

Moje empirijsko iskustvo kaže da smo u posljednje vrijeme čuli na našoj televiziji da se delfini pare ad hominem, te da se socijalni dohodak dijeli per capite, i da svaku stvar moramo sagledavati u cjelini a ne u parcijalnim dijelovima. Uspjeli smo za sebe predobiti i utenziliju s čijom delegacijom je razgovarala komunalija grada koji vidi svoj mali mikrokosmos u skladnom harmoniranju. Veliko je priznanje dano kolegijumu cantorumu koji je bio već prije premiran. Sve te izjave su indikativne da se kod nas sve radi na optimalno najbolji način i da je sve zacrtano do najmanjeg minimuma.

Neću dalje da detaljišem detalje jer se bojim da vas ne dovedem do delirium tremensa. Ovo je bio dobar momenat za malo se odmoriti. Mislim također da je ovo bilo vrlo lijepo kreativno ostvarenje. Napisao sam, međutim, jednu lijepu skriptu, gdje se govori o komornom koncertu Gaudeamusa i o izvedbi karmine Burane.

A sada idem liječiti svoje fobične strahove koji su dominantna i dominirajuća uloga svih ljudi. — A znate li, možda, što je to seoski urbanizam? On će sada reprezentirati našu zemlju, ali će još trebati više dubioznih stručnjaka. — Mnogi naši sportski radnici pripremaju magistraturu kako bi nam mogli protumačiti što je to fudbalski auditorij. Sportski savez je pozvan da se za to bori i izborava.

Sve teče — menja se — setimo se ovde ove latinske (!) poslovice!? Mislim da nećete minimizirati moje nastojanje da donesem niz bezimernih imena koja na Olimpu pale olimpijsku vatru. BEATI IGNORANTES!

Dionizije Sabadoš

novе knjiige...

Mirko Divković: LATINSKO-HRVATSKI RJEČNIK, „Naprijed“, Zagreb — reprint izdanje, 1980.

Krajem prošle godine objavila je zagrebačka kuća „Naprijed“ dugo očekivano reprint izdanje *Latinsko-hrvatskog rječnika* Mirka Divkovića iz 1900. g. Kažem „dugo očekivano“, misleći pri tom na to da je izdanje iz 1900. već odavno rasprodano i da smo (izuzimajući „mali“ Žepićev *Latinsko-hrvatski ili srpski rječnik*, koji je prilagođen srednjoškolskom gradivu) odviše dugo bili bez lako dostupnog rječnika ovolika opsega i ovakva kvaliteta. U čemu je njegova vrijednost? Na 1161 stranici nalaze se riječi iz djela najpoznatijih autora rimske književnosti. Prema tome *Rječnik* je dovoljan širokom krugu poznavalaca i ljubitelja latinskog jezika, od studenata i profesora do onih kojima su Cezar i Vergilije ili *silva, silvae* i *amo,*

amare tek usputna potreba. Latinske su riječi snabdjevene oznakama duljine i kračine vokala, a mnoge naše naglasnom. Uz mnoge je riječi u zagradi navedena kratka etimologija, a kod onih koje su uzete iz grčkog jezika njihov je oblik naveden u originalu. Osobitost je *Rječnika* u obilju sinonimnih izraza kojima su prevedene pojedine latinske riječi. Ta činjenica predstavlja veliku pomoć kod prevodilačkog posla. Uz to se vrlo često navode i latinske fraze u kojima je riječ upotrijebljena u određenom značenju. Ponekad se uz frazu spominje i pisac iz čijeg je korpusa ona uzeta, a kompletan navod (pisac, djelo i mjesto u djelu) samo kod riječi koje se pojavljuju jedanput. Posebnim su znacima obilježene riječi koje se pretežno upotrebljavaju u pjesničkom jeziku, kao i one koje dolaze u poklasičnom latinitetu.

