

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
Odsjek za komparativnu književnost i bibliotekarstvo

Eliot i Yeats – poetika prevoda

Završni rad

Mentorica: prof.dr. Andrea Lešić-Thomas

Student: Omar Brkan

Sarajevo, 2020.

Sadržaj

Uvod	4
<i>Tekst, značenje, too-much-enje</i>	5
<i>Semantika oblika</i>	16
<i>Eliot: Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka</i>	31
<i>Yeats: The wild swans at Coole, Sailing to Byzantium, Leda and the swan, When you are old</i>	44
Zaključak.....	55
Bibliografija.....	56
Prilozi.....	58

Eliot i Yeats – poetika prevoda

Omar Brkan

Abstract

Cilj ovog rada je ispitati nove mogućnosti u prevođenju poezije vezanog stiha u pjesmama Thomasa Sternsa Eliota i Williama Butlera Yeatsa. Za taj proces bilo je važno razmotriti pojmove interpretacije i značenja književnog teksta, te značaj i funkciju metričkih oblika, kao i nekih stilističkih efekata, u kontekstu razumijevanja semantičkog aspekta konkretne pjesme. Teza o srazmjerno određenom i stabilnom značenju jezičke građe unutar određenog konteksta, suprotstavljena je onoj koja podrazumijeva mogućnost neiscrpnog tumačenja književnog teksta kao i fluidnost njegovih semantičkih granica. U analizi prevoda koristila se komparativna metoda kojom se pokazalo kakvim su se sve postupcima i tehnikama autori služili u nastojanju da se dođe do što boljih rezultata, odnosno u kojoj mjeri se svaki od odabranih prevoda uspio približiti originalnom tekstu.

Ključne riječi: prevođenje poezije, Eliot, Yeats, oblik, značenje

Uvod

Rad se sastoji iz dva dijela: u prvom, teorijski orijentisanom, biće riječi o konceptu značenja i interpretacije književnog teksta, potom o značenjskim mogućnostima pjesničkih, metričkih oblika, te nekoliko zapažanja o specifičnim stihovnim postupcima kakvi su rima i opkoračenje. Razmišljanja iz prvog poglavlja oslanjaju se na postavke i argumente koje Umberto Eko iznosi u raspravi sa Ričardom Rortijem i Džonatanom Kalerom, datoj u knjizi *Interpretation and overinterpretation*. Podrazumijeva se da interpretacija prethodi svakom prevodilačkom činu, a prevoditelj, jednom našavši se na skliskom polju semantičke varijabilnosti književnog teksta, poezije pogotovo, mora tokom tog procesa donijeti niz izbora i odluka. A u tome je moguće napraviti grešku. Ponekad je ona uzrokovana specifičnim jezičkim ili formalnim zahtjevima pjesme, ali često se dogodi iz *nehata*, tj. krivim razumijevanjem slike, fraze, figure, ili konačno, konteksta. U drugom poglavlju akcenat je stavljen na samu prirodu metričkih oblika, na mogućnost njihovog semantičkog djelovanja, samostalnog ili posrednog, na pitanje koliko sam pjesnički oblik, na poetičkoj ravni, može govoriti o sadržajnom sloju neke pjesme. Odsudan značaj i korist su u kontekstu tih promišljanja imali radovi o stihu Svetozara Petrovića, sabrani u knjizi *Oblik i smisao*. U kraćim su osvrtima razmotreni oblici soneta, tercine, tročlanog dvanaesterca, epskog deseterca, te slobodnog stiha. Na kraju prvog dijela iznijet ću nekoliko opažanja o funkciji i upotrebi rime i opkoračenja, čestim postupcima u poetici vezanog stiha, važnim za tehniku prevođenja takvih i srodnih oblika.

U drugom dijelu fokus je na komparativnoj analizi prevoda jedne duže pjesme T.S. Eliota – *Love song of Alfred J. Prufrock*, i četiri kraćih V.B. Jejsa – *The wild swans at Coole*, *Sailing to Byzantium*, *Leda and the swan*, *When you are old*. Svoje prevode uporedit ću sa onim Antuna Šoljana, Ivana Slamniga i Ivana Lalića, odnosno Milovana Danojlića i Marka Vešovića, i tako, služeći se provjerenim i reprezentativnim reperima, ispitati vlastite prevodilačke sposobnosti, kao i prednosti i nedostatke svih pojedinačnih uzoraka. Cilj je utvrditi koliko je svaki od prevoda po svojim semantičkim, metričkim i stilističkim karakteristikama blizu, odnosno daleko od izvornika, a zatim i pokazati razlike unutar respektivnih prevodilačkih pristupa, odluka i postupaka.

Tekst, značenje, too-much-enje

Ako su na jednoj strani semantičke ose *određenost, jasnost i odlučnost*, na drugoj onda moraju biti isti pojmovi združeni sa prefiksom *ne*, ali i oni poput *dvosmislenosti, proizvoljnosti, neutralnosti* i sličnih. Sasvim općenito govoreći, jasno da je riječ o posve suprostavljenim kategorijama, pa tako i općim principima preko kojih se subjekt pozicionira spram nekog pitanja ili izbora. Pri tome je, također jasno, baš zbog te međusobne isključivosti, uvijek moguća samo jedna pozicija – nemoguće je istovremeno biti jasan i dvosmislen, određen i proizvoljan. Obje strane spektra, rekao bih, imaju svoje prednosti i nedostatke: ako su neodređenost i dvosmislenost 'zahvalne' jer minimiziraju mogućnost pogreške i(li) konfrontacije, jer omogućavaju poziciju udobnosti i distanciranosti, onda su privlačnost i snaga jasnog izbora upravo u tom jednoznačnom i fiksnom stavu koji, bez obzira na povećan rizik promašaja, pruža više *takmičaskе slasti* i nosi mogući trijumf konačnosti. Jednostavan i slikovit primjer: dva prijatelja razgovaraju o mogućem ishodu fudbalskog derbija. Prvi kaže da će „biti neizvjesno jer su obje ekipe jake, da je sve moguće i da će odlučiti nijanse“. Kontekst, ili već sama činjenica da se razgovara o tako specifičnoj temi podrazumijeva kakvu-takvu upućenost i kompetentnost obojice sagovornika. Jasno da je ovakvim stavom takmičar broj jedan svoje šanse za promašaj sveo na minimum. Naravno da je sve moguće (svuda, pa i na fudbalskoj utakmici) i vrlo je vjerovatno da će odlučiti detalji ili male razlike jer se radi o klubovima približnog kvaliteta (derbi). Međutim, takav pristup jedva da ima status prognoze (ili procjene) i ne nosi niti približan potencijal iskaza sagovornika broj dva: „mislim da će pobijediti ta i ta ekipa“.

Ovaj je primjer pomalo pretjeran i samo djelimično analogan temi ovog odlomka – interpretaciji književnog teksta. Temeljna razlika je u tome što se u slučaju fudbalske utakmice radi o komentaranju nečega što se još nije desilo, o predviđanju. Književno djelo je dovršeno (barem u fizičkom, empirijskom smislu), već je napisano i nalazi se ispred čitaoca. Sličnost sa prethodnim primjerom je u aspektu *nagađanja*: čitatelj nagađa, donosi pretpostavke, o značenju, o poruci, o kodu književnog teksta. Interpretirati (lat. *interpretari* – posredovati, tumačiti) znači djelovati između jezičke građe teksta i njene estetske konkretizacije. Teško je poreći da je shvatanje književnosti kao komunikacije jedno od njenih bitnih određenja. *Common sense* nalaže: Neko – Poručuje – Nešto – Nekome. Kako onda zaobići autora iz bilo kojeg promišljanja o teoriji interpretacije? Znamo, empirijski autor nije i(li) ne mora biti prisutan u djelu; autor nije izolovani agens koji vojničkom preciznošću daje komandu (informaciju), već je, šire shvaćeno, jedna tačka u interliterarnom i interkulturnom

koordinatnom sistemu – proizvod kulturnih modela ali i učesnik u njihovom stvaranju; autor je uvijek na tromeđi između vlastitih namjera, usvojene lektire i specifičnih mogućnosti jezika – ipak, može li ga se odrediti kao automat koji nasumično bira elemente od kojih tek čitalac tvori smislenu cjelinu? I da li je, kako to u knjizi *Interpretation and overinterpretation*, referirajući se na Cvetana Todorova, prenosi Umberto Eko „tekst piknik na koji autor donosi riječi a čitalac smisao“ (Eko,1992; str.24)? Imajući u vidu sve pomenuto, jedno se može ustvrditi: autor određenoj književnoj građi daje određenu formu. I građa i forma su (obično) postojale prije njega, ali on, baš u tom kulturno-historijskom trenutku, baš od te jezičke građe uspostavlja jednu umjetničku formu. A forma mora značiti nešto. Bila to sasvim jednostavna kratka priča, basna, realistični roman ili avangardna poezija, nemoguće je upotrijebiti jezički iskaz lišen bilo kakvog značenja; također, nijedan iskaz ne može značiti sve. U nastavku ću izložiti dva načelno različita, ali i donekle pomirljiva stava o pitanju književne interpretacije. Razlikuju se po stepenu isključivosti, a podudarni su u nastojanjima protiv anarhičnog koncepta proizvoljnosti tumačenja.

Američki teoretičar Erik Donald Hirš posve je jasan u svom stavu o interpretaciji: značenje (teksta) je zadato i fiksirano, postoji samo jedno ispravno čitanje, a do njega se dolazi preko rekonstrukcije autorske namjere. U procesu tumačenja čitatelj ulazi u poznati hermeneutički krug, postupak prema kojem se cjelina potvrđuje/razumijeva u odnosu prema dijelovima, a dijelovi u odnosu prema cijelini (slično Ekovom modelu). „Primarni zadatak tumača je da u sebi reproducira autorovu logiku, njegove stavove, kulturološke datosti, ukratko, njegov svijet“ kaže Hirš (1967; str.242). Samo na taj način moguće je između više potencijalnih tumačenja odabrati ono *pravo*. Hiršov model je, u nastojanju da dosegne stepen naučne objektivnosti, u osnovi ekskluzivan, a prva misao koja se javlja pri susretu sa ovim postavka jeste "lakše reći nego učiniti". U nekom idealnom sistemu, gdje postoji egzaktan i pouzdan metod razaznavanja autorske namjere, to bi naravno bilo sasvim moguće (npr. publikacije koje na zadnjih stranicama sadrže autorov komentar i shemu koja pokazuje način dolaska do *originalne* interpretacije, slično rješenjima križaljki i mozgalica koja se nalaze na kraju časopisa). Inače, uz sve dostupne komentare, bilješke i prepiske iz piščeve realnosti, stvarnu namjeru autora obično je jako teško otkriti. Jer ako književnost jeste (i) komunikacija, doduše izrazito specifična, i ako se neko obraća drugome, ima li, kad dođe do nejasnoće, ičeg logičnijeg od pitanja "kako misliš" ili "šta si pod tim mislio"? Ali estetska poruka nije jednoznačna i pragmatična kao ona iz svakodnevnog razgovora, ili poslovnog sastanka, ona se ostvaruje u procesu neprestanog jezičkog komešanja, autorovih podsvjesnih impulsa i čitalačkog

senzibiliteta. Dobro je poznato da se estetska funkcija jezika po svojoj složenosti uveliko razlikuje od referencijalne, ali pretjeran primjer služi da bi se naglasilo ono što im je zajedničko, a to je osnovni mehanizam. Jasno da autor ne može u potpunosti kontrolisati sve konotativne aspekte svog jezika, asocijativne mreže pojedinih odabira, ponekad ni čitav jedan značenjski sloj, ali je sigurno da se bez određenog (visokog) stepena kontrole i organizacije izabrana građa nikad ne bi ostvarila kao književna forma. Ako ja *odlučim* da moj lik, u jednoj recimo proznoj formi, u kontekstu koji nije ironijski, kaže "prošli vikend sam popio bocu Džoni Vokera", skoro da ne postoji vjerovatnoća za interpretaciju prema kojoj je taj lik popio čašu limunade, ili nije pio uopšte. Prema tome, smatram da Hiršov koncept načelno nije pogrešan – najbolje ćemo shvatiti nečiju poruku ako shvatimo načine i razloge nastanka te poruke, međutim, sa druge strane, ovakav pristup sa sobom nosi barem dva velika problema. Kao što sam već istakao, put do autorske namjere nesiguran je, često maglovitiji i od najapstraktnije poezije, a još češće i posve nemoguć. Hirš jeste ponudio neku vrstu sheme metodološkog aparata za taj cilj, ali ne općeprimjenjivu i pouzdanu, pa se interpretacijski proces najčešće mora svesti na basanje i nagađanje između više potencijalno ravnopravnih pretpostavki, bez mogućnosti objektivne njihove evaluacije.

Drugi problem odnosi se na situacije u kojima se *namjera teksta* 'otima' autorskoj namjeri. Situacije kada jezički iskaz, premda pažljivo odabran i upotrijebljen, može značiti više ili posve drugo od onoga što je autor s tim želio i namjeravao. Uzet ću primjer iz domaće popularne kulture. Autor kontraverznog hita *Da te nije Alija* u više je navrata (intervjua)¹ tvrdio kako pjesma nije posvećena Aliji Izetbegoviću (prema uvriježenom dojmu publike), već Merlinovom komšiji Aliji Miladinu. Ipak, tekst *Ne bi sjala ovako jako/ova moja lijepa avlija/ja bih svjetlo zvao mrakom/da te nije Alija*, povijesni kontekst (pjesma je objavljena 1993.), ali i nekoliko živih izvođenja u kojima "moja avlija" biva zamijenjena "našom avlijom", dopuštaju sasvim ravnopravnu (ako ne i vjerovatniju) interpretaciju prema kojoj pjesma ima jasnu političku poruku. U tom slučaju autorova namjera, kao i njeno otkrivanje, postaju sasvim irelevantni.

Svjestan takvih mogućnosti i problema (ne u *Avliji*, već općenito), Eko, u odnosu na Hirša, kreće od drugačije pretpostavke. Svoje suprotstavljanje ideji podjednake vrijednosti svake interpretacije ne temelji na apriornom određivanju (jedinog) ispravnog tumačenja, već na odbacivanju onih pogrešnih. Ekov pristup očito je manje pretenciozan od Hiršovog, pa tako, kada je riječ o složenim sistemima kakvi su književni tekstovi, i racionalniji, jer je vjerovatnije

¹ <https://bhdani.oslobodjenje.ba/bhdani/arhiva/kardeljizacija-izetbegovicevog-djela>

znati šta *sigurno nije*, nego šta *sigurno jeste*. Središnji termin u tom postupku jeste *intentio operis* – namjera teksta, kojoj Eko u odnosu na *intentio auctoris* i *intentio lectoris*, u najkraćem, daje povlašten status. Umjetnički tekst konstituira se kao autonoman agens koji, tvoreći složene strukture, neprestano (p)ostavlja mogućnost "iznevjeravanja" i autorske i čitateljeve namjere. U knjizi *Interpretacija i nadinterpretacija* Eko daje dobar primjer za to. Svoj roman *Fukoovo klatno* naslovio je po inovatoru Leonu Fukou, tačnije njegovom eksperimentu koji pokazuje da se Zemlja vrti oko svoje ose. I mada asocijacija na francuskog filozofa Mišela Fukoa jeste na prvi dojam bliža, nakon pročitnog romana u kome baš klatno kao fizikalna naprava ima važnu ulogu, i uz malo čitateljske informisanosti, razumno je u potpunosti odbaciti zaključak koji naslov, a kasnije i samu radnju, povezuje sa poznatim filozofom. Uprkos tome što to nije bila namjera autora, a što se vidi i iz samog teksta, Eko svjedoči da su mnogi oštroumni čitatelji posegli za baš za tom, autoru neželjenom paralelom (Eko, 1992; str.83). Čitatelj legitimno može krenuti sa tezom o Mišelu Fukou kao junaku ili motivu iz naslova, ali održivost te teze treba ispitati i opravdati spram cjelovitosti teksta. Da bi interpretacija bila održiva, da bi se mogla nazvati koherentnom, svi njeni elementi moraju korespondirati sa činjenicama iz samog teksta. Ime Mišel Fuko ne pojavljuje se u romanu niti jednom, kao ni bilo kakva povezica koja naslov, likove i događaje može dovesti u neku relaciju sa tim imenom. Očito je da se ovdje radi o nečemu što Eko naziva *nadinterpretacijom*.

„Svaki čin čitanja podrazumijeva složenu razmjenu između čitateljske kompetentnosti i vrste kompetentnosti koju dati tekst (pret)postavlja kako bi mogao biti pročitao na ekonomičan način“ (Eko, 1992; str 68).

Kriterij kompetentnosti iznimno je važan i djeluje u oba pravca. Teško je zamisliti 'idealni' književni tekst koji za ekonomično čitanje ali i maksimalan užitek zahtijeva jedino poznavanje abecede. Nikakvu prethodnu lekturu, opštu informisanost, obrazovanje, životno iskustvo, svjetonazorsku širinu i tako dalje. Zato je logično pretpostaviti da znatan broj slojevitih jezičkih sistema računa sa određenim čitateljskim iskustvom ili predznanjem. Što je fundus pročitanih djela veći, to je, u pravilu, veća i vjerovatnoća da će novo djelo biti interpretirano na dosljedan i ekonomičan način. Čitatelj postaje kompetentniji. Slično je i sa humorom: djecu može nasmijati mnogo toga, najprostiji narativni obrat ili mehanički trik, međutim, sazrijevanjem, suočavanjem sa više različitog komičkog sadržaja, ukus ili horizont očekivanja se mijenja, tačnije sužava. Takvo sužavanje podrazumijeva podizanje kriterija, jer se, po prirodi stvari, šansa za susretanje sa nečim novim i drugačijim smanjuje. Drugi uslov koji umnogome olakšava put između teksta i čitatelja jeste kontekst. Adekvatno (pre)poznavanje konteksta sužit

će interpretativno polje, smanjiti mogućnost za krivi trag, ali i povećati užitak samog čitanja; kontekst shvaćen u najširem smislu, okvir koji obuhvata svijest o književno-historijskom trenutku, autorskoj poetici, narativnoj strategiji, određenim formalnim značajkama i tako dalje. Eko u knjizi *Interpretacija i nadinterpretacija* daje duhovit primjer razgovora dvojice gostiju na jednoj zabavi. Prvi je redom istakao kvalitet hrane i usluge, darežljivost domaćina, ljepotu ženskih gostiju i odlične toaleta. Sagovornik mu je odvratio da „još nije bio tamo“ (Eko, 1992; str.62). Ovakav nesporazum će proizvesti komičan efekat zato što gost B nije ispravno i dosljedno shvatio kontekst te poruke – komentarisanje pojedinosti jednog društvenog okupljanja sugerise da se ovdje radi o toaletAMA kao odjevnim izborima, a ne o sanitarnim objektima. Međutim, s obzirom da je riječ o usmenoj komunikaciji, rekao bih da nije sasvim isključeno ni prvobitno tumačenje. Imam prijatelja koji, kad god bi se našao u nekom novom prostoru ili objektu, najprije komentariše enterijer i funkcionalnost elemenata u njemu, ali i, gotovo uvijek, kvalitet i higijenu toaleta. Ako bi se, prema tome, gorepomenuti dijalog odvijao između nas dvojice, ja bih, nakon pohvale hrane, konobara i ambijenta, *otprve* znao da je moj sagovornik stigao obratiti pažnju i na uređenost wc-a. Ovakva situacija u književnom tekstu bila bi moguća samo uz prethodno ponuđenu informaciju o neobičnim navikama tog lika, ali općenito, pri neutralnim okolnostima, osoba B bi se trebala osloniti na 'mejnstrim' kontekst i shvatiti toaleta shodno tome.

U podnaslovu ovog odjeljka stoji „Tekst, značenje, too-much-enje“. Šta bi, u ovom slučaju, podrazumijevalo ekonomično čitanje? Kalambur koji se sastoji od engleskog izraza i domaćeg sufiksa prvo bi se mogao pročitati kao jedna leksička cjelina koja tako (uz razliku u dužini akcenta) daje domaću riječ *tumačenje* i tvori jasan misaoni niz sa prethodne dvije riječi iz naslova. Drugo čitanje podrazumijevalo bi naglašavanje izraza "too much" i njegovog značenja – *tu mač (enje)* – što poručuje da nečega (negdje, u nečemu) ima previše. Ovo poglavlje, kao i kontekst, nedvojbeno ukazuju na važnost pojma interpretacije, na uticaj Ekovih teorijskih pogleda iznesenih u knjizi *Interpretation and overinterpretation*, a cijeli rad na pitanja tumačenja i prevođenja poezije. Takvo čitanje jasno otkriva umjerenu ironijsku konotaciju naspram pretjerano slobodnih tumačenja ili *nadinterpretacija*. Kalambur iz podnaslova moguće je pročitati i tako što se prefiks "too" u izgovoru odvoji a ostatak združi, pa se tako dobije nepravilan oblik glagola "mučiti" koji oponaša engleski pravopis. Na semantičkoj ravni tako shvaćen glagol konotirao bi eventualno probleme i prepreke pred kojim se čitalac ili kritičar nalaze prilikom tumačenja nekog teksta. Problem sa ovom interpretacijom je dvostruk: izdvajanjem nategnutog glagola "muchenje" značenjski/ironijski sloj nije jasno uočljiv jer veza

između oznake i označenog nije dosljedno motivirana. Druga nejasnoća tiče se prefiksa "too" koji u ovom slučaju bez adekvatnog razloga biva potpuno izostavljen iz interpretativne sheme. Svrha ovog kratkog oglada nije nužno u odbacivanju nekog tumačenja, već prije svega u ukazivanju na razlike u stepenu uvjerljivosti određenih interpretacija na jednostavnom modelu kakav je podnaslov jednog poglavlja.

Vraćam se na aspekt kompetentnosti; kada su u pitanju narativne strategije, zahtjevi i "očekivanja" što ih umjetnički tekst postavlja pred čitatelja, korisnim smatram napraviti distinkciju između *koherentnih* i *hermetičnih* modela. Ovakva podjela nije ekskluzivističkog tipa i ne treba se shvatati u konačnom smislu, već kao duž na čijim su suprotnim tačkama "čisti", idealni modeli a između srazmjerne mješavine i njihove kombinacije. Drugim riječima, većina literarnih iskaza i formi ne pripadaju ni čisto koherentnim, ni čisto hermetičnim modelima, ali ovakvo razlikovanje može biti od koristi kada je riječ o interpretativnom pristupu određenom tekstu. Pod pojmom KM podrazumijevam književne forme i pojedinačne iskaze koji svojom strukturom, stilom, kontekstom, konotativnim registrom i ostalim semantičko-formalnim osobinama kompetentnom čitatelju omogućavaju (manje-više) pouzdan i logičan put ka estetskoj konkretizaciji. Kratka realistična priča, realistični i moderni roman, zatim antička i klasicistička drama (možda sve do eksperimentalne drame i teatra apsurdna), petrarkistička, romantičarska, jednim dijelom i moderna poezija, pripadali bi, slobodnije shvaćeno, opsegu koherentnih modela. Na drugoj strani će biti sve suprotno, a kako je poezija u središtu fokusa ovog rada, njoj ću i posvetiti poseban značaj.

