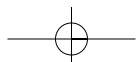
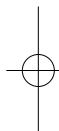
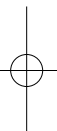




Zagrebački prevodilački susret 2009.
Prevodilac i pisac



Zagrebački prevodilački susret 2009.
Prevodilac i pisac

Nakladnik:

Društvo hrvatskih književnih prevodilaca

Za nakladnika:

Lara HÖBLING MATKOVIĆ

Korektura, bilješke o autorima i kazalo imena:

Erika KOPORČIĆ

Grafički urednik i korice:

Zlatko REBERNJAK

Priprema za tisak:

Grafički studio FORMA ULTIMA, Zagreb

Digitalni tisak:

Tiskara ITG, Zagreb, 2010.

Naklada:

300 primjeraka

ISBN 978-953-96755-4-5

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu
pod brojem 747341

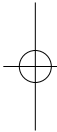
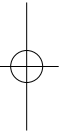
Zagrebački prevodilački susret 2009.

Prevodilac i pisac

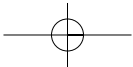
Priredili:
Erika Koporčić i Dinko Telećan



Društvo hrvatskih književnih prevodilaca
Zagreb, listopad 2010.



Izdavanje ovog Zbornika pomoglo je
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske



Sadržaj

Uvodna riječ	7
Boris A. Novak: Povijest odnosa između autora i prevodioca prema kriteriju originalnosti	9
Miklavž Komelj: Prevodilačka praksa, poezija i granice jezika	21
Silvia Monróš-Stojaković: Žmurke	31
Višnja Machiedo: Prevođenje u zrcalu pisanja ili pisanje u zrcalu prevođenja	41
Kolja Mičević: Prvi akrostih Danteovoj <i>Komediji</i> [Prvi stih Danteove <i>Komedije</i>]	49
Ivan Golub: Prevođenje s »nepostojećeg« jezika. Moje prevođenje sa »sveslavenskoga« jezika Jurja Križanića	61
Irena Lukšić: Pisac kao prevodilac: tipologija unutarnje komunikacije	75
Tonko Maroević: Rimske i Rajnske elegije (Goethe i Pirandello)	81
Simona Delić: Neke impresije o prevođenju romana <i>Inezin instinkt</i> Carlosa Fuentesa	93
Andy Jelčić: Mora li se sve slomiti na prevoditelju?	97
Iva Grgić Maroević: Prevoditeljica kao protagonistkinja	105

6

Sead Muhamedagić:	
Borba bez pobjednika. Prevodilačko iskustvo s Thomasom Bernhardom	111
Dinko Telečan:	
Zbornik Zagrebačkoga prevodilačkog susreta 2007., <i>Pjev i prepjev — prevođenje uglazbljene poezije</i>	127
Bilješke o autorima priloga	131
Kazalo imena	137

Uvodna riječ

Pred nama su tekstovi sudionika prošlogodišnjega, petoga Zagrebačkog prevodilačkog susreta, skupa što ga Društvo hrvatskih književnih prevodilaca bijenalno organizira u Zagrebu. Obimom je ovo dosad najveći zbornik sa Susreta, iako, nažalost, u njega nisu uvršteni prilozi svih govornika. Oni koji naše susrete manje ili više redovito prate vjerojatno mogu potvrditi da se ZPS 2009. među dosadašnjima ne ističe tek kvantitetom.

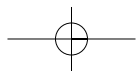
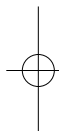
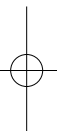
Deseta obljetnica održavanja susretâ prigoda je i da se oni makar tematski rekapituliraju, stoga podsjetimo na dosadašnje teme ZPS-a: Prevođenje drame i kazališta (2001.), Prevođenje kulturâ (2003.), Tradicija i individualni talent (2005.) te Pjev i prepjev — prevođenje uglazbljene poezije (2007.).

Tema skupa održanog prošle godine bila je među dosadašnjima možda najšira i ujedno najpoticajnija: Prevodilac i pisac. Budući da mnogi među nama u sebi sjedinjuju ta dva poziva i skladno ih međusobno nadopunjuju, pa čak i jedan poziv čine uvjetom ili barem podlogom drugoga, odaziv je bio širok, kao i raspon tema unutar teme. Premda pisana riječ, dakako, teško nadomješta onu živu, govornu i razgovornu, a još teže ono osebujno ulančavanje i nadovezivanje koje je na osobit način bilo na djelu na posljednjem ZPS-u, ipak ovi tekstovi donose i drukčije koncentriranu misao govornika, zacijelo dodatno obogaćenu iskustvom susreta i razgovora.

S obzirom na raznorodnost njihovih perspektiva te s obzirom na to da nisu tek usko stručnoga, specijalističkog karaktera, vjerujemo da ovdje sabrani tekstovi mogu itekako zanimati i biti inspirativni, da ne kažemo i instruktivni, i široj kulturnoj javnosti, a ne samo ezoteričnom krugu samozatajnih pregalaca u književnom prevodilaštvu.

U Zagrebu, rujna 2010.

D. T.



Boris A. Novak

Povijest odnosa između autora i prevodioca prema kriteriju originalnosti

Ovo je razmišljanje posvećeno književnopovijesnoj analizi kategorije koja je usko povezana s pojmom autora i zapravo je temeljni atribut i *conditio sine qua non* svakog autorstva: riječ je o kategoriji *originalnosti*, estetske inovativnosti. Etimološki je izvor toga pojma, naravno, latinska riječ *origo*, *originis*.

Francuski strukturalist Paul Zumthor u svojemu je djelu *Essai de poétique médiévale* lucidno i duhovito definirao odnos između autora i jezika u srednjem vijeku: Pjesnik je smješten u svoj jezik, više negoli njegov jezik u njega. (»Le poète est situé dans son langage plutôt que son langage en lui«, Zumthor 1972:68). U suprotnosti s današnjim vremenom, kad mislimo da tekst izvire iz autora, srednjovjekovni autor izvira je iz teksta. Sve je u srednjem vijeku bilo unaprijed određeno, sve je bilo tekst, tako da nije bilo ni mjesta ni ikakve potrebe za originalnošću.

Kao ishodište našega razmišljanja najbolje može poslužiti tipologija kultura kako ju je zacrtao Jurij M. Lotman. Lotman je jasno razgraničio »estetiku istovjetnosti« koja je obilježila starija razdoblja, i »estetiku razlike«, koja prevladava u novijim vremenima.

Estetika istovjetnosti temelji se na potpunom poistovjećivanju s uzorima, klišejima koje publika već poznaje i koji su ušli u sustav »pravila« (Lotman 1970:245). Individualna inovativnost bila je držana grijehom, izrazom taštine, jer je ova estetika zahtijevala vjernost drevnim »bogomdanim« uzorcima (Lotman 1970:120).

»Estetika razlike« sustav je u kojem narav kodova publici nije poznata prije početka percepcije umjetničkog djela. Nasuprot uzorima stvarnosti na koje je čitatelj navikao, umjetnik nameće svoje, originalno rješenje koje drži stvarnijim. (Lotman 1970:248).

Shakespeare bi, prema današnjim zakonima o autorskim pravima, bio optužen za plagijat, jer je često posuđivao teme i motive, priče i dijaloge od starijih dramatičara ili od talijanskih renesansnih novelista. Srećom, Shakespeare je bio

bolji od autora od kojih je tako bestidno »krao«. Pamflet koji je 1592. napisao Robert Greene (jedan od takozvanih »University Wits«) u kojem je mladog Shakespearea (služeći se igrom riječi) nazvao »shake-scene« te ga optužio da krade od drugih, dokazuje da je »estetika razlike« nadvladala »estetiku istovjetnosti« baš negdje u to vrijeme, u kasnoj renesansi. Takva kritika ne bi imala nikakvog smisla u srednjem vijeku kad su svi »krali«, kad je uzimanje iz drugih izvora bilo prirodan dio stvaralačkog procesa.

Takvo razumijevanje kulture i umjetnosti imalo je dalekosežne posljedice po vrijednosne odnose između pisca i prevodioca. U srednjem vijeku prevodilac je uvijek bio i priređivač; svaki prevedeni tekst bio je ujedno i adaptacija. Granice između originalnog teksta, adaptacije i prijevoda nisu bile jasne. To je razlog zbog kojega su prijevodi često tretirani kao izvorna djela: *Romaunt of the Rose* smatra se Chaucerovim prijevodom francuskog romana u stihovima *Roman de la Rose*, čiji su izvorni autori Guillaume de Lorris i Jean de Meung, a istovremeno i Chaucerovim vlastitim djelom. Ovo ispreplitanje stvaralačke i prevodilačke djelatnosti bilo je moguće u manevarskom prostoru što leži između njih, a obično se naziva adaptacijom ili preradom. Načelne odnose između izvornika, prijevoda i prerade dobro je definirala Majda Stanovnik (Stanovnik 1998:35). Ovdje te odnose pokušavamo staviti u povijesnu perspektivu.

»Estetika razlike« koju je uspostavio novi vijek okrunila je autora kao suverenog Princa Imaginacije, kao Kreatora, kao Stvaraoca umjetničkog svijeta koji posjeduje božanske atribute. Shodno tome, umjetničko stvaranje doživljavalo se kao *creatio ex nihilo*. Taj proces sakralizacije Autora dogodio se ponajprije na fonu kategorije originalnosti. Nema originalnosti bez Autora. Autor koji nije originalan nije Autor, on je *contradictio in adiecto*.

Uspon Autora imao je negativne posljedice za status prevodioca: prevodilačka djelatnost, koja je u srednjem vijeku, zbog svoje vjerske, intelektualne i kulturne važnosti, uživala visoku reputaciju, sada je počela igrati sekundarnu ulogu, kao sluga stvaralačke moći Autora, Gospodara umjetničkog svijeta. Pjesnik Joachim du Bellay, član francuske renesansne skupine Plejada, u svojem manifestu *Défense et illustration de la langue française* (U obranu i slavu francuskog jezika, 1549.) napisao:

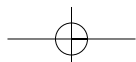
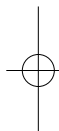
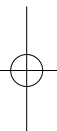
»Mais que dirai-je d'aucuns, vraiment mieux dignes d'être appelés traditeurs que traducteurs? vu qu'ils trahissent ceux qu'il entreprennent exposer, les frustrant de leur gloire, et par même moyen séduisent les lecteurs ignorants, leur montrant le blanc pur le noir (...) O Apollon! O Muses! Profaner ainsi les sacrées reliques de l'Antiquité!« (Du Bellay 1988: 58-69).



»Ali što da kažem o nekima, koji su dostojniji da se nazovu izdajicama nego prevodiocima? kad oni izdaju one koje su uzeli predstavljati, lišavajući ih slave, te na taj način zavode neuke čitaoce, prodajući im crno za bijelo! (...) O Apolone! O Muze! Tako sknaviti svete ostatke Klasične starine!«

Ovaj ponižavajući status prevodilaca trajao je sve do nedavno — tek je postmodernizam rehabilitirao prevodilačku djelatnost. Kao i u mnogome drugome, i ovdje je prekretničku ulogu odigrao Jorge Luis Borges: ako ponovo promislimo njegov opus iz očista odnosa između autora i prevodilaca, doći ćemo do iznenađujućeg zaključka da su junaci Borgesovih romana i priča često prevodioci, ne pisci. Kao što je Tonko Maroević, hrvatski povjesničar umjetnosti i književnosti, istaknuo u svojoj knjizi *Borgesov čitatelj*, Borges je rehabilitirao dostojanstvo čitatelja i čitanja (Maroević 2005:340). Čitanje više nije pasivan proces — postalo je posve stvaralačka djelatnost, prava pravcata duhovna pustolovina. A što su prevodioci ako ne najstrastveniji, najsystematičniji i najprecizniji čitatelji? Na teorijskom polju tu su promjenu u mentalitetu pripremili hermeneutičari i fenomenolozi, među ostalima Roman Ingarden, koji je istaknuo da je tekst književnog djela samo podloga koju čitatelj/čitateljica mora tek aktivno ispuniti u skladu sa svojim duhovnim obzorom (Ingarden 1973:50). Ovo stajalište posljednjih je desetljeća dalje razvila teorija recepcije, koja je obrnula tradicionalni vrijednosni odnos između izvornog i ciljnog jezika: dok je u stara vremena književna povijest bila gotovo isključivo usredotočena na autora i njegovu kulturu, pa je stoga odnose među različitim nacionalnim književnostima tretirala kroz arogantnu imperijalističku prizmu »utjecaja«, primarno polje istraživanja teorije recepcije jest ciljni jezik, odnosno različite strategije adaptacije originalnog teksta u estetički, povijesni, socijalni itd. kontekst ciljne kulture. Autor u tome ne igra nikakvu ulogu; osobno, ovu poziciju držim odveć radikalnom.

Uostalom, upravo je Shakespeareova genijalna nadgradnja izvora iz kojih je crpio otvorila goruće pitanje: na kojoj je razini književno, i, općenito, umjetničko djelo originalno, izvorno, autorsko u pravom smislu riječi? Svi se slažemo da se originalnost *Antigone* ne zasniva na samoj priči, koja pripada *mythosu*, već na različitim autorskim interpretacijama te tragične priče: Sofoklova *Antigona* razlikuje se od *Antigone* Jeana Anouilha ili Dominika Smolea (slovenskog dramatičara koji je napisao pjesničku verziju o bratoubojstvu krajem Drugoga svjetskog rata u kojoj se junakinja, Antigona, uopće ne pojavljuje). Sama priča, stoga, pripada svima, tradiciji zapadne civilizacije i riznici svjetske kulture, iako nam je posve jasno da je Sofoklova originalnost dublja i izvornija u usporedbi s kas-



nijim adaptacijama mitološke priče. Sofoklo je prvi, on je izvor, ali Anouilh i Smole jednako su originalni.

Teže je razumjeti fenomen Shakespearea: on je jedan od prvih autora, Autor s velikim A, iako bi se — kao što smo već istaknuli — neki segmenti njegove dramaturgije, neki zapleti i dijalozi prema današnjim zakonima o autorskim pravima tretirali kao plagijat.

Protivno raširenom uvjerenju da je ustoličenje autora kao apsolutnog diktatora stvaralačke originalnosti poteklo od romantičarskog i modernističkog kulta takozvane umjetničke slobode, analiza belgijskoga književnog povjesničara Rolanda Mortiera u njegovoj knjizi *L'Originalité* pokazuje da kategorija originalnosti vuče podrijetlo iz prosvjetiteljstva. Značajan je i podnaslov ovoga sistematičnog i lucidnog književnopovijesnog djela: *Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières* — »Nova estetička kategorija u stoljeću Prosvjetiteljstva«.

Jasno, pojam originalnosti ima pretpovijest koja je — a kako bi i moglo biti drukčije — usko povezana s poviješću *mimesis*, temeljne kategorije umjetnosti i teorije umjetnosti zapadnoga svijeta. U srednjem i novom vijeku *mimesis* se nije razumijevala tek kao imitacija stvarnosti, kao što je to izvorno bilo u Platonovoj i Aristotelovoj filozofiji (uza sve razlike u njihovom poimanju svijeta) već kao oponašanje drugih, prethodno postojećih umjetničkih djela i autora. U tom je smislu pojam originalnosti vrijednosno suprotstavljen pojmu oponašanja ili *imitacije* (latinske riječi koja je reducirala izvornu semantičku bujnost starogrčkog pojma *mimesis* na puko umijeće).

Prema rječnicima riječ *original* ima nekoliko značenja, kao što su: originalno književno ili znanstveno djelo u jeziku u kojemu ga je autor napisao; skulptura ili slika kako ju je stvorio likovni umjetnik, u suprotnosti s reprodukcijom; prvi primjer pravnog dokumenta, itd. Uz ova pozitivna značenja postoji, međutim, i negativno značenje: *original* može značiti i *oridinal*, *čudak*. Tako je abbé Féraud u trećem svesku svojega *Dictionnaire critique de la langue française* iz 1787. postavio sljedeću značenjsku distinkciju (nav. prema Mortier 1982:33):

»Un auter original est un homme de génie
mais
— un original est un homme bizarre et singulier.«

»Originalni je autor genijalan čovjek
ali
— oridinal je čudan i neobičan čovjek.«



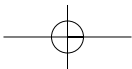
Opreka između oponašanja i izvornosti bila je u samoj srži znamenite *Quelle des Anciens et des Modernes* u 16. i 17. stoljeću. Dilema je glasila: da li oponašati klasične uzore ili stvarati originalna djela.

Iznenadujuće je u tom smislu moderna definicija pojma *imitation* koju je u slavnoj francuskoj *Enciklopediji* (1765.) vjerojatno napisao Diderot osobno. To je neobično duga natuknica; počinje definicijom »On peut la définir, l'emprunt des images, des pensées, des sentiments, qu'on puise dans les écrits de quelque auteur, et dont on fait un usage soi différent, soit approchant, soi en enchérissant sur l'original« (Mortier 1982:27). Imitacija je, prema Diderotu, posudba slika, misli i osjećaja od drugih autora na tri moguća načina — preuzimanjem, ili njihovom preobrazbom u nešto drugo ili pak preobrazbom u nešto bogatije. Najšokantnija rečenica u Diderotovoj analizi glasi: »La bonne imitation est une continuelle invention«. Dobra imitacija je neprestana inovacija. Diderot stoga zaključuje: »Ainsi l'imitation née de la lecture continuelle des bons originaux, ouvre l'imagination, inspire le goût, étend le génie et perfectionne les talents.« U grubom prijevodu: imitacija dobrih originalnih izvora otvara imaginaciju, nadahnjuje ukus, širi genij i usavršuje talente (prema Mortier 1982:27-29). Vrlo moderno, doista!

Alexander Pope kritizirao je imitatore optužujući ih da proizvode samo oportunističke i ropske kopije već postojećih većih djela. Ipak, inzistirao je na načelu oponašanja, ali oponašanja — Prirode same (nav. prema Mortier 1982:44):

»First follow Nature, and your judgement frame
By her just standard, which is still the same...«

U uvodu izdanju Shakespearea Pope je napisao (nav. prema Mortier 1982:46): »The poetry of Shakespeare was inspiration indeed: he is not so much an imitator, as an instrument of Nature«. (Shakespeareova poezija bila je pravo nadahnuće; on nije toliko oponašatelj, koliko instrument prirode). Pope je antipirao značenje što će ga priroda zadobiti u vrijednosnom sustavu prosvjetiteljstva. Prosvjetitelji su shvaćali originalnost kao važan kriterij i pozitivnu karakteristiku u estetičkom sudu, ali su svejedno inzistirali na temeljnom načelu koje postavlja *mimesis*. A ako autor ne imitira svoje prethodnike, klasične ideale i idole, koga onda imitira? Imitira prirodu. U najradikalnijim inačicama ovakvih shvaćanja Autor je Priroda sama. Ovdje se već krećemo na polju filozofije. Što je priroda? Je li to starogrčka *physis*? Ili renesansna *natura*? Je li to Spinozina *natura naturata* («stvorena priroda») ili njegova *natura naturans*, u značenju »stvaralačka priroda«, što je Spinozino ime za Stvoritelja, Boga? Doista, je li to Spinozin pan-teistički *Deus sive Natura* («Bog ili Priroda»)? Ili je to priroda znanstvenih zako-



na koji se mogu empirijski ustanoviti i provjeriti? Kakav je odnos između estetičkih zakona Umjetnosti i Prirode? Pripada li priroda carstvu takozvanog uzvišenog, sublimnog kako ga je shvaćao Kant? I koja je etička priroda prirode? Je li priroda dobra ili zla? Za Rousseaua ona je Dobro, za markiza de Sadea Zlo.

Prekretnica u usponu Autora na kraljevski tron umjetničkog svijeta dogodila se u razdoblju predromantizma, a označio ju je esej engleskog pjesnika Edwarda Younga *Conjectures on Original Composition* (»Pretpostavke o originalnom stvaranju«, 1759.). Kao što je Roland Mortier s pravom primijetio: »Youngova važnost bila je manje u idejama, a više u učinkovitosti njihova izražavanja« (Mortier 1982:76). Ovaj se esej proširio cijelom Europom i očarao mnoge mlade duhove svojom svježinom i strašću. Bio je prava pravcata najava romantizma.

Zašto je ovaj odlučujući poticaj stigao iz Engleske, a ne iz Francuske (kao što je u to vrijeme bilo uobičajeno) ili Njemačke? U osamnaestom stoljeću utjecaj normativne klasicističke estetike u Francuskoj bio je toliko jak da nije dozvoljavao prodor inovativnosti. Francuska književnost skupila je revolucionarnu snagu tek stoljeće kasnije, kad su simbolisti istraživali pjesnički jezik, a dosegla je vrhunac Rimbaudovim ukidanjem mimetičkog načela u *Illuminacijama* i Mallarmé-ovom tezom da poeziju ne piše Ja, već jezik sam. Suprotno prevladavajućem mišljenju, prosvjetiteljstvo se u zemljama njemačkoga govornog područja nametnulo razmjerno kasno: Kantova definicija prosvjetiteljstva, koja je u njemački jezik i kulturu uvela pojam *Aufklärung*, objavljena je tek 1784., u bilješci »Was ist Aufklärung« u časopisu *Berlinische Monatschrift* (Mortier 1982:14).

Youngovo oduševljenje originalnošću preuzeli su Lessing, Klopstock, Hamann, Herder i pjesnici pokreta *Sturm und Drang*. Karakteristično je za njemački duh to što su radikalizirali pojam originalnosti do pojma genija u različitim varijantama (*Originalgeist*, *Originalgenie*, *Kraftgenie* itd.).

Valja spomenuti da je, uz načelo mimetičnosti i originalnosti cijelo vrijeme postojalo i treće načelo — autentičnost. Mortier tvrdi da se ono temelji na kriteriju intenzivnosti i uključuje ekspresiju kao temeljnu strategiju umjetničkog procesa (Mortier 1982:129). Ovo načelo funkcionira kao imitacija prirode unutar samog autora. Dakle, mimetičko je načelo očuvano, ali pounutreno.

Posljednjih desetljeća književna znanost razmontirala je tron na kojemu su Autora okrunili romantizam i njegov nasljednik, radikalni modernizam, sa svojom glorifikacijom načela inovacije. Avangardni pokreti u dvadesetom stoljeću često su rabili kriterij inovacije kao jedino preostalo estetičko načelo. Kultu Autora kao božanskog Stvoritelja bila je potrebna kritička distanca i trezvenost. Ali još uvijek stoji temeljno pitanje je li umjetnost moguća bez autora. Točnije, au-

torov potpis na naslovnici knjige sasvim sigurno nije nužan — roman ili zbirku pjesama jednako bismo dobro razumjeli i da je autor anonim. Ali ta razina autorstva nije bitna — za umjetnost je bitna razina koju je Lotman u *Strukturi umjetničkog teksta* nazvao »autorov model svijeta« (Lotman 1976:369). Taj model, ta prizma kroz koju se svijet u književnom djelu prikazuje — to je »autor«.

Pitanje odnosa između umjetničkog djela i autorova osobnog iskustva još je složenije. Mallarmé je izbrisao načelo prvog lica jednine, lirskoga subjekta u poeziji, ali nije bio ništa neosobniji, niti je njegov autorski autoritet time išta izgubio. Upravo obratno: on je jedan od najvećih i najrevolucionarnijih autora modernog doba. Iako je prividno izbrisao osobno iskustvo, ono se upisalo u njegov pjesnički jezik. Mallarmé je često pisao sonete što opisuju prazne interijere (npr. slavni *Sonnet en -yx*). U napornom procesu prevođenja Mallarméa na slovenski, našao sam objašnjenje ove opsesivne teme u ciklusu *Pour un tombeau d'Anatole* (»Za Anatoleov grob«), gdje je Mallarmé izrazio svoju bol za sinom koji je umro u dobi od osam godina. Cijeli život ovoga pjesnika proganjali su gubici najbližih: majka koja je umrla dok je bio dijete, ostavivši za sobom, kao siročad, njega i njegovu sestricu Marie, što je ojačalo njihovu vezu; smrt sestrice nekoliko godina poslije... Pokazalo se da je Mallarméova naizgled formalna, neosobna i hladna praznina zapravo smrtna odsutnost ljudskih bića koja je volio, a pjesnički svijet bio je jedini način da ih ponovo prizove (Novak 2006:318-323). Osobno iskustvo ona je vatra kroz koju »riječi plemena« (*les mots de la tribu*) moraju proći da bi zadobile »čišći smisao« (*un sens plus pur*), kao što kaže Mallarméov stih iz njegova soneta *Le Tombeau d'Edgar Poe* (»Grob Edgara Poea«):

»Donner un sens plus pur aux mots de la tribu« (Mallarmé 1975:94)

Doslovce: »Dati pročišćen smisao riječima plemena«.

U mojem prijevodu na slovenski:

»Izčistiti pomene vseh besedov plemena« (Mallarmé 1989:53)

Tradicionalno shvaćen autor bio je neka vrsta Boga, Stvoritelj i ujedno vlasnik isključivog smisla riječi. Mallarmé je proročanskim riječima nadišao monopol Autora u eseju *La Crise du Vers*, rekavši da »pjesnik prepušta inicijativu riječima« (*le poete cede l'initiative aux mots*, Mallarmé 1945:325). To je također poruka sljedeće anegdote: kad se njegov prijatelj, slikar Edgar Degas, tužio da ima mnogo blistavih ideja, ali da ne zna napisati dobru pjesmu, Mallarmé je nježno odgovorio: »Dragi moj Degas, pjesme se ne pišu idejama, nego riječima.«

Mallarméov sljedbenik Paul Valéry radikalizirao je ovu tendenciju poništenja tradicionalnog shvaćanja Autora. On je bio jedan od mladih *mardistes* (termin

proizlazi iz francuske riječi za utorak — *mardi*) koji su se od 1880. do sredine devedesetih svakog utorka sastajali u »pjesničkom salonu«, točnije: kuhinji, skromnog Mallarméova stana u Rue de Rome u Parizu da bi se klanjali Poeziji i njezinom utjelovljenju — Mallarméu. Zvali su ga *Maître*, što pokriva širok raspon značenja od Majstor do Učitelj ili Šef. Suprotno od velike većine pjesničkih »šegrta« koji, prema Haroldu Bloomu, osjećaju »tjeskobu od utjecaja« (*anxiety of influence*), Valéryju je bila nepodnošljiva svaka usporedba između njega i Mallarméa, pa je zbog toga protestirao protiv komparativne analize Henrija Ghéona koji je njemu samome dao prednost pred Mallarméom. Ovdje dolazimo do nadasve osjetljivog i traumatičnog problema utjecaja. Krećući od vlastitog pjesničkog iskustva, Valéry je iznimnom snagom autorefleksije vidio ovaj problem ne kao traumu, već kao mogućnost pjesničkog rasta, posve različito od tradicionalne književne povijesti. To je zadivljujućim cinizmom formulirao u svesku esejističkih fragmenata i pjesničkih aforizama *Tel Quel* (Valéry 1960:478): »Nema ničeg originalnijeg, ničeg više mogeg, negoli hraniti se drugima. Ali moraš ih probaviti. Lav se sastoji od dobro probavljenih ovaca.«

Paul Valéry ima velikih zasluga za detronizaciju Autora kao jedinog Vlasnika smisla svojeg djela, kao vrhovnog Tumača s apsolutnim monopolom nad značenjem svojega teksta. Na kraju eseja *Au sujet du Cimetière marin* iz 1933., gdje je objasnio genezu svoje najpoznatije pjesme *Le Cimetière marin*, Valéry je došao do dalekosežnih zaključaka: »Ne postoji stvarni smisao teksta. Ne postoji autoritet autora. Što god da je želio reći, napisao je to što je napisao. Kad je jednom objavljen, tekst je sličan oruđu koje svatko može rabiti prema svojim željama i sposobnostima; uopće nije sigurno da ga njegov graditelj rabi bolje nego netko drugi« (Valéry 1957:1507). U predgovoru izdanju knjige poezije *Charmes* koju je komentirao filozof Alain (1929.), Valéry je napisao: »Moji stihovi imaju značenje koje im se prida. Značenje koje im ja pridajem odgovara isključivo meni, i nije u nesuglasju ni s jednim drugim. Greška je to suprotna naravi poezije, a može biti i fatalna za nju, ako tražimo da svaka pjesma ima stvarno i jedinstveno značenje koje bi korespondiralo ili se sasvim poklapalo s autorovim mislima« (Valéry 1957:1509).

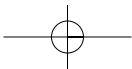
Roland Barthes svojom je tezom o »smrti autora« (*La Mort de l'Auteur*, lansiranom revolucionarne 1968. godine) zapravo ponovio Valéryjeve riječi. Red je ipak naglasiti da je prije četrdeset godina ograničenje Autorove arogancije još uvijek bilo potrebno. U zadnjih četrdeset godina štošta se promijenilo. Uvjeren sam da je danas situacija posve suprotna i da autore, kao ugroženu vrstu, valja zaštititi.



Paul Valéry je detronizirao Youngovo poimanje originalnosti kao *conditio sine qua non* umjetničkog djela. Ali autori idu svojim putem i ne vjeruju teorijama čak ni kada dobro zvuče i hvale njihov rad. Pravi autori ne vjeruju čak ni svojim vlastitim teorijama. To je bio i slučaj Paula Valéryja — talentiranog pjesnika i briljantnog mislioca koji — srećom — u svojoj pjesničkoj praksi nije slijedio vlastite ideje o čistoj poeziji (*poésie pure*).

Neobična je anegdota povezala tragičnu osobnu sudbinu Edwarda Younga sa sjajnom pjesničkom fortunom Paula Valéryja. Kao student na Sveučilištu u Montpellieru (koje sada nosi njegovo ime), Valéry je volio šetati i meditirati u prekrasnom Botaničkom vrtu. U jednom mirnom kutku postojao je (i postoji, vidio sam ga vlastitim očima) tajanstven grob bez ikakva datuma, s latinskim natpisom. *Narcissae placandis manibus* («Neka se Narcissina sjena smiri»). Prema lokalnoj legendi, engleski pjesnik Edward Young ovdje je pokopao svoju kćerkiću po imenu Narcissa. (Racionalistički duh modernog doba drži ovu priču tek proizvodom mašte. No arheolozi su pri iskapanju našli dječji kostur.) Paul Valéry bio je toliko dirnut tim grobom i pričom o njemu da je napisao dulju pjesmu *Narcisse parle* («Narcis govori»), koja je objavljena poslije, 1920., u njegovu svesku *Album des vers ancient* («Album drevnih stihova») u kojemu je, po nagovoru prijatelja Andréa Gidea, skupio svoje mladenačke pjesme. Ime Narcissa podsjetilo ga je na starogrčki mit o lijepom mladiću Narcisu koji se nasmrtno zaljubio u vlastitu sliku. Bio je to početak Valéryjeva opsesivnog pisanja o Narcisu. Pjesnik «Grobova i Noći» koji je lansirao ideju originalnosti kao znaka prave umjetnosti, dao je vječnu temu pjesniku Svjetla i Mora, koji ju je rabio da izrazi svoj temeljni osobni problem, a poslije zaniijekao ulogu osobnog iskustva u pjesništvu, pa čak i razmontirao kategoriju autorstva. Činjenica što je ta pjesma iznikla iz svijesti o smrtnosti kao ljudskoj sudbini ne može biti samo slučajnost. Prisjetimo se da su narcisi u raznim mitologijama bili cvijeće smrti. Valéry je kao *motto* upotrijebio epitaf s groba: *Narcissae placandis manibus*.

Želio bih zaključiti sociološkim opažanjem: načela originalnosti i autentičnosti temeljni su zakoni postmoderne globalne ekonomije. Zaštićene robne marke (*registered trade marks*) ekonomski su prijevod umjetničkih i intelektualnih autorskih prava. Temeljni zakon političke ekonomije Europske unije jest pravilo da svaki proizvod mora nositi etiketu sa znakom o »zemlji porijekla« (*land of origin*) ili »kolijevci vrste« (*cradle of the race*) ako je riječ o životinjama i njihovim proizvodima. To je razlog zbog kojega samo francuski proizvođači vina imaju pravo na ime »šampanjac«, jer je Francuska zemlja porijekla šampanjca; ako isti pro-



izvod na tržištu nude proizvođači vina iz drugih zemalja, onda to nije šampanjac, već obično pjenušavo vino, jer autorska se prava moraju poštovati!

Najvažnije područje ekonomije u budućnosti će biti autorska prava. Oživljena teza o smrti Autora, nažalost, upisuje se u kontekst agresivnog pritiska globalnog kapitalizma da krade autorska prava od samih autora i njima se koristi. Etička dužnost književne teorije jest da pruži ruku solidarnosti autorima u njihovoj legitimnoj borbi za autorska prava. Naposljetku, budućnost intelektualnog rada ovisi o ishodu tog sukoba. Svi smo u istom loncu, zajedno ćemo dalje plivati ili zajedno potonuti.

S engleskog i slovenskog prevela Iva Grčić Maroević

Literatura

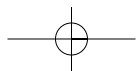
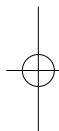
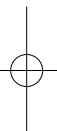
- Joachim du Bellay: *Défense et Illustration de la langue française (extraits) / Oeuvres poétiques diverses (extraits)*. Paris: Librairie Larousse (collection Classiques Larousse), 1988.
- Harold Bloom: *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1978. (1973.¹)
- Roman Ingarden: *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerkes*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1968.
- Jurij M. Lotman: *Predavanja iz strukturalne poetike: Uvod, teorija stiha*. Prevod i predgovor Novica Petković. Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika, 1970.
- Jurij M. Lotman: *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.
- Stéphane Mallarmé: *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry. Pariz: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1945.
- Stéphane Mallarmé: *Poésies (Poésies, Choix de vers de circonstances, Poèmes d'enfance et de jeunesse)*. Préface de Jean-Paul Sartre. Paris: Gallimard (collection Poésie), 1975.
- Stéphane Mallarmé: *Lirika*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Boris A. Novak. Ljubljana: Mladinska knjiga (zbirka Lirika), 1989.
- Stéphane Mallarmé: *Pour un tombeau d'Anatole*. Introduction et notes de Jean-Pierre Richard. Paris: Éditions du Seuil (Collection Points Poésie), 2006.
- Tonko Maroević: *Borgesov čitatelj; portreti i prikazi*. Zagreb: AB — Izdanja Antibarbarus (Biblioteka Titivillus), 2005.
- Roland Mortier: *L'originalité: une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*. Genève: Librairie Droz S. A. (zbirka *Histoire des idées et critique littéraire*, vol. 207), 1982.
- Roland Mortier: *Le coeur et la raison: Recueil d'études sur le dix-huitième siècle*. Préface de René Poemeau. Oxford: Voltaire foundation, Bruxelles: Editions de l'Université de Bruxelles, Pariz: Universitas, 1990.
- Boris A. Novak: *Simbolistična lirika*. Ljubljana: DZS (Klasje), 1997.
- Boris A. Novak: *Po-etika forme*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1997.
- Boris A. Novak: *Prevajanje francoske simbolistične lirike*. U: *Prevajanje besedil iz prve polovice 20. stoletja*, 31. zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev (Obdobjni pristop 5), 2006., str. 310-328.
- Boris A. Novak: *Pogledi na francoski simbolizem*. Ljubljana: Študentska založba (Scripta), 2007.

Majda Stanovnik: *Prevod, priredba, prevod priredbe*. U: «Primerjalna književnost», 1998., št. 1, str. 35-52.

Valéry, Paul. *Oeuvres I*. Introduction biographique par Agathe Rouart-Valéry, édition établie et annotée par Jean Hytier. Paris (Bibliothèque de la Pléiade): Gallimard, 1957.

Valéry, Paul. *Oeuvres II*. Édition établie avec notes, textes complémentaires et biographie, par Jean Hytier. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1960.

Paul Zumthor: *Essai de poétique médiévale*. Paris: Editions du Seuil (collection Poétique), 1972.



Miklavž Komelj

Prevodilačka praksa, poezija i granice jezika

Najprije treba da istaknem: sebe ni u kojem slučaju ne smatram profesionalnim prevodiocem. U stvari, do sada sam preveo nekoliko poetskih djela i dvije drame, ali prema većini tih prijevoda odnosim se izuzetno samokritički. Nisu, dakle, moje (dosadašnje) prevodilačke realizacije ono što me ovlašćuje da ovdje govorim. Ako me išta može ovlastiti da vam izložim neke svoje stavove o prevodenju, onda bi to mogla biti moja poetska praksa, izučavanje jezika putem poetske prakse. Prevodenje shvaćam, naime, kao dio tog procesa. I želio bih govoriti o relaciji prevodilac-pisac u tom smislu.

Potpuno se slažem s ruskim formalistima u njihovom naglašavanju kako treba izučavati poeziju da bi se išta razumjelo o jeziku kao takvom. Da ne postoji neki neutralni nivo jezika, u relaciji prema kojemu bismo mogli promatrati poetski jezik kao nekakvu manje-više ornamentalnu nadgradnju, već da nam upravo izučavanje poetskog jezika pomaže razrješavati neka bitna pitanja koja se odnose na jezik kao takav, na »riječ kao takvu«, da se pozovem na Šklovskog.

Upravo u toj relaciji promatram i prevodilačku praksu. Prevodenje razumijem kao sastavni dio lingvističkog procesa; prevodenje se ne javlja tek u pokušajima da se uspostavi komunikacija između različitih jezika; ako je polazna točka prevodilačke prakse sukob s neprevodivim, to neprevodivo nije nešto što bi izniknulo tek između različitih jezika, već se najprije odnosi na neprevodivost u »vlastitom« jeziku; još više: na neprevodivost u jeziku »kao takvom«. Govorim o nedovoljnosti jezika kao poticaju. Govorim o onoj nepodudarnosti koja je fascinirala Lenjina kad je čitao Hegelovu *Logiku*, pa je u svom poznatom konseptu zapisao sljedeće riječi — navodim prema *Filosofskim sveskama*: »Opširno o tome da 'jezik uopšte izražava ustvari samo [...] opšte [...]; ali ono što se misli jeste posebno, pojedinačno. Otuda se ono što se misli ne može izraziti u jeziku.«

Moj prilog će biti fragmentaran — nekoliko preliminarija za jednu tezu koju u budućnosti tek trebam da razradim. Svjestan sam i toga da naslov koji sam izabrao za to izlaganje zvuči pomalo patetično. Ali prevodilačku praksu sam uvijek

podrazumijevao na način na koji ju je u naslovu jednog izvanredno lucidnog eseja o prevođenju označio Jean-Bertrand Pontalis: »Encore un metier impossible« — još jedan nemogući zanat. Takvu karakteristiku, međutim, treba shvatiti kao izazov. Kao što kaže Njegoš: »Neka bude što biti ne može...« Jer ako me u životu išta zanima, onda me zanimaju one čovjekove prakse koje mijenjaju koordinate mogućeg i nemogućeg.

1.

Poznato je da su u povijesti poezije pjesnici — i to pjesnici koji su se sami bavili prevođenjem — zauzimali veoma različite stavove prema prevodilačkoj praksi kao takvoj. Osip Mandeljštam, kojemu su bili mrski »poetski« prijevodi poezije, čak je — ako me pamćenje ne vara — prema svjedočanstvu Nadežde Mandeljštam izjavio da prevodilačka djelatnost, kad se njome bavi pjesnik, može biti na štetu njegovu vlastitom stvaralaštvu. Tu neću navoditi izjave nekih drugih pjesnika koji su, naprotiv, govorili o prevodilačkoj praksi kao nekakvoj vježbi, koja im pomaže pri »savladanju« poezije kao »zanata«. Za trenutak ću se osvrnuti samo na dva ideološki dijametralno suprotno orijentirana autora, Mandeljštamova suvremenika, koji su prevodilačku praksu poimali kao nepogrešivu komponentu »vlastite« poezije (odnosno dramatike) — komponentu koja za poimanje samog jezika ima neke suštinske spoznajne konzekvencije.

To su Bertolt Brecht i Ezra Pound, koji su barem u svom oduševljenju drevnom kineskom i japanskom poezijom i dramom usprkos svim međusobnim suprotnostima čak donekle dijelili literarne preferencije, koje su, ipak, razumjeli na sasvim suprotne načine. I najinventivnije su prevodili u nekim svojim tekstovima koji *nisu* prijevodi.

Brecht se prevođenjem služi kao postupkom postranjenja/otuđenja (*Verfremdung*) koji ima istovremeno transformativne konzekvencije u odnosu na prevedeni tekst. Kao što je svima poznato, njegovi čuveni »poučni komadi« (*Lehrstücke*) *Jasager* i *Neinsager* su u suštini prijevodi prijevoda Zenčikuove nō-drame *Taniko* koju je s japanskog na engleski preveo Arthur Waley. Brecht je prevodio Waleyjev prijevod.¹ U prevedeni tekst je intervenirao zaista minimalnim, ali bitnim intervencijama. Baš u ovom svjesnom odnošenju prema postojećem tekstu svaka se promjena realizira kao iznenađenje, kao uvođenje još-nepostojećeg, koje se u isti mah već kritički odnosi na postojeće.

¹ Bilo bi interesantno analizirati japanski prijevod tih Brechtovih tekstova, koji se pojavio 1967. g.

S druge strane, Ezra Pound se u upravo histeričnom teatralnom patosu baca u vrtlog prevedenih i neprevedenih poetskih i drugih citata iz svih mogućih civilizacijskih konteksta, da bi kroz njihove hipnotičke ritmove i teatralnu buku progovorile *personae* kao glasovi jezičnom magijom probuđenih aveti. Kad je počeo raditi na poemi *Cantos*, od koje je očekivao da bude njegovo remek-djelo, Pound se upravo deklarativno poslužio prijevodom prijevoda. Jer njegov *Canto I* — koji magijom riječi oživljava davno poginule mrtvace — nije ništa drugo no prijevod prijevoda. Prijevod latinskog prijevoda Homerove *Odiseje*, koji je sačinio jedan renesansni pjesnik — Andreas Divus — iz našega Kopra.

Ako Brecht upotrebom prevođenja kao postupka u izgradnji »vlastitog« teksta postiže *Verfremdung* i kritičku poantu, koja ima i političke konzekvencije (problematizacija institucije autora i intelektualne svojine), Pound upotrebom prevođenja dostiže ekstatičku *Einführung*, koja ima također političke — dakako veoma problematične — konzekvencije. Tek je opća orijentacija djela ona koja određuje funkciju postupka.

Spomenuo sam, međutim, ta dva međusobno toliko suprotna autora kako bih poantirao jednu opću tendenciju u poeziji 20. stoljeća — tendenciju k problematizaciji autorstva i problematizaciji identitetskog poimanja teksta i jezika. Uvođenje prevodilačke prakse kao postupka koji je inherentan poetskom procesu, uvođenje prijevoda kao komponente »vlastite« poezije svakako nije nešto što bi u povijesti poezije počelo tek u dvadesetom stoljeću, međutim, u tom stoljeću postaje konstatacija to da jezične realnosti ne možemo promatrati u zatvorenom identitetskom horizontu. Osvrt na relacije između različitih jezika kao sastavni dio poetske prakse u »vlastitom« jeziku upućuje na neku nedovoljnost jezika, neku nepotpunost jezika »kao takvog«.

Ne radi se o prevladanju te nedovoljnosti komunikacijom između različitih jezika — uvođenje prevođenja kao postupka »vlastite« poetske prakse više ističe nekomunikativnost i neprevodivost u samoj suštini jezika, omogućuje susret sa ne-identitetom u suštini »vlastitog« jezika. (Iako je Pound svoje pokušaje shvaćao kao potragu za konfucijevskom transparentnošću jezika u funkciji čiste komunikacije.)

Iskustvo »vlastitog« jezika kao iskustvo neprevodivosti... Jezik poezije, u stvari, upravo tu počinje. I tu samog sebe može okarakterizirati kao prijevod. Puškin, prije no što nam u *Jevgeniju Onjeginu* navodi Tatjanino pismo, progovara o svom navodu kao o *prijevodu*:

Кто ей внушал и эту нежность,
И слов любезную небрежность?

Кто ей внушал умильный вздор,
 Безумный сердца разговор,
 И увлекательный и вредный?
 Я не могу понять. Но вот
 Неполный, слабый перевод,
 С живой картины список бледный,
 Или разыгранный Фрейшиц
 Перстами робких учениц:
 [...]

Puškin govori o prijevodu. Ali on ne prevodi s nekog stranog jezika; njegov navod Tatjanina pisma je prijevod (sličan nevještom sviranju tada popularne Weberove muzike) zbog onoga što je u tom pismu neprevodivo, onoga što se javlja kao nepojmljivo, onoga po čemu se Tatjanina erupcija na rubu besmisla javlja kao mijenjanje koordinata mogućeg i nemogućeg.

Razmišljajući o prevodilačkoj praksi i neprevodivosti, u krajnoj konzekvenciji promatram prevodilačku praksu u relaciji prema načinu na koji se sukobljuje s *tom* neprevodivošću. Sukob s neprevodivošću nekog teksta na »stranom« jeziku koji pokušavam prevesti na »svoj vlastiti« jezik (koji mi se u procesu prevodjenja pokazuje isto tako »stranim«) može mijenjati koordinate »neprevodivosti«, inherentne tom »vlastitom« jeziku.

