

POEZIJA JE ONO ŠTO SE (NE) IZGUBI U PRIJEVODU: STILISTIČKI IZAZOVI U PREVOĐENJU ANKE ŽAGAR

MARIN VLAINIĆ

Kornatska 1g, 10000 Zagreb
vlainic.marin@gmail.com

UDK: 821.163.42-1.09 Žagar, A.*
81.255.4:81'38
DOI: 10.15291/csi.4608
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 30. 4. 2024.
Prihvaćen za tisak: 11. 11. 2024.

Prevođenje poezije iziskuje poseban napor zbog složene prirode jezika koji u poeziji funkcionira ne samo kao medij za prijenos značenja već i kao umjetnički alat. Posebice je to istinito u pjesničkome prevođenju, gdje stil kao ogledalo dubinskih mehanizama pjesme postaje ključan element koji može oblikovati učinak na čitatelja ciljnog jezika. Međutim, u filološkome se svijetu rijetko kad dovodilo stilistiku i traduktologiju u izravnu vezu. Zato se ovim radom nudi novi pogled na paradoksalan odnos ovih dviju posve komplementarnih filoloških disciplina propitkivanjem (ne) prevodljivosti poezije kao takve. Na primjeru istraživanja stilističkih izazova u prevođenju poezije hrvatske pjesnikinje Anke Žagar razvija se jedan mogući model stilističke analize pjesničkoga prijevoda, koji stilističarima, prevoditeljima i književnim teoretičarima može pomoći u prevođenju pjesničkih tekstova ili kritičkoj analizi istih.

KLJUČNE RIJEČI:

Anka Žagar, poezija, prevođenje, stilistička analiza, stilistika

1. (NE)MOGUĆNOST DEFINIRANJA STILA I PREVOĐENJA

Stilistika, kao grana jezikoslovlja, dugo vremena nije bila eksplicitno integrirana u područje traduktologije, što Jean Boase-Beier označava kao paradoksalnu situaciju u odnosu između ovih dviju disciplina. Njezina monografija *Stylistic Approaches to Translation* predstavlja prvi sustavan pokušaj uključivanja stilističke teorije u okvir traduktoloških istraživanja (Boase-Beier 2011: 3). U hrvatskom kontekstu, samo su rijetki književni teoretičari, poput Krunoslava Pranjića (1998), Vladimira Ivira (1984) i Zorana Kravara (1994), sporadično spominjali stilistiku, stil ili stilističku analizu kao korisne metode u prevođenju književnih tekstova. Ovaj rad, nastao kao sažetak diplomskog rada Marina Vlainića (2021), usredotočuje se na analizu kompleksnog i paradoksalnog odnosa ovih dviju međusobno komplementarnih disciplina, započinjući od razmatranja definicija njihovih ključnih predmeta proučavanja. U daljnjem tekstu predstavljamo pregled dosadašnjih pokušaja definiranja pojmova stila i prevođenja te ćemo na temelju tih pregleda oblikovati vlastite definicije, koje će poslužiti kao temelj za analizu pjesničkih tekstova u kasnijim dijelovima rada.

1.1. ŠTO JE PREVOĐENJE?

Znanstveno proučavanje prevođenja relativno je mlad fenomen (usp. npr. Užarević 1994: 90), a pritom je bilo potrebno nedvosmisleno definirati predmet nove znanstvene discipline.

Josip Užarević prepoznao je problematiku definiranja prevođenja, navodeći da „postojanje mnoštva sinonima za ‘prevođenje’ kao da svjedoči o određenoj razlivenosti kada se pokušava strože odrediti taj fenomen” (1994: 91). Uočivši da raznolike definicije gotovo uvijek sadrže dvije ključne značajke prevođenja – ekvivalentnost izraza i istost sadržaja – Užarević zaključuje da je prevođenje „takav jezični čin (govorni ili pisani) kojim se postiže semantičko-oblikovna (sadržajno-izrazna) ekvivalentnost ili adekvatnost jednoga teksta (izraza, jezičnog oblika) u jednome jeziku drugomu tekstu (izrazu, jezičnomu obliku) u drugome jeziku” (isto).

Vladimir Ivir, jedan od najvećih hrvatskih prevoditelja i anglista, također je bio svjestan postojanja čitavog niza definicija fenomena prevođenja, a razlog tomu pronalazi u različitim pristupima predmetu prevođenja. Naime, Ivir napominje da, neovisno o pristupu, prevođenje uvijek obuhvaća proceduru prenošenja „nečega” što postoji u izvornom jeziku u „nešto” što postoji u ciljnom jeziku, ali uz obavezno zadržavanje ekvivalentnosti. Tek kada počnemo pobliže određivati što je to „nešto” što postoji u jeziku, definicije prevođenja počinju se razlikovati (Ivir 1987: 35).

Slično Iviru, Mirjana Bonačić ističe da predmet proučavanja prevoditeljskih studija može biti promatran iz mnoštva raznih perspektiva (primjerice, kulturnih studija, književne teorije, semiotike, lingvistike ili psihologije), čime prevođenje postaje neminovno kompleksnijom znanstvenom disciplinom (1999: 16). Iako se čini da raznolika gledišta mogu potpuno negirati prevođenje kao predmet proučavanja prevoditeljskih studija, bitno je spomenuti da je „ipak svako cjelovitije promišljanje temeljnih problema prevođenja nužno interdisciplinarno” (isto), a tako se od posljednjih desetljeća prošloga stoljeća počelo prevođenje i proučavati. Bonačić, stoga, definira iskustvo prevođenja kao „proces odabira i stvaranja značenjskih obrazaca nasuprot onim silama koje djeluju kao nužnost” (isto: 149), te, oslanjajući se na Bahtinovu teoriju o jeziku kao dijaloškom procesu, napominje da se međujezično prevođenje može shvatiti kao dijaloški proces prilikom kojega dolazi do znakovnog sukobljavanja dvaju jezika, a interpretacija, koja služi kao odgovor na znak, pritom je neodvojiva od procesa prevođenja (isto: 45).

Na tragu razmatranja prevođenja kao dijaloškog procesa je i Umberto Eco, koji definira prevođenje kao pregovarački proces. Prema njegovu viđenju, „prevoditelj mora *pregovarati* s utvarom autora kojeg često više nema, s prodornom prisutnošću izvornog teksta, s još neodređenom slikom čitatelja za kojega prevodi (i kojeg prevoditelj mora proizvesti, onako kao što svaki Autor konstituira Uzornog Čitatelja)” (2006: 333, isticanje naše). Rezultat tog pregovaranja jest tekst koji prenosi „otprilike isto” značenje izvornog tekstualnog materijala. Kada razmotrimo pregovaranje u kontekstu prevođenja, moramo identificirati što je predmet pregovora – oko čega se to prevoditelj dogovara s autorom, izvornim tekstom i čitateljem? Ako postoji navedeni dijalog, razvidno je da pritom postoje određene mogućnosti među kojima prevoditelj mora izabrati onu kojom će ostvariti ekvivalentnost između izvornoga i ciljnoga teksta, tj. u najvećoj mjeri ostati vjeran autoru, izvorniku i ciljnom čitatelju. Pritom naglašavam da mislimo na dinamičku, a ne formalnu ekvivalentnost – podjelu koju u prevoditeljske studije uvodi Eugene Nida.¹ Dok se formalna ekvivalentnost odnosi na prevođenje značenjskog plana teksta formulom „znak u izvorniku = znak u prijevodu”, dinamička ekvivalentnost pretpostavlja da prijevod postigne jednaki učinak na čitatelja iz ciljne kulture kao što je izvornik ostvario na čitatelja iz izvorne kulture. (Nida 1964: 159).

¹ Koncept *ekvivalentnosti* ili *vjernosti* imao je turbulentnu prošlost unutar domene prevoditeljskih studija. On se u prevoditeljskim studijama pojavio 50-ih godina prošlog stoljeća kao ključna zadaća prevoditelja – pronaći u ciljnome jeziku formalni ekvivalent iskaza na izvornom jeziku. Međutim, teško je uopće definirati što *ekvivalentnost* ili *vjernost* (izvornom tekstu) odista jest, a kasnije su se prevoditeljski studiji odmakli od ovakvog pristupa prevođenju jer je bio suviše preskriptivan i previše se oslanjao na formalnu jednakost između dva jezika (sličnu sinonimiji unutar jednog jezika).

