

<https://doi.org/10.18485/analiff.2024.36.1.13>

811.134.2'255.4=163.41

81'255.4 Гардић М.

821.134.2:801.6

У потрази за „правим” Лорком: Осврт на метрику и критику *Циганског романсера* у преводу Миодрага Гардића

Жељко С. Донић*

Филолошки факултет, Универзитет у Београду, Катедра за иберијске студије

 <https://orcid.org/0009-0003-3978-9053>

Кључне речи:

Федерико Гарсија Лорка,
Цигански романсеро,
Миодраг Гардић,
слободни стих

Апстракт

Рад се бави метриком и критиком песама из *Циганског романсера* Федерика Гарсије Лорке у преводу Миодрага Гардића (1953, 1963). Упркос изузетне важности за иницијални пријем, као и добре рецепције у читалаштву и песништву, као највећи недостатак Гардићевих превода критика је шездесетих година XX века истакла неадекватну транспозицију метрике, нарочито песама из Лоркиног *Циганског романсера*, које су пак имале најснажнији пријем и одјек код читалаца. Осврћемо се метрички на превод три романсе са позиција ритмике и фоностилистике стиха, с циљем да испитамо да ли је Гардићев превод заиста „прозни” или је у „слободном” стиху. (примљено: 16. септембра 2023; прихваћено: 21. децембра 2023)

<https://anali.fil.bg.ac.rs>

1. Увод

Гардићеве књиге *Моћ Гитаре* (1953) и *Песме* (1963) деценију и по биле су једини српски избори Лоркине поезије, оставивши значајан траг у рецепцији тог песника у српској културној средини. И поред изузетне важности за иницијални пријем, као и добре рецепције у читалаштву и песништву (в. Петричевић, 1996), као највећи недостатак Гардићевог превода филолошка критика је шездесетих година XX века истакла неадекватну транспозицију метрике, нарочито песама из Лоркиног *Циганског романсера* (*Romancero gitano*), које су пак имале најснажнији пријем и одјек код читалаца. Наиме, тврди се да је, у одређеним аспектима, створена „искривљена слика” о овом шпанском песнику, а нарочито о тој збирци – на шта указују осврти којима ћемо се детаљније позабавити (Владета Р. Кошутић, Душко Вртунски, Коља Мићевић).

Већина замерки Гардићевим преводима романси упућена са позиција традиционалног, такозваног миметичког приступа превођењу поезије (в. Холмс, 1970: 94–97), карактеристичног за нашу културу превођења, која је од средине XIX века до Другог светског рата (а и касније) настојала да стране преводе заодене у њихове најсродније домаће метричке еквиваленте, држећи се изворног ритма и опонашајући акустичке феномене изворника. Са позиција ритмике и фоностилистике стиха на узорку од три прве песме из збирке – „Романса луне, луне” (*Romance de la luna, luna*), „Лепојка и ветар” (*La preciosa y el aire*) и „Романса месечарка” (*Romance sonámbulo*), испитаћемо да ли су Гардићеви преводи романси *прозни* или су састављени у *слободном стиху*, како је критика најчешће наводила.

Традиционални, миметички приступ превођењу поезије као највиши принцип поставља вредновање вишеслојности изворника песничког дела, о којој говори Ингарден¹, односно тежи што ревноснијем и еквивалентнијем преношењу како његовог значења, тако и метра², „чувајући” у преводу ритмички и акустички утисак о песми.

1 По Ингардену, однос звука и значења у структури књижевног дела остварује се другачије него у самом језику, 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 призвуча, 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).

2 У поезији метар представља начин интензивнијег стилизовања свакодневног језика и придавања језику обликовне организације вишег реда, који својом артистичком организацијом повећава значај речи и идеја, али не као нешто од њих одвојено, не као гуки украс, већ као саставни елемент целокупне структуре књижевног дела. 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: 276–278).

2. Федерико Гарсија Лорка у преводу Мидрага Гардића

Прву српску збирку песама Федерика Гарсије Лорке објавила је 1953. београдска издавачка кућа Просвета, у избору и преводу Миодрога Гардића³, с кратким пропратним текстом који је написао позоришни критичар Ели Финци. 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*). Од педесет и пет одабраних композиција, централни део Гардићевог избора заузимају песме из збирке *Поема о канте хонду* (*Poeta del cante jondo*), *Песме* (*Canciones*), *Књига песама* (*Libro de poetas*), *Прве песме* (*Primeras canciones*), *Шест галисијских песама* (*Seis poetas gallegos*) и *Тамаритски диван* (*Diván del Tamarit*). Из најпопуларније Лоркине збирке, *Циганског романсера*, Гардић преводи 8 песама, смештајући их на зачеље књиге. То су песме „Романса луне, луне”, „Лепојка и ветар”, „Романса месечарка”, „Неверна супруга” (*La casada infiel*), „Свети Гаврило” (*San Gabriel*), „Романса шпанске цивилне гарде” [sic] (*Romance de la guardia civil española* – у издању из 1963, као и у каснијим издањима, исправније: „Романса шпанске жандармерије”), „Мучеништво Свете Олаље” (*Martirio de Santa Olallá*) и „Поруга Дон Педру на коњу” (*Burla de don Pedro a caballo*), иза којих следи једна од Лоркиних уметнички највреднијих песама, и истовремено једна од најуспелијих међу Гардићевим преводима, чувена тужбалица *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, која затвара збирку.

