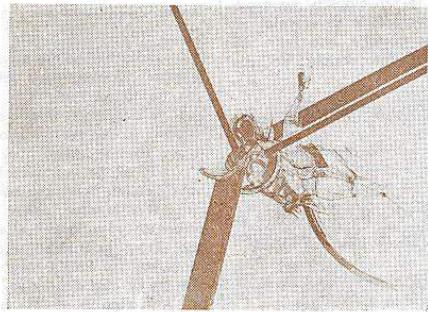


Učiti govoriti, to je učiti prevoditi. Kada dete pita svoju majku za značenje ove ili one reči, ono, u stvari, traži da mu ona prevede na njegov detinji govor izraz koji ne poznaje. Prevodenje u okviru jednoga istog jezika uopšte se ne razlikuje, u tom smislu, od prevodenja između dva jezika, a istorija svih naroda ne čini ništa drugo nego ponavlja infantilno, iskustvo. Ne postoji pleme, sve do onog najzdvojenijeg, koje ne mora da se suoči s govorom nepoznatog naroda u nekoj naročitoj prilići. Čudenje, ljutnja, užasnutost ili prijatna zbumjenost, koje osećamo pred zvučnostima jezika koji ne poznajemo, ne okleva da se pretvori u ponovno dovođenje u pitanje baš onog jezika koji govorimo. Govor gubi svoju univerzalnost i manifestuje se kao mnoštvo jezika koji su između sebe svi strani i nerazumljivi. U prošlosti, prevod je poništavao sumnju: ako ne postoji univerzalni jezik, jezici obrazuju makar univerzalno društvo u čijoj se sredini svi ljudi, pošto su izvesne teškoće jednom savladane, slažu i sporazumevaju. A sporazumevaju se zato što ljudi, na svojim različitim jezicima, govore uvek iste stvari. Univerzalnost duha bila je odgovor na vavilonsku zbrku: mnogo jezika, ali samo jedan *smisao*. Pascal (Pascal) je raspoznavao u mnoštvu religija dokaz za istinitost hrišćanstva; na raznovrsnost jezika prevod je odgovarao idealom univerzalne razumljivosti. Tako prevod nije konstituisao jedino naknadni dokaz: on je bio garancija jedinstva duha.

Moderna vremena uništila su ovu sigurnost. Ponovo otkrivajući beskrajnu raznolikost temperamenata i strasti, podvrgnut prizoru bezbrojnih običaja i institucija, čovek je počeо da se više ne snalazi među ljudima. Divljak, do tada, nije bio ništa drugo nego izuzetak koga je bilo važno uništiti obraćenjem ili istrebljenjem, mačem ili pokrštenjem; divljak koji se pojavljuje u salonom XVII veka novo je bice i, čak, ako izvanredno govoriti jezik svojih domaćina, on ovapločava neuikrotivi alteritet. On nije predmet konverzacije, nego polemike i kritike; originalnost njegovih sudova, jednostavnost njegovih običaja, čak i žestina njegovih strasti jesu dokaz ludosti i ništavosti, ako ne i prljavo svedočanstvo pokrštenja i obraćenja. Promena kursa: religiozno traganje za univerzalnim identitetom ustupa mesto intelektualnoj radozalnosti koja je sva posvećena razotkrivanju ne manje univerzalnih razlika. Čudnovatost prestaje da bude nastranost: ona postaje uzočita. Uzoritost paradoksalna i otkrivalačka: divljak je nostalgija civilizovanog, njegovo drugo ja, njegova izgubljena polovina. Prevodenje dobro odražava ove promene: ono više nije radnja koja teži da pokaže raniji identitet ljudi, nego prenosnik njihovih jendinstvenosti. Njegova funkcija bila je da razotkrije sličnosti s one strane različitosti; od sada ono izjavljuje da su ove različnosti neotklonjive, bilo da se radi o neobičnosti divljaka ili o neobičnosti našega bližeg suseda.