*Zamišljam te nagu,
sa tijelom dječaka u kome je žena,
usnula i spava...
Ne budim te više, punu ožiljaka,
moje srce, kao zemlja podrhtava*

*Zamišljam te nagu,
anđele bez krila, ostala su negdje,
poslje zagrljaja,
na olovnom nebu, sjena duge spaja
ono što već jesi, s onim što si bila*

*Zamišljam te nagu,
Jedino u svoju nježnost odjevenu
I kraj tebe ležim,
Pokrivam te srcem u krvi i znoju,
Raste moja čežnja, ljeto je i snježi*

*Zamišljam te nagu, janje moje malo
Hostija i čaša,
puna tople kiše,
A polje je plavo i vrijeme je stalo,
Na nekom zvoniku i nema ga više*

*Zamišljam te nagu,
više se ne stidiš ruže u svom vrtu,
ako je procvala...
Jesi li još ondje i da li još vidiš
zvijezdu iznad mene ili je već pala?*

*Ljeto koje pamtim, srušila je zima
sjekirom od leda
a samo to imam...*

Evo pjesme *Lutka*, hrvatskog pjesnika Zvonimira Goloba, koja se našla na Dedićevom albumu *Ministarstvo straha*. Ovdje će poslužiti kao primjer koherentnog lirskog modela. Interpretativni okvir dat je već prvim stihom, prvim glagolom – "zamišljam" – koji se, očito zbog svoje važnosti u pjesmi, ponavlja na početku svake strofe. Ako je riječ o zamišljanju, o maštanju, dopušten je veći stepen odstupanja od realnog svijeta, što i jeste jedna od prvih oznaka poezije, općenito. Dakle, lirski glas A, kontinuirano, nizanjem slika, zamišlja objekt čežnje u pjesmi. Svaka strofa odgovara jednoj lirskoj slici, ili lirskom prizoru, što svjedoči o koherentno uređenom modelu, takvom da je temu, motive i lirsko raspoloženje moguće manje-više pouzdano odrediti. Sa priličnom sigurnošću mogu se prepoznati i izdvojiti motivi panseksualne privrženosti (*zamišljam te nagu, sa tijelom dječaka u kome je žena / pokrivam te srcem*), hrišćanske nevinosti (*zamišljam te nagu, anđele bez krila / janje moje malo, hostija i čaša*) i pjesničke čežnje (*ljeto koje pamtim, srušila je zima sjekirom od leda, a samo to imam*), koja dominira tematskim aspektom u širem smislu. Ovo je, očito, kratka i površna interpretacija koja zanemaruje pjesničke finese i ukrase, fini Golobov jezik, o čemu bi se moglo pisati posvećenije i detaljnije, ali je, po mom shvatanju, svrha (i korist) ovakvog tumačenja u uspostavljanju čvrstog, kauzalnog modela unutar kojeg su potom moguća pažljivija opažanja i promišljanja, takva da ne bi trebala dolaziti u proturječje sa početnim premisama o pjesmi.

*Kako te zamišljam:
Beli hodnik i beli sto
Pleteš ruke
Od morskih trava
Modro i zeleno
Modro i zeleno*

*Teško primam promenu lica
U hodniku vremena
U naručju vremena*

*Kako da ostanem isti?
Kako da sačuvam
Sebe od promene?
Samo putem promene*

*Mirno spavaš
I pramen na licu
Ti izmami osmeh*

*Opet i opet želim da vidim
Unatrag, unatrag, unatrag
Vrati unatrag
Modro i zeleno
Modro i zeleno*

U naručju vremena

*Bolje da pričam o sebi
Bolje da idem u nove promene
I samo putem promene*

*Kako te zamišljam,
hodaj, hodaj, hodaj
uh, kako te zamišljam,
unatrag, unatrag, unatrag
vrati unatrag
modro i zeleno*

Pjesmu *Modro i zeleno* napisao je Milan Mladenović, rok muzičar i frontmen sastava Ekatarina Velika. Počinje kao i prethodna pjesma, zamišljanjem, pa ta podudarnost u uglu lirskog obzora omogućava njihovo upoređivanje. Odatle, do kraja, nižu se mutne slike, nejasne misli, nepotpune asocijacije – prezasićen ili pretenciozan konotativni registar nužno vodi ka izostanku semantičke sprege, a oni skupa onda mogu tvoriti jedino disperzivnu poetiku. „Modrozeleno ruke od morskih trava“ moguće je zamisliti, ali bi one, tako neobične i istaknute, morale imati neki značaj i(li) funkciju u pjesmi. Ruke se, međutim, više ne pominju. Iza pitanja "kako da ostanem isti, kako da sačuvam sebe od promene" nužno mora postojati želja za održanjem postojećeg stanja, ono nije tek retoričko, a odgovor da se to može postići „samo putem (same) promene“ nije estetski opravdan paradoks, već proturječnost koja ometa interpretaciju – ili ćeš ostati isti (sačuvati se od promjene), ili ćeš se promijeniti, kompromis je ovdje nemoguć. Glas želi da „vrati unatrag“, da prizove sjećanje na (nešto što je) *modro i zeleno*; da li su to opet modrozeleno ruke, možda raspoloženje ili ambijent ugođen takvim bojama, ili nešto sasvim treće, nejasno je i u tekstu nema naznake koja bi u tom traganju mogla pomoći. Apstraktne slike i motivi, dok god su *usidreni* i omeđeni kontekstom i logičkom vezom, nisu problematični sami po sebi. Tako je razumljivo i moguće biti „žena u tijelu dječaka“ i „anđeo bez krila“ i „odjeven jedino u svoju nježnost“. Nisam siguran da isto važi za *stalnost putem promjene* ili prizivanje *nečeg neodređenog modrozeleno boje*.

Ovaj kratki ogled naravno nema za cilj apriorno odbacivanje apstraktne poezije i hermetičnih oblika, već nastoji, u kontekstu ovog rada, pokazati da je unatoč čitateljskoj koncentraciji i pažnji, interpretiranje takvih djela često jako teško ili nemoguće. Najviše što se može je steći dojam ili slutnja o ambijentu pjesme, raspoloženju i emotivnom stanju u kojem boravi lirski glas. Postoje pjesnički pokreti i pravci (npr. simbolizam) koji zagovaraju tezu o tome da riječi ne moraju nužno da *znače*, dovoljno je da *zvuče*. Riječi i znače i zvuče, u poeziji su prisutna i naglašena oba aspekta, ali jeziku je značenje imanentno, jezik je radi toga izmišljen, i svaka literarna upotreba jezika povlači za sobom i određenu semantičku odgovornost. Što je misao ili slika intimnija, neobičnija, delikatnija, to ju je teže adekvatno ostvariti u jeziku, i obratno, ali baš zbog toga takav "materijal" zahtijeva veću odgovornost, preciznost i vještinu. Šta bi u ovom slučaju bilo adekvatno? Tako, da izraz ne gubi ništa na svojoj autentičnosti i specifičnosti, istovremeno ostajući razumljiv i dohvatljiv kompetentnom i pažljivom čitatelju.

Slobodnije rečeno, zahtjevi i očekivanja što ih jezička građa u koherentnom modelu stavlja pred čitatelja uporedivi su sa shemom rebusa, puzzli ili, još bolje, Lego kockica – pojedinačni elementi se tokom interpretacije slažu u jasnu i logičnu cjelinu, a užitek je dvostruk: koliko u samom procesu tumačenja, toliko i u ostvarivanju konačne slike. Nasuprot slaganju Lego kockica moguće je zamisliti igru plastelinom od kojeg djeca, sasvim proizvoljno, prave razne oblike i figure. Nadam se da je ova analogija održiva i da uspijeva prikazati dvije vrste odnosa koji čitatelj može zauzeti prema književnom tekstu.

Ovakva razmišljanja na tragu su rasprave koju su prije tridesetak godina vodili Umberto Eco i Ričard Rorti. Za pragmatistu Rortija Ekova teza o razlikovanju interpretiranja i korištenja teksta nije bila prihvatljiva, jer je, kako kaže, „sve što bilo ko radi sa bilo čime ustvari korištenje“ (Rorti, 1992, str.93). Takvo zapažanje je teško zanijekati. Nemoguće je doći u dodir sa nečim a da to na ovaj ili onaj način ne postane predmetom upotrebe. U tom smislu, svako čitanje (bilo čega) je, podrazumijeva se, i korištenje (tog teksta). Prema Rortiju (i drugim pragmatistima) suvišne su sve analize, teorije i tumačenja kada je riječ o književnim djelima i književnosti uopšte. Sve što se može je čitati (koristiti) određeni tekst onako kako to svakom čitaocu ponaosob odgovara. Kada se kaže "odgovara", misli se pristupiti nekom tekstu tražeći u njemu potvrde pojedinačnih želja, očekivanja i interesa neovisno o tome da li su i u kojoj mjeri tendenciozne i(li) proturječne u kontekstu narativne strategije i tekstualne koherentnosti. Ukratko, lako je ustvrditi da ovakav čitateljski pristup u dobroj mjeri zanemaruje Ekovu *intentio operis*.

Za ilustraciju svojih postavki Rorti koristi primjer kompjuterskog softvera ili programa. Da bi se uspješno koristio recimo Word, nije potrebno poznavati arhitekturu računara, principe kodiranja ili neki programski jezik, jednako kao što za čitanje/razumijevanje nekog teksta nisu bitni čitateljska kompetentost i iskustvo. Tačno, jer poznavanje kodiranja i sintakse programskog jezika nužno je samo ukoliko se želi kreirati neki novi program, ne i za njegovu upotrebu. Međutim, za svrsishodno korištenje određenog računarskog programa neophodno je poznavati *principe funkcionisanja tog programa*. U zavisnosti od složenosti softvera, određeni stepen kompetentnosti itekako je važan. Neko može pokušati crtati u Wordu čisto iz znatiželje, ili zato što mu se tako sviđa, ali će rezultati takve (krive) upotrebe biti vidljivo slabiji od onih koji se dobiju korištenjem recimo Paint-a. Ostvarivanje punih mogućnosti takvog softverskog sistema od korisnika doslovno zahtijeva visok stepen stručnosti, a tako je i sa složenijim književnim strukturama. Eko, dakle, ne osporava legitimnost korištenja tekstova u svrhu kratkoročne zabave ili određenih ličnih ciljeva i interesa, već nastoji jasno odvojiti dva suštinski različita pristupa književnom tekstu.

Prevođenje književnih tekstova s pravom se može smatrati jednom vrstom interpretacije, jer je tumačenje originalnog teksta nešto što nužno prethodi činu prevođenja. Prevođa, kao i interpretacija, može biti (obično i ima) više, ali to nikako ne znači da je svaki od njih jednako vrijedan ili tačan. Postoje prevodi kod kojih su netačnosti i proizvoljnosti tako očite da je sasvim jasno kako je riječ o *nadinterpretaciji*, a potom i o (nedosljednom) *korištenju* tekstova u prevodilačke svrhe. U drugoj strofi Bodlerove pjesme *Neprijatelj* stoji:

*Voilà que j'ai touché l'automne des idées / Et qu'il faut employer la pelle et les râpeaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées / Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.*

Kolja Mičević je to preveo ovako: *Evo gde me stiže već jesen ideja / I kad treba naći lopatu i grablje / Da se sravni zemlja poplavljenih leja / Gdje na rake liče vlažne lokve žablje.*

Kako je moguće od „rupa velikih poput grobova“ vidjeti „žablje lokve“? Toga u originalu nema ni u naznaci, niti konotaciji. Međutim, u prevođenju vezanog stiha rima je obavezna pa su prevoditelju *lokve žablje* bile potrebne zbog „grablji“ iz drugog stiha. Umjesto toga moguća su sljedeća rješenja:

I jesen ideja evo sada takoh / Sakupit ću pomoć grablji i ašova / Zemlju poplavljenju, koju voda tako / Izrovi da rupe poput su grobova. Ili: I jesen ideja evo sada takoh / Lopata i grablje snova sakupiće / Zemlju poplavljenju, koju voda tako / Izrovi da rupe na grobove liče.

Isti slučaj je sa Bazduljevim prevodom Jejtsove pjesme *Down by the salley gardens*.

Down by the salley gardens my love and I did meet / She passed the salley gardens with little snow-white feet / She bid me take love easy, as the leaves grow on the tree / But I, being young and foolish, with her would not agree.

Dolje kraj vrbika srećo sam svoju ljubav / Prošla je kraj vrbika – stopa bijelih trag joj ubav / Reče mi ljubi lako, ko list što na grani raste / No ja se složio nisam, pun mladosti budalaste.

Kako Bazdulj vidi „male snježnobijele stope“? Kao stope koje po tlu ostavljaju ubav trag. Ubav = lijep, ali to nema mnogo veze sa djevojčinim stopalima. Fokus kazivača nije na tragu, već na nogama, stopalima, stopama. Kakve su noge, ne kakav je trag. Jasno, lijepe noge ostavljat će i lijepe tragove, ali kod Jejtsove cure noge nisu *lijepo*, već male i snježno bijele. Naravno, "ubav" je tu da bi se udesila rima sa "ljubav", makar taj dvostih u znatnoj mjeri iznevjerava *namjeru originala*. U engleskom jeziku fraza "take it easy" znači prići nekome, nečemu – shvatiti nešto *polako, lagano opušteno*, ili žargonski sasvim pojednostavljeno – *ohani*. Bazduljevo „ljubi lako“ značilo bi da se može ljubiti i teško. Ako je već bila potreba dvosložna riječ, puno bliže i tačnije bi došao pridjev *mirno*, pa čak i *nježno*. Polako (bez žurbe, smireno) i lako (sa lakoćom, bez napora, prepreke) nije isto: „Dok polako otvara paketić“, „Polako je ušao u stan“, naspram „Bilo je lako saznati gdje živi“ ili „Lako je riješio zadatak“. Prema tome, moglo je i ovako:

Moja ljubav i ja se kraj vrbaka sreli / Prošla je kraj vrbaka stopa snježnobijelih / Iskaše: ljubi polako, kao što lišće pupa / No ja ne mišljah tako, jer bijah mlad i glupav.

Semantika oblika

„Šta znači kazati da je pjesma sonet, ili sonet neke vrste, izuzevši da je to pjesma nekog rasporeda stihova i nekog načina rimovanja“ (Petrović, 2003; str. 33) – to je, sasvim sažeto, temeljno pitanje koje Svetozar Petrović postavlja na početku svoje opsežne studije o semantici stiha, naslovljene *Oblik i smisao*. Ovaj dio rada predviđen je kao komentar ili kraća rasprava na tu temu. Odgovor, ili bolje skicu budućeg opširnog odgovora, ponudit će Petrović nakon svega nekoliko stranica – „U našem slučaju, sonetni oblik – sonetni oblik sam, odvojen od svoje petrarkističke građe, i svog izvornog stiha, pa čak i kompozicije pjesme na koju je pjesnik navodio – značio je nešto. Sonetni oblik sam – gola forma, od pjesme odvojena – bio je shvaćen kao znak koji neposredno izražava neku poruku, kao dio onoga što se komunicira, ako hoćete; bio je shvaćen kao dio sadržaja, ako hoćete“. (Petrović, 2003; str.37)

Može li oblik (pro)govoriti sam za sebe? Može li oblik neke pjesme, onako kako to sadržaj (u najširem smislu te riječi) čini, objektivno, jasno i neposredno čuvati njeno značenje? Važan aspekt Petrovićeve argumentacije odnosi se na pojam književne tradicije, tojest na svijest o tome da svi stihovni oblici nisu svuda jednako zastupljeni i prošireni, pa će od toga uveliko zavisiti i izrazitost njihove semantičke funkcije. Zato će ovdje biti govora jedino o oblicima naglašene metametričke označenosti (izvorni Petrovićev koncept) u našem jeziku, ili drugim riječima, oblicima jakog semantičkog potencijala. To su sonet, tercina, epski deseterac, tročlani (tužbalički) dvanaesterac i, danas sveprisutni, slobodni stih.

Na jednom mjestu u radu o problemu soneta u starijoj hrvatskoj književnosti Petrović kaže da je „po svom metametričkom značenju stih (i oblik uopšte) usporediv sa riječju“ (Petrović, 2003; str.78). Sličnost je u tome što stih, kao i riječ, prije svake upotrebe ima neko relativno čvrsto (mada ne uvijek jedinstveno) značenje, a potom se, upotrebom, u kontekstu, to značenje precizira i tako više ili manje udaljava od onog izvornog. Međutim, riječi (dobrim dijelom i u poeziji), za razliku od stihova, imaju prilično čvrsto značenje. Riba je, na našem jeziku, prije svega riba – hladnokrvna životinja iz skupine kraljeznjaka koja živi gotovo isključivo u vodi i diše uz pomoć škrga. Riječi imaju svoje određenje i značenje koje se onda, ovisno o cilju i načinu upotrebe, specifično za taj kontekst, može oblikovati i mijenjati. Čak i ako unutar jedne lirske pjesme, pomoću retoričke figure, u specifičnom kontekstu teorije evolucije, ribu opišem ili definišem kao svog čukundjeda, ona u ambijentu pjesme može postati moj najdalji predak, ali se opet u toj figuri misli i na samu ribu. Dakle, prema Petrovićevom mišljenju, stih je, kao i

riječ, specifična oznaka za neki specifičan pojam, pojavu ili stanje koji u pojavnom svijetu objektivno postoje, pa im je, tradicijom i kulturnim konsenzusom, dodijeljen određeni oblik. Ukratko, stih, kao i riječ, nosi sa sobom i neko (manje-više) fiksirano značenje. Kada neko kaže *ptica*, ili *nauka* ili *povjerenje* sasvim pouzdano se razumije i zna na šta govornik misli, međutim, šta pouzdano i jasno može značiti oblik soneta, ili epskog deseterca, ili bilo koji drugi metrički oblik? Šta bi za nekog čitatelja koji se sa određenom pjesničkom tradicijom ne susreće prvi put, ali i ne posjeduje obrazovanje i književnoteorijske kompetencije jednog Valtera Benjamina ili Harolda Bluma, trebala značiti činjenica da je Prešernov *Sonetni vijenac* napisan u obliku soneta?

U odgovoru na to pitanje Petrović, prema stepenu izražajnosti, razlikuje tri vrste semantičkih efekata: a) metrički citat, b) metametričku označenost oblika, i c) asocijacije na oblik (Petrović, 2003; str.308). Iako su izostali konkretni primjeri na kojima se ti efekti i njihov značaj mogu uočiti, iz šireg konteksta može se shvatiti o kakvim pojavama je riječ. Metrički citat bio bi neposredno prizivanje (asocijacijom) nekog drugog djela, metametrička označenost podrazumijeva neko relativno samostalno i specifično značenje koje je oblik stekao u tradiciji, a asocijacija na oblik, po Petroviću najmanje izrazit efekat, jasan je već po svom imenu. Ovdje se međutim javlja problem nedovoljne diferenciranosti nabrojanih efekata – svi su, u najmanju ruku slični, često se u nekom djelu prepliću sva tri, ili barem dva od njih, i zato je među njima teško povući jasnu granicu, onu kakvu bi izraženije specifične razlike omogućavale. Važno je naglasiti da se ovdje govori isključivo o (šire)poetičkim metričkim postupcima, nikako stilističkim, retoričkim ili nekim drugim, formalnim, aspektima pjesme. Riječ je isključivo o *izboru oblika* i tome koliko taj izbor i taj oblik mogu u pjesmi i o pjesmi reći sami za sebe.

Je li Matoševa šaljiva pjesma *Basna* asocijacija na (Petrarkin) oblik već samim tim što je sonet, i nosi li, opet zbog toga, određenu metametričku označenost? Može se reći je tako. Ostaje ipak nejasno kakvu tačno semantičku vrijednost čitalac može izvući iz tog zaključka; drugim riječima, može li prepoznati metrički oblik neovisno i objektivno učestvovati u značenjskom sloju djela tako da spoznajni slijed glasi „aha, ovo je oblik taj i taj, a pošto je tako onda ova pjesma barem jednim dijelom mora označavati to i to“; tugu, radost, prkos, nadu, mržnju, ironiju ili bilo koji drugi fiksni semantički marker. Da li jedan drugi Matošev sonet, *19. svibnja 1907.* ima svojstvo metričkog citata (odnoseći se na razvijenu tradiciju soneta u evropskoj i hrvatskoj književnosti)? Koliko bi, međutim, ta semantička oznaka bila slabija da baš prvi stih tog soneta ne glasi „*Ko Petarka Loru jutros sam te snio*“?

Sličan primjer navodi i Petrović sa pjesmom *Smrt babe Čengičkinje*, u kojoj se Ivan Goran Kovačić dosljedno služi Mažuranićevom metričkom organizacijom; međutim, ako stih sam po sebi ima mogućnost da uspostavi jasnu asocijaciju i proizvede značenje, zašto onda Kovačić već naslovom direktno upućuje na poznati Mažuranićev ep? Svrha je ovih pitanja prije svega u izražavanju skepse kada je riječ o mogućnostima oblika da bude samostalan nosilac značenja. U jednoj prilično ekstremnoj, ali Petrovićevoj tezi o „sonetu kao obliku samom, goloj, od pjesme odvojenoj formi koja nešto znači“ dosljednoj situaciji, moguće je zamisliti pjesmu napisanu u sonetnom obliku sa potpuno neutraliziranim retoričkim slojem. Takva pjesma bi u potpunosti ispunjavala sva metrička i formalna obilježja soneta, imala bi njegov jasan grafički oblik, ali bi umjesto riječima / mislima bila popunjena naprimjer slogovima "la" ili "na". Shodno mišljenju Svetozara Petrovića, i takva bi "pjesma" bila u stanju proizvesti (neko?) značenje, mada se to, iz mog trenutnog kuta, čini slabo vjerovatnim. Takav tekst bi, u najboljem slučaju, čitatelja mogao asociirati na tradicionalni (Petrarkin) oblik, ali se nakon toga o pjesmi ne bi moglo saznati ništa.

