

Adaptacijski, prevodilački i interdiskurzivni „prostor pogreške“

Ne shvaćam kako bi itko mogao znati dovoljno dobro neki strani jezik da mu se zbilja isplati čitati poeziju na tom stranom jeziku. Što stranci smatraju dobrom pjesmom na engleskom jeziku jednako je mršavo: Byron, Poe i tako dalje. Rusi vole Burnsa. Ali zapravo mislim da su strani jezici posve nebitni. (...) Pisac može imati samo jedan jezik, barem ako ima namjeru da mu taj jezik nešto uistinu znači.

Philip Larkin (1983: 69)

Navedeni pjesnički citat ljutito se suprotstavlja ideji da bi jezik mogao učiti od jezika ili umjetnost od umjetnosti, predstavljajući nam autora koji je upravo *ponosno* „slijep i gluha“ prema iskustvima recepcije stranih jezika koja nisu s jedne strane monolingvalna, a s druge strane maksimalistička. Nasuprot tome, u traduktološkim studijima kreće se od premise da „strani jezici“ izazivaju različite relacije interjezičnog gostoprimstva, a ne samo „nezgrapnosti“ i „promašenog prijema“. Kako kažu Christopher Conti i James Gourley (2014: ix) u uvodu svoje knjige *Književnost kao adaptacija i adaptacija kao književnost*:

Odlučivanje o tome što je prevodivo a što neprevodivo (i zašto je tome tako) ima političke i kulturalne ramifikacije, pogotovo u globaliziranom kontekstu 21. stoljeća. Tvrdnja da ništa nije prevodivo obično se postavlja u ime fragilne ekologije lokalnih kultura, nakon štete koju je u njima izazvala „prevodivost“ globalnih ekonomskih razmjera.

Ali Philip Larkin pripada anglofonij, dakle kolonizatorskoj kulturi. Njegova izjava tiče se toga što može *pjesnik* izvan svog materinjeg jezika – i po Larkinovu mišljenju, nigdje drugdje nema što ni tražiti. Ali što ćemo onda s egzofoničnim pjesnicima i piscima, koji su se u cijelosti umjetnički realizirali izvan svog materinjeg jezika? Što ćemo s engleskim i francuskim ciklusom Pessoinih pjesama, Wildeovom poetskom dramom *Salomé* napisanom na francuskom, hrvatsko-francuskim Radovanom Ivšićem ili s opusima Becketta, Conrada, Nabokova, Ciorana, Brodskog, Gibrana, Hemoni, Ishigura i mnogih drugih pisaca koji su istupili iz svog jezičnog konteksta i našli *drugi* materinji jezik? Možemo li govoriti o tome da je susretno jezika, kao i susre-

tište različitih umjetnosti (usp. Govedić, 2021) zapravo sinonim ingenioznih usporedbi, ako i potencijalno lucidnih pogrešaka?

Zastupam stajalište da je nepotpuno i ograničeno razumijevanje također važan dio estetičkog iskustva, kao i da je adaptacijski i prevodilački „prostor pogreške“ ujedno i najplodnija dimenzija ovih vokacija. Osim toga, poeziju čitateljski često promašuju i izvorni govornici, dakle ne postoji ni hijerarhija „savršenog pisanja“ ni hijerarhija „savršenog čitanja“ poetskih redaka. Čak i *relativna* čitanja i *kriva* shvaćanja poezije imaju veoma važnu ulogu u kulturalnom pamćenju, jer kreativnost i misinterpretacija ne samo da mogu diskretno hraniti jedna drugu, nego to često hotimice i čine, kako bismo se oslobodili pretjeranog nadzora i straha od jezičnih eksperimenata. K tome, poezija (ne samo ona dječjih brojalica, premda ni njih nikako ne valja zanemariti) može služiti i kao nečiji *ulaz* u jezik i prvi točan orijentir, a ne samo kao kruna jezičnih kompetencija i vrhunski test pismenosti u njegovim najzahtjevnijim dimenzijama.

