од јуче до данас“, „Телесни сонети“, „Шта имаш кажи ми, Музо, од мојих четрдесет година?“, „Песма 37“, „Слике, реке, возови, авиони...“, „Трио“); Мигела Ернандеса („Песма последња“, „Жећ“), Мануела Алтолагиреа („Ноћ“); Хосеа Јера („Пламен“); Емилија Прадоса („Песма усамљености“); Дамаса Алонса („Несаница“, „Крв“); Винсентеа [sic] Алешандреа („Судбина меса“); Луиса Сернуде („Једном будућем песнику“, „Острва“); Хорхеа Гиљена („Као у смртној ноћи“) и Педре Салинаса („Civitas dei“), та антологија обухвата најпознатија имена шпанске савремене поезије датог тренутка. Бар по једном песмом представљени су песници углавном млађе генерације, од којих већина никада није превођена на српски језик: Леон Фелипе („Брате... твоје је имање“, „Све приче знам“) Дионсио Ридруехо („Ко срце трену овоме дадне“); Рафаел Моралес („Агонија бика“); Габријел Селаја („Викенд на селу“); Еухенио де Нора („Оно што ја о томе мислим“); Блас де Отеро („Песма прва“, „Кажем живљење“, „Песма пријатељства“); Викторијано Кремер („Слатка љубав“); Анхел Креспо („Мали предмети“); Висенте Гаос („Јутрос сам био у зоолошком врту са ћерком“); Хесус Лопес Пачеко („Песме вере“); Хаиме Хил де Биједма („Валцер годишњице“); Хосе Марија Валверде („Пророчанство о добром суседу“), Карлос Саагун („Незаборавне ствари“); Глорија Фуентес („Продаја прљаве парке“); Хосе Анхел Валенте („Слога“), Хосе Марија Албарес („Једна госпођа у бунилу ужасно се пати“), Педро Химферер („У телефонским говорницима“); Ана Марија Мош

(„Затворених врата“), Леополдо Марија Панеро („Како избећи џепароше“), Феликс де Асуа („Коцкар“) и Антонио Мартинес Сариион („Суботњи биоскоп“).

У предговору антологији, насловљеном „Глас тишине“, Далибор Солдатић проблематизује питање јединства шпанске поезије у земљи и изгнанству, те осветљавајући историјски тренутак у коме антологија настаје, као време приближавања и помирења, даје кратак пресек кроз поетике обе поетске струје.

Солдатић (1977: 6) упозорава да је сваки приступ савременом стваралаштву Шпаније одређен чињеницом о грађанском рату у тој земљи, у раздобљу од 1936. до 1939. године, највећем расцепу у њеној историји, који се неминовно „намеће као терет над књижевним стваралаштвом које са своје стране, хтело то оно или не, представља неку врсту имплицитног сведочанства друштвеног стања.“ Управо на том пољу, сматра аутор (1977: 6) треба тражити противречности, мане и врлине савременог шпанског песништва Шпаније те сагледавати могућности његовог песничког израза.

Солдатић (1977: 7) зато упозорава да се приликом сагледавања развоја шпанске савремене књижевности проблем изгнанства поставља као једно од суштинских питања њене културе, будући је интелектуална емиграција „обухватила све културне посленике Шпаније, а да траје више од тридесет година. ‘Добровољни’ одлазак тако значајног броја писаца у изгнанство означиће преломни тренутак у историји савремене шпанске књижевности“ (*ibid*). Највећи проблем при оцени и избору најбољег шпанског поетског стваралаштва, стога је, указује Солдатић (1977: 9) то што прави биланс шпанског песничког стваралаштва у изгнанству још увек није начињен: дела изгнаних песника расута су свету, тиражи појединих њихових издања симболични, те готово да не постоји комерцијални интерес да поново буду штампана. Упркос томе, сматра аутор, било би погрешно прескочити „веома живу и квалитетну књижевну делатност шпанских писаца у изгнанству. Довољно је код такве тврдње поменути Леона Фелипеа, Албертија и Сернуду, док се за друге у најмању руку може рећи да су наставили са стварањем поезије високог квалитета – Емилио Прадос, Педро Салинас, Хорхе Гиљен, Мануел Алтолагире“ (Солдатић 1977: 9).

Група која је 2001. година прерасла у Катедру за иберијске студије изнедрила је током четири деценија низ компетентних стручњака на пољу проучавања шпанске поезије међу којима, проф. др Далибора Солдатића, једног од првих асистената на

групи, чији магистарски рад (УНАМ, Мексико) за тему има ране фазе поетског дела Рафаела Албертија, и који је касније писао о том песнику, али, и како смо видели, савременој шпанској поезији; затим проф. др Јасну Стојановић, која је магистрирала на пољу компаративних изучавања српске, шпанске и француске епике, на Универзитету у Стразбуру (Université des Sciences Humaines de Strasbourg), и која се такође бавила темама клеричке поезије (Гонсала де Берсеа). Треба у погледу упоредних књижевнотеоријских промишљања поменути и рад мр Јасмине Николић, која у својој магистарској тези и научним радовима бавила проблематиком усменог преношења јужнословенске епике у хиспанској критичкој литератури у другој половини XX века, упоређујући је са преношењем старог хиспанског романсера.

### **2.3 Шпанска поезија у књижевноисторијским прегледима на српскохрватском језику**

Упркос скромним покушајима систематизације знања и података о значајним видовима, епохама и ауторима шпанске књижевности, српска културна и академска средина прве књижевноисторијске прегледе иберијских књижевности, а пре свега шпанске, добија тек седамдесетих и осамдесетих година XX века. У деценијама које су претходиле настанку ових публикација преводиоци, романисти или љубитељи шпанске и иберијских књижевности писали су пропратне текстове објављиване у облику предговора или поговора преводима, а основни циљ је био упознати српског и тада југословенског читаоца с основама књижевноисторијских одредница шпанске књижевности.

Занимљива је чињеница да је први књижевноисторијски преглед шпанске књижевности у нас заправо превод, а не оригинално остварење хиспаниста или романиста, који су у првим фазама развоја српске хиспанистике дали значајан допринос и показали умешност у изучавању хиспанских тема. Недостатак традиције академског изучавања хиспанистике у нашој средини онемогућавао је систематске и озбиљније подухвате у том смеру, па превод књиге Џералда Бренана под насловом *Шпанска књижевност* (1970) можемо сматрати значајним и пионирским подухватом у развоју историје хиспанистичких публикација сличног карактера. Иако написана у складу с одавно превазиђеним „територијалним критеријумом“, по којем су дела

шпанске књижевности сва она настала на територији Шпаније (почев још од римског преко визиготског и периода арапске доминације) без обзира на то да ли су написана на шпанском језику или другим језицима, поезија и развој шпанске версификације имају у њој посебно место. Књига садржи три „Предговора“ (будући да је реч о преводу трећег издања на енглеском језику), 17 „Поглавља“, „Додатак“, „Кратку библиографију“ и „Речник средњовековних песничких облика“.

У 3. поглављу под насловом „Рани средњи век“, у сегменту „Епска поезија“ (60–73), Бренан се детаљније бави средњовековном епском поезијом, наводећи сва општа места и фактографију о *Песми о Сиду*. Аутор излагање вешто смешта у упоредни контекст повезујући шпанске и француске епике епохе и анализирајући *Песму о Ролану*, чију повезаност с развојем шпанске епике недвосмислено истиче. Детаљно представивши садржину песме, Бренан оцењује да „*Poema de Mío Cid* nije, dakle, samo savršen izraz suve, gole i trezvene realističke mašte ljudi sa visoravni i smisla Kastiljanaca za moralno i pravno: ona takođe nagoveštava pikarske romane i dramu zlatnog veka (*Siglo de Oro*). Da bi se dala potpuna slika kastiljanske osećajnosti, ovde nedostaje samo jedan faktor – smisao za poetično. Ipak, on se naslućuje.“ (Brenan 1970: 71). Аутор наводи и низ примера који потврђују присуство лирског осећања, премда наглашава да су они ретки, што овај епски спев чини изразито реалистичким и чини га различитим од других сродних дела европске књижевности.

У одељку „Галисијско-португалска лирска поезија“ (73–83), позивајући се на разматрања Рамона Менендес Пидала, једног од најзначајнијих ауторитета у изучавању шпанског средњовековља, Бренан говори о песничким наследницима кастиљанских јуначких спева (*cantares de gesta*) – романсама и баладама – али и о кастиљанско-андалузијској и галисијско-португалској лирици, произашлој из девојачких песама (*cantares de amigo*).

Иако је XIII веку на читавом Иберијском полуострву галисијски језик био језик лирске поезије, у Кастиљи тога доба полако се развија још једна врста поезије – клеричка песничка вештина (*mester de clerecía*). Посреди је тзв. „учена поезија“, коју су на кастиљанском писали свештенци и други учени људи. У овом светлу Бренан (1970: 84) разматра видове поетског опуса Гонсала де Берсеа (*Gonzalo de Berceo*), једног од најранијих представника овог песничког тока.



Британски аутор у више наврата показује не само оправдано интересовање за специфичне видове и особености шпанске поезије, већ детаљно разматра управо све најважније изданке и представнике средњовековља, чија су дела у темељима онога што ће у области поетског израза на шпанском језику Иберијског полуострва настајати до данашњих дана. Тако песничком опусу Хуана Руиса, архипрезвитера из Ите (Juan Ruiz, arcipreste de Hita) посвећује чак посебно, 4. поглавље (88–103), у којем се бави његовим најзначајнијим остварењем, *Књигом о правој љубави (Libro de buen amor)*. Ово дело се састоји од наративних песама различитих дужина, написаних у форми *cuaderna vía*, а садржи и прве примере естриботеа (*estribote*) и сехела (*zéjel*) у кастиљанској књижевности, премда се у њима не проналази директан галисијски утицај. Бренан оцењује да је најоригиналнији вид овог дела његов аутобиографски карактер. Занимљиво је да упркос метричкој разноврсности овог сложеног дела, које садржи како стиховане тако и прозне сегменте, аутор студије се пре свега бави представљањем садржине, без елементарног осврта на тако значајна питања развоја већ богате ризнице изданака кастиљанске поезије.

Током касног средњег века, у времену развијених песничких форми на кастиљанском језику, кроз 5. поглавље Бренан вешто прати даљи развој пре свега дворске поезије, сакупљене у тада популарним *Песмарицама (Cancioneros)*. Једна од најзначајнијих је *Баенина песмарица (Cancionero de Baena)*, коју британски аутор прилично негативно и некритички оцењује, истичући да је то „izrazito dosadna i konvencionalna knjiga, u kojoj nalazimo tek po neku pesmu koju i danas možemo sa uživanjem da čitamo.“ (1970: 104). Далеко позитивнију оцену аутора добија стваралаштво Хуана де Мене (Juan de Mená), јер након „стерилне дворске лирике“ коначно у његовом опусу настаје реторичка поезија, уз „refinjene i pompezne rečenice, a njegov suv i doteran stih prožet je neologizmima i sitničarskim reminiscencijama. Ali njegovu važnost ne treba meriti kvalitetom njegovih pesama, već činjenicom da je on bio prvi Španac koji je osetio, kako to kaže Metju Arnold, ‘veliku ozbiljnost’ poezije i zvanja pesnika.“ (Бренан 1970: 106). Фокус у овом сегменту поглавља је на Менином одбијању да прихвати италијанистички метар, пре свега једанаестерац, највероватније због проблематичног уклапања у музикалност шпанског језика, али и због утицаја традиције, која је наклоњена осмерцима и

шпанском александринцу. Стога ће проћи још скоро век када то коначно полази за руком Гарсиласу де ла Веги.

Стваралаштво Ињига Лопес де Мендосе, маркиза од Сантиљане (Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana) представљено је у компаративном и позитивном контексту, уз бројне паралеле с француским, каталонским и италијанским песничким појавама оног времена. Из корпуса песника Бренан издваја и анализира садржину сераниља (*serranillas*), конвенционалног карактера и стилских обележја сличних француским или галисијским пасторалним сценама. Ове песме важне су, између осталог, и због употребе традиционалног метричког облика виљансико (*villancico*), у којима је сада описана љубав према сеоским девојкама, а не дворкињама (Бренан 1970: 110).

Од значајних представника касне средњовековне и предренесансне поезије Бренан још помиње Хорхеа Манрикеа (Jorge Manrique), анализира његово дело *Копле* (*Coplas por la muerte de su padre*) и без задршке говори о значају шпанског песника: „Horhe Manrike je klasičan primer malog pesnika koji je kombinacijom srećnih okolnosti napisao pesmu koja izražava nagomilana osećanja čitavog jednog doba. Ostale njegove pesme su plitke i konvencionalne, kakve je u to vreme pisao svaki obrazovan mladić. Ali njegovi stihovi o smrti oca najpoznatiji su stihovi na španskom jeziku.“ (Бренан 1970: 112).

Поезија касније, ренесансне епохе представљена је у поглављу 6 под насловом „Период католичких краљева“, у којем проналазимо кратак осврт на виљансикосе непознатих аутора, сакупљене у бројним песмарицама. Међутим, значајан простор посвећен је развоју шпанске романсе (*romance*) или „баладе“, како примећује Бренан (134). На овом месту говори о врхунцу развоја ове песничке форме, иако не пропушта да нагласи присуство шпанске романсе и у ранијим деценијама, представивши податке о пореклу, раном развоју, значају у историји шпанске поезије и о метричким карактеристикама, те националном карактеру који форма осмерца даје овим песмама. Класична тематска и мотивска анализа, опис стилских особености део су опште перцепције коју је аутор књиге показао. Ипак, покушава аргументовано и сликовито да укаже на то да највреднији део корпуса шпанских романси представљају оне о историјским и пограничним темама, будући да је „[њ]ихов jezik čist, jednostavan i skoro isto toliko trezven kao u *Sidu*, mada je napetost jača. U njima ima

malo prideva i objašnjavanja, pa ipak one sa neverovatno malo reči izražavaju osećanje za istinito i dramatično, što se drugde jedva može naći u najboljim primerima.“ (Бренан 1970: 135). Позитиван елемент рецепције шпанске романсе у овим сегментима текста је потреба Џералда Бренана да шпанску романсу сагледа у компаративном контексту, самеравајући је у односу на енглеску и шкотску баладу и дајући шпанским песмама несумњиву предност у односу на еквиваленте у другим националним књижевностима, пре свега због импресивности, велелепности и ваљане посвећености традицији, неговању и записивању националног песничког корпуса.

У поглављу 7, посвећеном књижевности шпанског „златног доба“, пажњу завређује преглед ренесанских песника у одељку „Поезија“ (152–166). Осим општих биографских сегмената текста и солидне анализе песничког корпуса, изненађује и вешт одабир примера којима Бренан илуструје метричке специфичности дела Хуана Боскана (Juan Boscán) и Гарсиласа де ла Вега (Garcilaso de la Vega), посебно истичући мелодичност поезије овог другог, чији је допринос развоју италијанистичких форми у шпанској поезији од изузетног значаја, али и добар одабир речи, без претераних реторичких украса и наглашавања.

Међу песницима развијене ренесансе аутор се посебно бави представљањем стваралаштва Фра Луиса де Леона (Fray Luis de León) и Светог Јована од Крста (San Juan de la Cruz). Највише пак простора у 10. поглављу (216–245) Бренан сасвим оправдано посвећује песничком делу најзначајнијег шпанског барокног песника, Луиса де Гонгоре (Luis de Góngora). Осим познатих биографских чињеница и смештања писца у књижевноисторијски контекст, чини се да је вредан Бренанов коментар о рецепцији Гонгориних поема *Fábula de Polifemo* у *Galatea* и *Soledades*, које су већ у лето 1613. године у рукопису кружиле по културним круговима и мадридским академијама, изазивајући „највећу буру у историји шпанске књижевности“ (Бренан 1970: 218). Сматра се да је ова година и означила почетак непрестаног рата између две чувене песничке струје шпанског барока: култизма и концептизма. Вредни су и умешно сачињени сегменти текста у којима аутор представља и анализира Гонгорине романсе, летриље и сонете, три посве најзначајније песничке форме у пишчевом опусу. Посебно су минуциозне лексичке и стилске анализе његове поезије, уз мноштво примера који показују лепршавост Гонгориног израза и свеколики култистички потенцијал његове поезије. У наставку треба истаћи драгоцене

компаративне анализе Гонгорине поезије и песника других европских књижевности, пре свега енглеске.

У наредном, 11. поглављу, под насловом „Кеведо и Грасијан“ (246–259), Џералд Бренан селективно разматра Кеведов песнички опус, неретко банализујући излагање уз низ субјективних оцена, попут неаргументоване оцене да су сонети „врло добри“, а романсе (које назива „баладама“) „врло слабе“. Изненађује у овом сегменту историје књижевности мали обим и сведеност у представљању тако обимног и значајног песничког опуса као што је био Кеведов.

Шпанску поезију XIX века Бренан разматра у поглављу 14, под насловом „Поезија и поетска драма деветнаестог века“ (313–343), представивши је селективно и тек узгред, кроз најелементарније видове опуса шпанских песника тога времена. Неретко се суштина стваралаштва губи у неутемељеном навођењу безначајних и мање познатих биографских података, што овом сегменту дела даје израз површности. Позитивна страна текстуалног устројства овог поглавља је заступљеност готово свих знаменитих песника XIX века (Анхел де Сааведра, Хосе де Еспронседа, Хосе Сориља, Рамон де Кампоамор, Гаспар Нуњес де Арсе, Густаво Адолфо Бекер, Росалија Кастро), од романтизма до тенденција с краја века. Посебно место у скормној анализи песништва ове епохе завређује Бекер и његов механизам поетског стваралаштва, одабир тема и мотива, стилске одлике, итд. Росалија де Кастро је песникиња којој Бренан упућује бројне похвале, а минуциозне анализе поезије и навођење примера говоре о високом степену познавања стваралаштва песникиње.

Књижевноисторијска студија британског аутора завршава се стваралаштвом писаца с почетка XX века (Поглавље 16 – „Двадесети век“, 379–411), а посебно су у том светлу важне позитивне оцене које аутор упућује делу Рубена Дарија (Rubén Darío):

Poezija Rubena Darija je špansko otelovljenje svega onoga što je najčarobnije i ritmički uzbudljivo u poeziji francuskih simbolista, sa dodatkom nečeg egzotičnog. (...) Ovakva sposobnost pretakanja intimne strukture jedne poezije u drugi jezik vrlo je retka i zahteva izuzetan pesnički talenat, a Dariova poezija je toliko melodična da bi mu svaki pesnik mogao pozavideti. On je majstor tečnog muzičkog stiha – stiha najveće ritmičke vitalnosti (Бренан 1970: 388).

Од значајнијих песника, у наставку поглавља Бренан анализира стваралаштво Антонија Маћада (Antonio Machado), осврћући се на контекст стваралаштва, значајне

биографске податке, али и важне песничке збирке које су прославили овог писца. Аутор посебно истиче употребу асонанце и по правилу одсуство консонантске риме, неуравнотеженост језика, формалну недорађеност, сведеност песничких слика, реалистичку и сиромашну визију стварности (Бренан 1970: 390).

Коначно, врхунцем шпанског песништва с почетка века Бренан сматра опус Хуана Рамона Хименеса (Juan Ramón Jiménez). Кроз успелу анализу одабраних примера аутор књиге показује најважније елементе песниковог поетског израза, бранећи га од напада критичара да недостаје мелодичности његовим раним песмама. Његову поезију, сматра Бренан (1970: 400), не треба посматрати у простом кључу, већ јој дати знатно сложенији карактер, пошто природа у његовим песмама постаје прожетија мишљу, те песме нису само израз потребе да се ухвати и опише неко стање предметности, већ и некакав неухватљив доживљај.

На крају публикације налази се „Додатак“ (421–426), у којем се Бренан осврће на нова сазнања у изучавању шпанско-хебрејске поезије и порекла шпанске лирске поезије, позивајући се на Штернова открића и њихово публикување у часопису *Al-Andalus* децембра 1948. године. Овај сегмент текста представља темељну и ваљану студију мувашахе, њених тематских, мотивских, формалних, структурних, стилских особености, посебно анализираних у компаративном контексту, у односу на форме харће или сехела.

Коначно, ова књига представља први систематичан и детаљан општи преглед шпанске књижевности на српскохрватском говорном подручју. Будући да је дело на енглеском језику настало средином XX века, у њему, упркос томе што је већ постојала довољна временска дистанца у тренутку настанка, место не налазе неке новије појаве шпанске књижевне историје, а посебно стваралаштво Генерације 1927, чији је значај за развој савремене шпанске поезије и књижевности несумњив.

Предмет критичког приказа ове публикације били су само сегменти посвећени шпанској поезији кроз векове, па је потребно нагласити и велики допринос који је редактор превода и преводилац стихова, Радоје Татић, дао овој књизи. Наиме, свако поглавље посвећено поезији шпанских аутора садржи већи или мањи број примера, умешно преведених и илустративних, те чине праве мале преводилачке бисере. Татић у свакој прилици успева да изнађе најбоље решење, прилагоди ритам стиха и

понуди најпримеренију риму како би стихови били што звучнији, али и верни оригиналу.

Будући да је превод урађен с енглеског језика, преводитељака је, очигледно због изостанка систематичнијих хиспанистичких знања, или проналазила недовољно добра решења за превођење специфичне шпанске књижевнотеоријске, књижевноисторијске или књижевнокритичке терминологије, или је махом одабирала „лакши пут“, оставивши називе дела у оригиналу и препустивши читаоцима да сами пронађу најпримеренији превод.

Чини се да је ова књига деценијама била не само неправедно занемарена у српским академским круговима, већ и неосновано нападана иако је реч о публикацији солидног квалитета. Посебно изненађује таква рецепција услед чињенице да превод настаје у времену када академски вид изучавања хиспанистике, тек у повоју на нашим просторима, вапи за сличним прегледима на матерњем језику који значајно могу допринети бољој перцепцији дела шпанских класика и многих особености шпанске књижевности кроз време. Стога нам остаје да закључимо да су разлози за лошу рецепцију међу тада малобројним хиспанистима пре свега изванестетске природе.

Настао као део већег и амбициознијег вишеауторског пројекта под називом *Повијест свјетске књижевности*, одељак „Španjolska književnost“ (209–336) Николе Милићевића умногоме је доприносила али и даље доприноси лакшој спознаји основа шпанске књижевности у нас. Структура овог поглавља је логична и јасна, те омогућава читаоцима да се постепено и уз дозу акрибичности својствене аутору упознају са свим важним књижевницима и делима шпанске књижевности.

Милићевић преглед започиње средњовековном епиком, теоријама о њеном пореклу, настанку, развоју, наводећи књижевноисторијски и историјски контекст и најважнија дела овог књижевног рода. *Песма о Сиду*, као камен темељац епике шпанског средњовековља, представљена је у најосновнијм цртама, док изостају елементи својствени сличним књижевноисторијским прегледима, попут представљања кратке садржине пева или анализе конкретног корпуса кроз навођење примера.

Од овакве селективности аутор делимично одступа у наставку текста, пажљиво анализирајући нова открића у области шпанске лирике, проналазак

мувашаха и постојање харђи. Насупрот народним песницима и тзв. „хугларској песничкој вештини“ (*Mester de Juglaría*), Милићевић кратко поглавље посвећује ауторима тзв. „клеричке песничке вештине“ (*Mester de Clerecía*), посебно Гонсалу де Берсеу и његовом стваралаштву, лиричности и спонтаности у поетском изразу, итд.

Када говори о поезији XV века Милићевић истиче потребу да се из палете полуанонимних аутора издвоје само они најважнији, који су уистину оставили трага у историји шпанске поезије, па у том светлу истиче Маркиза од Сантиљане, Хуана де Мену и Хорхеа Манрикеа. Кратка анализа њиховог стваралаштва заснива се на прегледу општих биографских и селективних корпусних информација.

Милићевић поезији даје посебно место у књижевности „златног доба“, истичући да овај период управо и почиње стваралаштвом сјајних песника попут Хуана Боскана и Гарсиласа де ла Веге. Први се истакао „agilnošću, erudicijom i savjetima, drugi izvanrednim poetskim djelom u kojem je ostvario ideje i nastojanja prvoga, jer Boscán je drugovaо s Garcilasом te je u mnogočemu utjecao na njega i poticao ga na rad.“ (Милићевић 1974: 228). У одељку посвећеном Боскану, Милићевић правилно оцењује да је значај Боскана за развој шпанске поезије пре свега у чињеници да је био претеча и прва карика у ланцу развоја песничког израза који ће врхунац достићи тек у песничким опусима каснијих аутора. Осим кратког осврта на остале ренесансне песнике (Дијего Уртадо де Мендоса, Франсиско де Алдана, Кристобал де Кастиљехо), аутор студије извесну пажњу посвећује стваралаштву двеју песничких школа тога времена: из Саламанке (фра Луис де Леон, Франсиско де ла Торе, Франсиско де Медрано) и из Севиље (Фернандо де Ерера, Балтасар де Алкасар).

Један од важнијих и детаљнијих сегмената текста у наставку јесте онај посвећен барокној поезији, а посебно стваралаштву Луиса де Гонгоре. Овакав приступ не изненађује, будући да се Никола Милићевић током своје хиспанистичке делатности враћао овом најзначајнијем шпанском барокном песнику, како кроз опште прегледе и пропратне текстове тако и кроз превођење његових стихова. Детаљна и широка дефиниција култизма и култеранизма, анализа стила и језика, те поетике песничког стваралаштва, само су неке од тематских целина овог поглавља. Посебно је занимљив кратак осврт на расправу Гонгоре и других знаменитих писаца епохе, противника култизма, али и елементарна анализа књижевног корпуса, пре свега поема *Fábula de Polifemo y Galatea* и *Soledades* (Милићевић 1974: 255). Озбиљан

недостатак поглавља посвећеног најпознатијем шпанском култисти је изостанак макар и површне анализе преосталог песничког корпуса, посебно романи, сонета и летриља, по којима је Гонгора и те како познат.

Други пол дводелне стилске формације шпанског барока представља поезија концептизма, чији је најпознатији представник Франсиско де Кеведо. Милићевић већ у почетним редовима поглавља посвећеном његовом делу истиче да је реч о једном од најоригиналнијих умова међу савременицима, а само се у најкраћим цртама осврће на обиман и значајан корпус кеведовске сатиричне и љубавне поезије. Чини се да је овај сегмент студије сасвим оправдано представљен у синтетичком кључу, уз добру меру у анализи жанрова које је писац неговао. И на овом месту Милићевић пропушта прилику да кроз понеки пример читаоца директно упути у бројне занимљивости Кеведовог песничког израза.

Будући да је XVIII век у историји шпанске књижевности неретко означаван као „период књижевних неуспеха“, јасно је да аутор овог књижевноисторијског прегледа разматра само у основним цртама песничко дело ретких писаца који су се својим квалитетом издигли изнад мора просечности. Стога тек узгред представља поезију Феликса Марије Саманијега, Томаса де Иријартеа, Хуана Мелендес Валдеса, Мануела Хосеа Кинтане и Алберта Листе.

Позитивније оцене песничког стваралаштва Н. Милићевић даје песницима наредног века, романтичарима и постромантичарима, који су стварали и током других епохе шпанске књижевности у некој врсти паралелног књижевног света где се песнички израз сматрао анахронизмом. Сведен у биографским подацима, конкретнији у навођењу збирки поезије и спреман да читаоцу понуди основну садржинску и тематско-мотивску анализу шпанских песника (Хосе де Еспронседа, Хосе Сориља, Густаво Адолфо Бекер, Росалија Кастро, Рамон де Кампоамор, Гаспар Нуњес де Арсе), Милићевић вешто пореди стваралаштво ових аутора с представницима других националних књижевности онога доба.

У одељку под насловом „Пјесници модернизма“ изненађује темељност анализе поезије Антонија Мањада, његових најзначајнијих антологија и поетике стваралаштва, а посебно је афирмативна оцена да у његовој поезији преовладавају два основна тока поезије: „*unutrašnji život i intiman doživljaj vanjskog svijeta, i s druge strane, ona idejna i emotivna povezanost sa zemljom i narodom, uvjetovana društvenim*



gibanjima. Na jednom i drugom planu znao je biti velik i sugestivan pjesnik, uvijek odmjeren i uvijek daleko od povišena tona i patetičnih gesta.“ (Милићевић 1974: 307). Место су пронашли и опуси Мануела Мањада и Хуана Рамона Хименеса. Чини се да је Хименесова поезија представљена с посебном наклоношћу и свешћу аутора о универзалном значају његове поетике и песама за развој модерне шпанске поезије.

Један од најважнијих сегмената текста који употпуњује слику о књижевноисторијској рецепцији шпанске поезије у делу Николе Милићевића јесте поглавље под насловом „Пјесници двадесетих и тридесетих година“. Овде аутор исцрпно и квалитетно анализира, у складу с простором који овакав општи преглед омогућава, стваралаштво и поетике чувене „Генерације 1927“, која је не само шпанској већ и светској књижевности подарила неке од знаменитијих песника, симбола савременије шпанске књижевности (Федерико Гарсија Лорка, Рафаел Алберти, Педро Салинас, Хорхе Гиљен, Херардо Дијего, Дамасо Алонсо, Висенте Алејхандре, Луис Сернуда и многи други). Бавећи се поетским стваралаштвом Гарсија Лорке, аутор студије логично у први план ставља збирку *Цигански романсеро* (1928), која меша лирски, драмски и наративни елемент, а узорци су били старе народне романсе. Уместо заокруженог садржаја, Милићевић (1974: 320) истиче низ детаља, низ силуета које сугеришу збивање. Посреди је један варварски свет у којем се описују исконске страсти и фаталистичко препуштање судбини. Другим песничким остварењима Гарсија Лорке није поклоњена већа пажња, чиме се и наш аутор уврстио у ред оних историчара књижевности који следе општа места и „сигурне путеве“ у критици и вредновању шпанске и светске књижевности. Други аутори, такође припадници ове књижевне генерације, синтетички су представљени, без дубље и значајније анализе песничког корпуса.

И на крају, у одељку посвећеном савременој поезији (327–330), Милићевић даје само општи преглед песника (Габријел Селаја, Блас де Отеро, Хосе Луис Идалго, Леополдо де Луис, Висенте Гаос, Хосе Јеро, Анхел Гонсалес, Хесус Лопес Паћеко, Клаудио Родригес и многи други) и њиховог стваралаштва. С данашње тачке гледишта, овај сегмент текста је анахрон и недовољно поуздан извор, како због чињенице да су аутори махом преминули тако и због неких новијих приступа у тумачењима савремене поезије и оцене значаја одређених песника, те њиховог књижевног утицаја који се тек с веће временске дистанце може ваљано истражити.

Тога је очигледно свестан и аутор студије, који наведене песнике правилно квалификује као „ангазоване ауторе“, склоне социјалним темама својственим послератној Шпанији:

Ovaj val socijalne poezije u poslijeratnoj Španjolskoj došao je, razumije se, kao neophodan odraz teške stvarnosti. Neki su pjesnici, kao što smo vidjeli, dali zaista vrijednih ostvarenja, u kojima je prisutna i ljudska i poetska snaga. Međutim, kao što obično biva, postepeno se i tu počela osjećati prezasićenost i stanovito ponavljanje, na što kritika već nekoliko godina upozorava. Ali, bez obzira na to, jedan dio kritike, u načelu, nikada nije bio sklon toj poeziji, bilo zbog estetskih ili ideoloških stavova, pa su i najboljima od ovih pjesnika stavljane mnoge zamjerke. Dakako, riječ je o onom vječnom sukobu između pristalica artizma i pristalica ljudskog smisla, prije svega, u umjetničkom djelu (Милићевић 1974: 330).

Поглавље Николе Милићевића посвећено историји шпанске књижевности у оквиру темељне енциклопедијске публикације *Повијест свјетске књижевности*, Књига 4, од изузетног је значаја за рецепцију нама географски и културолошки удаљене књижевности, чији су контакти с књижевностима и културом на југословенским просторима били скромни и неретко резултат личне иницијативе, библиофилије или ерудиције која је интелектуалце обавезивала или подстицала на упоредна разматрања. Поглавље представља први општи преглед шпанске књижевности, па и поезије на српскохрватском језику и настаје током седамдесетих годинама XX века, када постепено долази до првих контаката и културне размене између Шпаније касног франкизма и раног постфранкизма и Југославије, која у то време негује живу издавачку делатност и реализује бројне квалитетне енциклопедијске пројекте, који ни до дана данашњег нису надмашени.

Никола Милићевић, као добар познавалац хиспанских књижевности, остварио је пионирски подухват и најширем кругу домаћих читалаца понудио је озбиљан, прегледан и свеобухватан текст, намењен не само хиспанистима и студентима хиспанстике који тих година чине своје прве професионалне кораке и постижу прве успехе, већ и свима који на матерњем језику желе да се обавесте о основним елементима једне нашој средини мање познате књижевности и културе.

Ипак, упркос несумњивом значају и неоспорном труду аутора, у поглављима посвећеним поезији Милићевић не успева да изађе из уских оквира ригидног књижевноисторијског и фактографског принципа, те изостаје и елементарна стилска, језичка, метричка анализа песничког опуса шпанских аутора разних епоха. У том смислу, изненађује и изостанак конкретних примера, посебно уколико узмемо у

обзир податак да је аутор био утицајан у свету хрватске и југословенске хиспанистике и један од знаменитијих преводилаца са шпанског језика.

Књига Љиљане Павловић-Самуровић и Далибора Солдатића под насловом *Шпанска књижевност 1: Средњи век и ренесанса* из 1985. године имала је велики значај у развоју и доступности хиспанистичке литературе на српском језику. Намењена студентима хиспанистике као универзитетски уџбеник, у времену настанка обухватила је најважније одлике епохе и стваралаштва аутора књижевности шпанског средњег века, ренесансе и дела Мигела де Сервантеса, која припадају ренесанси и бароку. Подељена је на следеће целине: „Средњи век“ (9–203), „Књижевност ренесансе“ (205–274), „Сервантес“ (275–318), „Био-библиографски додатак“ (321–328), „Речник писаца“ (329–339) и „Индекс имена“ (341–350).

Поезија и песништво, толико заступљени у књижевном корпусу средњовековља и ренесансе, оправдано заузимају посебно месту у овој студији. У првом одељку посвећеном лирској поезији (15–21) Павловић-Самуровић прегледно представља најзначајније дефиниције лирике и теорије о пореклу овог књижевног рода у Шпанији, очекивано дајући предност становишту чувеног медијевалисте Рамона Менендес Пидала. У завршном делу поглавља, ауторка наводи класификацију шпанске лирике, заснивајући своје поставке на (не)познавању аутора песама и објашњавајући термине „учена“, „народна“, „усмена“, „традиционална“ поезија.

Следеће поглавље (23–28) посебно је важно јер у њему ауторка детаљно представља и разрађује сва важна становишта нових открића на пољу првих споменика шпанске књижевности, посебно проналазак песничких форми хиспанско-хебрејског порекла, под именом *мувашаха*. У оквиру ове теме представљен је и значај *харћи*, тих лирских минијатура које су чиниле завршницу мувашаха, а чијом садржином, тематиком, мотивима и другим одликама се ауторка детаљно бави. Вредни су бројни примери харћи дати двојезично, што умногоме олакшава ширем кругу читалаца успешно сагледавање свих важних књижевних елемената на одабраном примарном корпусу.

Треба издвојити и похвалити ауторкину темељност и посвећеност галисијско-португалској лирици, њеном пореклу, друштвеним, историјским и културним условима настанка и развоја. Павловић-Самуровић (1985: 31–34) умешно објашњава да су се песме овог типа сакупљане у зборницима, а да се деле на три групе: *cantigas*

*de amor, cantigas de amigo* и *cantigas de escarnio y de maldecir*, посебно анализирајући одлике све три групе.

У наредним поглављима представљене су особености уметничке лирике у Кастиљи, тематске, стилске и метричке одлике дворске лирике, али и значајне песмарице које су кружиле оновременом Шпанијом. Одељак о шпанској народној лирици сведен је и представља само основни преглед далеко обимније грађе која важно место заузима у већини релевантних антологијских прегледа највреднијих изданака шпанске поезије.

У поглављу по насловом „Значајни представници шпанске лирике у XIV и XV веку“ (56–65) професорка Самуровић представља стваралаштво Хуана Руиса, архипрезвитера из Ите, маркиза од Сантиљане и Хорхеа Манрикеа, излазећи из оквира општег биографског и фактографског прегледа и омогућавајући читаоцима да се из различитих углова и на основу иновативне и релевантне литературе обавесте о бројним проблемским видовима њиховог стваралаштва.

Значајан простор ауторка посвећује развоју шпанске епике, посебно разматрајући везу епа и историје, те епа као механизма заштите и чувара традиције и колективитета. Осим теорија о пореклу епске поезије у Шпанији, драгоцен је сегмент у којем су детаљно и поступно разрађени појмови „хугларска песничка вештина“ (*mester de juglaría*) и „клеричка песничка вештина“ (*mester de clerecía*) (Павловић-Самуровић 1985: 71–74). У наставку је представљена можда и најсистематичнија класификација шпанске средњовековне епике, по којој су све песме подељене на: историјску епику, која обухвата спевове настале на основу националних и страних историјских тема, и неисторијску епику, која подразумева три мање групе (религиозна, новелистичка и поучно-новелистичка и алегоријска епика).

Критичка рецепцији о шпанској епској поезији и *Песми о Сиду* у нашој научној средини заправо се рађа поглављем у овој књизи (76–90). Ауторка је на основу у том тренутку релевантне литературе, следећи углавном теоријске поставке Рамона Менендес Пидала, детаљно и стручно обрадила проблеме ауторства спева, рукописа, најважнијих издања, сличности и разлика између историјског Сиде и лика Сиде у делу, структуре, стила те метричке форме спева. Посебно су важни примери из дела, који су праћени ваљаним и квалитетним преводилачким решењима Влада Драшковића. Ипак, ауторка се не ограничава само на представљање овог раног дела шпанске

књижевности, већ се детаљно бави и другим спевовима, пре свега *Песмом о Фернану Гонсалесу* (*Poema de Fernán González*), истичући значај протагонисте у колективном шпанском бићу, представљајући садржину и структуру, али и оцењујући дело као синтезу хугларске и клеричке песничке вештине (Павловић-Самуровић 1985: 94).

Неисторијска епика добила је знатно мањи простор с обзиром на то да се њен значај не може мерити с делима историјског епског корпуса, не само због израженог патриотског осећања која дела националне историјске тематике поседују, већ и због начина комуникације с конзументима књижевности, који су неретко слушали низање стихова памтећи и прилагођавајући верзије својим потребама и креативним капацитетима. Ипак, Павловић-Самуровић спознаје значај религиозне епике и стваралаштва Гонсала де Берсеа, првог шпанског писца који је поседовао свест о књижевничком позиву и значају књижевне делатности (пишући хагиографске, наративне песме и песме о чудима Богородице). Новелистичка епика и корпус шпанских дела ове врсте анализиран је у компаративном контексту, повезивањем сазнања о делима сличне тематике у другим европским књижевностима епохе. Детаљно представљање садржине дела *Књиге о Апологију* (*Libro de Apolonio*) и *Књиге о Александру* (*Libro de Alexandre*), најзначајнијих мотива и носећих легендарних ликова, сведочи о посвећености ауторке и настојању да српском и тада југословенском читаоцу представи и неке мање познате делове књижевности шпанског средњовековља. У том смислу су важни и приљежни коментари о метричким одликама и формама употребљеним у овим песмама. У одељку о поучно-новелистичкој и алегоријској епици (115–124) професорка Самуровић представља стваралаштво Хуана Руиса, али биографске податке и фактографију успешно ставља у конкретан контекст развоја ове врсте епских дела, користећи дело *Књига о правој љубави* (*Libro de buen amor*) као одабрани показни корпус на којем илуструје све важне појаве садржинског, структурног, мотивског, формалног, језичког и метричког карактера. Одељак завршава кратким освртом и на дело *Лавиринт судбине* (*Laberinto de Fortuna*) Хуана де Мене, чија кратка анализа употпуњује слику о развоју шпанске епске поезије сада већ касног средњовековља.

Повест о шпанској романси добила је издвојено поглавље у овој студији (153–187), а Самуровић се бави не само дефиницијом, етимологијом речи, теоријама о пореклу, већ и хронолошким прегледом и контекстом настанка шпанске романсе,

истичући, упркос бројним оградама књижевнотеоријске природе, да је посреди посебан књижевни род у шпанској књижевности. Ауторка наглашава проблем ваљане класификације романи, будући да стручњаци нису могли да се усагласе око критеријума а затим ни о припадности ове врсте песама одређеним групама. Очекивано, размотрена је класификација синтетичког карактера, резултат вишедеценијског разматрања ове проблематике. Подељене на старе (*romances viejos*) и нове или уметничке романсе (*romances nuevos o artísticos*), записиване су и сакупљане у песмарицама још од XV века, касније настају из пера знаменитих књижевника, а наводе се бројни издавачки подухвати у овом смеру, реализовани у првим годинама и деценијама развоја штампе. Предмет минуциозне анализе управо су старе шпанске романсе и њихове тематске, стилске и метричке специфичности. У складу с истраживањима и сазнањима утицајног Рамона Менендес Пидала, пажљиво је анализиран корпус најважнијих старих романи (Романсе о краљу Родригу и пропасти Шпаније, Романсе о Бернару дел Карпију, Романсе о Фернану Гонсалесу, Романсе о кнежевићима од Ларе, Романсе о Сиду). Циклус романи о Сиду омогућио је ауторки да успешно спроведе упоредну анализу мита о овом легендарном шпанском јунаку, заступљеном како у најважнијем епском спеву, тако и у корпусу ових оригиналних шпанских песама. Међу осталим врстама романи издвојене су информативне и граничарске, романсе каролиншког и бретонског циклуса, новелистичке романсе, итд. Како би превазишла строге оквире академског дискурса ауторка представљање шпанске романсе завршава подацима о начину извођења и о друштвено-историјском контексту развоја али и утицаја романсе на поезију каснијих епоха шпанске књижевности.

Други већи сегмент овог књижевноисторијског прегледа, настао из пера професора Далибора Солдатића, односи се на шпанску књижевност ренесансе. Аутор препознаје значај поезије у развоју ренесансне књижевности те посвећује овој теми знатан простор у издвојеном поглављу (217–231). У овом сегменту текста Солдатић покушава да издвоји све оне важне оригиналне елементе поетског стваралаштва шпанских песника у времену када је било тешко издвојити се из мноштва епигонства италијанских узора. У оквиру тзв. школе песника под италијанским утицајем представљени су важни песници (Хуан де Боскан и Гарсиласо де ла Вега) који су с мање или више успеха постепено уносили у шпанску поезију одређене

италијанистичке метричке форме, обogaћујући тако и шпанску версификацију и оригиналан поетски израз. Фрагмент посвећен стваралаштву најважнијег шпанског ренесансног песника, Гарсиласа де ла Вега, указује на оправдану намеру аутора студије да услед развијене свести о важности опуса песника, домаћем читаоцу укаже на биографски, историјски, метрички вид дела. У наставку посебно треба похвалити и кратак преглед стваралаштва песника који су следили гарсиласовске песничке постулате, чији је утицај несумњив и очигледан све до развоја поезије маниризма и барока.

Солдатић о поезији узгред говори у одељку о једној посебној врсти песничког израза који је плодно тло нашао у католичкој Шпанији, са свим духовним, идеолошким и културним специфичностима. Реч је о аскетској и мистичарској поезији, која је представљала солидно средство у „борби“ против свих облика некатоличког деловања у књижевном и духовном амбијенту земље која се ставила на чело одбране ортодоксног католицизма. У том смислу, представљено је песничко стваралаштво Фра Луиса де Леона (Fray Luis de León) и Јована од Крста (San Juan de la Cruz). Анализа одабраног песничког корпуса праћена је низом примера и солидних превода, што умногоме доприноси лакшем спознавању овог оригиналног шпанског песничког корпуса.

У трећој структурној целини ове студије, посвећеној стваралаштву Мигела де Сервантеса (275–318), Љиљана Павловић-Самуровић стваралаштво најпознатијег писца шпанске књижевности представља и анализира у складу с поделом на књижевне родове, издвајајући његово песничко дело као посебну целину. Ауторка пре свега скреће пажњу на чињеницу да је Сервантесу целог живота било важно да добије признање као песник, премда су га у историји светске књижевности перципирали као прозног писца и аутор романа *Дон Кихот*. Поглавље је конципирано по тематско-мотивском критеријуму, те се поетско стваралаштво писца дели на: пасторално-љубавне песме, пригодне песме, песме по угледу на народну поезију и песме о поезији и песницима. Чини се да је ауторка настојала да представи Сервантеса-песника у пуном сјају, упркос предрасудама и општим местима. Осим склоности ка детаљним анализама и ваљаним објашњењима и тумачењима песничког дела, професорка Самуровић на крају поглавља износи оцену која је актуелна и у данашње време:

Servantesovo pesničko delo zauzima nesumnjivo značajno mesto kako u piščevom celokupnom opusu, tako i u španskom poetskom stvaralaštvu vremena u kojem je živeo. Ali njegova prava umetnička i književnoistorijska vrednost još uvek nisu u potpunosti ocenjene zato što je Servantesova poezija, oduvek u senci njegove proze, bila i ostala nedovoljno proučena (Павловић-Самуровић 1985: 286).

Поезија има истакнуто место у књижевноисторијским разматрањима о шпанском средњовековљу и ренесанси. Осим класичног биографског и корпусног представљања, фрагменти текста посвећени поезији обogaћени су примерима песама углавном први пут преведеним на српски језик, којима се читалац подстиче на анализу примарног корпуса и могућа даља истраживања самих темеља шпанске књижевности. Ово умногоме шири круг могућих читалаца и повећава рецептивне капацитете ове важне публикације. Такође треба истаћи умешне и стручне упоредне анализе песничког корпуса шпанске и других европских књижевности, те преводе бројних оригиналних термина и дела аутора обрађених књижевних епоха.

Као прва књижевноисторијска монографија те врсте у Србији, намењена најпре студентима Филолошког факултета, ова књига имала је вишеструки значај за српску хиспанистику: како за повећање видљивости шпанске књижевности у широј академској заједници, тако и за заснивање научног приступа хиспанским темама у нашој средини (Донић 2017: 130). Љиљана Павловић-Самуровић и Далибор Солдатић, тек нешто више од деценије након конституисања академског хиспанизма у Србији, створили су не само драгоцен извор и основни преглед свих особености шпанске књижевности средњег века и ренесансе, већ и дело које садржи низ културно-историјских, термилолошких и књижевнотеоријских појашњења, која су нашој средини и те како недостајала. Иако настала пре више од три деценије и стога превазиђена у фактографским сегментима, ова публикација је значајна за упоредне анализе шпанске и других европских књижевности, о чему делимично сведочи и чињеница да је објављена као део већег и амбициозног издавачког пројекта, тј. књижевноисторијских прегледа значајнијих европских књижевности. Непостојање наредних томова у хронолошком следу оставља и у данашње време празнину коју српски хиспансти тек треба да испуне.



**II**

**ПРЕВОДИ И РЕЦЕПЦИЈА ШПАНСКЕ ПОЕЗИЈЕ НА СРПСКОМ  
ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ**

### 3. РЕЦЕПЦИЈА ШПАНСКЕ СРЕДЊОВЕКОВНЕ ЈУНАЧКЕ ЕПИКЕ:

#### ПРЕВОДИ ПЕСМЕ О СИДУ

Међу српским читаоцима, под утицајем живе и богате домаће епске традиције, рано се јавља интересовање за страну епику. Преводи Хомерових класичних епова и националних европских спева јављају се већ крајем XIX и почетком XX века. Руски спев *Слово о полку Игореву* преведен је на српски већ 1870, а финска *Калевала* 1935. године. Страна епика ипак је у сенци домаће, која је, од романтичарског заноса Вукових следбеника до балканских и светских ратова, играла важну улогу у изградњи националног идентитета. Небројена издања збирки и антологија српских народних јуначких песама широко су доступна читалачкој публици а епска поезија је део наставних програма у школама свих нововековних српских и јужнословенских држава. Од шездесетих година XX века, с интензивирањем филолошких истраживања на универзитетима у Југославији, расте и број превода страних епских спева. На српски су тада између осталих преведене француска *Песма о Роланду* (1960) и немачка *Песма о Нибелунзима* (1966), које су, узимајући у обзир дуготрајне и снажне везе са француском и немачком културом (још од краја XVIII века), образованим српским читаоцима биле познате доста раније.<sup>106</sup> Слабе историјске, културне и економске везе Србије и Шпаније условиле су да шпанска епика доста касно уђе у хоризонт очекивања домаће читалачке публике: прво с кратким написима и одломцима у антологијама (1963, 1972), а од средине осме деценије XX века и с интегралним преводима *Песме о Сиду* (1975, 1991).

#### 3.1 *Песма о Сиду*

*Песма о Сиду* (*Cantar del Cid*) представља најстарији, најпознатији, и једини интегрално сачувани хугларски јуначки спев средњовековне шпанске књижевности.

---

<sup>106</sup> У студији *Наука о српском стихотворенију* из 1845. године, тако, упоређујући народни десетерац управо са типичним формама француске и немачке епске поезије Јован Суботић (1845: 43) пише: „овај наш чисто народни стих одговара француском александринском и народном немачком нибелунгском. [...] Французима је александрински, а Немцима нибелунгски стих преповедајућег [sic] стихотворства [...]“

Ауторством и временом настанком песме бавили су се током претходног столећа бројни истраживачи и историчари књижевности, а многа питања у вези с том раном манифестацијом кастиљанске поезије и даље су предмет полемика. Највећи допринос проучавању *Сиде* дао је шпански филолог и ерудита Рамон Менендес Пидал (Ramón Menéndez Pidal). Иако су неке његове широко прихваћене теорије, попут оне о двојници аутора (први из Сан Естебан де Гормаса, други из Мединаселија), или хипотезе о датирању пева, данас углавном превазиђене, Менендес Пидалу се дугује најисцрпнија филолошка и текстуална анализа, која је и данас полазиште за свако озбиљније бављење тим епом. Данас се углавном сматра да је аутор пева један, а као време настанка узима се 1207, година назначена у Пер Абатовом (Per Abat) препису. Сачуваном рукопису који садржи 3735 стихова, недостаје једна страна на почетку и две стране у средини пева, које је Рамон Менендес Пидал реконструисао на основу историјских хроника (*Crónica de veinte reyes*) поделивши *Песму* у складу са тематским целинама и метричким особинама пева, на три дужа певања (*Destierro del Cid, Las bodas de las hijas del Cid, Afrenta del Corpes*). Опис витезове личности из *Песме о Сиду* у доброј мери је веродостојан, будући да је спев настао у релативно кратком времену након догађаја о којима говори, док је лик Сиде у усменом, старом шпанском романсеру током потоњих векова доживео значајније промене (Донић 2011: 310–311). Иако пореклом припадник нижег племства, протагониста епа Родриго Руж Дијас од Вивара, Ел Сид, (Rodrigo Ruy Díaz de Vivar, El Cid, 1043–1099), ратничким подвизима успео је да заузме важно место како у историји вишевековне реконкисте, борбе против муслимана на Иберијском полуострву, тако и у шпанској националној свести, где је постао доминантна епска фигура. Најважнија тема пева је Сидово уздизање на друштвеној лествици, сопственим силама, храброшћу и моралом, изнад властитих могућности наметнутих сталежом. Спев се за разлику од француске епике, која је јамачно имала утицаја на његов настанак, одликује реалистичним приповедањем, готово потпуним одсуством фантастичних елемената и предимензионираних ликова, као и неправилношћу метра, односно анизосилабизмом.

Критичка рецепцији о шпанској епској поезији и *Песми о Сиду* у нашој научној средини рађа се с успостављањем самосталних студија хиспанистике на Филолошком Факултету Универзитета у Београду 1971. године. Љиљана Павловић-Самуровић је у

универзитетском уџбенику *Шпанска књижевност 1: Средњи век и ренесанса* из 1985. године представила све најзначајније одлике шпанске средњовековне епике, како хугларске, тако и клеричке песничке школе. Песма о Сиду добила је у тој књизи посебно поглавље у коме је ауторка на основу у том тренутку релевантне литературе, следећи углавном теоријске поставке Рамона Менендес Пидала, детаљно и стручно обрадила теме ауторства пева, рукописа, најважнијих издања, сличности и разлика између историјског Сида и лика Сида у делу, структуре, стила те метричке форме пева (в. Павловић-Самуровић 1985: 76–99). Песмом о Сиду у контексту компаративних изучавања српске, шпанске и француске епике, од наших стручњака за шпанску књижевност бавила се Јасна Стојановић, која је 1986. године на Универзитету у Стразбуру (Université des Sciences Humaines de Strasbourg) одбранила магистарску тезу под насловом *Le personnage du musulman dans quelques poèmes épiques espagnols, français et serbes* (Лик муслимана у неколиким шпанским, француским и српским епским песмама).

### 3.2 Превођење Песме о Сиду на српскохрватском говорном подручју

Иако на име највећег шпанског епског јунака у нашој средини наилазимо већ средином XIX века, у преводима четири историјске романсе из „Циклуса о Сиду“, које је 1862. и 1863, у Даници објавио књижевник и политичар Јован Суботић (в. Донић 2017: 124), први написи о најпознатијем шпанском средњовековном спеву јављају се читав век касније, 1963. године, у антологији *Шпанска Лирика: два златна века*, преводиоца и филолога Владете Р. Кошутећа. Одлуку да преглед шпанске поезије почне стиховима романси, уместо одломком из *Песме о Сиду*, уредник и преводилац у предговору образлаже готово потпуним одсуством лирског у спеву – „маште, трагике, страсти, нежности“ – својстава која, према његовом мишљењу, „једно дело чине трајним и ненадмашним.“ Оцењујући управо по овом критеријуму скромне уметничке домете пева, Кошутећ (1963: 8–9) пише: „Читајући неравну и развучену хронику о Сидовим подвизима узалуд смо тражили доказ раног шпанског генија, у шта настоје да нас увере спретни хиспанисти. Али треба бити одвише расположен па спеву без лирских одлика одати признање [...]. Јер уколико оно може да послужи као грађа нечем савршенијем, није вредно свог ореола. А речит доказ те податности

превазилажењу пружа *Песма о Сиду*. Његова ‘германска железна чврстина’ навела је критичаре да с правом помисле на утицај Визогота који су Шпанијом владали у VI веку, и певали без осећајности и маште.“. Говорећи о стилу пева, Кошутић (1963: 10) напослетку закључује: „Прочитавши овај или било који други одломак, и имајући пред очима наш епски говор, овакво казивање, сувотно и пословно, не узбуђује нас нити привлачи, мада кривица није до садржине већ до песника.“

И поред ове напомене Кошутић у „Предговору“ представља два краћа одломка из *Песме о Сиду*. Први фрагмент припада самом почетку пева, у коме јунак креће у изгнанство и на путу кроз Бургос наилази на затворена врата застрашених грађана (45 стихова); други одломак, из трећег певања, у ком Сид пробија маварску опсаду Валенсије, убија краља Букара и задобија мач Тисону (у подбелешци, 26 стихова). Кошутић (1970: 251) се проблемом превођења хугларске епске поезије конкретније позабавио неколико година касније, у раду о разматрањима могућности шпанске метрике у нас (1970), где вели да Сидову славу по суседним хришћанским земљама разносе француски и домаћи певачи, жонглери [*sic*] (*los juglares*), рецитијући стихове о његовим подвизима те сједињујући у њима „романско, мосарабљанско и домородачко предање.“ Кошутић (1950: 251) сматра да је, како прописане метрике још није било, рецитовање спева почивало на „нагласу“ те отуд ни број слогова није био важан ни уједначен, због чега је и највећи шпански еп тог времена, *Песма о Сиду*, испеван неједнаким метрима, од деветераца и до двадесетераца (највећи број у четрнаестерцу). Асонанце се јављају на крају сваког стиха, „дајући, како тако, рецитовању неку заобљеност и боју, јер се самогласник асонансе мењао у сваком певању.“ Као пример Кошутић наводи један од одломака из Предговора антологији *Шпанска лирика* где је асонанца на „о – е“, док су стихови мешавина од дванаестерца, петнаестерца и шеснаестерца:

Myo Çid Rruy Díaz por Burgos entrava,  
en su conpañ. LX. pendones levava.  
Exien lo ver mugieres e varones,  
Burgeses e burgesas por las finiestras son,  
Plorando de los ojos tanto avyen el dolor,  
De las sus bocas todos dizían una rrazón:  
«¡Dios, qué buen vassalo, si oviesse buen señor!»<sup>107</sup> (Anonim. 1975: 8).

<sup>107</sup> Наводе изворног текста дајемо из двојезичног издања Влада Драшковића, сачињеног према факсимилу палеографског издања Рамона Менендес Пидала из 1961. године (*Poema de mio Cid*, Madrid

„у препеву“, сматра Кошутећ (1970: 252) – „пошто нам је језик сажетији – стихови су сведени на трохејски дванаестерац“. Видимо из овог примера да је Кошутећ присталица идеје да изворни анизосилабизам у препеву треба заменити правилним метром, и то симетричним трохејским дванаестерцем – александринцем – карактеристичним за француску али и нашу поезију. Кошутећ је присталица става о задржавању и преношењу асонантског слика са шпанског на српски, што је на више места образлагао у својим теоријским написима. Тако је и у наведеним стиховима доследно спровео асонанцу *a – a*:

Јашући са својих шездесет јунака  
Сид Руј Диас стиже до Бургоса града.  
С прозора га гледа свако од грађана,  
проливајућ сузе од великог јада;  
сваки од њих исте речи проговара:  
„Боже, да доброга, витеза вазала,  
да му је имати добра господара!“ (Кошутећ 1963: 9).

У антологију *Zlatna knjiga španjolske poezije: od XII do XX stoljeća* (1972), Никола Милићевић је први уврстио и на српскохрватски превео три одломка из *Песме о Сиду* („Početak“, „Опроштај од жене и дјесе“, „bitka kod Alcocera“). Реч је о репрезентативним и уметнички највреднијим фрагментима који обилују лирским и драмским елементима. У предговору антологији Милићевић (1972: 7) наглашава да се *Песма о Сиду*, и по духу и по изразу разликује од француских спева, под чијим је утицајем је могао настати, као дело „više realistično, demokratsko, bez velikih idealiziranja, bez sudjelovnja viših sila. U iznošenju događaja suho, bez ikakve kićenosti.“ Преводилац (1972: 21) образлаже и делимично одступање од изворног римовања у преведеним одломцима: „U originalu, svaki pasus, od početka do kraja, ima istozvučne asonance. Koliko je bilo moguće, to je i u prijevodu nadoknađeno katkada rimom, katkada asonansom.“ Овај превод стога прати изворну неуједначеност броја слогова, али уноси разноврснију риму, која у изворнику ретко и само изузетно варира у оквиру једне руковети. Показаћемо на истом фрагменту:

---

1961). На примеру ове исте руковети, која се појављује у свим преводима на српскохрватски језик, покушаћемо да укажемо на методске приступе и стратегије преводилаца као и на најважније језичко-стилске одлике њихових препева.

Moj Cid Ruy Díaz tada u Burgos navrati,  
Šezdeset konjanika njega na putu prati.  
I muškarci i žene oko njega se roje,  
Burgežani i Burgežanke po prozorima stoje,  
velika bol ih muči, na oči suze rone,  
i svi iz usta svojih govorili su tada:  
„Bože, dobra vazala, da mu je dobar vladar!“ (Anonim. 1972: 23).

Романиста и универзитетски професор Владо Драшковић, преводилац чувене француске *Песме о Роланду*, аутор је такође првог интегралног превода *Песме о Сиду* на српском језику. Превод тог дела (с поднасловом „старошпански јуначки спев“) објављен је 1975. године, као, између осталог, одговор на потребе новоформиране Групе за шпански језик и књижевност (1971), односно уџбеник,<sup>108</sup> намењен пре свега студентима хиспанистике и романистике на Филолошком факултету у Београду. Драшковићев превод приређен је као критичко издање које располаже предговором с основним информацијама о делу (значај спева, историјска подлога, легенде, рукописи, издања, фонетско-ортографске посебности средњовековног језика, версификација итд.), затим двојезично сложеним текстом (изворника и превода), коментаром, речником, и додатком у коме се, поред неколико страна факсимила оригиналног текста, представља и библиографија с најрелевантнијим студијама о спеву. Међу рецензентима књиге налази се др Љиљана Павловић-Самуровић, у то време доценткиња на Групи за шпански језик и књижевност, што имплицира да је реч о подухвату који је могао рачунати на стручну подршку хиспаниста (Донић 2015: 157).

Бавећи се у предговору формалним аспектима *Песме о Сиду* Драшковић (1975: 6–7) објашњава да се због неуједначености у погледу броја слогова и места цезуре, старошпанска поезија обично сматра „крајње неправилном“ али да би било погрешно неуједначеност броја слогова (анизосилабизам) изједначавати са неправилношћу. Он сматра да се, напротив, ово обиље метричке разноврсности, како у погледу броја слогова и места цезуре тако и у погледу распореда акцената, може схватити као посебна предност, која доприноси да се у дугим тирадама избегне монотонија којој би неминовно водио крути изосилабизам. Драшковић (1975: 7) наводи да је једно од питања коме је у науци посвећено највише пажње управо питање првобитне форме, те да данас гледиште о изворној анизометричности

---

<sup>108</sup> Решењем ректора Универзитета у Београду од 21. марта 1974. године одобрен као стални помоћни уџбеник, штампан у 1000 примерака.

јуначке епске поезије све више односи превагу. Као другу одлику старошпанског епског песништва аутор издваја „асоновање“, односно асонантску риму, која је присутна у читавом спеву и која раздваја руковети, чинећи их засебним целинама.

И поред, како се види, доброг познавања изворне метрике, преводилац се није упустио у њену реконструкцију на српском језику. Без асонанце, чије би равномерно понављање нагласило границу стиха и јединство руковети, Драшковићев превод перципира се као поетизовани прозни текст:

Moј Sid Ruj Dijas uđe u Burgos  
vodeći družinu od šezdeset konjanika.  
Ljudi i žene izlaze da ga vide,  
građani i građanke stoje na prozorima  
Lijući suze iz očiju od velikog bola;  
svima se iz usta otimahu iste reči:  
„Bože, dobroг li viteza! Kad bi još imao dobroг gospodara!“ (Anonim. 1975: 9)

То је уједно и једна од главних замерки на рачун овог превода: читалац остаје ускраћен за део естетског доживљаја који произилази из једне од важнијих формалних особина спева, асонантске риме. Иако неправа, услед силабичке несамерљивости стихова, ова рима доживљава се као снажан сигнал и ритмичка константа. Ипак, прикладно одабрана архаична лексика, вешто преношење синтаксичких конструкција, макростилистичка верност изворнику, одговарајућа транскрипција средњовековних шпанских имена – надомешћују донекле овај формални недостатак, чинећи Драшковићев превод вредним књижевним текстом.

Упркос чињеници да овај превод, као филолошко издање, првенствено тежи материјалној, фактографској тачности, не могу му се оспорити ни уметнички домети. Поред важности за развој југословенске хиспанистике, ова књига има велики значај за исправно представљање феномена шпанске средњовековне хугларске поезије као и за померање видокруга очекивања југословенске читалачке публике у погледу кастиљанске епике.

Други интегрални превод<sup>109</sup> *Песме о Сиду* је 1991. године за крушевачку Багдалу сачинио је Љубомир Б. Ристановић. Ристановић је написао и дужи и дужи

---

<sup>109</sup> Ристановићев препев, под поднасловом *шпански народни еп [sic]*, за који у Багдалином издању није наведен изворник, објављен је још једанпут, у издању Будућности из Новог Сада 1998. године. У тој књизи Ристановић наводи да му је изворник било издање спева (*Poema de Mio Cid*) изавачке куће *Juventud* из Барселоне (1978). Уз изворни текст, за ту књигу адаптацију стиха на савремени шпански



информативан предговор, у коме се дотакао свих важнијих аспеката дела: сачуване верзије пева, ауторства, језика, устројства текста, историје и легенде о Сиду, садржине, теме, ликова, стила и метрике, држећи се претежно мишљења, интерпретација и података Рамона Менендес Пидала. У предговору Ристановић напомиње да је „нашем читаоцу, који познаје и воли народну поезију, који је навикао на много више лирике, метафоричности, алегорије; више фатумског мешања стварног и измишљеног, више друговања човека са натприродним бићима, више дијалога са природом, откривања њених тајни и лепота; [...] на слике као што су – реинкарнација јунака у сунцу које излази или залази, зазиђивање невеста у стамене градове, умирања од љубави и среће; [...] на јунаке са три срца, на којима змије спавају, тако омађијаном заљубљенику у епску традицију народа, ‘Песма о Сиду’ може изгледати као сувопаран, монотон еп, исказан звекетом мачева, штитова и оштрих копаља, сав у бојним поклицима и окршајима...” (Ристановић 1991: 30). И поред очигледне разлике у књижевној норми и очекивањима унутар-књижевног хоризонта савременог српског читаоца, Ристановић сматра да ће сензибилитет и колорит ове поезије српски читалац осетити у универзалности њене теме („између тог ломљења оружја, ломе се и људска срца, сузом се тражи лек од превелике радости и превелике туге“), као и у убедљивости њеног реализма, те „величанствене слике свега што је била Шпанија онога времена“.

У одељку предговора у коме говори о метрици *Песме о Сиду*, Ристановић (1991: 29–30) подробно образлаже одлуку да анизосилабизам шпанског епа у преводу на српски преиначи у симетрични шеснаестерац. Како је реч о опредељењу које је утицало не само на значајно ритмичко већ и на језичко-стилско преобликовање дела, осврнућемо се детаљније на Ристановићеву теоријску аргументацију у прилог замени метра, а потом и на њене практичне реперкусије.

По метрици сачуваног текста, која је и даље „права загонетка“ за истраживаче пева, истиче на почетку Ристановић (1991: 29), тешко се може закључити какав је био њен извори облик: критичари нису сложни чак ни у полазним тачкама: да ли је текст, како сматрају једни, био извођен уз пратњу инструмента, за шта би „сваки стих

---

урадила је Марија Манент (María Manent), предговор је сачинио Дамасо Алонсо (Dámaso Alonso), а историјско-библиографску белешку Јосе Алсина Франћ (José Alcina Franch). Тим критичким апаратом Ристановић се обилато служио у предговору и белешкама.

морао имати одређени број слогова, без обзира да ли се делио на два једнака или различита полустиха“ или је пак, како доказују други, рецитован, што би онда значило, да стих „не би морао ни да се дели на одређене полустихове са цензуром, а ако се и дели, они не морају бити једнаки“ (Ристановић 1991: 29). Као метричку константу, Ристановић издваја цезуру, јер је „стих, колико год био неуједначен, ипак подељен у два полустиха“, наглашавајући мишљење Маркес де Пидал – које га је сасвим сигурно определило да изврши изврши самеравање стиха у преводу – да се у спеву наилази на зачетке шпанског осмерца, тј. да у „многим стиховима данашње верзије, који имају мање или више од 16 слогова, има много чистих осмераца“. Велики број разних врста полустиха навео је Ристановића да се приклони оним филолозима који сматрају да је метрика сачуване *Песме о Сиду* „сасвим конфузна“ (1991: 29). О одлуци да избор метра утемељи на претпостављеном укусу српског читаоца, заснованом на домаћој епској традицији Ристановић (1991: 29–30) каже:

Сва ова неуједначеност, разноликост стиха, полустиха, места цензуре, асонанце; то тешко свођење под било какве ритмичке целине, доприноси да се текст сачуване верзије рукописа „Песма о Сиду“ данас чита у конфузном ритму, па се тако губи онај епски, хучни, незадрживи вал певања, који је посебан уметнички доживљај у читању, слушању или изговарању епова уједначеног стиха. Управо из жеље да умањимо ту конфузност, версификациону и ритмичну распуштеност, у препеву који нудимо нисмо реконструисали метрику оригинала од стиха до стиха (што је било и немогуће) него смо је свели у осмерце у полустиху, односно – у шеснаестерце у целом стиху. Уосталом, седмерци (који по нашем дељењу на слокове могу бити и осмерци и деветерци */sic*) а и осмерци, најчешћи су стихови у овој верзији спева. Осмерац је најстарији, најчешћи и најпопуларнији стих шпанске народне поезије. Он је основни стих и романсера, а под утицајем ове народне песме, осмерац је најчешћи стих и у модерној шпанској поезији. Буквални превод стихова овога рукописа допринео би да се он у читању приближи некој изломљеној, тешко изговараној ритмичној прози. То би рогобатно звучало посебно нашем читаоцу навиклом на поетску традицију у којој је строго одређен број слогова и у стиху и у полустиху, место цензуре, а тиме ритам и тон, јер би му читање неке епске песме „разбарушених“ стихова, било тешко, песнички громадно, далеко од јасног милозвука наше народне поезије (Ристановић 1991: 29–30).

Ристановић је као део аргументације за своју одлуку понудио изводе из метричких мерења Рамона Менендес Пидала која, и тако како су изложена, не говоре недвосмислено у прилог осмерца за полустих, односно шеснаестерца за стих препева. Наиме, Ристановић (1991: 30–31) наводи Менендес Пидалову статистику која показује да су у спеву испеваном у стопи од 10 до 20 слогова, најчешћи стихови

четрнаестерци, петнаестерци и шеснаестерци (270 четрнаестераца, 216 петнаестераца, 115 шеснаестераца, 187 тринаестераца<sup>110</sup>) док су, кад је реч о полустиховима, од 10 врста три метра најчешћа: седмерац (39,4%), осмерац (24%) и шестерац (18%). Простим рачуном ипак види се да је најчешћих метара у спеву краћих од шеснаест слогова (13, 14, 15) готово шестоструко више него шеснаестераца, док је међу полустиховима, оних краћих од осам слогова (6, 7), два и по пута више него осмераца. Ристановић у обзир није узео ни просек учесталости комбинација осмерца са другим врстама полустиха, дужим или краћим, као ни просечну дужину стиха читавог спева, која је – будући мања од изабраног шеснаестерца, уз већу економичност нашег језика – нужно водила појави „вишка“ простора у сваком стиху. Вишак слободних слогова настао неопрезним избором дужег стиха преводилац је систематски попуњавао „измишљеним“ епским епитетима („љути мач“, „верни друг“, „доља питома“, „гласник послушни“, „драги витези“, „свето оружје“, „сјајна опрема“ „врли Родриго“, итд.), везницима, заменицама, проширеним изразима и појашњењима, што је неминовно водило знатном удаљавању стила препева од стила изворника на микростилистичком плану:

I naš Sid Dijas Rodrigo, u Burgos grad je ušao,  
šezdeset sa njim bilo je od kopljanika biranih,  
izlaze da ga gledaju ljudi i žene zajedno,  
po prozorima nagnuti oni iz grada Burgosa,  
i suze oči svakome, jer beše teško i njima.  
U sebi svi su klicali, jer svi su tako mislili:  
„O Bože, dobra junaka, da kralj to znade ceniti!“ [подвукао Жељко Донић]  
(Аноним. 1991: 38).

Како видимо на овом примеру, упркос декларативном опредељењу да самеравањем неуједначеног стиха ритам спева у препеву прилагоди „уху“ домаћег читаоца, Ристановић је за препев одабрао посве необичан метар: јампски осмерац с дактилском клаузулом. Тај стих је у потпуности стран, како нашем епском казивању тако и нашој (народној) метрици којој је трохејски ритам управо једно од најпрепознативљивих обележја. Кирил Тарановски (2010: 39–43) објашњава да

---

<sup>110</sup> Иако Ристановић каже да је међу стиховима у спеву највише четрнаестераца, петнаестераца и шеснаестераца, већ у наставку видимо једну нелогичност, да је тринаестереца које не помиње међу „најчешћим“ стиховима а које наводи, више него шеснаестераца (187 према 115). То указује да просек дужине метра у *Песми о Сиду* може бити за слог или два или краћи од шеснаестерца, или како је својим препевом у дванаестерцу, у примеру који смо горе навели, сугерисао професор Владета Р. Кошутић.

највећи део метричких форми народног српскохрватског песништва – јуначки десетерац, симетрични осмерац, трочлани дванаестерац и др. – показује изразиту трохејску тенденцију у распореду акцената. Уметнички везани стих је у највећој мери сачувао силабичку и акценатску структуру народног стиха, трохеја, премда се од друге половине XIX века по угледу на немачки, енглески и руски стих развија и јамб, кога у народној поезији такорећи ни нема. Отуд се Ристановићева нарација у овом метру, иако вешто компонована, по нашем мишљењу перципира као ритмички једнолична и неодговарајућа за јуначку тематику.

Навешћемо још неке замерке Ристановићевој преводилачкој стратегији и, следствено, последицама на пољу стилистике:

1) Ристановић говори искључиво о метру, тј. броју слогова, у потпуности занемарујући асонантски слик, који се, релативно правилно, од руковети до руковети, као битан елемент ритма протеже дуж читавог спева, и коју је у српском преводу могуће у потпуности реконструисати. Ристановић додуше понегде, спонтано и спорадично, асонује завршетке стихова, служећи се највише неправим граматичким сазвучјима.

2) Уједначавање, тј. самеравање броја слогова у препеву Ристановић заснива на хипотезама о изворном изосилабизму старошпанске епике. Међутим, упркос мањем броју критичара<sup>111</sup>, већина филолога и стручњака за *Песму о Сиду*, укључујући и Менендес Пидала, ближи је ставу о метричкој неправилности спева, анизосилабизму, што никако не значи да се ритам прихвата као „конфузан“, већ управо супротно, да се трага за изворним ритмичким схемама композиције. Присталице изворног изосилабизма имају највише тешкоћа да објасне како је од претпостављене строге метричке регуларности оригиналног стиха дошло до тако велике неправилности метра у сачуваном Пер Абатовом рукопису. Неубедљиво делују претпоставке да је анизосилабизам последица грешака у преписивању текста или прозификације преписивача, немарног према преношењу метра (али не и риме). Гиљермо Фернандес Родригес-Ескалона и Клара дел Брио Каретеро (2003: 2) стога закључују да је, уколико бисмо рукопис из Вивара прихватили као деградирани препис неког

---

<sup>111</sup> Међу савременим шпанским реконструкцијама „изворног изосилабизма“ двоструким осмерцием с асонантским сликом, такво је издање спева шпанског медијевалисте Хуана Викторија (Juan Victorio) из 2002. године (в. Викторио 2002).

правилног оригинала, та деградација отишла толико далеко да је првобитна правилност метрике изворника у потпуности непрепознатљива. Сачувани рукопис у том случају не би био само препис, већ „аутентична прерада“ те би и реконструкција његовог „изворног“ изосилабизма била оправдана колико и реконструкција изгубљених спегова на основу сачуваних хроника (Fernandes Rodrigues-Eskalona, *Brio Karetero* 2003: 2). Једна од најприхваћенијих интерпретација метрике у *Песми о Сиду* управо је она која уместо броја слогова као најважнији елемент ритма истиче тонски принцип, правилност понављања иктуса (најчешће два у сваком полустиху), и којој су, у неком облику, блиски најпознатији стручњаци за *Сиду* (в. Наваро Томас 1956, в. Малдонадо де Гевара 1965, в. Лопес Естрада 1982, в. Маркос Марин 1997, и др).

3) Ристановићевом избору метра заснованом на укусу домаће публике могао би се замерити, с једне стране, етноцентрични приступ, док с друге стране треба напоменути да аутор пренебрегава да помене оне облике јужнословенске (епске и епско-лирске) усмене традиције чија метрика много више наликује метрици *Песме о Сиду*, и који нису тако „монолитни“ и „уједначени“ као десетерци и осмерци, нпр. бугарштице, у којима и место цезуре и дужина стиха варирају: старије имају од тринаест до осамнаест слогова, с тим што је најчешћи стих петнаестерац, док код новијих преовлађује шеснаестерац. Иако су ове песме, које углавном опевају догађаје и личности из српске и угарско-хрватске историје с краја средњег века, остале у сенци касније сакупљених десетерачких епских песама (Деретић 1987: 28) морало бих их се имати у виду када се, у потрази за одговарајућом метричким формама за препев, разматрају схеме наше „јуначке“ поезије.<sup>112</sup>

4) Могуће услед заокупљености формом, нарочито захтевном (али и непотребном) дактилском клаузулом, коју спроводи доследно кроз читав еп, Ристановић занемарује његове битне изворне језичко-стилске одлике, пропуштајући да поетску садржину пева на српски језик транспонује одговарајућим еквивалентним стилским средствима. Поређењем краће 3б. руковети из I певања,

Veriedes tantas lanças premer e alçar,  
Tanta adágara foradar e passar,

---

<sup>112</sup> Број слогова у бугарштицама није сталан, код старијих песама креће се од тринаест до осамнаест, с тим што је најчешћи петнаестерац, док код новијих преовлађује шеснаестерац. Карактеристична појава бугарштичког стиха јесте рефрен, који се јавља, иако не увек, после сваког другог стиха (Деретић 1987: 28).

Tanta loriga falsar e desmanchar,  
Tantos pendones blancos salir vermejos en sangre,  
Tantos buenos cavallos sin sos dueños andar.  
Los moros llaman Mafómat e los cristianos Sancti Yagüe.  
Cayén en un poco de logar moros muertos mill e CCC ya. (Аноним. 1975: 40)

с Ристановићевим препевом,

I vidiš koplja junačka, padaju il' se podižu,  
tolike jake oklope što prebijeni padaju,  
panciri mnogi slomljeni, ne štite grudi junačke,  
toliki beli barjaci, boju su krvi dobili,  
i mnogi konji sedlani, bez konjanika lutaju.  
Muhamed već se priziva i Jakov vere Hristove.  
U boju ovom krvavom, a nije dugo trajao,  
palo je mnogo Maura – hiljadu i tri stotine. (Аноним. 1991: 66).

налазимо да је занемарен читав низ ефектних језичких средстава: анафора у пет узастопних стихова, затим паралелизам у прва три стиха (именица + инфинитив глагола + инфинитив глагола), док је у шестом стиху, изостављањем речи *moros* и *cristianos*, нарушен двоструки контраст (Маври – Мухамед / хришћани – Свети Јаков). И у овој руковети наилазимо на бројне епитете који не постоје у изворнику: *lanças* је преведено као „копља јуначка“, *adágara* као „јаки оклопи“, *de logar* – „у боју овом крвавом“. С друге стране, изворни епски епитети, којима се могу пронаћи еквиваленти у нашој епици, непотребно су замењени: *buenos cavallos* (добри коњи) преводено је са „коњи седлани“, *vermejos en sangre* (румене од крвце) – „боју су крви добили“. Присутне су и произвољности, неадекватни облици/изрази и мања или већа огрешења о реалије. Тако је у овом одломку реч *adágara* (штит) преведена као „оклоп“, *loriga* (верижњача или оклоп) као „панцир“, синтагма *sin sos dueños* (без својих господара) – „без коњаника“, *desmanchar* (расковани) – конструкцијом „не штите груди јуначке“, *Sancti Yagüe* (Свети Јаков) – „Јаков вере Христове“. Последњи, седми и нешто дужи стих ове кратке руковети, изворно деветнаестерац, Ристановић је поделио чак на два шеснаестерца, додавши осми стих, који је потом морао попунити додатним проширењима.

У часопису *Свеске* 1991. године, уз један одломак из још необјављеног Ристановићевог препева *Песме о Сиду* (почетак трећег певања *Понижења у Корпесу*), на Багдалино издање кратко се осврнуо Војислав Минић. Држећи се искључиво образложења из Ристановићевог предговора и без додатног упућивања у

проблематику, Минић (1991: 217) констатује да је преводилац „дело препевао у (двоструким) осмерцима, традиционалној стопи шпанског певања“ уз опаску да је „добро учинио, јер би ‘разбарушена’ и неуједначена стопа оригинала веома рогобатно звучала уху нашег читаоца, навиклог на милозвучност строго уједначене метрике“ (Минић 1991: 217). Минићев став је да се због тога Ристановићев превод може сматрати „првим препевом дела на наш језик“ иако му је познато да је „на катедри за романистику Филолошког факултета у Београду професор француског језика – Драшковић, пре коју деценију, превео цео текст, трудећи се да следи рогобатну метрику оригинала [Sic] и штампао превод као лектуру за студенте“ (Минић 1991: 217). Сматрамо да Минићево мишљење није утемељено на чињеницама (које смо у раду образложили), те да произилази из ауторовог површног познавања теме о којој пише.

\* \* \*

До објављивања првог целовитог превода, романисте Владе Драшковића 1975. године, једно од најважнијих (сачуваних) дела средњовековне шпанске поезије, *Песма о Сиду*, било је у нашој културној средини познато само кроз кратке одломке и напise у два антологијама шпанске поезије на српскохрватском језику (1963, 1972). Иако је као универзитетски уџбеник штампан у, за југословенско тржиште, малом тиражу, од 1000 примерака, и остао ограничен на академске кругове, први интегрални превод био је од пресудног значаја за пробијање видокруга очекивања српске читалачке публике. Наредне, 1976. године, на основу Драшковићевог текста сачињено је и издање на брајевом писму, намењено слепим и слабовидим особама. Драшковићев превод – премда семантички потпуно веран изворнику и опремљен стручним критичким апаратом – у већој мери је испунио филолошке, него песничке критеријуме. Стил превода, приближен језику прозе, и изостанак асонанце, која као ритмички сигнал наглашава границе стиха и јединство сваке руковети, лишили су читаоца утиска и значења што га носи изворно сазвучје песничкога дела. У другом целовитом преводу *Песме о Сиду*, објављеном 1991. године у издању крушевачке Багдале, преводилац Љубомир Б. Ристановић је, уз образложење да је српска публика навикла на уједначеност епског десетерца и осмерца, изворни анизосилабизам заменио симетричним шеснаестерцем. Међутим, и поред жеље да ритам спева приближи укусу домаћег читаоца, Ристановић је за препев одабрао метар

неадекватан српској епској традицији и јуначкој тематици: двоструки јампски осмерац са дактилском клаузулом. Тај стих у потпуности је стран, како нашем епском казивању тако и нашој (народној) метрици. Налазимо такође да је неопрезни избор предугачког стиха водио стварању знатног „вишка простора“ у преводу, који је преводилац попуњавао проширивањем израза и додавањем непостојећих епских епитета. Анализа превода показује да је Ристановић доста слободно пришао изворнику, занемарујући најчешће његову структуру, лексичке нијансе и стилска средства, што је водило удаљавању стила прпева од стила оригиналног дела, највише на микростилистичком плану.