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*.⁴ Песничке етапе и збирке ни на који начин нису назначене ни у овој књизи. Гардић је избор овог пута отворио управо „Романсом луне, луне” будући да је та романса, поред „Романсе месечарке” и „Неверне жене”, током деценије рецепције његовог превода стекла највећу наклоност публике. *Цигански романсеро* је уз претходни избор од осам песама допуњен још и деветом, романсом „Свети Михајло” (*San Miguel*).

3 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 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. Гардић је важио за врсног познаваоца шпанског језика, културних, друштвених и политичких прилика у Шпанији. 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 Перлимплина* (1957), *Доња Росита или Говор цвећа* (1963) и *Јерма* (1967) (Михаиловић, n.d.). Према властитим сведочењима, Гарсији Лорки је и сам преводио нашу народну поезију (в. Петричевић, 1996).

4 У односу на ту претходну Гардићеву збирку, новина је укључивање 10 песама из збирке *Тамаритски диван*, затим 6 песама из збирке *Песник у Њујорку*, 2 из књиге *Прве песме*, као и по једне из *Сонета* и *Одвојених песама*; ниједна од тих збирки није била заступљена у претходном избору. Дobar део композиција из збирке *Canciones* Гардић је поновио и у овој књизи, додавши превод 19 нових. *Поему о Канте хонду* Гардић је представио само са четири врло кратке песме, претпостављамо због тога што је та збирка у претходној књизи заузимала централно место, што значи да је у књизи *Песме* намеравао представити што је више могуће нових композиција, задржавајући из претходног издања само најбоље.

3. Критика Гардићевог превода романси

Највише замерки од стране доцнијих критичара упућено је на рачун Гардићевих превода романси из *Циганског романсера*, који су славу те збирке првобитно и пронели међу домаћим читаоцима, јер су њима у потпуности занемарени традиционални осмерачки метар, као и карактеристична асонанца у парним стиховима.

У потрази за „правим Лорком”, с позиција миметичког приступа, преводиоци Лоркине поезије (в. Кошутић, 1969: 271–276; Мићевић, 1982: 23), као и поједини критичари (Вртунски, 1971: 66–67), почетком осме деценије XX века сматрали су да је Гардићевим „прозним” преводом створена „искривљена слика” о овом шпанском песнику, а нарочито о збирци *Цигански романсеро*.

Целовит филолошки, теоријски приступ метричкој еквиваленцији шпанског и српског стиха и метрици Лоркине поезије први је у Србији системски развио Владета Р. Кошутић (1926–2005), филолог компаратиста и преводилац, који је већ у својој утицајној антологији *Шпанска лирика: два златна века* из 1963. године превео три Лоркине романсе у осмерцима са епентетском римом (асонанца) у парним стиховима, следећи традиционалну, миметичку логику превода.

Исте, 1969. године, у Србији из штампе излазе две књиге поезије Федерика Гарсије Лорке, избор *Игра песка и месеца* (дванаест романси) у препеву Владете Р. Кошутића, и интегрални *Цигански романсеро* у препеву Коље Мићевића (објављен прво 1966. у часопису *Савременик*). То што су романсе у обе ове књиге преведене најприближнијим, еквивалентним обликом осмерца и уз покушај опонашања акустичког слоја пева значи да је традиционални, миметички приступ током наредне две деценије (седамдесете и осамдесете XX века) однео превагу над преводом у слободном стиху.

Критички се осврћући на несавесност претходника у придржавању изворних форми у преводима (јамачно је реч о Гардићу и Иванишевићу), Кошутић у напоменама о преводу посебно истиче облик романсе, који је могуће препевати одговарајућим, а каткад и потпуно истозвучним обликом:

Зато је недопустиво и необјашњиво пренебрегавање одлика форме, свођење *Романсера* на *Прозансеро*⁵ – поступак скоро свих досадашњих преводилаца који су преносили романсу и коплу у „белом стиху” или у аритмичном осмерцу, без асонансе. (Кошутић, 1969: 273)

Кошутић (1969: 273–274) сматра да је, тим и таквим преводима створена, неадекватна представа о Гарсији Лорки као о авангардном песнику који је у потпуности раскристио 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

5 У овом поглављу текст свуда подвукао Жељко Донић.

асонантских препева, при чему је долазило до занимљивих одређења: када је недавно један од младих преводаца⁶ 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, 1969: 274)

Осврћући се на горепоменуте преводе (Владете Р. Кошутећа и Коље Мићевића) у приказу *„Цигански романсеро” Федерика Гарсије Лорке на српскохрватском*, Душко Вртунски (1971: 66) каже да ови преводи 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”, односно да „и један и други преводац поштују метар којим су романсе испеване и воде рачуна о асонанцама које су у шпанској поезији битне” (Вртунски, 1971: 66).