Strogi bi kritičar mogao prigovoriti da su neki pisci ili neka područja

rimske književnosti nedovoljno „pokriveni“. To je točno. Ali to nije nedostatak ovog *Rječnika*. Jer on što je u njemu, obrađeno je dobro, a po količini riječi već je u vrijeme svog nastanka prelazio obim „školskog“ rječnika.

Napraviti rječnik golem je posao i radi se jednom u sto godina. Zato sve pohvale „Naprijedu“ što je na prijedlog akademika Veljka Gortana izdao ovaj reprint. Tako smo dobili „vrapca“ u ruke, i u sadašnjoj se situaciji to pokazuje jedino ispravnim. Svjesni smo da nas „golub na grani“ kad-tad čeka, manje da ispravi a više da osuvremeni i dopuni nedostatke ovog *Rječnika*. I ne samo latinski golub.

Damir Šafopek

106

John Blundell: „MENANDER AND THE MONOLOGUE“, Vandenhoeck & Ruprecht, (Hypomnemata 59), Göttingen & Zürich 1980, 91 str.

Formalne analize dramskih tekstova imaju u klasičnoj filologiji dugu tradiciju. Bez imalo strukovne patetičnosti valja podsjetiti da je suvremena teorijska refleksija o dramskoj tehnici gotovo nezamisliva bez djela jednog klasičnog filologa (Friedrich Leo: „Der Monolog im Drama“, Berlin 1908), a neke analize oblikovnog aspekta antičkih dramskih tekstova pripadaju u sam vrh klasičnofilološke produkcije ovog stoljeća (npr. Schade-waldtov „Monolog und Selbstgespräch“,

Berlin 1926, ili Nestleov „Stasimon“, Berlin 1933). Tom je valjanom tradicijom stimulirana i studija Johna Blundella, posvećena monologu u Menandrovim komedijama. Načelno moguća u svakom tekstu, ovakva je analiza u Menandrovu slučaju to opravdanija jer je poznato – kako Blundell s razlogom ističe već u prvoj rečenici svoje knjige – da je obilna upotreba monologa upadljiva osobina Menandrovih komedija.

Knjiga je razdijeljena u tri dijela. Prvo i treće poglavlje bave se nekim posebnostima Menandrova monologa, promatranim u cjelini očuvanih Menandrovih tekstova. Drugo poglavlje analizira monologe u trima Menandrovim komedijama: „Parničarima“, „Djevojci sa Sama“ i „Mrzovoljniku“.

U prvom poglavlju Blundell analizira tzv. „pristupne“ monologe (prema Leovu terminu „Zutrittsmonolog“). Riječ je o onim situacijama u kojima lik B (ovdje i nadalje: osoba koja dolazi na pozornicu) stupa na pozornicu na kojoj se otprije nalazi lik A (ovdje i nadalje: osoba koja se nalazi na pozornici), ne obraća mu se odmah, nego zastaje i izgovara monolog. Blundell pokušava odgovoriti na nekoliko pitanja za koja vjeruje da se u takvim situacijama javljaju sama od sebe: a) koliko dugo B ne opaža A? b) prisluškuje li A pridošlicu? c) kakve su karakteristike dionica *à part* (koje redovno izgovara A)? d) kako se iz „pristupnog monologa“ prelazi u dijalog?

Pošto je utvrdio da je pristupni monolog načelno pravilo u svim situacijama kad B pristupa A (osim nekih rijetkih i lako objašnjivih izuzetaka), Blundell

ukazuje na njegove minimalne – i „najprirodnije“ – oblike (B traži A i naglas se pita gdje je), koji najčešće neposredno prelaze u dijalog. Osim dvaju izuzetaka (*Misoum*. 284–322 i *Asp*. 399–418), u kojima se pristupni monolog produljuje samo zato da bi provocirao uzastopne komične efekte, pristupni monolozi ne premašuju šesnaest stihova (*Sam*. 641–57), a najčešće, ako je suditi po prikupljenu materijalu, traju od četiriju do deset stihova (str. 13, bilj. 8).

