



НЕКА НАС ВИДЕ, ИЛИ ПРЕВОДИЛАЧКИ COMING OUT

Шта то књиге имају споља

Желео бих да скренем пажњу на предмет који можда пажњу и не завређује – а то су корице, спољашњост књиге; не оно што покривају клапне него баш оно што је споља, прецизније – оно што око прво види. Баш на корицама видљив је занимљив траг суштинског преокрета у схватању улоге преводиоца у савременој култури, тамо примећујемо како се мењају тенденције у најновијем размишљању о суштини књижевног превода, како долази до превредновања на књижевној мапи, напослетку, запажамо другачију перцепцију односа између аутора и преводиоца, између дела и превода.

Директан подстрек мојим разматрањима биле су две корице једне књиге, тачније корице два издања једне књиге објављене у истој издавачкој кући, „Bjuro literackje” из Вроцлава. У питању је збирка песама ирског нобеловца Шејмуса Хинија у преводу Пјотра Сомера *Деца железнице*. Временску дистанцу између два издања чини више од десет година, прво издање је из 1997, а друго из 2010. Тринаестак година за транслатологију у Пољској представља праву епоху, и у глобалном контексту то је време изразито динамичног развоја студија превођења, време повезано са тзв. „културним преломом”. Само да подсетим да је *The Translator's Invisibility* Лоренса Венутија један од базичних текстова нове транслатологије објављен 1995, а текст *Translation, History and Culture* Сузан Баснет и Андреа Лефевра – тек неколико година пре тога.

Те промене – не баш потпуно, више наизглед – одсликавају различите корице. На првим корицама из 1997. године види се име и презиме аутора, Шејмуса Хинија и испод тога наслов књиге *Желеничка деца*. На корицама друге књиге не само да што је репродукција слике у боји, него су и информације о књизи богате – испод наслова дела појављује се име и презиме његовог преводиоца: превод Пјотра Сомера. Преводац, до сада дискретно сакривен унутар књиге, изашао је из скровишта.

То је значајна промена, без обзира на то што је име преводиоца дато у мањем фонту од осталих елемената, а трећи ред испод наслова и даље сугерише њен другоразредни, тачније трећеразредни значај. На комплементарни, дакле, нешто маргинални карактер те информације указује и то што је име у генитиву, падежу који конотира на подређеност, зависност, несамосталност. Контраста ради: презиме у номинативу везује се са сугестијом власти, сувереношћу и аутономијом, а то су одлике које безусловно у првом реду припадају аутору.

Тешко је говорити о равноправности аутора и преводиоца као коаутора дела у преводу. Па ипак, промена на корицама даје до знања да преводац више није не-

видљив. Такав *coming out* је очигледни раскид са досадашњим обавезујућим схватањем преводне књижевности која је свој преводни статус најчешће скривала. Идеал невидљивог преводиоца представља двозначну последицу: он с једне стране обмањује читаоца да општи са оригиналним текстом, а с друге стране скрива различите ингеренције у тексту, повезане са праксом превођења – дуго се већ о томе говори, мада је ту тему проблематизовао поменути Лоренс Вентути. Кома год је транслатолошко размишљање блиско, од аутора превода данас не очекује да постигне ону, својевремено пожељну прозирност, и да читаоцима нуди дело које се „чита као да је на матерњем језику написано“ – та похвална формула је дуго била на снази, мада је она доста проблематична. Ако преводиочев рад има смисла, то је онда кад „омогућава увођење страности“, да се изразимо језиком Антоана Бермана. Преводилац успоставља однос онога што је домаће према ономе што је страна, не нивелишући страност и не допуштајући да је прогута оно што је препознатљиво и домаће.

У корак с променом свести у савременој хуманистици о томе шта „страност“ јесте и шта може да буде – мења се и перцепција улоге преводиоца – као заступника те страности. „Видљиви“ преводилац као коаутор дела не допушта да буде заборављен, али подсећа и на нешто важније – да је преведен текст истргнут из туђе културе, а у њој постоји у другом језичком облику, функционише у тамошњим системима вредности и у мрежи стално променљивих односа који му обезбеђују смисаоне јединице – релативно постојане или барем јасне.

Паралелно с позитивним превредновањем категорије страности у преводу проблематизује се и улога преводиоца: он се више не претвара да не оставља у преведеном делу трагове сопственог система идеолошких и естетичких вредности, да га не испуњава сопственим искуством или знањем, да текст не обележава културним нормама и правилима језика који представља.