Uzimajući sve navedene definicije u obzir, koristimo prevođenje kao termin koji nužno uključuje izvorni i ciljni tekst, prenošenje sadržaja i forme tekstualnog materijala s jednog na drugi jezik, dinamičku ekvivalentnost i – za ovaj rad ključno – odabir.

1.2. ŠTO JE STIL?

Krunoslav Pranjić spominje da u filološkoj literaturi postoji nebrojeno puno definicija predmeta stilistike: od individualne uporabe jezika nasuprot kolektivne, vrijednosne oznake određenoga djela, individualnog izbora među svim mogućim izrazima prilikom oblikovanja iskaza, jezikoslovne kvalitete pomoću koje razaznajemo čije misli i osjećaje, pamćenja formula kulturnoga nasljeđa, sve do toga da je smatran redundantnim pojmom koji naprosto stoji umjesto termina *oblik* ili *izražajnost*. Pranjić među svim ovim definicijama uspijeva naći zajednički nazivnik, a to je da je „stil obilježje pripadno tzv. planu izraza, ne planu sadržaja” (Pranjić 1998: 193–194).

Još jedan vrsni filolog u nas, Radovan Katičić, mišljenja je da se gotovo svi jezikoslovci mogu složiti da je stil odabir; autor teksta odabire ono što će reći, ali i kako će to izraziti te je „upravo taj izbor stilska razina jezika” (Katičić 1998: 114). Katičić-Bakaršić uvelike se slaže s Katičićem kada spominje kako „o stilu možemo govoriti samo ako postoji mogućnost odabira, tj. ako postoji više od jedne jezične jedinice koja se u određenom kontekstu može upotrijebiti” (2001: 30).

Tvrdeći da definiranje stila osiromašuje sam predmet stilistike, Leech i Short daju vrlo obuhvatnu definiciju stila u obliku popisa značajki koji čine njihov koncept stila (1981: 38):

- (i) stil je način na koji se jezik koristi, stoga se sastoji od odabira iz repertoara jezika
- (ii) stil se definira u okviru domene u kojoj se jezik koristi (npr. koje odabire donosi pojedini autor, u pojedinom žanru ili u pojedinom tekstu)
- (iii) književna stilistika bavi se objašnjavanjem odnosa između stila i književne ili estetske funkcije
- (iv) stilistički odabir ograničen je na one aspekte jezičnog odabira koji predstavljaju alternativni način izražavanja istog sadržaja.

Uzimajući u obzir navedene definicije, u ovomu radu pod stilom označavamo *odabir među različitim načinima izražavanja istog sadržaja*, što reflektira Užarevićevu konstataciju da je prevođenje „prenošenje jednoga te istoga sadržaja (semantike, značenja) dvama različitim izrazima (oblicima)” (1994: 92).

2. (NE)PREVODLJIVOST POEZIJE

Pitanje (ne)prevodljivosti poezije već stoljećima zaokuplja teoretičare književnosti, prevoditelje i lingviste, postavljajući složene izazove pred filologe koji pokušavaju pomiriti estetsku dimenziju pjesničkog jezika s nužnošću jezičnog prijenosa. U svojoj esenciji, poezija je oblik jezičnog izraza koji je izvanredno povezan s unutarnjom formom jezika, stvarajući jedinstvenu sintezu značenja, zvuka i strukture. Upravo ta sinteza, koju mnogi teoretičari nazivaju „totalitetom poetskog izraza”, često se smatra neprevodivom, osobito u svjetlu poznatog aforizma Roberta Frosta da je „poezija (...) ono što se izgubi u prijevodu” (Frost 1961: 7). Ipak, pitanje (ne)prevodljivosti poezije nadilazi Frostov pesimistički iskaz i zahtijeva dublje istraživanje kroz prizmu lingviističke teorije, stilistike i traduktologije.

Takvo razmišljanje vjerojatno proizlazi iz činjenice da se pjesničko prevođenje smatra težim od prevođenja bilo koje druge vrste teksta „jer u [pjesništvu] (...) postoje mnoge prisile na razini linearnog ispoljavanja, što određuje sadržaj, a ne obratno, kao što se događa kod diskursa s referencijalnom funkcijom” (Eco 2006: 283).² U poetskim tekstovima plan izraza (na kojemu se ostvaruje stil) u mnogočemu određuje sadržajni, odnosno značenjski plan. Ne čude onda Užarevićeve konstatacije da pjesnički tekstovi, uz filozofske, pripadaju „osjetljivijim” vrstama tekstova kod kojih se naročito osjeti takozvani „prijevodni jezik” (Užarević 1994: 90), a da je „pjesnički prijevod ili prepjev (...) najviši oblik jezičnostvaralačke djelatnosti u sferi prevodilaštva” (Užarević 1994: 93). Pjesme se dakle vidno razlikuju od drugih književnih vrsta, a Peter Robinson izdvojio je pet ključnih značajki pjesništva koje predstavljaju problem upravo prilikom pokušaja prijevoda pjesama (Robinson 2010: 80–81), a koje ćemo u nastavku podrobnije komentirati.

1. Jezik pjesme kao cjeloviti strukturalni, zvukovni i semantički kompleks.
2. Povijesni status tog kompleksa u vrijeme pisanja pjesme.
3. Pjesnikova uporaba idiosinkratične verzije toga jezika, odnosno njegov ili njezin idiolekt.
4. Pjesnički glas ili stil pjesnika u tom trenutku njegova ili njezina života.
5. Osobito korištenje toga idioma u pojedinoj pjesmi.

² Htijući se odmaknuti od stare podjele na izraz i sadržaj, Eco uvodi termine *linearno ispoljavanje* (ono što čitatelj čitajući percipira) i *smisao teksta* (čitateljeva interpretacija linearnog ispoljavanja) (Eco 2006: 47).

Ako govorimo o kompleksnom unutarnjem svijetu pjesme, možemo konstatirati da funkciju pjesme nesumnjivo ispunjava njezin osobiti jezik, koji predstavlja jezik u njegovu najkompaktnijem obliku, kao i estetska dimenzija oblika, muzikalnosti i stila. Time pjesništvo kombinira različite značenjske slojeve i stvara neraskidivu vezu između značenja i oblika. Užarević na to upozorava govoreći da „ono što je u izvorniku nerazdjeljivo jedinstvo (zvuk i smisao, ritam i značenje, stih i rečenica, rima i ritam, rima i značenje itd.) treba da nađe svoj ekvivalent i u prijevodu. Drugim riječima, prepjev pokušava činiti nemoguće – prevoditi izraz, oblik” (Užarević 1994: 93). Gotovo se svi teoretičari koji su se bavili ovim pitanjem slažu da zaista jest nemoguće prevesti totalitet pjesničkog teksta. Gregory J. Racz odbacuje, međutim, široko prihvaćenu zabludu, temeljenu na već spomenutomu Frostovu citatu, da je pjesnički tekst neprevodljiv. Prema Raczovu mišljenju, takva predodžba o neprevodljivosti pjesništva proizlazi iz „elementarnog nerazumijevanja što prevođenje jest” (Racz 2012: 330, prijevod je naš³). Racz traži da se odbaci „štetno (tj. utopijsko i mesijansko) gledište na prevođenje kao preslike kojom se proizvodi apsolutna ekvivalentnost između izvorne pjesme i njena prijevoda” (Racz 2012: 330, prijevod je naš⁴), poglavito jer, dakako, identična preslika izvornog teksta nije ostvariva. Problematika (ne)prevodljivosti pjesništva stoga se ne odnosi na prenašanje semantičke ukupnosti proizašle iz denotativnog značenja svake individualne riječi, već prenašanje smisla, tj. učinka što je pjesma ostavila na čitatelja: „Uloga je prevoditelja proizvesti odjek izvornika, iako je nemoguće kreirati repliku izvornog teksta. Drugim riječima, ono što se treba sačuvati su osjećaji, nevidljiva poruka pjesnika i jedinstvenost stila kako bi se u ciljnom jeziku postigao učinak isti onomu u izvornom jeziku” (Tisgam 2014: 522, prijevod je naš⁵). Priklanjajući se Ecovu poimanju prevođenja, svakako bismo proširili citat da je cilj prevođenja postići *otprilike* isti učinak onomu u izvornom jeziku.