Prevodilačku praksu mogao bih podijeliti na dvije linije. Postoji prevodilačka praksa koja prevodeno, da upotrijebim latinsku riječ, vernakulizira. Dakle: »udomaćuje« u smislu prilagođivanja prevodenog teksta nekom već konstituiranom mentalnom horizontu prevodioca, odnosno mentalnom horizontu koji se uspostavio u nekom miljeu. I postoji prevodilačka praksa koju ću nazvati prevodilačkom praksom nemirenja s postojećim: prevodilačka praksa u kojoj svijest o nedovoljnosti jezika u susretu s nekom drugom jezičnom realnošću probija postojeći mentalni horizont, probija postojeći horizont mogućeg-u-danom-jeziku; susret s neprevodivim u prevodenom djeluje kao poticaj koji mijenja mentalne koordinate onoga tko pristupa tekstu. Naravno, zalažem se za drugu opciju, koja ima i svoje političke konzekvencije.² Zato i mislim da prevodilačka praksa —

² Za vrijeme pripreme ovog referata za štampu došle su mi u ruke sveske nove beogradske »Edicije Jugoslavija«, koje mi je donijela Ivana Momčilović; na koricama sam pročitao bilješku *O politici prevoda*, koja se lijepo podudara s mojim tezama: »Suočena s prastarom dilemom sa kojom se suočava svaki prevodilac: željom za asimiliranjem autora koji kroz prevod kreće da progovara 'tečno' jedan novi jezik, naspram mogućnosti otvaranja jezika za stranca, postranjenjem jezika u suočavanju sa novom, univerzalističkom tvorevinom koja se tu, pred našim očima, tvori, redakcija Edicije Jugoslavija se odlučuje za drugu varijantu podržavajući tezu da je pitanje prevoda, pre svega i iznad svega, političko pitanje *par excellence*. [...]

govorim o prevodenju poezije — nije u prvom redu stvar neke specijalizacije. Čini mi se da je najvažnije prevodiočevo razumijevanje mentalnih koordinata prevodenog. A to razumijevanje implicira univerzalizam. Polazište za istinsko prevodenje nije u prvom redu znanje o partikularizmima, nego univerzalizam. Susret s jezikom poezije, naime, jest susret s univerzalnim jezikom. Univerzalnim baš u tome da je to jezik koji priznaje nedovoljnost jezika »kao takvog«. Dakle: jezik koji je na strani istine, ne na strani znanja. Koji daje za kap nepoznatog sve poznato, kao što kaže Oskar Davičo.

2.

Kolegica Amalija Maček, odlična prevoditeljica s njemačkog — upravo je prevela na slovenski Brechtovog *Me-tija* — poslala mi je svoj prijevod romana suvremene njemačke spisateljice mađarskog podrijetla Terézije More, u kojem je glavno lice neki genijalac koji može prevoditi s ne znam koliko jezika, a da istovremeno nije kadar za običnu komunikaciju na tim jezicima.

U tom sam se liku djelomično prepoznao. Ne u njegovoj genijalnosti, već u toj nepodudarnosti između mogućnosti prevodenja i mogućnosti komunikacije. Prevodio sam Pessou i čak me jedna kolegica, specijalistica za portugalski, zamolila da joj korigiram neke njezine prijevode, ali ne govorim portugalski.

Naravno, nije to nešto čime bih se ponosio. I ne govorim vam o tome zato jer bih vas želio upoznati s privatnim kuriozitetima. Hoću konstatirati nešto o jeziku poezije. O univerzalnosti jezika poezije.

Eliot u jednom od svojih eseja govori nešto slično o Danteu: piše da nije kadar izreći deset riječi na talijanskom, ali da mu nije problem čitati Dantea u originalu — jer je Danteov jezik univerzalan. Naravno, Eliot, stari katolički nostalgičar, ima u mislima tragove latinskog srednjovjekovlja, univerzalistički mentalitet latinskog jezika koji produžuje svoju egzistenciju u Danteovu toskanskom jeziku. Mislim, međutim, da se radi o nečemu što važi za jezik poezije kao takav, ukoliko je to ona prava poezija koja se, da se vratim pojmovniku Šklovskog, odnosi na »riječ kao takvu«.

Onaj »viši« nivo upotrebe jezika, koji izlaže »jezik kao takav«, »riječ kao takvu«, i koji operira s najviše izdiferenciranim registrima jezične konkretnosti, univerzalniji je nego »obična« komunikacija svakidašnjice, obilježena partikularizmima. *Zbog toga* mogu na nekom stranom jeziku čitati filozofiju i poeziju, prije nego što se usudim otići na tržnicu.

3.

Ali što su to »strani jezici«?

Upravo jezična realnost na teritoriju bivše Jugoslavije može nam najradikalnije relativizirati taj pojam, jer ako pratimo jezične politike na tom teritoriju u posljednjim desetljećima, ne možemo a da ne vidimo historijsko-političku uvjetovanost tih podjela. Kada pratim najnovije jezične podjele na teritoriju koji je u vrijeme Jugoslavije živio — sa svim obogaćujućim razlikama — neku zajedničku jezičnu realnost srpskohrvatskog odnosno hrvatskosrpskog jezika, prisjetim se jedne zaista bolne pjesme Bore Ćosića, napisane u berlinskoj emigraciji:

Jednom posebnom uredbom
ukinut je jezik moje zemlje
uveden novi
sve što sam dosad napisao
smatra se neprevedenim

U Sloveniji, dakako, nove političke podjele nisu toliko promijenile jezičnu realnost — barem ne na nivou »dekreiranja«. Jer osobno mislim da je gubljenje kontakta s jezičnom realnošću bivšega jugoslovenskog teritorija kod najmlađih generacija ipak u srži promijenilo stav prema jeziku; ja s tim čak povežujem opadanje jezične invencije u novijoj slovenskoj literaturi. Jer istinska jezična invencija u slovenskoj književnosti barem posljednjih sto pedeset godina crpila je iz dodira sa širom jezičnom realnošću drugih jezika jugoslavenskih naroda — ako se sjetim samo sjajnih jezičnih invencija Otona Župančiča, rođenog na slovensko-hrvatskoj granici.

Ali kad se danas u slovenskoj literaturi ipak pojavi inventivnije, eksperimentalnije tretiranje jezika, ono crpi upravo iz ove šire jezične realnosti. U posljednjim godinama su u Sloveniji izašla dva romana, pisana u potrazi za jezičnom invencijom: u imitaciji kolokvijalne jezične mješavine, karakteristične za ljubljansko predgrađe Fužine — nekako u onome smislu u kojem je Pasolini imputirao u svoje romane rimski dijalekt. Radi se o mješavini jezika bivše Jugoslavije koja ima i jake socijalne konotacije. Osobitu pažnju u slovenskoj javnosti privukao je popularni kratki roman *Čefurji raus* mladog pisca Gorana Vojnovića. Ja ovdje neću raspravljati o tom romanu i o njegovoj literarnoj vrijednosti; navodim ga isključivo zbog jedne primjedbe koja se pojavila u vezi s tim romanom u jednoj novinskoj anketi. Postavilo se pitanje: je li moguće prevesti taj roman, recimo, na srpski ili hrvatski. Odgovor je bio »ne«, taj roman crpi svoj istinski sadržaj upravo iz jezičnog perspektivizma, iz tenzija između različitih jezičnih realnosti.

(Upravo u toj tenziji je neprevodivost. I upravo ta neprevodivost je jezik kojim je knjiga napisana.)³ Prisjetio sam se i Franje Krste Frankopana, koji je u sedamnaestom stoljeću prevodio na hrvatski Molièrea i pritom ulogu rogonje napisao na slovenskom, odnosno na krško-brežičkom dijalektu.

U hrvatskoj poeziji izuzetno volim jedno remek-djelo — u originalu prvi put štampano u Ljubljani — koje nikako ne može biti prevedeno na slovenski — zbog toga što upotrebljava jezični perspektivizam na taj način da je njegov jezik jednako udaljen od književnog hrvatskog i književnog slovenskog. To su Krležine *Balade Petrice Kerempuha* sa sjajnom reinvencijom stare kajkavštine kao književnog jezika. Ne možemo ih prevoditi s hrvatskog na slovenski, jer iz perspektive slovenskog jezika jezične realnosti te knjige ne možemo smatrati dovoljno »stranim«, pa ipak to nikako nije slovenski jezik. Ali neprevodivost nije naprosto neprevodivost kajkavskog dijalekta kao takvog (zbog činjenice da je ta kajkavština prilično jednako udaljena od književnog hrvatskog i književnog slovenskog jezika). Radi se o tome da je Krleža u toj knjizi nanovo izumio stari kajkavski dijalekt kao književni jezik⁴ upravo u kontekstu jednog *neidentitarnog poimanja jezika*. Krležina reinvencija jednog starog pučkog dijalekta nije lokalizam i partikularizam kao kod jednog Domjanića, već djeluje univerzalistički — i s krvavom konkretnošću teško razumljivog, netransparentnog jezika, opterećenog krvavim sedimentima stoljeća — »Karv, ta slana, kmetska, stubičanska karv, / ta čama, čerlena, vonjhava, gosta karv, / zakaj curi ta gluha, masna, slepa, strahotno mlačna karv?« — reagira i na tadašnje planetarne događaje; u trenutku kad je izašla, knjiga je korespondirala sa strahotama španjolskoga građanskog rata itd. (Sâm Krleža je *Balade* označio čak kao »lenjinizam u stihovima«.) Kad u »Planetarijumu« Iliri s Ljudevitom Gajom pokopavaju kajkavsku riječ »Kaj« (»Kak zvon je KAJ germelo, / kak kres je KAJ plamtelo, / kak jogenj, kak harfa vekomaj, / a oberpilko v gali, / s pogrebnom faklom v roki, / med ilerskimi fanti, / mertvačkimi snuboki, / španceraj se / doktor Ludwig von Gay«), u Krležinim versima ne radi se o nostalgiji za nekim iščeznulim partikularističkim identitetom; Krleža, naprotiv, govori u ime jedne jezične konkretosti protiv apstrahirajuće podjele. Jezična realnost koju ističe u *Baladama* — »V kmici, v pivnici, brez ikakšne luči /

³ Pa ipak: roman je danas u postjugoslavenskom prostoru dočekao već tri prijevoda: preveden je na srpski, hrvatski i bosanski jezik! Bizaran je naslov sarajevskog izdanja (VBZ Sarajevo, 2009., prijevod Ahmeda Burića): »Čefuri napolje!«

⁴ U slučaju Krležinih *Balada* ipak se ne radi samo o literarnoj konstrukciji (baziranoj na Belostenčevom rječniku); u tom smislu je u diskusiji nakon mog referata Ivan Golub, koji je često razgovarao s Krležom, upozorio da je Krleža u razgovoru *Balade* povezoao sa svojom bakom kajkavkom.

čul se je veter kak v praznini huči, / z kervavemi nokti v drobu, v mozgu, v žuči / zalajal sem kak samec, kervavi pes vmiruči« — baš je u svojoj visceralnoj ne-transparentnosti univerzalnija od shematizama ilirističke jezične konvencionalnosti. Konkretnost je univerzalistička.

4.

I to je ono o čemu sam želio ovdje progovoriti. O onoj neprevodivosti poezije, koja ne nastupi zbog partikularizama, već zbog univerzalizma. I koja je barem za mene glavni poticaj da pokušam nešto prevesti. Upravo sam se latio Vallejo-va *Trilcea*.

Naravno, potpuno sam svjestan i onih nepremostivih razdaljina između jezika koje nastaju putem »skamenjenih metaforâ« u određenim sredinama; nije isto ako negdje kažu da djeca spavaju k'o anđeli, ili da spavaju k'o zaklani.

Ali ovdje me više zanima druga neprevodivost: neprevodivost koja problematizira identitet jezika, jer upravo u eksponiranju odnosa između čovjeka koji piše i jezika na kojem piše — uranjajući u konkretnost tog jezika — otkriva se dimenzija jezika koja nije svediva na komunikaciju i koja je baš kao takva univerzalna. Dimenzija koja izmiče komunikaciji i koja nije čak ni svediva na smisao. Kao što su isticali nadrealisti: jezik ne postoji zbog komunikacije. Upravo to treba shvatiti kao univerzalnu i univerzalističku istinu jezika.

Neprevodivost »zvjezdanog jezika« Hljebnikova kao novog semantičnog sustava, koji se bazira na »semasiologizaciji zvukova« (Tinjanov), sustava koji poprima gotovo idiolektički karakter — ta neprevodivost je baš u onome po čemu taj jezik upravo svojom singularnošću prelazi granice svakog partikularnog jezičnog identiteta.

Ili, da se obratim drugom primjeru — koji istovremeno problematizira i granicu između proze i poezije: kako prevoditi neprevodivi *Finnegan's Wake*? Neprevodivost ovog djela je baš u tome da u njemu već djeluje jedna golema intertekstualna i interlingvalna mašina koja uključuje prevodilački proces već na ravni percepcije »originala«. Spomenuo bih pokušaj prijevoda na talijanski koji je započeo sâm Joyce: u stvari nije prevodio, nego je pisao paralelni tekst koji je — splićući novu intertekstualnu i interlingvalnu mrežu — bazirao na Danteu; Joyce se kao izvrstan talijanist pokušao obratiti toj istoj neprevodivoj univerzalnosti u kontekstu talijanskog, danteovski-talijanskog jezika.

Mislim da jezik poezije ima upravo tu specifičnu ulogu: da nas suočava s onom netransparentnošću neprevodive univerzalnosti jezika, koja u čovjeku može probuditi svijest o njegovom odnosu prema jeziku »kao takvom«.

Zbog toga ni na koji način ne mogu prevodilačku praksu shvatiti u prvom redu kao komunikaciju. Shvaćam je prije kao uspostavljanje odnosa prema nekomunikativnom u tekstu, prepoznavajući ono nekomunikativno u jeziku kao *univerzalistički potencijal*. Danas se kod nas, naročito kod mladih generacija, kao nekakav ideal prevođenja javlja čista komunikacija: da sjednu pjesnici i prevodioci zajedno i da pričaju. »Što si ti, pjesniče, htio time reći?« »E, pa htio sam to i to...« Ja ne mogu tako prevoditi. Jedanput sam prisustvovao jednoj takozvanoj »prevodilačkoj radionici« — i ti dani ostali su mi u sjećanju kao uspomena na mučilište.

Prevodilačka praksa za mene se bazira na materijalističkom, simptomatskom čitanju tekstova, sa sviješću da poruka nije istovjetna s intencijom.

5.

Govoreći o univerzalnosti, na koju se odnosi neprevodivost, mogao bih čak iznijeti jednu preliminarnu tezu: što intenzivnije poetska uporaba jezika proniče u njegovu nesvodivost na puku komunikativnost, utoliko je više poetski jezik univerzalan. U tom smislu čine mi se vrlo značajnima riječi Césara Valleja iz njegova teksta »Umjetnost i revolucija«:

»Svaki pjesnik kuje vlastitu osobnu i neprenosivu gramatiku, svoju sintaksu, ortografiju, svoju analogiju, svoju prozodiju, svoju semantiku. Dovoljno mu je da ne stupa izvan bazičnih zakona idioma. Pjesnik može u danom slučaju promijeniti literalnu i fonetsku strukturu neke riječi na svoj način. I takav postupak, suprotno mišljenju da bi mogao sužavati socijalistički i univerzalni domet poezije, u stvari može proširiti taj domet u beskraj.«

Jer ono što sam pokušao ovdje formulirati ni u kom slučaju ne valja shvatiti kao nekakvu apologiju misteriozne opskurantističke nesavladivosti svijeta. Naprotiv! Svijest o nesvodivosti jezika na njegovu komunikativnu funkciju jedina omogućuje istinsko *djelovanje riječi*. Upravo se štampa moja knjiga o partizanskoj umjetnosti.⁵ U njoj navodim paradigmatičan primjer iz poezije narodnooslobodilačke borbe. U najtežim prilikama 1941. godine, već spomenuti Oton Žu-

⁵ Knjiga je u međuvremenu objavljena u izdanju ljubljanske Založbe *cf. U pripremi je srpski prijevod Branimira Stojanovića. Stojanović je u kontekstu izložbe *Političke prakse (post)jugoslovenske umetnosti* u Muzeju 25. maja u Beogradu u prosincu 2009. sa studentima organizirao i zanimljiv prevodilački eksperiment — kolektivno prevođenje nekih dijelova knjige po Rancièreovu principu »učitelja-neznalice«.

pančić, koji je pored ostalog bio i genijalan prevodilac Shakespearea, spjevao je izvanrednu pjesmu »Veš, poet, svoj dolg?« (»Znaš li, pjesniče, svoju dužnost?«), koja je imala prvotni naziv »Pojte za menoj!« (»Pjevajte za mnom!«). To je bila prva štampana partizanska pjesma u Jugoslaviji. U toj pjesmi poeta je pozvan da baci među ljude »pjesmu za današnju upotrebu«. Ali pjesnik može spjevati takvu pjesmu samo tako da problematizira svaku identitetsku logiku u vezi s jezikom; još više: da u konfrontaciji s nedovoljnošću jezika u ekstremnoj situaciji tematizira nemogućnost vlastitog pjevanja i u sukobu s nemogućim postavi nove koordinate mogućeg. Dogodio se pravi deleuzeovsko-guattarijevski »devenir-animal«; pjesnik postaje vuk, koji urlajući jednu još-nepostojeću pjesmu na rubu jezika — mogli bismo čak povući paralelu s Krležinim umirućim psom — otvara novu mogućnost pjevanja. Župančiću tek priznanje nedovoljnosti i netransparentnosti čovjekova jezika kao takvog omogućuje takvu upotrebu jezika koja može imati revolucionarne konzekvencije.

6.

A za kraj ovoga mog fragmentarnog izlaganja evo kratke pjesme Oskara Daviča, pjesnika kod kojega Milica Nikolić u jednom svome nedavno štampanom eseju ističe upravo »neprevodivost«. To je pjesma »Prostor iza sebe« iz *Mitološkog zve-rinjaka smrti*, jedne od njegovih posljednjih knjiga:

Znaš li da i ta reč ume
 Da otključa vrata koja izvode iz
 Njenih zvučnih titraja. I ode dalje. Ne kazajući skoro
 Ništa o samom izlazu kojim dovršava
 Prostor iza njegovog prostiranja
 U njoj.

Silvia Monrós-Stojaković

Žmurke

Ontološki značaj slučaja na izbor životnog
pozvanja prevodioca svoga autora,
iako slučaja nema

*Pisac prevodi sebe kao da je neko drugi,
prevodilac piše drugog kao da je on sam.*

Pablo de Santis, *Prevodenje*¹

Hulio Kortasar (Brisel, 1914. — Pariz, 1984.) ime je argentinskog, planetarnog a nadasve kamernog pisca čija je prva priča pod pravim imenom objavljena kod legendarnog Borhesa. Zajedno sa njime, Kortasar je rodonačelnik jednog od dva osnovna pravca savremene latinoameričke književnosti koja se, nakon tzv. bu-ma iz sredine XX veka, sada već raskošno razgranala i kroz mnoge druge, do-duše manje prevratničke ali možda i opuštenije smerove. Drugi osnovni pravac, oličen Garsijom Markesom i njegovim pristupom književnosti čiji stvaraoci ume-ju da osluškuju drevna predanja i mitove koji i dalje žive naporedo sa narodom, označen je sintagmom »magijski realizam«. Nema danas više potrebe da ovom prilikom prizovemo u sećanje čuvene teorijske podele različitih vrsta i podvrsta »fantastičnog« ili pak »čudesnog« kod Cvetana Todorova i niza drugih autora; pri-setićemo se samo da pravac kojim je Kortasar pošao još od najranijih radova od-likuje model intelektualne priče, uostalom kao i kod Borhesa, tog majstora pa-radoksa koji je i filozofiju i religiju i kosmogoniju primenjivao kao stilsku figuru sveukupne metafore.

Kod Kortasara takva priča je isprva postavljena kao odnos čuđenja pa i otu-đenja pred tekućim poretком činjenica. Vremenom taj odnos prelazi u saučes-ništvo među pojedincima koji se duboko u sebi inače osećaju izmeštenim u pos-tojećem svetu, da bi potom prerastao u najšire saosećanje sa čovekom uopšte. Razvoj tog odnosa u pričama, koje su u nekom trenutku dosegle estetsko savr-šenstvo, prati svakako i autorovo sticanje svesti o stvarnosti za koju je dotle sma-trao da ju je dovoljno malo zagrebat, pa da odjednom iz Velike navike provali

¹ *La traducción*. Prevodilac: Aleksandra Mančić, jednako kortasarovka... (Rad, Beograd, 2007.)

sav besmisao Večite svakodnevice. Iskustvo kubanske revolucije širi autorovu svest na društvene prilike i neprilike, i svoju metafizičku potragu za sazveždem među ljudima Kortasar tada nastavlja u romanima u kojima će etika biti vrsta estetike po sebi. U toj potrazi za usnulim jednorogom iza vrata koja se pre i posle neočekivanog prizora i dalje otvaraju prema običnom dvorištu; u toj potrazi za Nebom koje je sada i ovde, kao deveta kućica u jednoj dečijoj igri na pločniku, Kortasar se kao pisac tek sada oslanja na sadejstvo sa svojim čitaocem, sopstvenim saučesnikom u izgradnji smisla, dakako i izvan ili i dalje od postavke da je smisao samo gramatičko svojstvo rečenice.

Zaista je moguće da još samo rečenice inače imaju smisla, makar gramatički. Ako ga gramatika inače uopšte ima. Dešavalo se u srednjem veku Zapadne Evrope da nepismeni crtač slova za trenutak zaspi dok mu neko drugo samostansko lice čita delove svetih spisa koje on treba još i iluminacijama da opremi, pa da iz takve pisareve omaške posle nastanu čitave etimologije.

Moguće je, isto tako, da smo u protoku vremena, i u Evropi i van nje, sam doživljaj počeli da zamenjujemo rečima, možda čak i njihovim nepravilnim skraćenicama ili/i drugim elektronskim crtežićima čija će nam razmena opet pribaviti uzbuđenje prvostepene stvarnosti dok ih samotnjački smišljamo za nekim već ekranom. Poruka je danas najnoviji model mobilnog telefona po sebi. Pa ipak, sred ove Vavilonske kule konačno porušene informatičkom tehnologijom koja sobom nameće sopstveni jezik na svim jezicima, oni se između sebe i dalje razlikuju po sopstvenim tišinama.

I moguće je, zapravo, da bez ćutnje nema ni punog značenja.

Nekad se inače smatralo da se ono čega nema u novinama u stvarnosti nije ni desilo. Sada bi se moglo reći da ono što je na virtuelnom sajtu više i ne mora obavezno da se desi. Moglo bi se ovde kazati i kako se možda stoga još i pre elektronike Kortasar, kao budući zvanični pionir hipertekstualnosti — tačnije, kao jedan od i nehotičnih predstavnika protohiperteksta — jednostavno zalagao da raskrinka jezik, i to iz samog jezika, rečima. Rečima u rečenici koje ne moraju, dakle, da se u pisanom obliku ređaju s leva na desno kao u mnogim jezicima, ili s desna na levo, kao u mnogim drugim, a ni odozgo nadole, kao u nekim trećim jezicima. Ukoliko u njima uopšte ima slova, a ne opet skraćena, i to u vidu višestruko zadivljujućih slika, tj. ideograma.

Jezik svejedno izneverava i misao i osećanje. Pravi prevod sopstvenih stanja možda i nije u rečima. No, i to treba reći.

Kortasar je to kazao romanom koji to i nije, i taj roman je potom progovorio preko prevoda čiji broj i dalje raste.

U času svog sveukupnog ličnog i umetničkog uobličjenja — u času kad je, recimo, jedan skretničar nedoglednih železnica po mađarskim ravnica, po imenu Bela Hamvaš, ispred svih naslutio da je i ushićena nada u bolju budućnost nakon Drugog velikog rata još jedna zaseda stalne Obmane — kao već istančan pisac i kao čovek nepomućenog nadanja uza svu svest o zamkama samog nadanja i o čovečanstvu uopšte, Kortasar se tek tada oslanja na čitaoca kao činioca pominjanog smisla sred besmisla.

Neki pisci, poput već pominjanog Horhea Luisa, smatraju da su povlašćeni ne samo zbog onoga što im je dato da pišu. Nego, pre svega, zbog onoga što im je dato da čitaju. Hulio, i ne govoreći o povlasticama, nesebično ih nudi svojim čitaocima.

Sa njima on kreće u potragu za uzajamnim prepoznavanjem. Kreće na put koji je sebi cilj. Drugačiji cilj je inače još jedna zabluda. Samo nas zajedničko putovanje kroz neprekidnu neizvesnost izvodi pred usnulog jednoroga koji je za trenutak pokidao lance uzročno-posledičnih zakona na koje se inače oslanja naša civilizacija. Naša civilizacija, koja sred svog ubrzanja tek sad počinje da primećuje da zapravo srlja u sveopštu propast. Kortasar se oslanja na čitaoca. Oslanja se na saučesnika u zajedništvu, čak i kod svakojakih nemogućnosti.

Budući da je i sam bio prevodilac, Kortasar je isto tako bio dubinski čitalac. Takav čitalac omogućuje upostavljanje dragocenih podudarnosti sred slučaja. Kojeg zapravo i nema...

Ali zato ima potrage.

Potruga se pominje već i u prvoj rečenici kultnog romana *Školice* (1963.): »Hoću li naći Magu?«

Srpski prevod tog romana objavljen je 1984. (»Prosveta« i Udruženi izdavači, Beograd). Ugovor o tom prevodu potpisala sam na dan Kortasarovog rođendana, koji je ujedno i dan rođenja moje majke. To sam shvatila tek po povratku kući.

Pre toga sam već bila prevela nekoliko njegovih priča. Štaviše, jedna takva priča (»Zdravlje bolesnika«) prvi je moj ikada dotle objavljeni prevod. Taj prevod je objavljen u kruševačkom književnom časopisu »Bagdala« čiji sam broj nadopunila svojim vinjetama. A u stvari, prevodeći tu priču, želja mi je bila da je podelim sa drugima, a i da taj prevod propratim oblim oblicima svojih likovnih priloga. Iz analognog, iako muzičkog razloga, za istog izdavača sam se u doba svog prvog prevoda — pomenute Kortasarove priče — prihvatila i priređivanja izbora savremene španske lirike (»Bagdala«, Kruševac, 1976.), sačinjenog prevashodno na osnovu antologije koju je sastavio Žuzep Marija Kastaljet, jer je po vlasti-

tim rečima za to vreme slušao Aretu Frenklin. Kastaljet je kasnije osnovao sopstvenu izdavačku kuću u Barseloni i došao na čelo Dalijeve fondacije. O Salvadoru Daliju, o kome je takoreći već onda bilo sve rečeno, iz nekakvog ličnog zena — a pre svega na podsticaj svoga supruga, kao i na položaj koji je tadašnja mačka birala ispod Dalijeve slike u našem stanu — ja sam i sama napisala monografiju koja je u Beogradu objavljena tačno na stogodišnjicu rođenja paranoičnog maštovnjaka, pri čemu je on takoreći jedini na tragu starih majstora umeo da nepogrešivo oslika fakturu svile, tafta ili pak sna. Na promociju monografije, naslovljene *Mi, Salvador Dali* («Čigoja», Beograd, 2004.), ja sam se kao njen autor odrekla učenih tumačenja nasušnih kritičara i u beogradski Dom omladine, a u saradnji sa Institutom Servantes, radije sam pozvala multimedijalnog umetnika Ramba Amadeusa koji je tim povodom, a u čast Spasitelja moderne umetnosti, komponovao muzičku poemu za dvoje operskih pevača, nekoliko gudača i jedan usisivač.

Kako god, posle «Zdravlja bolesnika» prevela sam još nekoliko Kortasarovih priča, i to iz knjige koju sam na svadbenom putu u rodnu Argentinu dobila od strine, ali ne za sebe, već za moju majku, da joj je predam po povratku sa tog puta. Knjiga je iz nekog razloga ostala kod mene i po povratku, a mi nikada nećemo saznati zašto nisam majci prosledila poklon svoje jedine strine. Nikada nećemo saznati ni ono što nije bitno.

Zato i pišemo, ne bismo li i bez odgovora mogli i dalje da se pitamo. Ne bismo li i bez odjeka mogli i dalje kroz pustinju da čujemo slapove. Kortasarove priče, sabrane tada u podebljoj knjizi belih korica, uz najtopliju posvetu drugom, ja sam iz ko zna kojeg razloga zadržala za sebe. Slučaja — da ponovimo — ipak nema.

Ser y estar: toga ima. U prevodu: nešto kao sloboda *od* i *za*. Erih From itd.

Biti ili imati. Ili se umiti. Ubiti.

Odgovora ionako nema.

Ostaje samo ta jedna knjiga koja nam nudi sumnju; ostaju *Školice*, koje nam nude i igru. I moj prevod na srpskohrvatski ostaje, iako mi taj jezik nije materjni. A ni njega više nema.

Priča o mom stvarnom životu, u kojoj ništa nije izmišljeno jer za tim nema ni potrebe, objavljena je kao autorski roman pod naslovom koji upućuje na još jednu telenovelu nestvarnih zapleta, pošto je samo tako mogla da bude i verodostojna. Uzgred, Latinska Amerika je svetski proizvođač tzv. sapunica, čija je tajna, u odnosu na anglosaksonske obrasce, u tome što se gledalac tim više poistovećuje sa glavnim likovima što su im sudbine i putanje neverovatnije, o čemu sam

pisala i neke fenomenološke oglede. Tek, u autorskom romanu *Nastaviće se...* (*Zepter Book World*, Beograd, 2002.) pojavljuje se valjda i moja strina. Koja mi sa puno poverenja predaje za moju majku knjigu Kortasarovih priča.

A ja tada, tokom svadbenog puta, po svom rodnom Buenos Ajresu prvenstveno tražim Borhesove izvornike. Biće da sam tada već bila nešto načula o piscu koji je svoje čuvenje inače objašnjavao time što je star, slep, a k tome iz neke zemlje na drugom kraju svih krajeva. Možda sam čak nešto njegovo već i bila pročitala u nekom prevodu objavljenom u Zagrebu.

U Beogradu je preko »Nolita« Borhes bio dostupan još od 1964. godine, ako se grdno ne varam. A ne varam se: taj prevod je urađen preko francuskog prevoda. Koliko li drveća sečemo zbog hartije na kojoj ćemo svi zajedno pričati o čarobnim šumama!

Ali sada ipak ne pričam čak ni o čarobnim šumama ili, pak, prevodima prevoda.

Pričam o svom medenom mesecu, kada sam te 1970. dobila, iako ne za sebe, knjigu Hulija Kortasara, za koga dotle zaista nisam bila ni čula.

Vekovima kasnije, pošto sam odavno prevela niz njegovih priča a i roman *Školice*; pošto sam i svoj roman o prepisci koju smo njihov autor i ja godinama održavali već napisala i objavila (*Poslednje Kortasarove školice*, »Bata«, Beograd, 1991.), ja jednog sunčanog dana opet ulazim u knjižaru, ovoga puta u Beogradu.

Tog dana lepo uđem u knjižaru pored »Beoizloga«, na Trgu Republike, gde se prodaju ljupke tegle ekološkog slatka od neprskanih borovnica, starinske razglednice u sepiji ili podmetači za kompjuterskog miša sa motivom bureka & kečapa. Ne sećam se više šta sam tog dana tražila. Ali zato znam šta sam našla.

Bolje reći, prvo sam naišla; potom sam pronašla.

Naišla sam na još neke kupce koj traže neku uspomenu odavde a pričaju onim španskim kojim se govori u Argentini. Štaviše, govore onim argentinskim kojim se govori u mestu gde živi moja strina. Ona živi u Kordobi, a tamo se pri govoru malo oteže.

Prilazim im ne bih li im pomogla. Predstavim se: zovem se tako i tako, bavim se i ovim i onim, tu sam odavno; tu je moje prijateljsko drvo; tu su mi i prijatelji; tu je, u srcu grada, i jedno jezero kojem sam posvetila i svoju pesničku zbirku ćutnji...

Tu oni uzviknu, pa ti si Silvija La Maga!

...pod naslovom *Sve u svemu* (*Sphairos*, Beograd, 2006.)...

»Molim?«

»Ti si ona Silvija, zar ne?« kroz širok osmeh mi odgovaraju na moje zaprepašćenje: »Pričao nam je naš rođak Telećan o tebi...«

O Milivoju Telećanu isto tako nema sada potrebe nešto dodatno reći. Svi mi znamo da je on svojim timskim radom u više tomova pripitomio i pominjanog čarobnjaka paradoksa, obnovitelja kratke priče i čoveka koji je rekao kako je »lakoverno čitajući s oduševljenjem engleski prevod nekog kineskog filozofa, naišao na pamćenja vredan odlomak: 'Osuđeniku na smrt nije važno hoće li proći ivicom ponora, zato što se već odrekao života'. Na tom mestu prevodilac je stavio zvezdicu i upozorio me je da je njegovo tumačenje bolje od tumačenja onog tamo levog sinologa, koji prevodi ovako: 'Sluge uništavaju umetnička dela kako ne bi morali da sude o tuđoj lepoti, ali i nedostacima svih nas'. Tada sam, poput Paola i Frančeske, prestao da čitam.« Telećan, najbolji hispanista među svima nama, tada velikima ili barem većim, odn. svima zajedno manje smešnima u pogrešno shvaćenoj veličini, priredio je između ostalog i Borhesa, i to u više kritičkih tomova, zajedno sa timom probranih saradnika (Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1985.).

»Da, Mića, jeste... ali...«

U stvari, mogla bih o Telećanu onoliko da pričam.

Mogla bih o tom Telećanu još da pričam.

Pa i o tome kako mi je doslovno spasao život.

On i ja u Zimbabveu, za vreme samoupravne nesvrstanosti, u doba kad je naša simultana ekipa bila prva među jednakima. Nas dvoje treba negde da stignemo na vreme. Oboje brzo hodamo, iako on deluje kao da zapravo planinari. U stvari, deluje kao da sa lakoćom ne mrda sa mesta. Ipak, na raskrsnici gde sam se ja i dalje unosila u njegovu priču ne obraćajući dužnu pažnju još i na saobraćaj, on me odgurnu, gospe ti tvoje, ajme meni, pa zar ti ni ovde ništa ne kužiš: Belac više, belac manje, sasvim osnovano; ipak, makni se...

»Mića, svakako... ali mi govorimo o njegovom sinu Dinku. Mi odavde idemo posle kod njega, on sada radi hrvatski prevod Kortasara...«

»Molim?« zaprepastim se ja iznova, delom i zato što nisam imala pojma da onakav posvećenik svom prevodilačkom poslu kakav je Telećan može još i da ima porodicu, tj. sina, koji je i sam, znači, prevodilac!

Mesecima nakon tog slučajnog susreta u »Beoizlogu« — šta smo ono rekli u vezi sa slučajem — više o njemu ne razmišljam. Razmišljam o razlici između roza i belog krompira. Znam da se razlikuju. Ali nikako da upamtim za šta je koji krompir. Idem, kao i svakom dana u svakom pogledu, na svoju Kalenić pijacu.

Usput razmišljam i o vezi zeleni koju isto treba da kupim, kao i o označenom i označavajućem, naravno.

Kad tu, u kraju, mene pod cegerom iznenada doziva profesor Sava Babić. On tu, u kafani »Kalenić« pored pijace, već prepodne sa nekim društvom po svojoj prilici razmatra duplo dno kutija za cipele. Naime, on je iz njih izvadio Hamvaševe rukopise i preko svojih neumornih prevoda — ravnih istrajnosti kojom je i doslovne kutije sakupljao — učinio da se ostrvljeni mudrac na kopnu nedogledne nizije najzad oglasi iz pouzdanih knjiga. Mene pod cegerom kao osvedočenom domaćicu zalutalu u kulturi doziva profesor, da mi kaže kako je nekim povodom nedavno bio sa Dinkom, da, Dinkom Telećanom, jeste, i on mi rekao da je imao razne prevode *Školica* tvog Kortasara, ali da mu je tvoj najbolji...

... Kortasar...

Posle već opisanog medenog meseca, i posle svog prvog prevoda, slučajno ili nimalo, od svoje najbolje drugarice na francuskoj katedri za rođendan dobijem *Tajno oružje*, u prevodu Radoja Tatića (»Nolit«, Beograd, 1967.). Ne ulazeći ovde u valjanost samog prevoda koji je u doba pre rečnika uradio još jedan pionir u svojoj delatnosti, pri čemu je Tatić bio i nepogrešivi pronalazač brojnih dragulja sa španskog govornog područja, i pre nego što će da im bude dodeljena Nobelova nagrada, reći ću samo da sam se i tu, na terasi kafane pored pijace, još jednom setila onog svog nepovratnog nemira koji me je obuzeo prilikom čitanja Kortasarove priče koja i naslovljuje čitavu tu zbirku. I obično slovo, npr. »a«, zvuči kao da nas već i oblikom vrti u krug. Kao da smo u toboganu. Možda i u središtu mandale, već i u toj priči, u kojoj se inače nešto nedokučivo dešava i po vijugavom gelenderu. Da li su na tom stepeništu njih dvoje, zaljubljenih. Ili ono dvoje, zločinaca. Možda i žrtava. Uzgred, u nekom trenutku Kortasar se bavio mišlju da mu se *Školice* zovu *Mandala*...

U nekom svom trenutku upoznala sam i Olju Ivanjicki, višespratnu pojavu o kojoj mi ostali znamo ponešto do trećeg sprata, ako i toliko. Upoznala sam slikarku neponovljivih duhovnih transverzala od Leonarda do Marsa preko Rovinja. Iz tog poznanstva je kasnije nastala knjiga *Ogledalo ljubavi* (»Silmir«, Beograd, 1994.) u kojoj priređujem prepisku između Olje i Leonida Šejke, još jednog mistika ruskog porekla teleportovanog u ovdašnju boemiju tih godina ljute nemaštine i nepresušne umne radoznalosti. Olja je, nakon našeg poznanstva, na uljanom platnu velikih razmera nazvanom »Tajna večera«, pored nekolicine ličnih prijatelja a i moga supruga, koji je tada i sam još bio živ, među apostolima naslikala i Hulija Kortasara, prema jednoj slici koju sam joj prosledila čim sam je dobila od tadašnje Huliove supruge, fotografinje ali pre svega spisateljice iz

Bostona. Na toj Oljinoj slici Hristos je zapravo Direr, a na stolu su samo tube sa bojama, jer »one su hrana slikara«.

Upoznala sam Olju pošto sam se pre toga pitala da li joj tepih ima šare kao Gregorovius u detinjstvu. Osip Gregorovius je jedan od likova *Školica*. Taj lik ima neko nerazjašnjeno istočnoevropsko poreklo i na njega je ljubomoran glavni junak romana, koji to sebi neće nikad priznati iako se sve vreme preispituje do iznemoglosti.

Oljin tepih je, kao i ceo njen kutak, prava mandala.

Što se tiče gelendera i drugih stepeništa, negde sam — jasno, opet preko samog Kortasara — došla do toga da su neka stepeništa za penjanje. Druga su za spuštanje. Do toga je on pak došao preko Aurore Bernardes, sa kojom je tada i sam bio na svadbenom putu po italijanskim katedralama i drugim muzejima.

Došla sam do toga da su hronopije, koje se već i u naslovu pojavljuju u toj knjizi o putovanjima, zapravo mala, poluzelena, polunevidljiva stvorenja zadužena za kljanje na svečanim skupovima. Posle nekog vremena, došla sam čak do toga da ta stvorenja nemaju nikakve veze sa Hronosom i, uopšte, vremenom (ta i vreme je samo vrsta interpunkcije, što reče američka spisateljica Kerin Elizabeth Gordon, inače dobra Kortasarova prijateljica: tačka zarez; dve tačke; nov red — sve su to pokušaji ovladavanja stalnim prezentom, iako se sa Kerin ne dopisujem otkad smo svi na skraćenoj komunikaciji putem mejlova, iako je ona pre toga mene navela u svojoj knjizi o receptima u literaturi (*The Ravenous Muse*, Diane Pub Co, USA ili neka moja već polica, *specifically* na Čuburi, 1996.). Svoje male poluzelene Kortasar je pak otkrio na nekoj pozorišnoj pauzi, dok se tek slegalo visoko C. I dok je u Beogradu u vezi sa knjigom o suštinskim stepeništima, pod naslovom čiji pravilan prevod, barem na srpski, jedino može da glasi *O hronopijama i šmirantima*, iako je upravo po celoj zajedničkoj zemlji tada iz Beograda krenula pogrešna, znači, donekle i razumljivo, jer je već i naslov te knjige, u prevodu nesumnjivog poklonika kako Kortasara, tako čak i haikua, glasilo *O kronopijama i famama*. Da ne kažemo, *Priručnik za pevanje i plakanje* (»Zamak kulture«, Vrnjačka banja; separat; Mirjana Božin, iz doba pre priručnika, fakultetske hispanistike i potonjeg dodatnog plakanja). Prijatelji su Huliya naprosto znali kao Velikog hronopija.

Jednog dana ja, kad ono međutim, kao što već rekoh, nakon još jednog predkida usled prejakog naboja...

Tog dana ja uđem u »Beoizlog«.

Čujem ja tamo za Dinka Telečana.

Za njega čujem nešto kasnije i na pijaci.

Dobijem tada i njegov mejl. Preko mejlova Dinko i ja potom razmenjujemo dobre stare poštanske adrese. Na svoju adresu zatim od Dinka dobijem njegov prevod Kortasarovih *Školice*.

Nikad mi se pre toga nije desilo da neko, a pogotovo javno, prizna da me je ovako ili onako čitao; Dinko mi se zbog toga čak i zahvaljuje na stranicama svoga prevoda (Naklada Pelago, Zagreb, 2009.).

Od Dinka — od čijeg se dometa naknadno smrzzavam čak i po ovom blagorodnom jedanaestom mesecu — dobijam još i poziv za učestvovanje na ovogodišnjim međunarodnim susretima Društva hrvatskih književnih prevodilaca. Pre toga ja sam, i ne znajući kao što rekoah za Dinka, godinama predlagala da na Međunarodne susrete Udruženja književnih prevodilaca Srbije bude pozvan Milivoj Telečan. Bile su u to vreme, očigledno, razne smetnje na vezama: te promena države; te promena predbrojeva; te promena provajdera, domena, operatera...

A onda, ipak, deveta kućica. Deveta stranica. Nebo.

Susret, koji želim i ovim stranicama da ovekovečim.

U Zagrebu sam se na osnovu zapravo nepridevanog Kortasara sreala još sa dragocenim kolegama. Upoznala sam tamo još neke mačkarke, sa ili bez zapisanih tepiha. Pogledala, konačno, i Mimarinog Renoara, Rembranta ili već. Vrto-glavica na kvadrat ili na kub, a upoznala sam i majku Dražena Petrovića u njegovom muzeju i, na doduše bitno različitoj ravni, nasladila se i žgancima o kojima mi kuma, rođena Zagrepčanka, priča dok joj voda već ide na usta. Kroz ta usta inače ne teče preterana priča; kroz ta usta priča ustupa mesto glazbi, »neka ona te teši«...

No, nebo je i to što mi je u Zagrebu tom prilikom omogućilo da razjasnim kako jedno je knjiga koja je na srpskom objavljena u vezi sa mojom prepiskom sa Kortasarom, drugo je knjiga koja je ne tako davno izišla u Španiji (*Correspondencia, Julio Cortázar, Carol Dunlop, Silvia Monrós-Stojaković*, Alpha Decay, Barselona, 2009.) u kojoj se, opet na osnovu prepiske, objavljene kao zasebne celine a u okviru sistematske obrade Kortasarove zaostavštine, nalaze i moja sasvim nepotrebna pisma što se tiče šireg čitateljstva. Odabrane mandale. Ili tepiha.

Odobrenje za objavljivanje te prepiske kao zasebne celine u okviru Kortasarove zaostavštine Kortasarovom upravitelju iste dala je jedina pravna Kortasarova naslednica, njegova prva supruga Aurora Bernardes.

U onoj svojoj knjizi *Poslednje Kortasarove školice*, polazeći od prepiske sa Kortasarom i njegovom tadašnjom suprugom Kerol, preminuloj pre njega i to kad je on već bio bolestan od jedne vrste iste bolesti, a njoj je bilo tek onoliko

godina koliko i mom ocu kad je umro, ili Mileni Pavlović-Barili povodom istog rastavnog dela života, ili jednostavno trideset šest, koji je broj katarzičnog poglavlja u *Školicama* ($3 + 6 = 9$), mojih pisama i nema, osim početnog: »Hulisimo Hulio«. U toj knjizi, koja je znači počela od prepiske, nalaze se kamičci od reči do bića. Boja te prave krede tek treba da se prevede.

Drugim rečima, ja još čekam ko će moju knjigu o sazveždima da prevede na španski, sada kada je na španskom objavljena knjiga u kojoj Kortasaru pišem i o nasmejanom, blagonaklonom Hristu na fresci Raspeća u Studenici, ali i o mlečnim proizvodima i drugim sirevima kojih treba da se po savetu lekara kloni, a u Francuskoj, dok ne ozdravi...

Čekam, sasvim ispunjena, već kad samu sebe ne umem da prevedim. Već kad me i to neko čekanje ispunjava. A i kad sam neočekivano prepunjena susretima u Zagrebu: Veliki hronopij i dalje uživa u preskakivanju svih naših pločnika. Sada. Ovde. I svugde.

Upravo jer slučaja nema. Ni u izboru igre. Na sve ili ništa. Ima samo prevođa, jednih do drugih. Svi smo mi prevodi, unakrsni. Čista ontologija. Dok me jedna Mara, raskošna ulična mačka kojoj sam izgleda i sama bila pravi podelak ili/i kućica, sad već opominje da je krajnji čas, ne, nikako: ne da je konačno nahranim. Već samo da prestanem tamo nešto opet da pišem. Iako je Kortasar imao Flanela, mačora koga sam uspela da pomazim preko gomile ploča Bila Evansa i Ksenaksisa...

*Sasvim nigde, svugde ili bilo gde,
a u Beogradu, nakon Susreta u Zagrebu '09.*

Višnja Machiedo

Prevođenje u zrcalu pisanja ili pisanje u zrcalu prevođenja

Nema muze filozofije, niti postoji muza prijevoda.

