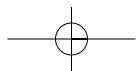
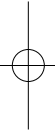
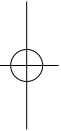
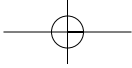


Zagrebački prevodilački susret 2005.

Tradicija i individualni talent  
Misao o prevodenju kroz stoljeća





Zagrebački prevodilački susret 2005.

Tradicija i individualni talent  
Misao o prevodenju kroz stoljeća

*Nakladnik:*

Društvo hrvatskih književnih prevodilaca

*Za nakladnika:*

Iva GRGIĆ

*Korektura:*

Erika KOPORČIĆ

*Grafički urednik i korice:*

Zlatko REBERNJAK

*Priprema za tisak:*

Grafički studio FORMA ULTIMA, Zagreb

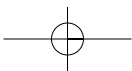
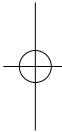
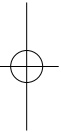
*Tisak:*

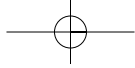
GRAPHIC ART, Zagreb, 2007.

*Naklada:*

300 primjeraka

ISBN 978-953-96755-2-1





Zagrebački prevodilački susret 2005.

# **Tradicija i individualni talent**

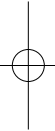
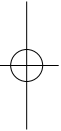
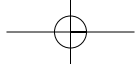
Misao o prevodenju kroz stoljeća

Priredile:

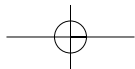
Iva Grgić, Višnja Machiedo, Nada Šoljan



Društvo hrvatskih književnih prevodilaca  
Zagreb, 2007.

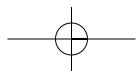
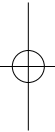
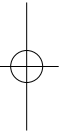
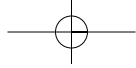


Izdavanje ovog Zbornika pomoglo je  
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske



# Sadržaj

Uvodna riječ .....	7
<i>Mirko Tomasović</i> Pabirci iz prijevodoslovlja hrvatskoga .....	9
<i>Alida Bremer</i> Goethe i njemački romantičari o prevođenju i o svjetskoj književnosti .....	31
<i>Višnja Machiedo</i> Nagovještaji revolucionarnog preobražaja francuske prijevodne književnosti tijekom 19. stoljeća .....	41
<i>Sanja Roić</i> Strankinja o domaćem — Članci Madame de Staël u kontekstu talijanskog romantizma .....	51
<i>Morana Čale</i> Žalovanje za izgubljenom aurom — Pirandellov esej <i>Ilustratori, glumci i prevoditelji</i> .....	59
<i>Ján Jankovič</i> Tradicija i individualni pragmatizam .....	81
<i>Irena Lukšić</i> Svi životi jedne ljubavi: prilog poetici ruskog emigrantskog prijevoda .....	95
<i>Vesna Crnolatac Janjić</i> Kineski adagio .....	103
<i>Dinko Telečan</i> Kineska pustolovina Ezre Pounda .....	107
<i>Suzana Glavaš</i> Zbornik <i>Prevođenje kulturâ</i> .....	115
Bilješke o autorima priloga .....	123
Kazalo imena .....	129



## Uvodna riječ

Nakon dvaju Zagrebačkih prevodilačkih susreta, održanih 2001. i 2003. godine, nemetnula se ideja da se na trećem Susretu (ako ne ekshhaustivno, onda bar dijagonalno) pokuša ocrtati povijesni kontinuitet teorijskog promišljanja koje, još od Cicerona i Kvintilijana (a da svetog Jeronima ne moramo ni prizivati), prati praksu (književnog) prevođenja.<sup>1</sup>

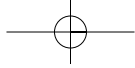
U početku je taj presjek želio idealno premrežiti što veći vremenski luk, pa su pozivi, osim aktivnim prevodiocima, bili upućeni i stručnjacima klasičnim i neo-filozozima. Tako zamišljeni raspon u izvedbi se nužno reducirao; uostalom, prvotna bi zamisao zahtijevala nekoliko uzastopnih simpozija.

Pred nama je, dakle, svezak koji doduše ne započinje od antike, ali zato ističe najprelomniji (kako ga je još sedamdesetih godina prošloga stoljeća opisao George Steiner u svojem djelu *After Babel*) trenutak dubokog razmatranja kompleksnog fenomena i kulturne uloge prevođenja — njemačkog i francuskog romantizma (s bitnom filozofskom dionicom). Dalje prati i njihove odjeke u Italiji, kao i, poslije iskustava i spoznaja dugovanih Baudelaireu i Mallarméu, nezaobilaznu ranodvadesetostoljetnu refleksiju o predmetu iz pera velikih pjesnika i prozaista poput Pirandella, Pounda, Brodskog. Dakako da iz ovako naznačenog konteksta nikako nije mogla biti izostavljena hrvatska traduktologija — koju je Mirko Tomasović prikladno, a nadamo se i trajno, nazvao prijevodoslovljem.

Da europska tradicija nije jedina, i u ovom je slučaju valjalo podsjetiti — »Drugog« i drukčije jezgrovitog je ilustrirano prilozima o problemima prevođe-

---

<sup>1</sup> Tema prvog susreta bila je »Prevođenje drame i kazališta«; drugoga, čiji je zbornik radova izašao pod naslovom *Prevođenje kultura*, dvojaka: »Iskustva u prevođenju kultura« i »Antun Šoljan kao prevodilac i prevodioci Antuna Šoljana«. Treći se je ZPS, pod naslovom identičnim naslovom ovoga zbornika, zbio 9. i 10. prosinca 2005. Priziv sveca zaštitnika objavljen je već na hrvatskom u prijevodu Višnje Machiedo kapitalnog teksta Valerya Larbauda »Pod zagovorom svetoga Jeronima« u bloku *Poetike prevođenja* u časopisu *Kolo* (br. 3, 1998.).

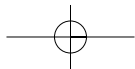
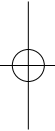
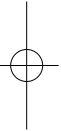


nja kineske književnosti kroz ruska i engleska iskustva (Aleksejev te, opet, Pound).

Posudbom slavnog Eliotova naslova sugeriramo da je i na polju prevođenja, kao i u sferi »izvornih« književnosti, na snazi povezanost, odklon, sukob između tradicije (čije proučavanje svakako valja nastaviti) i prevodiočeva individualnog talenta — čak i na crti povremeno neizbježnog pragmatizma.

*U Zagrebu, rujna 2007.*

*I. G. i V. M.*





Mirko Tomasović

# Pabirci iz prijevodoslovlja hrvatskoga

## I.

Nakana je ovog rada pokazati da je misao o prevodenju postojala i na hrvatskoj književnoj pozornici, dapače diljem stoljećâ. Osvrnut ću se na nekoliko takvih referentnih tekstova iz opusâ znanih i manje znanih pisaca, koji su odreda također plodni prevoditelji, te su na temelju i svojih iskustava zabilježili, manje ili više izričito, traduktološke nazore, što se odnose uglavnom na poezijske predloške. Ograničit ću se pak na priloge napisane prije nego se traduktologija osovala kao definirana metodološka i teorijska vrsta, osamostalivši se od jezikoslovnih i književnoslovnih istraživanja, kojima je do tada bila usputnica ili *ancilla*. Riječ je o tekstovima nastalim približno do četrdesetih godina prošlog stoljeća.

Da je u hrvatskoj književnosti, obilježenoj prijevodima od njezina postanka kao nepobitnim konstituensom i njezine povijesti, misao o prevodenju imala tradiciju, svjedoči nam, a tko bi drugi, do li njezin utemeljitelj Marko Marulić Marul. On je, među ostalim, auctor i prve traduktološke opservacije o mogućnostima i nemogućnostima prevodenja poezije, dakle dvojbe ili upitnosti oko problema s kojeg ni do danas nije, čini mi se, uklonjen upitnik. Ništa strašno, jerbo upitnik još uvijek stoji i na problemu što je bit poezije i na njezinoj protumačivosti, pa je kako pisati poeziju isto tako zagonetno kao i kako je prevoditi, te je ta jednadžba vrlo teške rješivosti. Upravo zbog predmnijevane zagonetnosti, da ne mudrujem dalje, *homo faber* teži pjesnikovanju i prevodenju zbog istog izazova, a od pamtivijeka.

Izazovu nije, kao što znamo, odolilo ni Marko Marulić, trojezični pjesnik i trojezični prepjevatelj, intelektualac iz humanističkog razdoblja kad su sva pitanja o poeziji, i književnosti uopće, artikulirana, štono riječ, u teoriji i praksi, pitanja koja se kočopere, unatoč smjeni epoha, evo već pola tisućljeća s dobrim perspektivama daljnjeg kontinuiteta. Markov rođak i prijatelj, pripadnik splitskoga humanističkog *cenaculum-a*, Jerolim Papalić, ponukao

ga je na prijevod Petrarkine kancone *Vergine bella*, koji bi latinski prijevod njemu bio glazbeni predložak za skladbu i izvedbu. Marulić se inače divio njegovu glazbeničkom umijeću. No, kad je ispunio Papalićevu zamolbu, zamijenio je Petrarkine talijanske jedanaesterce i sedmerce latinskim elegijskim distisima; nad novonastalim pjesničkim tekstom javile mu se načelne dvojbe, od njega nazvane sintagmom *difficultas vertendi*, teškoća prevoditeljstva. Marulić je objašnjava u poslanici Jerolimu Papaliću njegovanom i stamenom humanističkom latinštinom: »Sunt quippe linguarum proprietates ita natura comparatę ut multa quę in alio idiomate apte, apposite lepideque dicuntur in aliud conuersa degenerare uideantur atque deficere.«<sup>1</sup> Makar je, razvidno, osjetio raskorak između Petrarkina izvornika i svojeg prepjeva i povezo taj raskorak s unaprijed zadanim i nepromijenivim vlastitostima pojedinih jezika, tekst *Ad Verginem beatam* objavio je kao popratnicu slavnom djelu *Evangelistarium* (Mletci, 1516.), štoviše ta je njegova latinska verzija bila poticajna marulolozima, a nedavno ju je jedan od njih, Bratislav Lučin preveo na hrvatski,<sup>2</sup> budući da kao latinski humanistički sastavak ima vrsnih pjesničkih mjesta i samostalnih dodataka. Moglo bi se zaključiti i u ovom slučaju da je *difficultas vertendi* potaknula prevoditeljjev pjesnički talent, koji se i u drugačijoj funkciji potvrdio.

## II.

Marulić je prvi od Hrvata prevodio Dantea na latinski (uvodno pjevanje *Božanstvene komedije*), dok čast prepjeva na hrvatski pripada Vladislavu (Ladislavu) Vežiću (1825.-1894.), koji je u *Zori dalmatinskoj* (br. 37, 1845.) gundulićevskom kiticom i stihom pretočio glasovitu epizodu iz *Pakla* (*Směrt kneza Ugolina*)<sup>3</sup>. Vežić je pisao rodoljubne i ljubavne stihove koje je tiskao u *Zori*, *Danici*, *Viencu*, objavio je 1866. u obljetničkoj prigodi ep *Sigetski junak Nikola Zrinjski*, no najviše energije uložio je u književne prijevode s romanskih jezika te njemačkog i ruskog, trseći se slijedom preporoditeljske vokacije njegova naraštaja da »pohrvati« velika imena svjetske književnosti

<sup>1</sup> Prijevod: »Postoji naime neke osobitosti jezika tako određene od naravi da puno toga što se u jednom izričaju kaže zgodno, prikladno i lijepo, kad se prevede na drugi, kada se iskvari i bude manjkavo« (Bratislav Lučin). Citat prema: Marko Marulić, *Latinski stihovi*, priredili i prepjevali Bratislav Lučin i Darko Novaković, Split, 2005., str. 307.

<sup>2</sup> Vidjeti o.c., str. 309-319.

<sup>3</sup> Vidjeti M. Tomasović, *Gondolizirani Dante u: Domorodstvo i europejstvo*, Zagreb, 2002., str. 43-53.

(Chateaubriand, Leopardi, Ljermontov). Njegov plemeniti napor i nedvojben prevoditeljski eros (iskazan i u brojnim verzijama višejezičnih djela za potrebe tekućeg potražnika zagrebačkih pozornica, od kojih je spomenuti Molièrova *Skupca* (!) i *Umišljenog bolesnika*, Scribeovu *Čašu vode* i *Gospodicu od Saint-Cyra*), pao je u nezaslužen zaborav. Taj diplomant Pravoslavne akademije u Zagrebu, podrijetlom s podvelebitskog primorja, namještenik Banskog vijeća, a 1854. do kraja života odvjetnik i javni bilježnik u Varaždinu, naumio je sustavno promicati prevođenje zapadnoeuropskih književnih djela, te je 1852. u Zagrebu pokrenuo ediciju *Vienac francezkoga, talianskoga i spanjolskoga zabavnoga književstva ponašen Vladislavom Vežićem*.<sup>4</sup> Sama zamisao pobuđuje pozornost, prethodi Matičinim sličnim nakladninama, na stanovit je način Vežićev *Vienac zabavnog književstva* daleki preteča Zabavne biblioteke Nikole Andrića, koji je u tom nizu od 1913. do 1942., kad je umro, tiskao 603 knjige, sâm preveo 60 romana. Vežić je, nažalost, ostao na prvom svesku, iako je bio pripremio još tri. Iz predgovora *Dvie rieči prevoditelja* nazire se zbog čega je odustao. Njegov poziv za predplatu »krasnom spolu«, »rodoljubkama« (str. XIII.), koje su bile njegova ciljana publika, ostao je bez odjeka, te je *Vienac zabavnog književstva* objavljen samo zahvaljujući kreditu tiskara Franje Župana. U predgovoru pak, Vežić dosta emotivno, tipično za ono vrijeme, govori o zapuštenosti nacionalne književnosti: »Naš je zaostatak golema žrtva posvećena na oltaru prosvjete i izobražene Europe« (str. VI.), i to »zapadne Europe« koja je »pod zaštitom i obranom našom« imala vremena »dati se mirnome lastvovanju na njegovanje znanosti i umjetnosti, na razvijanje i promicanje duha čovječanskoga« (str. V.). Taj se zaostatak, po Vežićevu mnijenju može prevladati razmjerno lako, učenjem »zapadnjih jezika« da bi prevodenjem (»ponašivanjem«) »obilne duševne stečevine«, književnih djela, s tih jezika ubrzali razvoj i popunili praznine. Cilj se može ostvariti, ako se uz vrsno znanje hrvatskog jezika, svlada i »po koji drugi jezik onieh izobraženih narodoh, koji nam svojom znanošću i književnom slavom na uzor i zavist služe« (str. VII.). Ostavljajući postrance preporoditeljske intencije Vežićeva projekta, ustvrditi je da je u njegovu predgovoru jasno formulirano gledište, da su prijevodi put do europeizacije, kako bismo danas rekli, hrvatske literarne kulture i inkulturacije nacionalne zajednice uopće. Prema tome, Vežić je naglasio veliku ulogu književnih prijevoda u tim procesima,

<sup>4</sup> »U Zagrebu tiskan i troškom Franje Župana 1852«. To je točan naziv edicije, koji nema razloga »lektorirati«, kako se to čini u novijim bibliografijama. U prvom svesku objavljeni su prijevodi dviju Scribeovih drama.

koja se uloga ne može sporiti ne samo u pogledu Hrvata, nego i inih naroda sa sličnom jezičnom i zemljopisnom prostornošću. Iako je ovaj Vežićev poziv 1852. ostao prividno *vox clamantis in deserto*, držim da je u Hrvatskoj postupno jačala svijest o važnosti književnog prevođenja, što se, primjerice, vidi na učestalim prijevodima iz Dantea, Petrarke, europskih romantičara posebno, antičkih klasika diljem druge polovine XIX. stoljeća još uvijek pod jakim utjecajem »domorodnih« ideala. Vežić je u tom razdoblju ipak nastavio prevoditi, sada već s novim ambicijama. Vežićeva verzija Goetheovog *Egmonta* nije izvedena ni objavljena. Međutim, više je sreće imao s prijevodom Goetheove *Ifigenije na Tauridi*, koji je na prijedlog Franje Markovića prihvatila Matica hrvatska za svoju glasovitu *Zabavnu knjižnicu*.<sup>5</sup> Izdanje je također popraćeno predgovornim slovom, što nosi znakoviti naziv *Pripomenak prevoditeljev*,<sup>6</sup> s nadnevkom »mjeseca prosinca 1887.«. Pobudno je pogledati što priopćuje jedan hrvatski poliglot i pjesnik o svojem prevoditeljskom postupku prije točno 118 godina, kad se suočio s Goetheovom dramom s gradom iz grčke mitologije, objavljenom točno sto godina prije (1787.) hrvatskog prvoprijevoda. Nestabilne mogućnosti prevodivosti Vežić je intuitivno nastojao proširiti uporabom izraza izvan tadašnjega službenoga (vukovskog) jezičnog standarda, uvjeren da time pridonosi svečanom suzvučju verzije jednoga klasičnog teksta, napisanog u drugoj epohi, s vremenskim jednostoljetnim razmakom. »U ovom prijevodu naći će se po koja stara riječ, ili upotrebljeno staro znamenovanje takove riječi (...). Isto tako ima u ovom prijevodu ponjekojih riječi i načinâ govora iz dubrovačke zlatne dobe, i u obće iz naše stare knjige« (str. 5). Preporučujući svojem »književnom naraštaju« na čitanje i uvažavanje »staru knjigu«, on posebno izdvaja »da u njoj leži pohranjena golema i dragocjena zaliha jezičnoga blaga, koje ne smije ostati zakopano, a niti bez ploda« (str. 6). Aktiviranjem te zalihe da se postigne dvojak učinak, »jer to ne samo omogućuje na velike književni jezik, nego i daje knjizi njeko odličje i dostojanstvo.« (str. 5). Tako je Vežić obrazložio ono što je u verziji Goetheovih stihova, mora se reći, dosta stilski uvjerljivo, koristio iz višestoljetne jezične riznice, prethodeći istom postupku Mihovila Kombola, kad se on dao na prevođenje Danteove *Božanstvene komedije* (prepreve iz *Pakla* počeo je objavljivati 1928.). Usput budi rečeno, Kombol se dao i na prevođenje Goetheove *Ifigenije na Tauridi*, a tiskana mu je 1942., dakle, pet

<sup>5</sup> Zabavna knjižica Matice hrvatske, svezak XCIX-C, Wolfgang Goethe, *Ifigenija na Tavrudi*, igrokaz u pet činah preveo Vladislav Vežić. U Zagrebu 1887.

<sup>6</sup> O.c., str. 5-8.

i pol desetljeća nakon Vežićeva prijevoda u kojem ćemo susresti tipične »kombolizme« poput: *ćut* (osjećaj, str. 31), *krok* (str. 33), *ljubovnik* (str. 36), *gled* (pogled, str. 49), *zrite* (motrite, str. 55), *gredem* (str. 34) i t. d., naširoko korištene u prijevodu Danteova spjeva. Prevoditelji starotalijanskog pjesništva, koji su slijedili Kombolov standard takav su starinski leksik kao stilske inačice ili istoznačnice prihvatili bez ograde, na stanovit način i učvrstili u smislu traduktološkog postupka, pa su tako potvrdili Vežićevu tezu o »staroj knjizi« kao neiskorištenomu, »zakopanom« jezičnom blagu. U Vežića naidoh i na petrarkističku sintagmu *lijepa vila* (str. 59) te na srodan baščinski apelativ *vuhvenka* (himbenica, str. 46). Prevoditelj Goethea iz 1887. zabilježio je također još jednu, vazda aktualnu samonadzornu opciju: »Nastojao sam, da ovaj prijevod bude čijem vjerniji, ali uz to da nesagriješim proti duhu i svojstvu svoga jezika.« (str. 7). Dotaknuo je, naime, pitanje, koje se smješta u dileme između »vjernoga« ili »ropskog« prijevoda poezije. Drugim riječima, Vežić je bio svjestan da je za ekvivalenciju između izvornika i prepjeva nužno poštovati i čimbenik »osobitosti jezika«, kako veli Marulić, tj. da novooblikovani tekst ne odstupa od bitnih supstanci primateljevog jezika, po kojima se on razlikovno ostvaruje u suodnosu prema drugim jezicima.

### III.

Marulićev ulomak iz poslanice i Vežićevi »pripomenci« zanimljive su, držim, traduktološke natuknice. Međutim, tek je Vinko Lozovina (1874.-1942.) uveo u hrvatsku književnu publicistiku traduktološki zbor, prema današnjem poimanju termina, i to u najmanje tri rada, u kojima predmetno govori o problemima prevodenja poezije. Lozovina je talijanist, kroatist, književni povjesničar, kritik, esejist, putopisac, prevoditelj talijanskih pjesnika, polemičar, koji se nije ustručavao biti kritičan prema prijevodima, koji su doživljavali u Hrvatskoj sveopće pohvale, iako nisu zadovoljavali njegova stručna mjerila, proistekla iz veće književne kulture i obavještenosti. Koplja su se lomila na, tako reći, pravomu malomu pokretu, koji se začeo u XIX. stoljeću i produžio u XX., usredotočenom na *Božanstvenu komediju*. Njega ne zadovoljava učestalost ni količina verzija, već njihova problematična kakvoća, ovisna o traduktološkom polazištu, pa to formulira već u naslovu rasprave iz 1909. *Danteova »Komedija« u prijevodu. Da li u prozi ili u stihovima? Da li s rimama ili bez njih.*<sup>7</sup>

<sup>7</sup> *Glas Matice hrvatske*, br. 18-20. U Zagrebu dne 15. listopada 1909., str. 145-151.

Nedoumicu, koju je Lozovina tu htio raščistiti, potaknula je dotadašnja naša praksa: Danteov se spjev, kako je predloženo u naslovu, i prevodio i prepjevavao, tj. nejednako prilagođavao drugomu jezičnom i pjesničkom stavu. Preradović i Begović, naime, rabili su nesrokovan stalan stih (prvi trohejski deseterac, drugi jambski jedanaesterac), Buzolić deseteračku tercinu, A. Tresić Pavičić zadržava hendekasilapsku tercinu, dok se Iso Kršnjavi, makar ima iza sebe brojne stihovne pokušaje, ipak odlučuje za prozno tumačenje.<sup>8</sup> Ponukan, kako sam veli, pojavom da su kod Nijemaca nakon prvih prijevoda *Komedije* u izvornom obliku učestali novi, prozni i stihovani bez sroka (*versi sciolti*), Lozovina ističe da je tercinski »zaplet rime« preteška zapreka za vjerni prijenos jednoga tako golemog djela i da je on zapravo neostvariv, »ako ne pretpostavimo neke posebne preduvjete u prevodenju.« (str. 146) Prozna forma pak ne zadovoljava, »jer napušta glavno obilježje poezije originala.« Ostaje pak treće rješenje, tada najnovije, »nevezana tercina«. Upravo na temelju čitanja Kršnjavijevog *Pakla* očituje osjećaj nezadovoljstva proznim prijevodom, makar ga je »zadivio tančinom svoje interpretacije, ljepotom, adekvatnošću i korektnošću svoga jezika i stila.« (*ibidem*) Načelno je protiv takva pretakanja poezije, jer da je poezija glazbeno obilježena, pa da se u proznom prijevodu gube njezina »obilježja i sustavne česti.« Insistirajući gotovo verlainovski na tomu da je »poezija s formalne strane glazba, ili barem najbliža glazbi«, Lozovina svoje motrište sažimlje u slikovitu usporedbu: »Poezija u proznom ruhu (...) to je *libretto* koje opere bez njegova glazbenog dijela« (str. 147). »Komedije u prozi trpjeti ne mogu«, klikće stoga Lozovina, a šansu vidi jedino u »nevezanim« jedanaestercima. Njemački prijevod Wittea utvrđuje ga u dojmu da se napuštanjem rime može sačuvati sve drugo. Isti metar, ako je prevoditelj vješt jambograf, odrazit će svu poetičnost, »približiti ga originalnoj dikciji«, a prijevod, oslobođen diktata sroka, dobit će veliku nadoknadu u vjernom prenošenju sadržaja i u jasnoći. (*ibidem*) Lozovina se pozivlje i na domaći primjer, na Preradovićeve prijevode dviju epizoda iz *Pakla*, koji su bez rime, ali imaju pjesničku kakvoću i zadovoljavaju poklonika Danteova umijeća, a da je uporabljen jedanaesterac, Preradovićeva da bi interpretacija bila još uspješnija. Tako je Lozovina, iz dotadašnje hrvatske prevoditeljske prakse, došao do uporišta: jambski jedanaesterac bez rime, obogaćen ritmičnošću i inovativnošću, bio bi jamstvo primjerene transpozicije, udovoljio bi obostrano, pomirio bi zahtjeve forme i sadržaja. Samo

<sup>8</sup> Njegovu proznu verziju *Pakla* tiskala je Matica hrvatska iste te godine (1909.).

čini se da je zagovornik *nevezane tercine*, zanijet svojom idejom kao konačnim operativnim izlazom, previdio jednu notornu činjenicu. Ne može se više govoriti o tercini (to je zapravo *contradictio in adjecto*), ako ona nema trostruko rimovanje. Bez rime se, dakako, gubi i strofički ustroj stihova, temeljen upravo na trećoj rimi (*la terza rima*), a takvo rješenje samo je grafička natuknica što se tiče strofičke podudarnosti s izvornikom, budući da je *la terza rima* identitet Danteova spjeva, u kojem je taj oblik na stanovit način »patentiran«, te imanentan temeljnoj arhitektonici, strukturi i simboličkoj vertikalnoj podjeli *Božanstvene komedije*.

Lozovina je, nema dvojbe, do apologije »nevezane tercine« kao rješenja za prevodenje Danteova djela došao na temelju uviđaja u hrvatske srokovane verzije. Spominjući Buzolićev prepjev *Pakla*, navodi da se u njemu »najbolje vidi koliko prevodioca tiranizuje rimovana tercina i koliko je ona pogubna po sadržajnu i pjesničku stranu originala«. (str. 148). To se nazire i u recenziji, *Uccellinijev prijevod Danteove »Komedije«*, tiskanoj na uvodnom mjestu *Savremenika*<sup>9</sup> iz prosinca 1910. Premda o prijevodu naslovljenom *Divna gluma*, respektirajući trud kotarskog biskupa Frana Tice Uccellinija, govori obazrivo, popraćajući ga konvencionalnim pohvalama i komplimentima, konačan sud je nedvouman: »Riječ je o preopsežnom i preteškom pjesničkom djelu, a prevelika revnost oko forme štetno se odrazila na pohrvaćivanje talijanskog pjesmotvora« (str. 832).

Inače, taj se objavak u *Savremeniku*, može ocijeniti kao egzemplarni traktološki prikaz. Recenzent konstatira da se za razliku od Isidora Kršnjavoga, koji *Komediju* prevodi u prozi, Uccellini prema njezinu obliku odnosi drugačije, poštuje tercinu izvornika (samo što talijanske jedanaesterce zamjenjuje desetercima), u čemu vidi naznake »književnog prijevoda« (str. 829). Njegova verzija, dakle, da podliježe poetskim mjerilima: »Tko u ovakovu prijevodu traži užitka, tomu treba napora i učenja, kao i onomu tko čita djelo u izvorniku. Po naravi same stvari teško je stoga primjerenim načinom i ocijeniti ovaj rad prevodiočev: ispitati interpretaciju, okušati jezik i oblik prijevoda i po svim onim odnosima između uzora i njegove kopije (naročito ovdje kod Dantea) prosuditi, kolika je dvostruka vještina onoga koji prevodi: jedna kao književnika i pjesnika te preprijeva, a druga kao filologa, koji djelo objašnjuje« (str 830).

<sup>9</sup> *Savremenik* br. 12, Zagreb, 1910., str. 829-833.

Lozovina je evidentno postavio jasne teze za prijevodoslovnu raščlambu i njih se držao u prikazu, a može se reći da su te teze još i danas u opticaju, metodološki uporabive. Zamjerke su mu također utemeljene. Načelna mu je zamjerka da je Uccellini donekle pojednostavnio Danteov pjesnički zbor: »Oko ovog rekbi da je prevodilac i vodio najveću brigu: ona ga je napućivala, da se pokaže lako razumljivim i na onim partijama, koje bi sa svoje ljepote i osobita načina prikazivanja tražile od prevodioca više vjernosti i poetskog ukusa, nego lakoće. Krepkoća Danteova jezika, zorna plastičnost, poezija njegovih pjesničkih ukrasa višekrat su tim postupkom ovdje znatno oslabljene, ili su ispale odviše blijede. Ima pored toga i uzmicanjâ od teksta — sve valjda za volju jasnoće i lična shvatanja — koja se bez ustezanja ne mogu odobriti. Da navedem o tomu samo nekoliko primjera.« (str. 830)

Istančanost pak recenzenta vidi se na ovom primjeru: »Treci stih prve tercine *Inf. Che la diritta via era smarrita* prevodi Uccellini: *Jer se zašlo s pravca izvan plota* — Slika je u prijevodu i odviše nezgrapna sa svoje detaljnosti, a za tako jednostavnu izreku. Što tu ima da čini *pravac*, što *plot*? ili valjda taj *pravi put* u moralnom značenju treba da zamišljamo stazom ogradjenom s obadvije strane *plotom*? Prevodiocu je doduše slobodno, a često poradi duha njegova jezika i čisto potrebno, da se udalji od forme originala, ali je to samo onda dobro, kad izvornu sliku zamijenjuje isto tako dobra ili još bolja slika.« (str. 830-831).

Lozovina je uočio svu nezgrapnost Uccellinijeva rješenja, uvjetovanog rimama, koje je urodilo dodatkom »plota«, što slici daje svojevrsnu ruralnu viziju, stilski nespojivu s kontekstom tog mjesta u izvorniku. Još ga je više, s pravom, zasmatalo kako je Uccellini pretočio jedan stih iz proverbijalne epizode *Pakla* (Knez Ugolino) po Lozovini »najdramatičniji stih« tog pjevanja, koji da je »upravo naopako preveden«: »*Tu guardi sî padre; che hai? = Što ti, tale, te se svrčeš k nama?* A morao bi od prilike glasiti: Ti tako gledaš (t. j. tako strašno); šta je tebi oče? — Strašan izraz očeva pogleda, očajna bol te se odrazivaše s njegova oka u času, kad se čula lupa na vratima tamnice i naviještala im strašnu smrt od gladi, prestravila mu najmladjega i najneiskusnijeg sinka; pa ovaj naivno pita: šta je tebi, da tako gledaš — a mogao je u djecu i ne gledati...« (str. 832).

Traduktološka interpretacija pokazuje koliko je nesuglasje između izvornika i prepjeva te da ono nije nadomjestivo nikakvim tercinskim učinkom sroka. Meritorno se Lozovina pozabavio i Uccellinijevim odstupanjem od standarda književnog jezika. Štoviše, kritički je najneuvijeniji prema »dijalek-



tičnim« osobinama (dalmatizmi, lokalizmi, dubrovčanizmi) prijevoda, koje su neki recenzenti ubrajali u njegove odlike, a on ih drži natruhom, »koje neugodno vrijeđa estetično čuvstvo« (str. 832). Ne obzirujući se na Lozovinina poimanja hrvatskoga književnoga jezika, koja se, slična Vežiću, razilaze s vukovskim načelima da je »prostandardni živi govor« jedina opcija, nego i tekstovi pjesnika i pisaca, posrijedi je zapravo traduktološki fenomen ili praksa, koliko je posezanje za leksikom izvan dotičnog standarda dopustivo u prijevodu, a da se ne ugrozi njegova elementarna posrednička uloga.

Navodi »solecizme« i pregršt dijalektalizama koji su i onda bili na granici razumljivosti, a danas su prešli tu granicu poput: »mihnuti«, »tamačiti«, »homo«, »njoriti« i.t.d. (str. 832). Jednostavno kazano, takvi izrazi, uzeti iz govora prevoditeljeva zavičaja, teško su odgonetljivi za čitatelje iz drugih jezičnih sredina, što u komunikaciji između izvornika i prijevoda dovodi do ometnje, pa bi takve izraze trebalo objašnjavati izrazima iz književnog jezika, tj. prevoditi prijevod. Time bi čitatelju hrvatske verzije Danteove *Komedije* bio potreban još jedan posrednički čimbenik da bi ju mogao pratiti, što u krajnjoj crti stvara blokadu u recepciji teksta, pa prijevod gubi svoju primarnu svrhu. Za razliku od Uccellinijeva postupka, Vežić se zalaže, i to provodi u prijevodu Goetheove drame, za jezično obogaćivanje hrvatskog standarda riječima, koje su provjerene u djelima starih pisaca, pa su potvrđena baština »poetskoga«, književnog, a ne kakvog mjesnog govora, koji je zbog naravne razlikovnosti, slabo dostupan široj zajednici govornika hrvatskog jezika. Lozovina implicitno upravo to spočitava Uccellinijevim »dijalektizmima«, uz koje je zamijetio i agramatičke oblike. Lozovina je osjetljiv na stečevine hrvatskog standarda pa gotovo gnjevno spočitava Uccelliniju povrede normi, služeći se sličnim terminima kao Vežić (»svojstva i duh«) kad je posrijedi »sveopći hrvatski jezik« (str. 832). Vrlo je zanimljiva Lozovinina titrološka (naslovslovna) opaska, tijekom koje je pokazao dantističku spremu i obavještenost:

»Od ostatka prigovorio bih također samom naslovu *Divna gluma*. Hrvatski *divan* nije isto što i talijanski *divino* (i ako mu je isti prvotni korijen), nego znači mnogo manje, od prilike kao *ammirabile*, lat. *admirandus*, ne odgovara dakle ni riječi izvornika, ni shvatanju onih, koji su danteovoj velepjesni prvi pridjenuli taj atribut. Ta već ga sam pjesnik zove *svetom* pjesni (*poema sacra*), kojoj kumovaše pri postanju i zemlja (...*han posto mano e cielo e terra*). Čisto je umovanje teologa, kad se kaže: 'pridjev božanstven imao bi se upotrebljavati isključivo kad je riječ o preimućtvima naravi Bo-

žije'. Nije ovdje o tom pitanje, što bi se imalo upotrebljavati, nego što se je u ovom slučaju mislilo od onih, koji su to napisali.

Tako ne stoji ni druga opaska o riječi *Gluma*, naime da je 'pjesnik prozvaao svoje djelo tako, jer je to pozornica, na kojoj nam se predstavlja vasioni svijet.' Na više mjesta u drugim svojim spisima Dante izrijekom zove svako pjesničko djelo 'osrednjeg stila' — *komedijom*, djelo mješovita, tužna i vesela, ozbiljna i šaljiva sadržaja, dok mu je na pr. Vergilijeva Eneida *alta tragedia*, jer su u njoj lica heroična i najuzvišenija forma narativne poezije. *Po shvatanju autorovom komedija je dakle generično ime za posebnu vrstu književne forme*, pa za to treba da i u prijevodu ostane taj naziv nepromijenjen« (str. 832-833).

Zahvaljujući svojoj nemaloj književnoj i jezičnoj kulturi Lozovina nije prešao preko stanovitoga diletantizma prvoga cjelovitoga prijevoda Danteova spjeva »La divina commedia«, koji je upravo zbog te činjenice bio dočekan poplavom pohvala. Njegova stručna prosudba pothvata upozorila je da te pohvale valja relativizirati, već od prijevoda naslova izvornika, *Divna gluma*, koji, po mojem sudu, lijepo zvuči, ali nije točan. Uccellinijeva »divna gluma«, treći je pokušaj »ponašivanja«, »pohrvaćivanja« naslova Danteova djela, prethodila mu je »smješka« Stipana Ivičevića i »mudropojka« Dragutina Parčića.<sup>10</sup>

Bilo kakva traduktološka analiza, predmnijevam, osvrće se na prijevod naslova izvornika, a u slučaju Uccellinijeva, Lozovina je jedini kazao meritornu riječ, pa »divna gluma« u daljnjoj praksi našeg prevođenja Dantea nije prihvaćena. Vinka Lozovinu nije impresionirala spoznaja da je *La divina commedia* napokon prevedena na hrvatski. On govori u svom prikazu iz *Savremenika*, kako je prevedena, služeći se traduktološkim instrumentarijem koji u tom prikazu, nakon navedene rasprave u *Glasi matice hrvatske*, uvodi u hrvatsku književnu kritiku. Iako se, kako smo vidjeli, u toj raspravi izjavio kao pobornik »nevezane tercine« kao uvjetnog rješenja za hrvatske verzije *Božanstvene komedije*, na kraju se diskursa kanda pokolebao. Tresićevi pokušaji probudili su mu nadu u mogućnost valjanog rimovanog prijevoda Danteova spjeva, uz preduvjete pjesničkog talenta, posebne inspiracije prevoditelja i dugotrajnog kontinuiranog rada. Napor oko rime, naglašuje Lozovina, ne bi bio puka briga za formu, nego dobitak na »harmoničnoj savršenosti« *Komedije*. (str. 151). Što je vrijeme više odmicalo, on je bio sve skloniji »naporu oko rime« kao preduvjetu »harmonije« između izvornika i prepjeva. Pratimo li njegove objavke u međuratnim periodicima, ustanovit ćemo da je

<sup>10</sup> Usp. M. Tomasović, *Traduktološke rasprave*, Zagreb, 1996., str. 99.

sve postojanije za postulat potpune ekvivalencije u pogledu autentična oblika. Ne samo da je tako postupao u prepjevima talijanske lirike, nego je emocionalno reagirao na prevoditelje, koji su to zanemarivali, u opširnem pismu, apelu, uredništvu, objavljenom u posljednjem broju *Hrvatske revije*<sup>11</sup> iz 1936. pod natpisom *O načinima prevođenja iz strane lirike*.

Povod su Lozovininom pismu, a zapravo i glavna tema, prijevodi Olinka Delorka, četiriju pjesama iz talijanske lirike (Dantea, Cina da Pistoia, Uga Foscola i Leopardija), nerimovanim stihom, koji je uz to bio više nalik slobodnomu negoli vezanom metru. Bez obzira na polemički ton i formu objavljanja, riječ je o trećem Lozovininu uradku, možda teorijski i metodološki najjasnije, najprimjerenije traduktološki postavljenom. Obraćajući se uredniku Matičina časopisa, on na početku priloga iznosi svoje negativno mišljenje o Delorkovim prijevodima: »Ne zamjerite mi, ako Vam odmah otvoreno kažem, da ja u tim prijevodima ne nalazim osobitih ni formalnih ni stvarnih odlika. Moje nepovoljno mišljenje o njima šiba čak tako daleko da me ne bi ni malo iznenadilo, kada bi ljubitelji poezije, koji su te prijevode zaista i čitali, složno izjavili, da im to čitanje ne samo nije priuštilo većeg užitka, nego da ih je ispunilo i smetenim čuđenjem: Gdje je ta ljepota i veličina tih toliko slavljenih prvaka talijanskoga Parnasa, ma prosuđivala se ona, kao u ovom slučaju, samo po kojoj sitnijoj bisernoj stvarci njihova pjesničkog stvaranja? Odlazeći razočaran to štivo svaki bi od njih tako zavapio poglavito zato, što bi pretpostavljao, da su te četiri pjesmice izabrane između onoga što je najpoznatije kod tih lirika, kao najsavršenije među njihovim najsavršenijima, i da je Delorko upravo stoga, što je dobar pjesnik, bio tu i dobar prevodilac, a to znači i vjeran tumač talijanskih pjesnika« (str. 692-693).

Lozovina, naprotiv drži da nije riječ o dobru prevodiocu, pa je stoga ugrožena estetska vjerodostojnost talijanskih izabranih pjesničkih tekstova. Nakon te tvrdnje nastoji sustavno pokazati zbog čega su Delorkove verzije »neuspjele« i »nevjerne«. Počinje s načelnim pitanjem o formi prijevoda: »Ti njegovi prijevodi nisu u prozi, a nisu ni u vezanom slogu. Naoko su to nekakvi stihovi, ali pravi stihovi nisu, jer nema tih stihova bez neke pravilnosti metra, ni formalne poezije bez pravilnosti ritma, a prevedeni soneti samo su to po prostornom lučenju kvartina i tercina« (str. 652).

Delorkovi pokušaji, dakle, zaobilaze ne samo srokovanje, nego i metar adekvatan izvorniku, na stanovit su način najbliže tzv. oslobođenom stihu po današnjem nazivlju. Lozovina podsjeća na tri moguća načina prevođenja

<sup>11</sup> Broj 12, Zagreb, 1936., str. 652-656.

poezije: prozom, »nevezanim slogom« ili istovrsnim stihom. Kako je rečeno, o tome je razglabao u *Glasi Matice hrvatske* iz 1909., a tada je u pogledu Danteova spjeva bio pobornik »nevezane tercine«. Štoviše, tijekom te rasprave preveo je za ilustraciju epizodu o Franceski da Rimini u jambskim jedanaestercima bez sroka. U međuvremenu promijenio je mišljenje, te sada 1936., od triju mogućnosti, »slobodnog prepjeva«, stihovanog prijevoda u »rimi i strofi«, ali u drugačijem metričkom obliku, odlučnu prednost daje ovom rješenju: »Najvjerniji je, ali zato i najteži, treći način: kada se prijevodu daje u svemu na dlaku isti pjesnički oblik izvornika imitirajući čak i melodičnost stihova, i njihov ritam i pauze, pa i same položaje akcenta. U tom prijevodu tuđa je pjesma ono što je u muzici tuđi napjev u novu jeziku: Tekst se samo jezično mijenja, ali muzika ostaje ista« (str. 653). Po njegovu sudu tek se tako postigne optimalna ekvivalencija. Prevoditelj »zamjenjuje jednako jednakim, jer obnavlja pjesmu i po njezinim vanjskim obilježjima.« (*ibidem*). To je jasan odmak od njegove preporuke za Danteovu tercinu, jer bez rime ona biva ono što Lozovina sudi o Delorkovim verzijama, tj. da su soneti samo po »prostornom« (grafičkom) odvajanju kitica.

Ni drugi preduvjet, jednako bitan i nerazdvojiv od prvoga, po njegovu sudu Delorko nije dostatno ispunio kao prevoditelj poezije, »u pitanju poznavanja stranog pjesničkog i uopće književnog jezika« (str. 654). Svoju »teoriju prevođenja« (*ibidem*), kako sam zove svoje izlaganje, konkretizirao je na analizi Delorkovih prepjeva dvaju soneta Danteova najslavnijeg *Il saluto di Beatrice* (»Tanto gentile e tanto onesta pare...«) i čuvenog Foscolova *La sera*. Profesor talijanskog jezika i književnosti nesmiljeno je pronalazio slabe točke, previde, netočnosti Delorkove verzije Danteova soneta, pozivajući se na *dolcestilnovističke* pjesme u autoromanu *La vita nuova*, a nimalo blaži nije bio ni prema prijevodu Foscola. Da bi bilo zornije, Lozovina je oba soneta prepjevao, za usporedbu u identičnoj formi i podcrtavanju pojedinih mjesta naznačio razlike u tumačenju teksta, koje su zbilja velike. Lozovina je puno »doslovniji« prema sadržaju izvornika, iako je bio pod pritiskom sroka i iako je, za razliku od Delorka, slijedio izvorni jambski jedanaesterac. Što je za karakter rasprave važno, kritičar Delorkova prijevoda objašnjavao mu je slabosti argumentima jezične, stilske, sadržajne nedostatnosti, tumačeći s referencijama na talijanske rječnike i Danteov pjesnički vokabular, u čemu je »mladi« pjesnik u usponu griješio (Delorko je tada imao 26 godina), a isto je tako Lozovina obrazlagao »svoje pokušaje« prijevoda Danteove i Foscolove zvonjelice. Treba reći da je u tom dijalogu Lozovina uspostavio primjerenu tra-

duktološku metodologiju s analitičkim parametrima. Olinko Delorko kao da je uvažio argumente uglednoga splitskog profesora (Lozovina je u tom času brojio 63. godinu života), pa će u svojem plodnom prevođenju starotalijanskih pjesnika (Dantea, Petrarke, Michelangela) poratnih godina poštovati obvezu rime i obvezu tercine, tek se neće odreći »polimetrije«, kako to zove Lozovina, jer se u odrazu talijanskog hendekasilaba ne drži doslovno broja slogova. Citirao bih još jednu Lozovininu misao o prevođenju s kojom se teško ne složiti: »Nije taj i takav posao samo pusta dokonica! Svako prevođenje, pogotovo ono iz lirike, nadasve je teška rabota, toliko teža koliko je pjesničko djelo savršenije, i zato ponajviše ne polazi za rukom; pa i onda kada mislimo da nam potpuno uspijeva, samo dijelom i relativno uspijeva. Lako je shvatljiv taj paradoks: Ako je i za velika pjesnika velika muka prevoditi svoje vlastite misli i osjećanja u svoj materinski jezik, kakova je istom ta muka kada u taj jezik prevodi tuđa duhovna stanja iz tuđeg jezika! Pa još iz strane *lirike*, u kojoj je, kao i u našoj i u svakoj drugoj, toliko toga do kraja i neizraženo riječima...« (str. 652).

