



NEKA NAS VIDE, ILI PREVODILAČKI COMING OUT

Šta to knjige imaju spolja

Želeo bih da skrenem pažnju na predmet koji možda pažnju i ne zavređuje – a to su korice, spoljašnjost knjige; ne ono što pokrivaju klapne nego baš ono što je spolja, preciznije – ono što oko prvo vidi. Baš na koricama vidljiv je zanimljiv trag suštinskog preokreta u shvatanju uloge prevodioca u savremenoj kulturi, tamo primećujemo kako se menjaju tendencije u najnovijem razmišljanju o suštini književnog prevoda, kako dolazi do prevrednovanja na književnoj mapi, naposljetku, zapažamo drugačiju percepciju odnosa između autora i prevodioca, između dela i prevoda.

Direktan podstrek mojim razmatranjima bile su dve korice jedne knjige, tačnije korice dva izdanja jedne knjige objavljene u istoj izdavačkoj kući, „Bjuro literackje“ iz Vroclava. U pitanju je zbirka pesama irskog nobelovca Šejmusa Hinija u prevodu Pjotra Somera *Deca železnice*. Vremensku distancu između dva izdanja čini više od deset godina, prvo izdanje je iz 1997, a drugo iz 2010. Trinaestak godina za translatoLOGIJU u Poljskoj predstavlja pravu epohu, i u globalnom kontekstu to je vreme izrazito dinamičnog razvoja studija prevodjenja, vreme povezano sa tzv. „kulturnim prelomom“. Samo da podsetim da je *The Translator's Invisibility* Lorensa Venutija jedan od bazičnih tekstova nove translatoLOGIJE objavljen 1995, a tekst *Translation, History and Culture* Suzan Basnet i Andrea Lefevra – tek nekoliko godina pre toga.

Te promene – ne baš potpuno, više naizgled – odslikavaju različite korice. Na prvim koricama iz 1997. godine vidi se ime i prezime autora, Šejmusa Hinija i ispod toga naslov knjige *Želenička deca*. Na koricama druge knjige ne samo da što je reprodukcija slike u boji, nego su i informacije o knjizi bogate – ispod naslova dela pojavljuje se ime i prezime njegovog prevodioca: prevod Pjotra Somera. Prevodilac, do sada diskretno sakriven unutar knjige, izašao je iz skrovišta.

To je značajna promena, bez obzira na to što je ime prevodioca dato u manjem fontu od ostalih elemenata, a treći red ispod naslova i dalje sugerise njen drugorazredni, tačnije trećerazredni značaj. Na komplementarni, dakle, nešto marginalni karakter te informacije ukazuje i to što je ime u genitivu, padežu koji konotira na podređenost, zavisnost, nesamostalnost. Kontrasta radi: prezime u nominativu vezuje se sa sugestijom vlasti, suverenosti i autonomijom, a to su odlike koje bezuslovno u prvom redu pripadaju autoru.

Teško je govoriti o ravnopravnosti autora i prevodioca kao koautora dela u prevodu. Pa ipak, promena na koricama daje do znanja da prevodilac više nije nevidljiv. Takav *coming*

out je očigledni raskid sa dosadašnjim obavezujućim shvatanjem prevodne književnosti koja je svoj prevodni status najčešće skrivala. Ideal nevidljivog prevodioca predstavlja dvoznačnu posledicu: on s jedne strane obmanjuje čitaoca da opšti sa originalnim tekstem, a s druge strane skriva različite ingerencije u tekstu, povezane sa praksom prevođenja – dugo se već o tome govori, mada je tu temu problematizovao pomenuti Lorenz Venuti. Kome god je translatoško razmišljanje blisko, od autora prevoda danas ne očekuje da postigne onu, svojevremeno poželjnu prozirnost, i da čitaocima nudi delo koje se „čita kao da je na maternjem jeziku napisano” – ta pohvalna formula je dugo bila na snazi, mada je ona dosta problematična. Ako prevodiočev rad ima smisla, to je onda kad „omogućava uvođenje stranosti”, da se izrazimo jezikom Antoana Bermana. Prevodilac uspostavlja odnos onoga što je domaće prema onome što je strano, ne nivelišući stranost i ne dopuštajući da je proputa ono što je prepoznatljivo i domaće.

U korak s promenom svesti u savremenoj humanistici o tome šta „stranost” jeste i šta može da bude – menja se i percepcija uloge prevodioca – kao zastupnika te stranosti. „Vidljivi” prevodilac kao koautor dela ne dopušta da bude zaboravljen, ali podseća i na nešto važnije – da je preveden tekst istrgnut iz tuđe kulture, a u njoj postoji u drugom jezičkom obliku, funkcionise u tamošnjim sistemima vrednosti i u mreži stalno promenljivih odnosa koji mu obezbeđuju smislaone jedinice – relativno postojane ili barem jasne.

Paralelno s pozitivnim prevrednovanjem kategorije stranosti u prevodu problematizuje se i uloga prevodioca: on se više ne pretvara da ne ostavlja u prevedenom delu tragove sopstvenog sistema ideoloških i estetičkih vrednosti, da ga ne ispunjava sopstvenim iskustvom ili znanjem, da tekst ne obeležava kulturnim normama i pravilima jezika koji predstavlja.