Узимајући у обзир предочену анализу, сматрамо да и поред два интегрална превода *Песме о Сиду*, тај спев у српској култури још није добио довољно верну и адекватну поетску транспозицију, која би, у језичко-стилском погледу, одговарајућим (еквивалентним) стилским средствима пренела све његове најважније особине, како на макростилистичкој, тако и микростилистичкој равни.



#### 4. ПРЕВОД И РЕЦЕПЦИЈА СТАРЕ ШПАНСКЕ РОМАНСЕ

Рецепција старог шпанског романсера, феномена хиспанске књижевности који би се по значају и обиму у српској књижевности могао упоредити можда једино са десетерачким песмама, у нашој средини била је скромна, условљена интензитетом српско-шпанских културних и литерарних веза.

У својој *Историји шпанске књижевности (Historia de la literatura española)* Х. Л. Алборг (1971: 399) романсе дефинише као: „композиције епског или епско-лирског карактера, обично краће, изворно намењене певању уз звук каквог инструмента или рецитовању уз његову пратњу. У најједноставнијем облику романсе су сачињене од неограниченог броја осмераца, где се парни стихови асонатски римују, док су непарни слободни, а најчешће се у целој композицији јавља само једна иста асонанца.“<sup>113</sup> Романса представља својеврсну песничку и метричку константу у шпанској књижевности, као и један од најраспрострањенијих песничких облика хиспанске поезије. Њено порекло није до краја утврђено. Крајем XIX века појављују се теорије о настанку романсе сегментацијом из епског спева, а романса се посматра као аутохтони шпански израз традиције европске баладе. По овој су теорији карактеристични стих осмерац, асонанца у парним стиховима и астрофичност романсе потекли од дужих, анисосилабичних стихова јуначког спева који су се, под утицајем другачијег начина извођења, поделили на полустихове. Нарочито је Рамон Менендес Пидал, који је у потоњим временима имао знатан број следбеника, подробно и детаљно образложио ову претпоставку.<sup>114</sup> Романса се, због својих особина, нарочито епско-лирског карактера међу хиспанистима често дефинише као засебан песнички род. Посредством песмарица (*cancioneros*) романса је у XV и XVI веку из усмене прешла у уметничку поезију где је стекла велику популарност, а термин „нови романсеро“ (*Romancero nuevo*) уведен је како би се направила

---

<sup>113</sup> [...] unas composiciones de carácter épico o épico-lírico, en general breves, compuestas originariamente para ser cantadas al son de un instrumento o recitadas con acompañamiento de este. En su forma más simple están formados los romances por un número indefinido de versos octosílabos, rimados en asonante los pares mientras quedan libres los impares, siendo por lo común una sola la asonancia de toda la composición.

<sup>114</sup> Критиком некохерентности Менендес Пидалових неотрадиционалистичких поставки, посебно односом импровизације и памћења у процесу усменог преношења хиспанског романсера и јужнословенске епске поезије, у нашој се науци исцрпно бавила мр Јасмина Николић.

дистинкција у односу на усмени, народни романсеро, односно старе романсе (*Romancero viejo*).

Интересовање за старе шпанске романсе у Европи буди се седамдесетих година XVIII века, готово у исто време као и за наше народне песме, нарочито по објављивању збирки *Ossian* и *las Reliques of Ancient English Poetry* Томаса Персија (Thomas Percy) у коме наилазимо на прве преводе старих шпанских романси. ХердEROVA антологија *Volkslieder* из 1778–1779, у којој се први пут међу морлачким песмама у преводу с италијанског појављује и „Хасанагиница“, доноси низ шпанских романси из циклуса о Рату за Гранаду. Јакоб Грим ће такође допринети популаризацији обе усмене традиције, шпанске и српске, у немачкој науци и култури. Приказ прве збирке српске народне поезије штампане у Бечу Грим је објавио 1815. године, када и свој избор старих шпанских романси *Silva de romances viejos*. Касније ће поводом тротомног лајпцишког издања српских народних песама писати о сличностима шпанске и српскохрватске поезије, настале на поднебљу на којем се сусрећу Исток и Запад (Николић 2007: 572). Богате и неистражене ризнице усмене традиције периферних крајева Европе, Пиринејског и Балканског полуострва, под снажним утицајем ислама, представљале су плодно поље за филолошке анализе. Почетком XIX века хиспанским и јужнословенским песмама бавио се и Гете што је умногоме повећало њихову видљивост и подстакло немали број препева широм Европе.

Романса је један је првих шпанских песничких облика који се појављују у нашој културној средини. Две чувене антологије, ХердEROVA *Volkslieder* (1778/79) и Гримова *Silva de romances viejos* (1815), подстакле су средином XIX века на јужнословенским просторима интересовање за ову форму и прве преводе шпанских романси из пера хрватског песника словеначког порекла, илирца Станка Враза (1810–1851), који је, настојећи да уједини традиције европске народне и уметничке баладе, усвојио и извесне ХердEROVE и Гримове песничке постулате те погледе на усмено стваралаштво.

У Вразовој збирци *Glasi iz dubrave žeravinske* (1841/2) видљиви су како интеркултурни одједи ХердEROVE поетике, тако и специфично хердEROVSKI критеријуми при избору песама за антологију. Вразу је као изворник за превод четири романсе – „El prisionero“, „Bovalías el pagano“, „Conde Arnaldos“, и „Yo me

levantara mi madre...“ – од којих ће две уврстити у збирку *Glasi...*, а друге две у збирку *Gusle i tambura* вероватно послужила Гримова антологија (Delić 2008: 48). У својој студији *Španjolske romance iz knjige Volkslieder (1778./1779.) Johanna Gottfrieda Herdera, iz zbirke Silva de Romances Viejos Jakoba Grimma (1815.) i njihovi međukulturni odjeci u Hrvatskoj* Симона Делић (2008: 48) износи претпоставку да управо интертекстуалном реферирању на Грима који је, бавећи се књижевношћу јужних Словена, међу првима препознао сличности шпанског и јужнословенског усменог песништва, дугујемо утемељење једног типа етнографског дискурса који ће заживети у Хрватској у XIX веку а наставиће да живи све до данас, заснивајући се пре свега на препознавању типолошких и културолошких сродности хрватског и шпанског песништва.<sup>115</sup>

Осврћући се на сличности и разлике неких Вразових и Хердерових преводилачких решења, попут Вразовог поступка употребе фолклорне матрице и Хердеровог „понародњавања“ шпанске романсе, Делић (2008: 56–57) долази до закључка да Враз – за разлику од Хердера, који у свом „културолошком преводу“ ређе посеже за употребом егзотизама и културних посуђеница – не зазире од „културног трансплантирања“. Док Хердер асонантску риму шпанске романсе одбацује као непримерену природи немачког језика, додајући и опкорачења, Враз се, с друге стране, стриктно држи ритма силабичке версификације, осмерца и асонанце, коју сматра изузетно погодном за препев на словенске језике. Обојица уводе паралелне конструкције и покушавају да имитирају формуларност шпанске народне поезије. Иако у свом преводу по правилу никад не интервенише на тексту нити испушта стихове, тамо где се у изворнику спомињу топоними и локализми, Хердер их најрадије изоставља, за разлику од Вразових вешто препеваних прозопографија. Симона Делић (2008: 52) мишљења је да су и Вразови и Хердерови преводи можда најближи тзв. комуникацијском преводу, у коме је свака подударност између изворног и преведеног текста подређена циљу или сврси превода. Тај циљ може се

---

<sup>115</sup> Симона Делић (2008: 48) указује на наслов Вразове збирке који корелира како са насловом Хердерове антологије *Stimmen der Völker in Liedern*, („Stimmen“ – „Glasi“) коју је постхумно 1807. објавио Јохан Фон Милер (Johann von Müller) тако и са Гримовим насловом *Silva de romances viejos* („Silva“ – „dubrava“). Делић закључује да је Хердеров песнички опус својим утицајем на касније нараштаје песника и научника иницирао традицију употребе термина књижевне а затим и усменокњижевне романсе, популарних у хрватској књижевности XIX века.

препознати у рестаурацији тона народног песништва за учену публику, дотад навикнуту на другачију врсту поезије.

На прве пак преводе старих шпанских романи у српској средини наилазимо 1862. и 1863. године у књижевном часопису *Даница*. Четири романсе из циклуса о Сиду, насловљене у препеву „Сидови сватови“, „Заклетва“, „Сидова тестамент“, и „Мртав Сид“<sup>116</sup> превео је књижевник и политичар Јован Суботић (1817–1886), један је од најплоднијих српских писаца свога доба, те можда најистакнутији културни посленик међу Србима у Аустроугарској. Иако се о Суботићевим преводима романи у *Даници*, односно о инспирацији, критеријумима избора, као и изворнику за тај превод, не може говорити сигурније без подробнијих испитивања архивске грађе са широког простора на коме је током плодног књижевног и научног живота аутор деловао, покушаћемо да на основу познатих чињеница изнесемо неке општије претпоставке, у виду смерница за будућа исцрпнија истраживања ове теме.

Први српски преводац романи важну је улогу играо и у културном и политичком животу Хрватске, први међу значајнијим српским писцима из Угарске сврстао у присталице Вукове реформе а био је близак и илирском покрету. Не можемо са сигурношћу рећи да ли су, и којој мери, преводи романи из збирке Станка Врза утицали на Суботићево занимање за шпанску народну песму, али је извесно да је то интересовање међу илирцима било снажно, нарочито током деценија које су претходиле Суботићевим преводима у *Даници*.

Народну песму Суботић је посматрао као аутентичну националну поезију па је по угледу на њу и сам састављао епске и лирске песме. Упућен у најновије токове европској књижевности, образован и начитан, Суботић је четрдесетих година XIX века својим критичким написима, пре но поезијом, био један од покретача романтизма у српској књижевности.<sup>117</sup> Поред поезије писао је историјске новеле, драме и романи, али се никада – што је став већег дела критичара – није уздигао изнад просечности. Суботићева поезија припада првој фази подражавалачког, предбранковског романтизма, када су, по речима Јована Деретића (1987: 67) „српски песници, извежбани у опонашању класичне и немачке поезије, стали исто тако предано и вискрено опонашати народне песме“. Мишљења смо да се управо

---

<sup>116</sup> Захваљујемо проф. др Јасни Стојановић на сазнању о Суботићевим преводима романи у *Даници*.

<sup>117</sup> (в. Деретић 1987: 50–67; Ракитић 2011: 5–30).

посредством немачких узора, међу којима нарочито Гетеа, Грима и Хердера, и њиховог интересовања за шпанску и српску традицију, Суботић упознао са старом шпанском романсом, те да одатле може потицати његова жеља да ту песму приближи домаћој публици.

Имајући у виду с друге стране стање у српској култури средином XIX века, најпре околност да су интегрални преводи класика и савремених аутора релативно ретки, преводи у књижевним часописима одиграли су значајну улогу у настојањима културне елите да националну књижевност укључи у европске токове, упознајући је како са савременим књижевним појавама, тако и с усменом традицијом других народа.<sup>118</sup> Као један од наших првих књижевних критичара и најбољих познавалаца књижевних прилика Суботић је добро разумео важност превођења, посебно адекватности избора текстова за читалачку публику која је, оскудевајући у узорима, тек изграђивала књижевни укус. На ову тему Суботић пише (1841: 130–131) „Изаберемо ли ствари, које наши читатељи не разуму или које њи ни мало не интересирају, погрешили смо на циљ нашег радења, израдимо ли баш и оне ствари које се народа тичу и које би он разумети могао, зло и како што не би требало, згрешили смо против наше предузете цели.“

Разумљив је стога Суботићев избор да српској читалачкој публици представи управо четири песме из циклуса о највећем шпанском средњовековном јунаку. Првак реконкисте, Родриго Руј Дијас од Вивара, *Cid Campeador* – „Сид Мегдаџија“ прослављени хришћански борац, морао је српској публици средине XIX века, стасалој на богатој домаћој епици, утемељеној, слично шпанској, на традицијама вишевековне борбе против муслимана, бити и занимљив и близак. Суботић, по свој прилици, није романсе преводио из Гримове или из Хердерових антологија.<sup>119</sup> У две горепоменуте збирке (*Silva de romances viejos, Volkslieder,*) те романсе се не појављују, док је из поређења Суботићеве романсе „Сидова заклетва“ са текстом у Хердеровом Сиду (*Der Cid, 1805*), евидентно да је та збирка не може бити предложак за српски превод,

---

<sup>118</sup> Суботић је уређивао *Летопис Матице српске* (1850–1853) и објављивао текстове у бројним другим часописима.

<sup>119</sup> Претпоставку о овој могућности изнели смо у раду *Прилог за библиографију превода шпанске поезије на српском (српскохрватском) говорном подручју*, (в. Донић 2015: 153).

будући да је код Хердера реч о преради, слободнијој и даљој од изворних шпанских варијанти него Суботићев препев<sup>120</sup>:

У Агеди, славној цркви,  
У Бургосу, славном граду,  
Скупила се сва господа,  
Да с' прѣд њима краљ закуне,  
Да он за смрт незна брата.  
Дон Родриго заклиње га,  
Држи прѣд њим гвозден ланац,  
Скида лук му са рамена,  
Крст дигнуо у вис частни,  
И то свето еванђеље [...]“<sup>121</sup> (Аноним. 1863а: 289).

Поред могућег утицаја немачких романтичара и илираца на Суботићева интересовања за стару шпанску романсу, још и важнијим сматрамо „хиспанистички“ утицај који је на њега могао извршити Ђорђе Поповић Даничар, књижевник, публициста, преводилац, дугогодишњи уредник *Данице* (1860–1871), и једна од напроминентнијих личности српског романтизма. Данас најпознатији по првом српском преводу Сервантесовог *Дон Кихота* (1895/6), Поповић је међу савременицима важио за ауторитет у књижевним питањима, као и за вредног покретача, уредника и сарадника бројних листова у којима је окупљао књижевнике и културне посленике различитих профила (Стојановић 2005: 147–148). Према речима Јасне Стојановић (2005: 148), која се исцрпно бавила рецепцијом Сервантесовог дела на нашим просторима, Поповић је данас „највише цењен по увођењу страних литература у српску духовну културу, како подстицањем те делатности у свом окружењу, тако и личним примером.“ Као уредник и преводилац својој публици нудио је шаренолик избор преведених текстова, „избор најбољих романа и приповедака руских, пољских, чешких, немачких, француских, мађарских“ и „шпањолских“ (аргид Стојановић 2005: 149).

Поповић, коме је вишедеценијско посвећено бављење *Дон Кихотом* донело „међу сународницима глас јединог стручњака не само за Сервантеса, него за шпанске

---

<sup>120</sup> Далеко ближи једној од најпознатијих варијанти (из *Cancionero de 1550*, стр. 221). Cfr. Menéndez Pidal, R, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970, 89–106.

<sup>121</sup> Vom Altare der Gadea / Knieend, seine Hand geleget / Auf das Evangelium / Und ein Eisenschloß und eine / Leimrut, so, das Haupt entblößt, / So erwartet Don Alfonso / Seinen Eidschwur von dem Cid. / Fürchterlich war dieser Eidschwur;/ Schrecklich war's, ihn anzuhören, / Grausenvoll dem, der ihn tat: /.../ Johann Gottfried Herder: *Der Cid* - Kapitel 39, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-cid-2012/39>.

теме уопште“ (Стојановић 2005: 149) био је уредник *Данице* у време објављивања Суботићевих превода романси 1862. и 1863. године. Занимљиво је да се управо 1862. године (10. јуна до 20. августа), развијала жуистра полемика између уредништва *Данице*, највероватније из пера самог Поповића, и анонимног преводиоца „Дон Кијота Манашанина“ [sic], скраћеног и адаптираног Сервантесовог романа, објављеног 1862. године у подлистку *Трговачких новина* (Стојановић 2005: 149). Мишљења смо да су и ова расправа, и уопште Даничарево деловање, нарочито у интелектуалним круговима који су гравитирали око *Данице*, сасвим извесно доприносили буђењу интересовања за шпанске теме, те отуд могли бити подстицај и за прве преводе старих шпанских романси на српски језик.

Иако нам то није тема, а без прилежнијих анализа и компаративних текстуалних истраживања не можемо сигурније говорити о предлошку, по транскрипцији имена (Агеда, Химена, Родриго, Херинелдос, Салдања, Бабијека) рекло би се да је први српски превод шпанских романси начињен са шпанског изворника; по избору форме за превод види се пак да је Суботић, искусан версификатор, познавао дужину стиха романсе. Употребљено је најближи српски стих, симетрични трохејски осмерац, преводећи песме о Сиду свечаним епским тоном у духу српске народне епске поезије. Како видимо и у примеру који смо горе навели, у препеву је изостала редовна (асонантска) рима, мање карактеристична за нашу усмену традицију, премда се неретко појављује, опет као и у нашој епизи, спорадично (*Врли моји сви властели... / Вазда један хлебац јели*) као и нека изражајна средства типична за домаћу епику (леонинска рима: „ко је чује, нек је шује“, стриктни симетрични усек и помоћни везник: „И ти гранди и владика“, „И Химени и Родригу“, епски епитети: „Крст дигнуо у вис частни“) у покушају да се шпанска „јуначка“ тема приближи српском романтичарском читаоцу.

Шпанска романса је такође један од најстаријих термина из шпанске књижевности који је, у различитим облицима, ушао у широку употребу у српскохрватском језику. Природну спону између традиционалног шпанског романсера и српскохрватског културног подручја представљали су Јевреји Сефарди који су се након прогона из Шпаније 1492. године настанили широм Османског царства, формирајући значајније колоније у Северној Африци, Малој Азији и на Балкану. На нашим просторима сакупљен је значајан материјал који документује

сефардско музичко и песничко наслеђе, нарочито у Босни и Херцеговини, а Сефарди су такође били и важни посредници у успостављању првих значајнијих веза између српске (југословенске) и шпанске културе и науке. Јеврејин Калми Барух (1896–1945), један од првих школованих југословенских хиспаниста, аутор је првог написа о шпанском романсеру на нашим просторима. Његов чланак „Шпанске романсе босанских Јевреја“<sup>122</sup> из 1933. језгровито одговара на питања у којој је мери и ком облику у Босни сачувана романса донета из Шпаније, колико је наслеђено књижевно благо сефардска заједница обогатила новим елементима, те шта од онога што се међу Сефардима назива романсом заиста има везе с традицијама старог шпанског романсера (Барух 1972: 301). Иако на основу скромног корпуса, Барухово проучавање романсе на нашим просторима ослања се на теоријске поставке и истраживања највећег стручњака за романсеро оног времена, Рамона Менендеса Пидала, на темељу чијих испитивања варијанти анализира песме „Don Vergile“, „La Sirena“, „Arboleda“, „Andarleto“, „La Silvana“, „El chuflete“ и др.

У читавом низу разнородних југословенских публикација, приручника, уџбеника, научних расправа, историја књижевности и прегледа теоријских појмова током XX века романса се с једне стране разматра као појам заједнички многим европским књижевностима, док се са друге о њему говори као специфично хиспанском књижевном феномену. У студији „О превођењу шпанске именице *el romance* на српскохрватски језик“ (МЦЦ, 1980) Љиљане Павловић-Самуровић, проналазимо сажет преглед домаће стручне и научне литературе која се до тог тренутка бавила романсом. Ауторка полази од поменутог рада Калмија Баруха, наводећи затим дефиниције свих релевантнијих југословенских теоретичара и књижевних историчара. Заједничко већини анализираних дефиниција, у којима се термин *el romance* преводи као „романса“ или „романца“ јесте потцртавање њеног шпанског порекла и сродности са баладом у другим европским традицијама. Међутим, како примећује Павловић-Самуровић (1980: 198–199) наведени примери из домаће стручне и научне литературе показују да ни у једној дефиницији романсе није присутан податак о њеном метричком облику, који се у шпанској критичкој

---

<sup>122</sup> Када је реч о романсама, треба поменути значајну збирку Самуела М. Елазара *El Romancero judeo-español (Romances y otras poesías)*, / *Jevrejsko-španjolski romancero (Romance i druge pjesme)*, која је објављена у Сарајеву 1987. године у две књиге, на јеврејско-шпанском и у преводу.



литератури јавља као једна од најважнијих компоненти, те да се већина ограничава на набрајање тематских и стилских особина те врсте песме.<sup>123</sup>

Након мало познатог превода Суботићевих романи у *Даници* протекло је у српској културној средини читаво једно столеће без икаквог интересовања за превођење овог популарног хиспанског песничког облика. Тек је у своју антологију *Шпанска лирика: два златна века* (1963) Владета Кошутећ укључио и десет старих романи, трудећи се да, како у предговору, тако и у напоменама, да о њима све важније информације, те у да их у потпуности супротстави „једноликим“ и „дотрајалим“ средњовековним јуначким спевовима (*cantares de gesta*) из којих су настале. Премда по струци није био хиспаниста, универзитетски професор Владета Р. Кошутећ важио је шездесетих и седамдесетих година XX века за једног од најбољих српских и југословенских познавалаца шпанске књижевности. Поред поменуте антологије која је делимично надоместила недостатак превода како старије тако и савремене шпанске поезије, Кошутећ је заслужан и за капитални превод целокупних дела Федерика Гарсија Лорке (1971), а својим написима о шпанској метрици поставио је основе изучавању ове области код нас<sup>124</sup>.

Романсе су по Кошутећевом мишљењу (1963: 11), у поређењу са „стилским сиромаштвом“ *Песме о Сиду*, „срећно и срећено неимарство осећања“ те попут наших највреднијих народних песама „Хасанагиница“, „Смрт мајке Југовић“ „Предраг и Ненад“, представљају „епске задужбине које је узалудно надограђивати“. У предговору антологији Кошутећ (1963: 12) представља стилско и тематско богатство ове форме, наглашавајући да су „витештво и љубав у трагичном виду прва и последња реч *Романсера*“ гаванског зборника „историје, легенде и маште, свега шпанског – арапске гиздавости, отмености и чулности, јеврејских чаролија и басми, романске углађености и удворништва, кастиљанске опорости и чврстине, карактера и поступака [... ]“.

---

<sup>123</sup> Љиљана Павловић-Самуровић дефиницију романсе анализира је у књигама *Теорија и књижевности за средње школе Драгише Живковића*, *Теорија књижевности са примерима Радмила Димитријевића*, *Теорија књижевности Миливоја Солара*, *Књижевни лексикон Твртка Чубелића*, *Мала Просветина Енциклопедија*, *Речник српскохрватскога књижевног језика*, *Шпанска књижевност Џералда Бренана*, *Povijest svjetske književnosti 1* Николе Милићевића, те у радовима „Појам књижевних термина“ Светозара Петровића, „О компаративном проучавању народне поезије“ Ивана Сламнига и „Нека савремена мишљења о балади“ Маје Бошковић-Стули.

<sup>124</sup> В. Р. Кошутећ, *Шпанска метрика и њене могућности у нас* (Кошутећ 1970: 249–264).

Превођење романсе Кошутећ је засновао на метричкој анализи ове форме, препознајући – премда понегде с произвољним закључцима – све њене важније особине: настанак од шеснаестерца, асонантску риму у парним стиховима, ритамске схеме итд. Он разликује два метричка облика романсе: први трохејски, с асонанцом на последњем слогу (*agudo*), који у преводу одговара нашем трохејском метру, са јампском асонанцом, једносложном речи (јер у српском језику нема двосложних речи с нагласком на последњем слогу), као у песни „Романса о грофу Арналду“:

Las velas traía de seda,  
la ejércia de un cendal,  
marinero que la manda  
diciendo viene un cantar [...]. (Аноним. 2003: 272).

Свилена јој једра беху,  
опрема у свили свој;  
морнар који њом брођаше,  
певао је чудан пој; [... ] (ШЛ1963: 70).

и други, дактилски, који у српском углавном одговара четворостопном трохеју са женским асонанцама (Кошутећ 1963: 256–257). Такви примери су показали да је стару шпанску романсу могуће пренети у еквивалентном облику, а као у случају чувене „Романсе о Абенамару“ (*Romance de Abenámár*):

– ¡Abenámár, Abenámár,  
moro de la morería,  
el día que tú naciste  
grandes señales había!  
Estaba la mar en calma,  
la luna estaba crecida [... ] (Аноним. 2003: 61).

и истозвучном асонанцом (*u-a*),

Абенâмар, Абенâмар,  
Арапине рода дична,  
кад би рођен ти, небо се  
осу крупним знамењима,  
утишано море беше,  
и блисташе месечина [... ] (ШЛ1963: 70).

У складу с изложеним уредничком и преводилачком концепцијом Кошутећ углавном представља лирски обојене композиције, покушавајући да у еквивалентној форми доследно пренесе њихову метрику. Његов симетрични трохејски осмерац с

доследном асонанцом, звучи мелодично, а лексика је брижљиво одабрана и прикладно архаична.

Преведена је тек једна епско-лирска романса из циклуса о Сиду („Грофова глава“) две граничарске („Романса о Абенамару“, „Романса о губитку Антекере“), док су остале преодминантно лирске, новелистике и витешке („Романса о Маварки Мораими“, „Романса о грофу Арналду“, „Романса о грофу Олиносу и Белом цвету“, „Романса сужња“, „Романса о ледном врелу“, „Романса о свежој ружи“ и „Романса о љубавнику и смрти“).

Преводилац Никола Милићевић је у своју *Zlatnu knjigu španjolske poezije* (Загреб, 1972) уврстио осам старих шпанских романси. У кратком уводном напису Милићевић (1972: 51) се осврнуо на особине и значај романсера, за који наглашава да спада како у највеће споменике шпанске књижевности, тако и у најважније светске зборнике народне поезије. Милићевић образлаже различите теорије о настанку романсе, закључујући – у складу са преовлађујућим мишљењем хиспанистике – да је стих романсе у суштини шеснаестерац који је касније подељен на два осмерца, с асонанцом која је „istozvučna kroz cijelu pesmu“ и коју је, како сâм каже „углавном успео задржати“ у препеву. Говорећи пред крај предговора о уредничкој концепцији и преводилачким искуству Милићевић (1972: 18) изражава жаљење што у антологији нема више песама из *Романсера* и што су присутне само изразито лирске романсе, образлажући такав избор „мукама“ у преношењу шпанских асонанци на наш језик.<sup>125</sup> Занимљиво је приметити да су од Милићевићевих романси четири преведене први пут („Ljubavna misa“, „Romanca o vijencu ruža“, „Romanca o postojanosti“, „Od bola ljuvenoga“) док су остале четири већ биле преведене и у Кошутићевој *Шпанској лирици* („Ljubavnik i smrt“, „Romanca o sužnju“, „Hladno vrelo“, „Romanca o grofu Arnaldu“).

Осим у преведеној историји књижевности Џералда Бренана и Милићевићеве „Španjolske književnosti“, осамдесетих година XX века у Србији романсом се бави

---

<sup>125</sup> Потпуно опречно мишљење о могућностима асонантске риме на нашем језику износи Владета Кошутић (1970: 249) „што се тиче преношења асонанси – којима је испеван највећи део шпанске лирике – можемо рећи да смо у бољем положају од многих великих европских језика у којима је асонанса од два самогласника немогућна (енглески), или који то могу само делимично (француски, немачки). Ми, као и Шпанци углавном, изговарамо сваки самогласник посебно (и онако како се пише), па нам је отворена могућност за низање десетине, чак и стотине асонантних сликова, често истих самогласника као у изворнику.“

Љиљана Павловић-Самуровић. У универзитетском уџбенику *Шпанска књижевност 1, Средњи век и ренесанса* из 1984. године романса је представљена читавим поглављем, као засебан песнички род шпанске књижевности. Пишући о настанку, дефиницијама и класификацији романсе Павловић-Самуровић се углавном води теоријским поставкама Рамона Менендес Пидала. Овај опширни преглед (153–187), који се бави још и начином извођења старе шпанске романсе, њеним стилским, тематским и метричким одликама, те географском распрострањеношћу, представља најсвеобухватније представљање овог феномена на нашим просторима. Старим шпанским романсером, сефардском романсом те сличностима те песме са нашом баладом, у својим упоредним и фолклористичким студијама у низу радова седамдесетих и осамдесетих година прошлог века исцрпније се бавила још и Кринка Видаковић-Петров (Стојановић 2011: 129).

Међутим романса, за коју се интересовање у српској културној средини јавило релативно рано у односу на друге хиспанске песничке врсте, већ средином XIX века, и која је кроз читав XX век привлачила извесну пажњу домаће науке о књижевности, када је реч о преводима за ширу читалачку публику остала је готово потпуна непознаница све до почетка XXI столећа. Прва, и до сада једина, књига у српској културној средини у целости посвећена старој шпанској романси, објављена је тек 2011. године, пола века након Кошутићеве скромног избора, те готово век и по од првих трагова старе шпанске романсе на српском језику.

Хиспаниста Жељко Донић, који се јавља у улози преводиоца, приређивача, аутора уводног текста, коментара и глосара, понудио је под насловом *Старе шпанске романсе* у издању „Партенона“ из Београда српској читалачкој публици избор од четрдесет и пет песама које припадају различитим циклусима и тематским групама.<sup>126</sup> Најбројније су историјске романсе у којима су опевани кључни догађаји из прошлости

---

<sup>126</sup> Од укупно 45 преведених старих шпанских романси тематски су 34 историјске (8 граничарских, 5 романси о различитим историјским личностима и догађајима, 5 романси о краљу Родригу и пропасти Визиготског краљевства, 6 романси о Фернану Гонсалесу, Бернарду де Карпију и Кнежевићима од Ларе; 10 Романси о Сиду и опсади Саморе) и 11 неисторијске (3 витешке и 8 новелистичких). Поново је преведена једна од четири Суботићеве романсе („Романса о Заклетви којом...“) као и неколико романси које се јављају у Кошутићевој и Милићевићевој антологији („Романса о Абенамару“, „Маварка Мораима“, „Романса о сужњу“, „Гроф Арналдос“, „Капелица Светог Симона“). Тираж књиге од 500 примерака релативно је скроман за српско тржиште. Објављивање превода помогла је Главна управа за књигу, архиве и библиотеке Министарства културе Шпаније. Књига је од школске 2013/2014 део обавезне лектире курикулума за профил хиспанисте на Филолошком факултету у Београду.

Шпаније, подељене на граничарске (песме из граничних области између хришћанских и маварских територија), романсе о историјским личностима и догађајима, о краљу Родригу и пропасти Визиготског краљевства, о Фернану Гонсалесу, Бернарду де Карпију, Кнежевићима од Ларе, о Сиду и опсади Саморе. Посебну групу чине песме неисторијске и легендарне тематике, тзв. новелистичке и витешке романсе (Стојановић 2012: 129).

У уводној студији „Старе шпанске романсе и њихов препев на српски језик“ аутор је представио елементе битне за разумевање ове епско-лирске врсте: њен однос према традицији европске баладе, историјски развој термина *romance*, особености метричког облика, географску распрострањеност, порекло и научне теорије о пореклу, изворе, транспоновање из усмене у уметничку поезију, класификацију, теме, језик, стил итд. Други део рада доноси информације о историји превођења старих шпанских романи на српском говорном подручју али је конципиран и као својеврстан традуктолошки опит, трагање за „средњим путем“ у превођењу фолклора. Полазећи од ставова теоретичара какав је Антоан Берман, аутор износи властито мишљење о препеву народне поезије, етноцентризму превода као и о конкретним проблемима превођења старе шпанске романсе. Овај део такође садржи и метричку анализу шпанског и српског осмераца на којој се заснивају избор и карактеристике стиха које ће преводилац искористити у препеву.

Питање избора метричке форме постављено је у овом уводном разматрању као питање односа форме и садржине, и у том смислу аутор испитује различите могућности: с једне стране – десетерац српске епско-лирске песме, баладе, са друге – симетрични, трохејски осмерац народне поезије. Прву могућност, међутим, одмах одбацује на темељу претходно изнете преводилачке концепције, будући да би у десетерцу који је „обележје наше народне поезије“, препев био „превише ‘посрбљен’“. Отуда се одлучује за трохејски осмерац, „стих виталан и чест“, уједно најсличнији шпанском оригиналу, за који наглашава да није потпуни еквивалент „пошто се сазвучја и унутрашње риме у нашем усменом песништву појављују спорадично, док у шпанском рима готово никада не изостаје.“ Ова дискрепанција, међутим не може претерано угрозити „природност“ препева јер је реч о асонантској или „делимичној“ рими, која „на српском неће звучати превише ‘уметнички’, већ ће

сасвим прикладно допринети опонашању језика романсе, који је спој ученог и народног језика (Донић 2011: 30).“

Када је реч о стилу прпева, аутор (Донић 2011: 31) наглашава да је најважнији задатак при превођењу народне поезије да се „пронађе одговарајући регистар“. Тај задатак сложенијим чини стално балансирање између етноцентричности, с једне, и разумљивости прпева, с друге стране. Посебну пажњу преводилац је посветио преводу бројних арабизама, образлажући одлуку да их преводи турцизмима како би песми очувао источњачки призив. У том је погледу, како наводи, српски језик опет у предности над многим другим језицима, јер је бројне арапске речи могуће превести еквивалентим турцизмима: *alcalde* као „кадија“, *alfaquí* са „улема“, *alcaide* као „диздар“, *mogería* – „маварска махала“, или пак на другим местима, тамо где је немогуће наћи потпуни еквивалент у „маварском“ амбијенту, употребити турцизме какви су ордија, душманин, чалма, каурски, харач итд<sup>127</sup>. Језик прпева, како у лексици тако и у синтакси, треба да представља спој народног и ученог идиома: не може бити онако једноставан, народски и архаичан као језик народног песништва, али ни толико дотеран и китњаст као језик уметничке поезије (Донић 2011: 33).

Стих прпева највећим је делом симетрични четвороиктусни трохејски осмерац, посебно у епским романсама, који се ритмички варира највише усецима; асонанца је редовна и доследна, понекад истозвучна изворнику („Кулама Тора града е–а, „Романса о Валдовиносу“ и–а; „Хајте, псета...“ а–е, Пријатељу, пријатељу и–а, итд): У овом примеру из „Романсе о заклетви...“, асонанца а–о замењена је с а–а):

[... ] mátenle con aguijadas, no con lanzas ni con dardos; con cuchillos cachicuernos, no con puñales dorados; abarcas traigan calzadas, que no zapatos con lazo; capas traigan aguaderas, no de contray ni frisado; con camisones de estopa, no de holanda ni labrados [... ]	[... ] убили те штаповима, а не копљем ни стрелама; секли рожним бодожима, а не злаћаним камама, у кметовским опанцима, не копчаним ципелама, огрнути кабаницом, не плаштом од меког лана, у кудељним кошуљама, не холандским, фина шава [... ]
---	--

(Аноним. 2011: 182/183)

<sup>127</sup> Аутор наглашава да преводилац мора водити рачуна да избегава речи које су „бремените балканским асоцијацијама“ каква је на пример реч „потурица“, која, иако еквивалент шпанском *tornadizo*, етимолошки упућује на „Турчина“ те је боље користити неутралнију реч „преверник“ (Донић 2011: 32).

Каталектички осмерац, парни стих, је у неким случајевима је реконструисан на одговарајући начин, (истозвучом) мушком клаузулом (јампска реч) нарочито тамо где је то било могуће у складу са прозодијом нашег језика, у краћим, лирски интонираним, песмама:

Yo me era mora Moraima,  
morilla de un bel catar [...]

Маварка сам Мораима,  
Маваркица као сан [...]

(Аноним. 2011: 212/213).

Bodas hacían en Francia,  
allá dentro en París  
;Cuán bien que guía la danza  
esta doña Beatriz!  
;Cuán bien que se la miraba  
el buen conde don Martín!

Свадба беше у Француској  
тамо где је град Париз.  
Како само врсно води  
игру доња Беатрис!  
Како очима је прати  
добри кнеже, дон Мартин!

(Аноним. 2011: 220/221).

Јасна Стојановић (2012: 129–130) се у приказу књиге, под насловом „Догађај у српској хиспанистици“, афирмативно изјашњава о издању за које каже да „представља прво систематско представљање овог јединственог поетског облика на српском језику, са књижевно-историјског, теоријског и метричког становишта, уз препев најуспелијих композиција.“ Стојановић (2012: 129) сматра да се књигом *Старе шпанске романсе* српском читаоцу пружа прилика да „из прве руке сагледа романсу и правилно је разуме, као и да се фамилијаризује са јунацима и догађајима из шпанске историје и легенде, на овим просторима далеко мање познатим него што су збивања и ликови из енглеске, немачке или француске традиције.“ Говорећи о уметничком домету превода Стојановић (2012: 130) објашњава да се допринос преводиоца огледа „[...] у умесно одабраној лексици тј. коришћењу адекватних архаизама/провинцијализама/песничких речи и њиховом „дозирању“ у чему је преводилац показао немалу вештину (*дичан, силан, чемеран, мома, зелен-буква, пртењача, чедо, ноћца, данак, крвца*); код израза типа *куле силне, тврдо опасан, лов ловити, раставити од душе*, епских епитета и формула, обраћања публици (*чујте речи што изриче; шта се збило – да се знаде*), итд.“

Стојановић (2012: 130) сматра да су сви сегменти антологије сачињени „зналачки и са познавањем материје, уз правилно разумевање јединствености

романсе и адекватно преношење њених песничких одлика на српски, али и са свешћу о њеном значају у контексту шпанске и светске народне књижевности.“

Један од пропуста у овом нашем преводу јесте повремена употреба неграматичких облика, односно замена имперфекта аористом: *Los que conmigo escaparon: са мном други што бежаше*, уместо исправног „бежаху“ [44/45] или *El того que las labraba / cien doblas ganaba al día: Сто дуката кад градише / узимаше Маварине* [48/49], уместо „градијаше“ итд, грешке које су се, могуће, поткрале као (несвесни?) уступак асонанци. Навешћемо такође неке слободније, неприкладно или погрешно преведене стихове (*como el sol de mediodía: к’о сунце кад зенит нађе* [66/67]; *subiérame a un mirador / por descanso tomar: на балкон изашав мало / разоноде просте рада* [70/71], уместо „на видиковац“ и „одмора“ рада; *bien sabedes la verdade: добро знали шта је правда*, уместо „истина“ [72/73]; *Mejor fuera la mi muerte: смрт ми беше много дража* [142/143], уместо „смрт би ми била дража“) или рогобатно (*hoу os quedaréis sin madre: данас вам се узе мајка* [76/77], уместо „данас ћете остати без мајке“) дословно преведених стихова, *su hermosura va gastando / од лепоте губи млада* [98/99], итд.

Интересовање за стару шпанску романсу јавило се на нашим просторима средином XIX века, прво у окриљу илирског покрета (Станко Враз), највероватније под утицајем немачких превода и критичко-теоријских написа о шпанској и јужнословенској усменој поезији. Прве старе шпанске романсе на српском језику плод су рада књижевника Јована Суботића (*Даница*, 1862/63), који је у складу са својом романтичарском поетиком изабрао четири епске песме о највећем шпанском средњовековном борцу против Мавара, Родригу Руј Дијасу-Сиду, и превео их у духу српске народне песме (у симетричном трохејском осмерцу, али без асонантске риме, стране нашој народној поезији). Мишљења смо да је на Суботићево интересовање за шпанске теме могао утицати уредник *Данице* Ђорђе Поповић Даничар. Премда важни у документарном и књижевноисторијском смислу, Суботићеви препеви нису оставили готово никакав траг на ширем плану рецепције овог популарног хиспанског песничког облика код нас. Ни током XX века није било већег интересовања за превођење старих шпанских романи на српскохрватски језик. Избори романсе у двама југословенским антологијама шпанског песништва (Кошутић, Милићевић) нису ни обимом ни репрезентативношћу могли ову форму ваљано представити широј



читалачкој публици. Осамнаест песама (односно четрнаест, четири се јавља у обе антологије), премда преведених одговарајућим метром, не осликава стилску и тематску разноврсност старог шпанског романсера, већ је углавном реч о краћим и лирски обојеним композицијама. Нешто је другачија ситуација на пољу критичке рецепције, где је шпанска романса предмет интересовања науке о књижевности током XX века. Највеће заслуге у представљању романсе код нас припадају Љиљани Павловић-Самуровић, која је низом студија и написа утемељила научни, хиспанистички приступ овој теми, као и Кринки Видаковић-Петров, која је низом студија и написа осветлила феномен старог, и посебно циганског романсера.

Антологија *Старе шпанске романсе* (2011), као први релативно репрезентативан избор из старог романсера, створила је почетне услове за рецепцију ове врсте епско-лирске хиспанске песме међу широм српском читалачком публиком. Јасна Стојановић (2012: 129) сматра да овакво филолошко издање као и успели препев олакшавају компаративне студије, односно отварају „могућности за плодна ишчитавања и поредбена суочавања“ пошто је, „још раније утврђено да има основа за поређење хиспанског и балканског (југословенског, српског) народног песништва, услед постојања универзалних тема, мотива, ликова и односа у њима (одбрана домовине и вере, јунаштво, обичаји, издаја, судар хришћанства и ислама, Сид као кастиљански Краљевић Марко, итд.) али и недовољно истражених видова као што су усменост, импровизација и памћење.“

## 5. ПОЕЗИЈА „ЗЛАТНОГ ДОБА“ ШПАНСКЕ УМЕТНОСТИ У ПРЕВОДУ НА СРПСКОХРВАТСКИ ЈЕЗИК

За књижевност ренесансе и барока, најплоднијег и уметнички највреднијег периода тзв. „Златног доба“ или „Златних векова“ шпанске уметности (*Siglos de Oro*) можемо рећи да је, нарочито у односу на друге „велике литературе“, у српској културној средини имала релативно слаб одјек. Најснажнији свакако имало је Сервантесово прозно дело. Иако је нешто веће интересовање владало за шпански барокни театар Лопеа де Вега и Педра Калдерона де ла Барке, чија дела су превођена и на сценама извођена почев од 1874. године, Бојана Рајић (2011: 47) у студији *Лопе и Калдерон на српским сценама* закључује да је ипак реч о релативно скромном присуству, имајући у виду да су, током периода од готово 125 година (1874–2000), Лопеова дела премијерно изведена свега петнаест, а Калдеронова тек шест пута.<sup>128</sup> Шпанска поезија Златних векова – поетска дела великанâ XVI и XVII века – Гарсиласа де ла Вега, Фра Луиса де Леона, Хуана де ла Круса, Лопеа де Вега, Франсиска де Кеведа – упркос несумњивим уметничким дометима и једногласним похвалама књижевне критике, у српској културној средини остала, са тек пар изузетка, су у највећој мери непозната до првих деценија XXI века.

Веће интересовање за шпанско златно доба, нарочито мистичарску и аскетску поезију, постојало је у Хрватској католичкој средини, где се јавља већ од тридесетих година XX века. Међу првим преведеним песмама са шпанског на српскохрватски језик налазе се, у југословенској књижевној периодици тридесетих година двадесетог века, у оквиру есеја „*Cvijeće iz španjolske mistične dubrave*“ Милана Бекара објављеном у *Хрватској просвјети*\* 1929. године, четири песме („Тамна је ноћ“ Хуана

---

<sup>128</sup> Бојана Рајић (2011: 47) наводи да је домаћа позоришна публика широм Србије (Београд, Шабац, Крагујевац, Крушевац, Зрењанин, Ужице) у периоду између 1874, када је први пут изведена *Фуентеовехуна* Лопе де Вега, и 2000. године, имала прилику да погледа још и *Мудру глупачу* или *Будаласту властелинку* (*La dama bobá*), *Довитљиву девојку* (*La discreta enamorada*) и *Витеза чудеса* (*El arrogante español o Caballero de milagro*) Лопеа де Вега, као и комаде *Живот је сан* (*La vida es sueño*) и *Госпођа ђаволица* (*La dama duende*) Калдерона де ла Барке. Поред набројаних извођених дела, превода класичних дела шпанског позоришта има још (нпр. *Дон Хил Зелен-чарапанко* / *Don Gil de las calzas verdes* у преводу Бранислава Прелевића). Премда углавном написана, а делимично и преведена у стиху, дела драмског карактера, намењена извођењу, нисмо узимали у детаљније разматрање као релевантна за рецепцију шпанске поезије у нас.

де ла Круса (Juan de la Cruz), „Сједињење“ Тересе де Хесус, „Маријина успаванка“ Лопеа де Вега и „Разговор душе с пропетим“ Хосеа де Валдививијелса. Податак о преводиоцу међутим, није познат.

Као и у случају других старијих дела шпанске поезије, прве преводе ренесансних песника у српској културној средини налазимо у антологијама *Шпанска лирика* Владете Кошутећа из 1963. Узимајући у обзир да је уједно реч и о првим написима о већини значајнијих песника епохе (Гарсиласо де ла Вега, Света Тереза Авилска, Хуан де ла Крус, Фра Луис де Леон) издвојићемо важније критичке ставове уводних разматрања и коментара уредника.

За фра Луиса де Леона, „хришћанског Хорација“, и „вђћа песника из Саламанке“, Кошутећ (1963: 20) каже да верски став изграђује на „античком идеализму и рационализму“ у чему је доследан и у свом лирском изразу. Фра Луисово поетско дело које прожимају „музикалност и складно осећање, хорацијевска мирноћа у беспрекорном облику“ и које, по Кошутећевом мишљењу (1963: 93), „као у највећих класика“ мелодијом речи „уздиже платонску мисао до врхова античке ведрине и козмичке лепоте“ представљено је у Антологији двама песмама: кратком десимом „По изласку из тамнице“ (*Al salir de la cárcel*) у којој је у препеву измењен распоред риме (у изворнику *abbabcdccd*, у препеву *ababbccdd*) и лиром „Ведро ноћ“ (*La noche serena*) у којој је, као и другим песмама истог метричког облика (7-11-7-7-11), измењена дужина стиха (у препеву 8-10-8-8-12) према преводиочевим речима „нашим метричким могућностима“ (Кошутећ 1963: 282). Поред представљања одабраних биографских података и напомена о аскетско-мистичарској поетици, Кошутећ читаоцу сугерише и нека савремена тумачења духовник стања Терезе Авилске, постављајући питања о њеном значају за настанак универзалних књижевних ликова какав је Дон Кихот. Тако о Терезиној жудњи за смрћу у њеној најпознатијој песми „Живећ без живота, чекам“ (*Vivo sin vivir en mí*) Кошутећ (1963: 22) коментарише: „Узроцима ових немира савремена медицина, а нарочито психологија, лако проналази објашњење: живчани поремећаји, идеална нимфоманија. Али да ли је то важно? Све што раздире човека, чини га човеком, жртвом и победником, личношћу, митом. Отуда је природно што Тереза Авилска условљава појаву Дон Кихота.“

Нашавши се пред нимало лаким задатком да две прослављене ауторкине глосе, испеване једноставним језиком пуним спонтаних сазвучја, пренесе на српски

језик, Кошутећ показује немалу умешност у опонашању њеног стила (танане равнотеже између непосредности народне и суптилности уметничке лирике ренесансе): *Живећ без живота, чекам, / бесмртног живота сјај, / и мрем пошто не мрем, вај. / Откад гинем од љубави, / живим изван себе саме; / уточиште Бог је за ме, / његовој се привих слави; / кад му срце пружих, стави: // он у њега запис тај: / и мрем пошто не мрем, вај* (ШЛ 1963: 97–98).

Вешто компонованим симетричним осмерцима у строфама, обрнутим распоредом у односу на изворник, Кошутећ придружује каталектичне осмерце (седмерци строфа – осмерци припев). На тај начин успео је делимично да понови ефектно алтерирање женских са мушким клаузулама (разумљиво много „гушће“ у изворнику), користећи у припеву за риму једносложне речи.

## 5.1 Хуан де ла Крус (Свети Јован од Крста, *Sveti Ivan od Križa*)

### 5.1.1 Рецепција поетског дела Хуана де ла Круса у Хрватској

Иако је за доктринарну мисао Хуана де ла Круса, великана шпанске аскетске и мистичарске књижевности, у Хрватској, као и другим католичким срединама, вековима постојало интересовање, а од тридесетих година 20. века и први преводи у периодици, његова поезија у форми књиге јавља се тек крајем седамдесетих година XX столећа. У „Библиотеку аскетско-мистичких дела“ коју је покренуо Самостан Свете Кларе из Сплита (издавач *Symposion*), укључене су три збирке с обимним коментарима овог шпанског песника: *Tamna noć* (1976), *Duhovni spjev* (1977) и *Živi plamen ljubavi* (1977), које су уједно и први целовити преводи шпанске ренесансне поезије у форми књиге на српскохрватском језику. Премда Андрија Бонифачић поезију Хуана де ла Круса није преводио са шпанског изворника, већ посредством италијанског превода (насл. изв. *Nocte oscura, Opere*), реч је о препеву који има како уметничке претензије, тако и извесне уметничке домете. У покушају да се држи изворне метричке форме<sup>129</sup>, преводац је састављао стихове неуједначеног квалитета, који се на неким местима, можда делом и услед посредовања

---

<sup>129</sup> Бонифачић се форме најверније држи у *Duhovnom spjevu*, где тежи да доследно спроводи распоред риме аВабВ.

италијанског текста, удаљавају од шпанског оригинала. Но, упркос поменутиим недостацима, Бонифачићеви седмерци и јампски једанаестерци нису увек без склада и мелодиозности:

¡Oh cauterio süave!  
¡Oh regalada llaga!  
¡Oh mano blanda! ¡Oh toque delicado  
que a vida eterna sabe  
y toda deuda paga!  
Matando, muerte en vida has trocado.

-----  
Ah, slatki žaru! Muko,  
Ti ranom zdravlje vraćaš.  
Ah, dodiru, iz vječnosti što krenu!  
Ljubezna jaka ruko,  
Ti svaki podvig plaćaš:  
Usmrćujuć ti smrt na život prenu (Крус 1977: 18).

Уредница едиције, клариса Анка Петричевић (редовничко име Св. Марија од Пресветог Срца), ауторка је и краћих пратећих текстова<sup>130</sup> који, надахнуто, и пуни верског заноса, осветљавају најважније аспекте живота, поетике и мистичарског искуства Хуана де ла Круса. И сама плодна песникиња сентиментално набијене лирике, „аскетско-мистичних узлета“ (и „мистичних зарука“ с Христом), Петричевић је под снажним утицајем католичких мистика Катарине Сијенске, Свете Агнезе, и нарочито шпанских „научитеља цркве“ Свете Терезе Авилске и Хуана де ла Круса.<sup>131</sup> У њеним песмама, као донекле и у поговорима Бонифачићевим преводима, препознатљиви су обриси Де ла Крусовог лирског мистицизма (који унутрашње доживљаје претвара у раскошне и вишезначне песничке слике), те јасан показатељ његовог утицаја на савремену (католичку) религиозну књижевност.

Рецепција ових превода, међутим, остала је углавном ограничена на религиозну католичку књижевност у Хрватској, не оставиши дубљег трага на ширем југословенском, нити српском културном простору.

---

<sup>130</sup> Анка Петричевић „Ivan od Križa u svjetlu svoga djela“ (у: *Tamna noć*, 1976, стр. 175–183), „Ivan od Križa u sjaju i zanosu svoga ‘Duhovnog spjeva’“ (у: *Duhovni spjev*, 1977, стр. 261–267), „Ivan od Križa u ‘Živom plamenu ljubavi’“ (у: *Živi plamen ljubavi*, 1977, стр. 127–131).

<sup>131</sup> в. Драгун: Silvana Dragun. Hrvatsko religiozno pjesništvo 20. Stoljeća, <http://prudencija.hr/index.php/kultura-i-knjevnost/32-hrvatsko-religiozno-pjesnistvo-20-st>

## 5.1.2 Хуан де ла Крус у Србији почетком XXI столећа

За разлику од хрватске, у српској културној средини XX столећа, сем поменутих превода одломака у Кошутевој антологији, за поезију Хуана де ла Круса нема интересовања. То ће се променити тек пред крај прве деценије XXI века када су игром случаја, независно једно од другог, исте 2009. године у Београду и Новом Саду, објављене две збирке његових песама. Иако се разликују по преводилачком приступу, стратегији, као и квалитету препева и пропратних текстова, извесно је да оба издања представљају значајан помак ка повећању рецепције овог шпанског класика у Србији.

### 5.1.2.1 Бранислав Прелевић

Издање Бонарта из Београда *Духовна химна и друге песме* замишљено је као целовит приказ поезије Хуана де ла Круса (Јован од Крста). Приредио га је и стихове препевао Бранислав Прелевић, који се такође јавља у улози аутора пратећих садржаја, биографског водича, предговора, напомена преводиоца-приређивача, препева знамените глосе Терезе Авилске „*vivo sin vivir en mí*“, као и кратког есеја – поређења Терезине глосе с истоименом Де ла Крусом песмом. У своје издање Прелевић укључује још и песникову прозна *Тумачења песама „Духовна химна“* и „*Живи плам љубави*“ као и обимну библиографију релевантних студија и монографија о теми којом се бави.<sup>132</sup>

Бранислав Прелевић (1941–2018), плодни преводилац са шпанског и португалског језика, прозни писац, есејиста и песник, био је један је од најпосвећенијих посредника хиспанске поезије у српској и југословенској културној средини. Преводио је поезију најпознатијих хиспаноамеричких и шпанских песника Габријеле Мистрал, Октавија Паса, Никанора Паре, Пабла Неруде, Рафаела Алебертија, Висентеа Алејксандреа, идр. Прелевић је аутор и десетак оригиналних збирки поезије: *Ниоткуд сна* (1971), *Играч у ваздуху* (1973), *Брава на светлости* (1983), *Анти-Атлантида* (1985), *Распад обичаја* (1986), *Шесто чуло* (1986), *Аријаднине нити*

---

<sup>132</sup> Ово издање је објављено уз финансијску помоћ Главне управе за књигу, архиве и библиотеке Министарства културе Шпаније.

(1987), *Чуваркућа* (1991), *El Canto Laberíntico* (1991), *Вампроустом*, (1998), *Transparencia imborrable* (2000), *Ткање истога* (2003), (Прелевић 2007: 112), те посебно занимљиве збирка *Посвете*, из 2007, у којој Прелевић, у дијалошком односу са традицијом која га је обликовала, зазива и неке шпанске песнике, „посветивши“ одвојене песме Луису де Гонгори, Антонију Мађаду, Федерику Гарсија Лорки и Хорхеу Гиљену.

Прелевићев предговор насловљен „Мистични песник Свети Јован од Крста“ (9–20), бави се свим важним аспектима биографије и поетике Хуана де ла Круса: узорима, изворима, утицајима, стилем, лексиком и песничком заоставштином. Неке од важних тема којих се дотакао су спорно ауторство бројних песама, утицаји античких и библијских мотива на мистичарску лирику, архетипске слике саздане на споју елемената, земље, ватре, воде и ваздуха итд. Поред препева три најважније композиције („Духовна химна“, „Тамна ноћ“ и „Живи плам љубави“), у овој се антологији јављају још и четири чувене Де ла Крусове глосе (преводилац их назива „копле“), песме „Извор“ и „Мили пастир...“ те осам романи с религиозном тематиком.

Прелевић је, као и у другим својим препевима, присталица задржавања изворних метричких облика које следи доследно, закидајући радије на значењу него на форми. Квалитет препева је, међутим, неуједначен. Прелевићеви јампски седмерци и једанаестерци, у највреднијим мистичарским поемама, попут лире из песме „Тамна ноћ“ (*Noche oscura*),

En una noche oscura  
con ansias, en amores inflamada,  
¡oh dichosa ventura!  
salí sin ser notada,  
estando ya mi casa sosegada (Хуан де ла Крус 2004: 79)

у којима је доследно поновљена како метричко-ритмичка, тако и римовна  
схема Де ла Крусовог „католичког дитирамба“,

U noć, koja bi tamna,  
sa čežnjom, u ljubavi zapaljena,  
o, srećo tamna,  
izašla sam neopražena,  
kad mi kuća već bi u mir utonjena (Крус 2009: 35).

или у уводним стиховима из *Духовне химне* (*Cántico espiritual*),

¿Adónde te escondiste,  
amado, y me dejaste con gemido?  
Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido;  
salí tras ti, clamando, y eras ido. (Крус 2004: 93).

нешто херметичнијим изразом (нпр. „риде“ уместо „јауке“, „ридање“) у односу на изворник, по задатом распореду и пуним сликом, ритмички прикладно преносе вапај остављене „драге“:

Kakvom kutku ti pribeže,  
Voljeni, ostavivši meni ride?  
ko jelen ti pobeže  
dav' mi rane što bride.  
Trčah za tobom vičuć', Ti otide (Крус 2009: 23).

Занимљиво је приметити да ови Прелевићеви јампски стихови далеко складније и мелодичније звуче него, духу наше поезије много прирођенији, трохејски осмерци употребљени у романсама. И у песничком и у ритмичком смислу несразмера у квалитету је очигледна, а на уштрб препева глоса и романси. У романси „Рођење“ (*Nacimiento*):

Ya que era llegado el tiempo  
en que de nacer había,  
así como desposado  
de su tálamo salía  
abrazado con su esposa,  
que en sus brazos la traía,  
al cual la graciosa Madre  
en un pesebre ponía  
entre unos animales  
que a la sazón allí había [...] (Хуан де ла Крус 2004: 146).

иако су у препеву задржани и осмерачки метар и асонантска рима изворника (иста асонанца *u-a*), неуобичајене и рогобатне конструкције („u kome se rođaj zbiva“, „iz ložnice svoje diza“), померени усеци („što mi na rukama bila“) као и попуњавање празних стопа десемантизованим поштапалицама („i to“, „tako“, „sa tom“, „tad“, „tu tada“), одаљили су стил Прелевићевог препева од једноставног новелистичког стила Де ла Крусове нове романсе.

Kako dođe i to vreme  
u kome se rođaj zbiva



tako se k'o mladoženja  
iz ložnice svoje diza,  
i zagrljen sa tom ženom  
što mu na rukama bila  
koju je tad ljupka majka  
spustila u jasne divna  
međ' grupicu životinjki  
koja je tu tada bila (Крус 2009а: 73).

Ако упоредимо шпански изворник и српски превод, видећемо да је и смисао много више претрпео у романсама, у којима преводилац на појединим местима, као и у горенаведеном примеру, нешто замагљује значења стихова религиозно-доктринарне тематике.

Присутне су у овом преводу за Прелевићев преводилачки стил карактеристичне песничке фонометаплазме (рођај, сребросана, жељкована, самштином, чезновање, живовање, спасотрен), које не ремете драстично утисак целине препева. Прелевић је у напоменама детаљно образложио и нека своја тумачења нејасних места, избор између различитих варијанти текста, мишљења о вишезначним стиховима, те извесне преводилачке поступке. Ове напомене говоре и о пажњи коју преводилац посвећује нивоу звучања, анализирајући сазвучја на фонетској разини, у покушају да пронађе аналогна решења на српском језику. Тако се у напоменама „Духовној химни“ осврће на стих „*тврђаве и међе прећи ћу сама*“ с образложењем да се за израз *међе* уместо *крајине* определио зато што се звучни ефекат понављања гласа *f* из оригинала (*fuertes y fronteras*), у српском постиже гласом *ћ*; у напоменама песми „Извор“ наводи да је користио два (фонетски сродна) синонима *извор / врук* на српском како би верно пренео „ауторово двојако именовање (*fonte / fuente*)“, итд. (Прелевић 2009: 111, 115).<sup>133</sup>

### 5.1.2.2 Нина Мариновић

Како смо поменули, исте 2009. године у издању Издавачке књижарнице Зорана Стојановића појављује се књига која укључује песме религиозне тематике

---

<sup>133</sup> Прелевићев препев стога има елементе превода који Лефевевер назива фонетским, приближавајући се Еткиндовом идеалу поетске прераде (ре-кратија) у којој се, без излажења из задатих песничких оквира на другом језику пре-ствара и у хармонију доводе сви елементе оригиналне песничке композиције.

двојице великих шпанских песника различитих епоха: ренесансног мистичара Хуана де ла Круса (Свети Јован од Крста) и есејисте, романописца и мислиоца „Генерације 1892“ Мигела де Унамуна (Свети Мануел Добри мученик). Избор Да ла Крусових песама насловљен *Поезија чине композиције „Духовна химна“, „Тамна ноћ“, „Живи пламен љубави“*, те пет чувених песама мистичарске инспирације, копли и глосâ упућених „Божанском“<sup>134</sup>.

У кратком и информативном тексту преводитељке Нине Мариновић (2009: 5–10) који почиње оценом да поезија Светог Јована од Крста несумњиво представља један од врхова шпанске књижевности, – такође уз „огромну доктринарну и мистичну вредност“, – биографија и поетика Хуана де ла Круса изложене су синтетички и прегледно.<sup>135</sup> На крају Предговора Мариновић (2009: 10) је српским читаоцима појаснила приступ и уредничку концепцију свог издања које се држи метода једног од највећих познавалаца дела Светог Јована од Крста, Франсиска де Индураина (Francisco de Indurain), заснованог на независном тумачењу поезије, чији се резултати потом упоређују с ауторовим коментарима. Мариновић стога иза превода прилаже оба текста, прво сажети извод Индураиновог тумачења Де ла Крусове поезије, посебно „Духовне химне“ као његовог најзначајнијег дела, и иза њега, такође концизно, тумачење самог песника (*ibid*).

Преводитељка се у препеву није држала изворног облика лире, сачињеног од једанаестераца и седмераца, али је, веома успело, према изворној схеми, комбиновала дуже и краће стихове. Ослобађајући се строгих „окова“ јампског метра а опет задржавајући контраст смењивања дугог и кратког стиха, карактеристичног за лиру, превод Нине Мариновић добио је на спонтаности и једноставности.

Упоредимо и овде прву прву лиру из песме „Тамна ноћ“ (*Noche oscura*), преведену комбинацијом дужих и краћих стихова различитог метра (6, 9, 6, 8, 12), и сличне схеме,

Једне ноћи тамне,  
љубавним пламом запаљена,  
о, судбине срећне!,  
изађох неопажена,  
пошто ми кућа беше већ сасвим смирена (Крус 2009а: 23).

<sup>134</sup> Ове форме преведене су разноврсним анизосилабичким стиховима.

<sup>135</sup> Како ауторка референцама не упућује на коришћене изворе, иако навода има, тешко је разграничити њен ауторски допринос од преведених и парафразираних делова студије.

или прву строфу *Духовне химне*, у којој, вештим коришћењем граматичке и асонантске риме, по римовној схеми лире, складно опонаша сазвучја изворника (дужина метара је овде 11, 12, 9, 9, 15 слогова):

О, камо си се, Вољени, скрио,  
скрио и у јецају ме оставио?  
К'о јелен си побегао  
и рањену ме напустио;  
вапећи за тобом изађох, а већ си нестао (Крус 2009а: 11).

Иако су избори највредније поезије Светог Јована од Крста, у преводу Бранислава Прелевића и Нине Мариновћ, крајем прве деценије XXI века створили услове за будућу рецепцију тог песника код нас, колико нам је познато, његово поетско дело (сем у општим књижевноисторијским прегледима) није имало снажнијег одјека у нашој критичкој литератури.

## 5.2 Гарсиласо де ла Вега

Преглед најбољих остварења шпанског златног века у Предговору свог избора Кошутећ (1963: 19) започиње Гарсиласом де ла Вегом, „бардом из поноситог Толеда“ кога оцењује као песника који је „редак случај подражавалачке надмоћи“, јер, премда декор и стил преузима од италијанских песника, понајвише Петрарке, Санацара и Бемба „свака његова позајмица постаје савршенство у шпанским оквирима: италијанска метрика добија неслућен звук и преливе; виргилијевска осећајност и класична сета живахне распоне и нагласке; Петраркино ‘contemplacione amorosa’ посебан склад и питомину (Кошутећ 1963: 19)“. Упоређујући у *Објашњењима и напоменама* строфе Гарсиласове „Неморосове тугованке“ и Петраркине „Канцоне XI“ Кошутећ (1963: 259–260) проналази извесне сличности по надахнућу, облику и речнику та „два ненадмашна и посебна израза љубавне стрепње и продуктивне чулности“, подвлачећи на тај начин значај Гарсиласовог дела, нарочито његових *Еклога* и сонета, у којима препознаје „величину *Канцонијера* у малом“ (Кошутећ 1963: 19). Као репрезентативан одломак из Гарсиласове *Еклогe I* Кошутећ преводи управо Неморосов ламент (11 строфа) из кога изоставља, при крају, две строфе с

митолошком тематиком. Чини се да Кошутић успева да сачува јасноћу и елеганцију Гарсиласове петраркистичке канцоне у којој задржава, у највећој мери, распоред риме (ABCBAcddEEFeF) али мења дужину стиха, правдајући замену, као и у другим сличним случајевима, чињеницом да су „метрички закони у оба језика различити“ (Кошутић 1963: 282). Уместо комбинације јампских једанаестерца и седмерца шпанског изворника, у преводу се јављају трохејски десетерци, шестерци и осмерци. Упркос промени ритма песме, тешко је порећи углађеност стихова првог српскохрватског препева најчувенијег шпанског ренесансног песника.

За представљање Гарсиласа де ла Вега (71–77), Никола Милићевић је у *Zlatnoj knjizi* одабрао два одломка из његових *Еклога* (део „*Tužaljke pastira Nemorosa*“ из *Прве*, и „*Ulotak*“ из *Треће*) као и три сонета, међу којима и најчувенији Гарсиласов сонет „*En tanto que de rosa y azucena...*“. Милићевић (1972: 12) у предговору наглашава да је Гарсиласо „*svojim savršeno građenim stihovima dao španjolskom jeziku girkost kao nijedan pjesnik pre njega*“ признајући преводачку стрепњу „*pred izvanredno suptilnim i zvonkim stihovima*“ његових *Еклога* (1972: 17). Овај скроман али репрезентативан избор карактеришу успели једанаестерци и седмерци који уверљиво преносе тон и елеганцију Гарсиласовог стиха, с то разликом да у преводима сонета Милићевић напушта класичну петраркистичку схему катрена (ABBA ABBA), уводећи још један пар рима (ABBA CDDC).

### 5.2.1 Сонети, Гарсиласа де ла Вега (2006)

Књига насловљена *Сонети Гарсиласа де ла Вега*, двојезично издање Партенона из Београда 2006. године, представља први и једини интегрални превод једног Гарсиласовог дела на нашим просторима. Сонете је препевао искусни преводац са шпанског језика, Бранислав Прелевић, који је написао краћи и информативан уводни текст о песнику и његовом делу, под насловом *Принц шпанских песника Гарсиласо де ла Вега и судбина сонета*, сачинивши белешке – како истиче у одељку „Наше издање“ – по коментарима знаменитог шпанског филолога Томаса

Навара<sup>136</sup> и других „коментариста“ док за текстове у стиху наглашава да су поређани по редоследу Ерериног издања (Прелевић 2006: 9).

Верност задржавању изворног једанаестерачког облика сонета у препеву Прелевић образлаже значајем те (нове) форме за успон Гарсиласа као песника, али и за целокупну шпанску ренесансну поезију пониклу на његовом италијанистичком усмерењу: „Као што се песник борио да италијански једанаестерац нађе своје место у шпанској поезији, попут његовог претходника и рођака по мајчиној линији, маркиза од Сантиљане, тако је и преводилац поштовао ову песникову тежњу преводећи сонете углавном нашим једанаестерцем.“ (Прелевић 2006: 8–9).

У смислу формалне композиције преводилац показује немалу вештину: захваљујући доследном преношењу врсте и распореда риме те сталној паузи после петог слога (5+6), његови су сонети складни и мелодични. На препреке пак проистекле из разлика међу језицима, комплексности песничких слика и концепата, полисемије или културне непреводивости, Прелевић одговара смелим синтаксичким обртима те често необичајеним конструкцијама, те употребом кованица<sup>137</sup> и песничких фонометаплазми (мак’о, зловолики, крак’о, мнивши, плодак, живовање, сјајнославље, ветроледно). То му се негде може замерити, као у случају чувеног сонета „Стазама тешким бејах пристигао...“ (Por ásperos caminos he llegado),

Por ásperos caminos he llegado  
a parte que de miedo no me muevo;  
y si a mudarme a dar un paso pruebo,  
y allí por los cabellos soy tornado.

Mas tal estoy, que con la muerte al lado  
busco de mi vivir consejo nuevo;  
y conozco el mejor y el peor apruebo,  
o por costumbre mala o por mi hado.

Por otra parte, el breve tiempo mío,  
y el errado proceso de mis años,  
en su primer principio y en su medio,

---

<sup>136</sup> Преводилац (Прелевић 2006: 9) на овом месту наводи да су сонети пропраћени коментарима и белешлама Т. Навара, Бросенсеа, Ерере, Тамаја де Варгаса, Азаре, Кенистона, Дамаса Алонса, Пауле, Риверса, Лапесе и преводиоца, премда је у импресуму наведено да су само према Томасу Навару.

<sup>137</sup> Оваква решења могу имати везе са његовим ставом да се „превођењем сонета, на посредан начин обогаћује и наш језик кроз гарсиласовска песничка решења која одлежу врхунским законима поетске метричке ритмике“ (Прелевић 2006: 8–9) те их тумачимо као последицу преводиоачеве жеље да на српском језику по сваку цену опонаша Гарсиласов јампски ритам, тон и поредак речи.

mi inclinación, con quien ya no porfío,  
la cierta muerte, fin de tantos daños,  
me hacen descuidar de mi remedio (Де ла Вега 2006: 28).

који, иако складан и звонак, ритмички веран изворнику, на неким местима постаје тешко разумљив савременом, али и компетентном читаоцу поезије, добро упознатом с регистром јужнословенске ренесансне и барокне традиције, и изворне, и „стилизоване“ у преводима на српски језик:

Стазама тешким бејах пристигао  
на место на ком неки страх ме пови;  
и мрднем ли пак ил' **се кроком дови'**  
за косу вучен натраг се враћао.

Ал' ја сам такав: уза смрт сам стао  
живљења свога тражећ' правац нови  
а знам за бољи, **гори кушњом гови'**  
што зла навика ил' усуд ми дао.

Са друге стране време моје кратко,  
погрешан развој година ми, лета,  
од свог почетка првог, од средине,

склоност којој се не опирем глатко,  
смртна извесност, циљ толиких штета,  
да сметнем с ума свој лек све ми чине (Вега 2006: 29; подвукао Ж. Донић).

Чини се да је Прелевићев стил превођења Гарсиласа својеврсна синтеза различитих песничких традиција, како домаће тако и преводне поезије, нарочито хиспаноамеричке, те његовог властитог песничког стила. Тај стил се у извесној мери перципира као артифицијелно „ренесансни“, услед тежње да доследно оствари идеју о савршеној „копији“ изворника, која укључује строго репликовање његове метрике, песничких слика и стилских обележја. За тај приступ превођењу карактеристична су стална проширења и додавања безличних атрибута, – условљена метричким захтевима, изосилабизмом, цезуром и римом – што неретко води, потпуно супротно намерама преводиоца, удаљавању стила превода од изворне стилистике Гарсиласовог стиха. И поред тих мањих „застрањивања“ у китњавост и празнословље, Прелевић је веома вешт и надарен преводилац, и преноси у већини сонета основну мисао и звук Гарсиласове сонетне форме.

Прелевићеву тежњу да се домаћој читалачкој и стручној публици понуди свеобухватан приказ Гарсиласовог сонета илуструје и библиографија, коју, уз најважнија шпанска издања, употпуњује преглед малобројних превода и студија на српскохрватском језику.

### 5.3 Луис де Гонгора и Арготе

У прве написе о поезији шпанског Златног доба на нашим просторима спадају текстови сарајевског публицисте и научника Сефарда Калмија Баруха<sup>138</sup>. Опречни ставови о Луису де Гонгори, песнику чије је дело, након векова заборавља, 1927. године рехабилитовала млада песничка Генерација '27 окупљена око прославе тристогодишњице његове смрти, били су врло актуелни и у Барухово доба. Војислав Максимовић (1972: 15–16) у предговору *Изабраним делима* Калмија Баруха закључује да је у чланку „Луис де Гонгора“ који је 1940. објавио у сарајевском *Прегледу*, аутор наклоњенији мишљењима која тог барокног песника афирмишу „као претечу модерних поетских схватања и оригиналног пјесничког израза, јер Гонгорино песничко дело представља ‘цео естетски систем’.“ Овај текст писан је са свешћу, како каже сам Барух (1972: 98), да је „можда прво детаљније обавештење код нас о овом значајном шпанском писцу“ због чега аутор себи поставља задатак да читаоце упозна са свим релевантним подацима из његовог личног и књижевног живота. Барух обрађује све важније теме дајући, ако у виду имамо да је реч о пионирском напису, један прилично свеобухватан приказ Гонгорине поетике, са посебним освртом на специфичност његовог језика, употребу метафора, митолошких алузија, и напослетку, на рецепцију његове поезије како међу савременицима тако и међу француским песницима, попут Верлена и Мореаса. Као и у другим текстовима, и у овоме, један од првих југословенских научника хиспаниста показује изузетно познавање књижевних, културних и историјских прилика епохе, студиозност и храброст да се упусти у дубље анализе песничке материје на класичном шпанском језику XVII века, надограђујући ставове присутне у доступној литератури испреним тумачењима и властитим увидима. Опремљен је за своје време солидном и релативно ажурираном

---

<sup>138</sup> Барух је докторску дисертацију одбранио 1923. године у Бечу, на тему јеврејско-шпанског језика, под насловом *Die Lautstand des Judenspanischen in Bosnien*.

литературом врских познавалаца Гонгориног дела: обимном песниковом биографијом Мигела Артигаса (1925), књигама *Cuestiones Gongorinas*, Алфонса Рејеса (1927) и *La Lengua poética de Góngora*, Дамаса Алонса (1935) као и вредним издањем поеме *Самоће (Soledades)* истог аутора, за кога каже да је „зацело његов најбољи интерпрет“ (Барух 1972: 102). Максимовић (1972: 15–16) указује на бриткост Барухове критичке мисли, која проналази споне између овог шпанског барокног песника и савремене поезије: „Španski pjesnik Gongora, jedan od najstarijih i najvećih revolucionara u oblasti pesničke reči i izraza“ – примећује Барух – „postao nam je, posle mnogih pokušaja svih naroda, mnogo bliži i pristupačniji. Zato se danas može i objektivnije oceniti značenje njegove pojave.“

Кошутећев избор из барокне поезије (1963) је, поред Лопеа де Вега, Франсиска де Кевода<sup>139</sup> и Педра Калдерона де ла Барке укључио још и три Гонгорине летриље, романсу (Служио је краља Шпанац...), песму (преко шљунка, прегачица...), одломак из „Прве самоће“, као и чувени сонет „Mientras por competir con tu cabello...“<sup>140</sup>

Mientras por competir con tu cabello  
Oro bruñido al sol relumbra en vano,  
Mientras con menosprecio en medio el llano  
Mira tu blanca frente al lilio bello;

Mientras a cada labio, por cogello,  
Siguen más ojos que al clavel temprano,  
Y mientras triunfa con desdén lozano  
Del luciente cristal tu gentil cuello,

---

<sup>139</sup> О бароким песницима у Кошутећевој *Шпанској лирици* и Милићевићевој *Златној књизи* писали смо у Уводном поглављу, у делу о општим антологијама. Занимљиво је приметити да друга двојица великана барокне епохе, Франсиско де Кевето и Лопе де Вега, код нас никада нису били представљени као песници у форми песмарице. Биће да је то стога, што је први реципиран углавном као прозни писац, а други као драматург, и што је та поезија, нарочито Кевето и његов концептистички стил, и даље изазов за преводиоце. Кошутећ (1963: 29) је наглашава да су Кевето његова „Исмевачка муза и страст да не прећуткује оно што осећа, гонили [...] да непрестано дели жаоке, да се, родољуб, обрачунава са непријатељима Шпаније, али да се отворено и потајно руга свима и сваком.“ Преко осам стотина његових песама, „садрже аугијско обиље тема, јер Кевето није само сатиричар, већ песник који често показује своју „чувствену“ снагу. Никола Милићевић (1972: 121) каже да за Кевето „Njegova mnogobrojna i majstorska pisana prozna djela često su zasjenjivala njegove isto tako mnogobrojne lirske i epske pjesme. Sam on smatrao je sebe filozofom, komentatorom, eruditom, prevodiocem i političarom pa su tako katkad i drugi postupali, cijeneći da je Quevedo previše misaon, grub i tvrd, da bi mogao biti pravi pjesnik. Međutim, mnoge njegove pjesme svjedoče nam da je on zaista bio pjesnik od jakog nerva i velike snage. Kao što je u prozi bio majstor jezika, u pjesmi je bio majstor stiha, inventivan, snažan, dubok i prodoran. Za svoje mračne misli, za bogata životna iskustva i nagomilane gorčine znao je naći skladan, okretan i čvrst poetski oblik, na kojemu su mu mogli pozavidjeti i najveći virtuozi pjesničkog umijeća. (Милићевић 1972а: 121).

<sup>140</sup> Код Кошутећа насловљен само „Сонет“.



Goza cuello, cabello, labio y frente,  
Antes que lo que fue en tu edad dorada  
Oro, lilio, clavel, cristal luciente,

No sólo en plata o viola troncada  
Se vuelva, más tú y ello juntamente  
En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada (Гонгора 2015: 50).

који смо метрички анализирали ради поређења са препевима каснијих преводаца, Милићевића и Прелевића, где је, будући веома репрезентативан и уметнички вредан такође нашао место:

Док ти злато глатко, косу, сунце врело  
надмашити сјајем узалуд се кани,  
док завидно насред поља расцветани  
леп љиљан посматра бело твоје чело;

и док усне твоје, које маме смело,  
очи више траже но каранфил рани,  
и док ти се гордо на плећима стани  
врат племенит као од мрамора дело;

уживај у врату, челу, усни, коси,  
пре но то што младост даде ти у трену;  
крин, каранфил, злато и мрамор – све што си –

не постане сребро ил`цвет који свену,  
и не оде с тобом, слично летњој роси,  
у земљу, дим и прах, ништавило, сену (ШЛ 1963: 121).

Гонгорин јампски једанаестерац (5+6), Кошутић је пренео нашим симетричним дванаестерцем (6+6). Други формални и садржински захтеви изворника, права а у највећем делу стихова и чиста рима, по распореду укрштена АВВА АВВА CDC DCD, као и расподела песничке материје у катренима и терцетима, задовољени су у великој мери. Смисао песме пренесен је релативно верно, уз неколико семантичких проширења зарад постизања риме (маме „смело“, сунце „врело“ „слично летњој роси“), замене „сјајног кристала“ мермером („од мрамора дело“) и семантичких обрта (у изворнику њено бело чело с презиром гледа прелепи љиљан у пољу, док је код Кошутића обрнуто, „расцветани“ љиљан „завидно“ посматра белину њеног чела). Стихови звуче природно и мелодично јер Кошутић вешто влада ритмиком ове врсте сонета. Заменом метра ипак, променио се и ритам песме: распевани трохеји с истосложним полустиховима, заменили су свечане, узлазне и асиметрично

преломљене Гонгорине јамбе, потекле из традиције петраркистичког сонета. Истом заменом ритмова Кошутећ се служио готово свуда у препеву барокне поезије, па су тако сви једанаестерачки и седмерачки стихови у *Шпанској лирици* замењени трохејима (дванаестерци, десетерци шестерци, осмерци).

Владета Р. Кошутећ (1963: 27) за Гонгору, каже да је „песник са две поле, *l'ano i culto*“, да се рађа се из предања, из романси и летриља, које су пословичне, звучне и гипке, одишу народним генијем, те многе критичаре наводе да једино у њима виде значај првог и правог Гонгоре, „кнеза светлости“ (*ibid*). За другу струју, по којој ће пак песник бити касније највише оспораван, али и хваљен, као „Кнез таме“ Кошутећ (1963: 27) каже да „већ наслућујемо у сонетима, богатих преливима и сабраном осећајношћу, у којима преовлађује брига за обликом. Од концептизма до „култизма“ пут није далек, а намере су исте: превазићи тадашње песништво, створити „нешто, не за многе“, без импровизације и непосредности; приближити шпански језик отменој и негованој речитости класичара. Кошутећ (1963: 27) закључује да, иако је генију самог Гонгоре можда недостајала непосредност, „гонгоризам“ проистекао из његовог стила временом се „претвара у застрањеност недаровитих ученика, да тек после три столећа, кроз израз данашњих песника, прозрачи сва величина овог законодавца Поезије (Кошутећ 1963: 28)“.

