

# Milan Kundera i poetika prevođenja

*[...] za mene, koji praktički više nemam češke publike, prijevodi [su] sve.*

Milan Kundera

Čitateljima djela Milana Kundera uglavnom je poznata činjenica da je u prvoj fazi svoje spisateljske karijere pisao na češkom jeziku te da je zatim osamdesetih godina, nakon što je već neko vrijeme boravio u Francuskoj, kamo se doselio 1975, počeo pisati izravno na francuskom. O razlozima toga prelaska na jezik koji autoru nije materinski,<sup>1</sup> odnosno o autorovoj dvojezičnosti, kao i o prevođenju njegovih djela, naročito onih iz češke faze na francuski i engleski, već postoji niz znanstvenih radova (*cf.* Kuhiwczak 1990; Srpová 1995; Woods 2002; Rey 2005; Miletić 2008; Pimenta Gonçalves 2009; Vitali 2012; Cuttat 2017; Bajrić 2020 itd.).<sup>2</sup> Ti i neki drugi radovi (*cf.* Weinmann 2009; Margala 2010; Mravlja 2015; Béji 2018; Hulme 2018 itd.) pokazuju da je Kundera prema prijevodima svojih djela imao specifičan odnos, koji se reflektirao i kao prilično težak i ambivalentan odnos s prevoditeljima, zbog čega je svojedobno bio na meti kritika (*cf.* Stanger 1997; Venuti 1998; Crain 1999; Chesterman 2004). Za Kunderu je

---

<sup>1</sup> Govoreći općenito o piscima “malih” europskih jezika, koji su u književnom smislu relativno nepriznati iako posjeduju tradiciju i vlastite resurse, Pascale Casanova smatra da su “pisanje na francuskom, ili samoprevođenje, načini [...] njihove literarizacije i izlaska iz nevidljivosti koja strukturno pogađa pisce s periferija Europe ili pak umicanja nacionalnim normama koje upravljaju njihovim književnim prostorom. Strategije tih pisaca – koje se nikada ne primjenjuju sasvim svjesno – mogu se, dakle, opisati kao neka vrst složenih jednadžbi s dvije, tri ili četiri nepoznanice, koje istodobno uzimaju u obzir literarnost njihova nacionalnog jezika, njihovu političku situaciju, stupanj njihove uključenosti u nacionalnu borbu, želju da u književnim centrima budu priznati, etnocentrizam i sljepoću tih istih centara, njihovu potrebu da ih se smatra ‘različitima’ itd. Ta neobična dijalektika, koja je svojstvena ekscentriranim stvaraocima, jedina dopušta da u svim njezinim dimenzijama – afektivnoj, subjektivnoj, singularnoj, kolektivnoj, političkoj i specifičnoj – shvatimo pitanje jezika u podređenim krajevima književnog univerzuma” (Casanova 2024: 360–361).

<sup>2</sup> Neki među njima dotiču se i zanimljivog pitanja oštrem francuske kritike spram Kunderinih romana napisanih na francuskom – jer ih je smatrala jezično prejednostavnima ili čak banalnim – zbog čega je on nekoliko romana (*Polaganost, Neznanje, Praznik beznačajnosti*) objavio prvo u prijevodu izvan Francuske, čime je donekle izbrisao primat originala nad prijevodom (*cf.* Pimenta Gonçalves 2018: 235–236).

vezana i zanimljiva, danas itekako aktualna problematika samoprevođenja s obzirom na to da je sudjelovao u procesu revidiranja ili prevođenja svojih djela na francuski jezik. Doktorska disertacija Michelle Woods (2002) ide i korak dalje, problematizirajući odnos između Kunderinih izvornih djela i prijevoda jer je on varijacije unosi ne samo u prijevode nego i u ponovljena izdanja tekstova izvorno napisanih na češkom jeziku. Štoviše, budući da je francuske prijevode sredinom osamdesetih godina autenticirao i proglasio jedinim izvornicima,<sup>3</sup> obrnuo je ustaljeni odnos među njima i svoje češke izvornike na neki način pretvorio u pratekstove (prva izdanja) i prijevode prijevoda (izmijenjena ponovljena izdanja), što povlači niz pitanja vezanih za prožimanje autorske i prijevodne poetike, kojima bi vrijedilo posvetiti zaseban rad. Konačno, sam se autor u više navrata izjašnjavao o prevoditeljima i prevođenju, prije svega vlastitih djela, ali i djela drugih autora.

U ovome ću radu istražiti mogu li se promišljanja Milana Kundera o procesu prevođenja i njegovim ishodima shvatiti kao svojevrsna autorova prijevodna poetika u koju je ugrađena njegova spisateljska poetika te kako ta promišljanja korespondiraju s onima francuskih poetičara prevođenja, Kunderinih suvremenika, Antoineta Bernana i Henrija Meschonnic. U tu ću se svrhu, kao prevoditeljica pet Kunderinih knjiga (romana i eseja), poslužiti i rukom ispisanim anotacijama kojima je Kundera popratio tekst romana *L'Ignorance* (2000) koji mi je uputio 2001., kada sam ga i prevela na hrvatski (Slika 1).

## Prijevod kao iznevjerena oporuka

Okidač za početak Kunderina promišljanja prevoditeljske djelatnosti bilo je neugodno iznenađenje što ga je 1979. doživio tijekom intervjua s Alainom Finkielkrautom, o čemu je pisao 1985. u "Autorovoj bilješci" kojom je popratio konačnu verziju francuskog prijevoda romana *Šala* u Gallimardovu izdanju. Naime, zapanjilo ga je kad ga je Finkielkraut pitao o razlozima promjene ras-košnog, baroknog stila iz *Šale* u ogoljen i pročišćen stil u sljedećim knjigama:

Stoga sam prvi put pročitao francusku verziju *Šale*. (Dotad nisam običavao čitati i kontrolirati svoje prijevode; danas, nažalost, toj sizifovskoj aktivnosti posvećujem

---

<sup>3</sup> Kundera tako piše: "Oporuka. Nigdje na svijetu i ni u kojem obliku ne mogu biti objavljene ili pretiskane knjige koje sam do sada napisao (i koje ću napisati), osim onih navedenih u posljednjem Gallimardovu katalogu. I nema izdanja s popratnim bilješkama. Nema adaptacija" (Kundera 2002: 125). Pascale Casanova na tu temu iznosi ovo: "Postupkom suprotnim od uobičajena procesa prevođenja (koji ponovo dokazuje da je više riječ o promjeni 'prirode' negoli jezika), francuski je tekst njegovih romana postao originalna verzija: 'Otada', piše Kundera, 'francuski tekst smatram svojim i dopuštam da se moji romani prevode kako s češkog, tako i s francuskog. Ovo drugo mi je donekle čak i draže'" (Casanova 2024: 390–391; citat Milana Kundera iz "La parole de Kundera" ("Kunderina riječ"), *Le Monde*, 24. rujna 1993, str. 44).

**Chère Vanda Miksic,**

**Je viens d'apprendre de madame Jadranka Pintarić que vous êtes en train de traduire L'ignorance.**

**J'ai fait une très petite correction en ajoutant les mots "Un jour" au commencement du chapitre 12 (pour que celui-ci ne soit pas lu comme une suite directe du chapitre précédent).**

**Ceci dit, je voudrais vous dire, chère Vanda Miksic, que je suis entièrement à votre disposition si vous avez la moindre question au sujet du texte!**

**Chvala lepa!**

Slika 1: Pismo Milana Kundera od 16. kolovoza 2001.<sup>4</sup>

gotovo više vremena negoli samom pisanju.) Bio sam preneražen. [...] prevoditelj [...] nije roman preveo; on ga je preispisao [...].

Da, i danas sam zbog toga nesretan. Sama pomisao da se dvanaest godina, u brojnim reizdanjima, *Šala* u Francuskoj prezentirala u tom obliku!...

