

Бранимир ЧОВИЋ*

О СТРУКТУРИ ЈЕДНЕ СЛИКЕ У ЊЕГОШЕВОМ „ГОРСКОМ ВИЈЕНЦУ” И ПИТАЊА ЊЕНЕ РЕЦЕПЦИЈЕ У РУСКИМ ПРЕВОДИМА

(Иманентна и компаративно-стилистичка анализа)

Овај рад представља сегмент студије под насловом „О структури поетске слике у Његошевом *Горском вијенцу*” која опет треба да буде једно од поглавља широко замишљене књиге „Његош и Руси”. У овом сегменту је обрађена једна од 24 слике, и то стожерна, једна од оних неколико најсложенијих што репрезентују свако од 24 поглавља спева. У расправицу објављену 2001. под насловом „О структури поетске слике у Његошевом *Горском вијенцу*”, уграђена је рецепција те исте слике од стране четрију руских преводаца који су превodeћи у 130-годишњем следу у сопственом духу и у духу свога времена различито тумачили руском читаоцу интенције аутора оригинала. У објављеном тексту је извршена анализа слике применом тзв. унутрашње (иманентне) анализе; у новом тексту – по систему концентричних кругова – све што је претходно анализовано, уведено је у нову, компаративну раван, а уз примену новог методолошког поступка – компаративно-стилистичке анализе. А један део без другог не може на прави начин да функционише. Једно је, према томе, ужа рецепција, дата у визури нашег „идеалног” српског читаоца, друго – шира јер се сумирају резултати рецепције руског „идеалног” читаоца-преводиоца у 130 година дугој дијахронијској перспективи. Јер сваки нови превод је истовремено и ново тумачење оригинала. Држимо да ће у тој двострукој визури и бити основна вредност будуће књиге о поетској структури *Горског вијенца*, заправо, о структури 24 слике.

Код интерполације резултата анализе преводне „естетике рецепције” уз промену тзв. спољашњег приступа тексту, где је претходно извршена иманентна анализа споменуте слике, требало је избећи нека од понављања, али

* Доктор књижевности, редовни професор Универзитета у Новом Саду.

не и сва, јер се обе рецепције морају сачувати: оне су комплементарне, међусобно се додирују, пресецају, па и допуњују. То је и намера овога рада – симбиоза двају поступака са двеју разних истраживачких тачака гледишта. Стога је у поднаслов унесено да је примењена комбинација два приступа – иманентни и компаративно-стилистички. У оба приступа пажња је фокусирана на структурно-семантичку анализу једне-једине поетске слике из разноврсног система слика Његошевог Горског вијенца који до сада није био предмет систематског проучавања, ни у нас, ни било где у свету. Реч је о ретком репрезентативном узорку – кохерентном, јер је смештен у једну-једину реплику једног од главних јунака – Вука Мићуновића на једну од јадиковки сердара Вукоте када овај говори о злој судбини Црногораца да их „смрт пожње у цв’јету младости”, „пређе рока”, те се Црна Гора претворила у „гомилу костију”. Слика је репрезентативна не само за први чин и дело у целини већ и за структуре нижег нивоа – све до монолога јунака као нуклеуса овог драмског спева у целини. У структурно-семантичком смислу она представља сложену и слојевиту јединствену поетску слику у којој се на стешњеном вербално-естетском простору нагло смењују деонице час поетског, час опет прозног казивања, те се тако као ретко где другде сустичу елементи узвишеног и колоквијалног, па понекад и супстандардног стила. И сва драматика смене казивања смештена је у три сегмента које чине јединствени целовити структурно-семантички блок – поетску слику која је разапета на мрежи сложеног метафоричног заплета. У прелиминарним истраживањима пошло се од чврстог убеђења да се на њој, као ретко где може „очитати” основна песничка идеја која ће представљати јединство елемената значења у оквирима ове слике, схваћене као сложени знак. Та интуитивна очекивања су се и обистинила, и ми их овим путем нудимо на суд филолошке јавности.