Razmišljanje dr Johnsona (Džonson) u toku jednog putovanja dobro izražava novi stav: »Vlat trave je uvek vlat trave, bilo da je u jednoj zemlji ili u nekoj drugoj... Muškarci i žene su moji predmeti istraživanja: da vidimo kako se ovi razlikuju od onih koje smo ostavili pozadi.« Rečenica dr Johnsona ima dva značenja: i jedno i drugo unapred predviđavaju dvostruki put što ga moderno doba za sebe upravo utire. Prvo se odnosi na razilaženje između čoveka i prirode, razilaženje koje bi se preobrazilo u suprotstavljanje i u borbu: novi zadatci koji je dodeljen čoveku nije da se spase, nego da zagospodari prirodom; drugo se odnosi na razilaženje među ljudima. Svet prestaje da bude jedan svet, ne-podeljiva celina; on se raščlanjava na prirodu i kulturu; a kultura se deli na kulture. Mnoštvo jezika i društava: svaki jezik je jedno viđenje sveta, svaka civilizacija je jedan svet. Sunce koje opeva actečka pesma je drugačije od sunca u egipatskoj himni, iako je zvezda ista. U toku dva stoljeća, isprva filozofi i istoričari, danas an-

PREVOD: KNJIŽEVNOST I DOSLOVNOST



tropolazi i lingvisti, nagomilali su dokaze o neumanjivim razlikama između pojedinača, društava, epoha. Velika podela — jedva manje duboka od one koja razlikuje prirodu od kulture — jeste ona koja razdvaja primitivce i civilizovane; potom, raznovrsnost i raznorodnost civilizacija. Unutar svake civilizacije iskravaju razlike: jezici koji nam služe za opštenje zatvaraju nas, takođe, u nevidljivu mrežu zvukova i značenja, tako da su sve nacije zatočenice jezika kojima govore. U svakom jeziku se podele umnožavaju: istorijska doba, društvene klase, generacije. Što se tiče odnosa između usamljenih pojedinaca koji pripadaju istoj zajednici: svaki je živ uzidan u svoje sopstveno ja.

Sve ovo bi moralо da obeshrabri prevodioca. Ništa se od toga nije desilo: protivrečnim i komplementarnim kretanjem, prevodi se stalno sve više. Razlog ovog parodksa je sledeći: s jedne strane, prevod poništava razlike između dva jezika; sa druge, on ih snažnije ističe: posredstvom prevoda, mi se obaveštavamo o činjenici da naši susedi govore i misle na način koji se razlikuje od našega. Svet nam se predstavlja čas kada zbir raznorodnosti, čas kada su perpozicija tekstova od kojih se svaki lako razlikuje od prethodnog: prevodi prevoda prevoda.

Svaki tekst jedinstven je i istovremeno je prevod nekoga drugog teksta. Nijedan tekst nije u potpunosti originalan pošto i sam govor, u svojoj suštini, već jeste prevod: na prvom mestu, računajući od ne-verbalnog sveta; potom, jer svaki znak i svaka rečenica tumače neki drugi znak, neku drugu rečenicu. Ali moguće je da preokrenemo ovo razmišljanje, a da ono ne izgubi svoju vrednost: svi tekstovi su originalni pošto je svaki prevod drugačiji. Svaki prevod je, do izvesnog stepena, izmišljanje i, na taj način, on konstituiše neki jedinstven tekst.

Otkrića antropologije i lingvistike ne osuđuju prevod nego izvesnu naivnu predstavu o prevodu — to jest, *dostolni* prevod koji francuski jezik, baš kao i španski, nazivaju, značajno, *služinskim*. Ne kažem

da je doslovni prevod nemoguć; kažem da to nije prevod. To je dispozitiv, uglavnom sastavljen od niza reči, načinjen da bi potpomogao naše čitanje teksta na njegovom izvornom jeziku. Nešto što se približava više rečniku nego prevodu koji je uvek književna radnja. U svim slučajevima, ne izostavljajući one koji zahtevaju samo prevod smisla (kada se radi, na primer, o naučnim radovima), prevod podrazumeva preobražaj izvornika. Ovakav preobražaj jeste i može da bude jedino književni, jer svu prevodi su radnje koje upotrebljavaju dva načina izražavanja na koja se, prema Romenu Jakobsonu, svode svi književni procesi: metonimiju i metaforu. Izvorni tekst nikad se ponovo ne pojavljuje (ovo bi bilo nemoguće); ipak, on je uvek prisutan, posloš ga prevod, ne govoreći to, stalno spominje ili ga pretvara u neki verbalni predmet koji ga, makar koliko da je različit, ponovo stvara: metonimija ili metafora. I jedna i druga, za razliku od eksplikativnih prevoda i parafraza, jesu strogi oblici, nikako u sukobu sa tačnošću: prva je posredno opisivanje, druga — verbalna jednačina.