Dva mjeseca sam s Claudeom Courtotom radio na prijevodu. Nova je verzija [...] objavljena 1980. Četiri godine poslije ponovo sam pročitao tu revidiranu verziju. Ono što smo promijenili i ispravili bilo je savršeno. Ali, jao, otkrio sam i koliko mi je afektiranja, baroknih izraza, netočnosti, nejasnoća i pretjerivanja bilo promaknulo! U to doba, naime, moje poznavanje francuskog nije bilo dovoljno suptilno, a Claude Courtot (koji ne zna češki) mogao je ispraviti tekst samo na onim mjestima koja sam mu prethodno označio. Stoga sam ponovo nekoliko mjeseci radio na *Šali*. (Kundera 1985: 399–401)<sup>5</sup>

Temi prevođenja toga romana vratio se i u šestom dijelu knjige eseja *Umjetnost romana* (1986), naslovljenom "Sedamdeset i tri triječi", šireći je i na neke druge jezike:

<sup>4</sup> Hrv. "Draga Vanda Mikšić, upravo sam saznao od gđe Jadranke Pintarić da prevodite L'ignorance. Izvršio sam neznatnu korekciju dodavši riječi 'Jednoga dana' na početku 12. poglavlja (kako se ne bi čitao kao izravan nastavak prethodnoga poglavlja). K tome, htio bih Vam reći, draga Vanda Mikšić, da sam Vam u potpunosti na raspolaganju za sva pitanja vezana za ovaj tekst! Chvala lepa!"

<sup>5</sup> Prijevod svih citata je moj ako nije naznačeno drugačije.

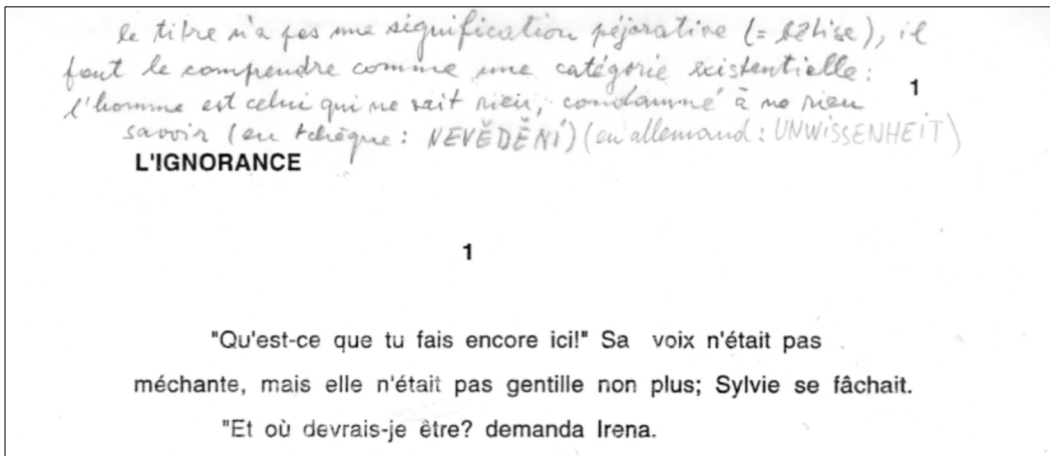
Tijekom 1968. i 1969. *Šala* je prevedena na sve zapadne jezike. No kakvih li iznenađenja! U Francuskoj je prevoditelj iznova napisao roman, ukrašavajući moj stil. U Engleskoj je izdavač skratio sve refleksivne odlomke, izbacio muzikološka poglavlja, promijenio redoslijed dijelova, nanovo iskomponirao roman. U jednoj drugoj zemlji sretnem svoga prevoditelja: ne zna ni riječ češkog. “Kako ste prevodili?” Odgovori mi: “Srcem” [...]. Naravno, bilo je mnogo jednostavnije, prevodio je na osnovi francuskog *rewritinga*, kao i prevoditelj u Argentini. U jednoj drugoj zemlji: roman je preveden sa češkoga. Otvorim knjigu i slučajno nađem na Helenin monolog. Dugačke rečenice koje u mom izvorniku čine cijeli odlomak kadšto su razdijeljene u mnoštvo prostih rečenica... Šok izazvan prijevodima *Šale* zauvijek me obilježio. Tim više što su za mene, koji praktički više nemam češke publike, prevodi sve. Stoga sam, prije nekoliko godina, odlučio konačno unijeti malo reda u strana izdanja svojih knjiga. Nije to išlo bez sukoba i muke: čitanje, provjera, revizija vlastitih romana, starih i novih, na tri ili četiri strana jezika koja mogu čitati posve su zaokupili cijelo jedno razdoblje mog života... (Kundera 2002: 107)

No ne bavi se Kundera isključivo prijevodima svojih djela niti ostaje na općenitim opservacijama. U četvrtom dijelu *Iznevjerenih oporuka* (1993), naslovljenom “Rečenica”, uzima jednu Kafkinu rečenicu iz *Dvorca* u kojoj je, po njegovu mišljenju sažeta “originalnost njegove romaneskne poezije” (Kundera 2007: 89) i koju je za potrebe navođenja u *Kastrirajućoj sjeni svetoga Garte* nastojao sâm prevesti: “[...] radije sam sâm improvizirao prijevod najveće moguće vjernosti” (*ibid.*). Ipak, zavirio je i u tri francuske verzije:<sup>6</sup> “[r]azlike između Kafkine rečenice i njezinih odraza u zrcalima prijevoda” (*ibid.*) navele su ga na razmišljanja koja u tom dijelu knjige slijede i koja će se analizirati u nastavku ovog rada. Kundera, dakle, kreće od Kafkine rečenice kako bi iznio svoje stavove o esenciji prevoditeljskog umijeća.

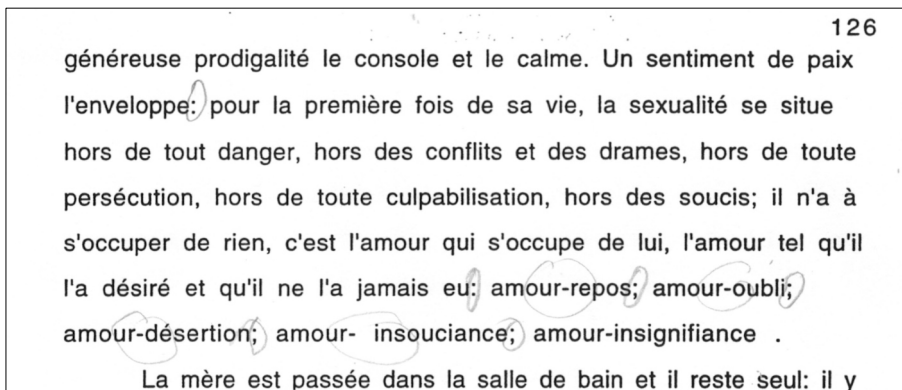
Štoviše, ne zaustavljajući se na iznošenju svojih promišljanja o prevođenju i prijevodima u esejima, bilješkama, intervjuima i sl., Kundera je i svojim prevoditeljima davao upute vezane za tekst, naročito na samom početku suradnje. Tako sam 2001. od njega primila strojni ispis romana *L'Ignorance* koji je trebalo prevesti na hrvatski. Na tom su ispisu olovkom bile zapisane autorove upute – njih 138! – od kojih se najveći broj, njih 92 ili gotovo 67%, odnosi na ponavljanje riječi, sintagmi ili rečenica; znatno manje, odnosno 27, što je ipak gotovo 20%, na interpunkciju, naročito na dvotočke i točka-zareze (Slike 3 i 4), dok su preostali komentari (otprilike 13%) pretežno razjašnjenja pojedinih riječi (pojmov), primjerice naslova (str. 1; Slika 2), riječi *nostalgie, émigration, Bohême, posé, goût, Odysée, lycée, continue*, sintagme *rêve d'émigration* (Slika 5) itd. Također, u jednoj uputi traži da

---

<sup>6</sup> Konkretno, prvi prijevod Alexandrea Vialattea iz 1938, zatim donekle popravljeno izdanje zahvaljujući uredniku Claudeu Davidu za ediciju *La Pléiade* iz 1976. te ponovljeni prijevod Bernarda Lotholaryja iz 1984.



