



VARIJACIJE O PRAVU NA ĆUTANJE¹

Svako nešto proslavlja ono ništa koje mu pruža oslonac.
Džon Kejdž

Tišina je u praksi i studijama prevođenja važna isto koliko i reči. Ovo može zazvučati kao kliše. (Mislim da i jeste kliše. Mogli bismo se kasnije vratiti na kliše.) Dve su vrste tišine koje muče prevodioca: fizička, metafizička. Fizička tišina nastupa kad pogledate, na primer, neku Sapfinu pesmu ispisanu na papirusu starom dve hiljade godina koji je pocepan napola. Polovina pesme je prazan prostor. Prevoditeljka može da naznači ili čak nadoknadi to odsustvo teksta na različite načine – pomoću beline ili zagrada ili tekstualnog nagađanja – i na to ima pravo jer Sapfa nije nameravala da pesma u tom delu zaćuti. Metafizička tišina nastupa unutar samih reči. A njene je namere teže definisati. Svakom prevodiocu poznata je tačka u kojoj se jedan jezik ne može pretočiti u drugi. Uzmite reč *klišé*. Klišé je pozajmljenica iz francuskog, particip prošli glagola *clicher*, tipografski termin koji znači „načiniti otisak sa gravirane štamparske površine“. U engleskom je usvojena neizmenjena, delom zato što se govornici engleskog osećaju pametnije kad koriste francuske reči, a delom i zbog njenog imitativnog porekla (pretpostavlja se da oponaša zvuk udara štamparskog kalupa o metal) što je čini neprevodivom. Engleski ima drugačije zvukove. Engleski tu zaćuti. Ovakva lingvistička odluka samo je mera stranosti, priznavanje činjenice da jezici nisu uzajamno povezani algoritmi, ne možete ih uparivati stavku po stavku. Ali šta ako sada, unutar te tišine, otkrijete neku još dublju – neku reč koja *ne namerava* da bude prevodiva? Reč koja se zaustavlja. Evo i primera.

U desetom pevanju Homerove *Odiseje*, kad Odisej treba da se suoči s vešticom po imenu Kirka koja ima običaj da ljude pretvara u svinje, bog Hermes daje mu lekovitu travu koja će ga štititi od njene magije. Evo kako Homer to opisuje:

*Tako brzohoda reče i travu iz zemlje iščupa
pa mi je u ruke dade i narav mi otkrije njenu,
koren joj beše crn, a cvet joj podoban mleku,
moli zovu je bozi, a nju iskopati negde
ljudima smrtnim je teško, al' sve ti bogovi mogu.*²
(10. 305)

¹ Izvornik: Anne Carson, "Variations on the Right to Remain Silent", u: *Float*, Knopf, New York 2016. (Prim. prev.)

² Prevod Miloš N. Đurić. (Prim. prev.)

U Homerovim pesmama, *moli* je jedan od malobrojnih primera onoga što on naziva „jezikom bogova“. Tek šačica ličnosti i predmeta u epskoj poeziji nosi takva dvojna imena. Lingvisti su skloni da u tim imenima vide tragove nekog starijeg sloja indoevropskog sačuvanog u Homerovom grčkom. Kako god bilo, kad se poziva na jezik bogova, Homer vam obično daje i ovozemaljski prevod. Ovde to ne čini. On želi da ta reč začuti. Imate četiri slova abecede, možete ih izgovoriti, ali ih ne možete definisati, posedovati niti upotrebiti. Ne možete tu biljku potražiti kraj puta ili je proguglati i otkriti gde biste mogli da je kupite. Ta biljka je sveta, znanje pripada bogovima, reč se zaustavlja. Gotovo kao da vam pokažu portret neke ličnosti – ne slavne ličnosti već nekoga koga biste mogli prepoznati ako malo razmislite – pa kad se bolje zagledate, tamo gde bi trebalo da je lice, vidite razliven trag bele boje. Homer belu boju nije prolio preko lica svojih bogova već preko njihove reči. Šta ta reč skriva? Nikad nećemo saznati. Ali taj trag na platnu ipak je tu da podseti na nešto bitno u vezi s tim zagonetnim bićima, epskim bogovima, koji nisu baš uvek veći, jači, pametniji, prefinjeniji i lepši od ljudskih bića, koji su štaviše antropomorfni klišeji od glave do pete, s tim što imaju jednu eskapadu u rukavu – besmrtnost. Oni znaju kako da ne umru. I ko bi smeo da tvrdi da četiri neprevodiva slova u reči *moli* nisu mesto gde je to znanje skriveno.

Ima nečega izluđujuće privlačnog u neprevodivom, u toj reči što u prolazu začuti. Ovde želim da istražim nekoliko primera te privlačnosti, u njenom najluđem izdanju, sa suđenja i izricanja presude Jovanki Orleanke.