Скромном Кошутећевом избору који је готово деценију био једини југословенски превод Гонгорине поезије свој избор придружује Никола Милићевић, у антологији *Zlatna knjiga španjolske poezije* (1972), где преводи укупно девет Гонгориних песама и један одломак из првог дела његове поеме *Самоће* (укупно 95 стихова). Преведене су две романсе, насловљене генерички „романса“ („*Španac u Oranu*“, „*Djevojka najljepša*“), шест сонета („*Kordobi*“, „*Opomena*“, „*lijepa Leonora*“, „*Putnik*“, „*Na grobu El Grecovu*“, „*Za spomen na smrt i rakao*“); као и десима „*Zvezdani sat*“ која ће преводиоцу неколико година касније послужити као инспирација за наслов превода читаве Гонгорине збирке. Све Гонгорине песме из *Zlatne knjige* наћи ће се и у тој првој интегралној збирци, која ће начинити иницијални пробој хоризонта очекивања наше публике када је реч о Гонгорином песништву и постати каменом темељцем рецепције овог шпанског барокног великана на југословенским просторима.

### 5.3.1 *Zvezdani sat*, Луис де Гонгора (1979)

Књигу песама Луиса де Гонгоре *Zvezdani sat* у избору, препеву и с предговором Николе Милићевића<sup>141</sup> објавила је Издавачка кућа „Глас“ из Бањалуке 1979. године. До распада југословенске државе деведесетих година XX века, та збирка остала је, не само једина Гонгорина песмарица, већ уопште, једина збирка шпанске барокне поезије на читавом српскохрватском говорном подручју. Издавачка кућа „Глас“ у том периоду значајно је унапредила присуство хиспанских аутора, нарочито захваљујући раду Коље Мићевића, уредника едиције „преводи“ и једног од рецензената Милићевићевог превода. У рецензији на корицама књиге Мићевић (1979) истиче да је одсуство великог шпанског песника из нашег видокруга било надомешћивано антиципираним, *интуитивним* препознавањем његове класичне величине:

Među prazninama u našem poznavanju klasične književnosti ime Luisa de Góngore stoji pri samom vrhu. Taj velikan španske književnosti, i po mnogima otac moderne španske poezije, čudnovato je prisutan u našim književnim razmišljanjima. Mi (a to je velika vrlina) imamo moć da pojednim pjesnicima, ili piscima uopšte, dajemo nekakvu nepogrešivo tačnu vrijednost, a da ih gotovo uopšte nismo čitali, izuzimajući poneki stih, ili poneku pjesmu u kakvoj antologiji. Ovaj intuitivni način saznavanja uopšte nije bezazlen i možda je najbolja osnova za jedno kasnije i potpunije upoznavanje; najbolja, najjednostavnija, najčistija osnova, – na koju treba nadgrađivati i širiti duhovni krov jedne intelektualne ličnosti.“ (Мићевић 1979).

Као врстан познавалац шпанске и светске књижевности, те искусан преводилац класичне шпанске поезије, Никола Милићевић прихватио се захтевног задатка да у нашој средини представи најхерметичнијег шпанског барокног песника. На самом почетку предговора антологији *Zvezdani sat* Милићевић (1979: 5) за Гонгору вели да је „... велики мајстор pjesničke riječi, smioni tragač za novim mogućnostima jezika i izgraza“ препоручујући га домаћој публици као „свакако значајнијег pjesника у старој шпањолској књижевности, у доба ‘златног вијека‘“, „правог чаробњака језика“, песника „хладног и сабраног духа“, „мајстора стиха“, „ненадмашног архитекту песме“, „творца необичних слика и метафора“ (*ibid.* 12) итд.

---

<sup>141</sup> Милићевић је преводе песама Луиса де Гонгоре објављивао у *Летопису Матице српске*, сонете, „*Mientras por competir con tu cabello*“, (1957) и „*Лијепа Леонора*“, 1965. године.

Написан питким популарно-академским стилем, илустрован анегдотама из песниковог личног живота, Милићевићев предговор доноси и низ занимљивих информација о културноисторијским и књижевним приликама у Шпанији Гонгориног времена. Поред биографских података, сликовито представљених личних навика и песниковог темперамента, Милићевић је с посебном пажњом, бираним наводима и примерима, осветлио песникове односе са великим савременицима, Лопеом де Вегом и Франсиском де Кеvedом, као и корене култистичког тока шпанске књижевности. У синтези и излагању чињеница Милићевић показује завидну ширину књижевнотеоријске перспективе те врсно познавање општих, ванкњижевних прилика. Говорећи о песниковој поетици Милићевић истиче да је Гонгора на размеђи векова (XVI и XVII) и епоха (ренесанса и барок) својим „неobičnim, drskim i lucidnim stilom uznemirio književne duhove svoga vremena“ (Милићевић 1979: 5) те да његов „култеранизам“ представља „најекстремнији израз барока“, сродан сличним школама у другим књижевностима тог времена: италијанском маринизму, француском прециозизму, енглеском еуфуизму. Као мало вероватан, међутим, Милићевић одбацује утицај италијанског маринизма на настанак култистичког тока у Шпанији, оценом да је „španjolska poezija toga vremena za tri koplja iznad talijanske i pjesnički velikani kao što su Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Calderón, nisu imali što naučiti od talijanskih, uglavnom osrednjih, baroknih pjesnika“ (Милићевић 1979: 11).

Милићевићев избор обухватио је дванаест романа и летриља, седам десима, двадесет и шест сонета, као и краће одломке из двеју великих Гонгориних поема, *Самоћа* и *Приче о Полифему и Галатеји*.

Милићевић је противник строгог раздвајања, како се то неретко чинило, Гонгориног песничког опуса на две потпуно одвојене песничке етапе, „традиционалну“ и „култистичку“ будући да се та два тока развијају напореда, развојно се претапајући један у други. Песмице у традиционалном духу, иако суптилне и једноставне, обogaћене су новим, свежим изразима па се Гонгора већ у њима показује као песник изузетне снаге и инвентивности (Милићевић 1979: 13). Гонгора је романсе и летриље писао повремено током читавог живота а у збирци *Zvezdani sat* нашле су се најчувеније и уметнички највредније. За њихов препев одабране су ритмички најближе форме: шестерачка романса „Djevojka najljepša“, (по Милићевићевом мишљењу, „пуна префињене лирике“), преведена је у трохејским

троиктусним шестерцима са каталектичним парним стиховима (*La más bella niña / De nuestro lugar, / Hoy viuda y sola / Y ayer por casar, > Djevojka najljepša / koju zna naš kraj, / jučer se udala, / a bez muža sad*); као и песма „Plakala djevojka“ (*lloraba la niña / (Y tenía razón), La prolija ausencia / De su ingrato amor. > Plakala djevojka (ima razlog svoj), / zbog duga odsustva / dragog voljenog (ibid)*); у обема је у парним стиховима и припеву реконструисана и асонантска (такође истозвучна) мушка клаузула дуж читаве композиције. У шестерцима с асонанцом у парним стиховима преведене су још и једна од Гонгориних раних песама, чувена дечја песмица „Sestrica Marica“ (*Hermana Marica*) за коју Милићевић наглашава да јој је тешко пронаћи паралелу у целокупној европској поезији оног времена („jer gdje bi se neki pjesnik onda spuštao na dječju razinu“! (*ibid*)), те сатирична „Sreća“ (*Fortuna*) у којој је превртљивост среће вешто осликана народном изреком (*Sreća kad dariva, / haje i ne haje, / tako rog za frulu, / frulu za rog daje*). Седмерци летриље „Cvetovi ruzmarina“ (*Flores de romero*) препевани су, према оригиналу, комбинацијом хиперкаталектичких троиктусних јампских седмераца и седмерца с асонантским мушким сликовима (и овде је Милићевић успео задржати исти вокал). Остале песме, „Anđelika i Medoro“<sup>142</sup>, „Nek se smiju“, „Romanca o galiotu“, „Španac u Oranu“, „Seljanke iz Kvenke“, „Nisu ono“ „Crna gospa“, преведене су у складно компонованим симетричним осмерцима с асонантском римом у парним стиховима, с једином разликом да се асонанца код Милићевића у дужим композицијама мења од строфе до строфе.

Други део, „Песме о сатовима“, садржи строфе у форми десиме из чувене Гонгорине песме „Мерење времена различитим сатовима“ (*Medida del tiempo por diferentes relojes*). У избор је ушло седам од девет изворних строфа о часовницима, које спадају у сам врх Гонгорине лирике: „Pješčani sat“, „Sat na zvoniku“, „Sunčani sat“, „vrijeme po pjevu pijetla“, „Sat koji otkucava četvrti“, „Vodeni sat“, „Zvezdani sat“ (изостављене су две строфе: „De aguja y cuerda“ и „Para el pecho“). Познату Гонгорину десиму о сунчаном сату:

¡Con qué mano liberal,

<sup>142</sup> Чувену дужу романсу „Anđelika i Medoro“, чију је тему Гонгора преузео од Ариоста, Милићевић (1979: 12) хвали због вештине композиције, довитљивости и сликовитости: „čitajući je osjećamo kako sve prelijeva i pretače iz strofe u strofu, u blagim kontrastima, u sudaru boja i zvukova, pokreta i uznemirenosti.“

si bien de hierro pesado,  
las horas que nos has dado  
contando vas puntual!  
El camino puntual  
del desengaño más fuerte  
señalas; y porque acierte  
la vida ciega que pasa,  
con sol le muestras su casa  
por las sombras de la muerte (Гонгора 1972: 123).

Милићевић је уобличио на следећи начин: форму десиме преводећи у трохејским осмерцима римованим, по комплексној оригиналној схеми *abbaccddc*.

Sate koje nama djeliš  
iako si ruke teške,  
ipak spretno i bez greške  
vazda brojiš kako želiš.  
Vrijeme, ti nam pute veliš  
tvrde varke nesmiljene:  
kako ne zna kud da krene  
slijepi život što prohodí,  
ti ga spomoć sunca vodiš  
u dom mu do smrtne sjene (Гонгора 1979: 51).

Осмерци су правилни и симетрични (4+4) а рима у највећој мери права (овде одступа само слик *проходи / водиш*; ређе, и у другим строфама појављује се замена праве риме асонанцом нпр. *познати/ходи*). Смисао је, као и у другим строфама, и у овом примеру пренет готово у потпуности, без већих проширења и одступања од изворног значења. Будући да је строфе уобличио у засебне песме, издвајајући их из оригиналне композиције у којој су биле органски повезане носећим мотивом времена, преводилац време апострофира чешће, што доприноси и већој експресивности десиме у препеву.

Посебну пажњу Милићевић је посветио избору и препеву Гонгориних сонета, које је песник писао од ране младости и у којима је, како истиче преводилац „*dao možda najvažniji dio svog pjesničkog opusa.*“ (*ibid*). Двадесет и шест песама<sup>143</sup> у овом облику распоређено је хронолошки, од сонета из Гонгорине младости, грађених

---

<sup>143</sup> „Opomena“, „Ljubomora“, „Potok“, „Lijepa Leonora“, „Marijo dična“, „Topole“, „Ikar“, „Sladana usta“, „Kordobi“, „Putnik“, „Poplava Guadalquivira“, „Jednoj dami nakon mnogo godina“, „Na grobu vojvotkinje od Lerme“, „Doni Boandi od Cerde“, „Jednom dvorskom ugledniku“, „Lijepoj Klaudiji“, „U smrt gospođe Guiomar de Sá Espinosa“, „Za spomen na smrt i pakao“, „Ruža“, „Na grobu El Grecovu“, „Jednoj dami iz Galicije“, „Lope de Vegi“, „Kratkoća življenja“, „Starenje“, „Pred odlazak iz Madrida“, „Knezu i vojvodi Olivaresu“.

„vrlo skladno i okretno, s mnogo duha i dovitljivosti“ (*ibid*), по угледу на петраркистичку традицију, преко најбољих сонета из периода пуне песничке зрелости, па све до оних написаних у сутону песниковог живота, обојених тамним тоновима, којима ће он изражавати само „мична i nategnuta stanja svoga duha“ (*ibid*). Гонгорини сонет у Милићевићевом преводу одликује јасноћа излагања, нарочито у раним песмама које су по садржају лагане и обрађују конвенционалне ренесансне теме, љубав, мотив *carpe diem*, митолошке теме или пејзаже. За превод сонета Милићевић користи јампски једанаестерац (5+6) којим влада вешто, постижући музикалност особену и за Гонгорин јампски стих. Веће разлике видимо у римовним схемама којима преводилац приступа слободније, не преносећи увек изворни, најчешће канонски петраркистички образац са две риме у катренима (ABBA ABBA) и две у терцетима (CDC DCD). Милићевић је то правило испоштовао само у три сонета. У убедљиво највећем броју песама (22/26) рима у катренима проширена је за још један пар по образцу ABBA CDDC, што, како смо видели, није необична појава у српскохрватској послератној сонетној традицији, а у само једном случају проширена је за једну риму (ABBA ACCA). Док је слик у катренима увек обгрљен, у терцетима је свуда додат још један римовани пар (три риме у терцетима јављају се где-где и у Гонгоре), у комбинацијама од којих је најчешћа EFG EFG (односно DEF DEF, CDE CDE), у тринаест случајева; EFE GFG, у пет; или у бројним другим распоредима, онако како је смисао захтевао (EFG FEG, EEF GFG, EFG EGF, EFE FGG, EFF EGG, CCD EED). Повећање укупног броја сликова са четири на седам, дало је Милићевићу већу слободу у избору лексике те синтактичкој композицији препева. Рима је права, са занемарљивим посезањем за асонанцом, тек у неколико прилика (*znanje/tajne; ljeta/snijega*) с тим што је на неколико места асонанца донекле „симулира“ обгрљени пар риме А, претварајући по звучном утиску распоред ABBA CDDC у ABBA ACCA (*junaka-zatočene-zelene-laka /// strmoglava-padaju-sjaju-ucrtava*).<sup>144</sup> Наводимо ради поређења пример чувеног

<sup>144</sup> Такво коришћење асонанце појављује се у препеву једног од најпознатијих Гонгориних сонета, посвећених његовој родној Кордоби. *O dični zide, kule što vas kiti / viteštvo, gordost, slava puna sjaja! / O, rijeko, kralju andaluškog kraja, / s pijeskom ne zlatnim, ali plemenitim! // O silne gore, o vi polja ravna, / nebo vas štiti, zlati svjetlost dana! / O domovino, moja izabrana, / uvijek na maču i na peru slavna! // Ako sred onog već ruševna grada / što no ga dvije rijeke umivaju / ti ne bje uvijek u srcu tvom sinu, // nek oči moje ne vide nikada / zid tvoj, ni kule, rijeku ni planinu, / cvijete Španjolske, o moj zavičaju!* (Гонгора 1979: 67). Иако је схема праве, консонантске, риме у препеву ABBA CDDC EFG EFG, асонантска сазвучја између рима В, С, Д и Е, стварају утисак много гушћег слика. Овај се поступак може оцењивати двојачко: с једне стране асонанца донекле надомешћује промену изворног образаца, повећавајући експресивност песме, док

Гонгориног сонета „Mientras por competir...“ („Оромена“) где је рима постала ABBA CDDC EFG FEG.

Dok uzalud se takmi s kosom tvojom  
to čisto zlato, kad se suncu preda,  
dok čelo tvoje s preziranjem gleda  
ljiljan u polju, sjajan bijelom bojom;

i dok bi oči radije ubrale  
usnice tvoje neg karanfil rani  
dok vrat tvoj divni ponosno se stani  
i zasjenuje blistave kristale

uživaj kose, vrat, usne i čelo,  
prije nek sve to što je mlado sjalo  
ko zlato, ljiljan, kristalna iskrišta,

ne bude s tobom zajedno postalo  
ne blijedo srebro ili cvijeće svelo  
već otpuh zemlje, dim, sjena i ništa (Гонгора 1979: 59).

Ритмички, посматрано по најважнијим особинама Милићевићев препев наликује изворном Гонгорином сонету. Највеће разлике су већа оствареност парних иктуса у препеву (2, 4, 6), мањи постотак преношења акцента на прву позицију у стиху, те већа наглашеност деветог слога, услед дактилских клаузула којих у изворнику нема.

Луис де Гонгора

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
57,14	28,57	21,43	57,14	7,14	78,60	7,10	71,40	7,14	100,00	0,00

Никола Милићевић

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
21,43	71,43	14,29	92,86	0	92,9	14	42,9	35,71	64,3	0,00

Дистрибуција акцената у сонету „Mientras por competir con tu cabello...“ Луиса де Гонгоре и препева „Dok uzalud se takmi s kosom tvojom...“ Николе Милићевића.

Одломци једанаестерачких поема, *Самоћа* а *Полифема*, преведени су вешто јампским једанаестерцима, с одговарајућим распоредима сликова, силве и октаве,

---

се, са друге стране, гомилањем хомофоније тамо где је у изворнику нема (нарочито у другом катрену), звучни утисак делимично појачава у односу на утисак који оставља рима шпанског изворника Премда и код Гонгоре постоји сазвучје између риме А и једне риме терцета, препев је по броју асонованих речи (8) испред изворника (6).



представљени са по дванаест уводних строфа. Иако скроман, овај избор стилски и тематски је репрезентативан а Милићевићевом преводилачком стилу и приступу, сем можда уношења већег број рима, тешко се могу наћи озбиљније замерке. Књига је штампана у, за тај тренутак, и не тако обимном, тиражу од 3000 примерака.

Уместо закључка о важности Милићевићевог превода за рецепцију Гонгориног дела на српскохрватском говорном подручју, сложићемо се с оценом из рецензије историчара и теоретичара књижевности Мирка Томасовића, другог рецензента књиге *Zvezdani sat*:

Bogatomu svojem prevoditeljskom djelu ovim je izborom Milićević dodao jedan od najvrstnijih prinosa, imajući na pamet težinu i složenost zadatka. Kao da su enigmatičnost i skrovitost Góngornih pesama, zakučaste im metafore i pompozna dekorativnost bili poseban izazov inspiriranom prevoditelju. Zahvaljujući tomu naša je kultura obogaćena jednim vjernim, čitkim i pjesničkim prijevodom Góngore, pjesnika koji se drži među najteže prevedivim pjesnicima svijeta (Томасовић 1979).

### 5.3.2 Препеви Луиса де Гонгоре Бранислава Прелевића

Прво представљање песништва Луиса де Гонгоре у српској културној средини скоријег је датума и дугује се преводиоцу Браниславу Прелевићу који је уз финансијску подршку шпанског министарства културе с издавачком кућом Партенон из Београда 2011. године објавио превод Гонгорине поеме *Самоће*. У предговору насловљеном *Самоће кнеза шпанских песника, Гонгоре* Прелевић је 2011. године српској читалачкој публици, поред информација о *Самоћама*, представио Гонгорину биографију те основне карактеристике његове поетике. Након Милићевићевог предговора ово је први текст који говори искључиво о овом шпанском песнику.

Прелевић (2011: 5–22) се у том дужем уводном напису бави пореклом приповедне нити *Самоћа*, њиховом структуром, носећим мотивом путника луталице, као и могућим „решењима“ краја поеме. У посебним одељцима дата су различита виђења смисла наслова, полемике и одједи ове поеме у шпанској књижевности, с освртом на најважније ставове противника и апологетичара Гонгориног дела. Песнички језик Гонгориних *Самоћа* сагледан је из перспективе бројних критичара, од Гонгориних савременика Педра од Валенсије и Балтасара Грасијана, до критичара

новог доба, какви су Дамасо Алонсо и Робер Жам (према чијем издању су сачињени преведени коментари и препричан текст поеме за Прелевићево издање).

Прелевић се дотиче још и питања односа концептизма и култизма, детаљније анализирајући алузивност Гонгориног песничког израза оличеног у специфичној употреби стилских фигура, митолошких тема и фантастичних елемената. крају прилаже и кратак попис превода и критичких текстова о славном Кордобљанину (додуше непотпун). Прелевић велико интересовање показује за питање версификације у *Самоћама*, такозване „апсолутне риме“ у песничком облику силве за који сматра (Прелевић 2011: 14) да својом метричком разноврсношћу сугерише садржинску и обликовну сложеност Гонгорине тематике и песничког израза. Прелевић (*ibid*) налази да стихови који говоре о боровима и храстовима који плове морима код Гонгоре подсећају на поему „Santa Maria Della Salute“ српског романтичарског песника Лазе Костића, за кога претпоставља да је „највероватније читао *Самоће* у преводу на енглески или француски језик.“ (Прелевић 2011: 14). Да је преводу пришао Прелевић је посебну пажњу Гонгорином изразу, хипербатону, који је тежио да и на српском језику понови одговарајућим синтаксичким обртима и инверзијама барокне фактуре. У преводу на српски, у том издању ипак, Прелевић је једанаестерац заменио дванаестерцем, а седмерац шестерцем, чиме, како ћемо видети, као велики поборник еквиметрије и преношења изворних форми, није био претерано задовољан.

Поему *Самоће*, Прелевић је 2015. године из трохејских ритмова метрички прерадио, односно поново препевао у изворном јамбу, једанаестерцу и седмерцу, и објавио код истог издавача, овога пута у саставу збирке *Изабране песме*, избора Гонгорине поезије који садржи још и десет сонета<sup>145</sup>, осам романи и летриља<sup>146</sup>, те фрагмент од тринаест строфа из поеме *Прича о Полифему и Галатеји*. Као и претходно, Прелевићево издање опремљено је предговором, обимним коментарима, изабраном библиографијом те препричаним текстовима поеме.

---

<sup>145</sup> „Уздаси тужни...“, „Краљице других...“, „Страстима љубоморе“, „Док надмеће се...“, „Кордоби“, „О болесном путнику који се заљубио тамо где беше смештен“, „Мртвог ме плако Тормес на обали“, „Ствари, Селалба моја, видех ине“, „(Дон Франсиску де Кеведу)“, „Натпис за гроб Доминика Грека“

<sup>146</sup> „Тражи Љубав“, „Сред пуштених тију коња“, „Најлепша девојка“, „Плакала је цура“, „Цветови рузмарина“, „Нису сви славуји они“, „Шта слева госпа Есгева“, „Свако кија када смогне“.

Прелевић је у смислу интерпретације и питања ауторства одређених спорних песама Гонгориног дела поступио врло одговорно. Каже (Прелевић 2015: 37) да се није упуштао у проблеме око оправданости или неоправданости приписивања Гонгори извесног броја песама неразјашњеног ауторства, већ да је својим избором настојао да представи „врхунско стваралаштво које сасвим оправдано може да носи, и носи, име Гонгоре његовог доба“. Прелевић се, узимајући у обзир све интерпретације Гонгориног дела, определио за, како каже „зредњу линију тумачења, нарочито у случају тумачења *Самоћа*, како би се добила свеобухватнија представа о Гонгори песнику, и о гонгоризму, и како би се на што дискретнији начин слила широка мапа тумачења његових дела у једно ново виђење.“ (Прелевић 2015: 37–38).

Прелевић истиче да се као преводилац и састављач избора трудио да читалачкој публици „у Србији и шире“ на достојан начин представи, део највреднијих поетских остварења највећег шпанског барокног песника за кога оцењује да је „у шпанској поезији оно што је Сервантес у шпанској прози“ (Прелевић 2015: 38). „Узимајући такође у обзир чињеницу да се тешко може разумети савремена шпанска поезија без познавања поезије ово чувеног реформатора шпанског песничког језика, преводилац је језик 17. века и барокног доба, у препеву саобразио језику савремене читалачке публике.“ (Прелевић 2015: 38)

Последње поглавље Предговора Бранислав Прелевић посвећује историјату превођења Гонгоре на српскохрватски језик, наводећи такође малобројне књижевнотеоријске и критичке текстове о поезији овог барокног песника на нашим просторима. Говорећи о свом првом препеву Гонгориних *Самоћа*, преводилац, између осталог, објашњава одлуку да првобитно изворну шпанску комбинацију једанаестерца и седмерца, замени трохејским дванаестерцем и шестерцем:

Преводилац је рачунао да ће у ширем метру моћи да смести обиље података које садржи Гонгорин шпански једанаестерац. Други разлог тадашњег опредељења за дванаестерац и шестерац био је у њиховој већој складности и певљивости на српском језику. Ритам ова два метра учинио је да *Самоће* теку глатко, без застоја у ритму. У овом двојезичном издању библиотеке *Hispania*, *Изабраних песама* Луиса де Гонгоре, његове *Самоће* су препеване у једанаестерцима и седмерцима, као и сонети. Ритам једанаестерца са цезуром после петог слога сугерише уједначено таласање слогова и речи унутар стиха и строфе, и на српском језику одговара звучном, мелодичном сликању Гонгориног поетског виђења стварности кроз њему омиљену, стилски и алузивно обрађену, призму таласања водених површина

мора, река и потока. Јампски једанаестерац у *Самоћама* ломи стих на више ритамских делова са каденцама после првог, петог и седмог слога остварујући тако ритамску целину која асоцира на удар таласа, његово уздицање, успон и пад. Полустих од петог до једанаестог слога, одговара у самом спеву сугестији пада таласа, брода и путника-бродоломника после бродолома. Наглашеност првог слога јампског једанаестерца није страна у српској поезији. Једанаестерац из Полифема је истог карактера као у *Самоћама*, са цезуром после петог слога.“ (Прелевић 2015: 35–36).

И заиста, јампски једанаестерци Прелевићевог препева изузетно су складни, правилног усека (5+6), налик Гонгориним, чему су добар пример једанаестерци у *Причи о Полифему и Галатеји*,

Purpúreas rosas sobre Galatea  
La Alba entre liliros cándidos deshoja:  
Duda el Amor cuál más su color sea,  
O púrpura nevada, o nieve roja.  
De su frente la perla es, eritrea,  
Émula vana. El ciego dios se enoja,  
Y, condenado su esplendor, la deja  
Pender en oro al nácar de su oreja (Гонгора 2015: 112).

у вешто компонованим станцама, шпанским *краљевским октавама* (*octava real*), италијанског порекла с истом римом АВАВАВСС:

Пурпурне руже Галатејом свуда  
међ' љиљанима белим Зора плени:  
пита се Амор боја да ли јој је  
или руј снежни или снег црвени.  
Са врата бисер еритрејски њој је  
залудно дрзак; слепи бог већ пени,  
осудив сјај му, оставља га бушна  
да виси златан са седефа ушна (Гонгора 2015: 113).

Или још и и вештије у *Самоћама*, где Прелевић показује спретност у изналажењу густих и изненађујућих сликова (у тој поеми готово да нема неримованог стиха), преливима јампског једанаестерца и троиктусног јамског седмерца. Чини се да је Бранислав Прелевић свој најснажнији преводилачки израз пронашао управо у препеву Гонгоре, који му је омогућио да версификаторску вештину покаже и усаврши до крајњих могућности, уз барокну раскош песничког регистра, преводилачку смелост, и уопште, слободу у коришћењу језика као живог и материјала за вајање песникових енигматичних метафора и вратоломних инверзија, хипербатона.

Наводимо као илустрацију прослављене уводне стихове „Прве самоће“ (*Soledad primera*),

Era del año la estación florida  
en que el mentido robador de Europa  
(media luna las armas de su frente,  
y el Sol todos los rayos de su pelo),  
luciente honor del cielo,  
en campos de zafiro pace estrellas,  
cuando el que ministrar podía la copa  
a Júpiter mejor que el garzón de Ida,  
náufrago y desdeñado, sobre ausente,  
lagrimosas de amor dulces querellas  
da al mar, que condolido,  
fue a las ondas, fue al viento  
el mísero gemido,  
segundo de Arión dulce instrumento.  
Del siempre en la montaña opuesto pino  
al enemigo Noto,  
piadoso miembro roto,  
breve tabla, delfín no fue pequeño  
al inconsiderado peregrino,  
que a una Libia de ondas su camino  
fió, y su vida a un leño.  
Del Océano pues antes sorbido,  
y luego vomitado  
no lejos de un escollo coronado  
de secos juncos, de calientes plumas,  
alga todo y espumas,  
halló hospitalidad donde halló nido  
de Júpiter el ave.  
Besa la arena, y de la rota nave  
aquella parte poca  
que le expuso en la playa dio a la roca;  
que aun se dejan las peñas  
lisonjear de agradecidas señas (Гонгора 2015: 120–122).

У Прелевићевом препеву ових стихова,

Беше године доба расцветано,  
кад лаж-отмичар Европе на веру  
(полумесец му с чела, нож пун снаге,  
а зраци Сунца длаке, свака реса),  
он, светла част небеса,  
лахор-пољима саме звезде пасе,  
тај што пехар би прино Јупитеру  
боље нег дечак с Иде, ал добрано,  
бродоломан и презрен, а без драге,  
љубавне, сузне, љупке тужбогласе  
понуди мору; болан,

би на таласу, на ветру тај кратки  
 јецај, ал' непреболан,  
 инструмент други Арионов слатки.  
 Од горског бора, што с' противан био  
     с непријатељским Југом,  
     драг део, сломљен с ругом,  
 дашчица не би мален Делфин томе  
 утнику, који, несмотрено чио,  
 Либији валној повери пут мио  
     живот – дрвету томе.  
 Прво гутајућ капи Океана,  
     повраћајући потом  
 близу гребена крунисаног свом том  
 сушеном трском, топлим перинама,  
     алгама и пенама,  
 скровиште нађе услед гнездо-стана  
     Јупитерове птице.  
 Љуби песак, а скршене-бродице  
 онај део малени,  
 што га донесе жалу, даде стени;  
 па чак и то камење  
 с миљем сад гледа захвално знамење (Гонгора 2015: 121–123).

поред вештине у склађењу једанаестераца и краћих јампских седмераца (са покретном цезуром), слике су пренете верно, лексика је, иако „барокна“ прилагођена савременом читаоцу, митолошки појмови исправно транскрибовани (што је било мана претходног издања, у коме се поткрао приличан број таквих грешака). На микростилистичкој равни Прелевић се упиње да покаже сву комплексност Гонгориног стиха.

Прелевићев препев Гонгориног сонета „Mientras por competir...“ како видимо, ритмички и прозодијски врло је близак изворној песми:

Док надмеће се с косом ти ваљаном  
 блиставо злато Сунца сјав залудно;  
 док са презрењем усред поља будно  
 бело ти чело гледа се с љиљаном;

док пре за усном, желећ је убраном,  
 мру т' очи нег за каранфилом жудно,  
 док ти ликује снагом, не оскудно,  
 сјајног кристала врат, лепотом знаном.

живи врат, косу, усну, чело вредно,  
 пре но се, што је златном добу било  
 злато, цвет, љиљан, и кристал, све чедно,

не само сребром, цвећем што се свило,  
 прометне, и ти, и сав дар заједно,  
 у земљу, дим, прах, сенку, ништавило (Гонгора 2015: 51).

Видимо да су испуњени готово сви формални захтеви изворног сонетног обрасца. Стих Прелевићевог препева је јампски једанаестерац са цезуром после петог слога (5+6). Рима је углавном права с истим распоредом као и у изворнику (ABBA ABBA CDC DCD). Ако упоредимо дистрибуцију акцената у сва три наведена препева истог сонета (Кошутећ, Милићевић, Прелевић), видећемо да је Прелевићев распоред најсличнији Гонгориним:

Гонгора

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
57,14	28,57	21,43	57,14	7,14	78,60	7,10	71,40	7,14	100,00	0,00

Прелевић

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
50,00	35,71	28,57	85,71	0,00	85,70	14,00	64,30	35,71	71,40	0,00

Дистрибуција акцената у сонету „Mientras por competir con tu cabello...“ Луиса де Гонгоре и препева „Док надмеће се с косом ти ваљаном...“ Бранислава Прелевића.

Као и код Милићевића, разлика је у односу на изворник, чији се стихови завршавају стопроцентно женским римама, упадљивија у наглашавању претпоследњег слога: дактилска клаузула која се у преводу јавља у неколико стихова акценат са десетог помера на девети слог (35,71%). Постотак померања нагласка са другог на први слог, карактеристичног за Гонгорин једанаестерац, такође је најприближнији у Прелевићевом препеву (57,14%: 50,00%).

Треба међутим приметити да је Прелевићев превод, иако метрички најоданији изворнику, вешто компонован и звонак, семантички проширен на бројним местима. Ово је највише учињено зарад постизања врло захтевне укрштене риме у катренима и терцетима. Међу римованим речима у катренима риме А (ваљаном, љиљаном, убраном, знаном) две су семантичка проширења неутемељена у тексту (косом „ваљаном“, лепотом „знаном“). Рима В такође обилује таквим додацима. Три од

четири римоване речи тог слика („будно“, „жудно“, „оскудно“) појављује се као допуна речи „залудно“ Исти случај је са римама у терцетима. Спрам речи „заједно“ у рими С додати су „вредно“ и „чедно“ док спрам речи „ништавило“, стоји „свило“ (уместо „свело“?). Проширења и уступци остваривању римовној схеми нешто су Прелевићев превод удаљили од стила изворника, појачаним „барокним“ кићењем текста. Међутим, то је готово правило када је реч о преводима у везаном стиху, где је тешко изнаћи велик број истих правих сликова, па преводиоци најчешће прибегавају додавању семантички најмање „упадљивих“ честица, непознатих изворном тексту, које су корисне из звучних разлога, но ипак угрожавају стил ако их је превише.

За похвалу је композиција завршног стиха песме, који Прелевић, опонашајући Гонгорин најчистији јамб, „пуни херојски“ једанаестерац (*endecasílabo heroico pleno*, 2.4.6.8.10. „En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada“) – преводи упечатљиво, пресликавајући јампски распоред акцената („у земљу, дим, прах, сенку, ништавило“).

Препевавајући романсе и летриље, Прелевић се определио за како наводи, осмерац који „одговара“ а то је „српски трохејски симетрични осмерац о коме се говори у књизи Кирила Тарановског *О српском стиху*“<sup>147</sup>; док, говорећи о краћим метрима каже „код употребе шестерца и петерца уобичајено је да се, код недостатка вишесложних речи са наглашеним последњим слогом у српском језику, користи краћи стих, у овом случају петерац, што је у понекој песми (летриљи или романсиљу) и учињено.“ (2015:) Прелевић овде мисли на каталектичне парне шестерце тј. мушку клаузулу, коју је као у песми „Плакала је цура“ (*Lloraba la niña*):

Lloraba la niña  
(Y tenía razón)  
La prolija ausencia  
De su ingrato amor.  
Dejóla tan niña,  
Que apenas creo yo  
Que tenía los años  
Que ha que la dejó.  
Llorando la ausencia  
Del galán traidor,  
La halla la Luna  
Y la deja el Sol,

---

<sup>147</sup> Преводилац реферира на рад „Принципи српске версификације“ Кирила Тарановског који је објављен у књизи *О српском стиху*, збирци радова овог аутора коју је приредила и наслов дала Мирјана Д. Стефановић (2010).



Añadiendo siempre  
Pasión a pasión,  
Memoria a memoria,  
Dolor a dolor.  
*Llorad, corazón,*  
*Que tenéis razón!* (Гонгора 2015: 82)

опонашао верно, завршавајући вешто сваки други стих, једносложним јампским речима, и једном вишесложном речи (у другом стиху), која се завршава затвореним слогом и јаком дужином на њему, која ритмички производи сличан утисак:

Плакала је цура  
(и то с разлогом)  
предуго одсуство  
незахвалног свог.  
Оставио ју је,  
ја мним има том  
неколико година  
да јој оде он.  
Плачућ због одсуства  
издајника тог  
затече је месец,  
оде сунце сво,  
додајући увек  
страст за страшћу, то,  
сећање сећању,  
болу нови бол.  
*Плачи срце, пој,*  
*имаш разлог свој!* (Гонгора 2015: 83).

Тек недавно (2011, 2015) квалитетним преводом и издањима Бранислава Прелевића Луис де Гонгора добио је могућност да се представи савременим српским читаоцима интегралним избором поезије, доста вредно и веродостојно, што је, будући да је у питању један од тројице великана шпанског златног доба, мајстор форме и метафоре, први и нужан услов за његову исправну будућу рецепцију у нашој културној средини. Прелевић је нарочито књижевноуметнички успело транспоновало поему *Самоће*, где је у компактном, дужем низању стихова у исти мах успео постићи метричку и ритмичку еквивалентност, стилску адекватност, уз највише убедљивости и, како смо горе показали, спретности у композицији дуге и комплексне поетске форме. Други облици Гонгорине поезије: сонети, летриље, романсе, десиме, којих је нешто више у *Звијезданом сату* превео Никола Милићевић (1979), код Прелевића су представљене нешто слабије, избором скромније, док је препев лирског

„традиционалног“ Гонгориног тока неуједначеног квалитета, чини се и мање складан од Милићевићевог. Проширивање тог дела корпуса у преводу од великог је значаја за његово будућу рецепцију у савременом српском читалаштву, критици, те, нарочито, у академским хиспанистичким круговима.

Остаје на крају овог поглавља да закључимо да је упркос несумњивим уметничким донетима и једногласним похвалама књижевне критике, дела великанâ шпанске класичне поезије – Гарсиласа де ла Веге, Фра Луиса де Леона, Хуана де ла Круса, Лопеа де Веге, Франсиска де Кеведа и др, с изузетком три збирке поезије Хуана де ла Круса (*Ivan od Križa*) у хрватскосрпском преводу с италијанског Андрије Бонифачића (1976, 1977), која Србији нису била позната, те обимом скромне, али изузетно значајне антологије Гонгорине поезије *Zvezdani sat* Николе Милићевића (1979) – представљена су на југословенском простору само у антологијама, фрагментарно и тек у наговештајима, без истинског пријема или деловања, какав су имала у енглеској, француској, или у неким другим европским културама. У Србији, у којој током XX века уопште није било интегралних превода класичне шпанске поезије у форми књиге, ситуација се значајно мења тек средином прве деценије XXI века, нарочито захваљујући финансијском подстицају Министарства културе Шпаније за превођење мање комерцијалних наслова. Уз ту помоћ Бранислав Прелевић превео је четири наслова песништва „златног доба“: 2006. године, *Сонете*, Гарсиласа де ла Веге; 2009. године избор поезије Хуана де ла Круса (*Свети Јован од Крста, Духовна химна и друге песме*); а потом две збирке Луиса де Гонгоре: 2011, поему *Самоће*, и 2015, антологију *Изабране песме*. Препевом ренесансне шпанске поезије бавила се код нас још само Нине Мариновић, која је објавила избор песама Хуана де ла Круса (*Свети Јован од Крста, Поезија*, 2009).

Овим пионирским издањима, којима вредним препевима и квалитетним, коментарисаним издањима, отпочет је рад на упознавању српске културне средине са шпанском ренесансном и барокном поезијом, важним сегментом „златног доба“ шпанске културе, чиме су створени минимални услови за њену интензивнију будућу рецепцију.

## 6. ШПАНСКА ПОЕЗИЈА XX ВЕКА НА СРПСКОМ ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ

Двадесети век шпанској поезији донео је несумњиви препород. У уводним поглављима указали смо да је управо савремена поезија истински пробила хоризонт очекивања наше читалачке публике, будући највише интересовања наше књижевне критике. Под поезијом XX века разматраћемо највише два песничка „нараштаја“, такозвану „катастрофичку“ Генерације 98, те прослављену Генерацију 27, које су шпанску поезију вратиле на врх светске лирике, као својеврсни „други златни век“, како поднасловом своје *Шпанске лирике* и 1963. године, сугерише професор Владета Р. Кошутећ. Као поетску „песничку школу“ посматраћемо дело песника Хуана Рамона Хименеса, који представља спону између генерација, али и издвојен, специфичан догађај у шпанском песништву.

Почетак XX века донео је Шпанији значајне друштвене, политичке и културне промене. Већ од средине XIX века, кроз политичке покрете и идеолошка превирања све су се гласније чули позиви да се земља демократизује, економски реформише, те да се Цркви ограниче привилегије (како у економском тако и у идеолошко-политичком смислу). Када је у рату против Сједињених Држава Шпанија изгубила своје последње прекоморске колоније, Кубу и Порторико, криза се са политичког и друштвеног пренела на духовну раван. Пред очима кастиљанских интелектуалаца и уметника рушили су се вишевековни митови о моћи и величини хиспанске монархије, њеној духовној и моралној улози у Европи. Криза 1898. године послужила је као именоване плодној књижевној генерацији која ће, сва у трагању за суштином шпанског националног бића, бити истовремено европска и национална, растргана између регенерационизма, рестаурације и републиканства. У то поколење убрајају се књижевници Мигел де Унамуно, Асорин, Рамиро де Маесту, Рамон Ваље-Инклан, Анхел Ганивет, Хасинто Бенавенте, Пио Бароха, те Мануел и Антонио Мањадо (Донић 2012: 210).

Сем Антонија Мањада, чију поезију је 1967. године, у Загребу једном песмарицом (*Poezija*) представио Никола Милићевић, нико други од припадника Генерације 98, није на српскохрватском говорном подручју представљен нарочитом збирком. Милићевић (1967: 80), који је за Мањада у уводу двојезично сложене

књижице написао да је био и остао типичан представник те генерације: „do najdublje biti vezan uz Španiju, uz njene ljude, njenu tradiciju, njen pejzaž i njenu stvarnost”, песника представља са 28 песама, од којих је већи део у везаном стиху, народним асонованим метрима и устаљеним формама (3 сонета).<sup>148</sup> Иако је, као и у другим преводима, доследан у преношењу изворне метрике, Милићевић је и у овој књизи доследнији у преношењу изометрије него схемâ римовања, које су нешто слободније и проширене већим бројем парова, а понегде, без веће штете и изостављане. Како било, реч је о изузетно успелом преводу, у коме је Милићевић показао истанчан осећај за специфичну поетску сензибилност и „мајсторство речи“ песника за чије песме каже да подсећају „na rad razljiva i smirena kipara koji kleše u kamenu“ (Милићевић 1967: 80).

У светлу упоредних разматрања Антониом Мањадом код нас бавио се Александар Петров, у студији „Антонио Мањадо и Васко Попа: лирика и поезија.“ Петров (2008: 398–406) у том раду говори о „чудном сусрету“, двојице песника европске и светске славе, преиспитујући односе изворне песме и анализираних превода (Алфиревић/Барух, Гардић) у контексту књижевне рецепције поетског дела. У првом делу рада Петров говори о утицају модерне шпанске поезије на српску поезију педесетих и шездесетих година XX века, о чему је у Севиљи 1988. године говорио и на научном симпозијуму посвећеном А. Мањаду. Иако наглашава да Антонио Мањадо није исти песник у оригиналу и у преводима, јер за разлику од оригинала, у преводима није песник ритма и мелодије, већ песник слике, Петров (2008: 399) сугерише да је Гардићев превод Мањадових песама могао послужити „као подстицај неким присталицама слободног стиха, какав је од самог почетка био Васко Попа.“ Превод је изгубио на музици али је тај губитак надокнадио језичком сажетостошћу што је према Шутићу такође изразита одлика лирске песме.“

Празнину у рецепцији песништва Генерације 98' донекле су надоместиле антологије шпанске поезије, нарочито савремене, где се могу пронаћи

---

<sup>148</sup> „Prošao sam mnoge pute...“, „Uz sahranu jednog prijatelja“, „Sat je odbijao dvanaest...“, „Voljena, lahor kazuje...“, „Zeleni vrtići...“, „Na gorkoj zemlji...“, „Zemlja je ogoljena...“, „To je bio demon moga sna...“, „Za mrkim čempresima dime se...“, „Mahovina raste u sjeni na trgu...“, „Lagani šum tunika što prolaze...“, „Nije istina, boli...“, „Jednog vedrog dana...“, „Možda je, u snu, ruka...“, „I ništa ne znači ako se zlatno vino...“, „Polje“, „Ljetna noć“, „Vrt“, „U plavetnilu jato...“, „Sorijska polja“, „Gospode, uzeo si mi...“, „Jedne mirne ljetne noći...“, „Dijalogizirani snovi (II)“, „Mlada Španija“, „Don Franciscu Giner de los Ríos“, „Moji pjesnici“, „Listeru“, „Zločin se dogodio u Granadi“.

најрепрезентативније песме браће Мануела и Антонија Мањада, те Мигела де Унамуна, најбољих песника те књижевне групације која је код нас препозната као претежно прозаистичка и филозофска<sup>149</sup>, а мање песничка, каква ће готово у потпуности била наредна, млађа генерација „27“, коју ће сачињавати плејада песника која ће шпанској поезији, заједно са Хуаном Рамоном Хименесом, вратити снагу и изражајност, а потом и светско признање.

Под генерацијом ‘27. обично се подразумевају имена шпанских песника чији врхунац стваралаштва пада у период између 1920. и 1935. године. То су Педро Салинас, Хорхе Гиљен, Херардо Дијего, Дамасо Алонсо, Луис Сернуда, Емилио Прадос, Висенте Алејксандре, Мануел Алтолагире, као и Федерико Гарсија Лорка и Рафаел Алберти.<sup>150</sup>

Иако хетерогена, група ‘27 по много чему оправдава назив књижевне генерације: чинила ју је скупина пријатеља и познаника, сарадника у часописима, факултетских колега и политичких истомишљеника које је такође повезивао читав сличних књижевних утицаја. Међу њима има песника најразличитијег сензибилитета: чисту поезију (*poesía pura*) негују професори Хорхе Гиљен, Педро Салинас и Дамасо Алонсо; Надреализам Луис Сернуда, Висенте Алејксандре, као и Лорка и Алберти у одређеним периодима<sup>151</sup>; Креационизам Херардо Дијего; „неоромантизам“ Мануел Алтолагире и Емилио Прадос; Значајно место међу тенденцијама заузима и тзв. неопопуларизам (*neoropularismo*) чији су најзначајнији представници Федерико Гарсија Лорка и Рафаел Алберти, док му се повремено окрећу и Херардо Дијего, Дамасо Алонсо, Мануел Алтолагире, Емилио Прадос, и др. (Естебанес Калдерон 2006: 727).

---

<sup>149</sup> Утицајем и рецепцијом идеја Мигела де Унамуна у југословенској средини у магистарском раду и студији исцрпно се бавила Јелена Рајић.

<sup>150</sup> Група шпанских књижевника, у највећој мери песника, чији врхунци књижевног рада датирају, приближно, између 1920. и 1935. године најчешће је позната под именом генерација 1927. (*Generación del 27*). Назив генерације везује се за годину Гонгороиног јубилеја (тристогодишњица смрти) а до устаљивања овог имена критичари су користили различите синтагме да означе сродност књижевних тенденција ове групе стваралаца: „Лирска генерација 1920“ (*Generación lírica de 1920*), „Генерација 1924–1925“ (*Generación de 1924–1925*), „Генерација Гиљен-Лорка“ (*Generación de Guillén-Lorca*), „Авангардна генерација“ (*Generación Vanguardista*), „Генерација диктатуре“ (*Generación de la Dictadura*), „Генерација републике“ (*Generación de la República*) итд. (Естебанес Калдерон 2006: 450).

<sup>151</sup> Нарочито у два збиркама из 1929. године: *Песник у Њујорку* (*Poeta en Nueva York*), Федерика Гарсија Лорке и *О Анђелима* (*Sobre los Ángeles*), Рафаела Албертија.

Већи део песника Генерације 27, код нас је доста слабо примљен: њихове песме превођене су само у антологијама а како видимо према наведеној библиографији, доста скромно и у периодичким публикацијама. С изузетком Федерика Гарсија Лорке, чије дело је бројним преводима и издањима постало ближе нашем ширем читалаштву, и такорећи симбол читаве шпанске поезије, те донекле, али у много мањој мери и песника Рафаела Албертија, представљеног с три преведене песмарице (којима ћемо више пажње у засебним поглављима), још су само Висенте Алејксандре и Луис Сернуда добили одвојен српскохрватски превод (у форми књиге). Као и Хуана Рамона Хименеса, пре њега, Никола Милићевић је с велико ажурношћу збирку Висентеа Алејксандреа у Загребу превео 1978. године, тек нешто више од годину дана након што је тај песник овећан престижном Нобеловом наградом за књижевност. Милићевић (1978) у поговору објашњава да је пре Нобеловог признања (крајем 1976) мало ко у свету знао било шта о том песнику „бујног и раскошног израза“, врло угледном и цењеном у Шпанији, који је прошао развојну линију од надреализма до непосредне, „готово би се рекло реалистичке поезије“. Милићевић (1978: 67) истиче да је изражајна расипност Алејксандреове поезије, која није била претерано цењена особина у оквирима модерних европским песничких трагања, такође често замагљивала унутрашње токове његове поезије, скривајући делимично прави смисао његовог врло занимљивог али и врло сложеног доживљајног света, који је одиграо значајну улогу у развоју савремене шпанске поезије. Милићевић је избор из Алејксандреовог песништва начинио на основу његове најпознатије, а, и – како оцењује „zaciјelo najzreliје zbirke *Povijest srca* (1954)“. Песник је у тој збирци од самотњачких и космичких тема из ранијих збирки поглед обратио ка стварном животу, ка људима с којима живи, пати и радује се, показујући „болну“ жељу да изађе из своје изолације и помеша се с другим људима, јер је увидео да ће само међу људима пронаћи правога себе, „da će se prepoznati i spoznati u drugima“. (Милићевић 1978: 74). На Алејксандреа се у *Књижевним новинама* 1977. године осврнула Кринка Видаковић-Петров текстом „Поезија тужног подсмеха: о стваралаштву новог добитника Нобелове награде за књижевност Висентеа Алејксандреа“, у коме се бави поетичких окосницама песниковог дела, преведећи уз текст и три његове песме „Лик иза стакла“, „Постојаност“, „У близини смрти“. Видаковић-Петров истиче да Нобелова награда додељена Алејксандреу представља

признање „не само том изванредном песнику, већ целом „Поколењу 27' и Шпанији“ (Видаковић Петров 1977: 11). Алејксандре је у годинама након добијања Нобелове награде имао снажан пријем и одјек у књижевној периодици, где га у *Летопису Матице српске*, преводе Душко Вртунски, Бранислав Прелевић и Радоје Татић (1978), у *Пољима* Силвиа Монрос-Стојаковић и у *Мостовима* Душко Вртунски.

Посвећено бављење књижевнице и преводитељке Гордане Ћирјанић делом Луиса Сернуде резултовало је 1990. године успешним преводом збирке која обухвата добар део опуса тог песника из готово свих његових збирки (*Ране песме, Недопуштени ужици, Где би пребивао заборав, Призивања, Облаци, Као у ишчекивању зоре, Одбројаних сати, Неутешна химера*). До тог тренутка Луис Сернуда је био, како вели преводитељка (1990: 7) „готово непознат на језику којим смо оденули његову поезију: српскохрватском“. Ћирјанић концепцијски следи самог песника за кога каже да „луцидно налази кључ који обједињује све дотад написано и схвата да ће то бити кључ за све што икада напише“, назвавши избор попут њега *Стварност и жеља*. „Већ је немогуће“ – Закључује Ћирјанић (1990: 10) – „приблизити се његовој поезији другим путем од оног који је сам назначи; све се збива унутар дихотомије стварност – жеља, која има своје еквиваленте на етичком, естетичком и метафизичком плану. Стварност је принуда, тамница, удвајање, одсуство, док је жеља покретач, егзистенцијални и стваралачки, област стапања, испуњења“ (*ibid*). Ћирјанић Сернудину поезију неоптерећену традиционалном метриком транспонује успешно и убедљиво, њеним карактеристичним модерним изразом.

Једну збирку песама добио је скорије, 2012. године, на деведетогодишњицу рођења и велики послератни шпански песник Хосе Јеро<sup>152</sup>, у нашем преводу, а у издању Института Сервантес, чија библиотека носи његово име. Иако добрим делом у слободном стиху, Јерово дело такође се користи устаљеним формама, које смо у преводу настојали да пренесемо што је могуће верније, држећи се изворника.

---

<sup>152</sup> „Повратак на море“, „Успаванка за затвореника“ (*Tierra sin nosotros*); „Преко бола сам стигао до среће...“, „Мртвац“ „Вера у живот“ (*Alegría*), „Поред мора“ (*Quinta del*) „Реквијем“, „Ишао сам и откопавао...“ (*Cuanto sé de mí*), „Андалужани“, „Моја ми деца доносе пластично цвеће“, „Прича за дечакe“ (*Libro de las alucinaciones*), „Дон Кихот у егзилу“, „Лопе. Ноћ. Марта“, (*Agenda*), „Виљансико у Централ парку“, „Молитва на универзитету Колумбија“, „Живот“ (*Cuando de Nueva York*).

## 6.1 Хуан Рамон Хименес

Занимање за поезију Хуана Рамона Хименеса, једног од најчувенијих и највећих песника савремене шпанске поезије у Србији, као и на читавом српскохрватском говорном подручју јавља се тридесетих година XX века. Поред Алфиревићевог и Баруховог превода из 1932, који смо помињали у уводу, у Српском књижевном гласнику, 1933. године такође наилазимо на преводе Хименесове поезије потписане иницијалима Р. Р, псеудонимом књижевника Иве Андрића.

У есеју „Иво Андрић и Шпанија“ Гордана Ћирјанић (1995: 178) објашњава да је током дипломатског посланства у Мадриду (1928) Андрић имао прилику да се са савременом шпанском поезијом упозна уживо и изблиза, у данима њене обновљене славе, оличене у песницима двеју знаменитих песничких групација, старије „Генерације 98“ (Хименес, Мањадо, Унамуно) и млађе „Генерације 27“ (Алејксандре, Сернуда, Лорка, Алберти), која је у то време тек ступала на песничку сцену својим првим, изванредним збиркама (*ibid*). Случај је хтео да у Мадриду Андрић упозна Калмија Баруха, врсног познаваоца шпанског језика и књижевности који му је био сигуран водич кроз савремену шпанску поетску панораму о којој је и сам писао у својим књижевним огледима. „Међу свим поменутиим шпанским песницима“ истиче Ћирјанић (1995: 179), говорећи о утицају у то време већ прослављеног шпанског барда на нашег писца, „књижевни темперамент Хуана Рамона Хименеса оставио је код Андрића најдубљи траг. У време о коме говоримо, млади већ надалеко чувени песници ословљавају Хименеса с ‘Maestro’. У споља наметнутом супарништву са Мањадом, Хуан Рамон Хименес у краљевству овоземаљске славе, прећутно али сигурно, заузима трон.“ Ћирјанић (*ibid*) истиче да је Иво Андрић током читавог живота превео укупно петнаестак песама са различитих европских језика, од чега је трећина са шпанског; међу Андрићевим преводима у СКГ из 1933. године Ћирјанић помиње шест Хименесових композиција,<sup>153</sup> међу којима поименце наводи једино „гласовиту песма *Ја нисам*“, с напоменом да „не би био узалудан напор начинити упоредну анализу Андрићеве лирске прозе *Ех ронто* и *Немири* и Хименесових елегија (*ibid*).“

---

<sup>153</sup> Реч је о преводима песама: „Не“, „Река протиче испод моје душе...“, „Ја нисам ја“, „Ако хиташ...“, „Осећам да је моја барка...“, „Спавање је као неки мост...“.



У Српском књижевном гласнику\* објављене су 1941. године још три Хименесове песме: „Небеса“, „Април“ и „Удесни епитаф једнога морнара“ које је превео Анте Цетинео. У првој југословенској антологији шпанске поезије *Из савремене шпанске лирике* (1954) Миодраг Гардић о дометима и значају Хименесове поезије оцењује:

Huan Ramon [...] nesumnjivo je jedan od najvećih evropskih liričara našeg doba. On je otvorio španskoj poeziji nove puteve i više no iko duhovno uticao ne samo na španske nego i na sve savremene pesnike španskog jezika (Гардић 1954а: 27).

Значајан утицај на повећање интересовања домаће читалачке публике за поетско дело Хуана Рамона Хименеса имала је Нобелова награда за књижевност која је том шпанском песнику додељена 1956. године, свакако уз ажурност и посредовање преводиоца Николе Милићевића, који је већ наредне, 1957. године у Загребу објавио избор из Хименесових песама, књижицу *Dim i zlato* (Lycos), прву Хименесову засебну збирку на српскохрватском језику, а уједно и једну од првих збирки превода шпанске поезије у СФР Југославији.<sup>154</sup> Милићевић (1957: 88–89) се у напомени жали што му је било, како каже, немогуће, сваку појединачну Хименесову песму локализовати у тачно раздобље песниковог стварања, те су зато песме у овом пионирском избору поређане „otprilike kronološkim redom“ (*ibid*) будући да ни у једном избору (који му је био при руци) није било назначено тачно место првог објављивања). У том контексту посебно је занимљива и Милићевићева напомена о присуству књига шпанских песника у Југославији, као осврт на стање хрватске, и шире, југословенске хиспанистике, посебно на тешкоће и препреке на које су наилазиле средином XX stoleћа:

[...] A kod nas takve stvari [године издања, прим. Ж. Донић] provjeriti upravo je nemoguće, kao što je mislim nemoguće naći i jednu knjigu J. R. Jiménesa (i ne samo njegovu) u bilo kojoj javnoj biblioteci u Jugoslaviji. Kod nas čak ne postoje ni katedre za španjolski jezik i književnost, a kakav je to jezik i kakva književnost,

<sup>154</sup> Из ове исте напомене сазнајемо да је Милићевићев избор почео од *Пасторала*, писаних 1905. а објављених 1911. године. Песма „Не, није, није од овог свијета“ преузета је из те књиге. Уводна песма, којој је сâм преводилац дао наслов „Моја поезија“ објављена је у књизи *Eternidades*, песме „Antoniju Machado“ и „Као у мирној рјјеси“ у збирци *Laberinto*; „Једном пјеснику“ у *Poemas impersonales*; „Часовити повратак“ и „Октобар“ у *Sonetos espirituales*; Песме „Kako je nemoćno“, „Bijeli mjesec“, „Dim i zlato“, „Idealni epitaf mornaru“ у *Diario de un poeta*; „Baci današnji kamen“, „U čelo mi je ušla“ у *Eternidades* – „Htio bih da moja knjiga“ у *Piedra y cielo* – „Već je mrak“, „Pred djevičanskom sjenom“, „Pred djevičanskom sjenom“, „Danju, strano je nebo“, „Umrijeti“, „Smrkavanje“, „Sidi u ništa“, „Potpuno proljeće“, „Jednog će dana doći čovjek“, „Kazna“ у *Poesía* – „Intimna ruža“ и „Sretno stvorenje“ у *La estación total* – „U najboljem što posjedujem“ и „S južnim križem“ у *Animal de fondo* – композиција „Nad snijegom“ објављена је 1953. у часопису *Insula* (Милићевић 1957: 89).

ovdje nije potrebno ni spominjati. Na pr. Sveučilišna knjižica u Zagrebu nema valjda ni stotinu španjolskih knjiga i to mahom starih izdanja. A kakve muke (i kakve troškove!) pojedinci moraju proći da nabave po koju španjolsku knjigu, obično preko Pariza ili preko Rima, bolje je i ne spominjati. Spomenimo samo primjer, kad se prošle godine pripremala Antologija svjetske lirike, trebalo je u nekoliko navrata pisati na hispanske institute u Rim i Zürich i moliti da se prepisu neki tekstovi i pošalju u Zagreb (Милићевић 1957: 88).

У кратком поговору књиге Никола Милићевић (1957: 81) је Хуана Рамона Хименеса југословенској публици представио као „заробљеника лепоте“, „монаха“, „самотњака“ и „мистика“ у свету своје поезије, који је, за разлику од славног претходника, мистичара Јована од Крста „падао на колена само пред својом речју, пред поезијом и пред земаљском лепотом“. Следећи шпанског историчара књижевности Дијес Плаху (Díez-Plaja) Милићевић истиче да Хименесово дело представља „најчистију линију модернизма и прелаз ка каснијим књижевним школама“ док развојну путању његове поетике, ка „есенцији осећања и спознаје“, дефинише као „пут упорног чишћења“ тј. песниковог доследног поетичког стремљења ка уклањању из поезије свега што је пука реторика и декорација. У првих двадесетак збирки разликују се два раздобља, прво у знаку родне Андалузије, под утицајем народне песме, чистих линија и боја, благих ритмова, меланхолије, дијалога, облика романсе итд, док друго раздобље карактерише већа разноврсност лирских форми, згушњавање израза и значајнија употреба везаног стиха, једанаестерца и александринца, који даје изврсне *Духовне сонете* (*Sonetos espirituales*, 1917) (Милићевић 1957: 83).

Ипак, „чистог Хименеса“, према Милићевићу (1977: 82) – у чему је критика и данас сагласна – дала је тек његова двадесета збирка песама, *Dnevnik nedavno oženjenog pjesnika* (*Diario de un poeta recién casado*), из 1917. Милићевић наводи да је од *Дневника* прошло четрдесет година током којих је Хименес објавио десетак књига песама међу којима су највредније избор из дотадашње поезије *Свеобухватно доба* (*La Estación total*, 1946) и *Животиња с дна* (*Animal de fondo*, 1949), књига у потпуности саздана од метафизике, потраге за богом и пантеизмом. Хименеса, чије песме су прожимали љубав и еротика, у тој последњој књизи прожима бог-свемир док је његово „идолопоклонство пред универзалном лепотом“ протест против прогонства које му одузима родну груди, и старости која му одузима „чисту радост чула“ (Милићевић 1957: 81).

Милићевићева преводачка концепција и приступ преношењу форми изворника врло су слични онима из других његових превода о којима смо досад у раду писали: тамо где се Хименес изражава у традиционалном метру, осмерачкој, асонантској копли као у песми „Zlatila je luna...” (*Doraba la luna el río...*),

Doraba la luna el río  
-¡fresco de la madrugada!-  
Por el mar venían olas  
teñidas de luz de alba.

El campo débil y triste  
se iba alumbrando. Quedaba  
el canto roto de un grillo,  
la queja oscura de un agua.

Huía el viento a su gruta,  
el horror a su cabaña;  
en el verde de los pinos  
se iban abriendo las alas.

Las estrellas se morían,  
se rosaba la montaña;  
allá en el pozo del huerto,  
la golondrina cantaba (Хименес 1990: 68).

или елегантним и складно обликованим сталним, класичним обликом, као у песми „Oktobar“ (*Octubre*) из збирке *Духовни сонету* (*Sonetos espirituales*, 1914–1915),

Estaba echado yo en la tierra, enfrente  
del infinito campo de Castilla,  
que el otoño envolvía en la amarilla  
dulzura de su claro sol poniente.

Lento, el arado, paralelamente  
abría el haza oscura, y la sencilla  
mano abierta dejaba la semilla  
en su entraña partida honradamente.

Pensé arrancarme el corazón, y echarlo,  
pleno de su sentir alto y profundo,  
al ancho surco del terruño tierno;

a ver si con romperlo y con sembrarlo,  
la primavera le mostraba al mundo

el árbol puro del amor eterno<sup>155</sup> (Хименес 1987: 52).

Милићевић, смисао и звук преноси умешно и стилски/метрички еквивалентно, у првом случају трохејским осмерцима, мењајући асонанце у свакој строфи, док негде асонанцу и изоставља, надомешћујући је призвуком народног трохеја,

Zlatila je luna rijeku  
– svježina i praskozorje –.  
Dolazili morem vali  
obasjani svjetlom zore.

Polje krotko i žalosno  
odlazilo obasjano,  
pjev popaca ostajao,  
tajanstveni jecaj vode.

Vjetar bježi u pećinu,  
stah u svoju kolibicu,  
kroz borova zelenilo  
lepet krila otvorenih.

Umirale sitne zvijezde,  
planina se rumenila,  
a u vrtu ponad zdenca  
pjevala je lastavica (Хименес 1957: 10).

– а у другом примеру који смо навели, сонету – складним и правилним јампским једанаестерцима, с цезуром после петог слога (5+6):

Prostrt na zemlji ležao sam tada  
pred nepreglednim kastiljanskim krajem,  
koji je jesen ovijala sjajem  
žutim i blagim sunca sa zapada.

Lagano, plug je, u to isto vrijeme,  
rezao zemlju, dok je otvorena,  
priprosta ruka, tu, u njedra njena  
čovječnim mirom zasipala sjeme.

Htjedoh da srce, puno osjećanja

---

<sup>155</sup> Песму на шпанском наводимо према Милићевићевом двојезичном издању из 1987, јер је то највероватније изворник и за први његов превод. Занимљиво је приметити да је у збирци издатој тридесет година касније, Милићевић називе за месеце, за које је 1957. давао етимолошки латинске називе, променио у традиционалне хрватске облике. Наслов ове песме „Октобар“, постао је „Listopad“, док је на другим местима „april“ пренето као „travanj“. Изузетак је месец март, који је остао март и у издању из 1987.

duboka, teška, iščupam iz grudi  
i da ga bacim u polje razrito,

da vidim, bi li poslije tog sijanja  
proljeće ovom pokazalo svijetu  
ljubavi vječne stablo uzorito (Хименес 1957: 42).

Да није био присталица великих уступака у померању значења зарад постизања дужих низова асонантских сликова или комплексних класичних схема римовања, видимо и на примеру овог сонета, где је Милићевић у катрен унео још један пар рима. Већину Хименесових најбољих песама које не зависе у пресудној мери од традиционалне метрике преводилац је такође преносио прикладно, слободним стихом или мешаном, полуправилном метриком, постижући у препеву уверљив и модеран израз, стилски, чини се, потпуно усаглашен са Хименесовим (нарочито сличан по хименесовски „прочишћеном“ песничком сензибилитету, песмама „Самоћа“ (Soledad), „Небо“ (Cielo). „Увала“ (Golfo), „Dim i zlato“ (Humo y oro), „Intimna ruža“ (Rosa intima), Prostranstvo“ (Latitud) итд.

Владета Р. Кошутић је Хуана Рамона Хименеса у својој антологији (*Шпанска лирика*) из 1963. највећим делом представио песмама у којима Хименес, „као нови маркиз од Сантиљане“ (Кошутић 1963: 43) ослушкује народни мелос и природу, у оквирима романси, виљансика, баладе и елгије, ствара „андалузијску симфонију“ („Пасторала“, „Булка“, „Зелена девојчица“, „Жуто пролеће“, „У возу“). Кошутић (1963: 45) каже да те песме откривају како „спој популарног и личног оправдава једног уметника у пуној мери“, као врхунац сликарског и песничког склада, „[п]оступак који ће покренути Лорку и Албертија за њихов доживљај Андалузије“. Поред слободног стиха у неколико песама („Што да те се бојим, смрти?“), Кошутић Хименесове традиционалне форме преноси еквивалентним облицима, настојећи да понови изворну изометрију и еуфонију, тако да је у његовој верзији песме „Пасторала“ („Златио је месец реку...), поред симетричног осмерца, доследно спроведена и асонанца (а–а > о–е):

Златио је месец реку  
– свежина у праскозорје! –  
Ваљаху се морем вали  
обојени сјајем зоре.

Зарило се полагано  
слабачко и тужно поље.  
Искидано песма цврчка  
оста и плач таман воде.

Бежаше у шпиљу ветар,  
ужас пут колибе своје;  
крила су се отварала  
у зеленом броју горе.

Умираху звезде ретке,  
врх планине рудео је;  
певала је ластавица  
крај бунара, тамо доле (ШЛ 1963: 176)

Душко Вртунски (1936–2002), историчар књижевности, искусни књижевни преводилац<sup>156</sup> са француског, енглеског и шпанског језика, песме Хуана Рамона Хименеса преводио је и објављивао прво у периодичким публикацијама, *Летопису Матице српске* (1964), и *Руковети* (1965). Вртунски 1972. године са НУБ „Светозар Марковић“ објављује књижицу *Лирика*, први српски превод једне Хименесове песмарице, у необичном, малом формату (8 x 14 cm) а будући да књигу данас није једноставно пронаћи, претпостављамо и у скромнијем тиражу<sup>157</sup>.

Вртунсков избор од 26 Хименесових композиција наглашеног лиризма, укључио је и пет песама за које нам је познато да су већ објављиване у периодици (\*): „Последња ружа“, „Поредак“, „Мала зелена птица“\*, „Вече“, „Лето“, „Светлост и вода“, „Кретање“, „Зора, мај, живот“\*, „Југ“\*, „Сећање“\*, „Зебња“, „Зимска песма“, „Ветар љубави“, „Ниси“, „Родим ли се“, „Сунце и ружа“, „Песма“, „Љубави“\*, „Леп дан“, „Олуја“, „Весела песма“, „Цветови под зраком светлости“, „Облина“, и „Сећање“.

Хуана Рамона Хименеса Вртунски (1972: 1–2) је у књизи *Лирика* представио кратком библиографском белешком и сажетим поетичким описом у коме наглашава

---

<sup>156</sup> Вртунски је у књижевним часописима преводио песме Рафаела Албертија, Висентеа Алеиксандреа, Луиса Сернуде, и др. али је данас далеко познатији по преводу прозе, нарочито Сервантесових *Узорних новела* (1981) и *Дон Кихота* (1988).

<sup>157</sup> Занимљиво је да ову Хименесову збирку у књижном фонду не поседују ни Народна Библиотека Србије, ни Универзитетска Библиотека „Светозар Марковић“, која је управо издавач књиге. Према Узајамној библиографско-каталожској бази података COBIB.SR (COBISS.RS), коју свакако морамо узети са резервом (унос података о књижном фонду у библиотека у Републици Србији није довршен посао), књига је доступна само у три библиотеке, Библиотеци Српске патријаршије у Београду, Народној библиотеци „Вук Караџић“ у Крагујевцу, те у Библиотеци Матице српске у Новом Саду, када је реч о фонду шпанске поезије у преводу, поред НБС, нашој најбогатијој библиотеци.

његову песничку плодност и сложен развојни пут, који иде од утицаја француског симболизма, неоромантичне и меланхоличне поезије (раних збирки), до прве заиста велике песмарице „Дневника недавно ожењеног песника“ (1916), где је напустио традиционалну метрику и асонанцу и окренуо се слободном стиху. О Хименесовој поетици Вртунски закључује:

До краја живота у сталном је трагању за „чистом“ поезијом, никада се не зауставља на ономе што је постигао, уноси архаизме, ствара нове речи и асоцијације. Ипак, Хименес не ломи своју личност, његова осећајност је углавном иста: то је поезија самоће и непрекидни дијалог са самим собом. Понекад се учини да је она оптерећена непријатним солипсизмом, али та поезија је увек имала уравнотеженост једног у основи ведрога и радосног човека и префињеног песника (Вртунски 1972: 1).

Да је на шпанску поезију XX века Хуан Рамон Хименес извршио „огроман“ утицај оцењује Вртунски (1972: 2), сведочи чињеница да би се без њега тешко могла замислити поезија Федерика Гарсија Лорке, Рафаела Албертија, Херарда Дијега и др. На крају белешке Вртунски исправно напомиње и да је Хименес „у српског и хрватској књижевности“ превођен у антологијама Миодрага Гардића, Николе Милићевића и Владете Кошутића, као и да је сем тога, избор Хименесових песама у посебној збирци објавио Никола Милићевић 1957. године (Вртунски 1972: 2).<sup>158</sup>

Вртунски је вешто преносио Хименесову правилну метрику, везаним стихом, еквивалентним метром или замењујући га неким другим, ритмички прикладним стихом, као у песмици „Родим ли се“ (*Renaceré yo*),

Renaceré yo piedra,  
у а́ún te amaré mujer a tí.

Renaceré yo viento,  
у а́ún te amaré mujer a tí.

Renaceré yo ola,  
у а́ún te amaré mujer a tí.

Renaceré yo fuego,  
у а́ún te amaré mujer a tí.

Renaceré yo hombre,

---

<sup>158</sup> Вртунски (1972: 2) „читаоцу“ такође препоручује „информативни есеј о Хименесу са библиографијом и литературом“ Ренеа Дурана, предговор његовом париском издању из 1963. године (René L. F. Durand, Juan Ramón Jiménez, Paris, Seghers, 1963, Poètes d'aujourd'hui, 98).

y aún te amaré mujer a ti.

у којој је пренео равномерно смењивање краћег и дужег стиха осмерца и десетерца, као и трохејску клаузулу у првом стиху сваке строфе, метрички паралелизам између краћих стихова (*pedra, viento, ola, fuego, hombre* > камен, ветар, талас, ватра, човек):

Родим ли се као камен,  
и онда ћу те волети, жено.

Родим ли се као ветар,  
и онда ћу те волети, жено.

Родим ли се као талас,  
и онда ћу те волети, жено.

Родим ли се као ватра,  
и онда ћу те волети жено.

Родим ли се као човек,  
и онда ћу те волети, жено (Хименес 1972: 28).

У припеву, десетерцу, није поновљена јампска, мушка клаузула (мада је могла бити), али ефекат ударца на завршном слогу надомешћен је донекле нашим кратким акцентом на двосложној трохејској речи „жено“, која је као апострофа графички издвојена (4+4+8+2). Као и Милићевић пре њега, Вртунски постиже изузетно убедљив израз у препеву лирског осећања Хименесовог, гради складне кратке стихове (највише седмерце и осмерце), као и комбинације дугог и кратког стиха. Акцентима у слободном стиху постиже прикладан ритам, усаглашавајући тон са Хименесовим изворним певањем. Не свуда, и не увек с истим успехом, али се за већи препеваних песама може рећи да песника Хименеса откривају у свој његовој језичкој прочишћености и усредсређености на предмет. Такав ритмички склад и адекватност на микростилистичком плану присутан је у већем делу скромнога избора, (нпр. „Зебња“, „Сећање“, „Љубави“ итд.).

Издавачка кућа Рад из Београда објавила је 1977. године избор Раше Ливаде, збирку Хименесове поезије, *Ја нисам ја: песме*, коју је Ливада препевао заједно с Надеждом Зарубицом-Милекић. Како је реч о великом и угледном издавачу,



препознатљивој едицији (Библиотека „Реч и мисао“) и веома тиражном издању (20 000 примерака), Хименесова поезија крајем осме деценије XX века српским читаоцима постала је значајно доступнија.

У поговору „Лепота у свом извору и свом зрењу“ Ливада (1977: 126) каже да се – премда „последњи закључци и поруке његовог дела још нису одгонетнути (*ibid*)“ – Хуан Рамон Хименес данас сматра највећим шпанским песником, као и једним од најсложенијих песника (XX) века, „који је дао значајан прилог стварању модерне европске поезије (*ibid*)“. Хименес се у шпанској поезији појавио у време када је она била преплављена такозваном „животном поезијом“, „која је у песнички језик унела много баналности и вулгарности, те је и саму проблематику којом се бавила свела на једноставне и сиромашне оквире (*ibid*).“ Ливада (1977: 124) оцењује да је Хименес је ту и такву поезију вратио са периферије људских интересовања, не пристајући на превелике уступке које су песници чинили читалачкој публици.

Из веома обимног песниковог опуса, који обухвата чак четрдесетак збирки, Ливада је изабрао два доста репрезентативна поетска циклуса: први, назван „Нижа уметност“<sup>159</sup> по једној од Хименесових раних песмарица (избор из тридесетак збирки), док други циклус, „Господ жељен и жељан“<sup>160</sup> назив носи према истоименом делу (*Dios deseado y deseante*), за које је Хименес добио Нобелову награду (*ibid*).

Ливада је у поговору дао сажет али врло темељит поетички опис два најважнија пола Хименесове поезије:

---

<sup>159</sup> „Najednom, neka čudna praznina“, „Kako, smrti, da te se bojim?“, „Žuto proleće“, „Poslednje putovanje“, „Sanjajući u vozu“, „Ruka spram svetla“, „Predeo“, „Svaki mi čas, rupa“, „S tvojim kamenom“, „Svitanje“, „Belo“, „Nada“, „Španija“, „Slovo Adama strasnog Himenesa“, „Nedeljna zimska podneva“, „Samoća“, „Nisam te izgubio ružni trenutku“, „Vetar, gore, mrsi sve“, „Belo“, „U smiraju lahora“, „Pesma o Rondi“, „Broj pristaje, neproziran i crn“, „4. februar“, „More plažama obgrlilo nebo“, „Zenit“, „Nikad se neću vratiti“, „Ako ovde moram da ostanem“, „Ljubav“, „U svim srcima“, „Umreti je samo“, „Videti, ponovo nazreti“, „Skrhan“, „Pesma“, „Tako čisto mi srce“, „Troje“, „San“, „Dobro znam da sam stablo“, „Ja nisam ja“, „Malecna na mesečini“, „Suton“, „Tuge“, „Dani, dani, dani, dani!“, „Mora“, „Leptirica svetlosti“, „Mistični vrtovi“, „Kraljevska luka“, „Moja biblioteka“, „Nisi u sebi samoj“, „Jesen“, „Došla je prvo čista“, „Ne vidi se voda“, „Umor“, „Zelena ptičica“, „Na nebu od sleza“, „Veliki mesec“, „Muzika“, „Zore Mogera“, „Šta biva s muzikom“, „Ako je ovo umiranje“.

<sup>160</sup> „O našim prirodnim pokretima“, „Bez odmora i mržnje“, „Centar koji zrači“, „Merim se Gospodom“, „Ogromno more“, „Prozirnost, Gospode, prozirnost“, „Životinja sam u dnu“, „Sa južnim krstom“, „Ti, tajna žilo zlata, ružo dijamante“, „U najboljem što imam“, „Što se vidi jeste“, „Svest danas plava“, „Sudar grudi i pleća“, „U pouzdanosti istolikosti izraza“, „Uvek privučen mojim magnetom“, „Magično nazvano suštinskim“, „Jedan Gospod u belom“, „Po ustrojstvu lepote“, „Reke–more–pustinja“, „U prekrasnom dinamizmu izraza“, „Dva oka tvoja, dve ruke moje“, „Na mom trećem moru“, „Koraci k središtu koje sam gonetao“, „Celo telo od srca“, „Potpuno udisanje naše večne slave“, „Odgovara li mi velika lepota ili ne“, „O večnoj oazi nutarnjeg“, „O mom odsustvu u prisustvu“, „Ogoljeni beskraj“.

Dok je u svom ranom pesništvu, koje sačinjava desetak knjiga pesama, okrenut folkloru i izvornim narodnim temama, koje u jednom himenesovskom estetiziranom postupku daju neobične i snažne utiske, utiske dovoljne da mlađa generacija pesnika, sa Lorkom i Albertijem na čelu, od njih naprave gotovo jednu novu školu pesništva, druga faza Himenesovog razvoja okrenuta je više pitanjima ljudske sudbine, života i smrti, čoveka i Boga. Rečnik se menja, nestaje izvornosti i preliva, nestaje narodnih ritmova i tema, ali poezija postaje neuporedivo misaonija i dublja, sa više asocijacija i višeslojnosti. Pesme mu postaju ličnije, nervoznije, duže, ali nas nijedna ne ostavlja ravnodušnim, jer svaka je pitanje o nama samima, o ništavilu našeg sopstvenog života, od koga se možemo braniti, po Himenesu, isključivo lepotama“ (Ливада 1977: 123–124).

Основна карактеристика Хименесовог духа, према Ливадиној оцени јесте „зрелост“. Док је његова поезија само идеалан медијум „у којем се може пратити и посматрати постепено али сигурно сазревање идеја о човеку, Богу, или уметности“. Ливада оцењује да управо чињеница да је могуће, пратећи Хименесову поезију, учествовати у „једном константном узлету“, односно „следе прогресивних трансформација“, даје за право тврдњама да је „оно најоргиналније код овог песника у ствари сâм развој, сâмо зрење његовог песничког бића“ (*ibid*).

Ливада на крају предговора каже да је његов избор прва Хименесова књига на српском<sup>161</sup> језику (*ibid*), по чему видимо да му није упознат с избором Душка Вртунског, објављеним само пет година раније.

Превод Раше Ливаде и Зарубице-Милекић, у укупности успео и вредан прилог препеву Хименеса у нас, успелији је у песмама у којима традиционални ритмови не играју пресудну улогу, у рефлексивној и универзалнијој поезији каснијих збирки (пример су преводи песама „У поузданој истоликости израза“, „Увек привучен мојим магнетом“ „О вечној оази нутарњег“, „О мом одсуству у присуству“, „Огољени бескрај“ итд). Могу се пронаћи примери успешних строфа у самереним стиховима (седмерци „Слово Адама страсног Хименеса“), међутим, чини нам се да је у препеву слободни стих много ближи Хименесовој лирској запитаности, песнички убедљивији, него препеви ранијих песама „народног“ призвука. Тамо где се поетска порука снажно ослања на традиционалну самерљивост и еуфонију, као у случају асонантске копле „Са твојим каменом“ (*Con tu piedra*):

El cielo pesa lo mismo  
que una cantera de piedra.

---

<sup>161</sup> Као ни Милићевићев избор *Dim i zlato* (1957), на ширем српскохрватском говорном подручју.

Sobre la piedra del mundo  
son de piedra las estrellas.

¡Esta enorme cargazón  
de piedra encendida y yerta!  
Piedras las estrellas, todas,  
piedras, piedra, piedras, piedra.

Entre dos piedra camino,  
me echo entre piedra y piedra;  
piedras debajo del pecho  
y encima de la cabeza.

Y si quiero levantarlas,  
me hiere la piedra eterna;  
si piso desesperado,  
sangro en la piedra terrena [...] (Хименес 1990: 111).

Врло препознатљив шпански традиционални осмерац, асонован у парном стиху, пренесен је ритмички неусаглашено и несамерљиво, претежно шестерцем, а понегде са јампском клаузулом (кам),

Bremenito je nebo,  
ko majdan od kama.  
Nad kamenom sveta,  
od kamenja zvezde.

O taj teret mučni,  
od kamena krutog.  
Kam su zvezde, kam,  
kamenje, kamen, kam.

Kamenje vrludam,  
na kamenu spavam,  
pod prstima kamen,  
kamen nad glavom.

Podignem li kamen,  
ranjava me,  
preskočim li kam,  
poseče me [...] (Хименес 1977: 15).