Walter Benjamin

Ne otvaram li gornjim naslovom, bar djelomice, nekovrsnu klopku? No kako i samo prijevodno stvaralaštvo u sebi krije niz svojevrskih zamki, ne kanim ga odmah osporiti ili zamijeniti, iako ne mogu sebi zajamčiti da ću se iz ove prigodne klopke s(p)retno izvući. Smjesta, ipak, isključujem neku izravnu vezu »mojeg« zrcala s književnom »teorijom odraza«, a još manje namjeravam na svoj diskurs primijeniti svekoliki naboj njegova bogata, različna i dobro znanog simbolizma. Rabit ću ga odsad u smislu stanovite »kognitivne pozadine« što zrcali, i potom odašilje, tragove mojih usputnih, jamačno vrlo ograničenih zapažanja — da ne velim umovanja — o onoj »specifičnoj praksi pisanja« kakvu nam, prema jednoj šturoj teorijskoj definiciji, predočuje književno prevođenje. Pritom sebi ne umišljam da bi se moje skromno promišljanje (poniklo i iz subjektivne empirije) moglo pretvoriti u zrcalo spoznaje i Istine. Nešto mi, naime, uporno šapće kako — unatoč svim stečevinama teorije, lingvistike, kritike, traduktologije, pa i filozofijskih uvida u nj — prevođenje ipak ostaje tajanstvenim umijećem. (Podsjećam da je svojedobno i vrlo odmjereni Valery Larbaud, simbolički otac moderne teorije i kritike prevođenja, na jednome mjestu¹ posegnuo za sintagmom »*l'opération mystique*«.) Ne odustajem, dakle, od pomisli kako se svaki pokušaj fenomenološkog, ontološkog, pa i etičkog razmatranja o tome (translingvističkom, transliterarnom itd.) »ponovnom pisanju« (preispisivanju) postojećih književnih djela djelomice i nadalje odvija *per speculum in aenigmate*.

Što se metaforičke uporabe zrcala tiče, salijeće me sada jedno davno sjećanje iz ranoga djetinjstva koje me posve konkretno obvezuje na još veći oprez. Posrijedi je, naime, moj neodoljiv djetinji doživljaj onih tzv. magičnih ogledala u

¹ U knjizi *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Pariz, 1946.

sajmišnom šatoru lunaparka, što su uvećavala, smanjivala, iskrivljavala, izobličavala, odražavala na sve mile i nemile, šaljive i groteskne načine figure mojih roditelja kao i moj vlastiti dječji lik. Ova se asocijacija možda doima pretjeranom, ali me usput također opominje kako ni metaforička uporaba zrcala nije bezazlena stvar. Čini se da ne smijemo smetnuti s uma kako ona zasigurno upleće subjektivnost te povijesnu »patinu« mjest-a-i-vremena u kojemu živimo i djelujemo, dočim na onoj objektivnoj, dalekosežnijoj, retrospektivnoj razini priziva niz referencija (od filozofijskog »realizma« nadalje...). Nije li potonji sve do modernog doba dominirao objektivističkim umovanjem o mimezi, a prema njemu književnost i umjetnost ne mogu, ni ne trebaju biti drugo doli *ogledalo* zbilje. Izlišno je *ad hoc* podsjetiti kako su, u dugoj povijesti europske kulture, pojam *kreacije*/*stvaranja* i kategorija *originalnosti* zapravo recentne stečevine. A da je, slučajno, ostao na snazi taj stari metafizički (logičko-retorički) poredak, ne bi li se prevodjenje i njegova *techné*, kao oponašanje *oponašanja*, u već »senilnoj« fazi tog sustava, držali tek pustim umnožavanjem ogledala zbilje? Međutim, najprije s prevlašću moderne ideje o izvornosti stvaranja autora = »demijurga«, a potom s raznim proglasima i ukazima (od impersonalnosti do »smrti autora«), kakvi su ubrzo uslijedili, i prevodjenje je, logično, ispalo iz epistemološkog okvira mimeze, tražeći od tada vlastito »mjesto i formulu« u novim, pretežito oprečnim, epistemološkim sustavima. Ili se prijevodno stvaranje, barem na ravni »prizemnije« pragme, a posebice njegove recepcije i nekog općeg podrazumijevanja, daleko od prismotre i okrilja »prijevodnih studija«, možda (zadugo?) zateklo na ambivalentnom i trusnom tlu njihovih interferencija? Danas je općeprihvaćena činjenica da prijevod, ako ne predstavlja samo *uvod* (*l'introduction* u opreci s *la traduction*, kako ih luče teoretičar, poetičar i kritičar Henri Meschonnic i dr.) u kakav strani književni tekst, ako nije tek njegovo svodenje na neki zbroj obavijesti, pripćenja, dakle daleko još od njegove prave kulturne translacije, svagda podrazumijeva njegovo *drugo pisanje*, ali nipošto — načelno uzevši — i stvaranje *drugoga* reda. No, u čemu se sastoji, što bi bila ta *bitna* razlika između *prvog pisanja* (izvornika) i *prijevodnog pisanja* koje iz njega proizlazi? Nastaje li *prvo* *doista ex nihilo*, imajući pred sobom samo (malarmeovsku) bijelu stranicu, dok ovo *drugo* pred sobom ima dovršeni književni tekst i... manje-više složeni, slojeviti proces njegova translingvističkog (itd.) »preslika«? Nit' je ono *prvo* samoniklo i ne duguje baš sve poetskoj i fikcijskoj imaginaciji pisca, jer između svakog čina pisanja i autorskih poriva, nauma, zamišljaja, stoji barem neko prethodno čitalačko iskustvo, pa prema tome i mogućnost kakva-takva piščeva učesća u književnoj palingenezi. A nit' bi se ovo *drugo*, prijevodno, makar se radi o ponovnoj

»izvedbi« *prvoga*, smjelo i moglo poistovjetiti s reprodukcijom. (Molim da se od sad moja briga glede što točnije terminologije ne shvati kao sofisticirano cjepidlačenje.) Razvidno je da se to *drugo pisanje*, već *a priori*, kudikamo bolje brani od eventualne prostodušnosti i iluzija, kojima i dandanas zna podleći *prvo*, jer ovo čak ne mora biti svjesno koliko svoju (navodnu ili djelomičnu) originalnost duhuje »mozaiku citata«, nekoj osobnoj kombinatorici nehotičnih, nasumičnih — i sambogzna kakvih još — »prevedenih«, intertekstualnih elemenata i sastavnica iz literarnog naslijeđa, a u spoju npr. s nekim pomodnim književnim trendom. Događa se da neki pišu na zadovoljavajućoj razini, dopadljivo, a da nisu ni posebice učeni, a niti su prethodno ovladali majstorskom tehnikom. Prevođenje — bar načelno uzevši — isključuje diletantizam; njega, uz poželjan spisateljski talent, naprotiv podupiru i omogućuju kritička pronicljivost, poznavanje jezika i književnosti, te upornost u stjecanju svagda novih i različitih znanja. Njemu stoga godi erudicija, opća kultura, jer uz imaginaciju ta »specifična praksa pisanja« predmnijeva stilističku prijemljivost i, štoviše, potražuje istančanu egzegezu u čitanju izvornika: »doslovce i u svim njegovim smislovima« (Arthur Rimbaud). Susljedice tome traži profinjenu inventivnost u mnogoslojnom procesu tekstovnog prijenosa umjetničkog djela iz jednog jezičnog, literarnog, povijesnog i kulturnog sustava u drugi, ako prevoditeljjev napor predvodi intencija da, na svom (drugom) odredištu, stvori njemu »paralelno djelo«. Usporedno djelo koje se neće stopiti s autohtonom produkcijom, nego će zadržati okus »stranosti«, biti ujedno »unutra« i »vani«, odnosno proširiti je i obogatiti novinama jedne strogo odmjerene drugotnosti/»decentriranosti«, u čemu zapravo i leži dragocjen paradoks prevođenja. (Aludiram tu, naravno, na visokovrijedna, značajna ili pak eksperimentalna strana književna djela, a ne na puku »tržišnu robu«.) No ovo neka služi samo kao najkraći *repetitio iuvat* za nešto otprije izneseno, obrazloženo u ponekom od mojih prethodnih tekstova, a sada bih se radije usredotočila na jedno svojstvo, ili fazu, prijevodnog procesa koju ću uvjetno, i bez ijedne posprdne primisli, nazvati »mimetizam«.

U odnosu na vjekovne razvojne preobrazbe i mijene teorije mimeze od Platona, Aristotela, Plotina... pa sve do Auerbacha i Lukácsa, a zatim u račvastom nizanju njoj oprečnih modernih teorija, ne znam (ili se ne mogu sjetiti) da li se itko dublje pozabavio posebnom naravi prijevodnog mimetizma. Što je to i kakav je on u biti? Rada li se iz nužde, treningom, ili je pak konstupstancijalan prijevodnom pozivu/talentu, to jest prirodan prevodilačkom biću? Tek kada bi se uspio rasvijetliti u odnosu/sprezi s njegovim predmetima (sadržajem), udjelom i učinkovitošću, vidjelo bi se je li narav toga specifičnog mimetizma gdjekad mož-

da »kameleonska«, »majmunska«², ili je glumstvena, asimilacijska, pustolovna..., pritajeno i »identitetski« osvajačka, čak »katarzična«, ili se radi o raznim varijantama njihova miješanja. Prinose li njegovi agonisti tek samoprijegorne žrtve na žrtveniku svjetske književnosti ili, pritom, i kao protagonisti razgibavaju svoj duh, obogaćuju vlastito iskustvo, namirući sami sebi dugu, tegobnu i raznorodnu »školu« kreativnog pisanja? Ograđujući se odmah od onih poslenika koji se u prevođenje upuštaju iz puke potrebe ili slučaja (za koristoljublje baš i nemaju povoda), pretpostavljam da se u ostalih koji ga osjećaju kao svoj poziv (*vocatio*) ponekad javlja sklonost promišljanju njegova temeljnog i krajnjeg smisla. Možemo to nazvati i »zadaćom prevoditelja«, o čemu na svoj dubok način progovara još 1926. istoimeni kanonski esej filozofa Waltera Benjamina.

(U nedavno pročitanom francuskom prijevodu eseja *Thinking and Moral Considerations* /1970./, Hannah Arendt me upozorila na to kako se i sama filozofija, u svojoj dugoj povijesti, rijetko bavila problemom mišljenja po sebi: »Problem leži u tome što nam vrlo malo mislilaca kaže što ih je navelo da misle, a još je manje onih koji su se potrudili opisati i ispitati svoje iskustvo mišljenja«. A jedino ta sposobnost mišljenja da sve ispituje, bez obzira na specifičnost sadržaja, i bez mara o posljedicama, bistri našu svijest i jača savjest na putu spram istinitijih prosudbi, zaključuje Hannah Arendt.) Isto tako, uzmemo li u obzir brojčanu zastupljenost prevoditelja u nas, pa i drugdje u svijetu, ne nailazimo baš često na prevoditelje koji su, propitkujući ih, opisali ili opisuju vlastito mišljenje i iskustvo prevođenja, te koji o vokaciji prevodilačkog bića razmišljaju, ne samo pragmatično, psihološki, sociološki, te tu i tamo fenomenološki, nego i ontološki. *Tko je, u biti, prevodilac?*

No, vraćajući se problemu mimetizma, treba li još uopće ponavljati da se aura prevođenja mora napokon osloboditi one poštapalice o vjernosti ili iznevjeri (*traduttore/traditore*), u kojoj se navlastito iz ne-stručnih usta pohabala *fides*, prva od onih baštinenih »rimskih vrlina«: *constantia*, *severitas*, *gravitas*, *auctoritas*. *Vjernost*, i to upravo u paru s njoj oprečnom *slobodom*, već se dugo pokazuje neprimjerenom kategorijom u raspravi o prevođenju. »Teoriji koja u prijevodu traži nešto drugo osim reprodukcije smisla očito neće moći više služiti«, napominje i W. Benjamin,³ a niti u pogledu problema što ih, tijekom *drugog pisanja*,

² Već Giordano Bruno, u *De gli eroici furori*, prekora pjesnika koji želi postati »scimia de la musa altrui« (majmunom tuđe muze) a ne »di propria musa« (svoje vlastite muze). I Ch. Baudelaire, kao prevoditelj E. A. Poea, primjerice, niipošto ne odobrava »la singerie« (majmunsko oponašanje) rime. Ja tu oznaku ovdje preuzimam *cum grano salis*.

³ Walter Benjamin, *Zadatak prevoditelja (Aufgabe des Übersetzers)*, preveo Jure Zovko, u *Klasici hermeneutike*, Zadar, 2005.

postavlja npr.: točnost tumačenja, jezična i jezikoslovna kompetentnost, kolateralna stručnost, naposljetku i znanstvena dimenzija prevođenja. Bez potonjih bi, naime, svatko tko je voljan i pismen na materinskom jeziku, a snalazi se kako-tako na jeziku izvornika, mogao manje-više postati bar prosječnim prevoditeljem. (Pod pritiskom blaziranoga tržišta svjedočimo žalibože i mrskim anomalijama, ali to se ne tiče ovog ogleada.) U spomen i počast Georgeu Steineru, proglasimo zauzvrat *odgovornost* moralnom kategorijom (ako ne i imperativom) koja uistinu obvezuje, a i dolikuje prevodilačkoj vokaciji i pragmi. I onako ova podrazumijeva one druge »rimske vrline« (*strogost, dosljednost, ozbiljnost*), a odnosi se podjednako na *slobodu* postupanja s (negdašnjim) monopolom autorskog *autoriteta*. Odgovornost štiti prevoditelja od hirovite slobode tumačenja dok strano djelo prenosi na tlo svoje matične kulture i materinskoga jezika. Ta transmisija iziskuje tri aksijalna uvjeta: 1. prijevodnu poziciju (*la position traductive*), 2. nacrt/projekt i 3. obzor očekivanja, kako ih je dosad razlučio hermeneutički usmjereni teoretičar i kritičar prevođenja Antoine Berman. Usudujem im se, eto, pridodati i taj ponešto maglovit pojam prijevodnog mimetizma. Neka on, bar za prvi čas, upućuje na prijemljivost, senzibilnost prevodilačkog bića, na raspoloživost njegovih mentalnih procesa. (Ne priskače li, pitam se, upravo ta još »okultna« sposobnost kako-tako u pomoć onima koji prevode na »pokretnoj traci«, bacakani narudžbama od nemila do nedraga, prepušteni ne svojem nego nekom »Prokrustovu« nacrtu i obzoru očekivanja?) Vjerujem da — pored svijesti o historičnosti izvornika i njegova budućeg *re-writinga* — baš poradi egzistencijalnih i identitetskih razlika među odnosnim tvorcima — ne treba zanemariti mimetičku energiju subjekta koji prevodi. Unatoč svojoj konceptualnoj neuhvatljivosti, ne upućuje li upravo potonja na mogućnost prevoditeljeva (s)uživljavanja, uvlačenja pod kožu izvornog djela, premda nije lako ustanoviti koliki je pak, u njoj samoj, ulog i prevoditeljeva osobnog učitavanja? Pitam se također ne ovisi li o njoj viši ili niži napon »glazbeničkog« sluha pri čitanju originala. Ali, došavši prije ili kasnije u sukob s neponovljivošću njegove glazbe, ne mora li on, tijekom postupna prijevodnog »izvođenja« partiture izvornika, sififovske muke mimetizma obustaviti odrešitijim pokušajima nadomjestne/zamjenske invencije? Jer se mimetička energija ne može, naravno, poistovjetiti s puninom pjesničkog čina i sama po sebi ne može nadomjestiti energiju izvornika. Ali držim da svojim »konvekcij-skim« djelovanjem ipak utire put dubljem gonetanju autorske intencije, mišljenja (a ne samo mišljenoga)..., a možda i na racionalnoj razini pospješuje potragu za onim posvemašnjim »literarnim smislom« djela (o kojem govori već V. Larbaud), smislu što nadsvođuje kako njegove označitelje tako i označenike. Ako se ovisnost mimetizma o intuiciji nadaje svima očitom, on sam zasigurno varira suklad-

no psihogenim osobinama i stupnju jezične i misaone pozornosti pojedinog prevodećeg subjekta. Moguće je također da se on, u praksi, ovako idealno i stupnjevito zamišljen, ni ne ozbiljuje baš često. Međutim, ne bi li se iza manjka, odnosno potpunog izostanka mimetičke energije naposljetku krila prijevodna pozicija »činovnika«, ili »računalnog stroja« prevođenja?

Prevodilac je na matičnome tlu odgovoran za Drugo/Drugoga, dok pisac *tout court*, u svojoj sredini, odgovara samo za sebe i svoje djelo. Posegnem li za mitološkom poredbom: autor izvornika je Narcis, a autor prijevoda Eho. Već i sam pojam odgovornosti prema Drugom, što se zatim djelatno, dosljedno mora utjeloviti u »(po)nov(n)om pisanju«, potire šablonu o samozatajnosti, tu — po meni — utješnu ili ukrasnu naljepnicu na prevoditeljskoj profesiji. Kako bi se biće koje je zatajilo sebe kao subjekt uopće nosilo sa zahtjevima takve odgovornosti? Nije li ta etiketa krinka iza koje se ponekad krije i povrijeđena taština samih prevoditelja? Odavno se prostor teorijskog promišljanja njihove translingvističko-literarne pragme oslobodio pojma transparentnosti: zar ostaje prozirnomo osoba koja pre-stvara, (pre)ispisuje na drugom odredištu *svoje čitanje* stranog izvornika?! Ni (ahistorijska) postojanost izvornika ni autorski monopol smisla nisu već dugo svetinje: izvornici, doduše, ne zastarijevaju, kao što se to (silom jezičnih prilika) događa nizu prijevoda, ali s vremenom se u — i zbog — recepcije i te kako *mi-jenjaju*. S obzirom da na to, i mimo dekonstrukcionizma, više ne treba trošiti obrazloženja, rado bih pojam odgovornosti s njegovom neporecivom etičkom konotacijom od sada povezala s *altruizmom*. Pritom ne držim da su prevoditelji altruisti u uvriježenom smislu te riječi, ali preimenovanje samozatajnosti u altruizam navodi nas na to da etos prevodilačkog poziva i djelovanja promotrimo iz drukčijeg očišta. Moja se opcija, naravno, ne poklapa s klasičnom definicijom, odnosno najčišćim oblikom čovjekoljupca i one nezainteresirane skrbi za dobro drugoga, iako prijevodni altruizam uključuje neke njezine premise poput štovanja, privrženosti, ljubavi prema ostvarajima drugih. Posrijedi je, po meni, jedan literarni, estetički, kulturološki altruizam... (A tko ga nije iskusio, ni ne sluti da se iza njegova »sladostrasnog« lica počesto skriva i gorko naličje nesebičnosti).

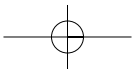
Ipak, na sjaj takva altruizma baca sjenu jedan drukčiji odnos između *prvog* i *drugog pisanja*, izvornika i (kasnijeg) prijevoda. On se pak nadaže kao »zatočeništvo« drugoga u svijetu prvoga dokle god mu ovaj nameće ulogu zrcaljenja »svoje istine«. Prevodilac je, za V. Larbauda, sluga istine: »tekst za prevodenje može nam izgledati prividno istinit, nagrđen prosudbenim zabludama i krivim idejama, ali kao tekst za prevođenje, verbalna građevina koja ima precizan smisao, on je istina, te izobličiti ga ili osakatiti znači ogriješiti se o istinu.«⁴ To zatočeni-



štvo-služnje istini originala ne priziva, po meni, neizlječivu melankoliju Platonove špilje, jer prevodiocu, iako nije *začetnikom* djela, pripada bar uloga *začinjačva* moguće čarolije »nastavljanja njegova života« (W. Benjamin). Walter Benjamin nije jedini mislilac koji u svom dalekosežnome razmatranju o »zadaci prevoditelja« upozorava kako neka značajna djela nisu naišla na svoje odabrane prevoditelje u razdoblju svog nastanka, pa im je kasniji prijevod značio »nastavljanje života«. U najboljem slučaju, upravo u prijevodima, koji su kudikamo »više od posredovanja«, tvrdi Benjamin, povijesni »život izvornika objavljuje svoj iznova obnovljeni, posljednji najobuhvatniji razvoj«. Prvobitno zatočeništvo prijevoda se tako, u najboljem slučaju, preokreće u nešto što potpunije rasvjetljuje izvornik i proširuje granice vlastitog jezika. Nisam dorasla zaći dublje u Benjaminovu potragu za univerzalnim jezikom, nadahnutu i Mallarméovim mislima, te u ono vrtoglavo umovanje o moći prijevoda ustremljenoj spram jedne nadpovijesne (gotovo »teološke«) potrage za »čistim jezikom«, za najvišim jezikom Istine. Ali slutim da u tom *drugom pisanju* prebiva i te kako čežnja za »jezičnom nadoknadom« vlastita jezika. »Zadaća je prevoditelja«, kaže Benjamin, »onaj čisti jezik koji je izgnan u stranu spasiti u vlastitome, čisti jezik zatočen u umjetničkom djelu u prepjevu ponovno osloboditi.« Dijalektika između zatočenosti i oslobađanja doseže time nov i pozitivan obrat.

Težina, sila teže prevođenja, u rasponu raznorodnih književnih djela (ali i njihovih zaštitnih »ograda«), nisu istovjetne s onima izvornog pisanja. Drukčijim se mukama naplaćuje začetnička sloboda i otvorenost potonjeg, ona lutajuća prepuštenost samome sebi (invenciji, imaginaciji i mišljenju autora), ako se pisanje otprve ne ravna prema stanovitim receptima i ne uklapa u uvriježene obrasce. Znamo da je metatekstualna problematika pjesničkog čina, pisanja i jezika već odavno postala opsesivnom problemskom sastavnicom fikcionalnih djela i poezije same. Sa svoje ču strane tek stidljivo napomenuti kako mi — za uređivanje /ustrojstvo onoga što nastojim priopćiti u nekom vlastitom eseju — vrlo maglovito pripomažu moji prethodni i raznovrsni prijevodni »pothvati«, ali su me, priznajem, podučili, navikli na disciplinu traženja što točnijeg izričaja: pisanja koje se nosi i odvija skupa s b(r)ušenjem misli. Jer misao zapravo ne nalazi, ona »kriči« put i preispituje sebe, bivajući i dalje u hranjivom dijalogu s knjigama, dok teži osamostaljenju nekog osobnog viđenja i iskaza. Pri tome ona mora iskustiti i gorak okus samoće (izgona iz okrilja prijevodnog altruizma), otrpjeti vjetrometine neizvjesnosti. Dok prevodim(o), govorim(o) i o sebi, možda neizravno, pri-

⁴ Valéry Larbaud, *Sous l'invocation de Saint Jérôme*, Pariz, 1946.



tajeno, djelomice, a pišući »svoje« pak mislim(o) da izravno i navlastito izražavam(o) sebe. Nisu li granice među njima ipak porozne? I ne pokazuje li se, u zrcalu prevođenja, to samostalno (samoniklo?) pisanje više poput kakve dvojbene avanture negoli lagodne samopotvrde?

»Rad na stilu« — tvrdi Simone Weil — »nije samo rad na oblikovanju nego i na misli i cijelom nutarnjem biću. Sve dok ne dosegneмо ogoljenost izraza, naša misao nije dotaknula istinsku veličinu, nije joj se ni približila...«. Zazirući pak od svake »otrcanosti«, Stéphane Mallarmé udjeljuje pjesniku posve drukčiji savjet: »razapeti oblak, nenaravan, lelujav, nad bezdanom svake misli«. Nije lako prosuditi koji je od tih zahtjeva teži, ali svojem zahtjevu Simone Weil pridodaje i jednu vrlo intrigantnu usporedbu: »Pisati na pravi način znači pisati onako kako se prevodi. Kad prevodimo tekst na drugi jezik, ne pokušavamo dodavati; naprotiv, trudimo se, gotovo vjerski skrupulozno — ne dodavati. Upravo tako treba pokušati 'prevesti' nenapisani tekst.«⁵

Pitam se nije li se »zrcalo« iz naslova, kroz sam moj tekst, očitovalo u stanovitom višku pogodbenog, optativnog diskursa, a uz nedostatak zornosti kakvu nude primjeri. Svijet prevođenja jest »otočne« strukture: sastoji se od prijevodnih/prevodilačkih »monada« kojima s razlogom dugujemo istančane poredbene ekspertize. No one su ovom prigodom naumice izostavljene ne samo zbog složenosti, pa i količinskih razmjera takva (*piecemeal*) preispitivanja, nego i zbog stanovitih nedoumica koje se znaju pojaviti pri izvlačenju nekih preopćih zaključaka. Unatoč tome što su mi pitanja poetike i kritike prevođenja (i pisanja) inače prirasla srcu, zadržala sam se jedino na nekom gotovo-teleskopskom uvidu u prijevodnu odgovornost, mimetizam i altruizam. Pozivanje na mimetizam možda neće lako naići na odobravanje, premda ga zastupam kao svoj neporecivi doživljaj, ishod vlastite introspekcije, više nego kao tezu. Bez ulaženja u mnoge druge pojedinosti, tom prijevodnome mimetizmu pripisat ću, primjerice, vlastitu — i ne tek povremenu — (povodljivu i, nerijetko, nemoćnu) općinjenost ritmom, zvukovljem i melodijskim vibracijama izvornika, kako u poeziji tako i u prozi (*sic*), ne bih li se, prožeta ovima koliko je to razumski i jezično dopušteno, postupno upustila u njegovo što relevantnije stilsko pretakanje. Dati se uhvatiti u fonno-semantičku, sintaksičku i ritmičku mrežu originala, napuniti se njegovim elektricitetom, samo je predigra *drugom pisanju*, tj. svim ostalim postupcima jezične transmutacije, s ciljem njegova što potpunijeg pre-stvaranja na drugom i drukčijem odredištu.

⁵ U pismu Gustaveu Thibonu, u veljači 1947. Citirano prema: Simone Weil, *Težina i milost (La Pesanteur et la grâce)*, u prijevodu Ane Buljan, Zagreb, 2004.

Kolja Mićević

Prvi akrostih Danteovoj *Komediji* [Prvi stih Danteove *Komedije*]

Recitativo secco

Kad sam, oko 10. decembra 1992., ako ne i tačno na taj datum, započeo prevod Danteove *Komedije* na francuski, ni ne sanjajući da bih jednoga dana to isto mogao načiniti i na srpskom; u stvari samo sam našao rešenje za prvu rimu cele Pome koje me oduševilo, iako nisam znao kuda me ta rima vodi; radilo se o tome da sam sa svojim elementarnim, rekao bih detinjim znanjem italijanskog jezika shvatio da je prevod Danteovog toskanskog — kome sam se vrlo brzo prilagodio i zaboravio da nikada nisam ni znao italijanski — *vita* na francuski s *la vie* ne samo smetnja da se nastavi onako kako treba nego da je to i jedna ritmička greška u koracima, jer francusko *la vie*, lepo samo po sebi, *pada*, a Danteovo *vita* — koje čak nema potrebu ni za članom — sugerise nastavak kretnje, hoda, čak uspona-uzleta.

Nije mi trebalo mnogo vremena, ubrzo sam nakupio — nakupovao, trošeći ono nešto novca koje mi je preostalo da preživim još koju nedelju, bar do kraja godine — celu antologiju francuskih prevoda Dantea — malo po knjižarama, zatim po antikvarnicama, najzad kod bukinista kraj Sene — i počeo da shvatam ogromnu, neshvatljivu grešku svih prethodnih prevodilaca Dantea na francuski koji su redovito zadržavali tu reč *la vie* na kraju prvog stiha *Komedije*, misleći valjda da su time nešto dokazali; ali moje zadovoljstvo je time porastalo, a strah da bih kod nekog prethodnog prevodioca mogao naići na svoje rešenje polako se pretvarao u izvesnost i pouzdanje da je moj, ili moja, *trouvaillie* jedinstven, a...

Kad sam dakle oko tog 10-og — ah, još pamtim usred duše / bi decembar prepun tmuše — došao do rešenja koje me oduševilo, a koje se sastojalo u tome da sam Danteovo *vita* preveo ne s *la vie*, nego s *existence*, nisam ni mislio da ću prevoditi celoga Dantea! Maglovito sam odlučio da prevedem prvo pevanje i da ga — ako uspem! — uvrstim u svoju šestu zbirku stihova napisanih izravno na francuskom koju sam u to vreme pripremao za štampu, a koja je sadržavala moje pesme posvećene raznim pariskim adresama na kojima sam bora-

vio od svoga prvog dolaska u Pariz, ujesen 1969., preko Zagreba, 12. novembra, do te kobne 1992. Zbirka je na kraju dobila naslov *La Rue des Amants d'hier* s podnaslovom *et autres adresses parisiennes*. Objavljivao sam te zbirke u neverovatnom ritmu od po tri meseca, i ne znajući u stvari da ispitujem neispitane mogućnosti francuske versifikacije koju ću primeniti... na Danteovoj *Komediji!*

Zaista, to je sad nepobitno, na stranama od 15 — 10 i 5, *dieci e cinque!* — do 21 te zbirke nalazi se moj terca-prevod prvog pevanja *Pakla*, prethoden jednom napomenom, koju dajem u originalu, jer je lako shvatljiva:

Je donne ici cette traduction, en «état brut», telle que je l'avais faite, comme contre ma volonté et poussé par un démon sans nom, pendant la première semaine après mon installation dans la rue des Vertus, le 10 Décembre 1992.

Nema sumnje da su se mnogi moji pretplatnici i oni kojima je zbirka slučajno došla u ruke iznenadili kad su naišli na taj prevod; jer ne samo da je moj prevod bio u stihu, tačnije: u terca-rimi, nego je prvi stih koji se završavao rečju *existence* bio prelomljen na slogove, tako da je reč *existence* jednom polovinom pripadala prvom, a drugom polovinom drugom stihu:

À mi-chemin de notre existence...

Bio sam veoma ponosan na ovo rešenje, jer je dužina reči *existence* omogućavala ovo lomljenje na slogove, tehnika koju sam obilato primenjivao u svim svojim francuskim pesmama, što je bilo prirodni produžetak prakse koju sam sprovodio u svojim pesmama na srpskom! Lomeći *existence-postojanje* na dva dela, mislio sam ovako: »I moj je život slomljen, kao i mnogih drugih, u ovom trenutku, ovo lomljenje savršeno odgovara celokupnom stanju u kome se nalazim...« Ovom razmišljanju sam dodavao još jedan alibi, tj. da je lomljenje Danteovog prvog stiha na slogove očigledan dokaz da i nemam nameru da prevodim *Komediju*, ili bar *Pakao*, nego samo da parafraziram jedno pevanje, nešto kao pesnička, a ne prevodilačka vežba!

Napor koji sam uložio u prevod prvog pevanja bio je takav — izgubio sam doslovno san, nisam imao želju za jelom, osećao sam se kao da sam u nekom drugom svetu, onako kako se osećam u prvim danima zaljubljenosti, itd. — tako da kad sam došao do kraja tog pevanja — a tom prilikom ukazalo mi se više rešenja za završni stih! — rekao sam u sebi: *Nikad više!* I nastavio sam da objavljujem svoje francuske zbirke, do osme, *Le petit Testament bosniaque*, objav-

ljene 1995. Tih osam zbirki sadrži tačno nešto malo više stihova od onih koliko ih ima u Danteovom *Paklu* i *Čistilištu* zajedno, 11.000!

Šta se dešavalo između decembra 1992. do sredine 1995. priča je za sebe, ali, ako hoću da ispoštujem prostor kojim raspolazem, odmah ću reći da sam nakon razgovora s Damom Lucienne Portier, 22. juna 1996., koja mi je nakon što sam joj pročitao svoje 22 varijacije na početak drugog pevanja *Pakla* — a te varijacije bile su kao pokušaj da izvrdam nastavku prevođenja *Komedije* — rekla: *Continuez*, shvatio da moram onaj prvi prelomljeni stih s *existence* vratiti u normalan oblik, iako sam se vajkao i govorio u sebi: »Baš šteta što Dante nije lomio stihove na slogove!« Još sam bio daleko od XXIV pevanja *Raja!* Pitate se možda kako sam tako slepo poslušao taj savet: *Nastavite!* koji mi je dala Dama Lisjen Portije, usred Pariza, u njenom pariskom stanu na trećem spratu, bulevar Monparnas, tog 22. juna 1996. u podne? Lisjen, Svetlana, upravo je bila napunila 100 godina — rekao sam joj: imate isto toliko godina koliko ima i pevanja u *Komediji* — i ona je bila jedina osoba u Francuskoj koju sam pozeleo da upoznam i pitam za mišljenje (ne znajući ipak da ima toliko godina!) o svome prevodu, odnosno varijacijama na drugo pevanje *Pakla*, pošto je ona prevela čitavu Danteovu *Komediju!* A šta ako me je Lisjen Portije čekala da mi prenese nešto direktno od Dantea, pre nego što je nekoliko meseci nakon našeg drugog susreta i opširnog razgovora o mnogo čemu smatrala da je njena misija ovde završena?

Tako sam, sledeći savet *Nastavite!*, dobio prvi Danteov stih u svome prevodu na francuski:

À mi-chemin de notre existence...,
Na pola puta našeg postojanja...

A već sam negde u međuvremenu zapisao, u obliku komentara, kako možemo prevesti i celu *Komediju* — iako sam bio još izvanredno daleko od tog trenutka — a da nikada ne izidemo sasvim iz njenog prvog stiha; u svakom slučaju, moramo mu se stalno vraćati... Zar ovim što pišem danas, krajem februara 2010., ne dokazujem to samome sebi bolje nego što mogu i da opišem?

Ako sam ovaj prethodni komentar o neprekidnom — i neophodnom? — vraćanju na početak *Komedije* i napisao nesvesno, i ne verujući možda u to što zapisujem — mislio sam da ipak preterujem — upravo su me ta vraćanja uverila da sam bio u pravu. Ovo što sledi je pokušaj da opišem koje su, po meni, bile dobrobiti od tih vraćanja, od kojih se uopšte nisam umorio... i spreman sam da se još i još vraćam!

I. Prvo značajno zapažanje: versifikacija

Odlučio sam da rimujem Dantea na lepom jeziku francuskom, u lepoj zemlji Francuskoj, u njenom srcu, Parizu, i u srcu Pariza, u ulici Vrlinâ — *habiter la Rue des Vertus*, pisao mi je prijatelj Ned Bastet, veliki valerijevac, *quel programme!* — gde je sama ideja rimovanja odavno prezrena i bačena u zapećak, kao da se u francuskom jeziku nikada nije rimovalo! Ja sam to započeo spontano, tek sam kasnije shvatio tu netrpeljivost sadašnjih Francuza prema jednoj praksi koja još uvek čini srž francuske književne, pesničke kulture (ne mislim ovde na loše versifikatore, kojih svugde ima više nego dobrih). Dante je jedna od najvećih žrtava takvog pogleda na te stvari.

Da biste shvatili ovo što ću izložiti, dodajem i jedan prilično fascinantan podatak iz moje poetske biografije; iako nikada nisam učio italijanski jezik, niti sam imao nameru, i iako sam poznavanje tog jezika sveo na učenje napamet tekstova glavnih arija iz italijanskih opera — *Rigoleta* znam doslovno napamet: *Cortigiani, vil razza dannata...* pevam uverljivo kao Leonard Voren — ja sam još od pre banjalučkog zemljotresa, u oktobru 1969., dvadesetak dana pre moga prvoga dolaska u Pariz, kako sam već rekao — imao jednu naviku: da svaki dan, ali svaki dan, po desetak minuta listam jedan od tri džepna toma Danteovog *Speva*, kažem: listam, tj. da u prolazu posmatram Danteov tekst, ali nisam ni pokušavao da čitam, razumem ili da posegnem za kakvim rečnikom, pošto bi me to odvelo na drugu stranu, i sve bi propalo. Čak imam jednu fotografiju, koju mi je ne znam ko načinio oko 1965., na kojoj sedim za stolom na našoj terasi pod krovom od vinove loze i u rukama držim otvoren jedan od ta tri Danteova toma i na fotografiji se jasno vidi da je to Danteova *Divina Commedia* koju držim u rukama, ali se ne vidi o kojoj je kantiki reč! Posmatrajući Dantea tako, ja sam pokušavao, mogu reći, položaje njegovih rima, opkoračenja, razne grafičke efekte koji se još bolje opažaju nego kad znate njihov smisao, a jedna od najčudesnijih metafora, ako tako mogu reći, činila mi se ona s početka drugog pevanja *Pakla*, *de le fatiche loro*, za koju uopšte nisam znao šta znači, jer mi je ovo *loro* zvonilo mnogo magičnije nego da sam znao da znači to što znači! Itd.

Bio sam tako ovladao grafičkim izgledom Danteove *Komedije* — ja sam se *hranio* time, ako mogu da priznam, posmatrao sam Dantea i italijanski tekst, da bih nastavio s prevodenjem toliko francuskih pesnika, od kojih su neki i njegovi savremenici — da sam, dok smo prelazili jednim od pariskih mostova, u leto 1992., Marini Đaveri, jednoj od italijanskih pripadnika kruga valerijevaca od kojeg sam se ja polako udaljavao a da nisam ni shvatao zbog čega, kad mi je, želeći da mi malo priskoči u pomoć, videći šta se dešava u Jugoslaviji, postavila

pitanje da li bih mogao održati nekoliko predavanja u Italiji o jugoslovenskoj poeziji, odgovorio: *Svakako, ali to nije moja struka, ima ih koji to mogu da učine bolje od mene, i učiniće, ali ono što bih ja voleo da radim u Italiji jeste da govorim o grafičkom izgledu Danteove Komedije!...* Marina me je, na sam pomen Danteovog imena, sa svetim strahom pogledala, i ja sam shvatio njen neodgovor, bilo mi je jasno da i ne treba da pojašnjavam svoju ideju, ali sam bio suštinski razočaran. To je jedan veoma značajan utisak, poslednji neposredni danteovski utisak pred početak moga rada na *Komediji*.

Zahvaljujući toj naviknutosti na *izgled* Danteovih stihova, ja sam bio kao pripremljen da, polako počinjući da razumevam i *smisao tog izgleda*, vidim stvari koje su dosad promakle mnogim, u stvari svim tumačima. Ili oni nisu smatrali značajnim da ih primete, iako u to ne bih poverovao. Prva stvar je bilo otkriće dvostrukog načina upotrebe rime posredstvom reči *vita*, koja je polazna reč *Komedije*. Ja sam se oduvek pitao kako to da je Dante upotrebio jednu tako običnu rima na samom početku svoje poeme, gde bi se očekivao neki značajniji versifikacijski efekat. Jer, prvi par rima u *Komediji: vita-smarrita*, od onih je rima koje bi našao i osrednji pesnički početnik i, još gore, koje su već, pre Dantea, bile dovoljno često korištene da ih ne bismo smatrali otrcanim. Dante počinje *Komediju* otrcanom rimom? To nije moguće. Trebalo je da to pitanje postavim toliko puta, da se toliko puta vratim na prag *Pakla*, pa da vidim koliko je Dante uspeo da izbegne tu otrcanost! Jer, njegova rima *vita-smarrita* je takva samo na prvi pogled; ako pogledamo, kontrapunktski, u nekoj vrsti uspravnog kontrapunkta — a s Danteom smo u polifoniji i kontrapunktu, nema nam druge — videćemo, o videćemo, da se drugi slog reči *nostra*, koji prethodi reči *vita*, podudara s prvim slogom prideva *smarrita*:

Nel mezzo del cammin di **nostra** vita
.....ché la via diritta era **smarrita**.

Ostavljajući, zasad, po strani činjenicu da Dante pravi jednu unutrašnju rima u ovom drugom stihu, koji je u stvari treći u tercini: *diritta-vita*, i time nagoveštava nešto grandiozno: mogućnost nepravilne rime, pitam se da li treba prevedeti ili odbaciti ovaj akord **stra** i **sma** — mogao bih ostaviti jedno od dva *r* ovoj skupini, zbog toga što se ono negde na periferiji slušnosti podudara sa *r* iz **stra** — koji je i jedna dobra asonansa i odviše podešeno sazvučje bliskih slova — *s-m-r-t* i *a* koje je zajednički vokal za obe zvučne čestice — da bismo sve to smatrali pukim slučajem ili artificijelnošću, koja je Danteu u svakom trenutku potpuno strana.

Ja bih rekao da je onaj tanani veo, o kome Dante govori na jednom mestu *Pakla*, upozoravajući čitaoca na to kako će shvatiti sliku koja se krije ispod tog vela, u stvari prisutan na mnogim mestima teksta i da je Danteovo upozorenje i poziv da se njegov tekst čita i *ispod* i *iskosa*, kako bi bili shvaćeni neki u prvi mah nevidljivi smislovi. I razumevanje smisla jednog stiha ili samo slike neka je vrsta te *immaginata caccia*, o kojoj Dante govori povodom susreta s demonima u XXI-XIII pevanjima *Pakla*.

Ako pretvaranje *jednostavnog* (*vita-smarrita*) u *složeno* (*nostra vita-smarrita*¹) može nekome da se učini mehaničko, a ja smatram da je ono magijsko, neka pogleda šta je Dante, pored zvučnog efekta, želeo da postigne njime. Zahvaljujući tom efektu menjanja jednostavnog u složeno, tehničkog u magijsko, monodijskog u polifonijsko — jer Dante je polifoničar pre polifonije, iako je kongenijalno naslutio i opasnosti višeglasnosti — u prvi stih je uvedena kapitalna reč *nostra*, u kojoj je Dante — pre nego što u nastavku da svu prednost jednom *Io*, koje možda više i nije njegovo, nego Pojedinčevo — jasno naznačio da govori ne samo u svoje ime... Danteu je bilo dovoljno da samo jednom u celoj *Komediji* upotrebi to *nostra* da bi čitalac shvatio da nije zaboravljen i da čini deo njegovog inicijacijskog putovanja. Velika metafora.

Ako ovo prethodno rečeno potvrđuje opravdanost Danteovog tehničkog versifikacijskog postupka, onda nastavak koji se odvija na desnom rubu teksta, tj. među rimama, pokazuje — potpuno raskošno — slobodu i nepogrešivost njegove invencije. Da se ne bih izgubio u primerima, zaključicu ovo slikovitim načinom koji mi se nametnuo upravo dok sam rimovao i rimovao, često i u nekoliko varijanti, neke delove *Komedije* — jer Dante podstiče na varijaciju i varijantu — to će reći: pošto je *Komedija* tekst koji jedan čovek, ruku na srce, ne može lako pročitati u svome veku, jedan od načina da mu se omogući bar fiktivni osećaj da je to uspeo jeste štampanje svih rima *Komedije*, u onom obliku koji Francuzi nazivaju *bouts rimés*, »rimovani krajičci«, i uveren sam da bi taj čitalac imao izvanredno zadovoljstvo da ih čita, interpretira, uči napamet, a uz sve to bi shva-

¹ Ovaj par rima mnogo je više od toga! Izgovorite ih *ne kao rime*, nego kao lirski zapis kraći od najkraćeg haikua, i dobićete prvi sažetak, prvi gorki gutljaj u kome je sadržana početna suština *Komedije*:

Nostra vita
smarrita...

Na francuskom se to uobličilo u ovo; vreme je da dam svoje rešenje za jednostavnu — *existence/sens* — i složenu rima — *existence/perdit le sens*:

Notre existence
perdit le sens...

tio mnogo od toga o čemu Dante piše u svome Delu! Bilo bi to kao nizanje brojanica, za svaku molitvu ili trenutak dana ili života, određeni broj! Toliko o rima-
ma.

II. Drugo vraćanje. Pitanje ritma

Ne mislim ovde da raspredam pitanje Danteovog jedanaesterca; samo ću reći da sam na taj njegov ritam, u francuskom prevodu, odgovorio jednim ritmom koji se nije sastojao u konstantnom broju slogova u stihu — nisam dakle oponašao nijedan postojeći ritam u francuskoj poeziji, od Srednjeg veka do danas — nego u melodijskoj napetosti koja je bila vrlo strogo nadgledana, i to dvostruko: i po broju slovnihi znakova i po grafičkoj dužini stihova!

Pošto sam shvatio koliko bi opredeljenje za fiksirani ritam, ma kakav on bio, deseterac, jedanaesterac ili aleksandrinac, ubilo gipkost Danteovog ritma, koji, kao što znamo, može da 14 slogova pretvori u 11, odlučio sam se da moj ritam leluja između 9 i 11 jer sam ubrzo zaključio da bih, prevodeći Dantea jedanaesterički na francuski bio često u (ne)prilici da dodajem poneku reč ili sliku, kako bih imao 11 slogova, a dodavati Danteu, o to sam dobro shvatio, mnogo je pogubnije nego ponekad nešto — što manje, svakako, i gotovo neprimetno — oduzeti!

Ako se ovaj moj odnos prema ritmu može protumačiti kao popuštanje, ili izbegavanje hvatanja u koštac s jednim tako važnim problemom, odmah ću reći da sam u istom trenutku doneo jednu drugu ritmičku odluku koja se odnosila ne na broj slogova, nego na *broj slova u svakom pojedinom stihu!* Tako sam došao na ideju koju sam i sproveo u celoj *Komediji*, da nijedan stih u mome prevodu nema više od 33 slovna znaka... i odmah dodajem da mi je zadovoljenje tog uslova, koji može da se učini nemogućnim, bilo ne samo prijatno, nego mi je vrlo često dovođenje nekog stiha u okvir od 33 slova bilo zanimljivo i davalo ideje oko izbora reči, i rima! *Komedija* se potvrđivala...

U svemu tome — jer ja sam ozbiljno napao francusku višestoletnu prozodiju — u pomoć mi je priskočio niko drugi do Andre Žid, na čiju sam genijalnu rečenicu — koja se odnosi na sve ovo što sam prethodno rekao o ritmu i melodiji — naišao slučajno u *Malom Roberu*, tražeći neki sasvim drugi termin i to ne povodom Dantea! Žid, koji je bio pijanista — stvar bitna za ovo što sam izneo gore više — zapisuje: »Notre métrique est basée sur le nombre des syllabes sans aucun compte tenu du poids et de l'accent de celles-ci.« Ja sam sproveo upravo taj sistem oslanjajući se na dužine slogova, a ne na njihov unapred određeni broj u pojedinom stihu!