Tezu o nesavršenosti prepjeva proteže i na svoje ponuđene inačice, pa zaključuje »da je i najbolji prijevod u poredbi s originalom samo relativno dobar« (str. 656), čime obnavlja sličnu Marulićevu tezu (*difficultas vertendi*), zapisanu na početku XVI. stoljeća, a to Lozovina čini tridesetih godina dvadesetog stoljeća, kad se u Europi počinje izoštravati kritički senzibilitet prema književnom prevođenju, u koju se struju, po mojemu sudu, Vinko Lozovina ravnopravno uključio, bez obzira na to, je li se danas slažemo s njegovim pojedinim postavkama. Svijest o teškoćama prenošenja poezije u inozlično ruho potvrđuje se, dakle, i u Hrvata kroz dug vremenski lûk, u ovom slučaju iz pera dvaju učenih splitskih literata i istodobno privrženika prevođenja kao važne karike nacionalne književne kulture.

#### IV.

Nego, držim da su na Lozovinin elogij prevođenju poezije »na dlaku istim oblikom izvornika« i na implicitnu korekciju stava o »nevezanoj tercini« u pogledu Danteova spjeva, utjecale verzije *Pakla*, što je po međuratnom časopisju objavljivao Mihovil Kombol. Riječ je o pet pjevanja iz prvog dijela *Božanstvene komedije*, priopćenih u periodicima *Književnik i Hrvatsko kolo*,<sup>12</sup> koje je Lozovina zacijelo pratio, a u potonjem je i surađivao. Kombol je os-

<sup>12</sup> Usp. Nedjeljka Paro, *Mihovil Kombol-bibliografija*, u: M. Tomasović, *Mihovil Kombol*, Zagreb, 2005., str. 187-188.

tvario ono što se Lozovini 1909. činilo nemogućim: »hrvatsku vezanu tercinu« u jambskim jedanaestercima, maksimalno moguće podudarnu s Danteovim metričkim oblicima, a da je pri tome u načelu ostvarivao i ekvivalenciju s drugim sastojcima izvornog teksta. To je književnoslovna kritika prepoznala i prihvatila nakon tiskanja njegove cjelovite verzije *Pakla*, *Čistilišta* te *Raja* (koji, istina nije završio) u poraču kao veliko prevoditeljsko postignuće i ka-žiput za prevođenje klasične poezije. Ne samo starotalijanske, nego i s inih jezika. Kombol je takvim postupkom zapravo prihvatio standard, već uspostavljen Mareticevim prijevodima Homera, Vergilija, Ovidija s geslom: za antičke stope hrvatske stope u identičnom metru. I to ne samo u gradbi heksametra već i leksiku i stilskoj opremi, koji prijevodni tekst vraćaju u kontekst davnog literarnog vremena i u kontekst minule civilizacije, koja je uvjetovala izvornu pjesničku tvorevinu. Takva svojstva namiču prijevodnom tekstu, kako bi rekao Vladimir Vežić, »njeko odličje i dostojanstvo«. Kombolova revalorizacija istovjetnosti forme u prijevodu Danteove »velepiesni« očitovala se učinkovito, jer se on utemeljio u svijest o prevođenju kao vrhunski, klasični, paradigmatički ostvaraj. Nažalost, naš najveći prevoditelj *Božanstvene komedije* (koji je isto načelo primijenio i u verzijama drugih pjesnika, primjerice Torquata Tassa, Goethea, Puškina), nije se, nažalost, izjašnjavao o svojem traduktološkom postupku. Njegov životni *amicus*, Branko Gavella, ističe da je Kombol imao »urođeni otpor prema teoretiziranju«. <sup>13</sup> Tek je uz prvi u nizu objavaka prijevoda iz *Pakla* napisao kratku podrubnu bilješku:

»Naši dosadašnji prijevodi Dantea u tercinama zastarjeli su i loši; prevodioci su obično dobro znali talijanski, ali su njihovi stihovi u velikoj većini nečitljivi. Prevodilac Dantea ima da svlada (osim svega drugoga, što je potrebno za dobar prevod) naročito dvije formalne teškoće: da zadrži jednostavan ton Danteova pričanja i da se uz to veže trostrukom rimom. Kao primjer neka služe stihovi 67 i d. I. pjevanja, gdje Virgil priča o sebi. Unijeti ovo jednostavno kazivanje u stihove sa po tri rime neobično je teško, osobito zbog toga, što je naš jezik, isporođen s talijanskim, vrlo siromašan rimama, pogotovu ako se provede zahtjev, da se rimovane riječi imaju slagati ne samo u vokalima i konsonantima, nego i u akcentu. Toga se, međutim, ni naši najbolji pjesnici konsekventno ne drže, i ako se na to više pazi nego prije (V. Nazor, M. Rakić). U prvom pjevanju *Pakla*, koje se ovdje objavljuje, uči-

<sup>13</sup> Usp. M. Tomasović, *Mihovil Kombol*, o.c., str. 70.

njen je pokušaj čitljivijega prevođenja Dantea. Upotrebljen je stih, koji se najviše približava tal. stihu, a u našoj je poeziji vrlo običan. Upotrebljavao ga je u svojim prevodima Dantea Tresić-Pavičić.<sup>14</sup>

Iz bilješke se ipak mogu nazrijeti neke njegove traduktološke teze, veza-  
ne uz konkretni rad na prepjevnom tekstu, ali i motivi zbog čega se latio go-  
leme zadaće. Hrvatski ga dotadašnji prepjevi iz *Božanstvene komedije* nisu  
zadovoljavali. Priznaje im dobro poznavanje jezika originala, ali to za primje-  
reno prevođenje nije dostatno. U čemu su zakazali? Podjednako, po Kom-  
bolovu sudu, na problemu tercine, tj. srokovanja, i u oblikovanju, nazovimo  
to tako, epske funkcije teksta (»jednostavan ton Danteova pričanja«). Naime,  
prevoditelj spjeva, po mojoj interpretaciji, zamjećuje da Dante, uza sav izni-  
man alegorički, retorički, metrički aparat u spjevu, u svojoj zamisli djela su-  
stavno gradi njegovu naratološku sastavnicu, koju prevoditelj ne smije opte-  
retiti zahtjevnošću tog aparata na račun protoka sadržaja epa, jer to po na-  
ravi stvari ugrožava recepciju njegova teksta, u krajnjem ishodu dovodi do  
iznevjere predmetnog izvornika. Kombol također apostrofira, kao ključnu  
zapreku, sindrom rime, koju hrvatski prevoditelj mora prevladati. Utvrđuje  
činjenicu da njegov materinski jezik, u prisposobi s talijanskim znatno zaos-  
taje u mogućnostima rimovanja, poglavito u težnji pravilnoga glasovnog po-  
dudaranja, te na stanovit način dotiče krucijalan problem u prevođenju poe-  
zije, ono što je Marko Marulić definirao kao *linguarum proprietates*.

Iz Kombolove bilješke dade se zaključiti kako je, kad se prepjevno sro-  
kuje, nužno ispuniti i dodatni zahtjev, tj. da se glasovno podudaranje mora  
ostvariti i u naglasku. Zalagao se, očevidno, i za tzv. čiste rime, a u skladu  
sa standardom, koji je zaživio u poeziji hrvatske Moderne (Matoš, »Grička  
škola«), što pak znači da prevoditelj mora voditi računa i o novim stečevina-  
ma versifikacije na vlastitom jeziku. Inače će njegova verzija podleći novoj  
nevolji, glasovitoj pojavi zastare prijevoda, ili, kako je Lozovina utvrdio kod  
Uccellinijeve *Divne glume*, to proistječe iz nedostatka kulture književnog je-  
zika kojom raspolaže. U bilješci je objašnjeno i zašto se Kombol opredijelio  
za jambski jedanaesterac, a ne deseterac, koji su rabili njegovi predšasnici  
prevodeći Dantea (Uccellini, Stjepan Buzolić, auktor prve verzije cjelokup-  
nog *Pakla*). Po njegovu sudu taj stih posjeduje dvije prednosti, najbliži je ta-  
lijanskom hendekasilabu i istodobno je provjeren od hrvatskih pjesnika. K  
tomu izričito revalorizira Tresićevu orijentaciju, koji je Dantea (i Petrarku,

<sup>14</sup> *Književnik*, br. 3, Zagreb, 1928., str. 96.

Torquata Tassa) prevodio podudarnim jedanaestercima, objavivši po časopisju potkraj XIX. stoljeća više epizoda iz *Božanstvene komedije*.

Koliko god nam se podastri zapisi o prevođenju činili fragmentarnim (izuzevši donekle Lozovinine), ne može se nijekati njihova relevantnost i razmjerna spoznajna kakvoća, jer su ilustrirali ili kritički dodirnuli neke »vječne« kušnje prevođenja poezije, a što je navlastito znakovito, problematizirali su taj fenomen na temelju iskustava prevođenja europskih klasika na hrvatski jezik, kojemu, *gratias Deo*, ne nedostaje »proprietas linguae«. Upravo zbog toga naši su prijevodoslovcu »en miniature« naznačivali jezičnu dimenziju kao bitan čimbenik »presađivanja«, »ponašivanja«, »pohrvačivanja«, da se poslužimo starinskim nagovornim nazivima za književno prevođenje, u kojoj se dimenziji općenito i opredmečuje to posredništvo ili poslanje.

## V.

Navedenim pabircima valja priključiti i Hergešićevo promicanje prijevodnog udjela u okviru komparatističkog poimanja književnih razdoblja i čimbenika uzajamnosti kroz povijest »svjetske literature«. Prof. Ivo Hergešić, također tridesetih godina prošlog stoljeća, nastoji stvoriti ozračje za akademski studij komparatistike u Hrvatskoj, pa slijedom svojeg profesora na Sorbonni, Fernanda Baldenspergera, objavljuje priručnik *Poredbena ili komparativna književnost*,<sup>15</sup> gdje u okviru teme *Posrednici između domaće i strane književnosti*, tvrdi »da je najvažniji posrednik prevodilac, i zato je proučavanje prijevoda vrlo važna grana poredbene povijesti književnosti« (str. 62), pa bi, po njegovom mišljenju, hrvatskoj prijevodnoj praksi trebalo posvetiti posebnu pozornost (str. 68). Koji su razlozi za to? Prvi je, kako reče, što su prijevodi najizravniji faktor u recepciji, drugi što su oni sami po sebi »načelno pitanje« (tj. po mojoj interpretaciji, zahtijevaju traduktološku obradbu), a treći je što su u hrvatskim okolnostima istaknuti »kulturni problem« (str. 69). Zbog toga bi književni prijevodi trebalo da budu neizostavan dio komparatističkog istraživanja, po prof. Hergešiću, i sa samostalnog aspekta vjerodostojnosti u odnosu na izvornik. Hergešiću nije promaknulo da se Vladislav Vežić već 1852. izjasnio (»dobro zapazio«), o tome kakva je šira uloga književnog prevođenja. Dao je i sažete naznake hrvatskih iskustava. »Tekstualno vjerni prijevodi rijetki su prije 19. stoljeća: dotle prevodilac redovno parafrazira ili prilagođuje djelo domaćim prilikama. *Adaptacija* umjesto prijevoda ima dosta i

<sup>15</sup> Mala knjižica Matice hrvatske, Zagreb, 1932.



u našoj književnosti (i poslije 19. vijeka), a posrijedi nisu neki umjetnički ili ideološki razlozi, već neznanje, neukus ili nesavjesnost prevodilaca ili izdavača.« Stoga su »preinake prevodilaca značajan indicij« (str. 69), drugim riječima, prijevode valja podvrgavati kritičkoj obradbi.

Dvije godine poslije on je te sažete natuknice iz monografije o komparativnoj književnosti proširio u esejističkoj studiji *O prijevodu i prevođenju*.<sup>16</sup> Ishodište zanimanja za naslovnu temu odredio je »važnom ulogom«, koja u »međunarodnim književnim odnosima« pripada *posrednicima*, pozivajući se na auktoritet Paula van Tieghema, zagovornika sukladne podvrste komparatističkih istraživanja, nazvane *mezologija* (str. 178). Navodim susljedno glavne Hergešićeve »misli o prevođenju«. Pojam je prijevoda tečajem stoljeća evoluirao, a definicija mu je: »Prevesti znači reproducirati potpuno i vjerno neki tekst služeći se drugim jednim jezikom.« (str. 181), što je parafraza iz recentnog francuskoga sveučilišnoga udžbenika za komparativnu književnost.<sup>17</sup> Do XIX. stoljeća prijevodi da se nisu podvrgavali tom načelu, već su bili puno slobodniji (»parafraze«, »adaptacije«), što auktor studije podkrepljuje primjerima iz francuske baštine.

»Proučavanje prijevoda provodi se sistematski tek posljednjih decenija. U inozemstvu je u tom smislu već dosta učinjeno. Kod nas se doduše veoma često polemizira o prijevodima i prevodilačkoj djelatnosti, a da pri tom nisu raščišćeni neki osnovni pojmovi. Malo je koje pitanje metodički proučeno, premda je građa veoma obilata i ponekad zaista zanimljiva. To su pitanja aktualna i važna. Dragocjeni materijal za povijest hrvatske književnosti, ali neproučen, pa ni sreden« (str. 183).

Prof. Hergešić, dakle, promiče traduktološki pristup prijevodima u hrvatskoj kulturnoj sredini, gdje da postoje izazovne teme (verzije Shakespearea, Dantea, Heinea, Cervantesa, Goethea, Dostojevskoga) i upozoruje na potrebu bibliografija prijevoda s pojedinih jezika. Ističe među ostalim Isu Velikanovića kao prevoditelja ključnih klasičnih djela sa španjolskoga, njemačkog i ruskog jezika, o čijim da naporima nije kritika dala pravu riječ. Navodi i negativne uzorke spominjući hiperproduktivnog Špira Dimitrovića Kotoranina. »Ne trepnuvši okom napisao je u jednoj rimskoj tragediji Shakespeareovoj: 'Besposlen pop i jariće krsti'« (str. 185), a afirmativno apostrofira Vladimira Nazora i Dragutina Domjanića i njegove »pjesničke prijevode« sa sedam

<sup>16</sup> *Hrvatsko kolo*, br. XV., Zagreb, 1934., str. 178-195.

<sup>17</sup> *La littérature comparée*, Collection Colin, Paris 1931, p. 152.

jezika, a da je sve to ne samo neistraženo nego i premalo poznato (str. 186) Podsjeća na polemike o prijevodima u tadašnjem tisku i opetuje da »prijevod kao predmet međunarodne kulture« ima šire značenje, da je za Hrvate »ne-nadoknadv faktor u prosvjetnom životu«, »dragocjen dokument za književnog historika«, aludira i na »nakladničke spekulacije«, te oštro sudi o onodobnoj prevoditeljskoj praksi kod nas, u kojoj da vladaju poremećena mjerila: »Pravi je razlog neznanje, nedostatak ukusa ili savjesti, a kriv je i prevodilac i nakladnik.« (*ibidem*). To je prof. Hergešić napisao prije sedamdesetak godina. Koja se od tih tvrdnji danas može osporiti i koji kritički sud nije aktualan još uvijek? Smjernice bi istraživanja bile: »Što je prijevod; koja su glavna svojstva dobra prijevoda; da li je prijevod izravan ili posredan, da li je potpun, vjeran u cjelini, točan u potankostima — to su eto pitanja, na koja treba odgovoriti, ne zaboravljajući ni osobu prevodiočevu. A kako je god kritika prijevoda minuciozan posao, ipak to nije (ili barem ne treba da bude) prosto cjepidlačenje i filološko nadmudrivanje. Djelatnost prevodilaca nije samo intelektualno-umjetnička, nego je *politička*, a u duhovnom zbliženju među narodima i stvaranju međunarodnih kulturnih strujanja vrše prevodioci nada-sve važnu ulogu« (str. 187).

Dotiče se i fenomena, kvocijenta prevodivosti književnih tekstova:

»Laici se veoma rado služe ovim izrazom: njima se sve čini neprevodivo, dok će *profesional* veoma rijetko kazati, da se nešto ne da prevesti, zato jer je ova ili ona poteškoća nepremostiva. Dakako, prijevod je uvijek prijevod, što će reći surogat, jeka, odraz ili sjena neke stvari, a ne stvar sama. No kad čovjek pomisli na majstorije, što su ih izvršili prevodioci; kad se sjeti prijevoda, koji su prava čuda, ne će se zadovoljiti površnim krilaticama o nužnim nedostacima svakoga prijevoda, kao da svaki *traduttore* mora zaista biti i *traditore*« (str. 189).

Mislim da se Ivo Hergešić s pravom osvrnuo na banaliziranje fenomena nemogućnosti književnog prevođenja u smislu hipotetičke posvemašnje ekvivalencije. Prevoditeljske su mu »majstorije«: prepjev Poeva *Gavrana* Nijemca Otta Hausera, Rilkeov Valéryeve pjesme *Le cimitero marin*, prepjevi Shakespeareovih soneta Stefana Georga, prepjevi iz Heinea Rusa Tjutčeva, Carduccijevi Platona... Što je izdvojio iz hrvatske zaklade prijevoda, koji ruše dogmu o neprevodivosti? Nazorove neke verzije Heineovih i Carduccijevih pjesama, Domjanićeve Mistralovih stihova, Kombolove nekih pjevanja Danteova *Pakla*, Benešičeve s poljskog. »To nisu prijevodi, već *transupstancijacije*«, veli zadivljeno. Prošlo je, rekoh, puno desetljeća od tih prosudaba iz-

vrsnosti pojedinih prijevoda, a, barem što se tiče hrvatskih, može se mirne duše ustanoviti njihova valjanost, kao potvrda ne samo traduktološke razine eksplikacija nego i kritičkog ukusa prof. Hergešića.

Njegov čuveni kozerski »esprit« očituje se kad zbori o davnašnjim i današnjim dvojabama između doslovnosti prijevoda izvornom tekstu ili o ostvaraju njegova auktorskog identiteta: »No prijevod može biti točan, a da ipak nije vjeran. Prevođenje je također u neku ruku stvaralački rad. Djelo, koje prevodimo u drugi jedan govor, treba da ponovo i s-tvorimo. Prevodilac treba da *montira* tekst poput stroja, koji smo rastavili u najsitnije dijelove, a moramo ga ponovo sastaviti u drugom mjestu. Ima *strojeva*, koji su sastavljeni baš kao i prije, a ipak ne će da idu. Što im nedostaje? Ima *robotu*, koji su posve nalik na čovjeka, a ipak su mrtvi. Nemaju duše! — Takvi su i neki prijevodi: točni su, a ipak su nijemi. Ne će da progovore! Prevodiocu je uspjelo da sastavi novo tijelo, ali ga nije umio uskrisiti udahnuvši mu novi život« (str. 190).

Umjesto »robotizacije« u književnom prevođenju prof. Hergešić, dakle, preferira »transupstancijaciju«, koji su pojmovi (termini) za tridesete godine prošlog stoljeća posve moderni te poticajni u stanovitom smislu i za suvremen traduktološki zbor. Do čega dovodi prva opcija podkrepljuje nizom primjera (i iz novogrčkog prijevoda Prévostove *Manon Lescaut*) u kojima je doslovnost dovela do krivotvorbe izvornika ili do besmislica. Koje su odlike pretpostavke uspješnosti prevoditelja?

»Prvi je uvjet svakako znanje jezika. I to dvostruko poznavanje jezika, budući da se operacija vrši na mješovitu području. Ne poznavajući dovoljno oba jezika: jezik originala i jezik prijevoda, ne bi se nitko smio odvažiti na prevođenje. Osim u pedagoške svrhe. To je onda školska vježba, kao i *slobodni sastavak*. No kao što školske zadatke, pa ni one najbolje i najzrelije, nitko (osim autora) ne smatra književnim djelima, tako ni prevodilačke vježbe budućih prevodilaca nitko pametan ne će smatrati književnim prijevodi-ma. Prevoditi književna djela smije za javnost samo književnik, koji je vičan baratati književnim instrumentima. Jer samo jezično znanje ne stvara književnika« (str. 191-192).

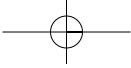
Unatoč kolokvijalnosti izlaganja, koja nekom može zasmetati, te Hergešićeve postavke iz njegove »teorije prevođenja« nisu anakrone ni općenito neprihvatljive. To više, što ih popraćuje i popisom posebnih preduvjeta za dobar prijevod: poznavanje epohe i društvene sredine izvornog teksta, poznavanje odgovarajućeg »tehničkog nazivlja«, »stilskih nijansi«, vjerodostojnost

u dijalogima i u naznakama »argotičkog« govora, neodustajanje u adekvatima za »calembourse« (str. 192-193). Na kraju prof. Hergešić daje svoje elementarne pedagoške naputke prevoditeljima, od kojih izdvajam samokritičnost prema prvoj inačici novostvorenog teksta, to jest prema prijeko potrebnoj doradbi prijevoda iz prve ruke: »Svakako je to finiji dio posla: umjetničko udešavanje, glađenje i poravnavanje prvotnoga prijevoda, koji nam — svojom točnošću — pruža sigurno ishodište za daljnji rad. Važno je svakako, da se prevodiocu dade dovoljno vremena, da se izvrši *inkubacija*. Prijevod treba da dozri kao svako umjetničko djelo.« (str. 193) Oko pragmatičnosti potonjeg savjeta ne bi se smjelo sporiti, a po mojem sudu, to je i preduvjet učinkovitosti književnih prijevoda i prepjeva, za što se može naći mnoštva potkrepa iz naše i europske prakse. Spomenut će tek preinake koje je Mihovil Kambol napravio na svojem prijevodu *Pakla* iz 1928. za konačnu verziju.<sup>18</sup>

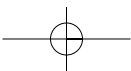
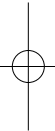
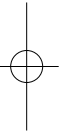
Istina je da je Ivo Hergešić prijevodima pristupio u kontekstu komparativističkog proučavanja književne povijesti i u kontekstu senzibiliziranja hrvatske javnosti za uvedbu takvog sveučilišnog studija u Zagrebu, ali je neporecivo isto tako da je u ovoj studiji, uz veliku obavještenost, pače i erudiciju, u pogledu hrvatskih i europskih, posebno francuskih, prijevodnih djela, razasuo dosta zanimljivih traduktoloških zrnaca. Napisao je uz to, prvi u nas, monografski rad o fenomenu prevođenja. U zaključnom pasusu Hergešić posebno inzistira na dostojanstvu posla, kojim se, kolegice i kolege, mi bavimo, te na dodatnoj zadovoljštini, u nastojanju postignuća »željkovanog ideala točna i vjerna prijevoda, koji nije samo prijevod, nego i vrijedna prinova domaćoj književnosti«, čega bi, velim ja, i prevoditelji, i čitatelji, i nakladnici trebali podjednako biti svjesni. Stoga nam neće biti stran završni elogij Hergešićeva eseja *O prijevodima i prevođenju*, a može nam elogij goditi i uhu:

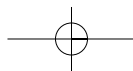
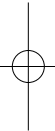
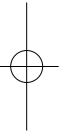
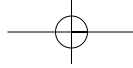
»Misija, koja je namijenjena prevodiocima plemenita je i zaista uzvišena. Književni posrednici su faktor mira i međusobnog razumijevanja među narodima, koji se toliko glože i reže jedni na druge. Možda svi diplomatski paktovi i ugovori u prijateljstvu ne vrijede koliko dobar prijevod nacionalnoga jednog remek-djela, bio to Dante, Shakespeare, Molière ili Cervantes, Goethe ili Tolstoj. Kritičari ili prevodioci, oni koji stranu pobudu primaju genijalnom intuicijom ili je šire opskurnom rabotom, književne zvijezde ili anonimni radenici (neznani junaci istinskoga zbližavanja među narodima) — svi ti pojedinci surađuju u stvaranju velike duhovne zajednice čovječanstva,

<sup>18</sup> Usp. M. Tomasović, *Traduktološke rasprave*, (o.c. bilješka 16), str. 167.



*svjetske literature*, koju je predvidio Goethe. To je vrhovni ideal, možda i himera, osobito dandanas. Epoha, u kojoj živimo, koju — bolje rečeno — podnosimo, ne pogoduje optimističkim predviđanjima. Sizifov posao? Neka. (...) Nijedno veliko djelo nije izvršeno bez donkihotskog pouzdanja i vjere u nešto, čega možda nema. I među književnim posrednicima ima takvih Don Quijoteâ, koji služe nekom idealu. To se ne bi smjelo zaboraviti« (str. 195).





**Alida Bremer**

# Goethe i njemački romantičari o prevodenju i o svjetskoj književnosti

## 1.

Pojam romantizama dolazi od starofrancuske riječi *romanz*, *romant* ili *roman*, koja obilježava tekstove napisane na narodnom jeziku. Ovo prvobitno značenje nije nevažno za Goetheovu koncepciju *Weltliteratur* i za teorije prevodenja nastale u krugu njemačkih romantičara, a koje će se — kao i uopće po mnogo čemu značajna epoha romantizma — trajno upisati u filozofiju i književnost europskog kruga. Romantičkom se obilježava ova jedna epoha, ali i nadvremenska tendencija suprotstavljanja klasičnim i realističnim književnim teorijama i praksama. Osim toga, romantičko je postalo terminom koje objedinjava čulno, čudesno, fantastično, avanturistično, strašno, groteskno, mračno, suprotno civilizaciji i okrenuto prirodi.

Kao epoha romantizam je obilježen romantičnom filozofijom i poezijom koje sadržavaju kritiku razuma, ukidanje podjele na filozofiju, književnost i prirodne znanosti i pokušaj njihovog slijevanja u jedan odnos subjekta prema svijetu, osnažen emocionalnim približavanjem prirodi i pojedinčevim doživljajem nesvjesnog i somnabulnog.

Ovako kratko skicirane značajke njemačkog romantizma smještaju se u povijesti književnosti u period između 1798. i 1835. godine. Programsko-filozofskim temeljem romantizma smatra se svjesno suprotstavljanje prosvjetiteljstvu. Zaokret od racionalnog k osjećajnom prati i orijentacija prema načinu života i kulturi srednjeg vijeka, te prema narodnoj poeziji. Pogled na svijet, *Weltanschauung*, subjektivan je — u Fichteovom *Učenju o znanosti* iz 1794. stvaralačko *ja* postaje demijurgom oslobođenim od okova propisanog morala. Jedinstvo prirode i duha kristalizira se kao smjernica nove epohe naročito u Schellingovim *Idejama za filozofiju prirode* iz 1797.

Nastala na smjeni feudalnog u građansko društvo epoha romantizma je u Njemačkoj pojačala samosvijest građanskog individualizma. 1806. osnovan je Rheinbund, 1807.-1814. uvedene su tzv. Pruske reforme kao što su oslo-

bađanje seljaka i obrtnika, novo uređenje komuna i naročito reforma obrazovnog sustava. Dolazi doba napoleonskih ratova i konačno se 1815. na Bečkom kongresu uvodi novi europski poredak zapečaćen tzv. Svetom Alijansom između Pruske, Austrije i Rusije s ciljem očuvanja tog poretka.

Prvi se djelima obilježenim novom senzibilnošću javljaju u književnosti Ludwig Tieck u Dresdenu i naročito romantičari iz Jene braća Schlegel, Novalis, braća Humboldt i Schelling, te kao prve značajne autorice njemačke književnosti Dorothea Veith i Caroline Böhmer.

Ovaj moj školski i dakako pojednostavnjen okvir neophodan je za razumijevanje atmosfere u kojoj će se iznjedriti romantičarske teorije prevođenja, od kojih mnoge ni do danas nisu izgubile na važnosti, a čiji je doprinos razvoju hermeneutike, lingvistike, fenomenologije, strukturalizma, semiotike i dekonstrukcije nemoguće u svim dometima izmjeriti. Ove teorije prevođenja nastaju u tijesnoj sprezi s idejom umjetnosti kao univerzalne kategorije spoznaje i estetike (a koja zbog svoje univerzalnosti nužno probija granice nacionalnih jezika i kultura). Univerzalne vrijednosti smatraju se razlogom i uvjetom prevođenja. S druge strane istodobno raste svijest upravo o postojanju različitosti nacionalnih kultura, tj. javlja se svjesna orijentacija prema narodnom. Klasični uzori i dalje su uzori po svom stilskom i misaonom savršenstvu, ali nisu više jedini nositelj univerzalnih vrijednosti — one se sad pretpostavljaju i u narodnim, stilski nesavršenim djelima. Tek refleksija o posebnostima nacionalnih jezika i kultura omogućava traganje za univerzalnim vrijednosnim kategorijama, koje dakako ne počivaju na istosti, nego se kao vrijednosni derivati izlučuju upravo iz različitosti.

## 2.

Klasična starina ostaje uzorom i parametrom prema kojem se mjere kulturne tradicije različitih naroda, ali probuđena individualna i građanska samosvijest rađa istodobno i određeni otpor prema nedodirljivosti antike.

Ova je orijentacija prema pojedinačnom i narodnom otvorila nove puteve u književnosti poslije dogme oponašanja klasičnih uzora, ali je zbog svoje revolucionarnosti bila i osporavana. Protiv »razbarušene« i »barbarske« (jer se usuđuje distancirati od klasičnog nasljeđa) energije romantičara pobunit će se 1891. godine Arthur Schopenhauer, koji je inače ostavio nezaboravne retke o nemogućnosti nalaženja točnog ekvivalenta za riječ jednog jezika u drugom jeziku, time što će napisati: »U gimnazijama ne treba podučavati staronjemačku književnost, *Nibelunge* i druge pjesnike srednjeg vijeka: ove su



stvari doduše jako zanimljive, pa i vrijedne čitanja, no ne doprinose obrazovanju ukusa i samo oduzimaju vrijeme, koje pripada staroj, uistinu klasičnoj literaturi. Ako vi, vrli Germani i njemački patrioti, postavite na mjesto grčkih i rimskih klasika staronjemačke pokušaje rima, to nećete nikog drugog odgojiti doli medvjede. A te *Nibelunge* uspoređivati čak s Ilijadom je pak čista blasfemija od koje bi trebalo poštedjeti uši naših mladih.<sup>1</sup> Ova Schopenhauerova reakcija dolazi pedeset godina poslije romantičnog uzleta u kojem su otkrivani nacionalni epovi drugih naroda i postavljani doduše ne obvezno uz bok Ilijadi, kao što ovdje Schopenhauer tvrdi za ep o *Nibelunzima*, ali prikazivani u novom svjetlu izvan hijerarhije vrijednosti na koju neminovno upućuje mjerenje s klasičnim uzorima.

Goethe svoju *Weltliteratur* koncipira od početka složenije nego što se to uobičajeno prenosi i interpretira, složenije od »politički korektn«<sup>2</sup> ideje da svi narodi stvaraju jednako vrijedna djela, samo ih trebamo upoznati. Takvo je tumačenje naivno i pojednostavljeno, jer Goethe ne želi izjednačiti sve nacionalne literature po nekakvoj apriorno pretpostavljenoj jednako visokoj vrijednosti, nego — a to vidimo naročito iz njegovih izjava o prevodenju — on inzistira na iznalaženju esencijalnih vrijednosti koje potencijalno i u začetku mogu kao univerzalne postojati u umjetnosti svakog naroda, dok je stilska i izvedbena savršenost različito stupnjevana, te ju kod različitih naroda na različitim stupnjevima civilizacijske razvijenosti nalazimo u različitim oblicima. Ova ideja podrazumijeva ideju razvoja i na moderan je način dinamična, a oduzima iluzije kakve su npr. širili mnogi slavisti ponosni što je Goethe »cijenio južnoslavensku narodnu poeziju«, kako se bilo uobičajilo tvrditi, konstruirajući pri tom nekakav odabir u ligu najboljih, koju je Goethe navodno pojmom svjetske književnosti uveo i za koju je on navodno bio najmjerodavniji arbitar. Međutim, ako već ne iz njegovih pomnih analiza umjetničkih dometa različitih naroda (pri čemu posebnu pozornost slavista zaslužuje njegovo prilično oprezno čuđenje nad određenim i po njemu barbarским motivima iz Kosovskog ciklusa; u germanističkim je krugovima pak in-

<sup>1</sup> Ovaj i svi kasniji navodi njemačkih autora o prevodenju preuzeti su iz zbirke *Das Problem des Übersetzens*, ur. Hans Joachim Störig, Darmstadt, 1969. Svi su navodi u mom prijevodu. Kako je ovaj esej pročitao na susretima prevoditelja, a osnovna mu je namjera podsjetiti na neke važne i nezaobilazne impulse koje su interkulturalnoj komunikaciji između različitih nacionalnih literatura dali njemački romantičari, to on nema znanstvene pretenzije, jer bi svako znanstveno i sustavno bavljenje njemačkim romantičarima zahtijevalo daleko više vremena i prostora. Stoga sam odustala od navođenja uobičajenog u znanosti.

tenzivno analiziran njegov odnos prema epu o *Nibelunzima*, kojima on u usporedbi s Homerovim epovima zamjera nedostatak transcendentalne razine<sup>2</sup>), onda se iz njegove teorije prevođenja može iščitati koliko potencijala on dođe u umjetnosti svakog naroda vidi, ali koliko mu se složen čini put od pukog potencijala do vrhunskog umjetničkog djela.

Goethe se naime zalaže za uvođenje jedne prevoditeljske tehnike oko koje se i danas vode diskusije — za interlinearno prevođenje nedostižnih uzora, a ovaj savjet on daje naročito slabijim umjetnicima među prevoditeljima, odnosno onim pojedincima, čija nacionalna kultura još nije postigla neophodan stupanj razvoja. On smatra da je bolje ne okušavati se u slabim heksametrima, nego prevoditi Homera prozno, smatrajući da pokušaji prepjevavanja mogu samo upropastiti prijevod — sve dok se ne nađe netko, tko je u ciljnom jeziku razvio sve one mnogobrojne registre poetskog izraza neophodne za prevođenje velikih djela nastalih u drugim kulturama. Po Goetheu dakle postoji razlika između suštine i ruha kojom je ova suština obavijena, te je ono univerzalno — tu umjetničku suštinu — moguće pronaći u svakoj kulturi, ali su narodi razvili, sukladno civilizacijskom stupnju na kojem se nalaze, različite mogućnosti zaodijevanja suštine u ruho. Stoga je tek tad moguće uistinu prevoditi kad je na svim nivoima u ciljnom jeziku moguće stvoriti jednako vrijedno ruho, koje se pri tom mora uklapati u sustav ciljne kulture. Nekad je pak po njemu neophodno originalu nešto i dodati — oplemeniti ga, a to se događa kad želimo djelo učiniti prihvatljivim u ciljnoj kulturi — što bi bio slučaj kad prevodimo djela tzv. primitivnih naroda.

Ovoj ideji blizak je i Novalis sa svojom teorijom prevođenja, koji razlikuje *gramatičko*, to će reći interlinearno ili diskurzivno prevođenje, zatim *mijenjajuće* prevođenje pri kojem pjesnik-prevoditelj svom stilu prilagođava pjesnika-autora (ovo prevođenje, kaže Novalis, prelazi lako u travestiju), a treće bi bilo *mitsko* prevođenje ili prevođenje u najvišem stilu, koje nam «ne prenosi stvarno umjetničko djelo, nego njegov ideal.» Za mitsko prevođenje treba imati savršen poetski i filozofski duh. Slično kao kod Goethea, koji govori o ruhu i suštini, ni kod Novalisa se ovo (mitsko) prevođenje ne odnosi samo na jezik i na značenje, nego na *ideju* koja je u djelu sadržana, a koju

<sup>2</sup> Gunter E. Grimm: Goethe und das Nibelungenlied. U: Goethezeitportal. URL: [http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/rezeption\\_nibelungen/goethe\\_grimm.pdf](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/wissen/projekte-pool/rezeption_nibelungen/goethe_grimm.pdf)

po njemu valja izlučiti i onda je interpretirati ili transponirati u drugi sustav: »Grčka je mitologija«, pojašnjava Novalis, »djelomice takav jedan prijevod jedne nacionalne religije.«

### 3.

Romantičari u nečemu postupaju slično skeptičnom Schopenhaueru, koji je poslije njih smatrao da je za formiranje ukusa mladih poželjno jedino čitanje klasike, ali s drugim namjerama. Oni izoštravaju svoje stavove na primjerima iz klasične starine da bi ih mogli primijeniti i na druge nacionalne literature, za što je sigurno odlučujuće bilo njihovo otkrivanje Shakespearea.

U svom predgovoru Eshilovom *Agamemnonu*, na čijem je prijevodu radio dugi niz godina, Wilhelm von Humboldt kaže da je ovakvo djelo u stvari neprevodivo: »Često je primijećivano da, ako zanemarimo one izraze koji se odnose na puke materijalne predmete, nijedna riječ jednog jezika nije potpuno ista kao odgovarajuća riječ na drugom jeziku. Različiti jezici su po tome tek sinonimni — svaki jezik izražava neki pojam ponešto drukčije, s ovim ili onim dodatnim značenjem, stupanj više ili niže na ljestvici osjećaja.« Za svoju teoriju on se služi filozofijom jezika, dokazujući kako je nemoguće fiksirati značenje jedne riječi unutar sustava jednog jezika, pa je tim više nemoguće naći potpune ekvivalente za tu riječ u drugom jeziku.

Slično će razmišljati i Friedrich Schleiermacher, blizak krugu romantičara iz Heidelberga, u kojem su se okupljali Joseph von Eichendorff, Achim i Bettina von Arnim, Clemens Brentano (Bettinin brat), a Schleiermacher iz Berlina i Schelling iz Münchena su im bili bliski naročito po zalaganju za narodnu poeziju, čije skupljanje u ono doba ima i jednu prikrivenu političku poruku: suprotstavljeno je razjedinjenosti Njemačke onog doba, kao i sve većem otuđenju koje donosi moderno, novo vrijeme.

Schleiermacher u svom tekstu »Metode prevođenja« uvodi sustavno razmišljanje o prevođenju kroz koje razvija svoju filozofiju jezika i time postavlja temelje modernoj hermeneutici, kakvu će kasnije razviti Wilhelm Dilthey i čiji će ogromni utjecaj na filozofiju i teoriju književnosti trajati do danas. Jezikom se izražavaju duhovne sposobnosti pojedinaca i naroda, a ove su uvijek individualne i podložne mjeni: »Ne samo da su već dijalekti različitih plemena jednog naroda i različiti razvojni stupnjevi istog jezika ili istog dijalekta u različitim stoljećima različiti jezici u užem smislu riječi, te ih je nerijetko neophodno prevoditi, nego se čak i suvremenici, i to ne samo oni koje međusobno razdvaja dijalekt, toliko razmimoilaze po svom obrazovanju, da je

i njima često potrebno slično (prevoditeljsko) posredništvo.« Schleiermacher uvodi i kategoriju psihološke predispozicije pojedinca i kaže da je čak neophodno prevoditi govor nekoga tko nam je po svemu sličan, ali ne i po »tipu karaktera«. Od ove polazne premise, koja govori o nemogućnosti potpunog razumijevanja drugog, razvija Schleiermacher tipologiju prevođenja, koja polazi od načelne nestalnosti jezičnog izraza: »Čak svoj vlastiti govor moramo ponekad poslije određenog vremena prevoditi, ako ga želimo uistinu razumjeti.«

Prevođenje Schleiermacher dijeli na ono u diplomatske, političke i gospodarske svrhe i ono *pravo* prevođenje iz područja znanosti i umjetnosti. Ovo prevođenje je za razliku od prvog moguće samo u pisanom obliku, jer je u prirodi znanosti i umjetnosti — za razliku od politike ili gospodarstva — da teže trajnosti: »Znanstvene i umjetničke uratke usmeno prevoditi bilo bi isto tako beskorisno kao što se čini nemogućim.« Ova mu distinkcija između tekstova, kod kojih je samo važno precizno prenijeti podatke, i znanstvenog i umjetničkog prevođenja, kod kojeg je odlučujuća slojevitost i višeznačnost konteksta, pomaže u razvijanju teorije: »Svaki je čovjek s jedne strane određen moći jezika kojim govori, on i njegovo mišljenje su proizvodi jezika. Čovjek ne može ni o čemu s potpunom izvjesnošću misliti nešto, što bi ležalo izvan granica jezika. Priroda njegovih pojmova, način i ograničenost mogućnosti povezivanja ovih pojmova predodređeni su njegovim jezikom, u kojem je rođen i odgojen, koji je odredio njegov razum i njegovu maštu. Svaki slobodno misleći i duhovno samosvojni čovjek stvara međutim sam svoj jezik. Jer kako bi inače, ako ne zahvaljujući ovim ljudima, nastajao i narastao jezik, kako bi se razvijao od svog prvobitnog sirovog stanja do savršenijih oblika u znanosti i umjetnosti?« Da pri tom između pojedinih (kreativnih) govornika istog jezika nastaju nesporazumi, razumije se samo po sebi. Schleiermacher razvija misao: »A kako je tek s jezičnim proizvodima na stranom i dalekom jeziku«, da bi onda izveo zaključak (polazeći pri tom od romantičarske ideje genija, koja je preduvjet za razvoj individualizma i opraštanje od stalnog oponašanja klasičnih uzora, te preduvjet za vjeru u demijuršku moć umjetnika) o širenju duhovnih granica, koje takav pojedinac postiže, kojemu je dano da kroz prevođenje vrhunskih dostignuća iz jezika strane literature proširi i svoj jezik za nove dimenzije i to u cilju općeg dobra i dobitka za svoj narod i za svoj jezik. Schleiermacher nema iluzije o tome da bi »ovaj posao bio lagan«. Ovakav pisac i izabrani pojedinac ima dvije mogućnosti na raspolaganju: parafrazu i oponašanje po uzoru na original. Pa-

rafraza želi pobijediti iracionalnost jezika, ali samo mehaničkim načinom. Parafraza može manje ili više uspješno prenijeti sadržaj, ali ne i estetsko djelovanje, te poput matematike svodi dva jezika na zajedničke nazivnike. Stvaranje po uzoru na original pak podređuje se iracionalnosti jezika, jer polazi od pretpostavke da se ionako ne može prevoditi, pa je stoga neophodno stvoriti novo djelo kao cjelinu, koje novim čitateljima pokušava biti ono što je bilo prvobitnima, uzimajući u obzir njihove navike, tradiciju, obrazovanje i mogućnosti njihovog jezika. Pri ovoj se tehnici prevodenja čuva jedinstvo estetskog doživljaja na štetu identiteta djela. Parafraze su po njemu korisne za prevodenje znanstvenih, a stvaranje po uzoru na original za prevodenje umjetničkih djela.