што одскаче од изражено трохејског ритма (пример је *piedras, piedra, piedras, piedra*) изворника. Доследног преношења асонанце и риме у већем делу препева Ливаде и Зарубице-Милекић нема, тако да се Хименес перципира нешто мање звуком а више сликама и спонтаним сазвучјима.

На књигу *Ја нисам ја*, три године по објављивању, 1980. године, приказом „Изворна слика света“ у часопису *Књижевна критика*, реаговао је публициста и књижевник Ђоко Стојичић. Хименес је према Стојичићу (1980: 115) песник који „нас суочава са звонком јасноћом своје животне опредељености у чијем је средишту лепота, смрт и силно осећање смислености живљења.“ Међутим, како аутор примећује посебност поетске снаге Хименесових песама је то што у њима нема изричитости нити првог плана казивања, већ се „у подтекстуалним разграновањима смислова и значења добро нађеним метафорама и музиком стиха дочарава сложена и изворна слика песниковог виђења света (*ibid*).“ Та слика би се кроз животни и стваралачки кредо песника Хименеса, према Стојичићу могла дефинисати као одрицање од бесмисла и перманентна егзистенцијална потрага: „[н]е признати периферно, ванживотно и безначинско у животу, трагати за билом крвотока, за одгонеткама (а све је загонетка и тајновито) (Стојичић 1980: 115). Друга посебност песме у Хименесовом значењу јесте та да је реч о кохерентној, чврстој целини: „[н]ема песме у којој се није остварио основни Хименесов поступак: заокружена целина, чврста унутарња повезаност, пуноћа“ (Стојичић 1978: 116). На примеру насумице одабраних песама („Видети, поново видети!“, „Песма“, „Ја нисам ја“ и „Зелена птичица“) аутор осветљава „најбитније особености Хименесове поезије“: трагачки дух који оставља бескрајни низ могућности за тумачење свега што човека окружује; свеprisутност поезије, њене садржаности у самом животу, веровање у бескрајност облика испољавања човекове постојаности итд. (Стојичић 1980: 116).

Говорећи о Радовом издању *Ја нисам ја*, књизи песама „најславнијег имена шпанске поезије Хуана Рамона Хименеса“ (*ibid*), Стојичић оцењује да је, иако та збирка представља тек мали део његовог обилног песничког учинка, и у том малом делу присутна „битност укупности“: „И овде су потврђене најлепше стране доследног служења оним странама живота којег и у стварности и у уметничком стварању представљају узвишеним чином или као борбу да то буде.“ (Стојичић 1980: 117).

Тачно тридесет година након објављивања своје прве Хименесове збирке у Југославији, Никола Милићевић 1987. године, излази са новом, обимнијом песмарицом тог шпанског песника (*Pjesme*) коју је као двојезично издање објавио Логос из Сплита. Милићевић је за ову прилику написао и озбиљнији предговор,

пружајући читаоцима комплетнију слиku о песнику за кога каже да многи мисле да је постигао највећу савршеност коју је могуће постићи речима, стварајући „једну од најчистијих поезија“ (Милићевић 1987: 5). Сем избора најбољих песама из раних збирки (*Tužni napjevi, Daleki vrtovi, Pastrole, Čarobne i bolne pjesme, Neuglađene pjesme, Melankolija, Labirint, Bezlične pjesme, Nedjelje, Bonaca, Zlatna tišina, Zamišljeno čelo, Spomenik ljubavi, Duhovni soneti*)<sup>162</sup> Милићевићев избор обухвата највећи део песама из каснијих књига: *Ljeto*<sup>163</sup>, затим *Dnevnik pjesnika mladoženje*<sup>164</sup>, *Vječnosti, Kamen i nebo*<sup>165</sup>, *Ljepota*<sup>166</sup>, *Poezija*<sup>167</sup>, а највише из позног стваралаштва *Sveobuhvatno doba*<sup>168</sup> и *Životinja s dna*<sup>169</sup>. О Милићевићевој преводилачкој концепцији и приступу метричкој еквиваленцији већ смо писали.

На књигу *Pjesme u Letopisu Матице српске* 1988. године осврнула се Мирјана Д. Стефановић (1988: 674), која истиче да је велики Хименесов песнички опус – око четрдесет књига песама – домаћој читалачкој публици овде представљен у избору и преводу Николе Милићевића. Стефановић (*ibid*) објашњава да је Хименес песник који је стварао „изван главних струја песништва, али увек у дослуху или у дијалогу с тим токовима (*ibid*)“. Најплоднијим и вероватно најбољим делом његове песничке активности ауторка сматра песништво међуратног периода (1917–1923), наглашавајући да управо избор из збирки насталих у том периоду заузима централни део Милићевићевог избора (Стефановић 1988: 674).

<sup>162</sup> „Došao sam uskom stazom...“ „O vi zvijezde, zvijezde tužne...“ „Crni vjetar, bijeli mjesec...“ „Žuto proljeće“ „Posljednje putovanje“ „Giupúzcoa“ „Antoniú Machado“ „Kao u mirnoj rijeci, čelo nad papirom...“ „Jednom pjesniku za nenapisanu knjigu“ „Majka“ „O zimska nedjeljna predvečerja...“ „Moja bol ničim neće završiti...“ „Ljubav“ „Zimska pjesma“ „Oberon martu“ „Oberon Oberonu“ „Listopad“ „Časoviti povratak“ „Mojoj duši“.

<sup>163</sup> „Ljeto“ „Perivoj“ „Poslije bolesti“.

<sup>164</sup> „Dnevnik pjesnika mladoženje“ „Samoća“ „Nebo“ „Uvala“ „...!“ „Rubén Darío“ „Dim i zlato“ „Budnost“ „Uoči odlaska“ „Nocturno“ „Zbogom“.

<sup>165</sup> „Sjećanje“ „Sjećanje“ „Božanski pas“ „Sanjani nocturno“ „Mora“ „Idealni epitaf mornaru“ „Zaborav“ „Nocturno“ „Ruže“ „Pjesma“.

<sup>166</sup> Prostranstvo“ „Već je mrak“ „Zenit“ „Zelenčica“ „Lijepa smrt“ „Gola žena“.

<sup>167</sup> „Bdenje“ „Već je mrak“ „Pred djevičanskom sjenom“ „Ruka prema svjetlosti“ „Zore u Mogueru“ „Potpuno proljeće“ „S ružom“ „Ljubav“ „Zelena ptičica“ „Beskorisnik“ „Zore u Mogueru“ „Povratak“ „U kasno večer“ „Kazna“.

<sup>168</sup> „Potpunost“ „Oaza“ „Zora“ „Na svom točnom mjestu“ „Lijepi dan“ „Moje carstvo“ „Nocturno“ „Rodim li se“ „Sjaj ti“ „Sretno stvorenje“ „Intimna ruža“ „Plavi bijeg“ „Robovi“.

<sup>169</sup> „Prozirnost, Bože, prozirnost“ „Dosegnuto ime svih imena“ „Naši prirodni pokreti“ „Na mom trećem moru“ „Svijest danas plava“ „S južnim križem“ „U pouzdanoj suglasnosti izraza“ „U najboljem što posjedujem“ „U svemu unutrašnjem“ „Takav kakav si bio“ „Ja sam životinja s dna“ „Vječna unutrašnja oaza“ „Žar svijesti i vrijednosti“ „Potpuno disanje naše cjelovite slave“ „Svjetlošću svojom“.

Да је Хименесова поезија, међутим, за разлику од Лоркине, и поред претходна три превода на српскохрватски језик крајем осамдесетих година XX века многима остала непозната, сведочи и погрешна уводна напомена Мирјане Стефановић (1988: 674), да је овај песник досад „готово без изузетка био код нас познат на основу антологија светске или шпанске поезије (*ibid*).“

Поменућемо за крај још осврт Душка Вртунског „Хуан Рамон Хименес: поводом стогодишњице рођења“ објављен у часопису *Мостови* 1981. године. Вртунски (1981: 248) у овом тексту даје свеобухватан поетички поглед на једног од најплоднијих шпанских песника, који је поезију писао дуже од пола столећа, објавивши више од 30 књига са преко 6000 песама. Као заједничку нит и суштину тог обимног песничког опуса, који је у тоталитету тешко обухватити једним погледом, Вртунски (1981: 248) препознаје Хименесову потрагу „за модалитетима апсолутног у поезији: После младалачком сентиментализма првих књига које је после напустио, песник је свестан снажне жудње да досегне нешто што се крије испод површне појавности.“

Као прекретницу и велики тријумф Хименесове најснажније поезије (у збирци „Дневник недавно ожењеног песника“) Вртунски види песниково прихватање смрти: „само смрт даје смисао животу, на тај начин се симболички парадокси познати у целој Хименесовој поезији, трансформишу у афирмације платонског типа а многе очевидне појавности живота претварају се у своје супротности у идеалном свету“ (Вртунски 1981: 248–249).

Последња Хименесова велика збирка поезије *Бог жељен и жељан* представља врхунац те песникове потраге, као „крајња тачка целог Хименесовог поетског трагања, у том јединственом и неизрецивом искуству екстазе и извесности“ (*ibid*). Иако Хименесова поезија није „филозофска“ била је у опасности да падне „у формализам свести“, да постане неразумљива и херметичка, тј. „мета-поезија“, међутим, оцењује Вртунски, то се није догодило: „Хименес је био сувише велик уметник да би подлегао стерилним конструкцијама, већ и његова поетика је супротна херметизму који тежи да буде завршна тачка крај неке епохе или неког манира.“ Стога је, наглашава Вртунски (1981: 250) и утицај који је песник Хименес извршио на савременике био „ванредно велик“ (са Ортегом и Гасетом био је најутицајнији шпански писац међуратног раздобља). „Из Хименесове поезије“ – оцењује Вртунски

(*ibid*) „као да непосредно извире онај низ великих шпанских песника познат као „Генерација 27“: Педро Салинас, Хорхе Гиљен, Херардо Дијего, Дамасо Алонсо, Гарсија Лорка, Емилијо Прадос, Висенте Алејксандре, Рафаел Алберти, Луис Сернуда, Мануел Алтолагире.“

## 6.2 Федерико Гарсија Лорка

О поетском делу Федерика Гарсија Лорке (1899–1936), најпознатијег представника велике шпанске песничке Генерације 27, те вероватно најпознатијег песника целокупне шпанске поезије, за кога није ретко чути да је, поред Мигела де Сервантеса, у светским размерама, такође најпрепознатљивије име шпанске књижевности – много је писано, али је такође много тога остало и недоречено, или се, – као када је реч о његовој насилној и ненаданој смрти песниковој (1936. године, на самом почетку Шпанског грађанског рата), тек од скорије приљежније почиње истраживати. Критика се животом и делом Гарсија Лорке бави дуго, будући да је и знатно пре смрти Гарсија Лорка важио за далеко најпопуларнијег песника Шпаније, са завидним стваралачким опусом иза себе, који укључује прослављене збирке *Књига песама* (*Libro de poemas*, 1921), *Поема о канте хонду* (*Poema del cante jondo*, 1921), четвороделну *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (1935) једну од најемотивнијих тужбалица свих времена; меланхоличне *Seis poemas galegos* (1935), као и енигматичне *Diván del Tamarit* (1936), и *Sonetos del amor oscuro* (1936)<sup>170</sup>. Код публике највећи успех свакако доживео је његов *Цигански Романсеро* (*Romancero gitano*, 1928), збирка која је

---

<sup>170</sup> Како ћемо се у овом детаљније раду бавити анализом метрике у препевима Лоркине поезије дајемо сажету класификацију Лоркиних метричких облика чувеног филолога и метричара Томаса Наваро Томаса (1968: 363) који је песнички опус Федерика Гарсија Лорке поделио је на три веће групе. Прву чине стихови у правилном метру који се јавља у његовим драмским делима, затим у *Циганском романсеру*, „Плачу за Игнасиом Санћесом Мехијасом“, „Оди пресветом сакраменту“, „Елегији за доњу Хуану Луду“ итд. Живахну и гипку лирику збирки *Песме*, *Књига песама* и *Песма о канте хонду* сачињавају с друге стране кратки и разноврсни метри. Трећа група песама, у коју спадају *Песник у Њујорку*, газеле *Мрачне смрти* (*Muerte oscura*), *Бекства* (*Huida*), и поеме *Земља и месец* (*La tierra y la luna*), испевана је слободним, дужим и невезаним стихом. Укупно, више је песама у правилном метру него у кратким или слободним стиховима, као што је и више римованих него неримованих стихова. Лорка није претерану пажњу посвећивао правој, тј. консонатској рими, нити утврђеним строфама, сем у неколико случајева: једном броју десима и сонета, класичних лира, те неколико лирских катрена. Од девет правилних метара – у распону од петерца до четрнаестерца – најчешћи су једанаестерци, александринци те нарочито осмерци, којима је испеван *Цигански романсеро* али и велики број песама расутих по његовим песничким збиркама и драмским комадима (Наваро Томас 1968: 363).

тридесетих година издавана небројено пута, како у Шпанији, у земљама хиспанског света (Куба, Мексико, Аргентина), тако и нешто касније, када се смирио пожар светског сукоба, током шесте и седме деценије прошлог столећа и у преводу на готово на све светске језике. Лорка је одмах примљен и препознат као класик, непроцењив књижевноуметнички прилог савремене шпанске поезије историји светске књижевности. Лоркиној светској слави Лоркиној током четврте деценије XX века језике допринео је у великој мери и његов драматуршки опус и, будући да је управо у том периоду објављивао и приказивао своје највредније комаде, међу којима су, прва значајнија, *Маријана Пинеда (Mariana Pineda)*, а потом, и према сложеној оцени критике, ремек-дела савременог „поетског“ театра *Крваве свадбе (Bodas de sangre 1932/1933)*, *Јерма (Yerma, 1934)* *Дом Бернарде Албе (Casa de Bernarda Alba, 1936)*. Тим драмама Гарсија Лорка постигао је значајан успех и ван шпанских граница, нарочито у Аргентини, где је, како у чланку „Лорка: слава и мит“ (*Lorca: la fama y el mito*) штампаним поводом осамдесетогодишњице песникове, објашњава песник и критичар Луис Антонио де Виљена (Luis Antonio de Villena), дочекан као прослављено песничко име хиспанске поезије Међутим, оно што се данас поставља као једно од најчешћих питања у рецепцији Гарсија Лорке у различитим срединама, и о чему сликовито говори Виљена (*ibid*), јесте утицај „легенде“ односно „мита“ створеног на његовој мученичкој смрти (у тренутку највеће интернационалне славе), који и данас у доброј мери одређује начин на који се његово дело вреднује и интерпретира:

La fama de Lorca era tanta que cuando llegó a Buenos Aires en 1934 la prestigiosa “Sur”, que era como decir Victoria Ocampo, tiró una edición de “Romancero gitano” con muchos ejemplares (no sé si todos) firmados por el autor. Está claro que se celebraba al poeta, aunque el viaje lorquiano tenía más relación con las conferencias y el teatro. Es cuando dicen que en alguna entrevista radiofónica – le hicieron muchas – podía conservarse la hoy desconocida voz de Federico. Lo malo es que, al parecer, no vive ya nadie que conociera o identificara la voz para siempre ignota de Lorca. ¿El mito no es la consecuencia máxima y postrera de la fama? Sin duda. Pero yendo más allá. Como muerto trágico – asesinado en una guerra civil, le llamaron “rojo y maricón”– y muerto joven, tenía 38 años recientes, Federico cumple las leyes del mito. Es un altísimo poeta, no se duda, pero es muy posible que sin esa muerte trágica que conmocionó al mundo, la fama hubiera crecido más, pero el mito, auténtica esencia de la inmortalidad, no hubiese llegado nunca. Y Federico es un mito.<sup>171</sup>

<sup>171</sup> „Лоркина слава била је толика, да је, када је стигао у Буенос Аирас, престижна издавачка кућа „Сур“, такорећи Викторија Кампо, избацила издање његовог *Циганског романсера* с великим бројем примерака (не знам да ли су сви), потписаних песниковом руком. Јасно је да је ово учињено песнику у



### 6.2.1 Иницијално интересовање за песништво Федерика Гарсија Лорке на српскохрватском говорном подручју

Иако се иницијално интересовање за Федерика Гарсија Лорку на нашим просторима јавило тридесетих година XX века у периодици, подстакнуто вестима о његовој смрти, у видокруг очекивања шире југословенске читалачке публике он улази стварно тек петнаестак година касније, средином тог столећа, с првим изборима његове поезије у виду књиге. Смрт од фашистичке руке имала је у Југославији, као и у већини других европских земљама, снажан одјек, нарочито међу истакнутим песницима левице. Александар Петров (2008: 398) наводи да Лоркину поезију код нас прво почињу преводити бивши надреалисти, Душан Матић и Коча Поповић. Реч је о преводима у часопису *Наша стварност\** из 1937. године у коме је Душан Матић превео „Посмртну песму за Игнасија Санћеса Мехијаса“ а Коча Поповић део исте композиције, „Одсутна душа“ Међутим, Лоркино песништво, и поред одређеног броја информативних прилога о његовом страдању објављених у југословенским међуратним књижевним часописима, југословенској јавности тог доба представљено је оскудно. Сем поменутих превода Лоркиних песама као реакцију на Лоркино убиство, мање од годину дана након догађаја, Драго Иванишевић је такође 1937. године превести песму Антонија Маћада „Злочин се догодио у Гранади“<sup>172</sup> а неколико година касније, 1941, и песму „Пјесник и смрт“ (Петров 2008: 398). Иванишевић је такође аутор првог превода чувене „Romance mesečarke“ (*Romance sonámbulo*) коју је објавио у *Хрватској ревији\** 1939. године. Као учесници грађанског рата у Шпанији Поповић и Гардић били су добро упознати са политичком ситуацијом у тој земљи, као и са књижевноисторијским условима у којима је Федерико Гарсија Лорка стварао.

---

част, иако је Лоркино путовање више имало везе с конференцијама и позориштем. Кажу да би у неком од радијских интервјуа – а било их је доста – могао бити сачуван непознати Федериков глас. Нажалост само, чини се, да није остао нико жив ко би могао да тај занавек непознати Лоркин глас идентификује или препозна. Није ли мит највећа и крајња последица славе? несумњиво. Као трагични страдалник – убијен у грађанском рату, називан „педером и црвеним“ – мртав млад, с тек напуљених 38, Федерико испуњава све услове за митског хероја. У питању је песник веома високих домета, без икакве сумње, али врло је вероватно да би без те трагичне смрти која је уздрмала свет, његова слава наставила да расте, али да мит, као аутентичну суштину бесмртности, можда никад не би успео да досегне.“ Превод аутор рада.

<sup>172</sup> Песма је објављена у загребачком *Савременику\**.

Петров (2008: 398) објашњава да су Други светски рат, као и турбулентна времена непосредно након њега, удаљили Шпанију са југословенских видика као и да је Гвоздена завеса, иза које се у годинама по окончању рата нашла и Југославија, зауставила и одложила рецепцију стране уметности, чак и оних уметника који су, попут Пикаса, били идеолошки подобни (*ibid*). „Тек када је, након југословенског раскида са Стаљином (1948), завеса почела полако да пуца, а затим да се ломи и пада, могли су да се појаве и први страни весници својеврсног југословенског културног пролећа, које је знатно претходило друштвеном. Један од њих био је Лорка: његова *Књига пјесама*, у преводу Драга Иванишевића, објављена је била 1950. године. Лоркин контакт са новим читаоцима лако се успоставио и дуго задржао (*ibid*).“

У наставку дајемо преглед превођења, издавања (књига) и оцена поезије Федерика Гарсија Лорке на српском (српскохрватском) језику, у покушају да сагледамо особености тог процеса од суштинске важности за разумевање рецепције шпанске поезије у српској културној средини. У настојању да представимо његова обележја, која ћемо даље, уз сваки превод или напис понаособ, додатно образложити, уз податке о концепцији издања и изборима песама посебно ћемо се освртати на стратегије преводаца гледе метричке и стилске еквиваленције, указујући на језичко-стилску, ритмичку и семантичку (не) адекватност превода. На крају поглавља осврнућемо се кратко и на одјек поезије Федерика Гарсија Лорке у нашој критичкој литератури.

#### **6.2.1.1 Драго Иванишевић 1950: *Књига пјесама*, прва српскохрватска збирка поезије Федерика Гарсија Лорке**

Превод, избор Лоркиних песама Драга Иванишевића, хрватског песника ког Петров (*ibid*) назива „учеником Аполинера, италијанских херметичара и француских надреалиста“ представљао је на подручју српскохрватског језика и у југословенској средини прави културни и књижевни догађај. Књигу је у Загребу издала Зора (Državno izdavačko poduzeće Hrvatske) у, за послератно доба значајних, 6000 примерака.

По струци филолог, по вокацији књижевник, сликар и драматичар, Иванишевић (1907–1981) се школовао на више европских универзитета (Београд, Рим, Париз,

Фиренца, Минхен, Падова). Професор француског језика с југословенском и компаративном књижевношћу постао је у Београду 1930, а докторску дисертацију о Дантеу у књижевности на српскохрватском језику (*La fortuna di Dante nella letteratura serbocroata*) одбранио је у Падови 1931. године. Иванишевић је водио веома активан друштвени и културни живот: био је учесник НОБ-а, педагог и управник више просветних и културних институција драматург Хрватског народног казалишта, уредник часописа *Театар*, оснивач бројних глумачких школа и аниматор позоришних дружина (Иванишевић 1979: 241). До тренутка у коме се почео бавити Лорком, Иванишевић је већ објавио и своју прву збирку песама *Zemlja pod nogama* (1940), међутим, пуну песничку зрелост стиче касније, у збиркама из последњих деценија живота, када се у његовој поетици могу разазнати и извесни Лоркини утицаји. Иванишевић је преводио још и с италијанског, француског, немачког и руског језика (П. Елијар, А. Жид, П. Неруда, Г. Унгарети, Л. Пирандело и др).<sup>173</sup>

Иванишевићев избор укључује 3 композиције из *Књиге песама*<sup>174</sup>, 14 из збирке *Песме*<sup>175</sup>, 5 из *Циганског романсера*<sup>176</sup>; 26 из збирке *Поема о канте хонду*, чији наслов преводи као *Andaluški spjev*<sup>177</sup>; преведена је затим интегрална *Tužaljka za Ignacijem Sánchez Mejíasom*<sup>178</sup>, 3 песме из збирке *Тамаритски диван*<sup>179</sup> и напослетку, 4 из књиге *Песник у Њујорку*<sup>180</sup>. Иванишевић је у прво југословенско издање укључио још и свој превод троделне композиције Антонија Мањада „Злочин се догодио у Гранади“, написане поводом Лоркине смрти. Иванишевић, је написао и поговор те кратки „Тумача“ мање познатих речи и термина шпанске културе.

На примерима неких карактеристичних песама и метричких облика покушаћемо да осветлимо Иванишевићеву преводилачку концепцију.

---

<sup>173</sup> в. више Крагић, Томић 2005: В. Kragić, D. Tomić „Ivanišević, Drago“ in: *Hrvatski biografski leksikon* (Leksikografski zavod Miroslav Krleža). <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=113>.

<sup>174</sup> „Elegija o Doñi Juani Ludoj“, „Mrtvi jablan“, „Balada o morskoj vodi“.

<sup>175</sup> „Shematični nokturno“, „Lovac“, „Školjka“, „Adelina na šetnji“, „Veče“, „Konjikova pjesma“, „Istina je“, „Narcis“, „Serenada“, „Nijemo dijete“, „Zaruke“, „Oproštaj“, „Dva mornara na obali“, „Pjesma suhe naranče“.

<sup>176</sup> „Romanca lune, lune“, „Romanca mjeseca“, „Njeverna žena“, „Romanca crne tuge“, „Romanca španjolske žandarmerije“.

<sup>177</sup> „Baladica triju rijeka“, „Krajolik“, „Gitara“, Krik, Zemlja suha, Selo, Bodež, Raskršće, Jao!, Iznenadenje, La soleá, Zora, Strijelci, Sevilla, Balkon, Ples, Petenerina smrt, Dvije djevojčice („Lola“, „Amparo“), Portret Silverija Franconettija, Vračanje, Memento, Tri grada (Malagueña, Cordobansko predgrađe, Ples), Agava, Scena žandarmerijskog potpukovnika, Pjesma batinanog Ciganina, Pjesma Amargove majke

<sup>178</sup> „Probod i smrt“, „Prolivena krv“, „Prisutno tijelo“, „Odsutna duša“.

<sup>179</sup> „Gazela o neznanoj smrti“, „Kasida o ležećoj ženi“, „Kasida o crnim golubicama“.

<sup>180</sup> „Kralj Harlema“, „Napuštena crkva“, „Besni grad“, „Krava“.

Већ прва песма, по комплексности слике и згуснутости метафоре, за преводиоца веома захтевна „Elegija o Doñi Juani Ludoj“ (*Elegía a Doña Juana la Loca*) показује Иванишевићева методска опредељења при избору метра и реконструкцији других формалних одлика, нарочито римâ. Лоркин правилни симетрични четнаестерац с асонанцом у парним стиховима код Иванишевоића постаје неуједначен дужи стих, који варира између 11 и 17 слогова, са спорадичним и несистематичним сликовима, и посве тонским принципима остварује елегичан тон који није далеко од изворног. Понегде, као у уводној строфи, Иванишевић опонаша изворну асонанцу о – а у парним стиховима асонанцом о – у,

Princesa enamorada sin ser correspondida.  
Clavel rojo en un valle profundo y desolado.  
La tumba que te guarda rezuma tu tristeza  
a través de los ojos que ha abierto sobre el mármol (Гарсија Лорка 1996: 73).

приближавајући звук превода њеном изворном звучању:

Princezo zaljubljena, ljubavi neuzvracene,  
Karanfile crveni, u duboku i pustu dolu,  
Grob što te krije, kaplje tvoju tugu  
Kroz oči, što ih razvi u mramoru (Гарсија Лорка 1950: 11).

Дуж целе песме ипак, као уосталом и у већем делу својих препева, Иванишевић није доследан ни у изосилабизму, ни по сталном месту цезуре, а понајмање изворној схеми и броју римâ. Његов неспоран песнички таленат да пренесе семантику песме на макростилистичкој равни дао је верзију чувене елгије као уметнички довршене целине, међутим чини се да би песма на нивоу звучања код нас била много адекватније представљена да се преводилац чвршће држао изворног принципа који намеће шпански „асонантски“ катрен (*cuarteta asonantada*). Једноставност и монотонија, специфична еуфонија коју дуги низови асонантских сазвучја код Гарсија Лорке изазивају у дугом, симетричном шпанском стиху, код Иванишевића су разбијени сталним прекидима сликова, смењивањем праве риме и асонанце, потпуним изостанком риме или њеним нагомилавањем, страним изворнику.

Ова стратегија није увек и нужно давала лоше резултате. У оним Лоркиним песмама у којима преовлађује *verso fluctuante* (*Libro de poemas, Canciones, Poema de cante jondo*) полуправилна метрика разноврсних кратких метара, Иванишевић је лако

и песнички слободно компоновао сличне кратке стихове, умећући сликове и асонаце у складу са смислом и могућностима, односно спорадично реконструишући риму. Доста је примера успешних превода песама разноврсног стиха, где Иванишевићева стратегија и песнички дар дају уметнички лепа решења: „Krajoblik“ (*Paisaje*): *Polje / maslina / otvara se i zatvara / kao lepeza. / nad maslinjakom / stegnuto nebo / i tamna kiša / hladnih zvezda [...]*. (Гарсија Лорка 1950: 63).

У преводу песме „Мртви јаблан“ (*Chopo muerto*), Иванишевић хармонизује разноврсне метре (од 2 до 11 слогова, највише петераца) са римама које не следе оригинални модел. У уводној строфи, дванаест стихова *de arte menor* (4, 4, 5, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 5, 4) са распоредом риме *ababccddeeff* (копла с укрштеном римом и два пара двостиха),

¡Chopo viejo!  
Has caído  
en el espejo  
del remanso dormido,  
abatiendo tu frente  
ante el Poniente.  
No fue el vendaval ronco  
el que rompió tu tronco,  
ni fue el hachazo grave  
del leñador, que sabe  
has de volver  
a nacer. (Гарсија Лорка 1996: 144)

преведено је стиховима сличног промера (5, 3, 5, 5, 6, 4, 8, 5, 8, 6, 5, 4), с римом која је делимично замењена асонанцом у парним стиховима (паде, баре, смирајем; сломила, што зна), делом изостала (код парног римовања дистиха), или била замењена још слабијим и спонтаним сазвучјима граматичких наставака и истоветних клаузула:

Jablane stari!  
Ti pade  
U ogledalo  
Usnule bare,  
Oborivši čelo  
Pred smirajem.  
Nije ti vjetrina mukla  
Deblo slomila.  
Nit teški udar sjekire  
Drvosječe, što zna  
Da ćeš i opet

Prolistati (Гарсија Лорка 1950: 14).

Овакав приступ замене не ремети нужно преношење језгра поетског смисла Лоркине песме, заснованог колико на „музици речи“ и атмосфери која се њоме постиже, толико и на језичко-стилској и семантичкој равни, које су у овом случају релативно адекватно транспоноване. Занемаривање асонанце у асонантској осмерачкој копли, типичној строфи шпанске усмене традиције, Иванишевић је једним делом надомешћивао опонашањем стила наше народне песме, у коме су најјачи ритмички сигнали самерљививост стиха и снажна цезура, а не сликови. Тако у песми „Nijemo dijete“ (*El niño mudo*) Лоркина осмерачка асонантска копла народног карактера:

No la quiero para hablar;  
me haré con ella un anillo  
que llevará mi silencio  
en su dedo pequeñito [...] (Гарсија Лорка 1996: 394).

код Иванишевића стилски евоцира песму из наше усмене традиције, испевану трохејским, симетричним осмерцима, с неправом римом у прва два стиха, уместо у непарним стиховима:

Ne tražim ga rad govora:  
od njega ću prsten skovat,  
štono će ga mûk moj nosit  
na prstiću mom najmanjem [...] (Гарсија Лорка 1950: 31).

За свој избор Иванишевић је одабрао пет најпрепознатљивијих и уметнички највреднијих романси из *Циганског романсера*. Недоследност у приступу метричкој еквиваленцији стиха види се и на примеру преношења тог облика. Тако је „Romansa lune, lune“, уводна песма спева и једна од најемблематичнијих песама целе Лоркине поезије, код Иванишевића преведена релативно правилним и највећим делом симетричним трохејским осмерцима.

La luna vino a la fragua  
con su polisón de nardos.  
El niño la mira, mira.  
El niño la está mirando.  
En el aire conmovido  
mueve la luna sus brazos  
y enseña, lúbrica y pura,

sus senos de duro estaño. [...] (Гарсија Лорка 1996: 415).

Изворна римовна схема асонанце (а – о) није поновљена дуж целе песме, већ је замењена спонтаним и спорадичним укрштеним и парним асонанцама, по распореду који је Иванишевић сам конструисао.<sup>181</sup> Постигнута еуфонија, уз нешто доследнији „народски“ трохејски изосилабизам, утицала је да препев буде ритмички успелији:

Luna dođe kovačnici  
u svojoj suknji od smilja.  
djetence je gleda, gleda.  
Djetence je samo gleda.  
I uzdahom ustreptalim  
luna svoje ruke širi,  
otkriva, bludna i čista,  
njedra svoja od kositra. [...] (Гарсија Лорка 1950: 39).

Иванишевић је први наишао на проблем преношења карактеристичног Лоркиног мотива, месеца, на српскохрватски језик, будући да његова митолошка прозопопеја, у складу са родом шпанске именице (*la*) *luna* има изражене женске атрибуте. Одабиром именице „луна“ синонима за „месец“ из нашег традиционалног поетског регистра, сачувана је функција рода као суштинска одлика овог изворно женског (хтонског) митолошког лика, без ког ни Лоркина песничка порука не би могла бити транспонована с једног језика на други, а да не изгуби највећи део свог основног симболичког значења.

У романси „*Nevjerna žena*“ (*La casada infiel*) за коју је и сам Лорка говорио да је од свих његових романси најближа народној анегдоти, Иванишевићева стратегија спрам асонанце и метра остаје слична као у претходној песми, а стил превода се још и више приближава стилу домаће народне традиције: *Za poslednjim uglovima / dotakoh se snenih dojki / i dojke se otvoriše / kao struci od zumbula* [...] (Гарсија Лорка 1950: 45). „Романсу месечарку“ Иванишевић је отворио троделним деветерцем *Zeleno, što volim, zeleno*. Метар превода није правилан – јер поред осмераца има и краћих и дужих стихова (*Zelen vjetar. / Zelen-grane. / Lađu na pučini / i konja u planini. / Sa sjenom o rasu / ona sanja na balkonu* / (Гарсија Лорка 1950: 41), иако је Иванишевић тонским самеравањима делимично успео да се приближи изворном ритму песме. Асонанце су спорадичне и спонтане, док је призвук старог романсера, неопопуларистичко

<sup>181</sup> Римовна схема: *abccddabbbedøffddgeødøødffødgøøhødøhh* показује Иванишевићеву наклоност, али и слободу у коришћењу еуфонијских ефеката.

обележје Лоркино, делимично очуван опет захваљујући типичним језичким обртима „на народну“: *Već se penju do dva kuma / put visokih balustrada. / Ostavljajuć trag od krvi. / Ostavljajuć trag od suzâ* (Гарсија Лорка 1950: 43). Ипак, има и незграпних и аритмичних стихова, попут оних из „Romanca španske žandarmerije“ који се ритмички значајно удаљавају од Лоркине романсе: *Na kabanicama se sjaje / mrlje tinte i voska / Imaju, stoga ne plaču, / pasjače od olova* (Гарсија Лорка 1950: 51).

Највећа слабост Иванишевићевог превода било би непостојање јединствене стратегије о односу према еквиваленцији метричких облика а затим донекле немарност и недоследност у преношењу шпанских метара или асонанце, што узрокује да су понекад чак и различити делови исте песме различито интонирани, и да се атмосфера мења у складу са променама ритма који преводилац сам намеће. Материјалних грешака и упитних места нема превише (попут: *La noche se puso íntima / como una pequeña plaza* „ко малена пољаница“ уместо „тргић“ (Гарсија Лорка 1950: 44). Лексика је на бројним местима прикладно одабрана, као у стиховима пуним слутње („Romanca lune, lune“): *¡Cómo canta la zumaya!* који су пренети са сличном, и још гушћом алитерацијом и народним призвуком *Kako kuka kukuvija!*, или слика брега из „Romance mesečarke“, као мачка, који се шуња и костреши, сугестивним архаизмом *mačka horjatka (gato guarduño)*, итд.

Очигледна је ипак дискрепанција између језичко-стилске организације изворног Лоркиног стиха, који се лако и врло радо повинује једноставном, силабички врло правилним традиционалним метрима, попут романсе и седмерачке копле, и превода, у коме ритам доста варира и који понегде прелази у прозу или аметрију. Преводу је, треба на крају напоменути, снажан ауторски печат дао сам песнички стил Драга Иванишевића, једног од највећих хрватских песника друге половине XX века.

Имамо сазнања о неколико критичких осврта на Иванишевићеве преводе песама Федерика Гарсија Лорке. Из текста самог Драга Иванишевића „De cosas sucedidas a Sancho en el camino“ из *Hrvatske revije* 1939. године, сазнајемо да се на његов превод „Мјесеčарске романсе“ објављен претходно у том часопису, у *Hrvatskoj straži* осврнуо извесни анонимни аутор, који је преводиоцу замерио неколико „пропушта“ – највише што је шпанско *compadre* превео с „куме“, заменицу *si*, с „ваш“ и шпанско *tanta* с „– на шта је Иванишевић разложно и аргументовано одговорио,



исправљајући на крају ове кратке одбране свој „прави пропуст“ а то је да наслов песме уместо „Mjesečarska romanca“, преведе исправније као „Romanca mjesečarka“ (Иванишевић 1939: 610–611).

Иванишевићев превод песама из 1950. године (*Pjesme*) изазвао је 1951. у *Књижевним новинама* у два наврата критичке осврте Марка Каваје (у бр. 13 и 18), а потом и полемику – два одговора познатог преводиоца Јосипа Табака (у бр. 16 и 20), који је стао у Иванишевићеву одбрану. Табак је у својим написима критичару Каваји, и поред оградe да се преводу могу наћи одређене замерке, одговорио оштро и аргументовано на све појединачне примедбе. На Кавајину оцену да је Иванишевић песме Гарсија Лорке преводио „na brzu ruku i po svaku cijenu i da prevodilac ne zna dobro španjolski“, Табак (2015: 63) закључује да се „[n]ažalost, pokazalo [...] da kritičar ne zna španjolski, jer sve ono što je iznio nije njega, a ne prevodioca. Osim toga, nije tačno da se prevodilo na brzu ruku, jer Ivanišević prevodi ovoga pjesnika već dvanaestak godina. Istina je, naprotiv, to da je Kavajina kritika – kritika po svaku cijenu i na brzu ruku.“ Каваја је поновио један део примедби критичара из *Хрватске страже* из 1939. (превод речи *compadre, manta*), додајући још неке замерке (превод речи *sábanas, silencio, higuera, salivilla, orzas, desposorio*). Из другог Табаковог чланка, одговора на Кавајин напис „Povodom prepeva pesama F. G. Lorke“, из бр. 18, сазнајемо да је Табак (2015: 61–63) поновио своју одбрану Иванишевићевог превода, истичући да „[...] онај који критикује другог не смије онако крупно griješiti“, постављајући Каваји низ питања у вези са његовим критичким и освртом и властитим пропустима, а на која је критичар у претходном чланку пренебрегнуо да одговори.<sup>182</sup> Написи о Иванишевићевом преводу, као и полемика која се на основу њих водила, колико нам је познато, прве су оцене превода шпанске поезије на српскохрватском језику.

---

<sup>182</sup> Табак је на крају другог чланка на систематичан начин дао сажет одговор на примедбе упућене Иванишевићу, тражећи од Каваје одговоре на следећа питања „1. gdje je našao da *compadre* (kum) znači ‘pobratim’; 2. kako je mogao ustvrditi da *guardiño* (lukavac) znači ‘stražar’; 3. gdje je pronašao da *higuera* (smokva) znači ‘zgarište’; 4. ukoliko se zbunio pa tu španjolsku riječ pobrkao s riječju *hoguera* (lomača); 5. odakle mu smjelost da *orza* (ćup) pretvori u ‘sitni novac’; 6. gdje je saznao da pijani žandari ne mogu udarati po vratima; 7. kako je mogao ustvrditi da se stihovi o pijanim žandarima nalaze u ‘Romansi o španjolskoj žandarmeriji’, kad se nalaze u ‘Romansi mjesečarki’; 8. gdje je našao da *sábana* (čaršav) znači ‘rublje’; 9. kako je smio ustvrditi da *desposorio* (zaruke, vjeridba) znači ‘razvod’; [64] 10. šta je španjolski pjesnik htio da kaže onom ‘slinom’ ili ‘pljuvačicom’...“ (Табак 2015: 65).

### 6.2.1.2 Миодраг Гардић: *Моћ гитаре* (1953) и *Песме* (1963), први српски преводи поезије Федерика Гарсија Лорке

Први српски превод песама Гарсија Лорке у форми књиге објавила је београдска издавачка кућа Просвета 1953. године. Реч је књизи у брошираном повезу, скромног формата и обима (95 страна) насловљеној, *Моћ гитаре* (према песми „*Adivinanza de la guitarra*“ из збирке *Поема о канте хонду*). Поред превода са шпанског, избор песама такође дугујемо Миодрагу Гардићу (за избор није назначено), док је кратки пропратни текст написао позоришни критичар Ели Финци.

Миодраг Гардић (1891–1963) био је професионални новинар, југословенски дописник из Грчке (1915–1916), Италије (1916–1919), Шпаније, Португала (1919–1940) и Јужне Америке (1940). Током боравка у Шпанији био је веома активан у синдикалном и политичком животу ове земље, обављајући чак једно време функцију председника уједињених синдиката Валенсије и Барселоне. С избијањем Шпанског грађанског рата прикључио се борби као добровољац на страни Републике.<sup>183</sup> Гардић је важио за врсног познаваоца шпанског језика, културних, друштвених и политичких прилика у Шпанији, а према властитим сведочењима Гарсија Лорки је и сам преводио нашу поезију (*ард* Петричевић 1996).

У импресуму књиге *Моћ гитаре* налазимо да је Миодрад Гардић збирку саставио и превео на основу шпанског изворника, међутим, сем да је реч о неком издању Лоркиних *Сабраних дела* (*Obras completas*), нема других библиографских података. Песме нису до краја распоређене по једном принципу, хронолошки, по редоследу објављивања збирки, како се на први поглед чини, по тематици, или уметничким донетима. Неки наслови измењени у односу на изворник (за наслов је узет први стих), код других је песма део дуже композиције: „Већ долази ноћ“ (*Remanso, canción final*), „Помолио сам главу...“ (трећи део песме *Nocturnos de la ventana*), „\* \* \*“ (четврти део песме *Nocturnos de la ventana*) „Луна је мртва, мртва“ (први стих песме *Dos lunas de tarde*), „На небу“ (први стих песме *Sobre el cielo verde*, односно „Прелудијум“), „Земља сува“ (први стих песме *Poema de la soleá*), док се

<sup>183</sup> После Другог светског рата радио је као судски тумач за шпански и португалски језик у Окружном суду у Београду. Преводио је са шпанског, између осталог и поетске драме Федерика Гарсије Лорке (в). На сцени СНП играна су три Лоркина комада у Гардићевом преводу: *Љубав дон Перлиплина* (1957), *Доња Росита или Говор цвећа* (1963) и *Јерма* (1967). Д. М, „Гардић, Миодрад“. Енциклопедија Српског народног позоришта: <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=4301>

понегде ради и о упитном/погрешном преводу, „Лажно огледало“ (*El espejo engañoso*, уместо исправног „варљиво“ или „лажљиво“ огледало) „Пуж“ (*Caracola*, уместо „Шкољка“) итд. Границе међу збиркама и песмама из различитих песничких етапа Лоркиног опуса нису визуелно назначене, ни у овом, ни у Гардићевом избору Лоркиних Песамa из 1963, премда тамо са нешто измењеним распоредом. Осврћући се на ову праксу Душко Вртунски (1971: 67) ће касније приметити у приказу „*Цигански романсеро*“ Федерика Гарсије Лорке на српскохрватском: „У Гардићевим књигама је, на пример, *Романсеро* страдао не само зато што је преведен прозом него и због тога што та изузетно ретка песничка целина баш никако није обележена.“

Од педесет и пет одабраних композиција централни део Гардићевог избора заузима двадесет и пет песама из збирке *Поема о канте хонду*<sup>184</sup> и шеснаест композиција из књиге *Песме*<sup>185</sup>. Међу песме горенаведених збирки умешане су још и две песме из *Књиге песама* („Пролетња песма“ „Балада морске воде“), и по једна из трију збирки: *Прве песме* („Већ долази ноћ“), *Шест галисијских песама* („Успаванка“) и *Тамаритски диван* („Касида плача“). Дате су најпрепознатљивије песме из *Циганског романсера*<sup>186</sup>, њих осам, налази се на зачељу књиге („Романса луне, луне“, „Лепојка и ветар“, „Романса месечарка“, „Неверна супруга“, „Свети Гаврило“, „Романса шпанске цивилне гарде“, „Мучеништво Свете Олаље“, „Поруга Дон Педру на коњу“), иза којих следи једна од Лоркиних уметнички највреднијих, и истовремено једна од најуспелијих међу Гардићевим преводима, чувена тужбалица *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, која затвара збирку. Наслов те Лоркине песме Гардић је превео као „Плач за Санћес Махијом“, што ће у каснијем избору променити у исправније: „Плач за Игнасиом Санћес Мехијасом“.

Мање од годину дана по објављивању, 1954. године, књига *Моћ гитаре* наишла је на позитивну реакцију у виду приказа-есеја списатељице Светлане Велмар-Јанковић (1933–2014) у *Летопису Матице српске*. У уводној реченици написа посвећеног

---

<sup>184</sup> „Балада трију река“, „Пејсаж“, „Гитара“, „Јаук“, „После проласка“, „Земља сува“, „Село“, „Кама“, „Раскрсница“, „Ох!“, „Изненађење“, „Солеа“, „Сусрет“, „Свитање“, „Звоно“, „Пут“, „Шест жица“, „Смрт Петенере“, „De profundis“, „Лола“, „Хуан Брева“, „Кафе шантана“, „Малагења“, „Игра“, „Моћ гитаре“.

<sup>185</sup> „Помолио сам главу...“, „\* \* \*“, „Ирени Гарсији“, „На ухо једној девојчици“, „Прелудијум“, „Самоубиство“, „Песма првог пољупца“, „Чезња кипа“, „Песма дану који одлази“, „Серенада, „Лажно огледало“, „Пуж“, Луна је мртва, мртва, Врт у марту, Пејсаж, На небу.

<sup>186</sup> Романса луне, луне, Лепојка и ветар, Романса месечарка, Неверна супруга, Свети Гаврило, Романса шпанске цивилне гарде, Мучеништво Свете Олаље, Поруга Дон Педру на коњу.

стилским и поетичким одређењима поезије Федерика Гарсија Лорке, Велмар Јанковић се на квалитет Гардићевог превода осврнула кратко – али веома похвално, уз алузију која такође указује на одјек првог, Иванишевићевог (хрватскосрпског) превода (1950):

У изванредно лепом преводу појавила се недавно књижица Лоркиних стихова. Ненаметљива и присна, ова поезија је дошла да поново, као и пре три године, пробуди у нама једну успавану струну сензибилности и чистоте (Велмар-Јанковић 1954: 174).

Тачно деценију касније, 1963. године, Миодраг Гардић објавио је у издавачкој кући Рад из Београда („Реч и мисао“) нови избор поезије Федерика Гарсија Лорке, насловљен *Песме*, са 69 композиција, од којих је трећина (23) преузета из збирке *Моћ гитаре*. У односу на ту претходну Гардићеву збирку, која је пробила хоризонт очекивања домаће читалачке публике, новина је укључивање 10 песама из збирке *Тамаритски диван*<sup>187</sup> (која је била представљена само једном песмом), затим шест песама из збирке *Песник у Њујорку*<sup>188</sup>, две из књиге *Прве песме* („Погледах ти очи“, „Идем“) као и по једне из *Сонета* („О смрти Хосе де Сирија Ескаланте“) и *Одвојених песама* („Кошница“): ниједна од тих збирки није била заступљена у претходном избору. Добар део композиција из Лоркине збирке *Сансијонес* Гардић је поновио и у овој књизи, додавши превод 19 нових<sup>189</sup>, чиме је та песмарица, с укупно 28 песама, добила највећи простор у антологији. *Поему о Канте хонду* Гардић је представио само са четири, врло кратке али снажне песме („Ох!“, „Свитање“, „Стрелци“, „Пећина“) претпостављамо због тога што је та збирка у претходној књизи заузимала централно место, што значи да је Гардић књигом *Песме* намеравао представити што је више могуће нових композиција, задржавајући из претходног издања само најбоље. Када је реч о распореду, ни овде песничке етапе и збирке ни на који начин нису назначене. Гардић је нови избор отворио „Романсом луне, луне“ будући да је та песма, поред „Романсе месечарке“ и „Неверне жене“ током деценије рецепције његовог превода,

---

<sup>187</sup> „Газела неочекиване љубави“, „Газела страшног присуства“, „Газела очајне љубави“, „Газела љубави које се не да видети“, „Газела мртвог детета“, „Газела горког корена“, „Газела сећања на љубав“, „Газела чудесне љубави“, „Газела о незнаној смрти“, „Касида руже“.

<sup>188</sup> „Град без сна“, „Христово рођење“, „Пејзаж са два гроба и једним асирским псом“, „Глас кубанских црнаца“, „Њујоршка зора“, „Пропаст“.

<sup>189</sup> „Песма коњаника“, „Теразије“, „Умро у свитање“, „Водо, куда ћеш?“, „Кад изађе месец“, „Два морнара на обали“, „Немо дете“, „На други начин“, „Песма би хтела“, „Харлекин“, „Портрети са сенком“, „Купина“, „Нарцис“, „Опроштај“, „Заруке“, „Осушена поморанца“, „Дрво малено“, „Песма о мртвом коњанику“, „Горе плови месец“.

стекле највећу наклоност публике. Цигански романсеро је уз претходни избор од осам песама допуњен још и преводом романсе „Свети Михајло“ (*San Miguel*). Ова књига штампана је у, за данашње прилике импресивних 25000 примерака. Како међу Гардићевим збиркама у смислу концепције и преводачких стратегија нема значајнијих разлика, обрадићемо их заједно, у оквиру општег осврта на Гардићев методски приступ преводу поезије.

Гардићев превод перципира се, бар на први поглед, и у одређеним песмама, као „прозни“, односно превод који не следи изворни метар, па отуд и аметричан, понегде дисонантан, што су у каснијим временима, његови критичари – попут Душка Вртунског у замерци коју смо наводили – често истицали. Тај утисак би могао да имплицира да је реч о лошем преводу у целини. Ми се међутим не можемо у потпуности сложити с том оценом јер, иако су неке замерке Гардићевом (не) преношењу изворне метрике на месту, у његовим књигама, према нашој оцени, може се наћи значајан број успешно препеваних песама. Гардићев приступ гледе метрике и ритмике готово је истоветан Иванишевићевом, о коме смо говорили у претходном поглављу: тамо где је стих *verso fluctuante*, разноврсни, мешани метар, Гардић саставља складне и ритмичне кратке стихове, без настојања да нужно понови исти, изворни број слогова. Дobar пример је песма „Прелудијум“ (*Preludio*): *Las alamedas se van, / pero dejan su reflejo. // Las alamedas se van, / pero nos dejan el viento. // El viento está amortajado / a lo largo bajo el cielo. // Pero ha dejado flotando / Sobre los ríos sus ecos. // El mundo de las luciérnagas / ha invadido mis recuerdos. // Y un corazón diminuto / me va brotando en los dedos* (Гарсија Лорка 1996: 403–404): *Алеје дрвореда одлазе / али остављају свој рефлекс. // Алеје дрвореда одлазе / али остављају ветар. // Укочен као мртвац / ветар лежи под небом. // Али и даље плови / над рекама његов одјек. // Свет свитаца / преплавио је моје успомене. // И једно мало срце / клија ми из прстију.* (Гарсија Лорка 1953: 13).

Асонанце и риме Гардић умеће спорадично и недоследно, према смислу и могућностима, као у песми „Лажно огледало“ (*El espejo engañoso*, исправно би било „варљиво“ огледало): *Verde rama exenta / de ritmo y de pájaro. // Eco de sollozo / sin dolor ni labio. / Hombre y Bosque. // Lloro / frente al mar amargo. / ¡Hay en mis pupilas / dos mares cantando!* (Гарсија Лорка 1996: 408): *Зелена грана / без ритма и птице // Одјек јецања /*

без бола и усана / Човек и гора: // Плачем / крај горког мора / Два ми мора / у зеницама крваре! (Гарсија Лорка 1953: 21).

У Гардићевим преводима песама у збирци *Моћ гитаре*, поред понеког аметричног и дословног, обиље је примера ритмички успешних и звучних кратких стихова који су, уз преводиочев очит дар за поезију, нашој публици релативно веродостојно представили дух и поетику Лоркиних раних збирки.

Највише замерки од стране доцнијих критичара упућено је рачун Гардићевих превода из *Циганског романсера*, који су славу те збирке првобитно и пронели међу нашим читаоцима, и у којима су, готово у потпуности, занемарени традиционални осмерачки метар шпанске романсе као и карактеристична асонанца у парним стиховима. „Романсу луне, луне“<sup>190</sup>, у преводу одликује потпуни анизосилабизам (у овом примеру стихови су од 10, 6, 7, 9, 8, 6, 12 и 11 слогова):

Луна је дошла у ковачницу  
у сукњи од смиља.  
Дете је гледа, гледа.  
Дете не скида очију с ње.

У узбуђеном ваздуху  
луна шири руке  
и похотљива и чиста показује  
своје чврсте дојке од станиола [...] (Гарсија Лорка 1953: 55).

У преводу се изгубио онај сегмент значења које са собом носе ритам и звук најомиљеније форме хиспанске поезије, истовремено лирски, епски и драмски. Разлика у ритмици превода и изворника очигледна је и у „Романси шпанске цивилне гарде“*[sic]* (*Romance de la guardia civil española* – у издању из 1963, као и у каснијим издањима исправно, „Романса шпанске жандармерије“),

Los caballos negros son.  
Las herraduras son negras.  
Sobre las capas relucen  
manchas de tinta y de cera.  
Tienen, por eso no lloran,  
de plomo las calaveras.  
Con el alma de charol  
vienen por la carretera. [...] (Гарсија Лорка 1996: 441).

---

<sup>190</sup> Исти изворни фрагмент из ове романсе већ смо наводили у претходном поглављу у делу о Гарсија Лоркиној *Књизи пјесама Драга Иванишевића* (1950), па га овде нећемо понављати.

у којој се у преводу не осећају злокобни хук асонанце е – а (*negra*) и преливи самереног „народног“ шпанског стиха с вековном традицијом:

Црни су им коњи  
црне потковице.  
На огртачима сијају  
мрље мастила и воска.  
Носе, зато не плачу  
лобање од олова.  
Са душом црном као лак  
иду друмом. [...] (Гарсија Лорка 1953: 69).

Стога је критика у случају романси највећим делом оправдана: превише је аметрије, несагласја и авангардне раздешености у преводу песмама из збирке којој и сâм наслов сугерише и потцртава важност традиционалног облика за разумевање Лоркиних стваралачких интенција, у њиховој целокупности. Преводећи знамениту романсу „Неверна жена“,

[...] Me porté como quien soy.  
Como un gitano legítimo.  
Le regalé un costurero  
grande de raso pajizo,  
y no quise enamorarme  
porque teniendo marido  
me dijo que era mozuela  
cuando la llevaba al río. (Гарсија Лорка 1996: 425).

Гардић је пропустио да ту песму одене у рухо усмене поезије, које је наглашено краси у изворном облику. На микролингвистичком плану превод је дослован па се стога „народно“ у преводу једва наслућује, и то пре из сугестивности саме анегдоте и асоцијативности слике, неголи из Гардићеве језичко-стилске обраде:

[...] И понашао сам се онако  
као што доликује мени, правом Циганину.  
Поклоних јој котарицу  
од жуте свиле.  
И не хтедох да се у њу заљубим  
јер је имала мужа,  
а казала ми је да је девојка  
кад сам је одвео на реку (Гарсија Лорка 1963: 15).

Нарочиту популарност код наше публике стекла је Лоркина најпознатија песма, „Романса месечарка“, најуспелији Гардићев превод међу осам његових романси. Када међутим превод упоредимо с изворником,

Verde que te quiero verde.  
Verde viento. Verdes ramas.  
El barco sobre la mar  
y el caballo en la montaña.  
Con la sombra en la cintura  
ella sueña en su baranda,  
verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata.  
Verde que te quiero verde.  
Bajo la luna gitana,  
las cosas le están mirando  
y ella no puede mirarlas. [...] (Гарсија Лорка 1996: 420).

видимо да је и та песма, у ритмичком и метричком погледу, на српски језик највећим делом транспонована неадекватно, што ће оставити трајне последице на њену перцепцију и тумачење у нашој средини:

Зелено, волим те, зелено.  
Зелен ветар, зелене гране.  
Брод на мору  
и коњ у планини.  
Опасана сенком  
она сања на веранди,  
зелене пути, косе зелене,  
са очима од хладног сребра.  
Зелено, волим те, зелено!  
Под луном циганском  
ствари пиље у њу  
а она их не види. [...] (Гарсија Лорка 1953: 69).

Гардићева верзија најчувенијег Лоркиног стиха, *Зелено, волим те, зелено* временом је код нас општеприхваћена, нарочито током прве две деценије рецепције, до краја шездесетих година XX века, када постаје најпрепознатљивији стих читаве шпанске поезије. Преведени прозно и дословно, уводни стихови су у извесној мери задржали снагу изворне слике, а делимично и самерљивост: прва два су деветерци, док трећи и четврти чине ритмичку целину (4+6). Преносећи елипсу предиката из трећег и четвртог стиха Гардић је очувао отвореност структуре за тумачење и активније учешће читалаца-прималаца Лоркине песничке поруке. Стих *Зелено, волим те, зелено*, својеврсни припев који се у песми понавља чак пет пута, симетричношћу



своја три дактилска иктуса у Гардићевом анизосилабичном преводу издваја се више него у изворној осмерачкој варијанти. Седми стих у овој строфи је пренет дословно као *зелене пути, косе зелене*, где видимо да Гардић уважава инверзију придева у именичкој синтагми којом се разбија паралелизам са другим стихом. Синтагму *la luna gitana* (8–12) Гардић у издању *Песама* из 1963. тумачи уместо „луна циганска“ смелије и поетичније као „луна Циганка“. Иако нема редовне асонанце у овој руковети ипак постоје одређена акценатска и сазвучја клаузула (*планини, веранди, не види*). Гардић се у преводу дуж читаве песме доследно држи преношења основне семантике док су анизосилабични стихови већим делом трохеји који варирају од 6 до 10 слогова.

Налазимо да је тамо где је, као у поеми *Плач за Игнасиом Санћес Мехијасом* Гардић препознао и пресликао обиље ефектних језичких средстава, формулације готово налик магијским инкантацијама, попут припева „у пет поподне“, из првог дела те песме „Рана и смрт“ (*la cogida y la muerte*):

A las cinco de la tarde.  
Eran las cinco en punto de la tarde.  
Un niño trajo la blanca sábana  
*a las cinco de la tarde.*  
Una espuerta de cal ya prevenida  
*a las cinco de la tarde.*  
Lo demás era muerte y sólo muerte  
*a las cinco de la tarde [...]* (Гарсија Лорка 1996: 617).

складним преношењем сазвучја бројних паралелизама, постигнут је много адекватнији и успелији превод, ритмички ближи изворнику, чему такође доприносе одабир лексике, јасноћа израза, општа атмосфера и тоналност композиције.

У пет по подне.  
Било је тачно пет по подне.  
Дете је донело бео покров  
у пет по подне.  
Корпа са кречом већ спремљена  
у пет по подне.  
Све друго било је смрт и само смрт.  
у пет по подне [...]

О Гардићевом преводу ове четвороделне песме речи хвале није штедео ни аутор поговора књизи *Песме*, Танасије Младеновић (1963: 106): „Речи нашег језика, које нам се тако често чине бледе и сиромашне кад треба сами да их употребимо, у

овој магистрално преведеној поеми (преводилац Миодраг Гардић заиста заслужује свако признање) постижу божанско звучање и дају нове и неслућене акорде.“

Грешака и упитних места у обе збирке нема у значајнијој мери, навешћемо још неке уочљивије *Sucia de besos y arena / yo me la llevé del río*. – „Прљаву од пољубаца и песка / однео сам је на реку.“ уместо „однео сам је са реке“; *con las torres de canela* – „са торњевима од ваниле“ уместо „од цимета“; *ginebra* – „жиневра“ уместо „џин“, итд.

Гардићеве књиге *Моћ Гитаре* и *Песме* деценију и по биле су југословенској културној средини први и једини српски избори Лоркине поезије, оставивши значајан траг у рецепцији тог песника у ширем читалаштву српскохрватског и нарочито српског говорног подручја. И поред изузетне важности за иницијални пријем, као и неких позитивних оцена, као највећи недостатак Гардићевог превода налазимо неадекватну транспозицију Лоркиног романсера, који је опет имао најснажнији пријем и одјек код читалаца. Тако је, у одређеним аспектима, створена „искривљена слика“ о овом шпанском песнику, а нарочито о тој збирци – на шта указују неке потоње критике и осврти којима ћемо се позабавити у наставку (в. Кошутић 1969а: 271–276; Кошутић 1971: 83–84; Вртунски 1971: 66–67).

### **6.2.2 Седамдесете и осамдесете године XX века: врхунац рецепције поезије Федерика Гарсија Лорке**

Премда је до почетка седамдесетих година XX века неколико књига<sup>191</sup> обезбедило минималне услове за рецепцију и упознавање Лоркиног песништва у нашој културној средини, већи део опуса најпознатијег шпанског песника остао је недоступан ширем српском и југословенском читалаштву. У периодици је песама Гарсија Лорке, према нашим сазнањима, преведено тек неколико. Наилазимо да је 1958. године Коча Поповић у часопису *Поље* поново објавио свој превод четвртог дела *Плача за Игнасијом Санћес Мехијасом* („Одсутна душа“) а Звонимир Голоб у *Летопис Матице српске*, две песме „Ода“ и „Гле како гуштер плаче“. Душан Матић је 1960. године, такође у часопису *Поља* поновио своју верзију Лоркиног лаamenta над

---

<sup>191</sup> Песник Звонимир Голоб је у Хрватској (Zagreb: Ероћа) 1956. године, засебно објавио Лоркину збирку *Pjesnik u New Yorku* (Zagreb: Ероћа), на чије трагове нити помен нисмо наилазили у нашој средини.

мртвим пријатељем („Posmrtna pesma za Ignacia Sancheza Mejiasa“). Колико нам је познато сем тих превода још само је Миленко Манигодић у часопису *Индекс* превео две Лоркине композиције, „Ноктурна са прозора“ (1962)“ и „Зајажене воде“ (1963).

Исте, 1969. године, у Србији из штампе излазе две важне књиге, резултат труда двојице филолога и плодних преводаца, Владете Р. Кошутећа и Коље Мићевића, за које Душко Вртунски (1971: 66) у приказу „*Цигански романсеро*“ Федерика Гарсије Лорке на српскохрватском каже да јамче да је „прошло време прозних превода шпанске поезије у нас“ јер су ти преводиоци, први пут „ову велику поетску збирку и њеног песника пренели у нашу књижевност онако како то треба чинити (*ibid*)“.

Кошутећева књига *Игра песка и месеца*, шири је избор из Гарсија Лоркиног песничког опуса, предавања и театра; друга, представља Мићевићево издање првог интегралног прпева *Циганског романсера* као засебне збирке на српскохрватском језику. Како је првенствено реч о изузетно вредним уметничким делима преводне књижевности, а затим и о преводиоцима/преводима од којих почиње једна сасвим нова етапа у рецепцији Гарсија Лорке код нас, парадигми другачијег, методски доследног приступа превођењу поезије, у наставку ћемо им посветити посебну пажњу.

#### **6.2.2.1 Владета Р. Кошутећ**

О рецепцији Лоркине поезије, као ни о критичком, научном, приступу његовом делу, немогуће је говорити без посебног осврта на рад и заслуге Владете Р. Кошутећа (1926–2005). Вишедеценијским бављењем шпанском поезијом овај угледни филолог, преводац и ерудита, више је него било ко други у српској културној средини допринео бољем разумевању Гарсија Лорке, неуморно подстичући интересовање за његово песништво и померајући хоризонт очекивања домаће публике. Током готово читаве академске и преводачке каријере Лорка је Кошутећу био једна од главних преокупација, непресушна тема у средини у којој је рецепција шпанске поезије, укључујући и рецепцију дела најпознатијег шпанског песника, обимом и квалитетом доброно заостајала за рецепцијом других „великих“ европских литература. До Владете Р. Кошутећа у српској средини није било преводиоца који би се ухватио у коштац с преводом Гарсија Лоркиног целокупног дела. Уз то, Кошутећ је први и

засновао целовит теоријски приступ метричкој еквиваленцији шпанског и српског стиха који је стекао следбенике у млађим генерацијама преводаца са шпанског језика. На књижевнотеоријском плану Кошутевић пропратни текстови у антологијама о Лоркиној поезији и метрици поставили су солидне темеље домаћој лоркистици, будући да се о Лорки до почетка седамдесетих година XX века, упркос светској слави и значају, код нас готово уопште није теоретисало.

Трагови Кошутевићевог бављења Лорком сежу до самих почетака његове академске каријере. Путописи *С пута по Лоркиној Андалузији* („Кордова и Севиља“) настали 1959, објављени у *Летопису Матице српске* (јун 1960), као и путопис „У Лоркиној Гранади“ публикован у часопису *Савременик* (бр. 8–9, 1960) сведоче да је Кошутевић боравак у Западној Европи – а зна се да је школску 1958/1959. годину провео на усавршавању у Паризу – искористио да боље упозна и песников андалузијски завичај. Владета Р. Кошутевић дипломирао је 1951. године на групи за романистику Филозофског факултета у Београду. Докторску дисертацију *Парнасовци и симболисти* у Срба одбранио је 1962. године, након чега је на Катедри за општу књижевност Филолошког факултета биран у звање доцента (1963), ванредног (1969, 1974), и редовног професора Универзитета у Београду.<sup>192</sup> Бавио се највише поезијом. Био је један од покретача и уредник часописа *Расковник* (1968), као и аутор неколико капиталних антологија, избора и препева: *Француска љубавна лирика* (1954), *Из француске лирике, од Вијона до Валерија* (1955), *Шпанска лирика: два златна века* (1963), *Цветник српских сељака песника* (1967), *Древни песници* (1975) итд. (*Анали* свеска 13, 1979: 199–200).

Превођењу Гарсија Лорке Кошутевић се могао у потпуности посветити тек након завршетка своје дуго и темељно припремане антологије шпанске лирике (1963), која ће обухватити готово све важније шпанске песнике од касног средњег века до средине XX столећа. Иако је у *Шпанској лирици* Лорка заступљен са свега дванаест песама, Кошутевићев избор показатељ је познавања естетских домета песниковог опуса, као и жеље се домаћој публици он представи књижевноисторијски репрезентативно, тематски разноврсно те метрички еквивалентно.

---

<sup>192</sup> При Катедри за општу књижевност с теоријом књижевности прво је 1955. године изабран за професора средње школе, да би на истом одсеку након две године био унапређен у звање асистента. Школску 1958—1959. годину Кошутевић је провео на усавршавању у Паризу.

У предговору антологији *Шпанска лирика*, у уводном пасусу, пре, као и у коментарима самих песама, Кошутић сажето указује на све важније особине Лоркине поезије: на спој ултраистичког и надреалистичког језика „орошеног фолклором“, на удео гонгоризма у сазревању песникове метафоре, као и на драмски геније Лоркин, који „уноси сажету и узбудљиву трагику и у најмању тему“ (Кошутић 1963: 52). У Кошутићевим се речима из предговора препознаје и естетски критеријум за избор стихова у антологији: „Увек присна, туђа или лична трагика“ која песника покреће, од младалачке „Баладе о морској води“, преко искомске и опоре трагике „канте хонда“, „Песма циганске сигирије“, до *Циганског романсера*, Библије андалузијске поезије; трагике племена и предања“ (Кошутић 1963: 52). Изабране су композиције „набијене драмском трагиком“, по једна или две песме из готово свих песничких збирки, међу којима и горепоменути репрезентативна драмска свита од седам prizora из *Поеме о канте хонду* те четири композиције из *Циганског романсера*.<sup>193</sup> Реч је о првим српским преводима песама Гарсија Лорке заснованим на теоријским промишљањима могућности еквиваленције шпанских и српских метричких облика.<sup>194</sup>

Један од најважнијих културних догађаја када је реч о преводима и рецепцији Федерика Гарсија Лорке у нашој средини, нарочито уже посматрано, на српском говорном и културном подручју, представља антологија *Игра песка и месеца*, коју је, како смо навели, 1969. за београдску Просвету изабрао и превео Владета Р. Кошутић. На заштитној корици ове обимне, квалитетно повезане и опремљене књиге, насловљене према последњем стиху „Романсе о шпанској жандармерији“ (*Que te busquen en mi frente. / juego de luna y arena*), истакнуто је да се „велики модерни шпански песник“ Федерико Гарсија Лорка „већ познат, читан и омиљен код нас“, нашој публици први пут представља у широком избору, који обухвата сегменте његовог драмског песништва (драма *Дом Бернарде Албе*), оглед *Песничка слика у Гонгоре*, те, пре свега, „обилан пресек“ кроз све области његовог лирског стваралаштва. Кошутић је Лоркин развојни пут приказао сразмерним избором из

---

<sup>193</sup> Књига песама (*Балада о морској води*), *Поема о канте хонду* (*Поема циганске сигирије*), *Песме* (*Песма коњаника*, *Дрво*, *дрво малено*), *Прве песме* (*Ходник*, *Жута балада*), *Цигански романсеро* (*Романса о луни*, *луни*, *Романса месечарка*, *Свети Гаврило*, *Смрт Антоњита Делије*), *Песник у Њујорку* (*Зора*), *Тамаритски диван* (*Касида о мрачним голубима*).

<sup>194</sup> Све ове песме нашле су се и у наредним изборима Кошутићевим Лоркиних песама, те ћемо стога о њиховим одликама говорити у оквиру ширег критичког осврта на Кошутићеву преводилачку концепцију.

готово свих његових песмарица, који обухвата збирке *Књига песама*,<sup>195</sup> *Прве песме*<sup>196</sup>, *Поема Канте Хонда*<sup>197</sup>, *Песме*<sup>198</sup> *Цигански романсеро*,<sup>199</sup> *Песник у Њујорку*,<sup>200</sup> *Плач за Игнасијем Санћес Мехијасом*,<sup>201</sup> *Гаљешке песме*,<sup>202</sup> *Тамаритски диван*,<sup>203</sup> *Одвојене песме*.<sup>204</sup>

Кошутећев предговор антологији први је покушај свеобухватног представљања Лоркиног дела у Србији. У овај дужи текст (стр. 7–41) укључени су делови о Гарсија Лорки из Кошутећевог избора у антологији *Шпанска лирика*. Задржан је и један део коментара, који су за ту прилику допуњени и проширени. Кроз једанаест целина-подналова Кошутећ је систематично представио све елементе важне за рецепцију Гарсија Лорке, од биографије, теоријских ставова песникових и инспирације за појединачне песничке збирке, до кратког прегледа његовог драмског

<sup>195</sup> „Ветреушка“, „Пролећна песма (1 и 2)“, „Балада у јулском дану“, „Сан“, „Зашло је сунце“, „Стабла“, „Балада о морској води“.

<sup>196</sup> Тиха вода“, „Мала тиха локва“, „Варијација“, „Тиха вода“, „Завршна песма“, „Полумесец“, „Четири жуте баладе(1 и 2)“, „Палимпсести“ („Ходник“, „Прва страница).

<sup>197</sup> „Балада трију река“, „Песма циганске сигирије“ („Предео“, „Гитара“, „Јаук“, „Тишина“, „Пролазак сигирије“, „После проласка“, „А затим“), „Песме солее“ („Земља сува“, „Кама“, „Јој!“, „Заседа“, „Шпиља“), „Песме саете“ („Севиља“, „Праскозорје“, „Литија“), „Цртеж Петенере“ („Шест жица“, „Смрт Петенере“, „Мртвачко звоно“), Две девојке („Ампаро“, „Кордовско предграђе“), Шест каприча („Чар гитаре“, „Кандило“, „Агава“, „Чини“, „Мементо“), Горчинов разговор.

<sup>198</sup> „Теорије“ („Песма о седам девојака“, „Пословица“, „Ловац“, „Арлекин“, „Посекоше три дрвета“), „Прозорски ноктурни (Ноктурно 1 и 3)“, „Песме за децу“ („Шкољка“, „Предео“), „Андалузијске“ („Песма коњаника“, „Дрво, дрво малено“, „Гиздавок“), „Три лика са сенком“ („Верлен“, „Хуан Рамон Хименес“, „Суноврат“), „Игре“ („Ирени Гарсији“, „На уво девојци“), „Песме о месецу“ („Месец изгрева“, „Два вечерња месеца“, „Први рођендан“), Други свет („Призор“, „Немо дете“, „Веридба“, „Опроштај“), Љубав („Мали мадригал“, „Одјек“, „Нарцис“, „Прелудиј“), „Недовршене“ („Песма новембра и априла“, „Варљиво огледало“, „Прелудиј“, „Мартовски врт“, „Два морнара на жалу“, „Песма суве наранче“.

<sup>199</sup> „Романса луни, луни“, „Лепотица и ветар“, „Романса месечарка“, „Неверна жена“, „Романса црног јада“, „Свети Гаврило(I–II)“, „Хватање Антоњита Биде на путу за Севиљу“, „Смрт Антоњита Биде“, „Умро од љубави“, „Романса осуђеника“, „Романса шпанске жандармерије“, „Шала о дон Петру на коњу“.

<sup>200</sup> „I Песме самоће на Колумбија универзитету“ („Повратак из шетње), „II Црнци“ („Правило и рај црнаца“) „III Улице и снови“ („Игра смрти“, „Призор гомиле која повраћа, „Убиство“, „Зора“) „VII Повратак у град („Њујорк – радионица и оптужба), „VIII Две оде (Повик ка Риму), „X Песник стиже у Хавану“ („Црначка песма на Куби“)

<sup>201</sup> „Рана и смрт“, „Проливена крв“, „Присутно тело“, „Неприступна душа“.

<sup>202</sup> „Мадригал граду Сантјагу“, „Успаванка мртвој Розалији Кастро“, „Ноктурно о утопљеном младићу“, „Игра месеца у Сантјагу“.

<sup>203</sup> „Газела неподвижене љубави“, „Газела горског корена“, „Газела мрачне смрти“, „Газела чудесне љубави“, „Касида рањеног водом“, „Касида плача“, „Касида грана“, „Касида немогуће руке“, „Касида о мрачним голубима“.

<sup>204</sup> „Лимунов сад“, „Свита воде“ („Предео“, „Кошница“, „Север“, „Југ“), Свита огледала („Зраци“, „Реплика“, „Ћудљивост“, „Очи“, „Искон“, „Успаванка заспалом огледалу“), Ноћ („Цртеж“, „Прелудиј“, „Комета“, „Звезда“, „Зорњача“), Шума сватова („Уђох у шуму сватова“, „Одјек сата“, „Размишљање прво и потоње“, „Сат сфинга“), „Три приче о ветру (I, II, III)“, „Травници“ (Књига I, II, III, „Успаванка“, „Лето“, „Усамљеност“, „Омега“, „Песма о малој смрти“, „Печат и играчка“).

дела. У уводном одељку („Лиричар са вилењаком“) Кошутећ тумачи Лоркине ставове о поезији и песничком надахнућу, објашњавајући један од кључних појмова његове поетике, *дуенде* (*el duende*) што, како каже „није вампир, што звучи крвожедно, ни ђаво, што звучи догматски и народски, већ најпре вилењак или гном, *spiritus movens* изузетних песника, тореадора и певача канте хонда, уметника којих се клони спокојно небеско надахнуће“ (Кошутећ 1969: 8). Управо, то Лоркино „вилењачко песништво“, које настаје у присуству и кроз предосећање смрти, одлучујући је разлог, сматра Кошутећ што је „Лорка још за живота стекао ‘популарност гитаре’ а потом, захваљујући немилој смрти, прерастао нагло покрајинске оквице и, неодољивошћу осећања, побуда и гласа, постао први поклицар савременог песништва“ (*ibid*). Осврнућемо се на нека његова запажања о Лоркиној поетици.

Према Кошутећу (1969: 9) јединствен склоп Лоркине романсе, али и суштина његове „лирске дијалектике“ основу имају у јединственом амалгаму смелости импресионизма и традиционалног начина казивања. Нарочите заслуге за изградњу тако комплексног израза, аутор проналази у наслеђу гонгоризма, „врлинама ученог стила“ готово заборављеног барокног великана Луиса де Гонгоре, које ће се, у главним цртама, појавити и у Лоркиној поезији, оличене најпре у сличном надахнућу и искуству, знатичељи према природи, придавању значаја појединостима и „резбарењу“ песничких облика (Кошутећ 1969: 10). Највећи Гонгорин утицај Кошутећ види у употреби метафоре, којом Гарсија Лорка међу другим шпанским песницима предњачи по веома осећајном и језгровитом поређењу (ветар – *удварац кула*; магла – *умор снега*; жабе – *мујезини вечери*; огледало – *мумија извора*; лептир – *дух свиле* итд). Посебну пажњу Кошутећ (1969: 16–17) је посветио феномену синестезије, нарочито у раним Лоркиним песничким збиркама. Уметничка транспозиција различитих чулних надражаја из једне уметности у другу тумачи се као потреба „преосетљивог уметника за богаћењем једног чула другим“, будући „најподеснија као израз чисте лирике [...], преобраћање гласа у „мрачан мук“ у песми ‘Јаук’ „истовременим и вишеструким спрегом осета, слика утисака постаје крајње неочекивана, врхунац бодлеровске ‘сагласности’ мириса боја и звукова“ (*ibid*).

Узоре Лоркине првеначке *Књиге песама*, потекле из детињства, „страсног и нагог“ Кошутећ (1969: 19) проналази како у „хуанрамоновском беседничком романтизму и симболичној музичности“ тако и у „маћадовском сањарењу“. Већ у

„Балади о морској води“, тој младалачкој балади о Андалузији плача, према аутору, појављују се елементи који ће касније чинити тематску окосницу канте хонда и романси. Малобројне композиције из *Првих песама* превазилазе „нарцисоидне туге и неодређена клонућа“ претходне збирке и показују Лоркину „стасалост за обликовање драмских мајушности“ (Кошутећ 1969: 21). У *Појми о канте хонду*, не описујући феномен *дубоке песме* романтичарски наративно, попут других песника, Лорка у потпуности потврђује могућност „преовлапоћења музике у стихове“ (Кошутећ 1969: 23). Збирку *Песме с друге стране* Кошутећ тумачи као својеврсне „играрије вилењака“: „игру појединоста и суштином“, „игру светлошћу и сенком“, односно „колоритном чувственошћу“, примећујући да је у тој збирци сама трагика постала игра, а тематика смрти сведена на најмању меру (Кошутећ 1969: 21).

Највећи простор Кошутећ је посветио тумачењу *Циганског романсера* „Библије андалузијског песништва“ којим је Лорка, после Унамуновог и Мањадовог величања Кастиље као срца Шпаније, „до епа“ уздигао Андалузију, откривајући Шпанцима „незнан завичај чежње, дубоке песме и ноћништва.“ Сводећи најважније утиске о могућностима тумачења те књиге, Кошутећ закључује:

Романсеро је јединствен спој легендарног и личног, стварног и апстрактног, гејзир слика и ризница лирског у епском оквиру. Детињство и мудрост, „игра песка и месеца“, „сенке и воде“ кроз које људска збиља, мржња и крв, љубав и занос вру побудама, неисказаним и наговештеним. Међуодноси личности и међувременост збивања углавном су прећутани и недоречени, што збирку чини привидно јасном. [...] Свака од романси отворена је разноликим тумачењима, често и опречним, а Лорка, није желео да буде доречен и разговетан, а још мање популаран песник. Ритам сталног смењивања јасног и завојитог (дело вилењака, како истакосмо у почетку), свесног и подсвесног, изричитог и сугестивног даје класичној епској романси нов дух и призив, елиптичног ученог *стила*, непосредност, вечност садашњости, и неуморно лирско било, препорађајући романсеро у свему сем у облику, што нас наводи да га не схватамо као традиционалну и „племенску“ песмарицу [...]. (Кошутећ 1969: 28).

Најдаље од Кошутећевог књижевног укуса стоји Лоркина поезија из *Песника у Њујорку*. Кошутећ (1969: 30) каже да „грозничаво душевно стање“ песниково у тој песмарици утиче на постепено губљење „складности облика“, због чега ће, након првих неколико песама у којима су још увек сачувани традиционални облици, асонантска копла, рима и метар, „заглушје бетона и механике“ наметнути потпуну неравномерност (слободан стих, „ток свести“ бујицу утисака и апстракцију) односно



„чист надреализам речи лишених песничке логике.“ Кошутећ се стога ограђује, истичући да преводилац најбоље осећа „тај стилски *new look*, тежећи узалуд да схвати текст, и у већини случајева не видећи ништа сем буквалности, преноси дословно и беспомоћно.“ Недовољно сигуран у властито разумевање естетике те збирке, он стога наводи да је избор који читаоцима пружа у из *Песника у Њујорку*, начињен међу песмама с претежно „сређеним пределима“ и „ангажованим“ стиховима, истичући да су у питању „[i]едини пристрасни стихови у Лоркином песништву, с наглашеним очајањем и побуном због изопачења човека, ствари, живота, чак и саме светлости“ (Кошутећ 1969: 30–31).

Први међу српским преводиоцима Кошутећ наглашава јединственост Лоркиног израза као споја фолклора и традиције, оличеног понајвише у звучности класичне романсе и асонантске копле, садејству народног и ученог стила. Осврћући се на властито напор у потрази за „правим“ Лорком, Кошутећ наглашава да је, поред преношења садржине на други језик, битно водити рачуна и очувању „изворног призвука“, како би у преводу „Лорка остао Андалужанин и обликом, песник звонке мисли, припева и копле.“ (*ibid*).

Посебну пажњу проблематици еквиваленције метричких облика Лоркиног песништва Кошутећ је посветио у делу предговора који се бави принципима препева („О препеву“) у саставу „Тумачења“, као и у раду „Могућности препевавања Лорке“ објављеном у *Часопису књижевних преводилаца Србије (Мостови)*, 1971. године, написаном током припрема за објављивање препева Лоркиних *Целокупних дела* (Сарајево: Маслеша), што аутор напомиње у подбелешци (1971: 85). Слично конципирани, ови написи аргументују становиште да је готово целокупну Лоркину версификацију могуће адекватно пренети на српски језик, илуструјући га примерима превода из ауторовог преко деценију дугог теоретског и практичног бављења Лоркиним песничким делом. Издвојићемо најважније Кошутећеве закључке.