Istorija Jovanke Orleanke, a pogotovu istorijska građa o njenom suđenju, nosi pečat prevođenja na svim nivoima. Zarobili su je u borbi 23. maja 1430. Proces protiv nje trajao je od januara do maja 1431, a iziskivao je sudsku istragu, šest javnih saslušanja, devet saslušanja zatvorenih za javnost, odricanje pod zakletvom, ponovljeni prestup, suđenje za ponovljeni prestup i izricanje presude. Spaljena je na lomači 30. maja 1431. Na hiljade reči razmenjeno je između Jovanke i njenih sudija tokom mesecima duge inkvizicije; mnoge od njih su nam dostupne u ovoj ili onoj formi. Ali sama Jovanka bila je nepismena. Na suđenju je govorila srednjovekovni francuski, dok je notar svaku i najsitniju pojedinost beležio u zapisniku, koji je kasnije na latinski preveo jedan od njenih sudija. Taj proces obuhvatao je ne samo prenošenje Jovankinih direktnih odgovora u indirektni govor te njenih idioma u protokolarni sudski latinski, već i namerno falsifikovanje pojedinih odgovora ne bi li se tako opravdala presuda koja će joj biti izrečena (ova kriminalna intervencija razotkrivena je na ponovljenom suđenju koje je održano dvadeset i pet godina nakon njene smrti).³ Ipak, ti mnogobrojni slojevi službene distance koja nas deli od onoga što je Jovanka govorila samo su zaostali efekat one prvobitne velike distance koja samu Jovanku deli od njenih vlastitih rečenica.

Sve čime se Jovanka rukovala, vojnički i moralno, poticalo je iz izvora koje je nazivala „glasovima“. Sva krivica na njenom suđenju sabirala se baš u ovom pitanju, o prirodi tih glasova. Počela je da ih čuje kad je imala dvanaest godina. Govorili su joj odnekud spolja,

³ F. Meltzer (2001), 119–21.

upravljajući njenim životom i smrću, njenim ratnim poredama i revolucionarnim političkim stavovima, načinom odevanja i jeretičkim uverenjima. Tokom suđenja, Jovankine sudije stalno su se vraćale na osnovni problem: zahtevali su da čuju priču o tim glasovima. Tražili su da ih imenuje, otelevi i opiše tako da njima budu razumljivi, sa prepoznatljivim religijskim slikama i emocijama, u konvencionalnom narativu koji će omogućiti konvencionalno pobijanje. Tu su želju formulisali na mnogo načina, nizom pitanja. Podsticali su je i podbatali i saterivali uza zid. Jovanka se gnušala tog pravca istrage i blokirala ga je dokle god je mogla. Čini se da, za nju, ti glasovi nisu sadržali nikakvu priču. Oni su bili iskustvena činjenica toliko velika i stvarna da je u njoj poprimila čvrstinu neke vrste čulno doživljene apstrakcije – onoga što je Virdžinija Vulf jednom nazvala „upravo onaj drhtaj nerava pre nego što se iz njega ma šta izrodi“.⁴ Jovanka je želela da iskaže taj drhtaj nerava a da ga ne prevodi na jezik teološkog klišeja. Kod nje me privlači upravo ta srdžba protiv klišeja. Duh genijalnosti u njenoj srdžbi. Svi mi na nekom nivou osećamo tu srdžbu, u nekim trenucima. Genijalan odgovor na nju je katastrofa.

Kažem da je katastrofa odgovor zato što verujem da je kliše pitanje. Pribegavamo klišeju jer nam je to lakše nego da se potrudimo i izmislimo nešto novo. Ovde se prećutno postavlja pitanje: Zar već ne znamo šta mislimo o tome? Zar nemamo formulu koju za to koristimo? Zar ne mogu samo da pošaljem elektronsku čestitku ili da fotošopiram sliku koja će to dočarati umesto da se potrudim i napravim originalan crtež? Tokom pet meseci suđenja, Jovanka je istrajno koristila termin *glas* da bi opisala kako je to Bog vodi. Nije spontano tvrdila da glasovi poseduju tela, lica, imena, miris, toplinu ili raspoloženje, niti da u sobu ulaze na vrata, niti da se nakon njihovog odlaska oseća tužno. Te je detalje dodavala postupno pod neumoljivim pritiskom istražitelja. Ali očigledno joj je pokušaj pričanja priče bio mrzak pa ga je škropila belom bojom kad god je mogla, dajući odgovore poput:

...To ste me već pitali. Proverite u zapisniku.

...Pređite na sledeće pitanje, poštedite me.

...Nekad mi je to bilo poznato, ali sad se ne sećam.

...To se ne dotiče vašeg procesa.

...Pitajte me iduće subote.

A jednog dana, kad su je sudije pritiskale da glasove definiše kao jedninu ili množinu, rekla je nešto zaista čarobno (u neku ruku sažimajući problem):

Svetlost dolazi u ime glasa.

„Svetlost dolazi u ime glasa“, to je rečenica koja se zaustavlja. Mada su joj komponente jednostavne, ona ipak ostaje strana, ne možemo je posedovati. Kao i Homerovo neprevodivo *moli*, čini se da ova rečenica dolazi odnekud drugde i sa sobom donosi dašak besmrtnosti.

⁴ V. Woolf (1927), 193.

nosti. Znamo da se u Jovankinom slučaju ispostavilo da je to dašak sa njene vlastite lomače. Pređimo sada na jedan manje zastrašujući primer eskapade prevođenja, ali podjednako vođen srdžbom protiv klišeja – ili, kako to u ovom slučaju kaže sam prevodilac – „Više želim da naslikam krik nego užas“.⁵ Možda ćete u ovome prepoznati izjavu slikara Fransisa Bejkona povodom njegove poznate serije portreta pape s krikom na licu (koji su varijacije Velaskeзовог portreta pape Inoćentija X).