To što A može slušati dok se B nesvesno otkriva pred njim moglo bi imati efekta za vođenje dramske radnje – ali, kako pokazuje Blundell, toga u Menandra uglavnom nema. Isto tako, ni prisluškivani pristupni dijalog (A sluša razgovor B₁ i B₂) ne otkriva nikad značajnije tajne (str. 17).

Kod dionica koje likovi izgovaraju okrećući se na stranu, Blundell razlikuje dva tipa: dionice *à part* prije dijaloga i dionice *à part* za vrijeme dijaloga. Prvom se mogućnosti, koju logično dopušta praksa pristupnog monologa, Menandar često koristi, dok se drugom služi prilično sustezljivo (str. 21 i str. 55, bilj. 28).

Prijelaz iz pristupnog monologa u dijalog iniciraju podjednako i A i B: ili A pristupa B zato što ga je prvi opazio, ili B (naročito nakon „minimalnih“ pristupnih monologa) istovremeno i opaža i oslovljava A (str. 24).

U trećem poglavlju Blundell se bavi situacijama u kojima lik samog sebe apostrofira u monologu ili oslovljava lik kojeg nema na pozornici. Prema Blundellu, u očuvanim Menandrovim

tekstovima devet je slučajeva kad se lik obraća samom sebi, i to navodi na zaključak da je takva vrsta apostrofe sredstvo kojim se Menandar vrlo umjerenost služio. Druga vrsta apostrofe – „imaginarno obraćanje“, kako ga naziva Blundell – teoretski se može zateći i u dijalogu, ali u Menandra je nalazimo samo u monolozima. Suzdržavajući se od pretencioznijih uopćavanja, Blundell konstatira da u nekim slučajevima „imaginarno obraćanje“ signalizira pojačanu govornikovu afektivnost (str. 82).

Drugo poglavlje predstavlja zapravo provjeru Blundellovih teza u analizi individualnih tekstova i prirodnije bi bilo da je zamijenilo mjesto s trećim. U detaljno slijeđenje Blundellovih interpretacija, dakako, ovdje se ne možemo upuštati. Dok se u „Parničarima“, zbog krnje očuvanosti teksta, Blundell ne odlučuje ni na kakav zaključak o važnosti monologa za cjelinu komedije, sud koji slijedi poslije analize „Djevojke sa Sama“ sugeriran je već iznošenjem numeričkih odnosa: od oko 900 stihova cjelovite komedije, 370 otpadaju na monologe (str. 44). U „Mrzovoljniku“ taj je odnos nešto „nepovoljniji“ za monolog (oko 340 od ukupno 969 stihova; str. 64). Distribucija monologa po likovima (od trinaest govornika, devet govori u monolozima) i po vremenu pojavljivanja u cjelini komedije navodi Blundella na zaključak da su monolozi u Menandra u prvom redu uvjetovani zahtjevima fabularnog razvoja. S druge strane, za razliku od onog što bi mogao očekivati poznavalac novovjekovne drame, likovi u monologu „mogu najaviti svoje odluke, ali se monolog ne upotrebljava ni

107

za kakav dublji uvid u psihičke procese" (str. 64).

