

# NOVE KNJIGE

**GEORGE STEINER: »AFTER BABEL ASPECTS OF LANGUAGE AND TRANSLATION«**  
(Nakon Babilona, vidovi jezika i prevoda)  
Oxford University Press, 1975.

Piše: Dr Dunja Jutronić-Tihomirović

Ova najnovija Steinerova knjiga, koja ima više od pet stotina stranica, govori što je moguće više i obuhvatnije o raznim vidovima prevoda i kroz taj jezički aspekt želi se približiti suštini jezika. Što je to prevod, kako je on i do koje mjere karakterističan za suštinu jezika? Za Georga Steinera jezički čin je čin provedenja. U svakodnevnoj komunikaciji, kad slušamo drugu osobu koja nam se obraća, mi prevodimo. Isto tako prevodimo kad čitamo neko djelo iz prošlosti, jer ga jedino tako možemo shvatiti u sadašnjosti. Kako kaže Steiner: »Posjedujemo civilizaciju, jer smo naučili da prevodimo kroz vrijeme.« Prevodom se služimo kad razgovaramo sa starijom ili nekom mladom osobom, ili osobom drugog spola. Sve su to vidovi prevoda među kojima je ipak najglavniji prevod s jednog jezika na drugi. Ovo su Steinerova uvodna razmišljanja koja nalazimo u prvom poglavlju pod naslovom *Razumijevanje kao prevod*.

U drugoj glavi, koja nosi naslov *Jezik i spoznaja*, Steiner metafizički raspravlja o problemu babilonske kule. Zašto toliki broj jezika u svijetu? Danas postoji oko 5000 znanih jezika, a u prošlosti ih je bilo još više. Tu se Steineru pruža prilika da nastavi polemiku s premisama moderne lingvistike u obliku transformaciono-generativne gramatike Noama Chomskog (to je radio u više navrata, a naročito u svojoj knjizi *Extraterritorial*). Chomsky je zagovornik univerzalističke teorije, po kojoj svi jezici potječu iz zajedničke osnove, tako da je u njihovoj dalekoj prošlosti postojalo stanje kao prije pada babilonske kule, kad su ljudi govorili Ur-Sprache, jedan zajednički jezik. Oponenti univerzalizma su monadisti prema Whorfovoj hipotezi, po kojoj je svaki jezik jedinstven i stoga neprevodiv. Jezik nameće i interpretira stvarnost tako da stvarnost ima toliko koliko ima jezika. Steiner je na strani mo-

Širine 180 cm, visina 140 cm — cela površina bela — sredinom platna vodoravno teče srebrna linija širine 180 cm i visine 3 cm), jesu primeri ovih operacija unutar verbalnog materijala, kao samostalnog i samodovoljnog sredstva. Na području simbioze znakovnog i tekstualnog medija od posebnog je značaja publikovanje jedanaest brojeva antičasopisa *Gorgona* koji je, u celini svoje koncepcije, tretiran kao objekt specifičnog umetničkog (a ne grafičkog, odnosno dizajnerskog) mišljenja, te kao takav predstavlja rešenje koje za više godina prethodi danas aktuelnoj izražajnoj formi »knjižice kao dela umetnika«.

