



ВАРИЈАЦИЈЕ О ПРАВУ НА ЋУТАЊЕ¹

Свако нешћо љрославља оно нишћа које му љружа ослонац.
Џон Кејџ

Тишина је у пракси и студијама превођења важна исто колико и речи. Ово може зазвучати као клише. (Мислим да и јесте клише. Могли бисмо се касније вратити на клише.) Две су врсте тишине које муче преводиоца: физичка, метафизичка. Физичка тишина наступа кад погледате, на пример, неку Сапфину песму исписану на папирусу старом две хиљаде година који је поцепан напола. Половина песме је празан простор. Преводитељка може да назначи или чак надокнади то одсуство текста на различите начине – помоћу белине или заграда или текстуалног нагађања – и на то има право јер Сапфа није намеравала да песма у том делу заћути. Метафизичка тишина наступа унутар самих речи. А њене је намере теже дефинисати. Сваком преводиоцу позната је тачка у којој се један језик не може преточити у други. Узмите реч *клише*. Клише је позајмљеница из француског, партицип прошли глагола *clicher*, типографски термин који значи „начинити отисак са гравираних штампарске површине“. У енглеском је усвојена неизмењена, делом зато што се говорници енглеског осећају паметније кад користе француске речи, а делом и због њеног имитативног порекла (претпоставља се да oponaша звук удара штампарског калупа о метал) што је чини непреводивом. Енглески има другачије звукове. Енглески ту заћути. Оваква лингвистичка одлука само је мера страности, признавање чињенице да језици нису узајамно повезани алгоритми, не можете их упаривати ставку по ставку. Али шта ако сада, унутар те тишине, откријете неку још дубљу – неку реч која *не намерава* да буде преводива? Реч која се зауставља. Ево и примера.

У десетом певању Хомерове *Одисеје*, кад Одисеј треба да се суочи с вештицом по имену Кирка која има обичај да људе претвара у свиње, бог Хермес даје му лековиту траву која ће га штитити од њене магије. Ево како Хомер то описује:

Тако брзохођа рече и љраву из земље ишчуђа
ља ми је у руке даде и нарав ми оћкрије њену,
корен јој беше црн, а цвећ јој љодобан млеку,
моли зову је бози, а њу искођаљи нејде
људима смрљним је љешко, ал' све љи бојови моју.²
(10. 305)

¹ Изворник: Anne Carson, "Variations on the Right to Remain Silent", у: *Float*, Knopf, New York 2016. (Прим. љрев.)

² Превод Милош Н. Ђурић. (Прим. љрев.)

У Хомеровим песмама, *моли* је један од малобројних примера онога што он назива „језиком богова“. Тек шачица личности и предмета у епској поезији носи таква двојна имена. Лингвисти су склони да у тим именима виде трагове неког старијег слоја индоевропског сачуваног у Хомеровом грчком. Како год било, кад се позива на језик богова, Хомер вам обично даје и овоземаљски превод. Овде то не чини. Он жели да та реч заћути. Имате четири слова абецеде, можете их изговорити, али их не можете дефинисати, поседовати нити употребити. Не можете ту биљку потражити крај пута или је прогуглати и открити где бисте могли да је купите. Та биљка је света, знање припада боговима, реч се зауставља. Готово као да вам покажу портрет неке личности – не славне личности већ некога кога бисте могли препознати ако мало размислите – па кад се боље загледате, тамо где би требало да је лице, видите разливен траг беле боје. Хомер белу боју није пролио преко лица својих богова већ преко њихове речи. Шта та реч скрива? Никад нећемо сазнати. Али тај траг на платну ипак је ту да подсети на нешто битно у вези с тим загонетним бићима, епским боговима, који нису баш увек већи, јачи, паметнији, префињенији и лепши од људских бића, који су штавише антропоморфни клишеи од главе до пете, с тим што имају једну ескападу у рукаву – бесмртност. Они знају како да не умру. И ко би смео да тврди да четири непреводива слова у речи *моли* нису место где је то знање скривено.

Има нечега излуђујуће привлачног у непреводивом, у тој речи што у пролазу заћути. Овде желим да истражим неколико примера те привлачности, у њеном најлуђем издању, са суђења и изрицања пресуде Јованки Орлеанки.

Историја Јованке Орлеанке, а поготову историјска грађа о њеном суђењу, носи печат превођења на свим нивоима. Заробили су је у борби 23. маја 1430. Процес против ње трајао је од јануара до маја 1431, а изискивао је судску истрагу, шест јавних саслушања, девет саслушања затворених за јавност, одрицање под заклетвом, поновљени преступ, суђење за поновљени преступ и изрицање пресуде. Спаљена је на ломачи 30. маја 1431. На хиљаде речи размењено је између Јованке и њених судија током месецима дуге инквизиције; многе од њих су нам доступне у овој или оној форми. Али сама Јованка била је неписмена. На суђењу је говорила средњовековни француски, док је нотар сваку и најситнију појединост бележио у записнику, који је касније на латински превео један од њених судија. Тај процес обухватао је не само преношење Јованкиних директних одговора у индиректни говор те њених идиома у протоколарни судски латински, већ и намерно фалсификовање појединих одговора не би ли се тако оправдала пресуда која ће јој бити изречена (ова криминална интервенција разоткривена је на поновљеном суђењу које је одржано двадесет и пет година након њене смрти).³ Ипак, ти многобројни слојеви службене дистанце која нас дели од онога што је Јованка говорила само су заостали ефекат оне првобитне велике дистанце која саму Јованку дели од њених властитих реченица.

