



## KAKVA SLOVARNICA ZA HEINEOVE STIHOVE LORELAJE?\*

Ivo Runtić

(Odsjek za germanistiku, Filozofski fakultet – Zagreb)

*Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,  
Daß ich so traurig bin;  
Ein Märchen aus alten Zeiten  
Das kommt mir nicht aus dem Sinn.*

*Ne mogu pravo razumjet,  
rad čega sam pun tuge;  
bit će da starih bajki svijet  
odagnat zna mi misli druge.*

*Die Luft ist kühl und es dunkelt,  
Und ruhig fließt der Rhein;  
Der Gipfel des Berges funkelt  
Im Abendsonnenschein.*

*Svježina je i mračí se,  
no Rajna mirno teče;  
a vršak brda zrači se,  
tu jošte nije večé.*

*Die schönste Jungfrau sitzet  
Dort oben wunderbar,  
Ihr goldnes Geschmeide blitzet,  
Sie kämmt ihr goldenes Haar.*

*Ponajljepša djeva bez smješka  
sjedi na onom vrhuncu;  
njen zlatni nakit se ljeska  
ko zlačane vlasi na suncu.*

---

\* Dajući novi prijevod čuvene rane Heineove pjesme *Ich weiß nicht, was soll es bedeuten*, poznatije kao *Loreley*, autor komentira ovaj lirski tekst i ranije prijevode na hrvatski te obrazlaže vlastiti prijevod. Posebno dogovoren, članak predstavlja ne samo gestu prijateljstva i kolegijalnosti, već u prvome redu ogledan primjer izvanredne rasprave o lirskom prevodilaštvu – zanimljiv, sugestivan i stilski besprijekorno napisan. Nadamo se da ovime otvaramo put sličnim priložima u našem časopisu. – Uredništvo

*Sie kämmt es mit goldenem Kamme,  
Und singt ein Lied dabei;  
Das hat eine wundersame,  
Gewaltige Melodei.*

*A češlja ih i češljem zlatnim,  
i neku pjesmu pritom poje;  
od opojnih je toli slasti,  
baš zamamna skladba to je.*

*Den Schiffer im kleinen Schiffe  
Ergreift es mit wildem Weh;  
Er schaut nicht die Felsenriffe,  
Er schaut nur hinauf in die Höh'.*

*U čamcu će ribara sred čuda  
zaboljet čuvstvo divlje sjete;  
pa neće vidjet hrid od spruda,  
jer uvis će gledat, opleten.*

*Ich glaube, die Wellen verschlingen  
Am Ende Schiffer und Kahn;  
Und das hat mit ihrem Singen  
Die Loreley getan.*

*Stog držim da je val do vala  
proguto čun s brodarom;  
i tom da je kumovala  
ta Lorelaja pjevnim darom.*

Naslov ovog ogleada podrazumijeva u svojoj isključivosti jezične adekvate na hrvatskom, podobne da u tom jeziku pobude dojmove i ugođaje iste one ponosenosti, napokon i pripadna takva rješenja, kakva su na njemačkom ostvarena u Heineovoj baladi *Loreley*, tiskanoj 1827. u sklopu autorove *Knjige pjesama*. Ovo implicitno znači da prevodilac mora – prvenstveno i uopće – imati tolika saznanja o ovom pjesniku, da ga ne mora prevoditi samo “po uhu”, kao neka pjesnički nadarena neznalica. Dostupan fundus hrvatskih i općenito slavenskih prijevoda predmetne pjesme ne pokazuje međutim drugo, nego kriterij po sluhu (Domjanić, Šantić), a ponegdje ni to u cijelosti (Nazor). Saznanja (a ne samo vještine) trebao bi posjedovati takav prevodilac, i to tolika, da bi neka o ovom pjesniku naposljetku mogao čak i odbaciti, kao što su primjerice ona o autorovom građanskom angažmanu, njegovom frankofilstvu i prusofobstvu, o političkom nagnuću i konfesionalnoj konverziji, o ironijskom izvrtanju iskaza, ambivalentnosti prema romantičarima, o posebnome rugalačkom tonu ili općenitoj parodičnosti svojih i tuđih svjetonazora. Jer koliko toga posvuda drugdje i bilo, ovakvi i slični supstrati autorskog stila posve su strani ovoj lirskoj baladi. Po tom se i ovdje vidi da je stil ona vrsta probiranja čiji je dio i ispuštanje.