Prevodilac lepe književnosti postaje drugi autor prevedenog teksta čak i onda kad se rukovodi pokornošću, poštovanjem originala i njegovog autora, jer prevod i tada za njega znači stvaralaštvo, što ga stavlja u istu ravan sa autorom. Konceptija prevodioca kao drugog autora budi, razume se, otpore, ali je prevodilac taj koji daje definitivni oblik delu u prevodu. On nam tekst ne prenosi i ne prepakuje ga, on ga *preoblikuje*: daje mu oblik isto kao i autor. Valjanost ovih preoblikovanja često zatim povlači za sobom i procese prekrajanja u tekstovima odredišnog jezika. Prevodilac, dakle, formira domaću pismenost. Književni prevod se sve češće priznaje za posebnu struju u lepoj književnosti, pojavljuje se u nacionalnim književnostima, a njegovi autori nalaze svoja mesta rame uz rame sa autorima originalnih dela. Da li bilo ko sumnja u mesto *Davidovog Psaltira* Jana Kohanovskog u istoriji poljske književnosti? Ili u Bajronov *Đaur* koji je preveo Adam Mickjevič? To su dela poljske književnosti koja, iako su, doduše slobodni prevodi, u isti mah pripadaju i svetskoj književnosti.

Dešavalo se, koliko se sećam, da ime i prezime autora prevoda stidljivo figuriraju na naličju naslovnice, među drugim, za čitaoca marginalnim, a za statističke ustanove suštinskim informacijama. Danas je ime i prezime prevodioca na naslovnoj stranici norma. Pa ipak treba skrenuti veću pažnju na korice prevedenih knjiga, jer se one menjaju neuporedivo dinamičnije od naslovnica koje se drže konzervativne informativne postavke. Izdava-

či sve češće, mada i dalje retko, već na koricama stavljaju ime i prezime prevodioca, ili informaciju o prevodnom karakteru dela.

Dok posmatramo te promene na koricama uočavamo izvesne pravilnosti. Prvo, ime i prezime prevodioca pojavljuje se, pre svega, na koricama pesničkih knjiga – kod Anglosaksonaca to je gotovo norma, a u Poljskoj je ta praksa hirovita. U prozi je nešto drugačije: ime i prezime prevodioca na koricama romana i zbirki pripovedaka je izuzetak, mada se i to dešava. Privilegovanost prevodioca poezije verovatno je povezana sa uverenjem (dosta uprošćenim), da prevod pesme zahteva od prevodioca veću inventivnost i samostalnost nego prevođenje proze. Drugo, vidljivost prevodioca ne dotiče sve podjednako. Kod istog izdavača i istih godina pojavljuju se naslovi prevodne književnosti čije korice nemaju na sebi prevodićevo prezime. Da bi se pojavio na korici, da bi ubedio izdavača u potrebu za tim, prevodilac mora da bude poznata i prepoznatljiva osoba. Na takvu prezentaciju prevodioci sa skromnijom bibliografijom ne mogu da računaju. To je nepravedna praksa, s gledišta interesa izdavača razumljiva – jer se dešava da prevodilac sa prepoznatljivim imenom, „odomaćuje” strane, ili i potpuno nepoznate autore. I treće: ime i prezime prevodioca na korici ne predstavljaju samo priznanje za konkretnog prevodioca i prevodilački fah, nego tog prevodioca opterećuje još jednom funkcijom – onoga ko knjigu preporučuje. Drugim rečima: knjiga koja na koricama otkriva ime prevodioca, pokazuje i njegovu odgovornost za to delo, na bezmalo istoj ravni sa autorom. Naravno, ima prevodilaca koji prevode knjige o kojima nemaju najbolje mišljenje, i koji taj posao tretiraju kao ugovor o radu. Pa ipak, ako se prevodilac otkriva na koricama prevedene knjige, često još nepoznatog autora, za čitaoca to može da znači verodostojnost tog naslova. Ime poznatog prevodioca predstavlja za knjigu osobitu i profesionalnu preporuku, a on sam njen je žirant. Ime prevodioca na korici ima funkciju sličnu onoj koju imaju fragmenti pozitivnih recenzija ili informacije o osvojenim nagradama autora.

Nazovimo to promotivnom ulogom prevodioca. Prevodićevo ime na koricama može imati i identifikacionu funkciju, u slučaju kad se gotovo istovremeno pojave dva prevoda istog dela. Izdavači u Poljskoj su shvatili da je naručivanje i objavljivanje novog prevoda poznatog dela adut koji mogu iskoristiti u promotivne svrhe, zato tu činjenicu obelodanjuju na koricama knjiga, dajući time obaveštenje da se predstavljeno delo pojavljuje u novom prevodu, čak i ako ga ne prati ime prevodioca odgovornog za novo „popoljšanje” teksta. U osnovi ovakvih postupaka je pretpostavka da čitalac ne uzima samo klasično delo strane književnosti, nego i njegovu novu poljsku verziju, i čini to sa svešću o statusu koji prevod na književnost ima.

I još nešto: ime i prezime prevodioca na koricama antologije češće se vidi nego na koricama pojedinačnih pesničkih zbirki. U ovom slučaju prevodilac je više od prevodioca – njegova delatnost je proširena, a brojne funkcije koje vrši imenovane su i nabrojane: preveo, odabrao, priredio, upotpunio napomenama, napisao predgovor. Ne moram valjda da dokazujem da i u slučaju gotovih, pojedinačnih zbirki prevodilac takođe nastupa u tim ulogama i izvršava iste delatnosti, iako možda u manjoj meri – ali razlike u radu nema. Autor-ski status prevodioca u slučaju antologije obelodanjuje mnoštvo njegovih uloga, pored

one očigledne – prevoda s jednog jezika na drugi. Prevodilac najčešće vrši selekciju dela, upoređuje tekstove, dopisuje im komentare, dopunjuje napomenama, služi kao vodič po delu i stvaralaštvu prevedenog autora. Formula „preveo” nosi u sebi ne baš kratku listu izvršnih radnji. Za razliku od celovitih, pojedinačnih zbirki, izdavači u slučaju antologije razumeju i priznaju autorski status prevodioca, pridodajući mu zadatke redaktora, selektora, komentatora, a koje prevodilac takođe vrši i u drugim slučajevima. Taj različit tretman je vidljiv u promenjenom sastavu informacija u bibliografijama. Prevodilac antologije ne figuriše na koricama kao treći, nego kao prvi element, na mestu koje je obično rezervisano za autora.