Све чиме се Јованка руководила, војнички и морално, потицало је из извора које је називала „гласовима“. Сва кривица на њеном суђењу сабирала се баш у овом питању, о природи тих гласова. Почела је да их чује кад је имала дванаест година. Говорили су

³ F. Meltzer (2001), 119–21.

joј однекуд споља, управљајући њеним животом и смрћу, њеним ратним победама и револуционарним политичким ставовима, начином одевања и јеретичким уверењима. Током суђења, Јованкине судије стално су се враћале на основни проблем: захтевали су да чују причу о тим гласовима. Тражили су да их именује, отелови и опише тако да њима буду разумљиви, са препознатљивим религијским сликама и емоцијама, у конвенционалном наративу који ће омогућити конвенционално побијање. Ту су жељу формулисали на много начина, низом питања. Подстицали су је и подбадали и сатеривали уза зид. Јованка се гнушала тог правца истраге и блокирала га је докле год је могла. Чини се да, за њу, ти гласови нису садржали никакву причу. Они су били искуствена чињеница толико велика и стварна да је у њој попримила чврстину неке врсте чулно доживљене апстракције – онога што је Вирџинија Вулф једном назвала „управо онај дрхтај нерава пре него што се из њега ма шта изроди“.⁴ Јованка је желела да искаже тај дрхтај нерава а да га не преводи на језик теолошког клишеа. Код ње ме привлачи управо та срџба против клишеа. Дух генијалности у њеној срџби. Сви ми на неком нивоу осећамо ту срџбу, у неким тренуцима. Генијалан одговор на њу је катастрофа.

Кажем да је катастрофа одговор зато што верујем да је клише питање. Прибегавамо клишеу јер нам је то лакше него да се потрудимо и измислимо нешто ново. Овде се прећутно поставља питање: Зар већ не знамо шта мислимо о томе? Зар немамо формулу коју за то користимо? Зар не могу само да пошаљем електронску честитку или да фотошопирам слику која ће то дочарати уместо да се потрудим и направим оригиналан цртеж? Током пет месеци суђења, Јованка је истрајно користила термин *џлас* да би описала како је то Бог води. Није спонтано тврдила да гласови поседују тела, лица, имена, мирис, топлину или расположење, нити да у собу улазе на врата, нити да се након њиховог одласка осећа тужно. Те је детаље додавала поступно под неумољивим притиском истражитеља. Али очигледно joј је покушај причања приче био мрзак па га је шкروпила белом бојом кад год је могла, дајући одговоре попут:

...То сѝе ме већ љиѝали. Провериѝе у зајиснику.
...Пређиѝе на следеће љиѝање, љошѝегѝиѝе ме.
...Некад ми је ѝо било љознаѝо, али сад се не сећам.
...То се не доѝиче вашеѝ љроцеса.
...Пиѝајѝе ме идуће субоѝе.

А једног дана, кад су је судије притискале да гласове дефинише као једину или множину, рекла је нешто заиста чаробно (у неку руку сажимајући проблем):

Свеѝлосѝ долази у име џласа.

„Светлост долази у име гласа“, то је реченица која се зауставља. Мада су joј компоненте једноставне, она ипак остаје страна, не можемо је поседовати. Као и Хомерово непреводиво *моли*, чини се да ова реченица долази однекуд другде и са собом доноси

⁴ V. Woolf (1927), 193.

дашак бесмртности. Знамо да се у Јованкином случају испоставило да је то дашак са њене властите ломаче. Пређимо сада на један мање застрашујући пример ескападе превођења, али подједнако вођен срџбом против клишеа – или, како то у овом случају каже сам преводилац – „Више желим да насликам крик него ужас“.⁵ Можда ћете у овоме препознати изјаву сликара Франсиса Бејкона поводом његове познате серије портрета папе с криком на лицу (који су варијације Веласкезовог портрета папе Иноћентија X).

Е сад, Бејкон је човек који се током каријере у више наврата излагао инквизицији, понајвише у серији интервјуа са ликовним критичарем Дејвидом Силвестером, који су сабрани у књизи под насловом *Бруталност чињенице*. „Бруталност чињенице“ је Бејконов лични израз за оно што тежи да постигне на слици. Он је фигуративни сликар. Његови објекти су птице, пси, трава, људи, песак, вода, он сам, а оно што жели да ухвати у тим објектима (како сам каже) јесте њихова „стварност“ или (једном је употребио овај термин) „есенција“, или (често) „чињенице“. А под „чињеницама“ не подразумева фотографску копију објекта, већ стварање сензорне форме која ће директно у ваш нервни систем превести исту сензацију као и сам објекат. Жеља му је да наслика сензацију млаза воде, баш тај дрхтај нерава. Све остало је клише. Све остало је иста стара прича о томе како се на вратима појављује Архангел Михаило или Света Маргарита или Света Катарина у пратњи хиљаду анђела и како се соба испуњава слатким мирисом. Мрско му је свако причање приче, свака илустрација, све ће учинити како би избегао или нарушио досаду причања приче, па чак и сунђером забрљати платно или га испљускати бојом.