Ovakvo motrenje samo jedne pjesme zahtijeva, razumije se, osobitu spremu koja će tako istraživalački usmjerenog prevodioca odvesti do onih mjesta, odakle potječe jeka tro- do četvorostopnog jamskog takta sa slobodnim punjenjem stope, ali i propisanim srokom, onog istog što ga je ozvučila njemačka narodna pjesma prije romantizma, što ga je ozakonio Herder, što su ga slušali i potom kovali svi tadašnji Heineovi pjesnički pret-

hodnici, što ga je u spomenutoj zbirci u najvećoj mjeri koristio baš ovaj pjesnik. Takva – upravo jezgrena – presudna znanja oko Heinea baš u slučaju ovog rimovanog i strofno organiziranog stiha narodske vrste pjevnosti i predanosti prirodnom i ljubavnom čuvstvu, približavaju nas – približavajući njega – nekim vodećim njemačkim romantičarskim pjesnicima. Tako nešto ranijeg (a dugovječnijeg) Eichendorffa 1815, u sklopu njegovog romana “Slutnja i stvarnost” zaokupljaju lorelajske motivske natuknice, a još ranije, u pjesmi “Šumski razgovor” (između muške žrtve i istoimene nimfe) punoj napjeva naočigled prepoznate opasnosti, kao i mnogo kasnije, i izvan romanesknog sklopa, u pjesmi *Tihi posjed*, gdje joj se pjesnik kao vještici s uspjehom uklanja. A mit i nimfu uopće stvara i kao Lore-Lay prvi imenuje mladi pjesnik Brentano, već 1801. U svom dugom pjesmotvoru oko rečene rusalke, opleće ovaj autor ljubavnu, istovremeno i fatalnu radnju, gdje njegova vodarica skoro nesvjesno opčinjuje muški puk, naposljetku i jednog biskupa, kojem se svojom ukletom ljepotom utječe, no na kobni način zatravljuje i njega, baš kao i sva tri viteza svoje pratnje do samostanskog cilja naređene pokore.

Postojanost ovakve meluzinsko-undinske opsesije – jednako lirske kao i epske – obaseže sve vrijeme od Fouqueove *Undine* s početka 19. stoljeća pa do autorica druge polovice 20. (Bachmann, Frischmuth), od pjesničkih duša Tiecka, J. Grimma, Arnima do dojučerašnjih suvremenika Krolowa, Huchela, kao i njihovog prethodnika Kästnera. Ne samo fenomenološki, ta stalnost i jest ista; naime ona nije neka romantičarska alegorija sveg lijepog, opasnog i zavodljivog, nego je nešto poput svezvremenski istrajnog simbola onog fluidalnog, transcendentnog elementa kao zakona opstojnosti. Međutim, od njemačkih Lorelaja (koje su ondje u preferenciji lijepog uvijek *blond* i od kojih nigdje ne stradava na primjer žensko, već samo muško biće) sve je u znaku nemotiviranog ženskog, valjda spolnog neprijateljstva prema svemu maskulinome. Koji put se čak doimaju poput onih ratnički konotiranih amazonki, to jest grčkih preteča svih borkinja, drugim riječima nimalo feminino.

I čemu, napokon, uopće zavođenje radi stradavanja? Nije li i to dio jedne šire, vrlo njemačke teme, takozvane tristanovske interpretacije svijeta što kulminira u želji za propašću, po kojoj je želja ljepota – ne samo u umjetnostima, već i u životu – sklona samo tragičkim raspletima, u kojima doseže svoj zenit? Dovoljno je u tom sklopu spomenuti Tristana u naslovu Wagnerove muzičke drame, istoimene Platenove pjesme kao i istoimene novele T. Manna....

I napokon Heineova Lorelaja, ali za početak odmah dvije – naime ona ne uvijek tako naslovljena i nastala nešto ranije nego što je objavljena u knjizi, to jest u isto stilsko-formacijsko vrijeme kad i ona druga, imenovana doduše kao *Seegespenst (Vodena prikaza)*: uglavnom, obje su jedna drugoj slične čuvstveno, motivski, tematski te kao iskazi autorskog lirskog subjekta. A opet, one su i posve različite, i to po ritmičkom i metričkom ustroju, refleksivnosti i stupnju intelektualnosti, koji tek u drugom slučaju dopušta ironičku dosjetku radi odmaka uslijed potresenosti od fatalnoga događanja. Drugonavedena pjesma je, naime, slobodnostihovna, to jest bez metričkog reda, ali je zato i od jače izražajnosti smisla, sa slabom, bolje reći nikakvom stihovnom stegom i s tek rečeničkim ritmom. Zajedničko im je objema, međutim, čuvstvo *divlje sjete* u prvoj, odnosno *tajnovita jeza* u drugoj pjesmi, dok oba ta čuvstva pokreće isti glagol *ergreifen* u objema pjesmama, što ga je najtočnije prevesti kao *biti posve obuzet*. Promatračevo ili žrtvino stanje bez ikakve radnje primjereno je dakle nazvati *obuzetošću*.