E sad, Bejkon je čovek koji se tokom karijere u više navrata izlagao inkviziciji, ponajviše u seriji intervju sa likovnim kritičarem Dejvidom Silvesterom, koji su sabrani u knjizi pod naslovom *Brutalnost činjenice*. „Brutalnost činjenice“ je Bejkonov lični izraz za ono što teži da postigne na slici. On je figurativni slikar. Njegovi objekti su ptice, psi, trava, ljudi, pesak, voda, on sam, a ono što želi da uhvati u tim objektima (kako sam kaže) jeste njihova „stvarnost“ ili (jednom je upotrebio ovaj termin) „esencija“, ili (često) „činjenice“. A pod „činjenicama“ ne podrazumeva fotografsku kopiju objekta, već stvaranje senzorne forme koja će direktno u vaš nervni sistem prevesti istu senzaciju kao i sam objekat. Želja mu je da naslika senzaciju mlaza vode, baš taj drhtaj nerava. Sve ostalo je kliše. Sve ostalo je ista stara priča o tome kako se na vratima pojavljuje Arhanđel Mihailo ili Sveta Margarita ili Sveta Katarina u pratnji hiljadu anđela i kako se soba ispunjava slatkim mirisom. Mrsko mu je svako pričanje priče, svaka ilustracija, sve će učiniti kako bi izbegao ili narušio dosadu pričanja priče, pa čak i sunderom zabrljati platno ili ga ispljuscati bojom.

Fransis Bejkon ne poziva se na metaforu prevođenja kad opisuje šta bojom želi da uradi vašim nervima, ali na momente i doslovno stiže do tišine, kao kad svom sagovorniku kaže: „Vidite, ovo je tačka u kojoj se apsolutno ne može govoriti o slikarstvu. Stvar je u procesu.“⁶ Ovom izjavom on ispostavlja teritorijalni zahtev u ime neprevodivog, kao što je to učinila i Jovanka Orleanka kad je svojim sudijama rekla: „To se ne dotiče vašeg procesa.“ Dva različita značenja „proseca“, ali isto ogorčeno sleganje ramenima pred autoritetom čiji su zahtevi nerealistični. Možemo samo naslutiti kako je ta ogorčenost oblikovala Jovankin javni život – njenu borbenu smelost, izbor muške odeće, odricanje od jeresi, ponovno zapadanje u jeres, njene legendarne poslednje reči sudijama: „Potpalite lomaču!“ Da je imala mogućnost ćutanja, Jovanka ne bi skončala na lomači. Ali metod inkvizitora bio je da sve njene iskaze svedu na dvanaest optužbi na svom latinskom jeziku i svojim rečima. Prostije rečeno, njihova priča o njoj učvrstila se kao neosporna činjenica.⁷ Optužbe su joj čitali naglas. Na svaku je morala da odgovori sa „Da, verujem u to“ ili „Ne, u to ne verujem“. Kad na pitanje odgovarate sa „da“ ili „ne“, to zabranjuje reći da se zaustavi. Neprevodivost je protivzakonita.

Čini se, međutim, da su Fransisu Bejkonu u slikarskom procesu dostupni različiti oblici zaustavljanja i ćutanja. Pri izboru teme recimo, kad reši da ljudski krik prikaže u me-

⁵ D. Sylvester (1987), 48.

⁶ M. Peppiati (1989), 53.

⁷ F. Meltzer (2001), 124.

dijumu koji ne prenosi zvuk. Ili pri upotrebi boje, što je složeno pitanje, ali pogledajmo jedan njegov aspekt, naime rubove boja. Kao slikar, Bejkon, kako smo već videli, hoće da ponudi čulni oset bez dosade njegovog prenošenja. Hoće da osujeti narativ gde god ovaj zapreti da pomoli glavu, što je maltene na svakom koraku, jer ljudi su stvorenja koja žude za pričom. Postoji tendencija da se priča uvuče u prostor između bilo koje dve figure ili bilo koja dva znaka na platnu. Bejkon se služi bojom kako bi ovu tendenciju učutkao. Razvlači boju do samih rubova svojih figura – boju tako tvrdu, ravnu, jarku, nepokretnu, da je nemoguće ući u nju ili je dovesti u pitanje. Pust je to predeo za radoznale. Rekao je jednom prilikom kako bi rado „ubacio neku saharsku pustinju ili saharske razdaljine“ između delova slike.⁸ Njegova boja ima efekat isključivosti i ubrzanja, nagoni oko da nastavi da se kreće. To je način da se kaže: „Nemoj se ovde zadržavati i izmišljati priče, samo se drži činjenica.“ Ponekad preko boje postavi belu strelicu kako bi vam ubrzao oko i dodatno denuncirao pričanje priča. Pogled na tu strelicu proizvodi osećaj zatiranja narativa. Ideju za strelice dobio je, kaže, listajući neki priručnik za golf.⁹ Ovo saznanje ostavlja mi još manje nade da ću razumeti priču iza njegove slike. Bejkona ne zanima podsticanje takve nade; kao što nije zanimalo ni Jovanku Orleanku kad su je inkvizitori pitali: „Kakvog su *mirisa* ti vaši glasovi?“, a ona im odgovorila: „Pitajte me iduće subote.“ Bejkon zatire uobičajenu vezu figure sa tlom, uobičajen informativni pasaž na tom mestu, kao što i Jovanka zatire uobičajenu vezu pitanja sa odgovorom. Oboje stavljaju tačku na kliše.