Enver Kazaz u jednoj analizi Kulenovićeve pjesme *Prh* kaže da je u njoj „zadržana tek okvirna forma soneta“ i da je to, zbog nestabilne metričke organizacije koja se približava slobodnom stihu, kao i zbog neujednačenog metra, „sonet tek u tragovima“². Lako se može utvrditi da pjesma, od tradicionalnih osobina, posjeduje grafički oblik soneta, dosljedno sprovedenu sonetnu shemu rimovanja ABAB – ABAB – CCD – CCD, i "sonetni siže" (mada je tu riječ o čisto semantičkom obilježju) po kojem katreni iznose glavno pitanje, opis ili stanje, a tercine donose promjenu, *rasplet i finale*. Formalna određenja na stranu: Kazaz zatim pojašnjava kako okvirna forma ovu pjesma smiješta u tradiciju evropskog soneta, dok je „*sve drugo u njemu obilježeno rasulom forme iznutra*“³. Prema Kazazu, Kulenović ovim rastočenim sonetom, dakle jezikom oblika, upućuje na fragmentarnu sliku svijeta modernog doba, svijeta koji više ne poznaje princip vrijednosne vertikale, ni jasne, čvrste kulturne modele, pa je ova pjesma, ukratko „*sabirno semantičko sočivo Kulenovićeve poetske filozofije*“⁴. Otkrivanje, međutim, onoga što ova pjesma svojom semantičkim izborom poručuje nije kompatibilno sa Kazazovim tumačenjem njenih formalnih specifičnosti. Ovde je, na nivou posve jednostavnog čitanja, riječ o opisu kratkog životnog ciklusa jednog insekta – od larve do posljednjeg stadija. Tek na stilističkom nivou, preko Kulenovićeve bogate i izrazito ekspresivne leksike, jedna tako mala

²Kazaz, E. *Skender Kulenović i bošnjački književni kanon*, elektronsko izdanje:

<http://ivanlovrenovic.com/clanci/varia/enver-kazaz-skender-kulenovic-i-bosnjacki-knjizevni-kanon>

³ Ibid

⁴ Ibid

i ljudskom oku beznačajna pojava ostvaruje puni poetski potencijal i poprima metafizičku dimenziju. A kada, iz estetske punoće Kulenovićevog jezika, bukne fauna ovog lirskog ekosistema, postaje jasno da se pojmovi fragmentarnog, razlomljenog, haotičnog pesimizma teško uklapaju u datu sliku. Kukčevo *volšebno* probijanje ljuštore, „hvatanje sunčevih ruku“, njegov *zvjezdani, svileni kostim*, dok konačno „pun vječnosti“ ne prhne u „srećni svijet neznanja“ – detalji su, pjesničkim okom uhvaćeni, harmonične i vedre slike rađanja i obnavljanja u prirodnom krugu. Oblik dakle, barem kako ga Kazaz vidi, označio je ovu pjesmu znatno drugačije od smisla i ambijenta koji se otkrivaju pažljivim prebiranjem gustog Kulenovićevog jezičkog prediva.

Zato bih rekao da neki metrički oblik, kao oblik sam, u najboljem slučaju može u semantičkom sloju pjesme učestvovati konotativno i posredno, uvijek ovisno o stilističkom i misaonom aspektu teksta. Ta konotativnost može se, po mom mišljenju, realizirati samo na jedan način, a taj bi se, Petrovićevim rječnikom kazano, mogao nazvati *asocijacijom na (tradicionalni) oblik*. Ta asocijacija može zatim (ovisno o temi, raspoloženju ili tonu pjesme) u svijesti čitateljskoj ili prizivati sliku o tradicionalnim obilježjima i upotrebi oblika (u ovom slučaju soneta kao, slobodnije rečeno, *ozbiljne forme* koja podrazumijeva *profinjen registar, uzvišen ton i teška, značajna pitanja*); ili samim oblikom ukazati na parodijski ton ili ironijsku distancu (što se često događa u (post)modernoj poeziji), i tako, u oba slučaja, pojačati ukupni smisao pjesme dominantno određen stilističko-retoričkim sredstvima. Drugim riječima, kad bi se neka parodijska ili neka *ozbiljna* pjesma iz soneta prevela u drugi oblik, recimo simetrični dvanaesterac ili čak u slobodni stih, ona od svog ukupnog smisla i dojma ne bi izgubila suštinski bitna određenja, dok bi u obrnutom slučaju (zadržavanja oblika a izmjene sadržaja) značenje bilo nemoguće spasiti. Naravno da određena građa i tema više odgovaraju određenoj formi, ali su u poeziji takve kauzalnosti i uslovljenosti mnogo rjeđe i fleksibilnije nego što se obično misli. To se eksperimentom može bez većih poteškoća dokazati.

Sličan je slučaj sa tercinom, još jednim oblikom duge i bogate tradicije, također iz talijanske književne kolijevke, a čija se proširenost i obilježnost u prvom redu veže uz Dantea Aligijerija. Najveći dio svog rada o tercini Petrović posvećuje sudbini, odnosno književno-historijskim kretanjima tog oblika u srpskohrvatskom jeziku. S obzirom da je ovdje riječ o ispitivanju samostalnih semantičkih mogućnosti metričkih oblika, a ne o uzrocima manje ili veće zastupljenosti tercine u književnosti na našim prostorima, takvom historijskom osvrtu neće biti mjesta. Za potrebe propitivanja tih mogućnosti poslužit ću se primjerom koji Petrović koristi u svom radu. Pjesma Ivana Slamniga:

*U podne su šume blještavo zelene,
a lišće je zlato, i nebo je plavo,
ali radost samo treperi i vene.*

*Nisam li i noćas u podrumu spavo?
O mjesec je noćas svijetal, srebrn bio,
i željno smirenje krovovima davo.*

*Nisam li se opet od nečega krio?
u crnilu grad je, i nemoćno šuti,
svijetlom se zagrnut, jadnik, nije smio.*

*Nije li lijep mjesec i smireni puti,
i mirisna zemlja, i potočić svježi?
Al zvuci se strašni i tu mogu čuti.*

*Kuda da se ide, kamo da se bježi?
Oko tebe ljudi sivi su i nijemi,
sirena se ruga i zlokobno reži,*

*a iz plavog zraka baš na tebe stremi
golema, teška, sablasna bomba.*

Ako je u razumijevanju ove prilično jasne pjesme i bilo nekih prepreka, njen historijski snažno označen naslov nudi pouzdan ključ (što je kod Slamniga relativno čest slučaj) za ispravno čitanje. Pjesma je uspostavljena na principu antiteze tako da su kratki trenuci uživanja u „blještavim šumama“, „lišću zlat(n)u“, „mirisnoj zemlji“ i „potočiću svježem“ suprotstavljeni „gradskom crnilu“, „sivim ljudima“ i „strašnim zvucima sirene“. Čovjek se, usred ratnih strahota, krije u zaklonima i podrumima, dok „golema, teška, sablasna bomba baš na njega stremi“. Evo šta o semantičkom potencijalu tercine kaže Svetozar Petrovič – „*Tercina je pjesnički oblik koji u evropskoj tradiciji po svojoj prilici najčešće postaje sredstvom metričkog citata, pri čemu se metričkim citatom najobičnije pojedini izrazi ili stihovi, koji inače ne bi tako morali biti shvaćeni, aktualiziraju kao reminiscencije iz Daneta, a reminiscenciji se onda pridaje neka posebna stilska ili čak strukturalna funkcija u novoj pjesmi*“ (Petrović, 2003; str.149). Koja stilska i koja strukturalna funkcija se u ovoj pjesmi pridaje aluziji na Danteovo djelo? *Božanstvena komedija* je, općenito govoreći, monumentalna alegorija hrišćanske etike i pjesnička vizija zagrobnog života, a ova Slamnigova pjesma govori nešto bitno drugačije. Naravno da je moguće, naprimjer na motivu *stradanja*, uspostaviti neku vezu između ta dva teksta, ali bi takvo poređenje, kako Eko kaže – bilo slabo uvjerljivo i vjerovatno. Slamnig

pjesmu ne dovršava tercinom, već dvostihom, i već iz te činjenice se, prema Petroviću, može pročitati određena semantička vrijednost. Nije, međutim, objašnjeno i kakva. Pjesma je napisana dvanaestercem, a posljedni stih je jedini desetoložan i jedini nerimovan, što jeste važan ritmički postupak, ali prije stilističke nego poetičke prirode. Skraćivanje posljednjeg stiha za dva sloga i izostavljanje rime, *iskakanje* iz ritmičkog balansa pjesme i izolovanje stiha prekidanjem lanca rimovanja, jasno je doprinijelo njegovom naglašavanju i tom stihu omogućilo funkciju tzv. *pančlajna*. On takav po svom čisto retoričkom potencijalu i jeste – (baš na tebe stremi) „*golema, teška, sablasna bomba*“, pa su tako semantički i formalni, odnosno ritmički aspekti pjesme združeni u istom efektu. Takvom zaključku i dojmu suštinski uzrok nije u Slamnigovom odabiru tercine, već u tome kako je za pojačavanje posljednje, već po svom izboru, a u ovom kontekstu, snažno poetski markirane riječi, pjesnik iskoristio jedan metrički postupak kakav je odstupanje od uspostavljenog ritmičkog obrasca. Petrović o tome u svom komentaru ove pjesme jasno kaže – „*Stilistički se i poetički efekt u ovakvim slučajevima jedva mogu razlikovati, i najčešće za razlikovanje nema potrebe*“ (Petrović, 2003; str.148). Potrebe, dodao bih, ima jer samo pomoću te distinkcije možemo pouzdano ispitati samostalne semantičke mogućnosti nekog metričkog oblika.

Epski deseterac, karakterističan po cezuri što ga nakon četvrtog sloga dijeli na nejednake članke, vjerovatno je najrašireniji stih našeg usmenog pjesništva. Stih je to toliko prisutan u književnoj tradiciji sprskohrvatskog jezika da je pomalo tautološki uopšte isticati njegov značaj i određujuću ulogu u kontekstu domaćeg pjesničkog nasljeđa. Teško je ipak na počecima odlomaka izbjeći takvu zamku. Kroz tradiciju snažno obilježen kao stih usmene junačke pjesme (mada njegova upotreba nije bila ograničena samo na epsku poeziju, već je dosta čest i u lirskoj narodnoj pjesmi), deseterac će i u pjesništvu dvadesetog vijeka ostati prilično raširen oblik – ponešto izmijenjen i prilagođen novim jezičkim ali i šire književnim zbivanjima i horizontima. Tome je ogromnim dijelom uzrok njegova prozodijska prijemčivost našem jeziku pa se uslijed snažne višestoljetne kulturne prakse svako posezanje za epskim desetercem čini gotovo prirodnim. Sve do kraja prošlog vijeka održala se, posebno u Srbiji i Crnoj Gori, prilično živa tradicija izvođenja junačke pjesme uz gusle, ali i pisanja novih deseterčkih stihova o manje ili više poznatim historijskim ličnostima i događajima. (Među autorima treba izdvojiti Radovana Bećirovića Trebješkog i Živojina Đukanovića, čija je pjesma *Tamnovanje Mićunović Vuka*, po izuzetnoj izražajnosti i približavanju dikciji i maniru epskog narodnog pjevača, po jezičkoj ekonomičnosti i poetskoj ornamentici, negdje na granici između oživljenje epske slike i bogate, stilski pregnantne umjetničke poezije.) Asimetrični deseterac čest je stih u domaćem pjesništvu

dvadesetog vijeka pa se zbog te raspostranjenosti može sresti u najrazličitijim tipovima pjesama: od soneta reflektivnog tona, ljubavnih i rodoljubivih, historijski označenih poema do šaljive i socijalno angažovane poezije. Ova sasvim uopštena konstatacija naravno ne može, zbog svoje paušalnosti, imati kredibilnost teorijskog zaključka, već nastoji omogućiti jedan načelni uvid u prisutnost ovog metričkog oblika u modernoj poeziji našeg jezika. Takva raznolika primjena najčešće će neutralizirati mogućnosti njegovog neposrednog semantičkog djelovanja jer se asocijacije koje je epski deseterac kroz historiju sakupio, uslijed drugačije upotrebe u novom kulturnom i književnom kontekstu, neće moći dovoljno samostalno izraziti. Ipak, ta će okolnost utjecati da se, tradicijski snažno obilježeno, semantičko svojstvo ovog stiha na posredan način vrlo efektno ostvari u parodijskom ili ironijskom diskursu. Očekivano je da će se u takvom tipu pjesništva bliski i prepoznatljivi zvuk asimentičnog deseterca prepoznati kao važan signal koji upućuje na smisao pjesme i tako učestvuje u njenom značenjskom sloju.

Tročlani ili tužbalički dvanaesterac, nazvan tako jer se sastoji od simetričnog osmerca i svojevrsnog četverosložnog dodatka (pripjeva), dakle relacija $4 + 4 + 4$, te zbog tradicionalno čvrste povezanosti sa temama oplakivanja i ispraćanja bliskih osoba, oblik je (u odnosu na sonet, tercinu, deseterac, simetrični dvanaesterac) relativno rijetke zastupljenosti. O tome Svetozar Petrović kaže – „*Predvidljivo je, naravno, da će većini pjesnika tročlani dvanaesterac biti adekvatan pjesmi koja iskazuje neku tugu: očekujemo da se u takvoj pjesmi pojavi neki motiv ili slika iz narodne tužbalice, ili neka osobine njene karakteristične dikcije (npr. naglašen udio rječnika koji na razne načine izražava opoziciju svjetlosti i tame, ili se odnosi na smrt, grob, umiranje*“ (Petrović, 2003; str.372). Čini se da je, od svih dosad razmatranih, tročlani dvanaesterac semantički najjače i najpreciznije označen oblik. U ovom slučaju postoji jasna, čvrsta veza između gole metričke organizacije i onoga o čemu taj stih pjeva. Pojmovi kakvi su tuga, žalost, očajanje, plakanje pripadali bi određenom i omeđenom semantičkom polju tužbaličkog dvanaesterca. Za ilustraciju teze o historijskoj, ali i poetičkoj povezanosti osjećanja rastuženosti i ovog stiha Petrović za primjer navodi tri verzije Kranjčevićeve pjesme *Tuzi*, pronađene u njegovim rukopisima a objavljene tek u *Sabranim djelima II* (Zagreb, 1958.). Prvi put pjesnik je svoju temu oblikovao u asimetričnom desetercu, u drugoj verziji desetercu dodaje četvererolžni pripjev, a tek u trećoj stih pjesme postaje tročlani dvanaesterac. Za Petrovića, ovaj primjer daje mogućnosti da se „*lijepo prati proces u kome jedno raspoloženje traži sebi adekvatan metar*“ (Petrović, 2003; str.377). Međutim, baš kod Kranjčevića moguće je bez većih poteškoća pronaći pjesme u kojima se za izražavanje duboke tuge i žaljenja koriste različiti metri: *Uskočka elegija i Vjekovnome mučeniku* napisane u simetričnom dvanaestercu, ili

alegorijska tužbalica simetričnog osmerca *Kako je postala nada*, samo su neke od njih. Sa drugom polovinom devetnaestog vijeka dolazi do preobrazbe semantičke obilježenosti ovog stiha pa se tema pojedinačne smrti ili nevolje pomjera ka temi propasti društva ili naroda, osjećanje bola se zamjenjuje gorčinom, a stanje rastuženosti stavom osude ili pobune. Na krajnjoj tački tog pomjeranja u ovom stihu izražavat će se društvena i moralna osuda, redovno praćena apokaliptičnom slikom svijeta. Drugim riječima, tužbalički dvanaesterac tako postaje *patriotski* ili *buntovnički dvanaesterac*. Razlika između oplakivanja pojedinca i jadikovanja na jednoj, i socijalne kritike i bunta na drugoj strani nije mala. Moguće je pronaći i zajedničku nit ovih dviju upotreba tako što im se kao najmanji zajednički sadržilac izvuče stanje *žaljenja* (u staroj tužbalici za pojedincem, u novom kontekstu za društvom), ali tročlani dvanaesterac sada može označavati više (ovisno o kontekstu) prilično udaljenih tema i raspoloženja, a to znači da njegova semantička označenost više nije određena i pouzdana, pa tako slabi i mogućnost njenog samostalnog djelovanja. Odnos oblika i smisla u ovom slučaju mogao bi se sažeti ovako: kad u pjesmi dominira osjećanje tuge ili dubokog žaljenja, moguće je očekivati i tročlani dvanaesterac, a ako se taj oblik već pojavio onda se opisano stanje i raspoloženje podrazumijevaju. Da i to, međutim, ne mora biti slučaj vidi se, već nakon kraćeg istraživanja, na primjeru Kranjčevićevog savremenika Vladislava Petkovića Disa. U dvjema objavljenim zbirkama, u ukupno 95 pjesama, tročlanog dvanaesterca može se sresti u svega njih šest. Među tih šest, samo jedna, *Naši dani*, temom i raspoloženjem odgovara tradicionalnom semantičkom određenju ovog stiha (i nju Petrović koristi za ilustraciju svoje teze). Sve ostale pjesme govore nešto bitno drugačije. *Zadovoljstvo* i *Stara pjesma*, reflektivne elegije o pitanju prolaznosti života – u prvoj neutaživi *žal za mladost* pronalazi svoj smiraj i ravnotežu, u drugoj neuhvatljivost sadašnjeg trenutka sjetno i pesimistično intonirana – ni konotativno ne upućuju na teme oplakivanja umrle osobe, ili žaljenja zbog propasti naroda, ili pobune protiv nemoralnog društva. Sve nabrojano izostaje i u pjesmi *Rob*, nekoj vrsti meditativne ode u kojoj lirski subjekt u idealu ženske ljepote pronalazi smisao i razlog postojanja. *Jesen*, već naslovom jasno označena, pjesničkom vizijom uokvirena slika sumorne i hladne jesenje noći, i *Idila*, pastoralna antiteza u kojoj je besprijekornoj prirodnoj harmoničnosti suprotstavljen tragički motiv utapanja čobanina (dok spava na obali rijeke), pjesme su u kojima se jasno vidi raznolikost primjene tročlanog dvanaesterca.

Za odnos metričkog oblika i smisla znakovit je i slučaj Zmajevе upotrebe simetričnog osmerca. Naime, u Zmajevim pjesmama za djecu u različitim se fazama stvaralaštva primijeti znatna razlika u proširenosti tog stiha, inače najtipičnijem obliku za tu vrstu pjesama u sprskoj poeziji.

Do 1881. godine u simetičnom osmercu napisano je 34% njegovih pjesama za djecu, a već u narednoj dekadi svega 9% njih. Ovu neobičnost Petrović objašnjava ovako – „*Za promjenu Zmajeva odnosa prema tom obliku osnovu treba vjerovatno vidjeti u onome što se u tim godinama zbilo u Zmajevoj ljubavnoj poeziji. Zmajev ljubavni kanconijer sadrži u toj formi u svome prvom dijelu, Đulićima, 16% stihova, a u drugom, 'in morte', tj. Đulićima uveocima, 50% stihova. U analizi je dakle vidljivo da je oblik, jednom uspostavljen kao osnovni oblik pjesama o mrtvoj dragoj, pjesniku postao nepriličan poeziji za djecu*“ (Petrović, 2003; str.323). Naredna pitanja više su retoričke prirode, ali i logična za postaviti: Zašto Zmaj za temu kakva je smrt voljene osobe nije upotrijebio za to valjda tradicijom predodređen tužbalički dvanaesterac, i zašto je za jedno takvo raspoloženje uopšte odabrao stih tako specifično (i kod njega samog) vezan za dječiju poeziju, kakav je simetrični osmerac?

Slobodni stih, dominantan u savremenoj poeziji, bila ona uslovno određena kao modernistička ili postmodernistička, svojom specifičnom versifikacijom otežava koherentan metrički pristup, a pitanje, za ovakvu diskusiju potencijalno vrlo zanimljivo, da li je slobodni stih oblik (u dosad definisanom smislu, i ako da kakav), zahtijevalo bi mnogo šire istraživačke razmjere i kompetentnosti. Ono što se sigurno može reći jeste da slobodni stih predstavlja jedan način pisanja poezije, način po svojim formalnim i metričkim osobinama bitno različit od tradicionalnih pjesničkih oblika. Ponekad različit do te mjere da načelo grafičke organizacije pjesme ostaje jedino njegovo pouzdano poetsko obilježje. Ono je, kako to ističe Svetozar Petrović, ipak od temeljne važnosti jer je „*grafički oblik dovoljno izraziti signal stihovnosti teksta. Grafičkim se oblikom, samim za sebe, stihovi kao stihovi mogu upostaviti*“ (Petrović, 2003; str.436). Tako shvaćen, u domaćem pjesništvu posljednjih pedesetak godina sveprisutni slobodni stih će svojom eklektičnom prirodom i fleksibilnim okvirom omogućiti upotrebu najšireg tipa, bavljenje svim znanim i neznanim temama i pitanjima, i izražavanje razovrsnih pjesničkih poetika. To podrazumijeva izuzetno širok repertoar metričkih postupaka koji slobodni stih ima na raspolaganju, pa se uz grafički oblik kao jedini opšti činilac ritma u tekstu, značajan akcenat premiješta na funkciju pojedinačnih i mjestimičnih ritmičkih efekata. Imajući u vidu sve navedeno, pitanje oblika i njegovog značenja, značajno u kontekstu ovog dijela rada, odnosno pitanje semantičkog potencijala slobodnog stiha, može se izraziti ovako: na poetičkom nivou, zbog svoje izrazite proširenosti i prihvaćenosti u najrazličitijim književnim diskursima i praksama, ovaj stih teško može steći neku specifičnu semantičku obilježenost, ali će sa druge strane, baš zbog takvih okolnosti i svoje metričke nepredvidljivosti i nestabilnosti, funkcionisati kao relativno pouzdan signal koji već samim oblikom upućuje na opšti ton i karakter poezije u

kojoj je prisutan; drugim riječima, slobodni stih može jezikom metrike progovoriti o fragmentarnosti, razuđenosti, apstraktnosti i drugim oznakama modernog pjesništva. Istovremeno, na metričkom nivou slobodni stih omogućava, ili bolje rečeno podrazumijeva, nepregledan izbor različitih stilističkih i ritmičkih postupaka koji onda, specifično upotrebljeni, učestvuju u semantičkom sloju pjesme.