Франсис Бејкон не позива се на метафору превођења кад описује шта бојом жели да уради вашим нервима, али на моменте и дословно стиже до тишине, као кад свом саговорнику каже: „Видите, ово је тачка у којој се апсолутно не може говорити о сликарству. Ствар је у процесу.“⁶ Овом изјавом он испоставља територијални захтев у име непреводивог, као што је то учинила и Јованка Орлеанка кад је својим судијама рекла: „То се не дотиче вашег процеса.“ Два различита значења „просеца“, али исто огорчено слегање раменима пред ауторитетом чији су захтеви нереалистични. Можемо само наслутити како је та огорченост обликовала Јованкин јавни живот – њену борбену смелост, избор мушке одеће, одрицање од јереси, поновно западање у јерес, њене легендарне последње речи судијама: „Потпалите ломачу!“ Да је имала могућност ћутања, Јованка не би скончала на ломачи. Али метод инквизитора био је да све њене исказе сведу на дванаест оптужби на свом латинском језику и својим речима. Простије речено, њихова прича о њој учврстила се као неоспорна чињеница.⁷ Оптужбе су јој читали наглас. На сваку је морала да одговори са „Да, верујем у то“ или „Не, у то не верујем“. Кад на питање одговарате са „да“ или „не“, то забрањује речи да се заустави. Непреводивост је противзаконита.

Чини се, међутим, да су Франсису Бејкону у сликарском процесу доступни различити облици заустављања и ћутања. При избору теме рецимо, кад реши да људски

⁵ D. Sylvester (1987), 48.

⁶ M. Peppiati (1989), 53.

⁷ F. Meltzer (2001), 124.

крик прикаже у медијуму који не преноси звук. Или при употреби боје, што је сложено питање, али погледајмо један његов аспект, наиме рубове боја. Као сликар, Бејкон, како смо већ видели, хоће да понуди чулни осет без досаде његовог преношења. Хоће да осујети наратив где год овај запрети да помоли главу, што је малтене на сваком кораку, јер људи су створења која жуде за причом. Постоји тенденција да се прича увуче у простор између било које две фигуре или било која два знака на платну. Бејкон се служи бојом како би ову тенденцију ућуткао. Развучи боју до самих рубова својих фигура – боју тако тврду, равну, јарку, непокретну, да је немогуће ући у њу или је довести у питање. Пуст је то предео за радознале. Рекао је једном приликом како би радо „убацио неку сахарску пустињу или сахарске раздаљине“ између делова слике.⁸ Његова боја има ефекат искључивости и убрзања, нагони око да настави да се креће. То је начин да се каже: „Немој се овде задржавати и измишљати приче, само се држи чињеница.“ Понекад преко боје постави белу стрелицу како би вам убрзао око и додатно денунцирао причање прича. Поглед на ту стрелицу производи осећај затирања наратива. Идеју за стрелице добио је, каже, листајући неки приручник за голф.⁹ Ово сазнање оставља ми још мање наде да ћу разумети причу иза његове слике. Бејкона не занима подстицање такве наде; као што није занимало ни Јованку Орлеанку кад су је инквизитори питали: „Каквог су *мириса* ти ваши гласови?“, а она им одговорила: „Питајте ме идуће суботе.“ Бејкон затире уобичајену везу фигуре са тлом, уобичајен информативни пасаж на том месту, као што и Јованка затире уобичајену везу питања са одговором. Обоје стављају тачку на клише.

Има Бејкон још један термин за то стављање тачке: назива га „уништавањем јасноће јасноћом“.¹⁰ Не само употребом боја већ и читавом стратегијом својих композиција, он хоће да нас наведе да видимо нешто за шта још немамо очи, да чујемо нешто што се никад није огласило. Залазећи унутар јасноће, он доспева до места једног дубљег освежења, где јасноћа остаје иста, а ипак се разликује од себе саме, што је можда аналогно оном месту унутар речи где она у сопственом присуству заћути. А треба имати на уму да је то, за Бејкона, место насиља. У многим интервјуима говори о насиљу. У интервјуима му постављају мноштво питања о насиљу. Та реч нема исто значење за њега и његове саговорнике. Њихово питање тиче се приказа распећа, раскомаданог животињског меса, ишчашења, касапљења, борби с биковима, стаклених кавеза, самоубиства, полуживотиња и меса неодредивог порекла. Његов одговор тиче се стварности. Не занима га да илуструје насилне ситуације па и радове у којима то чини отписује као „сензационалистичке“. Циљ му је да пренесе сензацију а не сензационално, да наслика крик а не ужас. А крик, по његовом схватању, у стварности лежи негде унутар површине особе која га испушта или пак ситуације која заврћује крик. Ако његову студију папе с криком на лицу посматрамо напоре с Веласкезовим *Портретом Иноћенција X*, видећемо да је Бејконов поступак био да урони руке у Веласкезову слику тог дубоко узнемиреног човека и да оданде извуче крик који се у дубини већ увелико одвијао. Начинио је слику тишине у којој тишина нечујно експлодира, као што

⁸ D. Sylvester (1987), 56.