Преводилац лепе књижевности постаје други аутор преведеног текста чак и онда кад се руководи покорношћу, поштовањем оригинала и његовог аутора, јер превод и тада за њега значи стваралаштво, што га ставља у исту раван са аутором. Концепција преводиоца као другог аутора буди, разуме се, отпоре, али је преводилац тај који даје дефинитивни облик делу у преводу. Он нам текст не преноси и не препакује га, он га *преобликује*: даје му облик исто као и аутор. Ваљаност ових преобликовања често затим повлачи за собом и процесе прекрајања у текстовима одредишног језика. Преводилац, дакле, формира домаћу писменост. Књижевни превод се све чешће признаје за посебну струју у лепој књижевности, појављује се у националним књижевностима, а његови аутори налазе своја места раме уз раме са ауторима оригиналних дела. Да ли било ко сумња у место *Давиговој Псалтири* Јана Кохановског у историји пољске књижевности? Или у Бајронов *Ћаур* који је превео Адам Мицкјевич? То су дела пољске књижевности која, иако су, додуше слободни преводи, у исти мах припадају и светској књижевности.

Дешавало се, колико се сећам, да име и презиме аутора превода стидљиво фигурирају на наличју насловнице, међу другим, за читаоца маргиналним, а за статистичке установе суштинским информацијама. Данас је име и презиме преводиоца на насловној страници норма. Па ипак треба скренути већу пажњу на корице преведених књига,

јер се оне мењају неупоредиво динамичније од насловница које се држе конзервативне информативне поставке. Издавачи све чешће, мада и даље ретко, већ на корицама стављају име и презиме преводиоца, или информацију о преводном карактеру дела.

Док посматрамо те промене на корицама уочавамо извесне правилности. Прво, име и презиме преводиоца појављује се, пре свега, на корицама песничких књига – код Англосаксонаца то је готово норма, а у Пољској је та пракса хировита. У прози је нешто другачије: име и презиме преводиоца на корицама романа и збирки приповедака је изузетак, мада се и то дешава. Привилегованост преводиоца поезије вероватно је повезана са уверењем (доста упрошћеним), да превод песме захтева од преводиоца већу инвентивност и самосталност него превођење прозе. Друго, видљивост преводиоца не дотиче све подједнако. Код истог издавача и истих година појављују се наслови преводне књижевности чије корице немају на себи преводиочево презиме. Да би се појавио на корици, да би убедио издавача у потребу за тим, преводилац мора да буде позната и препознатљива особа. На такву презентацију преводиоци са скромнијом библиографијом не могу да рачунају. То је неправедна пракса, с гледишта интереса издавача разумљива – јер се дешава да преводилац са препознатљивим именом, „одомаћује“ стране, или и потпуно непознате ауторе. И треће: име и презиме преводиоца на корици не представљају само признање за конкретног преводиоца и преводилачки фах, него тог преводиоца оптерећује још једном функцијом – онога ко књигу препоручује. Другим речима: књига која на корицама открива име преводиоца, показује и његову одговорност за то дело, на безмало истој равни са аутором. Наравно, има преводилаца који преводе књиге о којима немају најбоље мишљење, и који тај посао третирају као уговор о раду. Па ипак, ако се преводилац открива на корицама преведене књиге, често још непознатог аутора, за читаоца то може да значи веродостојност тог наслова. Име познатог преводиоца представља за књигу особиту и професионалну препоруку, а он сам њен је жирант. Име преводиоца на корици има функцију сличну оној коју имају фрагменти позитивних рецензија или информације о освојеним наградама аутора.

Назовимо то промотивном улогом преводиоца. Преводиочево име на корицама може имати и идентификациону функцију, у случају кад се готово истовремено појаве два превода истог дела. Издавачи у Пољској су схватили да је наручивање и објављивање новог превода познатог дела адут који могу искористити у промотивне сврхе, зато ту чињеницу обелодањују на корицама књига, дајући тиме обавештење да се представљено дело појављује у новом преводу, чак и ако га не прати име преводиоца одговорног за ново „попољачење“ текста. У основи оваквих поступака је претпоставка да читалац не узима само класично дело стране књижевности, него и његову нову пољску верзију, и чини то са свешћу о статусу који преводна књижевност има.

И још нешто: име и презиме преводиоца на корицама антологије чешће се види него на корицама појединачних песничких збирки. У овом случају преводилац је више од преводиоца – његова делатност је проширена, а бројне функције које врши именоване су и набројане: превео, одабрао, приредио, употпунио напоменама, написао предговор. Не морам ваљда да доказујем да и у случају готових, појединачних збирки преводилац такође наступа у тим улогама и извршава исте делатности, иако

можда у мањој мери – али разлике у раду нема. Ауторски статус преводиоца у случају антологије обелодањује мноштво његових улога, поред оне очигледне – превода с једног језика на други. Преводилац најчешће врши селекцију дела, упоређује текстове, дописује им коментаре, допуњује напоменама, служи као водич по делу и стваралаштву превођеног аутора. Формула „превео“ носи у себи не баш кратку листу извршних радњи. За разлику од целовитих, појединачних збирки, издавачи у случају антологије разумеју и признају ауторски статус преводиоца, придодајући му задатке редактора, селектора, коментатора, а које преводилац такође врши и у другим случајевима. Тај различит третман је видљив у промењеном саставу информација у библиографијама. Преводилац антологије не фигурише на корицама као трећи, него као први елемент, на месту које је обично резервисано за аутора.