Blundellova nevelika studija obiluje „čvrstim“ brojčanim dokazima koji impliciraju niz dalekosežnih zaključaka — dijelom, treba reći, naslućenih ili izrečenih i u dosadašnjim radovima o Menandru. Analiza duljine pristupnog monologa — koji, nakon Blundella, a prije eventualnih novih otkrića koja bi nas razuvjerila, svakako treba smatrati konstantom u Menandrovoj dramaturškoj tehnici — govori da Menandar nije ravnodušan prema životnoj uvjerljivosti komedijskih situacija. Iz iste perspektive valja tumačiti i Blundellove zaključke o ograničenim dramaturškim efektima prisluškivanja pristupnog monologa ili dijaloga — tih dviju „istovremenih artificijelnosti“ zbog kojih bi autor mogao „izgubiti naklonost gledališta“ (str. 18). Na isti se način daje protumačiti rijetko korištenje dionice *à part* u dijalogu, jer lik koji sudjeluje u razgovoru „ne može na uvjerljiv način ignorirati činjenicu da se njegov partner okreće na stranu“ (str. 21). To što se Menandrovim monologom načelno ne otkrivaju psihički procesi u govorniku, očito se daje povezati s tvrdnjom da likovi sami sebe rijetko oslovljavaju. Nesklonost Menandrovih likova introspekciji mogla bi se, vjerujem, dovesti u vezu i s tvrdnjom koja je u Blundellovu tekstu nezasluženo skromno svedena na jednu rečenicu: Menandrovi likovi ne oslovljavaju dijelove vlastita tijela, onako kako se to, primjerice, često radi u Euripida (i nemilosrdno parodira u Aristofana i Petronija; usp. Blundell, str. 65, bilj. 1 i Petr. *Satyr.* c. 132). Iako se Blundell kloni zaključaka koji bi mogli djelovati preuzetno,

takvi podaci uvjerljivo govore o integralnosti psihičkog svijeta Menandrovih likova, koju dijelom, istina, valja shvaćati i kao konvenciju književne vrste (nema razloga za karakterističnu podvojenost tragičkih junaka), ali dijelom i kao posljedicu Menandrove dramaturške koncepcije.

U Blundellovoj studiji ima i nekih spornih mjesta. Ako niz njegovih zaključaka, temeljito obrazloženih, navodi na to da je Menandru stalo da dramsku igru ne učini neuvjerljivom, valjalo je naći neko objašnjenje za monologe u kojima se lik neposredno obraća publici i time ne samo da ugrožava dramsku igru nekim elementom nevjerovatnosti, nego neposredno narušava iluziju njezine autonomnosti. Objašnjenje da je riječ o komedijskoj konvenciji, koja se u drastičnom obliku očituje još u parabazi stare komedije, otklanja, doduše, ovakav prigovor, ali čini besmislenom svu prethodnu raspravu o Menandrovu preferiranju vjerojatnih situacija. Treba biti skeptičan i u pogledu nekih Blundellovih argumenata temeljenih na rimskim preradama Menandra. Pošto je utvrdio — sasvim točno, uostalom — da su dijaloške dionice *à part* u Plauta i Terencija češće i dulje nego u Menandra (str. 55, bilj. 28) i da u rimskih komediografa — upravo obrnuto nego u Menandra — sami sebe najčešće apostrofiraju robovi (str. 70), Blundell, bez razumljiva razloga, „ograničava“ takvu autonomiju rimskih prerađivača Menandra i smatra da su primjeri dijaloškog „imaginarnog obraćanja“ u „Bakhidama“ (489), „Heautontimorumeni“ (257 i d.) i „Braći“ (449 i d.) direktno preuzeti iz Menandra (str. 81). S obzirom na to

da takvo apostrofiranje nenazočne osobe za vrijeme dijaloga uključuje okretanje od sugovornika i govorenje na stranu (kako pravilno uvida i sam Blundell!), i s obzirom na to da su dijaloške dionice *à part* omiljelije u Rimljana nego u Menandra, nema doista nikakva razloga za takvu pretpostavku.

Skromna u postavljanju ciljeva, Blundellova knjiga više nego ugodno iznenađuje. Zastajući, ponekad i previše obzirno, pred zaključcima na koje su ga analize logično navodile, Blundell je, nema sumnje, u svojoj studiji vrlo precizno i sustavno pretresao jedan od najvažnijih kompozicijskih aspekata Menandrovih komedija. Dakako, to je analiza „zanatskog“ dijela umjetnine, ne i umjetnine u cijelosti. Kolike književnopovijesne implikacije ima materijal istaknut u takvoj „banauzičkoj“ analizi, pokazano je dijelom i u ovom prikazu. I — kao uvijek kad je riječ o ozbiljnoj studiji o Menandru: Blundellova knjiga više govori o rimskoj komediji da bi smjela ostati samo grecističko štivo.

