

O prevođenju

Kristina GRGIĆ

Cvijeta PAVLOVIĆ

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 15. 11. 2016.

Dekadencija u prijevodu: Charles Baudelaire i Oscar Wilde u tumačenju Antuna Šoljana i Ivana Slamniga

UVOD

Tijekom druge polovice 20. stoljeća književnici Ivan Slamnig (1930–2001) i Antun Šoljan (1939–1993) bitno su obilježili hrvatski književni i kulturni profil, djelujući često u koautorstvu, zajedničkim prijevodima ili sinergijom redatorsko-traduktoloških odluka. Kao ogledni primjeri za usustavljanje njihovih postupaka, u ovom članku izdvojene su traduktološke analize njihovih prepjeva dviju pjesama Charlesa Baudelairea i Oscara Wildea, s ciljem istraživanja antologijskih modela pristupa pjesmi i modela književnih interpretacija. Naglasak je stavljen na Šoljanovo i Slamnigovo poimanje “modernizma” i “dekadencije” u širem poetskome (postmodernističkome) sustavu te na višestruke poruke koje su prevoditelji kodirali u prepjeve dvojice – za pojmove modernizma i dekadencije u svjetskoj književnosti zapadnoga kruga – ključnih književnika. Polazeći od smještanja odabranih autora u kontekst, u članku se problematizira povijest pjesničkih antologija na hrvatskome jeziku, tema kojoj dosad nije posvećeno dovoljno pozornosti. Članak metodološki oprimjeruje “čitanja” književnoga prijevoda: od komparatistički tumačenoga konteksta, preko prototeksta do tumačenja metateksta.

1.

WILDEOV MODERNIZAM

Godine 1956. Ivan Slamnig i Antun Šoljan preveli su i priredili antologiju *Suvremena engleska poezija*,¹ načinivši svojevrsan presjek reprezentativnih teksto-

va i autora engleske poezije od kraja 19. do sredine 20. stoljeća. Spomenuta je antologija nastala kao još jedan u nizu Slamnigovih i Šoljanovih zajedničkih književno-prevoditeljskih poduhvata, uz pomoć kojih su nastojali uvesti suvremenu angloameričku književnost u hrvatski književni i kulturni prostor pedesetih godina prošlog stoljeća.² Iz vremenskog raspona i izbora autora razvidno je da je pridjev “suvremena” u naslovu antologije obuhvaćao pjesničku produkciju epohe modernizma,³ među čije su početke autori uvrstili i pjesmu *The Harlot's House* (prevedenu kao *Javna kuća*) Oscara Wildea (1854–1900). Mjesto u Slamnigovu i Šoljanovu antologijskom pregledu Wilde je zavrijedio kao “stvaralački vođa škole estetičara”,⁴ drugim riječima, kao reprezentativan autor prvog razdoblja epohe modernizma, esteticizma.

Ovakav književnopovijesni status Wildeova djela ostao je nepromijenjen i do danas, iako se njegovi pojedini dijelovi nerijetko razmatraju u okvirima različitih, uže definiranih književnih gibanja unutar esteticističke književne paradigme. Tako se, primjerice, u književnopovijesnim pregledima Wildeovo ime

² Pored brojnih prijevoda u časopisu *Krugovi*, ovaj je književno-prevoditeljski par četiri godine prije objavio antologiju *Američka lirika* (Zora, Zagreb, 1952), a u istome su desetljeću objavili prijevode nekoliko naslova moderne američke proze. O ulozi Slamnigovih i Šoljanovih prijevoda u kontekstu hrvatske književnosti pedesetih godina prošloga stoljeća, usp. Tatjana Jukić, “Hrvatske pedesete i prijevodi s engleskoga: Krugovaši i slučaj *Iz-dajica*”, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova V*, ur. M. Tomasović i V. Glunčić-Buzančić, Književni krug, Split, 2003, str. 49–59.

³ Slamnigov i Šoljanov antologijski presjek započinje Thomasom Hardyjem (1840–1928), a završava Sidneyjem Keyesom (1922–1943).

⁴ Ivan Slamnig i Antun Šoljan, “Kazalo autora”, *Suvremena engleska poezija*, Lykos, Zagreb, 1952, str. 121.

¹ *Suvremena engleska poezija*, Lykos, Zagreb, 1956.

povezuje s pojavom larpurlartizma, simbolizma, dekadencije ili, pak, impresionizma u engleskoj poeziji posljednjih dvaju desetljeća devetnaestog stoljeća.⁵ Pjesma koju su Slamnig i Šoljan odabrali za svoju zbirku prepjeva, *The Harlot's House*, redovito se uvrštava u skupinu tekstova nastalih pod utjecajem francuske književnosti dekadencije, skupa s poemom *Sfinga* (*Sphinx*, 1894), dramom *Salomé* (1894) te romanom *Slika Doriana Graya* (1890).⁶ Objavljena 11. travnja 1885. u časopisu *Dramatic Review*, iako vjerojatno nastala još u proljeće 1883. godine,⁷ ova je pjesma u književnopovijesnoj recepciji Wildeova djela zavrijedila ponešto povlašten položaj u odnosu na ostatak njegove poezije, koja se uglavnom držala inferiornom u odnosu na autorov dramski i prozni opus.⁸ Sličnu predodžbu o Wildeovoj poeziji potvrdila je njegova dotadašnja recepcija u hrvatskom književno-kulturnom prostoru, u kojemu je on poglavito bio poznat kao autor dramskih i proznih tekstova.⁹ S istoga stajališta o njegovu opusu sude i Slamnig i Šoljan u "Kazalu autora" kojim su popratili svoj antologijski izbor: "Oscar Wilde je [...] mnogo poznatiji kao prozaik i dramatičar, njegove su pjesme gotovo

zaboravljene, osim pjesme koju donosimo i koja se još tu i tamo spominje."¹⁰

ZNAČENJE I FORMA U PJESMI *THE HARLOT'S HOUSE*

Jedan od temeljnih razloga zbog kojih se pjesma *The Harlot's House* pokazala vrijednom književnopovijesnoga i antologijskoga spomena upravo je njezina "dekadentnost", koja je predstavljala značajnu novinu kako u Wildeovu dotadašnjem pjesničkom opusu, pretežito nastalom na tragu engleske romantičke i preraphaelitske poezije 19. stoljeća,¹¹ tako i u onodobnoj engleskoj poetskoj praksi. Dekadencija, kao osobito duhovno ozračje kraja stoljeća potaknuto osjećajem civilizacijske krize i nestajanja tradicionalnih vrijednosti,¹² u Wildeovoj se pjesmi ponajprije prepoznaje u njezinoj tematici. Na zaokupljenost mračnim i morbidnim sadržajima upućuje i sâm naslov (u doslovnom prijevodu *Bludničina kuća*), u kojemu se simbolično pojavljuje lik bludnice (*harlot*) kao utjelovljenja dekadentne erotike, kojoj je u tekstu suprotstavljena figura ljubljene žene (*love*). Dekadentni sadržaj Wildeove pjesme uobličjen je u elementaran narativni zaplet: lirski subjekt i njegova ljubljena (isprva ujedineni u zamjenici prvog lica množine, *we* [*mi*]) dospijevaju pred bludničinu kuću (*the harlot's house*), iz koje dopiru zvuci Straussova valzera *Treues Liebes Herz*.¹³ Ugledavši sjene plesača na prozorskim zastorima ljubavni par zastaje i promatra njihov sablastan, mrtvački ples (*danse macabre*),¹⁴ čijemu je opisu posvećen središnji dio teksta pjesme (šest /3–8/ od ukupno dvanaest strofa). U pretposljednjoj, desetoj strofi iznenada dolazi do obrata: ljubljena/ljubav (*love*) napušta lirski subjekt i ulazi u bludničinu kuću, nakon čega glazba naglo "postaje kriva" (*the music went false*) i zamiru svi pokreti. U posljednjoj se strofi opisuje dolazak zore, simbolično uspoređene s uplašenom djevojkom/djevojčicom (*crept like a frightened girl*).

⁵ Usp. David Perkins, *A History of Modern Poetry. From the 1890s to the High Modernist Mode*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge – Massachusetts – London, 1976, str. 30–59.

⁶ Usp. D. Perkins, *nav. dj.*, bilj. 5, str. 44–48; Karl Beckson i Bobby Fong, "Wilde as poet", u: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, ur. Peter Raby, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, str. 66.

⁷ Usp. J. D. Thomas, "The Composition of Wilde's *The Harlot's House*", *Modern Language Notes*, studeni 1950, str. 485–488. Autor vjeruje da je Wilde čekao pune dvije godine do objavljivanja pjesme zbog neprestanoga rada na usavršavanju njezine forme. Objavljivanje pjesme *The Harlot's House* njemački autor Bernhard Fehr dovodi u svezu s polemikom koja se u to vrijeme vodila između Wildea i američkog slikara Jamesa McNeila Whistlera o mogućnosti primjene slikarske tehnike impresionizma u poetskim tekstovima. Prepoznavši elemente Whistlerove tehnike, kao i tehnike francuskih impresionista u pjesmi *The Harlot's House*, Fehr ju uvrštava u skupinu Wildeovih impresionističkih pjesama, skupa s naslovima poput *Impressions du matin*, *Symphony in Yellow*, *Fantaisies Décoratives I i II*, *Impressions I i II* i dr. Usp. Bernhard Fehr, *Studien zu Oscar Wilde's Gedichten*, Mayer & Müller, Berlin, 1918, str. 160–169.