Pjesma se kao jezična forma usložnjava ako ju promatramo i kao ostvaraj određene kulture; ona je nerazdvojiva od kulture i vremena u kojima je napisana. U traduktološkom okviru Ksenija Premur to smatra „problemom dvostruke ‘neprevodivosti’, tj. neprevodivosti forme označitelja i neprevodivosti književnih, retoričkih

³ Izvornik: „*fundamental misunderstanding of what translation entails*”

⁴ Izvornik: „*baneful (that is, utopian and messianic) view of translation as replication producing absolute equivalence between a source-text poem and its target-text counterpart*”

⁵ Izvornik: „*The task of the translator is to produce the echo of the original, even though it is impossible to be able to create a replica of the original text. In other words, what should be preserved are the emotions, the invisible message of the poet and the uniqueness of the style in order to obtain the same effect in the TL as it is in the SL.*”

ili metričkih, formi koje proizlaze iz posebnog kulturnog temperamenta” (Premur 2006: 41), što odražava i raniju misao Susan Bassnett i Andréa Lefeverea (1990) o tome kako prevođenje poezije ne predstavlja samo lingvistički problem već i kulturni čin koji uključuje proces posredovanja između dvije različite kulturne sfere. Uz sve stilističke i značenjske izazove prevođenja, pred prevoditeljem tako stoji i dodatna problematika prenošenja kulturnih elemenata, pjesničkih elemenata, metafora i simbola ukorijenjenih u kulturi izvornoga teksta bez direktnih ekvivalenata u kulturi ciljnog jezika.

3. (NE)VAŽNOST AUTOROVIH INTENCIJA

Jedan od ključnih argumenata protiv prevodljivosti poezije leži u specifičnoj semantičkoj gustoći poetskog jezika. Poezija često koristi figurativni jezik, višeslojnu semantiku i lingvističke igre koje su u velikoj mjeri ovisne o fonološkim, morfološkim i sintaktičkim osobitostima jezika izvornika. Značenje u pjesničkom tekstu nije fiksno niti transparentno, već je rezultat interakcije čitatelja s tekstem, gdje svaki čitatelj stvara vlastitu interpretaciju. To znači da prevoditelj mora rekonstruirati ne samo semantički sadržaj već i mogućnosti za interpretaciju koje originalni tekst nudi. Stoga se problem prevodljivosti poezije može promatrati i kroz prizmu „hermeneutičkog kruga”, gdje prevoditelj nije puki posrednik između dvaju jezika, već aktivni sudionik u procesu interpretacije. Prema Hans-Georgu Gadameru (1989), svaki čin razumijevanja, pa tako i prevođenja, podrazumijeva kreativno sudjelovanje tumača, a ne mehanički prijenos značenja. Time se u prijevod nužno uvodi subjektivnost jer interpretativni postupci „nisu puka primjena postojećih pravila novim sadržajem (...) [već] ispunjavaju pravila novim sadržajem, pretvaraju prethodno znanje u dinamično razvijanje označivanja, u strukturiranje novih suvislosti, a to su procesi koji uključuju neprekidnu promjenu kodova i neprekidno stvaranje novih kodova” (Bonačić 1999: 64).

Nerijetko se u filološkoj i traduktološkoj literaturi svako spominjanje čitanja i interpretiranja teksta, naročito pjesničkoga teksta, pretvara u diskusiju o prirodi značenja kao takvoga. Odmaknuvši se od strukturalističkog i formalističkog poimanja znaka kao nepromjenjive i statične cjeline koju autor upisuje u tekst, kognitivna lingvistika izvršila je preokret, stavljajući čitatelja na pijedestal kao instancu koja konstruira značenje teksta. Prema tome je čitateljeva percepcija značenja, pa time i stila, ono što je ključno u procesu pronalaska značenja. Ako shvatimo čitanje i interpretaciju teksta kao dinamičan i aktivan proces, onda se „prevođenje i interpretacija događaju

(...) istovremeno, čime prevođenje postaje uistinu semiotičko iskustvo” (Eco 1976: 8). Bonačić je navedenu misao istaknula raspravljajući o dihotomiji prevođenja kao proizvoda i prevođenja kao procesa:

Ako (...) pretpostavimo da jezični znak nije opeka u zidu prepreke, nego pokretljiv, prilagodljiv, „živ” izvor značenja koji se stvara obostranim djelovanjem, zaista dvosmjernom sinapsom, kad interpretacija ulazi u sam znak, (...) tada se otvaraju nove mogućnosti za objašnjenje prevođenja kao procesa u kojem interpretacija postaje konstitutivni čimbenik (Bonačić 1999: 48).

Strukturalistički pristup jezičnom znaku vidi prevođenje kao proizvod nastao prevoditeljevim dekodiranjem značenja koje je apriorno dana te gotovo pa mjerljiva činjenica. Takvo je razmišljanje polučilo brojne normativne priručnike o skupu prevoditeljskih strategija predstavljenima kao gotove upute kako razriješiti određene prijevodne probleme. Posljedično, svaka analiza ili kritički opis prijevoda pretvarao se u kritiku prevoditeljeva dekodiranja izvornog značenja, tj. isticanje prevoditeljeva pogrešnoga razumijevanja onoga što se nalazi u izvornom tekstu. S time je u skladu prevođenje postala mjerljiva, predvidljiva, nepristrana i objektivna djelatnost. Tek su se kritikom strukturalizma 70-ih i 80-ih godina prošloga stoljeća počele odbacivati „mogućnosti taksonomijskog opisa čitateljskih ili prevoditeljskih strategija (...) uspostavljanjem jedinstvenih sustava u smislu kompetencije ili poetike u koju bi bila ugrađena specifična sustavnost i predvidljivost takve proizvodnje” (Bonačić 1999: 51). Teoretičari poput Derride (1967) ili Bahtina (1981) pisali su kako značenje proizlazi iz diskurzivne prakse, odnosno čitatelj (pa tako i prevoditelj) proizvodi značenje teksta, ali „nikada razumijevanje, a pogotovo razumijevanje pjesničkog teksta, ne može biti samo prepoznavanje znakova upisanih u tekst” (Bonačić 1999: 53). Autorovi odabiri koji grade stil izvornoga teksta stoga postaju manje važnima. Prevoditelj mora svoju pažnju usmjeriti na stil kao takav, zanemarujući autorove (svjesne ili nesvjesne) namjere, jer će upravo stil otkriti značenje koje se potom prenosi u drugi jezik (usp. npr. Boase-Beier 2006: 33).

Kao što smo već konstatirali, bit pjesničkog prevođenja nije puko preslikavanje doslovnih značenja riječi u pjesmi, već njezine unutarnje strukture, kompozicije i stila. Upravo je zato „[p]revođenje poezije u složenome odnosu s njenom analizom i interpretacijom, tj. s nastojanjem da se razumiju njeni mehanizmi, nutarnja povezanost elemenata, ali isto tako da se shvati i cjelovitost njezina ‘svijeta’” (Užarević 1994: 94). Dakle, prevođenje ne samo da sadrži kulturnu dvojnost već i diskurzivnu dvojnost; ono je „istodobno interpretacija i nova tekstualna proizvodnja” (Bonačić 1999:

49). Važno je također istaknuti da će svaki prevoditelj na svoj način interpretirati tekst, a razlog je tomu što svaka ljudska individua u sebi nosi „pojedinačne, gdjekad polusvjesne i podsvjesne predodžbe o modelu ljudskog svijeta u kojemu živi” (Škreb 1998: 489). Sukladno će svom kognitivnom modelu svijeta svaki prevoditelj individualno pristupiti tumačenju kakvog (pjesničkog) teksta i u njemu pronaći odgovor na pitanje „smatra li on model ljudskoga svijeta, prikazan u književnom djelu, vjernim – tj. odgovara li onoj slici koju on neizgrađenu nosi u sebi ili ne odgovara” (Škreb 1998: 489).⁶ Upravo navedene značajke interpretaciju pretvaraju u subjektivno, individualno i fenomenološko iskustvo.