Darko Novaković

Ksenofont: HIJERONT ILI O TIRANINU. Leo Strauss: O TIRANIJI. Alexandre Kojeve: TIRANIJA I MUDROST. Žarko Puhovski: POGOVOR, BibliotekaTeka, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1980.

Pred nama je knjiga sastavljena od nekoliko tematski povezanih i „ulančanih“ tekstova, nastalih u velikom

vremenskom razmaku no povezanih svojom preokupacijom pojmom tiranije. Na prvom je mjestu Kseonofontov dijalog o vladaru, a potom slijede tekstovi Lea Straussa, koji ovaj zaboravljeni Kseonofontov tekst uzima u fokus svog interesa, te tekst njegova oponenta Alexandrea Kojèvea (ruskog emigranta pravim imenom Aleksandar Koževnikov). Što je ova dva učenjaka s početka dvadesetog stoljeća ponukalo da se obrate dvadesetčetiri stoljeća starom i gotovo zaboravljenom spisu?

Kseonofontov je **Hijeron** kratak dijalog u kojem Hijeron, sirakuški tiranin, i pjesnik Simonid razgovaraju o vladanju, o tiranidi. U svom pogovoru ovoj knjizi Žarko Puhovski otkriva razlog posizanju za ovim Ksenofontovim spisom: „demodirani“ pojam tiranina Strauss želi analizirati u kontekstu njegova nestanka iz upotrebe te postavlja i problem odnosa vladanja i mudrosti, odnosno filozofije. Kojève će se pridružiti ovom obraćanju Ksenofontu, no s drugih pozicija i — polemika je ovdje. No o toj će polemici svoj sud izreći politolozi.

Nas u ovoj knjizi zanima uglavnom sam povod rasprave: Kseonofontov dijalog **Hijeron**. Obratite pažnju na ovdje spomenuti naslov i naslov nad tekstem: ovdje sam upotrijebio oblik Hijeron. Zašto? Jer u originalnom obliku imena ovog poznatog sirakuškog tiranina nigdje nema t. Oblik imena glasi *Ἱέρων*, *Ἱέρωνος* i shodno tvorbi hrvatskih oblika grčkih imena ovdje treba svakako stajati Hijeron. Previd prevodioca ili urednika (jer se ovakav oblik imena konsekvantno

navodi i u prijevodu Straussova i Kojèveova teksta)?

Hijerona, kratak tekst podijeljen na jedanaest poglavlja, preveo je Dinko Štambak. Kako je Ksenofont pisac klasične grčke jezične norme, nije ga očekivao pretežak zadatak. Ksenofontova je rečenica prikladna za školsku eksplikaciju, kristalno jasna, neopterećena umetanjima i pretjeranim dodacima te, nadasve, relativno kratka. U ovom je slučaju prevodiocu išlo na ruku sve ono što u mnogim slučajevima dovodi u očaj. Štambakov prijevod Platonova *Kratila* (a i nebrojeni drugi prijevodi mnogih prevodilaca) rječiti je svjedok neprozirne šume u koju se pri prevodenju može zapasti.

U slučaju Ksenofontova *Hijerona*, kako rekosmo, prevodilac nije imao težak zadatak i treba priznati da ga je riješio daleko uspješnije no prethodne. No treba ovdje reći još jednu primjedbu. Čini mi se da je prevodilac, u želji da bude bliži spontanu razgovoru, kakvim svoj dijalog predstavlja sam Ksenofont, pomalo napustio onu nužnu dozu preciznosti teksta koja bi prijevod učinila još boljim. Naime postoje mjesta u kojima se prevodilac udaljuje od originala, doduše neznatno i nigdje toliko da se gubi osnovni sadržaj, no smatram da pri prevodenju posebno filozofskog teksta treba težiti, što više je moguće, točnosti prijevoda. Ovdje mislim na točnost u striktno filološkom smislu, ne ulazeći u svu složenost filozofske terminologije o kojoj treba posebno voditi računa.