Schleiermacher nas sustavno navodi na svoj ideal književnog prevodenja, koji bi bio kombinacija ova dva postupka, a mogućnosti realizacije su opet dvojake: ili približiti pisca originala novom čitatelju ili novog čitatelja piscu originala. U prvom slučaju prevoditelj pokušava svojim radom čitatelju nadomjestiti poznavanje jezika originala, u drugom prevoditelj pretvara pisca originala u osobu blisku čitatelju, a svoj prijevod prevoditelj pokušava napisati onako kako bi ga bio napisao pisac kad bi bio pisac na njemačkom jeziku. Kako se i Schleiermacher zalaže za upoznavanje djela iz drugih kultura, to je po njemu bolje ne preplašiti publiku pokušavanjem interlinearnog prevodenja i ostavljanjem svih onih neobičnosti koje je strani pisac ugradio u svoje djelo, nego je bolje stvarati po uzoru na original u duhu ciljnog jezika. Naravno, ove se dvije tehnike rijetko nalaze u čistom obliku. Za bolje razumijevanje nekog stranog autora odlučujuća je količina drugih tekstova prevedenih iz te strane sredine, piše Schleiermacher, te savjetuje sustavno prevodenje s jednog jezika, čime se širi kontekst za svako novo djelo prevedeno s njega. Kao što svaki pojedinac unutar svog jezika može širiti njegove mogućnosti, kakvu tek širinu može donijeti sustavno prevodenje! Prijevodi najodličnijih djela s nekog stranog jezika, koja su već i svoj jezik promijenila, mogu promijeniti i ciljni jezik. Tako je prevodenje višestruko smisljeno i korisno, a ideja svjetske književnosti može se razumjeti kao dinamična spirala međusobnog oplemenjivanja.

Romantičari, koji su svoje rane teorije prevodenja zasnivali na velikoj prevoditeljskoj praksi, rano uočavaju ono što danas u suvremenoj teoriji zovemo *sukus*, a mislimo pri tom na orijentaciju prema funkciji prijevoda i prema primatelju nove jezične poruke.

## 4.

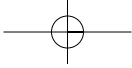
Glavne ideje romantičkog pogleda na svijet bile su univerzalnost i asimilacija. Umjetnik — a analogno i prevoditelj — razumije se kao osoba koja sva raspoloženja, osjećaje i doživljaje u svijetu upija u sebe i u poetskom stvaranju iz njih proizvodi nove svjetove. Ovo ne vodi samo težnji k ukidanju granica između žanrova, k uvođenju fragmenta kao izraza nesvjesnog sloja svijesti i romana kao oblika koji bi mogao odgovoriti na zahtjev za univerzalnošću i asimilacijom, nego i k pojmu svjetske književnosti, budući da književnosti na različitim jezicima prenose univerzalnu osobinu svake književnosti, naime prožimanje spoznajnih i estetskih potencijala jezika u kojima nastaju, a time neposredno i jezika na koje se prevode. U *Razgovoru o poeziji* (1800.) Friedrich Schlegel vidi početak poezije u momentu pra-kaosa koji je ukinuo razum na meta-razini svijesti. »Romantička poezija«, piše on, progresivna je univerzalna poezija<sup>3</sup> — progresivno ovdje znači stalnu otvorenost prema novom. Schlegel se zalaže za miješanje poezije i proze, kao i umjetničke i prirodne, narodne poezije. I ovaj poziv na integraciju »prirodne poezije«, koju umjetnik-genijalni pojedinac asimilira, uklapa se u ideju svjetske književnosti. Orijentacija na klasične uzore bez usvajanja »prirodne poezije« značila bi ostajanje na umjetničkoj poeziji, dok on zagovara sinetzu.

Cervantesov *Don Quijote* bio je uzor romana kao oblika koji razlaže žanrovske granice — arabesknja, mješovita forma, kako piše Schlegel u »Pismu o romanu« (u: *Razgovor o poeziji*, 1800.); nova literatura po idejama Friedricha Schlegela nosila bi u sebi metafikcionalnu i autorefleksivnu komponentu, čije je najprimjerenije sredstvo ironija. Osim Cervantesa još je naročito Shakespeare utjecao na ove Schlegelove stavove, koji će ostvariti ogroman utjecaj na teoriju književnosti i estetiku (sjetimo se samo postmoderne), čime su njemački romantičari pokazali na primjeru kako uvođenje djela druge kulture u svoju postaje impulsom one dinamične spirale. Prijevodi Dantea, Petrarce, Miliona, ali i »prirodne poezije« drugih naroda pridonose odlučujućem pomaku od stalnog oponašanja klasičnih uzora.

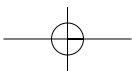
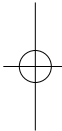
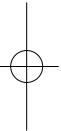
Goethe je 31. siječnja 1827. rekao Eckermannu: »Nacionalna književnost danas ne govori puno, vrijeme je za epohu svjetske književnosti, i svatko sada mora nešto pridodati da bi se ova epoha ubrzala.«<sup>4</sup> A ubrzanje se osjećalo

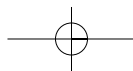
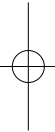
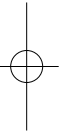
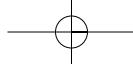
<sup>3</sup> »116. Athenäums-Fragment«, objavljen u časopisu *Athenäum* 1798.

<sup>4</sup> Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Frankfurt am Main, 1981. (prvo izdanje 1836.).



posvuda. Otkrivanje nacionalnog identiteta išlo je ruku pod ruku s porastom svijesti o snazi individualnosti, jezični izričaj pojedinca mjerio se s s razmišljanjima o vrijednosti pojedinih jezika i njihove su se mogućnosti mjerile u odnosu na klasičnu starinu isto kao i međusobno, a ovo je odmjeravanje bilo moguće samo zahvaljujući neumornom prevođenju, koje je time potpuno izmijenilo predodžbe o jeziku, tekstu i literaturi. Osim teorijske refleksije o prijevodima Biblije i klasika naglo su se počela otvarati nova pitanja koje je za sobom donosilo prevođenje suvremenika. Svojim tekstovima o prevođenju njemački su romantičari pokrenuli neka od ključnih pitanja o kompetencijama i ograničenjima prevoditelja, prirodi jezičnog znaka i mogućnostima razumijevanja, koja nas i do danas prate.







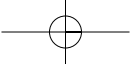
## Višnja Machiedo

# Nagovještaji revolucionarnog preobražaja francuske prijevodne književnosti tijekom 19. stoljeća

*Svaka epoha pisanja obogaćuje mogućnosti prevođenja.  
Svaka epoha prevođenja obogaćuje mogućnosti pisanja.*

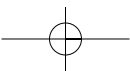
Henri Meschonnic

U svojem *Zapadno-istočnom divanu* J. W. Goethe (1819.) luči tri vrste prijevoda: za razliku od prve vrste, a koja je sasvim podložna osjećaju i mnijenju na odredištu, ona druga se doduše trudi prilagoditi očitovanjima nekog stranog postojanja, ali u biti samo pokušava prisvojiti njegov strani duh, transponirajući ga u svoj vlastiti. Taj postupak Goethe zove »parodističkim«, u najčišćem smislu te riječi, i prepoznaje ga u dotadašnjoj francuskoj prijevodnoj praksi. Francuski »superiorni« ukus ne samo što prilagođuje strane riječi svojem načinu govora, nego to čini — tvrdi Goethe — čak i s osjećajima, mislima i predmetima: Francuz, naime, pošto-poto traži da prijevodni ekvivalent za svaki strani plod izraste na njegovoj rodnoj grudi. Goethe zatim najavljuje i treću vrstu prijevoda, odnosno treće najviše razdoblje u kojemu se prijevod želi poistovjetiti s izvornikom tako da sam uzmogne vrijediti, ne umjesto drugoga (*anstatt des andern*), nego (*an der Stelle*) na njegovu mjestu. Taj treći modus susreće se, isprva, s ponajvećim otporom jer podrazumijeva veće ili manje odricanje od originalne tradicije vlastitoga naroda, zahtijeva neposrednu borbu sa stranim jezikom, sve do granice neprevodivoga, a potom i postupno prilagođavanje nacionalnog ukusa. Ne znamo potanko je li Goethe neke, ili pak većinu prednosti toga vrhunskog načina naslutio već u francuskom prijevodu *Fausta*, u koji se s mladenačkom neustrašivošću iskrena obožavatelja 1827. upustio Gérard de Nerval (1808.-1855.), postavši tek s vremenom jedan od najvećih francuskih i europskih romantičara uopće. Dobro znani Goetheov hvalospjevni sud o Nervalovu prijevodu, što ga prenosi Eckermann u *Razgovorima s Goetheom* (1823.-1832.), ne može se odnositi na drugo izdanje Nervalova znatno poboljšanog *Fausta*, objavljenog 1835.,



makar bi ga ovaj još više zaslužio, a oduševljavao je svojevremeno V. Hugoa, Alexandra Dumasa, T. Gautiera i dr., nadahnuo Berlioza, Gounoda i Liszta, a potom i Paula Valérya, te se i danas — unatoč ponekim zamjerkama germanista — čita s neporecivim zadovoljstvom. Kad Goethe kaže da više ne voli *Fausta* čitati na njemačkom, dočim Nervalov prijevod vraća njegovoj dramskoj pjesni svu svježinu, sav njezin duh i novost, onda to nije puki kompliment narcisoidnog pjesnika, nego i znamen stanovite prekretnice u odnosu na maločas prizvani, ne baš laskavi sud o navadama francuskoga književnog prevođenja. Da Goethe u tome ne pretjeruje, potvrđuje nam naknadno André Gide, primjerice u svojoj kritici (1899.) o novom i cjelovitom francuskome prijevodu *Tisuću noći i jedna noć* dr. Mardrusa, uspoređujući ga s dotad slavnom Gallandovom verzijom s početka 18. stoljeća, kojoj se u mladim danima i sam divio. Zbog drugih kritika upućenih Gallandu, posegnuo je Gide, još prije objave »blistava i točna« prijevoda kompetentog orijentalista Mardrusa, za njemačkim prijevodom Weila i osvjedočio se da je »Gallandov prijevod poštivao mnogo više Louisa XIV. negoli velikog sultana Šehrijara; da je Galland sustavno izostavljao (između ostaloga) pjesničke citate kojih, u kazivanju, ima u izobilju, a jedna su od njegovih čudesnih osobitosti, i mogli bi, ujedinjeni, oblikovati vrlo značajnu antologiju«<sup>1</sup>. Prevodilački kanon toga vremena nalagao je da se strano djelo ima prevesti na »dobar francuski ukus«. Izbacivalo se sve što se ovome činilo sablažnjivo, a navodno i drugim narodima u Europi. Tako će biograf opata Prévosta (1697.-1769.), autora slavne *Manon Lescaut* i prevoditelja Shakespearea, Popea, Swifta, Fieldinga, nakraju zaključiti: »Njegov je ukus bio presiguran a da bi se ograničio na prevođenje izvornika.« Galland je također imao »presiguran ukus« — kaže Gide i nadovezuje: »Te [nas] rečenice danas navode na smijeh; ali čak odveć zaboravljamo da su Francuzi, pod Ljudevitom XIV., imali više prava nego mi da budu zaljubljeni u Francusku.« Ipak, Gallandov jošte klasičan i dopadljiv jezik, nipošto lišen draži kao ni njegov bljedunjavi orijentalizam koji propušta samo sličnosti i neku općenitu emociju, doima se poput »mlake kupelji« u usporedbi s »vrućim« i, isprva, čak odbojnim Mardrusovim prijevodom. Jer Mardrus, naprotiv, uživa »u začudnome, u razlici (istakla V. M.); ili, bolje rečeno, on nalazi zadovoljstvo samo i jedino u vrlo vjernom prijevodu« one vatrene putenosti, sočnosti i žestine koje znamenuju

<sup>1</sup> André Gide, *Povodi i odjeci*, hrvatski prijevod: Višnja Machiedo (Rijeka, 1980; str. 68). I sljedeći citati u mojem tekstu preuzeti su iz tog izdanja.

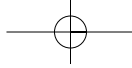


jedan Francuzima tuđi i strani — tj. orijentalni — način života, mentalitet i osjetilnost.

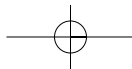
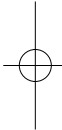
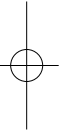
Da francuski duh prihvati »kušnju stranog«<sup>2</sup>, da se francuski klasičan (klasicistički) ukus prilagodi prijevodima poput Mardrusova, da se upravo u Francuskoj može pojaviti Valery Larbaud, »simbolični otac« dvadesetostoljetne traduktološke misli, morao se i sam taj duh (i ukus), onkraj svih izvanjskih poticaja, u-sebi i po-sebi mijenjati. No, valja reći da se taj proces u Francuskoj tijekom 19. stoljeća odvija pritajeno, i to više na empirijsko-induktivnoj razini negoli na onaj sveobuhvatno revolucionaran, spekulativno-filozofijski i djelatan način kakvim se može podičiti njemački romantizam. Evolucijska zrenja, naime, rijetko bivaju pravocrtna i jednoznačna, pa se tek naknadno primjećuje da im je trebalo, štono kažu, i »pravo vrijeme na pravome mjestu«. Prema suvremenoj znanosti o francuskoj književnosti prvi francuski romantizam razvio se sa J. J. Rousseauom, Sénancourom i njihovim sljedbenicima od 1760. do 1790. usporedice s Voltaireovim klasicizmom. Pogrešno je, dakle, nazivati ga razdobljem »predromantizma«, jer je ono u biti bilo romantičnije od razdoblja Lamartinea i ranoga Hugoa između 1820. i 1840. godine. Uostalom, nije li Napoleon 1810. zabranio tiskanje kapitalnog djela Mme de Staël *O Njemačkoj (De l'Allemagne)* a njegov ministar policije zaprijetio toj kozmopolitskoj spisateljici znakovitim riječima: »Nismo valjda svedeni na to da ištemo uzore u narodima kojima se vi divite.« Francuska revolucija, koliko god to zvučalo paradoksalno, a potom još i uspostava Carstva dovele su do povratka antičkim uzorima i starim klasicističkim okovima. Mme de Staël, koja uz ostale njemačke filozofe, umjetnike, pisce i kritičare Francuzima otkriva i Goetheova *Fausta* (u 23. poglavlju I. dijela svoje knjige), biva prognana, a neukrotivi René de Chateaubriand marginaliziran. Ponaјveći inovatori tada nisu ni Vigny ni Musset tako da će romantičarska književna »epopeja« ponešto kasniti za onom doživljenom, *povijesnom*. Ipak — Géricault, Delacroix, Berlioz, Charles Fourier, Gérard de Nerval, zreli Hugo, Charles Nodier, Stendhal, Balzac..., prve Baudelaireove pjesme i otkriće E. A. Poea, da ne nabrajam dalje — eto, i njezina se prevratna i umjetnička »bilanca« naposljetku doima zaista imponozantnom.

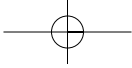
U tom svitanju *modernoga* duha koje se, nakon »kritičke revolucije« iznjedrene iz njemačkoga romantizma, u Francuskoj očituje i kao početak kri-

<sup>2</sup> *L'Épreuve de l'étranger (Kušnja stranog)*, naslov je jedne velike studije Antoineta Bermána o »kulturi i prevodenju u Njemačkoj u doba romantizma« (Pariz, 1984).



ze tradicionalnog književnog izričaja i poimanja pjesništva — krize i te kako oplodene poticajnim susretom s drugim književnostima (napose engleskom i njemačkom) — književni prijevodi važe kao nezaobilazne luči. I to ne samo zahvaljujući svojoj posredničkoj nego i preobražajnoj ulozi u tada započetoj procesu koji, eto, traje sve do danas. Uz Nervalu, tu su još tri velika francuska pisca i pjesnika 19. stoljeća: René de Chateaubriand, prevoditelj Miltonova *Izgubljenog raja* (1838.), Charles Baudelaire i Stéphane Mallarmé, prevoditelji E. A. Poea, koji slove kao »lučonoše«, istaknute figure ili pak utemeljitelji jedne drukčije, nove vizure prevođenja. Smjesta napominjem da ovdje nije riječ o tzv. *učenim* nego o *pjesničkim* prijevodima, premda je npr. Chateaubriand vrlo dobar poznavatelj engleske literature, a mladi Nerval, koji ne vlada baš savršeno njemačkim jezikom, tek se ima razviti u profinjena znalca i kritičara njemačke književnosti. Već zapažen kao iznimno oštrouman kritičar, Baudelaire dobro vlada engleskim jezikom, makar nije anglist poput Mallarméa — pisca, između ostaloga, i filoloških djela naslovljenih *Les Mots anglais* i *Thèmes anglais*. Za Chateaubriandov inače nedohvatni prijevod Miltonova spjeva znam *per chiara fama*, te se ovom prigodom mogu osloniti samo na šturu napomenu i jednu fusnotu iz inače pozamašne i detaljne studije *Pour une critique des traductions: John Donne* (Pariz, 1995.) briljantnog traduktologa Antoina Bermana. Iz potonjih doznajem zašto blagoglagoljivi Chateaubriand ostade šutljiv glede svojeg prijevoda u prozi, odnosno »prozifikacije« Miltonova spjeva. Naime tek *a posteriori*, i to s obzirom na tadašnje mogućnosti francuskoga pjesničkog jezika (Vigny, Hugo...), postaje shvatljivo zašto se Chateaubriand nije usudio Miltona prevoditi u stihovima, primjećuje Berman, te zašto se i Stéphane Mallarmé zadovoljio time da Poeove pjesme prevodi u pjesničkoj prozi. Drugoga puta tada nije ni bilo, a i samome se Bermanu taj put, u Miltonovu slučaju, nadaže »djelomice opravdan poradi duboka odnosa engleskog spjeva s 'prozaičnim'«. No, ako me pamćenje ne vara, već je E. A. Poe, u *Filozofiji kompozicije*, zaključio kako je »barem polovica *Izgubljenog raja* čista proza«, zapravo tek jedan isprekidani niz pjesničkih pobuda, neizbježno protkanih nasuprotnim klonućima, zato što je zbog svoje pretjerane duljine sam spjev lišen onog — za Poea — iznimno važnog umjetničkog elementa: učinka cjelovitosti ili jedinstvenosti. Smatram vrlo umjesnim podsjetiti odmah i na Poeovo razmišljanje o versifikaciji. Naime, u istom kritičkom napisu Poe ne umije sebi objasniti posvemašnje zanemarivanje problema originalnosti u samoj versifikaciji. Zadržavajući to kao svoju stalnu primisao u ovom sažetom razma-



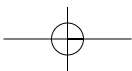


tranju, zapitat ću zašto je Nerval, pjesnik i te kako vičan rimovanju, tvorac onih — po misaonoj zgusnutosti, simboličnom hermetizmu i melodioznosti — nedostižnih soneta u zbirci *Himere* (1854.), u drugom i trećem doradeonom izdanju svojeg *Fausta I-II.* (1840.)<sup>3</sup>, pretočio u prozu neke od dijelova koje prije bijaše preveo u stihovima? Zašto je nenadmašivi pjesnik *Cvjetova zla*, a već priznat kao kongenijalan prevoditelj Poeovih *Priča*, ipak odustao da na *Gavranu* iskuša vlastito stihotvorno umijeće? Na drugom sam mjestu<sup>4</sup> već pisala o tome, ali da bi se doista shvatili svi kompleksni i suptilni razlozi Baudelaireova odustanka od tzv. prepjeva, vrijedilo bi jednom u cijelosti prevesti, što ovdje nažalost nije moguće, dvadeset i pet gustih analitičkih stranica njegovih *Notes Nouvelles sur Edgar Poe* (1857.). Još i sada držim ih »krunskim« tekstem koji bi morao bar lebdjeti pred očima svim tvorcima i zastupnicima novijih teorija i poetika prevođenja. Nema nikakve dvojbe da je Baudelaire, idealno rečeno, težio prijevodu istovrijednu s izvornikom, tj. pre-stvaranju svih pjesničkih sastavnica engleskoga teksta: od njegovih slika, figura, semantičko-sintaktičkih sklopova, začudna ritma, svekolike zvučnosti metra i stroka, do onog jedinstvenog i duboko melankoličnog ozračja pjesme u cjelini. Francuski pjesnički jezik, međutim, kao da se otimao posvemašnjem prijenosu »tog nečega dubokog i ljeskavog kao san, tajanstvenog i savršenog kao kristal« (Ch. Baudelaire), a u Poeovoj pjesmi sveudilj tako rasukošno konkretnog. Suočen s tom nemogućnošću, započeo je on tada postupno mijenjati samog sebe, te odustajući od svog dotadašnjeg prijevodnog kanona, i — sam za se — utirati kraljevski put jednoj novoj pjesničkoj vrsti: *pjesmi u prozi*. *Minus* je tako postajao svojevrstan *plus*, a Mallarmé mu je, poslije Baudelairea, svojim prijevodima Poeove poezije u obliku pjesama u prozi dao neusporedivi vlastiti obol i pečat. Mallarméu se pritom, dok je »stiskajući zube« prevodio »pjesnike koji se ne daju prevesti«, napominje duhovito francuski filozof Alain, ukazalo »novo lice« francuskog jezika sasvim »posuvraćene sintakse«. I tko god se bude udubio u te čudne »igre« imenicama i glagolskim oblicima, nadovezuje Alain, vidjet će sve i mislit će o svemu na novi način<sup>5</sup>. Osim toga, moram pridometnuti, Mallarméu bijaše otprije

<sup>3</sup> U jednom pismu iz 1840. Nerval govori o neizmjernom trudu koji je uložio u analizu i prijevod zbog »nečuvenih poteškoća« u izvorniku. Znakovito je što njegov kritički predgovor za prijevod predstavlja bitan tekst i glede vlastite autorske poetike.

<sup>4</sup> Charles Baudelaire, *Moje razgolićeno srce*, izbor, prijevod i pogovor : Višnja Machiedo (Zagreb, 1995).

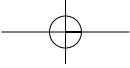
<sup>5</sup> Alain, *Propos de littérature*, Pariz, 1964.



uzor latinska sintaksa, pa ga je to također, u poeziji i u prozi, usmjeravalo prema zakučastom, zagonetnom i hermetičnom pismu. Razmišljajući pak o »izvanrednoj, temeljnoj krizi« literature nakon smrti Victora Hugoa, u kritičkom napisu znakovita naslova *Crise de vers*<sup>6</sup> (*Kriza stiha*), Mallarmé piše: »Hugo je, u svojoj misterioznoj zadaći, obrnuo cijelu prozu, filozofiju, govorničtvo, povijest u stih, i kao da on osobno bješe stih, oduzeo onome koji misli, govori ili pripovijeda, gotovo i pravo da sebe izrazi. Spomenik u toj pustoši, okružen tišinom nadaleko; da stih jest čim se naglasi dikcija, ritam čim i stih. Stih je, vjerujem, s poštovanjem pričekao da div, koji ga je poistovjećivao sa svojom postojanom rukom i svagda čvršćom od kovačeve, nestane; da bi se — zaključuje Mallarmé — i sam slomio.« Ovaj dugi citat ne podmećem, naravno, kao objašnjenje ili olakotnu okolnost glede Mallarmé-ove poetike prevodenja: ona se skriva u prijevodima Poeva pjesništva, jer ih — za razliku od Baudelairea kojega često navodi kao autoritet i neupitan uzor — sam prevoditelj nije popratio izdašnim napomenama. Svoj će postupak, u usporedbi i za razliku od kakva domišljatog prepjeva, Mallarmé posve kratko i najvećma samozatajno definirati »strogim precrtom«, preslikom (*Je calque stricte de notre traduction*) engleskog izvornika. Znamo dobro, uostalom, da ni ustanovljena »kriza stiha« nije samim time ukinula versifikaciju; bilo je to zvono uzbune kojim je Mallarmé, nakon Poea, želio najaviti potragu za obnovom ustaljene prozodije, za individualnom stihotvornom invencijom u kojoj onda stih doista poput »superiorne dopune, *filozofski nado-knađuje nedostatak jezika*« (naglasila V. M.).

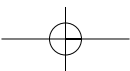
Jedno je posve sigurno: nakon Baudelairea i Mallarméa odzvonilo je negdašnjoj »(p)osvajačkoj« etici prevodenja: kao svodenja i pripojenja svega Drugog, *stranog*, francuskoj književnoj tradiciji. Što se pak njihova talenta i umijeća prevodenja tiče, valja reći da ga je prije svega pokrenuo i podržavao transjezični susret »srodnih duša«, susret između dviju snažnih pjesničkih osobnosti (kako je već Schleiermacher zamišljao čin prevodenja): Edgar A. Poe, s jedne, a Baudelaire i Mallarmé, s druge strane. Slučaj Nerval a Goetheova Prvog *Fausta* ponešto je drukčiji: tom prijevodu kumovala je ne samo Goetheova slava (nekoliko ulomaka iz tog remekdjela prevela je već Mme de Staël; dok se prijevod Sainte-Aulairea iz 1823. smatrao promašenim) nego i Nervalova urođena sklonost ezoteričnom, okultnom i fantastičnom. Devetnaestogodišnjeg Nerval a, koji se već naslađivao legendom o Faustu iz

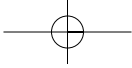
<sup>6</sup> Pojedini paragrafi tog teksta napisani su 1886., 1892. i 1896.



drugih izvora, privlači nadasve simboličko bogatstvo Goetheove pjesni. Kasnije njegovo tankočutno kritičko, pa i prevodilačko pero približava Francuzima druge njemačke pjesnike (Klopstock, Schiller, Bürger) te im na najbolji način otkriva Heinricha Heinea, i osobnog velikog prijatelja. Sazrijevši kao pjesnik i pripovjedač, dramatičar i libretist, u predgovoru drugom izdanju, sam Nerval suditi će strogo o svojem prvom prijevodu *Fausta*, ali iz *Fausta II*, objavljenog nakon Goetheove smrti, prevesti će tek nekoliko ulomaka (i to samo Helenin čin *in extenso*). »Analitički ispit« što ga nudi Nervalov tekst iz 1840. ukazuje na stanoviti zazor spram drugog dijela *Fausta*, nadahnuće kojega »još je možda uzvišenije od nadahnuća prvog dijela, ali se ono nije susrelo s tako pogodnom i sretnom formom« (!) Govoreći o Goetheovoj »pustolovnoj metafizici«, Nerval to djelo tumači možda na odveć osoban način, posve očigledno prožet Swedenborgovim utjecajem i vlastitom vjerom u reinkarnaciju. Svoj pak *germanizam* a s vremenom i sve razvijeniji »sinkretistički« svjetonazor, između mnogih drugih izvora, Nerval više duguje izrazitom njemačkom romantizmu negoli samome Goetheu. Na riskantnom putu koji ga vodi u istraživanje oniričkoga svijeta i nadnaravne zbilje, alegorija i simbola, duboko skrivenih slojeva svijesti, halucinacije i ludila, fantastike i ironije, mitova i religija, a koji je za nj sveudilj put opservacije i lucidne spoznaje, Nerval premošćuje vlastiti romantizam ne samo u pravcu simbolizma nego i kao prethodnik nadrealizma. Pa i za njegov prijevod *Fausta*, koji je Francuzima dočarao, odnosno učinio »shvatljivim« duh njemačkog remekdjela, može se kazati da, unatoč mjestimičnu mrštenju germanista, »živi« zamalo već dva puna vijeka, ne gubeći na uvjerljivoj svježini koju je odmah zavolio i Goethe.

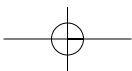
No to što je u Nervalu-prevoditelja bio plod intuicije, istančanih osjetila i pronicljive prijemljivosti, te sugestivne ljepote i gipkosti njegova vlastita pisma, u Baudelairea i Mallarméa dopunjuje od sada i usredotočenost na *modus operandi* samog prevođenja. Posrijedi je, naime, jedna nova (larpurlar-tistička) svijest o pisanju-kao-takvom, i u razvoju te svijesti oba francuska pjesnika u Edgaru A. Poeu pronalaze pouzdana jamca više negoli učitelja. Zadivljeni, kakvi jesu, i krajnje pozorni spram svih formalnih čimbenika izvornoga teksta: melodije stiha, muzikalnosti ritma i sroka, odnosno svekolikih učinaka *lirske alkemije* iznjedrene iz tvari i naravi drugog jezika, Baudelaire i Mallarmé, baš stoga što su odani načelu vjernosti, odustaju od mogućnosti njegova prepjeva. Suočivši se s lingvističkom preponom *neprevodivoga*, oni ju ne žele zaobići ili preskočiti, ponajmanje na način »majmunskog



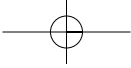


oponašanja rime«, kako to gotovo drastično formulira Baudelaire. Premda raspolažu majstorskom tehnikom na materinskom jeziku, obojica se u prevođenju pridržavaju *načela suzdržanosti* (ustežanja/stidljivosti). Pokazalo se također da je posrijedi zapravo jedno od temeljnih načela modernoga zapadno-europskog pjesništva unutar onog njegova prostora u kojem se odvijao proces tzv. prozifikacije poezije i poetizacije proze. Pokazalo se ono isto tako djelotvorno i u poetikama prevođenja, unatoč njihovnim posebnostima i raznovrsnosti, napose u drugoj polovici 20. stoljeća kada je teorijska i kritička misao o prevođenju u svojem punom usponu i procvatu. Prema Goetheovu savjetu, Baudelaire i Mallarmé »poštuju« ono neprevodivo u prijenosu iz jednog jezika u drugi metodom samoograničavanja, za koje se u književnom stvaranju zalagao i Novalis. Takvo *samoograničavanje*, ustežanje od bilo koje dovtisljive transpozicije ili metode prepjevavanja, omogućuje ponekad — i u tome leži njegov plodonosni paradoks — stanovito »potencijaliziranje« izvorne pjesme, isticanje njezine vlastite dalekosežne i skrivenije mete s povisilicom iznađenom u drugom jeziku. Mallarméov prijevod Poeovih pjesama nekim je komentatorima dao povoda za sličan zaključak. Radi se o istinskom »preobražajnom prijevodu« — a ne »prerušavanju« kakvo se, i po mišljenju Novalisa, uvrijedilo u Francuza. Takav prijevod traži da »pravi prevoditelj bude pjesnik pjesnika<sup>7</sup>, kaže Novalis, te osoba s najvišim pjesničkim duhom. U prijevodima Poeovih *Priča*, nastalim od 1848. do 1868., Charles Baudelaire postiže ravnotežu između reprodukcije njihova smisla i narativne forme; tà smatrali su ih prvorazrednima čak i oni kritičari koji su se svojedobno jako prevarili u ocjeni izvorna Baudelaireova stvaralaštva. Ali Mallarmé se pokazao još smionijim »pjesnikom« Poeove poezije, navlastito glede pretežite doslovnosti u prijenosu sintakse, tj. snažnijeg provlačenja vlastitog jezika kroz strani jezik. Premda u vrijeme svoje geneze, sukladno i samoj Mallarméovoj intenciji, ti se prijevodi nisu čitali kao drugi izvornik ili njegov francuski »dvojniki«, oni nisu »prikivali izvorniku«, da kažem uz pomoć Waltera Benjamina, nisu »zaklanjali [njegovu] svjetlo«. Ne odveć tečni i pitki za tadašnjeg francuskog čitatelja, bili su »transparentni« na način »interlinearne verzije« koja, po Benjaminovu uvjerenju, objedinjuje doslovnost i slobodu u reprodukciji forme. Kao takvi dopuštali su onom »čistom — istinitom jeziku«, o kojemu — poradi nesavršenosti svih jezika — sanja Mallarmé a potom filozofira

<sup>7</sup> Citirano prema A. Berman, *L'Épreuve de l'étranger (Culture et traduction dans l'Allemagne romantique)*, Pariz, 1984.





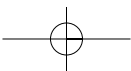


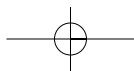
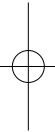
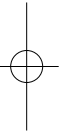
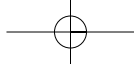
Benjamin, da »ojačan kroz [drugi jezični] medij« potpuniye »rasvijetli izvornik«<sup>8</sup>. Benjamin luči intenciju prijevoda od intencije pjesništva: prvu, usredočenu na jezik u cjelini, smatra »izvedenom, posljednjom, eidetskom« za razliku od pjesnikove intencije koja je često »naivna, prvotna, zorna«. Zadaća prevoditelja je stoga onaj »čisti jezik [...] koji je zatočen u umjetničkom djelu« osloboditi u vlastitom jeziku. Ne približava li nas ta Benjaminova misao maločas spomenutom »potencijaliziranju« (pritajenije) svrhe izvornog teksta kako to formulira danas već pomalo »drveni jezik« suvremene teorije prevođenja? I tu se krije »moć prijevoda«, tvrdi Benjamin, unatoč njegovu neizbježnom zastarijevanju.

Pregled ostalih zadataka i ciljeva prevođenja — po Benjaminu shvaćenog kao »forma« a po (nama) suvremenom teoretičaru — Henriju Meschonnicu kao »specifična praksa pisanja« — uvjetovanih i zadanih raznovrsnim motrištima 20. stoljeća ostavljamo, naravno, za neku drugu prigodu.

---

<sup>8</sup> Walter Benjamin, »Zadatak prevoditelja« (»Aufgabe der Übersetzers«), pr. Jure Zovko, u *Klasici hermeneutike*, uredio J. Zovko (Zadar, 2005).





Sanja Roić

## Strankinja o domaćem Članci Madame de Staël u kontekstu talijanskog romantizma

Rasprava o romantizmu u talijanskoj književnosti na početku 19. stoljeća započinje polemikama i prijeporima u pisanom obliku, objavljivanim u Milanu, lombardskom kulturnom središtu iz kojeg je u prethodnom stoljeću otpočelo širenje prosvjetiteljskih ideja. No, zanimljivo je da je povod najživljim diskusijama bio članak objavljen 1816. u siječanjskom broju milanskog časopisa »Biblioteca italiana«. Autorica tog rada, koji je prvotno bio napisan na francuskom, nije bila Talijanka. Radilo se, dakle, o prijevodu.

U članku pod naslovom *Sulla maniera e utilità delle traduzioni* (O načinu i koristi od prevođenja)<sup>1</sup> Parižanka švicarskog porijekla Anne Louise Germaine Necker (Pariz, 1766.-1817.), poznatija kao Madame de Staël Holstein, izložila je niz opaski o talijanskoj kulturi. Optužila je, naime, Talijane da im je književnost konzervativna i provincijalna, da su se svojom voljom zatočili u bjelokosnoj kuli klasicizma i da su, k tome, postali gluhi za novosti koje su ono vrijeme bile zaživjele u Evropi.

Članak učene žene izazvao je burne i neposredne reakcije, što je bio i znak da su napetosti već dulje vremena bile prisutne u toj kulturnoj sredini, pa stoga ne čude ocjene da se upravo u tom slučaju radilo o najživljoj polemici u talijanskoj književnosti, dodala bih, u povijesnoj perspektivi. Zastupnici neoklasicističkih ideja u onovremenoj talijanskoj kulturi, pretežno starije životne dobi, nadovezali su se na kritiku i odatle elaborirali tezu o primatu svoje, talijanske neoklasicističke poetike u evropskim okvirima temeljeći svoj stav na klasičnoj tradiciji. Romantičari, u pravilu mlađi književnici i kulturni djelatnici, složili su se s kritikama gospođe de Staël i započeli s obnoviteljskim poslom unutar talijanske književnosti. Drugim riječima, došlo je do još jedne konfrontacije između starih i mladih, između čuvara tradicije u ime vjernosti, odanosti provjerenim vrednotama, i onih koji su se u tom

---

<sup>1</sup> Original na francuskom jeziku objavljen je pet godina kasnije, 1821.

času osjetili zrelima i spremnima da preoblikuju staro i preuzmu na sebe rizik recepcije novog, do tada neiskušanog i nepoznatog.

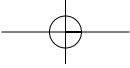
Kako je bilo moguće da članak i, dodajmo, prijevod članka izazove takvu buru? Madame de Staël je zbog sudjelovanja u kulturnom životu, svojih prijateljstava, svog književnog salona u Parizu pripadala u red povlaštenih osoba koje su određivale kulturne paradigme svoga vremena. Kao ugledna spisateljica bila je u ono vrijeme, uz Augusta Wilhelma Schlegela, i jedina pozvana suradnica izvan kruga talijanskih autora časopisa »Biblioteca italiana«. Taj je časopis kotirao vrlo visoko ne samo u talijanskim, nego i u evropskim kulturnim krugovima (čitao ga je, na primjer, Goethe i cijenio njegovog glavnog urednika Giuseppea Acerbija). Članak gospođe de Staël koji je, podsjećam, preveden s francuskog originala na talijanski jezik, tematizira prijevod u konkretnom povijesnom kontekstu a objavljen je na početnim stranicama, odmah nakon uvoda što ga je, između ostalih, bio potpisao književnik Pietro Giordani, inače zagovornik klasicizma, ali klasicizma kao pretpostavke za odabir i uvrštavanje novih ideja i postupaka u književnosti, koje, u načelu, nisu mnogo odstupale od ideja što ih je zastupala ugledna suradnica. Zanimljivo je također da ime prevodioca nije navedeno na kraju članka, pa će se tek kasnije doznati da je to bio sam Giordani, koji je odmah, u nastavku objavio i potpisao svoje reagiranje na prethodni tekst. Kasnije će prijevod članka Mme de Staël na talijanski, u skladu s ondašnjim uzusima, godine 1846. biti objavljen u izdanju Giordanijevih sabranih djela.<sup>2</sup>

Članku gospođe de Staël prethodi kratak uvod:

»... Ovo je članak glasovite barunice de Staël. Ona je bila tako ljubazna da nam ga podari i tako učini čast časopisu »Biblioteca italiana«, a mi prijevodom njezina plemenitog govora kanimo ugoditi svakom čitaocu, i javno izraziti našu zahvalnost.«<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Radi se o golemom opusu u četrnaest tomova, usp. Pietro Giordani, *Opere* (Djela), 1854-63, I.-XIV., tekst Madame de Staël objavljen je u I tomu, str. 258 i dalje

<sup>3</sup> Usp. »Biblioteca italiana« I/1816, br. 1 i suvremeno izdanje *La Biblioteca italiana*, ur. E. Oddone, Canova, Treviso, 1975, str. 49 i d. André Lefevere u radu *La critica. Madame de Staël: oltre il suo sesso* navodi da su proučavatelji ove spisateljice nastojali, pod utjecajem obitelji nakon njezine smrti, konstruirati njezinu javnu sliku, što je nalikovalo hagiografskim postupcima u slučaju svetaca. Zbog toga su se proučavatelji koncentrirali na osobu, a ne na njezino djelo, što i danas otežava kritički pristup. Zanimljiv je u kontekstu našeg rada ženski stereotip prema kojem Marie-Louise Pailleron piše da bi majka, Madame Necker, samo da je mogla, malu Germaine natjerala da prevodi (istaknula S.R.) *Apokalipsu* još dok su joj nicali mliječni zubi! Usp. *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*; Torino 1998, str. 149. Usp. i Bibliografiju na str. 173.



Čime je gospođa de Staël izazvala reakcije talijanskih pisaca i kulturnih poslenika?

Objašnjenje se nalazi u ključnim dijelovima njezina teksta:

»Prevođenje najboljih djela ljudskog uma s jednog jezika na drugi najveće je dobro koje se može učiniti književnosti. Postoji toliko malo izvrsnih djela, a inventivnost je u svakom književnom rodu tako rijetka pa, kad bi svaka moderna nacija htjela uživati samo u svojim vlastitim bogatstvima, ostala bi zauvijek siromašna. Uostalom, razmjena ideja je, od svih oblika trgovine, jedina čije su prednosti najizvjesnije.«<sup>4</sup>

Razlog koji je nekoć diktirao odabir latinskog kao jezika književnosti bio je, prema gospođi de Staël sljedeći:

»U vrijeme kad su obnavljani studiji, učeni su ljudi, ali i pjesnici svi htjeli pisati na istom jeziku, odnosno na latinskom, jer nisu htjeli biti prevedeni da bi ih se razumjelo. To je moglo koristiti znanostima koje ne traže ljupkost stila da bi izrazile svoje pojmove.«<sup>5</sup>

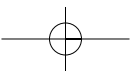
Stoga su i Talijani u ono vrijeme pisali na takozvanom »mrtvom« jeziku, pri čemu su morali izmišljati one riječi koje nisu mogli pronaći kod latinskih pisaca, pa su tako stvarali umjetan jezik književnosti koju su čitali samo eruditi. Tu je pojavu gospođa de Staël komentirala ovako: »Kako je samo ograničena i kratkotrajna slava koja se temelji na oponašanju!«<sup>6</sup> No, znači li to da treba uvijek i svagda izbjegavati prijevode? Prijevodi bi se mogli izbjeći, tvrdila je ona, ako se nauče svi jezici na kojima su pisali veliki pjesnici (prema njezinu redoslijedu bili su to: grčki, latinski, talijanski, francuski, španjolski, engleski i njemački), ali se pritom ne smije zanemariti činjenica da će čak i oni koji te jezike poznaju, kad uzmu u ruke dobar prijevod i počnu čitati tekst na svom jeziku, osjetiti veći užitak u domaćem, intimnom i neposrednom što će im dospijevati iz tih »novih boja i nesvakidašnjih načina koje domaći stil poprima kad prisvoji sve one strane ljepote.«<sup>7</sup> Prijevod je *novum*, prijevod je susret, spoj znanog i neznanog što u umjetničkom smislu proiz-

<sup>4</sup> Usp. Prijevod Uberta Motte u »Testo a fronte«, I/ 1989., br. 1, str. 175. Talijanski su prevodioci u prošlim vremenima, gotovo bez iznimke pristupali stranim tekstovima interpretativno. Danas se takav pristup označava kao *rewriting* (Lefevereov termin) a kao što je poznato kriteriji za takvo »ponovno ispisivanje« mogu biti i nesvjesni, diktirani dominantnom poetikom ili kulturološkim horizontom u koji neki tekst dospijeva.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> Usp. str. 176.

<sup>7</sup> *Ibidem*.



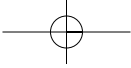
vodi neznano, originalno i neponovljivo. Madame de Staël je time prijevodi- ma pridala iznimno važnu karakteristiku umjetničkog djela: samosvojnost, bit prema kojoj je upravo to djelo neponovljiva intelektualna tvorevina. Odatle se pak može lako izvesti da ponavljanje istih slika, modusa i pojmova unutar neke književnosti postaje nedvojbenim znakom da i književnost kojoj ti pisci pripadaju postala sterilna, jer upravo ta činjenica govori da je njihova mašta oslabila, osiromašila. Stoga u tom času, savjetovala je učena Parižanka, valja početi s prevođenjem stranih autora jer će to djelovati poput lijeka za oboljelu, umornu i iscrpljenu kulturnu zbilju određene sredine.