4. STILISTIČKA ANALIZA PRIJEVODA PJESAMA ANKE ŽAGAR

Analize prijevoda triju pjesama Anke Žagar (koje je sve prevela pjesnikinja Sibila Petlevski) koje ćemo prikazati u narednim poglavljima provest ćemo sagledavanjem mikrostruktura na svim lingvostilističkim razinama kako bismo: (1) utvrdili u kojoj su mjeri izvornik i prijevod stilistički različiti i (2) ponudili prevoditeljima mogući model stilističke analize. Već je i Kravar spomenuo da se instrumentima stilske analize može mjeriti stupanj podudarnosti izvornog i ciljnog teksta (Kravar 1994: 98), stoga želimo to i provesti u djelo. Prilikom analize prijevoda služit ćemo se doktorskim radom Tina Lemca (2013b), koji je odradio vrlo akribičnu i izrazito temeljitu analizu stilematičnosti lirskog idioma Anke Žagar. S time u skladu, analiza u nastavku uključivat će fonostilističku, leksostilističku, sintaktostilističku i semantostilističku razinu.⁷ Na fonostilističkoj razini istraživat ćemo aliteraciju, asonancu, glasovni simbolizam, rimu i metafonološke signale; na leksostilističkoj razini proučavat će se novotvorenice; analiza sintaktostilističke razine sadržavat će proučavanje ponavljanja, sintaktičkog paralelizma, inverzija i opkoračenja; na semantostilističkoj razini fokusirat ćemo se na hiperbolu, litotu, metonimiju, ironiju, apostrofu, personifikaciju i eufemizam.⁸

⁶ Iako smo naglasili da je svaka interpretacija subjektivna, ne smijemo zanemariti da je svačija kognitivna slika svijeta temeljena na promjenjivim ideološkim i kulturnim tradicijama i konvencijama, što također utječe na interpretaciju kao takvu.

⁷ Lemac u svojoj studiji uključuje i pravopisnostilističku i tekstnostilističku razinu, no mi navedene stilističke razine zanemarujemo zbog činjenice da interpunkcija, tekstna kohezija i koherencija ne predstavljaju značajan stilistički problem prilikom prevođenja odabranoga korpusa.

⁸ Budući da se metafora u Žagaričinu pjesništvu „pojavljuje kao nositelj temeljnih poetičko-stilskih strategija” (Lemac 2013: 58), ona postaje makrostrukturnom figurom koja prožima čitav tekst, stoga nam nije podobna za ovakvu traduktološku analizu.

Bitno je istaknuti da ne nastojimo u narednim poglavljima osuđivati korištene prevoditeljske strategije, donositi bilo kakve vrijednosne sudove o tome što je prevoditeljica uspjela ili nije uspjela značenjski prenijeti ili donositi kritičke odluke o prijevodu kao manjkavome ili ga postavljati u inferiorniju poziciju naspram izvorniku. Takva kritička praksa može samo dovesti do ponavljanja preskriptivnih modela prevođenja prema kojima je prijevod dovršeni proizvod, zanemarujući da je prevođenje „diskurzivna praksa [koja] ne teži isključivo dovršenosti ili ponovljivosti izričaja koje ne može postići, nego stalnom pokretanju prevodljivosti koja zahvaća uvijek više” (Bonačić 1999: 49). Svaka prevoditeljeva odluka temeljena je na njegovu tumačenju izvornoga teksta, a umjesto dokazivanja da je štogod izgubljeno u prijevodu, povest ćemo se mišljenjem da skup prevoditeljskih odluka stvara „prevoditeljski stil”, termin koji uvodi Boase-Beier (2006: 64).

Također, ne pretendiramo predstaviti analizu kao sveobuhvatnu i apsolutnu obradu stilističke građe, već nam je cilj ponuditi jedan mogući model lingvostilističke analize koja može prevoditelju biti koristan alat u pjesničkom prevođenju, a književnom teoretičaru ili teoretičaru prevođenja služiti kao polazišna točka prilikom analize stilogenosti izvornika i prijevoda. Dakako, uzimanje u obzir versifikacijskih, kulturnih, ideoloških, povijesnih i drugih elemenata dalo bi potpuniju sliku prijevodnoga pjesničkog teksta, no u ovome radu ističemo samo mikrostrukturalne stilističke elemente.

4.1. ANALIZA PRIJEVODA PJESME „ŠUMA”

Pjesma „šuma” antologijska je pjesma unutar Žagaričina opusa, a radi se o prvoj pjesmi iz pjesnikinjine prve zbirke *Išla i... sve zaboravila* iz 1983. godine. Često se u literaturi spominje da je upravo ova pjesma prejudicirala njezin pjesnički put te da „se može shvatiti kao programatska, paradigmatička za cijeli opus i poetiku pjesnikinje” (Kamenjašević 2015: 196). Na početku svoga pjesničkoga rada Žagar tematizira stvaralački potencijal jezika, tj. „stvaranje teksta svijetom i svijetom” (Mrkonjić 2011: 540), poistovjećivanje svijeta i jezika, uvodi nadrealističke i avangardne motive te privilegira označiteljsku razinu teksta nad pripadnim označenim (Bagić 1994: 9). Poetičko-stilskom razinom dominiraju četiri temeljne strategije: metapoetičnost, metatekstualnost, autopoezičnost (autoreferencijalnost) i autotematizacija (vidi: Lemac 2013b: 4–5).

TABLICA 1. Kontrastivna analiza izvornika (Žagar 1983: 9) i prijevoda (Petlevski 2003) pjesme „šuma” Anke Žagar

IZVORNIK (Žagar 1983: 9)	PRIJEVOD (Petlevski 2003) ⁹
šuma	forest
napišem šuma i bude šuma idem moram u šumu po drva vrijeme je za toplije	I write forest and the forest comes to being I go I must go to the forest to fetch wood it is time to get warm
mene je strah zato pjevam	I am afraid that is why I sing
pjevam šuma i nije šuma – ja sam kako sam ponizna kako sam moćna stablata je najmojija hoću se srušiti hoću se skrušiti skroz u šumu ptice od drva u uho mi padaju – i lišće su	I sing forest and there is no forest – here I am how proud I am how powerful I am woodiness is all mine I want to be humble I want to tumble rush headlong into the forest wooden birds drop into my ear – because they are leaves
pa šuma ima pune ruke straha pa šuma ima kružne oči zvijeri i daha udvojena oganj ukrešu	the forest has hands full of fear the forest has a beast's rounded eyes short-winded they strike a fire
što je ono bilo – korak mi spotaknut što je ono bilo – naga je uspravnost	what was it – my stumbling step what was it – uprightness naked
napišem šuma i nije šuma bistroća je oka ukočena	I write forest and there is no forest clearness of the eye stiff

Na fonostilističkoj razini možemo izdvojiti aliteraciju, asonancu, glasovni simbolizam, rimu i metafonološke signale. Konsonanti *š, s, m i r* (*napišem šuma i bude šuma; hoću se srušiti hoću se skrušiti / skroz / u šumu*), uz nešto rjeđe *č, ć i ž*, zajedno s dubokim vokalima *u i o* stvaraju arhetip šume kao prostora koji je misteriozan, mračan, nepregledan, gotovo bajkovit (usp. npr. Kamenjašević 2015: 197). Time je funkcija fonostilema u ovoj pjesmi dočarati mimetiku prolaska tamnom i nepoznatom šumom. Dakako, fonetske razlike između hrvatskog i engleskog ne dopuštaju prenošenje identičnih glasova (ponajviše palatala koji se u engleskomu ne zapisuju posebnim grafemima), ali u prijevodu pronalazimo

⁹ Svi prijevodi objavljeni su na internetskoj stranici <https://www.poetryinternational.org/pi/poet/1749/Anka-Zagar/en/tile>, s koje smo ih i preuzeli.

aliteraciju tjesnačnika *f*, koji pripada istoj fonetskoj obitelji kao i aliterirani *s*, *š* i *ž* u izvorniku (*the forest has hands full of fear; I write forest and there is no forest / clearness of the eye / stiff*), čime se postiže otprilike ista poetska slika. Kako se Žagar poigrava zvučnim potencijalom jezika, „uz iskušavanje njegovih krajnjih mogućnosti, uz povratak primarno magijskoj funkciji jezika” (Bonačić 1999: 221), tako i prevoditeljica na drugim mjestima u stilskoj poetici pjesme donosi glasovni simbolizam radi upotpunjavanja čitateljeva doživljaja šume kao „prostor[a] subjektive iskonske forme” (Lemac 2013b: 12).