III. Treće vraćanje. Pitanje trećeg akrostiha

Kao što je s desne strane pokrenuo jedan poseban odnos prema rimama u *Komediji*, prvi stih *Nel mezzo del cammin...* s leve strane činio mi se veoma zagonetnim, upravo zbog toga što mi se činilo da na tom njegovom delu, ma kako ga čitao, vodoravno ili uspravno, nema ni onog tananog vela, niti neke skrivene misli. Tako sam preveo prvu, zatim i drugu verziju *Komedije* na francuski i objavio prvu, u tri toma, pa drugu; drugu 1998., da bih označio 110 godina od rođenja moga oca, kovača. Zato sam tu ediciju, veoma lepu na koju sam ponosan, nazvao »Godina kovača«, *L'année du forgeron*, a taj tekst je bio ispisan u polukrugu iznad stiliziranog nakovnja iznad kojeg je položena knjiga koju čekić u ničijoj ruci samo što nije definitivno otisnuo! To je, po mojoj zamisli, izveo majstor grafičar, nedavno preminuli Bogdan Kršić.

Ali, svih tih desetak godina, koliko sam radio na prevodu *Komedije* na francuski, postavljao sam sebi pitanje o tome gde bi se mogao nalaziti treći akrostih, pošto u *Čistilištu*, XII pevanje, i *Raju*, XIX pevanje, postoje akrostisi toliko jasno istaknuti da ih je nemoguće ne primetiti, i koje sam zaista veoma uspešno preveo, iako su svi francuski prevodioci, osim Andrea Pezara, prešli pored njih — da ne kažem preko njih — kao da ih i nema! Stalno sam ponavljao u sebi: *Ako je Dante ostvario dva takva divna i smisljena akrostiha u dve kantike, zar je mogao da u trećoj, iako je reč o Paklu, ne učini to isto?* To bi bilo apsolutno protiv njegove numerološke vizije. Trebalo je da započnem s prevodom *Komedije* na srpski, da se opet malo više zadržim na prvom stihu i da u jednom trenutku, praveći poredenje između dva italijanska izdanja u kojima druga tercina počinje različito: u jednom s *Ahi*, u drugom s *Eh!* Iznenadio sam se toj neujednačenosti i, zadržavši se malo duže na tim uspravnim slovima odjednom sam video, treći — u stvari prvi! — akrostih *Komedije* koji se ukazao u svojoj blistavosti i smislu; da bi ovo što kažem bilo lakše shvaćeno, navodim ceo taj odlomak s prvim istaknutim slovima svakog novog početka tercine:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la via diritta era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'i' vi trovai,
dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

Io non so ben ridir com'i' v'intraì...

Za razliku od dva druga akrostiha, koja sam pomenuo, ovaj prvi akrostih u *Komediji* zaista je izgrađen ispod vela, i to najtananijeg mogućnog! Ako je dakle u druga dva akrostiha i bilo te naglašene prepoznatljivosti, kao da vuče svoga čitaoca za rukav i govori mu: *Vidi ovo, šta sam uspeo!* — na ovom mestu Dante je ostvario jedan od najpritajenijih smisaonih kutaka svetske poezije! Trenutak kad je Dante, na pravom mestu i smisaono opravdano, nastavio svoj akrostih tako što je njegovo poslednje slovo — *o* — ugradio u vodoravni tok stiha, čudesan je trenutak ostvarivanja kontrapunktskog građenja putem slova; to je istovremeno i jedna od najopasnijih pesničkih vežbi tokom kojih su mnogi izgubili dobar ukus i sebe.

Jasni latinizam NATIO — a napominjem da su latinizmi poslužili i za ona dva sledeća akrostiha u *Komediji*, VOM, *Čovek*, u *Čistilištu* i LVE, *Bolest*, *Zaraza*, *Korupcija*, u *Raju* — ne bi smeo da postavlja probleme pred tumače. Kao i uvek u ovakvim slučajevima, Dante se pobrinuo da ga pojasni, već na kraju prvog stiha pevanja XIV *Pakla*,

natio loco,

gde je jasno da Dante misli na *rodno mesto, zavičaj, domovinu...*

Ovaj akrostih — NATIO — nije ostvaren četverostrukim ni trostrukim ponavljanjem slova kao što je Dante postupio s akrostisima VOM i LVE, ali je u odnosu na ova dva kao isklesana u kamenu, složeniji i kao da je udahnut u vazduh teksta, ako tako mogu reći. Čak bih išao još dalje, i rekao da taj akrostih treba pre udahnuti nego čitati, toliko su oči nepripremljene da ga vide! Zaista, da li se iko ikada upitao — dosad nisam nigde pročitao — šta je s akrostihom u *Paklu*? A, ako se i pitao, verovatno nije ni pomišljao da se taj akrostih nalazi na samom početku Poeme, od prvog slova, N... Dok su ona dva druga akrostiha zaista virtuoзна varijacija na temu čovekove kažnjene oholosti i urođene pokvarenosti, ovaj prvi — a treći otkriveni — sažima u sebi celu ideju *Komedije* i još me jednom primorava da kažem kako bi Dante bio isto toliko slavan da, nekim čudom, nije napisao ništa drugo do to prvo pevanje *Pakla*, ili da se ostalih 99 pevanja zauvek izgubilo, spaljeno na lomači, što bi se izvesno dogodilo da domišljati izdavači nisu ispred autentičnog naslova stavili pridev Divina, koji se Danteu izvesno ne bi svideo, svakako bi se namrštio, ali to je bilo neophodno. Sada više nije.

Akrostih NATIO je složen jer je sačinjen od dve reči, **natio** i **io**, koje su tako povezane jedna s drugom da ne postoji slika koja bi mogla bolje od te predstaviti Danteovu žudnju da poseduje jednu domovinu, državu, naciju, da se spoji sa svojim narodom. Taj osećaj ga je i naveo, a ne želja da ima jednostavnu rimu

koja se može pretvoriti u složenu, da kaže *nostra vita*, a ne *mia vita*! Tehnika, pesnička tehnika, toliko važna, bila je samo u službi zamisli i Sna, a ne cilj samoj sebi. I to je tako sve do poslednjeg stiha *Komedije*, koji je možda upravo njen prvi stih!

Komedija je infinita, tj. kružna forma.

Ovo otkriće prvog akrostiha prinudilo me da u potpunosti izmenim izgled prvog stiha *Komedije* u svome prevodu, ali, pošto sam dugo mislio da taj akrostih i nije ostvariv u francuskoj verziji, sviknuo sam se na to rešenje. Utoliko mi je bilo teže da se odrekнем tog prvog rešenja, jer je u mome prevodu taj prvi stih bio u stvari anagram u kome se naziru sile koje su primorale Dantea da posegne za perom i komponuje *Komediju*:

À mi-chemin de notre existence,
Ami, ce monde-chien très excité.

Sada moj prvi stih francuskog prevoda glasi, kao apsolutni jedanaesterac:

N'étant qu'à mi-chemin de notre existence...

daNteovo **N** postavljeno je na svoje prvobitno mesto.

Dante, izumitelj odjeka

Kao što je Vinčenco Galilej 1582. u Firenci izveo XXXIII pevanje *Pakla*, da bi pokazao kako grčka monodija može da funkcioniše u modernim vremenima — a za jedan takav eksperiment svakako nije mogao da mu bude od koristi ni Petrarca, ni Ariosto, ni Taso — tako je Dante na razne načine delovao na polifonij-sku i kasnije kontrapunktsku muziku, o čemu ću pisati nekom drugom prilikom. Ali, neophodno je da ovde, kako bih zaokružio priču o prvom akrostihu, kažem da je Dante — čak i onda kad je izgledalo da je sasvim zaboravljen — uživao veliki ugled kod posebnih duhova, naročito slikara i kompozitora, dok su ga pesnici uglavnom potkradali, mislim na njegov Rimarij kao neiscrpnj versifikacijski vrt. Tako su kompozitori, i kad nisu skladali muziku na njegove stihove, u stvari poštivali Danteovu misao, jasno iznesenu, da za pravu poeziju muzika nije potrebna i da samo loša poezija može da posluži kao osnova za muzičku obradu!

Međutim, s ovim akrostihom NATIO Dante prvi — koliko sam uspeo da uđem u te misterije — u modernom smislu uvodi ideju *odjeka* koja može da se primeni i u poeziji i u muzici. Italijanska muzika, od Emilija dei Kavalijerija, preko Bjada Marinija i sve do potpuno nepoznate ali fascinantne Kamile de Rosi, obiluje tekstovima, i muzičkim obradama, gde je *odjek* u središtu radnje. Uzeću

za primer upravo jedan od pet uzastopnih odjeka iz njenog *Oratorija o Svetom Alesiju*, na kojima je izgrađen dijalog između Svetog Alesija i njegove zaručnice (Sposa, neimenovana) koju je on, u njenim očima, izneverio kad se otisnuo u svet dan uoči venčanja, i vratio se nakon sedamnaest godina odsustvovanja, neprepoznatljiv. Nakon što mu je postavila nekoliko pitanja, a Alesio odjekom odgovorio na svako, ona ga pita:

- Ma pace chi puoi dare al dolor mio?
— *Io.*

Svako bi se prevario ko bi pomislio da Kamila de Rosi² nije znala za ovaj Danteov odjek, za koji molim čitaoca da ga sam izvede, glasno, u *recitativo cantando* ovoga puta, zapevajući dakle, i možda u saradnji s još jednim glasom:

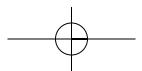
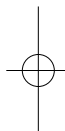
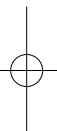
- *Natio...*
— *Io.*

U mojoj horskoj obradi ovog početka — a Dante je sve znao o horovima i o njihovim podelama na više ili manje skupina, što su Venecijanci u Svetom Marku i Rimljani u Svetom Petru potpuno prihvatili s tri stoleća distance — dok jedan hor od tri glasa izgovara-peva *Natio-io*, drugi hor od četiri glasa izgovarao bi gotovo istovremeno, ali ne sasvim: *Nostra vita smarrita!* Čitava vokalna simfonija!

To je način da okusite na vrhu usana i, ako se usuđujete, da u jednom ili dva gutljaja ispijete celu (do dna) Danteovu *Komediju* — još efikasnije od one ideje s *krajičcima rimâ!* — kondenzovanu do najmanje moguće čestice, za koju nauka i nema ime.

Utisak je grandiozan, ostvaren s minimumom sredstava, ravan celom oratoriju, ili nazovite to već kako hoćete. A svaka reč se jasno razaznaje. Što je prvi uslov svakog ogrtanja poezije muzikom. *Prima la poesia*, rekao bi Dante, za razliku od Salijerija.

² Poznata po nadimku *Rimljanka*, Kamila de Rosi je nekoliko sezona boravila na austrijskom dvoru gde je imala ugovor da svake godine komponuje po jedan oratorij; a taj joj je ugovor produžen čak i posle smrti cara Leopolda I, prosvetljenog melomana, 1705. Od tih kompozicija sačuvan je libreto i muzika za *Oratorij o Svetom Alesiju*, kao i oratorij *Abrahamova žrtva* po njenom vlastitom libretu. Zasad je to sve što je poznato o njoj. Da li je bila potomak Luidija Rosija, njegova odocnela kćerka, ili unuka... sve su pretpostavke moguće i nepotrebne, dok neki muzikolog ne reši tu tajnu.



Ivan Golub

Prevođenje s »nepostojećeg« jezika Moje prevođenje sa »sveslavenskoga« jezika Jurja Križanića

Juraj Križanić (lat. Crisanius, tal. Crisanio) (Obrh nadomak Ribnika 1617. ili 1618. — Beč 1683.), svećenik, učenjak, književnik, polihistor, filozof, teolog, politički pisac, glazbeni teoretičar, rođen je u Hrvatskoj, u dvoru Obrhu na posjedu Zrinskih.¹

F Knigi piše da je Bog čoveka od zemle napravil
Je, ali od one zemle na kojoj se čovek rodi.²

S tom je rodnom zemljom Križanić u sebe ugradio presudna iskustva. I ona će izrasti u njegovu životu kao gorušičino zrno u stablo nazora i djelovanja. U zavičaju, naime, Križanić stječe iskustva ključna za kasniji život. Na nacionalno-političkom području iskustvo turske prijetnje stvorit će u Križanića želju da poradi oko oslobođenja od Turaka, a bahatost vojnokrajških njemačkih časnika usadit će u Križanića zazor prema Nijemcima. Na crkvenom području iskustvo temeljeno na blizini pravoslavnih Vlaha, koji se neće podvrgnuti jurisdikciji bana na civilnoj i zagrebačkog biskupa na crkvenoj razini, stvara u Križaniću nazor da je vjeroispovjedna razdjeljenost Slavena na katolike i pravoslavne ne samo vjerski nego i nacionalno kobna. Na jezičnom području iskustvo međunarječja/interdijalekta kajkavskog, čakavskog i štokavskog kojim se govori u njego-

¹ Cjelovitu bibliografiju, »Bibliography« o Jurju Križaniću koja obuhvaća dva stoljeća (1772.—1972.) izradili su pokojni Aleksandar L. Goljberg iz Lenjingrada/Petrograda i Ivan Golub iz Zagreba i objavili je u Zborniku »Juraj Križanić (1618—1683), Russophile and Ecumenic Visionary«, edited by T. Eekman and A. Kadić, Mouton, The Hague — Paris 1976., Slavistic Printings and Reprintings edited by C. H. Schooneveld, Indiana University 292, str. 329-352.

Selektivna »Bibliografija o Jurju Križaniću« što ju je izradio A. L. Goljberg a dopunili je J. Šidak i I. Golub, objavljena je u zborniku »Život i djelo Jurja Križanića«, Biblioteka Politička misao 7, Zagreb 1974., str. 259-277 i također u »Historijskom zborniku« 21-22 (Zagreb 1968.—1969.), str. 513-528.

Potom izlazi bibliografija: Ivan Golub, Bibliografija o Jurju Križaniću od 1974. do 1979. u »Historijskom zborniku«, 32-33 (Zagreb 1978.—1979.) str. 325-329.

² Ivan Golub, *Kalnovečki razgovori*, Zagreb 1979., Kalinovac 2007., str. 65; Ivan Golub, *L'uomo di terra*, Milano 1995., str. 150-151.

vu zavičaju (Ozaljski krug) te staroslavenskoga na kojem se u rodnoj župi Lipniku obavlja bogoslužje, utjecat će na Križanićevo kasnije stvaranje sveslavenskoga zajedničkog narječja sazdana od živih slavenskih jezika i od staroslavenskoga. U Križanićevu, naime, zavičaju u krugu Zrinskih, pjesnika Petra i književnice, njegove supruge Katarine rođene Frankopan, leksikografa Ivana Belostenca, pavlinskog priora u nedalekim Svecicama, stapao se je kajkavski, čakavski i štokavski govor. Taj interdijalektalni govor zavičaja kojemu se pridružuje i iskustvo staroslavenskoga jezika u bogoslužju rodne župe Lipnik, prvi je temelj Križanićeve kasnijeg nastojanja da piše jednim svojim, za sve Slavene razumljivim jezikom. A drugi temelj bit će saznanje stečeno u školama o grčkom zajedničkom narječju, koje je uz pojedine zasebne govore postojalo kao zajednički govor. Pa će i Križanić pisati, kako će sam reći, kao jednim zajedničkim (slavenskim) narječjem. Jezik svoga zavičaja će pak u svojoj Gramatici nazvati najčišćim, a hrvatski najljepšim među slavenskim jezicima.

Studij filozofije na Sveučilištu u Grazu Križanić završava 1638. postigavši akademski stupanj magistra. Iste 1638. na najstarijem sveučilištu na svijetu, u Bologni, počinje studij teologije. (Spomenimo usput: suvremeni ustroj europskih sveučilišta, o kojemu danomice slušamo, utemeljen je u Bologni, upravo zato što je ondje bilo prvo europsko sveučilište). U Bologni Križaniću dolazi u ruke knjiga A. Possevina *Moscovia* (Vilnius, 1586.), papinskog poslanika ruskom caru Ivanu Groznomu. Njome potaknut, Križanić odlučuje poraditi na jedinstvu pravoslavnih Slavena, Rusa, s katoličkim Rimom. Odlazi u Rim. Stupa u Grčki zavod, gdje se može za ostvarenje te namisli spremiti.

Svojemu poglavaru, zagrebačkom biskupu Benediktu Vinkoviću piše odatle 1641. da mu je svrha »slava Božja i dobrobit domovine«. ³ Davno prije Pavla Štoosa u istom pismu tuguje da se njegovi sunarodnjaci u tuđini srame govoriti materinskim jezikom i lažno se diče da su ga zaboravili. On je pak sastavio gramatiku i aritmetiku na zajedničkom hrvatskom/ilirskom jeziku »illyrico communi sermone« ⁴ ne upotrijebivši niti jedne tuđice, izradio raspravu o tvorbi riječi koje nedostaju u ilirskom/hrvatskom, stvorio nekoliko stotina neologizama i skupio nešto narodnih poslovice. Po tome bi Križanić bio pisac prve hrvatske gramatike pisane hrvatskim jezikom. U vrijeme dok još ne postoji standardni hrvatski jezik, već samo njegova tri narječja (čakavsko, kajkavsko i štokavsko), Križanić, či-

³ »Ad Dei gloriam patriaeque nostrae commodum« (Ivan Kukuljević Sakcinski, *Juraj Križanić Nebljuški, hrvatsko ruski pisac*. Arkiv za povjestnicu jugoslavensku, knjiga X, Zagreb 1896., str. 193).

⁴ Nav. mj.

ni se, stvara hrvatsku gramatiku, koju piše ne jednim od tri narječja nego zacijelo zajedničkim, od triju narječja i staroslavenskoga sastavljenim, narječjem. Bila bi to prva hrvatska gramatika pisana prvim, od Križanića sazdanim hrvatskim standardnim govorom odnosno zajedničkim narječjem. Ta je Gramatika izgubljena, no bit će da je uključena odnosno utkana u Križanićevu korektivnu, u Rusiji kasnije pisanu Gramatiku. Bartol Kašić je pisac prve hrvatske gramatike pisane na latinskom (1604.). Jedan i drugi napisali su svoju gramatiku kao studenti.

Iste 1641. Križanić podastire Francescu Ingoliju, tajniku Kongregacije za širenje vjere, čiji je pitomac, predstavku »O misiji u Moskoviji«. ⁵ U njoj veli da ruske pravoslavce ne smatra ni raskolnicima ni krivovjercima već od Grka zavedenima, i da ne kani u Rusiji propovijedati u crkvi nego boraviti na carskom dvoru; poticat će cara da poradi na prosvjećivanju Rusije, da sklopi proturski savez s kršćanskim vladarima Europe i u tom spletu da pokrene raspravu o crkvenom jedinstvu. Kad Rusija bude prosvijećena razgovore o vjerskim razlikama i istinama vodit će drugi. Križanić je prorok mesijanstva kulture. ⁶ Zaređen za svećenika, ovjenčan doktoratom svete teologije 1642. Križanić se vraća u domovinu, da bi se u radu s domaćim Vlasima spremio za rad u Rusiji. I 1646. odlazi put Rusije. U Moskvu nakratko stiže 1647. U mladom caru Alekseju nazire bogomdana vladara za ostvarenje svoje »moskovske namisli — intentio moscovitica«. Nakon kraćega pak boravka u Carigradu (1651.), gdje saznaje da se tursko carstvo približava zalazu, odlazi u Rim. Uključuje se u Rimu u ugledni barokni krug, koji tvore polihistori J. Caramuel (izumitelj binarne aritmetike na kojoj se temelji današnja kompjuterizacija), A. Kircher (otkrivač kuge), L. Holstenius (bibliotekar Vatikanske knjižnice), V. Spada (građevni poduzetnik baroknog Rima) i sam papa Aleksandar VII., duša baroknog Rima. ⁷ U Rimu Križanić brani nove glazbene teze »Asserta musicalia« (Rim 1656). ⁸ Sred rada na sumi kontroverzi-

⁵ Ante Kadić, »Križanić's Memorandum«, *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, Neue Folge, Band 12, Jahrgang 1964., Heft 3, Wiesbaden 1964., str. 333-349.

⁶ Ivan Golub, »Juraj Križanić prorok mesijanizma kulture. Križanićevo očitovanje 'O misiji u Moskovi — della missione in Moscovia'«, *Bogoslovska smotra* 66 (1996.) br. 1, str. 57-87.

⁷ Ivan Golub, »Juraj Križanić i njegovi suvremenici« (A. Kircher — I. Caramuel y Lobkowitz — N. Panajotis — L. Holstenius), *Historijski zbornik*, 27-28 (1974.—1975.), 227-317; Ivan Golub, »Contribution à l'histoire des relations de Križanić avec ses contemporains (1651—1658)« in: Tom Eekman and Ante Kadić, *Juraj Križanić, Russophile and Ecumenic Visionary*, nav. dj., str. 91-144; Ivan Golub, »Juraj Križanić in the Diary of the Pope Alexander VII«, u: *Orientalia christiana periodica* 47 (Roma 1981) 459-464; Ivan Golub, »Juraj Križanić u dnevniku pape Aleksandra VII«, u: *Starine* 1984., knj. 58, str. 167-175.

⁸ Albe Vidaković, »Asserta musicalia' (1656.) Jurja Križanića i njegovi ostali radovi s područja glazbe«, *Rad Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti*, knjiga 337, str. 41-160; Ivan Golub, »Juraj

ja/sporenja s pravoslavljem »Bibliotheca Schismaticorum Universa«,⁹ koja ga je mogla staviti uz bok sv. Robertu Bellarminu, piscu sume kontroverzija s protestantizmom, Križaniću dolazi u ruke knjiga Adama Oleariusa o Rusiji »Neue Beschreibung der Muscovitischen Reyse« (Schlesswig 1656., tal. prijevod Viterbo 1658.), iz koje saznaje da se u Moskvi otvaraju škole filozofskog učenja. Križanić zacijelo smatra da je došao čas za ostvarenje njegove »moskovske namisli« proroka mesijanzma kulture. Prekida izgledan rad na sumi kontroverzija, ostavlja ugledan rimski barokni krug. I mimo Papine dozvole odlazi u Rusiju.

Križanić stiže 1659. u Moskvu i stavlja se u službu caru Alekseju. Nudi caru svoje knjiške usluge. Od svih ponuda car prima onu o pisanju slavenske gramatike. Sred rada na gramatici car Aleksej ukazom, iz neobjašnjenih razloga, izgoni Križanića u Sibir, u Tobolsk. Neslomljen i neslomljiv Križanić tu dovršava svojim sveslavenskim jezikom pisanu gramatiku »Gramatično izkazanje« (Gramatički prikaz),¹⁰ korektivnu gramatiku u kojoj donosi što u kojem slavenskom jeziku počam od staroslavenskoga treba ispraviti. A sam je sazdao svoj sveslavenski jezik, *koine dialektos*, nadahnut zacijelo interdijalektom rodnoga kraja i grčkim zajedničkim narječjem, gdje su Grci uz jonsko, dorsko narječje imali i zajedničko narječje. Tako Križanićev jezik ne dokida postojeće slavenske jezike nego uz njih staje kao zajednički njegov jezik, na kojemu je napisao gotovo sva svoja djela, koja bi trebala biti razumljiva svakom Slavenu. U Napomeni čitateljima svoje Gramatike Križanić piše: »Upravo kao što u grčkom jeziku postoje različita narječja, i grčki pisci su pisali, neki antičkim, neki dorskim, neki zajedničkim narječjem, a ipak su ih svi bez prijekora čitali, tako se i ja nadam da će ovaj moj govor razumjeti sva plemena ruskoga naroda i sva narječja tj. sami Rusi i Slaveni, Poljaci i Česi. I radi toga sam namislio ovako govoriti (kao nekim općim jezikom) da bi taj govor svi razumjeli. Stranoga ovdje nema ničega ni u riječima ni

Križanić — glazbeni teoretik 17. stoljeća«, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Radovi o životu i djelu Jurja Križanića, svezak 1, Zagreb 1981.

⁹ Ivan Golub, »Otkriven autograf Križanićeva djela 'Bibliotheca Schismaticorum Universa', Kolo 9 (129), Zagreb 1971., br. 10, str. 1051-1058; Ivan Golub, »L'autographe de l'ouvrage de Križanić 'Bibliotheca Schismaticorum Universa' des Archives de la Congregation du Saint Office à Rome«, *Orientalia christiana periodica* 39 (Rim 1973.) fasc. I, str. 131-161.

¹⁰ »Gramatično izkazanje ob ruskom jeziku popa Jurka Križanića«, izd. O. M. Bodjanskij, u: *Čtenija Obsčestva istorii i drevnostej rossijskih*, Moskva 1848., kn. 1., Moskva 1859., kn. 4. Posebno izdanje Moskva 1859. Pretisak/Reprint izlazi u Frankfurtu a/M 1972. u izdanju G. Friedhofa, *Specimina Philol. Slav.* Bd. 10. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti u nizu *Sabrana djela Jurja Križanića*, kao knjigu 2. objavljuje: »Juraj Križanić, Gramatično izkazanje ob ruskom jeziku. Priredio i uvodnu raspravu napisao Josip Hamm«, Zagreb 1984.



u sastavljanju besjede. A tvorbe i završetke riječi izabrah takve koji su općenitiji ili mnogim našim narječjima zajednički. Tako sam ja prosudio da je dobro. A svaki neka govori i piše kako sudi da je najljepše.¹¹ Križanić, dakle, nikomu ne nameće svoj jezik, niti ga stavlja na mjesto živućih slavenskih jezika. Njegov sveslavenski jezik je njegov. Po njegovu uvjerenju takav da ga svi Slaveni mogu razumjeti.

A je li doista Križanićev jezik mogao biti razumljiv svim Slavenima? Svojem staroslavenskim slojem mogao je biti blizak pravoslavnim Slavenima, vičnim liturgijskoj i vjerskoj knjizi na crkvenoslavenskom jeziku, te katoličkim Slavenima kojih se dio služio glagoljskim liturgijskim rusificiranim/ruteniziranim knjigama. Obilan poljski leksik (uzajmljen dobrano od poljskog leksikografa Gregura Knapskoga/Cnapiusa) mogao je Križanićev govor približiti Poljacima. Ukrajincima, Bjelorusima, Česima, Bugarima, Srbima i Hrvatima i inima mogao je Križanićev jezik biti razumljiv na temelju iz tih jezika Križanićem u njegov sveslavenski jezik preuzetih riječi. A kontaktni i distantni sinonimi crpljeni iz raznih slavenskih jezika mogli su tumačiti riječima jednih Slavena riječi drugih Slavena.¹²

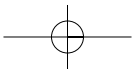
Kao uznik Križanić piše u Tobolsku u Sibiru djelo »Razgovori ob vladatelystvu«, zvano »Politika«, trilogiju naime ekonomike, vojne vještine i političke mudrosti,¹³ u kojoj savjetuje caru kako izgraditi moćnu Rusiju koja će pomoći porobljenim Slavenima da se oslobode tuđinskih vladara i zadobiju svoje narodne vladare. Križanić nije ni za kakvu sveslavensku državu na čelu s Rusijom, već samo za slavensku suradnju. Rusija se pak sama tada nalazi na raskršću da li stupiti među narode Europe ili se zatvoriti u se. Križanić joj savjetuje ulazak u Europu, s time da stane uz Latine a ne uz Germane. Djelom »De Providentia Dei« (Moskva, 1860.) Križanić tumači zbivanja kao djelo Providnosti koja sve usmjeruje prema Isusu Punini tj. Crkvi. A u svojem sveslavenskim jezikom pisanom djelu »Tolkovanie istoričeskikh proročestv« (*Sobranie sočinenij J. Križaniča*, sv. II., Moskva 1892.) taj stav primjenjuje na konkretnu povijest. Križanić piše i djelce o trgovini s Kinom »O kitajskom torgu«.¹⁴ Nukan da se dade prekrstiti piše na svo-

¹¹ Juraj Križanić, *Gramatično izkazanje*, nav. dj. Ko čitatel'em predopominok.

¹² Ivan Golub, »Slavenstvo Jurja Križanića. O tristotoj godišnjici Križanićeve smrti«, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Radovi o životu i djelu Jurja Križanića, svezak 2, Zagreb 1983., str. 76; Ivan Golub, *The Slavic Vision of Juraj Križanić*, Zagreb-Dubrovnik 1993.

¹³ Russkoe gosudarstvo v polovine XVII. v., izd. P. A. Bezsonov, Moskva 1859.—1860.; Jurij Križanić, *Politika*. Podgotovil k pečati V. V. Zelenin. Pervod i kommentarii A. L. Gold'berg. Pod redakcijej akademika M. H. Tihomirova, Izdatel'stvo »Nauka« českaia biblioteka, »Ekonomika i duhovnost«, izd. »Ekonomičeskaja gazeta«, Moskva 2003.

¹⁴ S. A. Belokurov, *Jurij Križanič v Rossii*, Moskva 1902.



jem sveslavenskom jeziku djelo »Ob svetom kreščenju« (*Sobranie sočinienij*, Moskva 1892., sv. II). Protiv crkvenih raskolnika starovjeraca, osporavatelja liturgijske reforme moskovskog patrijarha Nikona, Križanić piše na svojem sveslavenskom jeziku djelo »Obličjenje na Soloveckuju čelobitnu« (*Sobranie sočinienij J. Križaniča*, sv. III., Moskva 1893.), djelo koje predstavlja prvi i jedini slučaj da jedan katolički teolog ostajući katolikom uzima u obranu službenu pravoslavnu crkvu kad se u njenu krilu pojavio raskol. Potonje djelo predstavlja zacijelo s književnog stanovišta ponajljepše Križanićevo djelo u prozi, na nekim mjestima gotovo pjesmu u prozi. Ostario i oslabio, nakon petnaest godina uzništva, očekujući skorbu smrt Križanić piše također na svojem sveslavenskom jeziku na 400 stranica svoju duhovnu oporuku »Smertnyj razrjad« (neobjavljenu). No 1676. umire car Aleksej koji ga je zatočio a njegov sin car Fedor, zacijelo na poticaj baroknog ruskog pjesnika, svojega učitelja, redovnika Simeona Polockoga, kriptokatolika, oslobađa Križanića. Križanić odlazi iz Rusije i u Vilniusu stupa u samostan dominikanaca uzevši si ime Augustin, ime voljenog učitelja sv. Augustina, i tu kao starac želi objaviti svoju »Moscoviu«, ondje naime gdje je Possevino bio tiskao svoju »Moscoviu«, koja je Križanića kao mladca bila potakla na misiju u Rusiju. No poglavari nemaju za to razumijevanja. Križanić se pridružuje vojsci Jana III. Sobieskoga, kojemu je posvetio djelo »Historia de Siberia«, a koji ide u pomoć od Turaka opsjednutom Beču i tu 12. rujna 1683. u bitci pogiba zacijelo dijeleći sakramente poljskim vojnicima.

A. Brückner piše o Križanićevoj kobi: »Križanić je izvoditelj bez publike, virtuoza bez koncertne dvorane, propovjednik bez zajednice, zastupnik napretka kojemu se nitko nije priključio. Ima nešto tragično u tome kako u osami izgona u Tobolsku nastupa tolika inteligencija i opća obrazovanost, tolika inicijativa i originalnost, a da govorena ili pisana riječ nije našla slušatelja niti čitatelja, sudionika niti razumijevanja.«¹⁵ Sergej M. Solovjev, pisac magistralne *Povijesti Rusije*,¹⁶ tvrdi pak da je Križanićevo rukopisno djelo »Razgovori o vladatelstvu«, zvano »Politika«, namijenjeno caru Alekseju, bilo priručnom knjigom, »nastolnaja kniga« Aleksejeva sina Petra Velikoga, reformatora Rusije. Petar Bezsonov, profesor slavenske filologije, laik koji je otkrio Križanićeva rukopisna djela i proučio ih piše: »Križanićevo srce bilo je ispunjeno najvećom ljubavlju prema Božanstvu: ni koraka, ni retka, ni trenutka bez Boga i misli na Njega; 'Nevidljivoga' je

¹⁵ A. Brückner, »Ein Finanzpolitiker in Russland im XVII Jahrhundert«, *Russische Revue*, 1891., br. 1, str. 281.

¹⁶ S. M. Solovjev, *Historija Rossii s drevnejših vremen*, sv. XIII, Sanktpeterburg 1868.

on vazda osjećao, nosio i stavljao preda se kao 'vidljivoga'!... Samo je takvo srce moglo žarko zavoljeti Rusiju sred hladnoće koja je stalno i odasvud nadirala, samo je ono moglo oprostiti Rusima i na oprostaju ni riječju ne spomenuti oprostjenje... I čovječanstvo što dalje tim više i više cijenit će plodove te ljubavi u Križanića, kraj svih nacionalnih sukoba i sporova.«¹⁷

Prema Solovjevu Križanićevo rukopisno djelo »Razgovori ob wladatelistwu« iliti »Politika« bilo je priručnom knjigom ne cara Alekseja, kojemu ga je Križanić namijenio, nego Aleksejeva sina Petra Velikoga. Rekli bismo: ne komu je namijenjeno, nego komu je suđeno. Petar Veliki je zacijelo mogao čitati i razumjeti Križanićevo djelo pisano njegovim sveslavenskim jezikom.

Juraj Križanić bio bi zacijelo rastužen kad bi se njegovo veledjelo »Razgovori ob wladatelistwu« prevodilo, barem za njegova života, na hrvatski ili bilo koji slavenski jezik. On je naime djelo napisao jezikom koji bi morao biti razumljiv svim Slavenima. Potreba prijevoda Križanićeve djela ne proizlazi iz drevnosti teksta već iz osebjnosti gramatike i raznolikosti leksika. Križanić je sazdao svoj jezik od starohrvatskog, staroslavenskog, staroruskog, staroukrajinskog, staropoljskog, starokranjskog... Napisao je gramatiku, a rječnik tek započeo.

Na hrvatski je Križanićevo »Politiku« u izboru s ruskog izdanja preveo Mate Malinar: »Juraj Križanić, Politika ili Razgovori o vladalaštvu. Preveo s ruskog Mate Malinar. Uvod napisao Vaso Bogdanov«, Zagreb 1947. Ravno poslije 50 godina u biblioteci »Povijest hrvatskih političkih ideja«, čiji je glavni urednik dr. sc. Ivo Sanader, izlazi »Juraj Križanić, Politika. Preveli Mate Malinar, Radomir Venturin. Uvodna studija Ante Pažanin. Izd. Golden Marketing, Zagreb, Narodne novine, Zagreb 1997.«. Preuzet je netom spomenuti prijevod Mate Malinara iz 1947., koji je prof. dr. sc. Radomir Venturin redigirao i s izvornikom iz moskovskog izdanja »Politike« iz 1965. sravnio te sam preveo dijelove »Politike« koji se ne nalaze u Malinarovu prijevodu. Dr. Ivo Sanader kao glavni urednik biblioteke »Povijest hrvatskih političkih ideja«, tada djelatnik Ministarstva vanjskih poslova Republike Hrvatske, razgovarao je sa mnom o tome da svoj prijevod Križanićeve »Politike« objavim u navedenoj Biblioteci. Zadani rok bio je prekratak za taj posao. A i moj rad oko Križanićeve »Politike« je kritičko izdanje izvornika s prijevodom na hrvatski. Za spomenutu se pak biblioteku ne traži kritičko izdanje izvornika. Čini mi se da sam predložio da se preuzme Malinarov prijevod »Politike« i da se

¹⁷ P. Bezsonov, *Sobranie sočinienij Jurija Križanića*, Moskva 1882., sv. I, str. 3. Jedini primjerak ovog djela Petra Bezsonova, slavista koji je u XIX. stoljeću zapravo otkrio Jurja Križanića i iščitao njegov rukopisni opus, čuva se u obitelji Nikite I. Tolstoja u Moskvi, gdje sam ga imao u ruci i iz njega prepisao ovdje navedeni ulomak (Ivan Golub, *Križanić*, Zagreb 1997., str. 245).

prevedu nedostajući dijelovi. Nisam mogao prihvatiti ni pisanje uvodne rasprave za to izdanje, jer ono ne sadrži moj prijevod.

Ja priređujem kritičko izdanje iz Križanićevoga autografa »Razgowori ob wladatel'stwu« koji se nalazi u Moskvi u arhivu »Rossijskij gosudarstvennyj arhiv drevnih aktov« pod signaturom Fond. 381, ed. hr. 1799. Autograf sam na mjestu istraživao 1981.¹⁸ Na temelju tih istraživanja i preslika (fotokopija) izvornika, donosim na jednoj stranici tekst izvornika, popraćen kritičkim aparatom, a na drugoj, usporednoj stranici, donosim svoj prijevod s izvornika na hrvatski popraćen komentarom.

Križanićevi »Razgowori ob wladatelystwu« trilogija su ekonomike, strategike i politike. Ekonomski sloj krcat je nazivljem moneta, razne robe, kućnih i odjevnih predmeta, oruđa, raznih ruda i sirovina. Strategijski sloj obiluje nazivljem vojnih formacija i drevnih oružja. Politički sloj bogat je leksikom filozofskim, teološkim, povijesnim i politološkim.

Prionuo sam zdušno uz prevođenje Križanićeva djela »Razgowori ob wladatel'stwu« zvanog »Politika«. ¹⁹ Počeo sam po redu. Nije baš teško razumjeti o čemu se na stranici radi. No kad je trebalo točno riječ izvornika zamijeniti riječju prijevoda, pojavile su se teškoće. Nemam nikakvoga rječnika u koji bih zavirio. Jezik s kojega prevodim danas ne postoji. Živio je i umro s Jurjem Križanićem. Njegov sveslavenski jezik. Nad prvih nekoliko stranica proveo sam nekoliko dana a da ih nisam cjelovito preveo. Što da radim?

Bio je čas prosvjetljenja, Božjeg prosvjetljenja: pa Križanić navodi u svojem djelu tekstove, donosi citate Aristotela i Platona, Svetoga Pisma i crkvenih otaca, napose preodabranog sv. Augustina, bogoslovnih pisaca Tome Akvinskoga i Roberta Bellarmina, brojnih povjesničara, Filipa de Cominesa i Pavla Parute, ekonomskih pisaca Fausta von Aschaffenburga, političkih mislilaca Justa Lipsiusa i inih... Otišao sam u Rim, gdje sam nastojao naći djela od Križanića citiranih pisaca, po mogućnosti izdanja kojima se Križanić mogao služiti. I tada sam utvrdio koju grčku, latinsku, njemačku, talijansku riječ Križanić prevodi na svoj jezik i kako je prevodi. Došao sam do nespornoga, sigurnoga značenja za pojedine riječi. Toj i toj Križanićevoj riječi odgovara taj i taj grčki, latinski, njemački, talijan-

¹⁸ Ivan Golub, »Istraživanje o Križanićevim 'Političkim spisima' u Moskvi«, *Vijesti Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti* 3 (1982.) br. 6, str. 5-6.

¹⁹ Ovamo ugrađujem mutatis mutandis i ono što sam svojevremeno — gle, upravo prije 30 godina — ukratko napisao o svojem prevođenju Križanića: Ivan Golub, »O prevođenju Križanićeva djela 'Razgowori ob wladatelystwu'«, u: *Prevoditelj. Glasilo društva znanstvenih u tehničkih prevodilaca Hrvatske*, Zagreb, 4 (1979.) br. 11-12, str. 43-44.



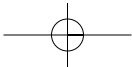
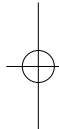
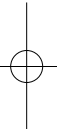
ski termin. Došao sam do osnovnoga ključa Križanićevoga jezika. Istina, ne djelovitoga, ali ne niti preoskudnoga. To je bila jezgra Rječnika Križanićeva jezika koji sam slagao po abecedi u obliku kartoteke.

K tome treba pridodati da je Križanić, čini se, neke dijelove svojega djela »Politika« kao građu pisao latinski, a onda je sam prevodio, pretakao u svoj sveslavenski jezik. I na taj način sam došao do nedvojbene značenja pojedinih Križanićevih riječi.

I još nešto. Moje prevođenje »Politike« je s izvornika, fotokopija izvornoga teksta. A Križanić je križao pojedine riječi i natpisivao ili pripisivao druge. Na jednoj stranici zna se naći po 40 prekriženih riječi i drugim riječima zamijenjenih. Ne zove se uzalud Križanić. Upravo su mi te prekrižene riječi, koje sam povećalom otkrivao — uznik Križanić očito nije imao dosta papira, pa je pisao sitnim slovima — pomagale da utvrdim značenje pojedine riječi u matičnom tekstu. Došao sam do zapanjujuće činjenice da je Križanić zapravo pisao (i) hrvatski a poslije je panslavizirao riječi kao svoj sveslavenski jezik. I tu sam dobio sigurna značenja pojedinih riječi.

Konačno, put do sigurnih značenja Križanićevih riječi su Križanićeve definicije pojedinih naziva, osobito vojnih, ekonomskih, političkih. Iz definicija sam mogao sazdati odgovarajuću hrvatsku riječ za ono što se definicijom kazuje.

Ipak sve to nije obuhvatilo sveukupni Križanićev leksik. Ostale su pojedine riječi kojima je trebalo iznaći sigurno značenje. Budući da je Križanić sa sobom u Sibiru imao poljski rječnik Grgura Knapskoga/Cnapiusa, »Thesaurus polono-latino-graecus« (Krakov, 1648.) sav sam preostali leksik Križanićeva govora provjerio prema tome rijetkom rječniku (u Biblioteca nazionale u Rimu) i utvrdio koliko je Cnapius ne samo leksički nego i idejno utjecao na Križanićev jezik. Sve sam Križanićeve još značenjski neutvrđene riječi jednu po jednu prošao po Cnapiusovu rječniku. Ostali Križanićev leksik prevodio sam tako što sam dotičnu riječ tražio u leksikonima staroslavenskoga jezika, pa tako i u Miklosichevom, »Lexicon palaeoslavonico-latino-graecum« (1862.—1865.), pri čemu sam dobio značenje staroslavenske riječi na latinskom ili grčkom, što je onda trebalo prevesti na hrvatski. Služio sam se nadalje rječnikom staroruskoga jezika što ga je načinio I. Sreznevskij, »Materialy dlja slovarja drevne-russkago jazyka po pis'mennym pamjatnikam, sv. I-III« (Sanktpeterburg 1903.); posebno sam se služio rječnikom starohrvatskoga jezika Ivana Belostenca »Gazophylacium, seu Latino-Illyricorum onomatium Aerarium« (Zagrabiae MDCCXL), kojega je Križanić vjerojatno osobno poznao, te rječnicima Jakova Mikalje »Blago jezika slovinskoga« (Loreto, 1649.), Fausta Vrančića »Dictionarium quinque nobilissimarum Europae lingua-



rum« (Venezia, 1595.), Jurja Habelića »Dictionar« (Zagreb, 1670.) pa i rječnikom Pavla Vitezovića, iako je pisan nakon Križanića, »Lexicon latino-illyricum« (u rukopisu), a posezao sam i za Pergošićevim »Decretumom« (Nedelišće, 1574.). Za prevođenja Križanića mi je potreban velik stol, na njemu poredani rječnici slavenskih jezika. I kod pojedine riječi treba utvrđivati iz kojega je slavenskog jezika preuzeta. A riječi je Križanić preuzimao doista iz raznih slavenskih jezika, ne podjednako. Dakako da sam prema nahodenju posezao za spomenutim prijevodima Križanićeve »Politike« na hrvatski, ruski, engleski.²⁰ O svakomu od njih bi se mogla, možda i morala, napisati studija. Naravno, da se našalim, oni nisu bili za me »Sveto pismo«.

Križanićevo djelo nije samo politološki spis nego i jezični spomenik. Zato sam o toj dvojakosti nastojao podjednako voditi računa, o politološkom naime sadržaju i jezičnom sastavu. Križanić je sustavno i uporno predlagao slavenske termine namjesto latinizama, talijanizama, germanizama, ungarizama i turcizama. Relativizaciji sam samo iznimno pribjegavao.

Nastojao sam zadržati one Križanićeve riječi koje su hrvatskog porijekla, makar bile arhaične, ukoliko su samo današnjem čitatelju razumljive. One pak riječi koje su hrvatskog porijekla, ali više nisu suvremenom čitatelju jasne, zamijenio sam suvremenim odgovarajućim izrazima. Neke hrvatske riječi koje su odavno imale dva značenja danas su zadržale samo jedno, a Križanić ih ponekad rabi baš u onom značenju koje je iščezlo iz suvremene upotrebe; tako riječ »snaga« u suvremenom hrvatskom znači čvrstinu, dok je nekoć značila i čistoću, otmjenost (munditia, nitor, lepor, elegantia). U mojem zavičaju u Kalinovcu u Podravini još se kaže »snažiti stanje« u značenju »čistiti kuću«. Križanić riječ »snaga« upotrebljava upravo u tom značenju. Goldberg ju je preveo na ruski kao suvremenu hrvatsku riječ s »krepot«.

Nastojao sam da prijevod odrazi i Križanićev osebujan stil koji se propinje od tihe naracije do oštre polemike, koji obiluje biblijskim aktualizacijama, retorskim uzvicima i suhim silogizmima, uvijek, međutim, krajnje angažiran i osoban. Sačuvao sam i stanovitu arhaičnu patinu (aoriste i imperfekte), no ne svugdje kako čitanje ne bi bilo preteško za one koji traže prvotno sadržaj, a da bi bilo dovoljno jezično-stilski znakovito za one koji u prijevodu žele prvotno osjetiti stilsko-gramatičku jeku izvornika. Napokon, stihove što dolaze u Križanića nastojao sam prevesti u stihu.

²⁰ Russian Statecraft. The 'Politika' of Iurii Krizhanich. John M. Letiche and Basil Dmytryshyn, *An Analysis and Translation of Iurii Krizhanich's 'Politika'*, Glasgow 1985.