Кошутећ потцртава (1971: 81) да је Федерико Гарсија Лорка „[д]ве трећине свог дела испевао асонанцом, једну трећину слободним стихом, а незнатан део правим сликом и различитим врстама строфа.“ (Кошутећ 1971: 81), дефинишући га као песника који је „учен и народњачки у исти мах“, те, иако савремен изразом, обликом, „као и остали шпански песници, настављач предања, привржен вековној и устаљеној романси.“ (Кошутећ 1969а: 271). Метрички, претежно Лорка је „песник копле и

припева“ (*ibid*), будући да су од четири стотине његових песама, чак две стотине четрдесет управо копле, осмерачке и седмерачке, с асонанцом у парним стиховима (1969: 271). „Остатак чине стихови разнолике дужине, од шестерца до александринца као и слободан стих *Песника у Њујорку*, чије су понеке песме с ритмом, асонансом и припевом.“

Кошутић (*ibid*) наглашава и да је, асонантна копла била осмерачка или која друга, у његовим преводима пренесена „скоро одговарајуће, с обзиром на наше фонетске и метричке могућности, блиске кастиљанским, предност коју имамо над великим европским језицима“. Реч је, дакле, о поезији „условљеној правилима версификације“ (1971: 81) која се може на српски језик готово увек пренети одговарајућим еквивалентним облицима, чувајући њену мелодију и ритам:

На тај начин сачувани су, поред смисла, и облик, основни метар и призвук, о чему треба водити рачуна кад је у питању шпанско песништво, изражено претежно асонансом а нарочито песништво Лорке, народњака и преваходног музичара, рођеног на врелу фолклора (Кошутић 1969а: 273).

Кошутић је у песмама састављеним из стихова различите дужине (*verso fluctuante*), поступао по аналогји с изворником, вешто преносећи ритмички модел, комбинације разноврсних кратких стихова и асонантске риме. Навешћемо примере успешних препева с истозвучном асонанцом по изворној схеми, као у песми „Посекоше три дрвета“ (*Cortaron tres árboles*):

*Cortaron tres árboles*

Eran tres.

(Vino el día con sus hachas.)

Eran dos.

(Alas rastreras de plata.)

Era uno.

Era ninguno.

(Se quedó desnuda el agua.) (Гарсија Лорка 1996: 355).

Преломљена стопа, дужег и кратког стиха, осмерца и четверца пренесена је адекватно. У препеву је у дужим стиховима који су, као и у изворнику, осмерци, поновљена је истозвучна асонанца (*a-a*), док је у краћим, захваљујући срећним подударностима, пренесена, не само мушка клаузула – у оба језика бројеви 1 и 2 су једносложне речи (*dos, tres > два, три*) – већ и римовани дистих (*uno / ninguno > једно / ниједно*).

Посекоше три дрвета  
Беху три.  
(дође дан са секирама.)  
Беху два.  
(Срма крила, тлом пузава.)  
Беше једно,  
на ниједно,  
(Оста вода нага.)<sup>205</sup> (Гарсија Лорка 1969: 89).

Навешћемо још неке примере из Поеме о канте хонду, у обиљу песама кратког разноврсног метра у којима је, уз складно компоноване кратке стихове, поновљена и истозвучна асонанца. У песми „Предео“ (*Paisaje*, из „Песме циганске сигирије“), Кошутећ преноси изворна асонанцу *u-o (olivos)* *El campo / de olivos / se abre y se cierra / como un abanico. / Sobre el olivar / hay un cielo hundido / y una lluvia oscura / de luceros fríos. / Tierra junco y penumbra / a la orilla del río. / Se riza el aire gris. / Los olivos / están cargados / de gritos. / Una bandada / pájaros cautivos, / que mueven sus larguísimas / colas en lo sombrío.* (Гарсија Лорка 1996: 306): Поље мирно / отвара се и затвара / лепези слично. / Поврх маслињака / небо ниско, / са звезданом / хладном кишом. / Дрхти трска и полусен / на обали реке тихо. / Набира се. / ваздух сиво. / Пун крикова, / маслињак је крошње свио./ Јато тица / заробљених / реп најдужи / миче тмином (Гарсија Лорка 1969: 62).

У песми „Гитара“ (*La guitarra*) из исте свите, из Поеме о канте хонду, вешто је препевана асонаца *a-a*: *Empieza el llanto / de la guitarra. / Se rompen las copas / de la madrugada. / Empieza el llanto / de la guitarra. / Es inútil / callarla. / Es imposible / callarla [...]* (Гарсија Лорка 1996: 307): Започиње плач / гитара./ Круне ломе се / свитања./ Започиње плач / гитара. / Стишавати њу не вреди. / Немогуће то је / сада [... ] (Гарсија Лорка 1969: 63).

У песми „Кама“ (*El puñal*), Кошутећ је искористио све могућности нашег језика, понављајући значајан део задатих ритмичких сигнала из шпанског изворника, нарочито изналазећи сликове и сазвучја по истим, или доста сличним схемама:

El puñal  
entra en el corazón,  
como la reja del arado

---

<sup>205</sup> Једину замерку у овој песми упућујемо Кошутећевом последњем стиху, шестерцу, који је лако и без померања могао бити препеван такође изворним осмерцем („Остала је вода нага“).

en el yermo.

No.  
No me lo claves.  
No.

El puñal,  
como un rayo de sol,  
incendia las terribles  
hondonadas.

No.  
No me lo claves.  
No.  
(Гарсија Лорка 1996: 311).

У овој песми Кошутећ је у препеву свакако морао поћи од стиха *No* једносложног јаука, припева, који се срећом на српски може пренети метрички еквивалентним обликом „Не“. Кошутећ даље, с том речи, следећи изворник, јампском клаузулом асонује стихове „у срце продире“ „не забадај ми је“, „дубине“, и на тај начин верно преноси ритмику Лоркине песме. Додали бисмо да избор лексеме „кама“ уместо, дословнијег „бодеж“, које је у овако преведеној песми и естетски и еуфонијски очекиваније, указује да је преводилац, како би повећао изражајну снагу песме, намерно реферирао на конотацију те речи у нашем културно-историјском контексту,

Кама  
у срце продире  
ко у земљу  
рало.

Не!  
Не забадај ми је.  
Не.

Кама,  
ко зрак сунчев,  
пали страхотне  
дубине.

Не!  
Не забадај ми је.  
Не.

(Гарсија Лорка 1969: 67).

Као пример вештог препева песама састављених од двостиха или строфа с различитим асонанцама Кошутећ (1969: 275) је и сам истицао песму „Гиздавко“ (Galán) из збирке *Песме (Canciones)*, из 1921–1924),

Galán  
galancillo.  
En tu casa queman tomillo.

Ni que vayas, ni que vengas,  
con llave cierro la puerta.

Con llave de plata fina.  
Atada con una cinta.

En la cinta hay un letrero:  
"Mi corazón está lejos."

No des vueltas en mi calle.  
¡Déjasela toda al aire!

Galán,  
galancillo.  
En tu casa queman tomillo (Гарсија Лорка 1996: 371).

где је сем метричких одлика, различите асонанце у дистисима, и комплексно значење пренесено доста вешто. Кошутих је како произилази из његовог објашњења шпанско *quemar tomillo* „палити мајчуну душицу“ у пренесеном значењу „угађати коме“, у овом случају младом удварачу, „гиздавку“ кога девојка одбија јер воли другог – превео за ту прилику конструисаном синтагмом „смиљем дом ти каде“ чиме је, рекли бисмо, доста сугестивно задржао и мирис запаљеног биља и раскош младићевог дома, а отуд и његову „размаженост“.

Гиздавко,  
гиздавче,  
Смиљем дом ти каде.

Да не дођеш, да не уђеш,  
ја забравих врата кључем.

Кључићем од сребра танка,  
врпцом сам га привезала.

На њој пишу речи ове:  
„Далеко је срце моје.“

Улицом ми ти не шетај.  
Нек пролази њоме ветар!

Гиздавко,  
гиздавче.

Смиљем дом ти каде (Гарсија Лорка 1969: 93).

Критички се осврћући на несавесност претходника у придржавању изворних форми у преводима (јамачно је реч о Гардићу и Иванишевићу), Кошутећ у напоменама о преводу посебно истиче облик романсе, који се могуће препевати одговарајућим, а каткад и потпуно истозвучним обликом:

Зато је недопустиво и необјашњиво пренебрегавање одлика форме, свођење *Романсера* на *Прозансеро* – поступак скоро свих досадашњих преводаца који су преносили романсу и коплу у „белом стиху“ или у аритмичном осмерцу, без асонансе (Кошутећ 1969а: 273).

Кошутећ (1969а: 273–274) сведочи како је, тим и таквим преводима створена неадекватна представа о Гарсија Лорки као о авангардном песнику, који је у потпуности раскрстио са правилима везаног стиха, била већ уврежена међу српским интелектуалцима и читаоцима током седме деценије XX века:

Због тога су читаоци, навикнути на такву и само такву врсту превода, и уверени да је то изворни Лорка, били изненађени звуком ритмичких и асонантских препева, при чему је долазило до занимљивих опредељења: када је недавно један од младих преводаца<sup>206</sup> припремио за позоришни рецитал препев *Циганског романсера* у осмерцу и с асонансама, редитељи и глумци изјавили су да им стихови звуче одвећ глатко и без драматике, „а Лорка није такав!“ – и приволели су се прозном преводу романсе. (Кошутећ 1969а: 274).

Управо препевима дванаест романси, што је како је приметио Вртунски 2/3 песама *Циганског романсера*, Владета Р. Кошутећ је у збирци *Игра песка и месеца* доказао је оно што је теоријски уопштавао и објашњавао у написима о шпанској метрици. Његови складни трохејски осмерци и редовне, парне асонантске риме, постижу, ритмички и акустички, утисак врло близак Лоркином шпанском изворнику. Већина романси и асонантских копли код Кошутећа преведено је еквивалентно у односу на изворни образац. Навешћемо неке примере.

У Лоркиној песми „Лепотица и ветар“, замах еротске и драмске напетости, асонанца е–е,

[...] Su luna de pergamino  
Preciosa tocando viene.  
Al verla se ha levantado

<sup>206</sup> Претпостављамо да је млади преводац о коме говори Кошутећ, управо Коља Мићевић, који је у то време, 1966. године, објавио своје прве верзије превода романси у часопису *Савременик*.

el viento que nunca duerme.  
San Cristobalón desnudo,  
lleno de lenguas celestes,  
mira a la niña tocando  
una dulce gaita ausente.

Niña, deja que levante  
tu vestido para verte.  
Abre en mis dedos antiguos  
la rosa azul de tu vientre.

Preciosa tira el pandero  
y corre sin detenerse.  
El viento-hombrón la persigue  
con una espada caliente. [...] (Гарсија Лорка 1996: 416).

препевана је асонанцом (и–а), спроведеном доследно, дуж читаве песме, испеване углавном симетричним и складним четвороиктусним трохејима:

[...] У даире ударајућ  
стазом иде Лепотица.  
Видећи је, подиже се  
ветар никад што не снови.  
Наг Христифор свети, крепак  
и небески пун језика,  
мому гледа и у благе  
и одсутне гајде свира.

– Да те видим, дај ми, дете,  
да те видим без хаљина,  
Прстима ми пружи древним  
плаву ружу твог окриља.

Лепотица деф одбаци,  
бежећ главом без обзира.  
Исуканим врелим мачем  
људина је ветар вија [...] (Гарсија Лорка 1969: 108–109).

слике су транспоноване готово у потпуности (сем што је стих *la rosa azul de tu vientre*, могао бити преведен експлицитније, можда као плаву ружу ти нутрина); језик превода је прикладно „учен“ и „народски“ – у исти мах: најважнија стилска обележја Лоркине романсе, „неопопуларизам“ и „артизам“ као одраз не само традиције старе, усмене, романсе, него и богатог искуства новог романсера „златног доба“, код Кошутића се такође преплићу и дају, будући да су подвргнута строгим правилима версификације и еквиваленције, верну и уметнички вредну представу најпознатије Лоркине збирке на нашем језику. У „Романси црног јада“ (*Romance de la pena negra*):

Las piquetas de los gallos  
cavan buscando la aurora,  
cuando por el monte oscuro  
baja Soledad Montoya.  
Cobre amarillo, su carne,  
huele a caballo y a sombra.  
Yunques ahumados sus pechos,  
gimen canciones redondas.  
Soledad, ¿por quién preguntas  
sin compañía y a estas horas? [...] (Гарсија Лорка 1996: 426).

Кошутић је, што код њега њега није реткост, остварио потпуно истозначну асонанцу као у изворнику (о–а), спроводећи је доследно и без већих микростилистичких уступака и померања у значењу, добио изврстан превод:

Пијуцима певци траже  
сакривена где је зора,  
када се са тамна брега  
спусти Соледад Монтоја.  
Пут њена од бакра жутог  
на ноћ и на стају воња,  
са наковња врелих груди  
одзвања јој песма обла.  
– О Соледад, кога тражиш  
сама и у ово доба? (Гарсија Лорка 1969: 114–115).

Или у овим лепо сроченим стиховима из „Романсе шпанске жандармерије“

La Virgen viene vestida,  
con un traje de alcaldesa  
de papel de chocolate  
con los collares de almendras (Гарсија Лорка 1996: 442).

где је складно пренета истоасонанца е–а:

У одећу кметовице  
Девица је обучена,  
од папира чоколадног  
с огрлицом од бадема. (Гарсија Лорка 1969: 126).

Рећи ћемо нешто више и о Кошутићевом преводу Лоркине „Романсе месечарке“<sup>207</sup>, који је први пут био објављен 1963. у антологији *Шпанска лирика*, као доказ да је ово ремек-дело шпанске поезије, као и све друге романсе, могуће препевати у везаном стиху. Стих је симетрични трохејски осмерац а асонанца у

---

<sup>207</sup> Изворни облик ове строфе на шпанском наводили смо када смо говорили о Гардићевом преводу.



парним стиховима препева иста је као у изворнику (*a—a*), и доследно се ниже кроз читаву песму (грана, вранац, сања, хладна, јасна, сама итд), померајући се, ретко и без нарушавања ритма, на акценатску дужину (цигџанска, доксџата, кућџама). Навешћемо најпознатију, уводну строфу:

Ала волим те, зелено,  
зеленило ветра, грана.  
Брод пучином мора плови,  
а планином језди вранац.  
Паса сенком овијеног,  
на доксату она сања,  
пут зелена, влас зелена,  
с очима од сребра хладна.  
Ала волим те, зелено,  
И док луна сја циганска,  
њу гледају ствари. Она  
њих да гледа није кадра [...] (Гарсија Лорка 1969: 110).

Веома ревностан у преношењу метрике, Кошутић ју је понекад претпостављао микростилистици, уз мања семантичка померања. Иако ћемо у наставку указати на извесне његове пропусте и упитна места, сматрамо да је препев и поред њих изузетно песнички успео: убедљив, складно компонован и веран изворнику.

Као вешт версификатор Кошутић се изгледа није хтео помирити са деветерцем уводних стихова најпознатије Лоркине романсе, које је Гардићева збирка *Моћ гитаре* до средине шездесетих година у нашој средини већ била прославила и учинила емблематичним. Кошутић стога нуди ново решење – *Ала волим те зелено* – које, међутим није наишло на шире прихватање. На ову замену у приказу Кошутићеве *Шпанске лирике* критички се осврнуо Душко Вртунски (1963: 9) речима да „[т]реба замерити, можда, и стиху „Ала волим те зелено“ из „Романсе месечарке“ Гарсија Лорке – јер ми од 1953. године, кад је Гардић исту песму почео стихом ‘Зелено, волим те зелено’ (‘Verde, te quiero verde’ [sic]) живимо с тим Гардићевим преводом па нам се ово чини као неко мало светогрђе без дубљег оправдања.“ Сматрамо да замерка Вртунског стоји, и то не само зато што је српска (југословенска) читалачка публика Гардићево решење већ била усвојила као референтно, већ и због тога што Гардићев троиктусни дактилски деветерац, као својеврсни припев, не нарушава значајно осмерачки метар и ритам песме. Осим тога, Кошутић у свом препеву уводних стихова „Романсе месечарке“ правилност осмерца

постиже на уштрб стила, делимично разграђујући песничку слику занемаривањем низа стилских фигура (анафора, анадиплоза, паралелизам, понављање). У другом стиху *Зеленило ветра, грана*. реч *зеленило* сажима двапут поновљено и наглашено *verde*. Другим речима, *зелено* препева значајно је слабијег интензитета него *зелено* Лоркине романсе. Стога и уводна песничка слика има нешто мању ониричку сугестивност од изворника. У трећем и четвртом стиху једноставност слике и елипса предиката при дескрипцији лађе на мору и коња у планини нарушене су проширењем стиха из разлогâ метричке природе. Зарад попуњавања осмерца и постизања асонанце додати су елементи којих у изворнику нема. Тако да не само да је статични пејзаж глаголима кретања динамизиран (брод морем „плови“ а коњ планином „језди“), већ је и неодређеност коња укинута сигнализирањем његове црне боје. У седмом, вешто компонованом стиху, *Пут зелена, влас зелена*, Кошутећ занемарује Лоркину намерну инверзију поновљеног придева *verde*, иако задржава ритам његовог мелодичног осмерца (*melódico pleno*) са потпуно оствареним трохејским распоредом нагласака (1.3.5.7). Кошутећ такође није био задовољан решењем последњег стиха из овог нашег примера који је у *Шпанској лирици* гласио: *њу гледају ствари, а њих / она не може од јада*. Премда ни нова верзија није, како видимо, избегла опкорачење, избегла је непотребно проширење („од јада“) и „исправила“ померено место усека (из 5+3 у 4+4).

Сматрамо најпроблематичнијим местом у Кошутећевом у преводу „Романсе месечарке“ превод уводних стихова завршне строфе,

Sobre el rostro del aljibe  
se mecía la gitana.  
Verde carne, pelo verde,  
con ojos de fría plata [...] (Гарсија Лорка 1996: 422).

који гласе:

Њихаше се у чатрњи  
утопљена, гле, Циганка.  
Пут зелена, влас зелена,  
с очима од сребра хладна [...] (Гарсија Лорка 1969: 112)

„Њихање“ Циганке над отвором чатрње, слика којом је смрт наслућена али недоречена, код Кошутећа се конкретизује и експлицира употребом придева „утопљена“. Реч је о конкретизацији мотивисаној пре свега преводиочевом одлуком

да „појасни“ оно што је у песми дато само као наговештај. Таквој се одлуци Кошутић могао приклонити можда и из бојазни да савременом српском читаоцу регионализам *чатрња* (*aljibe*), који означава цистерну за сакупљање кишнице у сушним крајевима, није појам у истој мери познат, нити је довољно сугестиван да изазове асоцијације на смрт утапањем.

Поређењем различитих врста песама Кошутићевог превода с изворником, стиче се утисак да је реч о веома промишљеном и доследном методском приступу. Кошутићеви препеви нису плод личне, песничке интерпретације Лоркиног ритма, као у случају Гардића и Иванишевића, који метрици нису придавали суштински значај па су отуд и правили веће пропусте, већ пре версификаторског прегалништва за које је, срећом, у највећем делу превода, Кошутић показао и несумњив дар. Може се у Кошутићевом стилу превођења Гарсија Лорке запазити понегде оно што је Вртунски (1963: 9) назвао „барокном фактуром“, помешаном са вештим певањем на „народну“ што се види и у одабиру лексике (биљур, доклат, оструга, кама, девојана), те композицији реченице, са чешћим инверзијама и опкорачењима (добар пример таквог је „Романса шпанске жандармерије“: *Коњи у им врани, црни / потковице све одреда. / Мрље воска и мастила – / плаштом сјајна обележја*). Кошутић је када је ритам препева у питању наклоњен нашем народном трохеју, нарочито осмерцу, у које је остварио највећи део успешних стихова које смо наводили. Осмерац је у његовим романсама и асонантским коплама такође највећим делом складно самерен и симетричан. Од других врста стиха чест је, како смо видели, шестерац, као стих и као полустих у александринцу, који такође складно компонује.

Кошутић је сматрао да су метрички неутемељена препевавања поезије Гарсија Лорке у нашој средини углавном произилазила „из непознавања или занемаривања прозодијских елемената Лоркиног стиха“ (Кошутић 1971: 84). Примере налази како код „стarih преводаца“ (М. Љ. Гардић) који су „Цигански романсеро и све остале стихове преписивали у прози“ тако и код „најновијих“ – Слободана Лазића (у првом броју „Мостова“) који је асонанце претварао у сликове (у песмама *Дете и лептир*, *Стари гуштер*, *Јесење вече*, *Хербаријум*, *Дечак и мачка*), или је пак асоноване стихове препевао слободним стихом (*Немо дете*, *Распакани гуштер*, *Август*, *Полумесец*, с једним сликом), што је – закључује Кошутић (*ibid*) – у првом случају сувишно, а у другом недовољно“ (Кошутић 1971: 84). Коментаришући постигнуту еквивалентност

својих препева с изворником (у метричком, ритмичком и акустичком смислу) у књизи *Игра песка и месеца* Кошутић (1969а: 276) закључује „Тако смо, с обзиром на досадашње преводе, цару вратили царево, а Лорки Лоркино.“

#### **6.2.2.2 Коља Мићевић 1969: први интегрални препев *Циганског романсера* на српски језик**

Изузетан значај за померање хоризонта очекивања домаће читалачке публике када је реч о Лоркиној поезији код нас, имао је превод *Циганског романсера* који је у издању београдске „Културе“ 1969. године југословенској читалачкој публици понудио Коља Мићевић. Тај препев, првобитно објављен у часопису *Савременик* (1966), доживео је касније бројна поновљена издања те постао један од најраспрострањенијих књига Лоркине поезије у Србији, све до наших дана. Једна од чињеница која нас је приближила „правом“ Лорки, вели у приказу ове књиге Душко Вртунски (1971: 66) јесте и то што је Мићевић превео интегрални *Цигански романсеро*, пошто се та велика књига поезије и одликује „унутрашњим јединством својственим само највећим песничким збиркама. У њој једна романса објашњава другу, а све заједно су целовита и затворена визија живота и света.“

Као Лоркин посредник у југословенској култури Коља Мићевић (1941) је компетентан читалац, плодан преводилац и надарен песник. Завршио је студије Опште књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Импозантна је Мићевићева преводилачка библиографија, нарочито препева поезије. С француског је преводио стихове трубадура, Франсоа Вијона, Шарла Орлеанског, Мориса Сева, Жана де Лафонтена, Виктора Игоа, Жерара де Нервала, Стефана Малармеа, Лафорга, Валерија, Аполинера; с италијанског Дантеа Алигијерија, с енглеског Едгара Алана Поа. Поред више властитих песничких збирки на српском (*Стопа сна, Стање никога, Нити, Море, Клавиринт, Виновник, Eros in melo*) и француском језику (*L'Homme alarmé, Le lit défait, Robinsong, Au clair de la France, Monsieur le Serpent, Le petit testament bosniaque*), објавио је и превод Моцартове последње године Теодора де Визеве и Жоржа де Сен-Фoa, као и књигу музиколошких песама Моцарт сусреће Скарлатија. Мићевић је преводио и на француски, с тосканског Дантеову *Божанствену комедију*, *Ризницу* Брунета Латинија, девет

варијација „Гаврана“ Едгара А. Поа, *Поезију Франце Прешерна са словеначког*, као и антологију песништва XIX столећа *Les saluts slaves*, са српскохрватског, македонског и словеначког (Мићевић 2009). Мићевићево сагледавање поезије Гарсија Лорке, стога је, попут Кошутићевог, вишестрано и компаративистичко, док је његова интерпретација *Циганског романсера* утемељена на широком теоријском познавању поезије с једне, и богатом личном песничком и преводилачком искуству, с друге стране.

Мићевићев препев је највећим делом силабички правилан, у складним, симетричним осмерцима. Одступање од изосилабизма, у виду седмераца (...*славујском мори чежња* [49]; *Град, ослобођен страха* [81]; ...или открива *кратковек* [101], деветераца (...*с нарм на слепоочницама*, 25) или неколико десетераца (*Зелене пути, косе зелене* [31], ...*своје седло за њено зрцало*), не доводи у питање утисак о самерљивости везаног стиха у целини композиције. За разлику од Кошутића, Коља Мићевић је од Гардића преузео први стих „Романсе месечарке“: „*Зелено, волим те зелено*“ – премда деветерац – успостављајући континуитет с његовим преводом и дотадашњом рецепцијом ове песме у нашој средини. Уз помоћ апокопе придева, с друге стране, у другом стиху (*Зелен-гране, зелен-ветар*) очуван је трохејски распоред (1.3.5.7) изворног шпанског осмерца. Иако метрички доста одскаче од остатка његовог препева, Мићевић са сличним циљем, тј. с намером да код читаоца изазове утисак познатог, без измена преузима и Гардићев десетерац *Зелене пути, косе зелене*. То доказује да је реч о „свесном“ Мићевићевом реферирању на емблематичне стихове, српској читалачкој публици добро познати Гардићев текст најчувеније Лоркине романсе.

За успело преношење трохејског ритма, распореда синтаксичких елемената и асонанце у парном стиху, као и уопште атмосфере и музикалности Лоркиног осмерца, као пример може да послужи Мићевићев препев уводне копле у романси „*Свети Михајло*“ (*San Miguel*),

Se ven desde las barandas,  
por el monte, monte, monte,  
mulos y sombras de mulos  
cargados de girasoles.

која у чува све поменуте важне језичко-стилске и семантичке одлике изворника:

Са тераса назиру се  
преко брега, брега, брега,  
мазге и сенке мазги  
с товарима сунцокрета (Гарсија Лорка 1977: 46/47).

Зарад варирања ритма (понегде из морања!) Мићевић чешће од Кошутића помера усек тј. ломи стих другачије (најчешће 3+5, 5+3), чиме се разбија монотонија и ригидности нашег симетричног трохеја: *Склопљених очију снатри [15] ... стражњица једрих и скритих [26], ...и на бутине румене [27]; ...и у љиљане свит беле [28]; Шумове тигра и плама [99]; Тамаро, очи ми прожми [101].*

У кратком поговору „Уз ово издање“ *Циганског романсера* из 1977. године Мићевић је детаљније представио своју преводилачку стратегију. Он (1977: 107) наводи да је превод, који је у три претходна издања штампан у непромењеном облику, том приликом подвргао преиспитивању које га је водило бројним новим решењима. Мотивацију за прераду препева Мићевић објашњава на следећи начин:

Припремајући ово ново издање, дванаест година након објављивања прве верзије превода, осетио сам се довољно временски удаљен од свих романси, али не равнодушан, већ поново привучен њиховом чаролијом: вероватно је читав низ незадовољавајућих решења, оптерећујући ме несвесно грижом, захтевао мој нови сусрет са самим собом. Због свега тога радознали читалац, коме поређења нису досадна, може у овом издању приметити све оне измене које сам извршио у уверењу да текст тиме само добија; добија, кажем, јер једна од опасности мењања постојећег јесте у томе да се понекад уништи остварена лепота (Мићевић 1977: 107–108).

Прва врста измена односи се на проналажење „правилнијих смисаоних решења“ (*ibid*) Лоркиних стихова које, како каже Милићевић, у првој верзији „и поред најбоље воље“ није „довољно јасно одгонетнуо“ (*ibid*). Стихови романсе „Тамара и Амнон“, наведени као пример прераде,

Thamaré entró silenciosa  
en la alcoba silenciada,  
color de vena y Danubio,  
turbia de huellas lejanas.

првобитно препевани,

Тамара је тихо ушла  
у ложницу пуну мира,  
боје вена и Дунава

што шумори из даљина.

у издању из 1977, поред тачније и поетичније интерпретираног стиха *turbia de huellas lejanas*, добили су и нову асонанцу, овог пута потпуно истозвучну изворнику (*a – a*).

Тамара је ушла мирна  
у ложницу која спава,  
боје вене и Дунава,  
даљним траговима гнана (Мићевић 1977: 108).

Мићевић је у новом издању посебну пажњу посветио и ритмичком усавршавању превода, у покушају да, како истиче (*ibid*) „сва она места која нису имала ритмичку чистоту осмерачког стиха у највећој мери ослободи[м] елемента прозе и да их од говора приближи[м] певању – али не запевању – што је у духу и шпанске и Лоркине романсе (*ibid*).“ Поменути ритмичка усавршавања подразумевала су у највећој мери правилнији трохејски распоред и силабизам, избегавање излишних опкорачења те враћање усека иза четвртог слога, што видимо на примерима из романсе „Неверна жена“ (*Yo me quité la corbata. / Ella se quitó el vestido* где је „Одвезах кравату. Она / скиде хаљину са себе“ постало „Ја одвезах своју машну. / Она скиде вел са себе“ (*ibid*) или романсе „Лепотица и ветар (где је *Frunce su rumor el mar. / Los olivos palidescen*, уместо *Шум мора све јачи. Бледе / маслине на бреговима*. у новом верзији постало „Удваја свој шумор море. / Сјај маслина блеђи бива“) (*ibid*).

Полазећи од идеје да је асонанца „[j]една од битних формалних одлика“ (*ibid*) Лоркиног пева, који је „у целости саздан на таквом осећању речи и могућности њиховог, помоћу звука, везивања у логичке смислове“, Мићевић врши читав низ еуфонијских корекција како би препев додатно приближио изворнику. Иако је и у старијој верзији био доследан у асоновању парних стихова, сада иде корак даље, тврдећи да „[п]реводац на наш језик може готово у потпуности остварити ту магичну игру асонанци задржавајући врло често идентични звук оригинала.“ За нови препев истозвучном асонанцом, какав смо видели горе, у романси „Тамара и Амнон“, примера има још. Мићевић (1977: 110) посебно издваја поновни препев чувене „Романсе луне, луне“:

определивши се, приликом првог превода те романсе, за асонанцу *e–a*, био сам принуђен да Лоркино *Gitanos* – Цигани преведем са *черга*, чиме никад нисам био задовољан. А недавно сам поново пришао тој романси с тим што

сам цео превод почео од речи *Цигани*, чиме се асонанца одредила сама од себе. Тако су стихови – наводим само четири – из првобитног превода:

Бежи, луно, луно, луно!  
ако натраг стигне черга  
од твог срца исковаће  
огрлице и прстења.

постали:

Бежи, луно, луно, луно!  
Кад се врате ту Цигани  
од твог срца прстење ће  
и колајне исковати (*ibid*).

Након измена у издању из 1977. Мићевићев превод још се и више приближио изворном звуку Лоркине песме. Од укупно осамнаест романси, потпуно истозвучном асонанцом дуж целе композиције препевано је осам песама: „Тучњава“ (e – e); „Романса црне туге“ (o – a); „Свети Гаврило“ (a – e); (u – a > e – a); „Умро од љубави“ (o – e); „Романса осуђенога“ (a – a); „Романса шпанске жандармерије“ (e – a); „Ругалица дон Педру на коњу“ (e – o); „Тамара и Амнон“ (a – a). Даље, у три романсе сачуван је истозвучни наглашени вокал: „Романса луне, луне“ (a – o > a – u); „Свети Рафаело“ (y – o > y – a); „Хапшење Антоњита Ел Камборија на путу за Севиљу“ (o – o > o – a). У већем делу осталих романси, иако асонанца није истозвучна, постоји сазвучје једног, обично другог самогласника: „Лепотица и ветар“ (e – e > u – a); „Романса месечарка“ (a – a > e – a); „Циганска дувна“ (u – a > a – e); „Неверна жена“ (u – o > e – e); „Свети Михајло“ (o – e > e – a); „Мучеништво Свете Еулалије“ (o – a > u – a; a – a > e – a; o – a > e – a); У песми „Смрт Антоњита Ел Камборија“ реч је о различитом самогласнику (u > a), али је реконструисана ефектна мушка клаузула. У „Месечарској романси“ Мићевић се у првом асонованом стиху послужио семантички неутралном инверзијом полустихова како би песми наметнуо асонанцу e – a (*ветар*), што је неочекивана одлука ако у виду имамо преводиочеву осведочену истрајност у настојањима да пренесе истозвучност асонанце из изворника у препев. Како је изворна асонанца, a – a, једна од лексички „најплоднијих“ на српском језику<sup>208</sup> а Мићевић вешт стихотворац, ближи смо тумачењу ове замене свесном намером преводиоца да себи

<sup>208</sup> „Асонансом a – a може се у нас препевати највећи број стихова; имамо мноштво трохејских речи с тим самогласником. Стога се њоме може заменити било која друга изворничка асонанса (као у овом случају o – e, којом оскудевамо). После асонансе a – a, обилујемо и асонансама e – a, o – a, u – a, e – e“ (Кошутих 1970: 252).



обезбеди више слободе, довољно се удаљавајући од Кошутићевог прпева, који је испеван том асонанцом. То би значило да би се Мићевић, у супротном, услед ограничености римоване лексичког поља асонанце *a – a* и интерференције с познатим текстом, морао носити с избегавањем сликова, па и читавих стихова, који би му се, у облику истоветном Кошутићевом, наметали као готова решења.<sup>209</sup>

У Мићевићевом прпеву постоји и извештан број одступања од значења, проширења, семантичка померања и изостављања, што представља уступке које преводиоци везаног стиха најчешће чине зарад постизања задате риме или изометријског самеравања стиха. Навешћемо прво неке примере конкретизације и померања којима би се могла замерити неутемељеност у тексту или већа слобода, но како је то у преводу везаног стиха готово правило а понекад и морање, указаћемо на оне уочљивије. Тако је, како смо видели, зарад промене асонанце, Мићевић поново превео „Романсу луне, луне“ што је произвело и одређене штете, бар када је реч о верности поетском смислу. Стихове

El niño la mira, mira.  
El niño la está mirando.

Мићевић преводи:

Дете у њу гледа, гледа.  
Дете само луну снатри (Гарсија Лорка 1977: 15).

– заменивши глагол *mirar* (гледати), употребљен прво у облику презента а потом глаголске перифразе (*está mirando*), зарад нове асонанце (*a – u*) – глаголом „снатрити“, са значењем „сањарити“, „маштати“. Та реч, преузета из „уметничког“ поетског регистра, не само што мења смисао Лоркиног једноставног исказа, и што је мање позната широј српској читалачкој публици, већ на овом месту и додатно онеобичава текст. Гарсија Лорка на шпанском открива читаоцу много мање него што то на овом месту на српском чини Коља Мићевић. Мићевићево семантичко проширење „Дете само луну сања“ тако је постало конкретизација „наслућеног“

---

<sup>209</sup> Са сличним тешкоћама се у Хрватској у односу на преводе Драга Иванишевића приликом састављања антологије савремене шпанске поезије 1959, према властитом признању, сусрео Никола Милићевић: „Što se tiče izbora pesama, najveća teškoća je bila kod Lorke, jer naprosto nisam mogao prevoditi pesme, koje je Drago Ivanišević preveo, budući da su mi njegovi tekstovi i odviše dobro poznati. U takvom slučaju bih morao paziti da se moj prevod razlikuje od njegovog, a to bi često značilo kvariti ono što je on izvrsno pogodio, a takvih izvrsnih mesta kod Ivaniševića ima mnogo.“ (Милићевић 1959: 16).

могућег смисла а уступак асонанци претворио се у сасвим експлицитно тумачење „гледања“ као „сањарења“ или „маштања“, будући да амбијент у који је смештена прича – ковачница на месечини – интуитивно ониричка слика. То проширење допуњено је, пар стихова ниже, још једним сличним, премда нешто мањим померањем: из истог разлога стихови *Por el cielo va la luna / con un niño de la mano* (Месец иде небом, одводећи дете за руку) преведени су „Преко неба луна лута / и за руку дете мами“.

У ову врсту упитних проширења спадају и неки стихови из „Романсе месечарке“: *El barco sobre la mar / y el caballo en la montaña*, преведени код Мићевића *У планини вранац језди / и барка на мору бела* (Гарсија Лорка 1977: 29), Из истих метричких разлога као и Кошутећ, Мићевић ове стихове семантички значајно проширује, користећи се истом лексиком („језди“, „вранац“). Последицу неопрезне додатне конкретизације именице „барка“ придевом „бела“, с призвукотом сталног, епског епитета, представља и један нов, изворнику стран контрастни пар (црни коњ–бела лађа). Слично је са стиховима из исте песме *Dejadme subir al menos / hasta las altas barandas, / dejadme subir, dejadme, / hasta las verdes barandas*, којима је Мићевић у преводу опет додатно нагласио онирички карактер месечарске фантазије: *О, пусти ме на високе, / веранде где она снева; о пусти ме! на зелене / веранде где она снева*. У преводу стихова из романсе „Неверна жена“: *Sucia de besos y arena / yo me la llevé del río*, видимо како једна неопрезна замена глагола може утицати на погрешно разумевања односа ликова. У Мићевићевом преводу овај стих гласи *Прљава од пољубаца / и од песка пође с реке* (уместо исправног „понесох је с реке“) чиме је у потпуности занемарена нежност и кавалерско држање које протагониста „прави Циганин“ (*gitano legítimo*), у Лоркиној песми показује спрам љубавнице, носећи је с реке „у наручју“. Снажна метафора из романсе „Циганска дувна“ *Las cinco llagas de Cristo / Cortadas en Almería*, постала је у преводу, много слабије, поређење *Као рана пет Христових / усред Алмерије бране* итд. (*ibid*, 34/35).

Иако примери овиме нису исцрпљени, сличних озбиљнијих конкретизација и померања у Мићевића нема у мери која би угрозила висок степен и целину утиска његове веште транспозиције поетског текста из изворника у препев. Углавном је реч о проширењима безличним атрибутима или хијерархијском изостављању непреносивих елемената, карактеристичним за преводе у везаном стиху: (*El jinete se*

*acercaba* = „примиче се брз коњаник“ / „Романса Луне, Луне“ (Гарсија Лорка 1977: 14–15) *Trescientas rosas morenas / lleva tu pechera blanca* = „Три стотине тамних ружа / на прснику твоје цвета“/„Месечарска романса“, [30/31]; *carretera de la muerte* = „друмом смрти неизбежне“/ „Гучњава“, [24/25]) или изостављања лексема и делова стихова тако Лоркино *mi blancor almidonado* (моју уштиркану белину) из „Романсе Луне, Луне“, Мићевић преводи *Нит белину моју гази*, [14/15].

Скренули бисмо пажњу и на неке материјалне грешке и или барем упитна места: *Luna de pergamino* = „Месец од пергамина“ [18/19], уместо „пергамент“; *Arcángel domesticado* = „Арханђел одомаћени“ [48/49] уместо „припитомљени“; *Angeles y serafines* = „Анђели и серафини“ [90/91], уместо „серафими“; *coral de rosas y dalias* = „корал далија и дала“ [100/101], уместо „ружа“; *avispas y vientecillos* = „ћутим вихре са пчелама“ [102/103], уместо „са осама“ или „с осицама“, који се не могу тим местима правдати уступцима рими или метру. Додали бисмо ту и неке лексичке замене, које Мићевић врши како би српском читаоцу Лоркину романсу приближио и учинио је приснијом: тако *ginebra*, (џин), преводи као „ракија“ („Лепотица и ветар“); шпанско *aljibe* (чатрња) као „бунар“ („Месечарска романса“), *efebo* (ефеб), као „младић“ („Свети Михајло“) итд.

На крају треба нагласити да Мићевићев *Цигански романсеро* доноси важну новину у односу на Гардићеве и Иванишевићеве преводе, а следи пример из Кошутићеве *Шпанске лирике*: у целости је препеван одговарајућом еквивалентном метричком формом. Мићевић је свој превод конципирао као покушај верног преношења најпознатијег дела Гарсија Лорке у његовој вишеслојности, која као важан елемент укључује и слој звучања. Иако по струци није хиспаниста, Мићевић је препознао све важне песничке и метричке одлике Лоркиног пева. Поетски смисао *Романсера* пренесен је углавном верно, тон је усаглашен а лексика је умесно одабрана, па је самим тим и целокупна атмосфера романсе, истовремено „народска“ и артистичка, чини се, пажљивијим поређењем шпанског изворника и српског препева, добрим делом очувана. Овај општи утисак не значи да је превод без икаквих материјалних грешака или мање складних места, на које смо покушали да укажемо, већ упућује да је овај преводилац, посматрано у целости, захваљујући свом преводилачком и песничком таленту, за нашу културну средину остварио једну од најуверљивијих и уметнички највреднијих верзија Лоркине чувене збирке.

Текст Душка Вртунског поводом Кошутевог и Мишевићевог превода из 1969, „‘Цигански романсеро’ Федерика Гарсије Лорке на српскохрватском: (Ф. Г. Лорка: *Цигански романсеро*. Превео Коља Мишевић, Београд, Култура, 1960.[sic]– Ф. Г. Лорка: *Игра песка и месеца*, Превели В. Р. и О. Кошуте. Београд, Просвета, 1969).“, објављен у *Мостовима* 1971, године, једна је од ретких критичких оцена превода шпанске поезије. Овај текст недвосмислено указује да је почетак седамдесетих означио ново доба за рецепцију Лоркиног дела у нашој култури, као и нови, снажнији одјек његове поезије у нашој средини, како међу читаоцима тако и међу преводиоцима, који су се нашли у трострукој улози – првог читаоца, затим посредника-аутора, на чијој је интерпретацији утемељена једна нова, по преношењу већег броја функција и интенција поетског текста много принципијелнија конкретизација тог песника у нашој књижевности, и коначно, критичара, у њиховим пропратним текстовима и коментарима. Број компетентних читалаца и шпанских тема у југословенској средини значајно је растао захваљујући пре свега расту броја заинтересованих читалаца, и током готово двадесетогодишњег деловања лектората за шпански језик на Филолошком факултету у Београду.

На почетку критичког приказа Душко Вртунски (1971: 66) напомиње „да ниједна одлика *Романсера* не ставља предноца на српскохрватски језик пред непремостиве тешкоће, бар не у оној мери на коју смо навикли кад говоримо о превођењу поезије“, оцењујући да су оба превода, и Кошутево и Мишевићево, „песничка, коректна и чиста (*ibid*)“:

[... и] један и други преводилац поштују метар којим су романсе испеване и воде рачуна о асонанцама које су у шпанској поезији битне, обојица су спретна у транспонувању поетског текста, обојица су донела завршене и изглачане преводе (*ibid*).

Вртунски (1971: 66) се критички осврће на праксу превођења поезије Гарсија Лорке у слободном и аметричном стиху, мислећи ту на Гардића и Иванишевића, из које су према његовом мишљењу проистекле бројне заблуде читалаца и критичара, уз напомену да је управо Гарсија Лорка, као највише превођен шпански песник, „прозом највише и фалсификован“ те да се тек према преводима Кошутево и Мишевића „[...] може проценити колико је погрешних представа било у свести нашег читаоца о овом Андалужанину за кога се обично мисли да је песник жестоког

јужњачког темперамента, песник егзотичног циганског фолклора, песник „животне радости“, краљ Мида у песништву, јер чега год се дотакне постаје лирика, богомдани песник у најромантичнијем значењу речи. У прозном преводу његов стих изгледа намерно раздешен, дражесно дисонантан и крајње једноставан – а све је то тако ново и тако апартно! Од површности овакве врсте поезија је увек више страдала него од потпуног непознавања (*ibid*).“

У Кошутићевим и Мићевићевим преводима – сматра Вртунски (1971: 67) – Федерико Гарсија Лорка „завучао је сасвим другачије, и онако како треба: не егзотиком него правом поезијом. На првом месту свакако због тога што су то [...], ваљани преводи и прави Лорка (*ibid*).“ Вртунски се осврће и на квалитет самих издања, поготово на Кошутићево филолошко и критичко – којим се Гарсија Лорка, савремена шпанска поезија и, коначно, сама Шпанија осветљавају у светлу добро промишљених историјских и књижевноисторијских факата – прво такве врсте у српској културној средини:

Прићи „правом“ Лорки значи и бити добро обавештен о Лорки, о шпанској поезији, о гонгоризму. Кошутић нас је о свему томе обавестио у једном добром информативном предговору и, нарочито, у драгоценим тумачењима текстова на крају књиге. На обавештавању читалаца, кад је реч о шпанској књижевности, у свакој прилици треба инсистирати: и сами Шпанци сматрају да Европа престаје тамо где почињу Пиринеји. И заиста, и шпанска историја и историја шпанске културе представља материју у коју се изузетно тешко продире, не само због тога што је далеко од нас (и што просечно образован Југословен о њима не зна баш ништа, будимо искрени), него и што је сплет таквих противуречности какве европска историја још није забележила. И у том обавештавању, дакле, учињен је корак напред, јер смо о Лорки до сада били врло штуро информисани и, на жалост, тако информисани да је то само потхрањивало ону романтичну, али и лажну представу о овом песнику (*ibid*).

И Владета Р. Кошутић, и Коља Мићевић, као и сам аутор приказа, Душко Вртунски, истовремено су и књижевни научници и плодни преводиоци са шпанског (и других) језика, што нас, као и неки други ванлитерарни показатељи из овог времена (тиражи, број превода, присуство у популарној култури, присуство у настави књижевности), упућује на квалитативни скок присуства хиспанске поезије и актуелности шпанских тема, нарочито дела Гарсија Лорке међу нашим читаоцима, као и на сазревање једног теоријски утемељеног и промишљеног приступа поетском преводу (препеву) са шпанског језика током седме деценије XX века.

Премда су, како смо видели, неки критичари попут Вртунског и Кошутића оштро критиковали Гардићев „прозни“ превод, његов избор из 1963. (Федерико Гарсија Лорка, *Песме*), Рад из Београда објавио је још три пута 1964, 1970. и 1973. године<sup>210</sup> а према верзији из 1970. сачињено је 1986. и једно издање на брајевом писму намењено слепим и слабовидим особама.

Само две године након објављивања антологије *Игра песка и месеца*, Владета Р. Кошутић 1971. пред наше читаоце излази с капиталним преводачким и издавачким подухватом када је реч о шпанској поезији на нашим просторима, препевом *Целокупних дела* Федерика Гарсија Лорке, који је објавила издавачка кућа „Веселин Маслеша“ из Сарајева. Реч је о петотомном издању које је поред Кошутићевог препева Лоркиног поетског опуса у првим два књигама стихова, обухватило такође превод целокупног драмског дела, те песникове есеје, предавања и прозне текстове.<sup>211</sup> У првој књизи поезије у којој су обједињене интегралне збирке *Књига песама*, *Поема канте хонда*, *Прве песме* и *Песме* Кошутић је поновио свој предговор „Лиричар с вилењаком“ и критички апарат из збирке *Игра песка и месеца*; у другој, у којој су објављена највреднија и најпознатија дела Лоркине зреле фазе: *Цигански романсеро*, *Песник у Њујорку*, *Плач за Игнасијем Санћес Мехијасом*, *Тамаритски диван* и *Одвојене песме*, уместо предговора Кошутић је читаоцима понудио своје путописне есеје из Андалузије, из 1959. године<sup>212</sup> „Три Лоркина града“ у којима је на врло жив и сугестиван начин, уз обиље наведених стихова и бритких тумачења, повезао знаменита места песникове биографије с његовим поетичким и песничким знамењима. Издање Лоркиних *Целокупних дела* представља круну Кошутићевог бављења тим песником и вишеструко је важно за исправну рецепцију његове поетике у нашој средини. Читаво песничко дело Лоркино, готово сви

---

<sup>210</sup> Иако за сва наведена издања у импресуму нису наведени тиражи, на основу познатих цифара (нпр. издање 1963, објављено у 25 хиљада промерака) те других „Радових“ књига било истог формата било исте едиције (нпр. библиотека „Реч и мисао“) из поменутог периода, можемо с доста великом сигурношћу рећи да је реч о значајним цифрама које прелазе 10 хиљада примерака.

<sup>211</sup> Трећа књига обухвата Лоркине драме *Лептиричине чини*, *Маријана Пинедо*, *Чудесна обућарка*, *Љубав Перлиплина* и *Белусе*, *Кад једном прође пет година*, које су са шпанског превеле Олга Кошутић и Снежана Љубојевић; у четвртој књизи су *Крваве свадбе*, *Јерма*, *Говор цвећа*, *Дом Бернарде Албе*. Пета књига обухвата *Мало позориште*, *Позориште лутака*, *Утисци* и *предели*, *Приповести* и *Предавања* а преводиоци тих делова су Радивој Николић, Олга Кошутић и Миодраг Љ. Гардић.

<sup>212</sup> Објављене у *Летопису Матице српске* (јун 1960), и *Савременику* (бр. 8–9, 1960).

метрички облици Лоркине поезије,<sup>213</sup> у *Целокупним делима* пренети су први пут најближим одговарајућим еквивалентима, зналачки, са много пажње и версификаторске вештине, о чему смо детаљније писали у анализи књиге *Игра песка и месеца*. Кошутећ је овај важан подухват с готово идентичном организацијом текстова поновио још једанпут, 1974. године, у издању Народне књиге из Београда; треба међутим нагласити да према нашим сазнањима, и поред њиховог великог значаја за нашу културу и рецепцију шпанске поезије на српском говорном подручју, Кошутећева *Целокупна дела* Гарсија Лорке прошла су потпуно незапажено, не изазвавши никакву реакцију критике, нити евалуацију превода у критичкој литератури.

Треба поменути да је Кошутећеву збирку *Игра песка и месеца* још једном објавила београдска Просвета, 1975. године, у тиражу од 6 хиљада примерака, а у нешто измењеном облику (без драмских текстова) и „Веселин Маслеша“ из Сарајева 1988. Све ове Кошутећеве књиге објављене код великих и утицајних издавача подстакле су ревалоризацију старијих превода поезије Гарсија Лорке, те подигла стандарде како у смислу квалитета препева, тако и у погледу опремања песмарица одговарајућим критичким апаратом, карактеристичним за његов филолошки приступ.

У истом периоду посебно су бројна српска издања поезије Гарсија Лорке у преводу Коље Мићевића. Његов *Цигански романсеро*, како смо већ наводили, објављиван је у три наврата у издању Београдског издавачког завода (два пута 1972. и 1977. године) и још једном у Гласу из Бањалуке, 1984. године. Препознатљиво обележје ових БИГЗ-ових издања је што су сложена двојезично, на шпанском и српском језику. Тиме је свим југословенским читаоцима омогућено да виде изворни шпански текст Лоркиног спева – у то доба на нашим просторима права реткост – док су читаоци који познају или уче шпански, добили прилику да превод оцењују на основу непосредног утиска читања оригиналних стихова.<sup>214</sup>

---

<sup>213</sup> Сматрамо једино упитном и еквиметријски неутемељеном Кошутећево преношење стихова шпанског песничког облика *лире* – комбинације јампских једанаестераца и седмераца – нашим трохејским дванаестерцима и осмерцима.

<sup>214</sup> Сматрамо труд који компетентни читалац улаже при читању оваквих песмарица – кроз поређење две верзије исте песме – изузетно важним подстреком, као и начином да дубље продре у читав низ интенција и поетских порука које без једног таквог, макар и површног „филолошког“ поређења, читањем искључиво препева, лако бивају превиђене или чак погрешно интерпретиране. Овде мислимо примера ради на интерпретације песама Гарсије Лорке, нарочито „Романсе месечарке“, које полазе од Гардићевог „прозног“ превода композиција из *Циганског романсера*. Погрешан утисак који је

Коља Мићевић је 1977. године пред наше читаоце изашао и са једним ширим избором из Лоркиног поетског опуса, насловљеним *Песме*, коју је Рад из Београда након тога објављивао још у два наврата, 1982. и 1986, у значајном тиражима (10 хиљада примерака), чиме је и тај Мићевићев препев постао један од важних чинилаца у рецепцији Лоркиног песништва код нас. Кошутећева концепција превода као препева метрички еквивалентног и верног изворнику очито је превладала код млађе генерације преводаца шпанске поезије на српски језик, посебно код Мићевића и Бранислава Прелевића. Поред седам најпознатијих романи преузетих из његовог *Циганског романсера*<sup>215</sup> Мићевић је у избору насловљеном *Песме* и готово све друге Лоркине метричке облике из збирки *Књига песама*,<sup>216</sup> *Поема о канте хонду*,<sup>217</sup> *Прве песме* и *Песме*,<sup>218</sup> те *Издвојене песме*, *Тамаритски диван* итд. (укључене у „Разне песме“),<sup>219</sup> преносио прикладно и доследно, одговарајућим, еквивалентним метром<sup>220</sup>, утемељујући преводачку стратегију на добром познавању Лоркиног дела, шпанске поезије, и поезије уопште.

Добро познавање песничког дела Федерика Гарсија Лорке уочавамо и у Мићевићевом зналачки написаном уводном тексту, који шпанског песника представља целовито и поступно, кроз све његове животне и стваралачке фазе. У предговору Мићевић (1982: 6) прво скреће пажњу да је „све доскора“ и поред све разноврсности и обиља великих шпанских песника и њихових дела, поезија Шпаније

---

српска читалачка публика стекла о Лоркином ритму, на основу Гардићевог превода у слободном стиху интерпретира га као песника слике, аметричног, несамерљивог и неримованог стиха.

<sup>215</sup> „Романса луне луне“, „Месечарска романса“, „Неверна жена“, „Романса црне туге“, „Романса осуђеног“, „Романса шпанске жандармерије“, „Тамара и Амнон“;

<sup>216</sup> „Јесења песма“, „Пролећна песма“, „Мала песма“, „Елегија за луду дону Хуану“, „Елегија за дону Хуану луду“, „Да ми се руке олистају“, „Дијамант“, „Летњи мадригал“, „Нове песме“, „Освит“, „In тетогіат“, „Сан“, „Питања“, „Ново срце“, „Прекинути концерт“, „Мртви јаблин“, „Поље“, „Луна и смрт“, „Мадригал“, „Жеља“, „Море“, „Сан“, „Други сан“, „Храст“, „Ноћна песма“;

<sup>217</sup> „Пејзаж“, „Гитара“, „Јецјај“, „Тишина“, „После проласка“, „Бодеж“, „Шест жица“, „Плес“, „Лола“, „Ампаро“, „Хуан Брева“, „Мементо“, „Прорицање гитаре“.

<sup>218</sup> „Полумесец“, „Варијација“, „Завршна песма“, „Локвица“, „Немо дете“, „Робиња“, „Песма о седам девојака“, „Песма би да је светлост“, „Ноктурна на прозору“, „Шкољка“, „Моја девојчица оде мору“, „Предвечерје“, „Коњикова песма“, „Ирени Гарсији“, „Верлен“, „На ухо једној девојци“, „Луна се помаља“, „Умро у свитање“, „Први рођендан“, „Други рођендан“, „Цвет“, „Серената“, „Веридба“, „Одлазак“, „Мали мадригал“, „Одјек“, „Нарцис“, „Прелид“, „Прелудиј“, „Сонет“.

<sup>219</sup> „Ово је пролог“, „Осећам“, „Земља“, „Касида плача“, „Распрсло се сунце“, „Самоћа“, „Поводом смрти Хосеа де Сирије и Ескалантеа“, „Епитаф Исаку Албенизу“, „Плашим се да не изгубим чари“, „Песник моли своју љубав да му пише“, „Касида руже“.

<sup>220</sup> Занимљиво је да се у овој Мићевићевој књизи превода налазе и две верзије превода Лоркине песме, „Елегија за дону Хуану луду“[sic], за које преводац читаоцима препоручује, као практичан пример преводиочевих спекулација приликом превођења песме, „односно како се – променом асонансе – мења и ток његовог преводачког поступка.“ (Мићевић 1982: 23–24).



код нас била оличена само у једном имену, а то је Федерико Гарсија Лорка. „Ко зна каквом магијом“ сведочи Мићевић (1982: 6–7), „руковет његових песама преведених непосредно након другог светског рата, постала је као некаква интимна библија заљубљених, али и оних који су чинили прве кораке према тајном пољу поезије.“ Као најважнију особину Лоркине поетике Мићевић (1982: 7) препознаје „обједињење трију великих одлика: уметничке традиције, народног и личног“: „И својим текстовима о поезији, посебно кад је писао о песничкој слици код Гонгоре, и својим напорима да обнови шпанско позориште и да оживи традицију путујућих група Лорка је јасно исказао своје свесно припадање традиционалној нити књижевности – тврди Мићевић (*ibid*): „[Лорка] никада није порицао оно што долази из народа, али не као форма и обрада, већ као тема достојна снажних и препознатљивих слика кроз које ће проговорити душа и срце појединца, јединог поседника тајне и кључа своје уметности.“ Универзалност читаве његове заоставштине, песама, позоришних комада, есеја о поезији и музици, сматра Мићевић „сведочи управо о оствареном тројству – традиционалног, народног и личног – што није честа појава и особина свих уметника“ у којој се – претпоставља Мићевић – „скрива одгонетка Лоркине поезије и њене припадности свему и свакоме“ (*ibid*).

У препеву Мићевић проналази најближе метричке еквиваленте и показује немалу умешност у транспозицији слика и ритмичком пре-стварању оригинала. Превођење Лоркине поезије Мићевић (1982: 23) види као „изазов и искушење за преводиоце“ али и као промишљени напор да се пренесе што већи део музичких квалитета изворника. Целовито сагледавање питања односа садржине и форме у Лоркином делу садржано је у следећем његовом осврту на поетику тог песника, али и на његову рецепцију у нашој средини:

Чак би се могло рећи – имамо ли у виду његову велику популарност код нас – да он није имао довољно велик број преводилаца од којих би сваки, полазећи од својих техника, дао свога Лорку. Поред десетак класичних сонета и неколико других песама написаних с класичним римама и метриком, целокупни Лоркин песнички опус изграђен је на искуствима шпанске романсе с редовитом употребом асонансе. Дуго времена се код нас мислило да је Лорка песник слободног стиха, али је сада јасно да је реч о уметнику који је и сам подвлачио да су га проблеми песничке форме и највиши технички захтеви магнетично привлачили. Природно је да ће и преводилац покушати да током превођења обнови песников метод и да бар покуша да у преводу одслика нешто од тог његовог савршенства. Наш језик – на срећу – поседује сличне

музичке квалитете, и неограничено стварање асонанси што Лоркиној песни даје посебну звуковну драж. Такође нам је близак и осмерачки ритам многих Лоркиних песама, посебно у *Циганском романсеру*. Али сви ти услови форме и звука не смеју да се схвате механички јер је Лоркина песма саздана на тајанственим односима слогова и слова, са музиком која спољну љуштуру претвара у тајанствени предео песничке једноставности и утиска који је немогућно опонашати друкчије него у преводу (Мићевић 1982: 23–24).

У Хрватској се током седамдесетих Лоркином поезијом најприљежније баве Драго Иванишевић и Никола Милићевић. У издању загребачког Студентског центра Свеучилишта Милићевић је 1970. године објавио своју верзију *Циганског романсера* (*Ciganski romancero*). Овој скромној књижици (свега 46 стр), намењеној пре свега студентима универзитета у Загребу, преводилац је придружио и кратки увод читаоцима, текст „Lorkine pjesme o Ciganima“, објашњења мање познатих појмова као и напомену о преводима у којој је образложио преводилачку концепцију односно приступ еквиваленцији метричког облика шпанске романсе. На померање видокруга очекивања нашег читалаштва спрам Лоркине поезије седамдесетих година XX века, међутим, од много већег утицаја била је Милићевићева антологија Лоркиних песама *Umro od ljubavi* коју је приредио и у Загребу објавио 1971. године. То луксузно опремљено издање (квалитетан папир, фотографије), објавио је Накладни Завод Матице хрватске у Библиотеци „Арион“, предвиђеној за великане попут Јесењина, Бодлера и Мајаковског, обогаћену прилозима из живота аутора, као и грамофонском плочом („синглицом“), с рецитацијама најпознатијих песама.<sup>221</sup> Ова антологија доживела је три поновљена издања, 1973, 1975. и 1986. године, што се одразило и на њено веће присуство на нашем тржишту, а тиме и на њен пријем међу српским читалаштвом (и „слушалаштвом“). Поред својих, Милићевић је у антологију укључио преводе још тројице познатих хрватских преводилаца поезије са шпанског језика: Драга Иванишевића, Звонимира Голоба и Јуре Каштелана. Највише је Милићевићевих и Иванишевићевих препева из њихових ранијих издања Лоркине поезије (1950, 1959, 1970), о којима смо већ говорили; приближно по половина тог обимног избора. Каштелан је заступљен са тек три композиције, а Голоб, са четири, преузете из његовог превода збирке *Песник у Њујорку* (1956). Милићевић је написао веома акрибичан предговор, који је Лоркину поетику представио кроз све песничке збирке,

---

<sup>221</sup> Песме („Nevjerna žena“, „Romanca španjolskih oružnika“, „Tišina“) у „hrvatskom prijevodu“ рецитује Златко Црнковић.

осветљавањем најрепрезентативнијих песама, кратким интерпретацијама и појашњењима, карактеристичним за његов академски стил и општу обавештеност о шпанској књижевности. Посебно су за нас за сагледавање шире перспективе рецепције овог песника почетком осме деценије XX века значајне Милићевићеве уводне напомене у којима се бави управо феноменом Лоркине велике популарности у широј читалачкој публици:

Ne znam da li je i jedan pjesnik našega stoljeća probudio toliko zanimanje širom svijeta kao Federico Garcia Lorca, i da li se oko ijednoga drugog stvorila takva legenda. Njegov život i njegovo djelo već trideset i više godina u središtu su pažnje književne javnosti, u njegovoj domovini, a i u drugim zemljama. Preveden je na mnoge jezike i o njemu su napisane bezbrojne studije, rasprave, monografije.

Међу хрватски издањима са значајним присуством у нашој средини до 1990. године, ваља поменути још и *Izbor Драга Иванишевића*, који је 1979. године објавила „Младост“ из Загребa. Реч је о прерађеној и нешто проширеној збирци из 1950. године (*Knjiga pjesama*) којој је Иванишевић придружио још и превод шест Лоркиних кратких драмских дела, међу којима је и интегрални *Dom Bernarde Albe*.<sup>222</sup> Иванишевићев поговор и критички прилози већим делом су пренети из старе збирке, али и обогаћени новим садржајем: ауторовим белешкама за две радио емисије о андалузијском канте хонду и музици Федерика Гарсија Лорке. Ову Иванишевићу модерно опремљену књигу Лоркине поезије „Младост“ је до 1990. издала још два пута (1981. и 1985) премда нам није познат тираж. О особинама Иванишевићевог превода већ смо писали (в. Драго Иванишевић). Треба напоменути да, иако је на много места препев из 1979. дорађен и ритмизован, као у романсама у којима је Иванишевић делом самерио осмерце и усталио усеке, оно се чини да преводилац и даље нема јасан и доследан став о преношењу изосилабизма или изворних римовних схема, већ да је реч о слободнијој песничкој импровизацији изворних форми. Стога се његов препев на понеким местима, тамо где је самерљивост важан сигнал ритма (романсе), и даље перципира као недоследан.

Међу овим бројним поновљеним издањима српскохрватских превода Лоркине поезије о којима смо писали, поткрај осамдесетих година XX века појављује се још

---

<sup>222</sup> „Dijalozi“, „Šetnja Bustera Keatona“, „Djevojka, mornar i student“, „Himera“, Publika („Rimska ruševina“).

један значајнији избор. Преводац Слободан Лазић, који је како смо сазнали од проф. Кошутића (1971: 85), песме Гарсија Лорке раније преводио и у периодици (Мостови), објавио је 1986. године с Нолитом из Београда књигу Зелене песме, конципирану као избор поезије Федерика Гарсија Лорка за децу, у едицији „Моја библиотека“, тврдох корица и естетике карактеристичне за Нолитова дечја издања. Корица је прикладно илустрована (шарени папагај и пас) а највећи део песама, прилагођен читалачкој публици којој је намењен, чине песме из песничког детињства, с мотивима природе и темом инфантилних маштарија Лоркиног „раног доба“ („Расплакани гуштер“, „Стабиљико, стабљико“, „Јова“, „Три приче о ветру“, „Хербаријум“, „Пролећна песма“ и сл).

Књига је рекло би се „тематски“, (премда не према неком сасвим јасном критеријуму), подељена у два одељка, насловљена „Девојчица и месец“ и „Зелене песме“, с измешаним песмама из песничких збирки *Књига песама*,<sup>223</sup> *Песме*<sup>224</sup>, *Поема о Канте Хонду*,<sup>225</sup> *Одвојене песме*,<sup>226</sup> *Прве песме* („Полумесец“), *Цигански романсеро* („Романса о луни“). Лазић је у ову књижицу укључио још и једну из комада „Чим прође 5 година“ с упечатљиво преведеним римованим стиховима у одломку „Девојчица и мачка“, затим из *Чаробне обућарке* (Дете и лептир), одломак *Из луткарске фарсе јазбина дон Кристобала* [sic] („Дона Розита“) и као и једну песмицу компонована за музичко извођење („Севиљска успаванка“). Занимљиво је да је да се овој „дечјој“ књижици, у којој се и летмичним прегледом могу пронаћи упитна места (*marica*, „гундељ“ уместо „бубамара“; *retablillo*, „јазбина“ уместо „фарса“) – можда додуше делом и намерних адаптација, што не можемо сигурније казати – нашла и чувена „Романса о луни“ из *Циганског романсера*. Поменути превод<sup>227</sup>, и метрички и ритмички неадекватан, лако се препознаје по првом стиху, у коме се поткрала

---

<sup>223</sup> „Пролећна песма“, „Шкољка“, „Стари гуштер“, „Вече“, „Сан“, „Папирната птица“, „Балада о малом тргу“, „Зрикавац“, „Дрвета“, „Дијамант“, „Јова“.

<sup>224</sup> „Расплакани гуштер“, „Два морнара на копну“, „Севиљске песмице“, „Стабљико, стабљико“, „Немо дете“, „Ловац“, „Луцкаста песма“, „Песма о гундељу“, „Једној цури на уво“, „Девојчица и месец“, „Август“, „Мала песма о првом пољупцу“.

<sup>225</sup> „Загонетна моћ гитаре“, „Ампаро“, „После проласка“, „Звоно“, „Балкон“, „Предео“, „Светиљка“.

<sup>226</sup> „Три приче о ветру“, „Цртеж“, „Хербаријум“, „Шума часовника“, „Кинески пејзаж“, „Колонада“.

<sup>227</sup> Будући да је реч о једној од највреднијих и најпрепознатљивијих песама Лоркине поезије сматрамо да је штета што се игром случаја (према нашем пробном истраживању страница на српскохрватском језику на којима је присутна Лоркина поезија), овај Лазићев превод далеко напсутнија српска верзија те песме на интернету.

грешка, јер је Лазић шпанско *pardos* „смиље“, „пољско биље“ забуном пренео као „нар“:

Луна је, обла попут нара ушла у ковачницу.  
Дете је гледа, гледа.  
Дете је непрестано гледа.  
Луна у зраку устрепталом шири руке,  
откривајући распусна и чиста  
недра од тврдог лима. [...] (Гарсија Лорка 1986: 45).

У преношењу изворних метричких особина и ритмичких сигнала преводаца је дакле поступао доста неуједначено и недоследно. Док је, како видимо романсу превео неуједначеним метром и спорадичним сликом, у другим песмама је, могуће с намером да језик и стил прилагоди узрасту и укусу млађих читалаца, као омиљеном мнемотехничком помагалу нашег дечјег фолклора, предност је давао правој и гушћој рими, уједначавајући такође метар.

Добар пример реченом је Лоркина „Севилска успаванка“ (*Nana de Sevilla*):

Este galapaguito  
no tiene mare;  
lo parió una gitana,  
lo echó a la calle.  
No tiene mare, sí;  
no tiene mare, no:  
no tiene mare,  
lo echó a la calle.

Este niño chiquito  
no tiene cuna;  
su padre es carpintero  
y le hará una (Гарсија Лорка 1996: 828).

Асоноване седмерце и петерце Лоркине песмице намењене певању Лазић је превео римованим дистисима, шестерцима, који су, иако врло лепо, певљиви и складни, уједначавањем стиха изгубили ефекат изворног смењивања дужег и кратког стиха, као и ефектне мушке клазуле (*si, no*), кратког ударца на крају стиха, итд.<sup>228</sup>.

---

<sup>228</sup> Ради упоређења разлика и померања код Лазића, нудимо нашу верзију, која је микростилистички готово дословна, а држи се истих метара као и изворник (преузели смо Лазићев стих „ни колевке нема“ и одговарајућу риму); *Корњачица она, где, / што нема море; / родила је Циганка, / па бацила у поље. / Што нема море, да; / не, нема море, не. / не, нема море / бачена у поље. // Ово чедо малено, / ни колевке нема / отац му дрводеља / већ му једну спрема.*

Ај, корњача мала,  
без мора остала,  
остала без мора,  
бачена крај шора,  
а Циганка, мати,  
неће да се врати.  
Нема мајке, има,  
има мајке, нема,  
сироче без мора,  
бачено крај шора.

Ово дете мало  
ни колевке нема;  
отац му је тесар  
па нека је спрема! (Гарсија Лорка 1986: 12).

Преношењу смисла Лазих приступа слободније, премда се држи главних мотива и тематских окосница Лоркиних, постижући често веома вредне резултате, као у дечјој песмици коју је песник посветио својој сестрици Изабели Гарсија (А *Isabelita, mi hermana*) насловљеној у препеву „Девојчица и месец“,

La tarde canta  
una berceuse a las naranjas.

Mi hermanita canta:  
La tierra es una naranja.

La luna llorando dice:  
Yo quiero ser una naranja.

No puede ser, hija mía,  
aunque te pongas rosada.  
Ni siquiera limoncito.  
¡Qué lástima! (Гарсија Лорка 1996: 386).

У којој су адекватно транспоноване инфантилна „невиност“ али и архетипска икониичност изворне слике, вештом алтерацијом дужег и краћем стиха (иако не еквивалентног метра), употребом асонанце, као и прилагођавањем лексике регистру наше дечје поезије.

Вече певуши  
снимаљку наранџама.

Сестрица пева:  
земља је наранџа!

Пропака луна:  
Хтела бих и ја  
да будем наранџа!

Залуд си само руменила лице!  
Од тебе не би могло бити,  
драга моја,  
чак ни лимунче!  
Јако ми је жао! (Гарсија Лорка 1986: 11).

Слични примери заиста су бројни. Не може се стога оспорити, и поред критичког осврта на сам превод, да је Лазећева збирка у целини била вредан подухват, и имала позитиван утицај на упознавање дела и рецепцију поезије Гарсија Лорке у Србији: пред сам распад СФР Југославије, штампана је у, за то доба већ знатних, 4000 примерака. Превод је, онако како је замишљен, књижевноуметнички већим делом успео, премда се у аспектима које смо горе навели, спорадично, од Лорке удаљава на микростилистичком плану. Такав однос према изворнику делимично би се могао правдати посебношћу издања, као адаптације за млађу публику, те јој стога у будућим прилежнијим стилистичким анализама и треба приступити као књижевноуметничком артефакту дечје књижевности, једној речитој конкретизацији раног стваралаштва Федерика Гарсија Лорке на српскохрватском језику, пред бурне догађаје деведесетих година XX века, који ће издавање и превођење поезије умногоме одложити и уназадити.

### **6.2.3 Деведесете године XX века: ново доба у рецепцији поетског дела Федерика Гарсија Лорке**

Драматични историјски догађаји и ратне околности почетком деведесетих година XX века донели су корените промене на пољу културе. Далибор Солдатић објашњава (2011: 36) да је криза проистекла из распада СФР Југославије, која је довела до поделе српскохрватског говорног подручја на српски, хрватски, бошњачки и црногорски језик, раздвојила такође некадашње пространије заједничко тржиште. Економске санкције СР Југославији су водиле значајном паду куповне моћи становништва, док је отежана комуникација са светом неминовно погодила и издавачку делатност. Иницијатива у издаваштву је променом економског модела

пословања прешла у руке бројних приватних издавача који ће својом делатношћу током наредних деценија настојати да попуне празнине настале економском кризом и смањењем средстава у државним издавачким кућама. Тржишни принципи утицали су да разлике у рецепцији песничког дела Гарсија Лорке у односу на претходни период, буду, како у квантитативном тако и у квалитативном погледу, и више него очигледне, а у одређеним сегментима и драстичне. Тиражи од деведесетих година XX века на овамо постају знатно скромнији, нарочито у поређењу са „златним добом“ југословенског издаваштва седамдесетих и осамдесетих година, и крећу се у распону од свега 300 до 1000 (ретко више) примерака.

Ратна превирања и распад државе знатно су се одразиле и на превођење и публиковање поезије Гарсија Лорке, што добро илуструје податак да између 1990. и 1995. године у Србији није издата ниједна његова песничка збирка. С релативном нормализацијом политичке ситуације у земљи интересовање за Гарсија Лорку се постепено обнавља, а први подстрек била је шездесетогодишњица песникове смрти, 1996. године, када је Наташа Лакићевић у издању Удружења издавача и књижара Југославије, приредила избор из Гардићевих збирки *Моћ гитаре* и *Песме*, под насловом *Неверна супруга*. Гардићеви преводи, које су током седамдесетих и осамдесетих година били у извесној мери потиснути Кошутевићевим и Мићевићевим препевима (као и Иванишевићевим и Милићевићевим хрватским издањима), од деведесетих поново стичу популарност, те се почетком новог миленијума много чешће издају и прештампавају, нарочито о облетницама песникове смрти. Збирка *Моћ гитаре* издавана је тако о јубилејима 2006. (Београд: Драганић), 2009. (Београд: Српска књижевна задруга)<sup>229</sup> док су недавно, 2017. године<sup>230</sup>, као додатак у дневном листу *Блиц* обе Гардићеве збирке, и *Моћ гитаре* и *Неверна жена*, у скромном, брошираном издању, штампане у тиражу од по чак 100 000 примерака. Гардићеви преводи у овим издањима углавном су пропраћени кратким белешкама о писцу. У издању из 2006. (Драганић) аутор кратког поговора, професор Филолошког факултета Радивоје Константиновић (2006: 153–154), наводи да је Федерико Гарсија Лорка уз Мигела де Сервантеса најпознатији и најпревођенији шпански књижевник у свету (како због изузетне лепоте и непосредности његове поезије, тако и због одјека

---

<sup>229</sup> Годишњица рођења Федерика Гарсија Лорке.

<sup>230</sup> Повод је био осамдесетогодишњица смрти Гарсија Лорке 2016. године.



његове трагичне смрти), истичући да је за велику популарност тог песника у нашој земљи најзаслужнији управо новинар и преводац Миодраг Гардић „изванредан познавалац шпанског језика“, који га је и увео у нашу средину.

Приметно је у периоду након распада СФРЈ опадање броја Кошутићевих и Мићевићевих препева, којих је раздобљу од готово три деценије објављено тек неколико: у веома ограниченом тиражу Матица српска (Нови Сад) објавила је 1998. године Кошутићев избор из шпанске лирике *Сан и бронза*,<sup>231</sup> док је његов избор из 1988. године (*Поезија*), поновљен само још једанпут, 2001, у издању приватног издавача Verzalpress из Београда. Од препева Коље Мићевић (сем једне књижице из 1999, насловљене *Песме*, коју је издао Дивит из Београда, за коју смо утврдили да је у питању непотписани Мићевићев препев), објављени су антологија *Неверна жена* (Глас српски) у Бањалуци (према избору *Песме*, Рад 1977) и још једном његов *Цигански романсеро* (Дантеон: Београд).

Ваља поменути да је Просвета из Београда прво 2002. (*Најлепше песме*, Федерико Гарсија Лорка) а потом и о јубилеју 2006. године (*Песме*) објавила антологију, избор Миодрага Радовића, из превода готово свих истакнутих српских и хрватских преводаца поезије Гарсија Лорке из раздобља јединственог културног простора (Миодраг Гардић, Звонимир Голоб, Драго Иванишевић, Јуре Каштелан, Владета Кошутић, Коља Мићевић, Никола Милићевић и Тин Ујевић). Имајући на уму да сличних избора раније, чак ни у време заједничке државе, није било, та антологија је вредан подухват и илустрација различитих преводачких концепција и приступа превођењу песништва Гарсија Лорке о којима смо говорили у раду, на ширем, односно целокупном српскохрватском језичком говорном подручју.

Премда је почетак XXI века профилисао нове преводиоце Гарсија Лорке и донео неколико нових превода и издања његове поезије, према квалитету опреме, тиражима и уметничким дометима, они су далеко испод стандарда који су на том пољу постављени седамдесетих и осамдесетих година XX века.

Са преводачког аспекта нарочито је занимљива књижица Лоркиних песама џепног формата коју је у Шапцу („Заслон“) 2001. године под насловом *Лорка, Песме* објавио Иван Глишић. Из кратке и доста штуре белешке на крају текста сазнаје да је

---

<sup>231</sup> Књига нам је остала недоступна. Права је реткост је да ниједна библиотека у систему COBISS.SR нема примерак ове публикације иако о њој постоји библиографски запис.

Глишић – који је поезију „одабрао, превео и препевао“ – такође „аутор збирке *Лорка је умро од љубави*<sup>232</sup>, стихова писаних у Лоркином маниру.“ (Гарија Лорка 2001: 45). Песмарица обухвата укупно 23 композиције из две збирке: 21 песму из *Поема о канте хонду* и 2 најчувеније романсе из *Циганског романсера*, које отварају („Неверна жена“) и затварају („Романса месечарка“) Глишићев избор. Препев, а нарочито у романсама, одликују бројне материјалне грешке као и непринципијелан приступ изворнику, оличен у великом броју семантичких померања, проширења, и изостављања. Стихови су најчешће преломљени потпуно другачије него у изворнику, а неутемељених интерпретација, конкретизација, додатих лексема, синтагми, као и читавих „измишљених“ стихова, има у тој мери да се може рећи да је Лоркина оригинална песничка порука делимично банализована док је песма у смислу језичко-стилске транспозиције тешко препознатљива. Ово је најочитије управо у романсама. Већ у првој песми, романси „Неверна жена“, у потпуности су примера ради, изостављена прва ти издвојена стиха песме (*Y que yo me la llevé al río / creyendo que era mozuela, / pero tenía marido*), којима је функција управо да као глоса најаве анегдоту. *Se apagaron los faroles / y se encendieron los grillos* (уместо „погасише се фењери / а упалише свици“ – док се у другим случајевима често појављују извесни додатни стихови „Глуво доба / све утонуло у мрак / и сан. / Осим нас двоје. / И немирних свитаца“ (Гарсија Лорка 2008: 6–7), нарочито бројни у „Романси месечарки“, која иако почиње готово идентично као Гардићева верзија (прва четири стиха), у наставку доноси низ додатних стихова и „лаких“, рима: *Кога чека? / С које стране? / Кад ће и њој најзад да сване?* (Гарсија Лорка 2008: 40), итд.

О седамдесетогодишњици Лоркине смрти, 2006. године, Центар за културу у Пожаревцу (Едиција Браничево) објавио је прво а досад и једино засебно српско издање збирке *Поема о канте хонду*, у препеву, с предговором и коментарима хиспанисте и латиноамериканисте, Романа Балвановића, који је пре Гарсија Лорке преводио поезију кубанских песника Николаса Гиљена и Хосеа Мартија, Порториканца Луиса Палеса, као и Американца Ленгстона Хјуза, док се у написима

---

<sup>232</sup> Глишићева збирка *Лорка је умро од љубави* из 1989, писана у Лоркином маниру, једно је од ретких сведочанстава директног утицаја тог великог шпанског песника на нашу књижевност. Иако је у Глишићевим песмама Лорка стално присутан, што у стилу, што у тематици и симболици, он успева да сачува одређену песничку аутономију, уз врло карактеристичну употребу „вагнеровских лајтмотива“.

највише бавио културно-политичким и књижевним питањима Латинске Америке.<sup>233</sup> Књига је поред новог превода замишљена као покушај једног свеобухватнијег критичког сагледавања феномена *канте хонда* у Лоркиној поезији, из интердисциплинарне – културолошке, психолошке и антрополошке перспективе. У обиљу коментара, поред напомена књижевнотеоријске природе и ставова релевантних критичара, дате су још и Балвановићеве интерпретације Лоркиних симбола те преводилачки осврти на нејасна места у преведеном тексту. Превод Романа Балвановића највећим делом је уметнички успео. Премда не преноси изворне метре (у тој збирци метри су и тако већим делом *fluctante*), Балвановић саставља складне и лепе кратке стихове (нарочито: шестерце, седмерце, осмерце, десетерце), те стога сматрамо овај превод, уз сву критичку опрему издања и другачији приступ Лоркином књижевном делу, вредним прилогом за рецепцију његовог дела код нас, међу књигама скоријег датума.

Занимање за песништво Гарсија Лорке крајем прве деценије XXI века показује песникиња и преводитељка Ана Стјеља. Она је 2008. године у издању Лире из Крагујевца изабрала и превела књижицу Лоркиних песама, већим делом раних лирских искустава песникових из његове *Књиге песама (Libro de poetas)*, који је надахнуо и сам наслов избора: *Сенка моје душе* (према песми из те збирке, „La sombra de mi alma“). Занимљиво је да друга Стјељина књига Лоркине поезије, прати, чини се тематски, и развија по њеним афинитетима из прве, те се *сенке душе* постепено претварају у касиде и газеле Лоркиног *Тамаритског дивана* објављеног 2014. (сам. изд.), књиге његове песничке зрелости (1936), „дивана“ источњачке фантазије, неспокојства и изопачених слика детињства: „неочекиване“, „безнадежне љубави“, „мртвог детета“ и „страшног присуства“ изд. пуне слутње. Стјеља, по струци филолошкиња и оријенталисткиња, први пут је код нас самостално представила ову интегралну збирку а у њеном преводу преношење слике, уз спонтана самерања и сазвучја (риме, асонанце), има првенство над покушајима да се верно пренесе метрика изворника. У предговору насловљеном *Поетика дела „Тамаритски диван“*, Стјеља примећује да се ни сам Лорка у формалном смислу није придржавао одредница класичних форми персијске поезије, касиде и газеле, већ је *Тамаритски*

---

<sup>233</sup> У белешци о преводиоцу Балвановић наводи да је свој превод *Поеме о канте хонду* поставио и на сцену, у „виду поетско-музичког комада“ (Балвановић 2006: 125).