⁹ H. Davies (1975), 63.

¹⁰ G. Deleuze (2003), 6.

кажу да експлодирају црне рупе у дубоком свемиру док нико не гледа. Ево Бејкона у разговору с Дејвидом Силвестером:

*Кад њоворимо о насиљу боје њо нема никакве везе са насиљем рајџа. Најројив, њо је ѡкушај да се изнова ѡпроизведе насиље саме сѡварносѡи... као и насиље сујесѡија унуѡар саме слике које се једино може ѡренеѡи ѡуѡем боје. Кад вас овако ѡледам ѡреко сѡѡла, ја не видим само вас, видим чиѡаву еманаѡију која је ѡвезана с личношћу и свиме осѡалим... ѡај живоѡни квалиѡеѡ... сва ѡулсирања једне особе... енерѡију унуѡар сѡѡлашносѡи... А кад ѡакве сѡвари ѡреносѡе на ѡлаѡно, у бојама ће ѡо деловаѡи насилно. Ми ѡѡово све време живимо кроз засѡоре – засѡрвеном еѡисѡенѡијом. И чини ми се ѡнекад, кад чујем како су моје слике насилне, да сам ѡу и ѡамо усѡео да разѡрнем бар ѡнеки од ѡих засѡора.*¹¹

Каже Бејкон да живимо кроз засторе. Шта су ти застори? Они су део нормалног начина на који посматрамо свет, или пре нормалног начина на који видимо свет а да га и не гледамо, јер Бејкон тврди да би прави видовњак бацивши поглед на свет уочио да је он прилично насилан – не насилан у смислу наративне површине већ некако насилно саздан испод површине, што ће рећи да насиље чини његову есенцију. Нико још није видео црну рупу, а ипак су научници уверени да њену есенцију могу лоцирати у гравитационом колапсу неке звезде – том масивном насиљу, том *нечему* које је у исти мах, спектакуларно, *нишѡа*. Али скренимо сада историјски поглед на Немачку крајем осамнаестог и почетком деветнаестог века и усмеримо пажњу на једног лирског песника из тог доба, који је ишчезао у сопственој црној рупи док је покушавао да преведе пурпурну боју.

Наша енглеска реч *purple* води порекло од латинског *purpureus*, чије порекло лежи у грчком *porphyra*, именици која означава пурпурног пужа. Овај морски мекушац, прецизније *turex* или пурпурна багарка, користио се у античко доба за добијање свих црвених и пурпурних боја. Али пурпурни пуж имао је у старогрчком још један назив: *kalchē*, а из те речи изведен је један глагол и метафора и проблем за преводиоце. Глагол *kalchainein*, трагати за пурпурним пужем, с временом је задобио значење дубоке и узнемирујуће емоције: натмурити се од неспокоја, кидати се од брига, мислити мрачне мисли, утонуту у дубоку потиштеност. Кад се 1796. немачки лирски песник Фридрих Хелдерлин подухватио превода Софоклове *Анѡиѡне*, већ се на првој страници суочио с овим проблемом. У првој сцени ојађена Антигона излази пред своју сестру Исмену. „А шта је?“, пита Исмена, затим додаје онај пурпурни глагол. „Нека те реч узнемирила (*kalchainous*).“ (*Анѡиѡна*, 20).¹² Ово је стандардни превод реплике. Хелдерлинова верзија, *Du scheinst ein rotes Wort zu färben*, значила би отприлике: „Изгледаш као да осликаваш реч пурпурне боје, као да речи бојиш порпурноцрвеним.“ Убивствена дословност ове реплике типична је за Хелдерлина. Његов метод превођења састојао се у томе да узима ставку по ставку изворне дикѡије и углављује је у немачки са истоветном синтаксом, редом речи и лексичким значењем. Тако су настајале

¹¹ D. Sylvester (1987), 82, 174–175.

¹² Превод Милош Н. Ђурић. (*Прим. ѡрев.*)

верзије Софокла којима су се Гете и Шилер на сав глас смејали кад су их чули. Учени критичари пописали су преко хиљаду грешака, а преводе су назвали накарадним, нечитљивим, делима лудака. И заиста, већ 1806, Хелдерлин је проглашен умоболним. Породица га је сместила у душевну болницу, из које је после годину дана отпуштен као неизлечив. Преосталих тридесет седам година живота провео је у једној кули над реком Некар, у променљивом стању равнодушности или екстазе, шпартајући по соби, свирајући клавир, пишући на комадићима папира, примајући ретке посетиоце. Умро је и даље умоболан 1843. Клише је рећи да Хелдерлинови преводи Софокла показују да је био на рубу нервног слома те да њихово блиставо, задрто, неизрециво чудаштво потиче из његовог менталног стања. Питам се, ипак, каква је заправо веза лудила са превођењем? Где се то у уму одиграва превођење? И ако постоји тишина која наступа унутар одређених речи, када се, како, с каквим насиљем она одиграва, и каквог утицаја има то ко сте?