Prevodilac kao autor (prevoda)

U mnogim slučajevima prevodilac, poznat i cenjen, uvodi u čitalački opticaj novog, nepoznatog do tada stranog autora, garantujući za njega svojim prezimenom: čitamo Larkina jer ga je uveo u poljski jezik Stanislav Baranjčak, Čarlsa Reznikova, jer mu je žirant Pjotr Somer, mlade Beloruse, jer ih predstavlja Adam Pomorski. Ređe su situacije u kojima autoritet imena poznatog stranog autora omogućuje pojavljivanje imena njegovog prevodioca. Danas, kad možemo sve češće da biramo između nekoliko prevoda istog dela, ne čitamo više Šekspira, nego Baranjčakovog Šekspira, ili Šekspira Slomčinjskog, ne čitamo Eliota, nego Eliota Pomorskog, ili Eliota Bočkovskog.

Ovde se nameće analogija sa interpretacijom muzičkih dela. Neko ko sluša muziku za vreme brijanja ili šminkanja, neće slušati Baha, nego Baha Džoše Rifkina, ili Baha Džona Eliota Gardinera. Rekao sam „ili”, ne u smislu da veznik isključuje, jer najčešće ne govorimo o izboru između rđave i dobre izvedbe. Izbor se vrši u mnoštvu jednako dobrih, mada interpretativno i izvođački drugačijih dela. Slično je i u pozorištu. Iskusni gledalac ne ide na Šekspirovog *Hamleta*, nego na Vajdinog *Hamleta*, Dejmekovog *Hamleta*, ili na *Hamleta* Kšištofa Varlikovskog. Svest autorske prisutnosti režisera koji posreduje (kao prevodilac) između gledalaca i pozorišnog komada, stvar je očigledna. Zbog toga je teško razumeti zašto u tom pogledu književnost pokazuje jak otpor: uprkos tome što sam rekao o čitanju Šekspira, čitaoci u knjižari i dalje traže *Madam Bovari* Flobera, a ne *Madam Bovari* Rišarda Engelkinga.

Zbog čega je to tako? Može se reći da postoji mnogo više inscenizacija *Hamleta* nego njegovih prevoda na poljski, otuda veća potreba za različitim predstavama nego za različitim prevodima. To je ipak kvantitativni, a ne kvalitativni argument, ne govori ništa o suštini problema. Krivicu za to stanje ipak snosi duga i u kulturnim navikama duboko ukorenjena tradicija koja izgrađuje ideal nevidljivog prevodioca i prevoda kao „neprevoda”. Svest o tome da je konačni oblik tuđeg teksta koji čitamo u prevodu dao prevodilac, onaj ko je najvidljiviji – polako dopire do čitaoca. U Poljskoj, zemlji prevodilaca kao što su Boj-Želenjski i Stanislav Baranjčak, kritičari i recenzenti i dalje tretiraju prevodioca kao nevidljivog čoveka. Neguju uverenje da isto kao što deca treba da budu vidljiva, ali i nečujna, tako

idealnog prevodioca treba čuti, ali ne i videti. Na to se, ipak, ne može pristati. Ne zato što sami prevodioci to ne dozvoljavaju, nego zato što savremeni, dinamični kulturni procesi traže od prevodioca njegov *coming out*. I zaista, kao što to dokazuju primeri korica pomenutih knjiga, uprkos otporu institucija i običaja – prevodilac izlazi iz senke.

Mnogoliki prevod

A da izađe mora, makar zbog toga što, a to najzad treba reći – ne postoji jedan književni prevod, postoje samo prevodi, u množini. Brojne varijante prevoda koje tvore kontinuitet, od filološkog prevoda do slobodnih adaptacija originalnih dela, čak i umetničkog preuzimanja i iskorišćavanja. Jedni prevodioci drže se bliže originalu i ne nužno po korist za odredišni tekst, drugi od originala odstupaju, ne nužno po štetu za odredišni tekst. Izbor određenog tipa prevoda zavisi od karaktera prevedenog teksta, od obavezujućih kulturnih normi u datom trenutku, od stepena srodnosti izvorne i ciljne kulture, od ličnosti i talenta prevodioca, pogotovo što se često u književnosti dešava da prevodilac neretko postaje i autor originalnih dela.

Književni prevod je sažet, uopšten naziv raznovrsnih i mnogolikih pojava u književnosti. Ako bismo ga merili jednom merom, recimo vernošću, i ako bi ga u tom smislu obavezivao relativno stabilan sistem pravila – uloga prevodioca svodila bi se na ulogu manje ili više korektnog tumača koji se pridržava tih pravila. Srećom, nije tako. Prevodilac – istaknuti prevodilac, jer o takvima ovde govorim – ima pravo da stvara nove vrste prevoda, kao što istaknuti pesnik može da pravi nove varijante soneta, razbijajući pravila kanonskog stiha; može tradiciju i praksu prevoda da okreće na naličje, da od originala odstupa, ako to odstupanje opravdavaju idejna ili estetička načela, za koje je on spreman da snosi odgovornost, jer će mu se valjanost i te kako uzimati u obzir pri završnom obračunu.