Problem je, međutim, u tome što me uvodni citat Philipa Larkina pogađa i zato što je u pravu. Kao autorica sigurna sam da zapravo nikad nemam dovoljno vremena u cijelosti se posvetiti *samo svom* jeziku, koji uistinu jest najkompleksnija vrsta svijesti koju ekspresivno mogu imati. Iskustvo čitanja na materinjem jeziku, svejedno je li u pitanju kvalitetan originalni tekst ili kvalitetan prijevod, obnavlja me na neurološkoj razini. Mogu zamisliti neku svoju opsesivnu fazu u kojoj rukom prepisujem Anu Brnardić ili pišem po zidovima stihove Danijela Dragojevića. To ne znači da time neki poetski tekst „razumijem do kraja“, nego samo da ga je užitak polagano i dugotrajno upijati. Istodobno, slušanje pjesnikâ uvijek dolazi s namjerno izazvanim i jakim šumovima u komunikacijskom kanalu, za koje su se pobrinuli sami pjesnici. Zbog tih šumova pjesnički *vers/us* (doslovce: preokret/protivljenje) i ima moć. U poeziji djeluju namjerne, originalne ambivalencije ili „nejasnoće“ koje slušateljski ne želimo razriješiti: njihovo „mirovanje“ unutar formulacije uzbudljivo je baš zato što je zbujujuće. Jedan od testova lošeg prijevoda poezije trebao bi biti koliko je prevodilac dopustio da ne preuzme potpuno kontrolu nad

tekstom koje se namjerno odrekao sam pjesnik, odnosno je li zbilja pustio da neke dimenzije prijevoda ostanu *nejasne*, kao i u originalu.

Zatim dolazi novi val neslaganja s Larkinom: zašto bismo ikad imali *samo jedan* jezik, samo jedno referencijalno polje? Nije li to uvredljivo zatvorena pozicija? Kako to da Larkin, naročito kao pjesnik, nije svjestan da jezici „osvjetljavaju“ jedni druge na veoma inspirativne načine, kao što to međusobno čine i umjetnosti, kao i da „učiti strani jezik“ znači učiti misliti na stran/začudan način, što nikako ne može biti „suvišno“?! Zalagati se za praćenje samo jednog jezika zapravo je jednako apsurdna teza kao i ona koja tvrdi da uopće nema smisla prevoditi, jer sve je već ionako savršeno formulirano na jeziku originala: trebamo samo naučiti sve jezike i onda na njima samouvjereno čitati, kao pravi Babilonac prije rušenja kule. Oba ekstrema čine mi se premalo svjesna da jezici (s poezijom i bez nje) imaju koristi od svojih razlika i da su u stvari najteže, upravo *nepremostive* razlike ujedno i momenti kad jezici duboko prodiru jedni u druge, preuzimajući pojedine termine najprije kao „strana tijela“, a onda uključujući to posvojče u legitimni dio našeg jezičnog tijela. Recimo, *vajbati* na hrvatskom znači biti s nekim na istoj frekvenciji, ali i samostalno uživati u nečemu. I slagati se, biti u zajedničkom elementu, na istoj valnoj duljini, razumjeti se, surađivati, kao i opuštati se, uživati, biti u svom elementu. Na hrvatskom, naravno, postoje riječi koje obuhvaćaju slično semantičko gnijezdo značenja i nisu uvezene iz engleskog (nego iz nekih drugih jezika); primjerice: *šmekati*, *guštati*, *kužiti (se)*, ali *vajbati* je riječ koja obuhvaća sve to zajedno i samim time više nije ni tuđica ni posvojenica, nego jedna od riječi koju smo integrirali u hrvatski da bismo *proširili* njegove mogućnosti. U stvarnom radu s različitim jezicima, u koji valja uvesti i kontakt analognih i digitalnih kultura, a ne samo verbalnih i verbalnih ili vizualnih i verbalnih ili akustičkih i verbalnih itd., čini mi se poštenije krenuti od pretpostavke da ne možemo sve čuti, niti da možemo sve *točno* čuti, ali slojevi i slojevi pažljivog slušanja s vremenom će se oblikovati u međujezični izraz koji može biti onoliko točan i onoliko različit od originala koliko je to i glumačka izvedba nekog teksta. Utoliko je prevodenje, kao i kritika, kao i gluma, vrsta vokacije u kojoj je *promašeno* potpuno dekodirati ili raščarati *divlje rukavce* nekog teksta. Ako naša izvedba slušanja poezije zaključa da „nema ambivalencija“ (čak i ako smo usred sigurnog terena materinjeg jezika), sigurna sam da smo u velikoj nevolji sa signalom koji primamo. Bitno smo pojednostavnili poruku. Ignorirali smo ili potpuno izbacili *namjerne nesklapnosti* i diverzije logičkog mišljenja koje se nisu uklapale u naše kategorije i pojmove, a one su zapravo najzanimljivije. „Loš prijevod“ koji i dalje *čuva dvosmislenosti* originala zato je u mom iskustvu bolji od „dobrog prijevoda“ koji ih do kraja