Једна ствар коју уочавам код Хелдерлина као преводиоца, и код Франсиса Бејкона као сликара, па најзад и код Јованке Орлеанке као божје ратнице, јесте висок степен самосвести који је присутан у свакој од њихових манипулација катастрофом. Хелдерлин је почео да размишља о превођењу Софокла 1796, али је *Egüß* и *Анџијону* објавио тек 1804. Проценивши да су му прве верзије „недовољно животне (*lebendig*)“, годинама их је компулзивно преправљао, тако да су чудни текстови на силу постајали још чуднији. Ево како стручњак за Хелдерлина Дејвид Константајн описује та прегнућа:

*Искривљавао је изворник како би га прилагодио сопственом идиосинкратиичном схватању не само изворника него и своје обавезе при његовом превођењу... Одабирајући увек насилнију реч, иако да су флексиони јусио проишкани вокабуларом претеривања... а при томе је и давао глас оним силама у својој психологији које ће га, врло брзо, одвесити преко руба. А пошто их је исказивао, није ли им тиме и давао маха? Стихари је то парадокс: што боље песник ипакве стихари исказује, то их боље наоружава проишав самој себе. Тако добро сročене, нису ли оне неодољиве?*¹³

Неодољив је у најмању руку био процес те насилности. Јер Хелдерлин је, за дивно чудо, у то време почео да редигује и сопствене ране радове, а томе је приступао на исти начин, то јест, тражио би у завршеним песмама „недовољно животне“ делове, па их затим преводио на неки други језик, такође немачки, који је немо лежао унутар његовог властитог. Као да се креће зацртаном линијом, скидајући поклопце са речи и урањајући руке у њих, сусретао се са својим лудилом прилазећи му другим путем.

Но ипак то није био потпуно случајан сусрет. Још од раних година Хелдерлин је имао теорију о себи. Ово је навод из писма пријатељу Нојферу 1798, које почиње реченицом: „Животност [*lebendigkeit*] у поезији, то је тема која ми сада највише заокупља мисли“, а наставља се луцидном анализом његове личне животне равнотеже:

...Будући да сам подложнији дескрипцији од других људи, тим се више морам итрудити да извучем неку предност из онога што на мене делује дескриптивно, ...морам то унапред

¹³ D. Constantine (2001), 8–11.

*прихватајући као неопходну грађу, без које се моје најскровишије биће никад не може до краја исказати. Морам их асимиловати, пресложити... као сенке наспрам моје светлости... као праћеће шонове међу којима шон моје душе одскаче уколико живојније.*¹⁴

Овако стоји у писму које је Хелдерлиновој мајци упутио његов пријатељ Синклер 1804. године:

*Нисам једини – још шесторо или осморо људи који су упознали Хелдерлина верује да то што изгледа као духовно распростирање у ствари није ништа слично већ, најрођив, начин изражавања који је он намерно усвојио из веома убедљивих разлога.*¹⁵

А овако у једном приказу његових превода Софокла из 1804. године:

Како тумачите Хелдерлиновог Софокла? Је ли тај човек луд или се само претвара или је његов Софокле прикривена сатира на рачун лоших преводилаца?¹⁶

Можда се Хелдерлин све време претварао да је луд, не знам. Фасцинира ме да његову катастрофу, на којем год да се нивоу свести за њу определио, посматрам као метод изведен из превођења, метод чије устројство почива на срџби против клишеа. На крају крајева, шта је друго властити језик него гигантски какофони клише? Нема тога што већ није речено. Шаблони су чврсто утемељени. Одавно је Адам свим створовима наденуо имена. Стварност је ухваћена. Кад Франсис Бејкон приступи белом платну, та празна површина већ је испуњена читавом историјом сликарства до тог момента, она је компактна маса свих већ постојећих репрезентацијских клишеа у сликаревом свету, у сликаревој глави, у вероватноћи свега што се на тој површини може постићи. Застори су постављени тако да је тешко видети било шта осим онога што човек очекује да види, тешко насликати нешто што већ не постоји. Бејкон се не задовољава избегавањем или надмудривањем клишеа некаквим сликарским триком, он хоће (како то каже Жил Делез у својој књизи о Бејкону) да га „катастрофизује“ на лицу места, на свом платну. Стога на платно ставља оно што назива „слободним знаковима“, како на почетку кад је оно бело тако и касније кад је делимично или потпуно осликано. Служи се кистовима, сунђерима, штапићима, крпама, голом шаком, или само пролива лименку боје на платно. Циљ му је да поремети вероватноћу исхода и да предухитри сопствену контролу над поремећајем. Тако производи катастрофу, из које ће потом манипулацијом доћи до слике коју може назвати *стварном*. Или ће је можда напросто изложити:

ДЕЈВИД СИЛВЕСТЕР: Не би вам јало на ђамеј да слику завршиће изненадним бацањем нечеја на ђлајно? Или би?

¹⁴ E. Santer (1990), xxix.

¹⁵ D. Constantine (2001), 277.

¹⁶ A. Fioretos (1999), 277.