Glavna presuda što se tiče mogućnosti prevodenja pala je na poeziju. Čudna presuda ako nam je u sećanju prisutna samo činjenica da priličan broj najboljih pesama svakog jezika na Zapadu jesu prevodi, i da su mnogi od ovih prevoda delo velikih pesnika. U knjizi koju je pre nekoliko godina posvetio prevodenju, kritičar i lingvista Georges Mounin (Žorž Munen) (*Teorijski problemi prevodenja*, »Gallimard«, 1963.) ističe da se, uglavnom, slaze, iako nerado, što se tiče mogućnosti prevodenja denotativnih značenja nekog teksta; za uzvrat, jednoglasnost, ili skoro jednoglasnost, nastaje nad nemogućnošću da se iskažu konotativna značenja. Načinjena od odzvuka, od odblesaka i od usaglašenosti između znaka i smisla, poezija je tkanje konotacija i, upravo zbog ovoga, ostaće neprevodiva. Priznajem da mi je ova misao mrška, ne samo zato što se suprotstavlja slici koju sam sebi izgradio o univerzalnosti poezije, nego naročito zato što se zasniva na pogrešnoj koncepciji onoga što prevod jeste. Brojni su oni koji ne dele moje mišljenje i mnogi moderni pesnici tvrde da je poezija neprevodiva. Može biti da je njih na ovo podsticala neumerna ljubav prema verbalnoj materiji ili su upali u zamku subjektivnosti... Ubitačnu zamku na koju nas upozorava Quevedo (Kevedo): *vode bezdana, gde sam se zaledao u sebe samog...*

Primer ovih verbalnih žestokih gladi jeste Unamuno, koji, u jednom od svojih lirsko-patriotskih zanosa, uživaju:

**AVILA, MALAGA, CACERES,
JATIVA, MERIDA, CORDOBA,
CIUDAD, RODRIGO, SEPULVEDA,
UBEDA, AREVALO, FROMISTA,
ZUMARRAGA, SALAMANCA,
TURENGANO, ZARAGOZA,
LERIDA, ZAMARRAMALA,**

*Vi ste imena u istoj razini
slobodna, lična, liturgijska,
vi ste srž neprevodiva
našega španskog jezika.*

»Vi ste srž neprevodiva našega španskog jezika« je ekstravagantna metafora (srž i jezik?), ali koja je potpuno prevodiva i koja se pouzdaje u univerzalno iskustvo. Bezbrojni pesnici poslužili su se istim retoričkim postupkom — ali na drugim jezicima: spiskovi reči su različiti, ali kontekst, emocija, smisao su analogni. Zanimljivo je, uostalom, što se neprevodiva suština Španije sastoji od niza latinskih, arapskih, keltsko-iberskih i baskih reči. Zanimljivo je, takođe, što Unamuno nije uključio u svoj spisak i ime nekog katalonskog grada. Najčudnije jeste to što je, ne vodeći računa o tome da je tako opovrgavao tobožnju neprevodivost ovih imena, nавe sledeće stihove Victora Hugoa (Viktor Igo) kao epigraf svojoj pesmi:

I sve zadrhiti, od Iruna, Coimbrea
Do Santandera, Almodovara
Cim se začuje zvon
Cimbala iz Bivara.

U španskom i u francuskom jeziku smisao i emocija isti su. Strogo uzevši, lična imena nisu prevodiva: tako se Hugo ograničava na to da ih ponovi na španskom, čak i ne pokušavajući da ih po francuzi. Ponavljanje je efikasno pošto ove reči, lišene svakog preciznog značenja, svedene na čistu igru verbalnih zvončića, pravih mantras¹, odjekuju u francuskom tekstu zvučnostima još neobičnijim nego u španskom... Prevoditi je veoma težak posao — ne manje težak od čina pisanja više ili manje originalnih tekstova — ali nikako ne nemoguć. Pesme Hugoa i Unamuna (Unamuno) dobro pokazuju da se mogu sačuvati ko- notativna značenja ako pesnik prevodilac uspe da reprodukuje verbalnu situaciju, poetski kontekst u kojem ona zauzimaju mesto. Wallace Stevens (V. Stivens) nam je ostavio neku vrstu arhetipske slike ove situacije u jednom izvrsnom odlomku:

...snažni hidalgo
Zivi u gorštačkom karakteru svog
govora,
I u tom gorštačkom ogledalu Španija
stiče
Spoznaju o Španiji i o šesiru
hidalga —
Izgled Španca, način života,
Pronalaženje nacije u rečenici...