⁸ Izuzetkom u recepciji Wildeova pjesničkog opusa mogla bi se također nazvati i *Balada o tammici u Readingu* (1898), koja je, međutim, pretežito cijenjena kao pjesnički zapis autorova vlastitog životnog iskustva, a ne kao reprezentativan tekst poezije esteticizma.

⁹ Usp. Ivo Hergešić, "Oscar Wilde ili tisuću i jedan paradoks", u: *Književni portreti*, Ex libris, Zagreb, 2005, str. 277–288 ("Wilde u Hrvatskoj"). Wildeova je poezija u razdoblju do objavljivanja antologije *Suvremena engleska poezija* uglavnom bila slabo poznata: Ivan Goran Kovačić je preveo tri pjesme (*Impressions du matin*, *Uskrs* [*Easter Day*]), te također i *Kuću bludnica* [*The Harlot's House*], prvi put objavljenu u časopisu "Republika", br. 3, 1945. Usp. I. G. Kovačić, *Prijevod strane lirike*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1947, str. 77–80), a tri su pjesme u prijevodu Darka Suvina objavljene u časopisu *Krugovi* (*Requiescat*, *Chanson* i *Tužaljka careve kćeri* [*The Dole of the King's Daughter*], *Krugovi*, br. 9, 1953, str. 810–812).

¹⁰ I. Slamnig i A. Šoljan, *nav. dj.*, bilj. 4, str. 121.

¹¹ Prva Wildeova zbirka poezije (*Poems*), objavljena 1881. godine, nije doživjela velik uspjeh. Ocijenjena je kao tradicionalna i neinventivna, dok je intertekstualno odavanje počasti engleskim pjesnicima 19. stoljeća autoru umjesto pjesničke legitimacije donijelo optužbe o plagijatu. Usp. Jerome H. Buckley, "Echo and Artifice: The Poetry of Oscar Wilde", *Victorian Poetry*, br. 3-4, 1990, str. 20–21.

¹² Usp. D. Perkins, *nav. dj.*, bilj. 5, str. 33.

¹³ Straussu je Wilde pogrešno pripisao autorstvo spomenute skladbe (usp. K. Beckson i B. Fong, *nav. dj.*, bilj. 6, str. 65). Naslov valcera (čiji bi prijevod na hrvatskom jeziku glasio *Drago/milo vjerno srce*) stoji u ironijskoj opreci kako spram grotesknoga plesa koji se izvodi po njegovim taktovima, tako i spram cjelokupnoga sadržaja pjesme.

¹⁴ Kao autori čiji su tekstovi Wildeu mogli poslužiti kao izvor iz kojega je preuzeo motiv mrtvačkog plesa, ujedno jedan od ključnih dekadentnih elemenata u pjesmi *The Harlot's House*, navode se E. A. Poe, C. Baudelaire te Th. Gautier. Usp. B. Fehr, *nav. dj.*, bilj. 1, str. 167.

Obrat u zapletu Wildeove pjesme jedno je od ključnih mjesta u njezinoj cjelokupnoj strukturi. U trenutku u kojemu ljubljena žena ulazi u bludničinu kuću urušava se središnja tematska opreka između ljubavi i bludništva te se istovremeno njezin lik od stvarne žene (od “krvi i mesa”)¹⁵ preobražava u alegorijsku personifikaciju ljubavi, pa njezin moralni pad postaje simbolom općenitoga gubitka nevinosti i istinske ljubavi. Ovim trenutkom u Wildeovoj pjesmi nastupa i stanovit intertekstualni obrat: posezanje za alegorizacijom upućuje, naime, na viktorijansku pjesničku tradiciju, poglavito poeziju A. C. Swinburnea, koju eksplicitno i prizivlje sintagma “*silver-sandalled feet*” u metaforičkome opisu zore u posljednjoj strofi.¹⁶ Povratak viktorijanstvu neki autori također prepoznaju u implicitnoj moralnoj poanti u posljednjoj strofi Wildeove pjesme, koja je, pak, oprečna dekadentno-esteticističkome tonu prethodnih strofa.¹⁷

Ukratko ocrtanu strukturu sadržaja Wilde je u svome tekstu, slijedeći esteticistička načela, uokvirio razmjerno čvrstom i zahtjevnom pjesničkom formom. Težnja za postizanjem pravilne forme razvidna je već na razini stihovnoga ustroja. Naime, uporabom jampski intoniranog osmosložnog stiha s pravilnom izmjenom naglašenih i nenaglašenih slogova, poznatijeg kao jampski tetrametar, u pjesmi je ostvaren lako uočljiv, ravnomjeran ritam. Time je omogućeno da se svakome odstupanju od zadanog ritmičkog obrasca pridoda osobita važnost te ujedno istaknu pojedini elementi sadržaja. Osobitu spregu forme i značenja u Wildeovoj je pjesmi obogatila i semantika jampskog tetrametra.¹⁸ Stih koji se u povijesti engleske poezije uglavnom povezivao s popularnom, pučkom književnošću, nerijetko i s popularnom pjevanom poezijom,¹⁹ zadobio je stanovitu mimetičku funkciju, približivši ritam Wildeove pjesme ritmu glazbe i plesa.²⁰ Na ovaj je način istovremeno kontrastno istaknut mračan i sablastan sadržaj pjesme, osobito središnji motiv mrtvačkoga plesa.²¹ Osim toga, semantika jampskoga tetrametra u devetnaestom je stoljeću zadobila novu dimenziju, budući da se tada ovaj stih počinje rabiti i u umjetničkoj poeziji, ne više nužno povezan s “lakim” i popularnim sadržajima.²² Njegova je pojava

stoga implicitno prizivala i englesku poetsku tradiciju prethodnoga razdoblja, postavši time na neki način prekom njezinu dekadentnom, izvorno francuskom, intertekstu.

I dok bi se izbor stiha u pjesmi *The Harlot's House* mogao nazvati tradicionalnim, Wilde je na razini njezina nadstihovnog ustroja unio znakovitu novinu te je stihovne retke, umjesto u uobičajene dvostihe ili četverostihe, povezao u tercete, u kojima su prva dva stiha povezana parnom rimom, dok su strofe rimovanjem trećega stihovnog retka međusobno povezane u parove.²³ Srokovna shema pjesme *The Harlot's House* mogla bi se tako prikazati na sljedeći način:

aab ccb dde ffe ... ppr ssr

O inovativnoj uporabi rime, pored ovakva neobičnog rasporeda, svjedoči i pojava rimovanih parova riječi koji su neuobičajeni u engleskom jeziku, poput primjerice, *grotesques / arabesques; cigarete / marionette; automaton / skeleton; quadrille / shrill*). Također, pored pravilnih muških rima, koje u idealnom slučaju zahtijeva jampski tetrametar, nerijetko se pojavljuju i mješovite rime (primjerice, *spin / violin, hand / saraband, quadrille / shrill*), u kojoj se pojedine riječi mjestimice rimuju na sporednim naglascima.²⁴ Ovakvi će se rimovani parovi, jednako kao i mjestimična ritmička odstupanja, ponajprije rabiti kako bi se naglasili pojedini aspekti sadržaja. Wildeovu je osobitom odnosu između sadržajnih i formalnih elemenata pjesme, poglavito njegovu balansiraju između poštivanja strogih zahtjeva forme i funkcionalnome odstupanju od ritmičke i metričke pravilnosti na istaknutim mjestima stoga trebalo posvetiti osobitu pozornost prilikom prijenosa pjesme u hrvatski jezik.

SLAMNIGOVA I ŠOLJANOVA JAVNA KUĆA

U teorijskim razmatranjima o problematici književnoga prevođenja, utemeljenjima na vlastitoj prevoditeljskoj praksi, Ivan Slamnig je osobitu pozornost posvetio upravo prevođenju poezije, koje je, rabeći pojam *prepjeva*, želio i terminološki razdvojiti od *prijeвода* proznog teksta. Autor pritom ističe da se u poeziji, za razliku od proznoga teksta u kojemu sadržaj posjeduje znatno veći stupanj neovisnosti od njegova konkretnog tekstualnog ostvarenja, značenjske i zvučkovne mogućnosti svakoga jezika osobito intenziviraju te ih je stoga prilikom prepjevavanja nemoguće

te Coleridgea, Byrona, Shelleyja, Morrisa i Tennysona. Najznamenitiji Tennysonov pjesnički tekst ispjevan u jampskim tetrametrima jest poema *In Memoriam A. H. H.* (1849), u kojoj su stihovni reci povezani u katrene s obgrljenom rimom. I Wilde je u ostatku svoga poetskoga opusa nerijetko rabio tennysonovske katrene. Usp. J. H. Buckley, *nav. dj.*, bilj. 11, str. 22.

²³ J. H. Buckley, *nav. dj.*, bilj. 11, str. 26.

²⁴ Ovakva je srokovna praksa prije Wildea bila uobičajena u pjesništvu prerafaelita. Usp. J. Buckley, *nav. dj.*, bilj. 11, str. 24.

¹⁵ B. Fehr, *nav. dj.*, bilj. 7, str. 168.

¹⁶ B. Fehr, *isto*, K. Beckson i B. Fong, *nav. dj.*, bilj. 6, str. 66.

¹⁷ K. Beckson i B. Fong, *nav. dj.*, bilj. 6, str. 66.

¹⁸ O semantičkom aspektu metričkih oblika i njegovoj ulozi u prevođenju poezije, usp. Ivan Slamnig, *Sedam pristupa pjesmi*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1986, str. 8; te Zoran Kravar, “Izvorni i prijevodni stih: tipologija njihovih odnosa”, *Književna smotra*, br. 21/1994, str. 98–123.

¹⁹ Alex Preminger i T. V. F. Brogan (ur.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993, str. 1272–1273.