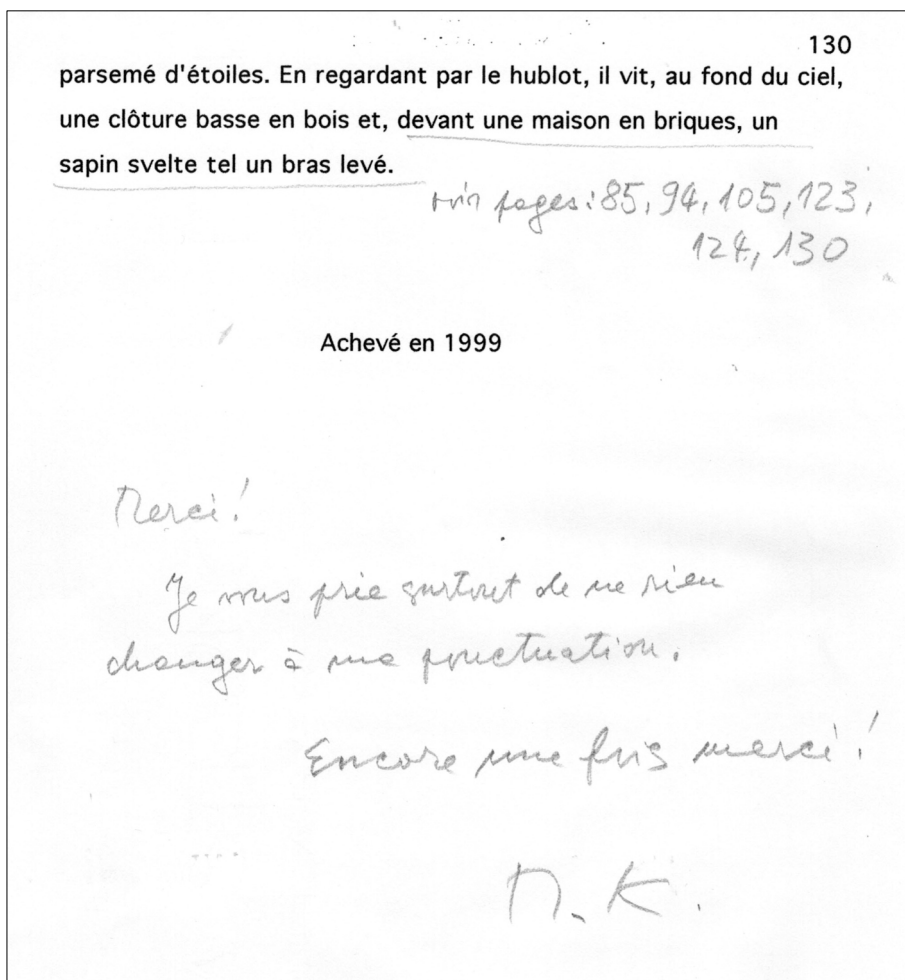
Slika 2: Kunderina anotacija iznad naslova<sup>7</sup>



Slika 3: Obilježena interpunkcija koju treba poštovati u prijevodu

riječ *peinture* (slikarstvo) ostane u ženskom rodu (str. 40), u jednom komentaru eksplicira na što se odnosi zamjenica *il* (on) (str. 45). U dvjema uputama traži da se dijalog zapiše u kontinuitetu, unutar istog odlomka. U jednoj uputi naznačuje gradaciju od *libre à peu près* (donekle slobodan) do *en pleine liberté* (posve slobodan) (str. 40), u dvjema se osvrće na ironiju (str. 6 i 19). Konačno, dva poglavlja (29. i 33.) eksplicitno označava kao “melodionna”, u oba slučaja zbog velikog broja ponavljanja, na što ću se još vratiti.

<sup>7</sup> Hrv. “naslov nema pejorativno značenje (= glupost), valja ga shvatiti kao egzistencijalnu kategoriju: čovjek je onaj koji ništa ne zna, osuđen je ništa ne znati (na češkom: NEVĚDĚNÍ) (na njemačkom: UNWISSENHEIT)”.



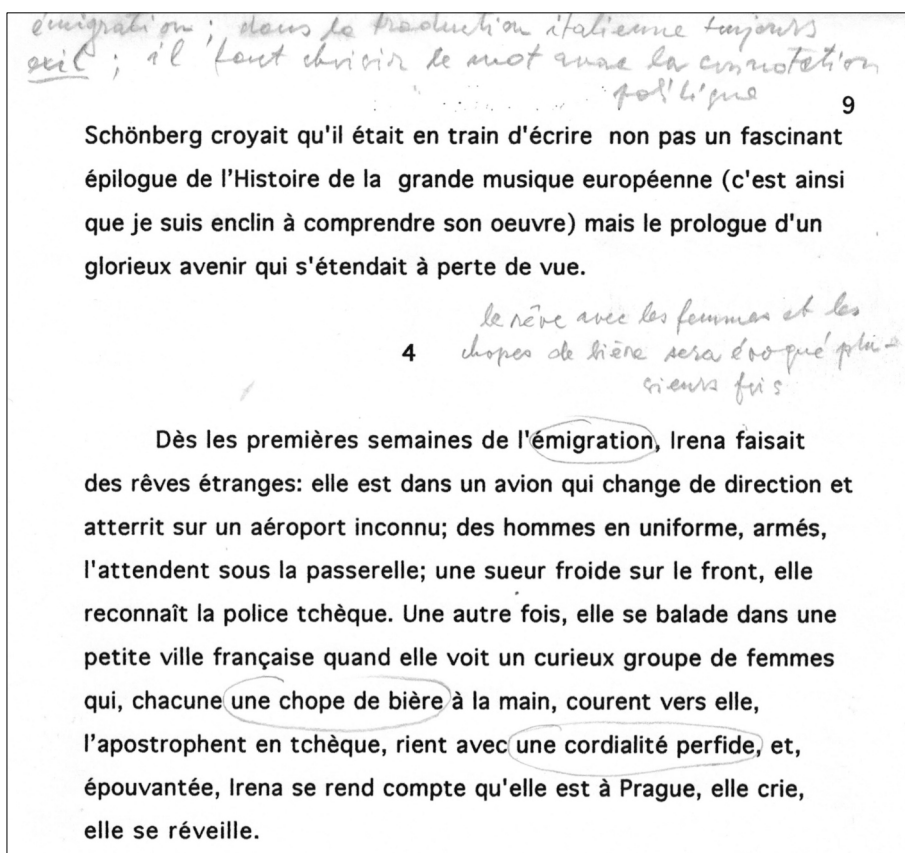
Slika 4: Kunderina molba vezana za interpunkciju<sup>8</sup>

## Ljepše od izvornika: sinonimizacija i obogaćivanje rječnika

U već spomenutoj analizi prijevoda Kafkine rečenice na francuski Kundera se okomljuje na “sustavnu sinonimizaciju” kao vječnu boljku prevoditelja:

Potrebu da se uzme neka druga riječ umjesto one najjasnije, najjednostavnije, najneutralnije [...] možemo nazvati *refleksom sinonimizacije* – koji nalazimo u gotovo svih prevoditelja. Posjedovati široku gamu sinonima dio je virtuoznosti “lijepog stila”. Ako se u istom odlomku originalnoga teksta pojavljuje dva puta riječ “tuga”, prevoditelj, ljutit zbog ponavljanja (koje smatra povredom obvezne stilske elegan-

<sup>8</sup> Hrv. “Naročito vas molim da ne unosite promjene u interpunkciju”.



Slika 5: Kunderina anotacija o riječi *émigration*<sup>9</sup>

cije), doći će u napast da drugi put riječ prevede s “melankolija”. Ta potreba za sinonimiziranjem duboko je uvriježena u duši prevoditelja koji će *odmah* potražiti sinonim: prevest će s “melankolija” ako je u originalnom tekstu “tuga”, a tamo gdje je “tuga” napisat će “melankolija”. (Kundera 2007: 95)

Iako je svjestan nezahvalna prevoditeljeva položaja, Kundera prema njemu ima stanovite zahtjeve, a među najvažnijima je uvijek upravo problem sinonimizacije kojim se dovodi u pitanje “originalna misao”, a mogli bismo dodati i izvorna rečenica, odnosno autorova poetika:

Priznajmo bez ironije: položaj prevoditelja krajnje je osjetljiv: mora biti vjeran autoru, a istovremeno ostati svoj; kako to postići? Želi (bilo da je toga svjestan ili ne) unijeti u tekst vlastitu kreativnost; da bi se ohrabrio, izabere riječ koja prividno ne izdaje autora, a ipak otkriva njegovu inicijativu. Zaključujem to pregledavajući