Gовор постаје пејзаж, а тај пејзаж, са своје стране, јесте проналаžење, метафора нације или појединачна. Вербална топографија у којој све општи, у којој је све предвод: рећенице су ланци планина, а планине су знаци, идеограми једне цивилизације. Али игра вербалних одјека и усаглашености, осим што је вртоглава, прихвата и веома одреденој предности. Опколjene рећима, ево како нас је изненада обузела забринутост: ћудновато и тескобно оsećanje да живимо међу рећима, а не међу стварима.

Između ševera i noći koja se spušta,
kako je čudno zvati se Federico!

Ovo iskustvo је исто тако универзално: Garcia Lorca (G. Lorka) bi osetio исту ћудновост да му је име било Tom, Jean или Čuan-cu. Izgubiti своје име је као изгубити своју senku; бити само своје име значи свести себе на senku. Odsustvo veze između stvari i njihovih imena је двоструko nepodnobljivo: или смисло нестaje ili stvari isčeza-vaju. Svet čistih značenja је negostoljubiv i toliko koliko i свет ствари лиšenih smisla — имена.

Gовор чини да је свет nastanjiv. Iza trenutka неодлуčnosti — звати се Federico или So Ži — одmah долази проналаžење другога именима, имени које је, у извесној мери, предвод претходног: метафора или метонимија, које, без objavljuvanja тога, ово is-казују.

Ovih последnjih godina, без сумње под утицајем лингвистике, дошли smo дотле да на minimum svodimo veoma književnu prirodu prevoda. No, ne постоји, ne може да постоји оно преводу, иако онмо же и чак мора да буде научно прoučavan. Baš као што је književnost специјализована функција говора, prevodenje је специјализована функција književnosti. А машина за prevodenje? Kada ovi aparati буду истински успевали да prevede, они ће izvršavati jednu književnu radnju; они неће стварати drugo него онмо што данас стварају prevodioci: književnost. Prevodenje је посао у којем, када су једном utvrđena neophodna lingvistička znanja, odlučna snaga јесте иницијativa prevodioca, нека се ради о машини коју је »programirao« чovek ili o čoveku okruženom rečnicima. Da bismo se u to uverili, čujmo Arthura Waleya (A. Vejl): »Francuski skolastičar nedavno je napisao u vezi prevodiocima: нека se povuku иза текстова, а ови, ако су заista bili

shvaćeni, говориće sami od себе. Izuzev u prilično retkimi slučaju jednostavnih, konkretnih rečenica као што је MACKA LOVI MISA, malo im a rečenica које, u drugom jeziku, dobijaju reč koja je strogo ekvivalentna reči. Ovo постаје пitanje izбора измеđu različitih приблиžности... Uvek sam ustanovljavao da sam ja, a ne tekstovi, bio onaj који je morao da se postara за говор.« Teško bi bilo dodati једну едину реč ovom načinu gledanja.

U teoriji, само bi pesnici trebalo da prevode poeziju; у стварности, песnici су retko добри prevodioci. Ovo zbog тога што се они готово увек služe tudom pesmom као polaznom tačkom за пisanje svoje. Dobar prevodilac ide u suprotnom правцу: njegova одредишна таčка јесте песма која је analogna — будући да nije identična — originalnoj pesmi. On se od pesme udaljava само зато да bi je sledio из већe blizine. Dobar prevodilac poezije je prevodilac који, осим тога, јесте песник — као Arthur Waley; песник који, осим тога, јесте добар prevodilac — као Nerval који први prevodi Fausta. U другим приликама Nerval је načinio, дивне и стварно originalne, imitacije Goethea, Jean Paula i drugih немачких песника. Ovakvo shvaćena, »imitacija« је сестра bliznakinja prevodu²: они лиče, али ne treba da ih pobrakmo. Kao Justine i Juliette, две сестре из De Sadeovih romana... Očigledna nesposobnost mnogih песника да преводе поезiju nije чисто psihološke vrste, iako egolatrija i ovde igra svoju ulogu, nego истински funkcionalne vrste: poetski prevod, као што је nameravam da ga sada утемељим, јесте radnja analogna poetskom стvaranju, с том разликом што се она razvija u obrnutom правцу.