²⁰ Usp. B. Fehr, *nav. dj.*, bilj. 7, str. 169.

²¹ K. Beckson i B. Fong, *nav. dj.*, bilj. 6, str. 65.

²² Alex Preminger i T. V. F. Brogan (ur.), *nav. dj.*, bilj. 19, str. 1272–1273. Poeziju u jampskim tetrametrima pisali su i pjesnici poput Wordswortha, koji tetrametarske retke povezuje u dvostihe,

promatrati kao dva potpuno odijeljena elementa cjelokupne strukture pojedine pjesme.²⁵ Prepjev podrazumijeva zahtjevan postupak rekreiranja osobita jedinstva zvuka i značenja izvornika u novome jezičnom, ali i književnom sustavu, kojim se iskušava kako prepjevateljsko umijeće pojedinoga autora, tako i stihotvorni potencijal njegova pjesničkog medija.²⁶ Poeziju pisanu vezanim stihom Slamnig je, pak, držao osobitim prepjevateljskim izazovom,²⁷ kakvim bi se, zbog njezine razmjerno zahtjevne pjesničke forme, nesumnjivo mogla nazvati i Wildeova pjesma *The Harlot's House*.

Prvo pitanje na koje je u postupku njezina prepjeva trebalo odgovoriti bio je odabir adekvatnog prijevodnog stiha. Prijenos jampski intoniranih osmosložnih stihovnih redaka iz engleskoga u hrvatski jezik ponajprije je otežavala činjenica da oksitonične, pretežito muške rime iz izvornika nisu prihvatljive kako u hrvatskome naglasnom, tako niti u leksičkom sustavu.²⁸ Njih je u prepjevu trebalo zamijeniti paroksitoničnim, po mogućnosti ženskim rimama, što je zahtijevalo uvođenje dodatnoga, devetog sloga u hrvatski stihovni redak. Pritom je u ovakvom stihovnom ustroju uglavnom zadržana konstantna izosilabičnost Wildeovih engleskih redaka, uz nekoliko iznimaka.²⁹ Međutim, Wildeov ključni "iskorak" iz izosilabične stihovne sheme, onaj u posljednjem retku dvanaeste strofe, ujedno i posljednjem retku pjesme, nije zadržan u prepjevu. On je u izvorniku skraćen na šest slogova kako bi se efektno istaknuo poentiran završetak pjesme. U Slamnigovu i Šoljanovu prepjevu posljednji redak sadrži uobičajenih devet slogova, no on je ipak metrički obilježen prijenosom ritmičke nepravilnosti iz izvornika, odstupanjem od jampskoga uzmaha. Tako engleski stihovni redak *crept like a frightened girl* (6 slogova) u hrvatskome prepjevu zvuči: "puže ko curica u strahu" (9 slogova).

²⁵ "Dok se kod proze neka zvukovna finesa može zanemariti ili preskočiti uz opasku 'neprevodiva igra riječi', u pjesmi toga nema. Kod prevođenja pjesme ne smije biti nikakvih neprevodivih igara riječi. Prijevod je gotova pjesma, bez fusnota, i prevodilac na vlastiti riziko žrtvuje značenje za zvuk i obratno." Ivan Slamnig, "O versifikaciji prijevoda", u: *Disciplina mašte*, Matica hrvatska, Zagreb, 1965, str. 122.

²⁶ I. Slamnig, *nav. dj.*, bilj. 18, str. 181.

²⁷ "Najteže je, ali i najzabavnije prevoditi vezanim stihom taj isti tzv. vezani stih, to jest onaj gdje je zvukovna ustrojenost posebno normirana, i koji je rimovan. Predložak imamo, i divno i kompetentno možemo iskušavati stihotvorni potencijal vlastitog jezika." I. Slamnig, *isto*.

²⁸ O problemu prevođenja jampskih stihova u hrvatski jezik, usp. Josip Užarević, "Prema teoriji pjesničkog prevođenja", *Književna smotra*, br. 91/1994, str. 95–96.

²⁹ U izvornome je tekstu izosilabičnost narušena samo u dvama stihovnim recima, prvome retku osme strofe (10 slogova) te posljednjem retku dvanaeste strofe (6 slogova). U prepjevu su odstupanja od ovoga načela uočljiva u trima desetosložnim recima (1, 3; 2, 3 i 8, 1) te četirima osmosložnim recima (8, 1–2 i 9, 1–2). Istim je stihom Wildeovu pjesmu prepjevao i Ivan Goran Kovačić, iako je u njegovu prepjevu zamjetno češća pojava stihovnih redaka od deset slogova.

Kršenje načela jampskog ritma i započinjanje stihovnoga retka naglašenim slogom u engleskom se tekstu učestalo rabi u opisu središnjeg motiva mrtvačkog plesa, primjerice u 3, 5. i 7. strofi:

Making fantastic arabesques / Fantastične ko arabeske
(3, 2)

Slim silhouetted skeletons / Skelet za skeletom se klati
(5, 2)

Sometimes a clock-work puppet pressed / Navita lutka
katkad na grud (7, 1)

Ritmička nepravilnost na navedenim mjestima ističe začudnu i grotesknu narav opisanog prizora, koji je na leksičkoj razini podcrtan uporabom prije spomenutih neuobičajenih srokovnih povezivanja (*grotesques / arabesques; marionette / cigarette; automotons / skeletons*). Iz navedenih je primjera razvidno da je u hrvatskom prepjevu na ovim mjestima zadržana slična ritmička struktura. S druge strane, u ostatku su teksta odstupanja od jampske intonacije brojnija nego u izvorniku.³⁰ Iako je ovakav postupak nesumnjivo uvjetovan pretežito trohejskom prirodom hrvatskoga jezika, zbog njezove se primjene ritam hrvatskoga prepjeva doimlje ponešto oštrijim i grubljim od ritma engleskoga izvornika.

Prilikom prijenosa engleskoga srokovnog sustava, prepjevatelji su nastojali očuvati Wildeovu efektanu uporabu pojedinih rimovanih parova. U dvama je slučajevima čak bilo moguće upotrijebiti identične parove rimovanih riječi (*groteske / arabeske; marionetu / cigaretu*). U ostalim su primjerima Slamnig i Šoljan učinke Wildeovih neobičnih i mješovitih engleskih rima pokušali postići uporabom nečistih, pa i nepravih rima (primjerice, *pletu / vjetru; kvadrilja / šiljat; kreće / pređe; grud / sagnu*). Međutim, ovakva su srokovna povezivanja znatno brojnija negoli u izvorniku, pa je time, na sličan način kao i prilikom prijenosa ritmičke strukture, ostvaren dojam veće nepravilnosti u odnosu na Wildeov tekst.

Kao primjer uspješnoga prijenosa Wildeove funkcionalne uporabe rime vrijedilo bi izdvojiti desetu strofu prepjeva, u kojoj je smješten prije spomenuti sadržajni obrat pjesme *The Harlot's House*. Simboličko značenje ovoga mjesta u strukturi pjesme u izvorniku je obilježeno neuobičajenim srokovnim povezivanjem trosložne i jednosložne riječi na kraju prvih dvaju redaka:

But she – she heard the violin,
And left my side and entered in;

U hrvatskom su prepjevu ovi reci istaknuti uporabom jedine jednosložne rime u cjelokupnome tekstu:

³⁰ Primjerice, pravilo jampskoga uzmaha krši se u svim trima recima šeste strofe prepjeva, koja u izvorniku posjeduje pravilan jampski ritam.

Al ona – ona gusle ču,
I napusti me, sad je tu:

Muška rima istovremeno je zahtijevala kraćenje obaju redaka, koji se stoga izdvajaju i kao jedan od dvaju parova katalektičkih i najkraćih redaka prepjeva.

U izvorniku je metrički obilježen i posljednji redak ove strofe, također odustajanjem od jamske intonacije na početku:

Love passed into the house of lust.

Suprotnost između ljubavi (*love*) i požude/bluda (*lust*) naznačena je sintaktičkim suprotstavljanjem ovih dviju riječi na početku i na kraju retka. S druge strane, upravo se u ovome trenutku u pjesmi njihova opreka poništava pobjedom bluda nad ljubavlju, pa na njihovo izjednačivanje upućuje i njihovo aliteracijsko povezivanje (*love/lust*). U ovome retku prepjeva nije zadržan ritmički pomak iz izvornika, dok je sintaktičko isticanje suprotnosti između “ljubavi” i “bluda” prebačeno u središte retka:

U kuću bluda ljubav pređe.

Aliteracijsko ponavljanje glasa “l” pritom je zamijenjeno manje izrazitom aliteracijom glasa “b”, ali je njezin stilski učinak pojačan srodnom figurom asonance, ponavljanjem samoglasnika “u”.

Osim u navedenom primjeru, prepjevatelji su i u ostatku teksta nastojali barem djelomično očuvati aliterativnost izvornika, koja ima važnu ulogu, kako u zvukovnom ustroju Wildeove pjesme, tako i u njezinu značenjskom sloju. Ovakva je strategija osobito uspješno primijenjena u prepjevu posljednje strofe, u kojoj je u izvorniku simbolički prikaz dolaska zore stilski obilježen aliteracijskim ponavljanjem glasova “s” i “l”, osobito istaknutim u Swinburneom nadahnutoj sintagmi “*silver-sandalled feet*”. U hrvatskoj je strofi uveden aliteracijski niz suglasnika “s” i “r”, koji je potpomognut asonancijskim ponavljanjem samoglasnika “a” i “u”:

And down the long and silent street,
The dawn, with silver-sandalled feet,
Crept like a frightened girl

Niz dugu, tihu cestu sama
Zora u srebrn-sandalama
Puže ko curica u strahu.