<sup>9</sup> Hrv. “emigracija: u talijanskom prijevodu uvijek exil; treba odabrati riječ s političkom konotacijom”; niže: “san sa ženama i kriglama piva spomenut će se više puta”.

prijevod jednog svog malenog teksta: pišem “autor”, prevoditelj prevodi “pisac”; pišem “pisac”, prevoditelj kaže “romanopisac”; pišem “romanopisac”, on prevodi “autor” [...] Ta sinonimizirajuća praksa doima se nevinom, ali njezina sustavna uporaba neizbježno otupljuje originalnu misao. (*ibid.*)

U *Umjetnosti romana* Kundera popisuje i tematizira sedamdeset i tri riječi koje su dio njegova osobnog rječnika. Među njima je i pojam Definicija, koji mu služi i da se izjasni što za njega znači ta originalna misao i koliko su mu određene riječi važne:

Misaono tkivo romana podupire armatura od nekoliko apstraktnih riječi. Ako ne želim upasti u neodređenost u kojoj svatko misli da sve razumije, a da ništa ne razumije, ne samo da moram krajnje precizno odabrati riječi nego ih moram i definirati i redefinirati. [...] Čini mi se da je roman često samo dugačka potraga za nekoliko definicija što izmiču. (Kundera 2007: 108)

Uz sinonimizaciju je usko vezano i pitanje obogaćivanja rječnika, odnosno prevoditeljsko pritjecanje “manje banalnim” (*ibid.*: 96) riječima, jer će se kod publike upravo u bogatstvu vokabulara odražavati i prevodiočeva vještina i upućenost. Međutim, Kundera smatra da se to leksičko bogatstvo ne može smatrati vrijednošću po sebi:

Raznovrsnost rječnika zavisi o estetskoj namjeri koja organizira djelo. Rječnik Carlosa Fuentesa bogat je do vrtoglavosti. Ali Hemingwayev je rječnik krajnje ograničen. Ljepota Fuentesove proze vezana je uz bogatstvo, Hemingwayeva uz ograničenost rječnika. [...] siromaštvo rječnika odražava Kafkinu *estetsku namjeru* i [...] poseban [je] znak *ljepote* njegove proze. (*ibid.*)

Prevoditelje gotovo redovito prati glas jezičnog konzervatorstva i promicanja tzv. lijepog stila, što je tema koju bi svakako vrijedilo sustavnije obraditi. Kundera se dotiče tog pitanja, kao i činjenice da mnogi autori na različite načine transgrediraju normu, podrivaju pravila, sredstvima koja se kreću u rasponu od veoma radikalnih pa do krajnje suptilnih zahvata:

Za prevoditelja vrhovni autoritet mora biti *osobni stil* autora. Ali većina prevoditelja pokorava se drugom autoritetu: stilu “lijepog francuskog” (lijepog njemačkog, lijepog engleskog itd.) koji se uči u školi. Prevoditelj se smatra ambasadorom tog autoriteta pri stranom autoru. To je pogrešno: svi autori stanovite vrijednosti *krše* “lijepi stil” i upravo u tom kršenju nalazi se originalnost (dakle i razlog postojanja) njihove umjetnosti. Prvi prevoditeljev napor trebao bi biti razumijevanje te transgresije. To nije teško ako je uočljivo, kao primjerice kad je riječ o Rabelaisu, Joyceu ili Célineu. Ali ima autora čija je transgresija “lijepog stila” fina, jedva vidljiva, skrivena, diskretna: u tom slučaju nije lako uočiti je, ali zato nije manje važna. (*ibid.*: 97)

Iako je nezahvalno suditi o prijevodu na temelju nekoliko riječi izvučenih iz konteksta, ta Kunderina zapazanja kao da se odnose na francusku tradiciju prevo-



đenja, tzv. *belles infidèles*, doslovno “lijepo nevjernice”, koja je prisutna još od 17. stoljeća i Nicolasa Perrota d'Ablancourta koji je smatrao da prijevod mora biti ugodan i po ukusu profinjenih Francuza čak i po cijenu da bude nevjeran, odnosno dotjeran i prilagođen (cf. Ballard 2007: 147–197). Takvom se slobodnom pristupu od druge polovice 18. stoljeća i u 19. stoljeću opiru Nijemci poput Bodmera, Breitingera, Herdera, Goethea, Schlegela, Humboldta i Schleiermachera (*ibid.*: 228–234; Berman 1984), 1920-ih na njih se nadovezuje Walter Benjamin, a u drugoj polovici 20. stoljeća i francuski teoretičar Antoine Berman (1999 [1985]). On ne zagovara literalno, dakle doslovno, nego literarno prevođenje (*traduire la lettre*), odnosno prevođenje upravo onoga što izvorni tekst čini literarnim, književnim, to jest singularnim. Izrazito se protivi estetizirajućim prijevodima, prijevodima koji razjašnjavaju, prijevodima koji sustavno dokidaju sve elemente drugosti i različitosti, a koje naziva etnocentričnima,<sup>10</sup> kao i onima koji prenose samo semantičku razinu teksta, a koje naziva platonizirajućima (*ibid.*: 15, 29). Berman smatra da svaki prevoditelj pokazuje tendenciju prema deformiranju izvornika, a među takve tendencije – njih ukupno trinaest – ubraja i postupke racionalizacije (zahvati normalizacije interpunkcije i sintakse), razjašnjavanja te uljepšavanja u svrhu poetizacije i postizanja elegancije izraza (*ibid.*: 52–62). Za potonju tendenciju Berman kaže:

To je kulminacija platonizirajućeg prevođenja [...] Postiže se to da je prijevod (ne-prijevod) formalno “ljepši” od izvornika. [...] Uljepšavajuća retorizacija proizvodi “elegantne” rečenice služeći se izvornikom kao sirovinom. Uljepšavanje, dakle, nije drugo doli preispisivanje, “stilska vježba” na temelju (i nauštrb) izvornika. (*ibid.*: 57–58)

U bilješci pritom dodaje da je Ortega y Gasset predlagao da se protiv takvih prijevoda treba boriti “ružnim prijevodima” (*traducción fea*) (*ibid.*).

## Ponavljanje, smisao, ritam

Ponavljanje je za Kunderu zasigurno najvažnije pitanje, kojem posvećuje veliku pozornost kada god govori o prevoditeljskoj djelatnosti. U “Autorovoj ilješci” izjavljuje:

Kod mene su sve refleksije skrupulozno precizne; u prijevodu jedva da su razumljive, što zbog kompliciranih formulacija [...], što zbog činjenice da je prevoditelj neumjereno slijedio glasovito pravilo “lijepog stila” koje ne dopušta ponavljanje iste riječi. Oduvijek sam prezirao to pravilo. Misao koja nastoji biti precizna ne može se igrati sinonimima. Osim toga, ponavljanje mojem tekstu daje stanovit ritam, stanovitu melodiju, koji su u prijevodu posve nestali. (Kundera 1985: 400)

---

<sup>10</sup> Lawrence Venuti devedesetih godina, dakle nešto poslije, takav pristup naziva domestikacijom.

*le mots qui se répètent, il ne faut pas les remplacer par des synonymes; je souligne les mots qui se répètent, qui reviennent* <sup>2</sup>

Cette démagogie sentimentale fit long feu. La voix de Sylvie devint chaleureuse: "Ma chère, j'irai te voir! C'est promis, c'est promis!"

Elles étaient assises l'une contre l'autre au-dessus de deux tasses à café vides depuis longtemps. Irena vit des larmes d'émotion dans les yeux de Sylvie qui se pencha vers elle et lui serra la main: "Ce sera ton grand retour." Et encore une fois: "Ton grand retour."