Критикујући дотадашњу праксу превођења поезије Гарсије Лорке у слободном и аметричном стиху (мисли на преводе Миодрага Гардића у Србији и Драга Иванишевића у Хрватској), Вртунски (1971: 66) каже да су из ње проистекле бројне заблуде читалаца и критичара, уз напомену да је управо Гарсија Лорка, као највише превођен шпански песник, „прозом највише и фалсификован”:

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. (Вртунски, 1971: 66)

С друге стране, према мишљењу Вртунског, у Кошутећевим и Мићевићевим преводима 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” (Вртунски, 1971: 67).

Доста умеренијим тоном Коља Мићевић (1982: 23), каже да се „дуго времена [...] 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”.

4. Метричка анализа

4.1. „Романса луне, луне”

Прву песма у избору, „Романса луне, луне”, одликује изражена ониричност, остварена како прозопопејом месеца и архетипским сликама, тако и складном Лоркином композицијом стихова у шпанском осмерцу традиционалне романсе.

6 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*.

Миодраг Гардић је песму поделио на девет катрена. На први поглед делује да је превод дослован, односно прозни. Ипак, од 36 стихова превода, највише је осмераца (14), потом шестераца (10), док је других, и краћих и дужих стихова сразмерно мање: деветераца (5), седмерца (3), десетерца (3), те један дванаестерац. Две уводне строфе преведене су дисонантно (10/6/7/9 и 8/6/12/10):

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. (García Lorca, 1978: 224)

Иако у овим уводним строфама проналазимо низ двофонемских и трофонемских метатезно-епентетских сазвучја (*ковачницу-ваздуху; очију с ње-руке-показује; смиља-станиола* – унутрашња рима *скида*), изостаје очекивани еуфонијски ефекат, понајвише због распореда нагласака и дисонантности краја прве строфе, што нужно утиче и на слабији естетски дојам о почетку песме која отвара збирку, приближивши је дословним преводом („реч за реч”) језику прозе:

Луна је дошла у ковачницу
у сукњи од смиља.
Дете је гледа, гледа.
Дете не скида очију с ње.⁷

У узбуђеном ваздуху
луна шири руке
и похотљива и чиста показује
своје чврсте дојке од станиола. (Гарсија Лорка, 1953: 55)

Приметно је да се у наставку превода број слогова знатно уједначава, уз појаву извесних ритмичких образаца у којима су носиоци (углавном симетрични четвороиктусни трохејски) осмерци, који алтерирају са другим метрима, највише шестерцима и седмерцима, као и метатезно-епентетских сазвучја.

У трећој строфи (8/7/8/9) основу чине трохејски осмерци („Бежи, луно, луно, луно”, „Направиће од твог срца”) у алтерацији са седмерцем и деветерцем. Сазвучја нису изражена.

7 Занимљиво је приметити да би се нешто измењеним редоследом истих речи могла лако постићи одговарајућа асонанца на правом месту, као и осмерац, како је превео Никола Милићевић: „Дете очи с ње не скида”.

Четврта строфа (8/6/8/6) је израженијег трохејског ритма, а основу чини алтерирање дужег и краћег стиха, осмерца („Дете, пусти ме да играм”, „Наћи ће те на наковњу”) и шестерца. Јавља се двофонемско сазвучје трију узастопних стихова *дођу–очију–наковњу*.

У петој строфи (8/6/8/9) основу чине два складна трохејска осмерца („Бежи, луно, луно, луно”, „Дете, пусти ме, не гази”) у алтерацији са шестерцем и деветерцем. Јавља се двофонемско епентетско сазвучје с претходном строфом: *очију–белину*.

Шеста строфа (8/9/8/9), акустички најекспресивнија, алтерира осмерце и деветерце. Гардић се приближио изоморфној рими, стилизујући преломни моменат романсе, смрт детета, у духу народне песме, успаванке или бајалице. Осмерци су симетрични трохеји:

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño,
tiene los ojos cerrados. (García Lorca, 1978: 225)

Коњаник се приближује,
бијући о *добош равнице*.
Унутра у ковачници
дете склопило *очице*. (Гарсија Лорка, 1953: 56)

У седмој строфи (8/7/6/8) основу ритма чине два осмерца, први и четврти „Маслињаком су стизали”; јавља се трофонемско епентетско сазвучје: *стизали–Цигани*.

У осмој строфи (6/8/6/8) основу ритма чини алтерирање дужег и краћег стиха, осмерца и шестерца. „(Ох!) Како крешти на дрвету!”⁸; јавља се двофонемско епентетско сазвучје: *дрвету–руку*.

У деветој строфи (10/6/8/6*) основу ритма чине алтерирање дужег и краћег стиха, десетерца и осмерца са шестерцима. Осмерац је симетрични трохеј: „Ветар ми га чува. чува”. Појављује се четворофонемско метатезно-епентетско сазвучје: *Цигани–бди над њим*.

Симетричност ових осмераца, као и других бројних трохеја, највише шестераца, доприноси утиску веће ритмичке правилности, док се нека (метатезно) епентетска сазвучја простиру и преко граница строфа, повезујући их, тј. стварајући утисак ритмичког и акустичког јединства: *ковачници–Цигани–не гази–ковачници–Цигани–Цигани–бди над њим; луна–чува*.