razrješava. Jezik zapravo ni u kojoj vrsti komunikacije ne radi na način potpunog razumijevanja. Kritičarski gledano, dio umjetnine mora proći pored nas i ostati ne samo neprotumačen, nego i nezapažen. Pa i u svakodnevnim kontaktima, dio poruka koje razmjenjujemo ostaje ili višeznačan ili misinterpretiran ili samo nejasan. I tu je potreban dodatan, rekla bih stalan rad postavljanja potpitanja i uvažavanja novih dimenzija značenja. Koliko god dugo nekog slušali i uvažavali, značenja su stalno nova i nedovršena. Možda je to i razlog zašto Larkin želi da se posvetimo samo svom materinjem jeziku. Ali ni naš materinji jezik ne želi ostati samo u okvirima svojih leksičkih granica: posuđenice, usvojenice i tuđice, baš kao i neologizmi, čine „zdravi apetit“ svakog jezika. Posebno su postkolonijalne književnosti duboko prožete jezicima svojih kolonizatora, što znači da hrvatski ima nekoliko golemih „sjena utjecaja“: latinski, talijanski, njemački i u naše doba engleski jezik. Jezici neprestano slušaju druge jezike i preuzimaju dio materijala koji ranije nisu sadržavali.

Kontra Larkina, htjela bih kao primjer lošeg, ali ipak produktivnog *slušanja poezije* navesti svoje razmišljanje o pjesmi Rona Padgetta (2007: 18). Poslušajmo najprije pjesmu na engleskom jeziku.

Mir

– There is no synonym for *synonym*

*In the shtetl,
only the crowing
of two cocks
that sounds alike.*

*I bang into the water pail,
blue in the morning light,
though to tell the truth
I am blue in any light,*

*a powdery royal blue.
Our village does not fly
through the air – it is
nailed to the ground*

*and we hold on for dear life –
to each other, to the trees,
to cottage doors, whatever;
and we sing our local ditty:*

*O the cats and the wellsprings!
O the dogs and the birdbath!
O! O! O!*

Naslov pjesme („Mir“) na ruskom jeziku znači „svijet“ (ponekad i „društvo“), dok na hrvatskom jeziku znači „mir“, kao suprotnost ratu. Na engleskom jeziku riječ „mir“ ne znači ništa, nije unutar leksika. Da pjesmu ne čitam iz konteksta poznavanja hrvatskog i ruskog jezika, riječ „mir“

bila bi mi potpuno strana. Drugim riječima, naslov pjesme namjerno nije automatski poznat engleskim čitateljima i svjesno izlazi iz engleskog jezika, čini se prema nekom od slavenskih. Ako pak ostavimo naslov koji je izabrao Padgett, hrvatskim čitateljima bit će previše očit. Morali bismo pronaći pojam koji hrvatski čitatelj ne razumije, barem ne odmah. Ali to znači da bismo morali uvesti i kontekst nekog novog (trećeg) jezika iz kojeg preuzimamo riječ za svijet. Padgettovo iskoračenje iz engleskog jezika je prvi signal da možda govorimo o smrti nekog jezika, odnosno da je već u naslovu namjerno pohranjeno „nerazumijevanje“. Naravno, mogli bismo reći da je riječ „mir“ uljez čiju stranost možemo shvatiti samo ako ne govorimo slavenske jezike. Ali mislim da nastavak pjesme tematizira i neke razloge zašto *više* ne govorimo te jezike, koji su u najužem smislu politički; vezani za političke progone.

Uvodni citat opet se bavi činjenicom da nije sve prevodivo: Padgett tvrdi da ne postoji sinonim za pojam „sinonim“. Čak ni riječ koja u načelu potvrđuje da riječi *moгу* imati različite sinonime, zapravo ne pripada u jezičnu grupu za koju ti sinonimi važe, jer sama nema sinonim. Naravno, i u engleskom i u hrvatskom jeziku postoje sinonimi za sinonim (istoznačnice, bliskoznačnice), premda se nijedna varijanta ne podudara s kompleksnim pojmom sinonima točno. Sinonim je, naime, internacionalna riječ grčkog porijekla („zajedničko ime“) za koju ne postoji internacionalni ekvivalent. Ona čuva i svoju „grčkost“ i ideju smislenog podudaranja, njegov potencijalitet, dozvolu za uspoređivanje jezika. Pjesnik, međutim, kaže da je dozvola neispravna.