U ostalim je elementima prijevod ostvario zahtjeve koji se postavljaju, a to je u prvom redu njegova sukladnost

normi suvremena književnog jezika. Ovim je prijevodom Štambak to postigao u mnogo većoj mjeri no prije te se Ksenofont prati bez teškoća.

I na kraju ovog kratkog prikaza dvije zamjerke tehničkoj strani: čemu je Ksenofontov tekst podijeljen na beskonačan niz kratkih odlomaka? Numeracija koja se nalazi u originalu nema tu svrhu i, dakako, nema nikakve veze s izvornikom već je naknadni postupak. Drugačija podjela (ovo je razgovor!) znatno bi olakšala čitaocu snalaženje jasno odvojivši oba sugovornika.

Druga se primjedba odnosi na originalne grčke riječi složene s velikim mnoštvom pogrešaka i na šaroliko prevodenje grčkih i latinskih naslova pojedinih klasičnih djela (a posebno navođenje u izvorniku!). Ovo je i inače bolna točka ovakvih izdanja, no o tome bi, u svakom slučaju, konačno trebalo povesti više računa!

Zlatko Šešelj

...i časopisi

Dubrovnik 6/1980

Posljednji prošlogodišnji broj časopisa *Dubrovnik* donosi i prilog Šimuna Šonje *Homer u bosansko-hercegovačkoj književnosti*, prilog koji se nadovezuje na prethodne Šonjine radove o našim prepjevima Homera. Spominjući u njima velik broj prevodilaca Homerovih epova, dotakao se i zanimljive pojave Martićeva prepjeva *Odiseje* čiji će fenomen u ovom članku pomnije razraditi.

Fra Grga Martić prepjevao je u narodnom desetercu Martićev heksameterski prijevod *Odiseje* da bi školskoj omladini olakšao pristup Homerovu epu. No, prema riječima autora priloga, nije riječ o slijepom prekrajanju Martićeva prijevoda, već o pomnom literarnom radu u kojem se mogu prepoznati i originalni Martićevi

literarni naponi. Analizom, naime, Martićeva teksta može se uočiti vrlo skladno pretakanje heksameterske forme u epski deseterac, a da pri tom Martić neobično vjerno reproducira Martićev prijevod. Dokazujući na primjerim ovog postupka svoju misao o stvaralačkom pristupu Grga Martića u nastojanju da svoje oduševljenje Homerom podijeli sa širokom čitalačkom publikom čiji se vidokrug tek formira, Šonje nam predlaže čitav niz odlomaka koji svjedoče o neobičnom naporu Grga Martića u ovoj, u našim književnostima rijetkoj, književnoj preradi.

Zaključit ćemo riječima autora: „Ovi i mnogi drugi primjeri govore nam očito da je Martić vrlo savjesno radio na svojoj 'Odiseji', da je i u ovakvom prepjevu uložio gotovo onoliko truda koliko bi ga to stajalo u direktnom

prevođenju. On nije prevodilac, jer to, ne znam zašto, nije htio ni biti. Nije ni slobodni prepjevalac (...). Njegov pokušaj, mada je neobičan i nezahvalan, ne odaje nipošto sliku nespretnog stihotvorca, koji iznakazuje Maretićeve heksametre. Naprotiv, Maretićevu izrazu nije ništa oduzeto, Maretić nije ničim kompromitiran ili potcijenjen, već je taj isti izraz dobio u Martićevoj 'Odiseji' prizvuk i ritam narodne epike. To nije mogao uraditi bilo tko, a uradio je Grga Martić, jer je s jedne strane

neobično živo osjećao Homera u Maretićevu prijevodu, a u tom pretakanju znao je upotrijebiti i svoje pjesničke sposobnosti i izvrsno poznavanje narodne epike."

Kao i ostala djela Grga Martića i ovo je brzo palo u zaborav i nikad nije tiskano, već je u povijesti naše književnosti i filologije zabilježeno kao zanimljiv literarni pokušaj.

Z. Š.