Što to *posve obuzima* prethodno namamljene žrtve, ako ne bar jednim dijelom i njihova psihička nepostojanost, iskazana voljnost prema tuđem činu na opasnome mjestu? Drukčije, naposljetku, nije bilo ni s Goetheovim ribarom u istoimenoj baladi pred trećinom stoljeća otad! No Heine je lorelajsku priču o tome, *što* mu se skoro dogodilo i *zašto* je do takvog razvoja uopće došlo, mogao ispričati tek u onoj drugoj, takozvanoj “nepravoj” baladi. Upravo onaj govorni slobodni stih (što ga se i bez hira dade razvezati u doduše ekspresivne, ali smisleno i interpunkcijski posve razložne rečenice putopisnog proznog štiva, literarno uvjerljivog iskaza o *opsjednutosti* “sne-nog oka” nečim prošlosnim), prikladan je *vizionarenju* onkraj *gledanja*. A nezgodna zgoda s pjesnikom u glavnoj ulozi počinje njegovim *snoviđenjem* podmorskoga grada tijekom brodske vožnje, i s prizorom djeve bajne, koju da je cijelog života volio, pa izgubio, te tražio po čitavom svijetu, pa napokon i našao. Zato htjede odmah po nju na dno (lirsko silaženje u podmorje postoji kao motiv i u kasnijeg C. F. Meyera, vidi njegovu pjesmu *Galebov let*), ali se sve završava sretno, naime kad ga sa samog ruba palube natrag povuče kapetan broda uz povik: “Doktore, koji vas je spopao vrag?”

Nismo još dokraja rekli: ta *obuzetost* kriva je u predmetnoj pjesmi za niz nemogućnosti oko spoja osjećaja i refleksije, opisa i komentara, ili uopće ekspresije odnosno deklamacije oko nečeg, što nije događanje. Znakovito je da u pjesmi posvud nedostaju veznici uzročitosti! Kako bi se u svemu ovom dobila vrijednost adekvata na hrvatskom, prevodiocu treba više nego samo znati prevoditi (što je u biti samo dar); njemu treba znanja. Primjerice

oko teško izborne jednostavnosti, kojoj se Heine dovijuje kad pričljivim tonom narodne pjesme zaobilazi ideju o propasti kreature uslijed bezizglednosti njenog položaja, za koji je ona samo manjim dijelom kriva. Kod toga su imale udjela i Heineove antinomije, kao i disonantnosti vremena, čije tendencije pjesnik i sam nosi u sebi kao vid kasnije modernosti nadolazećeg doba. O istoj godini tog modernog senzibiliteta, što ga se moglo dosegnuti opkoračujući svoje vrijeme, počinje se javljati i interes G. Büchnera za kreaturu kao nepravu figuru, ali zato pravu kao marionetu (Woyzeck)...

U ruhu narodne pjesme, ali onog strožeg, to jest ukrštenog jampskog sroka, u toj osobitoj mobilnosti vezanoga stiha, prevodilac kroz šest kitica "Lorelaje" treba vidjeti tu *verbalizaciju* stanja i tražiti u prijevodu rješenja za nju. Naši prevodioci, većinom postekspresionističke orijentacije kao autori, robovali su prethodnoj tradiciji – generalno uzevši – i njezinoj obrnutoj tendenciji u prepjevima s njemačkog, naime *nominalizaciji* radnje u takvim pjesmotvorima. U toj okolnosti krije se razlog za moguće štete učinjene izvornim tekstovima tijekom njihova prevođenja.