Antičasopis *Gorgona* publikovan je iz vlastitih sredstava članova grupe i najčešće samog Vaništa, a takva je ista — dakle, nekontrolisana i neinstitucionalisana — bila je i izlagačka aktivnost organizovana u Studiju G, tačnije Salonu Šira, jednoj privatnoj radionici ramova za slike. U tome se ne krije samo materijalna nužnost delovanja po strani od nekih reprezentativnijih kulturnih kanala, već je u tome sadržan i jedan svesni idejni stav grupe koja ne samo da nije komitila, nego nije ni računala na uobičajene oblike društvenog stimulisanja izdavačkog i galerijskog funkcionisanja. To nije ni moglo biti drugačije, ako se ima u vidu sam osnovni karakter gorgonskog mentaliteta: jer, u njemu od samog početka postoji jedna crta onog ponašanja što se u savremenoj kritičkoj terminologiji često naziva pojmom »umetničkog negativiteta«, pod čime se podrazumeva ona vrsta radikalizacije idejnih stavova u kojima se kroz samu unutarnju strukturu umetničkog jezika, kao i kroz različite strategije ponašanja imanentne tim jezičkim strukturama, vrši udar u neke od temelja dominantnih shvatanja i očekivanja svrhe i smisla umetnosti. Mentalitet *Gorgone* jeste svesno poricanje svake monumentalne i reprezentativne prirode umetničkog objekta, a to logično znači i one društvene funkcije koja iz takve njegove prirode nužno proizlazi. Nasuprot tome, gorgonsko delo ne može biti korišćeno ni za kakvu namenu, pa čak ni za uobičajene oblike kulturnog i umetničkog razmetanja sredine, ono od strane standardne kritičke arbitraže ne može biti ni hvaljeno ni kuđeno, jer prvo od toga ne pretpostavlja kao mogućnost suda, a drugo ga i ne dotiče, budući da se takvom kriteriju i ne podvrgava. Ono, naprotiv, može jedino biti evidentirano kao postojeća činjenica, spoznato kao prisutnost po sebi i pročitano kao ideja, misao ili gest koji pripada, pre svega, samom njihovom autoru, kao autonomnoj i neprikosnovenoj jedinki. Ništa odlučnije ne govori o stvarnoj prirodi ovih intervencija od sledeće Vaništine tvrdnje: »Misao *Gorgone* je ozbiljna i oskudna — *Gorgona* je za apsolutnu prolaznost u umjetnosti — *Gorgona* ne traži dje- lo ni rezultat u umjetnosti — Ona vrednuje

po situaciji — Ona se definiše kao zbir svojih mogućih tumačenja — Dajući najvišu vrijednost onome što je smrtno, *Gorgona* ne govori ni o čemu« (1961).

Ako jedan od tvoraca *Gorgone* tvrdi da »ona ne govori ni o čemu«, kako je onda uopšte moguće prepoznati osobine i bit ove pojave, kako je uključiti u slojeve istorijskih i kulturnih iskustava? Naravno, ta »šutnja« *Gorgone* jeste jedna vrsta specifične izražajne strategije: jer, mada doista ništa manifestno ne predlaže, kao što se takođe ni na šta izravno ne obara, ona nesumnjivo postoji na razini paralelnog umetničkog i vanumetničkog bavljenja, ona je, dakle, istovremeno vezana uz oblikovnu praksu, kao i uz svakodnevno ponašanje članova ove grupe. Po takvim osobinama, ovo nekadašnje delovanje pripadnika *Gorgone* ukazuje se danas kao anticipacija mnogih pojava u kompleksu post-objektne i post-estetske umetnosti, mada treba istaći da među ovim područjima postoje ne samo vremenske, nego i načelne problematske razlike. Tačno je da su autori *Gorgone* još pre petnaestak godina doveli u pitanje potrebu za materijalnošću umetničkog fenomena, da su do kraja relativizirali udeo zanatske i manuelne izvedbe dela, kao i da su pojam medija shvatili kranje široko, mada bez predrasuda i opterećenja pred imperativom primene novih tehnika. Tome ih, međutim, nije vodio analitički ili socialno-indikativni pristup (koji je, inače, karakterističan za aktuelne umetničke pojave), već ih je, pre svega, uslovio razlog onog egzistencijalnog osećanja u kome je jedinka prinuđena da traži neke od mogućnosti duhovnog uporišta u okolnostima zatvorenog i destimulativnog stanja koje je dominiralo u vremenu i ambijentu okupljanja i druženja ovih autora. U tom nepostojanju svakog programskog cilja, primetna je, ipak, jedna osnovna crta utisnuta u sve gorgonske projekte: to je crta naglašene deprimatizacije i defunkcionalizacije svega onoga što ulazi u delokrug njihovog bavljenja, to je — konkretno rečeno — izrada svesno »ružnih« i »monotonih« slika, to je izrada materijalno krhkih i nepostojanih skulptura, a to su, pre svega, višesmislene formulacije sadržaja mnoštva tekstualnih i znakovnih dokumenata u kojima se krije svest o izlišnosti i faktičkoj paradoksalnosti svih izričito deklarativnih sudova. Ne radi se, dakle, o eksperimentalnim postupcima vođenim u pravcu navodnog obogaćivanja izražajnog repertoara, već, potpuno obrnuto od toga, o različitim postupcima redukcije, u kojima se teži tek neznatnom pomaku s mesta »nulte tačke«. Odatle i proizlazi često isticana tvrdnja o negativnom značenju podteksta mnogih gorgonskih ideja, tvrdnja koja, međutim, neminovno izaziva i mogućnost bitno drugačijeg pristupa oceni samoga fenomena. Jer, kada ostvari svoje dejstvo u organizmu jedne kulture, svaki u početku konfliktni umetnički čin počinje da izaziva čitavo mnoštvo pitanja o svome nastanku i svome doprinosu, a samim tim, time dobija i određeno pozitivno značenje preko čijeg prisustva nije moguće preći a da se izazovu nasilni rezovi u samo činjeničko stanje stvari. A *Gorgona* je, sasvim sigurno, simptom nekih vrlo osetljivih duhovnih zbivanja, simptom oko kojega se prelamaju i dovode u iskušenje mnoga shvatanja i mnoge situacije, i to ne samo one u periodu njene pojave, već i one u vremenu današnjih, tako izrazitih polanizacija u ocenama gotovo svih pojava nedavne i tekuće umetničke prakse. No, bilo da se promovira ili da se poriče, *Gorgona* se podjednako čvrsto uvlači u postojeće istorijsko-umetničko tkivo, nastavljajući da u njemu vrši istovremene procese stimulacije i korozije, a to, u krajnjoj konsekvenci, znači i procene u kojima se neki određeni životni i idejni stavovi sve više osnažuju, dok se drugi nagrizaju i dovode u stanje sve izrazitije sumnje.