диван више „испевао у источњачком духу, синкретизујући, како оријентално наслеђе родне му Гранаде, тако и личну склоност ка овој врсти поезије којом се још у младости одушевљавао.“ Стјеља стога (2014: 8) оцењује да ово дело, „мало по обиму, али велико по дубини медитативности којој се његов креатор препустио, пева о љубави, животу, смрти, и то у оном исконском облику“, као призив предсказања неумитног (будући да је дело објављено постхумно, 1941. године).

О Стјељином преводу и издању *Тамаритског дивана* Федерика Гарсија Лорке веома се похвално изјаснио рецензент књиге, Милосав Буца Мирковић (2014: 43), који за Стјељу каже да је збирци пришла као „млади и надахнути тумач Лоркиних газела и касида“:

Jednako produktivnim, svojevrsnim prevodom i jasnim, svekolikim tumačenjem, ona je više nego uspela da nam izveza srpski *Divan* po metrici Lorkinih gazela i kasida, pesničkih vinjeta koje, na arapskoj tradiciji neobično bujno brujno baštine modernu hispano-američku poeziju od Rubena Darija do Nikolasa Giljena. Posle dostojnih predhodnika (Draga Ivaniševića. Miodraga Gardića, Zvonimira Goloba, Nikole Milićevića, Branislava Prelevića) naša Ana Stjelja prva nam prevodi Lorkine posmrtnе poeme koje delaju kao prenuće i otkriće andaluzijskog romansera. Stihovi kao da su pisani srpskim devičanskim bistrim i britkim jezikom, odsečenim i snažnim potezima, sa bujičnom osmozom metafora i aforizama, te sa viteškom otmenošću brušenih reči i jezičkih kaskada i penušave muške melanholije, ili kako je govorio Lorkin zavičajac i prijatelj Pablo Pikaso: „Ja se ne razvijam. Ja jesam!“ (Мирковић 2014: 43–44).

Динамику рецепције превода шпанске поезије на простору српскохрватског језика могли бисмо посматрати кроз неколико јасно хронолошки одвојених и карактеристичних етапа, условљених социо-економским, политичким и културно-историјским чиниоцима.

Прва етапа, коју бисмо условно могли назвати „латентном“, обухвата време од тридесетих до педесетих година XX века, када су поезију Гарсија Лорке у шпанском оригиналу читали, а нешто мало и преводили ретки познаваоци шпанског језика, песници на политичкој левици и „шпански“ борци. Део те рецепције одвија се синхроно са песниковим пријемом у његовој домовини. Слава Гарсија Лорке, почетком тридесетих постепено прелази националне оквире и интернационализује се, кулминирајући након песниковог убиства на самом почетку Шпанског грађанског рата, 1936. године. Други светски рат прекинуо је накратко тај процес, као уосталом и у читавом свету.

Друга, „иницијална“ етапа рецепције Гарија Лорке почиње након завршетка светског сукоба, када се појављују бројне антологије и преводи његове поезије широм света. Сматрамо да код нас ова фаза траје око две деценије (1950–1969), а омогућавају је први преводи у облику књиге, Иванишевићев и Гардићев, који наилазе на снажан одјек у широј читалачкој публици, као и на иницијални пријем у нашој поезији. Како је тим првим преводима замерана аметричност и несагласје са важним формалним особинама језичко-стилског израза Лоркиног, већ почетком седме деценије, у Кошутевој антологији *Шпaska лирика: два златна века* појављују се захтеви за новим, адекватнијим и ритмички „вернијим“ интерпретацијама Лоркине поезије.

Трећа етапа, својеврсно „златно доба“ присуства и рецепције превода Лоркиног песништва у Србији, а сасвим сигурно и у Југославији, почиње крајем седме и почетком осме деценије XX века, и траје све до распада СФР Југославије. Ова фаза обухвата седамдесете и осамдесете године, током којих је, како смо видели, објављено највише избора, превода, антологија те критичких осврта и реакција. У Загребу поезију Гарија Лорке преводe Драго Иванишевић, Звонимир Голоб, Јуре Каштелан и Никола Милићевић, док у Србији, поред Гардића, од краја шесте деценије XX века Федерика Гарија Лорку почињу преводити професор Филолошког Факултета у Београду Владета Р. Кошутећ и Коља Мићевић. Кошутећ и Милићевић су у овом периоду утемељили научни приступ Гарија Лорки на Универзитетима у Београду и Загребу. Немали број превода свих поменутих преводаца, њихове културне активности и издавачки подухвати, као и бројна поновљена издања у државним издавачким кућама, у веома значајним тиражима, током овог периода значајно су померили видокруг очекивања шире српске читалачке публике спрам Лоркиног поетског опуса.

Четврта етапа рецепције Гарија Лорке код нас почиње распадом јединственог југословенског културног простора, приближно 1990. године, и траје до наших дана. Ратне околности, драстично смањење тржишта и лоше финансијско стање, нарочито у послератним годинама, условили су слабију и скромнију издавачку делатност, пад квалитета издања са знатном редукацијом тиража, а ову фазу, поред прештампавања старих издања превода из седамдесетих, одликује још и отварање простора за појаву

превода нових генерација мање афирмисаних преводаца у приватним издавачким кућама, као и осетан пад квалитета издања.

#### **6.2.4 Критичка рецепција песничког дела Федерика Гарсија Лорке**

Од тридесетих година XX века до данас о поезији Гарсија Лорке у Шпанији и свету објављено је право обиље критичке литературе: небројене биографске студије и монографије, магистарске и докторске дисертације, осврти, есеји, чланци, прикази књига, рецензије превода и биографске белешке у периодици. Већ се, међутим, летимичним прегледом библиографских референци које сведоче о пријему поезије Федерика Гарсија Лорке у српској књижевној критици, запажа да је та врста рецепције у нас обимом и дOMETИМА доста скромна, па и закаснела, бар посматрано у односу на рецепцију у ширем читалаштву – несумњиву „популарност“ коју је тај шпански песник доживео у нашој средини – те, коначно, на место које његово песничко дело заузима у историји европске и светске књижевности.

Како је реч о најпрепознатљивијем имену шпанске поезије, изненађује готово потпуно одсуство критичке реакције српске хиспанистике. Ова, у нас релативно млада филолошка дисциплина, која је, гранајући се на различите стране и настојећи да дотакне бројне неистражене области хиспанских студија, у погледу шпанске књижевности била је углавном окренута прози – до наших дана није изнедрила ниједан озбиљнији књижевноисторијски нити књижевнотеоријски увид у песничко дело Федерика Гарсија Лорке у форми монографске публикације. И више него скроман критички пријем Лоркине поезије и превода у периодици, приписујемо присуству релативно великог броју превода у форми књиге, намењених ширем читалаштву.

Премда смо у поглављу о преводу и представљању Лоркине поезије на српском говорном подручју често дотицали пропратних текстова објављених у песмарицама, у покушају да оно мало што је о Лорки написано сагледамо управо из те, хиспанистичке перспективе, настојаћемо овде да критички корпус о њему допунимо, указујући на његову интерпретативну валидност у односу на критичко-теоријске сазнања којима барата савремена лоркистика.

Лоркина смрт је у Југославији, како смо већ наводили, као уосталом свугде у у Европи крајем четврте деценије XX века постала тема међу интелектуалцима на политичкој левици. На Лоркино убиство у одељку, „Документи“ у свом краткотковечном часопису *Нова бразда* 1939. године осврнуо се песник Раде Драинац, преводом есеја „Na grobu Garsia Lorke“ извесног књижевника Стефана Приесела, који доноси своје и туђе импресије о Лоркином делу, животу и посебно, трагичној смрти, која је одјекнула као својеврсно упозорење над мучеништвом поезије, и чије су речи Драинцу (1939: 20) биле повод за објављивање текста „Pre nekoliko dana bi Garsia Lorke navršio ravno 40 godina.“

Критичка рецепција Лоркиног песничког дела на српскохрватском говорном подручју, зачиње се средином XX века пропратним текстовима објављеним уз пионирске преводе његове поезије у Загребу и Београду, и касније је, током више од пола stoleћа Лоркиног присуства, нарочито у српској средини, остала ослоњена на осврте преводаца, књижевних критичара и компаратиста, написаних за поједина издања превода његових песама. Ни наша биографска критика о Гарсија Лорки није отишла много даље, углавном се задовољавајући кратким белешкама о писцу, било издвојеним у засебни прилог, било интегрисаним у поменуте осврте.

Током прве деценије рецепције превода (1950/53–1963) о Гарсија Лорки неколико публикованих текстова написаних на основу доста скромне доступне литературе, углавном француских антологија, обилује општим местима о животу славног писца. Писани су слободнијим, експресионистичким академским стилем, обилују дигресијама, или, као у случају приказа Светлане Велмар-Јанковић психологистичким, фројдовским, тумачењем Лоркине поетике. Први је у Југославији о Гарсија Лорки писао Драго Иванишевић (1950: 149–155), у поговору „Federico Garcia Lorca“ објављеном уз превод *Књиге пјесама* из 1950. Реч је о изузетно информативном и питко написаном тексту, који лику и делу Гарсија Лорке прилази стручно и поступно, анализирајући све елементе његове поетике. Иванишевић је поступно и прегледно приказао и све етапе Лоркине стваралачке путање, посебну пажњу посвећујући контексту његове преране смрти.

У кратком поговору књизи Федерико Гарсија Лорка, *Моћ гитаре* (1953) насловљеном „Моћ Лоркине гитаре“ реномирани београдски новинар и позоришни критичар Ели Финци, у то време један од водећих интелектуалаца и посленика у

култури новоформиране југословенске државе (управник Југословенског драмског позоришта 1947–1949, директор „Нолита“ 1953, стални позоришни критичар „Политике“ 1952–1965. итд), настоји да српској и југословенској читалачкој публици представи дело најпознатијег шпанског песника за чију трагичну судбину у уводу каже да се у тренутку у ком су се силе прошлости сукобиле са поезијом будућности, „уздигла изнад вихора свакодневне борбе и ефемерних страсти, до речитог смисла, који је вратио поезији њено људско достојанство (Финци 1953: 89)“. Као проницљиви посматрач и критичар бритког духа, Финци показује развијен осећај за рационалну анализу и својеврстан социолошки, приступ тријади писац, дело, читалац. Идеолошки предзнак и антифашистички набој његове критике осетни су када говори (1953: 94) о Лоркиној смрти, пред, како каже, цевима „које су се испречиле духу и развоју“, током бурних догађаја изазваних „контрареволуционарним пучем“ генерала Франка, кога погрдно назива „трагичном периферном карикатуром Мусолинија и Хитлера“. У првом делу Финцијев текст језгровито говори о Лоркином одрастању, школовању и уметничком дару, следећи у главним цртама критичке назоре Феликса Гатења (Félix Gattegno) и Луја Пароа (Louis Parrot).<sup>234</sup> Финци се међутим не бави појединачним Лоркиним збиркама нити детаљније образлаже његову поетику. На неким местима да се назрети да Финци није имао продубљенијих знања о Генерацији 27. Тако, говорећи о Лорки и његовом прилагођавању шпанске традиције „стварним потребама модерног човека и нове уметности“ Финци (1953: 90) наглашава да је „цео Лоркин нараштај, екстреман у својим заносима и ексклузиван у својим хтењима, покушавао да нађе свој сопствени уметнички израз без икаквог ослањања на шпанску традицију (подвукао Ж. Донић) и у живој вези са поетском струјом Рембо-Маларме-Валери...“ Ово мишљење пренебрегава општеприхваћено гледиште савремене књижевне критике да је дело Рафаела Албертија, у том тренутку и ван граница Шпаније прослављеног песника Генерације ‘27 у егзилу – баш попут Лоркиног – амалгам неопопуларистичких, култистичких и авангардних елемената. И бројни други

---

<sup>234</sup> Иако Финци не наводи изворе готово сигурно је реч о критичким издањима – преводима Лоркине поезије на француски језик у антологијама ове двојице аутора објављеним 1946. и 1947. године. У питању су *Anthologie poétique de Federico Garcia Lorca, textes choisis et traduits avec une introduction par Félix Gattegno, dessins de Federico Garcia Lorca*. Paris: Charlot, 1946. и *Federico García Lorca, une étude par Louis Parrot, avec la collaboration de Marcelle Schweitzer et Armand Guibert, extraits, documents, bibliographie*. Paris: P. Seghers, 1947. Луј Паро је француски песник и новинар који је у Мадриду тридесетих година XX века сведочио успону чувене песничке Генерације ‘27.



песници „Лоркиног нараштаја“ (понајвише Херардо Дијего, Дамасо Алонсо, Мануел Алтолагире, Емилио Прадос)<sup>235</sup>, ослањали су се, како на народну тако и на књижевну традицију, те се тешко може говорити о „екстремности заноса“ или „ексклузивности хтења“, бар не у мери у којој то Финци наглашава. Финци је ипак за потребе првог српског издања Лоркиних песама у главним цртама уочио и побројао сва најважнија обележја његовог песничког израза:

Потпуно савременим, модерним поетским изразом, који се, када то емоција тражи, служи и надреалистичком техником подсвесних асоцијација и алогичног метафорисања, он је умео да обухвати и афричке елементе арапске традиције, и коб јеврејско-оријенталне беспомоћности, и чаробну, древну музикалност *romances moriscos*, и опојну драж шпанске успаванке, сву од месечинасте пређе, сна и драгања, и колоритну боју серенаде, и тужни носталгични јецај гитаре у ноћи. (Финци 1953: 93–94).

У Финцијевом поговору, међутим нема никаквог помена изворних песничких облика Лоркине поезије нити осврта на Гардићев превод.

Занимљиво је да се и текст Танасија Младеновића, објављен као поговор Гардићевим *Песмама* Федерика Гарсија Лорке из 1963, по наводима, служи истим изворима као и његов претходник, Ели Финци, премда заиста вредним и информативним студијама Феликса Гатења и Луја Пароа. Младеновић је есејистичким и експресионистичким стилем представио Лорку песника кроз све етапе, посебну пажњу посветивши анализи његовог романсера те „генијалне“ поеме о чувеном тореадору Игнасију Санћес Мехијасу, за коју каже да представља „кондензацију најплеменитијег људског бола и људске љубави за изгубљеним пријатељем, каква се ретко среће у литератури (Младеновић 1963: 104).“ Како смо већ наводили, Младеновић се веома похвално осврнуо на Гардићев препев те поеме (в. Младеновић 1963: 106).

Написи-прегледни нешто сложенијих теоријских димензија појављују се од краја седме деценије XX века, када се, уз богатије коришћење релевантнијих био-библиографских извора и проблематизацију поетичко-стилског описа његових дела, такође почињу критички преиспитивати стратегије и методи дотадашњих

---

<sup>235</sup> Неопопуларистички ток генерације ‘27. у књижевно-историјском контексту представља једно од честих окретања шпанских стваралаца усменој традицији и народном стваралаштву. Наиме, он делимично настаје као реакција на књижевни елитизам модернизма али и као одговор на херметизам и дехуманизацију авангардних покрета.

преводиоца Лоркине поезије. Ту првенствено мислимо на уводне текстове у антологијама и изборима Владете Р. Кошутећа и Коље Мићевића а у Хрватској Драга Иванишевића и Николе Милићевића, који, већ готово сви, дају, како смо наводили, и прва мишљења о рецепцији Федерика Гарсија Лорке код наше читалачке публике

Коља Мићевић се у уводном тексту за свој превод *Циганског романсера* насловљеном „Ремек-дело савремене поезије“ не бави песниковом биографијом нити ближе разматра поетику Гарсија Лорке. Тај кратки напис пре свега указује на важност збирки каква је *Цигански романсеро* за обнову песништва почетком XX столећа, у годинама када је оно у својеврсној кризи. Из осећања страха пред судбином поезије које је захватило песнике тог доба, сматра Мићевић (1969: VII), родило се и осећање одговорности за властито дело, које почиње да се гради као монолитна песничка композиција. Гарсија Лоркин *Цигански романсеро* стога је за њега једна од „величанствених песничких грађевина тако савршених да могу служити на част двадесетом столећу“, дело које као и Рилкеове „Девинске елгије“ и „Сонети Орфеју“, Елиотова „Пуста земља“ и „Четири квартета“, Валеријева „Млада Парка“, те поеме Мајаковског, носи „јединствена обележја и уметника који га је сачинио и тла на коме је настало. (*ibid*).“ Мићевићево поимање Лоркиног великог пева као ремек-дела, споја свих његових слојева, сагледава се у овој критичкој и читалачкој импресији о поетској конзистентности и естетском дејству *Романсера*:

Очитује се не само брига за детаљ, који је већ доведен до савршенства, већ хипнотичка усредсређеност на везивање свих тих савршених појединости у савршену целину, у збирку, књигу песама испуњену таквим искуством и временским наслагама да ће читалац неизбежно остати запањен и доведен у стање неверовања (Мићевић 1969: VIII).

Мићевић се у предговору дотакао и питања рецепције овог песника на нашем говорном подручју. Говорећи о Гарсији Лорки као, вишеструко обдареном уметнику – песнику, музичару и сликару – што је омиљено место старије биографске критике, Мићевић истиче да је „као такав од првог тренутка примљен у нашој средини“ те да су „љубитељи поезије свих узраста нашли у његовим стиховима непролазну чаролију (*ibid*). С друге стране, теоретичари поезије као да су самим тим остали осујећени и спречени у својим анализама, без обзира што је Лорка извршио приличан утицај на неколико песничких генерације после рата“ (*ibid*). Занимљиво је да је

несразмера између интензивне рецепције у широј читалачкој публици и млаког пријема у критици и теорији, коју је Мићевић потцртао пре готово пола века, остала непромењена до наших дана. Ни сам Мићевић није се у овом издању упуштао у обимнија теоретисања. Чак половину његовог уводног текста чини дужи навод из есеја енглеског критичара Сесила Бауре о *Циганском романсеру* (из књиге „Симболистичко наслеђе) који осветљава различите аспекте настанка ове збирке, нарочито Лоркине инспирације родним андалузијским крајем те шпанском традиционалном романсом, формом којом је дело испевано.

Један од ретких покушаја компаративног освртања на поетско дело Федерика Гарсија Лорке у односу према песницима из трећих, страних литература, представља рад слависте Милана Ристановића *Јесењин и Лорка – типолошка паралела*, објављен у *Летопису матице српске* поводом шездесетогодишњице смрти шпанског песника, 1996. године.

Полазећи од премисе да је Јесењина и Лорку, песнике са „крајњих, супротних“ граница европског континента, „где се начин живота, животна философија, па чак и религија дубоко разликују“ немогуће упоређивати применом „класичне методологије“, Ристановић (1996: 193–194) предлаже поређење на *два различита нивоа*, односно на равни симбола (пример су му симболи Јесењиновог и Лоркиног култног дрвета, брезе, односно маслине). Премда је у уводу потцртао да ће свако ко покуша да „врши било какву компарацију“ брзо наићи на „феномен опште несагласности“, као и на „објективну чињеницу“ да двојица песника припадају различитим књижевним правцима, у наставку рада, Ристановић чини се, доста противречно, управо „класичним поређењем“ повлачи низ културолошких, социо-историјских и књижевноисторијских паралела, делом његових личних импресија, ограничавајући се, како истиче, на компарацију појава које имају „очигледну, аксиоматску снагу, тако да их не треба посебно доказивати“ нити аргументе за њих тражити „у обимним научним радовима претходника или савременика, који нису ни многобројни ни несумњиви (Ристановић 1996: 194)“.

Као „чудне паралеле“ Ристановић, опет супротно уводним напоменама, наводи сличности историјских и географских прилика народа из којих су песници поникли, прво подударност монголских и маварских најезда које су трајале вековима, и након којих су, извојевавши коначну победу, Руси и Шпанци, почели „свој

историјски успон“, те њихову „опчињеност“ фолклором, игром, и властитом народном традицијом. Објашњавајући да су историјске сличности и подударности, у „широј равни заиста многобројне“, условиле да песничке и животне стазе Јесењина и Лорке иду паралелно, те да се местимично подударају, Ристановић наводи само оне за које каже да „делују сигурно и убедљиво“: 1) песници су необичне личности, необичног понашања 2) лутање и немир код обојице представљају „животни нагон“ 3) истина песничког казивања, 4) богатство облика и спајање синтагми у нове изразе и нове семантичке склопове, 5) као европска авангарда Јесењин и Лорка поставили су темеље модерног песничког израза XX века, 6) човекова немоћ пред „фатумом“ у класичном, античком смислу 7) њихови јунаци обузети су атавистичким страстима, 8) свест о „неразумној сили“, насиљу 9) осећај за пулсирање народне душе, 10) пажљива селекција у избору тема и мотива (Ристановић 1996: 195–196).

Аутор поред ових „паралела“ наброја и низ елемената „конкретне сличности“ који Јесењинову и Лоркину и поезију „чине сроднима“, а то су „доминација звука, опседнутост бојама, симболика ветра, суверена доминација културног симбола месеца, култно присуство пророка, светаца и божијих угодника, култ слике у песничком исказу, култна биљка као песникове тачка ослонца, веровање у право на опстанак живих бића, упорно трагање за смислом настајања, трајања и нестајања, култна симболика зле коби, смрти и неминовности (Ристановић 1996: 197)“.

Иако неке од Ристановићевих паралела, веома занимљивих за компаративна истраживања, делују „аксиоматски“ убедљиво, морамо ипак рећи да је већи део њих заснован на произвољним и корпусом непоткрепљним импресијама, које тек треба подвргнути озбиљнијем преиспитивању са много јаснијим методолошким полазиштем.

Као на веома важан истраживачки подухват и допринос на пољу проучавања деловања поезије Федерика Гарсија Лорке на нашу књижевност, осврнућемо се нешто подробније на репортажу Марије Петричевић „Све одлучено у срцу“ објављену поводом шездесетогодишњице песникове смрти, 1996. године, у дневним листу *Новости*.<sup>236</sup> Петричевић у раду пружа низ изузетно корисних информација о

---

<sup>236</sup> Репортажа је у дигитализованом и изворном облику (скенирани прилог из штампаног издања) доступна и на интернет страници Марије Петричевић. (<http://marijapetricevic.com>), с поднасловом „Какве је трагове у нашој поезији оставио велики шпански песник Федерико Гарсија Лорка“. С исте странице наводимо извод из стручне и научне биографије Марије Петричевић (1967), која указује да је

рецепцији Федерика Гарсија Лорке у нашој поезији (и у нашој средини), доноси вредна сведочења домаћих песника, допуњујући изнета сазнања властитим теоријско критичким промишљањима о везама српске и шпанске књижевности, попут уводних паралела, вешто повучених између Његоша и Гарсија Лорке:

Његош је свет и живот гледао са брда, Лорка са балкона! И као што је Његош желео да после смрти остане на том брду у својој вечној кући, тако нам је Лорка оставио као завештање стихове: „Када умрем оставите балкон отворен“. И Лорка је, као и Његош наставио да живи својим делом у том свету кога је некад са балкона посматрао. Величина његовог дела и велика популарност код нас неминовно су оставили трага у поезији наших песника. Зато данас, 60 година после смрти Федерика Гарсије Лорке, отварамо балкон и провирујемо у свет књижевности да бисмо у њему потражили Лоркине трагове у нашој поезији (Петричевић 1996).

У уводном делу текста Марија Петричевић наводи виђење књижевника-критичара Радивоја Микића, да се „Лоркин утицај осећао код нас до средине шездесетих година, а онда је знатно ослабио, с ослањањем једних песника више на веристичку компоненту, окретање животној емпирији, свакодневним стварима, а других, пак, више ка наслеђу симболизма, култури, уметности и некој врсти обогаћивања знања (Микић *apud* Петричевић 1996)“. Микић, истиче да је Лорка највише утицаја код нас остварио на оне песнике који су се јавили у таласу „песника сељака“ крајем педесетих година и ту посебно издваја Добрицу Ерића и Драгана Колунџију – нарочито Колунџијину књигу „Затвореник у ружи“ – у којој је могуће наћи „исту врсту слика, опчињеност пејзажом.“ (Микић *apud* Петричевић 1996). Пријемчивост српских „песника сељака“ за утицај поезије Федерика Гарсија Лорке – о којој говори Микић – Петричевић покушава да објасни традиционалистичким и неопопуларистичким одликама у самим коренима песме тог шпанског песника. Отуда је битно појашњење да је Лорка „растао у породици у којој је живело осећање везаности за земљу. Детињство проведено у крилу раскошне сеоске породице

---

реч о ауторки компетентној на пољу књижевне критике, проучавања поезије и драме. Петричевић је дипломирала на Филолошком факултету у Београду на Групи за српски језик и књижевност, те магистрирала и докторирала на Факултету драмских уметности (Одсек за театрологију). Ауторка је песничких збирки *Огледало иза* (СКЦ, Београд, 1996), *Жудња* (Просвета, Београд, 2001) и *Кућа у камену* (Беокига, Београд, 2008). У књижевној периодици, дневним и недељним новинским издањима и зборницима са научних скупова објављивала је поезију, кратке приче, есеје, књижевне приказе и научноистраживачке радове. Била је једна од уредника у *Књижевним новинама* и *Књижевној речи* и бавила се радијским, телевизијским и штампаним новинарством. Данас ради у просвети (*ibid*).

оставило је дубоког трага у његовој поезији пуној фолклора и андалузијског села. Овој средини остао је веран и за њу заувек везан.“ (Петричевић 1996).

Трагом Микићевих референци ауторка је обавила низ разговора са песницима – Добрицом Ерићем, Драганом Колунџијом, Драганом Јовановићем-Даниловим и Владимиром Јаглачићем, које ћемо у наставку дати у интегралним изводима, како би на њих касније било могуће реферирати – прво због њихове изузетне документарне вредности а онда и због великог значаја које имају за стављање наше главне теме – рецепције шпанске поезије у преводу на српски језик – у контексту будућих истраживања на пољу деловања.

У наводима четворице српских песника које дајемо према Марији Петричевић, код Добрице Ерића и Драгана Колунџије<sup>237</sup> могу се најјасније разазнати језичко-стилски утицаји Гарсија Лорке, сличне слике, заједничке теме, као и поступци блиски његовој поезији. Добрица Ерић нарочито високо вреднује утицај који је Лоркина естетика, поред Јесејнове и Тагорине, имала на развој не само његове, већ и целокупне савремене српске поезије:

Три песника сам много волео у свом ливадском периоду: Јесејина, Тагору и Лорку – Они су ми и сада међу најдражима и оставили су по један благ траг у мојој души и песмама. И не само у мојим већ и у целом српском песништву, а поготово читалишту уопште. Нема код нас ни једног доброг песника у чијој понекој песми не одјекује далеки лавез Јесејнове керуше, не блиста по неко зрнце росе из Тагориног „Градинара“ и не брује чежњиви звуци са Лоркине гитаре. Оно што су ми у детињству и раној младости биле јуначке народне песме, то су ми касније били Јесејин, Тагора и Лорка, и тек потом и многи други наши песници, од којих се не одвајам ево 40 година. (ард Петричевић 1996).

У наводу Драгана Колунџије, поред инспирације природом и других тематских сагласја с Гарсија Лорком, приметимо за нашу тему значајну референцу на Гардићеву збирку *Моћ гитаре*:<sup>238</sup>

Под плавим небом родне Крајине још пре него што сам дошао у Београд, живео сам оно, што ћу, такође млад, готово дететом дошавши у

---

<sup>237</sup> На песму Драгана Колунџије посвећену Лорки (Федерико Гарсија Лорка) наилазимо у часопису *Повеља*, 1986. године.

<sup>238</sup> Петричевић наводи мање познат податак да „је Лорка преко Унамуна, великог шпанског песника и поклоника нашег народног стваралаштва, и сам открио за њега нове хоризонте у нашој народној поезији. Лорку је нарочито привлачила народна лирика „Одушевљавао се словенском милоштом и богатством осећања које је откривао у овој за њега до тада непознатој народној поезији“ сведочио је Миодраг Гардић, познавалац и преводилац Лорке, који је и сам Лорки преводио нашу поезију.

Београд, наћи у Лоркиној књизи „Моћ гитаре“ [подебљао Д. Ж.] Све оно што сам живео, доживљавао и оставио у завичају: трагику ратног детињства на Козари, сунчане дане и ноћи пуне месечине, зеленило воћњака и башти (код Лорке маслињаци), испуњавало је живот и поезију Лоркину. Није ни чудо што нас је тако овај андалузијски песник страсно и заувек привукао својом поезијом и драмама. Мора се рећи да је Лорка био пре свега природни песник, дакле, онај који је поезију живео, налазио у себи и око себе. Отуда природност и једноставност до које није било лако достигнути (арид Петричевић 1996).

Петричевић оцењује да, међутим, код млађих песничких генерација Гарсија Лорка није оставио тако дубок траг, те да се код Драгана Јовановића –Данилова, „тек може наслутити заједнички духовни осећај“. Његовом укусу ближи је авангардни израз *Песника у Њујорку*, него традиционалистички „конформизам“ Лоркиног циганског пева:

Морам признати да не љубим баш много оне Лоркине конформистичке песме из „Циганског романсера“, али његове песме из надреалистичког периода препуне елегијских нежности, платонских занесености и језичких бизарија су нема сумње, сами врхунац његове поезије [...] Иза Лоркине поетске страсти стајала је једна виша трезвеност. Само име Лорка синоним је за магијски ерос певања. Код Лорке све је одлучено у срцу, а ум заправо и јесте у срцу, тако да су његове песме својеврсне молитве срцу, љубави, лепоте. (арид Петричевић 1996).

Владимира Јагличића Марија Петричевић (1996) наводи као пример песника „млађе генерације“ у чијој се поезији Лорка „чак ни не наслућује.“ Јагличићев у свом наводу тврди да је Гарсија Лорка није извршио озбиљнији утицај на наше песништво, упркос његовој значајној популарности у широким круговима „обичног“ читалаштва:

Лорка је у Србији вољен песник. Тој љубави допринела је свакако, његова популарно интонирана, лака и животна поезија, али и његов трагичан свршетак. У неким раздобљима после Другог светског рата од Лорке је у Србији, ако је реч о страним песницима, био популарнији једино Јесењин. О Лоркином утицају на српско песништво не може се озбиљно говорити. Он је песник за „обичног“ читаоца. Код неких песника се, особито у љубавним стиховима, где-где осети да воле Лорку (Бранислав Петровић, Бранко В. Радичевић, Петар Пајић, рецимо), али то нису песме које одлучно карактеришу њихово стваралаштво. С друге стране, познајем људе који и не знају за Лорку, а често се, при удварању, послуже са „волим те зелено“[sic.]. Лорка је незаобилазан песник шпанске поезије 20. века. Мислим, међутим, да је његова поезија испунила своју културну мисију. Она је „прочитана“, може се волети или не волети, док ће поезија неких других његових шпанских савременика, рецимо Хименеса или Унамуна, имати другачију судбину: мораће стално изнова да буде откривена (арид Петричевић 1996).

Петричевић је овим својим прилогом дала пример једног од могућих праваца истраживања на пољу рецепције који се усредсређују на актуелна књижевна питања и испитују поетичке утицаје и укусе на живом извору поезије, кроз књижевно-естетске и поетичке увиде самих савремених српских песника које Петричевић, тумачи и концизно појашњава. Поезија Федерика Гарсија Лорке одатле би се могла проучавати на сличан начин као било који други традиционални део и интегрални елемент савремене српске културе – што је свакако вредан прилог за једну такву будућу националну историју књижевности, каквом ју је замишљао Јаус.

Занимљив прилог проучавању Лоркине поезије код нас представља Балвановићев уводни текст, предговор *Мајка-Природа и архетипске представе Лоркине поетске имагинације* (2006) у коме аутор трага за одговорима на питање о суштини генезе Лоркиног песничког *надахнућа канте хонда*, служећи се религијско-митолошким речником симбола и појмовником аналитичке психологије. Студија износи тезу да је Лоркина инспирација с једне стране „дубоко укорењена у плодне културне наслаге његове родне Андалузије“, док јој се, с друге стране, извор „животних сокова“ налази у несвесним деловима психе (Балвановић 2006: 6). Балвановићев преглед полази од хронике андалузијске културе, осврћући се посебно на развој фламенка и повезаност Лоркиног стваралаштва са народним стваралаштвом андалузијских Цигана, коју илуструје наводима етномузиколошких записа Антонија Мањада, „Демофила“ (*ibid*). Посебна пажња посвећена је *дуендеу* („Црни звуци дуендеа: шаманистичка екстаза уметника“), појму за који аутор каже да „описује саму бит Лоркиног схватања уметничког *надахнућа*.“ (*ibid*).

При тумачењу *Поеме о канте хонду* Балвановић се користи наводима Мирче Елијадеа и Карла Густава Јунга, док му „Метод Станиславског“, служи као „*tertium comparationis*“ (*ibid*). Коментари стихова дати на крају књиге на конкретним примерима илуструју анализу из предговора и чине интегрални део текста (*ibid*). Реч о једном од ретких покушаја ове врсте анализе Лоркине поезије у нас, која, по Балвановићевим речима, „полази од једног новог читања (и превођења) *Поеме о канте хонду*“. Закључке („Уместо резимеа: поглед уназад и унапред“) и



аргументацију Балвановић изводи кроз упоредну анализу Лоркине поезије и његових предавања, „очима митологије и аналитичке психологије.“<sup>239</sup>

На седамдесетогодишњицу смрти Федерика Гарсија Лорке, 2006, у часопису *Mons Aureus* текстом *Незаборавни шпански лаутар Federico Garcia Lorca (1898–1936)* о најпознатијем шпанском песнику проговорио је есејиста, критичар и песник Милосав (Буца) Мирковић. Као прегледни рад, овај Мирковићев (2006: 81–89) покушај да се Лоркина поетика сагледа у контексту историјских и биографских чињеница, обилује сталним местима биографске и књижевнотеоријске критике. Највећу пажњу Мирковић је посветио збиркама *Цигански Романсеро* и *Песник у Њујорку*, тумачећи их есеистички и импресионистички, да би се потом темељније и слободнијим стилем усмерио на импликације песникове трагичне смрти и страхоте Шпанског грађанског рата. На крају рада објављена је песма Пабла Неруде „Из оде за Федерика Гарсија Лорку“.

---

<sup>239</sup> Рад износи неколико занимљивих закључака: „1) Лоркин дуенде представља у основи екстатичко искуство шаманистичке структуре, што одговара провали несвесних садржаја у свест, 2) Лоркина „коначна материја“ одговара „првобитној материји“ алхемичара, „Мајци-Природи“ древних митологија и Јунговом „колективном несвесном“, 3) Уметничко стварање уз помоћ дуендеа одговара отварању рационалног Ја уметника његовом ирационалном Јаству, 4) Лоркин симбол је вишезначан, вишеслојан, променљив и увек помало неухватљив, зато што је жив, јер се ради о симболу који долази из живог несвесног, 5) Лорка није опседнут смрћу као феноменом *per se*, он је пре уметник „лунарне структуре“, чија централа идеја представља обнову живота; стога љубав и смрт код Лорке треба посматрати као јединствен симболички пар љубав-смрт, 6) У светлу аналитичке теорије то значи да је Лорка песник несвесног, песник преображаја свести, оцеловљења, постајања собом и да је за њега уметничко стварање равно процесу индивидуације.“ (Балвановић 2006: 39–40).

## 6.3 Рафаел Алберти

### 6.3.1 Интересовање за песништво Рафаела Албертија у југословенској средини

Прве песме Рафаела Албертија у Југославији, појављују се тридесетих година XX века, прво у књижевној периодици, када је Хајим Алкалај 1936. године, у *Прегледу\** превео Албертијеву песму „Позив харфи“. У првој југословенској антологији шпанског песништва (1954,) Алберти је представљен скромно, са свега пет песама, из збирке о анђелима [в. Антологије], а састављач и преводилац тог избора, Миодраг Гардић у белешци о њему кратко пише да се „борио против Франка“, да је сада политички емигрант у Америци, те, да му је поезија „оригинална, прожета изненађујућим мотивима и сликама“ (Гардић 1954: 75). Никола Милићевић (*Antologija novije španjolske poezije*, 1959) крајем шесте деценије XX века за Албертија каже да је један од највећих и најинтересантнијих шпанских песника, „[k]ompleksan [...], bogat i raznolik, kao nijedan od njegovih savremenika“, доноси у преводу на српскохрватски петнаест композиција из његових до тада објављених збирки (Милићевић 1959: 14). Према нашим сазнањима први је од српских преводилаца у периодици поезију Рафаела Албертија шездесетих година почео преводити Душко Вртунски, објавивши у *Летопису Матице српске*, 1963. године кратку љубавну песму „Зора која именује“ (*El Alba Denominadora*). Можда не случајно, те 1963. године, већ прослављени шпански песник у егзилу враћа се са путовања по земљама Латинске Америке у Европу, и настањује се у Риму. Исте године је и у Кошутевој *Шпанској лирици* преведено десет његових песама [в. Антологије]. Тај скромни избор уједно успоставља модел за превођење различитих етапа његовог традиционалистичког дела опуса у еквивалентним метричким формама. Владета Р. Кошуте је (1963: 56–57) у предговору разноврсност Албертијеве поетике илустровао карактеришући овог песника као „троструког носталгичара (за завичајним рајем, за изгубљеним небом и Шпанијом) и троструког стила, народњачког, ученог и апстрактног.“ Поред свих ових спорадичних похвала и антиципације у општим приказима поезије, интересовање за Рафаела Албертија у нашој средини сазрева тек крајем осме деценије 20. века,

захваљујући понајвише ванлитерарним, историјским факторима који су тог песника у нашој средини учинили много познатијим и признатијим, омогућивши му да се представи у форми књиге, што је уједно и први и нужан услов за рецепцију у ширем читалаштву.

### 6.3.2 Јордан Јелић

У померању хоризонта очекивања домаће публике када је реч о Рафаелу Албертију током седамдесетих година у Југославији, најважнију улогу одиграо је Јордан Јелић. По струци компаратиста и социоантрополог, а по вокацији есејиста, преводилац и песник, Јордан Јелић (1942–2012) је био један од најеминентнијих југословенских хиспаниста и латиноамериканиста друге половине XX века. Поред поезије Рафаела Албертија преводио је још и поезију Никанора Паре, Октавија Паса, Пабла Неруде, Сесара Ваљеха, Федерика Гарсија Лорке итд. Аутор је и више књижевно-теоријских огледа и антрополошких студија. Он је прво 1973. године за крушевачку Багдалу превео Албертијеву песмарицу *Драгана (La amante)*, што је прва Албертијева интегрална песничка збирка на српскохрватском језику. Издањем тог превода долази до иницијалног пробоја Албертијеве поезије у нашој средини. Јелић је Албертија на крају књижице представио кратком белешком у којој наглашава да је велики песник „топлином свог шпанског југа и вјечног путника створио засебни поетски свијет: комплетан, разнолик, чудан, чудесан, необичан...” јер је сваком својом књигом „негирао“ пређашњу „афирмирајући истовремено силну енергију, рјечитост, неисцрпност у спонтаном изричају широког спектра варијација (Јелић 1973: 34, 37).“ Јелић наглашава да Албертијеве раније збирке (*Морнар на копну, Драгана, Зора шебоја, Пјесма и креч*) „изразито кореспондирају кроз лирске интонације непопуларизма [sic] и модалитета гонгоризма, творећи мале композиције живих тонова...“, док за збирку *О анђелима* каже да је представљала „прворазредно изненађење“ будући у исти мах „почетак и врхунац надреалистичке шпанске поезије (Јелић 1973: 35).“

Пратећи трагове Јелићевог деловања наишли смо потом на превод у сарајевском часопису за књижевност и културу *Живот*, где је 1975. године објавио и

прву интегрални верзију превода Албертијеве прослављене збирке *Морнар на копну* (1925) о чему у краткој белешци о писцу, пише:

Knjiga 'Mornar na kopnu' koju prvi put kompletnu predstavljamo našoj javnosti, u stvari je zbirka nostalgičnih pjesama, elegija, čovjeka rođena pored mora. More i sve što je vezano uz njega: solane, lađe, vesla, ljubavi, snažno su prisutni pod toplim andalužanskim suncem. Mladenački zanos R. Albertija daje im sklad i ljepotu, koju u sebi nosi samo pravi pjesnik (Јелић 1975: 50).

Један део песама из поменутих збирки, уз још неколико нових, Јелић је 1978. публиковао и у књижевном часопису *Поље*.<sup>240</sup>

Крајем седамдесетих година XX века Рафаел Алберти је био на врхунцу светске славе. Франковом смрћу и успостављањем демократије у Шпанији, након 39 година изгнанства, песник се 1977. вратио у Шпанију. По повратку, одмах наставља политичку борбу – узима учешће на првим слободним изборима у тој земљи, 1978. године и као кандидат комунистичке партије бива изабран за посланика у шпанском Кортесу. Као ангажован песник левице, антифашиста и комуниста, Алберти је уживао неподељене симпатије наших читалаца, критичара и песника, што му те 1978. године доноси „Златни венац Струге“, једну од најпрестижнијих југословенских песничких награда, поводом чије доделе је исте године посетио Југославију.

### ***Морнар на копну и друге песме (1981)***

Најзначајнији допринос Јелића рецепцији Рафаела Албертија у нашој средини представља антологија *Морнар на копну и друге песме*, коју је 1981. године саставио и превео за „Побједу“ из Титограда. Јелић је ово јамачно учинио и због тога што су његови преводи из књижевних часописа које смо горе навели, остали непознати широј читалачкој публици. Јелић (1981: 130) вели да је у овом издању настојао више простора дати композицијама о мору и „анђелима“<sup>241</sup>, према његовом мишљењу

---

<sup>240</sup> Реч је о песмама „Madrigal o sneguljici „Sirena djevica“, „Jednom kapetanu“, „Federiku Garsiji Lorki“, „Rozi Aleberti koja je setna svirala na harfi“, „Poletjeti!“, „Uspavanka mrtvome dečaku“, „Srna moja“, „Od dva, do tri“, „Zemljotres“, „Elegija“, „Dragana“, „Gospođici X, sahranjenoj u zapadnom vetru“, „Dobri anđeo“, „Telegram“, „Galop“, „U petoj sam regimenti!“, Jordan Jelić 1978, u: *Polje*, god. 24, br. 230, 1978, 20–21.

<sup>241</sup> *Mornar na kopnu* („Jednom kapetanu“, „Poletjeti!“, „Zemljopis“, „Elegija“, „More, sinje more“, „Uzdah za morem“, „Volio bih da imam škrge“, „Podmorkso izvikavanje“, „Tagori“, „S pučine“, „Govorio sam ti zastavicama“, „Uvijek kad sanjam plaže“, „Brod ugljenar“, „Iscijedite me“, „San“, „Zastori...“, „Mali od

„централним темама“ Албертијеве поезије, иако те песме спадају у његове „ране радове“ (*ibid*). Јелић је као хиспаниста свестан важности овог превода за рецепцију шпанске књижевности на нашим просторима, изражавајући на крају „Биљешке о писцу“ наду да ће он бар делимично надомести празнину „која одиста постоји у познавању велике шпанске књижевности у нас“ (*ibid*). У потрази за исправним преношењем поруке и смисла са шпанског на српски језик Јелић је, како видимо, могао рачунати и на помоћ хиспаниста, што објашњава релативно мали број материјалних грешака:

S ovom poezijom drugujemo više godina, objavili smo brojne prevode u mnogim časopisima i listovima na srpskohrvatskom području. Također, napominjemo da je nemoguće, ne samo zbog ograničenosti prostora, već prije svega zbog naravi prevodilačkog posla, objasniti sve one želje i strepnje da prevodi budu što je moguće bolji. Savršen prevod ne postoji. Prevodilac se osjeća zadovoljnim, ako uspije prenijeti poruke pjesme i izraziti njen smisao. Svakako da dugujemo zahvalnost prijateljima, profesorima španskog jezika, s kojima smo o nekim pjesmama diskutovali i od njih dobili korisne sugestije (Јелић 1981: 130).

Рафаел Алберти је за Јелићеву књигу Мадриду лета 1980. године написао уводни ауторски текст насловљен „Та чудесна херојска земља“ у коме видимо његов изразито позитиван став о нашим просторима, као и његове импресије које сведоче о значајној популарности шпанске поезије у Југославији крајем седамдесетих година ХХ века:

*Tokom godina mog dugog izbjeglištva, živeći u raznim zemljama i tako daleko od domovine, bio sam upoznat, prevashodno preko knjige, da su španski pjesnici Antonio Maćado, Federiko Garsija Lorka, pa i ja sâm, bili veoma poznati i čitani u Jugoslaviji, čak možda i više nego u samoj Španiji. U ona franksistička vremena naša imena su u Španiji bila zabranjena.*

---

palube“, „Drugovi moji“, „Sjeti me se na pučini“, „Crno sunce“, „Sirenica“, „Ko će jahati konja“, „Ako sam rođen za seljaka“, „Ako mi glas na kopnu začuti“, „Laredo“, „Zaboravljeni mornar“, „Karibi“, „Žive vode“, „Osamnaesta pjesma“, „Srna moja“, „Blijedi-Snježni-Mjesec“, „Rosi Alberty koja je sjetna svirala na harfi“, „Elegija“, „Vrt Užitka“, „Od dva do tri“, „Dramatični madrigal o užarenoj-i-hladnoj“, „Kad bi se Garsilaso vratio“); O *Anđelima* („Nepoznati anđeo“, „Dobri anđeo“, „Ratnički anđeli“, „Anđeo brojeva“, „Pjesma o anđelu bez sreće“, „Razuvjereni anđeo“, „Lažljivi anđeo“, „Poziv na zrak“, „Dobri anđeo“, „Istinski anđeo“, „Pohlepi anđeo“); *Stamen kamen* („Iskra“, „Nepoznatoj Gospođici, sahranjenoj u zapadnome vjetru“); *Slikarstvu* („Crveno“, „Žuto“, „Zeleno“, „Crno“, „Bijelo“); *Bio sam budala a ono što sam video pretvorilo me je u dve budale* („Čarlijev tužni sastanak“, „Baster Kiton traži svoju zaručnicu koja je jedna prava krava“); *Između karanfila i mača* („Prevari se golubica“) Песме из других збирки и часописа: („Urani, ljubljena moja“, „Ispod crne topole“, „Kastiljani“, „Penjaranda na Dueru“, „Lerma“, „Juriš na rijeku“, „Ne znam sada...“, „Pijevci već pjevaju“, „Zeleni ježevi morski“, „Ulazak u Madrid“, „Madrigal o izgubljenom češlju“, „Po čitavoj Španiji...“, „Uvijek neka kozica ima“, „Smrt“, „Potrebno je biti slijep“, „U petoj sam regimenti!“, „Galop“, „Konj je čaršave molio“, „Peta pjesma“, „Tridesetšesta pjesma“, „Balada o biciklu s krilima“, „Gerilac“, „Prosjak“.

*Koliko sam puta kasnije, živeći prvo u Argentini a potom u Italiji, bio istinski uzbuđen kada sam iz razgovora sa mojim jugoslovenskim prijateljima čuo koliko oni imaju ljubavi za pjesnika Garsija Lorku, koliko ih boli njegova tragična smrt i koliko vole njegove pjesme! (Алберти 1981: 7).*

Песник изражава задовољство што ће у Југославији његове песме објавити баш црногорски издавач „Побједа“. О Црногорцима, Црној Гори и „њеној древној престоници Цетињу“ (*ibid*), о којима каже да је слушао још у младости, и које жарко жели да посети, Алберти говори с епским надањућем и дивљењем:

*Još od svojih školskih dana, kada sam čuo prve priče o Crnoj Gori, počeo sam da gajim simpatije za taj komad čudesne zemlje, tvde i herojske, koja je svojom velikom pasijom prema poeziji i slobodi natjerala svijet da je voli i poštuje /.../ Kasnije, preko mojih crnogorskih prijatelja koje danas imam, saznao sam da su Crnogorci svom nacionalnom pjesniku Njegošu podigli veliki spomenik, možda najimpresivniji u cijeloj Jugoslaviji, što mi je još više pomoglo da shvatim smionost ovog naroda, tako malenog po broju i tako velikog po svojoj vjekovnoj borbi za slobodu. (Алберти 1981: 8).*

Као и преводом *Драгане*, и овим препевом Јелић настоји да опонаша Албертијеву ритмику, пре него метричке обрасце. Он вешто влада кратким асонованим стиховима и лако изналази звучне и спонтане сликове, по распореду који најчешће не следи изворну схему. Складна композиција шестераца (*More. Sinje more. / More. Samo, more*), седмераца и осмераца (*urani, ljubljena moja... / po balustradama*) ритмичко померање усека, умешно изведене алтерације дугог и кратког стиха, Јелићев препев чине звонким и мелодичним.

Спрам преношења метричких форми Јелић се поставља амбивалентно, од случаја до случаја. Док краће шпанске стихове народног карактера и *verso fluctuante*, често преноси адекватним метрима, било исте дужине, било нашим „народним“ еквивалентом, класичне и сталне облике преводи слободније, тежећи да ритам и тоналност песме ухвати у „белом стиху“.

У песми „*Zaboravljeni mornar*“ (*Marinero olvidado*) Јелић складно компонује петерце и јампске седмерце (*Strani brodovi, kćeri, / strani brodovi. / Strani brodovi / usidreni u luci*); у песми „*Karibi*“, за коју бисмо рекли да спада у успелије, и у којој се складно смењују три дужа (осмерац или деветерац) и два краћа стиха (четварац–шестерац) у маниру шпанске „преломљене стопе“ рима је спорадична и игра улогу тек помоћног сигнала Албертијевом ритмичном набрајању *Karibi, plamen što plaće. /*

*Karibi, quena što pati. / Karibi, luna što izlazi, / smrt što sluša, / koža što se svija, (Алберти 1981: 38).*

С друге стране, сонет „Једном капетану“ препеван је слободним стиховима повезаним асонантском римом, прво у парним стиховима, а онда, у паровима асонованих дистиха, док у сонету „Rosi Alberti која је сјетна свирала на harfi“ слик нестаје готово у потпуности, укључујући и асонанцу. Оваква схема римовања Албертијев сонет у првом случају приближава традиционалнијој асонантској копли, док у другом случају он постаје песма разбарушеног авангардног слободног и неримованог стиха (сем неколико можда и случајних сазвучја); и свакако губи од виртуозности и строгаће старинске форме, у дугом и мајсторски компонованом Албертијевом везаном стиху.

Преводилац је сигурније осетио тоналност Албертијевих „анђела“, како видимо у песми „Истински анђео (*El Ángel Ángel*),

Y el mar fue y le dio un nombre  
y un apellido el viento  
y las nubes un cuerpo  
y un alma el fuego.

La tierra, nada.

Ese reino movable,  
colgado de las águilas,  
no la conoce.

Nunca escribió su sombra  
la figura de un hombre (Алберти 1972: 57).

коју наводимо као пример сличне тоналности, упркос различитом метру и изостанку нагомилане асонанце из првог катрена у преводу, уз сличан свечан „пророчки“ тон:

Bî more i ime mu dade,  
i vjetar prezime  
i oblaci tijelo  
i vatra dušu.

Zemlja ništa.

Ovo pokretno kraljevstvo,  
što su orlovi objesili,  
ne poznaje zemlju.

Sjena njegova nikad ne ocрта  
figuru čovjeka. (Алберти 1981: 79).

Наводили смо да је доследност у преношењу смисла програмски преводиочев став, од кога заиста ретко одступа. Занемарљива су такође померања на микростилистичкој равни. Јелићев стил се, мање или више успешно, мења и прилагођава сменама стилова Албертијевих поетских етапа.

### 6.3.3 Кринка Видаковић-Петров

Након што је 1980. у *Летопису Матице српске* објавила превод Албертијевих „Десет песама“,<sup>242</sup> из збирке *Рим, опасност за пешаке*, Кринка Видаковић-Петров 1986. године преводи *Изабране песме* најрепрезентативнији избор из целокупног дела овог познатог шпанског песника на српскохрватском језику. За књигу у издању Београдског издавачко-графичког завода Видаковић-Петров је написала и уводни стручни текст, обимне коментаре, као и детаљну (биографску) хронологију. Адекватним преводом чак 113 песама из 22 збирке, антологија српским и југословенским читаоцима отвара могућност да се упознају са свим дотадашњим етапама Албертијевог плодног стваралаштва.<sup>243</sup>

---

<sup>242</sup> Из збирке *Roma, peligro para caminantes*, „Пешаци чувајте се Рима“, „Забрањено мокрити“, „Кампо де Фиори“, „Песнички живот“, „Базилика С. Петра“, „Господе, буди милосрдан“ (264); „Улазим у цркве твоје“, „Артритис II“ „Мост дојки“ „\*\*\*[Борба са мачкама у Риму...]“. Све ове песме са мањим изменама укључене су и у антологију *Изабране песме* (1986). Вид. *Библиографија*: Алберти, Рафаел.

<sup>243</sup> **Морнар на копну** („Милог ми јеленка“, „Земљопис“, „Гусар“, „Са пучине“, „Елегија за Хелејеву комету“, „Мадригал за белу-снежу“, „Не би лепша лађа пловила“, „Умре ли мој глас“, „Капетан брода“); **Драга** („У пролазу“, „Ла Ора“, „Из Каникосе де ла Сиере“, „Лерма“, „Христос из Бургоса“, „Христос из Бургоса“, „Побожна песма“, „Од Бургоса према Виљаркају“); **Зора шебоја** („Уочи бекства у Мисир“, „Тамничарко, откључај браве“, „Под маслином“, „Иснахарска кула“); **Стамен камен** („Анђели зидари“, „Мадригал за трамвајску карту“, „Венера у лифту“, „Мој погреб“, „Искра“, „Телеграм“, „Miss X, сахрањеној у западноме ветру“); **О анђелима** („Ратоборни анђели“, „Анђео бројева“, „Разочарани анђео“, „Пепелни анђео“, „Анђели журбе“, „Окрутни анђели“, „Анђео анђео“, „Угљени анђео“, „Завидљиви анђео“, „Осветнички анђели“, „Пламени пас“, „Глупи анђео“, „Успеће“, „Неми анђели“, „Добри анђели“, „Грамзиви анђео“ и „Анђели месечари“); **Био сам будала а оно што сам видео претворило ме је у две будале** („Шарлоов тужни састанак“, „Бастер Китон по шуми тражи своју вереницу која је права крава“, „Five o'clock tea“); **Проповеди и боравишта** („Збогом крви“); **Неки баук кружи Европом** („Неки баук кружи Европом“); **Престоница славе** („Ноктурно“, „Магли, моме псу“, „Интернационалним бригадама“, „Елегија за песника који није умро својом смрћу“, „Мадрид-јесен“); **Између каранфила и мача** („Голуб се преварио“, „Све ужасно, мрачно“, „Страх се чуо као зарђала шарка“); **Плима** („Сви смо веровали“, „Песме“); **Сликарству** („Црвена“, „Бош“, „Гоја“ и „Миро“); **Песме из Пунта дел Есте** („Стари вук“, „Шума је голема и пуста“); **Повратак оног што је живо и далеко** („Повратак једног рођендана“, „Повратак љубавни на једној тераси“, „Повратак Јехуде



Представљајући несвакидашње завојиту путању утицаја и поетика Албертијевог песничког дела, Видаковић-Петров (1986: 7) као најпозданији примењује хронолошки принцип, истичући да ће читалац, када опус овог песника сагледа у временском низу – што омогућавају избор и редослед композиција у антологији – „запазити разноврсност песама и уочити одсуство праве линије развоја“ (*ibid*): „Док се поједини песници, више или мање доследно, уз већа или незнатнија одступања придржавају начела једне поетике, код других су такве привржености краткорочне и неотпорне пред изазовима другачијих и неискушаних могућности писања и књижевног деловања. Међу ове друге сврстава се и Алберти, који је превасходно био и остао песник-практичар, на кога су више утицале околности личног живота и који се ређе укључивао у друштвене сукобе, него што се бринуо о чистоти слова песничких прогласа и о верности школама, групама и правцима“ (*ibid*).

Да је Видаковић-Петров превод Албертијевих песама припремала темељно и с јасним преводилачким усмерењем, препознаје се по малом броју материјалних грешака и упитних места, занемарљивим семантичким померањима те исцрпним коментарима на, који, ослањајући се на релевантну литературу, сваку појединачну песму тумаче и осветљавају у књижевно-историјском, теоријском или биографском контексту. Закључци изнети у „Коментарима и напоменама“ у бројним случајевима били су корисни за доношење важних преводилачких одлука (избор метра, ритам, регистар) те одабир стилских средстава у макростилистичком нијансирању превода различитих етапа Албертијевог стваралаштва. Показаћемо на неким карактеристичним примерима.

---

Халевија Кастиљанца“, „Повратак слатке слободе“, „Повратак пред шпанским обалама“); **Приморје и приморци** („Кадис, сан мог детињства“, „Бекство пророка Јоне у Тарисис“); **Баладе и песме паране** („Балада о комарцима“, „Дошао сам у самоћу“, „Да песма буде мања од зрна“, „Није ви више стало да будем нов“, „Не стидим се да певам“, „Хтео бих да певам“, „С каквом тугом“, „Балада за оног ко никад није био у Гранади“); **Отворено у свако доба** („Лајао бих и ја“, „Бешумна јесен ове шуме“, „У том граду јесен је тад била“, „Изгажена јесен одлази“, „Слике, река, возови, авиони“ **Матадор** („Матадор“, „Статуа“, „Калуђер“, „Сахрана“, „Непредвиђено“, „Тај генерал“, „Више-мање“, „Ситуација“, „Продавац“); **Рим, опасност за пешаке** („Рим, опасност за пешаке“, „Забрањено мокрити“, „Кампо де Фиори“, „Песнички живот“, „Сервантес је ушао у Рим“, „Љубав“, „Базилика Св. Петра“, „Господе, буди милосрдан“, „Борба с мачкама у Риму“, „Мост дојки“, „Артритис (II)“); **Осам Пикасових имена** („Мир“); **Песме из високе долине Аниене** („На маслини“, „Село је опустело“, „Пукотина у камену“, „Ја добро знам“); **Свеске песничке свакодневнице** („Свиће, чини ми се“, „Поезија је кад нећеш да се скрасиш“).

У коментару песме: „Милог ми јеленка“ (из *Морнар на копну*) коју је Алберти написао „на народну“, инспирисан кратком анонимном композицијом из Барбијеријеве *Музичке песмарице* („У Авили, очи моје“, XV век),

Mi corza, buen amigo,  
mi corza blanca.

Los lobos la mataron  
al pie del agua.

Los lobos, buen amigo,  
que huieron por el río.

Los lobos la mataron  
dentro del agua (Алберти 1972: 37).

Видаковић-Петров (1986а: 241) полази од мотива љубавног састанка на извору познатог и у шпанској и у српској усменој традицији, те наслов песме – *mi corza* – у прецизном преводу „моја срна“, преводи *Милог ми јеленка*, јер се лексема *јеленак*, по ауторкиним речима (*ibid*) у нашој народној поезији може асоцирати са темом невинне смрти вољене особе из бугарштице о Марку и Андријашу. Правилни седмерци и петерци Албертијевих дисиха (7-5 7-5 7-7 7-5) и асонантска рима у парним стиховима

Белог јелена, пријатељу добри,  
милог ми јеленка,

растргоше вуци  
крај извора.

Вуци, пријатељу добри  
који побегоше реком.

Вуци га у води  
растргоше. (Алберти 1986: 29).

замењени су, по сличној схеми алтерације дугих и кратких, нашој народној традицији уобичајенијим трохејима: четверцима, шестерцима и осмерцима (5/6-6 6-4 8-8 6-4); слик је су у складу с особинама наше народне лирике сведен, и ослоњен на сазвучја настала понављањима (добри, добри), асонанцом (добри, води) те подударењем клаузула (јелена/извора). Замена редоследа синтаксичких елемената у прва два стиха, избор адекватних средстава из усменог регистра и архаичних облика („милог

ми“ уместо „мог“; „вуци“ уместо „вукови“) песму прикладно приближава домаћој фолклорној матрици.

Слично је и са другим песмама из збирке *Морнар на копну*, где Видаковић-Петров стихове преводи ослањајући се на фолклористичка и компаратистичка запажања. Правилни осмерци, у песми „Земљопис“ (*Geografía física*), испеваној древном формом виљансика, замењени су разноврсним стихом, у првом делу највише ритмички складним шестерцима и осмерцима, али и паровима дужих стихова, једанаестерца, са сликовима који само донекле следе изворну схему виљансика, преносећи изворне асонанци или праве чисте риме *A pie de la mar morena, / solo, en un banco de arena: Тако крај мора где је вода црна / седи на клупи од пешчаних зрна или Partiendo el agua, un bajel sale del fondeadero. / Camino del astillero, / va cantando el timonel: Крстарица је сидро дигла / таласи под крмом брује, / кормиларева се песма чује, до излаза још није стигла / (Алберти 1986: 30). Асонанце је Видаковић-Петров распоређивала по нешто измењеном распореду, асонујући међ собом дистихе (*Земљопис нико не зна / као моја сестра; Два залива спаја / плава јегуља канала (ibid)*); таквим распоред риме постиже се у нас прикладна атмосфера дечје песме, и асоцијација на Кадис и песниково детињство. Сонет „Капетану брода“ (*A un capitán de navío*) показује преводитељкин приступ сталним формама.*

Sobre tu nave —un plinto verde de algas marinas,  
de moluscos, de conchas, de esmeralda estelar,  
capitán de los vientos y de las golondrinas,  
fuiste condecorado por un golpe de mar.

Por ti los litorales de frentes serpentinadas  
desenrollan, al paso de tu arado, un cantar:  
—Marinero, hombre libre que los mares declinas,  
dinos los radiogramas de tu estrella Polar.

Buen marinero, hijo de los llantos del norte,  
limón del mediodía, bandera de la corte  
espumosa del agua, cazador de sirenas;

todos los litorales amarrados del mundo  
pedimos que nos lleves en el surco profundo  
de tu nave, a la mar, rotas nuestras cadenas (Алберти 1972: 64).

Шпански александринац Видаковић-Петров такође није настојала да опонаша (ни као симетрични четрнаестерац, ни као нашу симетричну дванаестерачку адаптацију),

Morski talas te postavi za kapetana  
broda – korita zelena od bescvetnog bilja,  
zvezdana smaragda, školjki i trava –  
zapovednika vetrova i lastavičjih krila.

Strme obale serpentinskih gora  
po prolasku tvog broja pesmu poje:  
–Pomorče slobodni, što oplovi mora,  
pokaži nam radiogram Severnjače tvoje.

Pomorče dobri, što loviš sirene  
noseći dvorski barjak od pene,  
sine suze severnice, limune juga;

ti si za nas sužnje obala spas,  
raskini nam okove, oslobodi, povedi nas  
dubokom brazdom tvog broskog pluga (Алберти 1986: 37).

утемељујући ритам својих флуентних стихова уместо на силабичкој, на самерљивости понављања четирију акценатских стопâ, и разноврсних полустихова, те замењујући риму асонанцом по редоследу који је потрагу за бољим и поетичнијим изразом растеретио увођењем још једног пара риме.<sup>244</sup>

Издање и препев Кринке Видаковић-Петров добили су веома позитивне оцене и у критичком приказу Бошка Томашевића, на који ћемо се додатно осврнути у наставку, у одељку о критичкој рецепцији. Томашевић (1987: 966) истиче да се објављивање превода изабраних песама Рафаела Албертија на српскохрватски језик дугује Кринки Видаковић-Петров „изузетно добро упућеном преводиоцу Албертијевог дела, којег зналачки извајан торзо сада краси БИГЗ-ову чувену библиотеку преведене поезије ‘Врхови’“. Томашевић оцењује да је тај „значајан превод, [...] уз Томасовићев превод Песоине поезије, Мићевићевих превода Малармеа и Валерија, Живојиновићевог превода Рилкеа, те Мркоњићевог превода Хелдерлинове поезије – један од најзначајнијих преводилачких подухвата деценије“ (*ibid*).

Збирка *Изабране песме* Рафаела Албертија Кринке Видаковић-Петров, доноси успео превод, а њен допринос исправнијој и широј рецепцији поезије Рафаела Албертија на српском говорном подручју тек треба темељније дијахронијски

---

<sup>244</sup> Полустихови се у преводу јављају се по следећем обрасцу 5+8/8+6/6+5/8+6//5+8/4+7/6+6/8+6/ 5+6/ 5+5/8+5/ 7+9/5+5; Изворна схема риме АВАВ АВВАВ ССД ЕЕД у преводу је постала АВВАВ ССД СД ЕЕФ ГГФ.

проучити. Преводи у периодици које смо навели, као и две Јелићеве збирке поставили су темеље превођењу и рецепцији Албертијевог обимног песничког дела, међутим као много обухватнији и пропраћенији, подухват Кринке Видаковић Петров представља најважнији књижевни догађај у рецепцији тог песника у српској културној средини. Ауторка је Албертијевом делу пришла стручно,<sup>245</sup> као хиспансткиња, компаратисткиња, компетентна читатељка и напосе талентована књижевна преводитељка. Антологија *Избране песме* имала је добар пријем и одјек у нашој компетентној читалачкој публици будући да је исте године превод Кринке Видаковић-Петров вреднован престижном наградом „Милош Ђурић“ Друштва књижевних преводилаца Србије.

#### **6.3.4 Прилог за студије критичке рецепције песничког дела Рафаела Албертија**

За критичку рецепцију песничког дела Рафаела Албертија на српском говорном подручју може се рећи да је релативно скромна јер обухвата, сем пропратних текстова у изборима песама о којима смо писали, још само један критички приказ књиге те неколико критичких осврта и поетичких описа. О Албертијевом песничком делу писали су код нас највише Јордан Јелић, Кринка Видаковић-Петров, и Далибор Солдатић, највише о збиркама *Морнар на копну* и *О анђелима*. Солдатић је 1969. године на Националном Аутономном Универзитету Мексика (*Universidad Nacional Autónoma de México*) одбранио магистарску тезу под насловом *La nostalgia en la Obra Poética de Rafael Alberti (Носталгија у песничком делу Рафаела Албертија)*. Премда никада није преведена на српски језик та студија утицала је на критичку рецепцију песничке збирке *Морнар на копну* у Србији. Јордан Јелић (1981: 124) нас у предговору-белешци о писцу збирци *Mornar na kopnu i druge pjesme* обавештава да му је Солдатићев „izuzetni rad o pesništvu R. Albertija mnogo [...] pomogao u razumijevanju pesnikova stvaralaštva“ где се феномен мора као

---

<sup>245</sup> Кринка Видаковић-Петров основне студије завршила је на Одсеку за енглески језик и књижевност Филолошког факултета у Београду (1969), где је на Одсеку за светску књижевност и магистрала, 1972. године. Докторат на тему *Култура шпанских Јевреја на југословенском подручју* одбранила је на Филозофском факултету Загребачког свеучилишта 1982. године. У Институту за књижевност и уметност Видаковић-Петров ради од 1970. године, истражујући највише у областима хиспанистике, јудаистике, фолклористике, компаратистике и књижевног превођења. <http://www.ikum.org.rs/people.php?id=1>.

носталгије „odista minuciozno analizira“ (*ibid*). Солдатић проналази да је у збирци „Морнар на копну“, у већем делу песама из првог дела књиге, море за Албертија носталгија, „која poput sna otkriva simbole slobode“ односно да „[m]ogućnosti slobode i potvrde vlastitog bića pjesnik nipošto ne očekuje u realnom svetu, već za njim traga u ‘svijetu mora’, magiji podmorja, gdje je za njega sve moguće“ као и да је далеко море Америке из збирке *Плима песников* „друг бола“, јер само оно може разумети песника (Јелић 1981: 124–125). Солдатић је сличне погледе изложио и у кратком тексту „Морнар на копну: Рафаел Алберти (1902–1999) у часопису *Овдје* (32, 388/390) 2001. године, повезујући у форми некролога тематске и биографске податке о песнику.

У наставку дајемо осврт на најважније написе и критичке чланке о песничком делу Рафаела Албертија.

Књига *Морнар на копну и друге pjesme* Јордана Јелића (1981) доноси низ вредних прилога-сведочанстава о Албертијевим културним везама с југословенским просторима и Југословенима:

а) Јордан Јелић укључио је у ову збирку и аутобиографску белешку *Однесите ме на море*, Борислава Лалића, новинара, дугогодишњег југословенског дописника Танјуга из Шпаније. Лалић (1981: 109–122) у тексту износи низ занимљивих и мање познатих анегдота, реминисценције о сусретима са Рафаелом Албертијем и догађајима из песниковог живота којима је сведочио током боравка у Шпанији. Из текста видимо да је Лалић с Албертијем имао присан, пријатељски однос, а теме о којима води разговор с песником разноврсне су и актуелне. Лалићев текст обилује Албертијевим медитацијама о политици, утисцима по повратку у Мадрид након готово четири деценије изгнанства, страховима и надама пред измењеном стварношћу, носталгији за морем, његовом омиљеном темом и најчешћим мотивом, затим о политичким активностима у оквиру комунистичке партије, изборној кампањи за шпански парламент, односу према родном Кадису и Андалузији, Генерацији 27, нарочито Антонију Мањаду, Федерику Гарсија Лорки и Висентеу Алејксандреу итд.

б) У *Билешци о писцу*, из које смо већ наводили његове критеријуме за избор Албертијевих песама, Јордан Јелић (1981: 123–130) се подробније бави тематским окосницама песникове ране стваралачке фазе. У уводном делу есеја – служећи се у у доброј мери закључцима и анализама из горепоментог магистарског рада Далибора Солдатића – Јелић трага за идентификацијом Рафаела Албертија као *песника мора*,

будући да та тема „и његовом pjesništvu zauzima centralno mjesto“ (*ibid*). Море у збирци *Морнар на копну* увек нужно подразумева и носталгију за детињством, безбрижношћу и успоменама из родног Кадиса, која је део песникове потраге за властитим бићем и људскошћу, односно отварања димензије „прошлог“ коју треба разумети као „једину могућу стварност садашњег“ (*ibid*). За песме из збирке *О анђелима*, настале нешто касније, у периоду песникових личних драма, „у процепу безнађа, ништавила, хаотичности“ Јелић (1981: 127) сматра да представљају квалитативни помак у контексту дотадашње Албертијеве поетике, тврдећи „с великом сигурношћу“ да у њима нема религиозности, односно да је *Albertijev svijet i poezija, svijet bez boga*, у шта га је, како каже, у разговору уверио и сâм песник, приликом гостовања на Струшким вечерима поезије у августу 1978. године (*ibid*).

Предговор књизи *Изабране песме* (1986) под насловом *Песништво Рафаела Албертија* Кринке Видаковић-Петров представља један од најсвеобухватнијих стручних осврта на Албертијеву поезију код нас. Видаковић-Петров на прегледан начин образлаже етапе кроз које се песник непрестано „мењао и обнављао“, од најраније поетике оваплоћене у прве три збирке, преко рехабилитације херметичног гонгоризма, излета у надреализам, „ургентне уметности“ Шпанског грађанског рата, која је непосредним потребама борбе и пропаганде подређивала естетске циљеве, социјално ангажоване поезије, поетских огледа посвећеним сликарству итд (Видаковић-Петров 1986 8–24). Напис Кринке Видаковић-Петров има елементе прегледа књижевно-историјског карактера састављеног на основу богате литературе, а посебним ауторкиним доприносом могу се сматрати њени вредни аналитички осврти, тумачења и запажања, бројни како у предговору тако и у коментарима. У покушају да синтетички дефинише једну комплексну песничку биографију Видаковић-Петров за Рафаела Албертија каже да је био „херметични гонгориста, поврени надреалиста, недоследни авангардиста, елегичар, социјални песник, драмски писац, имитатор, пародичар, хумориста, пропагатор, сликар, марксиста, борац, емигрант – али пре свега и увек песник који животна искуства, своја и не само свог народа, историјска и савремена, као и ‘сећања’ на уметност и осећања њоме призвана, враћао, преносио, и претварао у поезију.“ (Видаковић-Петров 1986: 26). Ауторка отуд закључује да Албертијева поезија, саздана на виђењу света као обреда, мита, бајке,

трагедије, комедије и апсурда представља „променљиви исход непрестаног трагања за слободом у речи и на делу“ (*ibid*).

Поред кратке похвале издању и преводу Кринке Видаковић-Петров, коју смо навели, Бошко Томашевић је највећи део приказа насловљеног „Рафаел Алберти или О анђелима у њиховој нескривености“ (*Летопис матице српске*, 1987), посветио књижевно-естетској евалуацији Албертијевог песничког дела, с посебним критичко-поетичким освртом на збирку *О анђелима*. Један од најчувенијих [живих] шпанских песника, према Томашевићевој оцени, „упркос бројним до сада објављеним збиркама, аутор је тек једне уистину значајне песничке књиге, по којој ће, као Гонгора својим *Самоћама* или као Хорге Гиљен својом *Химном* и Федерико Гарсија Лорка својим *Циганским романсером*, остати упамћен, и то тек међу читаоцима боље упућеним у поезију (Томашевић 1987: 962).“ Томашевић (1987: 362) закључује да је првих неколико Албертијевих збирки написано као припрема за књигу *О анђелима*, док осталих двадесетак представља песников напор да се „књига о анђелима унутар сопственог опуса превазиђе, или пак да се тек обнови врхунски песнички домет речене (*ibid*)“ што се, према његовој оцени „на жалост није догодило“ (*ibid*). Томашевић објашњава (следећи делимично предговор Кринке Видаковић-Петров) да је Алберти пре и после те књиге прешао дуг песнички пут, пишући у стиху народне поезије, гонгоризма, ангажоване и експерименталне поезије (лирикографије), те изражавајући се у оквиру поменутих начина писања поезије кроз мноштво песничких облика: летриље, виљансика, сераниље, романсе, сонета, баладе, елегије, „сценске“ песме, а да „славу своје пете књиге никако не досегне“ јер збирка *О анђелима*, „по својој уметничкој вредности, надмаша све оно што је Алберти пре и после ње створио“. Томашевићево (1987: 964) мишљење је такође је да је *О анђелима* једина кохерентна збирка овог песника и коначно његова једина књига у којој се конзистентно исказује став „спрам вечних питања живота и смрти“. У тумачењу Албертијевих песама Томашевић се обилато користио књижевно-естетским судовима Владете Р. Кошутића и Сесила М. Бауре. Према Томашевићу тема *Анђела* је тема изгубљеног раја, односно изгубљености логоса или „прецизније изгубљености језика бића (Томашевић 1987: 966). Отуд нам се на исти начин Албертијево песништво „указује као прикривени говор једног не-знања која је преко свог излагања унутар логоса бива изведено на разину највише поезије.“ „На жалост“ – оцењује чини се



ипак престрого Томашевић (1987: 966) – у Албертијевом случају „то се догодило у склопу казивања многобројних збирки тек само једанпут. Ово једанпут, пак, за многе песнике значи ниједанпут, и утолико је, и само утолико, Рафаел Алберти велики песник (*ibid*)“.

Вредан прилог проучавању поетике Рафаела Албертија код нас представља рад *Надреализам у Шпанији: пример Рафаела Албертија* Далибор Солдатића (2007: 367–368) који проблематизује питање присуства надреалистичког тока у Шпанији, посебно се усредсређујући на пример Албертијеве збирке *О Анђелима*. Полазећи од мишљења историчара књижевности Жана Канавађа (Jean Canavaggio, 1995) да шпански песници никада у потпуности нису прихватили Бретонову технику аутоматског писања, Солдатић даје кратак увод у настанак и развој надреализма у шпанској уметности од Луја Арагона и Салвадора Далија, с посебним освртом на Буњуеловов филм *Андалузијски пас*, настојећи да прво ближе одреди најкарактеристичније одлике тог покрета, а затим и да укаже на његове специфичне појавне облике у шпанској средини. Солдатић (2007: 369) тврди да се надреализам, који се „дефинитивно јавља у Шпанији, мада недостају теоријски текстови и манифести“ никада суштински „није етаблирао као покрет“: тешко је било ког шпанског песника квалификовати искључиво као надреалисту – иако користе нека достигнућа нове технике и новог поимања стварности, шпански песници остају верни потрази за сопственим изразом (*ibid*). Најснажније се, према ауторовом мишљењу (Солдатић 2007: 371), сем код Албертија, елементи надреализма уочавају код песника Хуана Ларее (Juan Larrea), Висентеа Алејксандреа, Федерика Гарсија Лорке (*Poeta en Nueva York*) и Луиса Сернуде (*Un río, un amor*). Нова свест, код млађе генерације писаца нарочито оних који су тежили променама, ствара се под утицајем друштвене кризе, хипокризије владајуће класе, те политичке кризе у Шпанији тридесетих година XX века. Солдатић (*ibid*) истиче да је збирка *О анђелима* Рафаела Албертија једно од „најзначајнијих достигнућа шпанског надреализма“ упућујући, са становишта сагледавања поетичких елемената, пре свега на сам песнички имагинаријум, односно „галерију“ анђела из Албертијеве збирке. Свет Албертијевих анђела према Солдатићу (2007: 374) „свет је духовних катастрофа“ а песник, упркос жељи да створи „кохерентан“ систем и пронађе одговоре на „егзистенцијална“ питања, наилази само на патњу и беспомоћност, немоћ која „проистиче из катастрофалног

распарчавања личности. Песников его тоне у ништавило а небески и паклени анђели представљају метафизичке пројекције тог повређеног ега (Солдатић 2007: 375)“. Иако поједини анђели из ове Албертијеве збирке корене вуку из „традиције шпанске лирике“, што би „на неки начин указало на потпуно свестан и рационалан чин стварања, супротан надреалистичком методу“ (*ibid*), „одбацивање стварности и тежња ка чудесном“ условљавају „противречне знаке који разбијају разне видове стварног“ (Солдатић 2007: 376), неминовно се везују за надреализам. У закључку Солдатић (*ibid*) потцртава: „Алберти није био надреалиста у свом целокупном опусу, али тренутак у ком ствара *Sobre los ángeles*, околности и крајњи плод су несумњиво надреалистички“.

У раду Дечији фолклор у авангардном и неопопуларистичком песништву Федерика Гарсија Лорке и Рафаела Албертија анализирамо (2013: 223–235) присуство тзв. дечијег фолклора у поезији наведених аутора, како авангардног, тако и неопопуларистичког карактера, бавећи се начином на који су специфичне усмене фолклорне форме транспоноване у њихове поетике. Са језичко-стилског аспекта анализирани су оне Албертијеве песме у којима се дечији фолклор препознаје као инспирација (*Ratoncito Pérez, Dondiego sin don, La Pajara Pinta, Ja, je, ji, jo, ju*). Значајно место у оквиру традиционалистичког тока под утицајем дечијег фолклора припада раној Албертијевој поезији, највише збирци *Морнар на копну*, за коју су карактеристични стил дечијих песмица и разбрајалица, игре речима које стоје ван логичких односа, као и хитанхафора, стилско средство које Алберти користи најчешће међу савременим шпанским песницима. У раду се на примерима указује на формално-стилске узоре из усмене шпанске дечје књижевности у неколиким неопопуларистичким и авангардним песмама поменуте двојице песника (Донић 2013: 237).

## 7. САВРЕМЕНА ШПАНСКА ПОЕЗИЈА НА СРПСКОМ ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ

### 7.1 Антонио Порпета

Далеко најснажнији одјек у Србији међу савременим шпанским песницима данашњице има Антонио Порпета (1936). Овај неуморни путник, због својих живих активности на „свих пет континената“ и бројних превода на стране језике (енглески арапски, немачки, руски, бугарски, румунски, српски и др) прозван „лутајућим песником“, добитник је и бројних шпанских и међународних песничких признања међу којима су престижна награда *Шпанске краљевске академије* „Фастернат“ (*Fasternat*, 1987), затим „Хили Менделсон“ (*Hilly Mendelssohn*, 1983) „Хосе Јеро“ (*José Hierro*, 1996), као и признања „Пабло Неруда“ Удружења ибероамеричких писаца у САД (Татић 1999: 130, Монрос-Стојаковић 2011: 72). Прва песничка збирка Антонија Порпете на српском језику, *Дисање кроз рану*, која пробија хоризонт очекивања књижевне публике уводећи овог шпанског аутора на наше просторе, објављена је у Нишу 1990. године, у преводу Славољуба Милића.<sup>246</sup> У Пропратном тексту Бранко Стаменковић поставља питање савремености Порпетине поетике и поимања времена у његовом поетском универзуму. Од овог тренутка Порпета је у сталном контакту са нашом културном средином а кроз гостовања и фестивале активно учествује у песничком животу Србије.<sup>247</sup>

О Порпетином песничком делу публикован је од тада код нас знатан број критичких написа, као и превода у периодици – квантитативно незанемарљив, рекли бисмо, ако га поредимо с критичком реакцијом и динамиком објављивања превода у књижевним часописима других, чак и много познатијих шпанских песника, попут Федерика Гарсија Лорке, Хуана Рамона Хименеса или Рафаела Албертија.

---

<sup>246</sup> Према нашим сазнањима на Порпетину књигу *Дисање кроз рану* 1990. године у *НИН*-у [38], осврт је објавио песник и књижевни критичар Срба Игњатовић.