Шта је то што ’Горски вијенац’ сврстава међу врхунска дела европског романтизма и због чега се Његош „поравнао са најбољим представницима европског романтизма: Шилером, Бајроном, Пушкином, Љермонтовом, Ламартином?” (*Бабовић 1997: 252*). То је пре свега јединство разноликости: синкретизам жанрова, богат и разнородан језичко-стилски орнамент. И управо то га чини јединственом и непоновљивом вербално-естетском структуром. Док прати сижејну линију пажљиви читалац ће одпрве запазити преплитај деоница драмских, епских и лирских које, даље прате „осцилације казивања” и промене стилског валера – час узвишеног, час прозаичног. Све то заједно доприноси да је унутрашњи распон овог спева изузетно велик: у тематско-мотивском је енциклопедијски, у жанровском – редак пример синкретизма жанрова, у језичко-стилистичком – полиморфан (*Павле Појовић 1923; Исидора Секулић 1951; Војислав Ђурић 1964; Јован Деретић 1969, 1986; Михаило Сћевановић 1990; Милосав Бабовић 1997*).

Несумњив утицај на ово његово дело имала је и лектира која је по сведочењу његових савременика, па и савремених његошолога, импозант-

на, чак и по савременим мерилима: од дела античке књижевности, махом у руским преводима, до савремених писаца и песника (*Флашар 1997; Бабовић 1997 и др.*). Читао је много, а у својим делима се ослањао на поетску традицију антике, европске и наше књижевности, како савремене тако и претходних епоха. Учио је од многих, не само од великана, али је преузимао ретко, и то од оних ретких – понајвише од Пушкина и његовог ’Бориса Годунова’ (1825), али исто тако и од немачких романтичара, па и Бајрона. Приметни су у ’Вијенцу’ трагови утицаја језика српске поезије предвуковског периода и, можда још у већој мери, руске поезије, јер су му оне, по сведочењу Јосипа Рајачића, биле „посебно миле” и „којих је био заљубљен читалац”. (*Бабовић 1997: 19-33*). Али је при том све то пре-стварао тако да је у његовом делу тешко препознати узор, изузев оног колективног епског казивача и певача. Међутим, ни њега не прати Његош сустопице, јер је истовремено тражио ослонац и у црквенословенској и црквеноруској писаној традицији. (*Стевановић 1990: 62*). Уз то се не могу заобићи ни Његошеви оказионализми, настали по деривационим моделима црквенословенског, славеносрпског, али исто тако и његове оригиналне „извиискре”, „архибадњидане”, којих такође није мали број. (*Стевановић 1951/52, XIX, 17-33; Бабовић 1997: 170-179*). Међутим, тражећи ослонац у црквенословенској и црквеноруској лексици и фразеологији, „налазио је увек виши језик за вишу мисао” (*Бећковић 1992: 17-18*). То двојство – писана традиција и колоквијална основа народне епике и лирике налази се и у структури тзв. „ауторовог лика” у ’Горском вијенцу’, што је међу првима уочио и тумачио у својој монографији „О ’Горском вијенцу’” Павле Поповић још 1923. године.

Филозофска и осећајна страна Његошева, та његова друга, узвишенија природа, показала се испод просте одеће народног писца, и дала сасвим другу боју делу, племенитију, благороднију, вишу (...) да дикција Вијенца одједном постане узвишена лирска” (*Пойовић 1923: 190*). Овај језичко-стилистички дуализам у структури ауторовог лика у „Горском вијенцу”, присутан на свим нивоима текста – и у глобалу и у појединостима – био је предмет вишегодишњих истраживања Михаила Стевановића, почев од једне расправице под насловом „Неке особине Његошева језика” (1951/52) па све до капиталног дела „О језику Горског вијенца” (1990), у којима је применио комбинаторику чисто лингвистичких и лингвостилистичких анализа у тумачењу многих нејасних или недовољно јасних места у спеву, полазећи од претходних, често дијаметрално супротних тумачења. Заједно са многим другим тумачењима и коментарима ова Стевановићева књига је незаобилазна литература у тумачењу „Горског вијенца” и за преводиоца, ако прихватимо распрострањено мишљење у транслатологији да је превођење један од видова тумачења дела, истина, специфичног тумачења у сопственом духу преводиоца, његовог језика и стила, као и поетске и жанровске традиције књижевности на чији језик он дело преводи.