Svaka reč prikrieva izvesno mnoštvo vrtuelnih značenja; u trenutku kada se neka reč pridružuje drugim rečima da bi zasnovala rečenicu, jedno od ovih značenja se aktuelizuje i postaje glavno. U prozi, značenje nastoji да буде jednakočna, dok je glavna osobina поезије, као што се то često iskazivalo, јесте да сачува mnoštvo smislova. Radi се у ствари о општоj osobini говора; поезија је, svakako, naglašava, али она се подједнако среће, ublažena, у објектном казivanju i u prozi. (Ovakva konstatacija заista потврђује да проза, у строгом смислу израза, nema stvarnu egzistenciju: она је idealna potreba misli.) Kritičari су задржали ову zbirajuću osobitost поезије, ne primećujući da овој vrsti pokretljivosti i neodredenošt označenih odgovara jedna druga osobitost, исто тако fascinantna: ne pokretljivost znakova. Poезија korenito preobražava говор, i to као противструкција. У једном случају, pokretljivosti znakova odgovara težnja да се задржи само једно jedino značenje; у другом, mnoštvo značenja odgovara ustaljenost znakova. Но, говор је систем pokretnih znakova i, до извесне mere, заменjivih: на место једне reči može da se stavi друга, a svaka rečenica može da bude rečena (prevedena) nekom drugom. Moglo bi da se kaže, пародирајући Peircea (Pirs), да je značenje jedne reči uvek neka друга reč. Da bismo, за ово izneli dokaz, dovoljno je да se setimo da nam, kada pitamo »Šta znači ova rečenica? — odgovaraju nekom drugom rečenicom. Pošto je to tako, тек што smo se запутili predelima поезије, reči gube svoj pokretni i заменjivi karakter. Značenja поезије су mnogostruka i nestala; reči iste поезије су jedinstvene i nezamenjive. Изменити ih, razdrobilo bi поезију. Poезија, ne prestajući da буде говор, јесте и »onaj свет« говора.

Pesnik, zaronjen u kretanje idioma, izabira izvesne reči — ili one biraju njega. Kombinujući ih, on izgrađuje svoju поезију: verbalni предмет načinjen od nezamenjivih i nepremestivih znakova. Polazna таčка prevodioca nije говор у покretu, основна материја за поезију, nego učvršćeni говор поезије. Говор заleđen, a, ipak, потпуно жив. Radnja коју valja obaviti је suprotна onoj, radnji поезије: не ради се више о томе да izgradimo, uz помоћ pokretnih znakova, nepremestivi tekst, nego о

tome da rastavimo elemente тога текста, да ponovo pustimo znake da kruže i да ih vratimo u говор. Довде се активност prevodioca не razlikuje од one читаoca ili kritičara: svako чitanje је prevodenje i svaka kritika јесте, или почиње time што јесте, interpretacija. Ali чitanje је prevodenje unutar istoga говора, a kritika је слободна verzija поезије, ili, tačnije, transpozicija. За критичара је поезија полазна таčka ка другом тексту, njegovom, dok prevodilac, на неком другом jeziku i različitim znacima, mora da sačini поезију analognu izvorniku. Тако, у неком другом trenutku, активност prevodioca je paralelna sa onom pesnika, uz ovu osnovnu razliku: pišući, pesnik ne zna шта ће бити njegova поезија; prevodeći, prevodilac zna da će njegova поезија morati da reproducuje поезију коју mu je pred očima. У ова два trenutka prevodenje је radnja paralelna sa poetskim стvaranjем, ali u obrnutom правцу. Rezultat тога је reprodukcija izvorne поезије у неку другу поезију која, rekli smo, nije toliko kopija ове koliko transmutacija. Ideal за сваки poetski prevod, prema neupredivoj definiciji коју је o tome dao Valery (Valerij), састоји се у tome да се analogni efekti приведу у помоћ različitim sredstvima.

Prevodenje i стvaranje су bliznake radnje. Као што о tome сведоче слуčajevi Baudelairea (Bodler) i Pounda (Paund), prevodenje veoma често не може да буде razlikовано од стварања; шта више, постоји između njih dvoje neprestana razmena, stalna i naizmenična oplodnja. Velikim ствараљачким periodima западњачке поезије, од njеног почетка u Provencei до naših dana, prethodile su ili su ih propraćale sve vrste ukrištanja između različitih poetskih традиција. Меđukrištanja која понекад примају oblik oponašanja, u другим приликама oblik prevodenja. Iz ovog ugla mogli bismo da pažljivo osmotrimо istoriju evropske поезије као istoriju спојева između različitih традиција које сачинjavaju оно што се зове književnost Zapada, ne govoreći о arapskom prisustvu u lirsкој провансалској поезији или о prisustvu haiku i kineske поезије u modernoj поезији. Критичари прoučавају »uticaje«, ali izraz je dvosmislen; mudrije bi bilo razmatrati западњачку književnost као jedinstvenu celinu u којој средње лиčnosti ne bi bile nacionalне традиције — engleska, francuska, portugalska, немачка поезија — nego stilovi i tendencije. Нижедна тенденција, низдан stil nisu bili nacionalni, čak ni takozvani »umetnički nacionalizam«. Сvi stilovi bili su translingvistički. Donne je bliži Quevedi nego Wordsworthu (Wordswort); između Gongore i Merinija ustanovljavaju se očigledan afinitet, dok ništa, ако ne jezik, ne povezuje Gongoru sa Arhiepskopom od Ite koji se, sa svoje strane, сроđava na trenutke sa Chaucerom (Coser). Stilovi су zajedničки i prelaze са jednог jezika на други; dela, сва укоренена u своме verbalnom tlu, су jedinstvena... Jedinstvena, ali ne i усамљена: svako od njih rada се i živi u vezi sa другим delima različitoga jezika. Тако, dakle, ni mnoštvo jezika ni pojedinačnost dela ne znači neuimanju heterogenost ili zbrku, negо у потпуности suprotno: свет povezanosti сачинjen od protivrečnosti i podudarnosti, сјединjavanja i razdvajanja.