ФРАНСИС БЕЈКОН: *О, да. У оном ширјиху, на рамену фијуре која повраћа у лавабо, имаће такав један ширцај беле боје. Па ејо, шо сам урадио у последњем часу и само шако осјавио.*¹⁷

Слободни знакови су гест срџбе. Један од наших најстаријих митова о таквом гесту јесте прича о Адаму и Еви у рајском врту. Ева мења историју човечанства стављајући слободан знак на Адамову јабучицу. Зашто то чини? Ако кажемо да ју је завела змија или жудња за апсолутним знањем или да је трагала за бесмртношћу, то јесу могући одговори. С друге стране, можда је и катастрофизовала. Адам је пре тога већ обавио праисконски чин именовања, направио први корак у процесу којим ће широм отвореној бесадржајној бесмисленој бесциљној деменцији стварног бити наметнут скуп клишеа које нико никад неће уклонити нити чак пожелети да уклони – они су наша историја човечанства, наше идејно здање, наш одговор на хаос. Евин инстинкт био је да тај одговор прегризе напола.

Већина нас, суочена с избором између хаоса и именовања, између катастрофе и клишеа, изабрала би именовање. Већина нас то види као игру чији се резултат увек своди на нулу – као да не постоји треће место где можемо обитавати: нешто што нема имена обично се сматра непостојећим. И овде бисмо већ могли да назремо добронамерност непреводивог. Превођење је пракса, стратегија, оно што Хелдерлин назива „лековитом менталном гимнастиком“,¹⁸ која нам можда ипак нуди и треће место обитавања. У присуству речи која се зауставља, у тој тишини, имамо осећај да је нешто прошло поред нас и наставило да се креће, да се нека могућност ослободила. За Хелдерлина, као и за Јованку Орлеанку, то је религиозна слутња и води ка боговима. Франсис Бејкон не верује у богове али осећа дубоку повезаност са Рембрантом.

У његове омиљене слике спада и један Рембрантов аутопортрет. Помиње га у неколико интервјуа. Каже да му се на том портрету свиђа то што кад га погледате изблиза примећујете да очи скоро да немају дупље.¹⁹ Можда и примерено, досад нисам успела да пронађем уверљиву репродукцију овог портрета. Реч је о једном од Рембрантових познијих, мрачнијих радова, једва да можете разабрати контуре лица наспрам сеновите позадине, а ипак нека чудна снага зрачи из тих очију с готово непостојећим дупљама. Нису те очи слепе. Закупљене су силовитим гледањем, али није то поглед устројен на уобичајен начин. Као да моћ вида у Рембрантове очи улази *ошћозаги*. А оно што његов поглед одашиље спреда, у нашем правцу, дубока је тишина. Умногоне налик на тишину која мора да је уследила после одговора Јованке Орлеанке судијама кад су је питали: „Којим језиком вам говоре ти гласови?“, на шта је одвратила:

Језиком бољим од вашеј.

Или налик на тишину која прекрива завршни стих једне песме Паула Целана, која ће бити наш претпоследњи пример непреводивог. Песма је писана у славу Хелдерлина

¹⁷ D. Sylvester (1987), 94.

¹⁸ D. Constantine (2001), 7.

¹⁹ D. Sylvester (1987), 56–59.

и позива се на приватни језик којим је овај повремено говорио током последњих тридесет седам година живота кад је већ изгубио разум или се само тако претварао. Песма почиње кретањем ка слепилу, али се завршава са два ока без дупљи која као да савршено добро виде у свом малом катастрофичном свету.

TÜBINGEN, JÄNNER

*Zur Blindheit über-
redetet Augen.
Ihre – „ein
Rätsel ist Rein-
entsprungenes“ –, ihre
Erinnerung an
schwimmende Hölderlintürme, möwen-
umschwirrt.*

*Besuche ertrunkener Schreiner bei
diesen
tauchenden Worten:*

*Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräche er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.
(„Pallaksch. Pallaksch.“)*

ТИБИНГЕН, ЈАНУАР

*На слейило на-
јоворене очи.
Њихово – „чисїо
їроисїицање је сушїа
заїонеїка“ –, њихово
сећање на заїливале
Хелдерлинове куле, око којих
леїршају їалебови.*

*Посеїе уїоїљених сїїолара
їри овим*

речима које се њурају:
 кад би дошао,
 кад би дошао човек,
 кад би дошао човек на свећ, данас,
 са свећлом брадом
 њаџријарха: он би,
 њројоворивши о овом
 добу, он би
 мојао
 само џејаџи и џејаџи,
 бескрај-, бескрај-
 ноно.
 („Палакш. Палакш.“)²⁰

Ова песма је збуњујућа. Фокусирајмо се на загонетке на почетку и на крају. На почетку је цитат из Хелдерлинове „Рајне“, која је химна реци Рајни. „Чисто проистицање је сушта загонетка“, то је реченица која се може читати унапред или унатраг. Проистицање као загонетка или загонетка као проистицање. Чије је то проистицање, или чија загонетка, то нам није јасно речено. Основну радњу песме чини дуга погодбена реченица у конјуктиву која наизглед ламентира над немоћи језика да проговори о добу у којем живимо. Човек који би се упустио у борбу с овим недостатком – пророк или песник – завршио би бесконачно тепајући једну те исту реч. Или чак тепајући нешто што није у потпуности реч.