Ovakvim akustičkim isticanjem u obama je tekstovima metafora zore istaknuta naspram dekadentnih pjesničkih slika kojima su ispunjeni reci prethodnih strofa. Međutim, zamjetno je da hrvatski stihovni redak “zora u srebrn-sandalama” zvuči ponešto oštrije od elegantne, klasično intonirane engleske sintagme.³¹

Usporedba engleskoga teksta *The Harlot's House* i Slamnigove i Šoljanove *Javne kuće* nesumnjivo po-

kazuje da su prepjevatelji nastojali vjerno reproducirati osobitu spregu zvuka i značenja Wildeove pjesme, poglavito prilikom prevođenja sadržajno i metrički obilježenih mjesta u njezinoj strukturi. Ovakva je prepjevateljska strategija razvidna, pored navedenih primjera, i iz leksičkoga sloja te sintaktičkoga ustroja njihovih strofa i stihovanih redaka.³² S druge strane, zamjetno je da se hrvatski prepjev mjestimice doimlje dinamičnijim, nepravilnijim, pa čak i kolokvijalnijim³³ u odnosu na izvornik. Stanovit se pomak može uočiti i u prijevodu naslova, u kojemu je engleska sintagma *the harlot's house* zamijenjena hrvatskim parom “javna kuća”.³⁴ Nestankom figure bludnice tako je donekle izgubljen dekadentan prizvuk izvornoga naslova, dok je neutralan pridjev “javna” hrvatski naslov približio razini svakodnevne jezične uporabe. Razlike između engleskoga i hrvatskoga teksta u velikoj su mjeri nastale kao rezultat prijenosa izvorne pjesničke strukture kako u drugi jezični sustav, tako i u novi književnopovijesni kontekst, koji su ponešto izmijenili njezinu dekadentno-esteticističku auru. U prvome je slučaju, unatoč nastojanju da se očuva leksik i sintaktički ustroj pojedinih strofa i redaka, donekle izgubljena elegancija Wildeovih engleskih stihova, budući da prenesene strukture nisu mogle proizvesti identičan dojam u hrvatskom jeziku. U potonjemu je slučaju, pak, veći stupanj ritmičke i metričke nepravilnosti prepjeva Wildeovu pjesmu donekle “osuvremenio”, približivši ju poetskoj praksi Slamnigova i Šoljanova vremena, u kojoj su prestali vrijediti esteticistički zahtjevi za savršenstvom pjesničke forme.

2.

BAUDELAIREOV MODERNIZAM

Dvadesetak godina kasnije Šoljan je objavio znamenitu *Antologiju moderne poezije zapadnoga kruga* (1974), u kojoj je ideju “suvremene” poezije proširio na “modernu” poeziju zapadnoga kruga te svoje izmijenjeno poimanje modernosti iskazao na nekoliko razina. Znakovito je da je Šoljan antologiju započeo Charlesom Baudelaireom (1821–1867), čime ga je inaugurirao začetnikom moderne književnosti, ali je uz njega naveo i dvojicu preteča (Gérard de Nerval i Edgar Allan Poe), što je u povijesti svjetske književnosti zapadnoga kruga i danas prihvatljiva odredba

³² Spomenutu bi tvrdnju dodatno mogla potkrijepiti usporedba s prepjevom Ivana Gorana Kovačića, u kojemu su znatno brojnija odstupanja i preinake izvornika.

³³ Usp. primjerice, osmu strofu prepjeva: “Vidjesmo katkad marionetu / Izić i pušit cigaretu, / Na stubama, ko da je živa” (Engleski tekst glasi: “Sometimes a horrible marionette / Came out, and smoked its cigarette / Upon the steps like a live thing”).

³⁴ Usp. prijevod naslova Ivana Gorana Kovačića, *Kuća bludnica*, koji je znatno bliži engleskom naslovu, iako je neobično da je imenica bludnica, koja se u izvorniku pojavljuje u jednini, prevedena u množini.

³¹ Iako je njezina pojava u Wildeovoj pjesmi nadahnutu Swinburneovim tekstom, pravo joj podrijetlo autor B. Fehr pronalazi u Homerovoj *Odiseji*. Usp. B. Fehr, *nav. dj.*, bilj. 7, str. 168.

modernosti. U uvodnome tekstu *Antologije*, pozivajući se na predgovor antologije *Muzej moderne poezije* Hansa Magnusa Enzensbergera (1960) i na *Strukturu moderne lirike* Huga Friedricha (1956), Šoljan iznosi i opravdanje za takvo opredjeljenje, koje nastavlja u uvodnoj bilješci uz Baudelaireove pjesme:

Najprije, naravno, moramo utvrditi činjenicu da za cjelokupni korpus poezije, koja se piše od 1857 – godine objavljivanja Baudelaireovih *Cvjetova zla* – sve do danas, a koji i unatoč svim geografskim, narodnim, programatskim i pojedinačnim posebnostima ima stanovita zajednička obilježja, nemamo, na žalost ni prikladnijeg ni uobičajenijeg termina nego što je “moderna” poezija. [...] Pojam “modernosti” primijenio je na poeziju sâm otac moderniteta Baudelaire, još 1859 – dajući joj dvojak sadržaj: s jedne strane ona treba da označi mogućnost moderne umjetnosti da u ružnici industrijalizirane bezbožne civilizacije XIX. stoljeća nađe novu ljepotu, tajanstvene izvore sklada čovjeka sa svojim svijetom, a s druge strane da oslobodi umjetnost društvenih okova, lažnog morala i akademiziranih konvencija, koje joj ne dopuštaju ostvarivanje te ljepote – “uskoro ćemo svi prodati dušu vragu za malo Novoga”, proricao je Baudelaire. [...]

Preteče, pioniri, proroci. Charles Baudelaire. Francuski pjesnik, kojega drže ocem ne samo francuskog nego cjelokupnog zapadnog moderniteta (pojma koji je on sam prvi upotrijebio 1859). Svojim djelom otvorio je nova obzora pjesništva, probio putove modernom senzibilitetu i novim izražajnim mogućnostima – svoje poetsko ostvarenje popratio je i oštroumnim kritičko-teoretskim spisima, pa je i u tome ne manje njegovo značenje za razvoj moderne književnosti, a i likovne umjetnosti. Po važnosti ga uspoređuju s Danteom – što je Dante za renesansu, to je Baudelaire za modernu: njegova zbirka *Cvjetovi zla*, kaže se, *Inferno* je našega doba. U osobnom životu bio je *dandy* i *skandalist*, pa je i time jedan od prvih u nizu *poètes maudits* (prokletih pjesnika). Najveći skandal izaziva *Cvjetovima zla*, koji zbog amoralnosti bivaju sudski progonjeni. U svojoj poeziji dao je sintezu romantike s najvažnijim obilježjima modernoga duha: poezija se depersonalizira, okreće se od materijalne zbilje prema zbilji mašte i jezika, a od kršćanskih ideala (kojima se Baudelaire izazovno suprotstavlja svojim tzv. *satanzmom*) prema glorifikaciji čiste umjetnosti. Egzotika kao bijeg, morbidna tjeskoba, rascjep između *spleena* (zla) i *ideala* (dobra) u samom čovjeku ili užasa i ekstaze u životu, revolt protiv starog i traženje Novog po svaku cijenu, teme su njegove poezije, da zatim postanu opsesijske teme cijelog niza evropskih pjesnika na koje je Baudelaire izravno ili (češće) posredno utjecao.³⁵

Šoljanovo drukčije, friedrichovsko postavljanje širih, dogovornih i fluidnih europskih modernističkih međa utjecalo je na promjene opsega pojmova dekadencije, esteticizma, suvremenosti pa i samoga moder-

nizma, kakve je rabio u *Suvremenoj engleskoj poeziji*. Ti su se pomaci događali sukladno novim spoznajama u znanosti o književnosti i u razmjerima svjetske književnosti. U Šoljanovu rječniku odmjerena nazočnost shematskoga nazivlja za književna razdoblja proizlazi iz iskustva čitanja, prevođenja i imanentnih interpretacija partikularnih pjesničkih primjera: iz njegova antologičarskoga i prevoditeljskoga iskustva te antologičarskoga objedinjavanja iskustava drugih prevoditelja, a ponajprije, nedvojbeno, iskustva svojega prevoditeljskoga “ortaka”³⁶ Ivana Slamniga.