Mislim da je iz prethodnih činjenica očigledno da je Germaine Necker, u ovom kontekstu, bila preteča poimanja prijevoda kao fenomena interkulturne i društvene komunikacije, kako je to kasnije formulirao Lotman i na njegovu tragu Itmar Even-Zohar. U toj je prigodi Madame de Staël imala i ulogu *pregovarača* (u smislu Ecova pojma *negoziatore*)<sup>8</sup>: posredovala je između kultura, i to ne samo dviju kultura! No, ono što nalazim napose zanimljivim, u njezinom se polemičkom spisu uopće ne spominje pojam *romantičan, romantičko*. U svom ranijem tekstu *De l'Allemagne* (O Njemačkoj), koji se inače smatra njezinim najvažnijim teorijskim radom, a čije je tiskanje prijevoda na talijanski 1810. godine zaustavila napoleonska cenzura pa je bio objavljen tek 1813., nalaze se pojmovi kao »nacionalno« i »pučko«, tijesno vezani za književnost *romanskog* srednjeg vijeka i od presudnog su značenja u diskusiji između klasicista i romantičara.

Nakon što je u prvom dijelu svog teksta o prevođenju dijagnosticirala krizu u talijanskoj kulturi i književnosti, gospođa de Staël se mudro i, gotovo bi se moglo reći, strateški okrenula kritici francuskog načina prevođenja, označivši ga bez imalo diplomatskih tonova »perverznom«. No za to su, po njezinu mišljenju, Francuzi mogli naći nemali broj imanentnih isprika: rime su im rijetke, književne vrste malobrojne, inverzija gotovo nemoguća — a kad se sve to zbroji, monotonija je neizbježna. Stoga, po njezinu mišljenju, gotovo da i nije bilo dobrih prijevoda s drugih jezika na francuski, jer su francuski prevodioci oponašali a ne prevodili. Iznimka je u ono vrijeme, po njezinu mišljenju, bio prijevod Vergilijevih *Georgika* opata De-Lillea<sup>9</sup>, koji je kvalitetu dugovao očuvanju sličnosti između francuskog (kao neolatinskog)

<sup>8</sup> Usp. Umberto Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Bompiani, Milano 2003.

<sup>9</sup> Jacques De-Lille (1738-1813) objavio je prijevod koncem 1769. U Francuskoj je doživio velik uspjeh.



i latinskog jezika. Ali, ni Englezi nisu ništa bolje prošli u analizi ove učene i duhovite kritičarke: za Alexandera Popea oštro je primijetila da je »ponovno ispisao« *Ilijadu* i *Odiseju*, ne uspijevajući u svom prijevodu zadržati antičku jednostavnost i snagu Homerova stila, čime je zapravo optužila prevodioca da je izmanupulirao odnosno krivotvorio tekst dvaju velikih epova.<sup>10</sup> Snaga Homerovog ingenija koji nadrašta sve druge pjesnike — kako je smatrala gospođa de Staël — nalazi se u tome što čitaoci u njemu razabiru početke ljudskog roda i tako se prisjećaju vlastitog djetinjstva.

Nijemci su se u ono vrijeme već bili posvetili istraživanju Homerova postojanja, a tom je opaskom Germaine Necker aludirala na Augusta Wolfa i razmatranje homerskog pitanja. No, to Nijemcima nije bilo dovoljno, pa su Homera pokušali pretvoriti u svojevrсног suvremenika pa čak i zemljaka (odnosno, preveli su Homerove epove na takav način da su zvučali kao da im je autor Nijemac).<sup>11</sup> U ono je vrijeme, naime, vladalo mišljenje da je Vosssov prijevod »originalniji od svih koji su sačinjeni na drugim jezicima jer se koristio antičkim ritmom, pa se tako tvrdi da njemački heksametar slijedi riječ po riječ onaj grčki.«<sup>12</sup> Prema mišljenju Madame de Staël Vosssov je prijevod, za razliku od Popeovog, bio vrlo koristan za upoznavanje antičkog epa, ali ni on nije uspio prenijeti u njemački jezik »ono pjesničko koje se ne može naučiti ni slijedeći pravila a ni učenjem«<sup>13</sup> pa se tako može postaviti i retoričko pitanje može li harmonija zvukova biti ista, čak i ako su slogovne kvantitete jednake i dati odgovor da je to nemoguće, jer njemačko pjesništvo, ma koliko se trudilo, ne može proizvesti onakav muzikalni stih kakav je nekoć nastajao kao pjev uz liru.

Pri kraju druge trećine članka, gospođa de Staël se vraća talijanskom jeziku i piše:

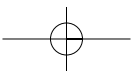
»Od svih modernih jezika talijanski je najprimjereniji da izrazi sva stanja i osjećaje grčkog Homera. Istini za volju on nema isti ritam: niti se heksametar može unijeti u jezike koji se danas govore, jer kratki i dugi slogovi nemaju više onu stopu koju su imali u drevnima. Pa ipak iz talijanskih riječi proizlazi harmonija kojoj ne trebaju ni spondeji ni daktili, a gramatička je

<sup>10</sup> Popeovi su prijevodi objavljeni između 1715. i 1720., odnosno između 1723. i 1725. godine.

<sup>11</sup> Usp. str. 179. Svoje je teze o Homerskom pitanju u isto vrijeme autonomno izložio i Giambattista Vico u svojoj *Novoj znanosti* (prvo izdanje Napulj, 1725).

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Ibidem*.



konstrukcija tog jezika kadra savršeno oponašati grčke pojmove. U nevezanim stihovima<sup>14</sup> misao teče slobodno kao u prozi, čuvajući ljupkost i pjesničku mjeru.<sup>15</sup>

Najveće pohvale gospođa De Staël upućuje Vincenzu Montiju, prevodiocu *Ilijade* kojeg je bila upoznala u Milanu još 1804. i s kojim se dopisivala uz veliko uzajamno poštovanje i simpatiju. Stoga i nije neobično što o njegovim prijevodima piše na vrlo slikovit način: »Homeru nitko neće htjeti skinuti odjeću u koju ga je Monti odjenuo«, jer »ne prevodi se pjesnik kao što se šestarom prenose dimenzije neke građevine, nego kao što se lijepa glazba ponavlja na različitim instrumentima. Kod portreta nije potrebno prenijeti crte jednu po jednu, jer se u svemu nalazi jedna i jedinstvena prirodna ljepota.«<sup>16</sup> No, kritika je kasnije pokazala da gospođa de Stael ovdje nije bila u pravu, jer se pokazalo da je Monti bio tek »prevodilac Homerovih prevodilaca«.<sup>17</sup>

Na vrlo diplomatski način Mme de Staël dospijeva do središnje teme ili središnje poruke svoga teksta:

»Po mom bi mišljenju Talijani morali marljivo prevoditi iz suvremenog engleskog i njemačkog pjesništva i tako svojim sugrađanima otkrivati novosti, jer su oni, u većini slučajeva, zadovoljni antičkom mitologijom pa i ne pomišljaju da su sve te priče već odavno zastarjele, dapače, da ih je ostatak Evrope već napustio i zaboravio. Stoga, ako umovi lijepo Italije ne žele ležati besposleni, neka obrate što češće pažnju na ono što se zbiva s druge strane Alpa, ali ne zato da bi se odjenuli u strano odijelo, nego da se upoznaju s tim, ne zato da postanu oponašatelji nego da napuste one drevne običaje koji traju u književnosti kao što su komplimenti prisutni u društvima, unatoč pretpostavkama o prirodnoj iskrenosti.«<sup>18</sup>

Još korisnije bi bilo, po njezinu mišljenju, prevoditi dramske tekstove, jer teatar je, po njenom sudu, poput pravosuđa književnosti. Pa premda neki vele da Talijani ne idu u teatar da bi slušali što se ondje govori nego da bi

<sup>14</sup> Ovdje gospođa de Staël misli na nevezane odnosno nerimovane jedanaesterce (=endecasillabi sciolti) i njihovu tradiciju u talijanskom pjesništvu stihova koji pripovijedaju neku radnju, od Parinija preko Foscola i drugih.

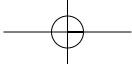
<sup>15</sup> Usp. *Sulla maniera...*, nav. djelo, str. 179.

<sup>16</sup> Usp. isto, str. 180.

<sup>17</sup> Prijevod *Ilijade* na tragu neoklasicističke poetike u nevezanim jedanaesticima Monti je dovršio 1810., a doradivao sve do 1825. godine.

<sup>18</sup> *Isto*.





se ondje našli s prijateljima i čavrljali, gospođa de Staël misli da to ne treba smatrati čudnim kad se »svakog dana po pet sati sluša ono što se naziva tekstom talijanske opere.«<sup>19</sup> Po njezinom je mišljenju sadržaj *libretta* talijanske opere zatupljivao cijeli narod, jer nije pogodio vježbanju intelekta, za razliku od 18. stoljeća u kojem su, kako veli, Metastasijeve i Castijeve melodrame pogodovala takvom vježbanju.

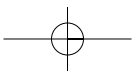
Funkcija ovako izrečenih pohvala bila je navesti Talijane da poslušaju savjete mudre kritičarke koja im je i dalje laskala služeći se prilično jednostavnom pedagoškom metodom: nakon pokude izreći pohvalu! Nakon što je bespoštedno iskriticizirala talijanski teatar, istaknula je da Talijani u lijepim umjetnostima imaju jednostavan i plemenit ukus pa tako, ako *riječ* pripada onome što se označava kao *belle arti*, umjetnost koja se njom bavi mora posjedovati iste kvalitete kao i druge umjetnosti, jer je umjetnost riječi najbliža čovjekovoj biti. Stoga se čovjek lakše može lišiti slika, skulptura i spomenika nego osjećaja kojima su slike, skulpture i spomenici posvećeni. Talijani se svom jeziku, koji su tokom povijesti oplemenili najbolji pisci, dive i istinski ga ljube.

Različiti narodi posjeduju različite interese koji ih pokreću, ističe Madame de Staël u svom tekstu. Za neke je to rat, za neke politika, a Talijanima vrlina dolazi iz književnosti i umjetnosti. Jer, tvrdi ona, bez književnosti i umjetnosti Talijani bi ležali u mračnom snu, iz kojeg ih ni sunce ne bi moglo probuditi.

Reakcija na ove njezine postavke uslijedila je odmah: klasicisti nisu osporavali teze gospođe de Staël u premisama, nego u zaključcima. Oni su prihvatili »krivnju« prema kojoj su navodno bili ljubomorni čuvari slavne prošlosti, ali su pritom istaknuli i vrijednost te prošlosti, jer je primat Talijana u književnosti nastao zahvaljujući upravo klasičnoj tradiciji. No, mladi romantičari su bili posve uvjereni da su kritike Madame de Staël ispravne i da je nužno i neodložno pokrenuti obnovu u književnosti.

Zasluge Germaine Necker u tom povijesnom trenutku obrata talijanske kulture bile su doista goleme. Njezin članak, često označavan kao »govor Staëlove«, *discorso della Staël*, poslužio je kao referencijalni tekst književnicima i kulturnim poslenicima koji su svoje tekstove često označavali kao »Pismo jednog Talijana...« ili u vezi ili s tekstom Mme de Staël, ili s roman-

<sup>19</sup> *Isto*, str. 180-181.



tičnom književnošću općenito (među njima valja istaknuti Pietra Giordanija i Giacoma Leopardija).

Mladi talijanski romantičari su u svoje književne djelatnosti, u ondašnjem povijesnom kontekstu, uključili one aspekte romantizma koji su bili primjereni političkoj, socijalnoj i kulturnoj zbilji u podijeljenoj zemlji s plemenitim ciljem njezina objedinjavanja, koje se temeljilo na jezičnom, kulturnom, civilizacijskom i, ne na posljednjem mjestu, vjerskom zajedništvu, zanemarujući pritom individualizam i temu beskonačnog i vječnog, kojima se prije njih već bio priklonio Ugo Foscolo, a upravo zahvaljujući Mme de Staël, koju često citira u svojoj *Bilježnici misli (Zibaldone de' pensieri)* i za koju kaže da ga je navela da sebe počne smatrati filozofom, nakon događaja i rasprava o kojima je u ovom radu bilo riječi, pjesnik i mislilac Giacomo Leopardi. Pjesnik koji ne pripada talijanskim, nego evropskim romantičarima.

### Bibliografija

Madame de Staël, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni* (1816), u: *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1818-1826)*, Rim-Bari 1975, str. 3-9.

Ista, *Sulla maniera e la utilità delle traduzioni*, ur. U. Motta, u »Testo a fronte«, 1989, br.1, str. 173-184.

Ista, *Oeuvres complètes*, tom XVII, Pariz 1820-21.

Pietro Giordani, »Un Italiano« *risponde al discorso della Staël* (1816), u: *Discussioni e polemiche sul Romanticismo*, nav. djelo, str. 16-24.

André Lefevere, *La critica. Madame de Staël: oltre il suo sesso*, u: *Traduzione e riscrittura. La manipolazione della fama letteraria*, ur. M. Ulrych, prev. S. Campanini, Torino 1998, str. 143-153.

Giacomo Leopardi, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* u: *Tutte le opere*, II, ur. F. Flora, Milano 1973, str. 486-491.

Isti, *Zibaldone di pensieri*, ur. G. Pacella, Milano 1991.

*Manifesti romantici e altri scritti della polemica classico-romantica*, ur. M. Scotti, Torino 1979.

Morana Čale

## Žalovanje za izgubljenom aurom? Pirandellov esej *Ilustratori, glumci i prevoditelji*

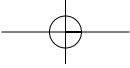
Sudeći po posljednjemu mjestu što ga zauzima u spomenutom naslovu Pirandellova eseja, književno prevoditeljstvo, barem u teorijskom pogledu, nije pretjerano zaokupljalo pozornost talijanskoga nobelovca.<sup>1</sup> U prilog bi tome dojmu govorila i činjenica da esej *Ilustratori, glumci i prevoditelji* (1908), objavljen iste godine kad i autorov temeljni poetički tekst, *Humorizam*, među poznavateljima njegova opusa slovi kao najistaknutiji u nizu napisa kojima je Pirandello izrazio — da se poslužimo naslovom Vicentinijeve monografije — duboku, trajnu i uvelike proturječnu »nelagodu spram kazališta« (usp. Vicentini 1993).<sup>2</sup> Stoga se u tekstu kojim ćemo se baviti, reklo bi se, i djelatnost prevoditelja i djelatnost ilustratora svode na puke »prijeводе« odnosno »ilustracije« ionako dvojbene opravdanosti središnjega predmeta autora polemičkog zanimanja, kazališne izvedbe.

No, unatoč književno-povijesnoj predrasudi koja čitanje eseja glasovitog i plodnog dramskog autora usredotočuje na temu glume i pozornice, ni sama osimetrije u naslovu (glumačka i uopće scenska izvedba dramskog tek-

<sup>1</sup> Sa stajališta prakse, piščevi su prijevodi malobrojni ali birani i usko povezani s autorskom književnom proizvodnjom kao preinačiteljskom reprodukcijom predložaka, što se u kontekstu autorova eseja o kojemu će biti govora čini nadasve značajnim, utoliko što dotični esej kritička predaja smatra očitovanjem Pirandellova negodovanja spram svih vrsta reprodukcija, uključivši i prijevode: tako se prijevod Goetheovih *Rimskih elegija* (1896) i Pirandellove *Reinske elegije* (1895) pojavljuju kao uzajamne jek; prijevodi Euripidova *Kiklopa* (*U Ciclopu*, prikazan 1919) i dramskoga teksta Ercolea Luigija Morsellija *Glauco* (*Glauco*, neprikazan i neobjavljen) na sicilijanski dijalekt uvod su u brojne prijevode vlastitih dramskih djela sa sicilijanskoga dijalekta na standardni talijanski i obratno (usp. Pirandello 1993).

<sup>2</sup> Pirandellova osporavanja estetskog legitimiteta scenske izvedbe dramskoga teksta, koja je autor objavio u velikom vremenskom rasponu, ne ponavljaju samo iste argumente, nego i velike segmente doslovnih formulacija: posrijedi su tekstovi *Azione parlata* (1899), u Pirandello 1993: 1015-1018; *Ilustratori, attori e traduttori* (1908), u Pirandello 1993: 207-224; *En confidence*, »Le Temps« br. 20, srpanj 1925, usp. Vicentini 1993: 9; esej u časopisu »Dramma« br. 213, 1. srpnja 1935, str. 4, usp. Angelini 2001: 165 i Pupino 2000: 164.

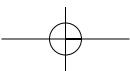
sta), kao ni ilustracija ni prijevod, ne može biti *pravi* i *jedini* predmet napada već i zato što *zastupa zastupništvo* »pravoga« i »jedinoga« — reprodukciju izvornika, drugotnu ilustraciju, prijevod jedinstvena umjetničkog zamišljaja u kodove i tvar drugog i drukčijeg medija, ukratko, re-prezentaciju koja po svojoj biti ukida prezentnost onoga što reprezentira: »Ilustratori, glumci i prevoditelji nalaze se [...] u istom položaju pred estetskim sudom« (*Illustratori,...*, Pirandello 1993: 217), tj. jednako su drugotni naprama prvotnosti izvornika i jednako iznevjeruju identitet potonjega, pa se glas naizgled dominantne ideologije izvornoga identiteta pita: »Kako su mogući ti [intersemiotički odnosno interlingvistički] *prijevod*?« (*ibid.*). I ilustracija, i gluma, i prijevod — metonimijski naznačeni svojim izvođačima, tvorcima reprodukcija, ponajprije da bi naslov zvukom *reproducirao* tradicionalni talijanski jedanaesterac — uzorci su tvorevina nastalih ponavljanjem, oponašanjem, nesavršenim udvajanjem, pa zato i kvarenjem, krivotvorenjem neke estetske vrijednosti, izabrani primjeri »suplemenata«. Podsjećam da netom navedeni Rousseauov pojam što ga je proučio Derrida (1967) — a koji smo, da bismo ga primijenili na tri glavna oblika derivativnih umjetničkih proizvoda kojima se bavi Pirandellov esej, primorani zadržati kao tuđicu, ustežući se, dakle, od njegova *prevođenja*, jezične *ilustracije*, jer bi ga oni neuspješno *odglumili* — ujedinjuje dva značenja: s jedne strane kumulativni »višak«, »dodatak« nečega što nije nužno, i s druge »nadomjestak«, »dopunu« praznoga mjesta, nedostataka u onome čemu se pridružuje (usp. Derrida 1967: 208), a tiče se svih pojava koje »Rousseauovo doba« (*ibid.*, 145) doživljava kao »izvanjske«, dometnute reprezentacije izostale iskonske prisutnosti (usp. *ibid.*, 208), prije svega znaka i pisma. U svojoj umjetnoj naravi i stranoj drugotnosti, suplement nije samo inferioran naprama prirodnoj/majčinskoj punoći koju zamjenjuje (usp. *ibid.*, 209), nego je i opasan i smrtonosan utoliko što zatire stvar koju predstavlja; u svakom slučaju, suplement je, kao »strukturalna nužda bezdanosti«, stvar »uvijek već *načeo*« virtualnim »ponavljanjem i udvajanjem« (*ibid.*, 233), uvodeći u nju razliku (*ibid.*, 308), te oksimoronski funkcionira kao »izvorni dodatak [*accessoire*]« i bitna nezgoda [*accident*]« (*ibid.*, 286). Ideologija koju prividno jednoznačno zastupa Pirandellov esej — zdvojnost nad aporijom suplementarnosti (ilustrativnosti, glumljenosti-izvedbenosti, prevedenosti) kao negativnošću što nagriza samu srž (dramske) umjetnosti — uklapala bi se stoga među dominantne misaone obrasce rousseauovske paradigme. Pritom nije sporedno što je »glavni« predstavnik izved(b)enosti koja uništava podrijetlo, stvari koja zastire duh, izvanjskosti koja nagriza nutrinu, upravo



kazalište, jer je kazalište zoran medij što ga prožima »duboko zlo [mal, dakle i bolest] reprezentacije«, ono je »kontaminirano suplementarnom reprezentacijom«, štoviše, istovjetno je »samoj toj iskvarenosti« (*ibid.*, 430). Budući da su »ilustrativnost«, »glumljenost-izvedbenost« i »prevedenost«, kako smo nagovijestili, u Pirandellovu tekstu metafore nesavršene suplementarne reprezentativnosti, a time i nesavršeni metaforički suplementi jedne drugih, argumentaciju kojom esej prokazuje ilustraciju i kazalište mogli bismo, čini se, jednostavno pripisati i vrednovanju književnoga prevođenja te u ovome kritičkom suplementu zaključiti da se tekst *Illustratori, glumci i prevoditelji* svodi na banalan prilog tradiciji radikalne sumnje u svrhovitost prijevoda.

Međutim, taj dokument navodne ili stvarne dramatičarove »fobije od prijelaska na pozornicu« potaknute »spiritualističkom alergijom« (Puppa 2003: 18), u proturječju kako naprama kasnijoj bogatoj Pirandellovoj kazališnoj djelatnosti, tako i prema nizu posve oprečnih esejističkih iskaza idućih godina,<sup>3</sup> autor je, upravo kao mnoštvo svojih pripovjednih i dramskih tekstova, ustrajno prerađivao i ponovno objavljivao u svakome idućem desetljeću do kraja života, kao da hotimično njeguje međusobnu nesumjerljivost osobno potpisanih stavova. Činjenica da ga je autor držao vrijednim reprodukcije-suplementacije i onda kad je prema trenutnim stadijima ukupnoga opusa mogao djelovati anakronistično navodi na pomisao da esej izmiče konven-

<sup>3</sup> Mislim u prvome redu na tekstove *Se il film parlante abolirà il teatro* (1929) i *Discorso al Convegno «Volta» sul teatro drammatico* (1934), u kojima se Pirandello zalaže za obranu kazališta od nametljivosti zvučnoga filma u ime panteatralizma (navodni obrat prvotnog »negativnog« mišljenja o glumčevoj tjelesnoj prisutnosti u »pozitivan« sud o njoj, kao argument protiv filmske pretvorbe glumčeva tijela u sjenu odsutnosti, potvrđuju riječi intradijegetskog pripovjedača u romanu *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 1915/1925, što ih navodi Benjamin 1986: 137, a koje se često neopravdano smatraju sažetkom autorove estetske ideologije) te na *Introduzione al teatro italiano* (1936), tekst objavljen kao predgovor D'Amicovoj *Povijesti dramskoga kazališta*, gdje se — nasuprot spomenutome, gotovo suvremenome eseuju objavljenome 1935. u časopisu »Dramma«, koji ponavlja teze o nadmoćnosti pisanoga dramskog djela naprama svojoj uniženoj scenskoj verziji, izložene u *Illustratori...* — tvrdi kako autor nema isključiva prava na djelo kazališne umjetnosti, nego ono iziskuje prerađbu i skupnu suradnju redatelja, glumaca, tehničkog osoblja, opreme i gledateljstva. Nedovršeno metadramsko djelo *Giganti della montagna* u pogledu je izvedbenosti krajnje ambivalentno i podložno različitim tumačenjima, čas kao zagovor posve mentalnog uživanja u drami, daleko od vulgarnosti pozornice i publike (usp. Bärberi Squarotti 1978: 228 itd.; Artioli 1997: 113 itd.; Vicentini 1993: 191 itd.; Pupino 2000: 122 itd.), čas kao iracionalno odbijanje predstave u korist nemogućeg magičnog rješenja (usp. Macchia 1981: 126 itd.; Borsellino 1975: 113 itd.; Lauretta 1975: 26), čas kao lucidan uvid u neizbježnu »granicu, nedostatak, prazninu« (usp. Bärberi Squarotti 1978: 162) koja podriva idealističko poimanje predstave (odnosno reprezentacije).

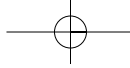


cijama svojega žanra, koje proizvode opsjenu obvezatne podudarnosti između iskazivačkoga glasa i autorova mišljenja. Očekivanu potporu autorskog autoriteta, što bi je morala uživati antisuplementaristička teza, esej potkopava tekstualnim strategijama argumentacijskog samoopovrgavanja prividno dominantnoga stava, pa one kao da prije nalažu interpretativne postupke primjerene pripovjednom ili dramskom tekstu, po uzoru na Ecovo čitanje suvremenoga eseja o *Humorizmu*.<sup>4</sup> Naime, tekst polaže pravo na sebi »svojstveni«<sup>5</sup> izraz,<sup>5</sup> upravo kao što je svaki umjetnički oblik »već živ sam po sebi pa je dakle sad već gotovo posve neovisan o nama« (*Teatro e letteratura*, Pirandello 1993: 1021). Kao bilo koji pripovjedni ili dramski lik, esej uživa povlasticu da ne bude »podložan umjetnikovim namjerama i nastojanjima« (*Azione parlata*, Pirandello 1993: 1018): ukratko, »stil, intimna osobnost dramskoga pisca, ne bi se uopće smjeli pojavljivati u dijalogu, u jeziku osoba drame, nego [...] u arhitekturi« dramskoga (1016-1017), a prema ovoj pretpostavci i esejističkoga teksta.

Pirandellove nagovještaje o autonomiji izraza likova neki kritičari privode spiritualističkoj i teozofskoj literaturi kao poticaju dramske mašte (usp. Pupino 2000: 21 itd.). Moguće ih je, međutim, očitati i u terminima Bahtinova dijalogizma, a u skladu sa Saussureovim viđenjem jezika kao sustava. »Autor« nije do koordinacijsko načelo odgovorno za »arhitekturu«, tj. za strukturu »u kojoj se svi elementi drže uzajamno i uzajamno surađuju« (*Illustratori*,..., Pirandello 1993: 217-218; usp. i *L'Umorismo*, *ibid.*, 126 te u Pirandello 2001: 605; *Teatro e letteratura*, Pirandello 1993: 1022). »Elementi« zadržavaju »slobodnu individualnost« (*Azione parlata*, Pirandello 1993: 1017), a njihova mnoštvenost morala bi postići da se »dramsko djelo doima kao da su ga napisali mnogi, a ne njegov autor« (*ibid.*). Kako ćemo pokušati pokazati, prividno kategoričke tvrdnje o krivotvriteljskoj naravi reprezentacijskih suplemenata, kao što su ilustracija, gluma i prijevod, konstruirane uz pomoć niza binarnih opreka, sadrže brojne samorazorne tekstualne signale koji probijaju granice među suprotnostima, stvarajući napetost između argumenata analog-

<sup>4</sup> *Humorizam* Eco čita kao »dramu [...] koja je greškom poprimila oblik eseja«: »Humoristično je humorizam definirati njegovom suprotnošću. [...] umjesto da definira humorizam, esej o humorizmu definira sam sebe kao jednu od Pirandellovih (humorističnih?) drama« (Eco 1985: 263, 270).

<sup>5</sup> Umjetničkome je djelu svojstveno da u njemu »jezik nikad neće biti *običan* [odnosno: zajednički, tal. *comune*], jer će biti *svojstven* određenome liku u određenome prizoru, *svojstven* njegovu karakteru« (*Teatro e letteratura*, 1918, u Pirandello 1993: 1020).

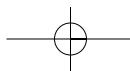


nu polifonijskoj mnoštvenosti samostalnih pozicija kakvu uspostavlja (humoristični) pripovjedni ili dramski tekst.

Naime, u *Humorizmu* se Pirandellov opis skladne cjeline umjetničkog djela odnosi na ono što »se običava« smatrati umjetničkim djelom: u takvome djelu, »refleksija« — »obično« — djeluje kao »unutarnje zrcalo« misli (termin »misao«, *pensiero*, u nastavku se promeće u gotovo sinonimni »osjećaj«, *sentimento*), ali samu sebe prikriva (usp. Pirandello 2001: 604-605; 1993: 126). U »svakome humorističnom djelu«, naprotiv, »refleksija« postupa kao »sudac« misli odnosno osjećaja, »rašćlanjuje sliku« te tom raščlambom stvara drukčiju vrstu »osjećaja« ili »misli«, *osjećaj suprotnoga* (*sentimento del contrario*; 2001: 606; 1993: 127). Dobro poznati Pirandellov pojam smjesta dobiva inferiorna dvojnika, *opažaj suprotnoga* (*avvertimento del contrario*), koji se prema prvome pojmu odnosi kao komično naprama humorističnome, utoliko što komično, za razliku od humorističnoga, ne prati »sućut« (*compassione*, su-osjećanje). Što te pojmove — koje Pirandello oprimjeruje interpersonalnim odnosima, prešućujući njihovu mjerodavnost u pogledu poetike i ustroja književnih tekstova — povezuje s humorističnim pismom, a još više s idejama i argumentima eseja o suvišnosti i stoga nevaljanosti reprezentacijskih suplemenata?

Pirandellovu diferencijaciju između *opažaja* i *osjećaja suprotnoga* shvatit ćemo kao spoznajni model.<sup>6</sup> *Opažaj suprotnoga* vrsta je misli/osjećaja koja nam omogućuje da entitete, iskaze, ideje ili vrijednosti percipiramo kao oštro oprečne jedne drugima, bez ostatka. Osoba koju vidimo kao smiješno suprotnu (svojoj ili kolektivnoj predodžbi o) normalnosti navest će nas da se smijemo sa svoje pretpostavljene razine moralne, intelektualne ili estetske nadmoći; na isti način, u svakome paru suprotstavljenih apstraktnih tvrdnji ili ideja jedan ćemo od članova zamjećivati kao normalan, prihvatljiv i valjan, a drugi kao anomalan, manje vrijedan i nevaljan, ako ne i potpuno otpisiv. Posrijedi je sklonost na temelju koje svako izvješće o konceptualnim binarnim oprekama — primjerice, o opreci između izvornika i njegove izvedenice u eseju *Ilustratori, glumci i prevoditelji* — razumijevamo u sklopu aristotelevske logike, kao suprotstavljenost pojmova od kojih svaki ima čvrsto odrediv identitet i pokriva razlučeno semantičko polje, bez preklapanja i isključujući mogućnost srednjih pojmova. Nasuprot *opažaju suprotnoga*, *osjećaj*

<sup>6</sup> Takvo tumačenje u više sam navrata iznijela u vezi s Pirandellovim pripovjednim i dramskim tekstovima.

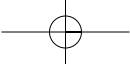


*suprotnoga* — ili misao koja (auto)refleksivno razmatra o onome što se nadeja kao suprotno — omogućuje nam da nazremo kako jedan pojam na neki način *reflektira* drugi, ili neka obilježja drugoga, nalik na izokrenutu zrcalnu sliku. Inverzija je dotad funkcionirala kao prepreka spoznaji o međuzamjenljivosti; odjednom se razgraničenje koje je dijelilo suprotnosti više ne čini tako jasnim te se opreka, pa stoga ni podcijenjenost jednoga od članova, više ne održava.

Pirandellovo stupnjevanje strukturalne dinamike poetička je zasada koja se doima kao zametak dekonstrukcijskih postupaka: neovisno o razmjerima umjesnosti usporedbe, esej *Ilustratori, glumci i prevoditelji* »aktivnom refleksijom«, utemeljenom na načelu »asocijacije po suprotnostima« (*L'Umorismo*, Pirandello 1993: 133; usp. 2001: 614), razgrađuje upravo one pojmove — izvornik, autor i prvotnost — koje prikazuje kao temeljne vrijednosti ugrožene neželjenim pojavama iz naslova. Naime, iskazivački glas koji niže argumente i primjere, kako smo rekli, silom se žanrovskih zakonitosti predstavlja kao dosljedno sukladan autorovu stavu prema trojnome predmetu razmatranja. Budući da je ilustraciji, glumi i prijevodu od početka teksta stao redati *ilustracije* i međusobne *prijevođe* popraćene negativnim sudovima, autoritativni je glas poticao čitateljsku sklonost da ih, u skladu s uvriježenom sklonošću prema disjunktivnome *opažaju suprotnoga*, uklopi u rešetku parnih opreka i dodijeli im slabije vrednovano mjesto: riječ je o suprotnostima kao što su priroda—umjetnost, izvornik—kopija, istovjetno—preinačeno, spontano—posredovano, estetsko—tehničko odnosno instrumentalno, duhovno—materijalno—tjelesno, unutarnje—vanjsko, nadahnuće (*inspiracija*)—izraz (*ekspresija*), koncepcija—izvedba. No, već od prve stranice, monolitni glas što se okomio na ilustrativnost, ili izvedbenost, ili prevedenost, ili suplementarnost, temu razvija ilustrirajući, diskurzivno izvodeći i intralingvistički prevodeći primjere koji, umjesto da se nedvosmisleno potkrepljuju i ulančavaju, umnožavaju pukotine u pragradama između opreka.

Prva je na polemičkome udaru fotografska ilustracija francuske proze koja pripada »nekakvu takozvanom realizmu« (209): i ilustracija tehničkom pravom i »takozvani realizam« nastoje oponašati prirodu te kao takvi nisu umjetnost. Umjetnost, naime — a to dokazuju i primjeri »takozvanih realista« Maupassanta i Flauberta — nije puka reprodukcija, nego je uvijek, još od Aristotela, »modifikacija«, »prelamanje predmeta u umjetnikovu duhu« (*ibid.*). Već se naziru proturječni prepleti suprotnosti: »takozvani realizam« istodobno i ilustrira estetski bezvrijedan ilustrativno-reproduktivni suvišak prirode,



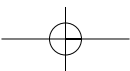


i poriče sam sebe, budući da ga zapravo ne provode ni njegovi najveći deklarativni predstavnici, tj. ne ilustriraju i ne reproduciraju, nego naprotiv »modificiraju« i »prelamaju«; isprva iskazani prezir prema tehničkoj ilustraciji fotografijom, kao udvajanju prirodnih predmeta, tobože antiilustrativno nastrojeni iskazivački glas bi morao ilustrativno poduprijeti navodeći analogni Pascalov platonistički stav prema slikarstvu, ali tvrdnju sadržanu u citatnoj ilustraciji odmah i osporava — slikarstvo, i umjetnost uopće, nisu isprazne ilustrativne kopije prirode; štoviše, nema neposrednog preslikavanja ni puke reprodukcije — ostavljajući na cjedilu, tj. bez dostojne ilustracije, početnu tezu o nedostojnosti ilustracije.

Sljedeći pokušaj ilustracije spomenute teze poseže za glazbenim ekvivalentom: glazbena ilustracija već dovršene samostalne drame, jednako kao likovna ili fotografska ilustracija proze ili poezije, »predstavlja ne samo suvišan i dokon prilog, nego [...] nedostojnu kontaminaciju« (210).<sup>7</sup> No smjesta iskrsava ilustracija koja uopće ne ilustrira »suvišnost« i »kontaminaciju«, nego upravo nužnost suplementacije — glazbeni *libretto*, djelo koje je zasebno »krmje i polovično kao umjetničko djelo« te u čitatelja pobuđuje »živu želju za drugim, ne nuzgrednim, nego bitnim dijelom« (*ibid.*). Umjesto, dakle, da potvrdi nepotrebnost sporednosti intersemiotičkih dodataka, naoko odrješiti iskazivač spotiče se o prividno nerelevantan primjer izvorniku imanentne suplementarnosti.

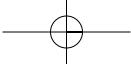
Da bi obrazložio presudni razlog zbog kojega intersemiotička (a s njom i interlingvistička) preradba patvori izvornik, šteti mu ili s njim čak posve kada vezu, dominantni glas, pod diskurzivnim jamstvom autorove odgovornosti (»po mojemu mišljenju«, 210), zapodijeva polemiku protiv temeljnoga načela Croceove idealističke estetike, polemiku koja u pretresanju glavnoga problema ima učinak dvosjekloga mača. Osporavajući Croceov sustav dihotomija, prema kojemu je estetska koncepcija, kao teorijska djelatnost, samodostatan unutarnji i duhovan čin, a njegova praktična tehnička konkretizacija, tj. izvedba (*esecuzione*), puki izvanjski i materijalni instrument njegove pojavnosti, Pirandellov iskazivač nadilazi dualizam unutarnjeg i vanjskog, duhovnog i tvarnog, teorijskog i praktičnog, inteligibilnog i osjetilnog, nadahnuća i tehnike u estetskome činu. Bez »izvanjskih« tehničkih sredstava

<sup>7</sup> I tu usporedbu destabilizira sitničava distinkcija: glazbena i likovna ilustracija su analogno inferiorne izvorniku, ali prva zato što je odviše neodređena, a druga, upravo suprotno, jer previše određuje (usp. *Ilustratori*,..., Pirandello 1993: 210).



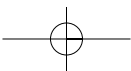
»estetskog prikaza (*rappresentazione*)« nema ni »unutarnje« duhovnosti zamišljaja umjetničkoga djela: »Izvedba je, ukratko, sama koncepcija« (211); razdvojiti ih znači vidjeti »dvije stvari gdje je zapravo jedna jedina stvar« (*ibid.*). Doista, ako tehnička izvedba nije kontingentna eksteriorizacija duhovne »nutrine« djela, nego tu »nutrinu« čak i tvori (usp. *ibid.*), čini se da napokon izranja čvrst argument kao podrška tezi o neponovljivosti izvornika. Međutim, iako spona između koncepcije i izvedbe nastaje »neposredno«, »spontano«, pa čak i »prirodno« (211) i vezuje ih u navodno jedinstvenu cjelinu, iskazivač po prvi put upotrebljava dva termina koji naznačuju da se prijelaz iz unutrašnjosti u izvanjskost odvija *unutar* stvaralačkoga čina: »preobraziti se, pretvoriti se« (*trasformarsi*) i »usvojiti [tehnički jezik umjetnosti odnosno komunikacijska sredstva umjetničkog prikazivanja]« (*appropriarsi*) (*ibid.*). Unutar samoga izvornika, prema tome, navodno spontano neposredna jedinstvenost ishodi iz posredovanja, transpozicije zamisli (*pensiero* ili *sentimento*) u reprezentaciju (usp. *ibid.*), izvedbe unutarnje koncepcije, prometanja *inspiracije* u *ekspresiju*: nutrina posvaja izvanjskost da bi postala umjetničkim djelom. Izvanjskost je zapravo unutra.

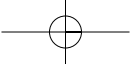
Dok bi se očekivalo da argument o neposrednoj i nužnoj vezi između koncepcije i izvedbe prokaže hibridizaciju različitih umjetnosti putem ilustrativne suplementacije, ilustracija dvama hijastičkim primjerima intrinzično hibridnih umjetnina, naprotiv, uklješćuje ga u paradoks: ima pisaca koji svoju koncepciju izražavaju verbalnim slikama, i slikara koji slikaju ideje, a potonji mogu stvoriti »sliku koja se dijeli poput čina duha koji ju je začeo«. U oba će slučaja umjetničko djelo »iziskivati komentar« (212). Treba li te slučajeve intrinzično potrebne suplementacije osuditi? Umjesto odgovora na implicitno pitanje, Pirandello ga, ili točnije, iskazivački glas eseja, ponovno *ilustrira*, ovaj put navodeći Cesarea kako bi ustvrdio da je književnost nadmoćna slikarstvu: očito bi trebalo zaključiti kako »podijeljeno« stanje »duha koji začinje [tj. koncipira]«, kakvo nastaje u stvaranju i djelu slikara sklonog da »svoje uzastopne zamisli polaže jedne preko drugih«, za razliku od njega, može prevladati pisac »slikarskog nadahnuća« (212), pod uvjetom da besprijeorno poštuje književnu »tehniku« (usp. 213). Tehnika je, rekli smo, »prirodno« povezana s autorovom koncepcijom; drugim riječima, književno je djelo kadro integrirati svoju unutarnju podjelu, ali nije jasno zašto to ne bi bilo sposobno postići i slikarstvo, kad u njemu, na isti »prirodni« način, »slika silazi iz slikarova duha u njegove prste« (211), upravo zahvaljujući jednakovrijednoj sponi »pretvorbe [transformacije]« i »posvajanja [apropriacije]« između nutrine i iz-



vanjskosti. Usporedba nauštrb likovne umjetnosti prilično je krhka; naime, primjer trojice slikara koji isti model reproduciraju na tri različita načina ne dokazuje ništa do tezu već iznesenu glede realistične književnosti — svaka umjetost je »modifikacija« i »prelamanje« te proizvodi »prirodu« drukčije vrste. Svrha je usporedbe da *ilustrira* kako ilustracija u svojoj hibridnoj »prirodi«, čak i kad vjerno tumači pjesnički model (no »vjerno tumačenje je nemoguće, ili gotovo nemoguće«, 213), samo *ilustrira* središnju sastavnicu trojnoga problema, aporiju kazališta, koje je po svojoj biti neprikladno i ujedno žalosno nezaobilazno za tumačenje dramskoga djela. Pritužba na nemoguću interpretativnu vjernost modelu stoga pogađa i likovnu umjetnost i kazalište, no opet nas zakida za odgovore na neka implicitna pitanja. Kako to da u slučaju književnosti takvo iznevjerenje nije prijestup, nego naprotiv poželjno svojstvo književnosti — kao izvorna »modifikacija« i »prelamanje«, što znači tumačenje? Zašto slikarstvo, ilustracija i gluma ostaju podijeljeni između tuđe odnosno semiotički heterogene »konceptije« i svoje nedovoljno sukladne »izvedbe«, dok su u književnosti »dvije stvari zapravo jedna jedina stvar« (211)? Prvi dio eseja zaključuje se sitnom razlikom između ilustracije i kazališta: ilustracija je suvišna, a kazalište, »nažalost«, nužno; i dalje je suplement, premda, kao glazba za *libretto*, »ne uzgredan, nego bitan« (210), beznadno »izvanjski« (210), a ipak nezabilazno potreban da dramski tekst ne bi bio »manjkav, polovičan« (210). Dramski se tekst, prema tome, ne sastoji od samo dva (konceptija i izvedba, ili izraz, ili predstava) ili tri (uz dodatak pretvorbe, ili usvajanja tehnike, ili tumačenja) čimbenika; svaki od tih čimbenika treba suplementarnog dvojnika kako bi proizveo »jedinstvo«.

Drugi dio eseja, posvećen navodnom dokazivanju bitne »jedinственosti« književne umjetnine ugrožene kazališnim uprizorenjem, počinje *ilustrirajući* »čudo« kojim (prava) dramska umjetnost pridaje život samostalnim živim tvorinama mašte (likovima slobodnima od »opisne ili pripovjedne podloge« kao u romanu ili pripovijesti). Obdareni »živom riječju« koja tvori cjelinu s njihovim »djelovanjem«, likovi posjeduju jedinstvenost izraza (usp. 214), a njihovo se jedinstvo (oni su »istodobno materijalni i duhovni«, 215) postiže prijevodom (usp. 215) »izvedbe« koja izvire iz »umjetnikove konceptije«. Izenađuje što se jedinstvo doseže po cijenu podjele: dakako, autor se mora »poistovjetiti« s načinom na koji se likovi osjećaju i s njihovom voljom, ali njegovu identifikaciju određuje njihov odijeljeni, makar fikcijski um. Likovi se odvajaju od autora kao dijete od majke koja ga je rodila (usp. Pirandello 1977: 12). Odjelitost je likova od autora, tvrdi Pirandello, »elementarna poja-

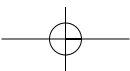


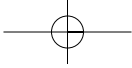


va« (214) u izvedbi svakoga umjetničkog djela, ona je polifonijsko načelo koje se ne ograničava na dramsku umjetnost. Ta tvrdnja još izrazitije protuslovi ujedinenosti nutrine i izvanjskosti: estetsko stvaranje iziskuje da umjetnik »sliku«, pošto ju je začeo (koncipirao), »ostvari, učini zbiljskom, izvana, izvan« sebe, omogućí joj da se »prevede u zbilju i živi« (214). »Slika« ili umjetnička tvorevina (njezin »potpuno duhovni sklad« koji stupa u »zbiljski svijet«, 215) mora biti neovisna o autorovoj »duhovnoj« nutrini na takav način da »izvedba« zadrži sva svojstva »koncepcije« (usp. 215). No eksternalizirana »konceptija« kao da više ne pripada autoru ni njegovu »duhu«. Kad su to postigli Grci i Shakespeare (usp. 214), takva naoko nemoguća ujedinenja podijeljenost sastavna je značajka estetskog stvaranja uopće.