članovi i prijatelji gorgone, 1961. (misa bašičević, josp vaništa, đuro seđer, julije knifer, radoslav putar, matko mestrovic, slobodan vuličević i tvo štajner (sedi)

nadista i ovdje još jednom iznosi svoje stavove o jeziku koji je prvenstveno otvoreni sistem, u kojemu se izmjenjuju dijalektika jedinstva i pluraliteta. Jezik je energija raznolikosti i ta njegova neponovljivost je središnja karakteristika prevoda. Prevod nikad ne ponavlja original. Prijevod se nastoji približiti originalu, ali on, uz to, zadržava »razlike«, on stvara »drugo« i nikad nije kopija.

U trećoj glavi *Riječ naspram predmetu* Steiner raspravlja o pitanju suštine jezika. Jezik je spoj raznih vrsta dualiteta. On je i fizički i mentalni fenomen. On podliježe vremenu, ali isto tako određuje naš osjećaj vremena. Jezik je i privatni i javan. On služi za iskazivanje laži isto toliko koliko i istine. Steiner se najviše zadržava na distinkciji privatno naspram javnog. Za njega je karakteristika svih prirodnih jezika to što su oni prvenstveno privatne prirode. I zbog toga što je jezik privatni, u svakom govornom činu mora postojati momenat prevođenja. »Svaka komunikacija je interpretacija raznih privatnih iskaza« kaže Steiner. U jeziku se sastaje i zajedno živi jedna »kontradiktorna jedinstvenost«, »kongruentna suprotnost« i stoga ta karakteristična »zbrka«, koja postoji u jeziku, čini ga suštinski drugačijim od sredenih, zatvorenih sistema koje nalazimo u matematici i formalnoj logici. Polisemija riječi nije jezički nedostatak, niti je to neki površinski fenomen koji se može razriješiti analizom dubinske strukture. Jezik je primarno unutrašnji, privatni fenomen, dok je njegov komunikacijski, vanjski vid, sekundarni faktor koji je rezultat socijalno-povijesnog razvoja. Polisemija, zatvorenost značenja, postojanje negramatičkih, često nelogičkih sekvenci u jeziku, njegova sposobnost za iskazivanje neistina — sve ovo nisu »pataloške« karakteristike jezika, već su one ukorijenjene u njegovoj suštini. Ljudski rod ne bi bio ono što je da jezik suštinski nije kontradiktoran i polivalentan. A prevod? »Prevod je dijalektično ujedinjavanje množina.« Svaki prevod je pokušaj anuliranja mnogoznačnosti, to je težnja savršenoj skladnosti. U isto vrijeme, to je pokušaj iznalaženja novog oblika značenja, odgovarajućeg, ali novog izkaza. Umjetnost prevodilaca je duboko ambivalentna. Ona se sastoji u radikalnoj tenziji između kopiranja i impulsa k novoj kreaciji. U vrlo specifičnom smislu, prevodilac »ponovo dočarava« evoluciju jezika, on ukazuje na odnos jezika i stvarnosti. U svakom prevodu kreativna priroda ovih odnosa nanovo se testira i preispituje. Stoga prevod nije neka specijalizirana, drugorazredna aktivnost na površini jezika. On je suštinska dijalektična priroda jezika.