Pa ipak, jedno ne treba smetnuti s uma: čitalac treba da zna s kakvom vrstom prevoda ima posla. Nekad je postojao običaj razlikovanja vrsta prevođenja, danas je on odbačen, a trebalo bi ga vaspоставiti. Naslovnica je obaveštavala čitaoca da drže u rukama delo koje je neko preveo, „popoljacio“, „na osnovu nečega napisao“. Čitalac je znao da je neko to delo asimilovao u maternji jezik, napravio njegovu adaptaciju ili stvorio autorizovani prevod. Taj mnogoliki prevodiočev rad koji odgovara raznim varijantama prevoda – reklo bi se da nestaje. Već je široko rasprostranjena pojava da se ne precizira s kog jezika je napravljen prevod. Čitaoci se ne obaveštavaju da je prevod autora koji piše na jidišu prevod sa engleskog, kao što je, na primer, *Antologija japanske haiku poezije* koju je preveo Česlav Miloš. Ostala je jedna reč, „prevod“ bez nijansiranih razlika, bez upozorenja čitaoca da dobija u ruke jednu od mnogih varijanti. Nestala je time i svest o mnogim vrstama književnog prevoda. Njeno mesto je zauzelo ucelovljeno mišljenje koje nameće jednu definiciju, jednu poetiku prevoda i jednostrana očekivanja. Međutim, kao što postoji mnogo varijanti romana, od građanskog do gotičkog romana, od fantastike do bildungsromana, tako isto postoji i mnogo vrsta prevoda. U mnogim varijantama i u prepoznavanju tog mnoštva, prevodioče, vidim spas.

Pa ipak, raslojavanje prevoda i konstatovanje njegovih brojnih varijanti je neizbežno, i polako, ali dosledno se obelodanjuje. A shodno tome nastupa i već opisani prevodilački *coming out* – otkrivanje autora prevoda. I želeo bih to jasno da podvučem: prevodiočevo ime i prezime na koricama knjige nije rezultat istorijske pravednosti ni rezultat emancipacije još jedne grupe obespravljenih ljudi, niti efekat veštine prevodilačkog lobija, nego pokret do kog je došlo usled menjanja svesti o prevodu i verifikovanja njegovog mesta u kulturi.

Zato zahtevam da se ime i prezime prevodioca na korice knjiga stavlja – ne zato da bi se zadovoljila taština prevodioca kao neispunjenog autora. Ime i prezime autora prevoda na koricama nije nagrada, već naprotiv – obaveza, jer prevodilac odgovara za prevedeni tekst ništa manje od samog autora izvornog teksta. A možda i više, jer mora da obrazloži zašto je izabrao baš takvu, a ne drugu varijantu prevoda.

Opisivani i postulirani ovde, međutim, *coming out* prevodioca ima svoje kontroverzne posledice.

Smrt autora

Zanimljivo u tom pogledu izgledaju zbirke pesničkih prevoda u Velikoj Britaniji. Posmatram jednu knjigu izdavača „Faber & Faber“. Crvena korica najavljuje zbirku pesama škotskog pesnika Dona Patersona pod naslovom *Orfej* – nema nikakve druge informacije za čitaoca. Uzimam knjigu, isprovociran Patersonovim imenom, očekujući tekstove naznačene jezikom i maštom tog pesnika, laureata mnogih pesničkih nagrada. Šta je u stvari *Orfej*, saznajemo sa naslovne strane koja upotpunjuje informaciju sa korice: Paterson je autor engleske verzije Rilkeovih pesama *Die Sonette an Orpheus*. Zbirka je, dakle, prevod tekstova koji su jedna naročita forma prevoda, u toj meri slobodan da su i Paterson i izdavač prihvatili da reč „prevod“ uopšte i ne figurira na koricama. To nisu intertekstualni prevodi ni hipertekstualne verzije. To je značajna razlika: nestaje smisao intertekstualne relacije između Rilkeovih soneta i Patersonovih pesama iz knjige *Orfej*. Ovde više i ne govorimo o „prenošenju s jednog jezika na drugi“, nego o „varijaciji na temu“. U opširnom pogovoru ove zbirke pesnik objašnjava pretpostavke dela iznoseći razlike između prevoda i sledeće verzije: „Prevod pokušava da bude veran prvobitnim rečima i odnosima među njima, a njegov glavni cilj je elegancija stila (što označava eliminisanje sintaksičkih i idiomatskih artefakata iz jezika prvobitnog teksta: namera suptilnija nego što bi se reklo – zahtevima takve elegancije potrebno je i lirsko vezivo. Prevod komentariše original, ali ga ne zamenjuje; verzija je, međutim pokušaj samostalne pesme. Original joj služi za građevinski plan i fasadu, ali se trudi da podigne za sebe solidnu kuću u novoj zemlji, u lokalnoj arhitekturi, koristeći lokalne reči za cigle i lokalnu muziku za malter.“¹ Po Patersonu koji se takođe bavi muzikom, „pesmu možeš prevesti samo onda kad prevodiš i muziku.“² To što iz nemačkog jezika prenosimo

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

² *Ibidem*.

u anglojezički prostor od drugorazrednog je značaja, važnije je prenošenje Rilkeove poetike u Patersonovu poetiku. To što je Paterson izašao na korice knjige, čak i više, to što je prisvojio za sebe taj ciklus, označava usmeravanje pažnje čitaoca na konkretni aspekt dela – na autonomne pesme, otrgnute od originala. U jednom od svojih eseja Paterson je vezanost za „original” nazvao manifestacijom sentimentalizma.³