Ima Bejkon još jedan termin za to stavljanje tačke: naziva ga „uništavanjem jasnoće jasnoćom“.¹⁰ Ne samo upotrebom boja već i čitavom strategijom svojih kompozicija, on hoće da nas navede da vidimo nešto za šta još nemamo oči, da čujemo nešto što se nikad nije oglasilo. Zalazeći unutar jasnoće, on dospeva do mesta jednog dubljeg osveženja, gde jasnoća ostaje ista, a ipak se razlikuje od sebe same, što je možda analogno onom mestu unutar reči gde ona u sopstvenom prisustvu začuti. A treba imati na umu da je to, za Bejkona, mesto nasilja. U mnogim intervjuima govori o nasilju. U intervjuima mu postavljaju mnoštvo pitanja o nasilju. Ta reč nema isto značenje za njega i njegove sagovornike. Njihovo pitanje tiče se prikaza raspeća, raskomadnog životinjskog mesa, iščašenja, kasapljenja, borbi s bikovima, staklenih kaveza, samoubistva, poluživotinja i mesa neodredivog porekla. Njegov odgovor tiče se stvarnosti. Ne zanima ga da ilustruje nasilne situacije pa i radove u kojima to čini otpisuje kao „senzacionalističke“. Cilj mu je da prenese senzaciju a ne senzacionalno, da naslika krik a ne užas. A krik, po njegovom shvatanju, u stvarnosti leži negde unutar površine osobe koja ga ispušta ili pak situacije koja zavređuje krik. Ako njegovu studiju pape s krikom na licu posmatramo naporedo s Velaskezovim *Portretom Inoćentija X*, videćemo da je Bejkonov postupak bio da uroni ruke u Velaskezovu sliku tog duboko uznemirenog čoveka i da odande izvuče krik koji se u dubini već uveliko odvijao. Načinio je sliku tišine u kojoj tišina nečujno eksplodira,

⁸ D. Sylvester (1987), 56.

⁹ H. Davies (1975), 63.

¹⁰ G. Deleuze (2003), 6.

kao što kažu da eksplodiraju crne rupe u dubokom svemiru dok niko ne gleda. Evo Bejkona u razgovoru s Dejvidom Silvesterom:

Kad govorimo o nasilju boje to nema nikakve veze sa nasiljem rata. Naprotiv, to je pokušaj da se iznova proizvede nasilje same stvarnosti... kao i nasilje sugestija unutar same slike koje se jedino može preneti putem boje. Kad vas ovako gledam preko stola, ja ne vidim samo vas, vidim čitavu emanaciju koja je povezana s ličnošću i svime ostalim... taj životni kvalitet... sva pulsiranja jedne osobe... energiju unutar spoljašnjosti... A kad takve stvari prenosite na platno, u bojama će to delovati nasilno. Mi gotovo sve vreme živimo kroz zastore – zastrvenom egzistencijom. I čini mi se ponekad, kad čujem kako su moje slike nasilne, da sam tu i tamo uspeo da razgrnem bar poneki od tih zastora.¹¹

Kaže Bejkon da živimo kroz zastore. Šta su ti zastori? Oni su deo normalnog načina na koji posmatramo svet, ili pre normalnog načina na koji vidimo svet a da ga i ne gledamo, jer Bejkon tvrdi da bi pravi vidovnjak bacivši pogled na svet uočio da je on prilično nasilan – ne nasilan u smislu narativne površine već nekako nasilno sazdan ispod površine, što će reći da nasilje čini njegovu esenciju. Niko još nije video crnu rupu, a ipak su naučnici uvereni da njenu esenciju mogu locirati u gravitacionom kolapsu neke zvezde – tom masivnom nasilju, tom *nečemu* koje je u isti mah, spektakularno, *ništa*. Ali skrenimo sada istorijski pogled na Nemačku krajem osamnaestog i početkom devetnaestog veka i usmerimo pažnju na jednog lirskog pesnika iz tog doba, koji je iščezao u sopstvenoj crnoj rupi dok je pokušavao da prevede purpurnu boju.

Naša engleska reč *purple* vodi poreklo od latinskog *purpureus*, čije poreklo leži u grčkom *porphyra*, imenici koja označava purpurnog puža. Ovaj morski mekušac, preciznije *murex* ili purpurna bagarka, koristio se u antičko doba za dobijanje svih crvenih i purpurnih boja. Ali purpurni puž imao je u starogrčkom još jedan naziv: *kalchē*, a iz te reči izveden je jedan glagol i metafora i problem za prevodioce. Glagol *kalchainein*, tragati za purpurnim pužem, s vremenom je zadobio značenje duboke i uznemirujuće emocije: natmuri se od nespojivosti, kidati se od briga, misliti mračne misli, utonuti u duboku potištenost. Kad se 1796. nemački lirski pesnik Fridrih Helderlin poduhvatio prevoda Sofoklove *Antigone*, već se na prvoj stranici suočio s ovim problemom. U prvoj sceni ojađena Antigona izlazi pred svoju sestru Ismenu. „A šta je?“, pita Ismena, zatim dodaje onaj purpurni glagol. „Neka te reč uznemirila (*kalchainous*).“ (*Antigona*, 20).¹² Ovo je standardni prevod replike. Helderlinova verzija, *Du scheinst ein rotes Wort zu farben*, značila bi otprilike: „Izgledaš kao da oslikavaš reč purpurne boje, kao da reči bojiš porpurnocrvenim.“ Ubistvena doslovnost ove replike tipična je za Helderlina. Njegov metod prevođenja sastojao se u tome da uzima stavku po stavku izvorne dikcije i uglavljuje je u nemački sa istovetnom sintaksom, redom reči i leksičkim značenjem. Tako su nastajale verzije Sofokla kojima su se Gete i Šiler na sav glas smejali kad su ih čuli. Učeni kritičari popisali su preko hiljadu grešaka, a prevode su nazva-

¹¹ D. Sylvester (1987), 82, 174–175.