Rimu u Žagaričinu opusu često pronalazimo unutar jednog stiha (Lemac 2013b: 28), pa tako i u ovoj pjesmi: *hoću se srušiti hoću se skrušiti*. U prijevodu nailazimo na zamjenu redosljeda glagola *srušiti* i *skrušiti*: *I want to be humble I want to tumble* (hrv. želim se skrušiti želim se srušiti), ali rima i njezina funkcija „humanizira[nja] govor[a] o nedosezljivoj izvanpoetskoj stvarnosti ili ukaz[ivanja] na njezinu neproničnost i vlastito neznanje o njoj” (Lemac 2013b: 28) ostaju sačuvanima.

Metafonološki signali odnose se na „fonološko pojmovlje (...) [koje] svjedoč[i] o stanovitu autoričinu znanju o eufoniji i mogućnosti podešavanja pjesme prikladnim fonostilističkim materijalom” (Lemac 2013b: 23). U pjesmi „šuma” metafonološki signal pojavljuje se na kraju druge strofe (*zato pjevam*) i početku treće (*pjevam šuma i nije šuma – ja sam*), gdje se glagolom *pjevati* diskurzivira jezični materijal i naglašava metapoetičnost Žagaričina pjesništva, a u prijevodu istu funkciju ima glagol *sing*.

Emblemi leksostilističke razine pjesništva Anke Žagar zasigurno su njezine novotvorenice (Lemac 2013b: 33). U ovom radu pod novotvorenicama pretpostavljamo samo autoričine neologističke inovacije koje se ne mogu pronaći kao rječničke natuknice, a u pjesmi „šuma” nailazimo na dva takva slučaja u stihu *stablata je najmojija*. Novotvorenica *stablata* nastaje sufiksacijom, ali i adjektivizacijom imenice *stablo*, dok novotvorenica *najmojija* nastaje komparacijom posvojne zamjenice *moja*. Prevoditeljica je prevela navedeni stih kao *woodiness is all mine*, što implicira nekoliko stvari. U izvornom se stihu pridjev *stablata* i zamjenica *najmojija* odnose na referenta u ženskomu rodu (vjerojatno na entitet šume), što u engleskomu prijevodu nije bilo moguće izraziti jer kategorija roda ne postoji u engleskoj morfologiji. Kako bi tomu doskočila, prevoditeljica novotvorenicu *stablata* nominalizira u prijevodu kao *woodiness*, a *najmojija* prevodi kao *all mine* nasuprot rješenju poput **the minest*, što bi bio doslovan prijevod novotvorenice. Iz ovoga možemo zaključiti kako je prevoditeljica tumačila leksostilističke inovacije kao nešto što bi u engleskom jeziku moglo čitatelja zbuniti, pa je odlučila otići u smjeru približavanja teksta ciljnom čitateljstvu.

Na sintaktostilističkoj razini analiziramo stilske figure koje pojačavaju i estetiziraju poetski iskaz, a to su sintaktostilemi poput ponavljanja (*kako sam ponizna kako sam moćna; hoću se srušiti hoću se skrušiti; što je ono bilo – korak mi spotaknut / što je ono bilo – naga*

je uspravnost), opkoračenja (*skroz / u šumu; i daha udvojena / oganj / krešu; bistroća je oka / ukočena*) i elipse (*vrijeme je za toplije*). U slučaju prijevoda ponavljanja (*how proud I am how powerful I am; I want to be humble I want to tumble; what was it – my stumbling step / what was it – uprightness naked*), ono u ciljnome tekstu također ima istu stilističku funkciju kao i u izvorniku, odnosno ono je „u službi razvoja magijske sintakse i semantike” (Lemac 2013b: 55). Opkoračenje u Žagaričinu pjesništvu, kako Bagić ističe, naglašava otvorenost i konstantnu nedovršenost jezika (Bagić 1994: 124), a u prijevodu (*rush headlong / into the forest, short-winded / they strike / a fire; clearness of the eye / stiff*) možemo vidjeti da je takva funkcija također prisutna. Posebno je pritom zanimljiva prevoditeljska odluka izostaviti pomoćni glagol *was* u pretposljednem stihu *clearness of the eye / stiff* (nasuprot gramatički ispravnoj sintaksi *clearness of the eye is stiff*), koji se nalazi u izvornom stihu *bistroća je oka*, što se može također tumačiti kao implikacija otvorenih mogućnosti jezika. Kada je u pitanju elipsa, Lemac napominje da navedena figura nije učestala u Žagaričinu pjesništvu, no u rijetkim slučajevima na koje nailazimo u autorčinim pjesmama elipsa služi za postizanje veće ekspresivnosti stiha (Lemac 2013b: 56). Na kraju prve strofe elipsa je prisutna u stihu *vrijeme je za toplije*, što je još jedan slučaj razaranja sintakse i njezina infantiliziranja. Nije jasno što je referent pridjeva *toplije*, a u prijevodu stoji *it is time to get warm*, čime je prevoditeljica eksplicirala izvorni stih i time se odmaknula od izvorne publike, a približila ciljnoj.

Na semantostilističkoj razini analizirat ćemo litotu (*napišem šuma i bude šuma / idem moram u šumu po drva / vrijeme je za toplije*) i personifikaciju (*pa šuma ima pune ruke straha / pa šuma ima kružne oči zvijeri*). Početak pjesme sadržava metatekstualno odnošenje prema procesu pisanja same pjesme (*napišem šuma*) i demijuršku poziciju subjekta (*bude šuma*) (Lemac 2013a: 244), koja se „iskazuje biblijskim kodom (npr. ‘i bi svjetlo’) pri čemu se oblik aorista glagola *biti* koji je u biblijskom tekstu topički obilježen zamjenjuje prezentom i time se stvara efektna glagolska metafora” (Lemac 2013a: 244). U stihovima koji slijede nalazimo litotičko sniženje demijurškog diskursa korištenjem kolokvijalnog govora (*moram u šumu po drva*). U prijevodu navedenih stihova *I write forest and the forest comes into being / I must go to the forest to fetch wood* uočavamo slično litotičko snižavanje izraza nakon prvoga stiha, iako u prijevodu nema biblijskog koda (npr. prevoditeljica se mogla odlučiti za rješenje *let there be forest*), čime je prevoditeljica naglasila više naglasila proces diskurziviranja šume kao arhetipnog entiteta, a manje sam proizvod (šumu) toga istoga procesa.

Personifikacija se očituje u trećoj strofi, gdje entitet šume poprma humanizirajuće i zoomorfne odlike (Lemac 2013b: 78–80), čime se dodatno ističe otuđenost, neobičnost i zamršenost šume. Prijevod *the forest has hands full of fear / the forest has a beast's rounded eyes* također na sličan način personificira šumu, prenoseći i humanizirajuću sliku ruku

punih straha i zoomorfnu sliku šume kao divljeg, kaotičnog i animalnog mjesta, što se čak i fonološki intenzivira ponavljanjem fonema *f* i relativnom glasovnom motiviranošću fonema *b* i *d* (usp. npr. Vuletić 1997: 3–4).

4.2. ANALIZA PRIJEVODA PJESME „S UNUTRAŠNJE STRANE USANA”

Pjesma „S unutrašnje strane usana” još je jedna antologijska Žagaričina pjesma, a svrstana je u zbirku *Bešumno bijelo*, objavljenu 1990. godine. Navedena je pjesma „molitvenog tipa u kojem se pokušava obaviti autotematizacija” (Lemac 2013b: 123), a tematski se odnosi na subjektov oproštaj i konačnu egzaltiranost od svemogućnosti i beskonačnosti jezika, izvanpoetske stvarnosti te metapoetske dimenzije koristeći se molitvenim diskursom, kršćanskim motivom *mira* i kršćanskim polidiskurzivnim interferencijama (Lemac 2013b: 123).