„Одвјећ је познато, – вели на једном месту Стевановић, – да је Његош своја најзначајнија дела писао народним језиком (...) Но ипак ни Његош није свакад писао посве чистим народним језиком већ се и код њега гдекад сретну елементи, народу туђег углавном руског (црквеноруског и црквенословенског) језика. Његошу тај језик није био туђи, јер се он на њему, управо песнички највише на њему, образовао, те се није могао отети спонтаности употребе језичких средстава својствених руском, а страних језику његова народа” (*Стевановић 1990: 62*). Важно је прецизирати да је овај чисто народни језик био израз народнога колорита, свеприсутног у спеву, а елементи црквеноруског, црквенословенског и славеносрпског били су заступљени у „узвишеним лирским местима” (*Појовић 1923: 197*).

О овом и оваквом дуализму језика у виду бинарне опозиције „словенизам” – „солецизам” проговорио је кроз метафору и Матија Бећковић:

„Без старијега, без претходника, без следбеника. Са обе власти и оба језика: Небеским и земаљским. Једини Владика, Господар и Песник. (...) Запевао је прво о Небу, па тек онда о земљи” (*Бећковић 1992: 17*).

Сложеност генијалних песничких творевина отуд што њихов поетски садржај има два плана информације: спољашњу или „фактуалну” и унутрашњу или „концептуално-естетску”. Ову последњу чине неколике подврсте информације: естетска у правом смислу речи, хедонистичка, аксиолошка, сугестивна, катарзична. Као релевантну, читалац треба да рецептује „концептуално-естетску”, али се при том не сме занемарити ни она споредна, „фактуална” информација. (*Борев 1981: 132-150*). При том треба узети у обзир да три битне компоненте концептуално-естетске информације (еуфонијска, еуритмијска и металогијска или сликовито-метафорична) у поетском тексту доприносе да се огроман фактуални информативни материјал акумулира на релативно „малом вербалном простору” (*Лошман 1972: 35*), те на тај начин доприносе вишеструкој интеграцији вербално-естетског материјала у свим правцима: и вертикално, и хоризонтално, и дубински.

Супстанционалност Његошева језика у Горском вијенцу његошологија је одавно истакла као основну одлику, у којој пресудну улогу има бинарна опозиција „славенизам” – „солецизам”, који захваљујући Његошу и данас живе. (*Лесковац 1979, 3-4: 247*), уз нужну напомену да је састав и једног и другог споја лексике и фразеологије разноврстан и хетероклитан. Треба истаћи да се под појмом „славенизма” подразумевају сви они архаизми црквеноруског, црквенословенског и славеносрпског, било да су адаптирани, било да су преузети у неизмењеном облику. Други појам „солецизам” још је хетерогенији по саставу и још више обухвата: у њега улазе дијалектизми Његошева родног краја, али и примери неправилне употребе речи и облика; надаље, одступања од правила лексичке и синтаксичке спојивости, махом оних крњих, дефектних исказа, тако карактеристичних за језик пева у целини, па и свака друга одступања од неке замишљене неутралне припо-

ведно-поетске норме, као и нелогичности сваке врсте из домена пишчеве *licentia poetica*. А све то заједно је пренесено на жртвеник књижевно-језичке норме зарад милозвучности, склада и сликовитости „Горског вијенца”.