*Spopadnutost*, ili bolje rečeno *obuzetost* – za razliku od *obuzdanosti* – bitno obilježava lorelajska stanja oko žrtve, i razlikuje prvu od druge spomenute Heineove balade. "Drugu" nisam prevodio, dok su onu čuvenu i prvu preveli mnogi, na čelu s Domjanićem, Nazorom, Šantićem, kao što su njenog autora pohrvaćivali i drugi: Velikanović, Cesarić, Krklec, Ujević, Kranjčević, Majer, Slamnig, ... – ili jednom rečenicom svi koji su se osjećali pozvanima. Podrobnijeg izvida o tome nemam, što je u mom dvostrukom poslu ovdje više prednost negoli mana. Jer hoću li iole dobro vlastitom prevodilačkom okušaju i – prvenstveno – što pravičnije postupanje oko mog autora, valja mi se okaniti uvida u strano bavljenje. Optimalno bi bilo i ne poznavati tuđi predložak, a idealno ni ne prevoditi izvornik, kako ga se ni teoretski ne bi moglo iznevjeriti. Ipak, iz "poodavnih ljeta", valjda još gimnazijskog vremena, u uhu je ostao slušni dojam o tim stihovima, koji se nije dao potisnuti niti kasnijim ravnovjesnim poznavanjem obaju jezika, tek racionalizirati u spoznaju, kako je u Heineovu slučaju prepjev gori izraz za prijevod. Negativnom dojmu pojedinačno nasreću odmogne jeka ponekog dobrog sroka, kao onog iz stihova prve kitice, a od jednog od spomenutih prevodilaca. Zato ga citiram po uhu:

*Ja ne znam, kakva mi sjeta  
obuzima dušu svu,  
iz davnih ne mogu ljeta  
zaboravit priču tu.*

Preispitivanje, pa i obrazlaganje vlastitog učinka oko Heineove “Lorelaje” započet ću od naslova same pjesme, koji je s vokalnim završetkom prirodan u hrvatskom, bar onoliko koliko je to u njemačkom s konsonantskim. Clemens Brentano u svojoj kreaciji zgodno rimuje ono ime sa *Zauberei, entzwei i drei*, za što naš autor Heine ne vidi nikakve potrebe na kraju stiha, već se vodarica pojavljuje u njegovoj sredini, i to samo jednom. Svi je navedeni prevodioci u nas izvlače međutim na kraj, da bi je rimovali s pokaznozamjениčkom enklitičkom poštapalicom “taj”. Rekao bih tu: što je samo zvuku na korist, ide nauštrb smisla. I da ovo zaključim: ni Rusi, poznati po nekritičkim pozajmicama iz njemačkog, ne pišu u svom drukčijem akcenatskom sustavu ovo ime drukčije nego Lorelaja.

Ni drugih poštapalica nema u izvorniku narečene *Lorelaje*, bilo onih jednosložnih priraslica, kao ni glagolskih ili zamjениčkih naslonjenica koje se tako masovno upotrebljavaju u hrvatskim lirskim prijevodima s njemačkog. Bit će dovoljno prisjetiti se ovdje mučnih dojmova, što su ih takvim formantima kao rješenjima od nužde izazivali prevodioci *Fausta* iz naše mladosti (Nehajev, Strozzi, Velikanović), kao i svojim apostrofskim zauzdanjima stiha i drugdje (pogotovo to čini Nazor), ostajući pritom svi najvećma dužni autoru Goetheu. Bilo zbog akcenatskih cjelina, odnosno jedinica, ili pak radi neshvaćenih metričkih sloboda njemačke narodne pjesme (u pogledu odstupanja od broja i prirode jamske stope) ili kako god drukčije da bilo – tek: jamb se u hrvatskom prijevodnom stihu spašava po cijenu trohejske, pa čak i daktilske alternacije, dok je u njemačkom stihu *Lorelaje* sloboda stope veća u broju i po vrsti slogova u njoj. A obvezujuća je u ovoj baladi prvenstveno zadanost A-B-A-B-rime, pa tek onda metričko-ritmički sklad, dok je vokabularska vjernost uvjetovana rimovnom, a opća su mjesta zamijenjena posebnima, odnosno zornima. Ali je zato bar zapjevanost stiha zajamčena jednom vrsti prozodiје, koja trotaktne, odnosno četverotaktne naglaske smješta tako blizu jedne drugima, da su jamske stope u znaku jedne opće fluidalnosti te stihovne, metričke i glazbene ujednačenosti, koja je takva jednako u sadržajnom smislu – kao balada; koliko i formalno, kao govorni i pjevni jamb. To *nešto* u metričkoj i stilskoj kategoriji mirno je jer teče onkraj visa i dola, a kao pjevno lako je uglazbljivo, vidi poimenično Mendelssohnovo, Schubertovo i Mahlerovo mjesto u tome.