Značenja i porijeklo pojedinih riječi Križanićeva jezika najprije sam bilježio da ih imam pri ruci kad se ponovo pojave u tekstu, a onda je to naraslo u oveći rječnik koji kanim priložiti prijevodu kao »Radni rječnik Križanićevih Razgovora o vladatelstvu« u nadi da će mukotrpno sazdan rječnik — prvi rječnik te vrste — poslužiti razumijevanju i prevođenju ostalih Križanićevih djela.

Držim da je pomutnja u poimanju Križanićevih misli vodilja proizlazila i iz nepoznavanja njegova jezika. Iz navođenja njegovih misli od oka, po prilici. I, neka bude spomenuto, također i odatle što je Križanić ne samo politolog nego i teolog. I pronicanje u sadržaj njegove misli nije moguće i bez teološkoga ključa. Križanićeva je, naime, politika teološka i njegova teologija je politička. Spomenut ću ovu pojedinost. O 300. godišnjici Križanićeve pogibije izašla je u Jugoslavenskoj akademiji znanosti i umjetnosti moja razmjerno kratka knjiga *Slavenstvo Jurja Križanića*,²¹ prevedena i na engleski.²² Prof. dr. Jaroslav Šidak, povjesničar koji ju je, već bolestan, u rukopisu pročitao, pitao me odakle mi te jezične detaljne raščlambе. Odgovorih, od studija na Papinskome Biblijskom Institutu u Rimu koji ima samo jedan predmet — Bibliju na izvornim jezicima hebrejskom, aramejskom, sirsom i grčkom. To je u isti čas studij jezika, književnosti i teologije. Riječi su ključevi zbilje. Tu sam naučio ponirati u riječ, u ovom slučaju Božju riječ. A u Americi je u »Slavic Rewiev« recenzija knjige *Slavenstvo Jurja Križanića* završila zaključkom da je ova knjiga posljednja riječ o stoljetnom pitanju i sporu o slavenstvu Jurja Križanića. I u Rusiji je prihvaćen njen zaključak kao temelj za izučavanje Jurja Križanića.²³ Zašto to spominjem? Bez detaljnog ulaska u Križanićev jezik, u njegove vlastite riječi »ipsissima verba« kao ključnoga ključa, ne bi bilo moguće doći do uravnoteženih, cjelovitih i konačnih presudbi, ali ni bez poznavanja teologije.

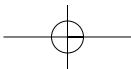
Ovaj skup govori o prevodiocu i piscu. Ja sam sâm dvojio, prijavljujući predavanje, da možda moja tema tu i ne spada. No vodstvo s prof. Seadom Muhamedagićem je prosudilo da spada. Kao potvrdu valjanosti njihovog odabira spomenuo bih već citiranog Jaroslava Šidaka, koji mi je kazao za knjigu *Slavenstvo Jurja Križanića*, prožetu prijevodima i raščlambama Križanićevih vlastitih riječi »ipsissima verba«, da je u isti čas strogo znanstvena i književno lijepa.

A sada nešto iz prevoditeljske radionice. Htio bih oprimirati traženje značenja jedne Križanićeve riječi: »czužebjesje«. Riječ ne nalazim ni u jednom rječniku

²¹ Golub, *Slavenstvo Jurja Križanića*, nav. dj.

²² Golub, *The Slavic Vision of Juraj Križanić*, nav. dj.

²³ L. N. Puškarev, JU. Križanić, *Očerk žizni i tvorčestva*, Moskva 1984.



slavenskih jezika kao takovu. U Miklošićevom, gore spomenutom staroslavensko-latinsko-grčkom rječniku, nalazim riječ »čužd'« s latinskim značenjem »pereginus« (str. 1127). Prevodim latinsku riječ na hrvatski: »tuđ«. Križanićeva riječ »czužebjesje« očito je složenica od riječi »čuž« što znači tuđ, i od riječi »bjesje«. U Miklošićevu staroslavensko-latinsko-grčkom rječniku nalazim riječ »besiti se«, prevedenu na latinski: »a daemone agitari, rabidum esse« (str. 54). Prevodim je na hrvatski s latinskoga: »biti opsjednut od đavla, biti bijesan«. Gledam Belostenčev *Gazophylacium*. Nalazim riječ »beszen« u prijevodu na latinski »rabiouusus, demens, insanus« (str. 11). Prevodim na hrvatski: »bijesan, bezuman, mahnit, lud«. I sam Križanić prevodi grčku riječ »Ksenomanija« sa »Czužebjesje«. Prevedeno s grčkog: »mahnitanje za tuđim«. No Križanić daje i definiciju »czužebjesja«, koju navodim u svojem prijevodu na hrvatski: »Ksenomanija Grcima, nama czužebjesje, jest ljubav prema tuđim stvarima i narodima; pretjerano, ludo vjerovanje inorodnicima« (*Razgovori o vladateljstvu*, dio III., razdjel 12., točka 1.). Križanić daje još jednu opisnu definiciju »czužebjesja«. Navodim je također u svojem prijevodu na hrvatski: »Czužebjesje iliti glupost kojom trpimo da inorodnici nad nama kraljuju i obmanjuju nas raznim izvrtanjima i rade od nas sve što sami hoće« (*Razgovori o vladateljstvu*, dio III., razdjel 7., točka 2.). U potrazi za značenjem Križanićeve riječi »czužebjesje« pregledao sam navedene rječnike, pronašao Križanićeve definicije »czužebjesja« i došao do zaključka da se radi o riječi — složenici od dvaju izraza i da je se na hrvatski može prevesti, možda i mora, s dvije riječi. Ponuda značenja što je daju navedeni rječnici i Križanićeve definicije pruža nekoliko mogućnosti. Zapisao sam ih, evo vidite, na listu iz kartoteke mojega radnog Rječnika Križanićevog jezika u nastajanju: »Czužebjesje — mahnitost za tuđim, pomama za tuđim, mahnitanje za tuđim, ludovanje za tuđim«. Dakako da u prijevodu ne mogu staviti sva ta značenja. Treba se odlučiti za jedno značenje. »Pomama« je primjeren izraz, no u svjetlu Križanićevih definicija czužebjesja čini se nedovoljno jakim. Izraz »mahnitanje, mahnitost« je sretan izraz, no arhaičan, ne toliko suvremenom čitatelju jasan. Izraz »ludovanje« snažan je i najviše odgovara Križanićevim definicijama »czužebjesja«. K tome je suvremenom čitatelju jasan. Kaže se »biti lud za nečim ili za nekim«, »ludovati za nečim ili za nekim«. I nakon ovog dugog puta dođoh do prijevoda riječi »czužebjesje«: ludovanje za tuđim.

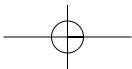
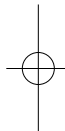
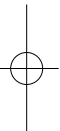
Iz Križanićeva Predgovora »Politici« navodim nekoliko riječi u svojem prijevodu: »Svjetovna kraljevska mudrost stoji na ovim dvjema riječima: Poznaj samoga sebe. Ne vjeruj inorodnicima.« Te riječi predstavljaju srž čitave Križanićeve »Politike« kao djela/knjige ali i bit njegova političkog nazora. Kad je Ivo Sanader prvi put bio izabran za predsjednika vlade Republike Hrvatske, jer je od mene

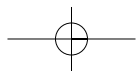
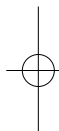
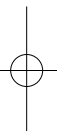


svojevremeno bio tražio žuran prijevod Križanićeve »Politike« za biblioteku »Povijest hrvatskih političkih ideja«, kojoj je bio glavnim urednikom, čestitao sam mu navodom iz Križanićeve »Politike«: »Poznaj sebe i ne vjeruj inorodnicima.« Nisam dobio odgovora.

Usput ću u vezi s prevođenjem spomenuti: kad sam se s dr. B. Marsićem, ravnateljem Autorske agencije, savjetovao o cijeni mogeg posla oko prevođenja s »nepostojećeg jezika«, sa sveslavenskog jezika Jurja Križanića, odgovorio mi je: »Taj posao nema cijene. On se ne može platiti.«

U mojem prevođenju s »nepostojećeg« jezika, sa sveslavenskog jezika Jurja Križanića, na djelu je prevoditelj i pisac u istoj osobi. Svojstva pisca umnogome pomažu prevoditeljskom poslu, baš kao što i prevoditeljski posao pomaže u književnom stvaralaštvu. Dovoljno je vidjeti u mojim spisateljskim proznim i poetskim radovima prisustvo nekih Križanićevih mjesta. Napisao sam i nemali broj radova o Jurju Križaniću. Zanimljivo bi bilo istražiti što ja dugujem Križaniću a što Križanić duguje meni. Ovaj znanstveni skup zove se »Prevodilac i pisac«. Ipak je pravo da sam se odazvao zahvalno na poziv za sudjelovanje. I kao prevodilac i kao pisac.





Irena Lukšić

Pisac kao prevodilac: tipologija unutarnje komunikacije

Kad je svojedobno, točnije, krajem 70-ih godina prošloga stoljeća, ugledni pripadnik ruske neoficijelne literature Viktor Krivulin govorio o svojevrsnom nazadovanju pjesništva Josifa Brodskog i pritom optužio pjesnikovu intenzivnu prevodilačku djelatnost, zacijelo mu nije bilo ni na kraj pameti da će samo dvadeset godina kasnije izazvati bijes kritičara kojima je upravo prevodilački rad Brodskog postao prvorazredna atrakcija. Krivulin je, da podsjetimo, rekao sljedeće:

»Gotovo deset godina (1962.—1972.) Brodski se profesionalno bavio prevodjenjem pjesama (uglavnom s engleskog i poljskog). Čini se da ponekad i dolazi pod utjecaj tog nijemog koncentrirano-normativnog jezika i svijesti koju je generirala specifičnost prijevoda općenito.« (225)¹

Krivulin je tu fazu pjesnikova »života u umjetnosti« opravdao povijesnom odnosno sudbinskom nužnošću: »prevoditeljska škola« Brodskom je, veli, pomogla da »podigne barijeru između sudbine i stihova«, odnosno da preživi. Poznato je da je upravo u spomenutom razdoblju Josif Brodski osuđen na pet godina prisilnog rada zbog »parazitskog načina života« i praktički prognan iz Sovjetskog Saveza. Prevoditeljstvo kao djelatnost notirali su i leksikoni ruske književnosti povezujući pjesnika s pojmom sudbine kao figurom sukoba sa sovjetskom vlašću koja pjesniku nije dopuštala javno bavljenje književnim radom nego »samo« prevodjenje. No dvadeset godina kasnije, u potpuno drukčijem kulturno-političko-geografskom kontekstu (raspad SSSR-a), prevodilački rad Josifa Brodskog dobiva posve drugu dimenziju i značenje. Istražujući upravo taj korpus pjesnikova stvaralaštva Viktor Kulle je ustvrdio da su prijevodi Brodskog organski vezani za njegovu pjesničku djelatnost te da su stoga pozitivno utjecali na razvitak njegove poezije unijevši nove tonove i nove vizije kojima je Brodski potom obogatilo rusku poeziju posljednjih desetljeća.²

¹ A. Kalomirov [Viktor Krivulin], *Josif Brodskij (mesto)*. U: *Poetika Brodskog*. Sbornik statej pod redakcij L.V. Loseva. Ermitaž, Tenafly 1988., str. 219-229.

Učinci pjesnikove prevodilačke djelatnosti očituju se kao otvorenost spram iskustva cjelokupne svjetske poezije koju je Brodski doživljavao kao jedinstven organizam. Tako je, prevodeći španjolsku poeziju, prema riječima Mihaila Krepsa, Brodskoga privukla strofika Antonija Machada, za njega nova pojava koja se odrazila i u vlastitim stihovima iz tog vremena.³ Pritom je zanimljivo da se ne radi o utjecaju španjolskog pjesnika na ruskog klasika nego o nečem zapravo suprotnom. Naime, prevodeći Machada Brodski je, da si olakša posao, posegnuo za vlastitim stihovima koje je ranije napisao. Autor i prevodilac (u jednoj osobi) uspostavili su na taj način unutarnju komunikaciju — autokomunikaciju, a to je segment autorske komunikacije koji upućuje na poetiku umjetničkog stvaralaštva: prostor jedne svijesti s dva glasa — autorova i »onog drugog« (čitatelja, komentatora). Riječ je o svojevrsnom autodijaloškom govoru, komunikaciji dakle, u kojoj je »drugi glas« potreban kao svojevrsni posrednik između kreativne svijesti i svijeta.

Autodijalog kao umjetnički postupak u realizaciji umjetničkog teksta opisala je Natalija Fateeva navodeći da stihovi već po formi predstavljaju replike dijaloga i istodobno neutraliziraju granicu između pošiljatelja i primatelja tako da se pjesma, kako kaže, »realizira kao drama sa samim sobom«⁴. Kao primjer spomenula je poeziju Marine Cvetajevе, koja je poznata po specifičnoj dramskoj strukturi, odnosno dijalogičnosti. Autodijalog, veli Fateeva, nastaje pomoću diskontinuiteta koji se stvara pri bilježenju teksta: jednostavno dolaženjem do kraja jednog stiha i potom započinjanjem drugog. Riječ je o unutarnjoj govornoj situaciji u kojoj pošiljatelj kao »prvi glas« postaje interna kategorija: u tome mediju tekst se realizira u osebujnoj značenjskoj dimenziji koja se ne može izravno prevesti na jezik vanjske govorne prakse. Unutarnji govor kao logičan i skladan pjesnički tekst vani pak dobiva posebno značenje, estetsko, koje po svome smislu postaje specifična »umjetnička istina«. Estetska komunikacija tako ne nosi samo »prvi« i »drugi« glas u istom značenjskom prostoru nego i čin stvaranja i reprodukcije teksta, tj. tekst i njegov unutarnji metatekst koji aktualizira pisanje kao autodijalog s vlastitim »scenskim naputcima«, odnosno nosi »pisca« i »čitatelja« ili »pisca« i »komentatora« kao aktere radnje (drame). Instanca koja »regulira« uzajamno

² Viktor Kulle, »Tam, gde oni končili, ty načinaeš!...« (O perevodah Iosifa Brodskogo). »Russian Literature« XXXVI, Amsterdam 1995., str. 267-288.

³ Mihail Kreps, *O poezii Iosifa Brodskogo*. Ardis, Ann Arbor 1984.

⁴ N.A. Fateeva, *Avtokommunikacija kak sposob razvertyvanija liričeskogo teksta*. »Filologičeskie nauki« 2, Moskva 1995., str. 53-63.



djelovanje glasova, procese referencije i nominacije, u pjesničkom je tekstu — lirsko Ja. Znači, pjesnički, svjetotvoran glas.

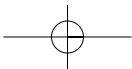
Unutarnji, umjetnički dijalog orijentiran je na unutarnje resurse jezika koji, kako kaže Fateeva, usmjeravaju kretanje površinskih semantičkih preobrazbi. S obzirom da se lirski subjekt može realizirati u različitim kombinacijama i uzajamno isključivim vezama — autorski Ja može lako prelaziti u Ti i dalje u On stvarajući praktično beskrajni tekst. Ovdje valja podsjetiti na Pavla Florenskog i njegovo učenje o riječi kao mostu između Ja i ne-Ja. Po tom mostu vanjski svijet prelazi u unutarnje stanje subjekta i tako lirski subjekt postaje realnost. »Riječ kao aktivnost spoznaje vodi um onkraj naših vlastitih psihičkih stanja. S obzirom da je psihofiziološka, riječ se ne rasprši poput dima nego nas suočava s realnošću te se tako, dotičući svoj predmet, može odnositi na njega, otkrivanje predmeta u nama ali i nas njemu i pred njim« (287).⁵

Motreći unutarnju komunikaciju kao »unutarnji govor«, »dramsku situaciju sa samim sobom«, ruski jezikoslovac Igor Artjuškov⁶ izdvojio je nekoliko aspekata proučavanja ovog fenomena. Prvi je psihološki i on prati funkcionalnu vezu unutarnjega govora s vanjskim, a komunikacijski je važan za uspostavljanje unutarnjeg dijaloga. Drugi aspekt je psiholingvistički, koji je orijentiran na proces stvaranja riječi, odnosno na vezu između motiva, ideje i unutarnjega programiranja te leksičko-semantičke realizacije i gramatičkog strukturiranja vanjskoga govora. A treći aspekt je književnoznanstveni u čijoj je domeni poznati termin »unutarnji monolog«. Ovaj potonji, književnoznanstveni aspekt naime, usredotočen je na načine prijenosa unutarnjega monologa — autorov govor, govor likova i poziciju »tuđega glasa«. Problem »tuđega glasa« i »tuđe riječi« najpotpunije i najuvjerljivije je izložio, kao što znamo, Mihail Bahtin, koji je u knjizi o Dostojevskom⁷ pokazao kako autor koristi »tuđi glas« (»tuđu riječ«) noseći novi smisao u riječ koju već ima i koja čuva svoj vlastiti integritet. »Tuđa« se riječ kroz osmišljenu autorsku strategiju mora osjetiti kao tuđa, veli on, unutarnji govor mora imati dramsku napetost, mora se osjetiti dvoglasje, »dijalog«, jer riječ nosi dva smisaona usmjerenja. Na toj crti zanimljiva pojava je stilizacija, skup stilskih postupaka koji reproducira, kako kaže Bahtin, određenu smisaonu cjelinu, smisaonu instancu. Stilizacija tjera tuđu ideju da služi njenim ciljevima ili njenim novim zamislima.

⁵ Pavel Florenskij, *U vodorazdelov mysli*. Sočinenija, Pravda, Moskva 1990.

⁶ I.V. Artjuškov, *Aspekty issledovanija vnutrennej reči*. »Filologičeskie nauki« 4, Moskva 1997., str. 66-75.

⁷ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*. Prevela Milica Nikolić. Nolit, Beograd 1967.



Umjetnik koji stilizira koristi »tuđu riječ« u izražavanju posebnoga gledišta. Bah-tin uz stilizaciju spominje i oponašanje te naglašava da se kod oponašanja »tuđa riječ« prisvaja, što će reći da se dva glasa, vlastiti i tuđi, potpuno spajaju. Ove umjetničke postupke afirmirali su pjesnici iz skupine *SMOG* 60-ih godina prošloga stoljeća: pjesnik Aleksandar Veličanski opisao ih je kao praksu intuitivnog usvajanja postupaka što ih je razradio *srebrni vijek*, s time da se svaki član skupine profilirao na predmetu (»tuđoj riječi«) koji je imitirao. Tako je Leonid Gubano-ov imitirao ekstravagantnu vizualnost i ton epataže, preuzet od Jesenjina te autodramatizaciju Marine Cvetajeve, a Vladimir Alejnikov je posegnuo za lirskim tropom kao umjetničkim postupkom koji je tuđ sovjetskom socrealističkom kano-nu⁸. Na taj se način čuvao spomen na nasljeđe povijesne avangarde te upućivalo na razvojne mogućnosti pjesničkog jezika u novim društveno-političkim okolnostima. Ovdje se moramo vratiti Brodskom i načelnom pitanju autokomun-ikacije, dijalogu dvaju glasova, svog autorskog »prvog« i svog čitateljskog/kritičarskog »drugog«, prevodenju kao posezanju za zalihama vlastitih otkrića i origi-nalnom stvaralaštvu kao »žudnji za svjetskom kulturom«.

Tekst izvornika i prijevoda dijalog je dvaju (ili više) glasova, odnosno složena autokomunikacija. Sama književna umjetnina po svojoj je prirodi višeglasna i prema tome autodijaloška, odnosno intertekstualna, te se u procesu prevodenja ne može tretirati kao »izvorna«, originalna, nego »prevedena« s više jezika kulture, tako da prijevod takvoga »prijevoda« već u startu (načelno) egzistira na istoj estetskoj razini s »prvotnim« tekstom, »originalom«. »Izvornik« i »prijevod« u ovoj metakomunikaciji uspostavljaju odnos »teksta« i »inteksta« (teksta u tekstu), što znači da forme prijevoda u estetskoj komunikaciji postaju »mogućim svjetovima inteksta«⁹. Baveći se tipovima prijevoda (s obzirom na raspored i vrste prekodi-ranja materijala), estonski traduktolog Peeter Torop povukao je zanimljive ana-logije u interakcijskom odnosu tekst — intekst. Njegova shema komparira sljedeće pojave:

- Točan prijevod — citat, centon, aplikacija;
- Formalan (makrostilistički) prijevod — pastiš, burime;
- Citatan prijevod — perifraza, glosa;
- Jezičan (makrostilistički) prijevod — reminiscencija, stilizacija;

⁸ Irena Lukšić, *Grupa SMOG. Šezdesete*. Priredila I. Lukšić. Hrvatsko filološko društvo, Zagreb 2007., str. 261-280.

⁹ Irena Lukšić, *Prijevod kao autentična književna umjetnina*. U: *Prevodenje: suvremena strujanja i tendencije*. Ur. J. Mihaljević Djigunović i N. Pintari. HDPL, Zagreb 1995., str. 175-182.

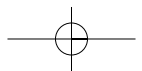
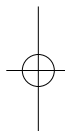
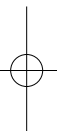
- Opisni prijevod — parafraza;
- Tematski prijevod — autonomazija, adaptacija, iradijacija;
- Slobodan prijevod — aluzija;
- Ekspresivan prijevod — burleska, travestija, kening.¹⁰

Nastavljajući dalje ideju koegzistencije mnoštva glasova na zadanom autorском prostoru, dakle autokomunikaciju u kojoj se vanjski i unutarnji svjetovi nezaustavljivo množe i re-re-citiraju, odnosno »prevode«, usudujemo se predložiti moguću tipologiju unutarnje komunikacije (proizvodnje metatekstova) koja se odvija na prostoru jedinstvene prevodilačke (umjetničke) svijesti prema netom izloženom Toropovu obrascu:

- Formalan (makrostilistički) prijevod — pastiš, burime;
- Jezičan (makrostilistički) prijevod — reminiscencija, stilizacija;
- Opisni prijevod — parafraza;
- Tematski prijevod — autonomazija, adaptacija, iradijacija;
- Slobodan prijevod — aluzija;
- Ekspresivan prijevod — burleska, travestija, kening.

Unutar jedne, uređene, autorske institucije, prevodilački proces je, kao što možemo naslutiti, beskrajn, kao što su i svjetovi što ih stvara jezik beskrajni i nezaustavljivi u svojoj prostorno-vremenskoj ekspanziji. U estetizaciji zbilje, za-pravo.

¹⁰ P. H. Torop, *Problema inteksta*. »Trudy po znakovym sistemam« XV, Tartu 1981., str. 11-23.



Tonko Maroević

Rimske i Rajnske elegije (Goethe i Pirandello)

Nefilološki ekskurz u germanističko područje

I.

Premda je svoju golemu stvaralačku energiju Luigi Pirandello pretežno posvetio paradoksu življenja i pisanja, odnosno naporu posredovanja između istine i privida, između zbilje i varke, između »sunca i sjene«, svoju je vokaciju ustrajno shvaćao kao potrebu afirmiranja autentičnosti, kao nuždu preispitivanja svih oblika konvencionalnih, kodificiranih, »maskiranih« ponašanja, a u korist organskog, životodajnog i biofilnog značenja. Kao iskusni kazališni čovjek ustrajno je razotkrivao scensku iluziju, odbacivao praktikable i koturne, relativizirao značenje redateljskog i glumačkog uloga u odnosu na izvornu autorsku imaginaciju (makar se i sam morao povremeno — komplementarno — poslužiti i »sporednim« teatarskim funkcijama u svrhu oživotvorenja svojih komada).

Kao izraziti tvorac vrlo originalnog literarnog i kazališnog univerzuma (s određenim filozofskim, a svakako svjetonazornim, implikacijama) Pirandello nije bio odveć sklon vještinama i tehnikama koje bi umanjile ekskluzivnost i samosvojnost njegove vizije. Najviše ga je, dakako, mučio problem prenošenja tekstova na pozornicu, odnosno neizbježan faktor odvajanja od izvorne ideje, nužna mjera gubitka na idealnoj autentičnosti, jer je bio svjestan kako se sa svakom materijalizacijom udaljujemo od potencijalnosti punine. Osim toga, iritirale su ga i povremene likovne interpretacije njegovih tekstova (novela, romana), ilustracije u časopisima, gdje je čistoća zamisli mogla biti (i bivala je) kompromitirana tvrdoćom i jednoznačnošću (ma koliko inače likovno uspjele) izvedbe. Ne znam kolike su mu frustracije mogle prouzročiti prevedene verzije njegovih djela, no činjenica je da je i prevođenje doveo u vezu s ilustriranjem i glumljenjem kao izričito sekundarnim, »posredničkim« i od izvora zavisnim djelatnostima.

Empirijske opaske Pirandello je nastojao uobličiti u teorijski uvid, te već 1907. godine piše zanimljiv esej »Ilustratori, glumci i prevoditelji« (*Illustratori, attori e traduttori*), najprije objavljen u časopisu »Nuova Antologia«, a zatim uvršten u knjigu »Umjetnost i znanost« (*Arte e scienza*). Očigledno je smatrao kako svi

navedeni djelatnici imaju isti ontološki status »drugog stupnja« (da ne kažemo: parazitski), odnosno da nemaju neophodnu samostalnost kontemplacije i izvornog uvida. Ali neslučajna je i gradacija redoslijeda. Naime, pisac ilustratore smatra uglavnom nepotrebнима, suvišnima, čak ako su i likovno daroviti i kreativno potentni nemoguće je da se usklade s delikatnošću, neuhvatljivošću, višeznačnošću piščeva uobličjenja. Glumce pak drži korisnima, čak nužnima, pogotovo ako u ulogu unesu kreativnu participaciju. Trećenavedeni, prevoditelji, nisu ekskulpirani od funkcije služenja, ali njima Pirandello posvećuje, logično, daleko manje prostora negoli glumcima, pa i znatno manje pasusa nego ilustratorima, koji su ga jamačno prvi i potaknuli na navedeno razmatranje i vjerojatno najviše naljutili, izazvali svojim uplitanjem u život teksta.

U godini izlaska navedenoga eseja, 1908., Pirandello objavljuje i epohalnu studiju o humorizmu, ulazeći tako na područje teorije, estetike i poetike, a pritom se oštro suprotstavljajući autoritetu Benedetta Crocea, s kojim će ostati u trajnoj polarizaciji. I u tekstu na koji se pozivamo također ćemo naći neslaganje s Croceom, ali i mjesto na kojemu Pirandello osjeća potrebu da ga navede s pozitivnim predznakom. Navodimo karakterističan ulomak: »Ispravno primjećuje Benedetto Croce u svojoj *Estetici* kako ono što je već steklo svoj estetski oblik nije moguće svesti na drugi oblik, također estetskog karaktera, pa stoga svaki prijevod ili umanjuje ili kvari: izraz ostaje uvijek jedan, onaj izvornika, budući da je drugi manje-više nepotpun, to jest ne sasvim izraz; zapravo nije moguća reprodukcija istog izvornog izraza, nego, u najboljem slučaju, stvaranje sličnog izraza, više-manje njemu bliskog. To što Croce kaže za prave i zbiljske prijevode, to jest za one što iz jednoga jezika prevode u drugi, istinito je i za ilustratora i glumca...«.

Voden visokim zahtjevima o organskom skladu izraza, o nezamjenjivoj melodiji jednoga jezika u odnosu na drugi, Pirandello se sa zadovoljstvom i uvjerenjem poziva i na još veći autoritet: »Sjetimo se što je Dante kazivao u svojoj *Gozbi*: 'Stoga neka svatko zna da se nijedna stvar glazbenom vezom usklađena ne može iz svojega govora u drugi preobraziti a da ne izgubi svu svoju slatkoću i sklad.'« Zatim sâm daje primjer iz prirode, uspoređujući prijevod s presađivanjem stabla, »izraslog na nekom drugom tlu, procvjetalog na drugačijoj klimi«, koje će na novom tlu »izgubiti svoje zelenilo i svoje cvijeće«. U nastavku teksta dolazi do još negativnijeg zaključka: »Dakle, presađivši stablo prisiljavamo ga da se ogrne drugim listovima, da procvjeta drugim cvjetovima: ti će listovi i cvjetovi blistati i šuštati drugačije, jer će ih pokretati drugačiji idealni zapuh: stablo, u najboljem slučaju, više neće biti isto, a u najgoremu, što se budemo više trudili da mu vratimo prvotnu bujnost, to će ono izgledati bjednije i oskudnije.«

Vrlo zanimljivo je i Pirandellovo nadovezivanje na mišljenje Giovannija Pascolija o prevođenju. Glasoviti pjesnik i prevodilac klasika (pisac također elegantne latinske poezije) odgovarao je — na tragu njemačkih filologa — kako u prijevodu »ono što je vanjsko mora postati novo, a ono što je nutarnje ostati kako je bilo. Da budemo točniji, ostaje duša, mijenja se tijelo; pravi prijevod je metempsihoza.«. Na stanovitoj razini Pirandello se slaže s Pascolijem, no ne može prihvatiti njegovo shvaćanje odnosa vanjskoga i unutarnjega sloja.

Naime, Pirandello primjećuje kako je za Pascolija tijelo pjesme njezin oblik, a duša bi bila misao, te tako slavni pjesnik pada u estetski neprihvatljivo razdvajanje sadržaja i forme, pri čemu bi oblik bio nešto izvanjsko. Ali, dodaje strogo branitelj estetske koherencije, »kad bi se doista umjetnički sadržaj mogao odvojiti od svojega oblika, tijelo bi bila misao, a oblik duša. Misao nekog pisca, stara ili novoga, ono što je htio kazati, pojam stvari, dakle, mi možemo dobro prenijeti, prevesti u drugi jezik, učiniti ga razumljivim: dušu ne možemo prenijeti, to jest oblik, a on — u umjetnosti — jest sve. Mijenjajući tijelo, to jest misao, mijenja se i duša, to jest oblik: to je očito. Ali sačuvavši tijelo, misao, može li mu se dati duša, drugačiji izraz? To pokušava prijevod. I pokušava nemoguće: kao da oživljuje mrtvacu udahnujući mu drugu dušu.«

Ne samo što je invertirao Pascolijevo poimanje tvarnosti teksta i idealnosti intuicije, nego je — na temelju dosljednog logičkog izvođenja — Pirandello iz estetskih aporija došao do zaključka o nemogućnosti prevođenja. Ako mu je Pascolijeva muka s pojmom »travestiranja« bila shvatljiva, sam je tražio još uvjerljivije primjere. Naime, Pascoli se opravdano tuži da shvaćanje prijevoda kao travestije ne odgovara duhu talijanskog jezika, a dati novo ruho klasicima ne znači i travestiranje, premda je itekako svjestan učestalog nedostatka odgovarajuće nove (verbalne) odjeće. Pirandello je mnogo jednostavniji i uvjerljiviji u svojoj egzemplifikaciji, a poziva se na riječ koja za njega ima neosporno afektivno, iskustveno pokriće: »Prevodimo li njemačku riječ *liebe* talijanskom *amore* prevodimo pojam, ništa drugo: a zvuk? Onaj poseban zvuk s odjekom što ga u duhu izaziva i na koji se pjesnik u određenom času oslonio?« Autor koji je živio i ljubio u Njemačkoj/na njemačkom imao je razloga primijetiti: »Riječi jednog jezika imaju za narod koji ga govori vrijednost s onu stranu smisla.«

II.

Jedini Pirandellov prevodilački okušaj vezan je upravo uz njemački jezik i potaknut zaljubljenošću u jednu Njemicu, pa nije čudno da je posebnu osjetljivost pokazao prema razlici između svojega materinskog idioma i govora kojim se

obraćao svojoj ljubljenoj. Izazov prevođenja pada u razdoblje kada je pisac bio još pretežno zaokupljen pjesničkim ambicijama, te se jedva javljao pripovjednim tekstovima, još nije niti planirao romane niti sanjao o kazališnim izazovima. Riječ je o posljednjim godinama devetnaestoga stoljeća, praktički o desetljeću koje prethodi objavljivanju prvoga romana »Izopćena« (1901.).

Luigi Pirandello ulazi u književnost 1889., još kao student, pjesničkom zbirkom »Vedra bol« (*Mal giocondo*). Iste godine dolazi u sukob sa sveučilišnim profesorima, pa studij nastavlja u Bonnu. Dvogodišnji bonnski boravak neće rezultirati jedino diplomom iz 1891. godine i bitnim kreativno-misaonim utjecajima, nego i značajnom ljubavnom epizodom s mladom Jenny Schulz-Lander, kćeri gazdarice kod koje je stanovao. Njoj će posvetiti svoju drugu knjigu pjesama »Gein Uskrs« (*Pasqua di Gea*), tiskanu u Milanu 1891. i popraćenu zanosnim uvodnim tekstom na njemačkom. Njegovi planovi da ostane u Bonnu kao nastavnik talijanskoga neće se ostvariti i on se po završetku studija vraća u domovinu, nastanjuje u Rimu.

Premda se već 1894. ženi Antoniettom Portolano i iste godine starta s početnom pripovjednom knjigom (znakovita naslova »Ljubavi bez ljubavi« — *Amori senza amore*) bonnska inkubacija i njemačke inspiracije nisu se u njemu sasvim ugasile. Iako je prve pjesme iz svojih »Rajnskih elegija« već objavljivao tokom 1890. i 1891. godine, a tada su jamačno nastajale i prve verzije Pirandellova prijevoda Goetheovih »Rimskih elegija«, s definitivnijim izdanjem (u svesku) prve cjeline javit će se 1895., a knjižicom prepjeva 1896. godine.

Pirandellov prevoditeljski unikum, odnosno sasvim iznimni poticaj da transponira tuđe djelo, najneposrednije je vezan uz egzistencijalnu motivaciju i književnu kulturu. Naime, njegov prijevod Goetheovih »Rimskih elegija« sasvim je neodvojiv od vlastitih mu stihova »Rajnskih elegija« (s time da se talijanski naslovi još mnogo bolje eufonijski slažu: *Elegie romane* — *Elegie renane*). Prepoznavši stanoviti životni paralelizam, a osjetivši valjda i koketeriju uspoređivanja s velikim pretkom (koji, uostalom, i sam osjećao želju da se ulanča u milenijsku tradiciju elegičara), Pirandello kreće za Goetheom u što vjernijoj transpoziciji izvornika na svoj jezik, a potom i u što evidentnijoj emulaciji s tekstom prototipa-modela.

Mora se pritom znati kako se naš pisac nije poduhvatio prepjeva Goetheova znakovitog djela stoga što bi ono bilo nepoznato ili nedostupno njegovim zemljacima. Dapače, prije njegova okušaja postojalo je na talijanskom jeziku barem već pet verzija čitavih »Rimskih elegija«, da o brojnim potonjima ni ne govorimo. Treba stoga spomenuti da se naš prevoditelj, u eventualnim nedoumicama, mo-

gao poslužiti i onim što su već bili priredili A. Maffei (1875.), A. Guerrieri-Gonzaga (1877.), D. Gnoli (1875.), E. Teza (1888.), L. di S. Giusto (1893.), a kuriozno je da je dio Goetheovih elegija prevodio i Gabriele D'Annunzio, koji će također po uzoru na njemački prototip sačiniti zatim i vlastite »Elegie romane«, objavljene takoreći u međuvremenu (1892.). Sudbina je tako htjela da se na području prepjeva i adaptacije Goetheova oduživanja južnjačkoj i klasičkoj civilizaciji dodirnu — inače sasvim disparatni — autori poput ponositog Sicilijanca i uznositog Abrucaza, a znano nam je kako je Pirandello svrstavao D'Annunzija među »pisce riječi« (one koji slijede Petrarkinu brazdu), smatrajući pak sebe zaokupljenim »stilom stvari« (na tragu Dantea). Ostaje činjenicom da je Goetheov uzor mogao podjednako privući i poklonike verbalne, slatkorječive Muze i zagovornike neposrednijega zagrljaja sa zbiljom (da ne kažemo: »demobiliziranoga« verista).

Zaključiti nam je, dakle, da Pirandellov prijevod rimskoga Goethea ima sasvim intimne razloge, te da s njegovim »Rajskim elegijama« taj prijevod čini gotovo neodvojiv diptih — kako na formalnoj razini slaganja, ne sasvim ortodoksnih, elegijskih distiha, tako i na razini motivskih srodnosti ili traženih kontrasta. Naravno, nećemo se baviti sadržajnom analizom prepjeva, za koju nemamo germanističkih kompetencija, iako nas čitanje uz pratnju hrvatske Nazorove verzije uvjerava u više no zadovoljavajuću točnost i preciznost. (*A propos*: Škrebova primjedba o Nazorovu pogrešnom shvaćanju da je Herkul postao muž Fame — XIX, 21-22 — ne može se odnositi na Pirandellovo rješenje, koji je na tom mjestu dovoljno neodređen, ukazujući kako se radi tek o Faminjoj želji). Usporedba s talijanskim proznim prijevodom Goetheovih »Rimskih elegija« iz pera Guida Manacorde (iz 1921.) isto tako nas je mogla uvjeriti u primjerenost i adekvatnost većine Pirandellovih solucija, koje su pak ne samo odgovarajuće po smislu nego i fino ritmički ponesene i blago leksički zaobljene. A Manacordinu filološki skrupuloznom i dobro opremljenom izdanju zahvaljujemo za informacije o povijesnom kontekstu Pirandellova obraćanja Goetheu, o tome kako naš pisac pritom nije bio vođen profesorsko-kulturtregerkim ambicijama, niti ikakvim profesionalnim obavezama ili potrebama, nego jedino voljom da se odmjeri s velikanom kao svjedokom erotske ponesenosti, da vlastitij intimnoj epizodi dade literarnu, meta-egzistencijalnu pozadinu.

Stoga se ovdje nećemo uopće pozabaviti analizom Pirandellova prepjeva Goetheovih »Rimskih elegija«, prepjeva koji u Italiji opravdano ima relevantan odjek, te se povremeno i danas pretiskava (dijelom jer ima potpis autoritativnog imena, a dijelom — cinično govoreći — jer se može objavljivati bez plaćanja, nakon što je istekao rok svih novčanih prava pišćevih nasljednika). Ali ako nema-

mo znanja neophodna za analizu prepjeva, u stanju smo komparatistički razmotriti odnos između Goetheova predloška i svojevrsne varijacije na temu što je čine Pirandellove »Rajnske elegije«.

III.

Pirandellove »Rajnske elegije« nedvojbeno su nastale kao svojevrsna zrcalna projekcija, invertirana verzija (preciznije: inverzija) bitnih motiva i literarnih tragova Goetheovih »Rimskih elegija«. Premda ih je autor objavio prije negoli je dao tiskati svoj prijevod njemačkog spjeva, nema dvojbe da Goetheovo ostvarenje ima ne samo kronološku prednost nego i jasnu inspirativnu funkciju, ulogu svojevrsnog referencijalnog izvorišta, interteksta (dapače: arhiteksta) za heksametre nastale u Bonnu, na obalama Rajne.

Prevodeći na hrvatski »Rajnske elegije« (tiskane u časopisu »Forum«, 10-12/2007, str. 1214-26) nastojao sam slijediti način na koji je Nazor prevodio Goetheove elegijske distihe, kako bih ukazao na svojevrsnu diptihalnost njemačkoga i talijanskoga teksta. I Pirandellu je, naime, bilo stalo da svojem prijevodu Goetheovih rimskih heksametara dade istu metričku disciplinu kao i vlastitim rajnskim ostvarenjima, te i na taj način potvrdi određenu zavisnost, od koje pak tek može poteći i neosporan odmak. A odmak se ponajviše sastojao u Pirandellovu naglašenom osjećanju prolaznosti, u melankoličnom shvaćanju kratkotrajnosti ljubavnog zanosa za razliku od Goetheove bezrezervne predanosti užitku i upravo poganske prepuštenosti Prigodi.

Možda bi vrijedilo napomenuti kako je Goethe u trenutku doživljavanja i pisanja »Rimskih elegija« imao barem tridesetsedam godina (a u trenutku objavljivanja čak četrdesetpet), dok je Pirandello svoje rajnske perturbacije doživljavao s dvadesetčetiri-dvadesetpet godina (tiskao ih je u svojoj dvadesetivedetoj). Ni je tu riječ samo o nemaloj razlici u životnoj dobi, nego naročito u iskustvu: pogotovo je kod Goethea evidentna radost otkrića putenosti nakon nametnutih domaćih obzira i vjerojatnih raznovrsnih uskrata, no i Pirandella karakterizira sreća bijega od ograničenja kuće (ali praćena i određenim kajanjem).

Objavljujući svoj prijevod »Rimskih elegija« Pirandello ih posvećuje prijatelju Ugu Fleresu (kao što vlastite »Rajnske elegije« prati posvetom »pjesniku Edoardu Giacomu Boneru, s bratskim osjećajem«). Posveta Fleresu sročena je u obliku soneta na uvodnom mjestu zbirčice, koji ima nemalu programatsku ili poetsku vrijednost, pa ga donosimo u prepjevu:

Kad sjeverne ostavih magluštine,
što vrlo dugo svojom noću sivom

sterahu se nad ljubavlju mi živom,
te ponovo ugledah domovine

prejasno nebo, ljepotu što sjaji
s osmijehom travnja, mjeseca mi dragog,
u srce takva spustila se blagost,
propupahu, ko cvijeće, osjećaji.

I Rimu moćnim glasom pozdrav dadoh
Proroka, što će navijek slavan biti,
Elegijom koju ću s tobom rado,

Ugo, podijelit, a misli nas zovu
sa sklonošću zajedno razmotriti
maštariju tu vedru pjesnikovu.

Odmah ćemo uočiti naglašavanje kontrasta između magluština sjevera i prejasnog neba domovine, između sive noći danâ što ih je autor proveo u Bonnu i sjajne ljepote juga (još pojačane travanjskim osmijehom, probuđenim cvjetanjem). S druge je strane pozivanje na autoritet pjesnika kao Proroka, Goethea, koji će navijek slavan biti (odnosno, u izvorniku, onaj koji se ne boji zaborava). A zanimljivo je kako u sonetu spomenuta elegija (dakako, Goetheova) dobija atribut »vedre maštarije« (*i giocondi fantasmi*), odnosno takvih svojstava koja mogu kompenzirati sve nepogode nezadovoljavajuće zbilje — kako one bonnskih odredišta, tako i one rimskih polazišta. Moćni glas (*la voce possente*), kojim Pirandello pozdravlja svoj povratak, posuđen je, dakle, od velikoga pretka kako bi, transponiran, funkcionirao u prepjevu, ali asimiliran s nadom da će poslužiti i adaptiran za potrebe iskaza vlastitih dojmova iz inozemstva.

Vjerujem da su mladom bonnskom studentu, pri čitanju Goethea, morali zapeti za oči stihovi kojima završava II. elegija: »Majka i kći se mnogo vesele sa sjevera gostu: / Barbarin rimskog je sad srca i t'jela kralj« (citiram, naravno, po Nazoru). Stanujući kod majke, a ljubujući s kćeri, Pirandello je jamačno osjetio drhtaj prepoznavanja, dirnuo ga je »demon analogije«, no — *vice versa* — mora da je poželio razraditi i razlike što proizlaze iz činjenice da on pak dolazi s juga, te da je sad, naprotiv, vladar srca i tijela jedne »barbarke«. Goetheovo — možda i nehotično — laskanje potomcima protagonista antičke civilizacije moglo je gođiti Pirandellovoj oholosti, gordosti nasljednika zemlje i duha Grka i Rimljana.

Prve razlike, ambijentalne i takoreći meteorološke, bio je duboko svjestan već i Goethe, kad je za privremena boravka na jugu evocirao svoje zavičajne prostore. Navodim, opet, po Nazoru: »Sretan, oh, kako se sad u Rimu tom osje-

ćam, dana / Kad se sjećam, što siv sjeverni davo mi kraj. / Na tjeme moje mutno i teško se spuštalo nebo.« (VII, početak) Osim u sonetu što smo ga čuli, Pirandello na mnogo mjesta u svojim »Rajnskim elegijama« spominje magle i led, kišu i snijeg, a prvi naslov kojim je htio okrstiti svoje bonnske sastavke bio je »Elegie boreali«, referirajući se na Boreja, utjelovljenje sjevernoga vjetra, sjeverca, koji pak postade eponimnim za čitav sjever.

Dok, dakle, Goethe uživa u svojim arheološkim šetnjama i posjećuje hramove, palače, ruševine i crkve, premda se još strastvenije odaje hodočašćenju tavernama i vinogradima u društvu svoje ljubljene — a sve pod svjetlom i toplinom žarkoga sunca, Pirandello u nizu svojih opjevanih prizora govori nam o pogledu na klizalice na ledu (V), osvrće se na »grozne kosture hrastova« i zapreg koji prolazi tužnom alejom (VI), dapače, sluša zbor sirotana iz ubožnice, tutanj gromova, vjetra huj (XIII). U elegijama koje nisu ušle u izdanje iz 1895. naći ćemo još i zazivanje penjača, neka se — uz pomoć užeta — uspne na planinu i izađe iz magle.

Druge velike razlike, kulturalne, bio je Goethe također vrlo svjestan i u svojim je elegijama opetovano naglašavao moćnu antičku tradiciju juga, rimskog ambijenta u koji je sa čežnjom i strahopoštovanjem došao. Impregniran klasičnom kulturom, na mnogo se mjesta poziva na mitološke primjere i situacije, u pomoć zove brojne stanovnike poganskoga Panteona, u svojim formulacijama učestalo aludira na velike rimske pjesnike ljubavi, posebno na idealni »trijumvirat« (Katula, Propercija, Tibula). Vrhunski autoritet Horacija (»zanosni žrec« Sunca) dolazi mu na pamet u sasvim iznimnoj prigodi. Naime, u evokaciji ljubavne noći, u potpunoj predanosti Amoru, Goethe, s obrnutim predznakom, parafrazira Horacijev savjet kako danju i noću treba proučavati grčke primjere. On pak, sa svoje strane, tvrdi: »Slušajući savjete, dnevno prolistavam antikna djela... / Ali mi sate noćne zauzima drukčije Amor; / Znanje mi manje je tim, veće dok sreće sam pun.« (V).