TABLICA 2. Kontrastivna analiza izvornika (Žagar 1990: nepaginirano) i prijevoda (Petlevski 2003) pjesme „S unutrašnje strane usana” Anke Žagar

IZVORNIK (Žagar 1990: nepaginirano)	PRIJEVOD (Petlevski 2003)
S unutrašnje strane usana	From the inner side of the lips
ulje, umri i. poteci mir tvojim usnama da me na njima nikad više ne bude	oil. die and. let peace flow to your lips may I no longer be on them
ili ću iz zemlje te amorfne svakim novim dahom, od smrtne ploti dahom zabijeljeti se u tebe, se gasiti	or I will, from that amorphous soil, with every breath of my dying flesh, grow white into you, be extinguished
sve dok se ovaj bijeli papir ne orosi riječima, ne budem ti tu	until this white paper is bedewed with words, until I come here
te vrškom biča me poljubac ošinuo, u usnu ti se mir otrnjen, umri i, poteci, mir	with the tip of the kiss whipped, let peace grow thorns on your lip, die and, flow, peace
neka zalupnu vrata ova zemljava ulje, umri i, budi da jesam	let the door made of soil slam shut, oil, may you die and, be so that I can be
gdje probodeno pa zašiveno beskrajno tvojim usnama. mir bijelo meso glasa, mi spavaj mrak na usnama, ga ne raskalaj	where there is, first pierced, then sewed up by your lips endlessly. peace the white flesh of my voice, you sleep, do not pull to pieces the darkness on my lips

Na fonostilističkom planu izdvajamo primjere asonance (*ili ću iz zemlje te amorfne; ošinuo, u usnu ti se mir; mrak na usnama, ga ne raskalaj*), rime (*bijelo meso glasa, mi spavaj / mrak na usnama, ga ne raskalaj*) i metafonološke signale (*bijelo meso glasa*). Naravno, sve se navedene figure očituju na fonostilističkoj razini, ali za potpunu interpretaciju moramo uzeti i njihovu funkciju na semantostilističkoj razini. Asonancom se dodatno naglašava opis ekopoetskih motiva (*zemlje amorfne*), metaforički dočarava snaga poljupca entiteta kojemu se lirski subjekt obraća i ističe entitet *mraka* „koji predstavlja značenjsku beskonačnost izvanpoetske stvarnosti” (Lemac 2013b: 123). Posljednja su dva stiha posebno zanimljiva jer se u njima javlja i rima i metafonološki signal, kojima je Žagar toliko sklona radi postizanja eufonije. U prijevodu rime nema, ali metafonološki signal *bijelo meso glasa* doslovno se prevodi kao *white flesh of the voice*. Dakle, fonološke razlike između hrvatskog i engleskog ne dopuštaju prebacivanje navedenih fonostilema u engleski jezik bez da se izgubi semantika izvornika, stoga pretpostavljamo da se prevoditeljica povela doslovnim prijevodom kako bi molitveni kod utkala u tekst putem ostalih lingvostilističkih razina u prijevodu.

Leksostilističku razinu obilježava novotvorenica *otr njen*, koja se nalazi usred sintaktički razbijene cjeline u četvrtoj strofi: (...) *u usnu ti se mir / otr njen* (...).¹⁰ Prijevod glasi *let peace grow / thorns on your lip*, pri čemu je prevoditeljica odlučila glagolom izraziti semantičko značenje novotvorenice, a biblijski intoniranim izrazom *let peace grow thorns* (usporedno s *let there be light*) čuva molitvenu tematiku izvornika.

Na sintaktostilističkoj razini analiziramo opkoračenja, ponavljanja (*ulje, umri i. poteci; umri i, poteci, mir; umri i, budi da jesam*) i sintaktički paralelizam (*bijelo meso glasa, mi spavaj / mrak na usnama, ga ne raskala*). Pjesma obiluje opkoračenjima, a već je na prvi pogled jasno da su u prijevodu oni svi odredom sačuvani. Zanimljiviji su nam ostali sintaktostilemi; navedena ponavljanja u prijevodu prevoditeljica mijenja na sva tri mjesta (*oil die and. let / peace flow to your lips; die and, flow, peace; oil, may you die and, be so that I can be*). Iako se uglavnom drži izvorne sintakse, navedeni se imperativi u prijevodu adicijom pretvaraju u eksplikacije procesa posljednjeg ispraćaja jezika, njegovih mogućnosti ili čak logocentrizma¹¹ ako shvatimo apostrofu

¹⁰ Lemac u svomu doktorskomu radu kao (metatekstualnu) novotvorenicu izdvaja glagol *orositi* iz treće strofe, navodeći izjavu Chevaliera i Gheerbrandta da se on izvodi iz „simbološkog značenja rose kao nečega prvobitnog” (1994: 345, cit. kod. Lemac 2013b: 43). Iako se načelno s time slažemo, navedeni se glagol kosi s definicijom novotvorenica danom u sekciji 4.1. Analiza prijevoda pjesme „šuma”, stoga ga nismo ovdje analizirali.

¹¹ Više o tomu kod Milanja, Cvjetko. 2010. *Pjesništvo Anke Žagar*. *Kolo* 19: 177–193.

ulja, a s time i biblijski kod utkan u poetiku čitave pjesme, kao simbol posljednje pomasti.

Sintaktički paralelizam u prijevodu se zamjenjuje svojevrsnim hijazmom: *the white flesh of my voice, you sleep / do not pull to pieces the darkness on my lips*. Dakle, umjesto u dva stiha ponovljene strukture „imenski skup + inverzija osobne zamjenice i naredbenog glagola”, prevoditeljica koristi u pretposljednem stihu strukturu „imenski skup + naredbeni glagol”, a u posljednjem stihu „naredbeni glagol + imenski skup”, čime se postiže sličan stilistički učinak.

Na semantostilističkoj razini možemo izdvojiti apostrofu (*ulje, umri*), hiperbolu (*gdje probodeno pa zašiveno / beskrajno tvojim usnama*), (ironijsku) litotu (*neka zalupnu vrata ova zemljava*) i personifikaciju (*te vrškom biča me poljubac / ošinuo*). Prevoditeljica se za prijevod navedenih semantostilema uglavnom odlučila za doslovan prijevod: i u prijevodu se zaziva entitet ulja (*oil, die*); hiperbolički intenziviran kršćanski kod obilježen je prilogom *endlessly*; stih *let the door made of soil slam shut* slično kao u izvorniku značenjski snižava poetski tekst korištenjem jezika koji denotira izvanpoetsku stvarnost; personifikacija se prenosi pasivnom konstrukcijom *with the tip of the kiss / whipped* (nasuprot aktivnoj konstrukciji koja bi glasila *the tip of the kiss whipped me*), čime je prevoditeljica izbacila gramatički objekt (u ovom slučaju lirski subjekt) i formulaciju generalizirala radi postizanja općeg molitvenog koda.

4.3. ANALIZA PRIJEVODA PJESME „5.”

Posljednja pjesma koju ćemo analizirati naslovljena je samo bročano „5.”, a dolazi iz zbirke *GUAR, rosna životinja*, koja „predstavlja stanoviti poetički prijelom u Žagarićinoj poeziji” (Lemac 2013b: 151). Na razini teme i motiva Žagar uvodi ratnu zbilju u svoj poetski svijet, što uvelike utječe i na drukčiju organizaciju lirskog govora nego u prethodnim zbirkama (Bagić 1994: 129). Lemac napominje da je mitologem *GUAR* u literaturi tumačen kao bog rata (Bagić 1994, Milanja 2010), poststrukturalistički topos (Vuković 2005), instanca Drugog (Pejaković 1992) i čak kao potencijalni ljubavni partner lirskog subjekta (Maleš 2009, Mrkonjić 2011).

Budući da se pjesma u nastavku nalazi na početku zbirke kada se još ne pojavljuje *GUAR*, za potrebe ove analize dovoljno je napomenuti da se u zbirci lingvostilističke razine mijenjaju u odnosu na ranije poetičke tekstove autorice zbog potrebe diskurziviranja izvanpoetske stvarnosti i drugačije organizacije lirskog govora. U pjesmama se reducira jezična magija, a pojavljuje se motivska borba između dobra i zla te međuovisnost zbilje i fikcije (Lemac 2013b: 111), što se potencijalno može odraziti i u prijevodu.