Da se ne zaboravi: narodna pjesma pjevala se više nego li zborila, a tek od romantizma stala se prožimati s umjetničkom. Od *Dječakovog čarobnog roga* s početka 19. stoljeća šire se valovi te struje na njemačko pjesništvo

tradicionalnog kroja. Tu poimence ide Brentanova *Preljina noćna pjesan*, Kernerov *Putnik-namjernik u pilani*, Eichendorffov *Puknuti prsten*, Müllerova *Lipa*, Uhlandova *Djevojčina straža*, Mörikeova *O ponoći* – sve lirske tvorbe s bivanjem i zbivanjem, najčešće oko mlina ili zdenca kao vodenih elemenata punih osjećaja u slikama. Pobude takvih stanja jesu nadanje, iščekivanje, žal, sjeta. Ovako *po narodsku* spjevana je i *Lorelaja*, zadnja u ovoj niski, no ne i posljednja o sireni takvog naziva (Kästner).

Razvijemo li predmetno kolo zapjevanog jamba u crtu jedne strože i dulje pravilnosti, ukazat će nam se na njegovom početku u punom sjaju Lutherovi *propovjedni* psalmi, a na samom kraju Brechtovi dramski songovi i *pripovjedni* stihovi s porukama o svjetskom zlu i ljudskom stradavanju. Nigdje tako izdašnog i pomnog jampskog tkanja u njemačkoj lirskoj književnosti! I implicitno je lako dokazivo, to jest njegovim vlastitim duljim jampskim stihom, da je Brecht čitao sve dostupno od Luthera, a eksplicitno se to vidi i samim nazivom njegove prve lirske zbirke *Hauspostille*, naslova posve luterovskog, a u značenju duhovnog poučka.

Vraćajući se puno slobodnijem, kraćem, to jest tek trostopnom, pa zato i prirodnijem Heineovu jampskom stihu *Lorelaje*, s iznimkom nenaglašenog drugog sloga, a s pravilom ukrštenog sroka, rado priznajem da je na temu o tragediji ljepote (kod Brentana je to tragedija sveg zaljublivanja!) najteže bilo ostvariti pripadnost označenog čina označiteljskoj riječi – i u okvirima što manjeg broja slogova u stopi, i to još u uvjetima nepojmovnog, indefinitnog pjesničkog jezika. Takva slučenost iznimno je, ali ipak zahtijevala da se u nekoliko stihova četvrte i pete strofe nađe silabički niz od četiri jamba. Međutim, to je odstupanje i opet u skladu s opisom obaju jezika: njemačkog kao izlaznog i tonskog, a hrvatskog kao ulaznog i tonsko-silabičkog, pa je naposljetku – tako se nadam – polučeno sve u domeni adekvata. A provjerljivo je jedino onom dvostrano osjetljivom uhu.

Osjet vida prevodiocu je jednako važan; ali gle, načas mi je zakazao, na prijelazu iz treće u četvrtu kiticu! Zasljepilo me tako, da nisam vidio kako je sijevnulo triput: kao “goldnes”, “goldenenes”, “goldenem”! Tako penetrirano zlato ostalo je u jednom navratu izvan prethodne redakcije prijevoda... No slušni osjet sjetio se riječi “Goldhaar” iz neprevedene “druge” *Lorelaje*. Heineu je prema tome jednako značila zlatna kosa kao i zlačani glas one koja poje. Oboje je jednakovrijedno kao rekvizit zavođenja. Tako je i prevodiocu sluh naknadno aktivirao vid i te prevažne stvari stavio je na njihovo mjesto. Jedino nije glagolski stigao ponoviti radnju češljanja, jer su

se tome usprotivili srok i ritam stiha. Zato je umjesto “to češlja vlasi na suncu” stavio “ko zlačane vlasi na suncu”. Uostalom, tko više od žena samih mari za tu otrpve pretpostavljivu radnju... kaže bar Kästner u svojoj Lorelaji?!