Преводилац као аутор (превода)

У многим случајевима преводилац, познат и цењен, уводи у читалачки оптицај новог, непознатог до тада страног аутора, гарантујући за њега својим презименом: читамо Ларкина јер га је увео у пољски језик Станислав Барањчак, Чарлса Резникова, јер му је жирант Пјотр Сомер, младе Белорусе, јер их представља Адам Поморски. Ређе су ситуације у којима ауторитет имена познатог страног аутора омогућује појављивање имена његовог преводиоца. Данас, кад можемо све чешће да бирамо између неколико превода истог дела, не читамо више Шекспира, него Барањчаковог Шекспира, или Шекспира Сломчињског, не читамо Елиота, него Елиота Поморског, или Елиота Бочковског.

Овде се намеће аналогија са интерпретацијом музичких дела. Неко ко слуша музику за време бријања или шминкања, неће слушати Баха, него Баха Џошуе Рифкина, или Баха Џона Елиота Гардинера. Рекао сам „или“, не у смислу да везник искључује, јер најчешће не говоримо о избору између рђаве и добре изведбе. Избор се врши у мноштву једнако добрих, мада интерпретативно и извођачки другачијих дела. Слично је и у позоришту. Искусни гледалац не иде на Шекспировог *Хамлеџа*, него на Вајдиног *Хамлеџа*, Дејмековог *Хамлеџа*, или на *Хамлеџа* Кшиштофа Варликовског. Свест ауторске присутности режисера који посредује (као преводилац) између гледалаца и позоришног комада, ствар је очигледна. Због тога је тешко разумети зашто у том погледу књижевност показује јак отпор: упркос томе што сам рекао о читању Шекспира, читаоци у књижари и даље траже *Магам Бовари* Флобера, а не *Магам Бовари* Ришарда Енгелкинга.

Због чега је то тако? Може се рећи да постоји много више инсценизација *Хамлеџа* него његових превода на пољски, отуда већа потреба за различитим представама него за различитим преводима. То је ипак квантитативни, а не квалитативни аргумент, не говори ништа о суштини проблема. Кривицу за то стање ипак сноси дуга и у културним навикама дубоко укореењена традиција која изграђује идеал невидљивог преводиоца и превода као „непревода“. Свест о томе да је коначни облик туђег текста који читамо у преводу дао преводилац, онај ко је највидљивији – полако допире до читаоца. У Пољској, земљи преводилаца као што су Бој-Желењски и Станислав Барањчак, критичари

и рецензенти и даље третирају преводиоца као невидљивог човека. Негују уверење да исто као што деца треба да буду видљива, али и нечујна, тако идеалног преводиоца треба чути, али не и видети. На то се, ипак, не може пристати. Не зато што сами преводиоци то не дозвољавају, него зато што савремени, динамични културни процеси траже од преводиоца његов *coming out*. И заиста, као што то доказују примери корица поменутих књига, упркос отпору институција и обичаја – преводилац излази из сенке.

Многолики превод

А да изађе мора, макар због тога што, а то најзад треба рећи – не постоји један књижевни превод, постоје само преводи, у множини. Бројне варијанте превода које творе континуитет, од филолошког превода до слободних адаптација оригиналних дела, чак и уметничког преузимања и искоришћавања. Једни преводиоци држе се ближе оригиналу и не нужно по корист за одредишни текст, други од оригинала одступају, не нужно по штету за одредишни текст. Избор одређеног типа превода зависи од карактера преведеног текста, од обавезујућих културних норми у датом тренутку, од степена сродности изворне и циљне културе, од личности и талента преводиоца, поготово што се често у књижевности дешава да преводилац неретко постаје и аутор оригиналних дела.

Књижевни превод је сажет, уопштен назив разноврсних и многоликих појава у књижевности. Ако бисмо га мерили једном мером, рецимо верношћу, и ако би га у том смислу обавезивао релативно стабилан систем правила – улога преводиоца сводила би се на улогу мање или више коректног тумача који се придржава тих правила. Срећом, није тако. Преводилац – истакнути преводилац, јер о таквима овде говорим – има право да ствара нове врсте превода, као што истакнути песник може да прави нове варијанте сонета, разбијајући правила канонског стиха; може традицију и праксу превода да okreће на наличје, да од оригинала одступа, ако то одступање оправдавају идејна или естетичка начела, за које је он спреман да сноси одговорност, јер ће му се ваљаност и те како узимати у обзир при завршном обрачуна.