Paterson nije jedini britanski pesnik koji tako tretira prevod. Poput njegovog *Orfeja* izgleda i zbirka *Tender Taxes* čija je autorka Džo Šapkot.⁴ Tek naslovna stranica odaje da su pesme iz te zbirke varijacije na temu Rilkeovih francuskih pesama. Pesnikinja u predgovoru piše da tekstovi u knjizi nisu prevodi Rilkeovih dela, nego „moja reakcija na njih, sporovi s njima, čak njihove dramatizacije”, a naziva ih verzijama samo zato što joj nedostaje druga reč. Šapkotova je, za razliku od Patersona, dopustila sebi ipak pozamašno odstupanje od originala i javnu prevodilačku slobodu: uvela je u pesme sadržaje kojih kod Rilkea nema, menjajući na primer njihove lokalitete iz švajcarskih u velške, i obogaćujući ih velškim ličnim imenima. Kao da bi podvukla te dvoglasnosti: muško-ženske, nemačko-engleske ili švajcarsko-velške, intervencije Šapkotove kruniše u ovoj zbirci prazna stranica na kojoj je ispisana rečenica iz Borhesa: „Ne znam ko je od nas napisao ovu stranicu.”

Ovo nisu usamljeni slučajevi, nego bi se pre reklo redovna pojava koja nam mnogo govori o tome kako se menja uloga prevodioca, pogotovo ako je prevodilac samostalan stvaralac. Takav prevodilac, koji je i sam pesnik, ne boji se da izađe na dnevno svetlo i otkrije se čitaocima. Preuzima na sebe odgovornost za pesme koje je predstavio na svom jeziku. Ne samo što postaje vidljiv, podsećajući time i na strani status dela, nego i dobija rang autora, što potvrđuje mesto njegovog imena na koricama.

A šta se dešava sa stranošću? Da li u ovakvim praksama ono što je strano, što nije oteto i plasirano kao domaće, istovremeno i uništeno? Može biti, ali može se i drugačije gledati na to što rade Paterson i Šapkotova – ne samo što stranost apsorbuju i neutralizuju, nego i podsećaju na to da u onome što važi za njihovo vlastito živi i to što je strano. „Glas (koji se javlja u pesmi) nikada nisi ti – piše Paterson – nikada nije bio ti.”⁵ Jer književnost je uvek prevod: svaki sledeći sonet prevod je prethodno napisanih soneta, svaki roman prevodi romane koji su mu prethodili. Sonet ili roman nikada nisu bezuslovna svojina autora, već su dužnici različito shvaćenih inojezičkih tekstova. Čini se da su Paterson ili Šapkot, imenovani na koricama, od prevodilaca kao „drugih autora”, postali sada prvi i jedini autori. A možda je ipak suprotno: kao navodno jedini autori izneverili su neizbežno zaduživanje – ne samo kod Rilkea nego i kod drugih pesnika koji su pre njih pisali. Iako se na koricama pojavljuju kao autori, oni najavljuju kraj tradicionalno shvaćenog autorstva i otkrivaju prevodilačke, inojezične temelje svake literature.

³ Don Paterson, *The Eyes*, London, 1999, str. 56.

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

⁵ Don Paterson, „Fourteen Notes...”, u: Don Paterson, *Orpheus*, str. 84.

Prevodilac kao tvorac kanona

Počnimo od reči, od taksonomije. U komplikovanoj sistematici književnih vrsta „prevodilac“ nije naziv za jednu vrstu, nego za čitavu bogatu porodicu stvorenja. Postoji mnogo vrsta prevodilaca: možemo ih razlikovati prema cilju kojem su posvećeni, po motivima i načinima rada ili po profilu korisnika kojima su prevodi namenjeni.

Pošto moramo da odustanemo od vratolomnog, mada intrigantnog pokušaja kompletne sistematizacije, skrenimo pažnju na barem dve najzanimljivije vrste. Prvoj pripada veliki broj prevodilaca koji svojom delatnošću zastupaju interese kulture sa koje prevode. Rukovođeni su idejom da u maternjem jeziku pokažu ono što u stranoj kulturi smatraju za najreprezentativnije. Trude se da predstave što širi krug kanonskih autora koji pišu u različitim poetikama, izražavaju različite, često protivrečne svetonazore. Tu grupu prevodilaca nazvaću ambasadorima, onima koji ne pokušavaju da uspostave sopstvene hijerarhije vrednosti, ne pišu vlastite istorije engleske, francuske, nemačke ili ruske književnosti, ne sugerišu prevrednovanja niti rizične, samostalne ocene. Naprotiv, s poštovanjem pristupaju onome što u kulturi sa koje prevode važi za najbolje.