U četvrtoj glavi *Tvrđnje teorije* Steiner se pita da li može postojati teorija prevoda u pravom smislu te riječi. Preispitivanje dosadašnjih teorija prevođenja, koje ne zadovoljavaju Steineru, navode ga na zaklju-

čak da u jeziku ne može postojati znanstvena baza, jer jezik nije znanost, on je *egzaktna umjetnost*. Steinerov se model prevođenja sastoji od četiri faze. Prva je inicijalni poriv, gdje prevodilac osjeća da u tekstu nešto postoji. Druga faza je »agresivni« čin nad tekstom, gdje se prevodilac hvata u koštac s riječima. Treća je prevod s jednog jezika na drugi, s tim što je prevod bolji ako je doslovniji. U četvrtoj fazi prevod i original se međusobno oživljavaju, tako što je prevod nova kreacija, a s njim u jukstapoziciji i original postaje »nešto drugo«.

U petom poglavlju *Herme-neutski krug* nailazimo na jedan veliki (pa čak i preveliki) broj analiza prevoda prema navedenim Steinerovim kriterijima. Među ostalim, tu nalazimo Browningovog Agamemnona doslovni prevod Chateaubriandovog Mil-tona (*Paradise Lost*), Hölderlinov prevod Sofokla. Steiner vrlo uvjerljivo argumentira svoje mišljenje da je dužnost prevodioca da mu prijevod bude što doslovniji strukturalni prevod originala. Original se ne smije lingvistički i kulturološki podešavati jeziku na koji se prevodi. Kakav je taj doslovan prevod? U takvom prevodu, prevodilac nalazi »interlingvu« u kojoj su gramatika, oblik fraze, pa čak i struktura riječi podložne fonetici, sintaksi i riječniku teksta koji se prevodi, tj. tekst se transkribira. Prevodilac prevodi »između linija« i ta rigorozna interlingva jest »ničija zemlja u psihološkom i lingvističkom prostoru.« To je kreativna dislokacija koja teži interjezičkom, nestabilnom »srednjem govoru«. Hölderlin je najbolji primjer ovakvog pristupa jeziku, jer je tako shvaćao ne samo prevod i svaku drugu vrstu pisanja koja je suštinski jedan čin transkrip-

cije zatvorenih, skrivenih značenja kojima tek treba udahnuti smisao. U svom pjesništvu on pokušava obnoviti, tj. kreirati nje-mački jezik, putem povratka njegovim arhetipskim počecima. Steinerove simpatije prema ovakvom poimanju jezika kao bitka jasne su već po citiranju Martina Heideggera na početku knjige (jer ne govori čovjek već jezik govori) *Dem eigentlich spricht die Sprache*.

Savršeni prevod treba da teži totalnoj sinonimiji, fonetskoj, gramatičkoj i semantičkoj. U prevod je sve uneseno, a ništa nije dodano. U praksi ovakav ideal ne može biti ispunjen. Međutim, po Steinerovom sudu, ima prijeвода koji su skoro idealni. Među njima se nalazi G. K. Chestertonova verzija Du Bellayeve pjesme *Heureux qui, comme Lyusse...*, Pierre Leyrisov prijevod Hopkinsa, gdje je prijelaz iz jednog jezika u drugi gotovo automatski. I, na kraju, Beckett čiji se prevodi s francuskog na engleski i obratno — savršeni. U ovim prevodima original je dobio isto toliko koliko je izgubio, jer je prevodilac stvorio nove, drugačije vidove jezičkog bitka.