Zatim riječ *štetl*: naziv na jidišu za europsko židovsko naselje, gradić u Poljskoj, Bjelorusiji, Ukrajini. Nakon progona Židova tijekom Drugog svjetskog rata i Holokausta, štetlovi više ne postoje. Ne samo da pjesma donosi groblje jezika, nego nam govori i da su čitave civilizacije, sa svojim naseljima i načinima života, izbrisane s lica zemlje. Ostavile su za sobom riječ koja ima – i čuva – samo povijesne reference. Lišena je sadašnjosti. Prva kitica, doslovno:

U štetlu
jedino kukurijekanje
dvaju pijetlova (dvojice pijetlova)
zvuči slično.

Prva kitica, nedoslovno, samim time i točnije:

Ništa u štetlu
osim kukurijekanja
dvojice pijetlova
ne zvuči slično.

Ali nije baš izvjesno da je pjesnik to htio reći. Možda je htio reći da u štetlu više nema nikoga i da se čuju jedino pijetlovi? Možda je htio reći:

U štetlu više nema ničega
osim kukurijekanja
dvaju pijetlova
zamjenjivih (sličnih) glasova.

To je čak gramatički izvjesnije. Ali to nije ono što ja čujem u pjesmi. Može li se prevoditeljica, kritičarka ili glumica poslužiti tim argumentom? Može li inzistirati na onome što doista čuje, čak i ako je to relativno netočno? Je li u pitanju moja tvrdoglavost plus neznanje, umjesto da se držim onoga što je napisano (prvi prevodilački imperativ)? Ali što je napisano?

Samo dva pijetla
u štetlu, a njihovo
kukurijekanje
kao da se ne razlikuje.

Time je narušen izvorni poredak stihova, ali vjerojatno je prijevod najbliži onome kako sliku gradi Padgett na engleskom jeziku. Osobno, mnogo mi je draža varijacija da je buka štetla i njegovih brojnih jezika toliko raznovrsna da u njoj ništa osim kukurijekanja dvaju pijetlova ne zvuči slično. Ali bojim se da to ne mogu ostaviti kao konačnu verziju. Počinjem uvidati da se ova grozna tišina i dvije deračine pijetlova kritički odnose prema posveti pjesme, vezanoj za sinonimiju. Eto nam ironične, neželjene sinonimije: dva zamjenjiva kukurijekanja i ništa osim toga; napušteno naselje.

Druga kitica:

*I bang into the water pail,
blue in the morning light,
though to tell the truth
I am blue in any light,*

Ova kitica mnogo mi je teža za prevesti od prve. Slika je ovako formulirana: netko skače po lokvama koje su u rano jutro plavičaste, a plavet je i stalna boja te (tužne) osobe, na svim svjetlima. Odlučujem da je ne mogu prevesti bez nastavka:

*a powdery royal blue.
Our village does not fly
through the air – it is
nailed to the ground*

I dalje ne znam točno o čemu se radi. O Chagallovoj slici? Mnoge stvari i osobe na slikama njegovih štetlova lete zrakom. Pokušat ćemo s doslovnošću:

Prskanje vodene lokve
i plav sam na jutarnjem svjetlu,
premda bi bilo poštenije priznati
da se plavim na svim svjetlostima:

kraljevski plava u prahu.
Naše selo ne leti
zrakom – ostaje
prikovano za zemlju.

Novi pokušaj, u kojem narušavam brutalnu jednostavnost i namjernu, veoma promišljenu ogoljenost Padgettove forme, dakle radim protiv stila originala da bih dosegla nešto što samo slutim da bi moglo biti moguće na mom jeziku.

Zaletim se u lokvu,
obliven plavim svjetlom,
no istina je da sam poplavljen
na svim svjetlima:

prah i pepeo kraljevski plave.
Naše selo ne leti, ne
lebdi u zraku – zakucano je
za rodnu grudu

Time sam uspjela „sakriti“ ono što je sakrio i pjesnik: identitet pripovjedača ove pjesme. Je li to sablast ili nebo ili vrsta praha ili nešto čega se uopće ne mogu dosjetiti... Svakako nastojim sačuvati enigmu. *Poplaviti* koristim u značenju „postati plav“ i „preplaviti“, čega nema u originalu, ali mislim da ovdje doprinosi „netočnoj“ translaciji pjesničkog *vajba*. Moja prijateljica koja živi od prevođenja uvijek mi kaže da si uzimam malo prevelike slobode, iz čega se vidi da sam autorica, a ne prevoditeljica. Prevoditelji su skrupulozni, autori neoprezni. Svjesna sam toga. Recimo, u originalu nije „prah i pepeo“ (što uspostavlja vezu sa svijetom mrtvih), nego sam prah (puder) plave boje. Nisam pronašla dobro rješenje. Samo sam pokušala zabašuriti to što ga nisam našla. Ne znam zašto su Padgettovi duhovi kraljevski plavi, ali čini mi se da pjesnik aludira na alchemijski proces kojim se genocid pretvara u pigment; prah spaljenih Židova u plavu boju svijeta. Vjerojatno provodim neki oblik „preinterpretacije“. Ali sigurna sam da ona nije strana ni samim pjesnicima. Svakako sam zbog nje manje zabrinuta nego kvalificirani prevodioci. S pretjeranom drskošću dolazi i manjak rasudne moći.