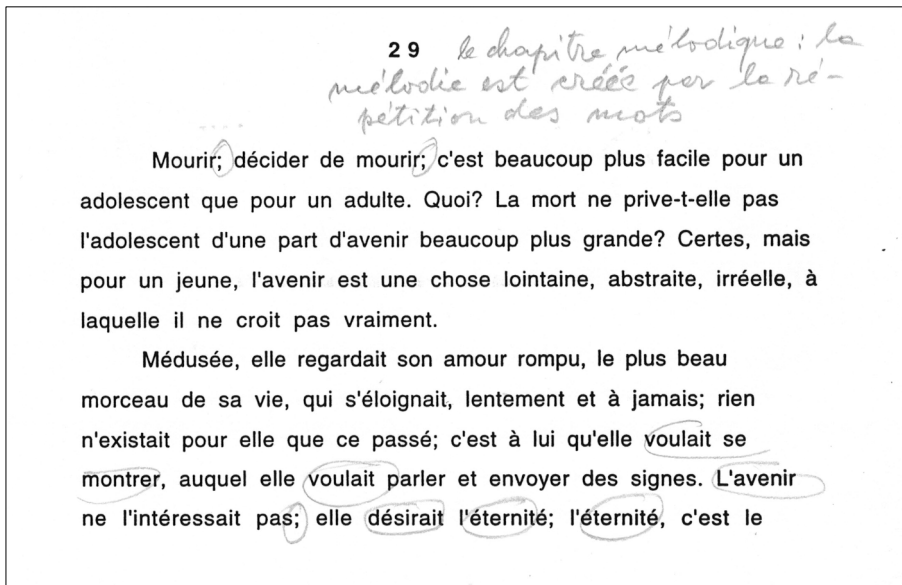
Répétés, les mots acquirent une telle force que, dans son for intérieur, Irena les vit écrits avec des majuscules: Grand Retour. Elle ne se rebiffa plus: elle fut envoûtée par des images qui soudain émergèrent de vieilles lectures, de films, de sa propre mémoire et de celle peut-être de ses ancêtres: le fils perdu qui retrouve sa vieille mère; l'homme qui revient vers sa bien-aimée à laquelle le sort féroce l'a jadis arraché; la maison natale que chacun porte en soi; le sentier redécouvert où sont restés gravés les pas perdus de l'enfance; Ulysse qui revoit son île après des années d'errance; le retour, le retour, la grande magie du retour.

2

Le retour, en grec, se dit nostos. Algos signifie souffrance. La nostalgie est donc la souffrance causée par le désir inassouvi de retourner. Pour cette notion fondamentale, la majorité des Européens peuvent utiliser un mot d'origine grecque (nostalgie, nostalgia) puis d'autres mots ayant leurs racines dans la langue nationale: anoranza, disent les Espagnols; saudade, disent les Portugais. Dans chaque langue, ces mots possèdent une nuance sémantique différente. Souvent, ils signifient seulement la

*la nécessité de la répétition est 1) sémantique (le mot a le caractère d'un concept) ou 2) mélodique*

Slika 6: Kunderine upute o prevođenju riječi koje se ponavljaju



Slika 7: Kunderin komentar o melodioznosti

U prijevodima Kunderinih djela ponavljanje je esencijalno pitanje zato što i u autorovoj poetici ono zauzima veoma važno mjesto. Ponekad neku riječ treba ponoviti iz “semantičkog i logičkog” (Kundera 2007: 98) razloga, odnosno kako bi se zadržale pojmovna strogost i koherentnost. S druge strane, u proznom je tekstu prisutna melodija, stanovit pjev, koji se također ostvaruje ponavljanjem i koji u prijevodu valja zadržati. Ponavljanja definiraju tempo kojim se rečenica razvija i mogu joj davati različite tonalitete. Iako Kundera priznaje da u izvornicima postoje i nespretna ponavljanja, njegovo bi osnovno pravilo glasilo: “ako se jedna riječ ponavlja, to je zato što je važna, jer želimo da u prostoru jednog ulomka, jedne stranice, odjekne njezina zvučnost i značenje” (Kundera 2007: 100).

O ponavljanju govori i u *Umjetnosti romana*, smještajući tu riječ u svoj osobni rječnik, pa citira Pascala: “Kada se u nekom tekstu ponavljaju riječi a koje pokušavamo zamijeniti pa shvatimo da su prikladne, moramo ih ostaviti u tekstu, jer su mu one obilježje” (Kundera 2002: 126).

U uputama uz roman *L'Ignorance* Kundera zapisuje: “riječi koje se ponavljaju ne smiju se zamijeniti sinonimima; obilježavam riječi koje se ponavljaju, koje se vraćaju”, te “nužnost ponavljanja je 1) semantička (riječ ima karakter koncepta) ili 2) melodijska”<sup>11</sup> (Kundera 2001: 2; Slika 6). “Armatura od riječi” o kojoj je pisao pod pojmom Definicija (cf. Kundera 2002: 114) upravo jesu te riječi i njihov razmještaj u tekstu, odnosno ponavljanje.

<sup>11</sup> Fr. “la nécessité de la répétition est 1) sémantique (le mot a le caractère d'un concept) ou 2) mélodique”.

Ponavljanja u uputama sustavno bilježi tako da zaokružuje riječi i sintagme te podcrtava rečenice koje se ponavljaju na istoj stranici, ali na margini zapisuje i druge stranice na kojima se te riječi ponavljaju. Također, u dva navrata eksplicitno navodi da je riječ o “melodioznim poglavljima”, a ta se melodioznost gradi upravo “ponavljanjem riječi” (Slika 7).

Ponavljanje je ovdje popraćeno varijacijama do kojih je Kunderi uvijek stalo, s obzirom na to da svoja djela komponira poput simfonija. Sylvain Audet konstatira da upravo varijacija i polifonija u Kunderinim djelima grade “estetiku fenomenološkog istraživanja egzistencije” koja počiva na “ponavljanju neke teme, situacije ili riječi” (Audet 2007: 549), te ih smatra ključnim značajkama kunderijanskog stila i njegove koncepcije romana.

Ritam teksta usko je vezan za dah kojim je on napisan i Kundera je toga itekako svjestan. Na primjeru “dugog daha” Kafkinih rečenica, ugrađenog u sintaksu i uočljivog i na tipografskoj (vizualnoj) razini – ne stavlja redovito zareze, vrlo se rijetko služi točka-zarezom i dvotočkom – i na razini čitanja – njegova rečenica djeluje poput “oniričke rijeke” (Kundera 2007: 102) ispisane u jednom dahu – Kundera pokazuje koliko su francuski prijevodi, unoseći cezure u obliku interpunkcijskih znakova, sabotirali autorov stil. Stil, između ostalog, jest i ritam. U svom osobnom rječniku u *Umjetnosti romana* Kundera se osvrće i na riječ Ritam:

[...] najveći su majstori ritma znali kako ušutkati tu monotonu i predvidljivu pravilnost. Majstori polifonije: kontrapunktna, horizontalna misao slabi važnost ritma. [...] Uvriježena ideja: genij ritma očituje se kroz naglašenu pravilnost. Pogrešno. (Kundera 2002: 128)

Već spomenuti Antoine Berman među tendencijama deformiranja izvornika u prijevodu navodi i tendencije razaranja ritma, razaranja podtekstualnih značenjskih struktura, kao i razaranja sistematizama. I dok se ritam, primjerice, po Bermanovu uvjerenju gradi interpunkcijom (1999: 61), podtekstualne značenjske strukture podrazumijevaju označitelje koji se na neki način u tekstu ulančavaju i tvore mrežu (*ibid.*: 61–62), dok su sistematizmi svi oni aspekti teksta koji premašuju označitelje i odnose se na konstrukcije ili na cijele rečenice (*ibid.*: 63). Drugim riječima, neponavljanje određenih riječi, sintagmi i rečenica u prijevodima Kunderinih djela svakako bi pripadalo tim vrstama deformirajućih postupaka.