TABLICA 3. Kontrastivna analiza izvornika (Žagar 1992: 15–16) i prijevoda (Petlevski 2003) pjesme „5.” Anke Žagar

IZVORNIK (Žagar 1992: 15–16)	PRIJEVOD (Petlevski 2003)
<p>idi tobija, i ne zadržavaj se taman je ovaj grad, tebe više ne vidi i kad je prozor zatvoren, čuje se ulica svaki put kad bude ljubav</p>	<p>go away tobias, and do not hang around dark is this city, it does not pay attention to you every time there is love you can hear the street, even when the window is shut</p>
<p>idi tobija, i ne zadržavaj se u grad uđi kao u tekst, kaži: je ovdje ne živim, samo dođem otvorim prozor, i odem</p>	<p>go away tobias, and do not hang around enter the city the way you go into a text, say: I live here, I am coming here only to open the window, then I am leaving</p>
<p>idi tobija, i ne zadržavaj se ne lomi riječi, ne lomi ih ne one su prvi i posljednji stanovnici gradova koje napuštaš</p>	<p>go away tobias, and do not hang around do not break words, do not break them for they are the first and the last dwellers of those cities you left behind</p>
<p>i, ako je zemlja okrugla kao bog mi ćemo se ponovno sresti ozemljeni posve od ljubavi i svjetlosti</p>	<p>and, if the earth is spherical like a god we are to meet again earthly from top to bottom through love and light</p>
<p>idi tobija, i ne zadržavaj se pjesma je tijelo tvoje kroz čije pore dišem i čitam</p>	<p>go away tobias, and do not hang around your body is a poem through pores of which I breathe and read</p>
<p>koje si mi godišnje doba na vratima</p>	<p>what season are you at my door</p>
<p>titrav sudar</p>	<p>tremulous collision</p>

Prijevod se na fonostilističkoj razini, kao i prethodne dvije pjesme, podosta razlikuje od izvornika, što dakako ne čudi s obzirom na potpune drugačije fonološke sustave između hrvatskog i engleskog jezika. Ponavljanje određenih fonema, rima, glasovni simbolizam i ostali fonostilemi ni u izvorniku ni u prijevodu ne igraju ključnu ulogu u stvaranju značenjskog plana pjesme, stoga zaključujemo da se prevoditeljica usredotočila na ostale lingvostilističke razine prilikom prevođenja pjesme.

Na leksostilističkoj razini izdvajamo primjer novotvorenice *ozemljeni*, nastale prefiksacijom predmetkom *o-*, kojim se označava obuzimanje i prožimanje kakvog predmeta (u ovome slučaju lirskog subjekta i Tobije). U pjesmi se lirski subjekt obraća

Tobiji, liku iz biblijskih apokrifa koji predstavlja arhetip dobra (nasuprot izvanpoetskoj ratnoj zbilji kao simbolu zla) (Bagić 1994: 98). Cijelom pjesmom gradacijski se nagovješćuje nemogućnost fikcionalizacije rata, a apostrofiranjem se Tobije to tematski izražava raznim upozorenjima upućenima Tobiji da ne ulazi u prostor pjesme jer je stvarnost nadjačala fikciju. U strofi u kojoj nailazimo na novotvorenicu se „metapoetički postavlja ironija o ponovnom susretanju subjekta i Tobije koje bi označavalo potpunu fikcionalizaciju stvarnosti i teksta” (Lemac 2013b: 162), dakle želi se leksostilistički naglasiti proces diskurzivizacije zbilje. U prijevodu se koristi pridjev *earthly*, koji se najčešće koristi kada se želi opisati kvaliteta čega što je zemaljsko, svjetovno ili profano, a ne duhovno ili religiozno. U ovomu kontekstu taj je pridjev uspješno dočarao značenjski plan novotvorenice iz izvornika, ali i sačuvao etimološku figuru iz iste strofe (*zemlja – ozemljeni; earth – earthly*).

Sintaktostilističku razinu obilježavaju ponavljanja (*idi tobija, i ne zadržavaj se*), inverzija (*taman je ovaj grad*) i opkoračenja (*ozemljeni / posve*). U slučaju prijevoda ponavljanja, prevoditeljica je imala nekoliko mogućih stilističkih odabira za prijevod glagola *ići* i (*ne*) *zadržavati se* (*ići = go (away), flee, run, leave, vanish; (ne) zadržavati se = (do not) stay (around, put), hang around, stick around*). Iako u izvorniku stoji glagol *ići* u imperativu, značenjski se više približava glagolu *otići* u imperativu (*odi*) kako bi lirski subjekt upozorio Tobiju da bježi od ratne zbilje, što je prevoditeljica razriješila korištenjem frazalnoga glagola *go away*, koji sadrži značenja i glagola *ići* (doslovno preveden kao *go*) i *otići*. Što se tiče glagola (*ne*) *zadržavati se*, u prijevodu uvidamo litotičko sniženje izvornoga izraza korištenjem neformalne varijante (*hang around* uobičajeno se koristi u značenju *gubiti vrijeme, dangubiti*).

Izdvojili smo i jedan primjer inverzije zato što je on u prijevodu zadržan unatoč tomu što je engleska sintaksa puno rigidnija od hrvatske. Rečenicu *dark is this city* engleski čitatelj stoga doživljava više stilski obilježenom negoli hrvatski čitatelj rečenicu *taman je ovaj grad*. Uporabom inverzije prevoditeljica je istaknula tamu kao simbol ratne zbilje, ritmizirala i estetizirala prijevodni stih.

Primjer opkoračenja također je namjerno izdvojen, i to zato što se izvornik i prijevod na tom mjestu uvelike razlikuju. O odabiru pridjeva *earthly* već smo ponešto rekli, ali prijevod priloga *posve* nam je zanimljiv jer ga je prevoditeljica odlučila u engleski jezik prenijeti kao *from top to bottom* (hrv. *od vrha do dna*). Pred sobom je prevoditeljica imala prijevodne mogućnosti poput *entirely, fully, completely, totally, wholly* i sl. Vjerujemo kako se odlučila za opisnu varijantu da bi izbjegla rimu koje u izvorniku nema (primjerice, *earthly / completely*), što bi potencijalno moglo stih uvesti u sferu suviše dječje ritmiziranog jezika.

Zaključit ćemo analizu na semantostilističkoj razini na kojoj nailazimo na ironiju

(*idi tobija, i ne zadržavaj se / u grad uđi kao u tekst, kaži: / ja ovdje ne živim, samo dođem / otvorim prozor, i odem*) i eufemizam (*i kad je prozor zatvoren, čuje se ulica / svaki put kad bude ljubav*).¹² Lemac ističe da je ironija karakteristična samo za zbirku *GUAR, rosna životinja* zbog konteksta u kojoj je sama zbirka nastala, tj. u vrijeme Domovinskog rata. U izdvojenom primjeru ironije entitet *grad* izjednačava se s ratnom zbiljom, dakle upotrebljava se u denotativnom značenju navedenog leksema, unatoč tomu što se arhetip *grad* uobičajeno u Žagaričinu pjesništvu tumači kao „hiperbolička oznaka dosegnute pjesme, tj. poetskoga značenja” (Lemac 2013b: 89). S druge strane, entitet *tekst* metajezični je signal koji predstavlja pjesmu, a ironijski se oba entiteta odnose prema poetiziranju izvanpoetske stvarnosti. U prijevodu (*go away tobias, and do not hang around / enter the city the way you go into a text, say: / I live here, I am coming here only / to open the window, then I am leaving*) se također može iščitati slično ironijsko značenje: leksemima *city* i *text* prevoditeljica pretočila je antitezu između grada kao predstavnika zbilje i teksta kao metajezičnog simbola same pjesme. Mogli bismo još kratko raspraviti uporabu leksema *city*, a ne *town*; hrvatski jezik nema dva različita naziva za grad, a u engleskomu postoje dva koja bismo preveli kao *grad*. Leksemi *city* i *town* u engleskom su relativno generički označitelji koji su međusobno zamjenjivi, ali uglavnom se leksem *town* koristi za mjesta manja od onih koje bismo nazvali *city*.¹³ Uzimajući sve navedeno u obzir, vjerujemo da je prevoditeljičin odabir bio temeljen više na eufoniji sintagme *enter the city* negoli kakvom drugom stilističkom razlogu.

Eufemiziranje rata u izvorniku izvodi se sintagmom *čuje se ulica*, a doslovan prijevod *every time there is love you can hear the street, / even when the window is shut* ima otprilike istu stilističku funkciju, samo što je prevoditeljica odlučila izmijeniti poredak stihova, čime je prijevod jezično prirodniji i time bliži kontekstu ciljnog čitateljstva.

¹² Apostrofu Tobije ovdje smo zanemarili jer smo je već ranije obradili na sintaktostilističkoj razini.