Nastavak pjesme, doslovni prijevod, u kojem se vraćam ranijoj pretpostavci da pjesma ima veze s brojnim Chagallovim slikama štetla i s tijelima koja se tamo odižu od tla, baš kao i s tijelima iz štetla koja tijekom nacističkih progona nikako nisu željela postati prah i sitne čestice zraka:

za koju se držimo kao za goli život –
jedni za druge, za stabla se držimo,
za ulazna vrata, za bilo što,
pjevući lokalne napjeve:

O kakve samo mačke i kakvi izvori pitke vode!
O kakvi psi i koliko pojilica za ptice!
O! O! O!

Pean na kraju ujedno je i tužaljka. Sad kad smo to utvrdili, idemo ispočetka. S obzirom na to da je njemački jezik ujedno i jezik kojim su provodeni pogromi Židova u središnjoj Europi, mijenjam naslov pjesme u njemački. U ostatku pjesme pokušavam dobiti Padgettovu gustu jednostavnost,

nekićenost, što mi teško polazi za rukom jer je moj jezik skloniji retoričkom ukrašavanju.

Die Welt

– ne postoji sinonim za sinonim

Od čitavog štetla
dva pijetla
i još k tome slično
kukuricu.

Rasprskam lokvu,
plavu od svitanja,
no istina je da sam poplavljen
na svim svjetlima:

prah i pepeo kraljevski plave.
Naše selo ne leti, ne
lebdi u zraku – pribijeno je
za rodnu grudu

kao za goli život –
držimo se jedni za druge, za stabla,
za ulazna vrata, za bilo što,
pjevući drevne napjeve:

O mile naše mačke i pitki izvori!
O mili psi i ptičje pojilice!
O! O! O!

Ali sad se opet pitam nije li naslov pjesme, „Mir“, posveta upravo slavenskim jezicima? Baš kao i slavenskim, staljinističkim genocidima? Jesam li time što sam naslov promijenila u „Die Welt“ zapravo stala na stranu uništavatelja štetla? Ne bi li naslov trebao biti nešto strano i engleskom i hrvatskom jeziku, ali još uvijek blisko jidišu? Google kaže da se svijet na jidišu kaže „velt“. Mijenjam naslov pjesme. Čitam je na glas u cjelini s novim naslovom, *Velt*, koji je mogao izabrati i Padgett, ali nije to učinio. Izabrao je „mir“. Zna li Padgett da mir može biti sablastan? Je li upotrijebio slavensku riječ koja se odnosi na vječni mir, pokoj? Guglam kako se na jidišu kaže mir. *Šlum*. To je tako prekrasna riječ da je imam potrebu napisati deset puta. Vjerojatno ću je zapamtiti zauvijek. Ali smije li preuzeti naslov pjesme? Ipak se odlučujem za pojam koji na jidišu označava svijet, pretpostavljajući da je pjesniku najpoznatije značenje ruske riječi „mir“, koja znači svijet. Konačna verzija mog razmišljanja o Padgettovim stihovima, s novim promjenama koje donosi novo čitanje:

Velt

– ne postoji sinonim za sinonim

Od čitavog štetla
samo dva pijetla
posve sličnog
kukurijekanja.

Rasprskam lokvu,
plavu od svitanja,
makar sam poplavljen
na svim svjetlima:

prah i pepeo kraljevski plave.
Naše selo ne leti, ne
lebdí u zraku – pribijeno je
za rodnu grudú

kao za goli život –
držimo se jedni za druge, za stabla,
za ulazna vrata, za bilo što,
pjevujući drevne napjeve:

O mile naše mačke i pitki izvori!
O mili psi i ptičje pojilice!
O! O! O!