II

Nakon rasprave o semantičkim mogućnostima metričkih oblika, istraživački interes sužava se i usmjerava ka stilističkim i ritmičkim pjesničkim postupcima. U ovom dijelu rada iznijet ću nekoliko opažanja o njihovim izražajnim mogućnostima, o fonetskim, formalnim i semantičkim aspektima tih postupaka, razlikama između vezanog i slobodnog stiha, te njihovom značaju u kontekstu prevođenja poezije. Svetozar Petrović razlikuje tri tipa versifikacionih postupaka, navodeći ih, prema stepenu zastupljenosti, ovim redom: a) intonativno-ritmički, koji podrazumijevaju različito postupanje sa sintaksičkim i stihovnim granice pjesme, od kojih se ističu kršenje cezure i opkoračenje; b) različita glasovna ponavljanja i rima (o rimi će u nastavku biti detaljnije govoreno); i postupci tipa, c) neočekivane ritmičke promjene, obično uvođenjem pojedinačnog heterosilabičnog stiha u inače dosljedno izosilabičnoj pjesmi, rijetki u poeziji prije dvadesetog vijeka (Petrović, 2003; str.334). (Treba napomenuti da Petrovićeva klasifikacija u prvom redu odnosi na versifikacijske postupke u vezanom stihu.)

Opkoračenje svoj najznačajniji efekat ima u intonativno - ritmičkoj strukturi pjesme (zato je ono manje izrazito u slobodnom stihu). Pjesma vezanog stiha, pogotovo rimovana i sa jasnom cezuro, uspostavlja svoj prepoznatljiv ritmički obrazac koji se svakim opkoračenjem neumitno krši. Njegova pojava, prema tome, funkcioniše po principu izuzetka, jer može postojati samo u odnosu na uspostavljenu metričku shemu vezanog stiha. Treba razlikovati (za ovu priliku odabrani termini) simetrično – *Neko pije špricer, neko pije čisto / Vino, al na kraju, sve dođe na isto* - opkoračenje gdje se sintaksička granica podudara sa barem jednom od dviju metričkih granica, tj. krajem ili cezuro (u ovom slučaju sa obje), i slobodno opkoračenje u kojem dolazi do kršenja cezure i izosilabičnosti stiha – *Neko pije špricer, neko vino čisto / preferira, pa strogo kaže – ipak nije isto.*⁵

⁵ Primjeri sročeni za potrebe ovog pitanja u radu

S obzirom na osobinu ovog postupka da uvijek poremeti ritmički kontinuitet pjesme, da, kada je i najdiskretnije prisutan, prekida uspostavljeni čitateljski takt proizvodeći neočekivanu pauzu, neizbježno je pitanje o stilističkim ili, eventualno, semantičkim efektima opkoračenja. U širem, književno-historijskom kontekstu, Petrović u tome vidi metrički znak koji upućuje na stav koji pjesma ima prema svojoj pjesničkoj tradiciji. S obzirom da je poklapanje sintaksičkih i metričkih granica jedno od najizrazitijih obilježja stiha domaće usmene poezije, prisutnost će ili odsustvo opkoračenja ukazivati na odnos pojedinih pjesnika prema ovom tradicionalnom metričkom obliku. Opkoračenje, dodao bih, ponekad može biti prije posljedica nužnosti, negoli slobodnog izbora. Takav je slučaj sa prevodjenjem vezanog stiha. Kada se u prevodu nađe na opkoračenje kojeg nema u originalu, to je gotovo sigurno znak namjernog, u toj situaciji zapravo jedinog mogućeg, prevodiočevog postupka kojim se, pod obavezom poštovanja metra i rime, nastoji očuvati što više iz misaonog i retoričkog tkiva izvornika. (Time se prilično često i uspješno u svojim prevodima služi Marko Vešović). Ovo opažanje moguće je proširiti na poeziju vezanog stiha općenito. Naime, opkoračenje se, kako sam već naglasio, ponaša kao izuzetak u određenom dijelu pjesme; to znači da, po prirodi stvari, njegovo tako upečatljivo prisustvo nosi veliki stilistički potencijal. Drugim riječima, ako je već tu, ako je narušilo ritmički kontinuitet slobodnog stiha, s kojim računaju i autor izborom oblika, i čitatelj sa svojim horizontom očekivanja, opkoračenje bi onda svoje prisustvo trebalo "opravdati" nekim snažnim i za pjesmu značajnim stilističkim efektom. Prema mišljenju češkog teoritičara stiha Jiržija Levija tri su osnovna tipa semantičkih efekata: efekt a) koherentnosti ili povezanosti, efekt b) intenzifikacije ili naglašavanja i efekt c) očekivanosti ili predvidivosti (Levi, 1966; str.45-49). U slučaju opkoračenja jasno je da se, u pravilu, remeti ritmička koheretnost stiha, istovremeno je prisutan učinak tipa c (čitatelj na podlozi vezanog stiha ne očekuje takvu promjenu), što za posljedicu ima efekt naglašavanja "odlomljenog" dijela stiha. Takva bi, otprilike, bila situacija sa stilističkom i funkcionalnom upotrebom opkoračenja. Za teorijski kredibilan zaključak trebala bi se provesti opsežna studija na korpusu cijele jedne pjesničke tradicije, ali već i nasumično susretanje sa tim problemom, prilikom redovnog čitanja poezije, dopušta opažanje po kojem je i u slučaju pisanja vezanog stiha opkoračenje vrlo često posljedica strogih metričkih pravila i ograničenja što ih taj stih postavlja. Među tim pravilima posebno se ističu izosilabizam, cezura i rima. Stvar se dodatno komplikuje korištenjem različitih, više i manje složenih shema rimovanja, od prijemčive i pitke ABCB, preko sonetne ABBA u oba katrena sa dvostruko sparenim CD u tercinama, do superzahtjevnog dvostruko rimovanog dvanaesterca sa uzastopnom rimom.

Podrazumijeva se da je rima značajan činilac u eufonijskom i ritmičkom aspektu vezanog stiha; ona je, suprotno opkoračenju, konstruktivni ritmički postupak. Ako je jedno od sasvim općenitih određenja književnosti (u ovom slučaju poezije) kao specifične jezičke organizacije, kao specifične upotrebe jezika, onda je rima značajno stilističko obilježje već po tome što se, u pravilu, ne koristi na nivou svakodnevnog govora. Ovakvo opažanje ne govori mnogo, ali pomaže u razumijevanju rime kao dominantno poetskog svojstva. Ona se zbog svoje zvučne efektnosti ponekad koristi i u običnom razgovoru, raznim komičnim formama, u reklami pogotovo, ali je poezija njeno najčešće i najplodnije obitavalište. Rima svoju djelotvornost duguje principima ponavljanja i (ne)očekivanosti. Dovođenjem u vezu dva fonetski slična leksema rima ponavlja njihov zajednički članak (posljedni slog, ili dva), istovremeno združujući van tog konteksta međusobno udaljene riječi. Na tim principima zasniva se, po mom shvatanju, kvalitet rime, odnosno njena stilska efektnost. Svaka pravilna rima već po suštini podrazumijeva ponavljajući karakter, ali se bitne razlike mogu primijetiti u aspektu (ne)očekivanosti. Rimovanja npr. *moja – tvoja, sebi – tebi, sada – kada*, i slična, imat će u pravilu slabiji zvučni učinak zbog toga što su te riječi u našem jeziku same po sebi povezane i bliske. Nešto manju kulturno zadatu povezanosti imaju riječi *mala – šala, vino – fino, trava – glava, svijet – cvijet*, ali se opet radi o srimovanim dvosloženicama koje i izvan specifičnog konteksta neke pjesme često funkcionišu kao *jezički parnjaci*. Ovakve rime jako su česte u pjesmama za djecu, što u potpunosti odgovara karakteru i ambijentu takve poezije. Neobično je, rekao bih, kada se pojave, osim u slučajevima specifične stilske ili semantičke označenosti, u "ozbiljnom", ambicioznom i tematski zreloom pjesništvu.

U tom smislu želim istaći nekoliko specifičnih tipova rime koji pjesmi omogućavaju veći glasovni i stilistički potencijal. *Udjenuća* ili *eho*⁶ rima odnosi se na povezivanje riječi koje se razlikuju za najmanje dva sloga, tako da je cijela jedna riječ sadržana u svom srimovanom parnjaku: *ništa – pristaništa, tura – fiskultura, dika – Euridika, janje – rastajanje, div – nepredvidiv, tost – bahatost* itd (u eho rimi također jedan član u sebi sadrži cijeli drugi, ali bez preciziranja razlike u broju slogova). U *razlomljenoj* rimi jedan par se sastoji iz najmanje dvaju dijelova (najčešće od klitike i jednosložne riječi), a drugi je integralan: *motri – po tri, rimu – zri mu* (plod), *predvečerje – jer je, računati – na ti* (evo, uzmi), *krčmi – vrč mi* (donesi) itd. Treće opažanje odnosi se na broj i raspored glasova u sroku. U jednosloženicama *prst – čvrst, smrt – vrt, mrk – brk* itd. nema ni jednog samoglasnika; u dvosloženicama *vrsta – krsta, žrtva – mrtva, crkva – mrkva* samo je jedan; dok su naprimjer u *friške – kriške, krletka – spletka*,

⁶ Lešić, Zdenko. 2005. Teorija književnosti. Str. 164. Sarajevo Publishing

sremca – premca po dva vokala i barem duplo toliko suglasnika. A što se rasporeda glasova tiče, primijetno je da se među dvosloženicama unutar svakog para na granicama slogova nalaze suglasnici (vr**S-Ta**, žr**T-Va**, cr**K-Va**, fri**Š-Ke**, krle**T-Ka**, sre**M-Ca**). Kod sva tri tipa rimovanja izražen fonetski efekat ostvaruje se na principu jedne vrste iznevjerenog očekivanja. Specifičnost prvog slučaja je u prividnom kršenju opšteg principa rimovanja po kojem se ne mogu sparivati iste riječi, i mada je kraća riječ grafički a često i akcenatski potpuno podudarna polovici duže riječi, par se ostvaruje kao rima jer su dva pojma ipak i po svom obliku i značenju sasvim različita. (Da je za uspješnu rimu dovoljna samo semantička različitost homonimi bi predstavljali idealne parove.) U razlomljenom sroku očekivanje se iznevjerava već samom činjenicom da se jedna rima sastoji iz tri člana, a ta se asimetrija neutrališe zahvaljujući poklapanju u akcentu, što omogućava da se njen dvočlani par čita kao cjelina. Glavno obilježje trećeg primjera, okolnost prema kojoj prvi slog zavšava suglasnikom, a drugi njime započinje, odnosi se na efekat veće glasovne *gustine*: izbjegavanjem vokala, koji su nosioci akcenatske i metričke mjere, i po svojoj prirodi pogodniji za rimu i druge intonativne postupke u stihu, tačnije izbjegavanjem uobičajenog susretanja vokala i suglasnika na prelazu slogova, rima gubi nešto na melodičnosti ali dobija na čvrstini i učinkovitosti.

Eufonijski i ritmički, po mom mišljenju, dominantni su efekti rime u poeziji ali i u drugim vrstama njene upotrebe. Ona može, u specifičnom kontekstu, imati i semantički potencijal, ali je takvo djelovanje ponekad teško dokazati prepoznavanjem jasne logičke povezanosti, pa se takvo prosuđivanje često oslanja na lični osjećaj i subjektivne zaključke. Rime poput *daske – maske*, *trava – krava*, *spava – java*, *slasti – krasti* i mnoštva sličnih, imaju i izvan stilističke upotrebe određenu semantičku označenost, a ta se povezanost u konkretnoj pjesmi može i pojačati. To će bitno ovisiti i od rasporeda rima jer dvije riječi neće zvučati isto u leoninskom sroku kraćeg stiha i u šesnaestercu sa obgrljenom rimom. Pored njih mnogo su češći srokovi čija se motiviranost zasniva na morfološkoj srodnosti, najviše ih ima među glagolima, zatim pridjevima, ali znatan broj ih je u imenicama (*radost – žalost*, *grehota – sramota*, *sličnost – vičnost* itd.); međutim u ovom slučaju povezanost je "zadata unaprijed" i zato očekivana, što obično umanjuje stilistički potencijal takvih rima. Njena uloga u semantičkom sloju pjesme češće se ostvaruje posredno, ritmičkim i stilskim postupcima, pa će *lagana*, vokalna rima parnog rasporeda naglasiti vedri i lepršavi ton stihova, dok će *tvrdi* srok (sa suglasnicima na silabičkoj međi) obgrljenog ili isprekidanog načela pojačati tešku i mračnu atmosferu u pjesmi. Naravno da ovakvi efekti uvijek suštinski ovise o kontekstu i strukturi konkretne pjesme, i da

bi bilo pretenciozno uzimati ih kao univerzalne, ali ovdje je riječ o ispitivanju semantičkih mogućnosti jednog prije svega formalnog aspekta stiha.

Rima u prevođenju, međutim, kao i opkoračenje, kao i gotovo svi drugi glasovni i stilistički činiooci u strukturi pjesme, funkcioniraju nešto drugačije. Idealno govoreći, prevod je preslika jednog teksta na drugi jezik. Nedovoljno precizan ali ključan pojam ove kratke definicije naravno je "preslika". Pod tim mislim da se od prevoda očekuje da u novi jezik prenese sve tematsko – sadržajne, retoričke, glasovne i druge elemente i finese, ostajući što je moguće više vjeran originalu i proizvodeći tako u novom jeziku jednak čitateljski učinak. Takvi primjeri su, kao što je i očekivano, izuzetno rijetki, ali se po mom mišljenju od tog načela uvijek treba poći. Praksa obično daje drugačiju sliku, i mada je nekad moguće u potpunosti prenijeti jednu misao, stih, nekada i cijelu strofu, u većini situacija neizbježno je posezanje za mogućnostima ekvivalenta i kompromisa. Prema tome, rimovanje bi u prevodu trebalo nalikovati onom u originalu, njegovoj shemi, dakle okviru, ali i uživati, pojedinačnim obilježjima. Idealno bi bilo *ženske*⁷ (dvosložne) rime prevesti *ženskim*, *dječije* (trosložne) istim takvim, i tako dalje. Ne treba isticati zahtjevnost prevođenja književnosti, zatim poezije, a zatim vezanog stiha, u kome se zbog strogosti sroka i metra posao dodatno usložnjava. Zato se obično uspjehom smatra već dosljedno prenesena shema rimovanja, pa bile to i jednostavne, nekad banalne rime, pa čak i asonance (kao stilistički postupak oponašanja rime). Slobodnije rečeno, rimi se u prevodu (kao i u *fristajlu*) ne gleda u zube. Slično je sa opkoračenjem – poželjno bi bilo upotrijebiti ga tačno na onom mjestu gdje ga ima u izvornom tekstu, pazeci opet na simetriju i intonaciju, ali ako će njegovo izostavljanje u bitnoj mjeri pomoći očuvanju smisla, prevod će vjerujem dobro funkcionirati i bez opkoračenja. U obrnutom slučaju, taj postupak može ponekad djelovati spasonosno, i mada će upotreba opkoračenja uticati na ritmički kontinuitet stiha, tim se načinom nekad mogu premostiti ozbiljne prepreke i problemi.

Nije drugačije ni sa ostalim metričkim obilježjima: izosilabičnost strofe naprimjer može ponekad biti iznevjerana na zahtjev rimovanja, ali "nečujno", tj. za jedan nenaglašeni slog koji je u izgovoru ionako prigušen, pa se tako ipak očuva efekat silabičke podudarnosti. Teško je u kontekstu prevođenja, makar se radilo o poeziji, zamisliti neku hijerarhijsku ljestvicu na kojoj presudna važnost nije u semantičkom aspektu teksta. Ma koliko eufonijski bogata, leksički neobična i ekspresivna, pjesma u sebi čuva i neko značenje, neki smisao. To nikako ne znači da zbog značaja i uloge semantičkog aspekta treba zanemariti njena druga, metrička i glasovna

⁷ Termini iz: Lešić, Zdenko. 2005. Teorija književnosti. Str. 163. Sarajevo Publishing

obilježja, već da tokom *pregovaranja* i pravljenja kompromisa Značenje ima *džokera u rukavu*. Drugim riječima – ako je moguće da npr. "pčela" iz originala (kao značajno mjestu u stihu ili slici) uz slabiji srok, ili dodatni slog, ili opkoračenje ostane "pčela", ili da uz bogatu rimu i besprijekoran metar postane "osa", "insekt", ili još gore "bubmar" – onda mi se prvo rješenje čini adekvatnijim, odnosno mudrijim izborom. Sasvim bi druga bila situacija u kojoj je rima potpuno izostala. Iako prevodiočev primarni zadatak nije da prosuđuje o estetskim dometima pojedinih retoričkih figura, stilističkih ili glasovnih postupaka, već da ih pokuša dosljedno i adekvatno prenijeti, njegov posao podrazumijeva detaljnu interpretaciju, jednu sveobuhvatnu kritičku analizu koja uvijek prethodi samom činu prevođenja (a u nekom smislu traje sve do kraja). Ta interpretacija uslov je pregovaranja jer se samo temeljitim razumijevanjem riječi i oblika može formirati slika o važnosti i izražajnosti određenih efekata u pjesmi, a onda, shodno takvoj procjeni, i donositi odluke o tome šta je u jednom prevodu neizostavno, šta zamjenjivo, i šta se može, a šta mora izostaviti u svrhu što manjih gubitaka. Ako su u nekoj pjesmi opkoračenja česta, dakle na nivou postupka, bilo bi problematično sačiniti prevod koji nije sačuvao to obilježje, dok bi se u obrnutom slučaju taj nedostatak manje osjetio; ponekad se, zbog semantičke zgusnutosti, prekrajanje npr. osmeračkog stiha u desetarac (uz poštivanje cezure) može smatrati prihvatljivim rješenjem. Integralno načelo prevoda – proizvođenje istog ili približno istog čitateljskog učinka – premda suštinski važno, često je sklizak kriterij koji može prevod radikalno udaljiti od izvornika i približiti ga polu kreativne upotrebe ili adaptacije. U tom smislu, izraz blizak Ekovom "otprilike isto" upotrebljava i Radomir Konstantinović u svom radu *O prevođenju poezije – „prevoditelj mora stvoriti jedinstvo forme i sadržaja analogno originalu“* (Konstantinović, 1981; str.126), pa će konačno svojstvo cjeline – mogućnost stvaranja (otprilike) istog čitateljskog učinka i dojma – proisteći iz dosljednog i adekvatnog prevođenja manjih segmenata, slika i detalja pjesme.

Thomas Stearns Eliot: *The love song of Alfred. J. Prufrock*

Pjesma je napisana kombinacijom slobodnog i vezanog stiha gdje se od ukupno 131 stiha rimuje njih 97. Iako je većina stihova povezana rimom, njena nepredvidivost i raznolikost, kao i (u pravilu) neujednačen metar, doprinose općem dojmu po kojem se *Prufrok* shvaća kao pjesma slobodnog stiha. Isprekidanost rime i heterosilabičnost stiha pomažu u prevođenju jer manja metrička strogost povećava mogućnost prevodilačkih varijacija a tako i dosljednije prenošenje semantičkih i retoričkih vrijednosti pjesme. Neujednačenost je prisutna i na planu organizacije strofa pa broj stihova u njima varira od jedan do dvanaest. Ove versifikacijske pojedinosti jasno ukazuju na fragmentarnost forme – jedno od načelnih obilježja modernističke poezije – pa na poetičkom nivou, jezikom oblika, mogu pojačati, ili uputiti na, razumijevanje semantičkih aspekata pjesme, dakle fragmentarnu svijest (i glas) samog Prufroka. Lirski (anti)junak je nesigurni, anksiozni muškarac, introvertni posmatrač društvenih zbivanja čija se intimna drama odvija u sferi pasivnog, u neprestanom kolebanju i promišljanju. Pjesma započinje epigrafom iz Danteovog *Pakla*, stihovima u kojim se Dante susreće sa Gvidom de Montefeltrom, lažnim savjetodavcem. Ovi stihovi, 'tehnički' izvan pjesme, svoju asocijativnost duguju retoričkim sredstvima i jasno nemaju svojstvo metričkog citata, već su tipične Eliotov(sk)e reference; isto važi za aluzije na Šekspira, Marvela i likove iz Biblije. *Prufrok* završava rimovanom sestinom (doduše drugačije sheme – ABBCDD), što može podsjećati na spojene tercine petrarkističkih soneta, ali bi dokazivanje takve povezi i njenog značaja u pjesmi zahtijevalo još metričkih argumenata. Ova tematsko-formalna skica dovoljna je za upoznavanje sa kontekstom pjesme i za razumijevanje razlika i specifičnosti njenih prevoda.

Svoj prevod *Ljubavne pjesme J. Alfreda Prufroka* uporedit ću sa onim prevoditeljskog tandema Ivan Slamnig – Antun Šoljan, zatim sa Šoljanovim samostalnim radom, te sa prevodom Ivana Lalića. *Prufrok* je uslijed svoje popularnosti relativno često prevođen na naš(e) jezik(e), a ovakav izbor sam napravio zbog pjesničkog i prevoditeljskog značaja navedenih autora. Poređenje prevoda umjetničkih tekstova može biti teško zbog značenjske ambivaletnosti ili maglovitosti, ali je, uz pomoć Ekovih načela ekonomičnosti i vjerovatnosti, to obično sasvim moguće. Izraz, fraza ili slika će u svom specifičnom kontekstu zadobiti određeno značenje, a ono će u novom jeziku pronaći svoj ekvivalent, ili barem oblik približne semantičke vrijednosti. Slijedi engleski izvornik, zatim moj prevod:

1. Let us go then, you and I,
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets,
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent
To lead you to an overwhelming question ...
Oh, do not ask, "What is it?"
Let us go and make our visit.

2. In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

3. The yellow fog that rubs its back upon the window-
panes,
The yellow smoke that rubs its muzzle on the
window-panes,
Licked its tongue into the corners of the evening,
Lingered upon the pools that stand in drains,
Let fall upon its back the soot that falls from
chimneys,
Slipped by the terrace, made a sudden leap,
And seeing that it was a soft October night,
Curled once about the house, and fell asleep.

4. And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides along the street,
Rubbing its back upon the window-panes;
There will be time, there will be time
To prepare a face to meet the faces that you meet;
There will be time to murder and create,
And time for all the works and days of hands
That lift and drop a question on your plate;
Time for you and time for me,
And time yet for a hundred indecisions,
And for a hundred visions and revisions,
Before the taking of a toast and tea.

5. In the room the women come and go
Talking of Michelangelo.

6. And indeed there will be time
To wonder, "Do I dare?" and, "Do I dare?"
Time to turn back and descend the stair,
With a bald spot in the middle of my hair —
(They will say: "How his hair is growing thin!")
My morning coat, my collar mounting firmly to the
chin,
My necktie rich and modest, but asserted by a simple
pin —
(They will say: "But how his arms and legs are thin!")
Do I dare
Disturb the universe?
In a minute there is time
For decisions and revisions which a minute will
reverse.