Па ипак, једно не треба сметнути с ума: читалац треба да зна с каквом врстом превода има посла. Некад је постојао обичај разликовања врста превођења, данас је он одбачен, а требало би га васпоставити. Насловница је обавештавала читаоце да држе у рукама дело које је неко превео, „попољачио“, „на основу нечега написао“. Читалац је знао да је неко то дело асимиловао у матерњи језик, направио његову адаптацију или створио ауторизовани превод. Тај многолики преводиочев рад који одговара разним варијантама превода – рекло би се да нестаје. Већ је широко распрострањена појава да се не прецизира с ког језика је направљен превод. Читаоци се не обавештавају да је превод аутора који пише на јидишу превод са енглеског, као што је, на пример, *Анџолоија јапанске хаику џоезије* коју је превео Чеслав Милош. Остала је једна реч, „превод“ без нијансираних разлика, без упозорења читаоца да добија у руке једну од многих варијанти. Нестала је тиме и свест о многим врстама књижевног превода. Њено место је заузело уцеловљено мишљење које намеће једну дефиницију, једну поетику превода и једнострану очекивања. Међутим, као што постоји много варијанти романа, од грађанског до готичког романа, од фантастике до билдунгсро-

мана, тако исто постоји и много врста превода. У многим варијантама и у препознавању тог мноштва, преводиоче, видим спас.

Па ипак, раслојавање превода и констатовање његових бројних варијанти је неизбежно, и полако, али доследно се обелодањује. А сходно томе наступа и већ описани преводилачки *coming out* – откривање аутора превода. И желео бих то јасно да подвучем: преводиочево име и презиме на корицама књиге није резултат историјске праведности ни резултат еманципације још једне групе обесправљених људи, нити ефекат вештине преводилачког лобија, него покрет до ког је дошло услед мењања свести о преводу и верификовања његовог места у култури.

Зато захтевам да се име и презиме преводиоца на корице књига ставља – не зато да би се задовољила таштина преводиоца као неиспуњеног аутора. Име и презиме аутора превода на корицама није награда, већ напротив – обавеза, јер преводилац одговара за преведени текст ништа мање од самог аутора изворног текста. А можда и више, јер мора да образложи зашто је изабрао баш такву, а не другу варијанту превода.

Описивани и постулирани овде, међутим, *coming out* преводиоца има своје контрoверзне последице.

Смрт аутора

Занимљиво у том погледу изгледају збирке песничких превода у Великој Британији. Посматрам једну књигу издавача „Faber & Faber“. Црвена корица најављује збирку песама шкотског песника Дона Патерсона под насловом *Орфеј* – нема никакве друге информације за читаоца. Узимам књигу, испровоциран Патерсоновим именом, очекујући текстове назначене језиком и маштом тог песника, лауреата многих песничких награда. Шта је у ствари *Орфеј*, сазнајемо са насловне стране која употпуњује информацију са корице: Патерсон је аутор енглеске верзије Рилкеових песама *Die Sonette an Orpheus*. Збирка је, дакле, превод текстова који су једна нарочита форма превода, у тој мери слободан да су и Патерсон и издавач прихватили да реч „превод“ уопште и не фигурира на корицама. То нису интертекстуални преводи ни хипертекстуалне верзије. То је значајна разлика: нестaje смисао интертекстуалне релације између Рилкеових сонета и Патерсонових песама из књиге *Орфеј*. Овде више и не говоримо о „преношењу с једног језика на други“, него о „варијацији на тему“. У опширном поговору ове збирке песник објашњава претпоставке дела износећи разлике између превода и следеће верзије: „Превод покушава да буде веран првобитним речима и односима међу њима, а његов главни циљ је елеганција стила (што означава елиминисање синтаксичких и идиоматских артефаката из језика првобитног текста: намера суптилнија него што би се рекло – захтевима такве елеганције потребно је и лирско везиво. Превод коментарише оригинал, али га не замењује; верзија је, међутим покушај самосталне песме. Оригинал јој служи за грађевински план и фасаду, али се труди да подигне за себе солидну кућу у новој земљи, у локалној архитектури, користећи локалне речи за цигле и локалну музику за малтер“.¹ По Патерсону који се такође бави музиком, „песму можеш превести

¹ Don Paterson, *Orpheus*, Лондон, 2006.