Крња, дефектна реченица битно је обележје у језичкој структури спева која доприноси максималној сажетости. Стога с правом закључује наш познати његошолог Јован Деретић: „У Горском вијенцу све тежи максималној сажетости тако да на најмањем простору добијамо највећи садржај” (*Деретић 1986: 66*). А као резултат таквога сажимања настаје сплет уланчаних метафора и изразита гномичност изрази.

Иако у знатној мери народна епика представља богат извор Његошева песничког језика, иако несумљиво многи стихови садрже обиље фолклорних елемената, па су многи обрти и изрази комуникативног језика црногорске средине постали нуклеус стихова „Горског вијенца”, „али у њему, – како истиче Милосав Бабовић, – звуче стихови који гномском семантиком, метафоричношћу и експресијом надмашују све што је Његош могао наћи у народном епосу и фолклорној традицији. То су пре свега стотине афоризама и готово цела парадигма поетских фигура.” (*Бабовић 1997: 177*). Границе у том стваралачком чину не постоје јер је Његош досезао све до „заумног језика”, што је недавно, на свој бећковићевски начин, уочио и истакао наш песник:

„У највећем афекту за који зна наше биће, Његош је покренуо из жилишта наш језик, укључујући праисконске облике прајезика наших праотаца све до тамног залеђа иза којег је бездан” (*Бећковић 1992: 16*). Идући у поетском исказу ивицом тог пратећег бездана, Његош није одвећ течан, али је зато увек „тачан – страховито прецизан” (*Лесковац 1979, 3-4: 177*).

О особеностима Његошевих поетских слика и поетских симбола доскора – до појаве Бабовићеве „Поетике Горског вијенца” – готово да се и није расправљало у његошологији већ само гдегде и гдекад, и то махом неким другим поводом. Дакле, нипошто довољно ни приближно у оној мери у којој ово сложено питање заслужује. Први који је у нас осмислио бинарну опозицију „славенизам” – „солецизам” у језичко-стилској структури спева био је Милосав Бабовић у „Поетици Горског вијенца”, и то у два централна поглавља. У поглављу под насловом „Његошев поетски језик” истакао је значај ове опозиције у структури Његошеве поетске слике, а у поглављу – „Осцилације казивања” уочио је њену присутност у смени поетских и прозних блокова нарације „Горског вијенца”.

Тако ће између осталог, за однос стилских особености почетка и завршетка првог чина драме Бабовић истаћи да је феномен осцилације казивања карактеристичан за дело у целини. Додали бисмо овој значајној опасци као илустрацију да у истом том првом чину постоји једно значајно место – реплика Вука Мићуновића на јадиковке сердара Вукоте на злу судбину Црногораца које смрт „пожње у цв’јету младости”, „пређе рока”, те се стога

Црна Гора претворила у „гомиле костију” – које је репрезентативно не само за први чин и дело у целини, већ и за структуре нижег нивоа, све до монолога јунака као нуклеуса читавог драмског пева.

То је сложена слојевита јединствена поетска слика у чијим се оквирима на малом вербалном простору смењују деонице поетског и прозног казивања и сустичу се као ретко где на другом месту језички елементи узвишеног и колоквијалног, чак супстандардног стила, и то у три сегмента који чине поетску слику, тј. јединствени структурно-семантички блок са сложеним метафоричним заплетом који носи једно од неколиких основних интенционалних и идејних чворишта дела. При том истичемо да под идејом пре свега подразумевамо јединство елемената значења у оквирима сложеног знака – структуре. На њој се даље може, уз извесна упрошћавања, неизбежна у оваквим анализама, „прочитати” и основна, огољена песникова идеја, запрете на у понорима сложених односа елемената те структуре. Све започиње реторичким, узвишеним стилем који се смењује колоквијалним, да би се на крају све вратило изнова у реторички. А све то је смештено у три издвојена сегмента, са опадајућим бројем стихова од првог ка трећем – завршном сегменту: девет – у првом, осам – у другом, шест – у трећем сегменту.