Upravo je na ritmu francuski jezikoslovac i poetičar prevođenja Henri Meschonnic utemeljio svoju opsežnu prijevodnu teoriju, odnosno poetiku (1973, 1995, 1999). On smatra da je poetička misao osobit način na koji neki subjekt živi u jeziku i djeluje na nj: “Diskurz pretpostavlja subjekt koji se prozodijski, ritmički upisuje u jezik, njegovu usmenost, njegovu fiziku” (Meschonnic 1999: 74). U tom je smislu poetika bliska etici – jezičnoj etici – koju nužno uključuje. Kontinuitet je pritom, uz povijesnost (*historicité*) i subjekt, temeljni koncept kojim Meschonnic osporava svaku vrstu dualnih podjela (forma – sadržaj, označitelj – označeno itd.), baš kao i platonovsko shvaćanje ritma kao izmjene snažnih i slabih perioda (na-

glašenih i nenaglašenih, dugih i kratkih), smatrajući ga prvenstveno “sustavom poopćene subjektivacije” i “kretanjem govora u pismu” (Meschonnic 1995: 515). Govoreći o prevođenju, ključna je njegova ideja prema kojoj prijevod treba činiti ono što čini izvorni tekst “svojom prozodijom, ritmom i igrom označitelja” (Meschonnic 1999: 16). On smatra da je jedino (po)etično prevođenje ono koje uspijeva ostvariti prijevod koji je “poetika za poetiku”, “tekst za tekst”, “sistemizam za sistemizam”. Tendenciju prema estetizaciji prijevoda pak poistovjećuje s ideologizacijom:

Poetički odnos između teksta i prijevoda podrazumijeva konkretan ideološki rad protiv dominacije estetiziranja (književne “elegancije”) koja se ističe subjektivnom praksom izostavljanja (primjerice ponavljanja), dodavanja, premještanja, transformacija, već prema gotovoj ideji jezika i književnosti – koja prevoditeljsku proizvodnju karakterizira kao ideološku, dok je tekstualna proizvodnja uvijek barem djelomično antiideološka. *Poetizacija* (ili literarizacija), odabir dekorativnih elemenata sukladno kolektivnom pisanju u danom društvu u danom trenutku, jedna je od najuvreženijih praksi te dominacije estetiziranja. (Meschonnic 1973: 315)

Ideal bi, znači, bio ostvariti poetički, a ne politički odnos između izvornika i prijevoda – koji se može manifestirati i kao imperijalistički, dominantni odnos spram neke književnosti, nekog autora, odnosno teksta, kao tzv. *aneksija*, pripojenje, ono što je Berman nazvao etnocentričnim pristupom<sup>12</sup> – a on se prema Meschonnicu ostvaruje tzv. *decentriranjem*, odnosno rigoroznom uspostavom odnosa između dvaju tekstova (izvornika i prijevoda) koji bivaju u dvama različitim jezicima-kulturama, tako da u prijevodu bude markirano isto ono što je markirano u izvorniku, da figura bude prevedena figurom i sl. Drugim riječima, (po)etični prijevod trebao bi voditi računa o strukturi samog jezika, o ulančavanju označitelja koji tvore sustav teksta i njegova su vrijednost (cf. *ibid.*: 308, 315–316). Upravo je sustav teksta poetička jedinica koju prema Meschonnicu treba sagledavati u cjelini: nije dovoljno govoriti jezik(e), treba govoriti tekst. Najveći je problem što se prevođenje i danas često doživljava prvenstveno kao komunikacija, dakle prenošenje informacije (o čemu je još 1923. u glasovitom tekstu “Zadaća prevoditelja” pisao Walter Benjamin), te postoji velika opasnost od toga da se po cijenu uspješne komunikacije pri prevođenju izvrši “deliterarizacija” teksta (Meschonnic 1999: 17). Upravo je u tome srž Kunderinih kritika prijevoda. Loš je prijevod, dakle, i za Milana Kunderu, i za Antoineta Bermana, i za Henrija Meschonnicu, onaj koji briše diskurzivnu armaturu, sustav teksta, njegov identitet.

---

<sup>12</sup> Woods tako izjavljuje da su Kunderini prevoditelji na francuski i engleski, čije je prijevode Kundera kritizirao smatrajući ih reduciranim čitanjima, odnosno svojevrsnom cenzurom, “mislili da svojim prijevodima popravljaju njegov tekst, a to je popravljavanje ležalo u pretpostavci kulturne superiornosti, jer je engleski prevoditelj eksplicitno naveo da su očiti Kunderini nedostaci u romanu tipično češki” (Woods 2002: 6).

## Registar, ton, metafore, kulturemi...

Odabir riječi presudan je i za neke druge aspekte teksta. U “Autorovoj bilješci” Kundera zapisuje ove misli:

Ludvik, pripovjedač u dvjema trećinama romana, kod mene se izražava jasnim i preciznim jezikom; u prijevodu on postaje afektiran komedijaš koji miješa žargon, precioznost i arhaizme kako bi po svaku cijenu bio zabavan (kod mene: žene su gole; u prijevodu: one nose Evinu opravu; kod mene: pogodio ju je bocom u glavu; u prijevodu: zviznuo ju je bocom u tintaru [...] itd. Takvim je diskurzom karakter likova izobličen [...]. (Kundera 1985: 399–400)

U slučaju Kunderinih djela koja su napisana neutralnim, standardnim, jednostavnim i vrlo preciznim rječnikom prevoditelj nema nijedan argument za promjenu registra ako želi zadržati ton i učinke koje autor proizvodi u izvorniku. Pritom je, uz humor,<sup>13</sup> u Kunderinim tekstovima često prisutna ironija, za prevođenje iznimno kompleksan aspekt tekstualnosti, jer sadržaj na razini interpretacije ulazi u izravnu koliziju s izrečenim (napisanim) sadržajem i stvara dvosmislenost. Kundera o ironiji kaže:

Odnos istinskoga romanopisca prema njegovim likovima nije nikad satiričan; on je ironičan. Ali kako izraziti ironiju, s obzirom da je diskretna po naravi? Kroz kontekst: Banakine tvrdnje i one njegova prijatelja smještene su u prostor gesta, akcija, riječi koje ih relativiziraju. [...]

Ironija znači: nijedna tvrdnja u romanu ne može biti uzeta izdvojeno, svaka je suočena složeno i proturječno s drugom tvrdnjom, situacijom, gestom, drugim idejama i događajima. Samo polagano čitanje, više puta ponovljeno, izvući će ironijske odnose unutar romana, bez čega roman ostaje neshvaćen. (Kundera 2007: 174)

Pojam Ironija u Kunderinu osobnom rječniku iz *Umjetnosti romana* definiran je ovim riječima:

[...] roman je, po definiciji, ironična umjetnost: njegova je “istina” skrivena, neizrečena, neizreciva. [...] Ironija razdražuje. Ne zato što se ruga ili što napada, nego zato što nas lišava uvjerenja, razotkrivajući svijet kao dvosmislenost. [...]

---

<sup>13</sup> Kako sam autor kaže o humoru u *Zavjesi*: “Ne smijemo se jer je netko izvrgnut ruglu, pa čak i poniženju, nego zato što se iznenada otkriva dvosmislenost zbilje, stvari gube prividno značenje, čovjek pred nama nije ono što misli da jest. Eto *humora*. [...] Humor nije iskra koja nakratko sijevne tijekom komičnog raspleta neke situacije ili priče da bi nas nasmijala. Njegovo diskretno svjetlo širi se cijelim nepreglednim krajolikom života” (Kundera 2006: 102). U rječniku iz *Umjetnosti romana* definira pojam Komika: “Komika je okrutnija: ona nam brutalno otkriva besmislenost svega. [...] Istinski majstori komike nisu oni koji nas najviše nasmijavaju, nego oni koji otkrivaju *skriveno područje komike*” (Kundera 2002: 116).

svaki roman dostojan te riječi, koliko god bio jasan, dovoljno je težak zbog svoje konstupstancijalne ironije. (Kundera 2002: 114)

Ironija je ovdje važna utoliko ukoliko pokazuje Kunderino poimanje tekstualnosti i umreženosti pojedinih elemenata i aspekata teksta u čvrsto tkanje koje svojim međudjelovanjem nešto “radi”, nešto “čini” – da se poslužimo Meschonnicovom terminologijom – čitatelju, odnosno prevoditelju. Kundera također od prevoditelja traži ono bitno: da prijevod “čini” ono što čini izvornik.

Napomenula bih još i to da se u uputama uz roman *L'Ignorance* Kundera u dva navrata osvrće na ironiju: na 6. stranici u rečenici: “Ils ne se sont décidés que progressivement, vers la fin des années soixante et durant les années soixante-dix, à concevoir aussi le communisme comme un mal [...]”<sup>14</sup> zaokružuje riječ *décidés* i dopisuje opasku “mot ironique” (“ironična riječ”). Na 18. i 19. stranici uz rečenicu “L'arc unissant la Plus Grande Révolution à la Restauration Finale?”<sup>15</sup> stavlja napomenu: “les majuscules ont ici le caractère emphatique, donc ironique” (“velika slova ovdje imaju emfatički, dakle ironični karakter”).