¹² Prevod Miloš N. Đurić. (*Prim. prev.*)

li nakaradnim, nečitljivim, delima ludaka. I zaista, već 1806, Helderlin je proglašen umobolnim. Porodica ga je smestila u duševnu bolnicu, iz koje je posle godinu dana otpušten kao neizlečiv. Preostalih trideset sedam godina života proveo je u jednoj kuli nad rekom Nekar, u promenljivom stanju ravnodušnosti ili ekstaze, špartajući po sobi, svirajući klavir, pišući na komadićima papira, primajući retke posetioce. Umro je i dalje umobolan 1843. Kliše je reći da Helderlinovi prevodi Sofokla pokazuju da je bio na rubu nervnog sloma te da njihovo blistavo, zadrto, neizrecivo čudaštvo potiče iz njegovog mentalnog stanja. Pitam se, ipak, kakva je zapravo veza ludila sa prevođenjem? Gde se to u umu odigrava prevođenje? I ako postoji tišina koja nastupa unutar određenih reči, kada se, kako, s kakvim nasiljem ona odigrava, i kakvog uticaja ima to ko ste?

Jedna stvar koju uočavam kod Helderlina kao prevodioca, i kod Fransisa Bejkona kao slikara, pa najzad i kod Jovanke Orleanke kao božje ratnice, jeste visok stepen samosvesti koji je prisutan u svakoj od njihovih manipulacija katastrofom. Helderlin je počeo da razmišlja o prevođenju Sofokla 1796, ali je *Edipa* i *Antigonu* objavio tek 1804. Procenivši da su mu prve verzije „nedovoljno životne (*lebendig*)“, godinama ih je kompulzivno prepravljao, tako da su čudni tekstovi na silu postajali još čudniji. Evo kako stručnjak za Helderlina Dejvid Konstantajn opisuje ta pregnuća:

*Iskrivljavao je izvornik kako bi ga prilagodio sopstvenom idiosinkratičnom shvatanju ne samo izvornika nego i svoje obaveze pri njegovom prevođenju... Odabirajući uvek nasilniju reč, tako da su tekstovi gusto protkani vokabularom preterivanja... a pri tom je i davao glas onim silama u svojoj psihologiji koje će ga, vrlo brzo, odvesti preko ruba. A pošto ih je iskazivao, nije li im time i davao maha? Stari je to paradoks: što bolje pesnik takve stvari iskazuje, to ih bolje naoružava protiv samog sebe. Tako dobro sročene, nisu li one neodoljive?*¹³

Neodoljiv je u najmanju ruku bio proces te nasilnosti. Jer Helderlin je, za divno čudo, u to vreme počeo da rediguje i sopstvene rane radove, a tome je pristupao na isti način, to jest, tražio bi u završenim pesmama „nedovoljno životne“ delove, pa ih zatim prevodio na neki drugi jezik, takođe nemački, koji je nemo ležao unutar njegovog vlastitog. Kao da se kreće zacrtanom linijom, skidajući poklopce sa reči i uranjajući ruke u njih, susretao se sa svojim ludilom prilazeći mu drugim putem.

No ipak to nije bio potpuno slučajan susret. Još od ranih godina Helderlin je imao teoriju o sebi. Ovo je navod iz pisma prijatelju Nojferu 1798, koje počinje rečenicom: „Životnost [*lebendigkeit*] u poeziji, to je tema koja mi sada najviše zaokuplja misli“, a nastavlja se lucidnom analizom njegove lične životne ravnoteže:

...Budući da sam podložniji destrukciji od drugih ljudi, tim se više moram truditi da izvučem neku prednost iz onoga što na mene deluje destruktivno, ...moram to unapred prihvatiti kao

¹³ D. Constantine (2001), 8–11.

*neophodnu građu, bez koje se moje najskrovitije biće nikad ne može do kraja iskazati. Moram ih asimilovati, presložiti... kao senke naspram moje svetlosti... kao prateće tonove među kojima ton moje duše odskae utoliko životnije.*¹⁴

Ovako stoji u pismu koje je Helderlinovoj majci uputio njegov prijatelj Sinkler 1804. godine:

*Nisam jedini – još šestoro ili osmoro ljudi koji su upoznali Helderlina veruje da to što izgleda kao duhovno rastrojstvo u stvari nije ništa slično već, naprotiv, način izražavanja koji je on namerno usvojio iz veoma ubedljivih razloga.*¹⁵

A ovako u jednom prikazu njegovih prevoda *Sofokla* iz 1804. godine:

Kako tumačite Helderlinovog Sofokla? Je li taj čovek lud ili se samo pretvara ili je njegov Sofokle prikrivena satira na račun loših prevodilaca?¹⁶