Како видимо, овог се стила Гардић држи у највећем делу песме, нарочито у другој половини превода „Романсе луне, луне”, задржавајући народни призив

8 Узвик „Ох” нисмо узимали у обзир, будући да је без њега као анакрузе, реч о симетричном трохејском осмерцу.

симетричним осмерцима, те исправљајући донекле, како смо видели, ритмички складнијим обрасцима лош утисак које су оставиле две уводне, аритмичне строфе. На јављање ритмичких образаца могло је утицати то што је преводилац песму поделио на правилне катрене, за разлику од изворника у коме су стихови груписани у пет строфа (прва је строфа од 12 стихова, а затим следе две октаве и два катрена).

4.2. „Лепојка и ветар”

У романси „Лепојка и ветар” (која у преводу има 59 уместо 58 изворних стихова) много је мање уједначености него у претходној, премда и ту већину чине краћи стихови – шестерци (11), седмерци (11), и осмерци (11), комбиновани са разним другим краћим и дужим метрима: четвERCIMA (1) петерцима (4), деветерцима (7) десетерцима (7), једанаестерцима (3), дванаестерцима (1), тринаестерцима (2) и једним четрнаестерцем. Оваква ритмичка „разбарушеност”, од четвERца до четрнаестерца, даје песми модернији призивак, уз органски облик који се прилагођава садржини.

Прва строфа (10/5/6/8/6/11/13/7/6/8/9/9/7/7/7/9) је и најдужа. Метрички и ритмички је шаренолика и подсећа на слободни стих модерне лирике. Најдужи стих, графички тринаестерац („И пада тамо где море шуми и пева”), ломи се после петог слога (5+8), тако да други члан постаје осмерац, чиме се донекле ритам уједначава. С друге стране, ова строфа располаже богатијим спектром сазвучја, највише епентетских, двофонемских и трофонемских: *иде-планине-виле; пергамина-риба; карабињери-Енглези*) као и метатезно-епентетских, трофонемских *звезда-пева*; као и изоморфном, удаљеном римом: *понављања-грања*.

У другој строфи (10/5/6/13/6/7/9/8) основу чине шестерци и седмерци, будући да се тринаестерац природно ломи (6+7), што сугерише и сазвучје на полустиху, *ветар-језика*.

У трећој строфи (11/4/10/10) ритам се заснива на контрасту дужег и краћег стиха, иза којих следи дистих симетричних десетераца са дактилским клаузулама. Драмски дијалог се приближава разговорном стилу, па сазвучја нису изражена на крајевима стихова; јавља се епентетско сазвучје краја првог стиха с полустихом завршног десетерца („Девојче, пусти да ти дигнем *сукњу*”, „Зелену *ружу*, твоје *утробе*”).

Четврту строфу (6/9/9/5) чине два деветерца обгрљена краћим стиховим, шестерцем и петерцем. Појављује се слабо препознатљиво, иако четворофонемско, метатезно-епентетско сазвучје петосложног краја другог стиха са читавим последњим стихом (*осврћући се-са топлим мачем*).

У петој строфи (7/5/10/6) ритам се заснива на алтерацији дужег и краћег стиха. Први стих, седмерац, има мушку клаузулу (*шум*) и остварује експресивну везу с једносложном речи „гонг” из последњег стиха. Сазвучја изостају, што одаје утисак авангардне слободе.

Шеста строфа (8/10/8/8/6/8), најуједначенијег метра и најправилнијег распореда акцената у овој песми, састављена је од осмераца, те по једног

десетерца и шестерца, уз паралелизам који доприноси еуфонији. Појављује се трофонемско метатезно-епентетско сазвучје: *ветар- звезда- језицима*.

¡Preciosa, corre, Preciosa,
que te coge el viento verde!
¡Preciosa, corre, Preciosa!
¡Míralo por dónde viene!
Sátiro de estrellas bajas
con sus lenguas relucientes. (García Lorca 1978: 228–229)

* * *

Лепојко, бежи, лепојко!
Ухватиће те зелени ветар!
Лепојко, бежи, лепојко!
Гледај од куда долази!
Сатир ниских звезда
са блиставим језицима. (Гарсија Лорка 1953: 55)

У седмој строфи (7/8/11/8) основу ритма чине два осмерца у парним стиховима („улетела је у кућу”, „станује енглески конзул”). Може се само наслутити монофонемска асонанца „у” међу последња три стиха (кућу–шуми–конзул), међутим она не мора бити намерна.

У осмој строфи (6/7/8/7/14) комбинују се седмерци, осмерци и шестерци, будући да ће се последњи и најдужи стих, графички четрнаестерац („са капама натученим на слепоочнице”), след оваквог ритма природно распасти на полустихове (8+6). Нема изражених сазвучја на крајевима стихова.

Девета строфа (7/6/7/8) састављена је од два седмерца, који алтерирају са шестерцем и трохејским симетричним осмерцем на крају („који лепојка не пије”). Јавља се једно метатезно-епентетско сазвучје: *жиневре-не пије*.

Десета строфа (7/12/9/10) је слободнијег стиха. Јављају се се метатезно-епентетска сазвучја уз претходну строфу (*млека-уједа; циганки-плачући*).