Истини за вољу, Војислав Ђурић је још крајем 1960-их година увео ово сложено питање у филолошку раван код покушаја да одгонетне „тајну и предност Његошевог песничког поступка”, „порекло снаге његових песничких слика, које су – то бива само на врхунцима поезије – колико сликарске толико и музичке, грађене звуком као бојом и рељефом речи” (*Ђурић 1960: 20; курзив наш – Б. Ч.*). Међутим, ова луцидна и надахнута запажања о „звучној слици”, као оригиналној и аутентичној Његошевој творевини, изузев једне која се односи на опис боја на „Ђинових гори”, нису, на жалост, поткрепљена и другим анализованим примерима, већ су само хотимице побрајани. Међу многим побројаним примерима нашла се једна од најупечатљивијих међу сликама по својој загонетности, јер је грађена „звучком као бојом”, тј. ретким поступком понављања једног јединог елемента, и то један једини пут. Ова слика се јавља у завршном сегменту прве сцене првога чина у говору „мнозине” (што узима у заштиту сироте залутале у мрежу јаребице), а у окружењу све самих колоквијалних локалних елемената – „*ушћекле су к вама да ушћеку*”:

„Сви из грла повичу
Пушћиише их, аманџи ви божи,
јера их је невоља нагнала,
а не бисће ниједну хваџали:
ушћекле су к вама да ушћеку,
а нијесу да их њокољеше.

(Стихови 193-197)

Наизглед парадоксалним понављањем покрајинског колоквијалног елемента „утећи” (побећи) на почетку и на крају стиха овом непоновљеном „звучном прстенастом конструкцијом” исцртан је круг безизлаза јата јаребица које су у бегу од птица грабљивица полетеле у привидан спас – у разапете мреже, из којих би опет да „утеку”. Иако привидно једноставна, ова Његошева слика спада међу најзагонетније и најпарадоксалније међу многим оригиналним сликама „Горског вијенца”.

У песничком казивању „Горског вијенца” и у глобалу и у појединостима доминантна је антитеза: *узвишено* са богатим инвентаром структурно-семантичких конструкција које улазе у парадигму фигура по узору на класицистички „високи” стил, с једне стране, и *ћрозаично* са колоквијалним елементима, што се налазе на рубовима поетског, па и супстандардним колоквијалним елементима који се већ налазе с ону страну нормативног, са друге стране. Овој антитези кохерентна је лексичко-фразеолошка бинарна опозиција „славенизам” – „солецизам”, са доминацијом првога слоја у сегментима са узвишеним казивањем, а другога (тј. „солецизма”) – у блоковима са прозним казивањем. Међу 24 сцене пева са разуђем монолошких партија и дијалošких преплитаја требало је сачинити шири избор узорака, различитог нивоа и сложености структуре, постепено редукујући број репрезентативних узорака, све до оног најрепрезентативнијег. То је могуће било реализовати јер је у његошологији добро познато да због идентичности делова „Горског вијенца” и целине, „делови нису потчињени целини, они су са њом истоветни, тако да спев можемо дефинисати као својеврсну целину целина. Свака од тих целина представља неку врсту микрокозма Горског вијенца, свака је Горски вијенац у малом” (*Деретић 1986: 64*). Због тога је требало правити нове исечке и сужавати узорке оних од којих би сваки био кадар да репрезентује дело у целини, да би, најпосле, избор пао на онај један, најрепрезентативнији међу репрезентативним – поетску слику која би представљала у правом смислу речи својеврстан микрокозм „Горског вијенца” са јединством структурно-семантичких конструкција у којима доминирају час „славенизми”, час „солецизми” у првом случају би „испод одеће народног писца показала се филозофска и осећајна страна Његошева, та његова друга узвишенија природа” која би „дала сасвим другу боју делу, племенитију и узвишенију” (*Појовић 1923: 190*). Међутим, требало је пронаћи такав узорак у којем би Његош, поред узвишеног лирског, „погодио и онај фамилијарни начин истраживања којим се одликује говор простог народа. У Вијенцу често, место коректног књижевног облика, долази казивање фамилијарно, на прескок, онакво какво се води на улици, скоро небрижљиво, и то даје стилу много више живости и оригиналности” (*Појовић 1923: 186*).