Je li to konačna verzija? Sumnjam. Prevođenje je ponovno umjetnost adaptacije, kako kritička, tako i kreativna procedura u kojoj ne možemo biti sigurni jesmo li točno čuli pjesnikov govor, kao što ne možemo biti sigurni ni jesmo li pošteno svjedočili umjetničkom događaju. Štoviše, pod pritiskom Larkinova maksimalizma, ne možemo a da se ne pitamo što *ne* čujemo. Što čuje Amerikanac kad čita ovu Padgettovu pjesmu na svom materinjem jeziku, a što hrvatski ili francuski ili južnoafrički ili bolivijski čitatelji ne čuju? Je li to što ne čuju ujedno oblik njihove slobode? I ako baš govorimo o iskustvenom kontekstu bivanja u nekom bilingvističkom kontekstu, čime točno američka čitateljica nadoknađuje europsko iskustvo Holokausta, bitno za ovu Padgettovu pjesmu? Čini se da pjesnik ne misli da tekst može razumjeti jedino europska, nego i njegova američka publika, makar je kontekst jidiša i štetla nestao, doživio kako genocid, tako i lingvocid – i to na kontinentu koji su današnji Amerikanci napustili. Treba dodati i fusnotu o razlikama između engleskog i engleskog, britanskog i američkog, Larkinova britanskog i Padgettova američkog. To su i dvije vrlo različite pjesničke tradicije, među kojima također može doći do produktivnih nesporazuma (premda ih Larkin, stavivši na istu ravan Byrona i Poea, izjednačava). No Padgett progovara iz jezika Walta Whitmana i Williama Carlosa Williamsa, dakle iz potpuno drugačijeg referencijalnog kruga jezične umjetnosti nego li je to britanska poezija.

Razlog zašto sam za primjer odabrala baš pjesnika Rona Padgetta ima veze i s njegovom koncepcijom namjerno promašenog ili „kreativnog čitanja“ koje je veoma važan dio „kreativnog pisanja“, odnosno služi istoj svrsi: umjesto konzumiranja tekstova, radije pregledajmo od čega su sastavljeni, kako se sve mogu rastaviti i zatim ponovno sastaviti na nove načine. U Padgettovoj knjizi *Creative Reading* (1997: 46–55) nalazimo niz strategija kojima *pogrešno čitanje* izaziva kreativnu, iznenađujuću, inovativnu reakciju. Možemo namjerno pogrešno shvatiti neku pojedinačnu riječ. Mo-

žemo namjerno preskočiti neki redak u tekstu i time spojiti retke na neočekivane načine (*line skips*). Na isti način možemo preskočiti pa spojiti i čitave stranice (*page skips*). Možemo namjerno ponoviti čitanje nekog retka i pretvoriti ga u poetski ritam, a to ponovno vrijedi i za ponavljanje dijelova čitave stranice. Možemo napraviti transpozicije riječi unutar teksta (*eye-mind split*) ili čitati samo početke ili samo krajeve redaka. Strategije o kojima govori Padgett oslobađaju nas i ograničenja linearnog i iluzije *cjelovitog* čitanja, a važne su i oslobađanja stvaralačkih aspekata prevođenja. Tekst kojim se bavimo, tekst koji rekreiramo i izvodimo u novom kontekstu, definitivno je dobro podvrgnut raznim vrstama adaptacijskih šokova i adaptacijskih igara. Stalna, programatska komparativnost kojom se služimo i kad ulazimo u prostor prijevoda i kad pišemo kritiku i kad se laćamo glumačkog posla zapravo je vrsta namjernog „pogrešnog čitanja“ ili isprobavanja mogućnosti nekog teksta. Umjetničkom djelu mogu se zadati različita pitanja, koja mijenjaju okvire njegova tumačenja. Ron Padgett, iz zbirke *Alone and Not Alone* (2015: 2):

Postavio sam to pitanje prije mnogo godina
i nikada nisam stigao do odgovora
jer ga nikad nisam ni tražio:
velik mi je užitak bio
živjeti s pitanjem.

U djelu *Translation Criticism – The Potentials and Limitations* Katharine Reiss (2000: 3) shvaćamo i zašto si prevodioci ne mogu dopustiti otkriti „previše“ svojih kreativnih eksperimenata s jezikom: nakon što su se mogli *igrati jezikom* u svojim edukacijskim godinama i na institucijama gdje se podučava prevođenje, profesionalni prevodioci u izdavačkim kućama predaju tekstove u kojima će se provjeravati točnost i gramatičnost, težit će se simulaciji autorskog stila izvornika, a sve igre koje prevoditeljica provodi da bi otključala svoju maštu ostat će skrivene, neizgovorene, da ne bi komentatorski „opteretile“ čisti ispis konačnoga prijevodnog rješenja. Iz moje perspektive, bilo bi zanimljivo da prevodioci (kao recimo scenaristi) počnu objavljivati razne verzije svojih prijevoda i popratna razmišljanja o tome *zašto* su u nekom trenutku donijeli određene odluke. Reiss (*ibid.*):

Ovdje se ponovno možemo zapitati jesu li korektori poklonili dovoljno pažnje čitavom opsegu ponuđenih, očekivanih ili čak željenih mogućnosti teksta. Za kojim su se, osim očitih, kriterijima vodili po pitanju grešaka u vokabularu ili nerazumijevanja gramatičkih konstrukcija? Do koje mjere se korektori oslanjali na vlastiti osjećaj za jezik? Ista su pitanja važna i za urednike i evaluatore prijevoda. (...) Postoje li uopće ikakve objektivne referencijalne točke ili upute kojima bi se promišljao ovaj aspekt prijevoda?