4.3. „Романса месечарка”

Нарочиту популарност код наше публике стекла је Лоркина најпознатија песма, „Романса месечарка”, која по нашем мишљењу уједно представља најуспелији Гардићев превод међу романсама. Превод ове романсе метрички је најуједначенији, односно има најмањи распон дужине стиха, од 4 до 12 слогова, с већином коју чине стихови средње дужине, највише опет осмерци (23), затим деветерци (21), шестерци (13) и седмерци (13), док је краћих и дужих стихова занемарљиво мало – четвараца (2), петараца (6), десетараца (4), једанаестараца (1) и дванаестараца (1).

Превод је подељен у дванаест строфа. Разазнају се извесни метрички обраци, а важан фактор ритмичког и акустичког саображавања чине паралелизми и припеви, у складу с композицијом песме. Данијел Девото и Лео Шпицер

(Devoto/Spitzer, 2001: 389) сматрају да је склоност романсе ка синтаксичком паралелизму и припеву врста компромиса између слободâ модерне лирике и ригидности традиционалног рондоа, који сталним враћањем на почетак тежи да композицију у потпуности уоквири. Понављање стихова или мисаоних целина, у форми припева, често је у усменој традицији, а овде првенствено доприноси стварању атмосфере сна и сновиђења (Devoto/Spitzer, 2001: 389). Гардићева верзија најчувенијих Лоркиних стихова,

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 [...]. (García Lorca, 1978: 234–235)

наишла је временом у нашој средини на опште прихватање, нарочито током прве две деценије рецепције, тј. до краја шездесетих година XX века, када постају уједно и најпрепознатљивији стихови читаве шпанске поезије у нас:

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)

Прва строфа (9/9/4/6/6/8/10/9/9/6/6/7) ритмички се заснива на деветерцима и трохејским шестерцима, који је уоквирују, а важан ритмички фактор су паралелизми и припеви. Преведени готово дословно, уводни Лоркини стихови су у доброј мери задржали снагу и једноставност изворне слике, а делимично и самерљивост: прва два су деветерци, док трећи и четврти чине ритмичку целину

(4+6). Као својеврсни (двосмислени) припев, *Зелено, волим те, зелено*, што се у песми понавља пет пута, симетричношћу три дактилска иктуса у Гардићевом слободном стиху издваја се снажније него у изворној осмерачкој варијанти.

Преносећи елипсу предиката из трећег и четвртог стиха, Гардић је очувао отвореност структуре за тумачење и активније учешће прималаца песничке поруке. На крају прве половине строфе као носећи стих јавља се трохејски симетрични осмерац („Она сања на веранди”). Видимо да је седми стих у овој строфи пренет дословно као *зелене пути, косе зелене*, чиме Гардић уважава инверзију придева у именичкој синтагми којом се разбија паралелизам са другим стихом, док дванаести, последњи седмерац, представља ритмички украс. Складној композицији уводне строфе доприноси и спорадична метатезно-епентетска сазвучја, од којих нека чак и шестофонемска (*планини, –веранди–не види; зелено–сенком*), што све заједно има експресивнији еуфонијски ефекат.

У другој строфи (9/8/8/7/6/6/6/9/10/8/10/8) трохејски ритам је знатно израженији: заснива се на осмерцима, шестерцима и десетерцима. Осмерци су симетрични трохеји („Велике звезде одиња, / долазе са рибом сенке”) распоређени тако да уоквире строфу, алтерирајући се у завршном делу са десетерцима. („Али ко ће доћи? И одакле? / Она чека на балкону, / зелене пути, косе зелене, / сањајући горко море”). Већа правилност метра и сам трохејски ритам карактеристични за нашу народну поезију могли су условити слабо присуство метатезно-епентетских сазвучја, којих је тек неколико, удаљена су (*сенке–зелене*), или је њихов еуфонијски карактер слабо изражен због неусклађености иктуса (*од куда–на балкону*). Деветерац и десетерац поновљени су из претходне строфе, чиме је са њом, поред идејног, успостављено и ритмичко-акустичко јединство.

Наредних пет краћих строфа, у којима се одвија дијалог двојице Цигана, преведено је с нешто више ритмичке слободе и драматике.

У трећој строфи (5/5/9/6/9/7) преовлађује јампски ритам, заснован на петерцу и деветерцу, где петерци чине дистих, а деветерац се алтерира с краћим стиховима, шестерцем, односно седмерцем. Овде утиску ритмичности доприноси структурни паралелизам у три узастопна стиха (за – /за њено/за њен), док је еуфонијски карактер сазвучја (*даћу ти–кућу, огледало–огртач*) нешто слабије изражен.

Четврта строфа (8/8/8/8) састављена је од четири осмерца, од којих прва два наликују народном трохеју („Кад бих могао, младићу, / лако би се нагодили”), док су друга два јамбови (5+3 или 5+3) са једносложном клаузулом, каталектички деветерци. („Али ја више нисам ја / нити је мој дом / више мој”). Метатезно-епентетска сазвучја везују се уз претходну строфу (*даћу ти–кућу–младићу*), а унутар стиха појављује се у првом, паралелизам (*ја*), односно леонинска асонанца (*нити је–више; мој дом–мој*).