U Kunderinu rječniku iz *Umjetnosti romana* nalazi se i pojam Metafora. Općenito govoreći, Kundera ne voli metafore, osim kao “sredstvo spoznaje, u vidu trenutačnog otkrića, neshvatljive biti stvari, situacija likova. Metafora-definicija. [...] Moje pravilo: vrlo malo metafora u romanu; no one moraju biti njegovi vrhunci” (Kundera 2002: 121).

U “Autorovoj bilješci” Kundera se također osvrnuo na metaforu, ovaj put na činjenicu da je francuski prevoditelj unosio metafore na mjestima gdje ih u izvorniku nema:

Uveo je stotinjak (da!) uljepšavajućih metafora (kod mene: nebo je plavo; kod njega: pod nebeskim svodom zimzelene boje listopad je dizao svoje raskošno zastavlje; kod mene: stabla su bila šarena; kod njega: stabla su obilovala polifonijom tonova; [...] kod mene: obuzela me tuga; kod njega: stegnuo me je čvor goleme tuge [...] itd. (Kundera 1985: 399)

Kada u *Iznevjerenim oporukama* proučava francuske prijevode Kafkine rečenice, Kundera ponajprije tematizira prevođenje metafore, koju u Kafkinu slučaju naziva “egzistencijalnom i fenomenološkom” (2007: 93): “Ništa ne traži veću prevodiočevu preciznost od prijevoda metafore. Tu dodirujemo srž poetske izvornosti nekog autora” (*ibid.*: 92). Nakon toga na nizu primjera objašnjava koliko je za učinkovitost metafore važan precizan leksički odabir. Drugim riječima, izbor riječi itekako utječe na učinak koji će metafora polučiti kod čitatelja.

<sup>14</sup> Hrv. “Tek su se krajem šezdesetih i tijekom sedamdesetih godina postupno odlučili i komunizam smatrati zlom [...]” (Kundera 2008: 11).

<sup>15</sup> Hrv. “Slavluk koji ujedinjuje Najveću Revoluciju i Konačnu Restauraciju?” (Kundera 2008: 25).

Spomenimo na kraju da se pitanjem prevođenja Milan Kundera ne bavi samo u esejima i intervjuima, nego ga se dotiče i u romanu. U *Knjizi smijeha i zaborava* (1978), naime, problematizira mogućnost adekvatnog prevođenja pojma *litost*:

*Litost* je u češkom jeziku riječ za koju ne postoji odgovarajući izraz u drugim jezicima. Obuhvaća vrlo širok raspon osjećaja, kao razvučena harmonika, ili osjećaj koji je sinteza mnogih osjećaja: žalosti, sućuti, čežnje i samoprijekora. Prvi slogovi te riječi, izgovoreni s prizvukom i otegnuto, zvuče kao cviljenje napuštena psa.

U stanovitim okolnostima riječ *litost* dobiva, međutim, vrlo usko značenje, posebno značenje, precizno i fino kao oštrica noža. I za takvo značenje uzalud tražim sličnost u drugim jezicima, iako ne mogu zamisliti kako je bez njega uopće moguće razumjeti ljudsku dušu. (Kundera 2013: 125)<sup>16</sup>

U tim odlomcima Kundera se zapravo bavi kulturemima, odnosno pitanjem prevođenja kulturno specifičnih pojmova, koji su vrlo često prevoditeljima pravi izazov. Primjer je zanimljiv jer nam pokazuje u kojoj mjeri Kunderu zaokupljaju riječi, odnosno koncepti, ali i prevođenje, u ovom slučaju neprevodivost. Pritom on ne analizira riječ samo na razini denotacije i konotacije, nego i samu njezinu fonetsku materijalnost, te je kraju povezuje i sa slikom.

## Zaključna razmatranja

Iz izjava Milana Kundere može se zaključiti da je njegovo poimanje autorstva tradicionalno u svojoj modernosti<sup>17</sup> i da on iznimno drži do moralnih prava autora, tj. kreatora teksta kao “izvornog izraza pojedinca”, “emanacije pojedinca i njegove jedinstvenosti”, i koji, kao takav, “polaže sva prava nad onim što je njegova isključiva emanacija” (Kundera 2007: 232). On smatra da se u današnje vrijeme taj odnos poštovanja prema autorstvu gubi jer industrija nameće nova pravila igre te se autorstvo kolektivizira i relativizira. Uzimajući za primjer Stravinskog i Becketta, Kundera u dijelu *Iznevjerenih oporuka* naslovljenom “To nije vaša kuća, dragi moj” ustvrđuje:

Premda njihova prava nisu ograničena, autori umjetnosti na stari način odjednom su se našli u svijetu u kojem su prava autora na putu da izgube staru slavu. U toj novoj klimi oni koji krše moralna prava autora (adaptatori romana; prekapala košara za otpatke, koji su zagospodarili nad tzv. kritičkim edicijama velikih autora; publicitet koji razvodnjava tisućgodišnje nasljedstvo ružičastom slinavošću; revije koje objavljuju sve što žele bez dozvole; producenti koji se miješaju u djelo sineasta;

---

<sup>16</sup> Prijevod Nikole Kršića ovdje je izmijenjen jer je umjesto prevedenog pojma *ojađenost* zadržan izvorni *litost*.

<sup>17</sup> Chesterman (2004) smatra ga romantičarski apsolutističkim.



redatelji koji se ponašaju prema tekstu s takvom slobodom da bi samo još luđak mogao pisati za teatar itd.) naići će u slučaju sukoba na popustljivost javnoga mnijenja, dok je autor koji se poziva na svoja moralna prava u opasnosti da izgubi simpatije publike, uz suzdržanu pravnu pomoć, jer ni čuvari zakona nisu neosjetljivi prema duhu vremena. (*ibid.*: 234)

Golem napor koji su uložili Stravinski i Beckett, baš kao i sam Kundera, da očuvaju vlastitu interpretaciju svojih djela, taj “krajnji napor da se djelu dade konačni oblik, posve dovršen i pod nadzorom autora” (*ibid.*) svakako je anakron u odnosu na suvremene prakse koje počivaju na otvorenosti djela (*cf.* Eco 1962) i diferenciji smisla (*cf.* Derrida 1968), uza sve moguće oblike čitanja, adaptiranja, pastiširanja, kolažiranja, preispisivanja, hibridiziranja i sl. Međutim, takav nas Kunderin stav podsjeća na samu tekstualnost teksta u kojem leži zakon prijevoda, kako je to davno sročio Walter Benjamin (2000 [1923]). Budući da se djelo potpisuje kao izvorno djelo, da se prijevodi potpisuju kao prijevodi i da ih autori priznaju kao prijevode svojih djela, ta je otvorenost interpretacije ipak ograničena.

Ne treba pritom zaboraviti činjenicu da je Kundera i sam intervenirao u tekstove, i prijevode i izvornike. On je svjestan da ciljni jezik-kultura ima svoje zahtjeve i specifičnosti. Za razliku od Venutija koji kritizira Kunderinu želju da kontrolira prijevode svojih djela, smatrajući da on u svojem neobično naivnom pogledu na prevođenje (koji ipak štiti zakon o autorskim pravima) nije svjestan da u prijevodu nužno dolazi do promjena i akulturacija jer je prijevod interpretacija koja mora voditi računa i o ciljnom jeziku-kulturi (*cf.* Venuti 1998: 5), Woods (2002: 12) argumentira da se Kundera koji živi između dvaju jezika i dviju kultura tim prostorom razlike itekako koristi. Štoviše, Kundera upravo prijevodima na francuski daje privilegirani status izvornika, jer zna da preko njih, kao i preko engleskih prijevoda, dolazi do najšire publike.

Iz dostupnih izjava Milana Kundere, kao i iz njegovih uputa, uočljivo je da se on prvenstveno referira na leksičke i sintaktičke elemente teksta, koji su zapravo izravna manifestacija autorske poetike, odnosno autorova stila, njegove specifičnosti i/ili otklona od norme. Autoru je stalo ne samo da riječ bude shvaćena i prenesena što preciznije na drugim jezicima nego i da se u prijevodu očuva ponavljanje riječi kojima se grade smisao i ritam, odnosno melodioznost teksta.