¹³ Značenjsko razlikovanje leksema *city* i *town* također se temelji i na kulturnim razlikama među anglofonim zemljama. Primjerice, u britanskom engleskom *city* ima specifičan pravni status i odnosi se na mjesta koja imaju katedralu ili su dobila kraljevski status bez obzira na veličinu, dok se u američkom engleskom isti pojam koristi u općenitijem smislu za veća urbana područja s razvijenom infrastrukturom. S druge strane, leksem *town* u britanskom engleskom označava mjesto koje nije toliko kozmopolitsko, a u američkom engleskom isti se leksem povezuje s manjim, zajednicama koje su usko povezane, s osjećajem lokalnog identiteta i sporijim načinom života (vidljivo u sintagmi *small-town America*, koja nosi konotacije tradicionalnih vrijednosti).

5. ZAKLJUČAK

Pregledom odnosa između stilistike i prevođenja uvidjeli smo da obje discipline posjeduju mnoge sličnost – od interdisciplinarnosti preko perioda afirmiranja u akademskoj zajednici do predmeta proučavanja. Unatoč tomu, u filološkoj, poglavito stilističkoj i prevoditeljskoj, literaturi njihov komplementaran odnos ostavljen je usputno spomenut na marginama. U radu smo ukazali na korisnost stilističkih tehnika i alata u procesu prevođenja, što se naročito očituje u pjesničkomu prevođenju. Pjesma predstavlja najreduciraniji oblik jezično-umjetničkog stvaralaštva iz kojega se može iščitati sijaset značenja, stoga su pojedini teoretičari smatrali da se pjesništvo ne treba ni pokušati prevoditi jer su izjednačavali prevođenje s gubitkom estetske jedinstvenosti izvorne pjesme. No u novije se vrijeme javlja gledište da je prevođenje proces neprestanog pregovaranja s tekstem i odabiranja onih značenja koje prevoditelj utvrdi ključnima za postizanje otprilike istog učinka na ciljnog čitatelja kao što je izvornik ostavio na čitatelja izvorne kulture. Lingvostilistička analiza u sklopu interpretacije pjesme pritom može prevoditelja voditi do dubinskih značenja pjesničkoga teksta koje može onda po vlastitom individualnom nahođenju pretočiti u prijevod. Na primjeru prijevoda triju pjesama Anke Žagar, koja i sama u svomu opusu tematizira mogućnosti jezika razlamanjem svih jezičnih konvencija, ukazali smo na činjenicu da je lingvostilistička analiza koristan alat u procesu pjesničkog prevođenja i ponudili jedan mogući koncept analize stilematičnosti pjesničkog prijevoda koji mogu koristiti prevoditelji koji se bave pjesničkim prevođenjem ili književni teoretičari u analizi prijevodne književnosti. Smatramo da stilistika i traduktologija u mnogočemu mogu naučiti jedna od druge, stoga je važno provesti više istraživanja koja se fokusiraju na proučavanje stilističkih problema pri prevođenju, poput istraživanja odnosa između stila izvornika i prevoditeljevih osobnih preferencija, kontrastivne analize kulturno uvjetovanih prevoditeljskih i stilističkih normi dvaju jezika ili korpusne analize prevođenja određenih stilističkih obrazaca (usp. npr. Marco 2004: 89).

LITERATURA

- BAGIĆ, Krešimir. 1994. *Živi jezici*. Zagreb: Naklada MD.
- BAHTIN, Mihail. 1981. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- BASSNETT, Susan i André LEFEVERE. 1990. *Translation, History, Culture*. London: Pinter.
- BOASE-BEIER, Jean. 2006. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St Jerome Publishing.
- BOASE-BEIER, Jean. 2011. „Stylistics and Translation”. U: Kirsten Malmkjaer – Kevin Windle (ur.) 2011. *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- BONAČIĆ, Mirjana. 1999. *Tekst diskurs prijevod: o poetici prevođenja*. Split: Književni krug.
- DERRIDA, Jacques. 1967. *Of Grammatology*. Paris: Éditions de Minuit.
- ECO, Umberto. 2006. *Otprilike isto*. Prev. Nino Raspudić. Zagreb: Algoritam.
- FROST, Robert. 1961. *Conversations on the Craft of Poetry*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- GADAMER, Hans-Georg. 1989. *Truth and Method*. New York: Continuum.
- IVIR, Vladimir. 1987. *Teorija i tehnika prevođenja*. Sremski Karlovci: Centar „Karlovačka gimnazija” Sremski Karlovci.
- KAMENJAŠEVIĆ, Bonislav. 2015. „Anka Žagar: šuma (analiza i interpretacija)”. *Jat: časopis studenata kroatistike* 2015: 194–203.
- KATIČIĆ, Radoslav. 1998. „Književnost i jezik”. U: Škreb, Zdenko – Stamać, Ante. 1998. *Uvod u književnost*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 107–132.
- KATNIĆ-BAKARŠIĆ, Marina. 2001. *Stilistika*. Sarajevo: Naučna i univerzitetska knjiga.
- KRAVAR, Zoran. 1994. „Izvorni i prijevodni stih”. *Književna smotra* 1994: 98–123.
- LEECH, Geoffrey i Mick SHORT. 1981. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. London: Longman.
- LEMAR, Tin. 2013a. „Pjesma ‘šuma’ iz pjesničke zbirke *Išla i... sve zaboravila* Anke Žagar – ogledalo Žagaričine poetike”. *Croatica et Slavica Iadertina* 2013: 241–249.
- LEMAR, Tin. 2013b. *Stilematičnost lirskog idioma Anke Žagar*. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- MARCO, Josep. 2004. „Translating style and styles of translating: Henry James and Edgar Allan Poe in Catalan”. *Language and Literature* 2004: 73–90.
- MILANJA, Cvjetko. 2010. „Pjesništvo Anke Žagar”. *Kolo* 19: 177–193.
- MRKONJIĆ, Zvonimir. 2011. „Govoriti otajno”. *Forum* 83, 4/6: 539–557.

- NIDA, Eugene. 1964. *Towards a Science of Translating*. Leiden: Brill.
- PRANJIC, Krunoslav. 1998. „Stil i stilistika”. U: Škreb, Zdenko – Stamać, Ante. 1998. *Uvod u književnost*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 193–232.
- PREMUR, Ksenija. 2006. *Aspekti teorije prevođenja*. Zagreb: Naklada Lara.
- RACZ, Gregory J. 2012. „Review: Poetry & Translation: The Art of the Impossible”. *Metamorphoses* 2012: 329–334.
- ROBINSON, Peter. 2010. *Poetry & Translation: The Art of the Impossible*. Liverpool: Liverpool University Press.
- ŠKREB, Zdenko. 1998. „Interpretacija”. U: Škreb, Zdenko – Stamać, Ante. 1998. *Uvod u književnost*. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 489–498.
- TISGAM, Khalida. 2014. „Translating Poetry: Possibility or Impossibility?” *Journal of College of Education for Women* 2014: 511–524.
- UŽAREVIĆ, Josip. 1994. „Prema teoriji pjesničkog prevođenja”. *Književna smotra* 1994: 90–97.
- VLAINIĆ, Marin. 2021. *Prevođenje stilističkih elemenata Anke Žagar*. Zagreb: Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet.
- VULETIĆ, Branko. 1997. „Govorna metafora/slikovitost govora”. *GOVOR* 1997: 1–24.

IZVORI

- ŽAGAR, Anka. 1983. *Išla i... sve zaboravila*. Zagreb: SKUD.
- ŽAGAR, Anka. 1990. *Bešumno bijelo*. Zagreb: Zbirka Biškupić.
- ŽAGAR, Anka. 1992. *GUAR, rosna životinja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

DOES POETRY GET LOST IN TRANSLATION: STYLISTIC CHALLENGES IN TRANSLATING ANKA ŽAGAR

MARIN VLAINIĆ

ABSTRACT

Translating poetry requires special effort due to the complex nature of language, which in poetry functions not only as a medium for conveying meaning but also as an artistic tool. This is particularly true in poetic translation, where style, as a reflection of the deep mechanisms of the poem, becomes a crucial element that can shape the effect on the target language reader. However, in the philological world, stylistics and translation studies have rarely been directly linked. This paper offers a new perspective on the paradoxical relationship between these two entirely complementary philological disciplines by questioning the (un)translatability of poetry as such. By exploring the stylistic challenges in translating the poetry of Croatian poet Anka Žagar, a possible model of stylistic analysis for poetic translation is developed, which may assist stylists, translators, and literary theorists in translating poetic texts or conducting critical analyses of them.

KEYWORDS:

stylistics, poetry, translation, stylistic analysis, Anka Žagar