У петој строфи (7/9/11/8/8/6) ритам је у првом делу јампски, у другом трохејски; два осмерца су симетрични четвороиктусни трохеји („са холандским чаршавима. / Зар не видиш моју рану”). Сазвучја има мало (*умрем–могуће*), што може бити условљено драматиком дијалога, који се приближава разговорном стилу.

У шестој строфи (7/9/7/5/8/8) ритам се заснива на алтерирању дужег и краћег стиха, седмерца са деветерцем и петерцем. Завршни дистих чини паралелизам, тј. поновљени су јампски осмерци из 4. строфе, чиме се појачава и утисак о ритмичком јединству са претходним делом. Метатезно-епентетско сазвучје јавља се на крају стиха (*ружа-грудњак*), док се на полустиху, могуће и спонтано, појављује изоморфна рима (*мирише-више*).

У седмој строфи (5/7/12/7/8/5) ритам се заснива на петерцу и седмерцу, као и на алтерацији дужег и краћег стиха. Дванаестерац се дели на два полустиха (8+4), што производи утисак о два трохејска симетрична осмерца у строфи („Пустите ме да се попнем!...”, „верандице месечеве”). Готово сви стихови ове строфе увезани су унакрсним обгрљеним трофонемским, четворофонемским и петофонемским метатезно-епентетским сазвучјима (*ме бар- веранде-пустите ме- веранде -месечеве*).

У осмој строфи (7/7/8/8/7/7/9/7) ритам је готово у потпуности заснован на седмерцима, који чине апсолутну већину стихова (5 од 8); међу седмерце је уметнут дистих симетричних трохејских осмераца паралелне структуре и фолклорног призвука, по угледу на изворник („Остављајући траг крви. / Остављајући траг суза”). Појављују се метатезно-епентетско сазвучје, двофонемска асонанца (*кума-суза*), са јачим еуфонијским ефектом, будући да се поклапају иктус и клаузула, као и сазвучје нешто слабије експресивности, иако четворофонемско (*крви-кровови*).

У деветој строфи (9/9/8/9/8/9) стихови су само деветерци и осмерци. Деветерац уоквирује строфу, која почиње понављањем припева с почетка, и завршава се деветерцем; осмерци и деветерци се у наставку строфе правилно смењују: („Два кума су се попела. / Широки ветар остављао је / у устима чудан укус / жучи, ментола и босиљка”). Усамљено епентетско сазвучје (*попела-босиљка*) производи еуфонијски ефекат делом и због исте, дактилске клаузуле.

У десетој строфи (7/9/9/8/8) у уводним стиховима преовлађује јампски ритам, заснован на седмерцу и деветерцу; дистих на крају чине симетрични трохејски осмерци: („свежа лица, црне косе, / на тој зеленој веранди”). Јављају се укрштена епентетска асонантска сазвучја (*реци ми-веранди; девојче-косе*), с нешто слабијим ефектом.

У једанаестој строфи (8/6/10/9/9/6/8/5) ритам је изражено трохејски, заснован на алтерацији осмераца и шестераца. Десетерац и деветерац се јављају у паралелизму (припев), повезујући овај део климакса са уводом. Петерац на крају („као мали трг”) има мушку клаузулу, па се саображава шестерцу. Осмерци су симетрични трохеји („Над огледалом бунара”, „Ноћ је постала интимна”), као и шестерци. Епентетско сазвучје остварује се на једном месту снажније, захваљујући истој клаузули (*сребра-леда*), и једном слабије (*њуја-интимна*), јер се јавља на већој удаљености.

У дванаестој строфи (7/6/9/9/4/6) прва два стиха (шестерац и седмерац) дужином се прилагођавају завршном шестерцу, који је део паралелизма са уводном строфом, из које се понављају четири уводна стиха, што доприноси

утиску јединства, како на семантичком, тако и на формалном плану. Трофонемско епентетско сазвучје првог и последњег стиха (*жандари-планини*) има изражен еуфонијски карактер и служи да, између осталог, повеже почетак и крај песме, доприносећи утиску ритмичког и акустичког јединства читаве композиције.

5. Закључна разматрања

На основу метричке анализе три прве Лоркине романсе у преводу Миодрага Гардића покушали смо да одговоримо на питање о природи метричке и ритмичке организације превода, односно, конкретније, да утврдимо ли је у питању *проза*, како су сугерисали Кошутић и Вртунски, или је пак реч о *слободном стиху* (према Мићевићу).

Како смо видели, стихови превода различите су дужине, у размеру од 4 до 15 слогова, док је број акцената у њима знатно уједначенији (обично од два до четири иктуса), што чини један од важнијих фактора самерљивости. У преводу, дакле, не постоји чврста метричка структура, већ се стихови нижу и алтерирају у складу са унутрашњом логиком текста и драматиком коју намеће преводац. Ипак, основу превода и релативну већину стихова чине осмерци (највећим делом симетрични четвороиктусни трохеји), за којима следе шестерци (највећим делом трохеји), седмерци и деветерци (јамбови и трохеји), док је присуство дугих и кратких стихова знатно слабије заступљено, те готово занемарљиво. Као најважнији фактори самерљивости јављају се, сем броја акцената (изотонија) у више узастопних стихова, још и ритмички обрасци унутар строфа (комбинације два или више размера, који могу бити мешовитог метра), алтерација дужег и краћег стиха, као и сазвучја који се појављују кроз четири модела непотпуне риме: а) испрекидане, б) повремене, в) делимичне и г) изненадне. Највећи део ових сазвучја чине епентетска и метатезно-епентетска сазвучја (у која спадају и неправне риме каква је асонанца), док су изоморфна сазвучја ретка.