U svakoj eposi, evropski pesnici — a sada pesnici američkog континента u svojoj celokupnosti — pišu istu поезију na različitim jezicima. Svaka od ovih verzija је, исто tako, originalna i pojedinačna поезија. Svakako, istodobnost nije apsolutna, ali dovoljno је да zauzmemо izvesno odstojanje kako бисмо se osvedочили да ове присуствујемо jednom концерту на којем музичари, različitim instrumentima, не слушају некаквог шефа орkestra, bez помоћи ikake partiture, komponuju zajedničko delo u којем је improvizacija neodvojiva od prevodenja, a iznišljanje od oponašanja. Деšава се да се jedan od музичара odvaja u неки veoma nadahnuti solo; остали ne oklevaju da га следе, ne bez uvođenja varijacija које чине neprepoznatljivim originalni motiv. Pri kraju прошлог века, francuska поезија је, onim solom који Baudelaire impro-

vizuje, a koji će Mallarme da dovrši, zadivila i skandalizovala Evropu. Španjolsko-američki »modernistički« pesnici bili su oni koji su prvi zapazili tu novu muziku; oponašajući je, oni su je prisvojili, oni su je izmenili i preneli u Španiju, koja ju je, sa svoje strane, ponovo stvorila. Malo kasnije, pesnici engleskog jezika postupili su isto, ali različitim instrumentima, tonalitetom, *tempom*. Uzdržljivija, kritička verzija u kojoj Laforgue, a ne Mallarme, zauzima glavno mesto. Veoma osobit položaj Laforguea u anglo-američkom modernizmu rasvetljava i objašnjava karakter svojstven ovom pokretu koji je bio, istodobno, simbolistički i antisimbolistički. Pound i Eliot, sledeci u tome Laforguea, uveli su u srce simbolizma kritiku simbolizma, izrugivanje onome što je i sam Pound nazivao »smešnim simbolističkim ukrasima«. Ovaj kritički stav prepripremio ih je da pišu, malo kasnije, poeziju ne više »modernističku« nego modernu i da naveste tako, sa Wallaceom Stevensom, Williamom Carlosom Williamsom (V. K. Vilijem) i nekim drugim novi solo — solo savremene anglo-američke poezije.