Autoritativni se glas eseja — glas koji teži prisvojiti ukupni smisao teksta, prikazujući drugotnu suplementarnost reprezentacije, unatoč proturječnim argumentima kojima se služi da ilustrira svoj stav — žuri suprotstaviti netom iznesenoj tezi, tvrdeći kako je dramska umjetnost »nažalost« primorana trpjeti zbog uvedbe »neizbježnoga trećeg elementa: glumca« (215). Time priznaje da se »jedna jedina stvar« koju navodno čine koncepcija i izvedba (usp. 211) sastoji od dvaju razlučenih elemenata, u oštroj opreci naprama onome što se tvrdilo nekoliko stranica prije: na djelu je strategija proturječja kojoj je namjena iskušati čitateljevu vještinu da se iz »opažaja suprotnoga« (prividne opreke između dviju suprotstavljenih vrijednosti, jedne u prilog jedinstvenosti izvornika i druge koja izvornik vidi kao neugodno podijeljen iznutra) vine do »osjećaja suprotnog« (uvida u neizvjesnost granice, tj. u unutarnji rascjep u srcu »jedinstva« ili »cjeline« te stoga i u međuzamjenljivost izokrenutih dvojnika). Svaki od međusobno protivnih argumenata stječe svojstva neovisnosti »osjećaja« (*sentimento*, odnosno misli, *pensiero*) i volje: drugim riječima, autor bi se — sveden na tekstualni trag svoje »koncepcije« — morao »poistovjetiti« sa svakom od svojih »tvorevina«, tj. poštivati volju svake od njih, bila to diskurzivna pozicija koja poriče punopravnost izvedbe ili druga koja je zagovara; ne bi se smio pristrano svrstati ni uz jednu od njih, nego bi, što više, morao dopustiti da ideološki najjači od njegovih »stvorova« čak i uvjeri čitatelja u svoju neprijepnost.

Premda žaleći se na nesretnu neumitnost »trećeg elementa« koji krivotvori autorovu »konceptiju« — na glumca — iskazivački glas obojici, autoru i glumcu, dodjeljuje isti idealni položaj. Glumac bi se, upravo kao autor, morao »poistovjetiti« s umjetničkim stvorenjem i dopustiti mu da bude neovisno »potpuno se odričući svoje individualnosti« (215); no »punom i savršenom

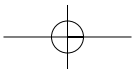




utjelovljenju često su prepreka razlozi koji su zapravo nepopravljivi: samo glumčevo obličje, na primjer» (215). Mimo teško podnošljive aporije, upadljivo je koliko se autor i glumac poklapaju u pogledu obveza prema umjetničkome djelu i njegovim »stvorovima«. Ujedinjeni u zadaći izvedbe, i autor i glumac moraju poštivati ono što Eco (1990: 22) naziva *intentio operis*.

Već smo vidjeli da je djelo strukturirano kao »izvanjskost« (izvedba ili izraz) već sjedinjena s »nutrinom« (koncepcijom ili nadahnućem), a obje se podvrgavaju jednoj jedinjoj »nutrini« cjeline djela, koja zadržava posvemašnje prvenstvo. U opisu glumčeve uloge odzvanja zanimljiva igra prefiksa i prijedloga: njegova izvedba, koja je »izvanjska« — analogna prijevodnome tehničkom zahvatu kojim autorov stvor ulazi »u zbilju« (214), tj. počinje postojati kao umjetnina — obuhvaća »utjelovljenje«, tj. pokušaj da se stvori, ili ponovno stvori, »unutrašnjost«. Tu nailazimo na neuralgičnu točku na koju se tekst tobože tuži: »unutrašnjost« bi morala biti istovjetna unutarnjim osobinama lika, ali ne može, jer utjelovljenje znači njezin ulazak u ljudsko tijelo koje joj je tuđe; u najbolju ruku, može biti »prilagodba, krinka«, ali ne »pravo utjelovljenje«, utoliko što je ishod podvojen, sastavljen od »nutrine« (lika) i »izvanjskosti« (glumčeva tijela i osobe). No ta dvojnost samo ponavlja dvojstvo što ga je glas koji se žali pokušavao zastrijeti, dvojstvo koje je već prisutno unutar »unutrašnjosti« dramske tvorbe.

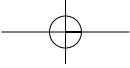
Unutarnji rascjep glavnoga argumentacijskoga glasa produbljuje se sljedećim proturječjem: glas tvrdi kako se glumac, nastojeći uvesti nužnu »unutrašnjost« u »izvanjskost« svoje izvedbe, trudi »prodrijeti« (215) u autorove namjere, čime se krši prethodna postavka koja je nalagala da se autor povuče i podredi samostalnim namjerama svojih »stvorova«. Da bi se »ilustrirali« žalosni promašaji suplementacije, nudi se usporedba između »neugodnog iznenađenja« što ga doživi čitatelj pred ilustracijom književnog djela kakva se kosi s načinom na koji je on zamislio njegove likove, i jednakovrijedne razočaranosti »jadnog dramskog autora« (216) koji osjeti »ljutnju« i »bol« zbog kazališnog uprizorenja svoje drame, »prijevoda« koji nužno mora biti djelo stranca te ne odgovara onome što bi moralo biti »njegovo [autorovo], samo njegovo«. I čitatelj i autor »pate« i »bune se« protiv takva »nasilja«, nelegitimnog »presizanja«, nametljivog »prijevoda u materijalnu zbilju«: — Ne! Ne tako! Ne tako!« (216). Ponavljajući usklik još jednom, tekst daje glas dvama likovima, liku čitatelja i liku autora, pri čemu potonjega ironično naziva »jadnim autorom« (216). Autor nije samo postao lik, nego lik postavljen u situaciju u kakvoj se nalazi šest osoba istoimene drame, poput njega uvrijeđenih neuspje-



lim naporom glumaca da odigraju njihovu sudbinu, za čime su sami prisiljeni težiti (pa makar i tako da zamijene glumce i osobno odigraju svoje živote, svejedno osuđene da u svojoj srži ostanu pogrešno predstavljeni). K tome, kao što ishodi iz opisa autorove »boli« (koju mu zadaje nepodudarnost predstave s »koncepcijom i onom idealnom *izvedbom*, koja je njegova, samo njegova«, kurziv M. Č.), on (»autor« pretvoren u lik koji govori) ne primjećuje da je sve izvedba, uključujući i njegovo izvorno djelo. I čitatelj i autor nehotično odaju svoj *opažaj suprotnoga*: žaleći se na prekršaj što ga počinja izvedba razlikujući se od njihove vlastite izvedbe, prekršaj počinjaju i oni sami, pokušavajući prisvojiti idealni identitet samostalnoga umjetničkog djela, smiješno nesvjesni da njihov stav zrcali stav kojemu se opiru. Naime, kao što ubrzo kazuje tekst, prividni autorov »protivnik«, glumac, ima pravo na isto poštovanje prema *svojim* »autorskim« namjerama. Implicitno, na to ima pravo i prividni protivnik čitateljeve mašte, ilustrator. Ako su »koncepcija« i njezin »prijevod« u »idealnu izvedbu« u autorovu djelokrugu, glumcu pripada »rekoncepcija« (usp. 216) »unutar« samoga sebe. I kad je on u pitanju, »već izražena slika mora se ponovno ustrojiti unutar njega« prije nego što se pretvori u uprizorenu zbilju *izvan* njega. Zadaća glumca je da iznova stvori nepodijeljenu sliku, takvu da bude »živa i djelatna ne samo unutar njega«, nego i da postane »s njim i u njemu duša i tijelo« (216). Dakako, ponovno koncipirana slika nikada neće biti ista kao autorova ili čitateljeva; no prethodni su argumenti već otklonili ičiji isključivi nadzor nad vlastitom verzijom umjetničkog djela. Neposredovana vizija njegove biti zapravo bi zahtijevala ništa manje do »čudo« (214, 215), neku nevjerojatnu epifaniju. Odstraniti drugost suplementa nije samo (»nažalost«) nemoguće; dapače, to bi bilo nelegitimno presizanje, kao posljedica nesposobnosti da se dopre do *osjećaja suprotnoga*, da se vlastiti protivnik prihvati kao obratni dvojniki.

Iduća suplementarna ilustracija navodne negativnosti suplementarnih ilustracija, u trećemu poglavlju eseja, bavi se interlingvističkim prijevodom u užem smislu riječi. Rasprava o njegovim učincima »umanjivanja« i »kvarenja« (217) najprije se poziva na Crocea, kojega — začudo — prividno monološki glas Pirandellova teksta navodi s odobravanjem.<sup>8</sup> Pitanje interlingvističkog prijevoda, kao što smo rekli, isprva se doima kao priključeno ilustraciji i glu-

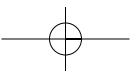
<sup>8</sup> Unatoč nesmiljenim kritikama na račun normativnih aspekata Croceove idealističke estetike, s filozofom Pirandello dijeli neke temeljne pretpostavke, poglavito kritiku stroge kategorizacije književnih vrsta, usp. Pomilio 1980: 229 i Pennings 1996: 229 te Patrizi 1997: 63-65.



mi samo da bi se upotpunilo trojstvo te se čini da služi kao puka ilustrativno-prijevodna izlika da bi se nastavila razmatrati problematičnost kazališnog uprizorenja. Međutim, iako se dosad prijevod isprva spominjao gotovo samo usputno, kao još jedna pomoćna ilustracija pomoćnih oblika umjetničkog stvaranja, termini koji se na njega odnose već su se nekoliko puta pojavili u tekstu (usp. 211, 214, 216, 217) i pojavit će se još nekoliko puta (usp. 218, 220 dvaput) u metaforičkom smislu, naznačujući različite procese preobrazbe »nutrine« u »izvanjskost« (iz koncepcije u izvedbu, iz zamišljaja u materijalnost ili iz jedne umjetnosti u drugu), preobrazbe koja je, na što smo već ukazali, potiskivani treći element te kao takva »elementarna pojava« (214) stvaranja. Prije nego što se opširnije pozabavi pitanjem prijevoda u strogom smislu, tekst ga, dakle, upotrebljava kao samo još jednu vrstu ilustracije, us trajno obnavljajući podmukli običaj da suvišnost i škodljive učinke jednog tipa ilustracije ilustrira drugim. Naprama životu kojim upravlja kaos, umjetnost je osloboditeljski i strukturirani red idealne, više istine (usp. 217-218), dočim glumac umjetničku tvorevinu vraća natrag — »prevodi« (218) — u »fiktivnu i konvencionalnu materijalnost pozornice«, pridajući joj »umjetnu opstojnost u patvorenu, iluzornu ambijentu«. Porazni opis glume morao bi se primijeniti i na interlingvistički prijevod, ali ne bez još jedne usporedbe: »Kao da se presađuje stablo [...] na tlo koje više nije njegovo« (218). Neobično je što se umjetnina prisposobljuje prirodi, jednako kao i prirodni jezik; još je neobičnije što stablo u usporebi ne ugiba, nego je jednostavno primorano zaodjenuti se drugim lišćem, cvasti drugim cvijećem; lišćem i cvijećem koje će blistati i šumiti drukčije, jer će ga pomicati drugi idealni vjetar [ili zrak; u izvorniku, *aura*]: pa stablo, u najboljem slučaju, više neće biti isto; u najgoremu, to jest, što se budemo više naprezali da zadrži prvu bujnost, to će se činiti jadnijim i kržljivijim (219).

Umjesto da stablo usahne ili umre, jednostavno će se promijeniti *aura* što ga okružuje, naslućuje se, ne samo kad je posrijedi jezični, nego i kazališni (grafički, likovni, glazbeni ili uopće intersemiotički) prijevod. Najstrašnije što se događa u bilo kojoj vrsti »prijevoda« (stanovite kvalitativne razine) sastoji se u tome da se treba odreći istosti i prihvatiti promjenu — promjenu prvotne »aure«. <sup>9</sup> Od razmatranja posvećenoga navodu Pascolijeva teksta očekivali

<sup>9</sup> Dotična je riječ, posvećena u talijanskome pjesništvu od njegova nastanka, homofona Benjaminovu pojmu koji se odnosi na »jednokratnost i trajnost« izvornika nasuprot »prolaznosti i ponovljivosti« replike (Benjamin 1986: 131).



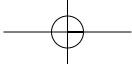
bi se oštrij argumenti protiv interlingvističkog prijevoda. Kao što ćemo vidjeti, premda iskazivačka instancija koju smo nazvali glavnim argumentacijskim glasom predvidljivo zaključuje kako je prijevod nemoguć, teza i protuteza ponovno se vrte oko dihotomije unutra—vani opisujući vrtložnu putanju, ne donoseći čvrstu sintezu koja bi jasno potkrijepila osporavateljski stav prema jezičnom prijevodu ili bilo kakvoj drugoj vrsti suplementacije.

U navodu — koji pak navodi mišljenje neimenovanoga »najgenijalnijeg od svih njemačkih filologa« (219) da »izvanjsko mora postati novo, a unutarne ostati kakvo jest«, pa dakle, domeće Pascoli, »ostaje duša, mijenja se tijelo; pravi prijevod je metempsihoza« (219) — nešto ipak nije posve samorazumljivo: »problem prijevoda nije tako jednostavan« (*ibid.*). Osobito je upitna razlučenost između »duše i tijela«: »Promijeni li se tijelo, promijeni se i duša«, što znači da novo diskurzivno »ruho« (»izvanjsko«) uzrokuje promjenu značenja odnosno smisla (»unutarnjega«). Tome se, smatra Pascoli, može doskočiti jedino tako da se, koliko je god moguće, potrudimo očuvati »istu proporciju kakva je u tekstu između misli i oblika, između duše i tijela, između unutrašnjeg i vanjskog« (219).

Pirandellov tekst odobrava Pascolijeve sumnje, ali kritizira kompromis što ga Pascoli nudi kao rješenje: Pascoli ne bi smio ponoviti pogrešku, na koju je upozorio De Sanctis, da uzima zdravo za gotovo jednadžbe tijelo=oblik=vanjsko i duša=sadržaj=unutarnje; nakon De Sanctisa treba voditi računa o tome da i sama opreka između forme i sadržaja zanemaruje složenost teksta. Međutim — dosljedno običaju da umnaža protuslovlja, proizvedeci hibridne suprotnosti i zamučujući opreke — Pirandellov esej iznosi još jedno naoko nemoguće čudo, kojim bi »oblik« stekao pozitivnu vrijednost »unutarnjega« u estetskome činu: ako zamislimo da je moguće razlikovati »umjetnički sadržaj od njegove forme, tijelo bi bila misao, duša bi bila forma« (220). Prijevod zadržava tijelo, koje odgovara misli, no kad mu pokuša pridati drugi oblik izraza, postupa »kao da uskrisuje truplo udahnjujući mu drugu dušu« (220). Kao da tekstom odjekuje Nietzscheova tvrdnja iz *Volje za moć*, § 818, prema kojoj je za umjetnika pravi sadržaj umjetničkoga djela oblik, dok ono što se obično smatra sadržajem postaje pukom formalnošću. Kakvo svjetlo ovo stajalište povratno baca na prethodne argumente Pirandellova eseja?

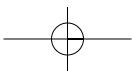
Prije su se, unatoč potezima koji su čitateljevu pozornost odvrćali od svijesti o izvanjskosti prisutnoj u srcu »nutrine« djela, sve negativnosti suplementata (kao što su gluma i ilustracija) pripisivale iskrivljenjima uzrokovanim





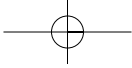
eksteriorizacijom kojima se oni ogrješuju o idealnu »nutrinu«; u specifičnome slučaju glume i kazališnog uprizorenja, njihova »izvanjskost« izrijeком se izjednačavala s umjetnom naravi tjelesne nazočnosti kao elementa kaotične zbilje. Na tragu paulinske predaje, tijelo se kao materijalan izvanjski element držalo čimbenikom kontaminacije, izvrtanja i neprozirnosti, posredničkom površinom koja ostaje izvanjskom naprama idealnoj nutriini značenja i smisla. U raspravi o nemogućnosti prevođenja nastaje značajan obrat: sada smisao teksta zauzima položaj tijela, pa stoga i »materijalne« izvanjskosti, dok formalni aspekti poprimaju vrijednost »duše«, tj. idealne nutrine, koja nije samo prijenosnik semantičkog sadržaja, nego je istovjetna »vrijednosti koja nadilazi [...] materijalno značenje« riječi (218). Upravo je oblik, tj. *izraz* (»grafički oblik«, »zvuk«, »posebni smještaj riječi«, »konstrukcije« itd., 218-219), poput duše, »neopipljiv« (usp. 218). Prijevod nije »žalobno iskustvo« (Derrida 2001: 199), nego postaje uskrsnućem. Hijastički raspored oblik=duša(=unutrašnjost) i značenje ili smisao=tijelo(=izvanjskost), izokrećući »odnos slova prema duhu, tijela doslovnosti prema idealnoj nutriini značenja« (Derrida 2001: 184), u najmanju ruku ruši ravnotežu teze o istovrsnoj naravi triju vrsta suplemenata (ilustracije, glume i interlingvističkog prijeвода), jer u pogledu prijeвода drukčije smješta »izvanjskost« kao promašaj »nutrine«. Naime, ilustracija i gluma jedinstvo izvornika oštećuju i kvare pridajući mu drugo tijelo, tj. drugu »izvanjskost«; interlingvistički prijevod ima iste učinke, samo što izvorniku daje drugu dušu, tj. drugu »nutrinu«. Paradoksalno, sva se tri slučaja tiču suplementarnog »izraza« ili »izvedbe« — iako izvornik uvijek već sadrži nužnu potrebu za njima, kao unutarnje drugo koncepcije i bitnu sastavnicu jedinstva djela — koji se iz izvanjskosti sadržaja prevode u unutrašnjost oblika, iz tijela u dušu; u nužno drukčiju vrstu duše, »drugu idealnu auru« (Pirandello 1993: 219).

Vidjeli smo da je »prijevod«, shvaćen metaforički, sastavni dio *svake* izvedbe ili izraza, uključujući i proces u kojemu autorska koncepcija stječe uvjete da postoji. Stoga, ako jezični prijevod udahnuje život mrtvome tijelu značenja, takav je »čudotvorni« frankensteinovski zahvat nužan i da bi se stvorio izvornik; bez »duše« izraza, koja se sastoji od usvajanja tehničkih sredstava i vještina, »tijelo« značenja ostalo bi mrtvim pojmom (ili sadržajem, ili idejom). Autorov iskaz u »Predgovoru« drami *Šest osoba traži autora*, »mrzim simboličku umjetnost« (Pirandello 1977: 13), odnosi se upravo na umjetnost koja nije uistinu umjetnost, »izvanjsku« umjetnost koja se svodi na ideje i koncepte nalik na truplo, tijelo bez duše, bez »unutrašnjosti« nekog »nužnog



oblika« (Pirandello 1987: 58).<sup>10</sup> *Drugo*, suplementarna izvedba — što razgovijetno pokazuje četvrti dio eseja — također je nužan svakome umjetničkom djelu; nužni su i njegovi proturječni opisi i vrednovanja, jer »svako stvaranje, svako viđenje života, svako otkrivenje duha, sa sobom nužno nosi probleme, pitanja, logička proturječja, koji su to izrazitiji i očividniji što je ono organičnije i obuhvatnije« (Pirandello 1987: 56-57). Razlog tome što je suplementacija »nažalost« (Pirandello 1993: 213) nužna kao »neumitna podređenost« (215) jest što je u ljudskoj prirodi da osjeća otpor i uzrujanost (*fastidio*; usp. Pirandello 1987: 57) kad se suoči s problemima koji se ne mogu umetnuti u binarne opreke. Nelagoda spram kazališta, ili bilo koje druge suplementacije, »kvarenja«, »iskrivljenja« ili jednostavno promjene izvorne »aure«, pokazuje se tako općom semiotičkom — »prirodnom« i ujedno kulturnom odnosno civilizacijskom — nelagodom pred činjenicom da su jedinstvenost, bitna svojstva ili izvornik nemogući. — Ne, ne tako!« zapomaže »jadni dramski autor« (*Illustratori*,..., Pirandello 1993: 216), a s njim i svi jadni ljudi koji žaluju nad mitom izvorne, nesuplementirane, isključive aure. No, ne bi bilo uputno povjerovati kako je ta nelagoda »osjećaj« ili »misao« osobe koja je napisala esej: autor je medij podvajanja, funkcija teksta koji pokazuje kako je sukob među stavovima i mišljenjima »nerješiv, neodvojiv kao sjena od tijela« (*Humorizam*, Pirandello 2001: 636; 1993: 156); nije na autoru da uspostavlja logičan »red« i »suvislost« (2001: 637; 1993: 157) povodeći se za svojim »osjećajem«, niti da obznanjuje pravorijeke. Budući da njegova humoristična refleksija postupa kao nepristran sudac (usp. 2001: 606; 1993: 127), on mora suspregnuti napast da zadre u neodlučivu igru između *opažaja* i *osjećaja suprotnog*, tj. između misli koja se odvija po dihotomijama (štujući izvornu auru) i misli koja djeluje zrcalnim obratima i bliska je mišljenju da se umjetničko djelo »u načelu uvijek moglo reproducirati« (Benjamin 1986: 126), nikad

<sup>10</sup> »Nesvodljivost [problema koji se prikazuju u umjetničkom djelu] sastoji se u njihovu *izrazu*, utoliko što je on *reprezentacija*« (Pirandello 1987: 57, kurzivi M. Č.). Usp. i stav prema kojemu »oblik mora biti [...] *jedinstven*, to jest upravo onaj koji je svojstven svakome pojedinom umjetničkom djelu te ne može biti drugi niti drugih djela« (*L'Umorismo*, Pirandello 1993: 47, kurzivi u izvorniku). Usp. i invektivu protiv svakoga tko oblik smatra nečim izvanjskim, a ne bezuvjetnim elementom sadržaja, kojemu je oblik »njegov vlastiti nutarnji životni zakon« (*Soggettivismo e oggettivismo nell'arte narrativa*, 1906, Pirandello 1993: 183-184), što ga podupire »prava nužnost u zagonetnoj organskoj korelaciji s cijelim životom djela« (*Prefazione*, Pirandello 1977: 24). Pridjeve kao što su »jedinstven« i »nužan«, po mojemu mišljenju, treba smatrati terminološkim paleonimima: oni estetsku nužnost suprotstavljaju retoričkom ukrašavanju (usp. Patrizi 1997: 61), a ne tiču se »ilustrativne« transpozicije u drugi umjetnički medij.

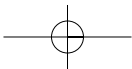


se ne izjašnjavajući. Osim uz ponešto histrionske himbe: »Katkada humorist može i glumiti da pristaje samo uz jednu stranu« (*Humorizam*, Pirandello 2001: 619; 1993: 139).

U završnome četvrtom dijelu, esej izvlači zaključke na jednako dvosmišlen način, supostavljajući suprotnosti. Prve su dvije suprotnosti mišljenje grofa Caylusa da se umjetničko djelo može procijeniti jedino prema svojoj sposobnosti transpozicije re-prezentacijom i glasa koji izlaže upadljivu ideologiju eseja o prevedenosti, patvorenosti, neizvornosti i neistovjetnosti kazališne predstave. Za potonjim istupom neposredno slijedi primjer suplementarne izvedbe koja u sebi sjedinjuje sve druge vrste »ilustracije«, primjer »prijevoda« koji se zbiva u svakome od nas pri »činu čitanja« tuđega djela: svi iskrivljujemo upuštajući se u suplementaciju, »ako ne baš dok ga čitamo« i »reflektiramo u samima sebi«, onda svakako kad drugima ili čak samima sebi prenosimo zamisli i dojmove što smo ih primili čitajući, to jest kad *ponovno promišljamo* pročitano djelo. Pošto se odigra prijelazak iz jednoga duha u drugi, modifikacije su neizbježne (*Ilustratori...* Pirandello 1993; 220-221, navodnici u izvorniku).

No, čitateljeve neizbježne »modifikacije« ne oštećuju uvijek djelo — mogu naprotiv otkriti neke vrijednosti teksta kojih autor nije bio svjestan, pa čak i proizvesti nešto »čega zapravo nema« (221). Čitatelj ili kritičar štoviše neke stvari u djelu mogu vidjeti bolje nego sam autor. U svakom slučaju, ishod nikad neće biti istovjetan izvorniku. »Nažalost« ili srećom? Što god pomislio ili rekao autor koji žaluje nad austom svojega izvornika, koliko god prosvjedovao i osporavao prava drugotne reprezentacije, izvedba njegova djela — njegova vlastita ili tuđa — bit će to bolja »što manje bude ili što se manje bude pokazivala podređenom namjeri ili nastojanjima autora« (224); on ne uživa povlasticu isključivog vlasništva nad bitnim identitetom djela nimalo više nego bilo koji drugi »ilustrator« ili »promišljatelj«. Recepcija umjetničkoga djela sama je po sebi već prijevod, ilustracija, uprizorenje, suplementarna reprodukcija; preinačenost, podrugovljenost, refleksija koja iskrivljuje, »izvanjskost«, nije samo nužna i neumitna, ona je prava svrha djela. Izvornost je opsjena, poricanje suplementarne modifikacije smiješno je u svojemu restriktivnom *opažaju suprotnoga*.

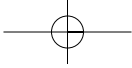
Treba prije svega ne pretpostavljati [*sic*] kako drugi, izvan našega ja, nisu drukčiji nego što ih mi vidimo. Ako to pretpostavljamo, znači da nam je svijest jednostrana; da nemamo svijesti o drugima; da ne dočaravamo [odnosno: ostvarujemo, u izvorniku: *realizziamo*] druge u sebi, da se izrazim kao



Josiah Royce, predodžbom [*rappresentazione*] koja je živa i za druge i za nas. Svijet se ne ograničuje na zamisao koju mi o njemu možemo steći: izvan nas svijet postoji za sebe i s nama; pa dakle u svojoj predodžbi [*rappresentazione*] moramo nastojati da ga dočaramo [*realizzare*], koliko nam više bude moguće, tako da o njemu steknemo svijet u kojoj će on živjeti u nama kao sam po sebi; videći ga kako se on vidi, osjećajući ga kako se on osjeća (*Illustratori*,... Pirandello 1993: 221).

Drugi su već u nama, kao što suplemente već sadrži izvornik. Ako to odbijemo spoznati, nastaviti ćemo misliti jednostrano i govoriti monološki. Jednostrano je mišljenje *opažaj suprotnoga*, mentalni obrazac koji počiva na mitu o homogenome jastvu kakvo drugoga — ne samo drugo ljudsko biće, nego i drugu zamisao — može razumjeti jedino kao čistu opreku. Moramo priznati da je »izvanjskost« u nama, unutar svake »nutrine«. Ne uspijemo li, nećemo dohvatiti *osjećaj suprotnoga*. Kad esej tvrdi kako se »upravo u tome sastoji vrhunska teškoća kritike« (221) — a da prije toga kritičko čitanje nije najavio kao temu — možda govori o čitanju kojemu će sam biti predmetom: teško je čitati tekst, uključujući i tekst o kojemu je riječ, prije svega zato što svaki čitatelj »prevodi« i neizbježno »modificira« ono što čita; u drugom redu, jer svaki čitatelj čita »uzimajući elemente koji mu odgovaraju a odbacujući one koje ne bi umio prisvojiti« (*Soggettivismo e oggettivismo*..., Pirandello 1993: 198), tj. smatrajući mjerodavnima samo aspekte koji su sukladni njegovoj vlastitoj ideologiji. U slučaju *Illustratori*,..., to znači shvaćajući esej u skladu s osobnim mišljenjima o odnosu reprodukcije i izvornika, ovisno o pojedinačnoj sposobnosti da se s *opažaja* prijeđe na razinu *osjećaja suprotnoga*. Kritičar, ili čitatelj, ali i sam »jadni autor«, morali bi naučiti da ne misle »jednostrano«, tj. da razmatraju dva ili tri sukobljena pogleda istodobno.

Glumac, interlingvistički prevoditelj i ilustrator, kao i čitatelj ili kritičar, mogu pružiti bolju izvedbu nego sam autor. Da bi održao prividno glavnu nit rasprave, osporavanje suplementarnosti, esej ide tako daleko da tvrdi kako, u slučajevima kad se izvornik smatra lošim, »izvornik postaje prijevod« (*Illustratori*,..., Pirandello 1993: 221). Tim se preokretom, koji se naoko ograničava na ilustracije odnosno prijevode koji nadmašuju model, priznaje ne samo da drugi, izvan nas, mogu doista biti drukčiji negoli ih mi vidimo, nego da i mi sami, izvan sebe, možemo biti drukčiji nego što sami sebe vidimo; drugim riječima, da se izvornik može »iznova stvoriti« (221) na vrstan način koji u njemu nije bio poznat. Ne samo da reprodukcija (u tim osobitim slu-

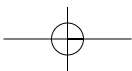


čajevima) može imati, nego dapače uvijek i ima prednost pred izvornikom, utoliko što je nužna da bi izvornik postojao.

Prije zaključka, esej još jednom ilustrira stav pristaša izvorne aure: u istraživanju što ga je proveo neki rimski dnevnik, nijedan od dramatičara upitanih misle li da su glumci puka pomagala koja posreduju između autora i gledateljstva »nije znao kako da se izdigne do višeg pitanja« (222); nijedan od njih nije dopro do *osjećaja suprotnog*, do uvida da »unutrašnjost« refleksivnog »osjećaja koji nadahnjuje« (*sentimento ispiratore, ibid.*) autori i glumci *dijele*. Glumci se, doduše, često usredotočuju na kazališni aspekt djela »više nego višu istinu umjetničkoga izraza« (223), no posve im odgovaraju »oni dramski pisci« koji likove stvaraju imajući na umu određenoga glumca. Iako su takvi autori »nedvojbeno dostojniji da im se oprostí [...], jer se zapravo, kad to čine, pokoravaju žalosnoj nužnosti svoje umjetnosti« (223), oni i dalje pripadaju, što se tiče »estetskoga suda«, krugu ostalih »ilustratora« i proizvođača nesavršenih, drugotnih djela kojima je potrebna suplementacija. Ne zaboravimo da će jedan od »tih dramatičara« uskoro biti i sam zreli Pirandello, koji će Ruggera Ruggerija zamišljati u ulozi protagonista pišući *Henrika IV*, Eleonori Duse namijeniti *Život koji sam ti dala*, a za Martu Abbu oblikovati cio niz uloga u svojim dramama.

Posljednji odjeljak završava se ponovno glumeći da »da« nije postalo »ne«;<sup>11</sup> isprva se čini da ponavlja osudu uprizorenja, prijevoda i tumačenja kao »više ili manje slične kopije što živi u zbilji koja je materijalna a ipak fiktivna i iluzorna«, dok izvornik živi »u svojoj bitnoj i karakterističnoj idealnosti« (*Ilustratori,...*, Pirandello 1993: 224). Čak i tako, dok potkrepljuje nepomirljivu opreku, diskurs — na talijanskome — upućuje na drugost koja je zajednička prvotnim i izvedenim oblicima: »*Altro è il dramma [...]; altro è la rappresentazione scenica*« (224, kurziv M. Č.: »Jedno je dramski tekst [...]; drugo je kazališna predstava«). Izvornik nije ništa manje drugi negoli njegova suplementarna reprodukcija i modifikacija; modifikacija, ili prijevod, ili tumačenje, njegovo drugo, već je u njemu, kao bitna virtualnost čitanja; izvornik ozakonjuje i zahtijeva svoj prijevod u drugi medij, u drugi jezik: »izvornik postaje prijevod« (221). Ukoliko čitatelj još ne može pristati na hijazam suprotnosti, nego i dalje žaluje nad austom izvornika, esej mu nudi mogućnost

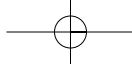
<sup>11</sup> »Svaki osjećaj, svaka misao, svaki pokret koji se javlja u humoristu smjesta se podvaja u svojoj suprotnosti: svako *da* u *ne*, koje na kraju poprima isto značenje« (*Humorizam*, Pirandello 2001: 619; 1993: 139).



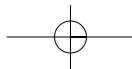
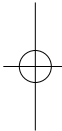
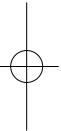
da je uskrisi negativnim putem: »ako u kazalištu nećemo više ili manje vjeran prijevod, nego uistinu *izvornik*« (224, kurziv u izvorniku), morat ćemo se zadovoljiti kaosom i trivijalnošću improvizacije. »Idealno pojednostavljenje i koncentracija« (usp. 218), »nadmoćnost« umjetničkog djela mogu se ostvariti samo posredovanjem predstave, prijevoda, re-rezentacije, suplementa koji je sposoban stvoriti strukturu »nužne forme«, obdarene drukčijom vrstom »aure«.

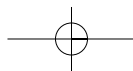
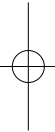
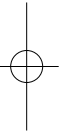
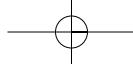
## Bibliografija

- Angelini, Franca (2001 [1998]) *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Bari: Laterza.
- Artioli, Umberto (1997 [1989]) *L'officina segreta di Pirandello*, Bari: Laterza.
- Bärberi Squarotti, Giorgio (1978) *Le sorti del «tragico». Il novecento italiano: romanzo e teatro*, Ravenna: Longo.
- Benjamin, Walter (1986 [1936]) *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*, prev. Snješka Knežević, u *Estetički ogledi*, izbor, predgovor i redakтура Viktor Žmegač, Zagreb: Školska knjiga, 125-151.
- Borsellino, Nino (1975) *Il mito dell'arte, o il messaggio impossibile*, u Lairetta, Enzo, ur., *I Miti di Pirandello*, Palermo: Palumbo, 29-44.
- Derrida, Jacques (1967) *De la grammatologie*, Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (2001) *What Is a «Relevant» Translation?*, prev. Lawrence Venuti, »Critical Inquiry« 27, 174-200.
- Eco, Umberto (1985) *Pirandello Ridens*, u *Sugli specchi*, Milano: Bompiani, 261-270.
- Eco, Umberto (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Milano: Bompiani.
- Lairetta, Enzo (1975) *Pirandello e il teatro*, u Lairetta, Enzo, ur., *I Miti di Pirandello*, Palermo: Palumbo, 7-27.
- Macchia, Giovanni (1981) *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano: Mondadori.
- Patrizi, Giorgio (1997) *Pirandello e l'umorismo*, Roma: Lithos.
- Pennings, Linda (1996) *Pirandello, Croce e il problema dei generi letterari*, u *Studi di teoria e storia letteraria in onore di Pieter de Meijer*, ur. D. Aristodemo, C. Maeder i R. de Rooy, Firenze: Cesati.
- Pirandello, Luigi (1936) *Introduzione al Teatro Italiano*, u D'Amico, Silvio, *Storia del Teatro Italiano*, Milano: Bompiani, 3-27.
- Pirandello, Luigi (1977) *Prefazione*, u *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*, Milano: Mondadori.
- Pirandello, Luigi (1987 [1931]) *Interpretazioni. La forma necessaria*, »Belfagor« 1, 56-58.
- Pirandello, Luigi (1993) *Saggi, Poesie, Scritti varii*, ur. Manlio Lo Vecchio-Musti, Milano: Mondadori.



- Pirandello, Luigi (2001 [1908]) *Humorizam*, II. dio, prev. Iva Grgić, u *Luigi Pirandello. Nobelova nagrada za književnost 1934*, prir. Iva Grgić, Zagreb: Školska knjiga, 595-640.
- Pomilio, Mario (1980) *La formazione critico-estetica di Pirandello*, L'Aquila: Ferri.
- Pupino, Angelo R. (2000) *Pirandello. Maschere e fantasmi*, Roma: Salerno Editrice.
- Puppa, Paolo (2003) *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*, Torino: UTET.
- Vicentini, Claudio (1993) *Pirandello e il disagio del teatro*, Venezia: Marsilio.







Ján Jankovič

## Tradicija i individualni pragmatizam

Uvaženi i dragi kolege, dame i gospodo,

Moram vam priznati nešto što se i vama možda već dogodilo: na zahtjev organizatora simpozija smislio sam naziv i temu izlaganja, studiju sam štoviše i napisao, ali se na kraju pokazalo da mi predstavlja problem obrazložiti parafrazirajući naziv u uvodu studije, a možda i osnovni smisao onoga što sam napisao. Pri razmišljanju kako to razriješiti, shvatio sam razliku između prevoditelja i teoretičara prevođenja: dok prevoditelj uz pomoć rječnika prevede sve, teoretičar prevođenja ni s najdebljim rječnikom stranih riječi ne mora smisliti ništa, u najboljem slučaju neće smisliti ništa što bi bilo vrijedno toga. Istupam pred vas kao teoretičar prevođenja, što između ostalog može značiti i to da ću vam govoriti puno, a neću reći ništa.

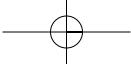
Kao što iz iznesenoga proizlazi, nije mi pošlo za rukom da jezikom teorije imenujem slučaj izmjene jednoga člana tročlane sintagme. Matematičari zasigurno imaju izraz za to, ali kad bih bio profesor matematike, ne bi mi palo na pamet biti prevoditelj. Sva sreća da povjesničar književnosti ne mora biti dobar u matematici, a ne mora biti ni prvorazredan teoretičar, u ovom slučaju teoretičar povijesti umjetničkoga prijevoda. Radi se naime o tome da specifičnost slovačko-hrvatskih odnosa, o kojima će u cijeloj studiji biti riječ, omogućuje parafrazu teme susreta, dakle naziv *Tradicija i individualni pragmatizam*. Parafrazu sam si dopustio ne samo zato što se osjećam u prvome redu kao povjesničar umjetničkoga prevođenja, nego i zato što se bez pripreme u području povijesti umjetničkoga prevođenja nije moguće prihvatiti istraživanja tradicije. Usput da spomenem — u slovačkoj teoriji imamo za taj slučaj (priprema) termin *prípravné práce k dejinám prekladu* (»pripremní radovi za povijest prevođenja«), koji je detaljno razrađen već tri desetljeća. Upozoravam na to zato što ću u daljnjem tekstu u zagradama navesti neke slovačke termine, čime želim signalizirati da će u budućnosti biti dosta posla

i za teoretičare koji bi trebali uzajamno približiti naše teorije i uskladiti naše terminologije.

Tradiciju dakle možemo shvatiti kao pôl općega u društvenom prostoru, a talent kao pôl pojedinačnoga (individualnoga) u prostoru umjetnosti, a naravno i u uzajamnoj korelaciji. Čini mi se da mi ovakav »pomak« (u slovačkoj teoriji *posun*) teme omogućuje tvrditi i to da nikakav individualni učinak nije moguće proučavati drugačije nego na pozadini ili kao sastavni dio kolektivnoga (općega), kao i to da nikakav talent neće doći do izražaja bez pragmatizma. Dodati ću i to da najučinkovitijim pragmatizmom smatram individualni pragmatizam povezan s talentom. Drugim riječima, talent kao osebujan zbir vještina koji omogućuje stvaralačku djelatnost, mora biti pragmatičan, mora dakle odgovarati unutarnjoj povezanosti, mora imati odnos prema stvarnosti i uzimati u obzir praktičnu primjenu.

Izbaciti pojam *talent* iz teme ovogodišnjeg skupa i nadoknaditi ga riječju *pragmatizam* bila je vrlo opasna stvar. Talent i uopće umjetnost nije moguće jednostavno izbaciti iz prijevoda, pogotovo ne iz umjetničkog prijevoda. To nije moguće iz mnogih razloga, između kojih se nalaze i sljedeće misli koje će biti potrebno precizirati: pragmatizam se nalazi već u genima svakog prevoditelja, budući da nijedan dvojezični čitatelj ne treba prevoditi samo za sebe, a naročito ne treba zapisivati i tiskati prijevod da bi shvatio original, da bi uživao u njegovoj ljepoti. Kada bismo pošli samo od toga da je prijevod pitanje pragmatizma, tada bismo u najmanju ruku mogli govoriti o pragmatizmu subjektivnome i objektivnome. Vulgarno i pojednostavljeno rečeno, u slučaju subjektivnog pragmatizma na prvome bi mjestu možda stajao novac, možda unutarnji imperativ ili potrebe ideološke naravi. U okvir subjektivnog pragmatizma možemo uvrstiti potrebu igre ili kreativnosti, možda dozu narcizma kao u umjetnosti uopće, a kod patoloških tipova potrebu rada koja se zove prevodilački mazohizam.

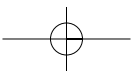
Kolektivni pragmatizam uvelike sličí subjektivnome, no ono što kod subjektivnoga izgleda vulgarno, kod kolektivnoga izgleda prihvatljivo: kod kolektivnoga pragmatizma na prvome mjestu također možemo govoriti o novcu, no ovoga puta o novcu za izdavača novina ili knjiga (ili naručitelja-realizatora iz drugih medija). U okviru kolektivnoga pragmatizma podjednako je važna ideologija, no kolektivni pragmatizam, za razliku od subjektivnog, ima sposobnost činiti korekcije i usredotočiti se na pisce i djela koji doprinose ideologiji kolektiva.



Dok su prethodne rečenice bile prilično opuštena, te ih ne treba shvaćati doslovno, sljedeća je konstatacija već ozbiljnije naravi: pragmatizam nije toliko pitanje izbora djela za prevođenje niti pitanje kvantitete prijevoda (izabranoga autora, književnoga smjera, žanra i sl.), koliko pitanje odnosa između visoke i niske književnosti. U jedinstvenim slučajevima i autor djela visoke književnosti može biti predmet interesa individualnoga i kolektivnog pragmatizma, ali za prevodilački pragmatizam kao takav karakteristična su dva osnovna područja: ideološki, koji omogućava (bolje rečeno diktira) prevođenje i djela niže literarne kvalitete, te ekonomski, koji bez obzira na to radi li se o individualnom ili kolektivnom tipu, traži da se odabiru, prevode (kao i da se pozitivno vrednuju i distribuiraju) djela niske književnosti.

S čisto književnoga aspekta posebnom vrstom pragmatizma možemo smatrati adaptacije. U prošlosti su to bile adaptacije poezije, a u novije vrijeme adaptacije proze za elektroničke medije, bilo u obliku čitanja u nastavcima (radio), bilo kao dramatizacije (radio, televizija). Na neke adaptacije hrvatske poezije skrećem pozornost u svojoj antologiji *Južno sunce*, a najnovije u knjizi *Lijepa naša je i naša II*. Na ovome mjestu samo napominjem da su u Slovačkoj i Hrvatskoj u 19. i početkom 20. stoljeća adaptacije nastajale ponajprije iz idejnih potreba jednoga i drugoga naroda, pjesnici su u obliku adaptacija predstavljali u domaćem kontekstu ona djela književnosti blisko ga naroda, koja su pomagala u nacionalno-emancipacijskim težnjama.