само онда кад преводиш и музику.² То што из немачког језика преносимо у англојезички простор од другоразредног је значаја, важније је преношење Рилкеове поетике у Патерсонову поетику. То што је Патерсон изашао на корице књиге, чак и више, то што је присвојио за себе тај циклус, означава усмеравање пажње читаоца на конкретни аспект дела – на аутономне песме, отргнуте од оригинала. У једном од својих есеја Патерсон је везаност за „оригинал“ назвао манифестацијом сентиментализма.³

Патерсон није једини британски песник који тако третира превод. Попут његовог *Орфеја* изгледа и збирка *Tender Taxes* чија је ауторка Џо Шапкот.⁴ Тек насловна страница одаје да су песме из те збирке варијације на тему Рилкеових француских песама. Песникиња у предговору пише да текстови у књизи нису преводи Рилкеових дела, него „моја реакција на њих, спорови с њима, чак њихове драматизације“, а назива их верзијама само зато што јој недостаје друга реч. Шапкотова је, за разлику од Патерсона, допустила себи ипак позамашно одступање од оригинала и јавну преводилачку слободу: увела је у песме садржаје којих код Рилкеа нема, мењајући на пример њихове локалитете из швајцарских у велшке, и обогаћујући их велшким личним именима. Као да би подвукла те двогласности: мушко-женске, немачко-енглеске или швајцарско-велшке, интервенције Шапкотове крунише у овој збирци празна страница на којој је исписана реченица из Борхеса: „Не знам ко је од нас написао ову страницу.“

Ово нису усамљени случајеви, него би се пре рекло редовна појава која нам много говори о томе како се мења улога преводиоца, поготово ако је преводилац самосталан стваралац. Такав преводилац, који је и сам песник, не боји се да изађе на дневно светло и открије се читаоцима. Преузима на себе одговорност за песме које је представио на свом језику. Не само што постаје видљив, подсећајући тиме и на страни статус дела, него и добија ранг аутора, што потврђује место његовог имена на корицама.

А шта се дешава са страношћу? Да ли у оваквим праксама оно што је страно, што није отето и пласирано као домаће, истовремено и уништено? Може бити, али може се и другачије гледати на то што раде Патерсон и Шапкотова – не само што страност апсорбују и неутрализују, него и подсећају на то да у ономе што важи за њихово властито живи и то што је страно. „Глас (који се јавља у песми) никада ниси ти – пише Патерсон – никада није био ти.“⁵ Јер књижевност је увек превод: сваки следећи сонет превод је претходно написаних сонета, сваки роман преводи романе који су му претходили. Сонет или роман никада нису безусловна својина аутора, већ су дужници различито схваћених инојезичких текстова. Чини се да су Патерсон или Шапкот, именовани на корицама, од преводилаца као „других аутора“, постали сада први и једини аутори. А можда је ипак супротно: као наводно једини аутори изневерили су неизбежно задуживање – не само код Рилкеа него и код других песника који су пре њих писали. Иако се на корицама појављују као аутори, они најављују крај традиционално схваћеног ауторства и откривају преводилачке, инојезичне темеље сваке литературе.

² *Ibidem*.

³ Don Paterson, *The Eyes*, Лондон, 1999, стр. 56.

⁴ Jo Shapcott, *Tender Taxes*, Лондон, 2001.

⁵ Don Paterson, "Fourteen Notes...", у: Don Paterson, *Orpheus*, стр. 84.

Преводалац као творац канона

Почнимо од речи, од таксономије. У компликованој систематици књижевних врста „преводалац“ није назив за једну врсту, него за читаву богату породицу створења. Постоји много врста преводалаца: можемо их разликовати према циљу којем су посвећени, по мотивима и начинима рада или по профилу корисника којима су преводи намењени.

Пошто морамо да одустанемо од вратоломног, мада интригантног покушаја комплетне систематизације, скренимо пажњу на барем две најзанимљивије врсте. Првој припада велики број преводалаца који својом делатношћу заступају интересе културе са које преводе. Руковођени су идејом да у матерњем језику покажу оно што у иностраној култури сматрају за најрепрезентативније. Труде се да представе што шири круг канонских аутора који пишу у различитим поетикама, изражавају различите, често противречне светоназоре. Ту групу преводалаца назваћу амбасадорима, онима који не покушавају да успоставе сопствене хијерархије вредности, не пишу властите историје енглеске, француске, немачке или руске књижевности, не сугеришу превредновања нити ризичне, самосталне оцене. Напротив, с поштовањем приступају ономе што у култури са које преводе важи за најбоље.