Povezujući teorije Bermans i Meschonnic s Kunderinim razmišljanjima, može se zaključiti kako su sva trojica na (po)etičkoj poziciji da književni tekst sadrži određene sistematizme, elemente koji čine strukturnu mrežu, podtekst, sustav ili armaturu. Upravo ti elementi grade ritam i nužno se trebaju prevesti kako bi se očuvali koherentnost djela i autorov stil. Kod Kundere su to svakako ponavljanja riječi koje su svojevrsni egzistencijalni koncepti, odnosno metafore, zbog čega on neumoljivo inzistira na njima.

U slučaju Kunderinih prijevoda na hrvatski jezik ta se neumoljivost nipošto nije manifestirala kao sitničavost ili apriorno nepovjerenje u rad prevoditelja: iako mu je svaki put prije objavljivanja izdavač trebao dostaviti završnu verziju prije-

voda (jer hrvatski tekst može pratiti preko češkog jezika), nijednom nije tražio nikakav ispravak niti je, nakon prve suradnje na *Neznanju*, sljedeće tekstove popraćao bilo kakvim uputama. Zaključno bih dodala da su meni, kao tada mladoj i relativno neiskusnoj prevoditeljici, te autorske upute bile veoma dragocjene i da su mi ukazale na one elemente tekstualnosti do kojih sam i u nastavku karijere, prevodeći i druge autore, uvijek iznimno držala.

## LITERATURA

- Audet, S. 2007. L'esthétique kunderienne – entre tradition et modernité?. *European Integration – Between Tradition and Modernity*, zbornik s kongresa, sv. 2. Turgu: Editura Universităţii Petru Maior: 547–557. <https://www.diacronia.ro/en/indexing/details/A23767/pdf>. Pristupljeno 30. lipnja 2024.
- Bajrić, S. 2020. Identités linguistiques, identités littéraires. Milan Kundera. U: *Identités individuelles et identités collectives: discours et interprétations, Actes de la journée d'études du 25 avril 2016, EA 4718: CPTC, Université de Bourgogne*: 67–78. Ur. Dubravka Saulan. Dijon: ABELL.
- Ballard, M. 2007. *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion.
- Béji, M. 2018. *Les romans de Milan Kundera : problèmes de traduction et de réception*. Doktorska disertacija pod mentorstvom Gillesa Dupuisa. Université de Montréal.
- Benjamin, W. 2000. [1923] *The Task of the Translator*. Prev. Harry Zohn. U: *The Translation Studies Reader*: 15–25. Ur. Lawrence Venuti. London – New York: Routledge.
- Berman, A. 1995. [1984] *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Pariz: Gallimard.
- Berman, A. 1999. [1985] *La Traduction et la lettre ou l'Auberge du lointain*. Pariz: Éditions du Seuil.
- Casanova, P. 2024. *Svjetska književna republika*. Prev. Vanda Mikšić. Zagreb: Meandar Media.
- Chesterman, A. 2004. Kundera's sentence. U: *Neue Perspektiven in der Übersetzungs- und Dolmetschwissenschaft: Festschrift für Heidrun Gerzymisch-Arbogast zum 60. Geburtstag*: 73–86. Ur. Juliane House, Werner Koller i Klaus Schubert. Bochum: AKS-Verlag.
- Crain, C. 1999. Infidelity. *Lingua franca* (listopad): 39–50.
- Cuttat, R. 2017. Kundera: d'une Europe l'autre. *Carnets* 11: 1–15.
- Derrida, J. 1968. Différance. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*: 73–101.
- Eco, U. 1962. *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Hulme, H. 2018. *Ethics and Aesthetics of Translation*. London: UCL Press.
- Kuhiwczak, P. 1990. The Case of Milan Kundera's *The Joke*. U: *Translation, History and Culture*: 118–130. Ur. Susan Bassnett i André Lefevere. London: Pinter Publishers.
- Kundera, M. 1985. Note de l'auteur. U: *La Plaisanterie*. S češkoga preveo Marcel Aymonin, posve revidirali Pierre Courtot i autor, definitivna verzija: 397–401. Pariz: Gallimard.
- Kundera, M. 2001. *L'ignorance*, strojni ispis s uputama za prevoditelja (neobjavljeno).
- Kundera, M. 2002. *Umjetnost romana*. S francuskoga prevela Vanda Mikšić. Zagreb: Meandar.
- Kundera, M. 2006. *Zavjesa*. S francuskoga prevela Vanda Mikšić. Zagreb: Meandar.

- Kundera, M. 2007. *Iznevjerene oporuke*. S francuskoga prevela Ana Prpić. Zagreb: Meandar.
- Kundera, M. 2008 [2001]. *Neznanje*. S francuskoga prevela Vanda Mikšić. Zagreb: Meandar Media.
- Kundera, M. 2013. *Knjiga smijeha i zaborava*. S češkoga preveo Nikola Kršić. Zagreb: Meandar Media.
- Margala, M. 2010. The Unbearable Torment of Translation: Milan Kundera, Impersonation, and *The Joke*. *Transcultural* 1, 3: 30–42.
- Meschonnic, H. 1973. *Pour une poétique II*. Pariz: Gallimard.
- Meschonnic, H. 1995. Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font. *Meta: journal des traducteurs* 40, 3: 514–517.
- Meschonnic, H. 1999. *Poétique du traduire*. Lagrasse: Verdier.
- Miletić, T. 2008. *European Literary Immigration into the French Language. Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*. Amsterdam – New York: Rodopi.
- Mravlja, K. 2015. *Milan Kundera: Entre l'original et la traduction*. Diplomski rad pod mentorstvom Primoža Viteza i Erika Gilka. Sveučilište u Ljubljani.
- Pimenta, G. i L. Carlos. 2009. L'œuvre en français de Milan Kundera ou les malentendus de l'ignorance. *Carnets* (poseban broj jesen/zima: Cultures littéraires : nouvelles performances et développement): 232–242. <http://journals.openedition.org/carnets/3873>. Pristupljeno 30. lipnja 2024.
- Rey, C. 2005. *La nouvelle Babel: Langage, identité et morale dans les œuvres de Emil Cioran, Milan Kundera et Andréi Makine*. Doktorska disertacija pod mentorstvom Petera Morgana i Rosemary Lancaster. University of Western Australia.
- Srpová, M. 1995. La traduction, confrontation de deux expériences cognitives. *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive* 20 (Oralité : invariants énonciatifs et diversité des langues): 157–170.
- Stanger, A. 1997. In Search of “The Joke”: An Open Letter to Milan Kundera. *New England Review* 18, 1: 93–100.
- Venuti, L. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London: Routledge.
- Vitali, I. 2012. L'ailleurs, le chez-soi et le monde: la Weltliteratur de Milan Kundera. *Venus d'ailleurs. Écrire l'exil en français, Actes de la Ve journée de la Francophonie de Verone* 17. Ur. R. Gorris Camos, L. Colombo i P. Perazzolo. Genova: Publibarum. <https://riviste.unige.it/index.php/publibarum/article/view/1690/1982>. Pristupljeno 1. srpnja 2024.
- Weinmann, F. 2009. Réception à la puissance X: orthonymie et polysémie dans les études de traduction. *L'Esprit Créateur* 49, 1: 38–55.
- Woods, M. 2002. *Lost Letters: Translating Milan Kundera's Czech Fiction*. Doktorska disertacija pod mentorstvom Justina Dohertyja. Trinity College Dublin.

## SUMMARY

### MILAN KUNDERA AND THE POETICS OF TRANSLATION

Kundera had a specific relationship with the translations of his works, which has also reflected as a rather difficult and ambivalent relationship with the translators. In addition to the fact that he took part in the process of revising existing translations and even translating his own works, the relation between his original works and translations was further complicated by the fact that he used to introduce variations not only into translations but also into re-editions of the texts originally written in Czech. Moreover, in the mid-eighties he authenticated the French translations and declared them as the only originals. On different occasions Kundera spoke out and wrote about translators and translation, primarily of his own works, but also works of other authors. In this paper, I will examine whether Milan Kundera's reflections on the translation process and its outcomes can be understood as a kind of author's translation poetics in which his writing poetics is incorporated, and how these reflections correspond with those of the French translation theorists, Kundera's contemporaries, Antoine Berman and Henri Meschonnic. For this purpose, I will also use the annotations Kundera accompanied the text of the novel *L'Ignorance* (2000), which he sent me in 2001, the year when I translated it into Croatian.

Keywords: Milan Kundera, translation, poetics, original