<sup>247</sup> О Потпетином односу према Југославији читамо из текста објављеног у *Нину* под насловом „Моје песме, Моја слобода“, разговора који је 2002. у Мадриду с Антониом Порпетом водио Мома Димић „Моја веза са Југославијом је чисто дугогодишње љубавне природе у смислу појачане срдачности, пријатељства, привржености. Привржен сам неколицини југословенских пријатеља. Интензивно сам и емотивно привржен Југословенима с којима сам проживео тренутке као да сам код куће, и кад сам због њих плакао.“/.../ Какогод било, са Југославијом имам братски однос. Штавише, Југославија је готово моја друга земља. Био сам у њој више пута. И једва чекам опет да будем са вама...“ (Порпета 2002).

Осврнућемо се на најзначајније реакције наших преводаца, културних посленика и критичара на Порпетино дело.

Поред Славољуба Милића за Порпетину поезију почиње се од 1997. године занимати Ђурђина Матић која је у часопису *Савременик плус* (53/54) превела две Порпетине песме („Господин с љиљанима“ и „На обали новог миленијума“). И афирмисани преводац хиспаноамеричке књижевности Радоје Татић је у часопису *Стиг* (25, 79) такође препевао једну Порпетину композицију 1998. године („Овде, на овој обали“). Преводом четири песме у часопису *Књижевна реч* (27, 503)<sup>248</sup> исте године Порпетом се почела бавити и књижевна преводитељка и хиспанисткиња Силвиа Монрос-Стојаковић, која ће током наредне деценије одиграти најважнију улогу у посредовању присуства овог аутора у нашој средини.

Поново пробуђено интересовање у Србији донело је овом песнику 1999. године престижну домаћу песничку награду „Златни кључ Смедерева“ коју додељује Међународни фестивал поезије Смедеревска песничка јесен.<sup>249</sup> Током бомбардовања Београда у пролеће 1999. године, Порпета – који се јавно огласио против интервенције НАТО-а у СР Југославији – Београду посвећује песму „Данас осећам клонулост...“ (*Hoy tengo el desaliento...*), у којој се осећају обамрлост и неверица, пригушени вапај песника пред историјским недаћама који су задесили земљу у којој је срдечно и пријатељски примљен,<sup>250</sup>:

Hoy tengo el desaliento  
de una ciudad inmóvil:  
mi palabra es silencio y humareda (...)

---

<sup>248</sup> Реч је о песмама „Медитерански адађо“, „Сирене“, „Анђели мора“, „Самоубице“.

<sup>249</sup> Порпета је „Златни кључ Смедерева“, најважнија награда града Смедерева и његовог песничког фестивала која се за песнички опус додељује угледним песницима из земље и света, уручена у јесен 1999. Одлуку о додели признања које се састоји од позлаћене копије кључа средњовековног Смедерева, објављивања књиге – избора поезије и новчаног износа – доноси Одбор за доделу награде, а уручује је градоначелник Смедерева на самом отварању Фестивала. Од 1970. када је награда установљена, награђени су између осталих Ђео Богза (Румунија, 1986), Ерих Фрид (Аустрија, 1987), Шандор Вереш (Мађарска, 1988), Миодраг Павловић (Југославија, 1989), Владимир Петровић Бурић (Русија, 1992), Ели Скопетеа (Грчка, 1994), као и многи други страни песници.

<http://smederevskapesnickajesen.org/nagrade.htm>

<sup>250</sup> О приликама и својој реакцији на ратне догађаје 1999. године, песник у истом разговору објашњава: „Мислим да је једина помоћ коју сам тад могао да пружим, била придруживање мог гласа противу једног таквог дивљаштва. Придружио сам га, без даљњег. Иначе, занемео сам тад од запрепашћења. Како је могуће да се тако нешто деси на три и по сата лета од Мадрида? Шта је то? Шта ово значи? Моја прва реакција је била запрепашћеност. Тада сам потегао своје оружје, дакле поезију, солидарност“ (Порпета 2002).

\* \* \*

Данас осећам клонулост  
непомичног града:  
моја је реч и тајац и дим (...) (Порпета 2011: 62/63).

Другу Порпетину песничку збирку у Србији, *Побуна ветра (Rebelión del viento)*, издао је – управо у оквиру наградне „Библиотеке Златни кључ Смедерева“ – Фестивал Смедеревска песничка јесен, 1999. године. За ту антологију из десетак Порпетиних збирки песме је изабрао и врсно превео Радоје Татић, отворивши избор Порпетиним најпознатијим и уметнички најуспелијим „Медитеранским адађом“.<sup>251</sup> У кратком поговору-белешци Радоје Татић (1999: 128) за Порпету каже да је песник „зрелости“ и „животне мудрости“, и да његова поезија „одише неком тихом тугом, свешћу о пролазности свега, односно трагичним осећањем живота. (...) Његове теме су судбинске, универзалне.“ Татић (*ibid*) закључује да се до сјајних метафора и истинâ којима Порпетина поезија обилује „долази једино живљењем“ јер се у њој упркос свести о смртности свих живих бића „наслућује нека варљива, помало луцкаста нада да ће ствари испасти некако другачије, да ће смрт барем закаснити, ако нас већ неће заборавити.“

Силвиа Монрос-Стојаковић је у периоду од 1999. до 2007. године објављивала преводе Порпетиних песама у књижевној периодици: у часопису *Борба*, песму *Сирене*“, (77, 287, 1999); у *Летопису Матице српске*, композиције „Хоћу да кажем...“ (176, 466, 11, 2000) и „Безмерје екстравагантности“ (176, 466, 11, 2000); у књижевном листу *Стиг* „Портрет аметистом“ (34, 91, 2004), „Историја човека“ (34, 92, 2004); у смедеревском часопису *Mons Aureus*, песме „Београду, априла 1999“ (9, 33, 2011), „Кључ“; „Свакодневни живот“, „Ваља нам кућу поспремити“ (5, 17, 2007); у часопису *Градина* из Ниша, „Девојке и море“; у *Књижевним новинама* „Наши бегунци“ (60, 1154, 2008) итд.<sup>252</sup> Већи део својих превода песама штампан у периодичи Монрос Стојаковић је 2011. године, уз још неколико нових песама из збирке *Унутрашњи поглед (La mirada intramuros, 2007)* и једном „Без наслова...“ написаном из захвалности граду Смедереву, сабрала у новој збирци насловљеној *Дефинитивно, да*,

<sup>251</sup> Дневник зближавања: „Један дан“ На објављивање Порпетине збирке *Побуна ветрова* се крајем 1999. године у два наврата у листовима *Борба*, (77, 308) и *Дневник* (57, 19007), текстом „Страст, патња и со“ осврнуо песник и критичар Зоран Богнар.

<sup>252</sup> Детаљан списак прилажемо у Прилогу за библиографију превода шпанске поезије у књижевној периодици.

трећој Порпетиној књизи поезије на српском језику, коју је, као и претходну издао фестивал Смедеревска песничка јесен. Преводитељка је на крају књиге Антонија Порпету представила кратком библиографском белешком, у којој међутим нема никаквог описа или књижевноестетских одређења саме његове поезије нити поетике. Препев Силвије Монрос-Стојаковић стилски је веран изворнику, а преводитељка такође вешто опонаша спонтану сазвучја Порпетиног јасног и елегантног слободног стиха, у коме се асонанце појављују спонтано и спорадично, а ритам гради вештим преливима дужине стиха.

У овом периоду у књижевним часописима у Србији појавило се такође шест превода Порпетиних критичких текстова и есеја: у часопису *Савременик* (11, 36, 1–3), „Шпанска поезија осамдесетих – нови гласови“,<sup>253</sup> такође, „Књижевност на крају века“ (*Књижевност*, 49, 103, 1998), песничко виђење тенденција и естетских опредељења савремене шпанске песничке сцене, затим поетски и поетички осврт на властиту тематику и инспирацију „Поезија, тај начин да се не буде сам“ (*Савременик плус*, 121/122 2004/2005), уз два пригодна текста–омажа, граду у коме је примио „Златни кључ“ „Смедерево – град поезије и град вина“ (*Mons Aureus*, 3, 10, 2005), те најпознатијем шпанском песнику, кратки напис „Сећање на Федерика Гарсија Лорку: поводом седамдесетогодишњице његове потресне смрти“ у часопису *Стиг* (37, 97), 2007. године.

Мома Димић је у тексту „Безмерје екстраваганције: поезија шпанског песника Антонија Порпете“, објављеном у часопису *Mons Aureus*, 2007, за Порпетину поезију, коју песник, попут Лорке, „не држи закључану у кући“ написао да је пребогата екстравагантним кодовима, метафорама, симболима, сабластима, несаницама – као какав старински, барокни, медитерански бакропис (Димић 2007: 58).

## 7.2 Други савремени шпански песници у Србији

О песнику Хосеу Марија Алваресу читаоцима обиље информација нуди текст „Врста која се полако гаси“, сачињен на основу разговора који је са Хосе Маријом Алваресом водила преводитељка Кринка Видаковић Петров о најважнијим

---

<sup>253</sup> Лука Салапура водио је с Антониом Порпетом о овој књизи разговор који је под насловом „Рана кроз коју се дише“, објављен у часопису *Дневник* из 1991. године.

обележјима његове поезије, коју одликују снажни космополитизам, утицаји Езре Паунда и Елиота, такозване „цивилизацијске теме“, употреба туђих текстова и цитата у стиховима, савременој слободи израза, као и о његовом карактеристичном хумору и бриткој иронији. Видаковић Петров (2000) за Алвареса каже да је један о ретких шпанских песника који су се „без страха отиснули у туђе земље и туђе књижевности“ а један од плодова његове отворености су интертекстуалне везе унутар песничког дела. „Он не само да путује у простору и времену“, закључује Видаковић Петров у краткој белешци о Алваресовој поетици „него и води дијалог с текстовима светске књижевности. С друге стране Алварес читаоцима открива своје виђење шпанске послератне поезије, њеног социјалног и политичког ангажмана.

Иницијално интересовање за једног од најчитанијих шпанских песника данашњице, Луиса Гарсија Монтера (Luis García Montero)<sup>254</sup>, чију поезију одликује тежња ка истраживању и поетском транспоновању елемената свакодневице, својствена савременим токовима шпанске лирике, у Србији се јавља 1990. године, с преводом песме „Сумњају у нас...“ коју је у часопису *Савременик* објавио Славољуб Милић. Међутим, пред ширу српску читалачку публику Гарсија Монтеро излази тек 2010. године, када је Креативни центар из Београда објавио његову књигу *Лекције из поезије за децу немирног духа (Lecciones de poesia para niños inquietos)*. Реч је о својеврсном теоријском приручнику за писање поезије који је песник наменио и прилагодио деци школског узраста, и у коме је место нашло тек неколико његових композиција („Зима“, „Пролеће“, „Јесен“, Песма о времену“, „Вртешка таласа“ „успаванка за Елизу“) у препеву Дејана Алексића (Башевић, Лакетић 2010). Од 2011. Гарсија Монтером почиње се бавити Марина Љујић, која је у часопису *Поезија* (16, 53/54) уз неколико Гарсија Монтерових песама („Повлачење граница“, „Цветови самоће и друге песме“) објавила и краћи теоријски текст „Другачија осећајност Луиса Гарсије Монтера“ у коме се, дотичући се историјских и политичких прилика XX века, бави поетиком такозване „другачије“ или „нове“ осећајности (*otra/nueva sentimentalidad*) чији је Монтеро најважнији савремени представник и која у урбаној свакодневици, једноставним и сведеним језичким изразом истражује просторе осећајности савременог човека, без подигнутог реторичког тона, метафизичку

---

<sup>254</sup> Добитника престижних шпанских признања Националне награде за књижевност (1994) и Националне награде критике (2003).

тематику или мрачну метафоричност. Љујућ (2011: 122–124) наглашава да се „поезија искуства“ „неореализам“ „нове“ осећајности, упркос термилошким преклапањима значајно разликује од социјалног реализма са наших простора, док је друштвени ангажман покрета имплицитан и могуће га је тумачити из саме поезије.



### III

#### 8. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Готово осам стотина година без прекида бележи се певање и поезија у Шпанаца. За тих осам векова, Шпанија је дала читаву плејаду великана песничке речи, од самих њених почетака, од бритког и даровитог Архипрезвитера од Ите, преко дубоког и вештог Хорхеа Манрикеа, принца елеганције Гарсиласа де ла Вега, мајстора композиције и двозначности Хуана де ла Круса, строгог и прецизног фра Лиса де Леона те великог естету Фернанда де Ереру, предводнике двеју плодних песничких школа шпанске ренесансне поезије, Саламанке и Севиље. Посебан врхунац доживела је шпанска поезија почетком XVII века, када су се у песничкој арени истовремено стекли великани стиха Лопе де Вега, Луис де Гонгора и Франсиско де Кеvedо, уз бројне друге песнике, у које се убраја и сâм велики Мигел де Сервантес. Барокни процват смениле су мање плодна раздобља у којима су се тек малобројни шпански песници истицали из просека, а тек понеки достигали песничке висине претходника, попут снажних лиричара песникиње Росалије дел Кастро и песника Густава Адолфо Бекера у XIX веку. Турбулентни почетак XX столећа међутим, донео је Шпанији обнову поетског духа, уливши нову снагу њеној песничкој речи. Неколико узастопних, али и „преплетених“ нараштаја шпанских песника подигло је шпанску поезију на негдашњи ниво, обезбедивши јој такође светску славу. Управо у том раздобљу, почетком четврте деценије XX века, када у Шпанији стварају песници Антонио Маџадо, Мигел де Унамуно, Хуан Рамон Хименес, Федерико Гарсија Лорка, Рафаел Алберти, Луис Сернуда, Висенте Алејксандре и др, с успостављањем интензивнијих српско-шпанских културних и књижевних веза, у нашој средини јавља се и прво интересовање за превођење шпанске поезије.

Упоредним приказом основних елемената српске и шпанске метрике у поглављу о еквиметрији показали смо да је, захваљујући бројним структуралним сличностима тих система, могуће остварити висок ниво метричке еквиваленције шпанског и српског стиха. То значи да преводиоцу поезије са шпанског на српски језик бројне подударности – у устројству слога, принципима силабизације, дистрибуцији нагласака, врсти и распореду риме, метричким феноменима, метрима, ритмичким речницима, наклоности истим ритмичким обрасцима, итд – омогућавају да, свакако уз версификаторско прегалаштво и таленат, оствари *еквивалентан* препев, у коме је, поред семантичких и макростилистичких особина текста, у највећој могућој већој мери пренесен и слој звучања, чиме је транспозиција поетског дела целовитија и суштински вернија изворнику.

Прва фаза рецепције шпанске поезије на српском језику, коју бисмо условно могли назвати „латентном“ јер током ње нема превода шпанске поезије у форми књиге, обухвата време од тридесетих до педесетих година XX века. Иако на прве трагове рецепције и интересовања за шпанску поезију наилазимо у периодици још 1862/3, када је Јован Суботић превео четири шпанске романсе у *Даници*, реч је о посве усамљеном случају без одјека у ширем читалаштву. Слава Федерика Гарсија Лорке почетком тридесетих година XX века постепено прелази националне оквире и интернационализује се, кулминирајући на самом почетку Шпанског грађанског рата, 1936. године, његовом ненаданом, насилном смрћу. У Југославији су у то доба шпанску поезију на шпанском читали а нешто мало у периодици и преводили ретки познаваоци шпанског језика, најчешће – Јевреји Сефарди, песници на политичкој левици а касније и „шпански“ борци.

Интересовање за Шпанију, шпанске теме, као и број превода шпанских аутора порашће значајније с успостављањем II шпанске републике, а још и више са избијањем Шпанског грађанског рата, који је поларизовао светску јавност. Од самог почетка сукоба у Шпанији, у Краљевини Југославији се појављује значајан број публицистички и литерарно обојених левичарских публикација које имају циљ да Југословенску јавност упознају са бурним ратним дешавањима у тој земљи (Лешник 2007: 26). Шпанија је постала незаобилазно питање у европској књижевности а одбрана њене републике поистовећује се с одбраном слободе уметничког стварања (Видаковић Петров 2007: 96).

На југословенским просторима до тада мало позната, Шпанија постаје тема свакодневног извештавања штампаних медија, број дела шпанских аутора преведених на српскохрватски расте, док идеолошке компоненте Друге шпанске републике и грађанског рата у Шпанији снажно мобилишу лево оријентисане југословенске интелектуалце. Путем југословенских књижевних часописа у периоду од краја треће до почетка пете деценије XX века са десетак преведених песама нашој књижевној јавности представљена је у периодици неколицина шпанских песника – поред неколико примера мистичарске религиозне поезије (Света Тереза, Свети Јован од Крста, Лопе де Вега, Хосе де Валдивиелсо) у *Хрватској ревији* (1929), углавном је реч о савременим ауторима, припадницима Генерације '98. (Мануел Мањадо, Антонио Мањадо, Мигел де Унамуно), Хуану Рамону Хименесу те Генерацији '27. (Хосе Морено Виља, Дамасо Алонсо, Рафаел Алберти и Федерико Гарсија Лорка), у часописима *Савременик*, *Српски књижевни гласник* и *Наша стварности*. Први преводиоци шпанске поезије су песници левих и демократских политичких опредељења. Док за поезију Хуана Рамона Хименеса занимање први показују Калми Барух, Анте Цетинео и Иво Андрић – Коча Поповић, Драган Матић и Драго Иванишевић први су се у књижевној периодици осврнули на Лоркину смрт (Иванишевић, превод Мањадове песме), први преводећи његове две најславније а према многима и највредније композиције („Плач за Игансијем Санћес Мехијасом“ 1937. и „Романсу Месечарку“ 1939). О популарности шпанских тема крајем тридесетих година XX века сведочи и чињеница да је током прве године Шпанског грађанског рата, 1937, објављен први српски превод збирке шпанске народне поезије – књижице *Шпанске народне песме*, који међутим није начињен с изворног, шпанског језика већ посредством превода руског песника Константина Д. Баљмонта (М. М. Пешић).

Иницијална етапа рецепције превода шпанске поезије у нашој културној средини зачиње се у годинама по завршетку великог светског сукоба. Легенда о делу и смрти Федерика Гарсија Лорке имала је снажан одјек, поставши својеврсни симбол целокупне шпанске поезије, али и антифашистичке борбе, те страдања слободоумне Шпаније у том рату. Педесетих година XX столећа у Југославији се стичу социјални, економски и историјски услови те шпанска поезија првим преводима, управо Федерика Гарсија Лорка, пробија хоризонт очекивања домаће читалачке публике.

Слава песника чувене Генерације 27, чија је трагична смрт, као провокација и незацељена рана најснажније узбуркавала интелектуалне духове широм света, још за живота прелазила је националне оквире, да би након Другог светског рата постала глобални феномен. У југословенску средину српскохрватског језика Федерико Гарсија Лорка улази скромним изборима Драга Иванишевића 1950. у Загребу и Миодрага Гардића 1953. у Београду. Ти избори имали су великог одјека код читалаца, али су брзо наишли и на критичке осврте и преиспитивања. Како је овим пионирским преводима замерана аметричност и несагласје са важним формалним особинама језичко-стилског израза Лоркиног, већ почетком седме деценије, у Кошутићевој антологији *Шпанска лирика: два златна века* (1963) појављују се захтеви за новим, адекватнијим и ритмички „вернијим“ интерпретацијама Лоркине поезије.

Стиче се утисак, према доступној грађи, текстовима и писаним сведочанствима које прилажемо у библиографији, да се присуство шпанске поезије на српскохрватском говорном подручју, у српској и југословенској средини, у раздобљу од 1969. до 1990. у највећој мери, нарочито у успостављању стандарда квалитета превода и методског приступа изворнику, дугује посредовању неколико врских филолога из двају „преводиличких кружока“ који се формирају у Хрватској и Србији, али и на нивоу целовитог југословенског културног простора. У Загребу су превођењу шпанске поезије посвећени филолози-песници: поред компаратисте Драга Иванишевића, песника Јуре Каштелана и Звонимира Голоба, најактивнији је на овом пољу загребачки свеучилишни професор Никола Милићевић. Милићевић је, између осталог, у нашу средину први преводом увео Хуана Рамона Хименеса 1957. године, одмах по добијању Нобелове награде за књижевност, сачинио антологију савремене поезије 1959, избор песама Антонија Мањада 1967, превод Лоркиног *Циганског романсера*, те капиталну антологију *Zlatna knjiga španolske poezije*, 1972. године. Међу српским преводиоцима током шесте и седме деценије прошлог века најшире интересовање за савремену шпанску поезију у периодици показује Душко Вртунски, који у *Летопису Матице српске* 1963. преводи песме Антонија Мањада, Педра Салинаса, Рафаела Албертија, Луиса Сернуде, Мануела Алтолагиреа, као и Хуана Рамона Хименеса (1964). Од читаве Генерације 27, на ужем, српском језичком подручју, међутим, једино је Федерико Гарсија Лорка током шесте и седме деценије XX века представљен у форми књиге доступне ширем читалаштву, док су други

песници били познати посредством Гардићеве (1954), Милићевићеве (1959) и Кошутићеве антологије (1963).

Поред Гардића, који је у Србији први преводио Федерика Гарсија Лорке (1953 и 1963), те саставио први избор из савремене шпанске лирике у Југославији (1954), од краја шесте деценије XX века шпанску поезију почиње преводити и промовисати професор Филолошког факултета у Београду Владета Р. Кошутић. Овај врсни књижевни зналац, аутор збирке *Шпанска Лирика: два златна века* (1963), до наших дана највеће и најрепрезентативније антологије шпанске поезије на српском говорном подручју, такође ће се подухватити захтевног посла превођења целокупног песничког опуса Федерика Гарсија Лорке (1971), што је круна његовог готово деценију и по дугог бављења тим песником. Зарад превођења антологије шпанске поезије и поезије Федерика Гарсија Лорке професор Кошутић је теоријски установио методски приступ метричкој еквиваленцији, врло строг и доследан, који ће потом следити Коља Мићевић, песник, преводац и полиглота, чији ће преводи доживети највише поновљених издања међу свим другим збиркама Лоркине поезије на српскохрватском језику: његов препев *Циганског романсера* из 1969. године имао је до наших дана чак осам засебних издања, док је шири избор из 1977 (*Песме*), објављен четири пута. Кошутић и Мићевић својим преводима из 1969. године (*Игра песка и месеца* и *Цигански романсеро*) поставили су, у односу на претходне препеве, нове стандарде квалитета књижевног превода поезије Гарсија Лорке као препева метрички верног изворнику, што, уз утицај који су ти културни посленици имали у домаћем културноисторијском амбијенту, посебно у критици и издаваштву, сматрамо важном прекретницом ка исправнијем разумевању Лоркиног дела у нас.

Седамдесете и осамдесете године XX stoleћа представљају доба најинтензивнијег превођења и издавања шпанске поезије и нарочито поезије Федерика Гарсија Лорке на српскохрватском говорном подручју. Од 1970. до 1990. године штампан је, у значајним тиражима (између 5000 и 25000 примерака) у великим и угледним издавачким кућама (Београд: Рад; Београд: Просвета; Загреб: Матица Хрватска; Сарајево: „Веселин Маслеша“; Београд: БИГЗ; Београд: Народна књига; Загреб: Младост, Бања Лука: Глас) највећи број превода Владете Р. Кошутића, Коље Мићевића, Николе Милићевића, интегралних збирки, избора, али и неколико значајних антологија, издаваних и током наредне, девете деценије XX века. У периоду

до 1990. године објављен је такође значајан број поновљених издања старих превода (Д. Иванишевић М. Гардић,) који су наставили да се издају и прештампавају наредо са новима, у подједнако знатним тиражима.

Када је реч о другим савременим шпанским песницима ситуација се током седамдесетих и осамдесетих година XX века такође променила, па се већ почетком осме деценију јављају преводи у форми књиге из пера врских српских преводаца, међу којима има изузетно даровитих песника. Хуана Рамона Хименеса први пут у нашој културној средини књигом представља Душко Вртунски 1972. године, а потом, 1977. године, Раша Ливада и Надежда Зарубица-Милекић; Рафаела Албертија преводје Јордан Јелић (1973. и 1981. године) и Кринка Видаковић Петров (1986), док поезију Луиса Сернуде репрезентативним избором 1990. године српским читаоцима открива књижевница Гордан Ћирјанић. Иако су готово сви наведени српски преводиоци у назначеном периоду објављивали и по који превод у књижевној периодици, сем у случају Хименеса, Рафаела Албертија и Висентеа Алејксандреа, реч је веома скромном броју, који ретко прелази десетак песама. Савремену поезију у књижевној периодици преводје још и Силвиа Монрос-Стојаковић, (преводитељка антологије *Савремена шпанска лирика*, 1976), Радоје Татић, Бранислав Прелевић, Слободан Св. Милетић и др.

Интересовања за старију шпанску поезију буди се тек са развојем југословенске хиспанистике током осме деценије прошлог века. *Песму о Сиду*, најпознатији јуначки спев средњовековне Шпаније, 1975. године за потребе студената новоформиране Групе за шпански језик Филолошког Факултета у Београду превео је професор тог факултета, угледни романиста Владо Драшковић, приредивши га као филолошко и критичко издање. Тај превод међутим остао је ограничен како на академску средину. Ограничену рецепцију у XX веку имала су и друга малобројна дела старије шпанске поезије преведена на српскохрватски језик. Песме Хуана де ла Круса (*Ivan od Križa*) које је у Хрватској, у Сплиту у оквиру библиотеке аскетско-мистичарских дела 1976. и 1977. године, с италијанског превео Андрија Бонифачић, код нас нису била позната нити су имала икаквог одјека. Једина књига поезије шпанског златног доба на српскохрватском језику био је све до скоро (2011) избор песама Луиса де Гонгоре, *Звездани сат* (1979) Николе Милићевића, те је стога реч о, за рецепцију класичне шпанске поезије, изузетно важном догађају.

Нова етапа у рецепцији шпанске поезије на српском говорном подручју наступила је распадом јединственог југословенског културног простора, приближно 1990. године, и траје до средине прве деценије XXI века. Ратне околности, драстично смањење тржишта и лоше финансијско стање, нарочито у послератним годинама, условили су слабију и скромнију издавачку делатност, пад квалитета издања са знатном редукацијом тиража, а ову фазу, поред прештампавања старих издања превода. највише Федерика Гарсија Лорке из седамдесетих и осамдесетих, одликује још и отварање простора за појаву превода нових генерација мање афирмисаних преводаца Лоркиног дела у приватним издавачким кућама, али и осетан пад квалитета издања у односу на претходне деценије.

С релативном нормализацијом политичке ситуације и снажењем политичке и културне улоге Шпаније, у Србији се почетком деведесетих постепено обнавља интересовање, највише за Лоркину поезију, уз веће занимање за старе Гардићеве преводе, који се у том раздобљу, а нарочито с почетком новог миленијума почињу чешће издавати и прештамповати, нарочито о годишњицама песникове смрти (1996, 2006, 2016).

Средином прве деценије XXI века ситуација се значајно мења а превођење шпанске поезије интензивира, посебно захваљујући помоћи министарства културе Краљевине Шпаније које подстиче превођење мање комерцијалних наслова старије шпанске књижевности. Уз подршку Министарства културе Шпаније Бранислав Прелевић препевао је више класичних наслова старије поезије: 2006. збирку *Сонети Гарсиласа де ла Веге*; 2009. избор поезије Светог Јована од Крста: *Духовна химна и друге песме*, као и две књиге поезије Луиса де Гонгоре 2011. *Самоће* и 2015. *Изабране песме*. Уз исту подршку издата су и наша два наслова старије поезије 2011. године антологије *Старе шпанске романсе* (2011) и *Мосарапске харће* (2015). Захваљујући тој помоћи, према нашем последњем сазнању, светлост дана недавно угледале су и *Риме Густава Адолфа Бекера* (2017), у преводу Биљане Исаиловић, што је заиста значајан догађај у скоријој рецепцији шпанске поезије код нас, док је књига *Шал од папира: антологија шпанске поезије за децу и младе*, коју је приредила, одабрала и изврсно превела Бојана Ковачевић Петровић (2016), штампана уз подршку АЕСИД-а. Поред повећаног броја наслова шпанске поезије, важно је поменути и да су сва поменута издања углавном опремљена пропратним текстовима, а често су у питању и

коментарисана, филолошка издања, намењена такође стручној, хиспанистичкој публици, студентима и компаратистима.

Током првих деценија XXI преведен је и значајан број мање познатих, савремених песника, што указује на интензивирање веза шпанске и српске културе кроз фестивале поезије, преводилачке иницијативе и институционалну активност (Универзитети, Институт Сервантес). Збирке Жермен Дрогенброт (Germain Droogenbroodt, 2008) и Антонија Порпета (Antonio Porpeta, 2011) преведене су и објављене у оквиру Међународног фестивала поезије „Смедеревска песничка јесен“, а Институт Сервантес у Београду такође учествује у промовисању превођења шпанске поезије на српски (Антологија Сто, избор Хосеа Јера, *Biblioteca* итд).

Према корпусу да се судити да је рецепција шпанске поезије на српскохрватском говорном подручју натполовично рецепција поетског дела Федерика Гарсија Лорке: од укупно 101 засебног штампаног наслова превода шпанске поезије у форми књиге, 54 су преводи управо Лоркине поезије (42 српскохрватски, 12 хрваткосрпски), од тог броја далеко највећи део чине различити избори, док су као интегралне песмарице преведене само *Песник у Њујорку* (1), *Цигански Романсеро* (8), *Поема о канте хонду* (1) и *Тамаритски Диван* (1). Несразмера броја превода у односу на Гарсија Лорку видљива је јер следећи по броју превода, ренесансни песник Хуан де ла Крус броји 6 наслова, издања *Песме о Сиду* има пет, као и антологија савремене шпанске поезије, док су са по четири превода представљени песник Хуан Рамон Хименес и усмено песничко стваралаштво (харће, шпанске народне песме, старе шпанске романсе, напеви фламенка). Три пута преведени су Луис де Гонгоре, Рафаел Алберти и савремени шпански песник Антонио Порпета. Општи преглед шпанске поезије дат је двома антологијама шпанске поезије док су сви остали шпански песници Гарсиласо де ла Вега, Антонио Мањудо, Луис Сернуда, Хуан Аријас, Висенте Алејксандре, Хосе Јеро, Жермен Дрогенброт, Хосе Марија Алварес, Гарсија Монтеро – познати тек по једној преведеној песмарици. Премда је у периоду заједничког језика и културног простора (добар пример те преводац Јордан Јелић) тешко повући границу између српских и хрватских превода и издања, угрубо говорећи, приближно једна петина свих издања и превода шпанске поезије настаје на традиционално хрватском, док чак четири петине на српском језичком простору.



Када је напоследку реч о приступу преношењу метричких форми изворника, српски преводиоци шпанске поезије постављали су се различито. Један мањи део њих настоји да шпанско поетско дело написано у везаном стиху на српски језик транспонује такође на нивоу звучања, метрички и ритмички еквивалентно, што одговара Холмсовом *миметичком* преводу. Ту се могу убројати препеви Владете Р. Кошутећа, Коље Мићевића, Бранислава Прелевића, (наши преводи), а шире, на српскохрватском простору, и Николе Милићевића. Владета Р. Кошутећ је додуше у складу са властитим виђењем наше метрике изворне јамбове често замењивао трохејима, што је према Холмсу *аналогни* принцип. Већина осталих преводилаца шпанске поезије наклоњенија је приступу који је Холмс (1970: 95) називао *органичким*, где превод полази од семантичког материјала, коме се слободније допушта да се, како се песма развија, у преводу заодене у властито поетско обличје, добијајући *органични* облик, у складу са макростилистичким обележјима и значењем. Тај приступ обично укључује спорадичну употребу различитих ритмичких сигнала (рима, цезура, самерљивост), који, иако обично не следе схеме изворника, могу преносити – а то највише зависи од песничког талента преводиоачевог – целовиту песничку поруку у књижевноестетском смислу подједнако прикладно и убедљиво. То важи нарочито тамо где слика и значење односе превагу над акустичким феноменима. Овом приступу превођења, уз често окретање аналогном принципу, блиски су Миодраг Гардић, Душко Вртунски, Кринка Видаковић Петров, Јордан Јелић, Силвиа Монрос-Стојаковић, Радоје Татић, Раша Ливада, Надежда Зарубица-Милекић, Гордана Ђирјанић, као и у Хрватској Драго Иванишевић и Јуре Каштелан. Неки преводи шпанске поезије, попут Глишићевог превода Лоркиних романи (2001) или Ристановићевог препева *Песме о Сиду* (1991, где је изворни изосилабизам замењен правилним али и за српску епику необичним јампским осмерцем) – одговарају Холмсовој четвртој врсти препева („девијантног облика“), где новоизабрана форма нема утемељење у оригиналној, одударајући од ње, што песму у препеву од изворника удаљава и на микростилистичком плану.

## 9. ЛИТЕРАТУРА

### Примарна литература

– I –

АЛБЕРТИ 1972: Alberti, Rafael. *Marinero en tierra. La amante. El alba del alhelí*. Edición, introducción y notas de Robert Marrast. Madrid, Castalia, 1972, 289 pp.

АЛБЕРТИ 1981: Rafael Alberti. *Mornar na kopnu i druge pjesme*, izbor i prevod Jordan Jelić. Titograd: Pobjeda.

АЛБЕРТИ 1986: Rafael Alberti. *Izabrane pesme*, izbor, prevod, predgovor, komentari i hronologija Krinka Vidaković Petrov. Beograd: BIGZ.

АНОНИМ. 1863а: Аноним. „Заклетва“, превод Јован Суботић, *Даница*. IV, 19, 289–290.

АНОНИМ. 1863б: Аноним. „Сидови сватови“, превод Јован Суботић, *Даница*. IV, 18, 273–274.

АНОНИМ. 1937: Anonim. *Španske narodne pesme*, uredio M. M. Pešić. Beograd: S. M. Paležanski.

АНОНИМ. 1975: Anonim. *Pesma o Sidu = Poema de mio Cid: starošpanski junački spev*, prevod, komentar i rečnik Vlado Drašković. Kritičko izd. Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata.

АНОНИМ. 1991: Anonim. *Pesma o Sidu: španski narodni ep*, sa španskog prepevao i predgovor napisao Ljubomir B. Ristanović. Kruševac: Bagdala.

АНОНИМ. 2003: Anónimo. *El Romancero viejo*, edición de Mercedes Díaz Roig. Madrid: Cátedra.

ВЕГА 2006: Гарсиласо де ла Вега. *Сонети*, избор, превод с кастиљанског, предговор и библиографија Бранислав Прелевић = Garcilaso de la Vega, *Sonetos*, Selección, traducción del castellano, prefacio y bibliografía Branislav Prelević, белешке према Т. Навару Томасу = advertencias según T. Navarro Tomás. Београд: Партенон.

ГАРСИЈА ЛОРКА 1950: Federico García Lorca. *Knjiga pjesama*, pjesme izabrao i preveo Drago Ivanišević. Zagreb: Zora.

ГАРСИЈА ЛОРКА 1953: Федерико Гарсија Лорка. *Моћ гитаре*, превео са шпанског Миодраг Гардић, поговор Ели Финци. Београд: Просвета.

- ГАРСИЈА ЛОРКА 1963: Federiko Garsija Lorka. *Pesme*, preveo Miodrag Gardić, pogovor Tanasije Mladenović. Beograd: Rad.
- ГАРСИЈА ЛОРКА 1969: Федерико Гарсија Лорка. *Игра песка и месеца: изабрана дела*, предговор написао и стихове с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутећ, прозу превела Олга Кошутећ. Београд: Просвета.
- ГАРСИЈА ЛОРКА 1977: Federiko Garsija Lorka. *Ciganski romansero*, prevod i predgovor Kolja Mićević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- ГАРСИЈА ЛОРКА 1982: Федерико Гарсија Лорка. *Песме*, превод, избор и предговор Коља Мићевић. Београд: Рад.
- ГАРСИЈА ЛОРКА 1986: Федерико Гарсија Лорка. *Зелене песме*, песме изабрао и превео са шпанског Слободан Лазић. Београд: Нолит.
- ГАРСИЈА ЛОРКА 1996: Federico García Lorca. *Obras completas. 1, Poesía*, Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de lectores.
- ГАРСИЈА ЛОРКА 2001: Федерико Гарсија Лорка. *Песме*, одабрао, превео, препевао Иван Глишић. Шабац: Заслон.
- ГОНГОРА 1972: Luis de Góngora y Argote. *Obras completas*, recopilación, prólogo y notas de Juan Mille y Giménez, Isabel Mille y Giménez. [6a ed.]. Madrid: Aguilar.
- ГОНГОРА 1979: Luis de Gongora. *Zvezdani sat*, prevod i predgovor Nikola Milićević. Banja Luka: Glas.
- ГОНГОРА 2015: Луис де Гонгора и Арготе. *Изабране песме*. избор, препев с кастиљанског, предговор и белешке Бранислав Прелевић. Београд: Партенон.
- ЗК 1972: *Zlatna knjiga španjolske poezije: od XII do XX stoljeća*, sastavio i preveo Nikola Milićević. Zagreb: Matica hrvatska, 1972, 341 pp.
- КРУС 1977: Sveti Ivan od Križa. *Živi plamen ljubavi*, urednik S. Marija od presv. srca, preveo s talijanskog Andrija Bonifačić. Split: Samostan sv. Klare, 131 pp.
- КРУС 2004: San Juan de la Cruz. *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin. Madrid: Cátedra.
- КРУС 2009: Sveti Jovan od Krsta. *Duhovna himna i druge pesme*, prepev s kastiljanskog, predgovor, beleške i bibliografija Branislav Prelević. Beograd: As Sport Album об, Bonart, 142 pp.
- КРУС 2009а: Свети Јован од Крста. *Поезија*, превела са шпанског Нина Мариновић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

МАНРИКЕ 2003: Jorge Manrique. *Poesía*, edición, introducción y notas de María Morrás. Madrid: Castalia.

ПОРПЕТА 2011: Антонио Порпета. *Дефинитивно: да*, препев са шпанског Силвија Монрос Стојаковић = *Definitivamente: sí*, traducido del español por Silvia Monrós de Stojaković. Смедерево: Међународни фестивал поезије Смедеревска песничка јесен = Smederevo: International Festival of Poetry Smederevo's Poet Autumn.

РУИС 2003: Juan Ruiz Arcipreste de Hita. *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecu. Madrid: Cátedra.

ХИМЕНЕС 1957: Juan Ramon Jiménez. *Dim i zlato*, izbor i prijevod Nikola Milićević. Zagreb: Lykos.

ХИМЕНЕС 1972: Хуан Рамон Хименес. *Лирика*, избор, превод и предговор Душко Вртунски. Београд: „Светозар Марковић“.

ХИМЕНЕС 1977: Huan Ramon Himenes. *Ja nisam ja (Pesme)*, prevod Nadežda Zarubica-Milekić, pogovor Raša Livada. Beograd: Rad.

ХИМЕНЕС 1990: Juan Ramón Jiménez. *Antología poética*, edición de Javier Blasco. Madrid: Cátedra.

ШЛ 1963: *Шпанска лирика: Два златна века*, избор, препев и предговор Владете Р. Кошутића. Београд: Просвета.

– II –

БАЛВАНОВИЋ 2006: Роман Балвановић. „Фламенко, Мајка-Природа и архетипске представе Лоркине поетске инспирације“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Поема о канте хонду*, препев, предговор и коментари Роман Балвановић. Пожаревац: Едиција Браничево, pp. 5–40.

БАРУХ 1972: Kalmi Baruh. „Španske romanse bosanskih Jevreja“, in: V. Maksimović (prir.) Kalmi Baruh, *Izabrana djela*, Sarajevo: Svjetlost.

ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ 1954: Светлана Велмар-Јанковић. „Федерико Гарсија Лорка: Моћ гитаре: (издање Просвете, библиотека Путеви, Београд, 1953)“, in: *Летопис Матице српске*. 130, 373, 2, pp. 174–175.

ВИДАКОВИЋ-ПЕТРОВ 1977: Кринка Видаковић-Петров. „Поезија тужног подсмеха: о стваралаштву новог добитника Нобелове награде за књижевност Висентеа Алеиксандреа“, in: *Књижевне новине*. Год. 29, бр. 545, р. 11.

- ВИДАКОВИЋ-ПЕТРОВ 1986: Krinka Vidaković-Petrov. „Pesništvo Rafaela Albertija“, in: Rafael Alberti, *Izabrane pesme*, izbor, prevod, predgovor, komentari i hronologija Krinka Vidaković Petrov. Beograd: BIGZ, pp. 7–26.
- ВИДАКОВИЋ-ПЕТРОВ 1986a: Krinka Vidaković-Petrov. „Komentari prevodioca“, in: *Idem*, pp. 235–303.
- ВРУНСКИ 1963: Душко Вртунски. „Шпанска лирика: (‘Просвета’, Београд, 1963; избор и превод Владете Кошутећа)“, in: *Књижевне новине*. Год. 15, бр. 211, 9.
- ВРУНСКИ 1971. Душко Вртунски. ‘Цигански романсеро’ Федерика Гарсије Лорке на српскохрватском: (Ф. Г. Лорка: *Цигански романсеро*. Превео Коља Мићевић, Београд, Култура, 1960. – Ф. Г. Лорка: *Игра песка и месеца*, Превели В. Р. и О. Кошутећ. Београд, Просвета, 1960[sic]).“, in: *Мостови*, Год. 2, бр. 5, св. 1, 66–67.
- ВРУНСКИ 1972. Душко Вртунски. „Хименес“, in: Хуан Рамон Хименес, *Лирика*, предговор, избор и превод Душко Вртунски. Београд: „Светозар Марковић“, pp. 1–2.
- ВРУНСКИ 1981. Душко Вртунски. „Хуан Рамон Хименес: поводом стогодишњице рођења“, in: *Мостови*. Год. 12, бр. 48, св. 4, pp. 247–250.
- ГАРДИЋ 1954: Miodrag Gardić. „Pogovor prevodioca“, in: Miodrag Lj. Gardić (prir), *Iz savremene španske lirike: Sto odabranih pesama*, odabrao i preveo Miodrag Lj. Gardić. Beograd: Rad, 1954, 158 pp.
- ГАРДИЋ 1954a: Miodrag Gardić. „Huan Ramon Himenes“, in: *Idem*, p. 27
- ГАРДИЋ 1954b: Miodrag Gardić. „Rafael Alberti“, in: *Idem*, p. 75
- ДОНИЋ 2011: Жељко Донић. „Старе шпанске романсе и њихов препев на српски језик“, in: Ж. Донић (ур.), *Старе шпанске романсе*, избор, превод са кастиљанског, предговор, белешке и глосар Жељко Донић, поговор Јасмина Николић, Београд: Партенон, 11–33.
- ДОНИЋ 2011a: Жељко Донић. „Глосар“, in: *Idem*, pp. 305–312.
- ДОНИЋ 2013: Жељко Донић. „Дечији фолклор у неопопуларистичкој и авангардној поезији Федерика Гарсије Лорке и Рафаела Албертија“, in: Б. Дојчиновић (ур.) *Парадигме, утицаји, рецепција* (pp. 2), Филолошки факултет: Београд. (Зборник са Међународне конференција Филолошка истраживања данас, Београд, Филолошки факултет, 26–27. новембар 2010. године).

- ДРАИНАЦ 1939: Rade Drainac [S. Priesel]. „Na grobu Garsia Lorke“. in: *Nova brazda*, 1, 1939, 20-21.
- ДРАШКОВИЋ 1975: Vlado Drašković. „Predgovor“, in: Anonim. *Pesma o Sidu=Poema de mio Cid: starošpanski junački spev*, prevod, komentar i rečnik Vlado Drašković. Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, pp. 3–7.
- ИВАНИШЕВИЋ 1939: Drago Ivanišević. „De cosas sucedidas a Sancho en el camino“. *Hrvatska revija*, 11, 1939, pp. 610-611.
- ИВАНИШЕВИЋ 1950: Drago Ivanišević. „Federico García Lorca“, in: Federiko Garsija Lorca, *Knjiga pjesama*, pjesme izabrao i preveo Drago Ivanišević. Zagreb: Zora, pp. 149–155.
- ИВАНИШЕВИЋ 1979: „O priređivaču“, in: Federico García Lorca, *Izbor, izbor, prijevod, priloz* Drago Ivanišević. Zagreb: Mladost, pp. 238–240.
- ЈЕЛИЋ 1973: Јордан Јелић, „О песнику“, in: Рафаел Алберти, *Драгана*, избор, превод и поговор Јордан Јелић. Крушевац: Багдала, 1973, pp. 33–37.
- ЈЕЛИЋ 1975: Jordan Jelić. „Bilješka o piscu“, in: *Časopis za književnost i kulturu „Život“*, God. XXIV, knj. XLVIII, br.7–8. pp. 49–50.
- ЈЕЛИЋ 1981: Jordan Jelić. „Bilješka o piscu“, in: Rafael Alberti, *Mornar na kopnu i druge pjesme*, izbor i prevod Jordan Jelić, Titograd: Pobjeda, pp. 123–130.
- КОНСТАТИНОВИЋ 2006: Радивоје Констатиновић. „Федерико Гарсија Лорка“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Моћ гитаре*, превео са шпанског Миодраг Гардић, приредио Радивоје Констатиновић. Београд: Драганић, pp. 151–154.
- КОШУТИЋ 1963: Владета Р. Кошутећ. „Предговор“, in: Владета Р. Кошутећ (уредник), *Шпанска лирика*, избор, препев и предговор Владета Р. Кошутећа. Београд: Просвета, pp. 5–65.
- КОШУТИЋ 1969: Владета Кошутећ. „Лиричар с вилењаком“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Игра песка и месеца*, предговор написао и стихове с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутећ. Београд: Просвета, pp. 7–42.
- КОШУТИЋ 1969а: Владета Кошутећ. „Тумачења“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Игра песка и месеца*, предговор написао и стихове с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутећ. Београд: Просвета, pp. 269–324.
- ЛАЛИЋ 1981: Borislav Lalić. „Odnosite me na more“, in: Rafael Alberti, *Mornar na kopnu i druge pjesme*, izbor i prevod Jordan Jelić. Titograd: Pobjeda, pp. 109–122.

- ЛИВАДА 1977: Raša Livada. „Lepota u svom izvoru i svom zrenju“, in: Huan Ramon Himenes, *Ja nisam ja: pesme*. prevod Nadežda Zarubica-Milekić, Raša Livada. Beograd: Rad, pp. 123–126.
- ЉУЈИЋ 2011: Марина Љујић. „Другачија осећајност Луиса Гарсије Монтера“, in: *Поезија*. Год. 16, бр. 53/54, pp. 122–125.
- МАРИНОВИЋ 2009: Нина Мариновић. „Предговор“, in: Свети Јован од Крста, *Поезија*; Мигел де Унамуну, *Свети Мануел добри мученик*, превела са шпанског Нина Мариновић. Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, pp. 5–10.
- МИЛИЋЕВИЋ 1957: Nikola Milićević. „Poezija Juana Ramóna Jiménezа“, in: Juan Ramón Jiménez, *Dim i zlato*, Zagreb: Lykos, pp. 81–85.
- МИЛИЋЕВИЋ 1959: Nikola Milićević. „Uvod u modernu španjolsku poeziju“, in: Nikola Milićević (priređivač), *Antologija novije španjolske poezije*, preveo, odabrao i priredio Nikola Milićević. Zagreb: Lykos, pp. 5–15.
- МИЛИЋЕВИЋ 1959a: Nikola Milićević. „Napomena“, in: Nikola Milićević (priređivač), *Antologija novije španjolske poezije*, preveo, odabrao i priredio Nikola Milićević. Zagreb: Lykos, p. 16.
- МИЛИЋЕВИЋ 1967: Nikola Milićević. „Antonio Machado“, in: Antonio Machado, *Poezija*, preveo Nikola Milićević. Zagreb: Mladost, 1967, pp. 79–84.
- МИЛИЋЕВИЋ 1972: Nikola Milićević. „Predgovor“, in: Nikola Milićević (priređivač), *Zlatna knjiga španjolske poezije: od XII do XX stoljeća*, sastavio i preveo Nikola Milićević. Zagreb: Matica hrvatska, pp. 5–19.
- МИЛИЋЕВИЋ 1972a: Nikola Milićević. „Biografske beleške o autorima“, in: *Idem* pp. 27–337.
- МИЛИЋЕВИЋ 1978: Nikola Milićević, „Vicente Aleixandre“, in: Aleixandre, Vicente, *Povijest srca (Pjesme)*, pogovor napisao, i sa španjolskog preveo Nikola Milićević. Zagreb: Znanje, 1978, pp. 67–75.
- МИЛИЋЕВИЋ 1979: Nikola Milićević. „Luis de Góngora“, in: Luis de Góngora, *Zvezdani sat*, prevod i predgovor Nikola Milićević. Banja Luka: Glas, pp. 5–18.
- МИЛИЋЕВИЋ 1987: Nikola Milićević. „Juan Ramón Jiménez“, in: Juan Ramón Jiménez, *Pjesme*, izabrao i preveo Nikola Milićević. Split: Logos, pp. 5–11.
- МИНИЋ 1991: Војислав Минић. „Песма о Сиду – шпански народни еп: Највеће шпанско дело средњевековне књижевности и један од најзначајнијих споменика

- светске културне баштине, Песма о Сиду први пут у целости објављује на нашем језику у препеву Љубомира Ристановића, а у издању крушевачке Багдале“ *in: Свеске*. Год. 3, бр. 8, pp. 217–221.
- МИРКОВИЋ 2006: Милосав Мирковић. „Незаборавни шпански лаутар Federico Garcia Lorca (1898–1936)“, *in: Mons Aureus*. Год. 4, бр. 12, pp. 81–88.
- МИРКОВИЋ 2014: Milosav Buca Mirković. „Ka poetskim visinama Lorkinog andaluzijskog i vaseljenskog neba“, *in: Federico Garsija Lorka, Tamaritski Divan*, Beograd: A.Stjelja, pp. 43–44.
- МИЋЕВИЋ 1977: Коља Мићевић. „Уз ово издање“, *in: Ф. Гарсија Лорка Цигански романсеро*, превео Коља Мићевић. Београд: БИГЗ, 107–111.
- МИЋЕВИЋ 1979: Коља Мићевић. „Међу празнинама...“, *in: Luis de Góngora, Zvezdani sat*, превод и предговор Никола Милићевић. Вања Лука: Glas.
- МИЋЕВИЋ 1982: Коља Мићевић. „Федерико Гарсија Лорка (1898–1936)“, *in: Федерико Гарсија Лорка, Песме*, превод, избор и предговор Коља Мићевић. Београд: Рад, pp. 5–24.
- МЛАДЕНОВИЋ 1963: Танасије Младеновић. „F.G. Lorka“, *in: Federiko Garsija Lorka, Pesme*, превео Мiodrag Gardić. Београд: Rad, pp. 99–108.
- МОНРОС-СТОЈАКОВИЋ 2011: Силвиа Монрос-Стојаковић. „Антонио Порпета“, *in: Антонио Порпета, „Дефинитивно: да*, препев са шпанског Силвиа Монрос-Стојаковић = *Definitivamente: sí, traducido del español por Silvia Monrós de Stojaković*. Смедерево: Међународни фестивал поезије Смедеревска песничка јесен = Smederevo: International Festival of Poetry Smederevo’s Poet Autumn, 72–74 pp.
- ПЕТРОВ 2008: Александар Петров. „Антонио Мањадо и Васко Попа: лирика и поезија“ *in: Г. Тешић, Теорија – естетика – поетика* Београд: Институт за књижевност и уметност, 397–406.
- ПРЕЛЕВИЋ 2006: Бранислав Прелевић. „Студије и антологије на српско-хрватском и српском“, *in: Idem*, pp. 141–143.
- ПРЕЛЕВИЋ 2006а: Бранислав Прелевић. „Принц шпанских песника Гарсиласо де ла Вега и судбина сонета“, *in: Гарсиласо де ла Вега, Сонети*, избор, превод с кастиљанског, предговор и библиографија Бранислав Прелевић. Београд: Партенон, pp. 5–15.



- ПРЕЛЕВИЋ 2006б: Бранислав Прелевић. „Белешка о аутору“, *in*: Бранислав Прелевић, *Посвете*, Београд: Партенон, 2006, pp. 59–62.
- ПРЕЛЕВИЋ 2009: Branislav Prelević. „Mistični pesnik sveti Jovan od Krsta“, *in*: Sveti Jovan od Krsta, *Duhovna himna i druge pesme*, prepev s kastiljanskog, predgovor, beleške i bibliografija Branislav Prelević. Beograd: As Sport Album 06, Bonart, 9–20.
- ПРЕЛЕВИЋ 2009: Branislav Prelević. „Napomene i bibliografske reference uz tekst“, *in*: *Idem*, pp. 5–7.
- ПРЕЛЕВИЋ 2011: Бранислав Прелевић. „Самоће кнеза шпанских песника“, *in*: Луис де Гонгора, *Самоће*, превод и предговор Бранислав Прелевић, коментари и препричани текст према Роберу Жаму. Београд: Партенон, pp. 5–22.
- ПРЕЛЕВИЋ 2011а: Бранислав Прелевић. „Коментари посвете / према Роберту Жаму“, *in*: Луис де Гонгора, *Самоће*, превод и предговор Бранислав Прелевић, коментари и препричани текст према Роберу Жаму. Београд: Партенон, pp. 27–28.
- ПРЕЛЕВИЋ 2011б: Бранислав Прелевић. „Напомене и библиографске референце уз текст“, *in*: Луис де Гонгора, *Самоће*, превод и предговор Бранислав Прелевић, коментари и препричани текст према Роберу Жаму. Београд: Партенон, pp. 183–204.
- ПРЕЛЕВИЋ 2015: Бранислав Прелевић. „Гонгорине песничке слободе“, *in*: Луис де Гонгора и Арготе, *Изабране песме*. Београд: Партенон, pp. 9–38.
- РИСТАНОВИЋ 1991: Ljubomir B. Ristanović. „Predgovor“, *in*: Anonim. *Pesma o Sidu*, sa španskog prepevaо Ljubomir B. Ristanović, Kruševac: Bagdala, pp. 7–32.
- РИСТАНОВИЋ 1996: Милан Ристановић. „Јесењин и Лорка: типолошка паралела“, *in*: *Зборник Матице српске за славистику*. 50/51, pp. 193–200.
- СОЛДАТИЋ 1976: Солдатић, Далибор. „Глас тишине“, *in*: Силвија Монрос Стојаковић (приређивач), *Савремена шпанска лирика*, избор и превод са шпанског Силвија Монрос Стојаковић. Крушевац: Багдала, pp. 5–27.
- СОЛДАТИЋ 2007: Далибор Солдатић. „Надреализам у Шпанији: пример Рафаела Албертија“, *in*: Јелена Новаковић (ур.), *Надреализам у свом и нашем времену*. Београд: Филолошки факултет, pp. 367–378.

- СТАМЕНОВИЋ 1990: Бранко Стаменовић. „Схватање поетике и времена Антонија Порпете“, in: Антонио Порпета, *Дисање кроз рану*, избор и превод Славољуб Милић, Ниш: Градина, pp. 53–59.
- СТЕФАНОВИЋ 1988: Мирјана Стефановић. „Хуан Рамон Хименес: Пјесме, Сплит, 1987“, in: *Летопис Матице српске*. Год. 164, књ. 441, св. 4, p. 674.
- СТЈЕЉА 2014: Ана Стјелја. „Poetika dela *Tamaritski divan*“, in: Garsija Lorke, Federiko, *Tamaritski Divan*, prevod sa španskog Ана Стјелја. Београд: А. Стјелја, 2014, pp. 7–10.
- СТОЈЧИЋ 1980: Ђоко Стојић. „Izvorna slika sveta. „Prikaz knjige: Huan Roman Himenes: *Ja nisam ja*“, Beograd, 1978“, in: *Književna kritika*. God. 11, br. 3, pp. 115–117
- ТАБАК 2015: Josip Tabak. „Uz prevod pesama Federika Garsija Lorke“, in: Josip Tabak, *O prijevodima i prevođenju*, tekstove priredili i predgovor napisali Iva Grgić Maroević i Tonko Maroević. Zagreb: Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, pp. 61–63.
- ТАБАК 2015: Josip Tabak. „Povodom prepeva pesama F. G. Lorke“, in: *Idem*, pp. 64–65
- ТАТИЋ 1999: Радоје Татић. „Поговор“, in: Антонио Порпета, *Побуна ветра*, избор, превод и поговор Радоје Татић = *La rebelión del viento*, selección, traducción y exordio Radoje Tatić. Београд: Просвета / Смедерево: Смедеревска песничка јесен, pp. 128–131.
- ТОМАСОВИЋ 1979: Mirko Tomasović. „Bogatomu svojem...“, in: Luis de Góngora, *Zvezdani sat*, prevod i predgovor Nikola Milićević. Banja Luka: Glas.
- ТОМАШЕВИЋ 1987: Бошко Томашевић. „Рафаел Алберти или О анђелима у њиховој нескривености“ (Приказ књиге: Рафаел Алберти: *Изабране песме*; избор, превод, предговор, коментари и хронологија: Кринка Видаковић Петров, Београд, 1986), in: *Летопис Матице српске*, Год. 163, књ. 439, св. 6. pp. 962–967.
- ЋИРЈАНИЋ 1990: Gordana Ćirjanić. „Predgovor“, in: Luis Sernuda, *Stvarnost i želja: izabrane pesme*, izbor, prevod, predgovor, komentari i napomene Gordana Ćirjanić. Београд: BIGZ, pp. 7–33.
- ФИНЦИ 1953: Ели Финци. „Моћ Лоркине гитаре“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Моћ гитаре*, превео са шпанског Миодраг Гардић. Београд: Просвета, pp. 89–94.

## Секундарна литература

- АЛБОРГ 1998: Juan Luis Alborg. *Historia de la literatura española (vol. 1, Edad media y Renacimiento)*, Madrid: Editorial Gredos.
- БАЛБИН 1975: Rafael de Balbín, *Sistema de rítmica castellana*, Madrid: Editorial Gredos.
- БЕРМАН 2004: Антон Берман. *Превођење и слово или Коначиште за далеког*, превод и предговор Александра Манчић, Београд: Рад.
- БЕРТОЛИНО 1981: Nikola Bertolino. „О критичи превода poetskih dela“, in: Lj. Rajić (ur.), *Теорија и poetika prevođenja*, Beograd: Prosveta, 160–176.
- БРЕНАН 1970: Džerald Brenan. *Španska književnost*, prevela Maristela Matulić-Veličković, redakcija prevoda i prevod stihova Radoje Tatić, predgovor Huan Oktavio Prens, Nolit: Beograd, Biblioteka „Književnost i civilizacija“, urednik Jovan Hristić.
- БУГАРСКИ 1981: Ranko Bugarski. „Теорија преводенја као научна дисциплина“, in: *Idem*, 7–26.
- БУЊАК 1998: Петар Буњак. „О питању историје рецепције стране књижевности“, in: *Књижевна историја*. Год. 30, бр. 104, pp. 5–26.
- ВАСИЉЕВИЋ, ЈЕРЕМИЋ 2012: Наташа Васиљевић, Вука Јеремић (2012). *Хиспанске књижевности у Србији на почетку XXI века: каталог изложбе*. Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Београд: Филолошки факултет.
- ВАРЕЛА МЕРИНО, МОИЊО САНЧЕС, ХАУРАЛДЕ ПОУ 2005: Elena Varela Merino, Pablo Moíno Sánchez, Pablo Jauralde Pou. *Manual de métrica española*, Madrid: Castalia.
- ВИДАКОВИЋ-ПЕТРОВ 2007: Krinka Vidaković-Petrov. *Srbija i Španija: književne veze*. Beograd: Signature.
- ВИКТОРИО 2002: Juan Victorio. *El Cantar de Mio Cid*. Estudio y edición crítica, por Juan Madrid, UNED.
- ГАРСИЈА КАЛВО 2006: Agustín García Calvo, *Tratado de rítmica y prosodia y de métrica y versificación*, Zamora: Editorial Lucina.
- ГРУБАЧИЋ 2007: Слободан Грубачић. „Александријски светионик: тумачења књижевности од Александријске школе до постмодерне“, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- ЂУРЧИН 2010: Милан Ђурчин. „Јампски стих у српском песништву“, in: Милан Ђурчин, приредила Мирјана Д. Стефановић, *Српски трохеј*. Београд: Службени гласник, pp. 47–60.
- ДАНОЈЛИЋ 1981: Milovan Danajlić. „Pesnik kao prevodilac“, in: Ljubiša Rajić, op. cit, 243–260.
- ДЕЛИЋ 2008: Simona Delić. „Španjolske romance iz knjige *Volkslieder (1778./1779.)* Johanna Gottfrieda Herdera, iz zbirke *Silva de Romances Viejos* Jakoba Grimma (1815.) i njihovi међукултурни одјеси u Hrvatskoj“, in: *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Vol.45, 45–60.
- ДЕРЕТИЋ 1987: Jovan Deretić. *Kratka istorija srpske književnosti*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- ДЕРЕТИЋ 1996: Јован Р. Деретић. *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*. Београд: СКЗ.
- ДИЦКОВ 2013: Vesna Dickov. „Prevodi hispanoameričkih spisateljica na srpski jezik“, in: Z. Раunовић, В Dojčinović (ur.), *FID: Paradigme, uticaji, recepcija*, Том IV, 407–418.
- ДОМИНГЕС КАПАРОС 2014: José Domínguez Caparrós, *Métrica española*. Madrid: UNED.
- ДОНИЋ 2012: Жељко Донић. „Романса у контексту шпанске књижевности XX века“, in: Маја Анђелковић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, Том 2, Крагујевац: ФИЛУМ, 209–217.
- ДОНИЋ 2013: Željko Donić. „Some Observations on History and Perspectives of Spanish-Serbian/Serbian-Spanish Oral Poetry Translation“, in: J. Nikolić & D. Soldatić, (Eds.) *Avances en el estudio de la literatura oral = Advances in Oral Literature Research*. Beograd: Filološki fakultet, 439–448.
- ДОНИЋ 2015: Željko Donić. „Prilog za bibliografiju prevoda španske poezije na srpskom (srpskohrvatskom) govornom području“, *Anali Filološkog fakulteta*, Knjiga XXVI, sveska I, 149–172.
- ДОНИЋ 2017: Жељко Донић. „Превод и рецепција старе шпанске романсе у српској културној средини“, in: *Наслеђе*, 36, 121–136.
- ЕСТЕБАНЕС КАЛДЕРОН 2006: Demetrio Estébanez Calderón. „Neopopularismo“ in: *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2006. pp. 727-728.
- , „Generación de 1927“ in: *Idem*, pp. 450-454.

- ИЗЕР 1978: Wolfgang Izer. „Apelativna struktura tekstova“, in: Z. Konstantinović, priredila Dušanka Maricki, *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, Beograd: Nolit, 94–115.
- JAУС 1978: Hans Robert Jaus. „Predgovor jugoslovenskom izdanju“, in: Hans Robert Jaus, *Teorija recepcije, (izbor studija)*, prevela Drinka Gojković, predgovor Zorana Konstantinovića, Beograd: Nolit. 29–33.
- JAУС 1978a: Hans Robert Jaus. „Književna istorija kao izazov nauci o književnosti“ in: Z. Konstantinović, priredila Dušanka Maricki, *op. cit.* 36–82.
- КЕТФОРД 1963: Jonh C. Catford. *A linguistic theory of translation: an essay in applied linguistics*. London: Oxford University Press.
- КОЛАХИ, ЕМАМИЈАН ШИРАЗ 2012: Sholeh Kolahi, Mahgol Emamian Shiraz „Application of Lefevere’s Seven Strategies in English Translations of Sohrab Sepehri’s Poems“ in: *International Journal of Linguistics*, Vol 4, No 4, pp. 450–467.
- КОНСТАНТИНОВИЋ 1978: Zoran Konstantinović. „Estetika recepcije Hansa Roberta Jausa“, in: Z. Žiletić, S. Grubačić, S. Bogosavljević, *Polazišta: izbor iz radova Zorana Konstantinovića*. Novi Sad: Prometej, 129–147.
- КОНСТАНТИНОВИЋ 1993: Зоран Константиновић. *Компаративно виђење српске књижевности*. Нови Сад: Светови.
- КОНСТАНТИНОВИЋ 2010a: Радивоје Константиновић. „О превођењу поезије“, in: Р. Константиновић, *О превођењу поезије и други огледи*, Нови Сад: Адреса, 5–29.
- КОНСТАНТИНОВИЋ 2010b: Радивоје Константиновић „О неким проблемима превођења поезије“, in: *Idem*, pp. 29–33.
- КУЛЕНОВИЋ 2006: Т. Kulenović. „Теорија рецепције“, in: Z. Lešić, (urednik). *Suvremena tumačenja književnosti*, (pp. 458–472). Sarajevo: Sarajevo Publishing.
- КОШУТИЋ 1970: Владета Р. Кошутић. „Шпанска метрика и њене могућности у нас“, *Анали Филолошког факултета*, 10, 249–264.
- ЛЕФЕВЕР 1975: André Lefevere. *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Amestrдам: Van Gorcum.
- ЛЕШНИК 2007: Август Лешник. „‘Крв и живот за слободу’ – Југословени интербригадисти у Шпанији (1936–1939)“, in: *Војно-историјски гласник*, бр. 1–2, 21–49.
- ЛОПЕС ЕСТРАДА 1982: Francisco López Estrada. *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*, Castalia, Madrid.

- ЉУЈИЋ 2011: Марина Љујић. „Хиспански роман-дигитално: могућности примене претраживања базе података COBIB.SR: преводна књижевност у Србији“, in: *Наслеђе*, 18, 351–365.
- МАЛДОНАДО ДЕ ГЕВАРА 1965: Francisco Maldonado de Guevara. „Knittelvers ‘verso nudoso’“, in: *Revista de Filología Española*, XLVIII, 39–59.
- МАРКОС МАРИН 1997: Francisco A. Marcos Marín. *Cantar de Mio Cid*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- МИЛИЋЕВИЋ 1974: Nikola Milićević. „Španjolska književnost“, in: Mate Zorić (urednik), *Povijest svjetske književnosti*, Knjiga 4, Zagreb: Mladost, pp. 209–336.
- МИРКОВИЋ 1980: Драгомир Мирковић. „Семантичка вредност структуралних померања у преводу на макро и микростилистичком плану“, in: *МСЦ Научни Састанак Слависта у Вукове дане*, Свеска 10/2, Београд, Нови Сад, Тршић, 211–220.
- МИХАИЛОВИЋ 1981: Ljubomir Mihailović, „Uloga lingvističkih modela u teoriji prevođenja“, in: Lj. Rajić, *op. cit.*, 90–100.
- МУКАРЖОВСКИ 1998. Јан Мукаржовски. *Огледи из естетике и поетике*, изабрао, превео и поговор написао Александар Илић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- МУСИЋ 1981: Срђан Мусић. „О превођењу Леопардија на српскохрватском језичком подручју“. in: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 10, 2. Београд: МСЦ, 75–84.
- НАВАРО ТОМАС 1956: Tomás Navarro Tomás. *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, Syracuse (N. Y.), Syracuse University Press.
- НАВАРО ТОМАС 1968: Tomás Navarro Tomás. “La intuición rítmica en Federico García Lorca“, in: *Revista Hispánica Moderna*, New York, XXXIV, pp. 363–375.
- НАВАРО ТОМАС 1983: Tomás Navarro Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor.
- НАЈДА 1991: Eugene A. Nida. „Theories of Translation“. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 4, n° 1, 19–32.
- НАЈДА, ТАБЕР 1969: Eugene Nida, Charles Taber. „The theory and practice of translation“, in: Leiden, Brill Publisher.

- НИКОЛИЋ 2007: Jasmina Nikolić. „En torno al Romancero español y la poesía oral serbia en la traducción e interpretación de John Bowring“, in: Beatriz Mariscal, María Teresa Miaja de la Peña (coord.), *Actas XV Congreso AIH (Vol. I)*, 561–572.
- ПАВЛОВИЋ-САМУРОВИЋ 1975: Љиљана Павловић-Самуровић. „Мотив девојке ратника у шпанском романсеру и у нашој народној поезији“, МСЦ, бр.4, св.И, 255–269.
- ПАВЛОВИЋ-САМУРОВИЋ 1980: Љиљана Павловић-Самуровић. „О превођењу шпанске именице *el romance* на српскохрватски језик“, МСЦ, 193–200.
- ПАВЛОВИЋ-САМУРОВИЋ 1985: Ljiljana Pavlović-Samurović. „Епика“, in: Ljiljana Pavlović-Samurović, Dalibor Soldatić, *Španska književnost I, Srednji vek i renesansna*, Sarajevo-Beograd, Svjetlost-Nolit. 1985, pp. 67–125.
- ПАВЛОВИЋ-САМУРОВИЋ 1985: Ljiljana Pavlović-Samurović. „Servantes“, in: Ljiljana Pavlović-Samurović, Dalibor Soldatić, *Španska književnost I, Srednji vek i renesansna*, Sarajevo-Beograd, Svjetlost-Nolit. 1985, pp. 277–283.
- ПАВЛОВИЋ-САМУРОВИЋ 1990: Љиљана Павловић-Самуровић. „Проблем еквиваленције шпанског метричког термина ‘el alejandrino’ и нашег александринца“, in: *Научни састанак слависта у Вукове дане 1988*, Књ. 18, св, 149–155.
- ПАВЛОВИЋ-САМУРОВИЋ 2001: Љиљана Павловић-Самуровић. „Сонет у шпанском песништву“, in: О. Милутиновић, *op. cit.*, 105–131.
- ПАВЛОВИЋ-САМУРОВИЋ 2005: Љиљана Павловић-Самуровић. „Марко Цар о шпанском песнику Рамону де Кампоамору“, in: *Научни састанак слависта у Вукове дане. 34/2*, pp. 193–202.
- ПАЛАВЕСТРА 1986: Предраг Палавестра. *Историја модерне српске књижевности: златно доба 1892-1918*, Београд: Српска књижевна задруга.
- РАКИТИЋ 2011: Слободан Ракитић. Поезија српског романтизма, in: С. Ракитић, (прир.), *Антологија поезије српског романтизма*, Београд: Српска књижевна задруга, 5–30.
- РАЈИЋ 2011: Бојана Рајић. „Лопе и Калдерон на српским сценама“, in: Вука Јеремић, Наташа Васиљевић (аутори изложбе и каталога), *Драмски писци златног доба Шпаније: каталог изложбе поводом 330 година од смрти Калдерона де ла Барке (1681-2011) и 450 година од рођења Лопе де Веге (1562-2012)*, децембар 2011 -

- јануар 2012. Београд: Филолошки факултет: Универзитетска библиотека "Светозар Марковић", pp. 47–62.
- РАФЕЛ 2010: Burton Raffel. *The Art of Translating Poetry*. Pennsylvania: State University Press.
- РОБИНСОН 2010: Peter Robinson. *Poetry & Translation: The Art of the Impossible*. Liverpool: Liverpool University Press.
- РУЖИЋ 2001: Žarko Ružić, „Rima“, in: *Rečnik književnih termina*, Dragiša Živković (urednik), Banja Luka: Romanov, pp. 703–705.
- „Jedanaesterac“, in: *Idem*, pp. 316–317
- РУЖИЋ 2008: Žarko Ružić, „Silabička versifikacija“, in: *Enciklopedijski rečnik versifikacije*, priredio Žarko Ružić. Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, pp. 172–174.
- „Silabičko–tonska versifikacija“, in: *Idem*, pp. 175–177.
- „Metar“, in: *Idem*, pp. 119–121.
- „Četverac“, in: *Idem*, p. 41.
- „Šesterac“, in: *Idem*, pp. 203–204.
- „Sedmerac“, in: *Idem*, pp. 168–169.
- „Osmerac“, in: *Idem*, pp. 135–136.
- „Jedanaesterac“, in: *Idem*, pp. 87–90.
- „Dvanaesterac“, in: *Idem*, pp. 56–57.
- СИБИНОВИЋ 1979: Миодраг Сибиновић. Оригинал и превод: увод у историју и теорију превођења, поговор Бранко Китановић. Београд: Привредна штампа.
- СОЛДАТИЋ 2011: Далибор Солдатић. „Хиспанистика у Србији“, in: Д. Солдатић, Ж. Донић, *Свет хиспанистике: увод у студије* Београд: Завод за уџбенике, 27–37.
- СТОЈАНОВИЋ 2005: Јасна Стојановић. *Сервантес у српској књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- СТОЈАНОВИЋ 2012: Jasna Stojanović. „Događaj u srpskoj hispanistici“, in: *Sveske*, 105, 128–131.
- СТОЈНИЋ 1981: Mila Stojnić. „Teorija ili metodologija prevođenja?“, in: Lj. Rajić, *op. cit.*, 45–66.



- СУБОТИЋ 1841: Јован Суботић. „Неколико речи за српског просветитеља“, *in: Српски народни лист*, 130–131.
- СУБОТИЋ 1845: Јован Суботић. *Наука о србскомъ стихотворенију*, Пешта: Матица Српска.
- ТАРАНОВСКИ 2010: Кирил Тарановски. „Принципи српскохрватске версификације“, *in: Кирил Тарановски, О српском стиху*, приредила Мирјана Д. Стефановић, Београд: Службени гласник, pp. 39–59.
- ТАРАНОВСКИ 2010: „О тонској метрици професора Кошутића“, *in: Idem*, pp. 135–164.
- УРТАДО АЛБИР 2007: Amparo Hurtado Albir. *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- ФАВЕРЕЈ-ЗЕЧКОВИЋ 1981: Љерка Faverey-Зечковић. „Лингвистичке и литерарне норме у процесу превођења“, *in: МСЦ (Научни састанак слависта у Вукове дане 16–20. IX 1981, реферати и саопштења проблеми превођења са српскохрватског и на српскохрватски језик*, Београд/Вршац/Нови Сад/Тршић, свеска 11/3, 5–15.
- ФЕРКЛАФ 1995: Norman Fairclough. *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. London: Routledge.
- ФОЧИ 2011: Anna Fochi. „The Issue of Rhythm, Metre, Rhyme in Poet-Translators“, *in: TRAlinea Vol. 13*.
- ФЕРНАНДЕС РОДРИГЕС-ЕСКАЛОНА, БРИО КАРЕТЕРО 2003: Guillermo Escalona Fernández Rodríguez, C. del Brío Carretero. „Sobre la métrica del Cantar de Mio Cid. Deslindes previos“, *in: Lemir n° 7*.
- ХЛЕБЕЦ 2009: Борис Хлебец. *Општа начела превођења*. Београд: Београдска књига.
- ХОЛМС 1970: James S. Holmes. „Forms of verse translation“, *in: The nature of translation*. Mouton: Publishing House of the Slovak Academy of Science, pp. 91–105.
- ХОЛМС 1988: James S. Holmes. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi.

#### Списак извора са интернета

- АНОНИМ, „Почетак буне против дахија“. Народна библиотека Србије.  
<https://www.nb.rs/collections/index.php?id=1913> (03.12.2017).

ДРАГУН: Silvana Dragun. *Hrvatsko religiozno pjesništvo 20. Stoljeća*,

<http://prudencija.hr/index.php/kultura-i-knjevnost/32-hrvatsko-religiozno-pjesnitvo-20-st> (18.11.2016).

ЕНЦИКЛОПЕДИЈА Лексикografskog zavoda Miroslav Krležа (Nikola Milićević).

<http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=40879> (07.12.2018).

ЕНЦИКЛОПЕДИЈА Српског народног позоришта: (Д.М.) „Гардић, Миодраг“.

<https://www.snp.org.rs/enciklopedija?p=4301> (07.01.2018).

ИНСТИТУТ за књижевност и уметност: Кринка Видаковић Петров:

<http://www.ikum.org.rs/people.php?id=1>.

КРАГИЋ, Томић 2005: В. Kragić, D. Tomić „Ivanišević, Drago“ in: *Hrvatski biografski leksikon*, Leksikografski zavod Miroslav Krležа.

<http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=113>. (17.02.2017).

МИЛАНЈА 2012: Свјетко Миланја. „Nikola Milićević kao književni kritičar“ in: „Kolo 3-4, Hommage književniku Nikoli Milićeviću (1922–1999.)

<http://www.matica.hr/kolo/373/nikola-milicevic-ka0-knjizevni-kriticar-21666/>

(28.01.2018)

ПЕТРИЧЕВИЋ: <http://marijapetricevic.com> (10.01.2017).

СМЕДЕРЕВСКА ПЕСНИЧКА ЈЕСЕН: <http://smederevskapesnickajesen.org/nagrade.htm>

СОЛДАТИЋ, СТОЈАНОВИЋ 2015: Иберијске студије.

<http://www.fil.bg.ac.rs/lang/sr/katedre/iberijske-studije/istorijat/> (12.11.2016).

ХЕРДЕР: Herder, Johann Gottfried, *Der Cid*, Kapitel 39,

<http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-cid-2012/39> (02.03.2017).

## 10. ПРИЛОГ I: Издања превода шпанске поезије у форми књиге

### АЛБЕРТИ, Рафаел

Алберти, Рафаел, *Драгана*, избор, превод и поговор Јордан Јелић. Крушевац: Багдала, 1973, 39 pp.

Alberti, Rafael, *Mornar na kopnu i druge pjesme*, izbor i prevod Jordan Jelić. Titograd: Pobjeda, 1981, 135 pp.

-----, *Izabrane pesme*, izbor, prevod, predgovor, komentari i hronologija Krinka Vidaković Petrov. Beograd: BIGZ, 1986, 315 pp.

### АЛВАРЕС, Хосе Марија

Алварес, Хосе Марија, *Дом мртвих: песме*, избор, предговор, и превод са шпанског језика Кринка Видаковић-Петров. Београд: Сигнатуре, 2000, 57 pp.

### АЛЕКСАНДРЕ, Висенте

Aleixandre, Vicente, *Povijest srca (Pjesme)*, pogovor napisao, i sa španjolskog preveo Nikola Milićević. Zagreb: Znanje, 1978, 77 pp.

### АРИЈАС, Хуан

Arias, Juan, *I krik je molitva*, na hrvatski preveo i pogovor napisao Branko Biršić-Gracijan. Korčula: Izvori istine, 1974, 138 pp.

### АНОНИМНИ аутор

*Španske narodne pesme*, uredio M. M. Pešić. Beograd: S. M. Paležanski, 1937, 78 pp.

*Pesma o Sidu = Poema de mio Cid: starošpanski junački spev*, Vlado Drašković prevod, komentar i rečnik. [Kritičko izd.]. Beograd: Izdavačko-informativni centar studenata, 1975, 255 pp. Uporedo špan. tekst i srp. prevod.

*Песма о Сиду [Брајево писмо]: старошпански јуначки спев: у две свеске. Св. 1*, превео Владо Драшковић. [III]. Београд: „Филип Вишњић“, 1977, 136 pp. Према издању из 1975.

*Песма о Сиду [Брајево писмо]: старошпански јуначки спев: у две свеске. Св. 2*, превео Владо Драшковић. Београд: „Филип Вишњић“, 1977, 176 pp. Према издању из 1975.

*Pesma o Sidu: španski narodni ep, sa španskog prepevao Ljubomir B. Ristanović*. Kruševac: Bagdala, 1991, 197 pp.

*Песма о Сиду: шпански народни еп, са шпанског препевао Љубомир Б. Ристановић*. Нови Сад: Будућност, 1998, 203 pp.

*Старе шпанске романсе*, избор, превод са кастиљанског, предговор, белешке и глосар Жељко Донић, поговор Јасмина Николић. Београд: Партенон, 2011, 317 pp.

*Mosarapske harće: biseri rane hispanske lirike*, izbor, prepev sa starošpanskog, predgovor i beleške Željko Donić. Beograd: Tanesi, 2015, 149 pp.

### **АНТОЛОГИЈЕ шпанске поезије**

*Iz savremene španske lirike: Sto odabranih pesama*, odabrao i preveo Miodrag Lj. Gardić. Beograd: Rad, 1954, 158 pp.

*Antologija novije španjolske poezije*, preveo, odabrao i priredio Nikola Milićević. Zagreb: Lykos, 1959, 182 pp.

*Шпанска лирика: Два златна века*, избор, препев и предговор Владете Р. Кошутића. Београд: Просвета, 1963, 290 pp.

*Шпанска лирика [Zvučni snimak]: два златна века*, избор, препев и предговор Владете Р. Кошутића. Београд: Савез слепих Југославије, 1969. [Текст чита Вера Стефановић].

*Zlatna knjiga španjolske poezije: od XII do XX stoljeća*, sastavio i preveo Nikola Milićević. Zagreb: Matica hrvatska, 1972, 341 pp.

*Из савремене шпанске лирике [Брајево писмо]: сто одабраних песама*, избор, превод и предговор Миодраг Љ. Гардић. Београд: „Филип Вишњић“, 1974, VI, 118 pp. [Према издању из 1954].

*Шпанска лирика: Два златна века*, избор, препев и предговор Владете Р. Кошутећа. [2. допуњено изд.]. Београд: Просвета, 1975, 294 pp.

*Савремена шпанска лирика: (од грађанског рата до данас)*, избор и превод са шпанског Силвија Монрос Стојаковић. Крушевац: Багдала, 1976, 112 pp.

*Iberske jeke i sazvučja: zbirka savremene španjolske poezije*, u izboru i prepjevu Beatrice Feöcze. Zagreb: B. Feöcze, 1986, 56 pp.