Nadalje, u petoj strofi dogodilo mi se što i većini prevodilaca već u prvoj, naime da utvrdim stanje ili čuvstvo sjete, umjesto da ga opišem. Tješi me pritom što je i Heine pomalo opisniji u prvoj negoli u petoj, gdje se stvari ustanovljuju u većoj mjeri. Raduje me, međutim, što sam u istoj toj petoj pjesnikovu pretpostavku, odnosno takvo nagađanje osjetio kao futuro, a ne kao činjenično. Naime, diljem čitave pjesme Heine prebiva u sadašnjem vremenu, dok su u tom pogledu svi prevodioci tako unisono u prošlom, a meni se buduće vrijeme činilo sukladnom formom predviđanju događanja kao nemilog. To pretpostavljivo nagađanje, odnosno takvo nagađanje („ich glaube“) evidentno je u šestoj, zadnjoj kitici, radi čega mi je izgledalo ispravno da jedino tu nastupim perfektno i arbitrarno (“stog držim da je val... proguto”). U istoj toj, šestoj, imao sam u ranijoj verziji lijepo rješenje za “Schiffer und Kahn” (“brod i brodara”), što se skladno rimovalo s Lorelajom “od varavog dara”, ali je odudaralo smisljeno, čak i zbunjivalo, budući da je njen zavodnički dar itekako stalan, štoviše i vremenski transcendentan.

Slična povreda smisla dogodila se zbog lova na istoglasje u prvoj varijanti prve strofe, gdje svijet starih bajki ne potiskuje neke druge misli, nego je toliko dominantan da ih je u stanju i posve odagnati. A iduća kitica, druga, doimlje se, regbi, *ogledno*, koliko god ona ne bila metričko *ogledalo* njemačkog stiha, već mu je tek pripadna u formalnom smislu adekvatno proizvedenog dojma na drugom jeziku. I dok izvornik u prvom i trećem retku daktilima lovi govorni ritam, prijevod na hrvatski ponesen je trohejskom stopom koja – i kad je kraća – nosi poput neke dulje jamske u njemačkom.

Ako ćemo pravo: filozofska pretpostavka sveg prevodilaštva i jest vjera u postojanje – ako ne istosti – a ono adekvata u međujezičkim rješenjima. Prevodilac (a to ne čini svaki) trebao bi težiti adekvatnom izričaju na onom drugom jeziku, svemu što bi tamo proizvelo identičan ili barem pripadan dojam. Zato bi on trebao biti itekako prijemljiv za izražajne vrijednosti na onom prvom jeziku. No razumije li ih uvijek? Reći ću bez ustezanja, no ne spominjući imena, pa zato tek hineći smjelost, koliku god hrpu dokaza kao argumenata imao na svojoj strani: većina naših prevodilaca s njemačkog bolje je u prošlosti vladala prvim, odnosno izlaznim jezikom nego danas, kad se usto još i promijenilo shvaćanje o smislu i svrsi stihovnog prijevoda. Živučić će se bez sumnje prepoznati među potonjima, a i nema bezbolnijeg načina nego da im se to ovako poruči. U povodu Goethea jednom sam zapi-



sao, kako je istina njegove lirike u njenoj ljepoti. Tko se toj izvornoj formi ne dovine i ne prepozna joj stilsku vrijednost, taj za nju ne može naći pravog rješenja u prijevodu. To su obično oni isti koji uglavnom zato inzistiraju oko veće važnosti poznavanja ulaznog jezika, prevodeći riječ po riječ, pa će prijevodom prije interpretirati predložak, umjesto ga pretočiti ili prekovati. Pritom najčešće neće biti adekvatni u stilskom dojmu. A upravo ta bliskost ili srodnost dojma presudnija je u lirskom prevođenju nego pojam, odnosno smisao. Jer forma je nosilac smisla, pogotovo u umjetničkom tekstu lirske vrste, gdje se ne prevodi riječ riječju, nego nalazi ključ za stil. Ta točnost stilskog reda zove se adekvatnost. Njen se smisao ne nadaje sam od sebe time, što su ugradbeni elementi svi na svojim mjestima. Ili malo drukčije rečeno: smisao prevođenja nije u prevođenju smisla (već onog tananog dojma o podudarnosti, nastalog jezičnim tkanjem). Pritom je srodnost ideal kojem težimo jer istost je neostvariva kao stanje izvornika samog. Srodnost ili podudarnost s izvornikom ne znači bezuvjetnu sličnost, onako kao što ni rođaci u krvnom srodstvu najčešće nisu nužno fizički slični. Dovoljno je ako su jedni drugima pripadni. Tako i jezična interakcija prijevodne vrste pretpostavlja sustav srodstva, prije nego li blizanačko bratstvo.