7. For I have known them all already, known them all:
Have known the evenings, mornings, afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons;
I know the voices dying with a dying fall
Beneath the music from a farther room.
So how should I presume?

8. And I have known the eyes already, known them
all—
The eyes that fix you in a formulated phrase,
And when I am formulated, sprawling on a pin,
When I am pinned and wriggling on the wall,
Then how should I begin
To spit out all the butt-ends of my days and ways?
And how should I presume?

9. And I have known the arms already, known them
all—
Arms that are braceleted and white and bare
(But in the lamplight, downed with light brown hair!)
Is it perfume from a dress
That makes me so digress?
Arms that lie along a table, or wrap about a shawl.
And should I then presume?
And how should I begin?

10. Shall I say, I have gone at dusk through narrow
streets

And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of
windows? ...

11. I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.

12. And the afternoon, the evening, sleeps so
peacefully!

Smoothed by long fingers,
Asleep ... tired ... or it malingers,
Stretched on the floor, here beside you and me.
Should I, after tea and cakes and ices,
Have the strength to force the moment to its crisis?
But though I have wept and fasted, wept and prayed,
Though I have seen my head (grown slightly bald)
brought in upon a platter,
I am no prophet — and here's no great matter;
I have seen the moment of my greatness flicker,
And I have seen the eternal Footman hold my coat,
and snicker,
And in short, I was afraid.

13. And would it have been worth it, after all,
After the cups, the marmalade, the tea,
Among the porcelain, among some talk of you and
me,

Would it have been worth while,
To have bitten off the matter with a smile,
To have squeezed the universe into a ball
To roll it towards some overwhelming question,
To say: "I am Lazarus, come from the dead,
Come back to tell you all, I shall tell you all"—
If one, settling a pillow by her head
Should say: "That is not what I meant at all;
That is not it, at all."

14. And would it have been worth it, after all,
Would it have been worth while,
After the sunsets and the dooryards and the
sprinkled streets,

After the novels, after the teacups, after the skirts
that trail along the floor—
And this, and so much more?—
It is impossible to say just what I mean!
But as if a magic lantern threw the nerves in patterns
on a screen:

Would it have been worth while
If one, settling a pillow or throwing off a shawl,
And turning toward the window, should say:
"That is not it at all,
That is not what I meant, at all."

15. No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to
be;

Am an attendant lord, one that will do
To swell a progress, start a scene or two,
Advise the prince; no doubt, an easy tool,
Deferential, glad to be of use,
Politic, cautious, and meticulous;
Full of high sentence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous—
Almost, at times, the Fool.

16. I grow old ... I grow old ...
I shall wear the bottoms of my trousers rolled.

17. Shall I part my hair behind? Do I dare to eat a
peach?

I shall wear white flannel trousers, and walk upon
the beach.

I have heard the mermaids singing, each to each.

18. I do not think that they will sing to me.

19. I have seen them riding seaward on the waves
Combing the white hair of the waves blown back
When the wind blows the water white and black.

20. We have lingered in the chambers of the sea
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown
Till human voices wake us, and we drown.

Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufroka

1. Hajdemo sada ti i ja,
Veče je nebom prostrta
Kao omamljen pacijent na stolu;
Kroz napola napuštene ulice,
Gundave odstupnice
Nemirnih noći u jeftinim hotelima
I prašnjavi restorani gdje ostriga ima:
Ulice što ko zamorne rasprave prate
Podmukle namjere da te
Pred presudno pitanje dovedu ...
Ali ne pitaj „koje?“
Hajdemo u posjete svoje.
2. Žene ulaze i izlaze iz sobe
O Mikelandelu drobe
(Žene prolaze kroz odaju
O Mikelandelu pričaju)
3. Žuta magla sto trlja leđa od prozorska stakla,
Žuti dim sto trlja njušku od prozorska stakla,
Palacala je jezikom po čoškovima večeri,
Povrh lokvi i kanala dugo se nije makla,
Pusti da joj na leđa pada čađ iz dimnjaka,
Skliznu niz terasu i naglo skoči zatim,
Pa vidjevši da je blaga, oktobarska večer,
Smota se jednom oko kuće i pođe spati.
4. I zaista biće vremena
Za žuti dim sto klizi duž ulica,
Trljajući leđa od prozorska stakla;
Biće vremena, biće vremena
Da spremiš lice da sretne druga lica;
Biće vremena za ubijanje i za stvaranje,
I vrijeme za sva djela i dane ruku što
Podignu i spuste na tvoj tanjir pitanje;
Vremena za tebe i za mene dosta,
Vremena za stotinu kolebanja,
Vremena za stotinu maštanja i prepravljanja,
Prije spravljanja čaja i tosta.
5. Žene ulaze i izlaze iz sobe,
O Mikelandelu drobe.

6. I zaista biće vremena
Da se pitam "Da li smijem?" i "Da li smijem?"
Vremena da se okrenem – niz stube što prije
Dok nasred glave ćelavica mi je –
(Reći će: kako mu je prorijeđena kosa!)
Moj jutarnji kaput, sa krutom kragnom nosam,
Kravatu sjajnu i skromnu, tek iglom zatako sam –
(Reći će: noge i ruke mu tanke, ne samo kosa!)
Usuđujem li se
Uznemiriti svemir? U minuti
Ima vremena za odluke i ispravke
Koje će minut obrnuti.
7. Sve ih odveć znam, znam sve ih tu:
Noći, jutra, popodneva znam,
Kašikom za kafu život odmjeravam;
Znam glasove sto tiho jenjavaju i mru
Pod muzikom sto iz daljine gudi.
Pa kako da se usudim?
8. Poznajem već poglede, svaki mi je znan –
Pogled što ti odmah šablon skroji,
Kad sam u šablonu, razvučen na klinu,
Kad se migoljim na zidu prikovan,
Kako da počnem, da ispljunem slinu
Sa opuścima navika i dana svojih?
I kako da se usudim?
9. Poznate sve su mi ruke, nema koja ne –
Sa narukvicom ruke, bijele, obnažene
(Ali pod lampom smeđim dlačicama prekrivene)
Da li to parfem na haljini
Da skrenem s teme učini?
Ruke sto leže na stolu, il šalom zamotane.
I dal da se usudim onda?
I kako da započnem?
10. Da kažem, šetao sam u sumrak kroz skućene ulice
I gledao dim sto se diže iz lule
Usamljenih ljudi u košuljama, nagnutih kroz prozore?
11. Trebao sam biti par hrapavih kandži
Po dnu tihih mora razbježanih.

12. Posljepodne, večer, tako mirno spava.

Dugim prstima uglađena,
U snu, umorna, il to je tek opsjena (gluma njena)
Pružena po podu, pokraj naših glava.
Hoću li, nakon što popijem čaj, sladoled i kolač
pojedem,
Imati snage da momenat svom prijelomu dovedem?
Iako sam se molio i plakao, plakao i postio,
I vidio kako mi glavu (malko proćelavu) nose u plitkom
pladnju,
Ja nisam prorok – i ne smatram važnom ovu radnju;
Vidio sam trenutak u kom moja veličina treperi,
I vječnog slugu što mi drži kaput, smješka se i ceri,
Ukratko – preplašen sam bio.

13. Da li bi bilo vrijedno, na kraju,

Nakon šolje čaja i džema sladak što je,
Kraj porculana, dok pričamo nas dvoje,
Da li bi bilo od koristi
Nasmiješen tu stvar odgristi,
Svemir u loptu zbiti pa ju
Zakotrljati prema pitanju presudnom i
Reći: „Ja sam Lazar, što iz mrtvih ustao je,
Vratio sam se da vam kažem, reći ću vam sve“ –
Ako bi, dok namješta uzglavlje svoje
Rekla: „To nije ono sto sam mislila, ne,
To uopste nije to.“

14. Da li bi vrijedilo, naposljetku,

Da li bi bilo vrijedno truda,
Nakon sutona, dvorišta i okišnjenih ulica,
Nakon romana, šoljica čaja, suknji što se po podu vuku -
Ovog svega, i još toga bruku? –
(Svake suknje što pod briše,
Svega ovog, i još mnogo više)

Nemoguće je reći sta mislim u ovom času!

Kao da projektor u mustrama živce po ekranu rasu:
Da li bi bilo vrijedno truda
Ako bi, dok skida šal il namješta uzglavlje,
Okrenuvši se prema prozoru, rekla:
„To nije ono sto sam mislila, ne,
To uopste nije to.“

15. Ne! Ja nisam princ Hamlet, niti sam trebao biti;

Ja sam gospodin pratilac, onaj što bi prije
da pojača radnju, započne scenu il dvije,
Posavjetuje princa; bez sumnje upotrebljiv svuda,
Snishodljiv, uvijek na usluzi tu,
Pedantan, oprezan, lukavstvu vičan;
Elokventan, no ipak pomalo tup;
Kadkad, doista, zamalo komičan –
Ponekad skoro – Luda.

16. Starim...godine stižu mene...

Nogavice nosiću podvijene.

17. Da li da nosim razdjeljak straga? Da li da breskvu
smažem?

Obuću bijele pamučne hlaće i šetat ću duž plaže.
Čuo sam sirene kako se pjesmama draže.

18. Mislim da neće pjevati meni.

19. Vidio sam kako pučinom na valovima jašu

Češljajući valova bijele kose raznesene
Kad vjetar bijele i crne vode tumbati krene.

20. Zadržasmo se u odajama vodenim

Kraj sirena što vijence od algi crvenih nose
Al ljudski glas nas prenu, i mi utopismo se.

Prevod Slamniga i Šoljana ima jedan stih manje i jednu strofu više od originala (dvanaesta je podijeljena na dvije sa po šest stihova), Šoljan u samostalnoj verziji zadržava izvorni broj strofa uz jedan dodani stih (ispuštajući u šestoj strofi čitava tri Eliotova stiha), dok je Lalić u svom prevodu dodao dva (vidjeti u prilogu na kraju rada). Što se rime tiče, dvojčev prevod sadrži dvanaest rimovanih stihova manje, kod Šoljana je takvih šesnaest, dok je u Lalićevom prevodu čak sedamnaest slobodnih stihova više nego u izvorniku. Raspored srokova kod Slamniga i Šoljana dosljedan je samo jedanput, u osmoj strofi, u Šoljanovom prevodu takvo poklapanje izostaje u potpunosti, a Lalić u trima strofama, prvoj, sedmoj, i petnaestoj dosljedno prenosi shemu rimovanja. U ovom kontekstu, najznačajnija razlika mog prevoda je u tome što sam formalne značajke originala, broj strofa, stihova u njima, broj rimovanih stihova, kao i njihov raspored u strofama, prenio u potpunosti – gdje ima rime u originalu, ima je i kod mene. Kombinacija slobodnog i vezanog stiha u *Prufroku* znatno olakšava taj zadatak, i mada Eliot ponekad rimuje gusto – AAA BBB, ili ABBACC ABBCCA – ona četvrtina slobodnih stihova omogućava dovoljno prevoditeljskog "prostora" za pripremu rimovanog para.

Slaming i Šoljan svoj prevod započinju sa "Pođimo ti i ja sada, dok po nebu veće pada", a u pjesmi stoji „evening is spread out against the sky“. *Spread* može značiti *širiti*, *prostirati*, *protezati (se)*, ne i *padati*, mada je unutar ove slike značenje manje-više sačuvano i tako; zato ni *pacijent pod narkozom* ne pada, već je opružen po (bolničkom) stolu. „Half-deserted streets“, međutim, nisu „ulice gdje nema skoro ništa“, utočišta u „muttering retreats“ nisu *mukla* već *nerazgovijetna*, *gundava*, *mrmaljiva*, a „restless nights“ nisu *bučne* već *nemirne* ili eventualno *besane* noći. „Overwhelming question“ iz prve strofe, vjerovatno ključno pitanje i(li) motiv u *Prufroku*, teško je prevesti jednom riječju s obzirom da ovaj pridjev na engleskom jeziku podrazumijeva nešto što *nadjačava*, *nadvladava*, *preplavljuje*, ukratko – *dominira*. Stoga sam odabrao da to pitanje bude *presudno*, mada smatram da i pridjevi *ključno*, ili *odlučujuće* sasvim dobro čuvaju značenje. Zbog toga ostaje nejasno zašto su Slamnig i Šoljan to preveli kao „neizbježno pitanje“ – ono u neku ruku jeste i neizbježno, jer se *Prufroku* javlja više puta tokom njegovih razmišljanja, ali mislim da to, u ovom kontekstu, nije njegovo temeljno određenje. Zanimljiva situacija je sa glasovitim refrenom „In the room the women come and go / talking about Michaelangelo“ koji Eliot rimuje asonancom i akcentskim poklapanjem. Ovaj dvostih je prevodilački izuzetno zahtjevan jer se rima mora očuvati, a mogućnosti semantičkih varijacija nisu velike. Duo se u ovom slučaju odlučio za „U sobi žene gore dolje šeću / o Mikelandelu je riječ“, a ponovljeni vokal *e* i blisko *č – ć* trebali su, valjda, dočarati efekat rime. Umberto Eko u svom komentaru talijanskih prevoda *Prufroka* ističe kako su autori, da bi sačuvali rimu,

izgubili duhoviti i kičasti ton ovog refrena, u kome je impliciran površni razgovor uz prenemagnje (Eko, 2006; str.262). S obzirom na ironijsku nit kojom je *Prufrok* prožet, a pogotovo na kontekst ovog refrena, ovu situaciju riješio sam pejorativom – „Žene ulaze, i izlaze iz sobe, o Mikelandđelu drobe“. Druga varijanta glasi – „Žene prolaze kroz odaju, o Mikelandđelu pričaju“ – ironijski ton je neutralisan, rima je slaba, ali se izbjeglo "kontraverzno" *drobiti*. „Žuti dim i magla“ iz treće strofe kod Slamniga i Šoljana su se zbog rime *zgusnuli* i *pljusnuli*, iako „linger upon“ i „make a sudden leap“ znači *otezati* (boravak), *zadržavati se*, odnosno *napraviti iznenadni skok*. Zanimljivo je da ova strofa sadrži četiri rimovana stiha, a dvojac ju je preveo sa čak sedam takvih. Posljednji stih četvrte strofe „Before taking of a toast and tea“ ovdje je preveden kao „Prije neg se na čaj krene“, dakle izostavljanjem *tosta*, da bi se udesila rima sa "mene". Ja nisam oduzeo nego dodao – „vremena za tebe i za mene dosta“, smatrajući da umetnuti prilog ne kvvari misao iz originala – zaista, biće vremena, za ovo, za ono, biće vremena za tebe i mene, vremena će biti dakle dovoljno, mnogo, dosta. U šestoj strofi *Prufroka* je prevoditeljski komplikovana shema AAA BBB, a Slamnig i Šoljan nalaze dobro rješenje za prvi tercet – „Da pitam: Da li smijem? I da li smijem? / Vrijeme da se vratim, siđem niza trijem / Dokle usred kose golo mjesto krijem“, sačuvavši tako i rimu i značenje; dok se u drugoj polovici umjesto tri rimuju dva stiha. Moje rješenje „smijem – što prije – mi je“ i „kosa – nosam – zatako sam“ ne prenosi značenje do kraja jer u „turn back and descend the stair“ ne stoji da *Prufrok žuri* niz stepenice i da želi sići *što prije*, ali s obzirom na kontekst ove slike, na neugodu koju osjeća zbog ćelavog tjemena, prilično je jasno da se niz stepenice neće kretati sporo, pa ovo smatram prihvatljivim kompromisom. Jedina nedosljednost na kraju ove strofe je u tome što se opkoračenje kod mene nalazi za jedan stih ranije. U sedmoj strofi frazu „voices dying with a dying fall“ Slamnig i Šoljan prevode doslovno – „glas što sa mrtvim padom mre“; radi se o muzičkom izrazu koji se odnosi na završetak neke kompozicije, *blijedeća kadenca*, dakle postepeno nestajanje, iščezavanje. Čak bi i oblik *fejdaut* mogao poslužiti u ovom kontekstu.

Stih „Eyes that fix you in a formulated phrase“ kod Slamniga i Šoljana glasi „oči što te kočē sred formuliranih fraza“ čime čuvaju Eliotovu tautološku frazu, sa glagolom *kočiti* koji jeste unutar značenjskog okvira, ali ponovo doslovno preveden. Sporan je i nastavak strofe jer je „formulated, sprawling on a pin, pinned and wrigling on the wall“ – u formularu (šablonu), rastegnut, razvučen na klinu, migolji se priboden na zidu – razmjerno drugačije od „I kad sam formuliran i kad se trznem / Priboden iglom na zid, kad se stresam“, kako stoji u njihovom prevodu. Promašivši značenje, a da bi sačuvali rimu, dvojac i jednostavni „Then how should I begin“ prevode kao "Tad kako da se drznem?". Problematičnost doslovnog prevođenja vidi se

i u pretposljednem stihu ove strofe pa sintagma „my days and ways“ sada glasi „svojih dana, svojih staza“. U ovoj sam strofi, kako bih održao originalnu rimu, dodao imenicu *slina* u kojoj su „svi opušci mojih navika i dana“, što je semantički posve blisko glagolu *ispljunuti*. Na rukama koje Prufrok opisuje (gole, bijele, sa nakitom) se pod lampom vide svijetle, smeđe dlake. Nejasno je zbog čega odluka da su ruke „pokraj svijeeće, savladane od smeđe kose“. Kratki rimovani dvostih „Is it perfume from a dress / that makes me so digress“ može baš zbog tih svojih osobina biti nezgodan za prevođenje; pošlo mi je za rukom da dosljedno prenesem njegovo značenje i efektnost sa „Da li to parfem na haljini / da skrenem s teme učini“, jer *digress* znači *odstupiti, skrenuti* (od teme), kod nas uvriježeno u obliku *digresija*, pa se onda Slamnigovo i Šoljanovo „Da li me to miris odjeće / sa puta pokreće“ čini prilično dalekim. Specifično za sva tri prevoda (sa kojima upoređujem svoje rezultate) je doslovno shvatanje stiha „Should I ... have the strength to force the moment to its crisis?“ – Prufrok se naime, nakon toliko otezanja, odlaganja, kolebanja i promišljanja, pita ima li snage za promjenu, može li momenat dovesti do prelomne tačke (i tako doći do presudnog pitanja). Slamnig i Šoljan su zapisali „Da li ću imati snage moment dovesti u krizu?“, a značajne razlike ne bi bilo ni da stoji „... moment dovesti do krize“. Prufrok u svojim razmišljanjima vidi vječnog slugu kako se smjehulji i(li) podsmijava (*snicker*) dok mu drži kaput, što je stanje posve različito od šmrca, kako stoji u prevodu – „Vidjeh da mi vječni služnik drži kaput, pritom šmrca“. Takav glagol uslovlila je rima sa *vrca*, što je također neprecizan prevod glagola *flicker*.

U trinaestoj strofi sam zbog rime parafrazirao stih „Would it have been worth while“ u "Da li bi bilo od koristi" kako bih mu efektno mogao pridružiti naredni ("Nasmiješen tu stvar odgristi"), dok kod Slamniga i Šoljana taj dvostih sadrži nejasan glagol *otpremiti* („Da li bi bilo truda vrijedno / otpremiti tu stvar sa smiješkom“) iako se nisu obavezali rimom. Naredna strofa ponovno nameće parnu rimu, a zbog složenosti tog zadatka napravio sam dva rješenja. U prvom, slobodnijem, prvi stih je preveden visokom preciznošću „Nakon romana, šoljica čaja, suknji što se po podu vuku“, dok drugi, mada semantički sasvim adekvatan, sadrži žargonizam – „Nakon svega ovog, i još toga bruku“. *Bruka stvari, bruka toga* koristi se baš za opis velike količine nečega (u originalu stoji „And this, and so much more“), ali je ovaj oblik izrazito žargonski markiran, „previše domaći“, u nekom smislu i lokalni, pa može odudarati od konteksta i leksike koji nisu određeni kao kolokvijalni ili jasno ironični. Manjkavost druge varijante je u gubljenju originalnog glagola *trail* – vući (se), pa je na njegovo mjesto došao *brisati* (pod) – „Nakon romana, šoljica čaja, svake suknje što pod briše / Nakon svega toga, i još mnogo više“. Jednako zahtjevan je i dvostih pred kraj pjesme „I grow old... I grow old... / I

shall wear the bottoms of my trousers rolled“, s kojim sam se izborio koristeći eufemizam za *starenje* (stižu me godine) i tako, uz nešto prevodilačke slobode, sačuvao i značenje i rimu. Vjerovatno najzahtjevniji bio je tercet u kome se Prufrok pita da li da napravi razdjeljak pozadi i da li da pojede breskvu, gdje sam glagol *pojesti* zamijenio žargonizmom *smazati* i time dobio rimovani niz smažem – plaže – draže. Slamnig i Šoljan su ovu situaciju riješili figurom asonance: breskvu – pijesku – pjesmu.