Za razliku od umjetnosti glume, koja vrlo otvoreno priznaje varijacije kojima se nešto može izvesti,

prevodilaštvo prezentira samo svoje „konačne verzije“ i samim time ukida i mogućnost dobivanja *feedbacka* koji glumci dobivaju na probama: ako prijevodna kritika prijevoda stigne u trenutku kad je tekst već objavljen, čemu točno ona služi? Podučavanju prevodioca? Zašto prijevodna kritika ne bi sudjelovala u samom oblikovanju teksta? Zašto ne bismo pratili ritam promjena?

Umberto Eco (2001: 74) u svojim *Prijevodnim iskustvima* upozorava da je „pojam *translatio* izvorno značio promjenu, čak i promjenu adrese, zatim transport, bankovnu transakciju, botaničko presađivanje i metaforu“. Isto tako, *traducere* je značilo „povesti onkraj“. Šteta što prijevod srećemo samo kad stigne u svoju završnu fazu i kad je zapravo već potpuno udomaćen; više nije onkraj; transkodiran je tako da ga čitateljstvo prepoznaje kao *svoj tekst*. Time se zataškava *stranost* izvornika i samo iskustvo transfera, u korist njegove familijarizacije. I ocjene kvalitetnih prijevoda idu u smjeru njegove poželjne mimikričnosti. No bilo bi zanimljivo da se pojave novi prijevodni žanrovi, u kojima se eksperimentira s multiplicitetom prijevodnih čitanja, što primjerice čini pjesnikinja i prevoditeljica Anne Carson. Njezina čitanja klasika ili djela koja poznajemo kao nositelje globalne kulture književnosti – primjerice Sapfe, Celana, grčke mitologije, grčkih dramatičara, sestara Brontë, Simone Weil itd. (usp. Carson 1968, 1992, 1995, 1998, 1999, 2001, 2002, 2005, 2006, 2010, 2012) – tretiraju svaki ishodišni tekst kao prostor dekreacije, otklona, *svjesne pogreške*, hotimičnog udaljavanja od osnovnog i obaveznog značenja, namjernog otvaranja prevodilačkog autorstva prema pjesničkom autorstvu. Anne Carson (2005: 179):

Izricanje zadržava dozu čudsnog. Dekreacija je
 kreature koju nosimo u sebi – kreature koja je
 i predefinirana jastvom. Ali da bismo se razjastvili
 moramo putovati kroz sebe, do najdublje
 samodefiniranja.

Prostor pogreške ili namjerno krivog čitanja ne mora, dakle, ostati skriven, zataškan, prešućen. Prevoditeljica nije prekrhka da bi otkrila i istražila svoje nedoumice. Zbog toga se čini da intermedijalna i interlingvalna smjelost oko pogrešnih pisanja/čitanja upućuje i prema zaključku da bi osim zasluga za *točnost i tečnost* remedijalizacije trebalo uvesti i zasluge za njezino „zapinjanje“, eksperimentalnost, svjesno izabranu radioničku neuređenost. I one bi sasvim izvjesno bile posvemašnja suprotnost *površnom* prevodenju, jer bi istodobno i raspravljale i promišljale svoje anomalije. U kritičkim izdanjima poezije postoje varijante u kojima možemo pratiti sve sačuvane verzije neke pjesme,

što nema samo filološko značenje, nego donosi sa sobom proces sazrijevanja pjesničkog mišljenja. O svemu tome možemo napisati i stihovnu vježbu u maniri Gertrude Stein:

svaka šalica je slušalica
 svaka šalica je slušalica
 svaka šalica je slušalica
 svaka šalica je slušalica
 slušnost slušateljice služi jedino sluhu