Имајући у виду налазе ове наше метричке анализе, осврнућемо се сада на појмове прозе и слободног стиха. Дефиниције прозе истичу њену слободнију организацију у односу на стих (који подразумева феномене какви су метар, ритам, рима и акценат). Проза је „начин изражавања који, за разлику од поезије, није организован према чврстим метричким правилима” (Роровић, 2007: 585), те је отуда далеко погоднија за „рационалистичка и каузална разматрања света и живота, где се развија објективни дискурс” који се користи и у свакодневном говору (у сврху споразумевања), у дискурзивним књижевним врстама (есеј, расправа, трактат), мемоарској књижевности, као и у разним прозним епским и драмским врстама (Рogašnik/Koljević, 2001: 660). Графичко сечење, које је према бројним стихолозима управо „једино свеопште обележје ритмичке самерљивости стихова” (Ružić, 2008: 186), у Гардићевим преводима романсе из реда у ред доследно прати шпански изворник, док су границе стиха повремено обележене додатним сигналимa у виду разноврсних сазвучја. Како смо показали, Гардићев превод није дослован ни дискурзиван, већ песнички стилизован, те добрим делом метрички структуриран, што имплицира да је неадекватно сврставати

га у прозу, будући да проза „и својим дотјеранијим облицима ипак обично има наглашенију референцијалну и когнитивну функцију, те се у њеној комуникацији подразумева знатно непосреднија повезаност између описиваног и описаног” (Рогаћник/Колјевић, 2001: 660).

С друге стране, налази наше метричке анализе у великој мери говоре у прилог тези о слободном стиху. У *Енциклопедијском речнику версификације*, Жарко Ружић (Ružić, 2008: 185) слободни стих дефинише као стих „који се супротставља традиционално регулисаном везаном стиху слабљењем метричких веза”. Да би се, међутим, слободни стих доживљавао као стих, он мора садржати неки фактор ритмичке самерљивости, као и неки облик ритмичке организације на основу кога ће се стећи утисак о његовом ритму, премда је тај утисак субјективан (Ružić, 2008: 186).

Издвојићемо најважније ставове Ружићеве дефиниције у прилог мишљењу да је Гардићев превод управо превод у слободном стиху: (а) Слободни стих често настаје модификацијом или мешавином традиционалних стихова (мешавине размера истог метра и мешавине различитих метара). (б) У песми у слободном стиху „нема метра јер се ритмички фактори самерљивости мењају из фрагмента у фрагмент: један низ стихова самерљив је према једном, други низ према другом фактору.” (в) Обично један од фактора доминира. (г) Понекад се поједини стихови издвајају из самерљивости. (д) Када се мешају различити метри, изостаје општа унутрашња самерљивост и може се јавити слободни стих и/или неки облик тонске версификације. (ђ) Јампски и трохејски распоред акцената појединих стихова у слободном стиху представља технички фактор који их чини ритмичнијим (Ružić, 2008: 185–187).

Нагласили бисмо да један део стихова и строфа Гардићевог превода припада такозваним мешовитим стиховима, који су сви истог метра (трохеји или јамби) и чија се организација заснива на самерљивости силабичко-тонских или силабичких чинилаца, без обзира на дужину стиха (или број иктуса). Ритам у том случају настаје регулисаним смењивањем силабичко-тонских сигнала, које се спроводи у свим стиховима (Ružić, 2008: 186).

Напоследку ћемо се кратко осврнути и на горенаведене критике у вези са „фалсификатом у прози” и „искривљеном сликом” о Федерику Гарсији Лорки у нашој средини. Гардићев превод засигурно није прозни, већ превод у слободном стиху са елементима мешовитог стиха и тонске версификације, у коме се могу препознати разноврсни ритмички обрасци традиционалног типа. Како је строфички акценат у шпанском силабичном стиху увек на пенултими, то се и асонантска сазвучја у парним стиховима (ређе риме) код Гарсије Лорке, као и код већине шпанских песника пре њега, јављају као важан ритмички феномен, нарочито у форми романсе. Монотони изосилабизам и правилно понављање једне исте епентетске риме, асонанце, главна обележја шпанске романсе, преводилац је покушао да опонаша тенденцијом ка стиху изворника, осмерцу, и уопште трохејском ритму, евоцирајући звук (наше) народне песме. Унутрашњи ритам Лоркиног поетског наратива и у оваквом обрасцу добрим делом је