Dok je Goethe, dakle, zasićen spomenima Jupitra i Marsa, Proteja i Tetide, Venere i Anhiza, Hero i Leandra, Hermesa i Orkusa, Febusa i Bakhusa, Minerve i Citere, Cezara i Cerere, Herkula i Alkmene, da o najučestalijemu Amoru ni ne govorimo, Pirandello je takoreći prisiljen evocirati Ildegundu i Orlanda, Henrika i Ermanrika, Konrada i Valtera, imena barbarskih /»normanskih«/ vladara, što ih u svojim pučkim pjesmama spominju ljudi po bonnskim krčmama. Pa kao što se Goethe obraća eksponentima starorimskoga Parnasa, Pirandello je osjetio potrebu jedino da apostrofira Ephraima Lessinga, ispričavajući mu se što i sam parazitira na rimskoj klasičnoj baštini. Naime, mladi filolog, premda se bavi germa-

nističkim temama, ne zaboravlja svoje latinske korijene, pa i po rajnskim krajevima rado zagleda u ostatke građevina što ih podigoše stari Rimljani, empatijski je ipak sudionikom slave koja ga čini oholim u barbarskome okružju, ne može ostati ravnodušan na povlastice koje mu daje podrijetlo. Mračna slika njemačkog krajolika kao da je donekle olakšana sjećanjem na jug.

Treća, i najveća, razlika između rimskih i rajnskih elegija jest psihološka (a u stanovitoj mjeri i fiziološka). Goethe se pokazuje kao nesputani hedonist, otvoreni epikurejac, njegovo je pisanje apologija Amora i himna Erosu. Pirandellov pjev ima neospornih erotskih nadahnuća, ali je u njemu i mnogo rezervi, sumnji, straha, briga, dvojbi, oklijevanja, čak grizodušja. Umjesto traženja eksplicitnih izraza stanja i raspoloženja poslužiti ćemo se korelativom sunca. Kod Goethea imamo zanosni, afirmativni iskaz: »Sad mi obasjava sjaj tih vedrina eterskih čelo; / Febus, svijetli bog, stvara svud s bojama lik.« (VII) Kod Pirandella pak: »Bez sjaja svojih zraka sunce ko kolut žarki / zapada za brežuljke po kojima je snijeg.« (V).

Štoviše, umjesto sunca, u »Rajnskim elegijama« je mnogo više umjetnoga svjetla i mračnih enterijera, a ako i jest riječ o sunčevu odrazu ono se doima zloslutnim: »Prozori zadnjih kuća odsijevaju iz daleka, / kao prijeteće oči žerave kad pada mrak.« Brojne su svjetiljke izričito spomenute: »U stakla svjetiljaka po usamljenom gatu / tuče uporna kiša...« (VIII); »magla s nabujale Rajne... pritišće svjetiljke slabe, u bdijenju...« (VI); »Svjetla Beuela po magli, na tren po vjetru se vide, / poput sječiva bljesnu pa nestanu na mah.« (VIII); »S visoka stropa visi svjetiljka oblika čudna: / veliku lubanju drže bakrene žice tri.« (IV).

Vrhunsko erotsko nadahnuće povezao je Goethe, dosjetljivo i ne bez ironije, sa sinestezijskom asimilacijom vrijednosti antike, s poznavanjem kiparstva: »Zar se ne učim i kada ogledujem ljubljenih grudi / Forme, a ruke mi dlan uz goli klizi joj bok? / Doznat ću što je mramor tek tako; prispodabljam; oko / Gledeć pipa, dok dlan pipajuć dobiva vid.« (V). Za razliku od eruditskih asocijacija weimarskog mudraca, girgentski mladac vidi sukob Erosa i Thanatosa u prizoru gorenja, izgaranja: »Plavetna vatra trepti na zapuhu, vesela, grleć / ugarak što trpi jer ta ljubav mu zadaje smrt. / Za zimskih noći ja rado tih u ognjištu gledam / vruće ljubavi te izljev što prođe za čas.« (IX). Međutim, na plamenu te vatre upalit će se i mladićeva strast, pa kada ljubljena pride, zagrijana od odbljeska, lirski subjekt neće moći odoljeti: »Glavu unatrag prignem na djevičanske joj grudi, / na dodir koji pali, uzvratim: »Vatra si ti!« (IX).

Spomen vatre otvara jednu digresiju i u odnosu na Goethea. Naime, IX. elegija iz Rima u znaku je loženja, gorenja, grijanja: »Jesenski plamen bl'jesti na pri-

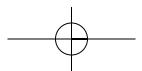
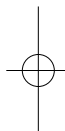
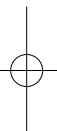
jatnom ognjištu selskom, / Praska, prosipa sjaj, kroz pruće stoji ga šum. / Razveselit će on me ko nikad još dosad, jer prije / Neg' je izgorio snop, pepeo pokrio žar, / Doći će djevojka mila...» Kritika je bila sklona ocjenjivati tu i takvu epizodu neuvjerljivom, jer se smatralo kako je nepotrebno paliti vatre za rimske jeseni, pa je taj prizor pripisivan kasnijoj redakciji, kod kuće u Weimaru. Kako bilo, rimske elegije su ionako dobile konačan oblik u pjesnikovu domu po povratku, a u definitivnoj verziji došlo je i do određenoga kontaminiranja rimske ljubavnice, imenom zvane Faustine, Christianom Vulpius, potonjom Goetheovom draganom i budućom suprugom.

Čini se da bi i to mogao biti još jedan motiv zajedništva s Pirandellom, koje-ga je jamačno na pisanje potaknula sličnost nekih situacija s Goetheovim (majka i kći, inozemstvo kao sloboda), a za konačno uobličavanje i zadnju redakciju dobio je još jedan stimulans u prepoznavanju motiva napuštene dragane — što ga je posebno mučilo, pa je u Goetheovu primjeru mogao naći i stanoviti vid sublimacije, uspješnog nadmašivanja prošlosti. Jer Pirandello se u mnogima od svojih elegija upravo lomi između osjećaja duga prema uzvraćenoj ljubavi i čežnje za povratkom u domovinu; zapravo, za čitavoga bonnskoga boravka, koliko god uživa u tome što ga je Jenny prihvatila, isto toliko i pati što će je morati napustiti. Pa dok je Goethe bio sav u suncu, koje ga je žarilo dok je trajala Prigoda, Pirandello je više od samoga sunca doživljavao sjenu, naličje življene zgode, suprotnosti i paradokse bivanja.

Moglo bi se kazati kako je Pirandello svojim »Rajnskim elegijama« ispisao svojevrsni palimpsest na »Rimske elegije«. Ostavio je formu heksametra i poslužio se s nekoliko osnovnih situacija i motiva, na podlozi kojih je razvio vlastite meditacije i karakteristične slike. Izvanjske, epidermalne sličnosti olakšale su detektiranje razlika, što se mogu naznačiti pravim binarnim opozicijama: magla i snijeg nasuprot suncu i jasnoći, južnjak na sjeveru nasuprot sjevernjaku na jugu, postromantični verist nasuprot romantiziranom klasicistu, zanos nasuprot sumnji, praćenje narodne, pučke pjesme nasuprot slijeđenju klasičnih pjesnika, dominantna intimnih prostora nasuprot pozornici spomeničkih razmjera, pratnja ljubomorne majke nasuprot pratnji sumnjičavog ujaka. Na razini *Stoffgeschichte* našlo bi se valjda još paralelizama i kontrasta.

Jedini primjer Pirandellova okušavanja u prevodenju i prepjevavanju može nam biti dobar uvod i *aufakt* u neke aspekte njegovga mišljenja i djelovanja. Vlastito prevodilačko djelo — inače izvedeno *lege artis* — ubrzo mu je poslužilo kao podloga ili predložak za kreativnu razradu, a pritom je pokazao i svijest o uličavanju u tradiciju i potrebu njezina stvaralačkog nadvladavanja. Pritom ipak ni-

je upao u zamke Carduccijske bombastične retorike niti D'Annunzijeve pirotehničke verbalistike — iako su mu bili donekle neizbježni reperi i orijentiri — nego je u discipliniranoj formi naznačio određenu mentalnu distancu. Stega metra nije zapriječila slobodniji uzlet.



Simona Delić

Neke impresije o prevodenju romana *Inezin instinkt* Carlosa Fuentesesa

Svaki prevoditelj vjerojatno bi mogao ispričati jednu i jedinstvenu priču o njezinu/njegovu susretu s romanom koji će postati predmetom višesatnih probdjevnih dana u potrazi za pravom riječju koja neće poremetiti red kozmosa. Jedinstvena je vjerojatno i priča iščitavanja romana i pisca koja će zatim uslijediti, a zatim i alkemijski laboratorij prevodenja. Prevoditelj si tu možda daje previše slobode. Ta on je u većini slučajeva tek »traditore«. No, upravo me Fuentesov roman *Inezin instinkt* ohrabruje da progovorim i o specifičnom prevoditeljskom *Einfüllungu* u romanesknjiv svijet ovoga autora, jedne od ključnih figura latinoameričkog književnog *booma* i *postbooma*. Možda i zato što su protagonisti, kao i pisac sâm, umjetnici, glazbenici u ovom slučaju, pa ovaj artistski roman o umjetnosti poput sirenskog zova poziva na prevoditeljski i čitateljski *detour*.

Fuentesa sam prevodila¹ i prije nego što sam ga imala priliku prvo vidjeti uživo u madridskom Círculo de Bellas Artes tijekom promocije romana *Instinto de Inez*, a zatim i nakratko upoznati u novinarskom domu u Paseo de la Castellana. Nedugo zatim, susretljivost urednika izdavača Profila g. Velimira Viskovića i njegovih suradnika omogućili su mi da prevedem ovaj roman sa španjolskog na hrvatski. Dok pišem ove retke, ne mogu se ne prisjetiti madridske promocije knjige u važnome književnom i kulturnom centru Madrida, Círculo de Bellas Artes, kad je Fuentes nadahnuto govorio o antropologiji ljubavi i glazbe, da bi naposljetku pročitao početak drugoga poglavlja romana, onoga poglavlja, pisanog u svojevrsnoj krležijanskoj ekspresionističkoj diskurzivnoj bujici. I dok je u utihloj dvorani izgovarao poklič dirigenta Atlána-Ferrare, jednog od glavnih protagonista romana: »Vičite prestravljeni, urličite poput vihora, jecajte poput najdublje

¹ Fuentes, Carlos. 1996. *Diana ili boginja koja lovi sama*. Zagreb: Znanje. Kasnije sam objavila prijevode i drugih piščevih djela: Fuentes, Carlos. 2006. *Daleka obitelj*. Zagreb: Profil. Fuentes, Carlos. »Dvije obale«, U *Stablo naranče* (prevela Tanja Tarbuk, pripovijetku »Dvije obale« prevela Simona Delić), Zagreb: Litteris, 7-61. 2003. Fuentes, Carlos. »Ono u što vjerujem«. *Fantom slobode: književni časopis* 1:107-125.

šume«, iz dvorane se počela razlijevati »slatko-strašna glazba« paklene kavalkade Fausta i Mefista iz Berliozovog *Faustova prokletstva*. Ova glazbena pratnja nije bila slučajna jer je roman nastao u bliskom dodiru, suučesništvu s glazbom. Dopustite mi da se iscrpnije zaustavim upravo na tom aspektu Fuentesova romana, njegove intertekstualnosti i intermedijalnosti s Goetheovim i Berliozovim predloškom.

Fuentes je pisac kompleksnoga i složenog opusa, jedan od velikana suvremenog romana na španjolskom jeziku. Nakon brojnih formalnih eksperimenata, zadiranja u preispitivanje suvremene meksičke povijesti, ali i preispisivanja povijesti španjolskog osvajanja Novoga svijeta, oslonca na žanrove fantastične književnosti kad je 1994. godine objavio roman *Diana ili boginja koja lovi sama*, značilo je to zaokret prema nekim oblicima autobiografizma i biografizma. Taj je autobiografski artistički roman trebao biti prvi u nizu ciklusa *Kronike našega doba*, a njime je pisac želio između ostaloga tematizirati i estetičke probleme koji se vezuju uz pojedine grane umjetnosti. Ako je u *Diani* u središtu fokusa bio film s glumicom Jean Seberg kao jednim od glavnih likova, a u *Godinama s Laurom Díaz* slikarstvo, u *Inezinom instinktu* njegovu je pozornost zaokupila glazba. I opet se poslužio biografskom građom, jer portret pjevačice u romanu donekle odgovara Fuentesovim uspomena na susrete s Marijom Callas, kako se moglo pročitati u novinskim člancima iz španjolskog tiska koji su popratili ovaj izniman događaj.

No, Fuentesov roman s glazbom korespondira na više različitih načina. Kao prvo, intertekstualno komunicira s libretom Berliozova Fausta, a s tom operom, koja se ponekad naziva i oratorijem, dijalogizira prije svega glavni zaplet u kojem se pripovijeda ljubavna priča o slavnom dirigentu Gabrielu Atlán-Ferrari i meksičkoj pjevačici Inez Prada. Tako priča o Faustu i Margariti služi kao kontrapunkt ljubavnoj priči u onome smislu u kojem je mit o Faustu i Margariti paradigmatična priča o ljubavnicima koji »silaze u pakao iako vjeruju da se uspinju u raj«, ali koja je paradigmatična i za neke druge motive, kao što su motiv iskupljenja kroz ljubav i motiv nezasićenosti ljudskoga ega. No, Fuentes se služi mitom o Faustu i u oblikovanju svojih »prehistorijskih poglavlja«, koja presijecaju roman i uvode diskontinuitet u čitanje i za koje je dvojbena kakav status zaslužuju: je li riječ o paralelnom zapletu, snu, metafikciji koja tumači glavni zaplet i popunjava njegove neisprivedane praznine, ili priču pomiče u diskurz fantastičnog koji se naposljetku prelijeva i u glavnu priču? Pri tome, Fuentes ne zaboravlja ni predložak Goetheova *Fausta*. Fuentes i izravno preuzima citate iz Berliozova libreta, koji je u ovome romanu profesionalno povezoao glavne protagono-

niste. Ali prije svega, Berlioz je izvor iz kojega Fuentes preuzima prizor prvoga susreta ljubavnika kroz san jer se Fuentesova »prehistorijska poglavlja«, možda ponajviše otvaraju interpretaciji koja ih shvaća kao onirička poglavlja, kao san ženskoga lika, u kojima se anticipira ljubavni susret protagonista. Fuentes tako uvjerljivo gradi svoju »antropološku konstrukciju«, u kojoj istražuje prvotni ljubavni par, nekoga biblijskog Adama i Evu, te svijet ljudske emotivnosti i instinkata. Usklici *Has, has merondor dirikolitz*, ili *Has, has, fory mi dinikolitz*, kojima je Fuentes prema vlastitom iskazu na promociji knjige želio stvoriti neki izvorni prehistorijski ljubavnički govor, u Berliozova libretista zapravo izgovaraju paklene spodobе, a ako ih je Fuentes stavio u usta ljubavnicima »na kojima se još nije osušilo blato stvaranja«, to ide u prilog pesimističnom autorovu egzistencijalizmu. Fuentes tako i nadopisuje Berliozu nakon prizora Margaritina uznesenja jer »druga obala« iz prehistorijskih poglavlja evocira eshatološku viziju onostranosti, a ta je vizija bliža paklu nego raj. Iako je ljubavni susret primitivnog para u umetnutim poglavljima opisan idilično, dvosmislenosti predznaka koji treba pripisati eshatološkom svijetu pridonosi i biblijski ton poglavlja koji dosljedno koristi buduće vrijeme kršeći uobičajeni poredak sintakse, a u futuru se inače u španjolskome donose Božje zapovijedi, pa smo stoga te dijelove morali prilagoditi u hrvatskom prijevodu.

No, Fuentesov roman, osim što na različite i višeslojne načine komunicira s Berliozovim i Goetheovim Faustom, a možda i s *Romanom o operi* Franza Werfela, svojevrsni je jezični eksperiment kako se i prozno djelo može približiti glazbenom izričaju. Podjela na poglavlja u knjizi podsjeća na podjelu na operne činove u tom smislu što svako poglavlje donosi promjenu scene i dramskog intenziteta, što Fuentes u svojim memoarskim zapisima »U to vjerujem« prepoznaje kao značajku i Balzacova romana *Šagrinska koža*, koji je također podijeljen na poglavlja kao da je riječ o operi.

Na sadržajnoj razini koristi se i drugom opernom građom. Zanimljivi su u tom smislu leitmotivi iz *La Bohème*: način na koji se upoznaju Gabriel i Inez podsjeća na upoznavanje Mimì i Rodolfa, a Fuentesov roman dijeli s Puccinijevom operom i dionice o »neponovljivosti ljubavne strasti«. Fuentes, osim toga, kao da se ponekad služi *parlando* tehnikom, ubacuje u tkivo naracije dijaloge koji nalikuju svakodnevnom govoru, a banalne sadržaje, primjerice slatkaste izljeve ljubavi, prezentira stilski uvjerljivo, pa ovi djeluju kao »ozvučeni« operni sentimentalni dijalozi. Također, neke razgovorne dionice, kao i u Puccinijevu glazbenom materijalu, stvaraju dojam da će se razviti u arije, ali ostaju samo na nagovještaju.

No, možda najuspješnije Fuentes eksperimentira s glazbenom intermedijalnošću u oblikovanju pripovjedača koji je, moglo bi se reći, »komorni« jer podsjeća na pjevačke duete kad se pjevači međusobno nadopunjuju, ili kad pjevaju različite tekstove tobože ne znajući jedan za drugoga, a koji montirani jedan pokraj drugoga dobijaju nove nijanse značenja. Taj se »komorni pripovjedač« razlikuje od postupka dvosmislene fokalizacije kojom se pisac također obilato služi, a koja, kad se glas pripovjedača i likova prepleće s opisom reakcije operne publike, ostavlja dojam prepletanja pjevačkih glasova i orkestra. Služi se i čistim dijalozima, bez ikakvih didaskalija, što također podsjeća na operne duete. Pjevačke tirade oponaša dugačkim rečenicama, razlomljenima na kraće fraze, ali izgovorenima u jednom dahu i fokaliziranima iz očista jednoga lika. Čest postupak je i mijenjanje očista unutar jedne te iste rečenice, bilo da se prebacuje iz registra jednog lika u registar pripovjedača, bilo da izmjenjuje registre različitih likova.

Ovdje ćemo se zaustaviti u prepoznavanju dodirnih točaka *Inezinog instinkta* i glazbe. Mogu još samo pridodati da sam ove glazbene aspekte Fuentesova pisma nastojala imati na umu prevodeći *Inezin instinkt*. Osjećajni ritam i »durski tonalitet« španjolskog jezika, tako bogat asocijacijama i harmonijama, prema momu osobnom doživljaju jezika, hrvatski prijevod vjerojatno bi trebao zaodjenući u »molske ljestvice«. Naposljetku, mogu reći da se često u mislima vraćam ovoj meni tako posebnom romanu, toga tako posebnog pisca. Roman *Inezin instinkt* roman je i o dosezima ljudske kreativnosti, njezinoj krhkosti simboliziranoj u staklenom pečatu dirigenta, te o ženskom instinktu koji se opire racionalizaciji.

Andy Jelčić

Mora li se sve slomiti na prevoditelju?

Zbornik Zagrebačkog prevodilačkog susreta 2005. sadrži i vrijedan prilog Morane Čale — »Žalovanje za izgubljenom aurom« — posvećen Pirandellovu eseju *Ilustratori, glumci i prevoditelji* iz 1908. Ove tri skupine, u hrvatskom zakonodavstvu priznate kao umjetničke, Pirandello objedinjuje pod nazivom reprezentanata, odnosno predstavljača. Pod pojmom ilustratora on ne podrazumijeva semantički doseg te riječi u hrvatskom jeziku, crtača slikovnica ili plakata, nego je to za njega zapravo krovni pojam i za ostale dvije skupine, glumce i prevoditelje, jer ilustrator je svaka posrednička instanca između autora i publike, pod uvjetom da je u tom procesu aktivna u smislu vlastita stvaralačkog rada, a ne samo neutralno sredstvo.

Sukladno Pirandellovoj argumentaciji, sve ono što prolazi kroz treću instancu, postavljenu između proizvođača/pošiljatelja i primatelja/konzumenta iskrivljuje se kao kroz prizmu, na štetu izvornika. Svako djelo koje prođe kroz instancu predstavljača inferiorno je originalu, a biti predstavljač položaj je inferioran stvaraocu. S tom bi se tezom naravno dalo polemizirati, što je na mnogo mjesta i učinjeno. Iako partituru teoretski možemo samo čitati, teško bi bilo pronaći mnogo primatelja/konzumenata koji bi zbog toga bili spremni odustati od predstavljača. Ni u slučaju drame situacija nije bitno drukčija, bez obzira na to što postoji čak i posebna vrsta drame namijenjena isključivo ili pretežito čitanju. U slučaju ansambla, odnosno orkestra, imamo ne jednog nego niz predstavljača, u specifičnom hijerarhijskom i međusobnom dijalektičkom odnosu. Jednako je kompleksna i reprezentacija drame, u čijoj kazališnoj realizaciji sudjeluje niz raznih umjetničkih zanimanja. U načelu autor s tom reprezentacijom računa tijekom stvaranja djela, često ga piše imajući u vidu posve određene predstavljače, čime ih podiže u status sukreatora. Mogli bismo također argumentirati i na način da »najneposrednija« umjetnost, slikarstvo, također nailazi na određen otpor, odnosno utjecaj svojega medija. Struktura platna (istkanoga ljudskom rukom!) suodređuje kvalitetu traga uljene boje, pa bi se već ovdje mogla otvoriti rasprava o to-

me može li taj utjecaj na ideju u glavi umjetnika biti veći od utjecaja prevoditelja na izvorni tekst, iako bi se moglo prigovoriti da otpor platna nije medijacija, nego sastavni dio originala, čije se postojanje »računa« od trenutka njegova fizičkog pojavljivanja, a ne od trenutka idejnog osmišljavanja, te utjecaj platna ulazi pod okrilje originala. Shakespeareova ili Danteova djela prilično tjeraju vodu na mlin argumentacije da izvornik nužno mora biti superioran prijevodu, pa time i čin reprezentacije inferioran činu stvaranja, jer se tijekom vremena dojmumjetničke cjelovitosti i jezičnog savršenstva pridružio i kult koji te aspekte uvijek iznova ističe. No što je onda s Musilovim *Čovjekom bez osobina*, za kojega pouzdano znamo da zbog dolaska nacista na vlast, izbijanja Drugoga svjetskog rata i autorove smrti nije dosegao konačan oblik? Bi li u tom slučaju, prema Pirandellu, prevoditelj bio u manje inferiornom položaju? A što je tek s onim izvornicima koji su sačuvani samo fragmentarno, često u manjinskom postotku u odnosu na cjelokupan opseg? Ono što u takvim slučajevima nedostaje, posve sigurno nadilazi gubitak nastao »reprezentacijom«.

Na tragu Pirandellove ideje jest i oznaka prevodilaca kao kukavica, čiji je autor Ortega y Gasset. Taj kukavičluk on vidi u skrivanju iza originala, iza »primarnog« autora, jer prevodilac se nije spreman izložiti poput pisca, nije spreman stati u prvi red, nego se oslanja na kvalitetu već priznatog originala.

O prevodiocima se ponegdje govori i kao lažovima, koji nevjerno prenose izvornik; kao takve ih spominju Henri Meschonnic i Walter Benjamin, no za razliku od gore spomenute dvojice autora oni to čine u navodnicima, koristeći ideju prijevoda kao laži tek kao polazišnu točku za argumentaciju koja prijevod reafirmira.

Ne upuštajući se dalje u argumentacije spomenutih autora, moramo reći da gdje ima dima ima i vatre. Mišljene neposredno, uvjetno ili samo spomenute kao »tuđi govor«, ideje o prevodiocima kao falsifikatorima i kvariteljima izvornika tvrdokorno žive na svim razinama čitateljstva, kritike pa i znanosti. Budući da se u dvadesetom stoljeću prevodi daleko više nego dotad, s tendencijom daljnje eksplozije prijevoda zahvaljujući globalizaciji i suvremenim medijima, ta problematika postaje sve prisutnijom.

Ovdje se nećemo baviti lošim i neuspješnim prevoditeljem, na kojega bi se naravno sve navedene pokude mogle lako primijeniti uz obilje materijalnih dokaza, nego idealnim prevoditeljem koji uspješno čini što može, do granica jezičnih, povijesnih i kulturnih razlika izvornika i prijevoda. Naime, gore navedene pokude upućene su njemu, a ne lošem prevoditelju, pa zato osjećamo potrebu da ga branimo.

Teorija se u načelu služi konceptom uopćenog autora i čitatelja, kojega se često naziva i idealnim, ne misleći time na najboljeg mogućeg, nego na pojmovnog. Pretpostavimo li, dakle, takvog autora i čitatelja, prevoditelj doista i ne može biti ništa drugo nego falsifikator. No nije li ta pretpostavka u svojoj biti kontradiktorna? Ako i postoji apsolutno harmoničan odnos autora i čitatelja, u kojemu autor tekstem uspijeva u cijelosti odraziti svoju nakanu, jednoznačno u smislu recepcije, tako da i eventualne dvoznačnosti i višeznačnosti budu jednoznačno mišljene kao takve, a čitatelj raspolaže cjelokupnim jezičnim, idejnim i informacijskim instrumentarijem potrebnim za idealnu recepciju, čim se pojave autor i čitatelj smješteni u dovoljno različite povijesno-kulturne kontekste da im treba prijevod, odnosno prevoditelj, žele li uspostaviti odnos proizvodnje i konzumacije, u njih je samom tom razlikom ugrađen dovoljan jaz da garantira nemogućnost apsolutne recepcije, tako da je potencijalna šteta koja nastaje prevodenjem već time svedena u druge okvire. Sjetimo se nadalje spomenutog primjera nedovršenih ili fragmentarno očuvanih djela, koja su bez obzira na to potpuno integrirana u kanon. Očito je (a to dokazuju i oštećeni kipovi ili djelomično sačuvane građevine) da estetski signali prigodom recepcije ne moraju biti iscrpljeni u punom opsegu da bi bili protumačeni kao takvi. U recepciju je ugrađena sposobnost izvođenja i dopunjavanja do cjeline, pa i sposobnost estetskog doživljaja fragmenta, čija se cjelina iz njega ne može rekonstruirati. Ako dakle prijevod i gledamo kao okrnjeni original, nije nužno da će ta okrnjenost, ako je proizašla iz jezičnih i kulturnih razlika, a ne iz nespretnosti, ometati recepciju.

Ulogu prevoditelja moguće je, dakle, braniti i na uopćenoj, idealnoj razini. Konačno, »reprezentacije« su danas potpuno priznata zasebna umijeća i umjetnosti. No pogledajmo malo i zbiljsku, konkretnu razinu, jer tek će ona pokazati apsurd i najmanjeg prigovora instituciji prevoditelja. Globalizacija je sa sobom donijela i potrebu sve većeg i češćeg premošćivanja velikih jezičnih i kulturno-povijesnih razlika. Dapače, moglo bi se kazati da je to spajanje vrlo udaljenog i vrlo različitog jedna od glavnih značajki globalizacije. S druge strane, povećava se i korpus kanona. Mnogo manje djela iz kanona ispada nego što ih u njega ulazi. Pritom govorimo o mirnodopskom razvoju, a ne o kulturnim potresima vezanima uz posebne političke režime i ratna stanja. Svi školski sustavi svijeta imaju ugrađenu neku inačicu prisilne recepcije kanonske književnosti, koja je zbog procesa ulaska u kanon, a zatim i obrazovni sustav, u pravilu barem desetljećima pomaknuta u prošlost, dok su s druge strane primatelji opremljeni nedostatnim oruđem da bi ta recepcija mogla na širem planu biti uspješna. Tu dakle prevodilac ima vrlo širok prostor gdje je njegova pomoć potrebna; u prostoru

ru interpretacije koji mu je na raspolaganju, iako limitiran, može usmjeravati prijevod tako da djelo pretpostavljenom recipijentu bude što dostupnije, pogotovo zato što u načelu zna za kakvu biblioteku prevodi, odnosno kakvom je čitatelju ona namijenjena. Iako u izdavačkom procesu postoje i važne, a također i utjecajne instance urednika i lektora, nerijetko i recenzenata, prevodioca se smatra prvenstveno odgovornim za konačni izgled prevedenog teksta. On može učiniti mnogo, ali ne i ono najvažnije: pripremiti recipijenta, odnosno čitatelja za adekvatnu recepciju teksta. Nije teško dokazati da čak i u slučajevima kada čitatelj iskazuje zadovoljstvo lektirom, kada govori o sjajnom piscu i remek-djelu, njegova sposobnost recepcije ne mora prelaziti ni pedeset posto idealnog recepcijskog obzora djela. Na ovome se mjestu možemo podsjetiti na Eliotove četiri vrste publike: prvu (i najnižu) koju zabavlja, odnosno zaokuplja radnja, drugu koju zanimaju likovi, treću koja razumije širi kontekst i stvaralačko-tehničku stranu djela i četvrtu (najvišu) koja osjeća unutarnji ritam djela. Izostavimo li četvrtu navedenu kategoriju kao odraz simbolističke estetike kraja 19. i početka 20. stoljeća i napomenemo li da je skok s publike usredotočene na likove na praktično idealnog recipijenta prenao, pa ovdje ubacimo najtipičnijeg čitaoca, onoga koji nije filološke struke, ali počešće potcrta ili prepíše poneku rečenicu kao posebno uspjelu ili odlično formuliranu (uglavnom u prijevodu!), možemo kazati da, posebno u obrazovnom sustavu, ali i u sloju čitateljstva koje čitanje koristi kao neku vrstu duhovne kulise za vrijeme odmora, prevladavaju prve dvije čitateljske kategorije. Govorimo naravno o situaciji u kojoj se prisilno ili dobrovoljno, svjesno ili nesvjesno, takve kategorije čitatelja poduhvate zahtjevnog djela, a ne takvog koje naziv djelo ni ne zaslužuje, jer mu je pretpostavljeni recepcijski obzor vrlo uzak.

Zanimljivo je da su se gospodarski i politički potpuno oprečna društvena uređenja složila oko jedne pedagoški vrlo diskutabilne pretpostavke: bez obzira na to je li neki obrazovni sustav naslijeđen iz elitističkih dvadesetih godina Velike Britanije ili Francuske, iz jugoslavenskog socijalizma šezdesetih ili čak ruskog socijalizma pedesetih, svugdje se vjerovalo i vjeruje se da će dugotrajno izlaganje kanonskoj umjetnosti, kao dugotrajno izlaganje suncu, na recipijentu ostaviti traga, da će, posebno ako pripada Eliotovim prvim dvjema kategorijama publike, kod njega izazvati osjećaj da mu nešto nedostaje i da to mora nadoknaditi, stvoriti svijest o postojanju šire perspektive. Tamo gdje se to ne dogodi, ne može nastati nikakva šteta, pa se posvuda nastavlja praksa da srednjoškolci, žele li se probiti do željene svjedodžbe, moraju čitati Dostojevskog, Shakespearea, Dantea, Stendhala i druge autore te razine. Ni to što je Shakespeare često



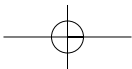
sveden na *Priče iz Šekspira*, Dostojevski na kriminalistički roman, a Dante na djelić *Pakla*, ne budi sumnju u smisao sustava. U takvoj nategnutoj situaciji prevoditelj ostaje »posljednji igrač«, koji raspolaže mogućnošću da tom suženom recepcijskom obzoru omogući pristup djelu. Iako na početku spomenuti slavni autori i teoretičari brinu isključivo zbog mogućeg narušavanja idealne situacije, u praksi je riječ o spašavanju ostataka, o golom preživljavanju.

Primjer obrazovnog sustava samo je najrašireniji i najočitiiji u lepezi nedostatnih recepcijskih instanci, no mogućih pomaka od idealnog ima bezbroj: nepoznavanje književnih tradicija, nerazumijevanje kulturnih koncepata, propusti u slijeđenju pripovjedačkih strategija itd. itd.

Šteta koju prevodilac u takvoj situaciji može počinuti zanemariva je (i tu opet govorimo o kvalitetnom prevodiocu, a ne o diletantu), a može velikim dijelom biti i poništena odnosno nadoknađena podrškom koju prevodilac može pružiti recipijentu pri ovladavanju djelom u barem fragmentarnom obliku, a vidjeli smo da se estetski doživljaj uspostavlja i tako, fragmentarno, što je veliki dobitak, ako u cijelosti i ne odgovara autorovoj nakani i teorijskim ciljevima.

Nadalje valja voditi računa i o vremenu, bolje rečeno vremenima. Prijevodi važnijih djela traju trideset do pedeset godina, neki i cijelo stoljeće. U tom se razdoblju svijet korijenito mijenja, barem kako nam pokazuje povijest 19. i 20. stoljeća, a sve su naznake da ni 21. stoljeće u tome neće biti drukčije. Jezik odražava kulturne promjene, ali i političke pritiske i usmjerenja. Prevodilac nema drugog izbora nego svoj prijevod (koji doduše u nekim kasnijim izdanjima eventualno može redigirati) fiksirati u jednom povijesnom trenutku, a koliko će i njega i izvornik kasnije promjene odmaknuti od recepcijskog obzora, nije u njegovoj vlasti. Na svom uskom manevarskom prostoru može se pokušati opredijeliti za vokabular i konstrukcije s većim šansama za dugotrajnije preživljavanje, no nitko smjerove takvog razvoja ne može predvidjeti točno. S druge strane, zamućenje recepcijskog obzora otklizavanjem u prošlost prati gomilanje sekundarne literature, kako o izvorniku tako i o prijevodima, pa ako se recipijent njome posluži, opet može ukloniti »smetnje« s prijevoda i krivnju s prevoditelja.

Poveznica od autora preko prevoditelja do čitatelja neka je vrsta društvenog ugovora i to uvijek valja imati na umu. Nema smisla postavljati stvari na način da je književno djelo ugledalo svjetlo dana jedino temeljem božanstvena nadahnuća, bez primisli o publici (takvo se poimanje dade osporiti već golemim brojem obraćanja »dragom čitatelju«, »naklonom čitatelju«, »poštovanom čitatelju« i drugim oblicima projiciranog čitatelja), pa da ga je onda, uz prijezir autora, dohvatilo niže biće prevoditelja, vlastitom inicijativom, i na kraju ga podastrlo naiv-



nom čitatelju koji ni ne sluti što sve propušta nemogućnošću recepcije originala. Do antičkih vremena (uz pojedine, ali rijetke iznimke) stvari stoje tako da autor piše za čitatelja, usudimo se kazati i za tržište, ako to tržište ne shvatimo u uskom komercijalnom smislu, nego jednostavno kao određeni energetski potencijal za apsorpciju fikcionalnih tvorevina. Čitatelj vlastitom voljom ili društvenom prisilom tijekom života recipira dulji ili kraći niz kanonskih i nekanonskih djela, a za najveći ili barem znatan dio njih potreban mu je prevodilac. Nakon mode u trajanju od više desetljeća, koja je brojne pojedince navodila na to da ističu kako čitaju književnost na više jezika (što je s jedne strane čudno u neinformatičko doba, a s druge logično, jer upravo su u neinformatičko i predinformatičko doba mnoge stvari bile teško provjerljive, pa su takvi mitovi cvali), suvremeno je društvo sebi uspelo priznati da se dubinski uspješno čita na najviše dva strana jezika, čast vrlo rijetkim iznimkama. Zbog toga će u životu gotovo svakog recipijenta na neengleskom govornom području glavnu ulogu odigrati prijevodna književnost i recipijenti su toga svjesni. Ta svijest doduše vrlo često rezultira obijesnom izjavom da su »kod nas svi prijevodi loši« (ma gdje bilo to kod nas), nešto popustljivijim da su prijevodi uglavnom loši ili još popustljivijim da je većina prijevoda loša. Kada je kanonska književnost u pitanju, pogotovo ona gdje postoji nekoliko prijevoda istog djela, na razini cjelokupnog civiliziranog svijeta smjeli bismo utvrditi da su takvi prijevodi pretežito dobri. Ima tu mnogo nijansi za raspravu i mnogo mogućih, čak međusobno nepomirljivih pristupa, ali u svjetlu našeg početnog ispitivanja valja li predstavljača, ilustratora, pribiti na stup srama, odgovor je jednoznačno ne. Zadaća je prevoditelja da djelovanjem kroz dostupne medije postojeći negativni marketing, temeljen na predrasudama, suzbiju.

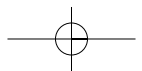
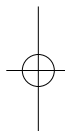
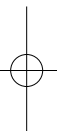
Ne treba zaboraviti ni to da se autora u sklopu spomenutog društvenog ugovora izrijeком pita pristaje li da mu djelo ili djela budu prevedena, da se o tome potpisuju posebni ugovori i da on od toga ubire dobit. To je vrijedilo i u Pirandellovu slučaju, pa prihvaćanje prijevoda drame »Šest lica traži autora« na brojne jezike i još k tome njezinih različitih postavljanja u kazalištu (dakle dvostruke reprezentacije) proturječi diskvalifikaciji reprezentacije.

Prevodilac je povijesna i globalna činjenica. Vrijeme će svakako i tom zvanju donijeti brojne promjene, i na bolje i na lošije. Razvoj tehnologije stalno će mu pružati pomoć, ali i stvarati nove probleme. Isto to vrijedi i za autora i za čitatelja, možda s naglaskom na drugim aspektima. No temeljne se postavke čovječanstva ne mijenjaju tako brzo kao što se općenito misli. Znanstveno-fantastični romani velika dostignuća redovito stavlja u prerane godine, jer povijest uglavnom pokaže da se tada još ne uspiju dogoditi. Zato će i društveni ugovor izme-

Mora li se sve slomiti na prevoditelju?

103

đu autora, prevoditelja i čitatelja biti na snazi još dugo, neovisno o elektroničkim čitačima, prevodilačkim programima i — zašto ne — nekom Deep Blue romanopiscu.



Iva Grgić Maroević

Prevoditeljica kao protagonistkinja

Ovaj sam prilog nasloвила »Prevoditeljica kao protagonistkinja« želeći odmah upozoriti na nekoliko međusobno isprepletenih problema. Prvi je problem sadržan u pitanju da li prevoditelj ikada postaje protagonist. On jest protagonist mnogih naših teorijskih i inih razmatranja, ali mi ga ipak i dalje najčešće tretiramo kao drugotnog, sekundarnog autora, koji možda protagonistom ni ne smije posve postati. Da se moj prilog zvao »Prevodilac kao protagonist« već bismo, dakle, imali problem, jer obično držimo da je prevodilac deuteragonist, no inzistiranjem na ženskom rodu željela sam pokazati kako se on dodatno komplicira — a to se događa upravo ženskim pribivanjem, kako u onom »prvom« pisanju, tako opet i u »drugom pisanju«, dakle prevodenju. Treće što sam ovim naslovom htjela istaknuti jest da ću govoriti o situaciji u kojoj prevoditeljica postaje spisateljica, ali, pišući u prvom licu, ujedno i glavni lik. Ona je zaista, bar jednom, uz pomoć onoga što pruža *Ich-Form*, protagonistkinja onoga što piše.

Riječ je ovdje o Lauri Bocci, suvremenoj talijanskoj prevoditeljici njemačke književnosti, koja desetljećima prevodi ponajviše djela autora što pripadaju uglavnom razdoblju kasnog njemačkog klasicizma odnosno ranog ili razvijenog romantizma, kao što su npr. Jakob Michael Reinhold Lenz, Heinrich von Kleist, Adalbert von Chamisso, Ernst Theodor Amadeus Hoffman ili Theodor Storm. U svoja prevodilačka bavljenja Bocci ulaže i veliku količinu istraživačkog erosa, predlažući rezultate svojih istraživanja iz heidelberških knjižnica i knjižara talijanskim nakladnicima, u nadi da njihovi izdavački planovi mogu podnijeti knjige koje ne jamče goleme naklade, dobru (ili ikakvu) zaradu niti išta što se obično smatra izdavačkim pogotkom. Katkada joj to uspijeva, katkada pak nema uspjeha.

Ali Laura je Bocci 2004. godine kod Rizzolija objavila svezak pod naslovom *Di seconda mano* (»Iz druge ruke«) uz podnaslov *Né un saggio, né un racconto sul tradurre letteratura* (»Ni esej, ni pripovijest o prevodenju književnosti«). Kad sam pročitala taj naslov, opazivši smjesta kako se autorica već u podnaslovu

dvostrukom negacijom ženski/prevodilački ograđuje i ispričava, nešto mi je reklo da će ta knjiga u mojem životu mnogo značiti. I značila je, i znači mnogo. Potvrdila je, nehotično, neka moja stara nagađanja. Prije dvadesetak godina, naime, kad sam počela ne samo prevoditi nego i razmišljati o književnom prevodenju, a to je, naravno (kao što je svojstveno mladima), bilo prije nego što sam o njemu počela čitati tuđa promišljanja, nametnule su mi se dvije intuicije. Prva moja intuicija od prije tih dvadesetak godina (zabilježena u zborniku radova sa simpozija *In difesa dei traslocatori di parole. Editori e traduttori a confronto*, održanom u Trstu 1991. godine), jest da u prevodenju postoji nešto imanentno žensko. Ona je već tada, a još više otada, zahvaljujući radovima kao što su npr. *Gender and the Metaphors of Translation* autorice Lori Chamberlain, *Gender in Translation. Cultural Identity and the Politics of Transmission* autorice Sherry Simon, ili *Gender and Translation* autorice Louise von Flotow (da navedemo samo nekoliko od brojnih mogućih primjera) obilato teoretizirana, ali nikada dosad oprimjerena onako kao što je to učinila Laura Bocci. Druga moja intuicija bila je da o prevodenju nikako drukčije nećemo moći govoriti nego balansirajući između teorije i autobiografije. Mislim da za ovu tezu nije potrebno mnogo bibliografskih potvrda, iskustvo potvrđuje samo. Ima nešto u prevodenju što ne dopušta da se bilo koja od te dvije razine, teorijska i autobiografska, posve zaboravi.

U međuvremenu je na međunarodnom traduktološkom planu napušten pokušaj osnivanja sveobuhvatne teorije prevodenja u lingvističkom smislu (pokušaj koji je postulirao i veliki George Steiner u svojem grandioznom djelu *After Babel*, iz sedamdesetih godina prošlog stoljeća), da se iz teorije jezika kao njezin dio izvede neka teorija prevodenja koja će onda biti oboriva, predvidiva i sve ono što mora biti kako bi se zvala znanošću, omogućujući nam na taj način da prijevodne probleme jednom za svagda popišemo, pravila za prevodenje zacrtamo, ali, ponajviše, (točne) prijevodne postupke predvidimo. Lingvistika kao disciplina za prijevodnu teoriju i dalje je dragocjena, ali ona se danas na ovom planu bavi ponajviše klasifikacijama mikroodnosa unutar prijevoda i originala, uz pomoć kojih u konkretnim slučajevima možemo razlučiti tipove ekvivalencije što se pojavljuju između prototeksta (originala) i metateksta (prijevoda); vrste kompenzacije kojima prevodioci nadoknađuju katkada neizostavne gubitke; potrebne i manje potrebne eksplikacije za kojima posežu i tako dalje. Međutim, nemoguće je ovakvim bavljenjima činiti ono što nam je svima na srcu i što je tema ovoga susreta, to jest kretati se prostorom diskursa o (književnom) prevodenju i njegovom odnosu prema pisanju *tout court*. Da li bez obzira na pojedini korpus?

To se uvijek ponovo pitamo. Danas mi se čini, iako poticaji i primjeri koji pristignu iz različitih korpusa svakako daju legitimitet pokušajima širih teorijskih zaključaka, da koncentracija na ograničeni materijal može biti jednako plodna.

Pokazuje to i knjiga »Iz druge ruke« Laure Bocci, autobiografska proza ali i duga rasprava o prevodenju i pisanju; priča o životu jedne žene i (tek u naznakama) njezine obitelji i prijatelja, isprepletena s neprestanim asocijacijama i reminiscencijama na traduktološku literaturu koju je kroz godine čitala (iz pera dvadesetostoljetnih autora kao što su neizostavni Walter Benjamin, Jorge Luis Borges, George Steiner, Javier Marías, Friedmar Apel, Susan Bassnett, Peter Newmark, ali i starijih, bez kojih je nezamisliva povijest refleksije o prevodenju, kao što su Alexander Fraser Tytler, Melchiorre Cesarotti, Giacomo Leopardi i Madame de Staël). Ključni je momenat za nastanak ovoga romana-eseja (*romanzo*, nikako samo *racconto* kako ga je autorica nazvala) onaj u kojem njezin iskreni prevodilački eros, obratom tipičnim za drugotnost (za *Alterität*, onaj aspekt, onu sponu, danas shvaćam, koja povezuje žensko i prevodilačko), postaje spisateljski eros. Evo kako Laura Bocci objašnjava taj prijelaz: »Ne prevodim već preko šest mjeseci, a kako više ne znam živjeti bez nekakvog pisanja, piskaram nešto svoje, znajući međutim bez trunke sumnje da je ono, ono drugo tj. prevodenje, moj pravi posao, a ovdje na bijeloj, zaista bijeloj stranici koja po pravu pripada piscu, tek sam slijepi putnik što se nakon dugih i opasnih putovanja iskrcao da bi samo nakratko osjetio kakav je to osjećaj stupiti nogom na čvrsto tlo izvornog teksta. Možda je, kažem samoj sebi gotovo u šali, ako se s prevodenja prijeđe na pisanje, moguće prestati živjeti tuđe živote pa pokušati živjeti vlastiti (moja iluzija), ali i predobro znam da samo kratim vrijeme dok čekam odgovor na neki od svih onih prijedloga koje sam predala, odgovor koji će me napokon dovesti do sljedećeg prijevoda. On će vrlo vjerojatno biti težak i slabo plaćen, kao i obično.«

Laura Bocci, koja cijeli život prevodi, počinje pisati — i osjeća nelagodu. Koji su uzroci te nelagode, zašto ona svojem pisanju unaprijed oduzima vrijednost nazivajući ga »piskaranjem«? Svakako je na djelu moderno shvaćanje književne vrijednosti isključivo kao originalnosti, shvaćanje koje je tako snažno zaživjelo baš kod njemačkih romantičara. Nismo li demijurzi, ne stvaramo li nove svjetove, nismo ni zavrijedili da se nazovemo autorima. Prisutna je možda i bojazan da se »pravim« pisanjem autor više ogoljuje, dok se prevodeći uvijek može nekako sakriti iza izvornog teksta. Ali ponajviše se radi o strahu od susreta s bijelom, praznom stranicom, koji vrsni prevodioci osobito snažno osjećaju, jer nisu od onih koji drže da papir podnosi baš sve. Kad prevodimo, stranica nikada nije

posve prazna, u nju je već virtualno upisan njezin predložak, a on pruža jamstvo da će i drugi tekst nekako nastati. Zbog tih je zadanih koordinata prevoditi lakše, ali i teže nego pisati. Lakše, jer one utiru put. Teže, jer eventualni neuspjeh nije samo osobni poraz, on je ujedno i izdaja.