U takve prevodioce spada Mačej Slomčinjski, koji je jedanaest godina svog života posvetio prevođenju Džojsovog *Uliksa*, najvažnijeg dela evropskog modernizma, pa bi se dalo očekivati da će pokazati poljskim čitaocima i druga postignuća te struje, ali naprotiv – Slomčinjski nije preveo delo nijednog drugog modernističkog autora. Ispod njegovog pera nisu izašli prevodi Henrija Džejmsa, Virdžinije Vulf, D. H. Lorensa, Konrada, Eliota, Jejtse i Paunda. Izašli su, međutim, prevodi relativno malo poznate poznosrednjovekovne poeme *Troila i Kreside* Džefrija Čosera, i takođe nekoliko vekova docnije remek-delo jednog od najvećih satiričara engleskog jezika, Džonatana Svifta. Povrh svega, prevodilac je dao poljskim čitaocima i svoju verziju *Alise u zemlji čuda* Luisa Kerola, zatim je preveo *Izgubljeni raj* Džona Milтона i pesme Vilijama Blejka. Kruna njegove ambasadorske delatnosti postao je prevod Šekspirovih sabranih dela. Svaka čast onome ko bi u tom prevodilačkom repertoaru pronašao zajedničku tačku, bilo kakvu idejnu ili umetničku srodnost stvaralaštva Šekspira i Milтона, Čosera i Džojse, Blejka i Svifta. Ono što te autore spaja, verovatno je to što svako od njih u okviru domaće kulture važi za najvećeg stvaraoca svoje epohe: Čoser – vrhunsko dostignuće kasnog srednjeg veka, Šekspir – ponos renesanse elizabetanskog doba, Milton – poezije sedamnaestog veka, a Džojse – apogej savremenog romana. Slomčinjski je težio da u poljski jezik asimilira stvaralaštvo *par excellence* kanonskih pisaca koji su sam vrh književne hijerarhije. U svom prevodilačkom radu kretao se u probranom društvu predstavnika anglojezičkog panteona.

Sličnu, mada ne i tako jednoznačnu prevodilačku poziciju ima Stanislav Baranjčak koji se kao izvrsni prevodilac s lakoćom kreće među epohama, od renesanse do savremenosti. S jednakom slobodom popoljšuje dela pisana različitim pesničkim jezicima, od barokne poetike metafizičke škole, preko štedljivog lirizma Emili Dikinson i tradicionalnog stiha Roberta Frosta, sve do kolokvijalne dikcije Filipa Larkina i jezičkih eksperimenata E. E. Kamingsa. Pesnici koje je Baranjčak prevodio, kao, uostalom, i Slomčinjski, pripadali su posve

različitim strujama, mada bez izuzetka pripadaju književnom kanonu. Izuzev autora apsurdne poezije (kojima je Barančak posvetio zasebnu zbirku svoje biblioteke), nema ovde pesnika izvan glavnog toka, kao ni živih pesnika čije stvaralaštvo nije kanonizovala Nobelova nagrada ili priznanje sličnog ranga. Njegova ambicija da ambadorski predstavi ono što je najbolje u engleskoj i američkoj književnosti vidljiva je i u načinu na koji naslovljava antologije, recimo *Od Čosera do Larkina*, zbirka je od nekoliko stotina pesama izabranih u naročitoj ključu: to su najpopularnija dela u kulturi engleskog jezika, uvrštena na osnovu različitog ranga popularnosti. Ta praksa daje Barančaku pravo da u podnaslovu napiše „400 besmrtnih pesama“. Jasno je da Barančak svojim autoritetom (kritičar, prevodilac, pesnik) – daje odabranim tekstovima status besmrtnih dela. Ona su već ranije živela na tlu svoje nacionalne književnosti kao remek-dela koja je prevodilac-ambasador baš iz tog razloga u poljski jezik preselio sa doličnom pokornošću i poštovanjem, čime je preneo i obavezujući kanon engleske kulture. Drugim rečima: ne prevode se samo strane reči, nego i strani svet vrednosti.

Pored ambasadora postoji i druga vrsta prevodilaca koji se rukovode potpuno drugim motivima. Zanima ih ne toliko da u maternjem jeziku pokažu reprezentativna dela strane književnosti, tih četiristo ili osamsto remek-dela, koliko stanje domaće književnosti, kulture i jezika. Taj prevodilac je svestan toga da svaki prevod postaje činjenica književnosti jezika na koji prevodi. Kako je to formulisao teoretičar prevoda Ježi Pjenjkos: „Ko prevodi na jezik datog naroda, prevodi za njegovu književnost.“⁶ Takvom prevodiocu postojeće hijerarhije, renomei ili strane liste ne znače ništa. On sam odabira tekstove za prevod, rukovodeći se ne time što je reprezentativno za kulturu iz koje potiču, nego željom da svojim prevodom uđu u stvaralački dijalog sa domaćom književnošću, predlažući joj nove obrasce, nove jezike, nove kriterijume. Prevodilac te druge vrste ustanovljava za domaću književnost novo umetničko pravo. Tu vrstu prevodioca možemo nazvati: prevodilac zakonodavac.

Pošto su u Velikoj Britaniji 1960. godine počeli da se objavljuju prevodi savremene istočnoevropske poezije, inicijatore prevoda Zbignjeva Herberta, Mirosława Holuba, Vaska Pope, Janoša Pilinskog ili Marina Soreskua, više je zanimalo stanje tadašnje britanske poezije nego što su mislili da čine uslugu književnostima iza gvozdene zavese. Pokretači tih prevoda dijagnostikovali su da se britanska poezija nalazila u opasnom čorsokaku. Bio je potreban atraktivan predlog osvežavanja pesničkog jezika, koji bi bio odgovor novoj, poratnoj stvarnosti; potreban je bio novi model pesme otvorene ka velikoj istoriji, poezije koja posmatra njene javne i skrivene mehanizme. Takav nov model pesme, nov predlog pesničkog jezika i tematskih izbora pronađen je u takozvanoj istočnoevropskoj poeziji. I zaista, pošto su u Velikoj Britaniji objavljeni prevodi Herberta, Holuba, Miloša i Pope, britanska poezija promenila je svoj oblik. Ti prevodi su predstavljali ingerenciju u bavljenje književnošću na Ostrvu, a koje nije bilo zadovoljavajuće. Nikog nije zanimalo da li je izbor tih, a ne nekih drugih pesnika zaista reprezentativan (a nije bio). Britanci nisu očekivali antologiju od četiristo remek-dela poljske lirike, nego prevode određene vrste poezije koje

⁶ Ježi Pjenjkos, *Prevod i prevodilac u savremenom svetu*, Varšava, 1993, str. 408.

je u anglojezičkom repertoaru ponestalo – a to je slobodan stih, paraboličan, otvoren na veliku istoriju.