Njenu usrdnost razumjet će i prevodioci i pjesnici. Jezici se naginju prema jezicima na isti način na koji se umjetnosti naginju prema umjetnosti ili publika prema izvodačima: slušamo ne samo različite glazbene intonacije i ne/podudaranja iznad, ispod i na samoj površini teksta, nego i mijenjanje glazbe vlastitog vremena i vlastitog iskustva. Kulture slušanja dodiruju se u prevodenju, glumi i kritici, kao i u umjetnosti adapt-autorstva. Vrsnost u njima ima veze i s time koliko smo spremni eksperimentirati sa (stalnim) promašajima i greškama u recepciji. Završno, možda bi jedan od glavnih kriterija u svim ovim profesijama trebala biti ne samo sposobnost samokorekcije, nego i sposobnost bacanja u potpuno pogrešnom, ali samim time i neobuzdano otkrivalačkom smjeru. Greška nešto *krči*, nešto *nalazi*, nešto *izmišlja*, nešto *preoblikuje*. Riječima pjesnika e e cummingsa (koji se oprostio čak i s „ispravnim“ pisanjem svoga imena), iz zbirke *Six Non-Lectures* (1981: 68):

Na svu sreću za vas i za mene, necivilizirano sunce tajanstveno sije na „dobre“ i „loše“. Ono je umjetnik. Umjetnost je misterij. Misterij je nešto nemjerljivo.

I u nastavku (*ibid.*): „Ništa izmjerivo ne može biti živo“. Možemo to i ovako reći, na užas Philipa Larkina: žive forme zato i mogu biti posredovane, prevedene, igrane, adaptirane. Ne ostaju samo unutar *poznatog* i familijarnog. Dragi Larkine, autorica nikad nema samo jedan jezik.

BIBLIOGRAFIJA

- Carson, Anne 1968. *Eros the Bittersweet*. Princeton: Princeton University Press.
 Carson, Anne 1992. *Glass, Irony, and God*. New Directions Publishing Company.
 Carson, Anne 1995. *Plainwater*. New York: Knopf.
 Carson, Anne 1998. *Autobiography of Red: A Novel in Verse*. New York: Knopf.
 Carson, Anne 1999. *Economy of the Unlost: Reading Simones of Ceos with Paul Celan*. Princeton: Princeton University Press.
 Carson, Anne 2001. *Electra*. Oxford: Oxford University Press.
 Carson, Anne 2001. *The Beauty of the Husband*. New York: Knopf.
 Carson, Anne 2002. *If Not, Winter: Fragments of Sappho*. New York: Knopf

Carson, Anne 2005. *Decreation: Poetry, Essays, Opera*. New York: Vintage Contemporaries.

Carson, Anne 2006. *Grief Lessons: Four Plays by Euripides*. New York: New York Review Books Classics.

Carson, Anne 2010. *NOX*. Cambridge: New Directions.

Carson, Anne 2012. *Antigonick*. Cambridge: New Directions.

Conti, Christopher i Gourley, James 2014. *Literature as Adaptation and Adaptation as Literature*. Cambridge: Cambridge Scholars.

cummings, e e 1981. *Six Non-Lectures*. Cambridge: Harvard University Press.

Eco, Umberto 2001. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press.

Govedić, Nataša 2021. *Stil za stil ili živa rampa adapt-autorstva*. Zagreb: Hrvatski centar ITI.

Larkin, Philip 1983. *Required Writing: Miscellaneous Pieces 1955-1982*. London: Faber.

Padgett, Ron 1997. *Creative Reading: What It Is, How to Do It, and Why*. Urbana: National Council of Teachers of English.

Padgett, Ron 2007. *How to Be Perfect*. Minneapolis: Coffee House Press.

Padgett, Ron 2015. *Alone and Not Alone*. Minneapolis: Coffee House Press.

Reiss, Katherine 2000. *Translation Criticism – The Potentials & Limitations: Categories and Criteria for Translation Quality Assessment*. London: Routledge.

SUMMARY

ADAPTATIONAL, TRANSLATIONAL AND INTERDISCURSIVE “SPACE OF MISTAKE”

The text considers the idea that intermedial mistakes, “betrayals”, miscalculations and deliberate deviations might be productive, insisting that a classic hierarchy of the generative discourse placed “above” the mediated discourse is not only mistaken, but also unproductive. In the process of translation as a kind of adaptational competence, all manner of media discourses pass through the processes of complex de-hierarchization and re-stylization, in which the intentional display of translational – mediating – conundrums and decisions considerably enhances the creativity of intermedial processes. Special emphasis is placed on Ron Padgett’s poetry and poetic theories alongside interlingual experimentation in poetry.

Key words: Philip Larkin, Ron Padgett, e e cummings, Anne Carson, translation, creative mistakes, adaptational and translational meta-discursivity, de-creation, re-stylization