Sudbina Laforguea (Laforg) u engleskoj poeziji i u poeziji španskog jezika jeste primer međuzavisnosti između stvaranja i oponašanja, prevoda i izvornog dela. Uticaj francuskog pesnika na Eliota i Pouna je dobro poznat, mnogo manje onaj što ga je izvršio na špansko-američke pesnike. Godine 1905, Argentinac Leopoldo Lugones (L. Lugonez), jedan od velikih pesnika našeg jezika i jedan od najmanje proučavanih, objavljuje zbirku pesama *Baštenški sutori*, knjigu u kojoj se, po prvi put na španskom, pojavljuju izvesne crte Laforguea: ironija, efekat sudara između govorog jezika i književnog jezika, snažne slike koje apsurd velikog grada i apsurd prirode preobraćene u grotesknu matronu — stavljaju jednog pored drugog. Izvesne pesme u knjizi izgledale su kao da su napisane u toku jedne od onih „nedelja proganjanja“ iz Beskonačnosti, nedelja špansko-američke buržoazije s kraja stoleća. Godine 1909, Lugones objavljuje *Sentimentalni kalendar*, knjigu koja nam, iako je bila oponašanje Laforguea, izgleda kao jedna od najoriginalnijih u svom vremenu. Čovek još uvek može da je čita sa devljenjem i u nasladom. Uticaj *Sentimentalnog kalendara* bio je ogroman na špansko-američke pesnike, ali naročito koristan i podsticanjan na Meksikanca Lopez Velardea. Godine 1919, Lopez Velarde objavljuje *Brodom*, najvažnije delo špansko-američkog post-modernizma, to jest, našeg simbolističkog simbolizma. Dve godine ranije, Eliot je objavio svog *Pruſrocka*. U Bostonu, novopečenom Harvardu, Laforgue protestant; u Zacetecasu, begunac iz semeništa *Laforgue katolik*. Erotizam, huljenja, humor i, kao što je govorio Lopez Velarde, »intimna reakcionarna tuga«, Meksikanski pesnik umro je malo kasnije, godine 1921, u dobu od trideset tri godine. Njegovo delo okončava se tamo gde započinje delo Eliota... Boston i Zacetecas: povezivanje ovih dva imena goni nas da se nasmešimo kao da se radilo o jednoj od onih nepriličnih ludorija dragih Laforguea. Dva pesnika pišu, gotovo u isto vreme, različitim jezicima, čak i ne naslućujući svoje uzajamno postojanje, dve različite, a isto tako originalne verzije pesama koje je, nekoliko godina ranije, treći pesnik bio napisao na jednom drugom jeziku.

NAPOMENE:

- 1) mantras — metrički delovi indijanskih Veda (prim. prev.)
- 2) „Prevod“ — fr. „la traduction“ — imenica ž. r. (prim. prev.)

Preveli sa francuskog
GORDANA STOJKOVIĆ-BADNJAREVIĆ
ALEKSANDAR BADNJAREVIĆ

zoran jovanović

NA MARGINAMA DRAJEROVOG „VAMPIRA“

Cetiri decenije u istoriji sedme umetnosti su čitava večnost, jer film je u međuvremenu preživeo nekolike revolucije, ali Drajerov *Vampir* ili čudnovata pustolovina *Davida Greja* (1932) sačuvao je neobičnu privlačnost i stilске odlike koje nisu samo muzejsko svedočanstvo o autoru i vremenu u kome je ovo delo nastalo. Tridesete godine bile su plodne ekranizacijama neobičnih, pustolovnih i mističnih romana i pričevi, mahom romantičarske literature s kraja devetnaestog veka, ali Drajerovo delo nema sa njima neposredne veze, izdvajajući se osobito neobičnom *formom* koju je ovaj zaneseni Danac udahnuo svom delu.

Drajerov *Vampir* spada tematski u čudnije proizvode sedme umetnosti, koju bismo mogli nazvati mističnim filmom. Autor je snimio svoj film upravo u periodu kada je određena društvena i stvaralačka klima nesumnjivo pogodovala baš ovakvim filmovima (Drajer će i u poznjem periodu stvaralaštva imati filmove sličnih estetskih i tematskih preokupacija). To su godine kada (ponovo dolaze u modu misterijski, počevši od srednjevekovnog Jakoba Bemea da savremenog Kirkegarda, nemirnog borca za antiracionalno, šta više za apsurdna shvatanja u religiji), kako tvrdi Klajberg. Karl Drajer je odrastao u strogo luteranskoj porodici i ta okolnost više od svega navodila ga je na meditiranje o usamljenosti, žrtvovanju i smrti. Nije čudno što je njegov duhovni svet sličan Kirkegardovom ili čak onom drugog velikog Danca Hansa Kristijana Andersena.

II

U dvema novelama Šeridana le Fani Drajer je našao siže o čudnovatim pustolovinama Davida Greja, mladića poremećenih opservacijama i zbrkana umu, koji ga toliko provoči i privlači da sam piše scenario, pribavlja sredstva i samostalno snima film, delo nalik na san, u kome se fantazija i stvarnost majstorski mešaju i isprepliću. Početni motiv stvaranja jednog filma jeste siže. Od trenutka kada se ova osnova postavi, zadatak reditelja je da filmu dâ stil i da mu pomoći tog stila dâ dušu. Samo reditelj može dati filmu njegovo pravo lice — pisao je sa puno prava Drajer jednom prilikom.