У такве преводиоце спада Маћеј Сломчињски, који је једанаест година свог живота посветио превођењу Џојсовог *Уликса*, најважнијег дела европског модернизма, па би се дало очекивати да ће показати пољским читаоцима и друга постигнућа те струје, али напротив – Сломчињски није превео дело ниједног другог модернистичког аутора. Испод његовог пера нису изашли преводи Хенрија Џејмса, Вирџиније Вулф, Д. Х. Лоренса, Конрада, Елиота, Јејтса и Паунда. Изашли су, међутим, преводи релативно мало познате позносредњовековне поеме *Троила и Кресиде* Џефрија Чосера, и такође неколико векова доцније ремек-дело једног од највећих сатиричара енглеског језика, Џонатана Свифта. Поврх свега, преводалац је дао пољским читаоцима и своју верзију *Алисе у земљи чуда* Луиса Керола, затим је превео *Изјубљени рај* Џона Милтона и песме Вилијама Блејка. Круна његове амбасадорске делатности постао је превод Шекспирових сабраних дела. Свака част ономе ко би у том преводачком репертоару пронашао заједничку тачку, било какву идејну или уметничку сродност стваралаштва Шекспира и Милтона, Чосера и Џојса, Блејка и Свифта. Оно што те ауторе спаја, вероватно је то што свако од њих у оквиру домаће културе важи за највећег ствараоца своје епохе: Чосер – врхунско достигнуће касног средњег века, Шекспир – понос ренесансе елизабетанског доба, Милтон – поезије седамнаестог века, а Џојс – апогеј савременог романа. Сломчињски је тежио да у пољски језик асимилира стваралаштво *par excellence* канонских писаца који су сам врх књижевне хијерархије. У свом преводачком раду кретао се у пробраном друштву представника англојезичког пантеона.

Сличну, мада не и тако једнозначну преводачку позицију има Станислав Барањчак који се као изврсни преводалац с лакоћом креће међу епохама, од ренесансе до савремености. С једнаком слободом попољачује дела писана различитим песничким језицима, од барокне поетике метафизичке школе, преко штедљивог лиризма Емили Дикинсон и традиционалног стиха Роберта Фроста, све до колоквијалне дикције Филипа

Ларкина и језичких експеримената Е. Е. Камингса. Песници које је Барањчак преводио, као, уосталом, и Сломчињски, припадали су посве различитим струјама, мада без изузетка припадају књижевном канону. Изузев аутора апсурдне поезије (којима је Барањчак посветио засебну збирку своје библиотеке), нема овде песника изван главног тока, као ни живих песника чије стваралаштво није канонизовала Нобелова награда или признање сличног ранга. Његова амбиција да амбасадорски представи оно што је најбоље у енглеској и америчкој књижевности видљива је и у начину на који насловљава антологије, рецимо *Ог Чосера до Ларкина*, збирка је од неколико стотина песама изабраних у нарочитом кључу: то су најпопуларнија дела у култури енглеског језика, уврштена на основу различитог ранга популарности. Та пракса даје Барањчаку право да у поднаслову напише „400 бесмртних песама”. Јасно је да Барањчак својим ауторитетом (критичар, преводац, песник) – даје одабраним текстовима статус бесмртних дела. Она су већ раније живела на тлу своје националне књижевности као ремек-дела која је преводилац-амбасадор баш из тог разлога у пољски језик преселио са доличном покорношћу и поштовањем, чиме је пренео и обавезујући канон енглеске културе. Другим речима: не преводe се само стране речи, него и страни свет вредности.

Поред амбасадора постоји и друга врста преводаца који се руководе потпуно другим мотивима. Занима их не толико да у матерњем језику покажу репрезентативна дела стране књижевности, тих четиристо или осамсто ремек-дела, колико стање домаће књижевности, културе и језика. Тај преводилац је свестан тога да сваки превод постаје чињеница књижевности језика на који преводи. Како је то формулисао теоретичар превода Жежи Пјењкос: „Ко преводи на језик датог народа, преводи за његову књижевност.”⁶ Таквом преводиоцу постојеће хијерархије, реномеи или стране листе не значе ништа. Он сам одабира текстове за превод, руководећи се не тиме што је репрезентативно за културу из које потичу, него жељом да својим преводом уђу у стваралачки дијалог са домаћом књижевношћу, предлажући јој нове обрасце, нове језике, нове критеријуме. Преводилац те друге врсте установљава за домаћу књижевност ново уметничко право. Ту врсту преводиоца можемо назвати: преводилац законодавац.

Пошто су у Великој Британији 1960. године почели да се објављују преводи савремене источноевропске поезије, иницијаторе превода Збигњева Херберта, Мирослава Холуба, Васка Попе, Јаноша Пилинског или Марина Сорескуа, више је занимало стање тадашње британске поезије него што су мислили да чине услугу књижевностима иза гвоздене завесе. Покретачи тих превода дијагностиковали су да се британска поезија налазила у опасном ћорсокаку. Био је потребан атрактиван предлог освежавања песничког језика, који би био одговор новој, поратној стварности; потребан је био нови модел песме отворене ка великој историји, поезије која посматра њене јавне и скривене механизме. Такав нов модел песме, нов предлог песничког језика и тематских избора пронађен је у такозваној источноевропској поезији. И заиста, пошто су у Великој Британији објављени преводи Херберта, Холуба, Милоша и Попе, британска поезија променила је свој облик. Ти преводи су представљали ингеренцију у бављење

⁶ Жежи Пјењкос, *Превод и преводац у савременом свијету*, Варшава, 1993, стр. 408.