Према онима који су га посећивали у кули, Хелдерлин је измислио термин *Палакш* и користио га тако да је некад значио „да“, некад „не“. Користан термин у том случају. Песници воле да измишљају корисне термине, било да су то неологизми или старе речи употребљене на чудан нов начин. Наравно да је језичка инвенција ризична. Зато што делује као загонетка и намеће проблем чистог проистицања: не можете доспети до њене позадине, таман као што не можете пронаћи извор Рајне или видети дупље Рембрантових очију или сазнати значење божанске речи *моли*. „Палакш Палакш“ мора самом себи служити као кључ, мора остати непреводиво. Паул Целан га ставља у заграде као да затвара врата своје песме пред том тишином.

Да сажмемо. Искрено, нисам нарочито добра у сажимању. У најбољем случају могу да понудим завршни штрцај беле боје. Као класичар, научила сам да тежим тачности и да верујем да нам је ригорозна спознаја света могућа без остатка. Тог остатка, који не постоји – и сама помисао ме освежава. Помисао на његову позицију, на то како позицију дели с натопљеним слојевима ничега, помисао на његово кретање, на то како никад не може престати да се креће јер сам ја у покрету с њим, помисао на његову сенку, коју баца неко ништа па стога у њој нема смрти (или је има сасвим мало) – помисао на све то пружа ми осећај ослобађања. Посматрајте ово на следећи начин: у питању је вежба, не баш вежба у превођењу, не чак ни вежба у обрнутом превођењу, пре нешто попут катастрофизације превођења. Узмимо један мали фрагмент старогрчке лирске

²⁰ Превод Бранимир Живојиновић (Прим. њрев.)

поезије и кренимо да га преводимо изнова и изнова користећи погрешне речи. Неком врстом тепања.

Ибик, лирски песник познат по томе што је волео дечаке, волео девојке, волео придеве и прилоге, као и по песимистичком погледу на свет, написао је у 6. веку п. н. е. ову песму о личном доживљају Ероса: тврди да непрекидно изгара од еротске жудње док остали могу да уживају у умеренијој или сезонској реакцији.

У ђролеће, с једне сѝране,
јабуке кидонске,
будући најојене водом река и ђоѝока
іде врѝ девојачки неѝокошен [је]
и на чокоѝима ђуѝољци
оѝежали
ѝод сеновиѝим врежама,
цвеѝају.
С друје сѝране, у мени
Ерос доба ѝодине не бира.
Баш најроѝив,
као ѝракијски северац
муњама ѝоѝѝаљен,
од Афродиѝе хрлећи
уз суве ѝламсаје лудила,
црн,
незајажљив,
силовиѝо,
из ѝабана самих
[ѝо] ѝоѝреса чиѝаво моје гишуће биће.

(Ибик, фрагмент 286, *Poetae Melici Graeci*)

У жене, с једне сѝране,
ѝакви уѝовори
будући ѝодложни ѝромени и обмани,
іде слике љубавника [ѝоричу оно ѝѝо смо били],
и ѝправе смрѝи
уснуле
исѝод ѝравих венчања,
бивају анѝедаѝиирани.
С друје сѝране, ја
ѝвој завеѝ не ѝобијам.
Баш најроѝив,
као ѝо ново Суѝра,
сад се сѝорим,
сад уздржавам,
уз Љубав и інев њен,
искрено,
неискрено,

кад бих хїео,
кад бих моїао,
[їїо] ойравдава чїїав један мој лудачки беї.

(Ибик, фр. 286, преведен речима из песме „Женска постојаност“ Џона Дона)²¹

На кокїелу међу їознаїим комунистїима, с једне сїїране,
субјекаїї
одїоварајуће їарафразиран као ї. и їђа Берїї Брехтї,
їде десетї їодина еїзила остїавило је їїраїа,
а исїод їеїї їримерака досијеа 100-190707,
Чарлс Лоїїон
враћајући се на сцену као Галилеј,
улази у лифїї.
С друїе сїїране, о мом имену с црїициом између Еуїена и Фридриха
Биро нема їодаїака.
Баш најроїив,
као име извесної Француза коме Чарлс Лоїїон можда шаље
їакеше,
уз неїїознаїїу жену
која разїоварала је с неїїознаїїим мушкарцем,
или уз неїїознаїїої мушкарца
који разїоварао је с неїїознаїїом женом,
а уколико сви коменїїари нису їїачни,
изволиїе їоїледаїи сїїраницу 307.

(Ибик, фр. 286, преведен речима из досијеа Бертолта Брехта, FBI #100-67077)

У їївојој кухињи, с једне сїїране,
јарки лешеви
їочињу да заударају на добијање идеје,
їде једна од моїих ноїу [је]
а исїод їре или касније
чїїав свемир
ниїи звони ниїи ради.
С друїе сїїране, мислим да нећу.
Баш најроїив,
као їїрунка у їразнини,
корачајући їїамо-амо,
уз алармни уређај,
искрено,
љуїиїио,
несїїрїљиво,
не мноїо убедљиво,
[їїо] љуби ме на расїїанку. Мрїїав сам. (Пауза)

(Ибик, фр. 286, преведен речима из Краја їарїије Самјуела Бекета, стр. 47)

²¹ John Donne, "Woman's Constancy", 1633; песма почиње стихом: „Сад си ме волела читав један дан“. (Прим. їрев.)