Sastavljajući antologiju *Suvremena engleska poezija* 1956. godine, Slamnig i Šoljan svojim su suvremenicima osjećali i proglasili pjesnike koji su djelovali u razdoblju od druge polovice 19. stoljeća do sredine 20. stoljeća³⁷, ali se sada u novoj antologiji svjetske književnosti Šoljan odlučio napustiti koncept suvremenosti, obuhvatiti i nekoliko desetljeća starije pjesnike te započeti antologiju s poezijom dva desetljeća starijega pjesnika od prvoga pjesnika u *Suvremenoj engleskoj poeziji*, Thomasa Hardyja. Ako je Hardy predstavljen kao suvremen pjesnik, što je – obrazloženo je u analizi – podrazumijevalo početak a onda i razvoj poezije modernizma od esteticizma do kasnoga modernizma³⁸, onda se u svjetskim razmjerima modernizma početak, pretpoglavlje, tj. priprema modernizma začinje u Baudelaireovom kasnom romantizmu. Da je Šoljan ostao pri koncepciji “suvremene”³⁹ poezije, moguće je da bi *Antologiju moderne poezije* zapadnoga kruga započeo verlibristima i simbolistima, ali je ovakvim korakom u dublju prošlost učinio cjelinu razložnijom a time i “cjelovitijom”, ponajprije zbog tijesne sprege simbolista i Baudelairea, kojega su simbolisti odabrali za programskoga pisca. Kao stožer antologije, Baudelaireova poezija nije samo povukla unatrag za sobom među, razgraničenje “razdoblja”, nego je utjecala na smjenu pojmova, na napuštanje ideje “suvremenosti” u korist “modernosti”, kao i na izmjene u Šoljanovu (mladenačkom) strukturiranju same “suvremene” engleske književnosti: u *Antologiji moderne poezije zapadnog kruga* predstavnici engleske poezije postavljeni su drukčije nego što je to bio slučaj dvadesetak godina ranije u *Suvremenoj engleskoj poeziji*. Moguće je zamisliti i obrnut slučaj pomicanja granica u dublju prošlost, koje se moglo dogoditi zbog sazrijevanja i izmjene objedinjujuće ideje antologije pa jednako tako treba uzeti u obzir da je Šoljan odlučio ponajprije prikazati modernost umjesto suvremenosti, a ta je odluka potom nametnula

³⁶ Pavao Pavličić, *Ogled o kratkoj prozi Ivana Slamniga* (pogovor), u: Ivan Slamnig, *Sabrana kratka proza*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1992, str. 505.

³⁷ V. bilješku 3.

³⁸ Usp. Milivoj Solar, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003, str. 266–321 i dr.

³⁹ Postoji opsežna literatura o nesrazmjerima pojmova suvremen i moderan; recentno: Tomislav Brlek, *Lekcije: studije o modernoj književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2015.

³⁵ Antun Šoljan, “Uvod”; “Charles Baudelaire”, u: *Antologija moderne poezije zapadnog kruga (od Baudelairea do danas)*, drugo izdanje, Školska knjiga, Zagreb, 1980., str. 5–13, 17. Podcrtala C. P.

opus Charlesa Baudelairea kao početnu postaju nove antologije. S Baudelaireovom poezijom započelo je novo poimanje modernosti, koje se ne smije niti svesti niti iscrpiti u pojmu Novoga.

Slični su se pomaci u povijesti umjetnosti i znanosti o književnosti dogodili s pojmovima dekadencija i dekadencije, koji nisu jednostavno svodivi na sadržajnu razinu, jer uvijek preostane ostatak. A kad se svođenje dogodi, potrebno je sjetiti se Baudelaireova upozorenja da specijalističko (poglavito sadržajno žanrovsko) nazivlje, primijenjeno na pjesnike i umjetnike, dovodi do poništavanja univerzalnoga smisla riječi poezija: “Kažete za nekoga: to je pjesnik interijera ili obiteljskoga života; za drugoga: to je pjesnik ljubavi, a za trećega: to je pjesnik slave. Kojim pravom ograničujete domet nečije darovitosti? Želite li ustvrditi da onaj koji pjeva o slavi nije, *zbog toga*, bio sposoban slaviti ljubav?”⁴⁰

Budući da dekadencija – češće od uopćenoga naziva za pojave u procesu umjetničkoga i moralnoga propadanja – u povijesti književnosti označuje skupinu francuskih pjesnika i kritičara okupljenih oko časopisa *La Nouvelle Rive gauche* i *Le Décadent* koja, s osloncem na Baudelairea, oko 1885. g. programski prihvaća ideju dekadencije i utire put simbolističkoj koncepciji (A. Rimbaud, P. Verlaine, S. Mallarmé), a potom i analogne pojave u drugim europskim književnostima, za Šoljana i Slamniga nije bilo dvojbe oko toga da Baudelaireov modernizam predstave neovisno o pojmu dekadencije, za razliku od sprege dekadencije i modernizma u opusu Oscara Wildea, suvremenika (i svjedoka te sudionika) pokreta dekadencija. Još je Matoš precizirao Baudelaireovo mjesto u povijesti književnosti kao glasnika književnih novosti (simbolizma i dekadencije)⁴¹ pa Šoljan i Slamnig kao pažljivi čitatelji i dubinski poznavatelji hrvatske i svjetske književnosti, koji su u doba nastanka *Antologije moderne književnosti zapadnoga kruga* postigli visok stupanj zrelosti, ne posežu *a priori* za shematskim pojednostavljivanjima. U vrijeme nastanka *Cvjetova zla* Baudelaire novu poeziju još nije prozvao modernom: to će učiniti, kako je istaknuto, 1859, dvije godine nakon objavljivanja zbirke, pa se u ovakom postavljanju međe krije Šoljanova i Slamnigova svijest o sadržaju, o poeziji natopljenoj novostima koje još nisu dobile svoje ime, o znakovnomu raskoraku koji kratkotrajno postoji između označitelja i označenoga. Baudelaire je iskusio sve pjesničke modele romantizma i nakon romantizma te ga je opravdano držati posljednjim francuskim romantičarom koji je napravio krajnji korak, za koji francuski romantizam

nije imao ni dovoljno snage ni nadahnuća – njegova je poezija sinteza⁴² pa ga suvremene povijesti svjetske književnosti sve jasnije nazivaju predstavnikom kasnoga romantizma.

Na mišljenje Huga Friedricha da je s Baudelaireom francuska lirika postala europskom pojavom nadovezuje se činjenica da je Baudelaireovo pjesništvo odigralo primarnu ulogu u genezi moderniteta mnogih nacionalnih lirika.⁴³ No njegovo je stvaralaštvo rođeno manje iz manihejske suprotnosti dobra i zla, kako se to obično prikazuje, a više iz neodvojivosti tjelesnoga i duhovnoga u novovjekom misticizmu estetike, u modernom “poludualizmu”⁴⁴, pa se opravdano sve glasnije čuju primjedbe da se Baudelaireovi *Cvjetovi zla* trebaju prevoditi kao *Cvjetovi boli*.⁴⁵ Problem je općepjesnički: kako zajedno figurirati “želju i smisao”, kako u jezik prenijeti doživljaj osjetila? Baudelaire je odgovorio “teorijom korespondencije”, ali i “ontologizacijom želje”. To je razmjena i prijateljski dijalog u kojem osjetilnost i duhovnost mijenjaju mjesta, u kojemu “priroda” postaje “hram”, gdje sveobuhvatna osjetilnost mistično obavlja svijet. U intertekstovnom kôdu prisutni su rani romantičari (Novalis i Hugo), u filozofijskom Spinoza, transcendentni idealizam (Schelling), predsokratovci, neoplatonizam, mistička, okultna intuicija o kontinuitetu i povezanosti svega na svijetu (Parmenid, Swedenborg, Maine Le Biran).⁴⁶

SADRŽAJ I OBLIK U PJESMI *LE PARFUM*

Za Baudelaireov sonet *Miris (Le parfum)* vrijedi ponoviti da je jedan od temeljnih razloga zbog kojih se pokazao vrijednim antologijskoga spomena upravo njegova dekadentnost, ili još izravnije, dekadentna erotika. U *Antologiji moderne poezije zapadnog kruga* Baudelaire je zastupljen sa sedam pjesama, među kojima je ovaj i sonet, u prepjevu Ivana Slamniga. S obzirom na Slamnigovo umijeće i umjetnost prevođenja, nije slučajno da se u podjeli posla upravo on prihvatio toga soneta. Riječ je o vrlo zahtjevnoj pjesmi, dijelu veće cjeline, tj. drugom dijelu četverodjelne sonetne sekvencije naslovljene *Un Fantôme (Prikaza): I Les Ténèbres – Mrak, II Le Parfum – Miris, III Le Cadre – Okvir, IV Le Portrait – Portret*.

Četiri soneta istodobno su ujedinjena i odijeljena: ujedinjena naslovom u jedinstveno pjesničko “tijelo” – prikazu, koja se međutim postupno ukazuje kroz

⁴⁰ Charles Baudelaire, *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, 1861. Prev. C. P.

⁴¹ *Leksikon Antuna Gustava Matoša*, ur. Igor Hofman i Tomislav Šakić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2015, str. 26; Antun Gustav Matoš, *Sabrana djela: Vidici i putovi. Naši ljudi i krajevi*, sv. IV, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber/Mladost, Zagreb, 1973.

⁴² Zvonimir Mrkonjić, *Veliki otkrivači*, u: *Povijest svjetske književnosti*, knj. 3, ur. Gabrijela Vidan, Liber/Mladost, Zagreb, 1982, str. 527 i dr.

⁴³ Zvonimir Mrkonjić, *isto*, str. 530.

⁴⁴ Ingrid Šafranek, *Bijela tinta. Studije i ogledi iz francuske književnosti*, Litteris, Zagreb, 2013, str. 80–91.

⁴⁵ Vladimir Horvat, *Prilog Matoševoj poetici: Camao – Prva pjesma – Baudelaire*, Globus, Zagreb, 1994; Ingrid Šafranek, *isto*.

⁴⁶ *Isto*.

četiri cjeline, četiri (pod)naslovima razjedinjena soneta i pojedinačne senzacije. Ta je Baudelaireova pjesma osobito značajan dio zbirke, kad pjesnik čitatelja uvodi u zatvoren prostor i koji unutar sebe tvori osobitu zatvorenu strukturu.⁴⁷

Implicitni autor obraća se odsutnom i mogućem recipijentu, "hipokritičnom čitatelju", čovjeku svijeta intelekta, kojemu postavlja pitanje je li ikada imao iskustvo vezano isključivo uz miris, dakle uz osjet koje zapadni konzervativni intelektualizam nije držao vrijednim da postane umjetnost, barem ne umjetnost uzvišena i priznata.⁴⁸ Dekadentni sadržaj Baudelaireove pjesme uobličjen je u usporedbi crkve i ženskoga tijela koji se sljubljuju olfaktivnim iskustvom. Opojan i prodoran miris tamjana pjesnik blasfemično dovodi u vezu s mirisom okorjeloga moška (mošusa) te ih prepoznaje u mirisu gipke i teške kose, u odjeći od muslina i baršuna, tijelu nježne mladosti, da bi kulminirao u uzdizanju opscenoga mirisa krzna.