Samostalni prevod Antuna Šoljana u mnogome se razlikuje od onog nastalog u saradnji sa Ivanom Slamnigom. Rad je općenito precizniji, sačuvane su neke slike i detalji prethodno potpuno zanemareni, izbjegle su se mnoge pogreške doslovnog prevođenja, rima je pravilnija, a rješenja u kojima je korišteno parafraziranje se čine elegantijim od onih iz zajedničkog prevoda. Ta se elegantnost osjeti već u prva dva stiha gdje je Šoljan, jednostavnim umetanjem prijedloga "eno", uspješno zaokružio rimovanu sliku – „Hajdemo ti i ja, dok je eno / još veće po nebu ispruženo“. Ovdje bi se prilog "još" mogao smatrati suvišnim – prevodilac ga je dodao da bi postigao parne deseterce, mada je ovaj dvostih i kod Eliota heterosilabičan. *Polunapuštene ulice* ni ovdje nisu *utočišta nemirnih noći*, već su „ulice puste koje kriju nevidljivi žamor kad se spusti nemirna noć“; *zamorne/mučne rasprave* sada postaju "mozganje mučno" što pravi razliku jer (eng.) *argument* označava *diskusiju, raspravu, prepirku*, dakle radnju koja podrazumijeva najmanje dvoje, dok se *mozganje* odvija u glavi pojedinca. Šoljan je važno „overwhelming question“ opisao sa dva pridjeva – „ključno i nepremostivo pitanje“, što u prevodilačkom smislu *troši* slogove, ali i pobliže određuje ovu komplikovanu i za pjesmu vrlo značajnu sintagmu. Poznati *Mikelandelov dvostih* sada je rimovan i glasi „I odlaze i dolaze žene u toj kući / o Mikelandelu pripovijedajući“. Šoljan je i pomalo nezgodni *lingering* iz druge strofe sačuvao u glagolu *oklijevati*, a „sudden leap“ također ostaje "iznenadni skok". Eliotovo dosta jasno „hundred visions and revisions“ prevedeno je sa više slobode – „da usput smisliš sve pa obrneš naglavce“, jer se tražila rima sa (kruh s) „maslacem“ (a zapravo su iskorišteni efekti aliteracije i asonance) – koji je također slobodno umetnut jer u originalu stoji samo „nakon čaja i tosta“. Rekao bih da se, u tom smislu, izraz "slobodniji prevod" prečesto koristi kao eufemizam za nepreciznost, jer, neutralno posmatrano, podrazumijeva da je prvobitno postojala mogućnost dosljednog prevoda ali se iz kreativnih ili umjetničkih razloga odabralo slobodnije rješenje; uzimanje slobode u prevođenju poezije, vezanog stiha pogotovo, skoro uvijek je nužan postupak kojim se pod imperativom rime i(li) metra kuša očuvati nešto od smisla originala. Vrijeme je izuzetno važan koncept u pjesmi i direktno se pominje jedanaest puta – „and there will be time for...“ – obično u kontekstu postojanja neprestanih mogućnosti

za Prufrokovu nova kolebanja i odlaganja (presudnog pitanja), i mada nijedan stih u kojem se pojavljuje "time" nije vezan srokom, Šoljan ipak odlučuje da jednostavno *biće vremena* prevede kao „sve svoje vrijeme ima“. Pomalo zbunjujuća fraza iz sedme strofe „voices dying with a dying fall“ sada je nešto dotjeranija i glasi – „glasove što zamru u zraku naglom s tonom umornim“. U narednoj strofi prevoditelj potpuno izostavlja „sprawling on a pin“, a „to spit out all the butt-ends“, prenosi kao „da počnem javno izvrtati naopako sav talog“ – rješenje koje osim što se u dobroj mjeri odmiče od izvornog značenja usput i doima prilično nezgrapnim i izvještačenim.

Ponovo želim istaći da, unatoč spornim mjestima, Šoljanov samostalni prevod, općenito govoreći, predstavlja znatan iskorak u odnosu na prethodni zajednički poduhvat, pogotovo po pitanju semantičke tačnosti. Autor je sada dosljedno prenio dvostih „Is it a perfume from a dress / that makes me so digress“ – „Zar ovako s teme skrenuh / jer haljina miriše po parfemu“, kao i većinu stihova dvanaeste i trinaeste strofe, uz ipak očita umetanja i dodavanja gdje *cake* postaje *šlag*, *matter* je *čvor*, a *ball* *svežanj*, pa zato subjekt iz prevoda loptu ne zakotrlja do čuvenog pitanja kao Prufrok, već taj svežanj do pitanja *prti*. Stihu „Noć umorna spava, ili se (samo) pretvara“ pridružen je, na zahtjev rime, glagol *sabotirati*, pa on glasi „veče snom sad sniva čvrstim, ili hini, sabotira“, kojeg ne samo da kod Eliota nema, već je značenjski i stilski prilično udaljen od originala. Za ovaj stih i *malingering* (simulirati, pretvarati se) napravio sam dva rješenja: "il to je tek opsjena", "il to je gluma njena". Šoljan se lijepo snalazi u parno rimovanim „After the skirts that trail along the floor / and this, and so much more“ – „... nakon haljina dugih / što se po podu vuku, i toliko stvari drugih“ – opkoračenjem i diskretnom parafrazom očuvao je rimu i cjelovito značenje tih stihova. U istoj strofi prevod će izgubiti na preciznosti kada se moćna Eliotova slika o magičnoj lampi koja u uzorcima baca živce na ekran razlomi novim opkoračenjem i prenese kao „Ali kao da vidim neku laternu magiku / što na ekran baca mojih živaca pasliku“.

Strofa u kojoj Eliot (petnaesta), podrazumijevajući im zajedničku crtu – neodlučnost, Prufroka određuje suštinski drugačijim od Hamleta, bitno se razlikuje od one sročene, prilično precizno, skupa sa Slamnigom. Šoljan sada parafrazira skoro svaki stih pa 'politic' (lukav, prepreden, *namazan*) postaje *elastičan*, „full of high sentence“ – „pun moralnih prodika“ (umjesto prethodnog „pun zvučnih riječi“), te dodaje tautološko „oprezno mudar“. U narednom dvostihu rima je sačuvana upotrebom eufemizma – „Starim..starim..godine mi lete / nosit ću hlaće na manžetne“, a razlika između ovog i mog rješenja („starim = godine stižu mene“) je mala, mada sam eto napravio pravilan srok i izbjegao nepostojeće *manžetne*. Značajnih promjena nema u

tercini sa parnom rimom pred kraj pjesme, a glasovno podudaranje se ponovo oslanja na figure aliteracije i asonance. Pretposljednja strofa drugačija je i manje precizna od one iz zajedničkog prevoda: u originalnu Prufrok *vidi sirene kako jašu na valovima pučine / i češljaju valova bijelu kosu raznesenu (vjetrom) / kada vjetar zapuše u crne i bijele vode*. Šoljan ovu sliku prenosi – „Vidjeh kako plove u dalj, jašuci na valovima / češljajuć im bijelu grivu što vijori/ kad vjetar na crnoj vodi bijele kreste tvori“, dok je u saradnji sa Slamnigom to izgledalo ovako – „Vidio sam gdje na valu jašu na pučinu / češljajući kosu vala, koju je razgrno / vjetar, vodu šarajući bijelo, crno“.

Prevod Ivana Lalića se može ocijeniti kao najslobodniji među do sada analiziranim: rima je ispuštena sedamnaest puta a parafrazirano je najmanje dvadeset stihova, i to ne ekvivalentima, već zamjenama koje se znatno odmiču od značenja originala. „Polunapuštene ulice“ ovdje su *polumračne*, nisu *gundava utočišta* već se u njih „gundavo sklanjaju nespokojne noći u prenočišta prosta“, pa ovaj pridjev više ne opisuje imenicu (mjesto sklanjanja) već glagol. Prva strofa budi i pitanje da li se *nespokojne noći* sklanjaju u *polunapuštene ulice* ili u *prenočišta prosta*, za koja opet u izvorniku piše da su „jeftini hoteli za jednu noć“. Posljednji, prevodilački jednostavan, stih ove strofe „Let us go and make our visits“ kod Lalića glasi „Pođimo, vreme poseta je“. Za *Mikelandelov* refren pronađeno je solidno rješenje i ova parafraza se može smatrati efektnom jer čuva rimu a opet ostaje u značenjskom okviru – „Po sobi žene tamo-amo hode / o Mikelandelu razgovore vode“. Treća strofa je, ako se zanemare dvije ispuštene rime, dosljedno prenesena. Ipak, *žuti dim* kod Lalića ne klizi „duž ulica“ već „uličnim vidicima“, a „time for you and time for me“ postaje „vremena što meni i što tebi treba“. Ovakvo umetanje nije u stihu *kamuflirano* već bitno mijenja Eliotovu misao pošto se nigdje u kontekstu strofe ne može zaključiti da dvojac iskazuje potrebu za vremenom, već se samo poručuje da će (sigurno) biti (dovoljno) vremena za oboje. Jasno, taj dodatak poslužio je da se namjesti rima *treba – hljeba*, čime je tost, doduše bezbolno, prometnut u "prženi hljeb". Lalić sasvim proizvoljno mijenja „My morning coat“ u „Obučen za pre podne“, iako je riječ o prvoj polovici stiha pa nema imperativa rime. Fraza 'dying fall' je i ovdje doslovno prevedena, a „music from a farther room“ dalekim i proizvoljnim „daleka muzika kad sluh mu krzne“. Na ovom mjestu i ja sam se poslužio parafrazom „pod muzikom što iz daljine gudi“ i to smatram jednim od najslabijih stihova u svom prevodu, ali sam umjesto, za ovaj kontekst neobičnog glagola *krznuti*, odabrao onaj prikladniji *muzici koja prati glasove što polagano blijede*. Nije gizdavo ni Lalićevo rješenje za *parfem na haljini koji uzrokuje digresiju* – „Da l' me to parfem iz neke haljine / zastranjuje u neke daljine“.

Stih u kojem je opisano Prufrokovu priviđenje „I have seen the moment of my greatness flicker“ jasno kaže da je riječ o trenutku u kojem (njegova) veličina treperi ili svjetluca, pa je to prilično različito od prevodiočevog „trenut moje veličine bleedi“; u narednom stihu, u istoj slici, Prufrok se preplašio vidjevši vječnog slugu kako se (podrugljivo) smješka dok mu pridržava kaput. Ovdje je ta slika prenesena tako da sluga podrugljivo drži kaput, a prema sintaksi ovih stihova ispada da se nije prepao Prufrok, već sluga – „I video večnog lakeja, podrugljivo mi drži kaput / i, ukratko, bojao se“. Lalić je taj problem mogao otkloniti sasvim lako – „i ukratko, bojao sam se“, ali bi to pokvarilo rimu sa "nose" koje je prethodilo. U prevodu stoji „da sve se skrati, svrši osmehom se“, mada se Prufrok pita „da li bi bilo vrijedno uz osmijeh odgristi tu stvar“, dok je svemir dosljedno „zbijen u kuglu i zakotrljan do pitanja pred kojim začutiš“. Kao i Slamnig, Lalić za teško "overwhelming question" bira opis od više riječi, a to se u ovom slučaju pokazalo uspješnim jer je to pitanje za Prufroka toliko značajno, veliko i teško da pred njim (svaki put) začuti. On razmišlja da li bi bilo vrijedno, da li bi se isplatilo doći do tog pitanja, napokon ga postaviti, ako bi osoba kojoj je upućeno, dok nehajno namješta jastuk kraj glave rekla: *to uopšte nije ono na šta sam mislila, to uopšte nije to*. Prufrok prema tome očito oklijeva, razmatra moguću korist i cijenu svog postupka, dok Lalić u svom prevodu uklanja efekat potencijala i ishod svodi na nužnost – „Da li bi se isplatilo ... kad čovek, dok joj jastuk namešta pod glavu, mora da kaže“. Drugi problem je u činjenici da u izvorniku na pitanje (dok namješta jastuk) odgovara druga osoba (vjerojatno žena), a ovde Prufrok i namješta jastuk (drugome) i odgovara na vlastito pitanje. Ista pogreška prisutna je i u zajedničkom Šoljanovom i Slamnigovom prevodu.

Značenje *hamletovske* strofe je uz nekoliko blažih parafraza uspješno sačuvano. Jasno se vidi da je Prufrok u *životnoj drami* određen kao sporedni lik, zadužen da pojača ili ubrza radnju, da bude na usluzi i od koristi princu. Metonimija kojom se dodatno opisuje njegova uloga – „an easy tool“ prenesena je sasvim uvjerljivo sa „alat što posluži svuda“, rješenje znatno bolje od onog kod Slamniga i Šoljana – „nije skup“; Šoljan je to kasnije popravio i precizirao sa „oruđe kojim se lako služi“, dok ova sintagma u mom prevodu glasi "upotrebljiv svuda". Rimovani dvostih „I grow old...I grow old / I shall wear the bottoms of my trousers rolled“ sačuvan je umjerenom parafrazom – „Starim...starim danimice / podvijaću nogavice“, što ostavlja prirodniji utisak od Šoljanovih pomalo usljenih *manžetni*. Najuspješniji stihovi u Lalićevom prevodu su na kraju pjesme: njegova tercina „Da delim kosu straga? Pojedem breskvu, da li? / Nosiću bele pantalone, šetati po obali / Čuh glasove sirena, uzajamno se zvali“ jedina u sva četiri prevoda čuva i rimu i gotovo cjelovito značenje izvornika. Za to je Laliću bila potrebna

samo jedna inverzija u prvom stihu, postupak koji obično ne nanosi štetu u prevođenju. Napominjem da sam na tom mjestu, kako bih sačuvao srok, morao upotrijebiti žargonizam *smažem*, a sirene se, umjesto da jedna drugoj pjevaju, *pjesmom draže*. Originalna shema rimovanja (A BCC ADD) zadržana je i u posljednim dvjema tercinama, što nije slučaj u dva prethodno analizirana prevoda, a smisao je očuvan bez većih gubitaka. Ovi primjeri pokazuju da prevodilačka sloboda ponekad može, dok ostaje u domenu sinonima, ekvivalenta ili odmjerene reformulacije, dati izvrsna rješenja, pogotovo za formalne i metričke zahtjeve pjesme. Češće su, međutim, situacije kada visok stepen slobode prevod odvodi u proizvoljnost, a tako i u semantičke propuste i netačnosti.

William Butler Yeats

The wild swans at Coole, Sailing to Byzantium, Leda and the swan, When you are old

The wild swans at Coole

The trees are in their autumn beauty,
The woodland paths are dry,
Under the October twilight the water
Mirrors a still sky;
Upon the brimming water among the stones
Are nine-and-fifty swans.

The nineteenth autumn has come upon me
Since I first made my count;
I saw, before I had well finished,
All suddenly mount
And scatter wheeling in great broken rings
Upon their clamorous wings.

I have looked upon those brilliant creatures,
And now my heart is sore.
All's changed since I, hearing at twilight,
The first time on this shore,
The bell-beat of their wings above my head,
Trod with a lighter tread.

Unwearied still, lover by lover,
They paddle in the cold
Companionable streams or climb the air;
Their hearts have not grown old;
Passion or conquest, wander where they will,
Attend upon them still.

But now they drift on the still water,
Mysterious, beautiful;
Among what rushes will they build,
By what lake's edge or pool
Delight men's eyes when I awake some day
To find they have flown away?

Prevod Milovana Danojlića:

Drveta u jesenjoj, jarkoj lepoti,
Suve staze sred lesa;
U oktobarskom sutonu voda
Odslikava mirna nebesa;
U nadošlom jezeru labudovi:
Pedeset devet ih plovi.

Devetnaest jeseni mi siđe na pleća
Otkad ih prvi put brojah;
Pre nego što okončah račun, oni se
Digoše u jedan mah,
I razleteše, hučno, u luku dugom
Praveći krug za krugom.

Gledah ta čista, svetla stvorenja
A sad mi je u srcu bol;
Sve se promeni od onog sumraka
Kad prvi put kročih na mol
I čuh lepet krila; hod mi je bio
Onda lagan i čio.

I dalje neumorni, dragi sa dragom
Po druževnoj bari krstare,
I s hladne vode k nebu poleću;
A srca njina ne stare;
Žudnja i osvajaštvo, gdje god da su
S njima su u svakom času.

Eno ih, tajanstveno lepi, klize
Po mirnoj vodi, uz hrid;
U kojem li će trščaku sviti gnezdo,
Kome li zaseniti vid
Kad, probuđen iz sna koji se sprema,
Shvatim da ih više nema?

Prevod Marka Vešovića:

Jesenje je drveće krasno,
Suhe su šumske staze,
Oktobarski suton, i vode
Da mirni svod odraze;
Međ kamenjem nadošla voda –
S pedeset devet labudova.

Devetnaest me jeseni snađe
Od kad ih prvi put brojih,
I ne završih, jer se digoše,
Bučnim krilima svojim
Rišući goleme, ponad mene,
Krugove izlomljene.

Gledah za tim bićima sjajnim,
A sad me boli duša,
Sve je drugačije otkad, tog sutona,
Na žalu ovom slušah
Nad glavom, prvi put, lupu krila;
Tad bjeh koraka čila.

Još neumorni, dragi sa dragom,
Po studu druževne bare,
Veslaju, ili se u zrak vinu,
Njihova srca ne stare;
Strast il pobjeda, gdje god odblude,
Za svitu im se nude.

Ali sad klize po mirnoj vodi,
Lijepi, tajanstveni;
U kom će šašu sviti gnijezdo,
S koje će vode ljudskoj zjeni
Da gode, kad jednom prenem se, zatim
Da odletješe – shvatim?

Moj prevod:

Drveća u jesenskoj ljepoti,
Šumske staze suhe, a voda
Pod oktobarskim sutonom
Zrcalo je mirnog svoda;
Na nadošloj vodi međ kamenjem –
Labudova pedeset i devet.

Devetnaesta jesen dođe
Od kada počeh da ih brojim;
Prije no svrših – odjednom
Gore bučnim krilima svojim
Praveći nepotpune kolute
(moćne) – ugledah ih razasute.

Gledah ta blistava stvorenja
I sada bol mi srce kuša;
Sve je drukčije otkad, u suton,
Na ovom žalu prvi put slušah
Lepet njihovih krila jakih,
A koraci mi bijahu laki.

Još uvijek čili, dragi uz dragu,
Druževnim, hladnim, potocima
Veslaju, ili se zrakom penju;
Srca ne ostariše njima;
Kad god se žele lutanju dati,
Pobjeda ili strast ih prati.

Prekrasni i tajanstveni,
Sad plove duž mirne vode;
Međ kojom će trskom gnijezdo sviti,
Sa kog jezera oku silno da gode,
Kada jednom prenuvši se
Shvatim da ih nema više?

U pripremi ovog rada čitao sam razne domaće prevode poezije na engleskom jeziku – Šekspira, Blejka, Kitsa, Vitmena, Jejsa, Eliota, u prevodima Luke Paljetka, Ivana Slamniga, Antuna Šoljana, Ivana Lalića, Milovana Danojlića i još drugih, manje afirmisanih pjesnika i prevoditelja, i sa priličnom sigurnošću se može reći da nijedan autor nije postigao rezultate uporedive sa onim Marka Vešovića. Njegovi su prevodi od izuzetne preciznosti i vjernosti originalu, u takvoj mjeri da novim pokušajima obično ne ostavljaju velikog prostora ni mogućnosti., jer prevod koji 'kaže više' (od izvornika) može biti, samo po sebi, izvrsno djelo,

ali to najčešće nije dobar prevod (Eko, 2006; str.106). U nastavku ću, kao i prethodno kod Eliota, komparacijom triju prevoda, analizirati koliko se u četiri Jejtsove pjesme sačuvalo i izgubilo u svakom od njih.

Prvu strofu sam uspio prenijeti bez ikakvih gubitka, pomažući se jednim opkoračenjem. Vešović ga koristi također, ali se nepreciznost ogleda u prostoru i zbivanju lirске slike – u originalu *vode ispod oktobarskog sutona odražavaju mirno nebo / ogledalo su mirnog neba* – to se dešava u trenutku dok lirski subjekt posmatra jesenji pejzaž. Kod Vešovića je opažen *oktobarski suton* (voda nije pod njim), a vode su tu *da mirni svod odraze* – to im je dakle uloga u slici, što može značiti i da tek treba da odraze mirno nebo, ne i da se to dešava u trenutku posmatranja. Danojlić u ovoj strofi dodaje pridjev "jarko", "šumu" zamijenjuje arhaičnim "lijesom" i ispušta "kamenje" iz petog stiha. Druga strofa je jako zahtjevna za prevođenje jer Jejts zahvaljujući čestim engleskim jednosloženicama gradi semantički vrlo guste stihove. Jednostavnije rečeno, kazivač već devetnaestu jeseni broji koliko je na tom jezeru tačno labudova, i prije nego je izbrojao do kraja, labudovi se iznenada digoše i raspršiše praveći bučnim krilima velike isprekidane (nepotpune) krugove. Vešovićev prevod je iz njihovog leta ispustio *vidjeh/ugledah* kao i prilog *iznenada*, a u "digoše se" podrazumijevao i to da su se labudovi rasuli ili raspršili. Pošlo mi je za rukom da sačuvam te detalje, a u tome mi je pomoglo što sam glagol *vidjeti* iz trećeg premjestio u šesti stih. U ovoj strofi Danojlić stih „The nineteenth autumn has come upon me“ slobodno prevodi kao „Devetnaesta jesen mi siđe na pleća“, mada sliku *labuđeg prhtanja*, uz manja izostavljanja i na principu ekvivalentnosti, uspijeva zadržati. U četvrtoj strofi zadivljeni kazivač opisuje labuđu *svakodnevicu*. Oba prevoditelja "unwearied still" prenose kao "još neumorni" odnosno "i dalje neumorni", a rješenje "i dalje čili" birao sam jer pridjev "neumoran" podrazumijeva trajno stanje, odsustvo sklonosti ka umaranju kod nekoga ili nečega, a "još neumorni" bi onda značilo da nakon nekog vremena mogu postati *skloni umaranju*. Doslovan prevod glasio bi "bez umora", a pošto se tako troše četiri sloga, birao sam dvosložni ekvivalent "čio". Vešović i Danojlić "streams" (potoci, bujice) zamijenjuju jedninom "bara", zbog obaveznog sroka u četvrtom stihu, mada je teško zamisliti sliku labudova koji plove po tekućini kakva je bara. U posljednja dva stiha ove strofe „Passion or conquest, wander where they will / Attend upon them still“ Vešović, za razliku od Danojlića, ne ispušta nijednu riječ, pa makar to rješenje djelovalo nategnuto i usiljeno – „gdje god da odblude / za svitu im se nude“. Moj i Vešovićev prevod pete strofe, mada leksički drugačiji, podudarni si u vjernosti originalu, u onome što je izostavljeno, i po brojemetričkim intervencijama: „lake's edge or pool“ sažeto je u "vode", kod mene u "jezero", rimu sam zadržao jednostavnom zamjenom

semantički samostalnih stihova (prvi i drugi), dok je Vešović umjesto *ljudskih očiju* upotrijebio *ljudske zjene*. Danojlić se u ovoj strofi prilično odmakao od originala, dodavši "hrid" uz "mirne vode", zamijenivši *delight* (oduševiti, stvoriti veliki užitek, ugodu) sa *zaseniti*, i "awake some day" sa "probuđen iz sna koji se sprema".

Sailing to Byzantium

That is no country for old men. The young
In one another's arms, birds in the trees
—Those dying generations—at their song
The salmon-falls, the mackerel-crowded seas
Fish, flesh, or fowl, commend all summer long
Whatever is begotten, born, and dies.
Caught in that sensual music all neglect
Monuments of unageing intellect.

An aged man is but a paltry thing,
A tattered coat upon a stick, unless
Soul clap its hands and sing, and louder sing
For every tatter in its mortal dress,
Nor is there singing school but studying
Monuments of its own magnificence;
And therefore I have sailed the seas and come
To the holy city of Byzantium.