Opisana vrst činjenja stilske podobnosti originalu, kakva je ona leksički intendirana, s prijevodom na drugi jezik, ne postoji u drugim nekim umjetnostima, čak je i nezamisliva (osim kao falsifikat). Mnogi je s nepravom zovu *umjetnošću*; ja i još neki *umješnošću*. Oni prvi zacijelo i zato, što je pritom na djelu i poneko artistskičko obilježje, donekle i nenaučivost bavljenja time, neka viša nepredvidivost posla, u kojem se može tek ponešto opisati, a ništa propisati od onog, što bi vrijedilo kao uputstvo, pa čak i postojala izvjesna slučenost srećom ili muzom. Sve ostalo govori da je prije riječ o *umješnosti* kao sklonosti podražavanju, o vještinama takve inventivnosti, kakva je kao podloga poželjna i pri svakom boljem zanatu, ali je istodobno i zastariva i sekundarna, usprkos svojoj strogoj svrhovitosti i neposrednoj upotrebljivosti. Poučan u tom smislu može biti pogled na stare alate, koji su u svoje vrijeme zacijelo služili samo svojoj zanatskoj svrsi, dok nam se danas – uslijed žala i sjete – čini lijepim ono, što je bilo tek djelotvorno u prohujalnoj proizvodnoj buci.

Umjetnost, naprotiv, nepotrošiva je, prvotna i nesvrhovita, a svojom ljepotom i vrijednošću nesvodljiva je na razinu cijene.

Dotle svaki prijevodni adekvat služi svojoj posredovnoj svrsi sve do isteka jezične nepotrošivosti, no rijetko iznad stotinjak godina. Izvornik u tim granicama jezično ne zastarijeva. A prijevod – ako je valjan – ne govori

sam ništa od onog, što nije rečeno na onom drugom jeziku. Tako isto ni prevodilac sam nema što reći izvan svoje nakane, da njegova inspiracija bude baš taj izvorni autor i ono što je na tom drugom jeziku već kazano, a kazivo je na njegovom, ako je on *umješnik* takvog formuliranja. Ako nije, slično mu je kao da se nađe u ulozi kakvog tragičara na kazališnim daskama, razapetog između sklonosti i dužnosti, gdje se okušava u umjetnosti nemoćnog, želeći – i to poradi neznanja – prevoditi po svaku cijenu formu doslovno, odnosno morajući s druge strane prevoditi sadržaje slobodno.

Već smo ranije rekli nešto slično ovome: iskazivost na drugom jeziku pretpostavka je – čak vjera – svakog dobrog prevodioca. Umjetničko je pjesništvo više od samo puke nacionalne frekvencije kakvog zvučnog jezika ili njegove kulture. Univerzalnim ono postaje ne samo svojom porukom, već i njenom prijenosnom polugom, odnosno prijevodnim širenjem. Poetska vokacija je onaj *drugi glas*, što ga u istoimenoj knjizi zaziva književni nobelovac Octavio Paz, glas početka, premda za neke nepostojeći, jer je onkraj povijesti, filozofije, religije, revolucija i njihovih parola, društvenih skupina i pripadnih im materijalnih interesa, glas najčešće anakronističan i uvijek nonkonformističan, glas oduvijek. Svemir mu je mjesto, isto kao i sfernoj glazbi, za koju se također “čuje” da ne postoji. Pjesnički govor, međutim, konkretnija je realizacija jezika, budući da već i riječ – kao njegov gradbeni element – ima svoje predumjetničko, pa čak i evokativno značenje, evidentno u dnevnom saobraćaju, i svakako jače, nego li što su to boje odnosno materijali u likovnostima, koji prije svoje upotrebljenosti u dotičnim umjetnostima još ne znače, nego tek jesu. A kako li je onda tek sve važno oko riječi na višoj, umjetničkoj razini – u lirici – gdje ona naprosto zračí (a ne samo znači)! Zato su prevodilački poslenici u širenju takvoga glasa posebno važni kao posrednici, potrebni radi njegove što bolje čujnosti.