очуван, јер су већом слободом стиха сачувани једноставност, спонтаност и свежина песничког израза, док је ритмичким обрасцима који се саображавају садржини, и спорадичним сазвучјима, повећана његова експресивност. Стога бисмо Гардићевим преводима романси, као првим конкретизацијама Лоркиног романсера у нашој средини, могли пре и оправданије замерити слаба, аритмична и дисонантна места, него сâм избор метричко-ритмичког облика за превод, који се према особинама најпре могао сврстати у преводе који Џејмс С. Холмс (Holmes, 1970: 94) назива *органским (organic)*.⁹

Литература

- Вртунски, Д. (1971). *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, 1960 [sic!]). *Мостови*, 2(5), 66–67.
- [Vrtunski, D. (1971). *Ciganski romansero* Federika Garsije Lorke na srpskohrvatskom: (F. G. Lorke: *Ciganski romansero*. Preveo Kolja Mićević, Beograd, Kultura, 1960. – F. G. Lorke: *Igra peska i meseca*, Preveli V. R. i O. Košutić. Beograd, Prosveta, 1960 [sic!]). *Mostovi*, 2(5), 66–67]
- Гарсија Лорка, Ф. (1953). *Моћ гитаре* (М. Гардић, прев.). Београд: Просвета.
- [Garsija Lorke, F. (1953). *Moć gitare* (M. Gardić, prev.). Beograd: Prosveta]
- Кошутић, В. (1969). Тумачења. У Ф. Гарсија Лорка, *Игра песка и месеца* (стр. 269–324). Београд: Просвета.
- [Košutić, V. (1969). Tumačenja. U F. Garsija Lorke, *Igra peska i meseca* (str. 269–324). Beograd: Prosveta]
- Лешић, З. (2011). *Језик и књижевно дјело*. Београд: Службени гласник.
- [Lešić, Z. (2011). *Jezik i književno djelo*. Beograd: Službeni glasnik]
- Мићевић, К. (1982). Федерико Гарсија Лорка (1898–1936). У Ф. Гарсија Лорка, *Песме* (стр. 5–24). Београд: Рад.
- [Mićević, K. (1982). Federiko Garsija Lorke (1898–1936). U F. Garsija Lorke, *Pesme* (str. 5–24). Beograd: Rad]
- Михаиловић, Д. (n.d.). *Гардић Миодраг*. Енциклопедија Српског народног позоришта. <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=4301/>
- [Mihailović, D. (n.d.). *Gardić Miodrag*. Enciklopedija Srpskog narodnog pozorišta. <https://www.snp.org.rs/enciklopedija/?p=4301/>
- Петричевић, М. (1996). *Све одлучено у срцу*. Политика. <http://marijapetricevic.com/citanje.php?m=1&t=federiko%20garsija%20lorka/>
- [Petričević, M. (1996). *Sve odlučeno u srcu*. Politika. <http://marijapetricevic.com/citanje.php?m=1&t=federiko%20garsija%20lorka/>

9 Према Еткиндовој подели, Холмсовом *органском* приступу највише би одговарао *превод-алузија*, који следи одређене естетске критеријуме, али без целовитог естетског програма (нпр. римује се понеки стих). Код Лефевра, то би био *превод у белом/слободном стиху*, где преводилац изналази облик који у циљном језику омогућавају жељене ефекте.

- Devoto D., Spitzer L. (2001). Tradiciones y técnicas en la poesía de Lorca. In V. G. de la Concha (Ed.), *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 7 (Época contemporánea: 1914-1939)*, al cuidado de Francisco Rico (pp. 385–396). Barcelona: Crítica.
- García Lorca, F. (1978). *Poema del Cante Jondo, Romancero gitano* (A. Josephs, J. Caballero, eds). Madrid: Cátedra.
- Holmes, J. S. (1970). Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form. In J. S. Holmes (Ed.), *The nature of translation* (pp. 91–105). Mouton: Publishing House of the Slovak Academy of Science.
- Pogačnik, J., Koljević, S. (2001). Proza. U D. Živković (ur.), *Rečnik književnih termina* (str. 660). Banja Luka: Romanov.
- Popović. T. (2007). *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
- Ružić, Ž. (2008). Slobodni stih. U Ž. Ružić (prir.), *Enciklopedijski rečnik versifikacije* (str. 185–190). Sremski Karlovci; Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Željko S. Donić

Summary

IN SEARCH OF THE “TRUE” LORCA: A REVIEW OF THE METRICS AND CRITIQUE OF *ROMANCERO GITANO* IN MIODRAG GARDIĆ’S TRANSLATION

The paper analyzes the metrics of Miodrag Gardić’s translation of poems from *Romancero gitano* (*Gypsy Ballads*) by Federico García Lorca (1953, 1963). Despite their extraordinary importance for the initial reception, as well as the positive reception among readers and poets, critics in the 1960s pointed out the inadequate implementation of metrics as the greatest shortcoming of Gardić’s translations, especially in the poems from Lorca’s *Romancero gitano*, which had the strongest reception and resonance among readers. We take a metrical look at the translation of three romances from the point of view of rhythmicity and phonostylistics of verse, in order to investigate whether Gardić’s translation is really in “prose” or in “free” verse.

Key words:

Federico García Lorca, *Romancero Gitano*, Miodrag Gardić, free verse