Možda se Helderlin sve vreme pretvarao da je lud, ne znam. Fascinira me da njegovu katastrofu, na kojem god da se nivou svesti za nju opredelio, posmatram kao metod izveden iz prevođenja, metod čije ustrojstvo počiva na srdžbi protiv klišea. Na kraju krajeva, šta je drugo vlastiti jezik nego gigantski kakofoni kliše? Nema toga što već nije rečeno. Šabloni su čvrsto utemeljeni. Odavno je Adam svim stvorovima nadenuo imena. Stvarnost je uhvaćena. Kad Fransis Bejkon pristupi belom platnu, ta prazna površina već je ispunjena čitavom istorijom slikarstva do tog momenta, ona je kompaktna masa svih već postojećih reprezentacijskih klišea u slikarevom svetu, u slikarevoj glavi, u verovatnoći svega što se na toj površini može postići. Zastori su postavljeni tako da je teško videti bilo šta osim onoga što čovek očekuje da vidi, teško naslikati nešto što već ne postoji. Bejkon se ne zadovoljava izbegavanjem ili nadmudrivanjem klišea nekakvim slikarskim trikom, on hoće (kako to kaže Žil Delez u svojoj knjizi o Bejkonu) da ga „katastrofizuje“ na licu mesta, na svom platnu. Stoga na platno stavlja ono što naziva „slobodnim znakovima“, kako na početku kad je ono belo tako i kasnije kad je delimično ili potpuno oslikano. Služi se kistovima, sunderima, štapićima, krpama, golom šakom, ili samo proliva limenku boje na platno. Cilj mu je da poremeti verovatnoću ishoda i da preduhitri sopstvenu kontrolu nad poremećajem. Tako proizvodi katastrofu, iz koje će potom manipulacijom doći do slike koju može nazvati *stvarnom*. Ili će je možda naprosto izložiti:

DEJVID SILVESTER: Ne bi vam palo na pamet da sliku završite iznenadnim bacanjem nečega na platno? Ili bi?

¹⁴ E. Santer (1990), xxix.

¹⁵ D. Constantine (2001), 277.

¹⁶ A. Fioretos (1999), 277.

FRANSIS BEJKON: O, da. U onom triptihu, na ramenu figure koja povraća u lavabo, imate takav jedan štrcaj bele boje. Pa eto, to sam uradio u poslednjem času i samo tako ostavio.¹⁷

Slobodni znakovi su gest srdžbe. Jedan od naših najstarijih mitova o takvom gestu jeste priča o Adamu i Evi u rajskom vrtu. Eva menja istoriju čovečanstva stavljajući slobodan znak na Adamovu jabučicu. Zašto to čini? Ako kažemo da ju je zavela zmija ili žudnja za apsolutnim znanjem ili da je tragala za besmrtnošću, to jesu mogući odgovori. S druge strane, možda je i katastrofizovala. Adam je pre toga već obavio praiskonski čin imenovanja, napravio prvi korak u procesu kojim će širom otvorenoj besadržajnoj besmislenoj besciljnoj demenciji stvarnog biti nametnut skup klišeja koje niko nikad neće ukloniti niti čak poželeti da ukloni – oni su naša istorija čovečanstva, naše idejno zdanje, naš odgovor na kaos. Evin instinkt bio je da taj odgovor pregrize napola.

Većina nas, suočena s izborom između haosa i imenovanja, između katastrofe i klišeja, izabrala bi imenovanje. Većina nas to vidi kao igru čiji se rezultat uvek svodi na nulu – kao da ne postoji treće mesto gde možemo obitavati: nešto što nema imena obično se smatra nepostojećim. I ovde bismo već mogli da nazremo dobronamernost neprevodivog. Prevođenje je praksa, strategija, ono što Helderlin naziva „lekovitom mentalnom gimnastikom”,¹⁸ koja nam možda ipak nudi i treće mesto obitavanja. U prisustvu reči koja se zauzima, u toj tišini, imamo osećaj da je nešto prošlo pored nas i nastavilo da se kreće, da se neka mogućnost oslobodila. Za Helderlina, kao i za Jovanku Orleanku, to je religiozna slutnja i vodi ka bogovima. Francis Bejkon ne veruje u bogove ali oseća duboku povezanost sa Rembrantom.

U njegove omiljene slike spada i jedan Rembrantov autoportret. Pominje ga u nekoliko intervjuua. Kaže da mu se na tom portretu sviđa to što kad ga pogledate izbliza primećujete da oči skoro da nemaju duplje.¹⁹ Možda i primereno, dosad nisam uspela da pronađem uverljivu reprodukciju ovog portreta. Reč je o jednom od Rembrantovih poznijih, mračnijih radova, jedva da možete razabrati konture lica naspram senovite pozadine, a ipak neka čudna snaga zrači iz tih očiju s gotovo nepostojećim dupljama. Nisu te oči slepe. Zaokupljene su silovitim gledanjem, ali nije to pogled ustrojen na uobičajen način. Kao da moć vida u Rembrantove oči ulazi *otpozadi*. A ono što njegov pogled odašilje sprema, u našem pravcu, duboka je tišina. Umnogome nalik na tišinu koja mora da je usledila posle odgovora Jovanke Orleanke sudijama kad su je pitali: „Kojim jezikom vam govore ti glasovi?“, na šta je odvratila:

Jezikom boljim od vašeg.