Ako su prvi lorelajski spjevovi u njemačkoj književnosti nastali prije otprilike dvjesto godina, a prvi hrvatski prepjev pred nešto više od stoljeća, onda se pitanje prijevodnog adekvata postavlja na još zamršeniji način, predodžbeno rečeno, poput kosih, takvog formuliranja. – nenaučel a kliznih ploha u doticaju, budući da je čak i po današnjim standardima razumljivost jednog i drugog jezika tada bila od različitih stupnjeva. Heineov je njemački komunikativniji od Domjanićeva hrvatskog. Tako sinkronija – drugim riječima – nema mjesta u uvjetima opće zaostalosti hrvatskog jezika tad, te – posljedično – i njegovih većih promjena otad, u dvostruko kraćem razdoblju. Onaj spomenuti prepjev objektivno nije ni mogao biti ekvivalentan, koliko god da se njegov pjesnički prevodilac usrdno trudio oko daktilske

prevlasti trostopnog stiha u hrvatskom, a kao adekvata njemačkom jambu – slobodnom po sebi, a primarno strofno vezanom, čak i dvostruko obvezanom.

Kome li, čemu se, napokon, privoljela moja prevodilačka sporednost? Uglavnom sam to ovdje naznačio: osluškiavao sam jamb njemačkog pučkog stiha, njegovu pjevnost u Heinea i suvremenika, tražeći za to adekvate prijemljive današnjem hrvatskom uhu. Hinio sam da ne marim, koliko je dijakronija loša sudbina prijevodnog stiha, te se jednim vidom praznovjerja nadao da mi slobode u ritmu mogu kod leksika pomoći oko onakve vezanosti sroka, kakva je u njemačkog autora, gdje se zvučnost sa značenjem stiha slučila na neponovljiv način. Jer dužna rješenja u rimi nisu smisleno nužna, kao što ni nužni smisao nije dužan biti pjevan. Ispada po svemu, da se s jedne strane prevoditi *mora*, dok se to s druge *ne može*, a najčešće niti *ne zna*, jer gdje nekom to i uspije, tu se može govoriti najviše o sreći. Doduše, može takav sretnik svoj postupak i opisati, a da to nikom drugom ne mogne pomoći, niti da bude nalik nekakvom propisu, odnosno receptu kako se to radi.

Prije će vrijediti poučak kojim se kazuje, kako starije lirske autore nikad ne valja prevoditi s uvidom u tuđe prethodne radnje, bilo to radi neke hotimične drugačivosti ili naprosto u razlikovnom smislu od minulog korisnog rada drugih, već isključivo i jedino s ciljem sličnosnog približavanja izvorniku. Neka je tekst i nedostižan uzor – svejedno, prema njemu valja stremiti, čak iludiranom željom za istošću, pa koliko bliskosti ili sličnosti da se pritom ostvarilo. Svaka sklonost prema autorskoj osobi po mogućnosti se potiskuje, svakako bolje da dođe u drugi plan jer je takvo nagnuće možda plod tuđe sugestije, vjerojatni nagovor učenosti ili stvar modnog trenda. Isključivo lirski tekst neka ostane posrednik između pjesnika i njegova prevodioca. Tek će tad prijevod kao najpotpunije, to jest interpretativno, a točno čitanje autorskog izvora u vidu leksičke recepcije teksta, moći podražiti onaj osjet, koji ne vara. Jer izvan te izvorske vode malo toga zajedničkog povezuje pjesnika i njegovog prevodioca. Na vremenskim razbojima najčešće su rakova djeca. Njihove razlikovnosti dobnih dimenzija još i rastu, sve do pred starost. Tad svakom čovjeku od knjige, pa tako i onom prevodiocu, bude u njegovom vremenu odjednom lagodnije s lektinom sve ranijih stoljeća. Potonji, svakako, nije tu zato, da svojim preferencijama u poslu muti onu vodu – pogotovo, ako je i sam pjesnik. To i stoga, što bi u tom slučaju prevodio samo onakve pjesme, kakve i sam piše. Možda bi svog autora mjestimice i razvodnjavao ondje, gdje bi uslijed slijepe taštine mislio da ga popravlja. Za našeg liričara bi u tom slučaju bilo najbolje, da mu prevodilac i ne bude pjesnik, ako kao takav nije bolji lirik od njega.

No, kao onom taman-tek-prevodiocu bit će mu još lakše, ako u svom bavljenju ne zagleda u djelo baš samo jednog ili dvojice pjesnika, eda bi se bolje držao, ako ga sutra – dajbože u kakvoj antologiji – dopadne prevoditi liriku od možda i stotinjak autora.

Primljeno 13. svibnja 2011.