U takve prevodioce spada Bohdan Zadura, koji je u uvodu sopstvenog izbora pesama Tonija Harisona napisao: „Toni Harison po mom najdubljem – ne pesničkom, i ne prevodilačkom nego čitalačkom ubeđenju – spada u one anglojezičke pesnike za koje će mlađi naraštaji, ne budu li na poljski bili prevedeni, za nekih desetak godina provokativno pitati – gde ste bili?“ Po Zaduri, Harison je bio potreban poljskim pesnicima, štaviše tadašnjoj poljskoj poeziji koja je preživljavala oštru identitetsku krizu, našavši se pred izazovima koji su joj do tada bili nepoznati. Može se pretpostaviti da Zaduru tada nije interesovalo Harisonovo mesto u britanskoj poeziji.

Reklo bi se da je sličan cilj imao i Pjotr Somer kada je publikovao glasovitu zbirku izabranih pesama Frenka O'Hare, zbirku koja je kao nijedna druga uticala na oblik savremenog poljskog pesništva, preoravši dotadašnji način mišljenja i diskusije o poeziji. Na jednom internet forumu o novoj književnosti Somer je napisao: „Polazim od pretpostavke da se strana pesma na poljski prevodi zato da bi poljski poetski jezik dobio nešto što ranije nije imao, i da bi saznao nešto što ranije nije znao, a što svakako jeste nešto izuzetno.“ Za razliku od Baranjčakovih, Somerove antologije – britanska, severnoirska ili američka – nemaju ambicije da budu reprezentativne, niti kompletne. To su lični izbori prevodioca i stvaraoča kome je rad na prevodu bio potreban da bi pokrenuo ozbiljan razgovor o ograničenjima i mogućnostima poljskog modela pesničkog jezika. Bohdan Zadura je u predgovoru svoje antologije ukrajinske poezije *Pesme su uvek slobodne* napisao: „Vrlina je ove antologije njena višestrana nereprezentativnost“, zatim je dodao da u toj knjizi ne pokušava ni da odrazi niti da uspostavi nekakvu hijerarhiju.

Pjotr Somer je izrazit primer prevodioca koji ne igra ulogu ambasadora engleske ili američke književnosti, on u svojoj prevodilačkoj praksi deluje kao zakonodavac. Njegove prevodilačke preporuke, počev od Amerikanaca: Frenka O'Hare, Čarlsa Reznikofa, Ešberija, Džona Berimana, Džona Kejdža; pre toga Britanaca: Džona Dona, D. J. Inrajta, Vilijama Hamiltona; ili Iraca: Šejmusa Hinija, Majkla Longlija, Dereka Mahona, Kirijana Karsona – treba uzimati kao predloge prevrednovanja obavezujućih pesničkih modela u Poljskoj, proširivanje tematskih krugova i jezičkih interesovanja. Somer svesno prevodi pesnike čiji je konstitutivni element kolokvijalni govor, jezik suprotstavljen visokoparnom govoru koji dominira u tradiciji poljske poezije do novotalasnog preokreta. Prevodilački izbori Somera su i predlozi novog shvatanja pesnikove uloge, čija je jedina obaveza da bezuslovno bude veran jeziku, a ne da vrši ulogu istorijskog svedoka, moralnog autoriteta, duhovnog vođe, svega toga što su morali da vrše poljski pesnici barem od vremena romantizma. A koliko su se te uloge duboko ukorenile u svesti čitaoca, ne samo poljskog, svedoči i izbor pesama Zbignjeva Herberta, objavljen pre dve godine u Sjedinjenim Državama: u prvom izdanju beleške o autoru stoji: „duhovni vođa antikomunističkog pokreta u Poljskoj.“⁷ Pa sam si to tražio, Žorže Dandenu!

⁷ Zbigniew Herbert, *Elegy for the Departure and Other Poems*, preveli Džon i Bogdana Karpenter, Hopewell, 1999.

Ovde treba postaviti pitanje o posledicama obe prevodilačke strategije: prevodioca ambasadora i prevodioca zakonodavca. Skrenuti pažnju na naizgled očiglednu, ali ne do kraja osvešćenu stvar. Sliku strane književnosti ne stvaraju istoričari date književnosti, ne filolozi ni kritičari, nego prevodioci. Ono što prihvatamo za kanon američke književnosti, engleske, ruske, nemačke, ili književnosti svakog drugog stranog jezika, zavisi od postojećeg repertoara prevoda književnih dela na dati jezik, u datoj kulturi. Neće tu biti od pomoći ni filolog ni istoričar književnosti koji će se raspisivati o značaju poezije, recimo, Bazila Bantinga, čim se njegove pesme na poljskom nisu pojavile; iz perspektive poljskog čitaoca Banting ne spada u kanon britanske literature.

S tim u vezi je jedna druga istina, koliko očigledna toliko i nezapažena: slika date strane književnosti može se razlikovati, i često se i razlikuje, od slike te književnosti u domaćoj kulturi. Naše predstave o kanonu engleske književnosti bivaju nepodudarne sa obavezujućim kanonom u Engleskoj. Uzrok tih nepodudarnosti je to da prevodilac, sem toga što prevodi konkretna dela strane književnosti – izgrađuje i njen kanon. Često je on tvorac kanona.