На крају, с једне сџране, сви који иза нас седе за касама,
 дајући маха најпоубнијој и најбезнаднијој мојућој побуну,
 иде све људско [је изневерено]
 и
 под шереџом еџисџенције
 овешџале фразе,
 с блаџим неухваџљивим осмехом,
 побућују сумњу.
 С друџе сџране,
 ко се боји не сме ићи у шуму.
 Баш најроџив,
 као савремене војске,
 уз леџршаве фразе на чешком или немачком,
 неусџрашиво,
 сџрџљиво,
 нажалосџи,
 џроџив себе,
 џроџив својих оџраничења и аџаџије,
 џроџив самој овој џисаћеј сџола и сџолице на којој седим,
 оџшуба је јасна: човек је осуђен на живоџ а не на смрџи.

(Ибик, фр. 286, преведен речима из књиге Густава Јаноуха *Разџовори с Кафком*, стр. 136–137)

На шалџеру за доџлаџе, с једне сџране, краљевски џекари,
 шкарџирање сџарих џасџира збој нових слонова,
 иде исџок и заџад [џресеџају север]
 а исџод црне браће којима је забрањено лајање у цркви,
 анђео
 џази на размак.
 С друџе сџране,
 карџа за вишекраџну вожњу не џражи шџраџац до јужној бола.
 Баш најроџив, као седам сесџара
 окоџавајући врџи у Бриџанском музеју,
 уз казне,
 џрубљење,
 рамџована,
 овешџала,
 кенџасџа,
 кљуцнуџа,
 чујем да моју очекиваџи засџоје целим џуџем до ве-це-луа.

(Ибик, фр. 286, преведен речима из натписа и назива станица у Лондонској подземној железници)²²

²² Реч је о следећим станицама: Shoreditch, Shepherd's Bush, Elephant & Castle, Blackfriars, Barking, Church End, Angel, Paddington, Southwark, Seven Sisters, Covent Garden, Tooting, Turnpyke, Hackney, Kentish Town, Cockfosters, Waterloo. (Прим. џрев.)

У шойлим закускама и предјелима, с једне сїране, сојин, барбикју, вусїершир или сїејк сос,
 ѿосїање алевом ѿаїриком,
 їде „ѿоруменело“ [је ѿожельно]
 а ѿод маїнеїроном
 їњецави крекери,
 омоїани сланином,
 оївврду.
 С друїе сїране, замрзнуїа ѿалачинка
 не бива хрскава.
 Баш наїроїив,
 као радио-їаласи,
 клобучајући,
 їрскајући,
 уз їрљање руку,
 без бушења їласїичне фолије,
 без їреслаїања комада на їола їуїа
 без уїоїребе сїецијалної микроїаласної умеїка за кокање,
 [їїо] кад їлане разнеће вам нос.

(Ибик, фр. 286, преведен речима из упутства за употребу моје нове микроталасне пећнице, модел емерсон 1000W, стр. 17–18)

БИБЛИОГРАФИЈА:

- Archimbaud, Michel. *Francis Bacon: In Conversation with Michel Archimbaud*. London: Phaidon Press, 1993.
 Blanchot, Maurice. *Le Part du feu*. Paris: Gallimard, 1949.
 Constantine, David. *Hölderlin*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
 Constantine, David, prev. *Hölderlin's Sophocles: Oedipus and Antigone*. Tarsset: Bloodaxe, 2001.
 Davies, Hugh M. "Bacon's 'Black' Triptychs". *Art in America* 63, br. 2 (mart–april 1975): 62–68.
 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: The logic of sensation*. Prev. Daniel W. Smith. London: Continuum, 2003.
 Domino, Christophe. *Francis Bacon: Painter of a Dark Vision*. Prev. Ruth Sharman. London: Harry Abrams, 1997.
 Fioretos, Aris. *The Solid Letter: Readings of Friedrich Hölderlin*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
 Hölderlin, Friedrich. *Sämtlicher Werke: Historisch-kritische Ausgabe*. Prir. Dietrich E. Sattler. Frankfurt-am-Mein: Stroemfeld/Roter Stern, 1975–2008.
 Hölderlin, Friedrich. *Hymns and Fragments*. Prev. Richard Sieburth. Princeton: Princeton University Press, 1984.
 Meltzer, Françoise. *For Fear of Fire*. Chicago: University of Chicago Press, 2001.
 Peppiatt, Michael. "An Interview with Francis Bacon: Provoking Accidents, Prompting Chance". *Art International* 8 (Autumn 1989): 43–57.
 Page, Denys, prir. *Poetae Melici Graeci*. Oxford: Oxford University Press, 1962.
 Pfau, Thomas. *Friedrich Hölderlin: Essays and Letters on Theory*. Albany: SUNY Press, 1988.
 Russell, John. *Francis Bacon*. London: Thames & Hudson, 1971.
 Santner, Eric. *Friedrich Hölderlin: Hyperion and Selected Poems*. New York: The Continuum Publishing Company, 1990.
 Sylvester, David. *The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon*. Treće izd. London: Thames & Hudson, 1987.
 Warner, Marina. *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*. New York: Vintage Books, 1981.
 Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. New York: Harcourt, Brace & World Inc., 1927.

(С енїлескої превела **Аријана Божовић**)