O sages standing in God's holy fire
As in the gold mosaic of a wall,
Come from the holy fire, perne in a gyre,
And be the singing-masters of my soul.
Consume my heart away; sick with desire
And fastened to a dying animal
It knows not what it is; and gather me
Into the artifice of eternity.

Once out of nature I shall never take
My bodily form from any natural thing,
But such a form as Grecian goldsmiths make
Of hammered gold and gold enamelling
To keep a drowsy Emperor awake;
Or set upon a golden bough to sing
To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.

Prevod Milovana Danojlića:

Nije to zemlja za stare, dok mladi
Grle se, i ptice u krošnji romore,
U obilju smrti pljušte vodopadi
Lososa, od skuša vri nadošlo more,
A leto, puno ploti i pernadi
Slavi sve što se začne i rađa i mre;
Bića, sva u čulnoj muzici, su gluha
Za zaveštanja bezvremenog duha.

Star čovek liči na bruku i muku,
Il kaput na štapu, sem ako se ne vine
Duša, i zapeva, uz pljeskanje ruku
Pesmu jaču od rojti smrtne joj haljine,
A škola pevanja nastavlja obuku
U duhu zavetne svoje veličine;
Zbog tog preplovih mora, da bih sada
Stigao do Bizanta, svetoga grada.

Vi, mudri, što stojite u plamenu Boga
Kao u zlatnom mozaiku crkava,
Izvijte se, lučno, iz svetoga ognja,
Vaš primer da dušu pesmi poučava,
Spalite mi srce, bolno od želje, što ga
Svoje životinje i zver što crkava,
Jer ono ne zna šta je; kosti ove
Skupite u tom čudu što se večnost zove.

Kad odem iz prirode, vid telesni, stari
Nikada više neću pripozvati
Već onaj što ga grčki kovinari
Tvore u emajlu, liju u pozlati,
Da im ne zaspi sanjivi car, i
Sa zlatne ću grane tada zapevati
Za bizantsku gospodu i gospođe
O onome što bi, biva ili će da dođe.

Prevod Marka Vešovića:

Za stare ljude nije zemlja ova.
Mladi zagrljeni. Ptice sa drveta –
Taj rod umirući – i pjesma njihova,
Lososov slap, more što od skuše vrije,
Riba, plot il perad hvale cijelog ljeta
Sve što se začinje, rađa se i mrije,
Sve, u vlasti čulne glazbe, zanemari
Spomenike uma što nikad ne stari.

Starac je stvar jadna: ritav kaput stoji
Na štapu, sem ako rukama ne pljesne
Duša i zapoje, i sve jače poje
Za svaku od rita sa haljine mesne;
Ni škole pjevanja nema, tek postoji
Studij spomenika veličine svoje.
Pa prejedrih mora i stigoh, zbog toga,
Do Bizantijuma, do grada svetoga.

Mudraci, u svetom božjem plamu stali,
Ko u mozaiku zlatnome sa zida,
Izvijte se, nad plam sveti, u spirali,
Naučite moju dušu da zapoje.
Satrite mi srce, žud ga bolna kida:
Za tu životinju što mre – vezano je
I stog ne zna šta je; okupite mene
Usred majstorije ove vanvremene.

Jednom van prirode, oblik koji stvara
Priroda uzeti neću nikad više,
Već oblik kog grčki zlatari stvoriše
U zlatu emalju i zlatu kovanu
Da održi budnim dremljivoga cara,
Il da pjevam smješten na zlačanu granu,
Bizantskoj gospodi i damama o tom
Šta prođe, prolazi ili će biti potom.

Moj prevod:

To zemlja za stare ljude nije.
Mladi se grle, ptice pjevaju gore
U krošnji – umiruće generacije –
Slapovi lososa, skuše puno more,
Riba, meso ili perad, sve što mrije
Začne se i rađa, cijelog ljeta slave;
U toj čulnoj glazbi niko i ne mari
Za spomenike uma koji ne stari.

Ostarijeli čovjek, stvar bezvrijedna to je,
Trcav kaput na štapu, sem kad duša čini
Pljesak i zapoje, sve glasnije poje
Svim ritama na svojoj smrtničkoj haljini;
Jer škole pjevanja nigdje ne postoje,
Samo studij spomenika veličine
Svoje; Zato mora preplovih i sada,
Stigoh do Bizanta, tog svetoga grada

O mudarci vi iz božje vatre svete
Ko u mozaiku zlatnome sa zida,
Uskovitlani da iz vatre dođete
Hoću, učite mi dušu pjesmi, i da
Moje žudnjom bolno srce proždrijete;
Pričvršćeno za životinju što mrije
Ono ne zna šta je; sakupite mene
Sred bravure ove tako bezvremene.

Jednom van prirode, oblik koga stvara
Priroda, tjelesni, nikad neću rabit',
Već onaj iz ruku grčkih zlatara,
Od kovana zlata, zlatne gleđi, da bi
Održao budnim pospanoga cara;
Il da bizantskim damama i gospodi,
Pjevam dok na zlatnoj grani gore sjedim
O tom što je bilo, prolazi il slijedi.

U više od pola stihova Danojlić se služi dodavanjem ili parafraziranjem koji većinom nisu odmjereni ili metrički nužni, već sasvim slobodni i proizvoljni: „umiruće generacije“ postale su „obilje smrti“; „sve što se začne, rađa i mre“ nije slavljeno od strane „ribe mesa i peradi“ (a tokom cijelog ljeta), već od strane ljeta; star čovjek – *jadna ili bezvrijedna stvari* iz druge strofe

liči na „bruku i muku“; u izvorniku duša *samo* „pljesne rukama i zapjeva“, sada se prije toga i "vine", pa ne pjeva „svim ritama na svojoj smrtničkoj haljini“ već pjeva „pjesmu jaču od rojti smrtne joj haljine“; iako piše jasno da „škola pjevanja ne postoji“, kod Danojlića „škola pjevanja nastavlja obuku“; *zlatni mozaik* iz treće strofe je u crkvama umjesto "na zidu"; mudraci iz božje vatre nisu *učitelji pjevanja njegove duše*, već „njihov primjer pjesmi poučava“; lirski subjekt kaže "sakupite mene" a prevodu stoji „kosti ove sakupite u tom čudu...“, umjesto u toj umjetnosti, vještini, tvorevini. U petoj strofi izmjene su napravljene znatno diskretnije, smisao stihova je općenito sačuvan pa se ona može smatrati najuspješnijom u ovom prevodu.

Jedrenje u Bizant se ne da lako prevesti. Jejts koristi vrlo nezgodnu ABABABDD rimu, stihovi su semantički nabijeni – trosložnih riječi je svega desetak, četverosloženica nema preko pet, a sve ostale riječi su kraće pa je smisao prilično teško *uklopiti* u metrički kalup tako da se stih zadrži u okvirima dvanaesterca. Vešović u svakoj strofi mijenja shemu rimovanja, i to ovim redom: ABACBCDD, ABCBACDD, ABACBCDD i ABBCACDD, čuvajući simetriju sroka dodavanjem novog para CC. To svakako podrazumijeva više fleksibilnosti jer ponekad samo malo dodatnog prostora može imati presudan značaj u prevođenju vezanog stiha. Želio sam do kraja prenijeti Jejtsovu rimu tako da semantički sloj ni u jednom trenutku ne bude zanemaren, ali sam se morao zadovoljiti shemom ABABACDD, uz ispuštanje šestog stiha (u prvoj i trećoj strofi taj je stih i kod Jejtisa slobodnije združen). Vešovićeve supstitucije najčešće su adekvatne, često na nivou sinonima, ili barem ekvivalenta, pa i ako u prevodu nema "umirućih generacija" tu je "umirući rod", "mackerel-crowded sea" – "more što od skuše vrije", a odabirom arhaičnog oblika "plot" u petom stihu (a ne "meso") mudro se uštedio jedan slog. Takvu vrstu zamjene napravio sam *smještajući* ptice u *krošnju*, umjesto na *drveće*. Međutim, iako prvi stih u pjesmi glasi "That is no country for old man", Vešović umjesto "to" ili "ta" koristi zamjenicu "ova", što može bitno uticati na razumijevanje pjesme (uzrok vjerovatno leži u sroku jer se ta riječ nalazi na kraju stiha). "Aged man" iz druge strofe prevoden je jednostavno "starac", a pridjev "paltry" sa "jadna (stvar)", što omogućava da se zadrži "rukama" iz narednog stiha. Ja sam, mada su skupa duži za čak pet slogova, birao nešto ekspresivnije i preciznije "ostarjeli čovjek" i "(stvar) bezvrijedna", svjesno ispuštajući taj detalj jer je pljesak nešto pri čemu se ruke podrazumijevaju. Odmah potom Vešović "mortal dress" naziva "mesnom haljinom" (vjerovatno prisiljen srokom iz drugog stiha) što implicira da je odora koju čovjek (starac) nosi prolazna i ovozemaljska, dakle njegova koža i tkivo, i mada takvo tumačenje nije u sukobu sa onim što ta strofa i cijela pjesma poručuju, radije sam ostao pri jasnom i eksplicitnom prevodu. U trećoj strofi sam drugi dio Jejtsove tautološke slike „Come from the holy fire, perne in a gyre“ (dođite iz svete vatre,

vrteći se zavijeni u krugovima/spirali) sažeo u "(da dođete) uskovitlani" što čuva semantičko jezgro te slike, dok Vešović prenosi više detalja sa „izvijte se u spirali“. U petom stihu upotrijebljena je diskretna parafraza za „sick with desire“ – „žud ga bolna kida“ jer je prevoditelju bila nužna rima sa "zida" iz drugog stiha, a ja sam, već ispunivši taj zahtjev, uspio zadržati izvorno „žudnjom bolno“. Početak posljednje strofe kaže „Once out of nature I shall never take / My bodily form from any natural thing“ – Vešović je tu, ako se zanemari ispušteno "tjelesni", prilično precizan – „Jednom van prirode, oblik koji stvara / Priroda uzeti neću nikad više“, dok je u mom rješenju taj pridjev sačuvan, ali umjesto "take" stoji "rabiti" (oblik koji mi je bio potreban da održim originalnu shemu rimovanja), i mada semantički prilično blizu, mjesto je kojim nisam sasvim zadovoljan u ovom prevodilačkom poduhvatu.

Leda and the swan

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?

Prevod Milovana Danojlića:

Nalet moćnih krila kao vetar grunu
Na klonulu djevojku, i eno, već joj bedra
Miluje crnim kandžama, potiljak držeć u kljunu
A prsima naleže na bespomoćna nedra.

I kako da ruka smušenim prstima skine
Pernatu raskoš s mlitavih butina, a njeno
Telo, preplavljeno tim obiljem beline
Da ne oseti čudno srce što kuca prislonjeno?

Iz drhtaja bokova zatim proiziđe
Zapaljen krov, toranj, porušeno predziđe
I mrtav Agamemnon.

Da l je
Pavši kralju vetra ošinuta oštro
Primila sa silom i znanje, pre no što
Ravnodušni kljun je ispusti i ode dalje?

Prevod Marka Vešovića:

Nenadan nalet: silnim krilima još je bio
Nad djevojkom što posrće, bedra milovao je
Crnim opnama kandži, zatiljak kljunom zgrabio,
Grudi joj bespomoćne pritisnuo uz svoje.

Zar slabim i plašljivim prstima da odrine
Pernatu divotu sa malaksalih bedara?
Zar da ne osjeti tijelo, pod navalom bjeline
To čudno srce koje u ležištu damara?

Drhtaj slabina je porodio u trenu
Zid provaljen i krov i kulu zapaljenu
I Agamemnona mrtvog.

Tako zgrabljena,
Okrutnom krvlju zraka tako ošamućena,
Je li mogla spojiti znanje mu i moć prije
No što kljun ravnodušni klonulu ispusti je?

Moj prevod:

Velika krila još biju – nenadano grunu –
Nad posrnulom djevojkom, njena bedra
Crne kandže maze, njen zatiljak mu u kljunu
Njedrima joj stisnuo bespomoćna njedra.

Kako da ti prsti blagi preplašeni sklone
Perjast sjaj sa butki mekih, i može li išta
Tijelo, što pod navalom bjeline klone,
Sem da ćuti lupu čudnog srca iz ležišta?

Trnci su u bedrima tad uzrokovali
Zapaljeni krov i kulu, zida razaranja
I smrt Agamemnonovu.

Obuzeta tako,
Pokorena divljom krvlju zraka da li
Uz njegovu moć je primila i znanje
Prije nego beščutni je kljun ispusti lako?

Leda i labud je sonet petrakističkog tipa, u katrenima je postavljen tematski okvir i dato ključno *zbivanje*, u tercinama razrješenje ili finale. Jefts je za antički mit o intimnom činu između Zeusa (pretvorenog u labuda) i spartanske kraljice Lede upotrijebio oblik tradicionalno blizak temi ljubavi, i mada tema i oblik na neki način jesu povezani jer je labud *obljubio* Ledu, Jejtsova obrada, posebno prve dvije strofe, obiluje mračnim slikama nasilja pa je asocijativnost sonetne forme ovdje očito dvosmisljena. Rima u tercinama se i kod Danojlića (AABCCB) i kod Vešovića (AABBCC) razlikuje od originalne (ABCABC), i mada se u prvih mah čini se zbog fonetski sličnih "there" i "tower" rimuju prvi i drugi stih (ili da Jefts istim srokom veže sva četiri stiha), nakon pažljivijeg čitanja jasno se uočavaju parovi "there – air" i "tower – power". Vešović u prvoj strofi čuva izvornu sintaksu i slike donosi dosljedno i bez viškova, čak i "opne" kandži, što je tačniji opis anatomije labuđih nogu, a jedino što nije sačuvano je glagolski pasiv kojim je u prva tri stiha opisan iznenadni nasrtaj; Danojlićev prevod ove strofe općenito je precizan, uz umenuto "kao vetar (grunu)" radi popunjavanja metra. Ja sam zadržao pasiv prvih triju stihova, ali sam u prvom stihu napravio inverziju sintaksičkih cjelina kako bi zadovoljio rimu i izbjegao dodavanja. Isto važi i za drugu strofu, s tim da Vešović za "loosening tights" koristi "malaksala bedra", iako *loose* na engleskom znači *labavo, mekano, opuštano* a *malaksalost* je stanje iscrpljenosti, slabosti (uslijed zamora). Sama činjenica da su ovakve nijanse u razlikama prema

izvorniku često jedina nedosljednost u Vešovićevim prevodima najbolji je pokazatelj o koliko preciznom radu je zapravo riječ. U ovoj strofi Danojlić za "laid" iz trećeg stiha (glagol koji nije od presudne važnosti za značenje slike) nalazi slobodnije rješenje pa je djevojka "preplavljenja obiljem bjeline", kod mene je on sačuvan u obliku "klonuti", što nije sasvim precizno, ali je adekvatna zamjena u kontekstu gdje djevojka *pod navalom bjeline popušta i pada*, a Vešović ga ispušta, ili bolje rečeno *podrazumijeva* oslanjajući se na kontekst i prilog *pod* (navalom bjeline). Najvidljivije razlike su u posljednoj strofi, sastavljenoj iz dva terceta: pored drugačijesheme rimovanja, u sva tri prevoda sintagma "shudder in the loins" različito je prenesena, svaki put semantički dosljedno, izborima koji su u najmanju ruku ekvivalentni – "drhtaj bokova", "drhtaj slabina", te "trnci u bedrima". Isti je slučaj sa glagolom "engender" čije je osnovno značenje *izazvati, prouzrokovati, začeti* – Danojlić pravi nešto slobodniju supstituciju sa "proiziđe", Vešović još jednom ispravno interpretira i, za ovaj kontekst sasvim adekvatno, odlučuje da je "drhtaj slabina porodio...", dok sam ja ostao pri izvornom "uzrokovati". U nastavku Danojlić cijeli četvrti stih i polovicu trećeg zažima u "pavši kralju vetra ošinuta oštro", postupak koji je rezultirao znatnim gubicima, dok Vešović uspijeva sačuvati svaki misaoni sklop tih stihova, uz pomalo komotniju zamjenu "mastered" (pokorena, savladana) za "ošamućena". Vjerovatno najveća slabost drugog navedenog prevoda ove pjesme je u petom stihu zadnje strofe u kojem se kazivač pita *da li je Leda, prilikom Zeusovog nastraja i intimnog čina, pored njegove moći primila i njegovo (božansko) znanje*, a Vešović, mada i dalje unutar značenjskog okvira, donosi ne baš precizno i elegantno rješenje.

When you are old

When you are old and grey and full of sleep,
And nodding by the fire, take down this book,
And slowly read, and dream of the soft look
Your eyes had once, and of their shadows deep;

How many loved your moments of glad grace,
And loved your beauty with love false or true,
But one man loved the pilgrim soul in you,
And loved the sorrows of your changing face;

And bending down beside the glowing bars,
Murmur, a little sadly, how Love fled
And paced upon the mountains overhead
And hid his face amid a crowd of stars.

Prevod Milovana Danojlića:

Kad budeš stara i seda, sanjiva, kraj kamina
Uzmi tu knjigu i polako je čitaj, draga,
Seti se kako si nekad bila nežna i blaga,
S očima koje gledaju iz dubokih tamnina;

Da, voleli su čari i dražest lepotice
Ko iskreno, ko lažno, i u velikom broju,
Al samo jedan je volio skitničku dušu tvoju,
I tugu što ti ponekad zamrači lice;

I šapni, tada, oborivši glavu ka vatri,
Reci, pomalo tužno, kako se ljubav rasplinu
Kako zaminu za visoku planinu
I lice svoje među sazvežđa sakri.

Prevod Marka Vešovića:

Kad budete stara, puna sna, sijeda
Čitaćete sporo, uz drijem kraj plama,
Tu knjigu i sniti mekoću pogleda
Svog negdašnjeg oka s dubokim sjenama;

Mnogi su voljeli vedre draži vaše
I ljepotu, s pravom ljubavlju il krivom,
Al jedan skitničku dušu vam voljaše
I tuge u vašem licu promenljivom.

I nagnuv se dolje kraj glavni što gore,
Prošapćite s tugom: ljubav poput ptice
Odletje da hoda od gore do gore
I među zvjezdano mnoštvo krije lice.

Moj prevod:

Kada budeš stara, sijeda i snena
Kraj vatre, ovu knjigu čitaj polako,
I sanjaj negdašnje tvoje oči kako
Imahu blag pogled iz dubokih sjena;

Kolko ih je voljelo ljepotu tvoju,
Stvarno il lažno, i vedre čari tvoje,
Al jedan skitničku ti dušu volio je
I bol na tvom licu kada mijenja boju;

Dok se svijaš pored rešetke kamina
Prošaputaj, sjetno, kako ljubav klisnu
I međ hrpom zvijezda svoje lice stisnu
Jureć' gore preko visokih planina.

Vešović je i u ovom prevodu prilagodio shemu rimovanja (ABAB umjesto ABBA), dok Danojlić čuva izvornu rimu ali uz osjetne gubitke na planu značenja. Druga specifičnost Vešovićevog prevoda je u glagolskom vremenu prve strofe; Jejts poručuje – *kad budeš stara i sijeda, kad budeš drijemala kraj vatre, uzmi...čitaj...sanjaj* – radnja koja se u budućnosti može ali i ne mora dogoditi, dok Vešović predviđa, uklanjajući time neizvjesnost i ideju izvornika. U prvoj strofi sam zbog metričke ograničenosti izostavio glagol "nodding", procijenivši da taj taj postupak neće značajno utjecati na semantiku lirske slike, s obzirom da je *drijemanje* ili *kunjanje* već sadržano u "snena kraj vatre". Danojlić u prva dva stiha propušta "nodding" i proizvoljno ubacuje "draga" iako je deseterce iz originala prekrojio u metar od četrnaest i petnaest slogova. Vešovićev i moj prevod zadržao se na dvanaestercima, a ta, relativno mala, razlika u dužini stiha bila je neizbježna zbog očitih morfoloških razlika između našeg i engleskog jezika. Danojlić u trećem stihu značajno mijenja smisao originala i pridjev "blag" (ili "mek") dodjeljuje osobi, a ne pogledu. Obojica "this book" prevode kao "tu knjigu", što jeste ušteda od jednog sloga, ali i odluka koja može utjecati na ukupni smisao pjesme (slučaj poput onog iz *Jedrenja u Bizant*).

U drugoj strofi sam uz pomoć inverzije uspio sačuvati značenje i rimu uz jednu nepreciznost: posljednji stih „(and loved) the sorrows of your changing face“ kod mene glasi „i bol na tvom licu kada mijenja boju“. Vešović je ovaj stih prenio u cjelosti, ali se propust desio u drugom – Jejts kaže „with love false or true“ (ljubavlju lažnom ili iskrenom/stvarnom), a ne „with love wrong or right“; ova razlika je posebno važna jer "kriva ljubav" može značiti i onu vrstu odnosa u kojoj je ljubav nije prividna već stvarna, ali istovremeno i pogrešna ili štetna (na različite načine) po jedno ili oboje u toj vezi. Danojlić se u ovoj strofi služi slobodnim parafraziranjem, dosljedno prenijevši samo treći stih. Posljednja četiri stiha preveo sam bez osjetnih gubitaka, uz dvije supstitucije – "užarene rešetke" su "rešetke kamina", a umjesto "lice sakri" rabim "lice stisnu", oboje semantički ekvivalentne. Može se reći da u značenjskim granicama ostaje i treća strofa Vešovićevog prevoda, s tim da se dopisivanjem metonimije „ljubav poput ptice odletje da hoda...“ zamjena ipak vrši na nivou cijele slike, a ne pojedinačnog izraza. Danojlić posljednje stihove ove pjesme donosi sa više slobode, u svom očito ustaljenom prevodilačkom maniru.

Zaključak

Prvi dio rada poslužio je kao svojevrsni uvod koji prethodi konkretnim prevodilačkim ogledima. Na tim sam stranicama razmatrao koncepte interpretacije i značenja književnog teksta, te odnos (metričkog) oblika i značenja. Objasnio sam zašto je u tumačenju književnosti korisno, potrebno, ali i istraživački izazovno, poći od Ekovog načela o neravnopravnosti svake ponuđene interpretacije – ako i ne možemo znati koja interpretacija je *prava*, onda prilično sigurno možemo prepoznati one pogrešne – elegantno je, proširenom litotom, u ovoj rečenici svoja promišljanja o navedenim pitanjima sažeo Umberto Eko. Shodno tome, ni svaki prevod, u ovom slučaju pjesničkog djela, ne može biti *jednako ispravan* (u to se lako uvjeriti ponekad čak i površnim upoređivanjem prevoda i originala), a svijest o zahtjevnosti prevođenja poezije i vezanog stiha, udružena sa kontraverznim konceptom pjesničke i prevodilačke slobode, ne bi trebala biti argumentom u korist relativizacije tačnosti pjesničkih prevoda. Postavljeno je pitanje semantičkog potencijala metričkih oblika, i na primjerima soneta, tercine, epskog deseterca i tročlanog dvanaesterca, iznesena teza po kojoj, umjesto samostalnog i neposrednog djelovanja, metrički oblici, pjesnički izborina poetičkoj ravni, u ukupnom značenjskom sloju pjesme učestvuju posredno, konotativno i posredstvom specifičnog konteksta, kroz funkciju sporednog ili dodatnog semantičkog signala.