Tvorci kanona su pre svega prevodioci iz tabora zakonodavaca. Oni vrše izbor autora i tekstova prema svom dekalogu i u svoje umetničke ciljeve. Somerova slika britanske poezije se razlikuje od one koju možemo naći u antologijama, istorijama i leksikonima u Velikoj Britaniji. Kao što se i slika poljske poezije koju stvaraju prevodioci razlikuje od slike savremene poljske poezije koju su poljski kritičari sankcionisali. Prevodioci poput Slomčinjskog i Baranjčaka ne prevode samo tekstove, nego i obavezujuće kanone. Somer i Zadura kanone ne prevode, oni ih za svoje potrebe stvaraju.

Ta stvaralačka uloga prevodioca je naročito vidljiva u slučaju prevoda poezije. Za razliku od prevodilaca proze, prevodioci poezije obavljaju svoj posao najčešće na sopstveni rizik, u skladu sa sistemom vrednosti koji su sebi postavili. Prevodioci proze najčešće prevode ono što je narudžbina izdavača, prevodioci poezije prevode zbog sebe i za sebe, objavljujući najčešće u književnim listovima, na početku čak i ne misleći o knjižnom izdanju. Obično je to rad raspoređen na niz godina, neograničen zahtevima tržišta, nerukovođen medijalnim događajima; ne prati ih vrevu oko velikih književnih nagrada ili filmskih adaptacija. Roman koji je dobio Bukerovu nagradu ili koji služi kao osnova za filmski scenario, brzo biva od strane izdavača zapažen, preveden i objavljen. Takvi mehanizmi ne funkcionišu u slučaju najpoznatijih pesničkih ostvarenja. Džon Bečeman, engleski pesnik, laureat čije su knjige dostizale bestselerovske tiraže nije dočekaio nijedan poljski prevod. Kerol En Dafi, najpopularnija trenutno britanska pesnikinja u Poljskoj je nepoznata, iako njena slava u Engleskoj podseća na popularnost zvezda masovne kulture. Otuda, dakle, ukoliko o izboru prevedene proze odlučuju izdavači (zakoni tržišta ih primoravaju da izbor upodobu čitalačkom ukusu), toliko u slučaju poezije zadatak napravljenog izbora pada na prevodioca, a taj izbor je obično i najčešće po difoltu nereprezentativan, selektivan, naznačen žigom ličnih interesovanja.

Uloga kritičara i filologa je prepoznavanje i opisivanje tipa prevodilačke delatnosti s kojom imamo posla. Da li nam predstavljena ponuda izgleda reprezentativno, a prevodilac

se ponaša kao ambasador strane kulture, ili je ona, naprotiv, lični izbor prevodioca, preporuka određenog shvatanja književnosti, svesno ekskluzivna i selektivna, jer je zakonodavstvena.

Problem je u tome što selektivni, stvaralački prevodilački izbori zakonodavaca počinju da funkcionišu kao reprezentativni za datu kulturu. Zato u očima engleskih kritičara i čitalaca u kanon posleratne poljske poezije ulaze stvaralaštvo Miloša i Herberta, Ruževića (u manjoj meri), u poslednje vreme Šimborske i Zagajevskog. Ali već poezija Lešmjana, Galčinjskog, Bjaloševskog, Novaka, Grohovjaka, čiji se prevodi nisu pojavili na anglojezičkom tržištu – u taj kanon ne ulaze. U očima Engleza, istočnoevropska poezija javlja se kao pojava zapanjujuće istovetna, po mišljenju nekih – monotona. U Velikoj Britaniji pojavio se termin „istočnoevropska dikcija“, a s njim i uverenje da je to naročita vrsta poezije reprezentativna za celu književnost zemalja Istočne Evrope. U Poljskoj se, sudeći po književnim polemikama, savremena američka poezija često svodi na dva pesnika, Frenka O’Haru i Džona Ešberija, a to su autori koji već mnogo godina funkcionišu na rubovima američke poezije, dugo ih nisu zapažali zvanične kulturne institucije.

To što kanon jedne književnosti ponekad dobija lice iz vizure stranih čitalaca, može međukulturni dijalog samo da uraznoliči i obogati, i donekle čak revidira hijerarhizacije koje prete svojim okoštavanjem. Klasičan primer za to je sudbina Edgara Alana Poa, američkog pesnika kojeg je Evropa otkrila preko francuskih simbolista, mada je u istoriji američke književnosti dugo bio marginalizovan. Slično je bilo i sa Bajronom, koji je za skoro celu Evropu predstavljao kanon, u kog su, međutim, engleski istoričari donedavno ozbiljno sumnjali. U oba slučaja govorimo o nastajanju novih kanona američke ili engleske poezije. Da bismo održali sve ove proporcije može se reći (analogije se same nameću) da kao što je Harison bio potreban Zaduri, O’Hara Someru, tako je i Edgar Alan Po bio potreban Bodleru, a Bajron Mickjeviču.

Ne nameravam da vrednujem ove dve vrste prevodilaca, kao ni opisanu pojavu nehotičnog prevodilačkog kreiranja kanona strane književnosti. Prevodilac zakonodavac dvostruki je stvaralac: nije samo autor novog teksta, nego je i graditelj umetničke hijerarhije. Prevodioca ambasadora karakteriše pokornost prema aksiološkim i estetičkim rešenjima strane kulture; kao svaki ambasador on vrši tešku i neophodnu podaničku funkciju. Kulturi su, isto kao i svakoj normalno funkcionišućoj državi, podjednako potrebni i ambasadori i zakonodavci.

*(S poljskog prevela **Milica Markić**)*