Provokacija se rasprostire katrenima ne samo kroz temeljnu figuru usporedbe nego i s pomoću pomno odabranoga označitelja lascivnosti, pretjerivanja i putenosti, kada već u drugom stihovnom retku pjesnik zaziva opijenost (*ivresse*) i proždrljivost (*gourmandise*), kojima apostrofirani hipokritični čitatelj, kroz čitavu zbirku nedvojbeni srodnik implicitnome autoru, potencijalno uživa u tamjanu, u prostoru crkve kao posvećenom prostoru posvećenih mirisa u kojima ne bi smjelo biti prostora za pustopašnost. Budući da je *gourmandise* (proždrljivost, neumjerenost u jelu i piću) jedan od glavnih grijeha, ne treba dvojiti u Baudelaireovu semantičku nepokolebljivost. Senzualna ekstaza u svetomu prostoru – usporedna s motivom moška (koji pripada redu stvari najintenzivnijega mirisa) – odvija se, dakle, putem mirisa koji ima moć obnavljanja prošlosti, oživljavanja i aktualizacije, poput vođenja ljubavi: postiže se "mistična ekstaza duha i osjetila"⁴⁹.

Slijede tercetima iskazani pojedinačni aspekti mirisa i nijansiranih iskustava koji počivaju na kontrastu osjetila njuha i dodira, figure odijeljene nimalo slučajno u dvije strofe, ali ujedno i u dva uzastopna a pritom razdijeljena stihovna retka (posljednji stih prvoga terceta i prvi stih posljednjega terceta). Osjet mirisa (kose), divlji i samonik (*sauvage et fauve*) slijedi dodir, mekoća (odjeće) muslina ili baršuna (*mouseline ou velours*), da bi se u konačnici razvili u mekoću čiste mladosti (mlade kože, mladoga tijela, mlade duše) te se u posljednjem stihu "oslobađa" u mirisu krzna (*un parfum de fourrure*). Nije nevažno da je za posljednju riječ pjesme *Miris* Baudelaire odabrao riječ "krzno", bez obzira kojemu se mogućem tumačenju simbolike krzna⁵⁰ čitatelj prikloni.

Usporedivo sa strukturom Wildeove pjesme, ukratko ocrtanu strukturu Baudelaire je uokvirio razmjerno čvrstom i zahtjevnom pjesničkom formom, sonetom kao dijelom sonetne cjeline. Kriptična struktura najglasovitijega antologijskog Baudelaireova soneta *Suglasja* (*Correspondances*) dopušta da se i sonet *Miris* protumači idejom supernaturalizma⁵¹, panteističkoga sinkretizma njemačkoga romantizma. Odluka je potkrijepljena repetitivnim motivima nijansiranih mirisa i motivima ženske kose koji premežuju čitavu zbirku *Cvjetova zlalboli* i usložnjuju konontativnost dekadencije soneta *Miris* u okvirima (kasno)romantičkoga misticizma. Kad se tomu pridoda da crkva, koju apostrofira u *Mirisu* ali i crkva uopće, ima funkciju hrama, tada se stih *Suglasja*: "Sva Priroda hram je..."⁵² u ovom poetskom sklopu može parafrazirati u stih "Žensko tijelo hram je..."

I dok bi se izbor soneta kao stalnoga oblika mogao nazvati tradicionalnim, Baudelaire je izborom stiha *Mirisa* pojačao romantičke vibracije u kojima zvoni drevni (srednjovjekovni i renesansni) dekasilabički metar, konontativno "neklasičan" u odnosu na dominantan francuski aleksandrinac.⁵³ No pjesnik takvim izborom nije zagovornik antitradicionalizma. Metričku radoznalost izradio je u različitim smjerovima kroz čitavu zbirku na okosnici aleksandrinca pa se sonet *Miris* nalazi u kontekstu Baudelaireovih istraživanja forme u skupini pjesama kojima pjesnik priziva reafirmaciju raznovrsnosti koja počiva u poetskoj (nacionalnoj) prošlosti.

Baudelaireov se sonet, dakle, odlikuje za romantizam svojstvenim djelomičnim narušivanjem forme, koji je u ono vrijeme djelovao prevratno. Romantički formalni "prevrati" često su se svodili na poigravanje tradicionalnim srokovnim rasporedom, za što je ovaj Baudelaireov sonet uzoran primjer: shema abba baab cdd cee proizvod je zrcalnoga obrata u katrenima, tj. odluke da obrljena rima u prvom katrenu dobije obrnut raspored u drugom katrenu, a da pritom ostaje obrljena te da se srok prenese iz prvoga u drugi katre. U tercetima, gdje je tradicionalan raspored rime nešto slobodniji, točnije rečeno, gdje je kroz povijest potvrđeno više varijacija, Baudelaire ponovno primjenjuje "zrcaljenje" kombinacije prijenosa jedne rime (rima c) i zadržavanja dvostruke druge parne rime distiha (dd i ee):

respiré – gourmandise – église – invétéré
grise – restauré – adoré – exquisite
lourds – l'alcôve – fauve
velours – pure – fourrure

⁴⁷ Mario Richter, *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Éditions Slatkine, Genève, 2001, str. 350 i dr.

⁴⁸ Mario Richter, *isto*, str. 354.

⁴⁹ Ingrid Šafranek, *nav. dj.*, bilješka 44, str. 85.

⁵⁰ Mario Richter, *nav. dj.*, bilješka 47, str. 358.

⁵¹ Zvonimir Mrkonjić i Mirko Tomasović, *Antologija francuskoga pjesništva*, ArTresor naklada, Zagreb, 1998, str. 273.

⁵² *Sva Priroda hram je gdje stupovi živi...* (1. stihovni redak), Charles Baudelaire: *Suglasja*, prev. Zvonimir Mrkonjić. *Izv. La Nature est un temple où des vivants piliers...*

⁵³ Mario Richter, *nav. dj.*, bilješka 47, str. 349.

Na kvalitativnoj razini srokovnih odlika, Baudelaire je nastojao isticati zvukovnost i boju, te uz njihovu pomoć sugerirati atmosferu cjeline, birajući riječi tako da ključni pojmovi budu naglašeni ne samo na razini označenoga, nego i da im dâ osobito mjesto u rasporedu poetskih elemenata. Stoga pjesniku nije bilo primarno dotjerivati srok, premda se ne može reći da je srok nemaran i neuredan, naprotiv – neprave rime imaju svoje povijesno, sinkronijsko-dijakronijsko opravdanje.

SLAMNIGOV PREPJEV BAUDELAIREOVA *MIRISA*

Lapidaran sonetni oblik omogućuje da se u svrhu preglednije komparacije navede izvornik:

II LE PARFUM

Lecteur, as-tu quelquefois respiré
Avec ivresse et lente gourmandise
Ce grain d'encens qui remplit une église,
Ou d'un sachet le musc invétéré?

Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent le passé restauré!
Ainsi l'amant sur un corps adoré
Du souvenir cueille la fleur exquise.

De ses cheveux élastiques et lourds,
Vivant sachet, encensoir de l'alcôve,
Une senteur montait, sauvage et fauve,

Et des habits, mousseline ou velours,
Tout imprégné, de sa jeunesse pure,
Se dégageait un parfum de fourrure.

Za tumačenje prevoditeljskih postupaka, važno je upozoriti da je Slamnigov prepjev imao značajnoga prethodnika iz pera Dunje Robić i Tina Ujevića, čije je izdanje čitave zbirke jedna od najnavođenijih hrvatskih inačica Baudelaireovih *Cvjetova zla*, te im se prepjevi i dalje objavljuju u recentnim izdanjima. U tom su ranijem prepjevu rješenja nešto drukčija:

MIRIS (prev. Ivan Slamnig)

Da l' čitaočé, ikad miris srknu
sa zanosom i sladokustvom sporim,
tamjana zrnca, koje puni crkvu,
il moška što se u kesici skori?

Magičan, dubok čar – njim nas zanjela
prošlost, u ovom obnovljena trenu!
Ko divan cvijet s obožavana tijela
ljubavnik tako bere uspomenu.

Vonj neki briznu divlji i samònik
(živ moška sud, alkova* kadionik!)
iz teške kose što se gipko trznu,

a iz odjeće, muslina, baršuna,
što mladosti joj čiste bješe puna
diže se dah i miriše po krznu.⁵⁴

MIRIS (prev. Dunja Robić i Tin Ujević)

Čitatelju, jesi li ti kada,
S pijanstvom i sporim nasladama,
Disao tamjan crkvenih tama,
Ili kesicu mošusna sklada?

Čar je to dubok, magija sama,
U sadašnjosti, prošlost je mlada!
I ljubavnik obožava sada
Cvijeće potkano uspomenama!