U posljednjoj glavi *Tipologije kultura* Steiner vidi čitavu zapadnu kulturu kao niz prevoda nekolicine tema, toposa, arhetipa i motiva iz davne prošlosti. Tako »kultura napreduje, poput neke spirale, preko prevoda svoje kanoničke prošlosti.« Alko je, po Whiteheadu, cijela zapadna filozofija samo jedna fusnota Platona, tada je cijela zapadna književnost fusnota Homera, Pindaru i grčkim tra-gičarima. Tako vidimo Drydena i Popa kako prerađuju Horacea, a možemo povući liniju od Miltonovog Lycidasa do Audenove elegije Jeatsu. Steinerov odnos, prema tome, nije ciničan. On još jednom ukazuje na istinu da u filozofiji i umjetnosti nema nove, već da je za njih karakte-

rističan duh ponovnog vraćanja na vječne teme. Tu vlada pozitivna dinamika tradicionalnosti.

Ova Steinerova knjiga, provokativna u mnogim svojim detaljima i osebnim idejama o suštini prevoda i jezika, više je nego dobrodošla svima koji se ma bilo koje načine bave jezikom, tj. čovjekom.

**VLADIMIR F. RENHOFER: »U NIGDINU! U NIGDINU!«**  
»Zrinski«, Cakovec 1977.

**Piše: Tomislav Marijan Bilosnić**

Evo pjesnika čiji su opjevci osama i strah, čiji je odnošaj prema protuslovnoj stvarnosti u kušnji stvari, što se razlaže kroz emocionalni aparat čovjeka poput krvotoka po tijelu, gdje je sve sklono deformaciji, ne zbiljnosti i ukočenosti, gdje je čovjek u neprestanoj razdiobi i tek predmetno odrediv. Evo pjesnika čiji nam pjesmovni sastavci, u porugljivom i razgovornom tonu, donose svojevrsnu zašifriranu fenomenologiju smeca. Riječ je o tipičnom predstavniku Musilove definicije pjesnika »kao čovjeka u kojega bezizgledna osamljenost svoga Ja u svijetu i među ljudima najjače dopire do svijesti«.

Vladimir F. Reinhofer (1937) svojom trećom pjesmotvornom zbirkom *U nigdinu! u nigdinu!* potvrđuje ohrabrujuću činjenicu da suvremena hrvatska lirika kreće različitim putovima. Mlade pjesničke generacije, oslobođene zajedničkih progona, traže tipično osobeno odgonetavanje zbilje pokušaju izrazitu sklonost ka izvornom izricanju i projašnjavanju svoje pjesničke tematike. To nedvojbeno raskršće ispojednštivo, svježje, dojmljivo i smisleno. Naime, pjesništvo koje ističem pokušava, s manje ili više uspjeha, ali uporno, oživjeti riječi, osloboditi ih etiketa i »prepoznatljivosti« (kakvo bi rekao Šklovski), a vratiti im slike i boju, glazbu i ritam, odnosno pokušava oduhoviti njihovu postvarenost. Ponekad se to čini i načinom da se piše jezikom koji je na granici gubljenja određenoga značenja, kao u slučaju Reinhofera. Jer, »riječi me neće«, mada »neka riječ nas traži, pipa u / tami okružena«, pa »obrćem riječi igram se njima / igra se život / igraju se igre (Obrćem riječi)«, znajući da »sve riječi još nisu otkrivene. Ne znam šifru« (*Neotkrivene riječi*).

Reinhofer tendenciozno sugerira značenje življenja i spasenja iz zamamne berbe »ublijuvana ovijetka«, da bi ga srušio s oltara tajanstva, raspršio u požaru čemera, dok »tako me smeće hoće«, i, spasenja nema, potonut ćemo iza svih horizonata svetkovine, u ridanju »mraka, mraka što više mi daje« (*Gdje god krenem*). On iskazuje emociju, zaklikće »u meni nemir traje i raste« (*Nemir*), ali odjek toga završava pod nemilosrdnim ikopitom sablasti suvremenice i