Ili nalik na tišinu koja prekriva završni stih jedne pesme Paula Celana, koja će biti naš pretposlednji primer neprevodivog. Pesma je pisana u slavu Helderlina i poziva se na pri-

¹⁷ D. Sylvester (1987), 94.

¹⁸ D. Constantine (2001), 7.

¹⁹ D. Sylvester (1987), 56–59.

vatni jezik kojim je ovaj povremeno govorio tokom poslednjih trideset sedam godina života kad je već izgubio razum ili se samo tako pretvarao. Pesma počinje kretanjem ka slepilu, ali se završava sa dva oka bez duplji koja kao da savršeno dobro vide u svom malom katastrofičnom svetu.

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.“)*

TIBINGEN, JANUAR

*Na slepilo na-
govorene oči.
Njihovo – „čisto
proisticanje je sušta
zagonetka“ –, njihovo
sećanje na zaplivala
Helderlinove kule, oko kojih
lepršaju galebovi.*

*Posete utopljenih stolara
pri ovim*

rečima koje se gnjuraju:
kad bi došao,
kad bi došao čovek,
kad bi došao čovek na svet, danas,
sa svetlom bradom
patrijarha: on bi,
progovorivši o ovom
dobu, on bi
mogao
samo tepati i tepati,
beskraj-, beskraj-
nono.
(„Palakš. Palakš.”)²⁰

Ova pesma je zbunjjuća. Fokusirajmo se na zagonetke na početku i na kraju. Na početku je citat iz Helderlinove „Rajne“, koja je himna reci Rajni. „Čisto proisticanje je sušta zagonetka“, to je rečenica koja se može čitati unapred ili unatrag. Proisticanje kao zagonetka ili zagonetka kao proisticanje. Čije je to proisticanje, ili čija zagonetka, to nam nije jasno rečeno. Osnovnu radnju pesme čini duga pogodbena rečenica u konjunktivu koja naizgled lamentira nad nemoći jezika da progovori o dobu u kojem živimo. Čovek koji bi se upustio u borbu s ovim nedostatkom – prorok ili pesnik – završio bi beskonačno tepajući jednu te istu reč. Ili čak tepajući nešto što nije u potpunosti reč.

Prema onima koji su ga posećivali u kuli, Helderlin je izmislio termin *Palakš* i koristio ga tako da je nekad značio „da“, nekad „ne“. Koristan termin u tom slučaju. Pesnici vole da izmišljaju korisne termine, bilo da su to neologizmi ili stare reči upotrebljene na čudan nov način. Naravno da je jezička invencija rizična. Zato što deluje kao zagonetka i nameće problem čistog proisticanja: ne možete dospeti do njene pozadine, taman kao što ne možete pronaći izvor Rajne ili videti duplje Rembrantovih očiju ili saznati značenje božanske reči *moli*. „Palakš Palakš“ mora samom sebi služiti kao ključ, mora ostati neprevodivo. Paul Celan ga stavlja u zgrade kao da zatvara vrata svoje pesme pred tom tišinom.

Da sažmemo. Iskreno, nisam naročito dobra u sažimanju. U najboljem slučaju mogu da ponudim završni štrcaj bele boje. Kao klasičar, naučila sam da težim tačnosti i da verujem da nam je rigorozna spoznaja sveta moguća bez ostatka. Tog ostatka, koji ne postoji – i sama pomisao me osvežava. Pomisao na njegovu poziciju, na to kako poziciju deli s natopljenim slojevima ničega, pomisao na njegovu kretanje, na to kako nikad ne može prestati da se kreće jer sam ja u pokretu s njim, pomisao na njegovu senku, koju baca neko ništa pa stoga u njoj nema smrti (ili je ima sasvim malo) – pomisao na sve to pruža mi osećaj oslobođanja. Posmatrajte ovo na sledeći način: u pitanju je vežba, ne baš vežba u prevođenju, ne čak ni vežba u obrnutom prevođenju, pre nešto poput katastro-

²⁰ Prevod Branimir Živojinović (Prim. prev.)

fizacije prevođenja. Uzmimo jedan mali fragment starogrčke lirske poezije i krenimo da ga prevodimo iznova i iznova koristeći pogrešne reči. Nekom vrstom tepanja.

Ibik, lirski pesnik poznat po tome što je voleo dečake, voleo devojke, voleo prideve i priloge, kao i po pesimističkom pogledu na svet, napisao je u 6. veku p. n. e. ovu pesmu o ličnom doživljaju Erosa: tvrdi da neprekidno izgara od erotske žudnje dok ostali mogu da uživaju u umerenijoj ili sezonskoj reakciji.