Iako nas teoretičari dekonstrukcije uče da je svaki, pa i najuspjeliji prijevod izdaja, razmišljanje o prevodenju čvrsto povezano s određenim materijalom, kako provodi i Laura Bocci, kao da namjerno (ne naivno) zanemaruje tu lekciju. Možda dodir sa svakim korpusom ne bi polučio iste rezultate, ali to će razmišljanje u njezinom slučaju svoju posve specifičnu plodnost i bogatstvo crpiti upravo iz predložaka njemačke i austrijske književnosti, među ostalim i autora rođenih dvadesetih i tridesetih godina prošlog stoljeća koji su se u svojim narativnim djelima dotakli onoga što bismo mogli nazvati *la condition du traducteur* (Ingeborg Bachmann, Christe Wolf i Thomasa Bernharda, za kojega je svaki prijevod »leš što ga je neki autobus unakazio do neprepoznatljivosti«). No ponajviše se smjerovi i refleksije i života Laure Bocci nadahnjuju njemačkim romantičarima koje prevodi, djelomično i zato što su oni i sami (i same!) bili veliki prevodioci. I po tome su joj oni bliski, jer drži da se poistovjećivanje što ga neki autori u odnosu između prevodioca i pisca nazivaju transsupstancijacijom koja se zbiva na razini tekstualnih intencija, zbiva ili bi se moralo zbivati i na biografskom nivou. Ili, ako ne poistovjećivanje, onda bar sućut koja prvog autora za nju čini živim čovjekom, s kojim razgovara, s kojim pati, iako se s njime katkada i svađa. Autor je za nju uvijek ipak više od teksta samog, isto onoliko, prividnim apsurdom, koliko je tekst više od samog autora. Kroz tekstove koje prevodi ona se pak po vlastitim riječima probija sporo, dijeleći s mnogim prevodiocima uvjerenje da je prevodenje jedino pravo čitanje, onakvo kako ga je možda najbolje opisao Italo Calvino, kao »pješačenje kroz fizički prostor teksta, s njegovim udolinama, njegovim ravninama i njegovim planinama«, najpravije čitanje (iza kojega slijedi osobita vrsta »usidrenog« pisanja). Zanimljivo je, međutim, da Bocci, što je za suvremenu prijevodnu misao neortodoksno, izričito dijeli književnog prevodioca od jednog drugovrsnog profesionalnog čitatelja, drugovrsnog tumača, drugovrsnog pisca koji se također bavi interpretacijom — književnog kritičara. Dok se kritičar u svojoj interpretaciji mora čuvati biografizma, prema njezinom je mišljenju za prevodioca dobro, gotovo nužno, ili bar neizbježno, uroniti i u životne okolnosti pisca kojeg prevodi.

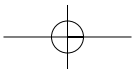
Zato Laura Bocci živo opisuje svoja lutanja njemačkim gradovima, i Heidelbergom, i Hölderlinovim Tübingenom, i Hoffmanovim Bambergom, i Schlegelovom Jenom, i svim gradovima u koje putuje ne bi li osjetila atmosferu u kojoj su



njezini autori živjeli i stvarali. Putovanja drukčija od ovih, mladenački život u Tunisu i relativno nedavno iskustvo ponovo spojenog Berlina, puna zanimljivih »stvarnih«, ne knjiških susreta, pritom nisu samo digresije, ona su samo drukčiji primjeri autoričine potrage za odgovorom na pitanje o naravi granice između vlastitog i tuđih života — je li riječ o neumoljivoj alternativi (živjeti »svoj« ili živjeti »tuđi«), ili je ta granica ipak porozna, kao da se putovanjima pita Laura Bocci, slično kao što se o naravi razlike između prevođenja i pisanja pitala u odlomku navedenom pri početku ovoga priloga.

Opoziciju vlastito-tuđe, pisanje-prevođenje, slijedi u ovoj knjizi i opozicija muško-žensko. Kad sam spomenula neku imanentnu žensku narav prevodilačkog čina, jasno je da sam pritom ponajviše mislila na metaforičko značenje koje funkcionira zahvaljujući nizu značenjskih (često stereotipnih) komponenata, od kojih je ona majčinska ovdje posve nezanemariva. A ta je opet metafora ovisna o metafori takozvanog izvornog stvaranja kao neke vrste očinstva, dakle nečeg nužno muškog. S obzirom na to da se na izvorno stvaranje u nizu pristupa dugo gledalo kao na očinstvo nad tekstom, onda je prevođenje zauzelo ulogu majčinstva, jer majeutički donosi ono što je već stvoreno u neku novu (jezičnu, književnu) sredinu i trudi se da mu u toj novoj sredini bude dobro. Iako je, kako je pokazala Lori Chamberlain, ovo samo jedan od tipova muško-ženskih metafora koje su se u prevodilačkoj misli pojavljivale kroz stoljeća da bi pokušale objasniti odnose izvornog teksta, izvornog autora, prevedenog teksta i autora-prevodioca, Laura Bocci drži da je prevođenje tipično ženska aktivnost, poduzimao je muškarac ili žena. Ono što ga takvim čini jest zanimanje, ljubav prema drugome, prvom autoru i njegovom tekstu, neka vrsta služenja koja zahtijeva posebnu velikodušnost, ljudsku i književnu. Služenje i marginaliziranome, zaboravljenom autoru ili autorici poput već spomenutog Jakoba Michaela Reinholdta Lenza, Goetheovog suvremenika kojeg je velikan opusom i slavom nadmašio, ili Bettine Brentano, žanrovski inovativne spisateljice i prevoditeljice vlastitih djela na slabo joj poznat engleski jezik, koji su također predmeti autoričinog bavljenja.

Ali sve aporije koje nalazimo oprimjerene i utjelovljene u ovoj knjizi na najzorniji se način pojavljuju u liku dvostruko marginaliziranog »prevodioca iz sjene«. Prevodioci-sjene bili su najčešće u povijesti, a i kod njemačkih romantičara, nije teško pogoditi — žene. Tako je Dorothea Tieck, kći slavnoga Ludwiga (autora »Mačka u čizmama«), prevodila mnogo, ali svoje prijevode nije smjela potpisati. O njoj Laura Bocci piše kao o »genijalnoj i hrabroj« te kaže kako se »jedina među svim uglednim romantičarima koji su se bavili prevođenjem uhvatila u



koštac s rimovanim prepjevom sva 154 Shakespearova soneta, i to gotovo do kraja poštujući metriku. Pothvat koji su svi tadašnji njezini prijatelji romantičari držali nemogućim. Posao od tri godine, obavljen *incognito*, naravno, što ga je slavni otac dapače predstavio kao djelo nekog 'mladog prijatelja' koji je prevodio 'pod njegovim nadzorom i uz njegovu moralnu podršku'. Caroline Schlegel, još jedna od suputnica slavnih romantičara, nije voljela Dorotheu. Činila joj se »tako savršena, tako samoprijegorna, tako odana svojem drugu. Piše, recenzira, prevodi za njega, dapače pod njegovim imenom, ne usudi se ni pomisliti da bi moglo biti drukčije. A nije li to točno onako kako bi se žene morale ponašati? Svakako ne kao ona strašna Gottschedova žena, koja je još prije pedeset godina prevela i pod svojim imenom objavila cijeli *Spectator* Addisona i Steelea. Ili kao Forsterova žena, koja prevodi i objavljuje pod vlastitim imenom...«.

Danas se prevodioci, muški i ženski, uglavnom potpisuju. Kad iz prevode-nja, eminentnog čitanja, ali drugotnog, sekundarnog, »usidrenog« pisanja iskora-če prema onoj bijeloj stranici na kojoj čak ni virtualno ništa nije upisano, osje-ćaju nelagodu, tjeskobu. O toj tjeskobi i o nerješivosti opozicije između želje za autorstvom, za protagonizmom i bijega od tog potencijalno ogoljujućeg protago-nizma u književnu skrb za drugoga, govori roman-esej »Iz druge ruke« Laure Bo-cci. Uz važnu, od autorice nigdje izrečenu pouku: i prevodeenje je vokacija, i pi-sanje je zanat. Gotovo sam sigurna, stoga, da bi ova autorica, uz mnoštvo citata teoretičara prevodeenja, da ih je poznavala, uvrstila i sljedeće riječi beogradskog književnika, pjesnika i kritičara Jovice Aćina: »Što se mene kao prevodioca tiče, pitam se ponekad, uzgred, zašto prevodim? Trenutno bi, kao dokaz da sam ne-davno ponovno video skulpture Alberta Giacomettija, moj najnoviji odgovor mo-gao da glasi »Prevodim može biti zato da bih ličio na nekog nepoznatog«. Nije to baš sigurno izbjavljenje za mene, ali mi neko drugo još ne pada napamet. Uos-talom, taj nepoznati na kojeg bih da ličim, dok mi neprestano beži, ne boravi li on na istom mestu gde sam i ja, sam samcit. Uvek bi moglo biti tako da onaj ko-ga tražimo po celom svetu zapravo je tu tik uz nas. Nedostajemo sebi u onome što jesmo. To znači da ni za mene na kraju krajeva izbjavljenja nema. Svejedno da li prevodio ili pisao.«

Svejedno, također, da li prevodila ili pisala.

Sead Muhamedagić

Borba bez pobjednika

Prevodilačko iskustvo s Thomasom Bernhardom

Uvodna napomena

Ovaj se prilog u svome drugom dijelu temelji na usmenom izlaganju što sam ga iznio drugog dana petoga po redu Zagrebačkog prevodilačkog susreta. Premda mi je u početku bila namjera isključivo se ograničiti na prikaz iskustva s prevodjenjem Bernhardova zadnjeg romana *Brisanje (Auslöschung)*, u međuvremenu sam došao do zaključka da naslov ovog priloga pruža zahvalnu mogućnost zahvaćanja u cjelokupno prevodilačko i čitateljsko iskustvo što sam ga u vezi s ovim po mnogo čemu izuzetnim piscem stjecao tijekom posljednjih dvadesetak godina.

Stoga ću u prvom dijelu ukratko prikazati kronologiju toga svoga iskustva, naznačujući neke teškoće i nedoumice s kojima sam se susretao u procesu upoznavanja Bernhardova opusa. U tu svrhu poslužit ću se svojim ovom zgodom uvelike izmijenjenim tekstom koji je početkom 2009. godine bio objavljen u okviru temata o Bernhardu što ga je za *Zarez* priredio Boris Postnikov (253; *Thomas Bernhard*). Potom ću se osvrnuti na svoje prevodilačko bavljenje Bernhardovim dramama. Tom ću prigodom progovoriti i o neizbježnoj depresivnosti koja je u mom slučaju bila redovita popratna pojava dubljeg uranjanja u Bernhardove dramatičarske vrtloge.

U drugom ću se dijelu ovog priloga usredotočiti na prevodilačku borbu što sam je nepunih deset mjeseci na skliskom poprištu misaono nadasve zgusnutog *Brisanja* žustro vodio s Bernhardovom romanesknom prozom koja je u ovom djelu dosegla svoj impozantni vrhunac. Ta je borba — kako kaže i sâm naslov priloga — okončana bez pobjednika. Progovorit ću o prevodilačkom strahu od zmijolikih rečenica, o mukotrpnosti hvatanja osebujna proznog ritma i o pretjerivanju što ga Bernhard literarno profilira do stupnja majstorskog savršenstva. Dotaknut ću se i mučne nelagode koju sam, čitateljski se pripremajući za prevodjenje *Brisanja*, često veoma intenzivno osjećao uslijed evidentne činjenice da se s mnogim stavovima i ocjenama Bernhardova pripovjedača u ovom romanu

nipošto ne mogu složiti, predobro znajući da to moje osobno neslaganje ne smije u prijevodu ni na koji način doći do izražaja.

U završnom dijelu progovorit ću o tome kako se čitateljsko-prevodilački obračun s Bernhardom u konačnici odrazio na moj prevodilački, a zatim posve neočekivano i na moj vlastiti spisateljski rad. Borba bez pobjednika na taj je način doživjela svojevrsnu metamorfozu od koje će u budućnosti i prevodilac i pisac u meni uvelike profitirati.

S obzirom na sve naznačeno bjelodano je da će diskurs ovog priloga pretežno pulsirati na subjektivnoj, autoreferencijalnoj iskustvenoj razini, ali će se mjestimice pojavljivati i analitički duktus znanstvene esejistike. Nadam se da će mi baš takvim načinom pisanja biti moguće zahvatiti u što više slojeva koji su se u slučaju Thomasa Bernharda kao ćudljiva pisca i mene kao pozorna čitatelja i osjetljiva prevodioca oblikovali kao gust koloplet zamršenih odnosâ koje ima smisla sačuvati od zaborava što se u ovakvim slučajevima vrlo često javi ubrzo nakon što se prevedeno djelo smjesti u konačnom odredištu međukoričja.

1. Teškoće i nedoumice

U vrijeme studija germanistike u Zagrebu (1973.—1977.) o Thomasu Bernhardu kod nas još nije bilo govora. Jedini usamljeni glas o njemu bio je glas tadanje urednice na III. programu Radio Zagreba Snješke Knežević. Pa ipak sam prvi oduševljeni osvrt na Bernhardovo stvaralaštvo čuo u osobnom razgovoru s neprežaljenim nestorom naše znanosti o književnosti Zdenkom Škrebom. Stari profesor govorio je čitateljski zanosno i filološki argumentirano, a ja sam, upijajući izrečeno, napeto i zadivljeno slušao. I već su u tom trenutku nastupile moje prve teškoće s piscem čiju sam literarnu veličinu tada još samo naslućivao. Nije mi kao slijepom čitatelju bio dostupan. Tu i tamo mi je tijekom osamdesetih u književnim emisijama Austrijskog radija (ORF/Ö1) uspijevalo ponešto čuti iz njegova opusa.

Nakon praizvedbe *Trga heroja* u bečkom Burgtheatru (studeni 1988.) stvar se stubokom promijenila. Nečuven skandal što ga je ovaj politički komad proizveo u Austriji, silovito uzbukavši javno mnijenje Alpske Republike koje uopće nije bilo spremno na tako radikalni obračun s ne tako davnom, potiskivanom i prešućivanom nacionalsocijalističkom prošlošću, motivirao je njemačke izdavače tzv. zvučnih knjiga, pa su se tako i u knjižnicama za slijepe ubrzo pojavile vrpce i kasete sa snimljenim Bernhardovim pripovijetkama, romanima i dramama. Premda sam gorljivi protivnik slušanja koje bi trebalo zamijeniti čitanje (napominjem to s obzirom na 2009. godine širom svijeta obilježavanu 200. obljetnicu ro-

đenja Louisa Braillea, izumitelja pisma za slijepce zvanog brajica), posegnuo sam u svrhu zamjenskog čitanja za zvučnom tehnikom, a knjige koje nisu bile snimljene dao sam snimiti u vlastitom aranžmanu. I tako sam s vremena na vrijeme na raznorazne načine imao priliku širiti vlastite spoznaje o Bernhardu te s vršnjim znalcima njegova opusa (Marian Bobinac, Nenad Popović, Gerhard Pail, Ulrich Dronske, Stefan Krammer, Manfred Mittermayer, Svjetlan Lacko Vidulić, Zvonko Maković, Željka Udovičić, Sibila Petlevski) te sa svojim prevodilačkim kolegicama i kolegama (Truda Stamać, Dragutin Horvat, Helen Sinković, Boris Perić) razmjenjivati dojmove i mišljenja o autoru koji se postumno vinuo na pijedestal nesporna klasika suvremene svjetske književnosti. S užitkom sam »čitao« njegovu prozu, liriku i drame, iako sam se nakon te lektire često osjećao nevoljko i potišteno.

Sredinom devedesetih uspjelo mi je nabaviti računalo prilagođeno za slijepce, uz pomoć kojega sam napokon bio u stanju čitati književna djela, služeći se genijalno izumljenom brajicom. Snimljene audio-kasete pale su u zaborav, a na njihovo mjesto došle su skenirane knjige. Temeljitu bavljenju Bernhardom za mene više ništa nije stajalo na putu.

Moje prvo prevodilačko iskustvo s Thomasom Bernhardom bilo je u najmanju ruku neobično. Radilo se o drami *Popravitelj svijeta* (*Der Weltverbesserer*). Austrijski kazališni i filmski režiser Joseph Hartmann namjeravao je tu dramu režirati u Sarajevu. Obratio mi se u ljeto 1997. godine molbom da dramu prevedem na bosanski jezik. Premda sam rodom iz Cazinske krajine, ovu sam mogućnost doživio kao svojevrsan izazov. Standardni jezik u Bosni i Hercegovini u to je doba još bio u nastajanju, a taj proces ni do danas nije posvema okončan. Postupno sam se tijekom nekoliko mjeseci uživljavao u tu novu jezičnu situaciju. U želji da čitateljima ovog priloga barem malo predočim to svoje nesvakidašnje iskustvo, donosim jedan citat iz ovoga neobjavljenog i neizvedenog prijevoda. Riječ je o dijelu monologa iz petog (završnog) prizora. Popravitelj svijeta, ostario i izmrcvaren čovjek, govori u društvu žene koju izuzetno maltretira svojom ćudljivošću, iščekujući uglednike sa sveučilišta koji mu trebaju uručiti odlikovanje u znak priznanja i zahvalnosti što je napisao traktat o dokidanju (ukidanju) svijeta:

*Uvijek sam htio
da nekog zapanjim
To ti je to
Jedini čovjek
kojeg sam zbilja volio*

*bila je moja nena
Kad odrastamo u slavi
o kojoj smo sanjali
najzad se zgrozimo
Jednostavan čovjek
juri u crkvu
A kuda da ja pođem
Ja sam nezaštićen
Samo čovjek nije besmrtn
A kakvu smo mi to lovinu stekli
Kad sve skupa sračunamo
ostanu nam samo bolovi u stomaku
i neplaćen ljekarski račun
Čuo sam da se svakog dana
u svijetu pojede milijardu i po jaja
Ko li je to tako tačno izračunao
A one mnoge milijarde
koje se ne pojedu
Lahko je onim ljudima
koji se zadovoljavaju s operom
i s pridodatom večerom
Ili onima koji se ukrcaju u voz
pa tri stanice dalje nađu svoju sreću
Kad pažljivo slušam
čujem kako grobari kopaju moj mezar
Kad predugo sjedimo u čistoj odjeći
ubrzo se osjećamo prljavi
Imaš li spremnu periku
da je odmah mogu staviti na glavu
kad dođu gospoda [...]
Uvijek sam želio
da jednom rastavim neku glavu
pa da zatim sve njene sastavne dijelove
podvrgnem totalnom proučavanju
Za mnogo toga već je prekasno
Nijedan čovjek u mojoj blizini
nije vjerovao u moj traktat*

*Pa ni ti nisi vjerovala
 Ti si samo govorila
 da vjeruješ u traktat
 ali nijednog trenutka nisi vjerovala
 Iza mojih leđa
 kad bi pričala o meni
 samo si govorila o budalašu
 A sada dijeliš slavu sa mnom
 Strah me je moje upale vena
 i bojim se da će mi morati odrezati nogu
 Pa onda je bolje
 da mi odrube glavu
 Moj traktat i neće ništa drugo
 nego totalno ukidanje
 samo to niko nije shvatio
 Ja želim da ih ukinem*

Šteta što tekst nije doživio scensku izvedbu. Neke povratne informacije bile bi mi silno zanimljive. Prevodilačke teškoće bile su, međutim, potpuno istovjetne s onima koje sam imao prilikom prevođenja triju Bernhardovih drama na hrvatski (vidi Thomas Bernhard: *Trg heroja. Izabrane drame*. Meandar, Zagreb 2003.).

U gornjem citatu itekako uočljiv i uistinu osebujan ritam Bernhardove rečenice unutar dramskih monologa predstavljao mi je permanentne teškoće u svim dramama koje sam do sada preveo. Kao što se vidi iz navedenog citata, radi se o razlomljenim rečenicama, podijeljenim na više redaka, tako da se u retku nalaze po dvije-tri riječi, pri čemu nema nikakvih interpunkcija. Početak rečenice markiran je velikim početnim slovom. Prilikom pripremanja izvedbe *Trga heroja* (hrvatska praiizvedba u zagrebačkom kazalištu *Gavella* 7. studenoga 2003.) s problemom rascjepkanosti teksta koja podsjeća na stihove suočili su se i sami glumci, na što su se kasnije izvrsno navikli, ostvarivši na sceni specifičnu »bernhardovsku« deklamaciju s primjetnim govornim cezurama koje ipak nisu predstavljale nikakvu smetnju usredotočenom praćenju teksta. Nedostatak točke na kraju rečenice isprva pri čitanju djeluje kao pomanjkanje čvrstog izričajnog uporišta. No kad nas tekst nakon kraćeg vremena ponese svojom imanentnom dinamikom i zaokupi magičnom ekspresivnošću, i taj se osjećaj potpuno izgubi.

Prevodilačke teškoće u ovom su se slučaju prvenstveno sastojale u tome što se zbog sintaktičkih razlika između njemačkog i hrvatskog jezika Bernhardova

izlomljena rečenica ne da shematski preuzimati u prijevodu kao da se radi o metričkim pravilima determiniranim stihovima. Bilo je potrebno Bernhardovoj »hrvatskoj« rečenici prispodobiti specifičan bernhardovski ritam s nemetričkom prozodijom koja se odlikuje imanentnim zakonitostima što su skriveno utemeljene u piščevoj neupitnoj muzikalnosti. O toj Bernhardovoj zaokupljenosti pokušajem prepletanja literarnih i glazbenih izražajnih sredstava bit će još govora. Jedina mogućnost da barem donekle doprem do načina oponašanja te nemetričke (aproksimativne) prozodije bilo je glasno izgovaranje teksta s pripadnim cezurama. Od velike mi je pomoći pritom bilo intenzivno slušanje brojnih snimaka na kojima su znamenite glumice i glumci iz raznih kazališta s njemačkoga jezičnog područja upečatljivo izvodili drame kojima sam se prevodilački bavio.

Ovoj se doista izazovnoj teškoći redovito pridruživala još jedna: Bernhardova osobita sklonost ponavljanju. Isprva — priznajem! — nisam bio kadar istinski dokučiti čemu to u konačnici služi i što pisac time želi postići. No s vremenom sam uočio da Bernhard, gdje mu je god to moguće, nastoji u svoj literarni stil ugraditi što više glazbenih izražajnih sredstava. Upornim sam čitanjem najzad shvatio ta ponavljanja kao varijacije na temu, uočavao sam sad veća sad manja odstupanja na koja je prevodilački potrebno dobro pripaziti, a nakon dubljeg ulaženja u djelo osjećao sam kako me tekst opija svojom neodoljivom magičnošću, uvlačeći me nerijetko i u olovnu depresivnost iz koje mi se kasnije danima nije uspijevalo izvući. Oprimjerit ću taj aspekt svoga čitateljsko-prevodilačkog iskustva osvrtom na prevođenje Bernhardove drame *Svečanost za Borisa (Ein Fest für Boris)*.

Svečanost za Borisa prva je drama kojom je Thomas Bernhard bio zapažen kao dramatičar *sui generis*. Sam je autor na tekstu radio u razdoblju duljem od pet godina, pa je tako u njegovoj književnoj ostavštini moguće naići na tipskripte nekoliko verzija. Najstarija sačuvana verzija nosila je naslov *Užina (Die Jause)*. Svoj konačan oblik drama je dobila neposredno prije hamburške praizvedbe 1970. godine u režiji Clausa Peymanna.

Čitateljski (zapravo slušateljski) upoznao sam taj komad petnaestak godina prije prevođenja. Radilo se o vrlo uspjelej radijskoj adaptaciji u dva dijela, tako da su za radio-obrade uobičajena kraćenja u ovom slučaju bila minimalna. Već sam prilikom toga davnog slušanja kao neočekivanu tjelesnu reakciju osjetio svojevrstu mučninu. Najveći dio tih prvih dojmova stjecajem okolnosti ipak sam zaboravio. No kad sam se početkom rujna 2003. upustio u prevođenje, sve su mi se ranije spomenute prevodilačke teškoće i nedoumice stubokom povukle u drugi plan. Grotesknost drame u kojoj je Bernhard otišao još mnogo dalje od

Beckettova teatra apsurdna zasjenila je spomenute nedoumice u vezi s ritmom i prozodijom. Ta je grotesknost isprva doslovce blokirala moju empatijsku sposobnost i spremnost na zahtjevnost katarze koja nimalo ne zaostaje za najpotresnijim katarzičnim momentima što ih poznajemo iz glasovitih starogrčkih tragedija.

Bez uvijanja i okolišanja pisac nas ovom dramom uvodi u otužni svijet ljudi bez nogu, onih čiju je tjelesnu nemoć i s time povezanu jadnost njihova životnog tavorenja jezik dodatno žigosao, pa ih tako u nedostatku empatije sažalno nazivamo bogaljima, a ako se baš nimalo ne kontroliramo, jednostavno ćemo reći da su idioti.

Ugledna i imućna udovica koju na temelju slojevite znakovitosti njezina javnog djelovanja svi oko nje s divljenjem zovu Dobra i sama je uslijed teške nesreće, o čijim pojedinostima iz drame nije gotovo ništa razvidno, ostala bez nogu. U neposrednoj blizini njezine kuće nalazi se azil za bogalje. Iz njega je Dobra izbavila i k sebi u kuću dala dovesti bogalja po imenu Boris. Uz to što je bez nogu, Boris je i blaže mentalno retardiran. U naše sve bezočnijim licemjerjem prošarano doba takve ljude kojima se pridodaju osobe svakovrsnih hendikepa eufemistički i s neskrivenim prizvukom pomišljanja na parazitarnost rutinski nazivamo osobama s dodatnim potrebama, a kad je riječ o mentalno retardiranima, onda su to ljudi s intelektualnim poteškoćama.

Želeći barem jednom od tih bespomoćnih i u svakom pogledu zapuštenih i zakinutih bogalja omogućiti život dostojan čovjeka, Dobra se udaje za Borisa koji najveći dio vremena provodi spavajući, a kad je budan, često ima naglašenu potrebu za jelom. Dobra ipak čini ogromne napore u želji da ga još nečemu nauči, pa tako s njim čita knjige i od njega traži da suvislo ponavlja određene rečenice. U svemu što Dobra zamisli stalno je uz nju odana joj služavka Johanna.

Groteskno-tragični vrhunac drame svečanost je koju Dobra u svojoj kući priređuje povodom Borisova rođendana, a na nju su pozvani Borisovi istokobnici iz obližnjeg azila. Nakon bizarna i očuđujućeg suočavanja s turobnošću i malim radostima bogaljskog života o kojemu na sceni grupno i pojedinačno govore ugošćeni azilanti, drama završava Borisovom isprva neuočenom smrću koja je naglo uslijedila dok je u trenutku rođendanske razdraganosti sve bučnije udarao u timpane. Slavljениkova nenadana smrt povlači za sobom abruptan dramski rasplet. Svi bogalji koji su odreda u invalidskim kolicima smjesta se uz pomoć nijemo nazočnih njegovateljâ i poslužiteljâ vraćaju u azil. Neobuzdan i stravičan Dobrin frenetični smijeh kojim se taj deprimirajući ugodaj otužna rođendanskog slavlja naprasno prekida otvorena je autorova poruka kojom drastično bivamo vraćeni u svakodnevicu življene zbilje, ne prestajući i nakon spuštanja kazališne

zavjese biti sarkastično suočeni s tmurnim ozračjem njene obogaljene pojavnosti.

Na temelju svega što je o *Svečanosti za Borisa* netom izrečeno lako je zaključiti da sam prilikom prevodenja osjećao dobrano izraženu depresivnost. S obzirom na to da intenzivan rad na drami koju prevodim traje kojih mjesec dana, toliko je otprilike trajala i spomenuta depresivnost. Za razliku od triju ranije prevedenih Bernhardovih drama u kojima je s obzirom na tematiku bilo mnogo više raznorodnih ugođaja, u ovoj je drami sve uglavnom fokusirano na obogaljenu svijet kojemu dobrohotna, ali već poprilično iznervirana Dobra nekako želi pomoći.

Ulomak što sam ga iz završnog dijela drame odabrao kao ilustraciju toga za mene još uvijek izrazito osebujnoga Bernhardova dramskog prvenca nije uzet s namjerom da apostrofira već spominjane prevodilačke nedoumice i teškoće. Želja mi je proslijediti čitateljstvu barem dio tmurne ugođajnosti koja mi djeluje još daleko apsurdnije od prizora iz Beckettovih drama. U monologu koji slijedi Dobra se najprije obraća Johanni kao jedinjoj osobi na svečanosti koja ima noge:

DOBRA Johanni

Boli

sve boli i zadaje bol sve

Ali Vi sve to samo glumite

pa Vi danas samo glumite

da više nemate nogu

i dok ja nemam nogu

Vi samo glumite

da nemate nogu

kad u stvarnosti više ne biste imali noge

Dala sam Vam staviti pojas

čvrsto Vas zavezati

staviti pojas i čvrsto stegnuti

da pašete ovamo

da pristajete uza sve nas

svi sada nemamo nogu

svi

razumijete li

ni Vi također više nemate nogu

razumijete li

ne
Vi ne razumijete
Ništa Vi ne razumijete
Vi razumijete sve
i ne razumijete ništa
morate tu danas pristajati
glumiti
da nemate nogu
nitko ne smije biti upadljiv
svi moraju biti isti
svi jednaki
sve jednako
Sada imate noge
a ipak nemate nogu
nemate nogu
a ipak imate noge
i ništa ne razumijete
i boli Vas to
što nemate nogu a ipak imate noge
i to Vas boli više nego što mene boli
više
Vi više osjećate bol
najveći bol
besramni bol
besramno
Ja sam Vas prisilila
da sakrijete svoje noge
Ne zaboravite naš dogovor
sve dok traje svečanost
morate skrivati svoje noge
biti bez nogu
Razumijete li
Vi ste sakrili svoje noge
Svezani ste pojasom
iscrpljeni
Sve je besramno
Vi ste svezani pojasom

Ne možete pobjeći odavde
 Ne možete
 Hej poslužitelji poslužitelji
 jedite jedite pijte pijte
 pijte svi jedite svi
 pa jedite Johanna jedite
 pijte

2. Strahovi, borba, užitek

Odluku da se uhvatim u koštac s *Brisanjem* donio sam tijekom zagrebačkog simpozija o Thomasu Bernhardu koji je povodom hrvatske praižvedbe *Trga heroja* u *Goethe-Institutu* bio održan početkom studenoga 2003. godine. Nakladniku Branku Čegecu svoju sam namjeru obznanio dvije godine kasnije, a stvarno prevođenje započelo je 1. srpnja 2009. godine. Ovo odugovlačenje s početkom rada na prevođenju dijelom je bilo uvjetovano objektivnim okolnostima privremene nemogućnosti objavljivanja hrvatskog prijevoda. Drugi ne manje važan razlog svakako je bila moja zatrapanost nizom započetih prijevoda. Odreda se radilo o izuzetno zahtjevnim književnim i znanstvenim djelima iz područja muzikologije, teologije i filozofije.

I kad sam napokon, potpuno eliminiravši brdo neprevedenih tekstova (svi su prijevodi u međuvremenu publicirani), započeo s prevođenjem, prvih sam tridesetak stranica svladavao puževim korakom. Doživljavajući sebe prvenstveno kao prevodioca drame, lirike i esejistike, još uvijek sam zazirao od prevođenja umjetničke proze. Iako sam prijevodom romana *Emigranti (Die Ausgewanderten)* nakon objavljivanja prevedene knjige (Vuković & Runjić, Zagreb, 2008.) dobio mnogo laskavih i ohrabrujućih povratnih informacija (radi se o djelu iznimne literarne kakvoće što obiluje svakovrsnom zahtjevnošću koja mi se isprva činila prevodilački nedostižnom), još uvijek sam se bojao prevođenja proze. Zmijolika Bernhardovih rečenica isprva me je progonila u obliku noćnih mora, jer se u snu nikako ne bih uzmogao ispetljati iz rečenice koja kao da je stalno dobivala neke nove dijelove.

I tako sam, intenzivno mozgajući o mogućnosti pragmatičnijeg konkretiziranja svoga vlastitog poimanja prevodilaštva kao svojevrsna »premetanja« literarne supstancije iz izvornog (u ovom slučaju njemačkog) u prijevodno (= hrvatsko) jezično ruho, konačno došao do zaključka koji mi je pomogao da se oslobodim straha i da unatoč ljetnoj sparini s užitkom zaplovim Bernhardovom sintaktički uskovitlanom proznom bujicom. Shvatio sam, naime (u tome su mi osobito po-

mogli razgovori s iskusnim prevoditeljicama Ivom Grgić Maroević i Helen Sinković), da prevoditeljski suviše robujem Bernhardovoj sintaksi koju sam prijevodno odveć kruto i školski slijedio, misleći da za takav pristup postoje valjani sintaktostilistički razlozi. Prevodeći *Emigrante* W. G. Sebald, borio sam se sa sintaktički tromom, minucioznom detaljiziranošću impresivne deskriptivnosti napućenom rečenicom koja me je samo naizgled podsjećala na rečeničnu strukturu pripovjedne proze Thomasa Manna. Bernhardova se rečenica, međutim, odlikuje osebnom dinamikom koju pisac strukturira kao svojevrsnu imitaciju pripovjedačeva misaonog procesa. Cjelokupno *Brisanje* romaneskni je odslik toga pripovjedačeva umnog napora na koji se odlučio u namjeri da iz svoga sjećanja bez ostatka izbriše sve što ga na bilo koji način povezuje s obitelji iz koje potječe. Rečenice se pjenušavo prelijevaju jedna u drugu, u tekstu nema pasusa, a cijeli se roman sastoji od dvaju ogromnih poglavlja. Čitajući te gipke rečenice koje se vješto provlače kroz zamršenost misaonog tkanja što ga sintagmatski odmotavaju, stječe se dojam vijuganja i vrludanja tih ustreptalo rastrzanih misli, a sintagme kao što su *rekao sam, mislio sam, rekoh sebi, rekao sam Gambettiju* i sl. te samo naizgled labavo povezane rečenice suvislo drže na okupu i dodatno ih ritimiziraju, omogućujući im da svojim valovitim protokom dobro neutraliziraju vanjski dojam kompliciranosti strogim pravilima određenoga reda riječi kao jednog od izvanjski najuočljivijih strukturnih obilježja njemačkog jezika općenito.

Kao primjer misaone vijugavosti koja je ovdje garnirana slikovitim naznakama pripovjedačeve i Gambettijeve šetnje Rimom neka posluži rečenica iz sredine prvoga poglavlja:

Umjesto da, kako je najavljeno, Gambettiju opišem Wolfsegg, cijelim sam ga putem preko Flaminije i opet još malo natrag po Flaminiji, a onda ponovno u obrnutom smjeru, pa opet obrnuto do na Piazzu del Popolo ne prestano draškao tim povrh svega još mnogo glasnije od njemu podnošljivog tona iznošenim rečenicama, nijedan mu jedini put ne dopustivši da dođe do riječi, dok sam cijelo to vrijeme točno znao da bi on ovaj ili onaj put rekao ponešto uz moje izljeve koje je samo usput iznenada nazvao za mene karakterističnim filozofirajućim govorom, pa bi bilo bolje dopustiti mu da me prekine i kaže svoj komentar, negoli neprestance neobuzdano slušati svoj govor i njime se tek na trenutak oduševljavati, pri čemu sam ipak istodobno bio svjestan toga da će i meni samom ti moji izljevi za koji časak strašno ići na živce, pa se hvatam za glavu, nesputano im dopustivši više-manje slobodan tijek, još k tome u prisustvu Gambettija koji od svoga učitelja s pravom smije očekivati više discipline nego što je to meni upravo moguće.

Citirao sam ovu rečenicu i zbog toga što se sjećam kako sam na njoj s užitkom radio, nekoliko je sati sintaktički premećući i razmještajući, oslobođen straha i svjestan da je preda mnom remek-djelo ćudljivog pisca kojemu prevodilački moram stati uz bok.

Nekoliko sljedećih rečenica citiram u želji da čitateljstvu barem donekle dočaram osebnjuni ritam Bernhardove rečenice praćen ponavljanjem koje u ovom slučaju silno podsjeća na glazbene varijacije na temu. Rečenice su uzete iz završnog dijela drugog poglavlja. Nekoliko sati prije pogreba svojih roditelja i brata poginulih u stravičnoj prometnoj nesreći pripovjedač (Franz-Josef Murau) budan leži u postelji i u stanju mukotrpnosti prikrivane unutarnje napetosti osjeća uznemireno lupanje srca, varirajući pritom motiv srca ovim riječima:

Nikad se, doduše, mislio sam, nisam obazirao na svoje srce, zbog toga je to s mojim srcem otišlo tako daleko, jer se na nj nikad nisam obazirao, čak ni u djetinjstvu, prirodu poput moje srce ne izdrži, rekoh sebi, rano oboli, oslabljeno je, jer je od djetinjstva zlorabljeno, ja sam svoje srce od najranijeg djetinjstva zlorabio i uvijek sam ga prenaprezao, mislio sam, nikad mu nisam davao mira. Moje srce nikada nije upoznalo mir što bi ga moralo imati, razmišljao sam, a sad je skrhan. Ali umjesto da ga štedim, da ga u Rimu štedim s njemu podređenim ritmom, kako sam mislio, oputujem na taj za nj najštetniji način u Wolfsegg i opet ga stravično uzbuđujem. Ali to je samo ovaj dan, rekoh sebi, pa ću ja već i zbog svoga srca što je prije moguće oputovati natrag u Rim, kući, kako rekoh sebi, jer sam kod kuće u Rimu, ne ovdje u Wolfsegg, a onda ću opet štedjeti svoje srce, neću od njega više toliko zahtijevati, kako je rekao internist i kako mi uvijek iznova kaže Maria, ti od svoga srca uvijek previše zahtijevaš, kaže ona, pripazi na svoje srce, uvijek je čujem kako to govori i pritom ništa ne mislim, iako ona ima pravo, razmišljao sam.

Pretjerivanje kao omiljeno stilsko sredstvo Thomasa Bernharda u ovom je romanu dovedeno takoreći do savršenstva. Obilno je prisutno u svim segmentima i na svim razinama Bernhardova pisanja, kako na sadržajnoj tako i na formalnoj razini. Manifestira se već u samoj potki romana koji je svojevrsna *antiautobiografija*. Tako su, naime, ovo djelo u nadasve fundiranom zborniku studijâ o *Brisanju* u kontekstu cjelokupna Bernhardova stvaralaštva nazvali priređivači Hans Höller i Irene Heidelberger-Leonard.¹ Pojam *antiautobiografija* preuzeli su iz sa-

¹ *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards »Auslöschung«*. Prir. Hans Höller i Irene Heidelberger-Leonard. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1995.

mog romana, a u tome je pojmu ujedno i ključ za razumijevnje naslova *Brisanje*. Dublje poniranje u strukturu romana i u genezu njegova nastanka ovom prilikom mi nažalost nije moguće, jer bi se tada moje pisanje pretvorilo u bernhardovsko »pretjerivanje« kojemu je, kad ga se dobro upozna i žarko zavoli, gotovo nemoguće odoljeti.

I dok sam u borbi s Bernhardovom sintaksom našao spas u sintaktičkoj fleksibilnosti hrvatskog jezika, s pretjerivanjem mi se nije bilo nimalo lako nositi. Priповjedač se u romanu asocijativno dotiče svega i svačega, iznoseći o svemu i svačemu svoje negativno, vrlo često i izrazito destruktivno mišljenje. U želji da prevodilački što vjernije prenesem njegovo mišljenje, morao sam se upuštati u kritičko razmišljanje koje me je katkad uzrujavalo do usijanja. Nije mi, dakako, ni padalo na pamet da prevodilačkim manevriranjem bilo što ublažim, ali sam se katkada, zauzevši o izrečenome jasan vlastiti stav, sa čuđenjem pitao što je pisac tim ekstenzivnim, u nekim slučajevima kaskadnim pretjerivanjem zapravo htio postići. U spomenutom zborniku čak sam na to pitaje našao i neke moguće odgovore s kojima bi se moglo strastveno polemizirati. Ne želeći upasti u primamljivu stupicu pretjerivanja, na ovom ću mjestu ipak abruptno prekinuti naslučen misaoni slijed, ali ću bez uvijanja priznati da sam s obzirom na stanovitu inficiranost tom istinskom perjanicom Bernhardova literarnog stila s mukom odolio očiglednu iskušenju.

Radikalnost Bernhardova pretjerivanja oprimjerit ću rečenicama što ih je pisac pred kraj romana stavio u usta svome pripovjedaču u vezi s velikim Goetheom. Salve bernhardovskog rječobaruta doista nije lako preživjeti bez ožljaka:

Od Spadolinja sam zatim na čudan način došao na Goethea: na toga velegrađanina kojega su si Nijemci skrojili i prekrojili kao pjesničkog vojvodu, rekao sam zadnji put Gambettiju, na časnog građanina Goethea, sakupljača kukaca i aforizama s njegovim filozofskim matovilcem, rekoš Gambettiju, koji, naravno, nije razumio riječ matovilac, pa sam mu je objasnio. Na Goethea, filozofskog malograđanina, na Goethea, životnog oportunistu, za kojega je Maria uvijek govorila da on nije svijet okrenuo naglavačke, nego je glavu zabio u mali njemački vrt (Schrebergarten, op. prev.). Na Goethea, popisivača stijenja, zvjezdoznanca, filozofskog dokoličara koji je Nijemcima kućanske staklenke punio duševnim pekmezom za sve slučajeve i sve svrhe. Na Goethea koji je uz Cottinu nakladničku pomoć kao najveće duhovno dobro ukoričeno prodavao Nijemcima sve same općepoznate stvari, uz školničku im pomoć mažući uši do konačnog začepljenja. Na Goethea koji je njemački duh više-manje izdao za stoljeća i sreo ga na srednju mjeru Nijemaca onom gorljivošću koju sam

pred Gambettijem nazvao Goetheovom gorljivošću. Na Goethea, filozofskog štakoraša, kako sam zadnji put rekao Gambettiju. Goethe je uporabni Nijemac, rekao sam Gambettiju, a oni, Nijemci, uzimaju Goethea kao medicinu i vjeruju u njeno djelovanje, u njenu ljekovitost; Goethe u osnovi nije Nijemcima ništa drugo nego travar, rekao sam Gambettiju, prvi njemački homeopat duha. Oni tako popiju Goethea i zdravi su. Cijeli njemački narod uzima Goethea i osjeća se zdravim. Ali, rekao sam, Goethe je šarlatan, kao što su travari šarlatani, a Goetheovo pjesništvo i filozofija najveće je šarlatanstvo Nijemaca. Budite oprezni, Gambetti, rekao sam mu, budite spram Goethea na oprezu. Svakom on pokvari želudac, rekao sam, samo ne Nijemcima, oni vjeruju u Goethea kao u svjetsko čudo. Pritom je to svjetsko čudo samo filistrozan filozofski neznanica (Schrebergärtner, op. prev.). Gambetti se glasno nasmijao, kad sam mu objasnio što je to Schrebergarten. On to nije znao. Sveukupno je, rekao sam, Goetheovo djelo filistrozni filozofski Schrebergarten. Ni u čemu Goethe nije polučio vrhunac, rekao sam, u svemu je samo dosegnuo srednju mjeru. On nije najveći lirik, nije najveći prozaist, rekao sam Gambettiju, a njegovi kazališni komadi, primjerice, spram Shakespeareovih se mogu postaviti jedni spram drugih kao veliki švicarski planinski pas nasuprot zakrčljalom jazavčaru iz frankfurtskog predgrađa. Faust, rekao sam Gambettiju, kakva je to megalomanija. Totalno neuspjeli pokušaj megalomana koji piše, rekao sam Gambettiju, kojemu je u njegovu frankfurtsku glavu stao cijeli svijet. Goethe, megalomanski žitelj Frankfurta i Weimara, megalomanski velegrađanin na ženskom planu. Goethe, zaludivač Nijemaca, koji ih sada već stopedeset godina ima na savjesti i smatra ih budalama. Goethe je grobar njemačkog duha, rekao sam Gambettiju. Ako mu, na primjer, suprotstavimo Voltairea, Descartesa, Pascala, rekao sam Gambettiju, Kanta, ali, naravno, i Shakespearea, Goethe je zastrašujuće malen.

Pjesnički vojvoda, kakvoga li smiješnoga, k tome pak temeljno njemačkog pojma, rekao sam Gambettiju. Hölderlin je veliki lirik, rekao sam Gambettiju, Musil je veliki prozni pisac, a Kleist je veliki dramatičar, Goethe to tripot nije.