S njene kose gipke, al i teške,
Živ je miris ložnica, ko tamjan,
Divlji miris, okrutan i sanjan;

S haljina joj, baršuna bez greške,
I natopljena čistom mladošću,
Osjeća se miris krzna s radošću!⁵⁵

Usporedbom izvornika sa Slamnigovim prepjevom razabire se prevoditeljska metoda, s očekivanim, u "slamnigološkoj" literaturi već utvrđenim⁵⁶ poetским obilježjima. Kao što se na primjeru *Suglasja* upozoruje na nužnost očuvanja redosljeda riječi, slika i stihova izvornika u prijenosu u drugi jezik⁵⁷, tako se i u provjeri prevoditeljskih rješenja *Mirisa* pozornost treba usmjeriti na njihove odnose u svrhu očuvanja Baudelaireove razmjene valencija (tj. vrijednosti, s predznakom), neophodne za interpretaciju.⁵⁸

Slamnig je izmijenio srokovnu shemu, što je postupak ovjeren i dopustiv u hrvatskoj prevoditeljskoj

* Alkov – niša, zidno udubljenje, obično za postelju.

⁵⁴ Charles Baudelaire, *Miris*, u: Antun Šoljan, *nav. dj.*, bilješka 35, prev. Ivan Slamnig, str. 20.

⁵⁵ Charles Baudelaire, *Cvjetovi zla*, drugo izdanje, prev. Dunja Robić i Tin Ujević, Konzor, Zagreb, 1995.

⁵⁶ *Ivan Slamnig: ehnti tschatschine Rogge! Zbornik radova 10. Kijevskih književnih susreta*, ur. Krešimir Bagić, Općina Kijevo, PUO Invictus, AGM, Kijevo – Zagreb, 2011; *Os lamnigu – drugi. Zbornik izabranih radova triju saziva međunarodnog znanstvenog skupa Modernitet druge polovice dvadesetog stoljeća*, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, *postmodernitet*, ur. Goran Rem, Bogusław Zieliński, Filozofski fakultet Osijek, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Osijek – Poznań, 2006. i dr.

⁵⁷ Ingrid Šafranek, *nav. dj.*, bilješka 44, str. 83.

⁵⁸ Slamnig i Šoljan preveli su također Baudelaireov sonet *Predanost* (*Recueillement*: "Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille"), u: *Antologija svjetske lirike*, ur. Slavko Ježić i Gustav Krklec, Kultura, Zagreb, 1956. Budući da sonet *Predanost* ne pripada krugu dekadentnih primjera, ovdje neće biti predmetom proučavanja.

tradiciji, tim više što je tu izmjenu proveo dosljedno te je u hrvatskoj inačici ponudio ukrštenu rima abab cđcd, a u tercetima očuvao shemu prijenosa forme distiha u rimi te prijenos jedne rime unutar dva terceta: eef ggf. No u hrvatskoj inačici izostaju formalne fineše zrcaljenja: prevoditelj se odriče prijenosa sroka iz jednoga katrena u drugi katren te je u odnosu na izvornik (od a do e) rima razlistanija (od a do g). Slamnig je uočio tu Baudelaireovu poetsku osobinu, ali ju je odlučio djelomično naznačiti (efekt, povremeno zanemarivanje formalne dotjeranosti, nepravna rima bez zrcalne sheme) i dati prednost drugim osobitostima. Pa, ako se može reći da je Slamnig-pjesnik i sâm davao prednost efektu (u odnosu na harmoniju), ovdje se ne može govoriti o “slamnigiziranju” izvornika: u ovom prepjevju nije riječ o prevoditeljskom pribjegavanju lakšim rješenjima ili o prilagodbi autopoetičkim stavovima nego o usredotočenom i promišljenom signaliziranju nepravde rime kao odraza Baudelaireovih formalnih htijenja i opredjeljenja. Takvi postupci, premda ne zadržavaju suptilnost i nijansu, u konačnici ne štete transferu formalnoga aspekta Baudelaireove poetike: Baudelaireova forma u osnovi ostaje tradicionalnija u odnosu na ponuđen sadržaj.

“Disciplinu mašte” i visoko njegovanu prevoditeljsku vještinu Slamnig iskazuje odabirom jampskog jedanaesterca kao prepjevnoga stiha, koji je u tradiciji hrvatskih modernih prijevoda i u složenim odlukama opsega etosa stiha odgovarajući stih, adekvat francuskome desetercu (dekasilabu), poglavito u dosljedno naglašenomu desetom slogu. Usporedbom s ranijim prepjevom istoga soneta (Robić – Ujević), razvidno je da su se promijenila načela hrvatske traduktologije, a poglavito hrvatska prevoditeljska shematska rešetka adekvata. U starijemu prepjevju za prijevodni je stih bio odabran deseterac, što odgovara silabičkoj ekvivalenciji, ali zanemaruje koliko hrvatski recentni silabičko-akcenatski sustav versifikacije toliko i jedno od temeljnih svojstava izvorne (francuske) versifikacije, koja je izgrađena iz naravi jezika s naglaskom najčešće na posljednjem (desetom) slogu. S obzirom na zajedničku silabičku narav versifikacije, prijenos iz francuskoga u hrvatski jezik – za razliku od prijenosa iz engleskoga jezika – početno nameće razmjerno manje poteškoća u standardima suvremene prevoditeljske prakse. Zahtjev naglašenoga desetog sloga Slamnig je očuvao (pretežito) paroksitoničnim svršecima, dakle prevoditelj je translaciju razriješio hrvatskom jeziku naravnom (pretežito) ženskom rimom, čime je u cjelini s jedne strane očuvao naglasak na istome mjestu na kojemu je naglašen svršetak stihovnoga retka izvornika, a s druge je strane ostvario (pretežito) jambičnost (10+1; naglasci pretežito na parnim slogovima).

Kvaliteta Robić – Ujevićeva prijevoda nalazi se u vjernom prijenosu sroka izvornika (abba baab cđd cee) i u zadržavanju signala nepravde rime (*kada – nasladama – tama – sklada / sama – mlada – sada – uspomenama / teške – tamjan – sanjan / greške – mla-*

došću – radošću), ali se u tom prepjevju ključne riječi izvornika nalaze na drukčijim mjestima u stihovnome retku pa je Slamnigovo rješenje i na tom području svojevrsna nadopuna u odnosu na Robić – Ujevićev, korak dalje, tj. rezultat rada na usavršavanju, a ne samo “osuvremenjivanju” translacije izvornoga Baudelaireovog soneta.

Prevoditeljski mar ističe se i postiže vrhunac u prijenosu glasovite kriptične strukture, kojom je Baudelaire povezo raspored motiva, s njima u vezi opkoračenja (*enjambement*) i prijenose, osebujnu polimetričnost ostvarenu prekoračivanjem stihovnih redaka kao sintaktičkih granica te fonetski prostor pjesme uz semantičke alternacije (stihovi 5–6, stihovi 9–11, 11–12). Zamjene mjesta stihovnih redaka kojima Slamnig pribjegava u nastojanju da na odgovarajućem mjestu očuva srokom istaknute motive toliko su spretno riješene da zahtvat postaje nevidljiv.

Unutar svih ograničenja francuskoga predloška, Slamnigova pjesnička dosjetljivost zahvatila je srž Baudelaireove ideje sinestezije kao poruke čitave zbirke. Pojedine se prevoditeljeve supstitucije ističu kao majstorstvo u vlastitome jeziku i kao oprimjerenje razumijevanja cjelovite pjesničke poetike koju prijevod pokušava prenijeti “u malom”, unutar pojedinačne pjesme. K tomu je vješt odabir riječi upregnut u naglašavanje erotičnosti (*as-tu respiré ce grain d’encens – miris srknu; de ses cheveux élastique et lourds – iz teške kose što se gipko trznu*; rima: *trznu – krznu*; fraza: *vonj neki briznu*)⁵⁹ i u auditivno dočaravanje otajnih prostora pjesme u kojoj vokali alterniraju prema zatvorenim samoglasnicima “o” i “u” s povremenim britkim prodorima “e” i “i” te završavaju u najzatvorenijem tamnom samoglasniku “u” (*muslina, baršuna; čiste, diže se, miriše; krznu*).

Et des habits, mousseline ou velours
Tout imprégné de sa jeunesse pure,
Se dégageait un parfum de furrure.

A iz odjeće, muslina, baršuna,
Što mladosti joj čiste bješe puna,
Diže se dah i miriše po krznu.

Fonetske kvalitete riječi raspoređenih na početke i svršetke stihovnih redaka pojačavaju kompleksno značenje poniranja u dubine višesmislenih ekstaza i predanja duha i tijela: posljedično povezane riječi i misli u sprezi pjenika i čitatelja uzdižu dušu i pokušavaju predočiti religijska i erotska iskustva kao mistična iskustva onostranoga u okvirima filozofije “neodvojivosti”.

Utoliko Slamnigov prepjev a ujedno i tumačenje Baudelaireova soneta sadrži iznimno visok stupanj usredotočenosti i poštivanja izvornika. Stoga je on opravdano našao svoje mjesto i u najrecentnijoj *Antologiji francuskoga pjesništva* Zvonimira Mrkonjića i

⁵⁹ Podcrtala C. P.

Mirka Tomasovića, usprkos popularnosti i “dobrom glasu” nekih ranijih prijevoda, tj. slavi prevoditelja i pjesnika.

ZAKLJUČAK

Za razliku od prijevoda Wildeove pjesme u kojem je ustanovljeno “osipanje signala”, u prepjevu Baudelaireove pjesme dokazana je naprotiv koncentracija signala prenesenih u hrvatski jezik.