књижевношћу на Острву, а које није било задовољавајуће. Никог није занимало да ли је избор тих, а не неких других песника заиста репрезентативан (а није био). Британци нису очекивали антологију од четиристо ремек-дела пољске лирике, него преводе одређене врсте поезије које је у англојезичком репертоару понестало – а то је слободан стих, параболичан, отворен на велику историју.

У такве преводиоце спада Бохдан Задура, који је у уводу сопственог избора песама Тонија Харисона написао: „Тони Харисон по мом најдубљем – не песничком, и не преводилачком него читалачком убеђењу – спада у оне англојезичке песнике за које ће млађи нараштаји, не буду ли на пољски били преведени, за неких десетак година провокативно питати – где сте били?“ По Задури, Харисон је био потребан пољским песницима, штавише тадашњој пољској поезији која је преживљавала оштру идентитетску кризу, нашавши се пред изазовима који су јој до тада били непознати. Може се претпоставити да Задуру тада није интересовало Харисоново место у британској поезији.

Рекло би се да је сличан циљ имао и Пјотр Сомер када је публикувао гласовиту збирку изабраних песама Френка О’Харе, збирку која је као ниједна друга утицала на облик савременог пољског песništва, преоравши дотадашњи начин мишљења и дискусије о поезији. На једном интернет форуму о новој књижевности Сомер је написао: „Полазим од претпоставке да се страна песма на пољски преводи зато да би пољски поетски језик добио нешто што раније није имао, и да би сазнао нешто што раније није знао, а што свакако јесте нешто изузетно.“ За разлику од Барањчакових, Сомерове антологије – британска, северноирска или америчка – немају амбиције да буду репрезентативне, нити комплетне. То су лични избори преводиоца и ствараоца коме је рад на преводу био потребан да би покренуо озбиљан разговор о ограничењима и могућностима пољског модела песничког језика. Бохдан Задура је у предговору своје антологије украјинске поезије *Песме су увек слободне* написао: „Врлина је ове антологије њена вишестрана нерепрезентативност“, затим је додао да у тој књизи не покушава ни да одрази нити да успостави некакву хијерархију.

Пјотр Сомер је изразит пример преводиоца који не игра улогу амбасадора енглеске или америчке књижевности, он у својој преводилачкој пракси делује као законодавац. Његове преводилачке препоруке, почев од Американаца: Френка О’Харе, Чарлса Резникофа, Ешберија, Џона Беримана, Џона Кејџа; пре тога Британаца: Џона Дона, Д. Ј. Инрајта, Вилијама Хамилтона; или Ираца: Шејмуса Хинија, Мајкла Лонглија, Дерек Махона, Киријана Карсона – треба узимати као предлоге превредновања обавезујућих песничких модела у Пољској, проширивање тематских кругова и језичких интересовања. Сомер свесно преводи песнике чији је конститутивни елемент колоквијални говор, језик супротстављен високопарном говору који доминира у традицији пољске поезије до новоталасног преокрета. Преводилачки избори Сомера су и предлози новог схватања песникове улоге, чија је једина обавеза да безусловно буде веран језику, а не да врши улогу историјског сведока, моралног ауторитета, духовног вође, свега тога што су морали да врше пољски песници барем од времена романтизма. А колико су се те улоге дубоко укорениле у свести читаоца, не само пољског, сведочи и избор песама Збигњева Херберта, објављен пре две године у Сједињеним Државама:

у првом издању белешке о аутору стоји: „духовни вођа антикомунистичког покрета у Пољској.“⁷ Па сам си то тражио, Жорже Дандену!

Овде треба поставити питање о последицама обе преводачке стратегије: преводиоца амбасадора и преводиоца законодавца. Скренути пажњу на наизглед очигледну, али не докраја освешћену ствар. Сliku стране књижевности не стварају историчари дате књижевности, не филолози ни критичари, него преводиоци. Оно што прихватамо за канон америчке књижевности, енглеске, руске, немачке, или књижевности сваког другог страног језика, зависи од постојећег репертоара превода књижевних дела на дати језик, у датој култури. Неће ту бити од помоћи ни филолог ни историчар књижевности који ће се расписивати о значају поезије, рецимо, Базила Бантинга, чим се његове песме на пољском нису појавиле; из перспективе пољског читаоца Бантинг не спада у канон британске литературе.

С тим у вези је једна друга истина, колико очигледна толико и незапажена: слика дате стране књижевности може се разликовати, и често се и разликује, од слике те књижевности у домаћој култури. Наше представе о канону енглеске књижевности бивају неподударне са обавезујућим каноном у Енглеској. Узрок тих неподударности је то да преводац, сем тога што преводи конкретна дела стране књижевности – изграђује и њен канон. Често је он творца канона.