*Sto 100 in: Navijer Kasp...* [et al.], sa španskog preveo Branislav Prelević. Beograd: Instituto Cervantes, Valensija: Institució Alfons el Magnànim, 2006, 28 pp.

*Шал од папира: антологија шпанске поезије за децу и младе*, приредила, одабрала и превела Бојана Ковачевић-Петровић = *La bufanda de papel: antología de poesía española para niños y jóvenes*, selección, traducción y prólogo de Bojana Kovačević Petrović. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу „Змајеве дечје игре“, 2016, 136 pp.

### **БЕКЕР, Густаво Алфонсо**

Beker, Gustavo Alfonso, *Rime*, sa španskog prevela Biljana Isailović. Beograd: Treći Trg: Čigoja štampa, 2017, 174 pp.

### **ГАРСИЈА Монтеро, Луис**

Гарсија Монтеро, Луис, *Лекције из поезије за децу немирног духа*, превеле Јелена Башевић и Бојана Лакетић. Београд: Креативни центар, 2010, 121 pp.

### **ВЕГА, Гарсиласо де ла**

Вега, Гарсиласо де ла, *Сонети*, избор, превод с кастиљанског, предговор и библиографија Бранислав Прелевић = Garcilaso de la Vega, *Sonetos*, Selección, traducción del castellano, prefacio y bibliografía Branislav Prelević, белешке

према Т. Навару Томасу = advertencias según T. Navarro Tomás. Београд:  
Партенон, 2006, 146 pp.

### **ГАРСИЈА Лорка, Федерико**

García Lorca, Federico, *Knjiga pjesama*, pjesme izabrao i preveo Drago Ivanišević. Zagreb:  
Zora, 1950, 166 pp.

Гарсија Лорка, Федерико. *Моћ гитаре*, превео са шпанског Миодраг Гардић,  
поговор Ели Финци. Београд: Просвета, 1953, 95 pp.

García Lorca, Federico, *Pjesnik u New Yorku*, sa španjolskog preveo Zvonimir Golob.  
Zagreb: Ероћа, 1956, 65 pp.

Garsija Lorka, Federiko, *Pesme*, preveo Miodrag Gardić, pogovor Tanasije Mladenović.  
Београд: Рад, 1963, 109 pp.

-----, *Pesme*, preveo Miodrag Gardić, pogovor Tanasije Mladenović. [2. izd.]. Београд:  
Рад, 1964, 109 pp.

Гарсија Лорка, Федерико, *Цигански романсеро*, превод и предговор Коља Мићевић.  
Београд: Култура, 1969, 95 pp.

-----, *Игра песка и месеца: изабрана дела*, предговор написао и стихове с  
кастиљанског препевао Владета Р. Кошутић, прозу превела Олга Кошутић.  
Београд: Просвета, 1969, 335 pp.

Garsija Lorka, Federiko, *Pesme*, preveo Miodrag Gardić, pogovor Tanasije Mladenović.  
Београд: Рад, 196[?], 109 pp.

Гарсија Лорка, Федерико, *Песме*, превео Миодраг Гардић, поговор Танасије  
Младеновић. Београд: Рад, 1970, 125 pp.

García Lorca, Federico, *Ciganski romancero*, prevod i pogovor Nikola Milićević. Zagreb:  
Studentski centar Sveučilišta, 1970, 46 pp.

Гарсија Лорка, Федерико, *Цигански романсеро* [Брајево писмо], превео Коља  
Мићевић. Београд: „Филип Вишњић“, 1970, 137 pp.

García Lorca, Federico, *Umro od ljubavi*, priredio i pogovor napisao Nikola Milićević,  
preveli Zvonimi Golob... [et al.]. Zagreb: Matica hrvatska, 1971, 252 pp.

- Гарсија Лорка, Федерико, *Целокупна дела*. [Књ. 1]. *Прва књига стихова, Књига песама, Поема канте хонда, Прве песме, Песме*, приредио и с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутић. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1971, 332 pp.
- , *Целокупна дела*. [Књ. 2]. *Друга књига стихова (Цигански романсеро, Песник у Њујорку, Плач за Игнасијем Санћес Мехијасом, Одвојене песме)*, приредио и с кастиљанског превео В. Р. Кошутић. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1971, 355 pp.
- , *Цигански романсеро*, превод и предговор Коља Мићевић. Београд: БИГЗ, 1972, 95 pp.
- Garsija Lorca, Federiko, *Ciganski romansero*, prevod i predgovor Kolja Mićević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1972, 113 pp. Tekst uporedo na špan. i srp. jeziku.
- Гарсија Лорка, Федерико, *Песме*, превео Миодраг Гардић, поговор Танасије Младеновић. Београд: Рад, 1973, 125 pp.
- García Lorca, Federico, *Umro od ljubavi*, priredio i pogovor napisao Nikola Milićević, preveli Zvonimi Golob... [et al.]. Zagreb: Matica hrvatska, 1973, 252 pp.
- Гарсија Лорка, Федерико, *Целокупна дела*. [Књ. 1], *Прва књига стихова, Књига песама, Поема канте хонда, Прве песме, Песме*, приредио, поговор и тумачења написао, и с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутић. [2. изд.]. Сарајево: Народна књига, 1974, 380 pp.
- , *Целокупна дела*. [Књ. 2], *Друга књига стихова, Цигански романсеро, Три повесничке романсе, Песник у Њујорку, Плач за Игнасијем Санћес Мехијасом, Гаљешке песме, Тамаритски диван, Одвојене песме*, приредио, поговор и тумачења написао, и с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутић. Београд: Народна књига, 1974, 387 pp.
- , *Игра песка и месеца: изабрана дела*, предговор написао и стихове с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутић, прозу превела Олга Кошутић]. [2. изд.]. Београд: Просвета, 1975, 334 стр.
- García Lorca, Federico, *Umro od ljubavi*, preveli Zvonimir Golob... [et al.]. Priredio Nikola Milićević. [3. изд.]. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1975, 255 pp.
- Garsija Lorca, Federiko, *Poema ciganske sigirije*, preveo Vladeta R. Košutić. Beograd: Fakultet primenjenih umetnosti, 1976, 23 pp.

- Гарсија Лорка, Федерико, *Песме*, избор, превод и предговор Коља Мићевић. Београд: Рад, 1977, 177 pp.
- Garsija Lorka, Federiko, *Ciganski romansero*, prevod i predgovor Kolja Mićević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1977, 113 pp.
- García Lorca, Federico, *Izbor*, izbor, prijevod, prilozi Drago Ivanišević, pogovor Josip Tabak. Zagreb: Mladost, 1979, 249 pp.
- , *Federico García Lorca*, izbor, prijevod, prilozi Drago Ivanišević. [2. izd]. Zagreb: Mladost, 1981, 241 pp.
- Гарсија Лорка, Федерико, *Песме*, превод, избор и предговор Коља Мићевић. Београд: Рад, 1982, 163 pp.
- Garsija Lorka, Federiko, *Ciganski romansero*, prevod i predgovor Kolja Mićević. Banja Luka: Glas, 1984, 72 pp.
- García Lorca, Federico, *Umro od ljubavi*, pogovor, sastavio Nikola Milićević, preveli Zvonimir Golob... [et al.]. Priredio Nikola Milićević. [4. prošireno izd.]. Zagreb: Matica Hrvatska, 1984, 293 pp. Kronologija Lorkina života i rada: pp. 279–284.
- , *Izbor*, izbor, prijevod, prilozi Drago Ivanišević. [3. izd]. Zagreb: Mladost, 1985, 241 pp.
- Гарсија Лорка, Федерико, *Зелене песме*, песме изабрао и превео са шпанског Слободан Лазић. Београд: Нолит, 1986, 77 pp.
- , *Песме*, превео Коља Мићевић. Београд: Рад, 1986, 153 pp.
- , *Песме (Брајево писмо)*, превео Миодраг Гардић, предговор Танасије Младеновић. Београд: „Филип Вишњић“, 1986, 123 pp.
- , *Поезија (избор)*, превео с кастиљанског, изабрао и приредио Владета Р. Кошутућ. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1988, 210 pp.
- Garsija Lorka, Federiko, *Ciganski romansero*, prevod i predgovor Kolja Mićević. Banja Luka: Glas, 1989, 72 pp.
- García Lorca, Federico, *Knjiga pjesama*, prevod i pogovor Drago Ivanišević. Zagreb: Sigma, 1990, 151 pp.
- Гарсија Лорка, Федерико, *Неверна супруга*, превео са шпанског Миодраг Гардић, приредила Наташа Лакићевић. Београд: Удружење издавача и књижара Југославије, 1996, 100 pp.



- , *Сан и бронза (избор лирике)*, избор, препев и предговор Владета Р. Кошутећ. Нови Сад: Матица српска, 1998, 228 pp.
- , *Песме* [Коља Мићевић]. Београд: Дивит, 1999, 70 pp.
- , *Поезија (избор)*, превео са кастиљанског, изабрао и приредио Владета Р. Кошутећ. Београд: Verzalpress, 2001, 215 pp.
- , *Песме*, одабрао, превео, препевао Иван Глишић. Шабац: Заслон, 2001, 47 pp.
- , *Нага месечина*, приредио Весић Љубодраг. Београд: Сазвежђа, 2002, 104 pp.
- Garsija Lorka, Federiko, *Najlepše pesme*, izbor i predgovor Miodrag Radović, prevodioci Miodrag Gardić... [et al.]. Beograd: Prosveta, 2002, 234 pp.
- , *Neverna žena*, izbor, predgovor i prevod Kolja Mićević. Banja Luka: Glas srpski, 2003, 220 pp.
- Гарсија Лорка, Федерико, *Моћ гитаре*, превео са шпанског Миодраг Гардић, приредио Радивоје Констатиновић. Београд: Драганић, 2006, 158 pp.
- , *Поема о канте хонду*, препев, предговор и коментари Роман Балвановић. Пожаревац: Едиција Браничево, Центар за културу, 2006, 124 pp.
- , *Песме*, избор и предговор Миодраг Радовић, преводиоци Миодраг Гардић... и др. Београд: Просвета, 2006, 234 pp.
- , *Сенка моје душе: избор поезије*, превод и поговор Ана Стјеља. Крагујевац: Лира, 2008, 88 pp.
- , *Моћ гитаре*, превео са шпанског Миодраг Гардић, поговор Ели Финци. Београд: Српска књижевна задруга, 2009, 95 pp.
- , *Цигански романсеро*, предговор и превод са шпанског Коља Мићевић. Београд: Danteon, 2010, 95 pp.
- Garsija Lorka, Federiko, *Tamaritski Divan*, prevod sa španskog Ana Stjelja. Beograd: A. Stjelja, 2014, 46 pp.
- , *Moć gitare*, prevod sa španskog Miodrag Gardić. Beograd: Ringier Axel Springer, 2017, 63 pp.
- , *Neverna žena*, prevod sa španskog Miodrag Gardić, autor pogovora Miloš Konstantinović. Beograd: Ringier Axel Springer, 2017, 63 pp.

**ГОНГОРА, Луис де**

Gongora, Luis de, *Zvezdani sat*, prevod i predgovor Nikola Milićević. Banja Luka: Glas, 1979, 100 pp.

Гонгора, Луис де, *Самоће*, превод и предговор Бранислав Прелевић, коментари и препричани текст према Роберу Жаму. Београд: Партедон, 2011, 205 pp.

-----, *Изабране песме*, избор, препев с кастиљанског, предговор и белешке Бранислав Прелевић. Београд: Партедон, 2015, 340 pp.

### **ДРОГЕНБРОТ, Жермен**

Дрогенброт, Жермен, *Пут*, превод са шпанског Душка Врховац у сарадњи с аутором. Смедерево: Међународни фестивал поезије „Смедеревска песничка јесен“, 2008, 75 pp.

### **ЈЕРО, Хосе**

Hierro, José, *Biblioteca*, traducción de Željko Donić prólogo de Antonio Hernández = Хосе Јеро, *Biblioteca*, превод Жељко Донић, предговор Антонио Ернандес. Belgrado: Instituto Cervantes, 2012, 109 pp.

### **КРУС, Хуан де ла (Свети Јован од Крста, Sveti Ivan od Križa)**

Ivan od Križa, Sveti, *Tamna noć*, preveo s talijanskog Andrija Bonifačić. Split: Samostan sv. Klare, 1976, 183 pp.

-----, *Živi plamen ljubavi*, urednik S. Marija od presv. srca, preveo s talijanskog Andrija Bonifačić. Split: Samostan sv. Klare, 1977, 131 pp.

Ivan od Križa, Sveti, *Duhovni spjev*, preveo s talijanskog Andrija Bonifačić. Split: Samostan sv. Klare, 1977, 270 pp.

Ivan od Križa, Sveti, *Tamna noć*, preveo s talijanskog Andrija Bonifačić. [2. izd.]. Split: Samostan sv. Klare, 1983, 187 pp.

Jovan od Krsta, Sveti, *Duhovna himna i druge pesme*, prepev s kastiljanskog, predgovor, beleške i bibliografija Branislav Prelević. Beograd: As Sport Album 06, Bonart, 2009, 142 pp.

Јован од Крста, Свети, *Поезија*, превела са шпанског Нина Мариновић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2009, 197 pp.

### **МАЋАДО, Антонио**

Machado, Antonio, *Poezija*, preveo Nikola Milićević. Zagreb: Mladost, 1967, 84 pp.

### **МАЋАДО и Алварес, Антонио**

Мањадо и Алварес, Антонио, *Напеви фламенка*, сакупио и коментарисао Антонио Мањадо Алварез (Демофило), превео са шпанског Роман Балвановић. Београд: Научна КМД, 2007, 219 pp.

### **ПОРПЕТА, Антонио**

Порпета, Антонио, *Дисање кроз рану*, избор и превод Славољуб Милић, поговор Бранко Стаменковић, Ниш: Градина, 1990, 62 pp.

-----, *Побуна ветра*, избор, превод и поговор Радоје Татић = *La rebelión del viento*, selección, traducción y exordio Radoje Tatić. Београд: Просвета / Смедерево: Смедеревска песничка јесен, 1999, 137 pp.

-----, *Дефинитивно: да*, препев са шпанског Силвија Монрос Стојаковић = *Definitivamente: sí*, traducido del español por Silvia Monrós de Stojaković. Смедерево: Међународни фестивал поезије Смедеревска песничка јесен = Smederevo: International Festival of Poetry Smederevo's Poet Autumn, 2011, 75 pp.

### **СЕРНУДА, Луис**

Sernuda, Luis, *Stvarnost i želja (izabrane pesme)*, izbor, prevod, predgovor, komentari i napomene Gordana Ćirjanić. Beograd: BIGZ, 1990, 256 pp.

Sernuda, Luis, *Utihnuli napev*, izbor, prevod i pogovor Gordana Ćirjanić. Beograd: Rad, 1995, 86 pp.

### **ХИМЕНЕС, Хуан Рамон**

Jiménez, Juan Ramon, *Dim i zlato*, izbor i prijevod Nikola Milićević. Zagreb: Lykos, 1957, 88 pp.

Хименес, Хуан Рамон, *Лирика*, избор, превод и предговор Душко Вртунски. Београд: „Светозар Марковић“, 1972, 54 pp.

Himenes, Huan Ramon, *Ja nisam ja (Pesme)*, prevod Nadežda Zarubica-Milekić, pogovor Raša Livada. Beograd: Rad, 1977, 128 pp.

-----, *Sivac i ja: (andaluzijska elegija)*, sa španskog preveli Sanja Grahek i Milovan Danojlić. Beograd: Narodna knjiga, 1982, 184 pp.

Jiménez, Juan Ramon, *Pjesme*, izabrao i preveo Nikola Milićević. Split: Logos, 1987, 255 pp.

### **11. ПРИЛОГ II: Прилог за библиографију превода шпанске поезије на српскохрватски језик у књижевној периодици**

### **АЛБЕРТИ, Рафаел**

Alberti, Rafael, „Poziv harfi“, preveo sa španskog Hajim Alkalaj, in: *Pregled*, 146, pp. 1936, p. 69.

Алберти, Рафаел, „Зора која именује“, са шпанског превео Душко Вртунски, in: *Летопис Матице српске*. 139, 392, 1, 1963, p. 58.

-----, „Mornar na kopnu“, sa španjolskog preveo Jordan Jelić, in: *Časopis za književnost i kulturu – Život*, God. XXIV, knj. XLVIII, br.7–8, 1975, pp. 34–49.

-----, „Madrigal o Snjeguljici“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Polja*, God. 24, br. 230, 1978, p. 20.

-----, „Sirenica djevica“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.

-----, „Jednom kapetanu“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.

- , „Federiku Garsiji Lorki“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Rozi Alberti, koja je sjetna svirala na harfi“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Poletjeti!“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Uspavanka mrtvome dečaku“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Srna moja“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Od dva do tri“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Zemljotres“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Elegija“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*, p. 21.
- , „Dragana“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Gospođici X, sahranjenoj u zapadnom vjetru“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Dobri anđeo“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Telegram“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Galop“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „U petoj sam regimenti!“, prevod sa španskog i beleške o pesniku Jordan Jelić, in: *Idem*.
- , „Сликарству: (фрагменти)“, превео Јордан Јелић, in: *Летопис Матице српске*. 155, 423, 1, 1979, pp. 51–56.
- , „Десет песама“, с италијанског превела Кринка Видаковић Петров, in: *Летопис Матице српске*. 156, 425, 2, 1980, pp. 261–266. [Садржај: *Пешаци чувајте се Рима* (261); *Забрањено мокрити* (262); *Кампо де Фиори* (262-263); *Песнички живот* (263); *Базилика С. Петра* (263-264); *Господе, буди милосрдан* (264); *Улазим у цркве твоје* (264-265); *Артритис II* (265); *Мост дојки* (265-266); \*\*\*[*Борба са мачкама у Риму...*] (266).]
- , „Izgubljeni raj“, preveo Branislav Prelević, in: *Савременик*. God. 26, knj. 51, sv. 6, 1980, pp. 465–466.
- , „Smrt i sud“, preveo Branislav Prelević, in: *Idem*, pp. 466–467.
- , „Poziv harfi“, preveo Branislav Prelević, in: *Idem*, p. 468.
- , „Mrtvi anđeli“, preveo Branislav Prelević, in: *Idem*, pp. 468–469.

- , „Preživeli anđeli“, preveo Branislav Prelević, *in: Idem*, p. 469.
- , „Ružni anđeli“, preveo Branislav Prelević, *in: Idem*, pp. 469–470.
- , „Песме“, превео Бранислав Прелевић, *in: Повеља*. Год. 16, бр. 1, 1986, pp. 30–31.  
[Белешке Садржи: Интернационалним бригаама, Елегија за песника који није имао своју смрт]
- , „Халејева комета“, са шпанског Душка Радивојевић, *in: Летопис Матице српске*. Год. 162, књ. 437, св. 5, 1986, pp. 745–749.
- , „Луис Буњуел у Венецији“, са шпанског Душка Радивојевић, *in: Летопис Матице српске*. Год. 162, књ. 437, св. 6, 1986, pp. 931–938.
- , „Нешто о Јасмину, души која лута из Пунте дел Есте“, са шпанског Душка Радивојевић, *in: Idem*.
- , „О анђелима“, превео са шпанског Јордан Јелић, *in: Летопис Матице српске*. 175, 463, 1-2, 1999, pp 73–78.
- , „Лакоми анђео“, са шпанског превео Никола Милићевић, *in: Овдје*. Год. 32, бр. 388/390, 2001, p. 31.
- , „Балада о бициклу са крилима“, превод Лепота Кузмановић, *in: Багдала*. Год. 56, бр. 502, 2014, pp. 76–77.
- , „Отворена карта“, превод Лепота Кузмановић, *in: Idem*, pp. 89–90.

### **АЛВАРЕС, Хосе Марија**

Алварес, Хосе Марија, „Одумирућа врста“ *in: Књижевна реч*, разговарала и песме препевала Кринка Видаковић-Петров. 27, 500, 1998, pp. 48–49.

### **АЛЕКСАНДРЕ, Висенте**

- Алеиксандре, Висенте, „Лик иза стакла“, превела Кринка Видаковић-Петров, *in: Књижевне новине*. Год. 29, бр. 545, 1977, pp. 11.
- , „Постојаност“, превела Кринка Видаковић-Петров *in: Idem*.
- , „У близини смрти“, превела Кринка Видаковић-Петров *in: Idem*.
- , „Хоћу да знам“, превео са шпанског Душко Вртунски, *in: Летопис Матице српске*, 154, 421, 3, 1978, pp. 318–319.

- , „Орлови“, превео са шпанског Душко Вртунски, *in: Idem*, pp. 319–320.
- , „Смрт“, превео са шпанског Душко Вртунски, *in: Idem*, pp. 321–322.
- , „Дођи, само дођи“, превео са шпанског Душко Вртунски, *in: Idem*, pp. 322–323.
- , „Дођи, дођи“, превео са шпанског Душко Вртунски, *in: Idem*, pp.323–324.
- , „Узнесење живота“, превео са шпанског Бранислав Прелевић, *in: Idem*, p. 325
- , „Млади“, превео са шпанског Бранислав Прелевић, *in: Idem*, pp.326–327.
- , „Море“, превео са шпанског Бранислав Прелевић, *in: Idem*, p. 327.
- , „Ваздух“, превео са шпанског Бранислав Прелевић, *in: Idem*.
- , „Комета“, превео са шпанског Бранислав Прелевић, *in: Idem*, p. 328.
- , „Песник се присећа свог живота“, превео са шпанског Бранислав Прелевић, *in: Idem*, pp. 328–329.
- , „Песник пева за све“, превео са шпанског Бранислав Прелевић, *in: Idem*, pp. 329–330.
- , „Речи“, превео са шпанског Радоје Татић, *in: Idem*, p. 330.
- , „Без буке“, превео са шпанског Радоје Татић, *in: Idem*, p. 331.
- , „Црно срце“, превео са шпанског Радоје Татић, *in: Idem*, pp. 331–332.
- , „Дажди“, превео са шпанског Радоје Татић, *in: Idem*, p. 332.
- , „Опружени, ноћу“, превео са шпанског Радоје Татић, *in: Idem*, pp. 332–333.
- , „Последњи поглед“, превео са шпанског Радоје Татић, *in: Idem*, pp. 333–334.
- Aleixandre, Visente, „Telo ljubavi“, sa španskog prevela Silvia Monrós Stojaković, *in: Polja*. God. 24, br. 228, 1978, p. 16.
- , „Duša“, sa španskog prevela Silvia Monrós Stojaković, *in: Idem*.
- , „Zemlja mora“, sa španskog prevela Silvia Monrós Stojaković, *in: Idem*, pp. 16–17.
- , „Noću ležeći“, sa španskog prevela Silvia Monrós Stojaković, *in: Idem*. p. 17.
- , „San“, sa španskog prevela Silvia Monrós Stojaković, *in: Idem*.
- Алеиксандре, Висенте, „Јединство у њој“, превео Душко Вртунски, *in: Мостови*. Год. 13, бр. 49, св. 1, 1982, p. 23.
- , „Светлост“, превео Душко Вртунски, *in: Idem*, pp. 23–24.
- , „Тотална љубав“, превео Душко Вртунски, *in: Idem*, pp. 24–25.
- , „Има више“, превео Душко Вртунски, *in: Idem*, p. 25.
- , „После смрти“, превео Душко Вртунски, *in: Idem*, pp. 25–26.

### **АЛОНСО, Дамасо**

Алонсо, Дамасо, „Нова победа“. [превео Анте Цетинео], *Српски књижевни гласник*, 3, 1941, 198.

### **АЛТОЛАГИРЕ, Мануел**

Алтолагире, Мануел, „На обали“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Летопис Матице српске*. 139, 392, 1, 1963, р. 58.

-----, „Био је господар себе, господар ничега...“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Idem*, р. 57.

-----, „Своју самоћу носим у себи...“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Idem*.

### **БОСКАН, Хуан**

Боскан, Хуан, „O gran fuerza de amor, que así enflaqueces...“, превео Никола Милићевић, *in: Летопис Матице српске*. 133, 380, 1-2, 1957, р. 61.

### **ДАРИО, Рубен**

Дарио, Рубен, „Алелуја“, превод са шпанског Ана Стјеља, *in: Градина*. Год. 46, бр. 34, 2010, рр. 87–88.

-----, „Фатализам“, са шпанског превео Никола Милићевић, *in: Летопис Матице српске*. 138, 390, 4, 1962, рр. 294–295.

-----, „Меланколија“, са шпанског превео Никола Милићевић, *in: Летопис Матице српске*. 138, 390, 4, 1962, р. 294.

### **ЕРНАНДЕС, Мигел**

Хернандез, Мигуел, „Као бик“, превела Тања Кешељевић, *in: Летопис Матице српске*. 136, 386, 2-3, 1960, рр. 116–118.

-----, „Последње песме“, превела Тања Кешељевић, *in: Idem*, рр. 118–119.



-----, „Песме“, превео Бранислав Прелевић, *in: Повеља*. Год. 16, бр. 1, 1986, pp. 31–32.

### **ГАРСИЈА МОНТЕРО, Луис**

Гарсија Монтеро, Луис, „Sumnjaју u nas...“, превео са шпанског Slavoljub Milić, *in: Савременик*. 11, 36, 1-3, 1990, p. 185.

-----, „Цветови хладноће и друге песме“, превела са шпанског Марина Љујић, *in: Поезија*. Год. 16, бр. 53/54, 2011, pp. 107–118.

-----, „Повлачење граница“, превела са шпанског Марина Љујић, *in: Idem*, pp. 119–121.

### **ГАРСИЈА ЛОРКА, Федерико**

García Lorca, Federico, „Posmrtna pesma za Ignacia Sancheza Mejiasa“, са шпанског превео Dušan Matić. *in: Naša stvarnost*, 9-10, 1937, pp. 77–78.

-----, „Otsutna duša“, са шпанског превео Коџа Поповић, *in: Naša stvarnost*, 9-10, 1937, pp. 78-79.

-----, „Mjesečarska romanca“, превео са шпанског Drago Ivanišević, *in: Hrvatska revija*, 10, 1939, pp. 505–507.

Гарсија Лорка, Федерико, „Балада о глисти једног малограђанина из Мадрида“, *in: Браничево*. Год. 3, бр. 4, 1957, p. 49.

García Lorca, Federico, „Otsutna duša“, превео Коџа Поповић, *in: Polja*. Год. 4, бр. 28/30, 1958, p. 6.

-----, „Ода“, са шпанског превео Звонимир Голоб, *in: Летопис Матице српске*. 134, 382, 4, 1958, pp. 289–291.

Гарсија Лорка, Федерико, „Гле како гуштер плаче“, са шпанског превео Звонимир Голоб, *in: Летопис Матице српске*. 134, 382, 4, 1958, p. 291.

García Lorca, Federico, „Posmrtna pesma za Ignacia Sancheza Mejiasa“, превео Dušan Matić, *in: Polja*. Год. 6, бр. 44, 1960, p. 7.

Garsija Lorka, Federiko, „Nokturna sa prozora (U spomen na Hose de Siria i Eskalantea, pesnika)“, превео са шпанског Milenko Manigodić, *in: Index*. Год. 4, бр. 60, 1962, p. 9.

- , „Zajažene vode“, preveo sa španskog Milenko Manigodić, in: *Index*. God. 6, br. 70, 1963, p. 7.
- , „Необична песма“, in: *Мали Невен*. Бр. 162, 2000, p. 17.

### **ГИЉЕН, Хорхе**

- Giljen, Horhe, „Ljubavnici“, prevod Slobodan Sv. Miletić, in: *Polja*. God. 30, br. 301, 1984, p. 131.
- , „Vrata“, prevod Slobodan Sv. Miletić, in: *Idem*.
- , „Uzajamnost“, prevod Slobodan Sv. Miletić, in: *Idem*.
- , „Sunce i studen“, prevod Slobodan Sv. Miletić, in: *Idem*.
- , „Ljubav mnogih dana“, prevod Slobodan Sv. Miletić, in: *Idem*.
- , „Imena“, prevod Slobodan Sv. Miletić, in: *Idem*.
- , „Kugla zemaljska“, prevod Slobodan Sv. Miletić, in: *Idem*.
- , „Dete“, prevod Slobodan Sv. Miletić, in: *Idem*.
- Гиљен, Хорхе, „Савршенство“, избор, превод, са шпанског и коментар Бранислав Прелевић, in: *Књижевне новине*. 45, 842, 1992, p. 14.
- , „Љубавници“, са шпанског превела Милица Д. Шушулић, in: *Свитац*. Год. 6, бр. 22/24, 2000, p. 27.
- , „Склапам очи“, препевао Владета Р. Кошутућ, in: *Политика*. Култура – уметност – наука (Год. 46, бр. 59, p. 14). Год. 102, бр. 32776, 2005.

### **ГОНГОРА, Луис де**

- Гонгора, Луис де, „Mietras por competir con tu cabello“, превео Никола Милићевић, in: *Летопис Матице српске*. 133, 380, 1-2, 1957. p. 63.
- , „Лијепа Леонора“, превео Никола Милићевић, in: *Летопис Матице српске*. 141, 395, 1, 1965, pp. 32–33.

### **ДРОГЕНБРОТ, Жермен**

- Дрогенброт, Жермен, „Живот“, in: *Mons Aureus*. Год. 6, бр. 21/22. 2008, pp. 73–74.

-----, „Зора“, *in: Мајдан*. Год. 6, бр. 1/2, 2008, р. 12.

-----, „Светлост“, *in: Idem*.

### **ЈЕРО, Хосе**

Јеро, Хосе, „Залазак сунца“, избор и превод Савољуб Милић, *in: Овдје*. Год. 23, бр. 279, 1992, р. 12.

### **КАЛДЕРОН ДЕ ЛА БАРКА, Педро**

Калдерон де ла Барка, Педро, „Éstas, que fueron rompa y alegría...“, превео Никола Милићевић, *in: Летопис Матице српске*. 133, 380, 1-2, 1957, рр. 64–65.

### **КЕВЕДО И ВИЉЕГАС, Франсиско де**

Кеведо, Франсиско де, „Срећа првог мужа: (одломци)“, са шпанског препевала Ивана Ђокић, *in: Свеске*. Год. 19, бр. 92, 2009, рр. 16.

-----, „Моћна је царица госпођа царица: (одломак)“, са шпанског препевала Ивана Ђокић, *in: Idem*.

-----, „Љубав јача и од смрти“, са шпанског препевала Ивана Ђокић, *in: Idem*, р.15.

### **МАЋАДО, Антонио**

Machado, Antonio, „Zločin se dogodio u Granadi“, са шпанјолског превео Drago Ivanišević, *in: Savremenik*, 2, 1941, р. 82.

Maćado, Antonio, „Neke slike u sećanju imaju...“, превео са шпанског Duško Vrtunski, *in: Polja*. Год. 9, бр. 71, 1963, р. 9.

-----, „Život sad ima ritam...“, превео са шпанског Duško Vrtunski, *in: Idem*.

-----, „Kao Anakreont...“, превео са шпанског Duško Vrtunski, *in: Idem*.

-----, „Stvarati svetkovine ljubavi...“, превео са шпанског Duško Vrtunski, *in: Idem*.

-----, „Pjesme“, превео са шпанског Jordan Jelić, *in: Polja*. Год. 25, бр. 250, 1979, р. 30.

-----, „Zimsko sunce“, preveo sa španskog Jordan Jelić, *in: Polja*. God. 25, br. 250, 1979, p. 30.

-----, „Parabola“, *in: Detinjstvo*. God. 14, br. 3, 1988, p. 76.

-----, „Razočarenje“, *in: Idem*.

Мањадо, Антонио, „Земља без нас“, избор, превод са шпанског и белешка Славољуб Милић, *in: Књижевна реч*. Год. 22, бр. 412, 1993, p. 7.

-----, „Синоћ кад спавао сам“, превод са шпанског и белешка Ана Стјеља, *in: Стиг*. Бр. 112, 2014, pp. 101–103.

-----, „Пословице и песме“, превод: Лепота Кузмановић, *in: Багдала*. Год. 56, бр. 502, 2014, p. 82.

### **МОРЕНО ВИЉА, Хосе**

Морено Виља, Хосе „Истина“ [превео Анте Цетинео], *in: Српски књижевни гласник*, 3, 1941, 198.

-----, „За тебе нису коњи“, превод Лепота Кузмановић, *in: Багдала*. Год. 56, бр. 502, 2014, p. 80.

### **ОТЕРО, Блас де**

Отеро, Блас де, „Песме“, превео Бранислав Прелевић, *in: Повеља*. Год 16, бр. 1, 1986, pp. 32–33.

### **ПОРПЕТА, Антонио**

Порпета, Антонио, „Господин с љиљанима“, превела са шпанског и напомена Ђурђина Матић, *in: Савременик плус*. Бр. 53/54, 1997, pp. 103–104.

-----, „На обали новог миленијума“, превела са шпанског Ђурђина Матић, *in: Савременик плус*. Бр. 53/54, 1997, pp. 126–128.

-----, „Овде, на овој обали“, превео са шпанског Радоје Татић, *in: Стиг*. 25, 79, 1998, pp. 20–21.

- , „[Песме: Медитеранско адађо; Сирене; Анђели мора; Самоубице]“, превела, Силвије Монрос-Стојаковић. Са белешком о песнику, *in: Књижевна реч.* 27, 503, 1998, pp. 18–19.
- , „Сирене“, превод са шпанског Силвија Монрос-Стојаковић, *in: Борба.* 77, 287, 1999, p. I.
- , „Хоћу да кажем...“ превела са шпанског и Белешка, Силвија Монрос-Стојаковић. *in: Летопис Матице српске.* Год. 176, књ. 466, св. 11, 2000, pp. 728–730.
- , „Безмерје екстравагантности“, превела са шпанског Силвија Монрос-Стојаковић. *in: Летопис Матице српске.* 176, 466, 11, 2000, pp. 724–727.
- , „Безмерје естравагантности“, превела са шпанског и Белешка о писцу Силвија Монрос-Стојаковић. *in: Стиг.* Год. 33, бр. 89, 2003, pp. 25–26.
- , „Портрет аметистом“, превела са шпанског Силвија Монрос-Стојаковић. – Белешка о писцу. *in: Стиг.* Год. 34, бр. 91, 2004, pp. 18–19.
- , „Историја човека“, превела са шпанског и Белешка о писцу Силвија Монрос-Стојаковић. *in: Стиг.* Год. 34, бр. 92, 2004, p. 68.
- , „Кључ; Свакодневни живот; Ваља нам кућу поспремити“ превод са шпанског Силвија Монрос-Стојаковић. *in: Mons Aureus.* Год. 5, бр. 17, 2007, pp. 9–13.
- , „Наши бегунци“, превод са шпанског Силвија Монрос-Стојановић, *in: Књижевне новине.* Год. 60, бр. 1154, 2008, p. 1.
- , „Девојке и море“, са шпанског превела Силвија Монрос-Стојаковић. – Белешка о аутору: pp. 62. – pp. 14-16: Вода: избор из савремене шпанске поезије / Рикард Белвесер *in: Градина.* Год. 46, бр. 35/36, 2010, pp. 19–20.
- , „Београду, априла 1999“, препев са шпанског и Белешка о аутору Силвија Монрос Стојаковић, *in: Mons Aureus.* Год. 9, бр. 33, 2011, pp. 55–56.

## **САЛИНАС, Педро**

- Салинас, Педро, „Удаљено море“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Летопис Матице српске.* 139, 392, 1, 1963, p. 54.
- , „Колико ли је изгубљених ствари...“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Летопис Матице српске.* 139, 392, 1, 1963, p. 55.

-----, „Глас који дугујемо теби“, превела са шпанског Александра Манчић-Милић, *in*: *Књижевне новине*. 49, 957, 1997, р. 4.

-----, „Глас теби потребан“, превео са шпанског Јордан Јелић, *in*: *Летопис Матице српске*. 173, 460, 5, 1997, рр. 644–658.

Salinas, Pedro, „Vera моја“, са шпанског превела Ана Стјелја, *in*: *Polja*. God. 54, br. 460, 2009, р. 165.

-----, „Noćas“, са шпанског превела Ана Стјелја, *in*: *Idem*.

-----, „Које приче?“, са шпанског превела Ана Стјелја, *in*: *Idem*. р. 166.

Салинас, Педро, „Моја вера“, са шпанског превела Марија Панајотовић, *in*: *Књижевни магазин*. Год. 12, бр. 134/135, 2012, рр. 30–31.

### **СЕРНУДА, Луис**

Сернуда, Луис, „Као нечујан шум“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in*: *Летопис Матице српске*. 139, 392, 1, 1963, рр. 53–54.

-----, „Случај са убијеном птицом“, са шпанског превео Душко Вртунски *in*: *Idem*, рр. 53.

### **СТАРЕ ШПАНСКЕ РОМАНСЕ**

Аноним, „Сидова тестаментa“, превод Јован Суботић, *in*: *Даница*, III, 27, 1862, 434–435.

-----, „Мртав Сид“, превод Јован Суботић, *in*: *Даница*, III, 28, 1862, 445–446.

-----, „Заклетва“, превод Јован Суботић, *Даница*, 1863, IV, 19, 1863, 289–290

-----, „Сидови сватови“, превод Јован Суботић, *Даница*, IV, 18, 1863, 273–274.

### **ТОРЕ, Франсиско де ла**

Торе, Франсиско де ла, „La blanca nieve y la purpúrea rosa...“, превео Никола Милићевић, *in*: *Летопис Матице српске*. 133, 380, 1-2, 1957, рр. 62–63.

### **УНАМУНО, Мигел де**

- Unamuno, Miguel de, „Lepota“, preveo Ante Cettineo, *in: Pregled*, 10, 1934, pp. 466-468.
- Унамуно, Мигел де, „Нит’ завиди, нит му завиде“, са шпанског превела Александра Манчић Милић, *in: Књижевна реч*. 21, 400, 1992, р. 5.
- , „Саламанка“, избор и превод са шпанског Гордана Ћирјанић, *in: Књижевне новине*. 46, 883, 1994, р. 7.
- , „Живот смрти“, превела са шпанског и белешку написала Гордана Ћирјанић, *in: Поезија*. Год. 2, бр. 6, 1997, pp. 54–64.
- , „За српски народ“, *in: Стварање*. Год. 54, бр. 1/5, 1999, р. 9.
- , „Тело пева...“, превела са шпанског Ана Стјеља, *in: Градина*. Год. 45, бр. 28, 2009, р. 89.
- , „Повећај врата...“, превела са шпанског Ана Стјеља, *in: Idem*.
- , „Читати, читати, читати“, превела са шпанског Ана Стјеља, *in: Градина*. Год. 45, бр. 28, 2009, р. 90.
- , „А ово шта је...?“, превела са шпанског Ана Стјеља, *in: Idem*.

#### **ФЕЛИПЕ, Леон**

- Фелипе, Леон, „Плач“, превео Душко Вртунски, *in: Мостови*. Год. 1, св. 4, 1970, р. 343.
- , „Море“, превео Душко Вртунски, *in: Idem*, р. 344.

#### **ХИМЕНЕС, Хуан Рамон**

- Хименес, Хуан Рамон, „Не“, са шпанског превео Р. Р. [Иве Андрића], *in: Српски књижевни гласник*. 40, бр. 6, pp. 427–428.
- Хименец [sic], Хуан Рамон, „Небеса“, превео Анте Цетинео, *in: Српски књижевни гласник*, 3, 1941, р. 198.
- , „Април“, превео Анте Цетинео, *in: Idem*.
- , „Удесни епитаф једнога морнара“, превео Анте Цетинео, *in: Idem*.
- Хименес, Хуан Рамон, „Последња ружа“ са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Летопис Матице српске*. 140, 393, 4, 1964, р. 324.
- , „Усамљеност“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Idem*, р. 326.

- , „Снени ноктурно“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Idem*.
- , „Ноћна песма“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Idem*, p. 327.
- , „Пејзаж срца“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Idem*, pp. 327–328.
- , „Југ“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Idem*, p. 328.
- , „Једном песнику за ненаписану књигу“, превео са шпанског Душко Вртунски, *in: Руковет. Год. 11, књ. 18, св. 9, 1965, p. 457.*
- , „Сећање“, превео са шпанског Душко Вртунски *in: Idem*, p. 458.
- , „Мала зелена птица“, превео са шпанског Душко Вртунски, *in: Idem*.
- , „Љубави!“, превео са шпанског Душко Вртунски, *in: Idem*.
- , „Зора, мај, живот“, превео са шпанског Душко Вртунски, *in: Idem*, p. 459.
- , „Не“, превео Иво Андрић, *in: Иван В. Лалић [прир.], Песнички преводи, избор и увод Иван В. Лалић. Нови Сад: Матица српска. Београд: Српска књижевна задруга, 1967, p. 124.*
- , „Река протиче испод моје душе...“, превео Иво Андрић, *in: Idem*.
- , „Не“, превео Иво Андрић, *in: Иван В. Лалић [прир.] Песнички преводи, избор и увод Иван В. Лалић. Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 1972, p. 131.*
- , „Река протиче испод моје душе...“, превео Иво Андрић, *in: Idem*, p. 132.
- Himenes, Huan Ramon, „Ogoljeni beskraj“, prevod Nadežda Milekić, Raša Livada *in: Polja. God. 23, br. 220/221, 1977, p. 28.*
- , „O večnoj oazi nutarnjeg“, prevod Nadežda Milekić, Raša Livada, *in: Idem*.
- , „O mom odsustvu u prisustvu“, prevod Nadežda Milekić, Raša Livada, *in: Idem*.
- , „Reka-more-pustinja“, prevod Nadežda Milekić, Raša Livada, *in: Idem* p. 29.
- , „Magično nazvan, suštinski“, prevod Nadežda Milekić, Raša Livada, *in: Idem*.
- , „Dva oka tvoja, dve ruke moje“, prevod Nadežda Milekić, Raša Livada, *in: Idem*.
- Хименес, Хуан Рамон, „У мом трећем мору“, превео Душко Вртунски, *in: Мостови. Год. 12, бр. 48, св. 4, 1981, p. 247.*
- , „У мом трећем мору“, са шпанског превео Душко Вртунски, *in: Преводилачке споне, главни и одговорни уредник Јован Јерковић. Нови Сад: Институт за јужнословенске језике Филозофског факултета, 1983, p. 123.*
- , „Не“, са шпанског превео Иво Андрић. *in: Књижевна реч. 21, 399, 07. 1992, p. 6.*



- , „Не“, са шпанског превео Иво Андрић. *in: Књижевне новине*. Год. 44, бр. 853, 1.12.1992, р. 10.
- , „Река протиче испод моје душе...“, превео Иво Андрић, *in: Idem*.
- , „Ја нисам ја...“, превео Иво Андрић, *in: Idem*.
- , „Осећам да је моја барка...“, превео Иво Андрић, *in: Idem*.
- , „Спавање је као неки мост...“, превео Иво Андрић, *in: Idem*.
- , „Ако хиташ...“, превео Иво Андрић, *in: Idem*.
- , „Не“, превео Иво Андрић, *in: Превођилачка свеска / приредила Јасмина Нешковић*. Нови Сад: Светови, 1994, р. 42.
- , „Ја нисам ја...“, превео Иво Андрић, *in: Idem* pp. 42–43.
- , „Река протиче испод моје душе...“, превео Иво Андрић, *in: Idem* р. 43.
- , „Осећам да је моја барка...“, превео Иво Андрић, *in: Idem*.
- , „Спавање је као неки мост...“, превео Иво Андрић, *in: Idem*. р. 44.
- , „Ако хиташ...“, превео Иво Андрић, *in: Idem*.

## 12. ПРИЛОГ III: Прилог за библиографију критичких, књижевнотеоријских и информативних текстова о шпанској поезији<sup>255</sup>

### АЛБЕРТИ, Рафаел

- Soldatić, Dalibor, *La nostalgia en la Obra Poética de Rafael Alberti*, Universidad Nacional Autónoma de México), 1969. [Необјављена магистарска теза, на шп.].
- Јелић, Јордан, „О песнику“, *in: Рафаел Алберти, Драгана*, избор, превод и поговор Јордан Јелић. Крушевац: Багдала, 1973, pp. 33–37.
- Jelić, Jordan, „Bilješka o piscu“, *in: Časopis za književnost i kulturu „Život“*, God. XXIV, knj. XLVIII, br.7–8, 1975, pp. 49–50.
- , „Bilješka o piscu“, *in: Rafael Alberti, Mornar na kopnu i druge pjesme*, izbor i prevod Jordan Jelić, Titograd: Pobjeda, 1981, pp. 123–130.
- Lalić, Borislav, „Odnosite me na more“, *in: Rafael Alberti, Mornar na kopnu i druge pjesme*, izbor i prevod Jordan Jelić. Titograd: Pobjeda, 1981, pp. 109–122.

<sup>255</sup> Прилажемо шири и комплетнији списак прикупљених библиографских одредница о шпанској поезији, разврстаних према песницима.

Vidaković-Petrov, Krinka, „Pesništvo Rafaela Albertija“, in: Rafael Alberti, *Izabrane pesme*, izbor, prevod, predgovor, komentari i hronologija Krinka Vidaković Petrov. Beograd: BIGZ, 1986, pp. 7–26.

-----, „Komentari prevodioca“, in: *Idem*, pp. 235–303.

-----, „Napomene uz komentare“, in: *Idem*, pp. 303–305.

-----, „Hronologija“, in: *Idem*, pp. 309–311.

Томашевић, Бошко, „Рафаел Алберти или О анђелима у њиховој нескривености“ (Приказ књиге: Рафаел Алберти: Изабрane песме; избор, превод, предговор, коментари и хронологија: Кринка Видаковић Петров, Београд, 1986), in: *Летопис Матице српске*, Год. 163, књ. 439, св. 6, 1987, pp. 962–967.

Soldatić, Dalibor, „Izgubljeni raj Rafaela Albertija – *Sobre los ángeles*“ in: *Izraz*, Sarajevo, XXI, br. 8–9, pp. 1157–1171.

Jelić, Jordan, „Поезија Рафаела Албертија“ in: *Летопис Матице српске*. 175, 463, 1-2, 1999, pp. 79–89.

Солдатић, Далибор, „Морнар на копну: Рафаел Алберти (1902-1999)“, in: *Овдје*. Год. 32, бр. 388/390, 2001, pp. 28–30.

-----, „Надреализам у Шпанији: пример Рафаела Албертија“, in: Јелена Новаковић (ур.), *Надреализам у свом и нашем времену*. Београд: Филолошки факултет, 2007, pp. 367–378.

Донић, Жељко, „Дечији фолклор у неопопуларистичкој и авангардној поезији Федерика Гарсије Лорке и Рафаела Албертија“ in: Б. Дојчиновић (ур.) *Парадигме, утицаји, рецепција* (pp. 2), Филолошки факултет: Београд, 2013. (Зборник са Међународне конференција Филолошка истраживања данас, Београд, Филолошки факултет, 26-27. новембар 2010. године).

### **АЛВАРЕС, Хосе Марија**

Видаковић-Петров, Кринка, „Врста која се гаси“, in: Хосе Марија Алварес, *Дом мртвих: песме*, избор, предговор, и превод са шпанског језика Кринка Видаковић-Петров. Београд: Сигнатуре, 2000, pp. V–XII.

### **АЛЕКСАНДРЕ, Висенте**

Видаковић-Петров, Кринка, „Поезија тужног подсмеха: о стваралаштву новог добитника Нобелове награде за књижевност Висентеа Алеиксандре“, *in*: *Књижевне новине*. Год. 29, бр. 545, 1977, pp. 11.

Milićević, Nikola, „Vicente Aleixandre“, *in*: Aleixandre, Vicente, *Povijest srca (Pjesme)*, pogovor napisao, i sa španjolskog preveo Nikola Milićević. Zagreb: Znanje, 1978, 77 pp. 67–75.

Monróš-Stojaković, Silvia, „Beleška o Visentu Aleiksandru“, *in*: *Polja*. God. 24, br. 228, 1978, pp. 17.

Павловић-Самуровић, Љиљана, „Висенте Алеиксандре: између живота и поезије“, *in*: *Летопис Матице српске*. 154, 421, 1978, 1978, pp. 335–349.

## АНТОЛОГИЈЕ

Miodrag Gardić. „Pogovor prevodioca“, *in*: Miodrag Lj. Gardić (prir), *Iz savremene španske lirike: Sto odabranih pesama*, odabrao i preveo Miodrag Lj. Gardić. Beograd: Rad, 1954, pp. 157–158.

Milićević, Nikola, „Uvod u modernu španjolsku poeziju“, *in*: Nikola Milićević (priređivač), *Antologija novije španjolske poezije*, preveo, odabrao i priredio Nikola Milićević. Zagreb: Lykos, 1959, pp. 5–15.

Vrtunski, Duško, „Španska lirika: ("Prosveta", Beograd, 1963; izbor i prevod Vladete Košutića)“, *in*: *Књижевне новине*. God. 15, br. 211, 1963, p. 9.

Кошутећ, Владета Р, „Предговор“, *in*: Владета Р. Кошутећ (уредник), *Шпанска лирика*, избор, препев и предговор Владета Р. Кошутећа. Београд: Просвета, 1963, pp. 5–65.

Milićević, Nikola, „Predgovor“, *in*: Nikola Milićević (priređivač), *Zlatna knjiga španjolske poezije: od XII do XX stoljeća*, sastavio i preveo Nikola Milićević. Zagreb: Matica hrvatska, 1972, pp. 5–19.

-----, „Biografske beleške o autorima“, *in*: *Idem*, pp. 27–337.

Гардић, Миодраг, „Предговор преводиоца“, *in*: Миодраг Гардић (прир), *Из савремене шпанске лирике [Брајево писмо]: сто одабраних песама*, одабрао, превео и

- предговор написао Миодраг Љ. Гардић. Београд: „Филип Вишњић“, 1974, VI, 1974, pp. 115–118.
- Кошутић, Владета Р, „Предговор“, *in: Шпанска лирика: два златна века*, избор, препев и предговор Владете Р. Кошутића. [2. допуњено изд.]. Београд: Просвета, 1975, pp. 7–69.
- , „Објашњења и напомене“, *in: Idem*, pp. 261–289.
- Монрос-Стојаковић, Силвија, „Кратки био-библиографски подаци“, *in: Силвија Монрос Стојаковић (приређивач), Савремена шпанска лирика*, избор и превод са шпанског Силвија Монрос Стојаковић. Крушевац: Багдала, 1976, pp. 99–109.
- Солдатић, Далибор, „Глас тишине“, *in: Силвија Монрос Стојаковић (приређивач), Савремена шпанска лирика*, избор и превод са шпанског Силвија Монрос Стојаковић. Крушевац: Багдала, 1976, pp. 5–27.
- Видаковић-Петров, Кринка, „Јован Дучић и шпански модернисти“, *in: Јован Делић (уредник). Поезија и поетика Јована Дучића*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет: Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2009, pp. 555–588.
- Бојана Ковачевић-Петровић, „Драги читаоче“, *in: Шал од папира: антологија шпанске поезије за децу и младе*, приредила, одабрала и превела Бојана Ковачевић Петровић, Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу „Змајеве дечје игре“, 2016, pp. 6–7.
- , „Шал од папира или вечна магија поезије“, *in: Idem*, pp. 9–15
- , „Биографије аутора“, *in: Idem*, pp. 95–131.
- , „Библиографија“, *in: Idem*, pp. 133–134.

#### **АНОНИМНИ аутори (Песма о Сиду, харће, романса)**

- Drašković, Vlado, „Predgovor“, *in: Anonim. Pesma o Sidu=Poema de mio Cid: starošpanski junački spev*, превод, коментар и речник Vlado Drašković. Београд: Издавачко-информативни центар студената, 1975, pp. 3–7.
- , „Bibliografija“, *in: Idem*, pp. 251–255.

- Драшковић, Владо, „Предговор“, in: Anonim. *Песма о Сиду [Брајево писмо]: старошпански јуначки спев: у две свеске*. Св. 1, превео Владо Драшковић. [III]. Београд: „Филип Вишњић“, 1977, 1–14 pp.
- Стојановић, Јасна, *Le personnage du musulman dans quelques poèmes épiques espagnols, français et serbes*, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, 1986. [Необјављена магистарска теза, француски језик].
- Ristanović, Ljubomir B, „Predgovor“, in: Anonim. *Pesma o Sidu, sa španskog prepevaо Ljubomir B. Ristanović*, Kruševac: Bagdala, 1991, pp. 7–32.
- , „Објашњења и коментари“, in: *Idem*, pp. 186–197.
- Минић, Војислав, „Песма о Сиду – шпански народни еп: Највеће шпанско дело средњевековне књижевности и један од најзначајнијих споменика светске културне баштине, Песма о Сиду први пут у целости објављује на нашем језику у препеву Љубомира Ристановића, а у издању крушевачке Багдале“ in: *Свеске*. Год. 3, бр. 8, 1991, pp. 217–221.
- Ристановић, Љубомир Б, „Предговор“, in: Anonim, *Песма о Сиду: шпански народни еп, са шпанског прпевао Љубомир Б. Ристановић*. Нови Сад: Будућност, 1998, pp. 9–35.
- , „Објашњења и коментари“, in: *Idem*, pp. 189–202.
- Stojanović, Jasna, „El personaje del musulmán en la poesía épica española y serbia (análisis comparativo)“, in: *Anali Filološkog fakulteta*, XXII, 2010, pp. 113–125.
- Николић Јасмина, „Стара шпанска романса у науци“, in: *Старе шпанске романсе*, избор, превод са кастиљанског, предговор, белешке и глосар Жељко Донић, поговор Јасмина Николић. Београд: Партенон, 2011, pp. 255–292.
- Донић, Жељко, „Старе шпанске романсе и њихов прпев на српски језик“, in: *Старе шпанске романсе*, избор, превод са кастиљанског, предговор, белешке и глосар Жељко Донић, поговор Јасмина Николић. Београд: Партенон, 2011, pp. 11–33.
- , „Глосар“, in: *Idem*, pp. 305–312.
- Donić, Željko, „Muvašaha i harća: poezija suživota i suživot poezije u srednjevekovnom Al-Andalusu“, in: *Mosarapske harće: biseri rane hispanske lirike*, izbor, prepev sa starošpanskog, predgovor i beleške Željko Donić. Beograd: Tanesi, 2015, pp. 9–33.
- , „Bibliografija“, in: *Idem*, pp. 35–37.

### **БЕКЕР, Густаво Алфонсо**

Isailović, Biljana, „O Gustavu Adolfu Bekeru, pesniku“, *in: Gustavo Alfonso Beker, Ríme, sa španskog prevela Biljana Isailović. Beograd: Treći Trg: Čigoja štampa, 2017, pp. 165–168.*

-----, „Hronologija“, *in: Idem, pp. 169–170.*

### **БЕРСЕО, Гонсало де**

Стојановић, Јасна, „Лик Богородице у делу Чуда наше Госпе Гонсала де Берсеа“, Јасна В. Стојановић, *in: Српски језик, књижевност, уметност. Књ. 2, „Жене: род, идентитет, књижевност“, одговорни уредник Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града, 2011, pp. 587–593.*

### **ВЕГА, Гарсиласо де ла**

Прелевић, Бранислав, „Принц шпанских песника Гарсиласо де ла Вега и судбина сонета“, *in: Гарсиласо де ла Вега, Сонети, избор, превод с кастиљанског, предговор и библиографија Бранислав Прелевић. Београд: Партенон, 2006, pp. 5–15.*

-----, „Студије и антологије на српско-хрватском и српском“, *in: Idem, pp. 141–143.*

### **ГАРСИЈА Монтеро, Луис**

Љујић, Марина, „Другачија осећајност Луиса Гарсије Монтера“, *in: Поезија. Год. 16, бр. 53/54, 2011, pp. 122–125.*

### **ГАРСИЈА Лорка, Федерико**

Drainac, Rade [S. Priesel], „Na grobu Garsia Lorke“. *in: Nova brazda, 1, 1939, 20-21.*

- Ivanišević, Drago, „De cosas sucedidas a Sancho en el camino“. *Hrvatska revija*, 11, 1939, pp. 610-611.
- Ivanišević, Drago, „Federico García Lorca“, in: Federiko Garsija Lorca, *Knjiga pjesama*, pjesme izabrao i preveo Drago Ivanišević. Zagreb: Zora, 1950, pp. 149-155.
- Tabak, Josip. „Uz prevod pesama Federika Garsija Lorke“, in: *Književne novine*, IV, , br. 16, 1951, [s.p.].
- Tabak, Josip, „Povodom prepeva pesama F.G.Lorke“, in: *Književne novine* IV, br. 20, 1951, [s.p.].
- Финци, Ели, „Моћ Лоркине гитаре“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Моћ гитаре*, превео са шпанског Миодраг Гардић. Београд: Просвета, 1953, pp. 89-94.
- Велмар-Јанковић, Светлана, „Федерико Гарсија Лорка: Моћ гитаре: (издање Просвете, библиотека Путеви, Београд, 1953)“, in: *Летопис Матице српске*. 130, 373, 2, 1954, pp. 174-175.
- Ћрња, Зване, „Напомена уз ову књигу“, in: Federico García Lorca, sa španjolskog preveo Zvonimir Golob. Zagreb: Епоха, 1956, pp. 63-66.
- Младеновић, Танасије, „F.G. Lorca“, in: Federiko Garsija Lorca, *Pesme*, preveo Мiodrag Gardić. Београд: Rad, 1963, pp. 99-108.
- Кошутић, Владета, „Лиричар с вилењаком“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Игра песка и месеца*, предговор написао и стихове с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутић. Београд: Просвета, 1969, pp. 7-42.
- Кошутић, Владета, „Тумачења“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Игра песка и месеца*, предговор написао и стихове с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутић. Београд: Просвета, 1969, pp. 269-324.
- Мићевић, Коља, „Ремек-дело модерне поезије“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Цигански романсеро*, превод и предговор Коља Мићевић. Београд: Култура, 1969, pp. VII-XII.
- Milićević, Nikola, „Lorkine pjesme o Ciganima“, in: Federico García Lorca, *Ciganski romancero*, preveo Nikola Milićević. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, 1970, pp. 3-5.
- , „Објашњења“, in: *Idem* pp. 7-12.
- , „Напомена о пријеводима“, in: *Idem* p. 13.

- Вртунски, Душко, „'Цигански романсеро' Федерика Гарсије Лорке на српскохрватском: (Ф. Г. Лорка: Цигански романсеро. Превео Коља Мићевић, Београд, Култура, 1960. – Ф. Г. Лорка: Игра песка и месеца, Превели В. Р. и О. Кошутић. Београд, Просвета, 1969)“, *in: Мостови*. Год. 2, бр. 5, св. 1, 1971, pp. 66–67.
- Кошутић, Владета, „Предговор“, *in: Federico García Lorca, Целокупна дела*. [Књ. 1]. *Прва књига стихова (Књига песама, Поема канте хонда, Прве песме, Песме)*, приредио и с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутић. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1971, pp. IX–LIV.
- , „Тумачења“, *in: Idem*, 1971, pp. 293–322.
- , „Три Лоркина града“, *in: Федерико Гарсија Лорка, Целокупна дела*. [Књ. 2]. *Друга књига стихова (Цигански романсеро, Песник у Њујорку, Плач за Игнасијем Санћес Мехијасом, Одвојене песме)*, приредио и с кастиљанског превео В. Р. Кошутић, уредник Цвета Котевска. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1971, XI–XXXVII.
- , „Тумачења“, *in: Idem*, 1971, pp. 287–347.
- , „Poezija Federica García Lorke“, *in: Federico García Lorca, Umro od ljubavi*, priredio Nikola Milićević, preveli Zvonimi Golob... [et al.]. Zagreb: Matica hrvatska, 1971, pp. 209–230.
- , „Bio-bibliografski podaci“, *in: Idem*, p. 249.
- Мићевић, Коља, „Uz ovo izdanje“, *in: Federiko Garsija Lorca, Ciganski romansero*, preveo Kolja Mićević. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1972, pp. 107–111.
- , „Predgovor“, *in: Idem*, pp. 7–12
- Милићевић, Никола, „Fragmenti o Lorki“, *in: Federico García Lorca, Umro od ljubavi*, priredio i pogovor napisao Nikola Milićević, preveli Zvonimi Golob... [et al.]. Zagreb: Matica hrvatska, 1973, pp. 239–244.
- , „Lorkine misli i pogledi“, *in: Idem*, pp. 233–237.
- Кошутић Владета Р, „Лиричар с вилењаком“, *in: Федерико Гарсија Лорка, Целокупна дела*. [Књ. 1], *Прва књига стихова*, с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутић. [2. изд.]. Београд: Народна књига, 1974, pp. 13–58.
- , „Уз друго издање“, *in: Idem*, p. 9.
- , „Тумачења“, *in: Idem*, pp. 341–370.



- , „Бесмртност Лоркине смрти“, *in*: Федерико Гарсија Лорка, *Целокупна дела*. [Књ. 2], *Друга књига стихова*, с кастиљанског препевао Владета Р. Кошутић. Београд: Народна књига, 1974, pp. 5–12.
- , „Тумачења“, *in*: *Idem*, pp. 321–380.
- Мићевић, Коља, „Федерико Гарсија Лорка (1898-1936)“, *in*: Федерико Гарсија Лорка, *Песме*, превод, избор и предговор Коља Мићевић. Београд: Рад, 1977, pp. 5–27.
- Ivanišević, Drago, „Pjevana pjesma“, *in*: Federico Garsía Lorca, *Izbor, izbor, prijevod, prilozi Drago Ivanišević*. Zagreb: Mladost, 1979, pp. 227–237.
- Ivanišević, Drago, „Federico García Lorca“, *in*: Federico García Lorca, *Izbor, izbor, prijevod, prilozi Drago Ivanišević*. Zagreb: Mladost, 1979, pp. 213–222.
- Мићевић, Коља, „Федерико Гарсија Лорка (1898-1936)“, *in*: Федерико Гарсија Лорка, *Песме*, превод, избор и предговор Коља Мићевић. Београд: Рад, 1982, pp. 5–24.
- Milićević, Nikola, „Poezija Federica García Lorke“, *in*: Federico García Lorca, *Umro od ljubavi*, priredio Nikola Milićević, preveli Zvonimi Golob... [et al.]. Zagreb: Matica hrvatska, 1984, pp. 245–264.
- , „Kronologija Lorkina života i rada“, *in*: *Idem*, pp. 279–284.
- Мићевић, Колја, „Remek-delo moderne poezije“, *in*: Federiko Garsija Lorca, *Ciganski romansero*, prevod i predgovor Kolja Mićević. Banja Luka: Glas, 1984, pp. 5–11.
- Кошутић, Владета Р, „Бесмртност Лоркине смрти“, аутор Владета Р.Кошутић, *in*: *Стремљења*. Год. 23, бр. 1, 1988, pp. 101–107.
- Ђирјанић, Гордана, „Игра и теорија дуендеа“, са шпанског превела Гордана Ђирјанић, *in*: *Књижевне новине*. 43, 804, 1990, pp. 8–9.
- Ivanišević, Drago „Federico García Lorca“, *in*: Federiko Garsija Lorca, *Knjiga pjesama, pjesme izabrao i preveo Drago Ivanišević*. Zagreb: Sigma, 1990, pp. 139–144.
- Петричевић, Марија, „Све одлучено у срцу“, *in*: *Вечерње Новости*, 30.09.1996. [Sine p].
- Ристановић, Милан, „Јесењин и Лорка: типолошка паралела“, *in*: *Зборник Матице српске за славистику*. 50/51, 1996, pp. 193–200.
- Fernandez Montesinos, Manuel, „Vatreni madrigal“, prevod Smiljan Njagul, *in*: *Rukovet*. God. 42, br. 10/12, 1996, pp. 22–23.
- Кошутић, Владета Р, „Бесмртност Лоркине смрти. Три Лоркина града“, *in*: Федерико Гарсија Лорка, *Сан и бронза (избор лирике)*, избор, препев и предговор Владета Р. Кошутић. Нови Сад: Матица српска, 1998, pp. 7–33.

- , „Биљешка о писцу“, *in*: Федерико Гарсија Лорка, *Поезија (избор)*, превео са кастиљанског, изабрао и приредио Владета Р. Кошутећ. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1988, pp. 203–204.
- , „Библиографија“, *in*: Федерико Гарсија Лорка, *Поезија (избор)*, превео са кастиљанског, изабрао и приредио Владета Р. Кошутећ. Сарајево: „Веселин Маслеша“, 1988, pp. 204–205.
- , „Тумачења“, *in*: *Idem*, pp. 199–221.
- , „Избор из критика“, *in*: *Idem*, pp. 197–202.
- Мирковић, Милосав Буца, „Гарсија Лорка на Жељину“, Милосав Буца Мирковић, *in*: *Кривови*. 12, 41/43, 1998, p. 45.
- Кошутећ, Владета Р, „Избор из критика“, *in*: Федерико Гарсија Лорка, *Поезија (избор)*, превео са кастиљанског, изабрао и приредио Владета Р. Кошутећ. Београд: Verzalpress, 2001, 201–206.
- , „Белешке о писцу“, *in*: *Idem*, pp. 207–208.
- , „Библиографија“, *in*: *Idem*, p. 209.
- Radović, Miodrag, „Predgovor“, *in*: Federiko Garsija Lorka, *Najlepše pesme, izbor i predgovor Miodrag Radović, prevodioci Miodrag Gardić... [et al.]*. Beograd: Prosveta, 2002, pp. 5–8.
- Mićević, Kolja, „Federiko Garsija Lorka (1898-1936)“, *in*: Federiko Garsija Lorka, *Neverna žena, izbor, predgovor i prevod Kolja Mićević*. Banja Luka: Glas srpski, 2003, pp. 5–29.
- Радовић, Миодраг, „Предговор“, *in*: Федерико Гарсија Лорка, *Песме*, избор и предговор Миодраг Радовић, преводиоци Миодраг Гардић... и др. Београд: Просвета, 2006, pp. 5–8.
- Балвановић, Роман, „Фламенко, Мајка-Природа и архетипске представе Лоркине поетске инспирације“, *in*: Федерико Гарсија Лорка, *Поема о канте хонду*, препев, предговор и коментари Роман Балвановић. Пожаревац: Едиција Браничево, 2006, pp. [5]–40.
- Констатиновић, Радивоје, „Федерико Гарсија Лорка“, *in*: Федерико Гарсија Лорка, *Моћ гитаре*, превео са шпанског Миодраг Гардић, приредио Радивоје Констатиновић. Београд: Драганић, 2006, pp. 151–154.

- Мирковић, Милосав Буца, „Незаборавни шпански лаутар Federico Garcia Lorca (1898–1936)“, in: *Mons Aureus*. Год. 4, бр. 12, 2006, pp. 81–88.
- Стјеља, Ана, „О збирци *Сенка моје душе*“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Сенка моје душе (избор поезије)*, превод и поговор Ана Стјеља. Крагујевац: Лира, 2008, pp. 87–88.
- Мићевић, Коља, „Федерико Гарсија Лорка у десет кратких ставки“, in: Федерико Гарсија Лорка, *Цигански романсеро*, превео са шпанског Коља Мићевић. Београд: Danteon, 2010, pp. 5–18.
- Махно, Васиљ, „Federico Garcia Lorca“, in: *Траг*. Год. 7, књ. 7, св. 26, 2011, pp. 112–113.
- Stjelja, Ana, „O Lorki“, in: Federiko Garsija Lorca, *Tamaritski Divan*, prevod sa španskog Ana Stjelja. Beograd: A. Stjelja, 2014, pp. 7–10.
- , „Poetika dela *Tamaritski divan*“, in: *Idem*, pp. 7–10.
- Mirković, Milosav Buca, „Ka poetskim visinama Lorkinog andaluzijskog i vaseljenskog neba“, in: Federiko Garsija Lorca, *Tamaritski Divan*, Beograd: A.Stjelja, 2014, pp. 43–44.
- Konstatinović, Miloš, „Pola u ognju pola u hladna“, in: Federiko Garsija Lorca, *Neverna žena*, prevod sa španskog Miodrag Gardić, autor pogovora Miloš Konstantinović. Beograd: Ringier Axel Springer, 2017, p. 63.

#### **Посвете Федерику Гарсија Лорки:**

- Кастро, Оскар, „Гарсија Лорка“, превео са шпанског Миодраг Љ. Гардић“, in: *Стварање*. Год. 9, бр. 3, 1954, pp. 175–176.
- Колунџија, Драган, „Федерико Гарсија Лорка“, in: *Повеља*. Год. 16, бр. 1, 1986, p 79.
- Glišić, Ivan, „Lorka je umro od ljubavi“. Šabac: I. Glišić: I. Kovačević, 1989, 48 pp.
- , „Lorka je umro od ljubavi“. [2. dopunjeno izd.] – S. I.: I. Glišić: I. Velisavljević, 2007, 128 pp.
- Живковић, Софија, „Зелено; Урме; Лорка“, in: *Књижевни магазин*. Год. 15, бр. 166/168, 2015, p. 31.
- Марковић, Драган, „Лорка, ноћ, визија“, in: *Кораци*. Год. 50, св. 1/3, 2016, p. 97.

- Kalmi, Baruh, „Góngora“, in: Luis de Góngora, *Pregled*, Sarajevo, XIV, knj. XVI, 196–197, 1940, pp. 232–242.
- , „Góngora“, in: Luis de Góngora, *Eseji i članci iz španske književnosti*, Sarajevo: Svjetlost, 1952, pp. 58–70.
- Milićević, Nikola, „Luis de Góngora“, in: Luis de Góngora, *Zvezdani sat*, prevod i predgovor Nikola Milićević. Vanja Luka: Glas, 1979, pp. 5–18.
- Прелевић, Бранислав, „Самоће кнеза шпанских песника“, in: Луис де Гонгора, *Самоће*, превод и предговор Бранислав Прелевић, коментари и препричани текст према Роберу Жаму. Београд: Партенон, 2011, pp. 5–22.
- , „Коментари посвете / према Роберту Жаму“, in: *Idem*. pp. 27–28.
- , „Напомене и библиографске референце уз текст“, in: *Idem*. pp. 183–204.
- , „Гонгорине песничке слободе“, in: Луис де Гонгора и Арготе, *Изабране песме*. Београд: Партенон, 2015, pp. 9–38.

#### **ЈЕРО, Хоце**

- Ернандес, Антонио, „Предговор“, in: José Hierro, *Biblioteca*, traducción de Željko Đonić prólogo de Antonio Hernández = Хоце Јеро, *Biblioteca*, превод Жељко Донић, предговор Антонио Ернандес. Belgrado: Instituto Cervantes, 2012, pp. 9–17.

#### **КРУС, Хуан де ла (ЈОВАН од Крста, Ivan od Križa)**

- S. Marija od Presvog Srca, „Ivan od Križa u svjetlu svoga djela“, in: Sveti Ivan od Križa, *Tamna noć*, preveo s talijanskog Andrija Bonifačić. Split: Samostan sv. Klare, 1976, pp. 175–183.
- , „Ivan od Križa u Živom plamenu ljubavi“, *Živi plamen ljubavi*, urednik S. Marija od presv. srca, preveo s talijanskog Andrija Bonifačić. Split: Samostan sv. Klare, 1977, pp. 127–13.
- , „Ivan od Križa u sjaju i zanosu svoga Duhovnog spjeva“, in: Sveti Ivan od Križa, *Duhovni spjev*, preveo s talijanskog Andrija Bonifačić. Split: Samostan sv. Klare, 1977, pp. 261–267.

Мариновић, Нина, „Предговор“, *in*: Свети Јован од Крста, *Поезија*; Мигел де Унамуно, *Свети Мануел добри мученик*, превела са шпанског Нина Мариновић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2009, pp. 5–10.

Prelević, Branislav, „Mistični pesnik sveti Jovan od Krsta“, *in*: Sveti Jovan od Krsta, *Duhovna himna i druge pesme*, prepev s kastiljanskog, predgovor, beleške i bibliografija Branislav Prelević. Beograd: As Sport Album 06, Bonart, 2009, pp. 9–20.

-----, „Napomene i bibliografske reference uz tekst“, *in*: *Idem*, pp. 5–7.

### **МАЋАДО, Антонио**

Milićević, Nikola, „Antonio Machado“, *in*: Antonio Machado, *Poezija*, preveo Nikola Milićević. Zagreb: Mladost, 1967, pp. 79–84.

Петров, Александар, „Антонио Мањадо и Васко Попа: лирика и поезија“, *in*: Теорија – естетика – поетика, уредник Гојко Тешић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008, pp. 397–406.

### **МАЋАДО и Алварес, Антонио**

Балвановић, Роман, „Приступ Демофиловом делу“, *in*: Антонио Мањадо Алварес, *Напеви Фламенка*, сакупио и коментарисао Антонио Мањадо Алварес (Демофило), превео са шпанског Роман Балвановић. Београд: Научна КМД, 2007, pp. 5–19.

-----, „О превођењу са говора кало“, *in*: *Idem*, pp. 211–215.

### **ПОРПЕТА, Антонио**

Игњатовић, Срба, „Антонио Порпета: Дисање кроз рану, Ниш, 1990“, *in*: *НИН*. [38], 1990, p. 54.

Стаменовић, Бранко, „Схватање поетике и времена Антониа Порпете“, *in*: Антонио Порпета, *Дисање кроз рану*, избор и превод Славољуб Милић, Ниш: Градина, 1990. pp. 53–59.

Богнар, Зоран, „Страст, патња и со“ [О збирци песама "Побуна ветрова" Антонија Порпете], *in: Vorba*. 77, 308, 1999, pp. III.

-----, „Страст, патња и со“ [О збирци песама "Побуна ветрова" Антонија Порпете], *in: Дневник*. 57, 19007, 1999, p. 15.

Татић, Радоје, „Поговор“, *in: Антонио Порпета, Побуна ветра*, избор, превод и поговор Радоје Татић = *La rebelión del viento, selección, traducción y exordio Radoje Tatic*. Београд: Просвета / Смедерево: Смедеревска песничка јесен, 1999, pp. 128–131.

Димић, Мома, „Безмерје екстраваганције: поезија шпанског песника Антонија Порпете“, *in: Mons Aureus*. Год. 5, бр. 17, 2007, pp. 56–59.

Монрос Стојаковић, Силвија, „Антонио Порпета“, *in: Антонио Порпета, „Дефинитивно: да, препев са шпанског Силвија Монрос-Стојаковић = Definitivamente: sí, traducido del español por Silvia Monrós de Stojaković*. Смедерево: Међународни фестивал поезије Смедеревска песничка јесен = *Smederevo: International Festival of Poetry Smederevo's Poet Autumn*, 2011, 72–74 pp.

### **САЛИНАС, Педро**

Јелић, Јордан, „Педро Салинас“, *in: Летопис Матице српске*. 173, 460, 5, 1997, pp. 657–658.

### **СЕРНУДА, Луис**

-----, „Predgovor“, *in: Luis Sernuda, Stvarnost i želja: izabrane pesme*, izbor, prevod, predgovor, komentari i napomene Gordana Ćirjanić. Beograd: BIGZ, 1990, pp. 7–33.

-----, „Bibliografija“, *in: Luis Sernuda, Stvarnost i želja (izabrane pesme)*, izbor, prevod, predgovor, komentari i napomene Gordana Ćirjanić. Beograd: BIGZ, 1990, str. 249–250.

Ćirjanić, Gordana, „Pamćenje kao jedina pesnikova kuća“, *in: Luis Sernuda, Utihnuli napev*, Beograd: Rad. 1995, pp. 79–84.

Гарсија Лорка, Федерико, „Участ Луиса Сернуде“, *in: Писмо*. Бр. 1, 1985, pp. 117–118.

### **УНАМУНО, Мигел де**

- Rajić, Jelena, Migel de Unamuno u srpskim i hrvatskim književnim časopisima, *Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu*, 1982, 166 pp. [Необјављена магистарска теза].
- Рајић, Јелена, Мигел де Унамуно у српским и хрватским часописима између два светска рата (1924-1940), *in: Анали Филолошког факултета*, Књ. 18, 1987, pp. 53-62.
- Секулић, Мирјана, „Унамунова поезија идеја: настанак и рецепција поезије“, *in: Маја Анђелковић [одговорни уредник], Савремена проучавања језика и књижевности*. Књ. 2, Крагујевац: Филум Филолошко-уметнички факултет, 2012.

### **ХИМЕНЕС, Хуан Рамон**

- Milićević, Nikola, „Poezija Juana Ramóna Jiménez“, *in: Juan Ramón Jiménez, Dim i zlato*, Zagreb: Lykos, 1957, pp. 81–85.
- , „Kronologija pjesama“, *in: Idem*, pp. 88–89.
- Вртунски, Душко, „Хименес“, *in: Хуан Рамон Хименес, Лирика*, предговор, избор и превод Душко Вртунски. Београд: „Светозар Марковић“, 1972, pp. 1–2.
- Ливада, Раша, „Juan Ramon Himenes...“, *in: Polja*. God. 23, br. 220/221, 1977, pp. 29–30.
- , „Lepota u svom izvoru i svom zrenju“, *in: Juan Ramon Himenes, Ja nisam ja: pesme*. prevod Nadežda Zarubica-Milekić, Raša Livada. Beograd: Rad, 1977, pp. 123–126.
- Вртунски, Душко, „Хуан Рамон Хименес: поводом стогодишњице рођења“, *in: Мостови*. Год. 12, бр. 48, св. 4, 1981, pp. 247–250.
- Milićević, Nikola, „Juan Ramon Jiménez“, *in: Nikola Milićević, Riječ u vremenu*. Zagreb: Mladost, 1981.
- Вртунски, Душко, „Хуан Рамон Хименес“, *in: Преводилачке споне*, главни и одговорни уредник Јован Јерковић. Нови Сад: Институт за јужнословенске језике Филозофског факултета, 1983, pp. 117–121.

Milićević, Nikola, „Juan Ramón Jiménez“, in: Juan Ramón Jiménez, *Pjesme*, izabrao i preveo Nikola Milićević. Split: Logos, 1987, pp. 5–11.

-----, „Djela J. R. Jiméneza“, in: *Idem*. pp. 249–250.

Stefanović, Mirjana D, „Хуан Рамон Хименес: Пјесме, Сплит, 1987“, in: *Летопис Матице српске*. Год. 164, књ. 441, св. 4, 1988, pp. 674.

Stojičić, Đoko, „Izvorna slika sveta. „Prikaz knjige: Juan Roman Himenes: *Ja nisam ja*“, Beograd, 1978“, in: *Književna kritika*. God. 11, br. 3, 1980, pp. 115–117.



## БИОГРАФИЈА

Жељко Донић рођен је 1982. године у Смедеревској Паланци. Гимназију завршио 2001. године у Великој Плани. Шпански језик и хиспанске књижевности дипломирао на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду (2007), где је 2010. године одбранио и мастер рад из хиспанских књижевности с темом *Неопопуларизам у песништву Генерације 27*. Као стипендиста Министарства спољних послова Шпаније у јулу 2008. године боравио на усавршавању шпанског језика и културе на Аутономном универзитету у Мадриду (Universidad Autónoma de Madrid). Од 2007. до 2012. године радио као библиотекар и сарадник у настави Катедре за иберијске студије Филолошког Факултета у Београду. Од октобра 2012. на истом Факултету два пута биран у звање асистента за области шпанска књижевност и култура. На Филолошком факултету Универзитета у Београду 2015. године пријавио докторску тезу под насловом *Рецепција шпанске поезије на српском говорном подручју*. Уредник је едиције хиспанске књижевности *Bibliotheca Hispania* у издавачкој кућама Партенон из Београда. Коаутор је уџбеника *Свет хиспанистике: увод у студије* (2011) и аутор више чланака и радова у научним часописима и зборницима са националних и међународних конференција. Део истраживања за докторску дисертацију спровео током студијског боравка на Универзитету у Гранади (Universidad de Granada), 2017. године. Превео неколико класика и дела савремене шпанске и хиспаноамеричке књижевности, међу којима: *Старе шпанске романсе* (2011); *Хосе Јеро, Bibliotheca* (2012); *Дон Хуан Мануел, Кнез Луканор* (2014); *Мосарапске харће: бисери ране хиспанске лирике* (2015); *Хавијер Виљаурутија, Носталгија за смрћу и друге песме* (2017). Бави се шпанским средњим веком, версификацијом, теоријом превођења и савременом поезијом.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Жељко Лончић  
број уписа 10080/1

Изјављујем

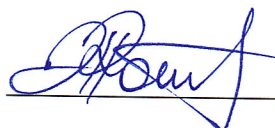
да је докторска дисертација под насловом

Рецепција шпанске поезије на српском  
говорном подручју

- 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.

У Београду, 25.03.2018.

Потпис докторанда

  
\_\_\_\_\_

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Жељко Донић  
Број уписа 10080/Д  
Студијски програм \_\_\_\_\_  
Наслов рада РЕЦЕПЦИЈА ШПАНСКЕ ПРЕЗУЈЕ НА СРПСКОМ  
ГОВОРНОМ ПОДРУЧЈУ  
Ментор проф. др Јасна Стојановић

Потписани Жељко Донић

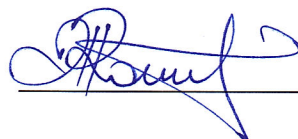
изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

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.

У Београду, 25.03.2018.

Потпис докторанда

  
\_\_\_\_\_

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

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

Рецепција шпанске поезије на српском говорном подручју

која је моје ауторско дело.

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

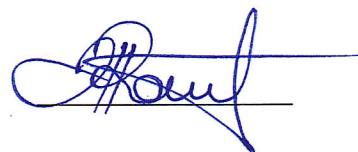
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

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, 25.03.2018.

Потпис докторанда



1. Ауторство - Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.