*U proleće, s jedne strane,
jabuke kidonske,
budući napojene vodom reka i potoka
gde vrt devojački nepokošen [je]
i na čokotima pupoljci
otežali
pod senovitim vrežama,
cvetaju.
S druge strane, u meni
Eros doba godine ne bira.
Baš naprotiv,
kao trakijski severac
munjama potpaljen,
od Afrodite hrleći
uz suve plamsaje ludila,
crn,
nezajažljiv,
silovito,
iz tabana samih
[to] potresa čitavo moje dišuće biće.*

(Ibik, fragment 286, *Poetae Melici Graeci*)

*U žene, s jedne strane,
takvi ugovori
budući podložni promeni i obmani,
gde slike ljubavnika [poriču ono što smo bili],
i prave smrti
usnule
ispod pravih venčanja,
bivaju antedatirani.
S druge strane, ja
tvoj zavet ne pobijam.
Baš naprotiv,
kao to novo Sutra,
sad se sporim,
sad uzdržavam,
uz Ljubav i gnev njen,
iskreno,
neiskreno,*

*kad bih hteo,
kad bih mogao,
[to] opravdava čitav jedan moj ludački beg.*

(Ibik, fr. 286, preveden rečima iz pesme „Ženska postojanost“ Džona Dona)²¹

*Na koktelu među poznatim komunistima, s jedne strane,
subjekat
odgovarajuće parafraziran kao g. i gđa Bert Breht,
gde deset godina egzila ostavilo je traga,
a ispod pet primeraka dosijea 100-190707,
Čarls Loton
vraćajući se na scenu kao Galilej,
ulazi u lift.
S druge strane, o mom imenu s crticom između Eugena i Fridriha
Biro nema podataka.
Baš naprotiv,
kao ime izvesnog Francuza kome Čarls Loton možda šalje
pakete,
uz nepoznatu ženu
koja razgovarala je s nepoznatim muškarcem,
ili uz nepoznatog muškarca
koji razgovarao je s nepoznatom ženom,
a ukoliko svi komentari nisu tačni,
izvolite pogledati stranicu 307.*

(Ibik, fr. 286, preveden rečima iz dosijea Bertolta Brehta, FBI #100-67077)

*U tvojoj kuhinji, s jedne strane,
jarki leševi
počinju da zaudaraju na dobijanje ideje,
gde jedna od mojih nogu [je]
a ispod pre ili kasnije
čitav svemir
niti zvoni niti radi.
S druge strane, mislim da neću.
Baš naprotiv,
kao trunka u praznini,
koračajući tamo-amo,
uz alarmni uređaj,
iskreno,
ljutito,
nestrpljivo,
ne mnogo ubedljivo,
[to] ljubi me na rastanku. Mrtav sam. (Pauza)*

(Ibik, fr. 286, preveden rečima iz *Kraja partije* Samjuela Beketa, str. 47)

²¹ John Donne, "Woman's Constancy", 1633; pesma počinje stihom: „Sad si me volela čitav jedan dan“. (Prim. prev.)

*Na kraju, s jedne strane, svi koji iza nas sede za kasama,
dajući maha najpogubnijoj i najbeznadnijoj mogućoj pobuni,
gde sve ljudsko [je iznevereno]*

i

*pod teretom egzistencije
oveštale fraze,
s blagim neuhvatljivim osmehom,
pobuđuju sumnju.
S druge strane,
ko se boji ne sme ići u šumu.
Baš naprotiv,
kao savremene vojske,
uz lepršave fraze na češkom ili nemačkom,
neustrašivo,
strpljivo,
nažalost,
protiv sebe,
protiv svojih ograničenja i apatije,
protiv samog ovog pisačkog stola i stolice na kojoj sedim,
optužba je jasna: čovek je osuđen na život a ne na smrt.*

(Ibik, fr. 286, preveden rečima iz knjige Gustava Janouha *Razgovori s Kafkom*, str. 136–137)

*Na šalteru za doplate, s jedne strane, kraljevski pekari,
škartiranje starih pastira zbog novih slonova,
gde istok i zapad [presecaju sever]
a ispod crne braće kojima je zabranjeno lajanje u crkvi,
anđeo
pazi na razmak.
S druge strane,
karta za višekratnu vožnju ne traži štrapac do južnog bola.
Baš naprotiv, kao sedam sestara
okopavajući vrt u Britanskom muzeju,
uz kazne,
trubljenje,
rampovana,
oveštala,
kentasta,
ključnuta,
čujem da mogu očekivati zastoje celim putem do ve-ce-lua.*

(Ibik, fr. 286, preveden rečima iz natpisa i naziva stanica u Londonskoj podzemnoj željeznici)²²

²² Reč je o sledećim stanicama: Shoreditch, Shepherd's Bush, Elephant & Castle, Blackfriars, Barking, Church End, Angel, Paddington, Southwark, Seven Sisters, Covent Garden, Tooting, Turnpyke, Hackney, Kentish Town, Cockfosters, Waterloo. (*Prim. prev.*)

U toplim zakuskama i predjelima, s jedne strane, sojin, barbikju, vusteršir ili stejk sos,
 posipanje alevom paprikom,
 gde „porumenelo“ [je poželjno]
 a pod magnetronom
 gnjecavi krekeri,
 omotani slaninom,
 otvrdnu.
 S druge strane, zamrznuta palačinka
 ne biva hrskava.
 Baš naprotiv,
 kao radio-talasi,
 klobučajući,
 prskajući,
 uz trljanje ruku,
 bez bušenja plastične folije,
 bez preslaganja komada na pola puta
 bez upotrebe specijalnog mikrotalasnog umetka za kukanje,
 [to] kad plane razneće vam nos.

(Ibik, fr. 286, preveden rečima iz uputstva za upotrebu moje nove mikrotalasne pećnice, model emerson 1000W, str. 17–18)

BIBLIOGRAFIJA:

- 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.

(S engleskog prevela **Arijana Božović**)