Творци канона су пре свега преводиоци из табора законодавца. Они врше избор аутора и текстова према свом декалогу и у своје уметничке циљеве. Сомерова слика британске поезије се разликује од оне коју можемо наћи у антологијама, историјама и лексиконима у Великој Британији. Као што се и слика пољске поезије коју стварају преводиоци разликује од слике савремене пољске поезије коју су пољски критичари санкционисали. Преводиоци попут Сломчињског и Барањчака не преводe само текстове, него и обавезујуће каноне. Сомер и Задуре каноне не преводe, они их за своје потребе стварају.

Та стваралачка улога преводиоца је нарочито видљива у случају превода поезије. За разлику од преводаца прозе, преводиоци поезије обављају свој посао најчешће на сопствени ризик, у складу са системом вредности који су себи поставили. Преводиоци прозе најчешће преводe оно што је наруџбина издавача, преводиоци поезије преводe због себе и за себе, објављујући најчешће у књижевним листовима, на почетку чак и не мислећи о књижном издању. Обично је то рад распоређен на низ година, неограничен захтевима тржишта, нуруководен медијалним догађајима; не прати их врева око великих књижевних награда или филмских адаптација. Роман који је добио Букерову награду или који служи као основа за филмски сценарио, брзо бива од стране издавача запажен, преведен и објављен. Такви механизми не функционишу у случају најпознатијих песничких остварења. Џон Бечеман, енглески песник, лауреат чије су књиге достигале бестселеровске тираже није дочекао ниједан пољски превод. Керол Ен Дафи, најпопуларнија тренутно британска песникиња у Пољској је непозната, иако њена слава у Енглеској подсећа на популарност звезда масовне културе.

⁷ Zbigniew Herbert, *Elegy for the Departure and Other Poems*, превели Џон и Богдана Карпентер, Hopewell, 1999.

Отуда, дакле, уколико о избору преведене прозе одлучују издавачи (закони тржишта их приморавају да избор уподобе читалачком укусу), толико у случају поезије задатак направљеног избора пада на преводиоца, а тај избор је обично и најчешће по дифолту нерепрезентативан, селективан, назначен жигом личних интересовања.

Улога критичара и филолога је препознавање и описивање типа преводачке делатности с којом имамо посла. Да ли нам представљена понуда изгледа репрезентативно, а преводилац се понаша као амбасадор стране културе, или је она, напротив, лични избор преводиоца, препорука одређеног схватања књижевности, свесно ексклузивна и селективна, јер је законодавствена.

Проблем је у томе што селективни, стваралачки преводачки избори законодаваца почињу да функционишу као репрезентативни за дату културу. Зато у очима енглеских критичара и читалаца у канон послератне пољске поезије улазе стваралаштво Милоша и Херберта, Ружевича (у мањој мери), у последње време Шимборске и Загајевског. Али већ поезија Лешмјана, Галчињског, Бјалошевског, Новака, Гроховјака, чији се преводи нису појавили на англојезичком тржишту – у тај канон не улазе. У очима Енглеца, источноевропска поезија јавља се као појава запањујуће истоветна, по мишљењу неких – монотона. У Великој Британији појавио се термин „источноевропска дикција”, а с њим и уверење да је то нарочита врста поезије репрезентативна за целу књижевност земаља Источне Европе. У Пољској се, судећи по књижевним полемикама, савремена америчка поезија често своди на два песника, Френка О’Хару и Џона Ешберија, а то су аутори који већ много година функционишу на рубовима америчке поезије, дуго их нису запажали званичне културне институције.

То што канон једне књижевности понекад добија лице из визуре страних читалаца, може међукултурни дијалог само да уразноличи и обогати, и донекле чак ревидира хијерархизације које прете својим окоштавањем. Класичан пример за то је судбина Едгара Алана Поа, америчког песника којег је Европа открила преко француских симболиста, мада је у историји америчке књижевности дуго био маргинализован. Слично је било и са Бајроном, који је за скоро целу Европу представљао канон, у ког су, међутим, енглески историчари донедавно озбиљно сумњали. У оба случаја говоримо о настајању нових канона америчке или енглеске поезије. Да бисмо одржали све ове пропорције може се рећи (аналогиче се саме намећу) да као што је Харисон био потребан Задури, О’Хара Сомеру, тако је и Едгар Алан По био потребан Бодлеру, а Бајрон Мицкјевичу.

Не намеравам да вреднујем ове две врсте преводаца, као ни описану појаву нехотичног преводачког креирања канона стране књижевности. Преводилац законодавац двоструки је стваралац: није само аутор новог текста, него је и градитељ уметничке хијерархије. Преводиоца амбасадора карактерише покорност према аксиолошким и естетичким решењима стране културе; као сваки амбасадор он врши тешку и неопходну поданичку функцију. Култури су, исто као и свакој нормално функционишућој држави, подједнако потребни и амбасадори и законодавци.

(С пољској превела Милица Маркић)