Bez obzira što mu je ovo prvi zvučni film, Drajer nije podlegao čarima i euforijama novine, no, naprotiv, veći značaj i bitniju ulogu daje *pokretima kamere* nego dijalogu i muzici. On upravo sa začuđavajućom jednostavnošću postiže snažne efekte

mističnosti i ispunjava zbivanja strahom i samrtničkom atmosferom. Ništa nije u filmu nerealistično (dekor nije pravljen!), ne insistira se na simbolima, a opet igrom senki i sivom, izmagličastom fotografijom sve je preplavljeno mistikom, zlokobnom slutnjom i neprijatnom neizvesnošću.

U »začaranom dvoru« ukletog nastranog doktora, zemaljskog poverenika nečastivih sila, u nekoliko prostorija kamera ulazi kao u čudna nadrealistična platna Đorda de Kirika, a na momente čak kompozicije kadrova podsećaju na Pola Klea (uporedi grafiku: »*Vet u sobi sa visokim vratima*«, 1925), pa čak i na platna Salvadora Dalija. Nesumnjivo da Drajer, pasionirani samouki istraživač likovnih umetnosti, nije ostao slep pred platnim modernim slikarima i da su ga neka od njih inspirisala za dočaravanje posebne atmosfere u preciznom likovnom stilu za kojim je težio u ovom filmu. Takav je osoben kadar sa točkovima raznih obima, okačenih visoko ili priljubljenih na zid, uz živu igru svetla i senki koja ih čini pokretnim po nekim čudnovatim samosvojnim osama, kao po kretne moderne skulpture.

Po ovoj svojoj likovnoj i grafičkoj karakteristici, *Vampir* se može ubrajati u retke primere strogovog vizuelnog stila, u komе dramatika izrasta već iz same osobnosti fakture fotografije. Bez trikova, bez spoljne stilizacije, ali sa toliko dočaranom atmosferom mistike i tajanstvenosti, uz minimalno korišćenje tona i muzike, da to ovom filmu još i danas rezerviše izuzetno mesto u istoriji kinematografije. Muzika je osobito skrito korišćena, a najprivlačniji su upravo oni kadrovi bez muzike, pa čak i bez ikakvog šuma, što je, takođe, bila svesna rediteljeva težnja, jer, kako sam tvrdi, »kulminacione tačke drame su često trenuci tišine«. Ali, tim više, Drajerova *svetlosna muzika*, koja zrači iz svakog brižljivo komponovanog kадra, igra presudnu ulogu u psihičkoj presudi gledalaca. Autor se ovim sredstvom umetničke magije, dosledno sprovenđem u čitavom filmu, uzdiže do čiste, autentične filmske poezije.

Dve sekvene posebno se izdvajaju u ovom neobičnom filmu: ona u kojoj David Grej kao »mrtvac« gleda, kroz prozore na sanduku, svoj sprovod i, druga, davljenje doktora u brašnu (možda inspiracija Dmitriju za čuveno davljenje u betonu); »Daj nam danas«, (1949). Prva sekvena divna je parada kamere, njen vrhunski domet u filmu. Neочекivani, izokrenuti, ali ne i izobilicičujući rakursi Drajerovog snimatelja (izvrsni majstor Maté) ostaju upečatljivi svom plastikom i harmoničnošću.

III

Sadul u svojoj *Istорији filmske umetnosti* dao je ovu odsečnu lakonsku ocenu Drajerovog filma: »*Vampir* je mistična i detinjasta priča o fantomima, slična *Nosferatu*. Njemu se ova priča mogla učiniti detinjastom, ali ona kod Drajera ima sasvim izvesno i druge postulate, što se na prvi pogled ne može uočiti. Drajer, naime, nije ni pravio film o vampirima, već je želeo da stvari filmsku studiju o strahu, o zebnji ljudskog duha pred nepoznatim, nedokucivim. Objasnjavači svoje delo, ovaj čudni Danac je zapisao: »Zamislite da sedimo u jednoj posve običnoj sobi. Iznenaden, neko nam kaže da se neki mrtvac nalazi s druge strane vrata. Odjednom je soba u kojoj sedimo promenila lik; sve u njoj sad izgleda drukčije; svetlo i atmosfera su se promenili, mada su stvarno ostali isti. To dolazi otuda što smo se promenili mi, a predmeti su onakvi kakvima ih mi vidimo. To je efekat koji želimo da postignemo u svom filmu.«

A tu svoju želu Drajer je majstorski umeo da nam predloži i ovim filmom po kaže kako spada u red velikih čarobnjaka filmskog ekrana, čija dela imaju trajnu i neprolaznu vrednost, bez obzira na nemovni danak koje svako delo mora platiti vremenu u kome je nastalo.