U pitanju su uostalom dvije različite poetske metode pjesnikâ zagovornika samo na prvi pogled jedinstvene ideje dekadencije (a uz nju i dendizma i brojnih drugih ondašnjih modernih stavova), a to su Antun Šoljan i Ivan Slamnig ne samo prepoznali i antologijski uspostavili nego i suptilno naznačili u prepjevima. Wildeova poetska metoda izrastala je tijekom njegova umjetničkog stvaranja iz figura dosjetke, koja je u njegovom slučaju odražavala irsku i englesku tradiciju konverzacije, ali i eruditsko podsjećanje na umjetničku potrebu za *conceit* (*wit*), uz neophodan “ostatak”, tj. misli drukčije tradicije. Sličan bi se opis mogao primijeniti i na Slamnigovu poetsku metodu. No premda je Wilde, dakle, Slamnigovom pjesničkom stilu bliži, a Baudelaire na prvi pogled dalji (a možda upravo iz toga razloga), Slamnig je u prepjevu Baudelairea pokazao stečenu raskoš pjesnika-prevoditelja i traduktologa. Prepjev soneta *Miris* odlikuje se pomnim odabirom stiha, uspješno rješanim srokovima i vještom premreženosti semantike cjeline. I premda je na području sroka Slamnig odustao od zrcalnoga artizma, uspješno je prenio za Baudelaireovu poetiku iznimno važnu semiozu, ističući riječi ne samo njihovom začudnom ili šokantnom uporabom, nego i mjestom na kojemu se nalaze, poglavito dodatno rezonirajući u sroku.

Slamnigova dva odabrana prepjeva simptomatični su za uspješne imanentne interpretacije dekadencije u njezinim različitim aspektima. Oscar Wilde kao književnik generacije dekadencije i esteticista postavlja pojam dekadencije kao stilskopovijesnu vrijednost te kao cilj i težnju umjetnosti koja meditira u melankoliji i uživa u različitim “sumracima civilizacije” (u paralelizmu s likovnim umjetnostima). Baudelaireova dekadencija nije cilj ni težnja nego sredstvo umjetnosti koja je aktivna i borbena u idejama kasnoga romantizma, a koja iz dekadentnoga sadržaja kao srži želi graditi nove ili barem drukčije svjetove. Te poetičke poruke utkao je Slamnig zajedno sa Šoljanom u prepjeve pjesnika dekadencije. Upravo u dva izdvojena prepjeva raspoznaju se unutarnje i vanjske manifestacije dekadencije, u Baudelairea osobito zahtjevne za prenošenje, jer su raspoređene koliko u vidljivim toliko u tajanstveno/otajstveno zakrivenim slojevima i značenjima pjesme.

Stoga ne može biti prihvatljiv često pojednostavljen zaključak da je Slamnig prenosio površinske signale ili da su njegovi prijevodi – bilo kronološki,

bilo u odnosu na pjesnički opus – prijevodi djela u dekadenciji. Naprotiv, primjeri dokazuju da su Slamnig i Šoljan ponudili kompleksnu priču o dekadenciji u prijevodu pa se na njima potvrđuje teza Pavla Pavličića o paradoksu u djelima Ivana Slamniga.⁶⁰ Ne samo da poezija i proza u opusu Ivana Slamniga i Antuna Šoljana imaju vlastite identitete, nego se isto utvrdilo i u njihovome zajedničkom i pojedinačnom prevoditeljskom djelu, dijelu i udjelu.

LITERATURA

Baudelaire, Charles, *Cvjetovi zla*, drugo izdanje, prev. Dunja Robić i Tin Ujević, Konzor, Zagreb, 1995.

Beckson, Karl i Fong, Bobby, “Wilde as poet”, u: *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, ur. Peter Raby, Cambridge University Press, Cambridge, 2003., str. 57–68.

Brek, Tomislav, *Lekcije: studije o modernoj književnosti*, Školska knjiga, Zagreb, 2015.

Buckley, Jerome H., “Echo and Artifice: The Poetry of Oscar Wilde”, *Victorian Poetry*, br. 3-4, 1990., str. 20–21.

Fehr, Bernhard, *Studien zu Oscar Wilde's Gedichten*, Mayer & Müller, Berlin, 1918, str. 160–169.

Friedrich, Hugo, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1956.

Horvat, Vladimir, *Prilog Matoševoj poetici*, Globus, Zagreb, 1994.

Ivan Slamnig: *ehnti tschatschine Rogge! Zbornik radova 10. Kijevskih književnih susreta*, ur. Krešimir Bagić, Općina Kijevo, PUO Invictus, AGM, Kijevo – Zagreb, 2011.

Jukić, Tatjana, “Hrvatske pedesete i prijevodi s engleskoga: Krugovaši i slučaj *Izdajica*”, u: *Komparativna povijest hrvatske književnosti. Zbornik radova V*, ur. M. Tomasović i V. Glunčić-Buzančić, Književni krug, Split, 2003, str. 49–59.

Kovačić, Ivan Goran, *Prijevodi strane lirike*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1947.

Kravar, Zoran, “Izvorni i prijevodni stih: tipologija njihovih odnosa”, *Književna smotra*, br. 21/1994, str. 98–123.

Leksikon Antuna Gustava Matoša, ur. Igor Hofman i Tomislav Šakić, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 2015.

Matoš, Antun Gustav, *Sabrana djela: Vidici i putovi. Naši ljudi i krajevi*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber/Mladost, Zagreb, 1973.

Miller, Christopher, *Blank Darkness: Africanist Discourse in French*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

Mrkonjić, Zvonimir i Mirko Tomasović (ur.), *Antologija francuskoga pjesništva*, ArTresor naklada, Zagreb, 1998.

Mrkonjić, Zvonimir, *Veliki otkrivači*, u: *Povijest svjetske književnosti*, knj. 3, ur. Gabrijela Vidan, Liber/Mladost, Zagreb, 1982.

Nazar, Vladimir, *Sabrana djela*, Mladost, Zora, Matica hrvatska, Liber, Zagreb, 1977.

⁶⁰ Pavao Pavličić, *nav. dj.*, bilješka 36, str. 519.

OS Imanigu – drugi. Zbornik izabranih radova triju saziva međunarodnog znanstvenog skupa Modernitet druge polovice dvadesetoga stoljeća, Ivan Slamnig – Boro Pavlović, postmodernitet, ur. Goran Rem, Bogusław Zieliński, Filozofski fakultet Osijek, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Osijek – Poznań, 2006.

Paz, Octavio, *Drugi glas: pjesništvo i kraj stoljeća*, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1996.

Perkins, David, *A History of Modern Poetry. From the 1890s to the High Modernist Mode*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge – Massachusetts – London, 1976, str. 30–59.

Pichois, Claude, *Retour à Baudelaire*, Slatkine Éruditions, Genève, 2005.

Pavličić, Pavao, *Ogled o kratkoj prozi Ivana Slamniga*, u: Ivan Slamnig, *Sabrana kratka proza*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1992, str. 505–519.

Preminger, Alex i Brogan, T. V. F. (ur.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, 1993.

Richter, Mario, *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Lecture intégrale*, Éditions Slatkine, Genève, 2001.

Schneider, Michel, *Baudelaire. Les années profondes*, Éditions du Seuil, Paris, 1994.

Slamnig, Ivan i Antun Šoljan (prir.), *Suvremena engleska poezija*, Lykos, Zagreb, 1956.

Slamnig, Ivan, “O versifikaciji prijevoda”, u: Isti, *Disciplina mašte*, Matica hrvatska, Zagreb, 1965, str. 121–138.

Slamnig, Ivan, *Sedam pristupa pjesmi*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1986.

Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb, 2003.

Spivak, Gayatri, “Imperialism and Sexual Difference”, *Oxford Literary Review* 8 (1986), str. 226–240.

Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir: Trois lectures de Baudelaire*, Juillard, Paris, 1989.

Šesnić, Jelena, *Mračne žene: prikazi ženstva u američkoj književnosti (1820.–1860.)*, Leykam international, Zagreb, 2010.

Šoljan, Antun, *Antologija moderne poezije zapadnog kruga (Od Baudelairea do danas)*, Školska knjiga, Zagreb, 1974, 1980.

Tomasović, Mirko, *Prepjevni primjeri*, Ceres, Zagreb, 2000.

Tomasović, Mirko, *Traduktološke rasprave*, Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1996.

Thomas, J. D., “The Composition of Wilde’s *The Harlot’s House*”, *Modern Language Notes*, studeni 1950, str. 485–488.

Užarević, Josip, “Prema teoriji pjesničkog prevođenja”, *Književna smotra*, br. 91/1994, str. 95–96.

SUMMARY

DECADENCE IN TRANSLATION: CHARLES BAUDELAIRE AND OSCAR WILDE AS CONSIDERED BY ANTUN ŠOLJAN AND IVAN SLAMNIG

The article considers the traits of Ivan Slamnig and Antun Šoljan’s translation of Oscar Wilde’s poem “The Harlot’s House” in the anthology *Suvremena engleska poezija (Contemporary English Poetry)*, and of Slamnig’s translation of Charles Baudelaire’s poem “Le parfum” in Šoljan’s *Antologija moderne poezije zapadnoga kruga (Anthology of Modern Western Poetry)*. In his theoretical reflections on the problems of literary translation, grounded in his own translation practice, Ivan Slamnig paid particular attention to the translation of poetry, which he explicitly distinguished from the translation of prose by using the term “poetic translation” (*prepjev – version*). He also stressed that in poetry, as opposed to prose, where the content possesses a larger degree of independence from its concrete textual realisation, semantic and acoustic potentials of any language are particularly intensified and it is therefore impossible to view them as isolated structural elements of a poem in translation. On the basis of translational analysis, the anthological models of approaching the poem and the models of literary interpretation are established, which are then measured against the ideas of modernism and decadence exposed by Slamnig and Šoljan in their concept of the literature of the Western world.

Key words: Ivan Slamnig, Antun Šoljan, Charles Baudelaire, Oscar Wilde, traductology, interpretation, modernism, decadence