Komparativna analiza prevoda Eliotove i Jejtsove poezije pokazala je znatne razlike među odabranim primjercima – od rješenja posve slobodnih, u kojima izmjene nastaju i na planu izraza i sadržaja, do onih sasvim dosljednih, koja ponekad čuvaju i stilističke specifičnosti originalne pjesme. U tom smislu, prevodi Marka Vešovića, za razliku od Šoljanovih, Slamnigovih, Lalićevih i Danojlićevih, novim prevoditeljskim pokušajima obično ostavljaju razmjerno malo prostora i mogućnosti, ali su istovremeno i ogroman izazov jer se samo tako moguće približiti idealu besprijekornog prevoda poezije vezanog stiha. *Približiti*, jer se podrazumijeva da je ukupnost stilske, eufonijske ili konotativne repertoara jedne pjesme, fineze pjesničkog izraza u najkraćem, obično nemoguće prenijeti u drugi jezik, pa se semantička preciznost i čuvanje sadržajnih, retoričkih ali i formalnih obilježja izvornika može smatrati prvorazrednim uspjehom. Prevođenje poezije jeste *vještina mogućeg*, takva da za mali pomak traži mnogo truda, vještina koja uvijek računa sa određenim gubicima, ali i sa imperativom svođenja tih gubitaka na minimum.

Bibliografija

Izvori:

- Eliot, T.S. (2002). *Collected poems 1909 – 1962*. London: Faber & Faber
- Eliot, T.S. (1958). *Pusta zemlja* (prev. Antun Šoljan i Ivan Slamnig). Zagreb: Zora
- Eliot, T.S. (1991). *Izabrane pjesme* (prev. Antun Šoljan). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske
- Eliot, T.S. (2011). *Ljubavna pesma Dž. Alfreda Prufroka* (prev. Ivan V. Lalić). Beograd: Mali vrt
- Yeats, W.B. (1994). *Collected poems*. Ware, England: Wordsworth Editions
- Yeats, W.B. (2011). *Izabrane pesme* (prev. Milovan Danojlić). Novi Sad: Orpheus
- Yeats, W. B. (2005). *Jedrenje u Bizantijum* (prev. Marko Vešović). Cetinje: Plima

Literatura:

- Eco, U. (1992). *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press
- Eco, U. (2006). *Otprilike isto* (prev. Nino Raspudić). Zagreb: Algoritam
- Hirsch, E. D. (1967). *Validity in interpretation*. New Haven & London: Yale Univ. Press
- Konstantinović, R. (1981) *O prevođenju poezije*; u zborniku: *Teorija i poetika prevođenja*. Prir. Lj. Rajić. Beograd: Prosveta.

- Lešić, Z. (2005.) *Teorija književnosti*. Sarajevo: Sarajevo Publishing
- Levi, J. (1966). *The meaning of form and form of meaning*; u zborniku: *Poetics II*. Varšava
- Petrović, S. (2003). *Oblik i smisao*. Beograd: Fabrika knjiga
- Rorty, R. (1992). *The pragmatist's progress*; u *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press
- Slamnig, I. (1997). *Stih i prijevod*. Dubrovnik: Matica hrvatska
- Kazaz, E. *Skender Kulenović i bošnjački književni kanon*. Preuzeto sa <http://ivanlovrenovic.com/clanci/varia/enver-kazaz-skender-kulenovic-i-bosnjacki-knjizevni-kanon>
- <https://poemshape.wordpress.com/tag/meaning-of-perne/>

Prilozi

1. Zajednički prevod Antuna Šoljana i Ivana Slamniga

1. Pođimo ti i ja sada,
Dok po nebu veče pada
Ko bolesnik eterizirani:
Kroz ulice gdje nema skoro ništa,
Što su mukla utočišta
Bučnih noći sred jeftinih prenoćišta:
Gdje su prašni, puni školjki restorani:
Ulice što teku ko mučna debata,
Što podmuklo kani
Dovest te u neizbježno pitanje...
Ah, nemoj pitat "koje?"...
Izvršimo posjete svoje.

2. U sobe žene gore dolje šeću
O Michelangelu je riječ.

3. Ta žuta magla, što svoj hrbat tre po prozorima,
Taj žuti dim, što svoju njušku tre po prozorima,
Po večernjim je lizo uglovima,
Nad lokvama se u kanalu zgusnu
I pusti da mu čađ sa dimnjaka na hrbat pada,
Terasom skliznu, iznenada pljusnu.
I videć, da je mlako veče listopada,
Još jednom oko kuće savi se, i usnu.

4. I zbilja, vremena će biti
Za žuti dim što skliže se po cesti
I trlja hrbat svoj po prozorima;
Vremena će biti, vremena će biti
Pripravit se lica sresti, koja ti znaš sresti;
Vremena za stvorit i za ubit,
I za sva djela i za dane onih ruka
Što dižu, meću na tvoj pladanj upit;
Vremena za tebe i za mene
I vremena za sto još neodluka,
I za sto vizija i revizija,
Prije neg se na čaj krene.

5. U sobi žene gore dolje šeću,
O Michelangelu je riječ.

6. I zbilja, vremena će biti,
Da pitam: "Da li smijem?" i „Da li smijem?“
Dokle usred kose golo mjesto krijem –
(Govorit će: „Kako mu je kosa rijetka sada!“)
Ogrtač moj i ovratnik što steže oko vrata,
Sa jednostavnom iglom otmjena kravata –
(Govorit će: „Kako su mu ruke tanke sada!“)
Da li smijem
Uznemirit svemir?
Ima vremena u trenu
Za odluke i promjene, što tren će ih okrenut.

7. Jer sve sam ih poznavao već, poznavo sve: -
Popodneva i jutro, večeri poznavo,
I izmjerih svoj život žlicama za kavu;
I glas sam znao, što sa mrtvim padom mre,
Dok glazba se iz drugih soba lije.
Pa kako tad da smijem?

8. Poznavo oči već sam, znao sve sam –
Te oči, što te kočće sred formuliranih fraza,
I kad sam formuliran i kad se trznem
Pribodem iglom na zid, kad se stresam,
Tad kako da se drznem,
Da ispljunem svršetke svojih dana, svojih staza?
I kako tad da smijem?

9. Poznavo ruke već sam, znao sve –
I ruke gole, bijele, koje nakit nose
(Al pokraj svijeće, savladane od smeđe kose!)
Da I me to miris odjeće
Sa puta pokreće?
Ruku što po stolu legne, il šal zavije.
I kako tad da smijem?
I kako da počnem?

10. Da kažem, pođoh sutonom kroz uske ulice,
I motrih dim što diže se iz lula
Osamljenih ljudi što u košuljama kroz prozore se
nagli? ...

11. I trebao sam bit par odrpanih kandža,
Što dubu kroz dno tihih mora.

12. A popodne, večer, spava u tišini!
Izgradili su je dugi prsti,
Spava... umorna ...il tako hini,
Pružena na podu, kraj nas blizu.
Da l ću nakon čaja, slatkog raznih vrsti,
Imat snage moment dovesti u krizu?

13. Al premda plakah, prostih i molih u taj mah,
I vidjeh da mi je glava (već malo gola) na pladnju
donesena,
Ja nisam prorok – a to je stvar malena;
Ja vidjeh svoje veličine tren, da vrca,
I da mi vječni Služnik drži kaput, pri tom šmrca,
I ukratko, bilo me strah.

14. I bi li bilo vrijedno to, na kraju,
Na koncu piću, marmeladi, čaju
Sred porculana, dok razgovaramo nešto,
I bi li bilo truda vrijedno
Otpremiti tu stvar sa smiješkom,
I svemir zbit u kuglu jednu,
I otkotrljati u neizbežno pitanje,
I kazati ,Od mrtvih dođoh, ja sam Lazar,
Da kažem sve sam došo, sve ti kazat' –
Kad netko, dok bi uzglavlje joj smješto
Bi rekao: ,To nije ono, što sam htio reći, uopće,
To nije ono, uopće.'

15. I bi li bilo vrijedno to, na kraju,
I bi li bilo zbilja vrijedno,
Da nakon dana, dvorišta i uličica,
Nakon romana, čajeva i skuta što podom briše-
I tog, i toga mnogo više? –

Što točno mislim, reć je nemoguće!
Al kao magična lampa na platnu živce riše:
I bi li bilo truda vrijedno
Kad bi netko, smještajuć joj jastuk, il šal skidajuć
Mogo reći, k prozoru se okrećući:
,To nije ono, uopće,
To nije ono, što sam htio, uopće.'

16. Ne! Nisam ja princ Hamlet, nit sam trebo biti;
Iz pratnje jedan sam, kom dat se smije,
Da tok ubrza, počne scenu, dvije,
I savjet princu da; bez sumnje, nije skup,
Popustljiv je, za službu uvijek marljiv,
Sitničav, lukav, oprezan je svuda,
Pun zvučnih riječi, al malko tup
I katkad, zbilja, skoro šaljiv,
I skoro, katkad, Luda.

17. Starim... starim...
Nosit ću zasukane nogavice hlača.

18. Da l ću dijelit straga kosu? Da li smijem jesti
breskvu?
Nosit ću bijele hlače, pa se šetati po pijesku.
Slušo sam sirene kako jedna drugoj pjeva pjesmu.

19. Ne mislim, da će meni pjevat.

20. Vidio sam, gdje na valu jašu na pučinu,
Češljajuć kosu vala, koju je razgrno
Vjetar, vodu šarajuć bijelo, crno.

21. Dugo smo u morskim sobama se bavili,
Kraj morskom travom ovjenčanih morskih djeva,
Glas ljudi nas probudio i mi smo se udavili.

2. Samostalni prevod Antuna Šoljana

1. Hajdemo ti i ja, dok je eno
još veće po nebu ispruženo
ko bolesnik pod narkozom na stol;
hajdemo po onim ulicama pustim
što nevidljivi žamor kriju kad se spusti
nemirna noć u štundenhotelu
il lučkoj krčmi gdje se jedu oštrige;
tim ulicama što se vuku ko mozganje mučno
što podmuklo te vodi na kraju do ključnog
i nepremostivog pitanja...

Ah, nemoj ni pitati ‚kojeg?’

Hajdemo u posjetu i obavimo svoje.

2. I odlaze i dolaze žene u toj kući
o Michelangelu pripovijedajući.

3. Hrbat trlja žuta magla o prozorska stakla,
žuti dim si njušku trlja o prozorska stakla,
večeri u tamne kute jezik zavlači i lizne
pa oklijeva nad lokvama što leže uz pločnik,
pustiv da mu gradska čađa na čupava leđa pada,
duž uličice uske klizne, iznenada skoči
i videć da je blago veće listopada
skutri se oko kuće i usne u noći.

4. A zaista, sve svoje vrijeme ima –
da ulicom se šulja oblak žutog dima
i tare hrbat svoj po prozorima,
pa ima i vrijeme da spremim lice svoje
za društvo lica što su društvo tvoje;
vrijeme da se ubija, vrijeme da se stvara
i vrijeme za sva djela i dane onih ruku
što pitanje serviraju na tanjuru preda te;
ima vrijeme za me, ima vrijeme za te
i vrijeme još za mnogu neodluku –
da usput smišliš sve pa obrneš naglavce
prije no svršiš čaj i kruh s maslacem.

5. I odlaze i dolaze žene u toj kući
o Michelangelu pripovijedajući.

6. Zaista, za sve to ima vrijeme, pa i za to
da se pitam „Usuđujem li se ja na to”,
da se pred samim vratima, na stubištu, okrenem
siđem pokazujući pročelavo tjeme –
(svi će reći: „Kako su mu ruke i noge smršavile!”)
Da usudim se nemir
unijeti u svemir?
zaista, vrijeme je u svakom trenu
za odluke i preodluke koje
već slijedeći će trenut preokrenut.

7. Jer ih odavno sve već znadem, sve ih znam –
znam večeri, znam jutra i znam svaki dan,
svoj život izmjerih na žličice kavene;
znam glasove što, pod glazbom iz sobe udaljene,
zamru u zraku naglom s tonom umornim.
Pa kako onda da se usudim?

8. I već odavno znam te oči, znam ih sve –
Oči što te pogledom na točnu frazu svode
I dok se tako formuliran, ko iglom priboden,
koprcam nemoćno na zidu, onda kako
da počnem javno izvrtat naopako
sav talog svojih dana, svojih stanja?
I kako da se onda usudim?

9. I već odavno znam te ruke, znam ih sve –
Narukvice pune, bijele, gole (ali svaka
Pokazuje po svijetlom masak zlatnih dlaka!)
Zar ovako s teme skrenuh
jer haljina miriše po parfemu?
- ruke što šal zaogrću ili na stolu leže lijeno.
I kako da se onda usudim,
I kako da počnem.

10. Da kažem, šetao sam u sumrak uskim ulicama
promatrao dim što diže se iz lula
Osamljenih ljudi što u košuljama na prozore se
nagli?...

11. Bolje bi bilo da imam par nazubljenih kliješta
i da bauljam po dnu dubokog nijemog mora.

12. A predvečerje, već več, spava s toliko mira!
jer su ga dugi uspavali prsti
pa na podu ispruženo snom sad sniva čvrstim
ovdje uz tebe i mene – il hini, sabotira!
Hoće li mi, nakon čaja, sladoleda, šlaga,
za presudnu krizu preostati snaga?
Al premda plakah i prostih, molih se i plakah
i premda vidjeh da unose na pladnju
vlastitu svoju glavu (što ćelavost je resi)
ja prorok nisam – a ni sve ovo nije tkozna što;
tren je moje veličine kratko bljesnuo
i vidjeh vječnog Lakaja kako mi u taj mah
pridržiava kaput, porugljivo se kesi,
ukratko, bilo me strah.

13. A i bi li se bilo isplatilo, na kraju,
u svim tim šalicama, pekmezu i čaju,
u tolkim riječima o nama, usred sveg porcelana,
bi li se bilo isplatilo, uz smiješak,
čvor taj da sam pregrizao težak
i svemir da sam svezao u svežanj
da ga do pitanja neizbježnog prtim,
i da sam rekao "Lazar sam, uskrsnuo od mrtvih,
vratih se da ti kažem sve, pa ću ti sve i reći" –
kada bi ona jamačno, jastučice dok redi,
rekla: „To ja uopće nisam mislila.
To nije uopće posrijedi.“

14. I bi li se bilo isplatilo, na kraju,
bi li se bilo isplatilo meni
nakon svih sutona, kućnih veža, ulica polivenih,
nakon romana, čajnog porcelana i haljina dugih
što se po podu vuku – i toliko stvari drugih? –

Nemoguće je reći baš ono što mislim!
Ali kao da vidim neku laternu magiku
Što na ekran baca mojih živaca pasliku:
Bi li se bilo isplatilo, da se ona,
dok zbacuje šal dok jastučice redi,
ka prozoru okrenula i rekla:
„To ja uopće nisam mislila,
To nije uopće posrijedi.“

15. Ne, nisam ja princ Hamlet, nisam za to stvoren,
već dobro dođem ko jedan od prateće gospode
da uveličam paradu, počnem scenu dvije, pa odem,
savjetnik prinčev, oruđe kojim se lako služi,
ponizan, uvijek spreman da uslugu pružim,
elastičan, pedantan, uvijek budan,
pun moralnih prodika i oprezno mudar,
al pomalo tup, i katkad, gotovo komičan –
gotovo, katakad, Luda.

16. Starim... starim.... godine mi lete...
nositi ću hlače na manžete.

17. Na razdeljak da kosu nosim? Da usudim se jesti
breskvu?

Nositi ću bijele hlače pa se šatati po pjesku.
Čuo sam sirene morske, jedna drugoj pjevale su.

18. Meni zacijelo neće pjevati!

19. Vidjeh kako plove u dalj, jašući na valovima,
češljajući im bijelu grivu što vijori
kad vjetar na crnoj vodi bijele kreste tvori.

20. Predugo smo krzmali u odajama mora,
uz nimfe što vijence smeđih algi nose,
sad glasovi nas ljudski bude, i mi davimo se.

3. Prevod Ivana Lalića

1. Pa pođimo sada nas dvoje,
Dok se nebom veče pruža, što je
Kao bolesnik opijen na stolu;
Pođimo kroz polumračne ulice one
Gde gundavo se sklone
Nespokojne noći u prenoćišta prosta
I riblje restorane za jevtinoga gosta:
Ulice što kao mučna rasprava slede,
Što podmuklo bi da te dovede
Do jednog pitanja pred kojim začutiš...
Oh, ne pitaj me "šta je?"
Pođimo, vreme poseta je.

2. Po sobi žene tamo-amo hode,
O Mikelandelu razgovore vode.

3. Ta žuta magla što leđa tare o okna.
Taj žuti dim što njušku tare o okna
Lizao je po uglovima večeri,
Zastajao nad kanalom povrh lokava,
Puštao da mu po leđima čađ dimnjaka pada,
Skliznuo kraj terase, nenadano poskočio,
Pa videvši da je mlako oktobarsko veče
Svio se oko kuće, i tako zanoćio.

4. I doista, biće vremena
Za žuti dim što klizi uličnim vidicima
I tare leđa o okna;
Biće vremena, biće vremena
Da pripremiš lice za susret s drugim licima;
Biće vremena da se ubija i stvara,
I za sva dela i sve dane ruku
Što na tanjir ti pitanje izvuku;
Vremena što meni i što tebi treba,
I još za bezbroj neodlučnih stanja,
Kolebanja, vizija i revizija
Pre šolje čaja i prženog hleba.

5. Po sobi žene tamo-amo hode,
O Mikelandelu razgovor vode.

6. I doista, biće vremena
Da mislim: „Da li smem?“ i „Da li smem?“
Niz stepenice da se okrenem
S ćelavim mestom u sredini kose
(Reći će: „Kako mu teme proredilo se!“)
Obučen za pre podne, kragna do vrata se digla,
Kravata skupa i skromna, a jednostavna igla –
(Reći će: „Kako samo utanji se!“)
Da li smem
Da uznemirim svemir?
Tren sadrži vreme
Za odluke i izmene što tren preokrene.

7. Jer poznao sam ih sve već, redom sve –
S podnevom, s jutrom, s večeri sam bio,
Na kašičice život izmerio;
Znam glasove što mru s padom što mre
Daleka muzika kad sluh mu krzne.
Pa kako da se drznem?

8. I poznao sam već te oči, sve redom –
Te oči što te motre u formulisanoj frazi,
Pa kad sam formulisan i priboden plazim,
Pod vrhom igle na zidu se trzam,
Kako da izrazim,
Ispljunem ostatke navika i dana?
I kako da se drznem?

9. I poznao sam već sve te ruke, sve redom –
S narukvicama i bele i gole
(No u svetlu lampu s lakim rujem malja!)
Da l' me to parfem iz neke haljine
Zastranjuje u neke daljine?
Ruke što motaju šal, ili leže duž stola.
I da l' da se onda drznem?
I kako da se izrazim?

10. Da kažem, pošao sam u suton uskim ulicama
I gledao dim što diže se iz lula
Samotnih ljudi u košuljama, nagnutih kroz prozore?

11. Trebalo je da sam par krnjih štupaljki
Tihim morima što stružu dnima.

12. A popodne, večer, u tako mirnom snu!
Smirili ga drugi prsti fini,
Spava... umorno... il' se tako čini,
Pruženo po podu, kraj tebe, kraj mene tu.
Da li ću, dok čaj pijem, sladoled i slatkiše jedem,
Smoći snage da trenutak do krize dovedem?
No, premalo sam plakao, postio, plakao, molio se,
I video kako mi glavu (već proćelavu)
U plitkoj činiji nose,
Ja nisam prorok – i tu je sitnica posredi;
Video sam kako trenut moje veličine bleđi,
I video večnog lakeja, podrugljivo mi drži kaput,
I, ukratko, bojao se.

13. I da l' bi vredelo, na koncu konca,
Da posle šolja, marmelade, čaja,
Uz porculan²²⁶ i razgovor što nas spaja,
Da li bi vredelo, isplatilo se,
Da sve se skrati, svrši osmehom se,
Da svemir u kuglu zabijem i uputim
Da se kotrlja do nekog pitanja
Pred kojim začutim,
Da kažem: „Ja sam Lazar što iz mrtvih se vrati
Da sve ti kaže, sve ću reći, sve ćeš znati“ –
Kad čovek, dok joj jastuk namešta pod glavu,
Mora da kaže: „Uopšte nisam mislio tako.
To uopšte nije tako.“

14. I da l' bi vredelo, na koncu konca,
Da li bi vredelo, isplatilo se,
Posle sutona, dvorišta, ulica posle kiše,
Posle romana, čajeva, suknji što podom se vuku –
Toga, i još toliko toga više? –

Nemoguće je reći naprosto šta mislim!
Al' ko da su na platnu projektovani živci:
Da li bi vredelo, isplatilo se,
Kad čovek, dok namešta jastuk il' šal snima lako,
Pa okrene se prozoru, mora da kaže:
„To uopšte nije tako,
Uopšte nisam mislio tako.“

15. Ne! Nisam ja princ Hamlet, niti je trebalo da sam;
Plemić sam iz pratnje, što taman ima daha
Da počne neki prizor, da razvoju maha,
Posavetuje princa; alat što posluži svuda,
Pokoran, kom je do usluge stalo,
Oprezan, lukav, i sitničav ja sam,
Visokoparan, no ograničen malo;
Ponekad, zapravo, skoro smešan da sam –
Skoro, ponekad, Luda.

16. Starim... Starim danimice...
Podvijaću nogavice.

17. Da delim kosu straga? Pojedem breskvu,
da li?
Nosiću bele pantalone, šetati po obali.
Čuh glasove sirena, uzajamno se zvali.

18. Ne mislim da će pevati meni.

19. Video sam ih kako jašu talase na pučini,
Češljaju sedine vala kad vetar ih razgrne,
Razduva pramenove vode na bele i na crne.

20. U odajama mora bili smo zabavljeni
Kraj devojaka morskih što vence trave nose,
Ljudski nas glasovi bude, i mi davimo se.