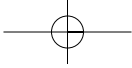
U takvom kontekstu, odnosno gledajući pod takvim kutom, tema *Tradicija i individualni pragmatizam* nije potpuno apstraktna u odnosu na temu ovogodišnjega zagrebačkog susreta prevoditelja. Konačno ću dodati da je tema moje studije mogla glasiti i *Individualni talent u službi tradicije* — tu drugu parafrazu neću objašnjavati, jer je njen duh lajtmotiv cijele moje studije. U objema parafrazama polazim od uvjerenja da je prevođenje jednako vještina-zanat kao i umjetnost, jednako radost umjetničke slobode kao svijest o dužnosti i služenju narodu, idejama i umjetnosti. Prije svega polazim od toga da se ni pragmatični prevoditelj ne bi mogao realizirati bez literarnog talenta. Sve to potvrđuju imena i djelatnost prevoditelja s hrvatskoga, većina kojih je pisala i vlastita djela, ili barem dokazala svoj talent i literarnu erudiciju u kritici, esejistici, znanosti i prevođenju s trećih jezika. (To je detaljno obrađeno u mojem *Rječniku prevoditelja*.) U ovoj ću se studiji baviti pragmatizmom umjetničkoga prevođenja kao takvog, te tradicijom, pri čemu su u tom kontekstu oba pojma iznad razine pojedinca, individualnosti.



Opće značenje riječi tradicija jest generacijama prenošen i čuvan skup običaja, navika, društvenih pravila. U književnosti pojam tradicije zahtijeva složenije objašnjenje, te ću ga uzgred spomenuti na kraju ove studije. Tradiciju odnosa naših naroda shvaćam na nezaobilaznoj slavenskoj osnovi, a tradiciju na području umjetničkoga prevođenja kao sastavni dio integracijskih i intelektualnih kretanja u Europi. Za temeljno obilježje specifičnosti slovačko-hrvatskih odnosa smatram činjenicu da su ti pozitivni odnosi postojali davno prije nego što su se očitovali u umjetničkom prevođenju, da je temelj naše tradicije ujednačenost razumske i osjećajne sastavnice. Tradicionalno živu svijest o našoj genetskoj bliskosti, o kolektivnim i individualnim izrazima solidarnosti, naši narodi neprestano održavaju. Tradiciju naših odnosa uvijek je snažno učvršćivala načelna sličnost povijesnih sudbina naših naroda. Svijest o tradicionalnim odnosima oduvijek je bila izvor energije u njihovu održavanju i razvijanju. Za povijest umjetničkoga prevođenja naše uzajamne simpatije značile su da je za hrvatsku književnost uvijek vladao pojačan interes — ne samo kod prevoditelja i percipijenata već i kod organizatora i predstavnika književnosti i kulture, u određenim fazama i predstavnika politike.

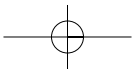
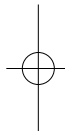
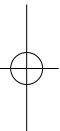
Iako Slovacima nedostaju autori Andrićeva i Krležina ranga, naše književnosti veličinom i značenjem stoje u europskom kontekstu na približno jednakim mjestima, što uz ostalo znači da su u estetskom pogledu naše književnosti jednakim dijelom crpile iz europske književnosti i umjetnosti. Ta činjenica ujedno znači da čisto estetska strana nije mogla biti u središtu, odnosno na prvom mjestu prevoditeljskog interesa (svakako nije mogla biti u starijim razdobljima). U takvoj situaciji upravo su tradicija i zajedničke ideje bile pokretačka sila povijesti umjetničkoga prevođenja. U strategiji je dominirao pragmatizam kolektivnih, nacionalnih interesa, u taktici je bio odlučujući pragmatizam pojedinaca, pri čemu u dijalektičnu uvjetovanost u tom slučaju ne treba ni sumnjati. Naravno, kod pojedinaca često je bio presudan njihov individualni ukus — neki su davali prednost npr. K. Š. Gjalskom, A. Šenoi, J. E. Tomiću, drugi pak autorima poput N. Tordinca ili F. Maglajića.

S druge strane, nikakav prevoditeljski individualizam i individualni pragmatizam nisu isključivo individualni — prevoditelj je samo čovjek, a čovjek je sastavni dio kolektivnoga postojanja, što u kontekstu prevođenja znači da najjači pritisak na svaki individuum vrši tradicija (tradicija općih odnosa, tradicija književnih odnosa). U kontekstu tradicije književnih odnosa možemo govoriti o dominantnoj slici dane književnosti u primateljskoj sredini (»priji-



majúce prostredie\*). Slici hrvatske književnosti zato pripada ne samo idejna dimenzija, već naprimjer i egzotika. Za slovačke prevoditelje nije bio egzotičan samo muslimanski svijet u prozi A. Nametka, nego i more (najizrazitije je to došlo do izražaja u visokoj učestalosti Nazorovih djela na tu temu, i to ne samo pripovijedaka).

Ako je riječ o individualnom pragmatizmu, vrlo brzo bismo došli do zaključka da nam arsenal pojmova teorije prevodenja nije dovoljan — iskustveni kompleks prevoditelja (*skúsenostný komplex prekladateľa*), književno obrazovanje prevoditelja (*literárne vzdelanie prekladateľa*), komunikacijski stav prevoditelja (*komunikačný postoj prekladateľa*), ideološki stav prevoditelja (*ideologický postoj prekladateľa*), generacijska pripadnost prevoditelja (*generačná príslušnosť prekladateľa*) itd. Naime, individualni pragmatizam prije je determiniran pojmovima koji se koriste u drugim disciplinama (medicina, sociologija, psihologija i sl.). Neću o tome naširoko govoriti, jer se ne osjećam pozvanim, ali ću na pojednostavljen način naznačiti prostor koji može biti predmet ozbiljne rasprave o pragmatizmu prevoditelja. On je naime formuliran i cijelim kompleksom uvjetovanosti u rasponu od zdravstvenoga stanja preko intelektualnih i psiholoških preduvjeta, sve do nastranosti kojom se mogu pozabaviti psihijatri. Slikovito, sa znatnom primjesom humora i samoironije bilo bi moguće stvoriti kategorije — skupine prevoditelja s istim zajedničkim obilježjima pragmatizma, među kojima nije zanemariva efikasnost, dakle kvantiteta i raspon žanrova prevedenih djela. Prvu skupinu činili bi efikasni pragmatiki kojima je na prvome mjestu estetika i ideologija — u njoj prevladavaju prevoditelji bez djece koji su vlastiti stan stekli tek poslije četrdesete i nikada nisu imali auto. Prevoditelji te skupine u pravilu su prevodili samo djela visoke književnosti i klasiku, nerijetko bez obzira na potrebe određene književnosti. U toj skupini znatan dio prevoditelja već su s pedeset godina mrzovoljni starci (ili starice). Prevoditelji iz druge skupine pragmatika znaju doduše prevoditi i visoku književnost i klasiku, ali čine to u ograničenoj količini, u pravilu zato da bi potvrdili svoju profesionalnu vještinu. Prevoditeljima iz te skupine nije strano prevodenje povijesnih romana i krimića, ali u pravilu ne posežu za izrazito marginalnim autorima (ako da, tada prijevode objavljuju pod pseudonimom). Toj skupini pripadaju prevoditelji s djecom (nerijetko i izvanbračnom), neki od njih vlasnici su nekretnina, svi su vlasnici stana i auta koji mijenjaju češće nego svoje političke stavove. I prije i poslije pedesete godine vrlo su društveni, za neke se može reći da vole vino, žene, smijeh. U trećoj skupini pragmatika nalazimo ponaj-

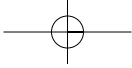


prije prevoditelje koji prevode sve i sa svih jezika — zato ih je teško bliže specificirati. Konačno, teško ih je identificirati i zbog toga što se često koriste raznim pseudonimima, a u velikoj mjeri se realiziraju u marginalnom periodičnom tisku koji elitni prevoditelji i povjesničari književnosti ne čitaju.

Pored toga postoji nekoliko pomoćnih kategorija koje se pojavljuju u tri- ma navedenim glavnim kategorijama — na prvom mjestu treba navesti skupinu pragmatika za koje je znakovito da su u mladosti prevodili mnogo (štoviše i poeziju na metre), ali su završili kao glavni urednici, političari i diplomati, u boljem slučaju kao sveučilišni nastavnici. U okviru pomoćnih kategorija zasigurno bi se mogla izdvojiti i kategorija luterana kod kojih najmarkantnije dolaze do izražaja osobine svih pragmatičnih prevoditelja — osim poslovične marljivosti i sposobnost gomilanja zemaljskih dobara i novaca, štoviše i lakomost. To mogu konstatirati, jer pripadam toj skupini, jednako kao što pripadam i prethodnoj pomoćnoj skupini iako službeno sam sebe svrstavam, a i drugi me svrstavaju, u drugu temeljnu kategoriju pragmatika.

A sada ponovo ozbiljno. Parafrazirati temu ovoga susreta — *Tradicija i individualni talent* — kao *Tradicija i individualni pragmatizam* omogućilo mi je između ostaloga i to što su prijevodi iz južnoslavenskih književnosti na slovački poslije prijevoda na ruski i češki, treći po brojnosti u svijetu, pri čemu kvantitativno dominiraju upravo prijevodi s hrvatskoga. Privilegirani položaj tih književnosti proizlazio je iz slavenske srodnosti, uzajamnih simpatija i emocionalne naklonjenosti, u slučaju hrvatske književnosti bio je omogućen sličnošću, pa čak i identičnošću povijesnih sudbina naših nemnogoljudnih naroda, zajedničkom borbom za nacionalnu emancipaciju, slobodu i pravедnost. Sve je to uvjetovalo i zahtijevalo visok stupanj pragmatičnoga pristupa književnosti i prevodenju, jer je umjetnost, a poglavito književnost, u našim uvjetima pokrivala i one funkcije koje je drugdje pokrivala politika.

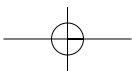
Najznačajniji argumenti za moju temu, dakle za individualni pragmatizam, navedeni su u mojem radu koji daje pregled kolektivnog i dugoročnog pragmatizma slovačkoga prevodenja u cjelini. Riječ je o knjizi *Rječnik prevoditelja s bibliografijom prijevoda s makedonskog, srpskog, hrvatskog i slovenskog* (Slovník prekladateľov s bibliografiou prekladov z macedónčiny, srbčiny, chorvátčiny a slovinčiny. Bratislava, Veda 2005., 275 s.). Izbor iz statističkih pokazatelja sastavni je dio studije; na ovom ću mjestu navesti samo to da su do 2003. godine prijevodi s hrvatskog (246 knjiga i 66 inscenacija na profesionalnim scenama) najbrojniji u statistikama. Ukupni udio bio bi još



veći kada bi se uračunali i prijevodi iz drugih tematskih skupina, osobito prijevodi iz sociologije i filozofije, a naročito prijevodi vjerske literature, koje smatram jednim od specifičnih obilježja slovačko-hrvatskih odnosa.

Budući da ću se dotaknuti i prijevoda objavljenih u periodičnom tisku, moram navesti da od osvita umjetničkoga prevođenja s hrvatskog (1840.) do 1948. godine u svojim radovima [*Hrvatska književnost u slovačkoj kulturi I*, Chorvátška literatúra v slovenskej kultúre (do roku 1938.), Bratislava, Ústav svetovej literatúry SAV (Zavod za svjetsku književnost Slovačke akademije znanosti), 1997., 321 s.; *Hrvatska književnost u slovačkoj kulturi II*. Chorvátška literatúra v slovenskej kultúre II (1939-1948). Bratislava, Veda, 2002., 467 s.] imam 574 potvrde, pri čemu treba naglasiti da se u mnogim slučajevima pod jednom bibliografskom jedinicom krije opsežna proza, štoviše cijeli romani u nastavcima. Privremena bibliografija za godine 1949.—2003. potvrđuje kontinuitet interesa za hrvatsku književnost, a zahvaljujući širim mogućnostima i razmjerno veći broj bibliografskih jedinica godišnje. I u razdoblju poslije 1949. godine jasno se odražava izraziti udio dominantnih — pragmatičnih prevoditelja. Činjenica da još uvijek nije dovršena bibliografija za godine 1949.-2003., te prije svega činjenica da u razdoblju prije 1949. godine velik broj prevoditelja ostaje anonimn, onemogućuje nam da statističke metode upotrijebimo za iskazivanje postotnog udjela pragmatičnih prevoditelja na području periodičnoga tiska. Pa ipak, i sadašnji stupanj spoznaje dopušta nam konstataciju da je u globalnom mjerilu udio pragmatičnih prevoditelja u prijevodima za periodični tisak otprilike jednak udjelu u prijevodima knjiga i prijevodima za profesionalne scene.

U statistici navodim prevoditelje koji imaju 5 i više potvrda knjiških izdanja, odnosno predstava insceniranih na profesionalnim scenama. Ako uračunamo i I. B. Zocha, koji ima samo tri potvrde, budući da je djelovao u uvjetima u kojima je objavljivanje knjiga bilo izuzetno teško (taj je hendikep kompenziran njegovom opsežnom prevoditeljskom produkcijom za periodični tisak), doći ćemo do zaključka da je od 312 hrvatskih bibliografskih jedinica 207 (što čini 66 % produkcije) prevelo 8 prevoditelja. U spomenutom *Rječniku* registrirano je 185 prevoditelja. Budući da se nijedan značajniji prevoditelj nije specijalizirao za jedan od južnoslavenskih jezika, možemo konstatirati da je 8 »profesionalnih« prevoditelja (što predstavlja cca 4 %) prevelo 66 % produkcije. Ta činjenica daje mi puno pravo govoriti o individualnom pragmatizmu prevoditelja s hrvatskog na slovački, pri čemu su, naravno, u

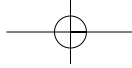


starijim razdobljima visok stupanj pragmatizma iskazali i oni koji se nisu našli u statistici najproduktivnijih.

Činjenica da se u znatnom opsegu koristim statističkim pokazateljima, ukazuje na to da se s aspekta teorije umjetničkoga prevodenja krećem u području pragmatike prevodenja. U slovačkoj se teoriji prevodenja pod pojmom »prakseologija prevodenja« (*praxeológia prekladu*) podrazumijeva: a) sociologija prevodenja, b) redakcijska praksa prevodenja, c) metodologija kritike prijevoda. Kad je riječ o istraživačkom modelu za povijest prevodilaštva, tada na temelju »pripremnih radova za povijest prevodilaštva«, dakle na temelju bibliografskih popisa prijevoda i prevoditelja, prakseologija uz statističke pokazatelje proučava i vanjske uvjete i kulturno-društvene pretpostavke prevoditeljske djelatnosti. Zato u mojoj studiji ne dominira poetika prevoditelja koja bi bila povezana s tradicijom i individualnim talentom, već dominiraju okolnosti koje su povezane s pragmatikom, dakle prvenstveno s pojmom ideološkoga stava prevoditelja (*ideologický postoj prekladateľ'a*) i s pojmom prevoditeljskoga programa (*prekladateľ'ský program*). Pojam »prevoditeljski program« upotrebljava se doduše i pri valorizaciji estetske komponente, ali ostaje činjenica da se prevoditeljski program u pravilu ravna prema važećoj kulturno-društvenoj situaciji i kulturno-društvenim potrebama, da pri izboru djela ne ovisi samo o objektivnim, već i o subjektivnim faktorima. U te faktore treba uvrstiti kako komercijalne, tako i individualne potrebe prevoditelja. Pojmom »ideološki stav prevoditelja« označujem odnos prevoditelja prema idejno-estetskim značajkama originala; treba ga shvatiti kao manifestaciju svjetonazora, ideološko-društvenih stavova koji dolaze do izražaja u izboru teksta za prevodenje, ali i u prevodilačkoj metodi.

Obligatnu periodizaciju (1. prije 1918. godine, 2. međuratno razdoblje /1918.-1938./, 3. razdoblje drugoga svjetskog rata /1939.-1945./, 4. razdoblje regulirane demokracije /1945.-1948./) s aspekta teme specificiram na sljedeći način: prije 1918. godine, u vremenima nacionalne neslobode, u prevodilačkom je pragmatizmu dominirao izbor prema idejnim značajkama izvornika (borba za nacionalnu emancipaciju), na zalasku toga razdoblja prevoditelji su već uzimali u obzir i komercijalne aspekte izdavača (posebno u periodičnom tisku), a djelomično i osobne interese. Zanimljivo je pak da već prije 1918. godine imam posvjedočene prevoditelje koji su izdavali knjige u vlastitoj nakladi, odnosno prevoditelje čiji je moralni i društveni autoritet pozitivno utjecao na izdavače. Prvi slučaj možemo radno nazvati »aktivni prevoditeljski pragmatizam«, drugi vrlo slobodno kao »djelomično pasivni«, jer je i





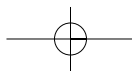
izdanju djela značajnečnosti prethodio prijedlog za izdavanje, te natjecanje za naklonost nakladnika. U razdoblju prije 1918. godine praktično sva izdanja knjiga pripremili su prevoditelji koji su živjeli izvan Slovačke (Vojvodina, Srijem, Bačka, ali i Zagreb i Petrinja). Knjige ovih prevoditelja izašle su u Slovačkoj, što treba promatrati kao prevoditeljski pragmatizam, vitalnu kooperaciju dvaju bliskih a opet različitih sredina. Još prije 1918. godine razvila se tradicija razmjerno aktualnih prijevoda (J. Kozarac: *Mrtvi kapitali*, izvornik 1889., prijevod *Mrtve kapitále* 1904.).

U međuratnom razdoblju smanjili su se idejno-politički pritisci, a prevoditelji su svoj pragmatizam morali usmjeriti prema kvaliteti, otkrivanju novih imena i prevodenju aktualnih djela kojima je na prvom mjestu bila estetska strana; ta su djela u isto vrijeme morala biti pogodni artikl za kulturu koja se počela komercijalizirati što je jasno dolazilo do izražaja u prijevodima za kazalište: zato su u tom razdoblju dominirali neosporno izraziti dramatičari (M. Begović, M. Krleža), a pragmatični su prevoditelji kazalištima dostavljali predstave prema specifičnim zahtjevima.

U razdoblju drugoga svjetskog rata nacionalnu neslobodu zamijenila je nacionalna država s obilježjima fašizma. Pa ipak, totalitarni režim ostavio je slovačkoj kulturi znatnu autonomiju, što je bio idealni prostor za pragmatizam prevoditelja koji su doduše imali koristi od službene potpore slovačko-hrvatskih odnosa (u kvantitativnom pogledu), ali su istovremeno, zahvaljujući autonomiji kulture, mogli odabirati ona djela (i od prominenata ustaške države) koja nisu slijedila liniju službene politike. U tom razdoblju široki prostor za realizaciju dobio je i katolički svećenik J. E. Cubínek koji je preveo nekoliko djela s izrazito religioznom konotacijom.

Godine neposredno nakon drugoga svjetskog rata predstavljaju hibrid — obilježja nadolazećega totalitarizma (komunističkog) isprepliću se s obilježjima međuratne demokracije i ratne autonomije kulture. Na jednoj strani ustupao je M. Begović, na drugoj strani intenzivno je bio zastupljen V. Nazor — za pristup tomu autoru i za našu temu karakteristično je da je učeni pragmatični prevoditelj A. Vrbacký preveo prvoklasnu prozu (*Život na otoku*, *Život na ostrove* 1946.), koja je štoviše izašla u dvama izdanjima, dok su ostala djela tada konjunkturalnog autora (*S partizanima*, *S partizánmi* 1946., *Gubavac*, *Malomocný* 1947.) prevodili drugorazredni prevoditelji.

S aspekta tradicije i slovačko-hrvatskih odnosa važno je konstatirati da je u svim fazama (razmjerno ekonomskim mogućnostima i ideološkim potrebama) slovačko umjetničko prevodenje posvećivalo pozornost i hrvatskoj



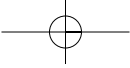
klasici, kako kod knjiga i inscenacija (I. Brlić-Mažuranić, A. Šenoa, I. Vojnović, V. Nazor), tako i u periodičnom tisku gdje je bio izuzetno eksploatiran i K. Š. Gjalski. Prevoditeljski se pragmatizam proporcionalno očitovao kod relativno izrazitoga davanja prednosti autorima koji su imali dobar odnos prema Slovačkoj i Slovacima — ta je tradicija započela još polovinom 19. stoljeća (M. Bogović), nastavila se prije Prvoga svjetskog rata (J. E. Tomić), a kvantitativni vrhunac doživjela je u razdoblju Drugoga svjetskog rata (G. Senečić).

Naročito treba istaknuti da je pragmatično davanje prednosti autorima koji su bili bliski politici nastalo već u fazi demokratskog razvoja između dvaju ratova kad su znatno učestaliji bili prijevodi »jugoslavenskog« diplomata B. Lovrića koji je dugo godina djelovao u Pragu. Do porasta je došlo naročito u razdoblju drugoga svjetskog rata (M. Budak, Z. Milković, a formalno i G. Senečić koji je bio diplomat u Bratislavi), a u poratnom razdoblju kao političara su doživljavali i V. Nazora.

Ipak o pragmatizmu prevoditelja najrječitije svjedoči činjenica da su prijevodi s hrvatskog bili objavljeni ne samo u cijelom nizu izdavačkih kuća, već gotovo u svim periodicima, često i u takvima koji inače nisu objavljivali prijevode, te nije bila iznimka da su se hrvatski autori pojavljivali i u prvim brojevima tek nastalih časopisa. U tome kontekstu zanimljivo je i to što su pragmatični prevoditelji uvrštavali hrvatske autore u časopise razne idejne orijentacije, a u vrijeme nacionalne neslobode štoviše i u mađaronsku peštansku periodiku.

U razdoblju prije 1918. godine s kvantitativnog i kvalitativnog gledišta najizrazitiji udio imaju: Ivan Branislav Zoch, Karol Lilge, Vladimír Mičátek. Očevi prevođenja s hrvatskog (Bohuš Nosák Nezabudov, Mieroslav Kovalevský i Daniel Bachát) nemaju doduše izraziti udio u kvantiteti, ali tim je veći njihov značaj na idejnom području i području izgradnje tradicije. Jednaka konstatacija vrijedi i za P. Bella Horala koji nije preveo puno, ali je usprkos tome na prijelomu 19. i 20. stoljeća dominirao u prevođenju poezije.

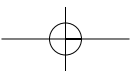
U međuratnom razdoblju znatno se proširio krug prevoditelja, neko vrijeme djelovali su i prevoditelji iz prethodnoga razdoblja, ali su u prvi plan izašli V. Mierka i A. Vrbacký, na području prevođenja i scenske realizacije drame A. Mráz, a u prevođenju poezije F. Votruba. Osnovnom značajkom rastućega pragmatizma možemo smatrati sužavanje specijalizacije — izrazitije su se nametnuli prevoditelji koji se nisu bavili prevođenjem s drugih jezika.



U godinama drugoga svjetskog rata prevoditeljima koji su se pojavili između dva rata pridružili su se produktivni i pragmatični prevoditelji K. K. Geraldini, J. E. Cubínek, ali i daljnji, pri čemu su samo neki u određenoj mjeri potpali pod utjecaj vladajuće ideologije (uglavnom oni koji prije toga nisu prevodili s južnoslavenskih jezika ili su prevodili u minimalnom opsegu).

Mnogi istaknuti prevoditelji djelovali su u nekolikim razdobljima. U ovoj studiji nema dovoljno prostora, ali u *Rječniku prevoditelja* značajne ličnosti pratim u svim povijesnim fazama, pa do izražaja dolaze njihove aktivnosti, njihova prilagodljivost u različitim društveno-političkim uvjetima (i u okviru socijalizma koji je imao nekoliko različitih faza). Ukratko, u *Rječniku* pratim njihov pragmatizam, a na ovom ću mjestu samo podsjetiti da smjena društveno-političkih uvjeta u pojedinim povijesnim fazama, dakle i smjena kontinuiranih i diskontinuiranih razdoblja, onemogućuje mehaničko uspoređivanje činjenica i jedinstvene kriterije za pragmatizam aktera. Pa ipak, općenito vrijedi da prevoditeljska ličnost, prevoditelj — pragmatik u svim okolnostima zna izabrati »ispravno djelo za prevođenje« i osigurati prostor za »svoje« prijevode. Iako se prevoditelji nisu specijalizirali za prijevode s hrvatskog, zanimljivo je da su kod izbora u pravilu posezali za značajnim autorima i djelima, što potvrđuje ukupnu dobru informiranost. Tu činjenicu, kao i to da su surađivali s hrvatskim literatima, smatram ne samo očitovanjem prevoditeljskog pragmatizma, već i prirodnim izrazom osjećaja svih Slovačka koji imaju smisao za tradiciju i kontinuitet slovačko-hrvatskih odnosa.

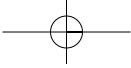
Dovoljna količina činjenica i praćenje dužega vremenskog odsjeka omogućuju još jedno poopćenje: iznimne ličnosti doduše imaju na umu političku danost doba, ograničavaju ih doduše ekonomske mogućnosti, ali u načelu ne izdaju humanističko poslanje prevođenja, književnosti i kulture, jer na temelju poznavanja ishodišne književnosti uvijek znaju izabrati pogodne autore, stvaralaštvo prihvatljivo u svakom dobu i svakom režimu. Argumenti za tu konstataciju ne nalaze se samo u drugom dijelu moje monografije o hrvatskoj književnosti u slovačkoj kulturi, već i u knjizi o časopisu »Slovački pogledi« u razdoblju drugoga svjetskog rata (*Stanislav Mečiar — krotofil*, Stanislav Mečiar — chorvatofil, Bratislava, 2001., 68 s.). U totalitarizmu koji je slijedio nakon 1948. godine prevoditelji su iz hrvatske književnosti izabirali djela koja su idejno korespondirala s dobom, ali u pravilu su to bila djela visokih estetskih kvaliteta (V. Desnica, V. Kaleb, R. Marinković), a prevodili su ih pragmatični J. E. Cubínek i J. Sirácky. U kontekstu studije o prevoditeljskom pragmatizmu nije nezanimljivo konstatirati vitalnost i adaptibil-



nost tih pragmatičnih prevoditelja: Katolički svećenik J. E. Cubínek u poslijeratnim je godinama kao prevoditelj bio ušutkan, ali čim su mu to omogućili, iznova je počeo prevoditi, štoviše i autore koji su bili na suprotnom polu njegove idejne orijentacije. Slična konstatacija vrijedi i za J. Siráckog koji je svoj pragmatizam i svoju vitalnost potvrdio tako što je, tek što su ga pustili iz zatvora (odležao je osam godina — u konstruiranom procesu osudili su ga za titoizam), počeo ponovo prevoditi, a usprkos svojem tragičnom iskustvu s komunizmom prevodio je i autore toga usmjerenja.

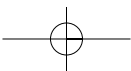
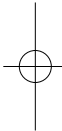
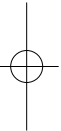
Pozorni čitatelj već je u odlomku o periodizaciji primijetio da nedostaje razdoblje poslije 1948. godine, iako toliko puta spomenuti *Rječnik prevoditelja* obuhvaća razdoblje do 2003. godine. Razlog je jednostavan: autor ove studije unatoč činjeničnoj potkrijepljenosti ne može govoriti o vlastitom prevoditeljskom pragmatizmu, ne može pisati ni znanost ni publicistiku o sebi. Mjera njegova pragmatizma može se iščitati iz pridodanih statističkih podataka, svoj položaj pragmatičnoga prevoditelja karakterizirao je pojednostavljenim načinom pri kategorizaciji prevoditelja. Na ovom će mjestu tek dodati da je pored značajnih autora (npr. I. Aralica, D. Roksandić, N. Fabrio, Lj. Bauer, M. Grgić, M. Gavran, J. Horvat, P. Kanižaj, H. Hitrec) preveo i puno djela M. Jurić Zagorke, što znatno poboljšava statističke pokazatelje. Drugi u kvantitativnom poretku — Andrej Vrbacký — i u ovoj je studiji bio adekvatno ocijenjen. Treći — Branislav Choma — u Hrvatskoj je dovoljno poznat kao slovački krležolog koji je preveo nekoliko prozних djela i sve drame hrvatskoga velikana. Michal Nadubinský, koji je na četvrtom mjestu, u socijalizmu je bio u nemilosti zbog svojih stavova nakon okupacije 1968., te se zbog toga mogao realizirati samo kao prevoditelj marginalnih autora i djela za djecu i mladež. Pa ipak, njegovi prijevodi hrvatskih bajki I. Brlić-Mažuranić pripadaju najboljim prijevodima u Slovačkoj.

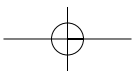
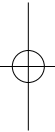
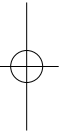
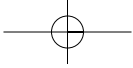
Na kraju ću se vratiti pojmu tradicije. U slovačkoj znanosti o književnosti napisano je o toj temi nekoliko radova, svi se pozivaju i na strane izvore. Ol'ga Kovačičová (*Kontexty ruskej literatúry*, Bratislava, Veda 1999, s. 8) upozorava da je znanost o književnosti u prošlosti petrificirala pojam tradicije uglavnom kao »linearni slijed«, kao »jednosmjerno i jednodimenzionalno djelovanje tradicije«, ili »tradicije kao uzora za suvremeno«, ili »suvremenog kao negacije tradicije«. Autorica ističe da se u sadašnjosti dinamizira interpretacija »obostrano i multidimenzionalno djelovanje tradicije na sadašnjost i sadašnjosti na tradiciju«. Te i druge navedene konstatacije (autoričine, ali i drugih) možemo primijeniti na tradiciju u umjetničkom prevodenju. Čini mi se



da se i u slovačko-hrvatskim književnim odnosima radi kako o »pulsirajućoj egzistenciji bogatih i raznovrsnih odnosa«, tako i o permanentnoj svezi prošlosti i sadašnjosti, što je garancija da će tradicionalno dobri slovačko-hrvatski odnosi (a nadam se i hrvatsko-slovački) postojati i u budućnosti.

Preveo Siniša Habijanec





Irena Lukšić

## Svi životi jedne ljubavi: prilog poetici ruskog emigrantskog prijevoda

Kad smo prije četiri godine objavili »memoare« ruske emigrantske spisateljice Irine Aleksander *Svi životi jedne ljubavi* mnogi su čitatelji u naslovu knjige tražili vezu s dvojicom ključnih protagonista — Božidarom Aleksanderom, autoričinim mužem, i Miroslavom Krležom, autoričinim prijateljem, ponajprije stoga što se sama autorica dovodila u kontekst ljubavne veze preko kolaeralne literature, poglavito novinskih članaka koji su problematizirali njen intimni život. Međutim, pomnije iščitavanje teksta vodi nas do tematike ljubavi kao simbola literarne djelatnosti Irine Aleksander. Drugim riječima, ljubav je pisanje. A pod pisanjem Aleksanderova ne podrazumijeva samo izražavanje kroza autorske žanrove, nego i pisanje općenito — u smislu pisanja svega i svačega, odnosno etimologije koja znači »šarati«, »pikati«, »bosti«, što pretpostavlja utiskivanje nekog oštrog predmeta (grčki: »pikros«) u mekši materijal. Ta slika pisanja kao stvaranja, oblikovanja opipljive tvari proizlazi iz Svetog pisma: u početku bijaše Riječ, Riječ koja je tijelom postala, kao djelo ljubavi. U tom smislu je Aleksanderova pisanjem označila i svoju prevoditeljsku djelatnost, opisujući je u kontekstu krhkoga bilingvizma kao aktivnost koja se tretira kao izvorni autorski rad. U igri su, naime, tekstovi »kласične« dječje literature, radovi, konkretno, ruskoga književnika Korneja Čukovskog koje je, kako stoji na knjigama, »na hrvatski napisala Irina Kunjina-Aleksander« — *Slavko prljavko* i *Doktor Jojboli i životinje*. Dojam »hrvatskosti« naslova pojačava hrvatska realija — poznata dječja rugalica Slavko prljavko. Uzmemo li u obzir da su ciljana publika spomenutih radova — djeca, dakle čitatelji koji nemaju svijesti o metakomunikaciji i atribuciji, autorica je mogla bez autoironije računati na najvišu poziciju, autorsku, u »ozbiljnoj«, estetskoj komunikaciji. Da ta »zabuna« nije slučajna — potvrđuje i autokomentar uz pisanje na hrvatskom, što će reći prevođenje: »tonskom vilicom ruskoga jezika tražim prvu notu, kad počinjem prevoditi. Na kalup ruskoga jezika natežem, rastežući koliko mogu, tvrdi, nepodatni hrvatsko-srpski«. Tako

u njenim tekstovima na hrvatskom nalazimo mnoštvo ruskih izraza poput »gostionica« — za »gostinica« (hotel) ili »izvoščik« (vozač), koji se glasovno podudaraju s našim izrazima drukčijega značenja.

Traduktološki rečeno, Aleksanderova prakticira *mikrostilistički* prijevod, koji se eksplicira na planu izraza, a potom pripomaže i uspostavi tzv. plana sadržaja. S tom se vrstom prijevoda povezuju pojmovi egzotizirajućega i lokalizirajućega prijevoda, ali i morfološki prijevod, koji pretpostavlja nižu razinu prekodiranja. Teorija prevođenja potonju praksu drži vrlo rijetkom, zato što se morfemska struktura riječi s jednakim značenjem u pravilu ne podudara u različitim jezicima. Irina Aleksander ovaj je upravo tip prijevoda rabila u »visokoj« literaturi, kod transponiranja zahtjevnog teksta Velimira Hlebnjikova, oslanjajući se na podudarnu fonemsku i morfemsku gradbu rečenice a sa ciljem očuvanja zvučnosti morfema.

Napred, Mogunče!

Stupaj, mogunče! Možari! Možari!

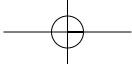
Mogun, ja mogu!

Mogac, ja mogu! Moži, ja mogu!

Slično načelo Aleksanderova je koristila i u prijevodu Blokove *Dvanaestorice*. Intencija joj je bila, kako je zapisala u bilješci uz stihove, »da na hrvatskom jeziku pokažem kako Blokova poema zvuči ruski, iako mi to nije bila laka zadaća«. Ovakva prevoditeljska estetika poznata je inače iz XIX. stoljeća, kad su prevoditelji, vođeni idejom o slavenskome jezičnome i literarnome zajedništvu, namjerno ostavljali jednako zvučeće korijene riječi ili cijele riječi, nastojeći dokumentarno potvrditi tijesnu srodnost jezika izvornika i prijevoda. Rezultat spomenute prakse bila je jezička »kreolizacija« dvaju jezičkih sustava, što je vodilo brisanju idiomatskih obilježja jednoga od njih. Prevoditeljica Irina Aleksander smatrala je da je u srodnim slavenskim jezicima zbog njihove velike sličnosti dovoljno ograničiti se na transponiranje na najnižim razinama strukture te da nema potrebe raditi s rečenicom ili višim semantičkim slojevima teksta. »Moji prijevodi na hrvatsko-srpski oduševljavali su ruske znalce, a jugoslavenski su ih držali 'tatarskom najezdom' — zapisala je o recepciji te svoje »poetike«.

Premda je riječ o »greškama u jeziku«, »kreolizacija« je na svoj način pridonosila ideji očuvanja integriteta i kontinuiteta ruske književnosti kao i njene radijacije. Dokaz tome su dobro prihvaćene knjige Irine Aleksander u hrvatskoj kulturi.





Najveće domete u emigrantskome kulturno-prosvjetnom poslanstvu ostvarili su predstavnici »semantičke poetike«, filolozi-stvaraoci Josif Brodski i Vladimir Nabokov.

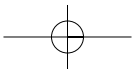
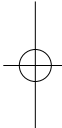
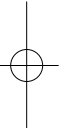
Godine 1962. Josif je Brodski u sovjetskom pionirskom časopisu *Koster* objavio *Baladu o malom tegljaču*, u kojoj lirski junak promatra brodove koji se otiskuju na daleka putovanja:

— Do viđenja, dečki,  
Zbogom prijatelji,  
ne žalite, nemojte,  
ja ne mogu s vama!

.....

Nije to prvi rastanak,  
Nestanite u daljini.  
Ja moram ostati  
Uz ovu zemlju.

Brodski u ovoj dječjoj pjesmici konstatira neostvarivost prekomorskog putovanja, odnosno predstavlja motiv koji je inače često razvijao u svojim stihovima, a u životu je on postao realiziranom metaforom. Pjesnik je, štoviše, u životu dvaput »otplivio«, tj. postao je unutarnji emigrant, autor koji »piše za ladicu« i samizdat, te egzilant, no u oba slučaja ostao je duboko vezan za Rusiju. Brodski je, kao što je poznato, 60-ih godina bio osuđen zbog »parazitskog načina života« i prognan u Arhangelsk, a potom je, u prvoj polovici 70-ih i emigrirao u Ameriku. Pokopan je pak u Italiji, u Veneciji, »svetome mjestu« ruskih pisaca novijega vremena. Stvaralaštvo se, često je isticao, temelji na osjećaju vremena, koje je u književnosti uvijek retrospektivno. U prolazanju je moguće zadržati i oživjeti jedino glazbu i ritam, koji odgovaraju doživljaju, jer glazba je, kako je govorio Igor Stravinski, »jedino područje na kojemu čovjek realizira sadašnjost«. Kod Josifa Brodskog sva premještanja u prostoru, putovanja na Istok ili Zapad, završavaju jednako: »u svojem kutu, svojem krevetu, u koji kad se zavalis — zaboraviš sve što se dogodilo«, kako je zapisao u tekstu *Posvećeno kičmi*. U toj točki autor ostaje sa svojom lektinom, koju čita kao esejist, odnosno popularizator koji bira štivo, profesionalno angažiran od »neupućenih« u rusku književnost. Stoga je i rezultat njegove čitalačko-spisateljsko-prevodilačke djelatnosti svojevrsni »literarni autoportret sa zrcalom«. Ukratko bi se moglo reći da je taj autoportret ruski kad se radi o stranoj književnosti i strani kad se radi o ruskoj književnosti.



Jedinstvenost eksperimenta Josifa Brodskog sastoji se u tome što je kao profesionalni čitatelj i tumač otvoren svekolikom iskustvu svjetske poezije, koju motri kao jedinstveni živi organizam. Upravo zahvaljujući takvom stavu, zapravo radu na intenzivnom križanju različitih estetika, Brodski je postao ono što zovemo velikim pjesnikom. Prevođenje je, osim toga, Josifu Brodsku omogućilo da fizički i duhovno preživi godine u kojima nije smio objavljivati vlastite stihove.

Početak pjesnikove prevodilačke djelatnosti obilježili su prijevodi s poljskog jezika. Brodski je često govorio da je od europskih zemalja Poljska imala najviše sreće zato što ima tri genijalna pjesnika — Szimborską, Herberta i Milosza, a time da su prvo dvoje samo »aspekti« Milosza. Međutim, stvarni povod Brodskijeve vezanosti za Poljsku, kako je zapazila kritika, jesu društveno-političke prilike u kojima je odrastao. Josif je Brodski, kao i mnogi predstavnici »naraštaja '56«, u drugoj polovici 50-ih godina XX. stoljeća učio poljski kako bi preko radija i časopisa upoznao kulturu Zapada, tada nedostupnu sovjetskim građanima. Poljska je u Istočnom bloku tadašnje podijeljene Europe bila simbolom liberalizma i »prozora na Zapad«. Oličenje zapadnih građanskih vrijednosti za Brodskog je bila pojava Czeslava Milosza. Prevođenja njegovih radova, međutim, prihvatio se tek u emigrantskom razdoblju, 1976-1982. Preveo je pjesme iz ranog Miloszevog razdoblja, sve pisane bijelim stihom i lišene svih versifikacijskih pravila. Brodski kao prevoditelj posegnuo je za *enjambment*-om, što je inače njegov poetološki »brand«. Petar Fast, primijetio je da si je Brodski kod prevođenja Milosza dopustio veće autorske kompetencije više nego što treba te da je često mijenjao značenje pojedinih riječi. Njegove preradbe su takve, veli, da se na kraju dobije sasvim drugi tekst, s drugim značenjem.

Brodski je Milosza cijenio kao čovjeka i kao pjesnika. Njegove pjesme, estetski i filozofski bliske svojim, preveo je ostajući u krugu sličnih fonostilističkih obilježja teksta i uglavnom nije znatnije mijenjao semantiku teksta. U slučajevima pak kad se semantika Miloszevih djela odveć udaljila od pjesničkog idiolektu ruskog pjesnika, korjenito je promijenio smisao teksta u prijevodu, uvodeći brojne redukcije i amplifikacije. Brodskijevi prijevodi Miloszevih, ali i stihova nekih drugih svjetonazorski bliskih autora, predstavljaju u velikoj mjeri *korelat* vlastitog poetskog opusa na ruskome. Osim brojnih pojedinačnih podudarnosti s »drugim glasovima«, Brodski je u svome radu pokazao i »migracije« glavnih kategorija autorske poetike — *vrijeme, jezik i prostor*. Prevoditelj se, ukratko, legitimirao kao pjesnik, a pjesnik kao pre-

voditelj Tako je, primjerice, u knjizi *Vodeni žig*, svojevrsnom vodiču po Veneciji, motiv vode kao otjelovljenja vremena razvio u stvari kao izdanak svoje fascinacije poljskom rijekom Vislom.

Istodobno s interesom za poljsko pjesništvo Brodski je prošao i iskustvo čitanja španjolske poezije. Pjesnika su kod Španjolaca najviše privlačila formalna pitanja pa su tako neki kritičari poput Mihaila Krepsa iznijeli tvrdnju da je poticaj ranoj poemi *Brežuljci* došao od poeme Antonija Machada *La Tierra de Avergonzales*.

Posebno mjesto u opusu Brodskog imaju prijevodi engleske metafizičke poezije na ruski jezik sredinom 60-ih godina prošloga stoljeća. John Donne, Andrew Marvell, George Herbert i drugi pjesnici tada su po prvi put predstavljani ruskome čitatelju, jer ruska duhovna tradicija nije prihvaćala baroknu estetiku, držeći je bogohulnom, odveć osobnom i emocionalnom u dijalogu s Bogom. Pravoslavlje, naime, ne poznaje izravan dodir s Bogom, nego inzistira na apofatičkom pristupu. Prevodeći engleske metafizičare Josif se Brodski susreo s problemom ispunjavanja praznog prostora, »dočaravanja« metafizičke situacije, oblikovanja kataloga pojmova i adekvatne formalne organizacije stiha. Ključna točka u »metafizičkoj poeziji« je metafora, koja se povezuje s neobičnim, a ne prirodnim. Metafizički tekst poziva čitatelja na intelektualnu igru i istodobno utvrđuje pravila za nju. A to znači da engleske metafore-jezičke igre treba prenijeti u ruski jezični medij, što je nemoguće.

Brodski je problem morao riješiti tražeći »materijal za usporedbu«. I našao ga je u domaćoj, ruskoj dakle, pjesničkoj tradiciji — Lomonosovu i Deržavinu, čije je stvaralaštvo najviše odgovara poetici europskog baroka. U radio-intervjuu što ga je dao u povodu 350-e obljetnice smrti Johna Donnea Brodski je naznačio ruski ekvivalent engleske metafizičke poezije:

»Stilski je to nekakva kombinacija Lomonosova, Deržavina i, rekao bih, Grigorija Skovorode... Samo s tom razlikom što je Donne bio veći pjesnik nego sva trojica zajedno«.