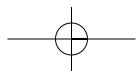
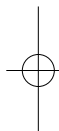
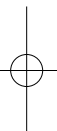
3. Pomirbeni epilog

Prethodni citat u dovoljnoj mjeri ilustrira groteskno-sarkastičnu britkost bernhardovskog pretjerivanja koje mi je katkada zadavalo istinsku glavobolju. No u zadnjoj fazi prevođenja moje se poprište uvelike smirilo. Pisac Thomas Bernhard počeo je na mene kreativno djelovati. S tvrdokornom upornošću opetovano raz-

mišljanje o njegovu načinu pisanja u meni je sve više razbudio s nepravom potiskivanog i maćehinski zanemaranog pisca. To moje naglo spisateljsko razbudio sada je od velike pomoći prevodiocu u meni koji se tijekom zadnjih godina sve češće osjećao frustriranim činjenicom da iz dana u dan mora raditi na nečemu što je izvorno stvorio netko drugi. Prevodeći *Brisanje* i svladavajući s time povezane teškoće, postupno sam bivao sve svjesniji činjenice da to Bernhardovo *Brisanje* u ruhu hrvatskog jezika što sam mu ga prevodilački skrojio baš *ja* postaje i moje *Brisanje*. Bernhardovski bih s obzirom na semantičku napućenost riječi *brisanje* imao sada zgodnu priliku upuštanja u kojekakve pretjerivačke eskapade o brisanju svoga starog i stvaranju nekog novog prevodilačko-spisateljskog identiteta, ali bi to nakon svega što je u ovom prilogu napisano bio čin jeftine imitacije blistava bernhardovskog uzora. Ponesen i oplemenjen ovdje iznesenim iskustvom, vjerujem da će traduktološka promišljanja bliske budućnosti primjerenom filološkom akribijom rasvijetliti već uočeni fenomen književnoumjetničkog autorstva kao najvažnijeg distinktivnog obilježja književnog prevođenja.

Borba bez pobjednika i s njom povezano čitateljsko-prevodilačko iskustvo učvršćuju me u odlučnosti da se i nadalje upuštam u prevodilačke izazove. Opasnost nastupanja neke nove profesionalne zamorenosti uspješno je — nadam se zauvijek! — otklonjena. Prevodilaštvo i vlastito pisanje pronalaze u meni sve bolji modus supostojanja. Pisac u meni stalno uči od prevodioca, a prevodilac u meni argumentirano ohrabruje pisca, objašnjavajući mu da je i literarno stvaranje (= autorsko pisanje) — kao što kaže Roman Jakobson — u konačnici svojevrsno prevođenje.

Pišući ovaj tekst koji se u cijelosti temelji na netom zaokruženom iskustvu, osjećam kako me sve više ispunjava neka blagotvorna smirenost. Prevodilac i pisac u meni uspostavili su konstruktivan dijalog. Nadam se da taj dijalog neće prestati, a o njegovoj plodonoj učinkovitosti neka posvjedoče djela što ću ih prevesti i napisati u vremenu koje dolazi.



Dinko Telećan

Zbornik Zagrebačkoga prevodilačkog susreta 2007.

Pjev i prepjev — prevodenje uglazbljene poezije

Časna mi je zadaća predstaviti tekstove izlaganja s prošloga, 4. Zagrebačkog prevodilačkog susreta, održanog u Hrvatskome glazbenom zavodu, a sabranih oko teme »Pjeva i prepjeva«, tj. prevodenja poezije u glazbi. Kao što su u uvodnoj riječi istaknuli Iva Grgić Maroević i Sead Muhamedagić, od kojega je i potekla ideja za temu susreta, isprva se činilo da će ta problematika biti »uža« od onih na dosadašnjim susretima, no pokazala se itekako poticajnom, plodnom i nimalo uskom; dapače, tema je omogućila da se zadre u samu srž prevodenja: prevodenja kao govora, prevodenja kao pjesnikovanja/pjesničkoga govora, prevodenja kao uglazbljivanja, tumačenja itd., naposljetku prevodenja kao *susreta* (i otuda primjeren naziv ovih naših bijenalnih sastanaka).

Svojim je izlaganjem kao predsjednik HGZ-a susrete otvorio MARCEL BAČIĆ, koji je, sa strane glazbene »struke«, podsjetio na u povijesti opetovano otkrivanje riječi kao akustičkog odnosno muzičkog fenomena i predložio »predodžbu o riječima kao dionicama u višeglasnom slogu«, odnosno o »rečenicama kao samostalnim dionicama u muzičkom slogu«. Kao primjer je poslužila intonacija gregorijanskoga *creda*, a Bačić je zaključno upozorio na iznimno važno i redovito zapostavljano razlikovanje između *muzike* i *glazbe*, koje se prečesto i nedomišljeno shvaćaju kao sinonimi, dakako na uštrb onoga što nadahnjuju muze, a što nema veze s glasom, glas-bom, da ne kažem glasanjem ili nedajbože glasovanjem. (Stoga uvijek iznova valja isticati, kao što čini i sljedeći sudionik susreta: riječ »muzika« naprosto ostaje neprevodiva.)

SEAD MUHAMEDAGIĆ govorio je i Pjevanom tekstu i uglazbljenoj poeziji, u izlaganju s podnaslovom »U potrazi za poetikom prepjeva«. Sead je, dakako, za takve teme izuzetno mjerodavna osoba, jer u sebi sjedinjuje prevoditelja, pisca-pjesnika i glazbenika (zanemarimo sad što je tu »profesionalno« a što »amaterski«). Pa tako fenomenu pjevanog teksta prilazi iz osobnog iskustva i na osnovi vlastitog rada te prevodilačkog i inog razvoja. Početno valja omediti pojmove, pa tako prije svega i odrediti što treba razumjeti pod prepjevavanjem. »Prepjevati

znači sačiniti prepjev, a on je brižljivo odnjegovano prijevodno čedo koje maksimalno teži za vjernošću izvorniku i za svakovrsnim skladnozvučjem». Muhamedagić nadalje zbori o izazovima prepjevavanja Bachovih korala koje je, dakle, i pjevao i prevodio, kao i o uspjesima i propustima u integralnom prepjevu Bachova *Božičnog oratorija*, Haydnova *Stvaranja*, Händelova *Mesije* itd., a kao posebno uspio ističe svoj prepjev jedne pjesme Marija Nardellija. Govoreći pak o poetici prepjeva, posebno se osvrće na prevođenje Lieda, u kojemu se također okušao, a rezultate smo čuli u sjajnoj pjevačkoj izvedbi.

Unekoliko se nadovezujući na Seada, TAHIR MUJIČIĆ iznosi »Neka razmišljanja, prisjećanja, iskustva o (i pri) prevođenju glazbeno-scenskih djela«, u prilogu koji, dakle, također započinje osobnim iskustvima i natuknicama na temu položaja prijevoda i prevodilaca uopće u nas, prije no što će se uhvatiti u koštac s problemom/ima prepjevavanja. Izlaganje potkrepljuje dojmljivim i živopisnim primjerima iz vlastite i tuđe prakse, naročito u sferi mjuzikla.

KATJA RADOŠ-PERKOVIĆ, pak, iscrpno se i nadasve akribično i dokumentirano bavi izazovima prepjevavanja libreta, prakse koja je, kaže, u Hrvatskoj »gotovo izumrla«, te stoga analizira primjere koji predstavljaju »hvalevrijedne iznimke« poput anonimnog hrvatskog prepjeva libreta *Aide* ili pak Čalina prepjeva Goldonijeva *Magneta srdaca*, ali i neke manje uspješne egzemplare, napose prijevode »talijanskih libreta preko njemačkih prepjeva na često loš hrvatski«.

ANDY JELČIĆ, nadalje, nadovezujući se na mnogostruke probleme prepjevavanja uglazbljene poezije, u svome zvučnim zapisima obilato ilustriranom izlaganju polazi od iskustva s prevođenjem *Čarobne frule*, razlažući pritom i doista osebujan historijat te opere. Osebujna je u tome svemu bila i prevoditeljeva zadaća, jer je posrijedi bila adaptacija *Čarobne frule* za lutkarsko kazalište, dakle dodatna dimenzija u odnosu na uvijek ionako brojne adaptacijske obaveze prepjevatelja libreta.

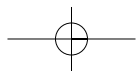
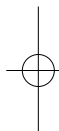
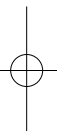
U izlaganju pod naslovom »Prevoditi uglazbljeno« ZVONIMIR MRKONJIĆ propituje odnos pjesništva i glazbe u trubadurskoj tradiciji, a kroz to i relaciju riječi i glazbe uopće. Motiv, okvir i ishodište tog odnosa u trubadura su, dakako, određeni ljubavlju, pri čemu je za trubadura već i sam odnos riječi i zvuka, a ne samo onaj između njega i ljubljene, ljubavni, jer kako u Mrkonjićevu prepjevu pjeva jedan trubadur: »Tako riječi svoje splicem / sa zvukom pročišćenim / ko što jezik i jezik su / u poljupcu zapleteni.« Mrkonjić se usredotočuje na ono što naziva »međujezicima« koji opstoje između izvornog i ciljanog jezika, a u ovom slučaju je taj međujezik glazba koja takoreći pruža bestjelesnu tjelesnost pisanoj pjesničkoj riječi. S pravom se stoga zadaća prepjevatelja može usporediti s ulo-

gom žonglera, u izvornom i kasnijemu, proširenom značenju, žonglera čiji je akrobatski zadatak sačuvati vjernost pjevu i opjevanome/opjevanoj.

JAKŠA FIAMENGO ponudio je pogled u svoju pjesničku radionicu, u kojoj su nastali toliki u našoj tzv. zabavnoj glazbi već duboko usađeni stihovi. Fiamengo pritom govori o sretnim i nesretnim ljubavima između teksta i glazbe, o plodnosnoj suradnji s brojnim domaćim skladateljima u kojoj je izmicao svekolikoj trivijali naše estrade i stvorio niz nezaboravnih pjesama. IVA GRGIĆ MAROVIĆ posvetila je svoje izlaganje jednom od najznačajnijih autora s kojima je Jakša Fiamengo tako plodno surađivao, autoru i interpretatoru, ili kako se to u posljednjih pola stoljeća naziva, »kantautoru«, Arsenu Dediću, i to posebno njegovu odnosu kao pjesnika i skladatelja s talijanskom tzv. autorskom pjesmom odnosno šansonom. S obzirom na Dedićevu svestranost bilo je vrijedno ukazati i na njegovu nimalo beznačajnu, a po prirodi stvari zapostavljenu prevodilačku dimenziju, i tako za primjer podsjetiti na Paolijevu *Sapore di sale* u kongenijalnoj Dedićevoj verziji, koju smo također imali prilike čuti od samog Arsena. Na tom i drugim primjerima Iva Grgić Maroević demonstrira Arsenovu versifikatorsko-prepjevavateljsku umješnost i uvjerljivost.

I, napokon, ANDY JELČIĆ učinio je povezanije i nadahnutije ono što sam sada pokušao učiniti ja, dakle u presjeku prikazati tekstove/izlaganja s prethodnoga Zagrebačkog prevodilačkog susreta čiji je tematski okvir bio zacrtan od T. S. Eliota posuđenim naslovom *Tradicija i individualni talent*. Taj se presjek, rekao bih, pokazao kao vrlo uspješno sažimanje tih dobrim dijelom instruktivnih i intrigantnih radova.

Zaključno, pred nama je niz silno poticajnih tekstova, i moramo s obzirom na upečatljive izvedbe što smo ih ujesen 2007. mogli čuti u podrumu HGZ-a, s autorima uvodnih riječi podijeliti žal što ovaj zbornik nije mogao biti dopunjen i odgovarajućim nosačem zvuka.



Bilješke o autorima priloga

SIMONA DELIĆ (Tuzla, 1971.) je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1994. diplomirala španjolski jezik i književnost i komparativnu književnost. Od 1996. radi u Institutu za etnologiju i folkloristiku. Na Sveučilištu u Zagrebu magistrirala je 1999. («Tema obitelji u hrvatskoj usmenoj baladi»), a na Komplutskom sveučilištu u Madridu («Estudio comparado de la balada croata y el romancero tradicional panhispánico: introducción, antología, traducción y edición crítica de los textos») 2002. godine. Na istome španjolskom sveučilištu završila je 2003. poslijediplomski studij »Master en Traducción. Alemán-Español«. Na Sveučilištu u Zagrebu doktorirala je 2004. (Žanr balade na Mediteranu: književnoteorijski i književnoantropološki aspekti hrvatske i španjolske usmene tradicije u 20. stoljeću). Objavila je knjigu »Između klevete i kletve: tema obitelji u hrvatskoj usmenoj baladi« za koju je 2002. dobila nagradu Društva hrvatskih sveučilišnih i drugih profesora. U tisku su joj knjige »Silva hispanica. Komparativna studija o žanru balade u modernoj hrvatskoj i španjolskoj usmenoj tradiciji«, te »Hispanoamerička bilježnica«. Prevodi sa španjolskog na hrvatski španjolske i latinoameričke pisce (C. Fuentes, J. Marías, L. Leante). Od 1997. članica je Međunarodne komisije za baladno pjesništvo, a od 2005. Društva hrvatskih književnih prevodilaca.

IVAN GOLUB, svećenik, profesor emeritus Katoličkoga bogoslovnoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, pozvani profesor Papinskoga orijentalnoga instituta u Rimu, teolog, povjesničar kulture, pjesnik. Rođen je 1930. u Kalinovcu u Podravini od oca Luke i majke Bare rođene Kovač. Osnovnu školu polazi u rodnome mjestu, Nadbiskupsku klasičnu gimnaziju u Zagrebu, magisterij teologije postiže na Katoličkom bogoslovnom fakultetu u Zagrebu 1958., doktorat teologije na Papinskom sveučilištu Gregorijani u Rimu 1964., magisterij biblijskih znanosti na Papinskom biblijskom institutu u Rimu. Na Katoličkom bogoslovnom fakultetu u Zagrebu redovni je profesor od 1979. do umirovljenja 2000. Član je HAZU, Austrijske akademije znanosti, Talijanske književne akademije Arkadije, akademik Papinske akademije Tiberine. Član Međunarodne teološke komisije u Vatikanu (1992.—1997.). Pisac je knjiga i rasprava iz područja teološke antropologije i teološke topologije, djela o J. Križaniću, I. Paštriću, B. Kašiću, M. A. de Dominisu. Pisac je i knjiga ogleđa te autor nekoliko pjesničkih zbirki. Neke su prevedene na njemački, talijanski, španjolski i portugalski. Dobitnik je odli-

čja Republike Hrvatske Reda Danice hrvatske s likom Marka Marulića za književnosti i odličja Reda Danice hrvatske s likom Ruđera Boškovića za zasluęu za znanost.

IVA GRGIĆ MAROEVIĆ (1963.) docentica je za teoriju i povijest prevođenja na Odjelu za talijanistiku Sveučilišta u Zadru. Prevela je na hrvatski niz djela moderne i suvremene talijanske i engleske književnosti (Luigi Pirandello, Virginia Woolf, Primo Levi, Dacia Maraini, D. Del Giudice i drugi), dok joj autorski članci, objavljeni u časopisima i zbornicima u Hrvatskoj, Italiji i Švicarskoj, pripadaju područjima talijanistike, traduktologije i ženskih/rodnih studija. Autorica je knjiga *Osman i njegovi dvojnici* (2004.) i *Poetike prevođenja* (2009.). Samostalno ili u suradnji priredila je zbornike *O hrvatsko-talijanskom i talijansko-hrvatskom književnom prevođenju* (1996.), *Prevođenje kulturâ* (2005.), *Tradicija i individualni talent. Misao o prevođenju kroz stoljeća* (2007.), *Pjev i prepjev. Prevođenje uglazbljene poezije* (2009.) te svezak *Luigi Pirandello za biblioteku »Nobelovci«* (2002.). Talijanski institut za kulturu u Zagrebu dodijelio joj je 1993. godišnju prevodilačku nagradu »Frano Čale«.

ANDY JELČIĆ (Ogulin, 1958.), germanist i anglist, od 1988. radi kao slobodni prevoditelj, pisac i književni komentator. Preveo je desetak drama, libreto Mozartove *Čarobne frule*, Ad de Bontovu *Odiseju* te brojna izdanja s područja arhitekture i umjetnosti. Također je preveo nekoliko važnijih teorijskih (Auerbach: *Mimeza*, 2004., Weinrich: *Lingvistika laži*, 2005., *Leta*, 2007.) i prozних književnih djela (W.G. Sebald: *Austerlitz*, 2006., *Saturnovi prsteni*, 2009., Musil: *Čovjek bez osobina*, 2008.), a također i *Moć protiv moći u doba globalizacije* (U. Beck, s T. Marčetić), *Ogleda o Europi* (J. Habermas) i *Kraj povijesti umjetnosti* (H. Belting). Piše u *Konturi*, *Zarezu*, *Temi* i *Vjesniku*. Izdano mu je ili na radiju izvedeno petnaestak kratkih priča i duljih pripovijedaka. Završava svoj prvi roman. Predstavnik je Društva hrvatskih književnih prevodilaca u europskom udruženju CEATL. Dobitnik je godišnje nagrade Društva hrvatskih književnih prevodilaca za 2004. i nagrade »Iso Velikanović« za 2008.

MIKLAVŽ KOMELJ (Kranj, 1973.), pjesnik je, povjesničar umjetnosti, teoretičar i prevodilac. Objavio je knjige pjesama *Luč delfina* (Svjetlo delfina, 1991.), *Jantar časa* (Jantar vremena, 1995.), *Rosa* (2002.), *Hipodrom* (2006.) i *Nenaslovljiva imena* (2008.), te dvije knjižice za djecu. Na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Ljubljani doktorirao je tezom *Značenja prirode u toskanskom slikarstvu prve polovine XIV. vijeka*. Njegova knjiga *Kako misliti partizansku umjetnost?* (2009.) postavila je nove koordinate izučavanju umjetnosti NOB-a. Objavio je i knjižicu o diptihu Piera della Francesce te jedan »alternativni vodič« kroz Ljubljanu. Komelj prijevodi poeziju i dramu s više jezika; revijalno su mu objavljeni prijevodi Nervalâ, Nerude, Daviča i ostalih, a u knjižnim edicijama *Svinjac* Pier Paola Pasolinija i izbor iz Pasolinijeve poezije (u suradnji s Tomislavom Vrećarom). Komeljev dosadašnji najznačajniji prevodilački rad je prijevod poezije Fernanda Pessoae iz Pessoaina izabranog djela *Psihotipija* (2007.).

IRENA LUKŠIĆ (Duga Resa, 1953.) diplomirala je i doktorirala na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Objavila je dvadesetak raznih knjiga (romana, zbirki priča, publicistike, znanstvenih djela), sudjelovala na četrdesetak međunarodnih znanstvenih skupova, napisala oko 300 stručnih i znanstvenih članaka iz teorije književnosti, suvremene ruske književnosti i traduktologije. Suradnica je nekoliko međunarodnih znanstvenih projekata, urednica biblioteka Književna smotra i Na tragu klasika. Dobitnica više domaćih i stranih nagrada za književni, znanstveni i prevodilački rad. Iz velikoga mnoštva djela izdvojila bi — kratkoće radi — samo sljedeće autore: Vasilija Aksjonova, Ninu Berberovu, Vladimira Kunjina, Mihaila Zoščenka, Sergeja Antonova, Ivana Bunina, Daniila Harmsa, Josifa Brodskog, Venedikta Jerofejeva, Viktora Pelevina, Juza Aleškovskog, Irinu Aleksander, Sergeja Jesenjina, Viktoriju Tokarevu, Jurija Družnikova, Gajta Gazdanova, Ilju Stogoffa, A. P. Čehova, Andreja Platonova, Vladimira Vojnoviča, Dmitrija Prigova, Mihaila Arcibaševa.

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 prečacima* (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, Finckelkraut, 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.), dramatisacija romana (Segalen, De Obaldia, Breton, Minnie Alzona i dr.), kao i nekoliko školskih izdanja. Dodijeljena joj je Nagrada grada Zagreba, Nagrada Društva hrvatskih književnih prevodilaca, Nagrada »Ivo Velikanović« za životno djelo te francusko odličje Viteza Legije časti.

TONKO MAROEVIĆ (1941.) pjesnik je, književni i likovni kritičar, esejist i povjesničar umjetnosti. Autor je niza knjiga u stihovima i kritičkoj prozi te brojnih monografija o suvremenim hrvatskim umjetnicima. Kao prevodilac najviše se bavio talijanskim pjesništvom (od Dantea i Petrarke, preko Sabe i Pirandella do Sanguinetija i Mascionija), ali i prozom istoga jezika (Papini, Sciascia). Sastavio je antologiju moderne katalonske poezije (*Bikova koža*, Zagreb 1987.). Sa španjolskoga je prepjevao veći dio Borgesovih stihova, te Lorcinu dramu *Jerma*. S engleskoga je (u suradnji) sačinio hrvatske kazališne verzije *Ardena od Fevershama* i Marloweova *Doktora Faustusa*. S francuskoga je (opet u zajedništvu) transponirao na hrvatski *Stilske vježbe* Raymonda Queneaua. Prevodio je i sa slovenskoga, latinskoga i galješkoga — ti su prijevodi uglavnom rasuti po časopisima. Za svoj rad primio je više nagrada i priznanja. Redoviti je član HAZU u razredu za književnost. Za zasluge u kulturnoj suradnji godine 2004. od Republike Italije dobio je naslov *commendatore*.

KOLJA MIĆEVIĆ (Banja Luka, 1941.), završio studije književnosti u Beogradu; prevodi poeziju, uglavnom s francuskog (od Trubadura do Paula Valéryja), ali povremeno i s drugih jezika, engleskog (Poe), španjolskog (Lorca), slovenskog (Prešeren); piše poeziju na srpskom (*Stopa Sna, Nići, Stanje nikoga, Eros in melos, Vinovnik, More, Klavirint, Kristal uspomena*) i na francuskom (*L'homme alarmé, Le lit défait, Mozart rencontre Scarlatti, Robinsong, Monsieur le Serpent...*). Objavio je tri knjige ogleđa o prevođenju poezije (*Konstante i previdi, Afrička legenda i Prim. prev.*), i tri muzikološke (*Svete, laku noć*, o kantatama Johanna Sebastiana Bacha; *Mocart susreće Skarlatija*, i *Mocart, zločin Marije Terezije*). U prosincu 1992. započeo je a 1998. završio prijevod Danteove *Komedije* na francuski u terca-rimi, a zatim je isto djelo preveo na srpski i objavio 2007. S talijanskog je preveo na francuski i srpski *Il Tesoretto Brunetta Latinija*, kao i Danteovu *Vita Nova* i veći dio *Rima* na srpski. Uporedo sa svim tim bavi se *lirskom* astrologijom; njegove knjige, i prevedene i vlastite, pune su tog iskustva koje se naročito pokazalo blagotvornim prilikom prijevoda i komentiranja Danteove *Komedije*, i na francuski i na srpski. Živi kao samostalni književnik u Parizu i trenutno privodi kraju rad na monumentalnoj Istoriji evropske muzike, od 1000. do 1750., *Đavolova kuća*.

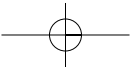
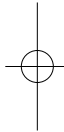
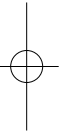
SILVIA MONRÓS-STOJAKOVIĆ rođena je 1949. u Buenos Airesu od katalonskih roditelja iz Barcelone. Osnovnu školu, gimnaziju i filološke studije završila je u Beogradu, gdje i živi. Književni rad započela je prevodeći za kruševačku »Bagdalu« Cortázarovu priču »Zdravlje bolesnika«, kad je broj istoimenog časopisa spomenute izdavačke kuće opremila i svojim vinjetama. Iste godine je za tu istu kuću priredila i izbor iz stvaralaštva španjolskih pjesnika nakon Španjolskog građanskog rata, čije je pjesme i prevela u knjizi *Savremena španska lirika*. Odonda je prevela više od stotinu bibliografskih jedinica sa i na španjolski, ali sa francuskog i portugalskog na srpski, pri čemu valja spomenuti i roman *Dijamantski trg* katalonske spisateljice Merce Rudureda, jer je to prvo integralno djelo prevedeno sa katalonskog na srpski, a ujedno, to je i najprevedenije djelo književnosti na katalonskom. Među prijevodima posebno se izdvaja roman *Školice* Julija Cortázara, ali vrijedi spomenuti i romane Javiera Maríasa *Srce tako belo* i *Sutra u boju misli na mene*. Na španjolski je prevela, između ostalih, djela I. Andrića, M. Pavića, Lj. Simovića, kao i pjesme nekoliko pjesnikinja, naših, a svjetskih. Objavila je i više autorskih knjiga. Uspostavlja mostove i u okviru Jugoslovenskog udruženja latinoamerikanista (yulatam.org) koje je u Beogradu, između ostalog, organiziralo znanstveni skup na kojem je sudjelovala i Borgesova suputnica María Kodama.

SEAD MUHAMEDAGIĆ (Skokovi kraj Cazina, 1954.) književni je prevodilac, publicist i pjesnik (zbirka *Slijepčev vir*, Zagreb 2001.). Autor je knjige eseja *Miris neba*, Zagreb 2009. Najviše je prijevoda objavio iz austrijske književnosti, osobito austrijskih dramskih autora (Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannstahl, Robert Michel, Thomas Bernhard, Peter Handke, Peter Turrini, Elfriede Jelinek, Gert Jonke, Felix Mitterer, Franz Altmann, Eduard Saenger, Werner Schwab). Također prevodi prozu (W. G. Sebald,

M. Wogrolly, K. Kraus, itd.), liriku (Peter Turrini, Klaus Hensel, Theodor Kramer, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, itd.), uglazbljenu poeziju (koncertne popijevke i oratorijske tekstove), esejistiku, književno-znanstvenu, muzikološku i pedagoškijsku literaturu. Poeziju hrvatskih pjesnika i književnoteorijske tekstove prevodi i na njemački. Za prevodilački rad dobio je godišnju nagradu Društva hrvatskih književnih prevodilaca (1996.) i Državnu nagradu za književno prevodenje Republike Austrije (2001.).

BORIS A. NOVAK (1953.) je slovenski pjesnik, dramatičar i prevoditelj, redovni profesor komparativne književnosti i literarne teorije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Ljubljani, potpredsjednik Međunarodnog PEN-a i dopisni član francuske pjesničke akademije Mallarmé. Između ostalog napisao je zbirke pjesama *Kći sjećanja*, *1001 stih*, *Krunidba*, *Vrtlar tišine*, *Majstor nesanice*, *Alba*, *Žarenje*, *Obredi oproštaja*, *Dlaneno platno* i *MOM: Mala Osobna Mitologija*, tragediju u stihovima *Kassandra*, a za djecu brojne knjige poezije te lutkarske i radio igre. Prevodi s francuskog (Verlaine, Mallarmé, Valéry, Jabès), okcitanskog (provansalski trubaduri), engleskog (Heaney), nizozemskog (Paul van Ostaijen, Monika van Paemel) itd. Objavio je više znanstvenih djela, između ostalog *Oblik, ljubav jezika (recepcija romanskih pjesničkih oblika u slovenskoj poeziji)*, *Sonet i Pogledi na francuski simbolizam*. Književni izbori njegovih pjesama objavljeni su u SAD-u, Francuskoj, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Srbiji, Slovačkoj i Makedoniji. Primio nagradu Prešernovog sklada za poeziju, Sovretovu nagradu za prevodenje te Zlatni znak Znanstveno-raziskovalnog centra Slovenske akademije znanosti i umjetnosti za teoretski rad. Udruženje književnika Bosne i Hercegovine uručilo mu je međunarodnu nagradu *Bosanski stećak* za književni opus, a francuska vlada red Viteza akademskih palmi.

DINKO TELEČAN (1974.) na Filozofskom fakultetu u Zagrebu diplomirao filozofiju i anglistiku. Objavio zbirke pjesama *Kreševa* (1997.), *Vrtovi & Crvena mijena* (2003.) i *Iza* (2005.), knjigu *Sloboda i vrijeme* (2003.), putopis iz Indije i Pakistana *Lotos, prah i mak* (2008.) te zbirku eseja pod naslovom *Pustinja i drugi ne-vremeni ogledi* (2009.). Kraći izbori iz pjesama prevedeni su na njemački, mađarski i katalonski. Prevodi književna i teorijska djela s engleskog i španjolskog jezika. Prevodio, među ostalima, J. L. Borgesa, H. Džubrana, R. Flanagan, P. McGratha, I. Allende, H. Murakamija, E. Sabata, J. Cortázara, S. Žižeka, D. H. Thoreaua, W. Morrisa i J. G. Frazera. Povremeni je vanjski urednik filozofske edicije u sklopu izdavačke kuće Jesenski i Turk te vanjski urednik na Trećem programu Hrvatskoga radija. Za prijevod Frazerove *Zlatne grane* nagrađen je 2003. godišnjom nagradom Društva hrvatskih književnih prevodilaca. Dobitnik je prve nagrade na natječaju časopisa *Zarez* za najbolji esej 2005. Na Sajmu knjiga u Sarajevu 2006. nagrađen za najbolji nefikcionalni prijevod godine (Slavoj Žižek, *Škakljivi subjekt*). Od 2002. godine član Hrvatske zajednice samostalnih umjetnika. Od 2009. član Hrvatskog društva pisaca.



Kazalo imena

— A —

Aćin, J. — 110
 Addison, J. — 110
 Aksjonov, V. — 133
 Akvinski, T. — 68
 Alain — 16
 Alejnikov, V. — 78
 Aleksandar VII. — 63
 Aleksander, I. — 133
 Aleksej, car — 63, 64, 66, 67
 Aleškovski, J. — 133
 Alighieri, D. — 5, 25, 28, 49, 50, 51, 52,
 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 82, 85, 98,
 100, 101, 133, 134
 Allende, I. — 135
 Altmann, F. — 134
 Alzona, M. — 133
 Andrić, I. — 134
 Anouilh, J. — 11, 12
 Antonov, S. — 133
 Apel, F. — 107
 Arcibašev, M. — 133
 Arendt, H. — 44
 Ariosto, L. — 58
 Aristotel — 12, 43, 68
 Artjuškov, I. V. — 77

Aschaffenburg, F. von — 68
 Atlán-Ferrara, G. — 93, 94
 Auerbach, E. — 43, 132
 Augustin, Sv. — 66, 68

— B —

Babić, S. — 37
 Bach, J. S. — 128, 134
 Bachmann, I. — 108
 Bačić, M. — 127
 Bahtin, M. — 77, 78
 Balzac, H. de — 95
 Baricco, A. — 133
 Barthes, R. — 16
 Bassnett, S. — 107
 Bastet, N. — 52
 Baudelaire, Ch. — 44, 133
 Beck, U. — 132
 Beckett, S. — 117, 118
 Bellarmino, R. — 64, 68
 Belokurov, S. A. f — 65
 Belostenec, I. — 27, 62, 69, 72
 Belting, H. — 132
 Benjamin, W. — 41, 44, 47, 98, 107
 Berberova, N. — 133
 Berlioz, H. — 94, 95

- Berman, A. — 45
 Bernárdez, A. (Aurora Bernardes) — 38, 39
 Bernhard, Th. — 6, 108, 111, 112, 113, 115, 116, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 134
 Bezsonov, P. A. f — 65, 66, 67
 Bloom, H. — 16, 18
 Bobinac, M. — 113
 Bocci, L. — 105, 106, 107, 108, 109, 110
 Bodjanskij, O. M. f — 64
 Bogdanov, V. — 67
 Boner, E. G. — 86
 Borges, J. L. (Borhes) — 11, 18, 31, 35, 36, 107, 133, 134, 135
 Božin, M. — 38
 Braille, L. — 113
 Brecht, B. — 22, 23, 25
 Brentano, B. — 109
 Breton, A. — 133
 Brodski, J. — 75, 76, 78, 133
 Brückner, A. — 66
 Bruckner, P. — 133
 Bruno, G. — 44
 Buljan, A. f — 48
 Bunin, I. — 133
 Burić, A. f — 27
- C —
- Callas, M. — 94
 Calvino, I. — 108
 Camus, A. — 133
 Caramuel y Lobkowitz, I. f — 63
 Carducci, G. — 91
 Castellet, J. M. (Žuzep Marija Kastaljet) — 33, 34
 Céline, L-F. — 133
 Cesarotti, M. — 107
 Chamberlain, L. — 106, 109
 Chaucer, G. — 10
 Cortázar, J. (Hulio Kortasar) — 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 134, 135
 Croce, B. — 82
 Cvetajeva, M. — 76, 78
- Č —
- Čale, F. — 128, 132
 Čale, M. — 97
 Čegec, B. — 120
 Čehov, A. P. — 133
- Ć —
- Ćosić, B. — 26
- D —
- Dalí, S. — 34
 D'Annunzio, G. — 85, 91
 Davičo, O. — 25, 30, 132
 de Bont, A. — 132
 de Comines, F. — 68
 de Dominis, M. A. — 131
 de Lorris, G. — 10
 de Meung, J. — 10
 De Obaldia, R. — 133
 de Rossi, C. (Kamila de Rosi) — 58, 59
 De Sade, markiz — 14
 de Santis, P. — 31
 Dedić, A. — 129
 Degas, E. — 15

- Dei Cavalieri, E. (Emilio dei Kavalijeri) — 58
 Del Giudice, D. — 132
 Delić, S. — 5, 93, 94, 96, 131
 di S. Giusto, L. — 85
 Diderot — 13
 Divus, A. — 23
 Dmytryshyn, B. f — 70
 Domjanić, D. — 27
 Dostojevski, F. M. — 77, 100, 101
 Dronske, U. — 113
 Družnikov, J. — 133
 du Bellay, J. — 10, 18
 Dürer, A. (Direr) — 38
- DŽ —
- Džubran, H. — 135
- E —
- Eekman, T. f — 61, 63
 Eliot, T. S. — 25, 100, 129
 Evans, B. (Bil Evans) — 40
- F —
- Fateeva, N. — 76, 77
 Fedor, car — 66
 Féraud, abbé — 12
 Fiamengo, J. — 129
 Finkielkraut, A. — 133
 Flanagan, R. — 135
 Fleres, U. — 86
 Florenskij, P. — 77
 Forster, E. M. — 110
 Francesca, P. della — 132
 Franklin, A. (Areta Frenklin) — 34
 Frankopan, F. K. — 27
 Frazer, J. G. — 135
 Friedhof, G. f — 64
 Fromm, E. (Erih From) — 34
 Fuentes, C. — 5, 93, 94, 95, 96, 131
- G —
- Gaj, Lj. — 27
 Galilei, V. (Vincenco Galilej) — 58
 García Lorca, F. — 133, 134
 García Márquez, G. (Garsija Markes) — 31
 Gazdanov, G. — 133
 Ghéon, H. — 16
 Giacometti, A. — 110
 Giaveri, M. (Marina Daveri) — 52
 Gide, A. (Andre Žid) — 17, 55, 133
 Gnoli, D. — 85
 Goethe, J. W. — 5, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91,
 Goldoni, C. — 128
 Golub, I. — 5, 27, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 131
 Goljdberg, A. L. f — 61, 70
 Gordon, K. E. (Kerin Elizabet Gordon) — 38
 Greene, R. — 10
 Grgić Maroević, I. — 5, 18, 105, 106, 108, 110, 121, 127, 129, 132
 Gubanov, L. — 78
 Guerrieri-Gonzaga, A. — 85
- H —
- Habdelić, J. — 70
 Habermas, J. — 132
 Hamann, J. G. — 14

- Hamm, J. f — 64
 Hamvas, B. (Bela Hamvaš) — 33, 37
 Händel, G. F. — 128
 Handke, P. — 134
 Harms, D. — 133
 Hartmann, J. — 113
 Haydn, J. — 128
 Heaney, S. — 135
 Hegel, G. W. F. — 21
 Heidelberger-Leonard, I. — 122
 Hensel, K. — 135
 Herder, J. G. von — 14
 Hljebnikov, V. — 28
 Hoffman, E. T. A. — 105, 108
 Hofmannstahl, H. von — 134
 Hölderlin, F. — 108, 124
 Höller, H. — 122
 Holstenius, L. — 63
 Homer — 23
 Horacije — 88
 Horvat, D. — 113
- I —
- Ingarden, R. — 11, 18
 Ingoli, F. — 63
 Ivan Grozni — 62
 Ivanjicki, O. — 37
- J —
- Jabès, E. — 135
 Jakobson, R. — 125
 Jelčić, A. — 5, 97, 128, 129
 Jelinek, E. — 134
 Jerofejev, V. — 133
 Jesenjin, S. A. — 78, 133
- Jonke, G. — 134
 Joyce, J. — 28
- K —
- Kadić, A. f — 61, 63
 Kalomirov, A. f — 75
 Kant, I. — 14, 124
 Kašić, B. — 63, 131
 Katul — 88
 Kircher, A. — 63
 Kleist, H. von — 105, 124
 Klopstock, F. G. — 14
 Knapski/Cnapius, G. — 65, 69
 Knežević, S. — 112
 Kodama, M. — 134
 Komelj, M. — 5, 21, 22, 23, 24, 26, 28, 30, 132
 Kramer, T. — 135
 Krammer, S. — 113
 Kraus, K. — 135
 Kreps, M. — 76
 Krivulin, V. — 75
 Križanić, J. — 5, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 131
 Krleža, M. — 27, 30, 93
 Kršić, B. — 56
 Kukuljević Sakcinski, I. f — 62
 Kulle, V. — 75, 76
 Kunjin, V. — 133
- L —
- Lacko Vidulić, S. — 113
 Larbaud, V. — 41, 45, 46, 47
 Latini, B. — 134
 Leante, L. — 131

- Lenz, J. M. R. — 105, 109
 Lenjin, V. I. — 21
 Leopardi, G. — 107
 Leopold I. f — 59
 Lessing, G. E. — 14, 88
 Letiche, J. M. f — 70
 Levi, P. — 132
 Lipsius, J. — 68
 Losev, L. V. f — 75
 Lotman, J. M. — 9, 15, 18
 Lukács, G. — 43
 Lukšič, I. — 5, 75, 76, 78

 — M —
 Machado, A. — 76
 Machiedo, V. — 5, 41, 42, 44, 46, 48, 133
 Maček, A. — 25
 Maffei, A. — 85
 Maković, Z. — 113
 Malinar, M. — 67
 Mallarmé, S. — 14, 15, 16, 18
 Manacorda, G. — 85
 Mančić, A. f — 31
 Mandeljštam, N. — 22
 Mandeljštam, O. — 22
 Mann, Th. — 121
 Maraini, D. — 132
 Marčetić, T. — 132
 Marías, J. — 107, 131, 134
 Mariën, M. — 133
 Marini, B. (Bjado Marini) — 58
 Marivaux — 133
 Marlowe, C. — 133
 Maroević, T. — 5, 11, 18, 81, 82, 84, 86,
 88, 90, 133
 Marsić, B. — 73
 Mascioni, G. — 133
 McGrath, P. — 135
 Mérimée, P. — 133
 Meschonnic, H. — 42, 98
 Michel, R. — 134
 Mičević, K. — 5, 49, 50, 52, 54, 56, 58
 Mihaljević Djigunović, J. f — 78
 Mikalja, J. — 69
 Miklošič, F. — 69
 Mishima, Y. — 133
 Mitterer, F. — 134
 Mittermayer, M. — 113
 Molière — 27, 133
 Momčilović, I. f — 24
 Monróš-Stojaković, S. — 5, 31, 32, 34, 36,
 38, 39, 40, 134
 Mora, T. — 25
 Morris, W. — 135
 Mortier, R. — 12, 13, 14, 18
 Mozart, W. A. — 132, 134
 Mrkonjić, Z. — 128
 Muhamedagić, S. — 6, 71, 111, 112, 114,
 116, 118, 120, 122, 124, 127, 128, 134
 Mujčić, T. — 128
 Murakami, H. — 135
 Musil, R. — 98, 124, 132

 — N —
 Nardelli, M. — 128
 Nazor, V. — 85, 86, 87
 Neruda, P. — 132
 Nerval, G. de — 132, 133
 Newmark, P. — 107
 Nikolić, M. f — 30, 77

- Nikon, patrijarh — 66
- Novak, B. A. — 5, 9, 10, 12, 14, 15, 16,
18, 135
- NJ —
- Njegoš, P. P. — 22
- O —
- Olearius, A. — 64
- Ortega y Gasset, J. — 98
- Ostajien, P. van — 135
- P —
- Paemel, M. van — 135
- Pail, G. — 113
- Panajotis, N. f — 63
- Paoli, G. — 129
- Papini, G. — 133
- Parise, G. — 133
- Paruta, P. — 68
- Pascoli, G. — 83
- Pasolini, P. P. — 26, 132
- Paštrić, I. — 131
- Pavić, M. — 134
- Pavlović-Barila, M. — 40
- Pažanin, A. — 67
- Péguy, Ch. — 133
- Pelevin, V. — 133
- Pergošić, I. — 70
- Perić, B. — 113
- Pessoa, F. — 25, 132
- Petar Veliki — 66, 67
- Petlevski, S. — 113
- Petrarca, F. (Petrarka) — 58, 85, 133
- Petrović, D. — 39
- Peymann, C. — 116
- Pezard, A. (Andre Pezar) — 56
- Pintari, N. f — 78
- Pirandello, L. — 5, 81, 82, 83, 84, 85, 86,
87, 88, 89, 90, 91
- Platon — 12, 43, 47, 68
- Platonov, A. — 133
- Plotin — 43
- Poe, E. A. — 15, 44, 134
- Polocki, S. — 66
- Pontalis, J. B. — 22
- Pope, A. — 13, 63
- Popović, N. — 113
- Portier, L. (Lisjen Portije) — 51
- Portolano, A. — 84
- Possevino, A. — 62, 66
- Postnikov, B. — 111
- Pound, E. — 22, 23
- Prada, I. — 94
- Prešeren, F. — 133
- Prigov, D. — 133
- Propercije — 88
- Puccini, G. — 95
- Puškarev, L. N. f — 71
- Puškin, A. S. — 23, 24
- Q —
- Queneau, R. — 133
- R —
- Radoš-Perković, K. — 128
- Rambo Amadeus — 34
- Rancière, J. f — 29
- Rembrandt (Rembrant) — 39
- Renoir, P.A. (Renoar) — 39

- Rimbaud, A. — 14, 43
 Rousseau, J. J. — 14
 Rudureda, M. — 134
- S —
- Saba, U. — 133
 Sabato, E. — 135
 Saenger, E. — 134
 Salieri, A. (Salijeri) — 59
 Sanader, I. — 67, 72
 Sanguinetti, E. — 133
 Sartre, J. P. — 133, 18
 Schiller, F. — 135
 Schlegel, C. — 110
 Schlegel, F. von — 108
 Schnitzler, A. — 134
 Schooneveld, C. H. f — 61
 Schulz-Lander, J. — 84
 Schwab, W. — 134
 Sciascia, L. — 133
 Sebald, W. G. — 121, 132, 134
 Seberg, J. — 94
 Segalen, V. — 133
 Shakespeare, W. — 9, 10, 11, 12, 13, 30,
 98, 100, 124
 Simon, Sh. — 106
 Simović, Lj. — 134
 Sinković, H. — 113, 121
 Smole, D. — 11, 12
 Sobieski, Jan III. — 66
 Sofoklo — 11, 12
 Solovjev, S. M. — 66, 67
 Spada, V. — 63
 Spaziani, M. L. — 133
 Spinoza — 13
- Sreznevskij, I. — 69
 Staël, Mme de — 107
 Stamač, T. — 113
 Stanovnik, M. — 10, 19
 Steele, R. — 110
 Steiner, G. — 45, 106, 107
 Stendhal, M. H. B. — 100
 Stogoff, I. — 133
 Stojanović, B. f — 29
 Storm, T. — 105
 Svevo, I. — 133
- Š —
- Šejka, L. — 37
 Šidak, J. — 61, 71
 Šklovski, J. — 21, 25
 Škreb, Z. — 85, 112
 Štoos, P. — 62
- T —
- Tarbuk, T. f — 93
 Tasso, T. (Taso) — 58
 Tatić, R. — 37
 Telečan, D. — 3, 6, 36, 37, 38, 127, 128,
 135
 Telečan, M. — 36, 39
 Teza, E. — 85
 Thibon, G. f — 48
 Thoreau, D. H. — 135
 Tibul — 88
 Tieck, D. — 109
 Tieck, L. — 109
 Tihomirov, M. H. f — 65
 Tinjanov, J. N. — 28
 Todorov, C. — 31

- Tokareva, V. — 133
 Tolstoj, N. I. f — 67
 Torop, P. H. — 78, 79
 Turrini, P. — 134, 135
 Tytler, A. F. — 107

 — U —
 Udovičić, Ž. — 113

 — V —
 Valéry, P. — 15, 16, 17, 19, 134, 135,
 Vallejo, C. — 28, 29
 Veličanski, A. — 78
 Venturin, R. — 67
 Verlaine, P. — 135
 Vian, B. — 133
 Vidaković, A. f — 63
 Villiers de L'Isle-Adam, A. — 133
 Vinković, B. — 62
 Visković, V. — 93
 Vitezović, P. — 70
 Vojnovič, V. — 133
 Vojnović, G. — 26
 von Chamisso, A. — 105
 von Flotow, L. — 106
 Vrančić, F. — 69
 Vrečar, T. — 132
 Vulpius, C. — 90

 — W —
 Waley, A. — 22
 Warren, L. (Leonard Voren) — 52
 Weber, M. — 24
 Weil, S. — 48
 Weinrich, H. — 132

 Werfel, F. — 95
 Wogrolly, M. — 135
 Wolf, Ch. — 108
 Woolf, V. — 132

 — X —
 Xenakis, I. (Ksenaksis) — 40

 — Y —
 Young, E. — 14, 17
 Yourcenar, M. — 133

 — Z —
 Zelenin, V. V. f — 65
 Zenčiku, K. — 22
 Zoščenko, M. — 133
 Zovko, J. f — 44
 Zrinski, K. — 62
 Zrinski, P. — 62
 Zumthor, P. — 9, 19

 — Ž —
 Žižek, S. — 135
 Župančić, O. — 26, 30