Ruski se pjesnici XVIII. stoljeća mjestimice doslovce podudaraju s poezijom europskog baroka, koji im je uglavnom nepoznat, no Lomonosov, primjerice, čije se ideje dovode u blisku vezu s Baltazarom Graciánom, nikad nije do kraja razvio svoju slikovnost, jer ga je u tome sprečavala stroga stil-ska hijerarhija, koju je sam teorijski postavio i koje se držao u praksi. Ni Lomonosov ni Deržavin nisu imali osobnu slobodu; ona će se pojaviti tek s poezijom Marine Cvetajeve. Brodski je u tom smislu povezao težnje Lomonosova, Deržavina i Cvetajeve i kroz vlastite »metafizičke« stihove. Uspjelo

mu je to u ciklusu ljubavnih pjesama u zbirci *Nove stance za Augustu*: stvorio metričku shemu i katalog pojmova koji su omogućili prevođenje engleskih »metafizičara«. Na pitanje što ga je ponukalo da »izmišlja« novu metričku shemu za engleske autore, Brodski je odgovorio: »duh natjecanja. U početku napisati bolje nego što, recimo, pišu oni koje poznaješ, tvoji prijatelji; zatim bolje (odnosno, bolje možda nije ni ispadalo, no ponekad se činilo da jest) nego, recimo, Pasternak i Mandeljštam... odnosno, boriš se sa cijelom ruskom poezijom«.

Brodski svojim prijevodima nije oblikovao stil ruskog Donneea, nego svojim originalnim stihovima koji su upili iskustvo engleske »metafizičke poezije«. Prijevodi su došli kao svojevrсни prvi korak u razumijevanju nove stilistike, i on nije uvijek bio vjeran originalu, jer Brodski u svoje sovjetsko doba nije dobro vladao engleskim.

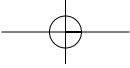
Upravo tim »duhom natjecanja« objašnjava se Brodskijeva versifikacijska virtuoznost, njegov bogat instrumentarij, koji je postao nekom vrstom »usputnog efekta« prevoditeljske djelatnosti.

Zasluge Brodskog za rusku poeziju jesu organsko usvajanje iskustva svjetske poezije, anglo-američke osobito. Jer, kako je zapazio kritičar Lav Aninski:

»Fenomen Brodskog zagonetka je za naš mentalitet, nešto neshvatljivo za našu tradiciju. Kao pjesnik realizirao se u ruskom jeziku, ali on nije ruski pjesnik ni po duhu ni po glasovima. To je nešto starozavjetno, pustinjsko, milenijsko. Dugačke gipke značenjske karike unose u njegove stihove nešto englesko. On razara Puškinovu kvalitetu stiha, za nas fundamentalnu, dok se harmonija ili disharmonija stvaraju unutar riječi, u 'jezgri riječi', u magiji značenja riječi, u njezinu postojanju«.

Vladimir Nabokov stvara tzv. specijalni tekst, »laboratorij čuda«, kako kaže Vladislav Hodasevič, u kojemu slobodno plivaju različita pisanja, tragovi, ritmovi, ideologije, rječnici — i sve to opremljeno mehanizmom razumijevanja spremljenog života. Taj mehanizam pokazuje kako je život koji se prenosi u tekst organiziran prema pravilima umjetnosti, dok se umjetnost pojavljuje oblikovana kao život. Autor je ovu ideju možda najbolje »dočarao« stihovima svoje znamenite *Slave*:

Bez tijela sam se razvio, bez odjeka živim  
I sa mnom je moja tajna stalno.  
Što je truljenje knjiga, ako je čak i raskid  
Između mene i domovine — sitnica?

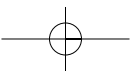


Pravo da kažem, dobro je šifrirana noć  
 No ispod zvijezda slova sam podmetnuo  
 I u sebi sam pročitao kako nadjačati sebe  
 Točnije — nisam u pravu  
 Ne prepuštajući se iskušenjima velikog puta  
 Ili snovima, koje osvjetlila su stoljeća  
 Ja ostajem bezbožnik slobodne duše  
 U ovom svijetu, prepunom bogova.

U beskrajnu kombinatoriku svojeg i tuđeg Nabokov ubacuje i prijevode vlastitih djela na ruski jezik: primjerice, *Govori*, *sjećanje* i *Lolita*, tekstove američke kulture koji prelaze u rusku jezičku stvarnost. Njihova se nazočnost u Nabokovljevu životu/tekstu vidi kao dijalog različitih glasova, interakcija različitih kultura koja u stvarnom životu nije bila moguća, pa i, metaforički rečeno »prozor u svijet« književnosti XX. stoljeća, s time da slika prozora u ovoj sintagmi ima jednaku težinu kao i ona Petrova o »prozoru u Europu«. Stoga je ruska književnost u egzilu, umjetnost u dijaspori i unutarnjoj emigraciji, sa svojom strašću za skupljanjem tekstova, pohranjivanjem različitih pisanja, svojih i tuđih, odigrala ključnu ulogu u očuvanju moralnog dostojanstva i visoke estetske razine ruskojezične literature, što će reći — istine o jednom vremenu i njegovim protagonistima.

»Istina je jedna od malobrojnih riječi u ruskom jeziku koja se ni sa čime ne rimuje — primijetio je Nabokov. — Nije je moguće ni sa čim usporediti, u ruskome rječniku ona stoji sama, odvojena od drugih riječi, postojana kao stijena. Većina ruskih pisaca strastveno je pokušavala otkriti što je istina i koji su joj znaci raspoznavanja. Za Puškina — to je plemeniti mramor, obliven zasljepljujućim svjetlom, Dostojevski — znatno slabiji umjetnik — vidio ju je stvorenom od krvi i mesa, historije i znoja, Čehov je bio njen nepristran, podrugljivi promatrač, premda se činilo da je neodvojiv od izbledjelih dekoracija života. Tolstoj je k istini išao poprijeko, namršten i stisnutih šaka, i dolazio je čas do podnožja križa, čas do svojeg vlastitog podnožja«. Istina, dakle, izvire i najtajanstvenijih zakutaka umjetnikova opusa i stoga je, kako kaže Nabokov, »jedinostvena na ovome svijetu: istina umjetnosti«.

Zato, eto, za ruske emigrantske pisce XX. stoljeća, prevoditi znači pisati, slagati život po načelima umjetnosti i tumačiti ga kao istinu, znači živjeti kod kuće, jer je filologija — kako kaže Mandeljštam — obitelj, a svaka se obitelj drži na intonaciji i citatu, na navodnicima.



## Izvori, literatura (slijedom teksta)

- Biblijski leksikon*. Kršćanska sadašnjost, Zagreb 1972.
- Peeter Torop, *Total'nyj perevod*. Tartu University Press, 1995.
- Irina Aleksander, *Ruska književnost iza revolucije*. »Vijenc« 4, Zagreb 1928.
- Irina Aleksander, *Svi životi jedne ljubavi*. Prev. I. Lukšić. Hrvatsko filološko društvo i Naklada Jesenski i Turk, Zagreb 2003.
- Aleksandar Blok, *Dvanaestorica*. Prev. I. Aleksander. »Književnik« 7-8, Zagreb 1935.
- Petr Vajl', *Prostranstvo kak metafora vremeni: stihii Iosifa Brodskogo v žanre putešestvija*. »Russian Literature« XXXVII, Amsterdam, 1995.
- Josif Brodski, *Posvećeno kičmi*. Prev. I. Lukšić. Meandar, Zagreb 2000.
- Josif Brodski, *Vodeni žig*. Prev. S. Malinar. Znanje, Zagreb 1995.
- Petr Fast, *Brodskij kak kritik i perevodčik Miloša*. »Russian Literature« XLVII, Amsterdam 2000.
- Mihail Kreps, *O poezii Iosifa Brodskog*. Ardis, Ann Arbor 1984.
- Iosif Brodskij, *Kniga interv'ju*. Zaharov, Moskva 2005.
- Igor' Šajtanov, *Uravnenie s dvumja neizvestnym*. »Voprosy literatury« 11-12, Moskva 1998.
- Viktor Kulle, *Tam, gde on zakončil, ty načinaeš...* »Russian Literature« XXXVI, Amsterdam 1995.
- Irena Lukšić, *U čemu je bît poezije?: pogled na rusku emigrantsku poeziju između dva svjetska rata*. »Forum« 7-8, Zagreb 1997.
- Vladislav Hodasevič, *Literaturnye stat'i i vospominanija*. Izdatel'stvo imeni Čehova, New York 1954.
- Vladimir Nabokov, *Lectures on Literature*. Ed. Fredson Bowers. Picador, London 1983.
- Osip Mandeljštam, *Pjesme i Eseji*. Prev. J. Užarević. GZH, Zagreb 1989.

## Vesna Crnolatac Janjić

# Kineski adagio

Prijevodni kineskih književnih djela, prijevodni književnih tekstova s kineskog jezika prvenstveno moraju prenijeti duh i dah izvornika. Stoga ću iznijeti stanovite značajke i posebnosti, ali i poteškoće s kojima se susreću prevoditelji s kineskog jezika općenito. Kineski jezik i ideografsko pismo su cjelina koja se ne može samo čitati, već se tekst sluša i gleda. Dakako, vjerno ga prate i tonovi, ritam i rima. Neodređenost gramatičkih kategorija broja, roda, lica i vremena čini kineski jezik još posebnijim. Pa kako onda prevoditi, kad se ne zna tko gleda, tko misli, ne zna se da li je radnja već prošla ili još traje, ili će se tek dogoditi? Posrijedi je bogata »maglovitost« u kojoj imenica može biti i glagol ili pridjev, što stvara ambivalentnost koja prevoditelju postavlja poseban zadatak da prema osjećaju procijeni što je pisac »htio reći«. U tom šarenilu aluzivnosti valja odabrati i prepoznati, a zatim i dodati objašnjenja da bi čitatelj mogao razumjeti svjetonazor i kontekst o kojemu malo ili ništa ne zna. Prijevod, znači, mnogo gubi zbog objektivnih teškoća.

O tome je 1926. godine glasoviti ruski sinolog Vasilij Mihajlović Aleksejev (1881.-1951.) održao ciklus predavanja na Collège de France i u Muzeju Guimet u Parizu.

Aleksejev je tijekom četrdesetogodišnjeg rada (1910.-1951.) veliki dio svog djela posvetio problemima prevodenja. Proučavanjem povijesti kineske književnosti Aleksejev se ponajprije suočio s *osnovnim pitanjem o prevodenju*. Prevodenje kineskog teksta na drugi jezik, ističe Aleksejev, iziskuje temeljito znanje o kineskoj književnosti i civilizaciji, pronicanje u njezinu dubinu i bit, a s time su se posebice suočavali prevoditelji klasičnih kineskih djela.

Vasilij Aleksejev je i teoretičar kineske književnosti.<sup>1</sup> Objavio je niz metodoloških knjiga o povijesti te književnosti u kojima je i veliki dio posvetio upravo »*osnovnim problemima prevodenja*«. Prevodenje na drugi jezik jed-

---

<sup>1</sup> Usp. pogotovo izbor *Kitajskaja literatura, izbrannye trudy*, izdavač »Nauka«, Moskva, 1978

nog umjetničkog djela, a bez temeljitog poznavanja te književnosti i civilizacije, odrazit će se na čitatelja koji iskreno vjeruje prevoditelju. Kakav treba biti prijevod kineskih književnih djela? S dubinom i snagom te književnosti teško se suočiti. Prijevod može biti ili blijeda parafraza ili bukvalni sirovi prijevod, te ga jezik prevoditelja može i diskreditirati u očima čitatelja, posebice ako je riječ o kineskoj poeziji ili nekom filozofskom djelu. Aleksejev se kao prevoditelj osjetio bespomoćnim pred snagom poezije Li Baija, premda je prijeводе popratio brojnim objašnjenjima. Tada je počeo razmišljati o svojoj, kako sam kaže — nevjestosti. Zaokupljala ga je sve jače misao o prevođenju kao osnovi za izučavanje kineske književnosti. U knjizi *Načela umjetničkog prijevoda s kineskog jezika* iznio je osobitosti prevođenja kineskog ideografskog pisma, ističući kako već sam prijevod poništava književnu fakturu izvornika, jer ideogrami u kineskoj lijepoj književnosti služe kao sredstvo koje stvara umjetničku formu. Ponajprije, on smatra da je, primjerice, kineska poezija u našem smislu riječi nijema, neprenosiva, jer ju sami pismeni znaci pretvaraju u vizualnu sliku — ideogram ili piktogram. Jasno je da je to nemoguće proporcionalno presaditi u drugi jezik. Tako se može reći da adekvatnog prijevoda nema i ne može biti, premda je takva definicija pretjerana. Pretjerana je doslovce u jednom, a to je treba li i kako dati veću ulogu likovnoj komponenti pisanog znaka.

Uzimajući u obzir osobitosti prevodilačkog umijeća općenito, i k tome specifične teškoće prijevoda s kineskog jezika, Aleksejev zadaje sam sebi tu zadaću, dok ostavlja slobodu svakom drugom prevoditelju da iznađe svoje rješenje. U *Načelima prevođenja* napisao je: »Došao sam do zaključka da za kineske stihove i za prozu ne postoje ustaljena načela prevođenja, i svatko je individualno svojim majstorstvom odgovoran pred svojim čitateljem i pred onim čemu je taj prijevod namijenjen. Prijevod treba biti na razini izvornika, treba odražavati znanje jezika u svim njegovim tančinama i potankostima, tako da naraštaji prevoditelja odražavaju i sveukupnu vrijednost izvornika i daju joj takav odjek i odraz u tom prijevodu.«

Aleksejev je znao da prijevod treba biti prvenstveno točan, ali da mora također prenijeti umjetničku izražajnost teksta. Primjerice, u prijevodu oda Lu Jia (iz III. st.) potrudio se da ne remeti kinesku konstrukciju i čak sam poredak riječi u stihu, zatim da prenose ritam, pjevnost jednosložnog izvornika upotrebom mnogosložnih riječi ruskog jezika, ne slog na slog (što je i nemoguće), već riječ na riječ, čak i ton na ton.



No, riječ na riječ ne znači postavljanje ruske riječi na kinesku riječ. Aleksejev je neprijatelj bukvalnosti i osuđuje prijevode koji se ograničavaju na doslovnost. Pod načelom riječ na riječ podrazumijeva one glavne riječi izvornika koje nose suštinu i sadržajnost djela, jer se misao u književnosti izražava riječju, i to onom jedinstvenom riječju koju je pjesnik izrekao i koja je jedino prihvatljiva.

Ali, kako prevoditi rimovanu kinesku poeziju, strogost kompozicije i to na tako da bi prijevod bio točan, a da se ne izgubi umjetnička vrijednost i izražajnost? Prevoditelj kineske poezije teško to proživljava i, upadajući u prevodilačku krizu, ne nalazi izlaz iz situacije: »Stihovi bez rime nevješti su i dosadni. Stihovi s rimom ne daju meritoran i valjan prijevod.« Zato Aleksejev u svojim *Antologijama* prijevode kineske poezije potkrepljuje bogatim komentarima, životopisima pjesnika, i opisima tipičnih i prepoznatljivih značajki kineskosti. Ti su komentari opširni i iscrpni, znanstveni i umjetnički, a ponajviše su dubokoumni i jasni, te otkrivaju smisao tamnih mjesta. Tako zagonetni tekst pjesnika dešifrira poetskim riječima. Za njega točan prijevod ne smije izgubiti umjetničku vrijednost ni izravnu izražajnost.

A sada ono što je najteže. Što Aleksejev kaže o prijevodima kineskih klasika?

U djelu *Načela umjetničkog prijevoda s kineskog jezika*, sažimajući svoj mnogogodišnji trud, govori : Nadam se da će oni koji dolaze nakon mene znatno poboljšati moje prvotno umijeće usklađivanjem neuskладivoga, u umjetničkom smislu i u točnosti prijevoda. Nadam se da će se toga i držati.

I tako iz svijeta toga dalekoga kineskog sazviježđa, Aleksejev prevodi klasiku klasika — *Razgovore (Analekte) Konfucija — Lunyu*. Konfucije je živio u VI. st. pr. Kr. — njegov glavni komentator Zhu Xi živio je u XII. st. a prevoditelj Aleksejev u XX. st. Što je potrebno da se ostvari jedna takva zamisao? Znanje! Poznavanje kineske kulture, kineskog teksta, povijesti kineske filozofije i kineske književnosti. I još mnogo toga što će objasniti i tekst Konfucija i komentare Zhu Xia. Tu iskrsavaju sljedeći problemi: nemoguće je prevoditi filozofska djela bez uvođenja odgovarajućeg nazivlja. Savršeni je prijevod moguć samo uvođenjem konfucijanske terminologije i znanstvenih karakteristika konfucijanskog kanona u cjelini. Jedan primjer: riječ *yi* — osnovni termin konfucijanskog morala — sadrži u sebi značenje rodoljublja i tako ga treba prevoditi, a ne samo kao neprevodivu riječ *yi*. *Dao* — put istine — u kasnijem značenju uključuje dug čovjeka pred sobom samim i pred ljudima, zatim nesebičnost, čast i čak smrt u ime osjećaja časti i na kraju i

rodoljublje. Ili *li* — *li* je ljudska uljudba, kineska kultura, ritual. Višestranost i mnoštvo ideograma vidljivi su samo kineskom oku i trebaju biti na neki način zadovoljeni i u prijevodu. Opterećenost teksta zagrađama i dopunama nije rješenje prevodilačke zadaće, jer se time tekst izobličuje i razvodnjava. Zadaća je sinologa prosvijetliti čitatelja u predgovoru i kroz objašnjenja i tumačenja razobličiti neželjenu egzotiku. Kako se tome suprotstaviti? Aleksejev tvrdi da povijest kineske književnosti valja pisati kao komparativnu studiju kineske i europske književnosti kako bi se oslobodila nametnutog otuđenja od univerzalnosti. Kako se boriti s egzotikom? Kao povjesničar književnosti obradio je nekoliko vrlo interesantnih tema, primjerice *Kult drevnosti u europskoj i kineskoj književnosti* ili *Književni ideali i prihvaćanje tih ideala u Kini i Europi*. Da bi se oslobodila egzotičnosti i otuđenja od svijeta svijesti, o književnost treba pisati na komparativan način. Radovi Aleksejeva na tom području su doista inovatorski i dubokoumni. Borba znanstvenika s egzotikom u znanosti i uloga nacionalnih karakteristika u kulturi jednog naroda — kineske su i istovremeno općeljudske. Što smo naučili od Istoka? Pronicanje u »dušu« naroda nije fikcija. Duša Istoka ista je kao i naša duša, jer pjesnik je u cijelom svijetu sanjar, a jezik je u njegovoj estetskoj funkciji. Sinolog se ponajprije treba osloboditi te egzotičnosti, jer je to opasan privid i obmana. Za Aleksejeva prevoditeljsko je umijeće kao virtuoznost glazbenika, ako je prijevod loš, djelo gubi svoju jedinstvenu ljepotu i cjelovitost.

Kao napomenu, želim preporučiti da pročitate razgovor s kineskim nobelovcem Gao Xingjianom — *Poziv na putovanje*, koje je objavljeno u tematskom broju *Književne smotre* (br.138 — godište XXXVII/2005), posvećenom u cijelosti kineskoj književnosti, u kojem, između ostalog, pisac razgovara i s francuskim prevoditeljima njegova romana *Dušna gora* (koji je i u nas preveden s francuskog jezika), i u kojem pisac podržava prevodilačku kreativnu slobodu, koja dakako nije nauštrb izvornika.

Dinko Telećan

## Kineska pustolovina Ezre Pounda

U opusu Ezre Pounda ističu se djela za koja je netko kazao da nisu »translations«, nego »translucences« — »providi«, a ne »prijevodi« — u impozantnome vremenskom i žanrovskom rasponu od mladalačkih prepjeva provansalskoga trubadura Arnauta Daniela, preko re-kreacija djela rimskih, kineskih i japanskih liričara pa sve do poznih adaptacija Sofokla<sup>1</sup>. U meteorologiji se oblak kroz koji se nazire položaj Sunca ili Mjeseca naziva *translucidus*. Naziranje kineskog pjesništva kroz oblače Poundovih pokušaja prepjeva predmet je izlaganja koje slijedi. Budući da nisam sinološki potkovan, namjera mi nije osvijetliti dotično nebesko tijelo niti suditi o uspješnosti tih pokušaja, nego ukratko iznijeti njihov historijat i kontekst. Ne kanim niti razložiti Poundovu metodu ili »misao« o prevođenju, jer takve, u nekom izričitom, zapisanom obliku, naprosto nema. Barem koliko je poznato. Motiv mi je, pak, činjenica da je prema svemu sudeći riječ o jednoj od najvažnijih i najodvažnijih pustolovina u pjesništvu, pa i prevodilaštvu 20. stoljeća.

Sve je počelo godine 1912., kad je Ezra Pound dobio presudni poticaj za tu svoju pustolovinu, zahvaljujući kojoj će ga T. S. Eliot nazvati »pronalazačem kineske poezije za naše doba«. U to je vrijeme Pound, s već nekoliko pjesničkih zbirki iza sebe, razvijao poetiku tzv. imažizma, čije najkonciznije izlaganje nalazimo u ogledu *A Retrospect*. Neće biti zgreoga podsjetiti na na-

---

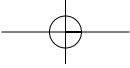
<sup>1</sup> Uvodno moram priznati da bi mi, kad je već riječ o Poundu, zanimljivije bilo pozabaviti se korelacijom jednog osebnog esteticizma i u to doba nadolazećeg fašizma; ni Poundu a ni samoj stvari, naime, ne čini se usluga razdvaja li se jedan njegov »angažman« od drugoga i odbija li se među njima vidjeti bitna veza, pa se njegovo zalaganje za Mussolinijev režim opisuje kao nesretna zabluda koja nema veze s njim kao autorom i njegovim poetskim nazorima. Slična je nepravda na djelu, recimo, kad se njegovu suvremeniku Martinu Heideggeru pristupa kao misliocu koji je, eto, na političkom planu zastranio — kao da bi se mislioci ili pjesnici takvog ranga, k tome po vokaciji učitelji, mogli tek tako okliznuti, a da posrijedi nije mnogo obuhvatnije okliznuće. No budući da je naša tema ovdje promišljanje prevođenja, a u prolazu i mogućnost prepjeva uopće, ograničit ću se na temu koja je naznačena u naslovu.

čela, odnosno pravila koja se ondje navode, jer se u njima sažima Poundova vizija same biti pjesništva. Ponajprije, »stvar« se u pjesništvu ima tretirati izravno, bila ona subjektivna ili objektivna. Drugo, ne treba rabiti nijednu jedinu riječ koja ne pridonosi prikazivanju (reprezentaciji). I treće, ritam pjesme valja skladati u sekvenci glazbene fraze, a ne u sekvenci metronoma. Tu su zatim famozni »don'ts«, a među njima: ne rabiti nijedan suvišan izraz; ne miješati apstrakciju s konkretnim, uopće izbjegavati apstrakciju koliko god je moguće (»go in fear of abstractions«),<sup>2</sup> jer je prirodni objekt uvijek adekvatan simbol; u pjesničkom umijeću postupati kao glazbenik (»don't imagine that the art of poetry is any simpler than the art of music«); izlagati se bezgraničnom utjecaju velikih umjetnika; svesti ukrase na najmanju mjeru. (Ezra Pound, usput rečeno, dijelom sagledavajući tadašnja a dijelom anticipirajući na njih oslonjena današnja »kretanja« u svemu što se još hoće nazivati »poezijom«, u tom tekstu dijeli majstorske lekcije koje bi, kad bi ih se doista usvojilo, naprosto zbrisale oznaku pjesništva s goleme većine aktualne, i to uvažene pseudopoetske produkcije.) Napokon, Poundova »definicija« glasi: »Pjesništvo je verbalni iskaz čuvstvenih vrijednosti; pjesma je verbalno iskazana čuvstvena vrijednost.« (Nakon svih navedenih uvida to, doduše, zvuči kao školska plitkost anglosaksonskog tipa dostojna jednog netaletriranog gimnazijalca koji piše na temu »Što je za mene poezija«, no ostavimo sad to po strani.) Sve su to bili trajni putokazi. A put o kojem govorimo uslijedio je pošto je, navedene godine, Pound u ruke dobio kratak esej tada već pokojnog američkog znanstvenika Ernesta Fenollose pod naslovom »Kinesko pismo kao medij pjesništva«, u kojemu je prepoznao potvrdu svojim vizijama.

Fenollosa je bio proučavatelj japanske i kineske umjetnosti, među inim profesor i kasnije suradnik Kakuza Okakure, pisca *Knjige o čaju*. Zaredio se za budističkog svećenika i radio na povezivanju hegelijanstva s budističkim misticizmom, bavio se japanskim kazalištem i kineskom skulpturom. U svoje ponešto konfuznom i proturječnom eseju, što ga je Pound uredio i u uvodnom ga pasusu opisao kao »studiju o temeljima svekolike estetike«, Fe-

<sup>2</sup> Premda je, kao što napominje Marjorie Perloff, teško razabrati duh takvih načela, recimo, u inače blistavoj početnoj strofi čuvenoga VII. soneta u *Rimama Guida Cavalcantija*:

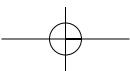
Who is she that comes, makyng turn every man's eye  
 And makyng the air to tremble with a bright clearenesse  
 That leadeth with her Love, in such nearness  
 No man may proffer of speech more than a sigh?



nollosa se obara na logiku koja »zlorabi jezik« i »bavi se apstrakcijama«, koja uspostavlja »klasifikacije«, i nadasve koja iznjedruje »gramatiku«, propisuje gramatička pravila i strukturu rečenice. Fenollosa tvrdi da je rečeničnu formu »sama priroda nametnula primitivnim ljudima«. Ta se forma »sastoji od triju nužnih riječi: činitelja (agensa), čina (akcije, radnje) i primaoca, tim slijedom; stoga »oblik kineske prijelazne rečenice, kao i engleske, točno odgovara tom univerzalnom obliku djelovanja u prirodi«. Primjer: seljak — melje — rižu. Takav iz-kaz zorno, u naravnom slijedu, pri-kazuje događaj: prvo vidimo seljaka, potom čin mljevenja i naposljetku samu rižu. Budući da priroda nije statična, nego je u neprestanom toku, njeno gibanje je stalno premještanje moći s jedne na drugu točku. Tranzitivna rečenica »približava jezik *stvarima*, i u svome snažnom oslanjanju na glagole uzdiže sav govor u neku vrst dramske poezije«. Prema Fenollosi, »svaka pisana kineska riječ uistinu je podležea riječ, no ona nije apstraktna [za razliku od većine npr. engleskih, op. a.]. Ne isključuje dijelove govora, nego ih obuhvaća; ne nešto što nije ni imenica, ni glagol ni pridjev, nego nešto što je sve troje u isti mah i u sva vremena«. Ukratko, on nastoji pokazati da sve vrste riječi proizlaze iz glagola. Glavnu pak ulogu u jezičnom prikazivanju svijeta imaju prijelazni glagoli, i ta se uloga mora očuvati i u prevođenju s kineskoga. Njegovi su argumenti, doduše, upitni kad se — iz druge ruke — znade da kineski jezik i nije tako krcat tranzitivnim glagolima. Na »prijevodu« jedne starokineske strofe za koji se može kazati da je nastao suradnjom Fenollose i Pounda, oslonimo li se na prikaz američkog sinologa Georgea A. Kennedyja, pokazuje se da je ama baš svaka prepjevana riječ u najmanju ruku upitna; na kraju Fenollosina eseja, naime, priložena je tablica sa svim znakovima sadržanim u toj strofi, na temelju čije je »analize« Pound sročio sljedeće stihove:

The moon's snow falls on the plum trees;  
 Its boughs are full of bright stars.  
 We can admire the bright turning disc;  
 The garden high above there, casts its  
 pearls to our weeds.

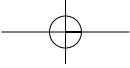
(Mjesečev snijeg pada na šljivina stabla;  
 Njihove grane pune su blistavih zvijezda.  
 Divit se možemo blistavom kolutu što se obrće;  
 Vrt, tamo visoko, baca svoje bisere  
 na našu travu.)



Recimo, u ideogramu iz kojega je Pound iščitao »šljivino stablo« dade se, prema dotičnom sinologu, razaznati jedino znak za »majku«; nadalje, nije jasno kako su »biseri« izvedeni iz ideograma koji sadržava znak za »kralja« i točku; ideogram u kojemu Pound vidi »travu« zapravo upućuje na pridjev »mirisan«, i tako redom. Da i ne spominjemo kako u cijeloj strofi nalazimo sve u svemu jedan prijelazni glagol. Tako Kennedy.

Od 1913. do 1916. godine Pound je s Williamom Butlerom Yeatsom, jednim od rijetkih svojih suvremenika koje je cijenio kao pjesnike, radio na Fenollosinoj ostavštini. Prvi plod toga rada bila je zbirka *Cathay* iz 1915., u kojoj se, na razini dosljedne poetike, združuju »izravno odnošenje prema stvari«, slika kao »vorteks« (otuda i pokret tzv. vorticizma) i Fenollosina teorija ideograma. Na naslovnoj stranici prvoga izdanja Pound je stavio podnaslovnu napomenu: »Najvećim dijelom s kineskoga Rohakuova, iz bilježaka pokojnoga Ernesta Fenollose i na temelju dešifriranja profesora Morija i Arige.« (Rohaku je, inače, japansko ime Li Poa.) Pound u to vrijeme još uopće nije poznao kinesko pismo, a čini se da ga akademski temeljito nikad niti nije naučio. Stoga je razvidno kako je riječ o novim pjesmama nadahnutim onime što je pjesnik vidio kao kinesku poetiku, nazor, ton, atmosferu, stil. Fenollosina su shvaćanja, uostalom, umnogome utjecala i na središnje pjesničko djelo Ezre Pounda, *Cantos*, kao i na brojne druge njegove radove. Valja s tim u vezi uputiti i na kasniji Poundov ogled pod naslovom »Kako čitati«, gdje on dijeli pjesništvo u tri vrste: *melopecično*, čije je težište na glazbenoj kvaliteti jezika, *fanopeično*, u čijem su središtu slike što ih riječi izazivaju u vizualnoj imaginaciji, i pjesništvo *logopeje*, koje je »ples intelekta među riječima«, uporaba riječi u njihovu neizravnom, »apstraktnom« značenju, karakteristično za najkasniji oblik pjesništva; Kinezi su prema Poundu — i tu on opet u njima vidi potkrepu svojim poetskim nastojanjima — dosegli maksimum fanopeje, »možda zbog naravi njihova pisanog ideograma«; zanimljivo je da pritom navodi kako im je među modernima, u nekim svojim rijetkim trenucima, ravan možda tek Rimbaud. Nadalje, a to je ključno za našu temu, uspjela »slikovna« pjesma najmanje će izgubiti u prepjevu: »Onaj dio vašega pjesništva koji upadne u imaginativno oko čitatelja neće izgubiti ništa u prijevodu na strani jezika; ono što se obraća uhu dopire samo do onoga koji pjesmu čita u izvorniku.«

Vratimo se *Cathayu*, i to s jednim primjerom. U toj se knjižici nalazi kratka pjesma pripisana Mei Shengu, iz 140. pr. Kr. Evo kako ju je prepjevao Herbert Giles, uz Jamesa Leggea jedan od najutjecajnijih engleskih sinologa:



Green grows the grass upon the bank,  
The willow shoots are long and lank;  
A lady in a glistening gown  
Opens the casements and looks down.

Poundov suvremenik, pjesnik i sinolog Arthur Waley, ustvrdio je da Pound nije preveo nego »briljantno parafrazirao« kineske izvornike. Utoliko ga se može svrstati među one Poundu naklonjenije kad je riječ o stručnom taboru. Slijedi njegov prepjev:

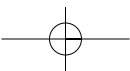
Green, green,  
the grass by the river bank,  
thick, thick,  
the willow trees in the garden.  
Sad, sad,  
lady in the tower.

I evo, napokon, verzije Ezre Pounda, koji je pjesmi dao naslov *The Beautiful Toilet* (i već je time na neki način učinio »svojom«):

Blue, blue is the grass about the river  
And the willows have overfilled the close garden.  
And within, the mistress, in the midmost of her youth,  
White, white of face, hesitates, passing the door.

Zanemarimo li filološku egzaktnost, Poundovi se stihovi na zadanu temu svojom ljepotom i muzikalnošću nedvojbeno izdvajaju među navedenim prepjevima. Ta činjenica otvara brojna pitanja što ćemo ih dotaknuti u zaključku.

Nakon *Cathaya* Pound je objavio znameniti *Homage Sekstu Properciju*, djelo kontroverzno utoliko što je otvorilo raspravu o tome je li riječ o slobodnom prepjevu rimskog pjesnika ili o samostalnom djelu kojemu su Properciji stihovi tek polazište. Rasprava je, čini mi se, bila bespredmetna, jer ipak je očito da je riječ o ovom drugom i da je klasičnofilološko povećalo u tom slučaju upereno u krivom smjeru. Povremeno se čak stječe dojam da se Ezra Pound ruga učenicima, vabeći ih da u njegovim djelima uzrujano nalaze tobožnje pogreške. Uostalom, sam je u svome već spomenutom tekstu iznio najjezgrovitiju potkrepu takvom posezanju: »...prirodno je da čovjek koji osjeća raskid između života i svoje umjetnosti pokuša oživjeti neki zaboravljen pjesnički modus ako u njemu nalazi neki kvasac, ili ako misli da



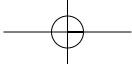
u njemu nalazi neki element kojega u suvremenoj umjetnosti nedostaje, a mogao bi tu umjetnost nanovo ujediniti s onime što je hrani, životom.« Čini se da je takav »raskid« trajno osjećao i da je oživljavanje najrazličitijih pjesničkih svjetova u vlastitome djelu uzdigao do metodičkog načela. Otuda i nerazdvojivost njegova prevodilačkog i »autorskog« pjesničkog rada, kao i iz toga proizlazeće intrigantno zamagljivanje granica između toga dvoga.

Tako slijede, kroz dugi niz godina, Poundovi »prijevodi« s kineskoga: *The Great Digest* (1928.), *The Unwobbling Pivot* (1947.), *Analekta* (1950.) i na koncu *Shih-ching — klasična antologija kakvom ju je definirao Konfucije* (1954.). U potonjem se djelu Pound javlja kao »konfucijanski pjesnik«, ili, što sada postaje isto, »konfucijanski prevoditelj«. Bio konfucijanski ili ne, predstavio bih ga kao pjesnika jednim prepjevom njegova prepjeva s prepjeva, neka svojom istančanošću kroza sva ta posredovanja govori sam za sebe. Ritij je o pjesmi koja nosi naslov »Gradski život«:

Sunce je na Istoku,  
ljupkost njena  
ovamo dolazi  
da se razodjene.  
  
Između zaslona i vrata  
mjesec dok se diže  
ja čujem  
uzdahe joj što odlaze.

Stvar bismo olako mogli apsolvirati nazovemo li spomenuta Poundova djela »adaptacijama« ili »preradama«. On sam ih uostalom, koliko mi je poznato, nigdje i ne naziva prijevodima. No primjerenija bi oznaka bila ona s početka: naziranja. Više nije potrebno dokazivati kako je Poundovo znanje kineskog jezika bilo manjkavo. Međutim, ono što je Ezra Pound dao nazreti kroz svoje nadahnuto ne-znalštvo bilo je bez sumnje znatan dio jedne velike, po prirodi stvari ionako neprevodive poezije, a zahvaljujući njenom poticaju i posredovanju nastalo je jedno značajno pjesničko djelo u engleskom jeziku. Sve rasprave o »preciznosti« ili »nepreciznosti«, bilo s »ekspertne« ili »amaterske« strane, stoga se nadaju suvišnima. Možda je najobuhvatniji i najpravedniji zaključak iznio Eric Hayot u članku »Kritički snovi: orijentalizam, modernizam i Poundova Kina«, rekavši kako »Pound kao prevodilac, čini se, poznaje Kinu s razumijevanjem koje je epistemološki onkraj knjiške učenošti, onkraj njegova vlastitog neznanja i Fenollosinih pogrešaka«. To je (ne)-





poznavanje urodilo ljepotom koju, vjerujem, ilustriraju navedeni stihovi, a koja pukom stručnjaštvu ostaje zauvijek strana.

### Literatura

Achilles Fang, »Introduction«, u: *Shih-ching — The Classic Anthology Defined by Confucius*, [translated by] Ezra Pound, Harvard University Press, Cambridge University Press, Cambridge, Massachusetts, 1982.

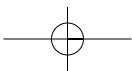
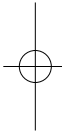
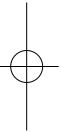
Eric Hayot, »Critical Dreams: Orientalism, Modernism, and the Meaning of Pound's China«, *Twentieth Century Literature*, zima 1999.

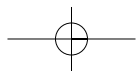
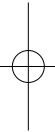
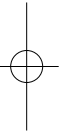
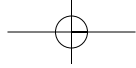
George A. Kennedy, »Fenollosa, Pound and the Chinese Character«, iz: *Selected Works of George A. Kennedy*, izvorno objavljeno u *Yale Literary Magazine*, sv. 126, br. 5, prosinac 1958.

Marjorie Perloff, »Pound Ascendant«, *Boston Review*, travanj/svibanj 2004.

*Literary Essays of Ezra Pound*, uredio i uvodom popratio T. S. Eliot, New Directions, Norfolk, 19?

Ezra Pound, *Poklonstvo Sekstu Proporciju i druge pjesme*, preveo i priredio Marko Grčić, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.





Suzana Glavaš

## Zbornik *Prevođenje kulturâ*

Zbornik radova sa 2. Zagrebačkog prevodilačkog susreta, održanog 24. i 25. listopada 2003. godine, objavilo je Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, a priredila ga je Iva Grgić. Iz *Predgovora* Ive Grgić čita se da se »tema ovaj put artikulirala dvojako jer se željelo 'dvosmjerno', i na način konkretniji, izravniji od uobičajenog, kako je već prvi Susret zacrtao, govoriti o prevođenju kao tekstualnoj intervenciji čija je narav uvijek bitno kulturološka, ali se već tijekom priprema skupa iskristalizirala i želja da se dio priloga okupi oko velike figure Antuna Šoljana, čiji je prevodilački opus, premda jednako poznat, dosada manje istraživan od onog 'izvorno' književnog«. José Ortega y Gasset smatrao je prevodilaštvo »najskromnijim od svih zanimanja«, zaključuje Iva Grgić, a iskorak iz tradicionalne »samozatajnosti«, što ga prilozi skupljeni u ovaj zbornik podrazumijevaju, možda »može poslužiti kao mali korektiv takvome stavu velikoga španjolskog mislioca«.

Zbornik *Prevođenje kulturâ* (u daljnjem tekstu *Zbornik*) strukturiran je u dvije cjeline: 1. dio (*Dio prvi*) okuplja priloge tematski vezane uz naslov *Iskustva u prevođenju kulturâ*; 2. dio (*Dio drugi*) okuplja priloge na temu *Antun Šoljan kao prevodilac i prevodioci Antuna Šoljana*.

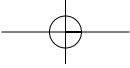
Predstaviti ovaj *Zbornik* nije nimalo laka zadaća jer je riječ o iznimno kvalitetnim priložima koji se ne daju rezimirati niti prepričati, već možda jedino pokušati iskolažirati citatima zastupljenih autora slijedeći nit vodilju svakoga, a koja se opet nadaje kao poveznica svih radova. Ta poveznica je znanstvenost pristupa, strogo traduktološka, što se na visokoj razini pisanja izvija iznad sveprisutne »skromnosti« i »svijesti o samozatajnom biću« prevoditelja kao polazišne točke, njegova iskustva u praksi, na djelu, na temelju kojeg se gradi analitička filološko-prevoditeljska teorija.

Prije negoli se osvrnem na priloge iz *Zbornika* podsjetila bih da upravo našem Svetom Jeronimu iz Stridona, Doctoru Maximusu latinske crkve i jednom od najvećih svetaca kršćanstva, svjetskom zaštitnom znaku prevoditelja

i prevodilačkog rada, zahvaljujemo na izjavi da je život posvetio prevodenju Svetih knjiga u Kaldejskoj pustinji stoga jer mu je bilo draže prevoditi tuđa djela negoli prepisivati tuđe misli. U predgovoru traktata *De Spiritu Sancto* Sv. Jeronim, uporedo s divljenjem prema djelu, zbori i o iskušenjima kojima je podlijegao mogavši djelo sasvim lako prisvojiti. No, ispovijeda Jeronim: »Radije sam bio prevoditelj tuđeg djela negoli da se kitim, nedaj Bože, sjajnim tuđim perjem«.

Autori redaka ispisanih u ovom *Zborniku* itekako su meritorni progovoriti o prevodenju kao važnom (premda nažalost još uvijek nedovoljno uvaženom) segmentu filoloških znanosti i teorije književnosti. Meni je pak palo u zadatak »prevesti« njihove misli, pa bih to učinila želeći ne iznevjeriti tematsko-metodološki kontekst *Zbornika*, a potaknuta postupkom »intertekstualne reciklaže« kojom je, kako ističe Sonja Bašić, Eliot u *Pustoj zemlji* sastavio pjesmu od mnoštva citata iz ranijih tuđih tekstova i aluzija na njih. Na tragu Šoljanova memoarsko-kritičkoga teksta »Kako smo prevodili Gavrana«, koji sustavom »kineskih kutija« ili ruskih drvenih »babuški« guta i metaforički u sebe zatvara Poeovu pjesmu, njezina dva prijevoda i njegov esej (postupkom koji je primijenio Eliot u *Pustoj zemlji*), pokušat ću iznijeti — kao što već dijelom činim — misli autora u *Zborniku* zastupljenih priloga ne bi li ih, na način kojim dostojno zaslužuju pažnju, uklopila u ovu novu »prigodnu« predstavljачku »kompoziciju«.

*Zbornik*, fokusiran na dvije teme, odaje počast i priznanje opsežnom prevodilačkom opusu i radu Antuna Šoljana. Rad Sonje Bašić znanstveno nadahnuto analizira djelo jednog od najvećih hrvatskih pisaca i prevoditelja druge polovice XX. stoljeća, koji je svojim radom obilježio »hrvatsku varijantu prijelaza iz modernog u postmodernu«. Sonja Bašić ističe kako je »zaista krajnje vrijeme da posvetimo više pozornosti prevodilačkom radu Antuna Šoljana« i kako Šoljan »ima nemjerljive zasluge za širenje horizonata hrvatske književnosti pedesetih godina«<sup>9</sup>, te na istaknuto mjesto također stavlja Šoljanovu tvrdnju »da pisac često postaje prevoditelj u potrazi za precima: on je čitao Eliota i Pounda jer takvih pjesnika-kritičara-prevoditelja kod nas nije bilo ili je prevodio Poea (1951. pa opet 1961.) možda zato što je Poe čista suprotnost onoj vrsti realizma kojoj se on tih godina želio oduprijeti.« Sonja Bašić pridaje »dalekosežnu« simboličku važnost Šoljanovu eseju »Kako smo prevodili Gavrana« čime Šoljan »otvara vrata suvremenom teoretiziranju o statusu prijevoda u odnosu na izvornik kao i tvrdnji da svako doba traži svoj prijevod i nova čitanja već napisane književnosti, što nas vodi Eliotovim tezama

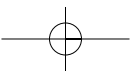


o tradiciji i individualnom talentu, ali i pojmu intertekstualnosti.« Sonja Bašić se na kraju dotiče i Šoljanova nezaobilazna eseja »Pisac kao prevodilac i prevodilac kao pisac« iz 1979., u kojem Šoljan po uzoru na Pounda i Hölderlina, prijevod smatra »korektivnom re-kreacijom.« Zaključit će Sonja Bašić, na temelju Šoljanova uzora, tvrdeći kako je »razlika između prevodilačkog i spisateljskog rada manja nego što se obično misli, a ponekad gotovo nikakva« te citirajući Šoljana »prevodeći, dakle, mi pišemo: stvaramo vlastitu literaturu, pa čak i izmišljamo vlastitu tradiciju.« Šoljan nam je »dao ključ za povezivanje njegovu prevodilačkog rada njegovim stvaralačkim opusom.«

Istom se temom bavi i Tonko Maroević nudeći nam drugi zanimljiv ključ za iščitavanje Šoljana neodvojivo kao prevodioca i pjesnika. Maroević tako počinje tvrdnjom da »bi se o Šoljanovim prijevodima i prepjevima te o njegovu odnosu prema njima dala napisati čitava studija, pa i magisterij ili doktorat, u svakom slučaju opsežnija radnja ili knjiga.« Jer, nastavlja Maroević, »Šoljanova je prevodilačka dionica važno poglavlje hrvatske (pa i šire južnoslavenske) književne kulture, naročito u razdoblju otvaranja prema velikom (slobodnom) svijetu, odnosno oslobađanja od direktivne, tendenciozne, socrealističke linije jednostrane vezanosti uz istočnoeuropske (zapravo: boljševičke) modele pisanja.« Te zaključuje: »Nitko nije u nas bolje i sustavnije od Šoljana tumačio svoje radne motive i načela, nitko nije racionalnije i utemeljenije objašnjavao razloge svojih i tuđih prevoditeljskih postupaka.« Ukratko, navodi Maroević, »Šoljan prevođenje nije shvaćao niti je mogao shvatiti drugačije nego kao produžetak vlastite književne djelatnosti, a o prevođenju je ispisao toliko odgovornih i nadahnutih stranica da mu u hrvatskoj publicistici nema ravna.«

Maja Tančik, dotičući se Šoljanovih prijevoda Shakespearea, iščitava također Šoljanovu poetiku prevođenja, ovaj put preko prijevoda Shakespearea te odabira *Timona Atenjanina* kao njegova prvijenca (bio je, prema Foretiću, »ružno pače« u Shakespearovu opusu). Rehabilitirati djelo nekog autora kulturološka je zadaća. Popratiti prijevod Predgovorom, Napomenom prevodioca i Bilješkama, kao što je činio Šoljan u svim prijevodima Shakespearea, kulturološki je događaj i vrijedna znanstveno-filološka baština. Šoljan u svojim Napomenama iskreno navodi i neke svoje slobode u prevođenju, prevodeći ga stihom smatra da će mu tako vratiti »dignitet forme«, nastoji dotjerati »grbave« Shakespearove stihove.

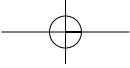
Alida Bremer, Ellen Elias-Bursać i Silvio Ferrari oprimjeruju svojim priložima upravo te Šoljanove traduktološke teze. Svojim iskustvima u prevode-



nju na njemački, engleski i talijanski Šoljanova, redom, *Hrvatskog Joycea, Izdajica* te *Kratkog izleta* oni potvrđuju Šoljanova traženja sloboda u prijevodu, vraćanja digniteta forme u drugom jeziku, dotjerivanja »grbavosti« u izvorniku. Trenutačni dobitnik Hieronymusringa za prijevode na njemački, Hans Grössel, ističe Alida Bremer, izjavio je pri preuzimanju nagrade kako »veza između filološke točnosti i umjetničkog senzibiliteta čine dobrog prevodioca« budući da je »prevoditelj u jednoj fazi svoga posla analitičar i kritičar, rijetko mu promaknu slabosti njegova predloška, naročito ove: suvišni ili neodgovarajući pridjevi, nezgrapne metafore, neprecizne asocijacije i ponavljanja bez funkcije«. Tek tada, precizira Alida Bremer, »*traduttore* zna osjetiti poriv za svjesnom promjenom teksta i tako postaje *traditore*, jer ga njegov estetski osjećaj zna ponukati da tekst popravlja, uljepšava, čak krati ili produžava«.

U prilogu »Witkaciji maledicta u hrvatskom jeziku« Dalibor Blažina na vrlo znanstven i analitički način progovara s kakvim se sve problemima prevođenja suočio pohrvaćujući »poučni komad s popijevkama u tri čina« Stanisława Ignacyja Witkiewicza koji se, pod naslovom *Šusteri*, 1985. u nas pojavio u njegovu prijevodu. Razjasnivši odmah na početku »kvazi-nominalističku latinsku formu« korištenu u naslovu svoga priloga, a koja mu se nametnula u suglasju s »vitkacijevskim efektom«, Blažina živopisno teorijski prikazuje kako je u spomenutom slučaju prevođenje pokrenulo ne samo problem denotacije i interpretacije nego i adaptacije. S Witkacijem se Blažina susreo sa zaostrenim problemom »otklona od jezične, stilističke, ali i estetičke norme koji je valjalo pretvoriti u jednako kvalitetan otklon u hrvatskom kulturnom kontekstu«, jer je naime poljski dramatičar prve polovice XX. st. »neponovljiva književna individualnost koja u svojim djelima svjesno pokušava stvoriti tajanstveni, složeni svijet koji se ne podaje općeprihvaćenim kategorijama logičnog mišljenja« Valjalo je sačuvati neobičnu atmosferu, te budno paziti da ta čudnovatost čitaocu ne ostavlja dojam »prijevoda s poljskog«. Valjalo je, dakle, transponirati i iznova stvoriti.

Problematiku prevođenja »neprisvojivoga« obrađuje Tatjana Jukić u svom prilogu o prevođenju romana *Possession* Antonie Susan Byatt. Vještim teorijskim instrumentarijem Tatjana Jukić obrazlaže semantičke utjelovljenosti višeznačnog termina *possession* kao *posjedovanje/opsjednutost*, koji se u engleskom jeziku »ne iskazuju kao metateza, već kao simbolička simbioza unutar iste leksičke jedinice«, vezanu uz pripovjednu građu koja tematski od-



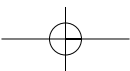
ređuje roman prisvajanja ljubavnoga pisma viktorijanskog pjesnika, zametnutog među stranicama knjige u posjedu Britanskog muzeja.

Svoja iskustva s prevođenjem naslova bilježi i Ljiljana Avirović u prilogu o Jergoviću na talijanskom jeziku, i najnovijem prijevodu *Hauzmajstora Šulca*, koji se zbog stranog termina u naslovu i tobožnjeg nesnalazjenja talijanskog čitatelja pri prvom susretu s djelom, prema zahtjevu nakladnika »obogatio« i podnaslovom *Il custode della memoria*. Ljiljana Avirović oprimjereno obrazlaže svoje osobno iskustvo prenošenja i razmrsivanja Jergovićeva »književno-jezičnoga klupka u kojem se istodobno mora voditi računa o kulturno-povijesno-jezičnim slojevima, ali i književnim nadstrukturama koje autor rabi«.

U prilogu o prevođenju postsovjetskih tekstova Irena Lukšić s pravom tvrdi, na tragu Toropova *Problema interteksta*, kako »prevoditelj mora biti skupljač tragova kultura, znanstvenik koji tumači 'tekst u tekstu'. Slutnju prvoga i drugoga teksta, izvornika i prijevoda, posjeduje jedino educirani čitatelj, specijalist koji je u stanju omeđiti recepcijsko polje, granice i semantiku kultura u doticaju.«

Na sličnu temu progovara i Iva Grgić u prilogu »Prevođenje talijanske drame ili kako liječiti mediteranski kompleks«, obrađujući *Suvremenu talijansku dramu* koja se pojavila 2003. u izdanju Biblioteke Mansioni u hrvatskom prijevodu pet različitih prevoditelja, čiji je položaj u »trenutačnoj papirnatost inkarnaciji nezahvalan iz razloga što još nisu iskušani na sceni« te će ih čitatelj »mjeriti prema velikoj, na sceni katkada i trijumfalno iskušanoj tradiciji prevođenja talijanskih dramskih tekstova na hrvatski.«

Sead Muhamedagić svoj je prilog »Prevodilačke nedoumice« artikulirao, na sebi zavidno svojstven način, u mali filološko-traduktološki traktat o prevođenju na tri glavne jezično-semantičke razine: Morfološke nedoumice, Sintaktičke nedoumice, Semantičke i stilističke nedoumice (uz Uvodne nedoumice i Ostale nedoumice), s polazištem u osobnom iskustvu prevođenja Jonkeova *Insektirija* i Bernhardova *Trga heroja*. »Sažetost kazivanja — ističe Muhamedagić — mnoge će aspekte samo naznačiti, za neke nedoumice možda će se nazirati moguća rješenja, a neke od njih ostat će i nadalje to što jesu — sve u nadi da ćemo u dogledno vrijeme i mi u Hrvatskoj moći književnom prevođenju pristupiti uz pomoć pomno razrađene traduktološke metodologije koja će buduće prevodioce barem do stanovite mjere lišiti mukotrpnih nedoumičarenja.«

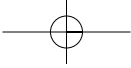


*Zbornik* nam upravo osvjetljava i nudi Šoljanov primjer i dužno nasljeđivanje hrvatskog spisateljskog i prevodilačkog uzora. Jer u Italiji, kako ističe Silvio Ferrari, Šoljanov je *Kratki izlet* pobudio uglednog Giovannija Rabonija da autora svrsta »uz bok europske elite« budući da je tom knjigom, naglašava Ferrari »Šoljan ustanovio novi smjer, tako srodan vremenu u kojem je onda živjela druga Europa«.

Dinko Telečan, sa svoje strane, prvi u *Zborniku*, u svome prilogu s pravom ističe kako je »prevođenje u prvom redu filološki posao, što hoće reći da je vođeno ozbiljnim prijateljstvom, odnosno ljubavlju, spram logosa (filologija), koja ljubav ište dati život onomu do čega joj je stalo, tj. riječi/izrečenom«. Tako će Telečan, na tragu već spomenutog Joséa Ortege y Gassetta i njegova eseja »Sjaj i bijeda prevođenja«, zaključiti kako »novovjekovna filologija već i sama za sebe tvrdi kako ima posla s mrtvim jezicima«, te kako »nije slučajno što je časno ime filologije danas rezervirano za tobože mrtav grčki i latinski, a da se tobože ozbiljna znanost koja se bavi 'današnjim' uistinu mrtvim jezikom/jezicima nazivlje lingvistika«.

Orteginom videnju negdašnjeg čovjeka i njegova jezika, u kojemu je *izricanje* stvari značilo i njihovo *spoznavanje*, usudujem se u ovom kontekstu pridružiti suvremenog talijanskog pripovjedača i esejista po imenu Erri De Luca, zanimljiva suvremenog napuljskog zidara s mnoštvom objavljenih djela, od kojih su posljednja izravni prijevodi sa starohebrejskoga i sasvim originalna tumačenja *Starog Zavjeta*. Erri De Luca je već u jednoj svojoj ranijoj knjizi eseja, *Una nuvola come tappeto*, upozorio kako biblijska rečenica iz scene sa Mojsijem i gorućim grmom iz kojeg progovara Božji glas, zahvaljujući upravo autoru latinske *Vulgate*, s koje se zatim prevodilo na žive svjetske jezike, ne glasi u izvorniku »Ja sam onaj koji jesam« (kako stoji i u hrvatskome prijevodu). Glas Boga, naime, u izvorniku ne koristi okamenjeni prezent, već buduće vrijeme: »Bit ću ono što ću biti, tako poruči sinovima Izraelovim. Bit ću me je k vama poslao«. »Bit ću s tobom (*ehejè imàk*)«, dakle, poručuje Bog Mojsiju kad ga ovaj pita: »Tko sam ja?« želeći Mojsiju kao prve *objaviti/izreći* da on »nije više samo Bog praotaca i prošlosti, već i Bog budućnosti koji se Mojsiju predstavlja«, i to u vremenima kada je »Hebrejac Bogu na uho kucao na zajedničkom jeziku, onome na kojemu se on njemu bio i objavio, a tad je i tišina znala biti odgovorom i ljudi su je znali oslušivati.« Susret Boga i Mojsija jedina je scena u *Tori* gdje se Boga pita »Tko si ti?«, na što usljeđuje odgovor u budućem vremenu: *ehejè ašer ehejè*, a ne u





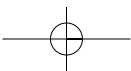
sadašnjem. Bog je Mojsiju dao »Bit ću s tobom« u miraz identiteta i uspostavlja s njime savez (dva puta se ponavlja »bit ću«) između njega i Boga. Bog će Mojsiju biti vođom pri izvođenju Hebreja iz egipatskog sužanštva, a njegovo »bit ću« ujedno je značilo i zapečaćenje tog prvog od svih budućih *spoznavanja*.

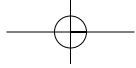
To je tek primjer kako jedan nama suvremeni strani prevodilac želi biti »poslušan hebrejskome, materinskom jeziku naše svete povijesti«.

No, dužnost mi je gotovo, za zaključak, svim prevoditeljima prizvati u sjećanje velikog Šibenčanina Nikolu Tommasea, vodeću figuru talijanskog Preporoda, koji u širokom dijapazonu područja svoga filološkog djelovanja nije zanemario područje književnog prevođenja u kojemu je potvrdio nove i snažne ideje te riješio probleme oko kojih se suvremeni teoretičari estetike još uvijek muče.

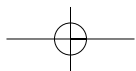
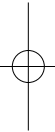
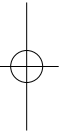
»Prevoditelji, — piše on — titula koju su profanirali težaci i trgovci knjigama, a tako mnogim uglednim primjerima počašćena: posao koji zbratimljuje narode, jača im baštine, oslađuje jezike.« Ove Tommaseove riječi, premda nam s jedne strane predočuju mjeru njegova prezira prema profanatskim prijevodima, s druge nam strane potvrđuju i dokazuju s koliko je emocionalnog i stručnog naboja on osjećao i poznao napore i zasluge prevoditelja.

»Slatki moj teški posle« nazivao je Tommaseo prevođenje: slatki, jer duši je njegovoj koja bi sve najradije bila obgrlila u beskonačno zajedništvo ljubavi, moralo predstavljati nenadmašni užitak biti »posrednikom između jedne i druge umjetnosti, između jednog naroda i drugog«; težak jer nemali je bio broj problema, i nisu svi bili rješivi problemi koji su pred njim stajali na putu da na drugi jezik prevede zahtjevni pothvat prevođenja nekog djela. U četvrtom dijelu svojih *Pensieri sull'educazione*, Tommaseo posvećuje prevođenju čitav peti odlomak. Prevodilac, prema Tommaseu, treba raditi na otvorenom, »šecući«. Ponajviše je plodonosno »prevoditi napamet«, jer »knjiga vazda pred očima, zaglupljuje. Pazi se na slova umjesto na smisao«, a oko, što običava počivati sad na jednoj sad na drugoj riječi, odvlači um, i snagu da se svima odreda prida važnost, dok prevodeći priliči se sliku predočiti slikom i ne zamijeniti »riječ slikovitu nekom općom bezbojnom«. Tako prevodeći i mijenjajući, »ali bez nereda pri obradi predmeta«, očvršćuje »i razum i um« i stvara se »stil«. Prevođenje zatim valja upotpunjavati pisanjem. »Tko samo prevodi i nikad svojom rukom ne piše, ne nauči se niti prevoditi«.





Snažne su ove Tommaseove pouke o prevođenju, i snažna je to slika uma jednog našijenca koji je vjerno i prekrasno preveo Talijanima brojna djela antičkih autora, kao i mnoga strana, pa i svoja djela.



## Bilješke o autorima priloga

ALIDA BREMER studirala je komparatistiku, slavistiku, germanistiku i romanistiku u Beogradu, Rimu i Saarbrückenu; doktorirala je na Sveučilištu u Münsteru. Do 2005. godine radila je kao lektorica hrvatskog i srpskog jezika na Sveučilištu u Giessenu, a sada je na istom Sveučilištu znanstvena suradnica Interdisciplinarne radne skupine za ženske i rodne studije. Prevodi s hrvatskog i srpskog jezika na njemački (Ujević, Šoljan, I. Sajko, S. Petlevski, V. Barbieri, E. Popović, Krleža, J. Polić Kamov, M. Valent, R. Simić, B. Ćosić, D. Velikić itd.). Osim mnogobrojnih znanstvenih članaka i eseja, objavila je autorsku knjigu *Kriminalistische Dekonstruktion. Zur Poetik der postmodernen Kriminalromane* (Würzburg 1999.) i uredila zbornike *Jugoslawische (Sch)Erben: Probleme und Perspektiven* (Münster/Osnarück 1993.); *U mislima čupam borove. Istra u mislima, mašti i sjećanjima suvremenih stranih i domaćih pisaca* (Zagreb 2005.) i *Kroatien von A bis Z. Zeitgenössische kroatische Literatur. Sonderband Die Horen* (u pripremi). Voditeljica je projekta »Hrvatska kao tematsko težište« na Sajmu knjiga u Leipzigu 2008.

VESNA CRNOLATAC JANJIĆ je na *Ecole Nationale des langues orientales vivantes* u Parizu diplomirala kineski jezik, književnost i civilizaciju. Kao stručni prevodilac niz godina boravila je i radila u Japanu, Kini i Moskvi. Objavila je više članaka i prijevoda u časopisu *Encyclopaedia moderna* (npr. prvi prijevod na hrvatski s izvornika, odlomak iz kineskog klasičnog romana *Hodočašće na Zapad*, i dr.), raspravu *Karakteristike kineskog kulturnog naslijeđa* u *Zborniku Trećeg programa Radio-Zagreba* (1985.) te nekoliko rasprava u *Književnoj smotri*. Bila je stručna suradnica i suautorica kataloga izložbe »Drevna kineska kultura« u Muzejskom prostoru (Zagreb 1984.). Za Radio-Zagreb prevela je i dramatisirala pripovijetku *Dnevnik luđaka* tvorca moderne kineske književnosti Lu Xuna (1978.). Autorica je i voditeljica dviju obrazovnih emisija za HRT o kineskoj umjetnosti (1986.), te autorica nekoliko izložbi s kineskim tematikama, kao i članaka posvećenih kineskoj književnosti i filozofiji za *Opcu enciklopediju* Leksikografskog zavoda. Urednica je tematskog broja *Književne smotre* posvećenoj kineskoj književnosti (2005.).

MORANA ČALE redovita je profesorica talijanske književnosti na Odsjeku za talijanistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Objavila je pedesetak književno-kritičkih i teorijskih radova u Hrvatskoj, Italiji, Poljskoj, Češkoj, Mađarskoj, Njemačkoj i Austriji,

te autorske knjige *Demiurg nad tuđim djelom. Intertekstualnost u romanima Umberta Eca* (Zagreb, 1993.); *Volja za riječ. Eseji o djelu Ranka Marinkovića* (Zagreb, 2001.), *Sam svoj dvojniki. Eseji o hrvatskome književnom modernizmu* (Zagreb, 2004.) i *Oko Kiklopa* (Zagreb, 2005.). Suurednica je zbornika radova s međunarodnih skupova *Sulla traduzione letteraria italiano-croata e croato-italiana* (Zagreb, 1994.) i *I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari* (Zagreb, 2004.). Među njezinim prijevodima s talijanskoga i francuskoga ističu se djela G. Manganellija (*Centurija*, Zagreb, 1982.), U. Eca (*Ime ruže*, Zagreb, 1984.), J. Vernea (*Matijaš Sandorf*, Zagreb, 1988.), C. Goldonija (*Impresario iz Smirne*, Zagreb, 1993.; *Gostioničarka Mirandolina*, Zagreb, 1995.), L. Pirandella (*Jedan, nijedan i sto tisuća*, Zagreb, 1999.) i D. Buzzatija (*Šezdeset pripovijesti*, Zagreb, 2003.). Nedavno je prevela umjetničku biografiju E. Duse autorice M. Schino (Zagreb, 2007.) i djelo *Demon teorije* francuskog teoretičara A. Compagnona (u tisku).

SUZANA GLAVAŠ, talijanistica i komparatistica, magistra filoloških znanosti, zaposlena je pri Odsjeku za talijanistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu u svojstvu višeg lektora. Ima dugogodišnje iskustvo lektorice za hrvatski jezik na talijanskim Sveučilištima (Bari, Napoli). Uz znanstveni rad, aktivno se bavi književnim prevodenjem s hrvatskog na talijanski i obratno. U Italiji je objavila, u zasebnim knjigama i antologijama te u prestižnim književnim časopisima prijevode Ivana Aralice, Josipa Pupačića, Slavka Mihalića, Vesne Krmpotić, Mile Stojica, Siniše Glavaševića, Nusreta Idrizovića, Veselka Koromana, Luka Paljetka, Jasminke Domaš, Mirka Tomasovića, Anđelka Vuletića. Na hrvatski je prevela i objavila u knjigama i časopisima pjesme Umberta Bellintanija, Cesare Pavesea, Paola Ruffillija, Patrizie Cavalli, Alberta Maria Moriconija, Davida Miarria Turola, te pripovijetke Dina Buzzatija, Alberta Moravije, Leonarda Sciascie, Errija De Luca, izbor bajki Itala Calvina, drame Daria G. Martinija i Matilde Tortora, eseje Umberta Eca i Errija De Luca.

JAN JANKOVIĆ najproduktivniji je prevoditelj s hrvatskog na slovački (stotinjak prevedenih naslova). Prevodi prozu (M. Jurić Zagorka, I. Aralica, N. Fabio, P. Pavličić, L. Bauer, M. Gavran, J. Horvat, P. Kanižaj, H. Hitrec, L. Bauer, N. Brix), poeziju (S. Mihalić, M. Dizdar, antologija *U ovom strašnom času*) i dramu, za čitanje i scenu (I. Vojnović, M. Begović, M. Grgić, M. Gavran, I. Kušan, D. Roksandić, F. Hadžić). Sastavio je prvu antologiju hrvatske poezije na slovačkom jeziku *Južné slnko* (Bratislava, 2003.). Autor je niza pogovora, tekstova za kazališne biltene, recenzija i članaka u kojima je prezentirao hrvatsku književnost i kulturu. Napisao je nekoliko znanstvenih monografija o povijesti slovačko-hrvatskih veza s akcentom na umjetničkom prijevodu. Pripremio je »Rječnik prevodilaca s bibliografijom prijevoda s makedonskog, srpskog, hrvatskog i slovenskog« (*Slovník prekladateľov s bibliografiou prekladov z macedónčiny, srbsčiny, chorvátčiny a slovinčiny*, Bratislava 2005.). Na hrvatskom mu je izašla knjiga *Ljepo naše*. Dobio je niz nagrada za književno prevođenje i znanstvenu djelatnost u Slovačkoj i u Hrvatskoj, među kojima Nagradu Julije Benešić (1984.), Nagradu dana hrvatske knjige Davidias (1997.), Godišnju nagradu INE (2004.) popraćenu monografijom o njegovu opusu. Dopisni je član HAZU.

IRENA LUKŠIĆ diplomirala je i doktorirala na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Autorica je romana *Konačište vlakopratnog osoblja* (1981.), *Zrcalo* (1983.), *Traženje žlice* (1987.), *Povratak slomljene strijele* (2000.) i *Pismo iz Sankt Peterburga* (2006.); zbirki pripovijedaka *Sedam priča ili jedan život* (1986.), *Noći u bijelom satenu* (1995.), *Sjajna zvijezda Rovinja* (2001.), *Krvavi mjesec nad Pompejima* (2002.) i *Tajni život laponske princeze* (2004.) te oglada o svakodnevnom životu *Katalog važnih stvari* (2005.). Prevodena je na engleski, njemački, slovenski i turski. Piše i TV te radio drame. S rusko-ga prevodi prozu (Aksjonov, Berberova, Bunin, Jerofejev, Harms, Zoščenko, Pelevin, Aleškovski, Tokareva, Družnikov, Čehov, Gazdanov, Platonov, Stogoff, Vojnovič i dr.) i poeziju (Brodski, Tjomkina itd.). Objavila je knjige *Nova ruska poezija* (1998.), *Soc-art* (1998.), *Jednostavna istina — ruska pripovijetka XX. stoljeća* (1998.), *Antologija ruske disidentske drame* (1998.), *Ruska emigrantska književna kritika* (1999.), *Ruska književnost u Svemiru* (2003.), *Treći val* (2004.), *Ruski emigranti u Hrvatskoj između dva rata* (2006.), *Ogledi o ruskoj književnosti* (2006.), *Šezdesete — The Sixties* (2007.) i zbornik *Brodskii* (2007). Među ostalim, priredila je za tisak integralnu verziju *Dnevnika* Dragojle Jarnević (2000.) te prevela i priredila memoare Irine Aleksander *Svi životi jedne ljubavi* (2003.) i *Samo činjenice, molim* (2007.). Urednica je Biblioteke *Književna smotra*.

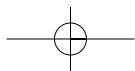
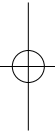
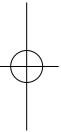
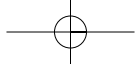
VIŠNJA MACHIEDO, esejistica, prevoditeljica i kritičarka, objavila je nekoliko opsežnih, originalnih antologija kao svojevrsan spoj kritičkih obuhvata i prijevoda: *Komedija dell' arte* (Cekade, Zagreb, 1987.), *Osamnaest izazova (Francuski pjesnici 20. stoljeća, I — II; Ceres, Zagreb, 1996.)* i *Francuski nadrealizam, I — II* (Konzor, Zagreb, 2002.), te knjige eseja: *Putovima i prećacima* (Matica hrvatska, Zagreb, 2005.) i *Drugi život* (Mala knjižnica DHK-a, Zagreb, 2005.). Među brojnim su joj knjigama prijevoda: *Tristan i Izolda* (sa starofrancuskog), Molière, Marivaux, Nerval, Baudelaire, Villiers de L'Isle-Adam, Segalen, Gide, Céline, Breton, Sartre, Camus, Vian, Mariën, De Obaldia, Finkielkraut, Bruckner, Baricco i dr. Prevodila je za kazalište (Mérimee, Mishima i dr.), priredila i prevela niz radiofonskih adaptacija (Parise, Svevo, Villiers de L'Isle-Adam, Péguy, Spaziani, Yourcenar, itd.), dramatizacija romana (Segalen, De Obaldia, Breton, Minnie Alzona i dr.), kao i nekoliko školskih izdanja. Dodijeljena joj je Nagrada grada Zagreba i Nagrada DHKP-a, te francusko odličje Viteza Legije časti.

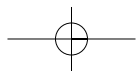
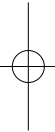
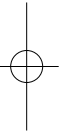
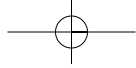
SANJA ROIĆ je redovita profesorica na Katedri za talijansku književnost Odsjeka za talijanistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu. Objavila je stotinjak znanstvenih i stručnih članaka u Hrvatskoj, Italiji, Njemačkoj, Poljskoj, Slovačkoj i Rumunjskoj, te autorske knjige: *Giambattista Vico. Književnost, retorika, poetika*, Zagreb 1990., *Filozof u zrcalu. Ogledi o Giambattisti Vicu*, Zagreb 1996. i *Stranci. Portreti s margine, granice i periferije*, Zagreb 2006. Uredila je više znanstvenih zbornika iz talijanistike i komparatistike (*Talijanističke i komparatističke studije u čast Mati Zoriću*, Zagreb, 1999.; *I mari di Niccolò Tommaseo e altri mari*, Zagreb, 2004., *Hrvatsko-talijanski književni odnosi*, Zagreb, 2005. i dr.). Objavila je brojne prijevode s talijanskog (Frane Petrić, Niccolò Machiavelli, Giambattista Vico, Benedetto Croce, Ernesto Grassi, Carlo Ginzburg, Umberto Eco, Alberto Moravia, Elsa Morante, Erri De Luca i drugi), njemačkog (Theodor

Adorno i Max Horkheimer, Manfred Hättich i dr.) i francuskog jezika. Predsjednik Talijanske Republike odlikovao ju je 2007. godine za zasluge u zbližavanju talijanske i hrvatske kulture.

DINKO TELEČAN diplomirao je filozofiju te engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Radio je kao lektor u književnom i novinskom izdavaštvu, te kao urednik filozofskih edicija. Objavio je zbirke pjesama *Kreševa* (Igitur, Zagreb, 1997.), *Vrtovi & Crvena mijena* (AGM, Zagreb, 2003.) i *Iza* (AGM, Zagreb, 2005.) te knjigu *Sloboda i vrijeme* (Jesenski i Turk, Zagreb, 2003.). Pjesme su mu prevedene na njemački i mađarski. U časopisu *Kolo* br. 4/2005. objavljen mu je putopis iz Indije i Pakistana pod naslovom *Lotos, prah i mak*, koji će uskoro izaći i kao knjiga. Prevodi književna i teorijska djela s engleskog i španjolskog jezika; među ostalima, J. L. Borgesa, H. Džubrana, R. Flanagana, P. McGratha, I. Allende, H. Murakamija, E. Sabata, S. Žižeka, D. H. Thoreaua i J. G. Frazera. Dobitnik je godišnje nagrade DHKP-a 2003., prve nagrade na natječaju časopisa *Zarez* za najbolji esej 2005., te nagrade za najbolji nefikcionalni prijevod na Sajmu knjiga u Sarajevu 2006. godine.

MIRKO TOMASOVIĆ, dugogodišnji predstojnik Katedre za komparativnu povijest hrvatske književnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, redoviti član HAZU, autor je petnaestak knjiga prepjeva poezije s talijanskog, francuskog, španjolskog i portugalskog jezika te niza znanstvenih i stručnih djela, među kojima *Komparatistički zapisi*, Zagreb, 1976.; *O hrvatskoj književnosti i romanskoj tradiciji*, Zagreb, 1978.; *Zapisi o Maruliću i drugi komparatistički prilozi*, Split, 1984.; *Analize i procjene*, Split, 1985.; *Tradicija i kontekst*, Zagreb, 1988.; *Marko Marulić Marul*, Zagreb, 1989.; *Poeti i začinjavci*, Dubrovnik, 1991.; *Komparatističke i romanističke teme*, Split, 1993.; *Marco Marulić Marulus*, Lugano, 1994.; *Ranjina/Desportes*, Zagreb, 1994.; *Traduktološke rasprave*, Zagreb, 1996.; *Marko Marulić-Marcus Marulus*, Split-Paris, 1996.; *Od Vrlike do Lisabona, komparatistički interventi*, Sinj, 1998.; *Marko Marulić Marul*, Zagreb-Split, 1999.; *Prepjevni primjeri*, Zagreb, 2000.; *Marulološke rasprave*, Zagreb, 2002.; *Domorodstvo i europejstvo*, Zagreb, 2002.; *Vila Lovorka, studije o hrvatskom petrarkizmu*, Split, 2004.; *Mihovil Kombol 1883.-1955., monografija o opusu*, Zagreb, 2005.; *Lijepa naša književnost*, Zagreb, 2005.; *Tragom struke: od Petrarke do Lamartinea; od Marulića do Hergešića*, Zagreb, 2006.







## Kazalo imena

## — A —

Abba, M. — 77  
Acerbi, G. — 52  
Alain — 45  
Aleksander, B. — 95  
Aleksander, I. — 95, 96, 102  
Alighieri, D. — 10, 12, 13, 14, 15, 16,  
17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26,  
28, 38  
Andrić, I. — 84  
Andrić, N. — 11  
Angelini, F. — 59, 78  
Aninski, L. — 100  
Aralica, I. — 92  
Aristotel — 64  
Arnaut, D. — 107  
Arnim, A. von — 35  
Arnim, B. von — 35  
Artioli, U. — 61, 78  
Avirović, Lj. — 119

## — B —

Bachát, D. — 90  
Bahtin, M. M. — 62  
Bai, L. — 104  
Baldensperger, F. — 24

Balzac, H. de — 43  
Bârberi Squarotti, G. — 61, 78  
Bašić, S. — 116, 117  
Baudelaire, Ch. — 7, 43, 44, 45, 46, 47,  
48  
Bauer, Lj. — 92  
Begović, M. — 14, 89  
Bell Horal, P. — 90  
Benešić, J. — 26  
Benjamin, W. — 48, 49, 61, 71, 74, 78  
Berlioz, H. — 42, 43  
Berman, A. — 43, 44, 48  
Bernhard, T. — 119  
Blažina, D. — 118  
Blok, A. A. — 96, 102  
Bogović, M. — 90  
Böhmer, C. — 32  
Borsellino, N. — 61, 78  
Bremer, A. — 5, 31-39, 117, 118  
Brentano, C. — 35  
Brlić-Mažuranić, I. — 90, 92  
Brodski, J. — 7, 97, 98, 99, 100, 102  
Budak, M. — 90  
Bürger, G. A. — 47  
Buzolić, S. — 14, 15, 23  
Byatt, A. S. — 118

## — C —

Carducci, G. — 26  
 Casti, G. B. — 57  
 Caylus, grof — 75  
 Cervantes, M. de — 25, 28, 38  
 Cesareo, G. A. — 66  
 Chateaubriand, R. de — 11, 43, 44  
 Choma, B. — 92  
 Crnolatac Janjić, V. — 5, 103-106  
 Croce, B. — 65, 70, 78  
 Cubínek, J. E. — 89, 91, 92  
 Cvetajeva, M. — 99

## — Č —

Čale, M. — 5, 59-79  
 Čehov, A. P. — 101, 102  
 Čukovski, K. — 95

## — D —

D'Amico, S. — 61, 78  
 De Luca, E. — 120  
 De Sanctis, F. — 72  
 Delacroix, E. — 43  
 De-Lille, J. — 54  
 Delorko, O. — 19, 20, 21  
 Derrida, J. — 60, 73, 78  
 Deržavin, G. R. — 99  
 Desnica, V. — 91  
 Dilthey, W. — 35  
 Dimitrović Kotoranin, Š. — 25  
 Domjanić, D. — 25, 26  
 Donne, J. — 44, 99, 100  
 Dostojevski, F. M. — 25, 101  
 Dumas, A. — 42

Duse, E. — 77

## — E —

Eckermann, J. P. — 38, 41  
 Eco, U. — 54, 62, 69, 78  
 Eichendorff, J. von — 35  
 Elias-Bursać, E. — 117  
 Eliot, T. S. — 8, 107, 113, 116  
 Eshil — 35  
 Euripid — 59  
 Even-Zohar, I. — 54

## — F —

Fabrio, N. — 92  
 Fast, P. — 98, 102  
 Fenollosa, E. — 108, 109, 110, 112, 113  
 Ferrari, S. — 117, 120  
 Fichte, J. G. — 31  
 Fielding, H. — 42  
 Flaubert, G. — 64  
 Foretić, D. — 117  
 Foscolo, U. — 19, 20, 56, 58  
 Fourier, Ch. — 43

## — G —

Galland, A. — 42  
 Gao, X. — 106  
 Gautier, T. — 42  
 Gavella, B. — 22  
 Gavran, M. — 92  
 Georg, S. — 26  
 Geraldini, K. K. — 91  
 Géricault, T. — 43  
 Gide, A. — 42  
 Giles, H. — 110

- Giordani, P. — 52, 58  
 Gjalski, K. Š. — 84, 90  
 Glavaš, S. — 5, 115-122  
 Goethe, J. W. — 5, 12, 13, 17, 22, 25, 28, 29, 31-39, 41, 42, 43, 46, 47, 48, 52, 59  
 Gounod, Ch. — 42  
 Gracián, B. — 99  
 Grgić, I. — 3, 79, 115, 119  
 Grgić, M. — 92  
 Grimm, G. E. — 34  
 Grössel, H. — 118
- H —
- Hauser, O. — 26  
 Hayot, E. — 112, 113  
 Heine, H. — 25, 26, 47  
 Herbert, G. — 98, 99, 110  
 Hergešić, I. — 24, 25, 26, 27, 28  
 Hitrec, H. — 92  
 Hlebnjikov, V. — 96  
 Hodasevič, V. — 100, 102  
 Hölderlin, F. — 117  
 Homer — 22, 34, 55, 56  
 Horvat, J. — 92  
 Hugo, V. — 42, 43, 44, 46  
 Humboldt, W. von — 35
- I —
- Ivičević, S. — 18
- J —
- Jankovič, J. — 5, 81-93  
 Jergović, M. — 119  
 Jeronim — 7, 115, 116
- Ji, L. — 104  
 Jonke, Lj. — 119  
 Jukić, T. — 118  
 Jurić Zagorka, M. — 92
- K —
- Kaleb, V. — 91  
 Kanižaj, P. — 92  
 Kennedy, G. A. — 109, 110, 113  
 Klopstock, F. G. — 47  
 Kombol, M. — 12, 13, 21, 22, 23, 26, 28  
 Konfucije — 105, 112  
 Kovačičová, O. — 92  
 Kovalevský, M. — 90  
 Kozarac, J. — 89  
 Kreps, M. — 99, 102  
 Krleža, M. — 84, 89, 95  
 Kršnjavi, I. — 14, 15
- L —
- Lamartine — 43  
 Larbaud, V. — 7, 43  
 Laretta, E. — 61, 78  
 Lefevere, A. — 52, 53, 58  
 Legge, J. — 110  
 Leopardi, G. — 11, 19, 58  
 Lilge, K. — 90  
 Liszt, F. — 42  
 Lomonosov, M. V. — 99  
 Lotman, J. M. — 54  
 Louis, Ljudevit XIV. — 42  
 Lovrić, B. — 90  
 Lozovina, V. — 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24  
 Lučin, B. — 10

Lukšić, I. — 5, 95-102, 119

— L —

Ljermontov, M. J. — 11

— M —

Macchia, G. — 61, 78

Machado, A. — 99

Machiedo, V. — 2, 4, 7, 41-49

Maglajić, F. — 84

Mallarmé, S. — 7, 44, 45, 46, 47, 48

Mandeljštam, O. E. — 100, 101, 102

Mardrus, J. C. — 42, 43

Maretić, T. — 22

Marinković, R. — 91

Marković, F. — 12

Maroević, T. — 117

Marulić, M. — 9, 10, 11, 13, 21, 23

Marvell, A. — 99

Matoš, A. G. — 23

Maupassant, G. de — 64

Meschonnic, H. — 41, 49

Metastasio, P. — 57

Michelangelo — 21

Mičátek, V. — 90

Mierka, V. — 90

Mihajlović Aleksejev, V. — 103

Milković, Z. — 90

Milosz, C. — 98

Milton, J. — 38, 44

Mistral, F. — 26

Molière — 11, 28

Monti, V. — 56

Morselli, E. L. — 59

Motta, U. — 53, 58

Mráz, A. — 90

Muhamedagić, S. — 119

Musset, A. de — 43

— N —

Nabokov, V. — 97, 100, 101, 102

Nadubinský, M. — 92

Nametko, A. — 85

Napoleon — 43

Nazor, V. — 22, 25, 26, 85, 89, 90

Nerval, G. de — 41, 42, 42, 44, 45, 46,  
47

Nietzsche, F. — 72

Nodier, Ch. — 43

Nosák Nezabudov, B. — 90

Novaković, D. — 10

Novalis — 32, 34, 35, 48

— O —

Oddone, E. — 52

Okakura, K. — 108

Ortega y Gasset, J. — 115, 120

Ovidije — 22

— P —

Pailleron, M. L. — 52

Papalić, J. — 9, 10

Parčić, D. — 18

Parini, G. — 56

Paro, N. — 21

Pascal, B. — 65

Pascoli, G. — 71, 72

Pasternak, B. L. — 100

Patrizi, G. — 70, 74, 78

Pennings, L. — 70, 78

- Petrarca, F. — 38  
 Pirandello, L. — 5, 7, 59-79  
 Pistoia, C. da — 19  
 Platon — 26  
 Poe, E. A. — 26, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 116  
 Pomilio, M. — 70, 79  
 Pope, A. — 42, 44, 55  
 Pound, E. — 5, 7, 8, 107-113, 116, 117  
 Preradović, P. — 14  
 Prévost — 27, 42  
 Propercije, S. — 111, 113  
 Pupino, A. R. — 59, 61, 62, 79  
 Puppa, P. — 61, 79  
 Puškin, A. S. — 22, 100, 101
- R —
- Raboni, G. — 120  
 Rakić, M. — 22  
 Rilke, R. M. — 26  
 Rimbaud, A. J. N. — 110  
 Roić, S. — 5, 51-58  
 Roksandić, D. — 92  
 Rousseau, J. J. — 43, 60  
 Royce, J. — 76  
 Ruggeri, R. — 77
- S —
- Sainte-Aulaire, L. — 46  
 Saussure, F. de — 62  
 Schelling — 31, 32, 35  
 Schiller, F. — 47  
 Schlegel, A. W. — 38, 52  
 Schlegel, F. — 32  
 Schleiermacher, F. — 35, 36, 37, 46
- Schopenhauer, A. — 32, 33, 35  
 Scribe, E. — 11  
 Sénancour, E. P. de — 43  
 Senečić, G. — 90  
 Shakespeare, W. — 25, 26, 28, 35, 38, 42, 68, 117  
 Sheng, M. — 110  
 Sirácky, J. — 91, 92  
 Skovoroda, G. — 100  
 Sofoklo — 107  
 Staël, Mme de — 5, 43, 46, 51-58  
 Steiner, G. — 7  
 Stendhal — 43  
 Störig, H. J. — 33  
 Stravinski, I. — 97  
 Swedenborg, E. — 47  
 Swift, J. — 42  
 Szimborska, W. — 98
- Š —
- Šehrijar, sultan — 42  
 Šenoa, A. — 84, 90  
 Šoljan, A. — 7, 115, 116, 117, 118, 120  
 Šoljan, N. — 3
- T —
- Tančik, M. — 117  
 Tasso, T. — 22, 24  
 Telečan, D. — 5, 107-113, 120  
 Tieck, L. — 32  
 Tieghem, P. van — 25  
 Tjutčev, F. I. — 26  
 Tolstoj, L. N. ili A. N. — 28, 101  
 Tomasović, M. — 5, 7, 9-29  
 Tomić, J. E. — 84, 90

Tommaso, N. — 121, 122

Tordinac, N. — 84

Torop, P. — 102, 119

Tresić Pavičić, A. — 14, 18, 23

— U —

Uccellini, F. T. — 15, 16, 17, 18, 23

— V —

Valéry, P. — 26, 42

Veith, D. — 32

Velikanović, I. — 25

Vergilije — 18, 22, 54

Vezić, V. — 10, 11, 12, 13, 17, 22, 24

Vicentini, C. — 59, 61, 79

Vico, G. — 55

Vigny, A. de — 43, 44

Vojnović, I. — 90

Voltaire — 43

Voss, J. H. — 55

Votruba, F. — 90

Vrbacký, A. — 89, 90, 92

— W —

Waley, A. — 111

Weil, G. — 42

Witte, J. H. F. K. — 14

Witkiewicz, S. I. — 118

Wolf, A. — 55

— Y —

Yeats, W. B. — 110

— Z —

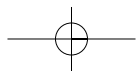
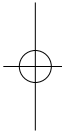
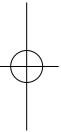
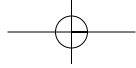
Zhu, X. — 105

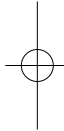
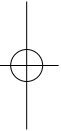
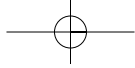
Zoch, I. B. — 87, 90

Zovko, J. — 49

— Ž —

Župan, F. — 11





---

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu  
pod brojem 647458

---