Таква једна јединствена и непоновљива, сложена поетска слика изабрана је међу многим после низа прелиминарних анализа, а садржи се у реплици Вука Мићуновића и репрезентује дело у целини: и на тематско-мотивском (вековна борба Црногораца против Турака, ране косовске и косовски мит), и на тзв. ме-

талогичком или сликовито-метафоричном (са богатом и разноврсном парадигмом стилских фигура), и на плану стилистичких слојава (са доминантном бинарном опозицијом „славенизам” – „солецизам” који се смењују у деоницама са час узвишеним, час прозаичним, па опет узвишеним казивањем. Због свега тога, и још много чега другог, ова сложена поетска слика је јединствени и непониљиви микрокозм „Горског вијенца” у целини. А то је заправо реплика Вука Мићуновића на јадиковке сердара Вукоте, „познатог мајстора клетве” на злу судбину Црногораца. Овај целовит блок се састоји од укупно три јединствена језичко-стилистика сегмента, а сегментација је извршена по принципу различитог тоналитета казивања: од узвишеног лирског ка фамилијарно прозаичном, па опет ка узвишеном лирском. Стога је разумљиво да су први и трећи сегмент испевани, како би рекао Бећковић, „небеским језиком”, а уз доминацију „славенизма”, средишњи пак сегмент казиван је „земаљским језиком”, где је језички исказ преплављен „солецизмима” сваке врсте.

Прави куриозитет је да први сегмент започиње неуобичајено са два локална колоквијална елемента и два дефектна, крљим реченицама: „Пи, сердаре, грдна разговора!” од којих је први („Пи”) узвична речца „којом се изражава омаловажавање, презир, гађење” на оно што је претходно сердар Вукота рекао и значи: „срамота је, страшно је, ужасно је, сердаре”; други исказ у виду синтагме („грдна разговора!”), где „грдан” значи: „ружан, страхан, срамотан”, заправо је реченица која има значење: „ружно је страшно, ужасно, сердаре, да Црногорац тако збори”. Иако започиње од најнижег језичко-стишког регистра – супстандардног колоквијалног (како, прisetимо се, започиње и први монолог Владике Данила на почетку пева „солецизмима”: „виђи” и „су” да би се наставило узвишеним филозофским медитацијама са читавом парадигмом фигура са великом концентрацијом „славенизма”) – а већ од следећег стиха оштро се мења тоналитет казивања у облику реторичког питања: „Што су момци прсих надутијех, // у којима срца претуцају, // крв уждену пламеном гордошћу?”, да би се у петом стиху ово поновило: „Што су они?...” Уз доминацију све самих „славенизама”, од истог тог петог стиха почиње да се уздиже метафизичка трансцендентна вертикала („уз зраке сунчеве”) у виду метафоре и поређења, вертикала која води и космичке висове косовске легенде и мита: „Шта су они? Жртве благородне // да прелазе с бојнијех пољанах // у весело царство поезије, // како росне свијетле капљице // уз веселе зраке на небесах”.

Није нимало случајно да је Михаило Стевановић, управо овим стиховима посветио читава два аналитичка блока у својој књизи „О језику Горског вијенца”, где између осталог каже:

„У скоро сваком од наведених стихова понека, а у понеким од њих и скоро свака реч одаје дар песников за максимално срећан избор језичких средстава, било да су у метафорском или реалном значењу”, завршавајући анализу сегмента овим речима одушевљења: „То је само Његош умео” (Стевановић 1990: 135-236, 246).

Имплицитно назначен у првом сегменту мотив косовских рана и косовског мита експлицира се у трећем сегменту са истоветном структуром и истим онаквим реторичким питањем: „Што спомињеш Косово, Милоша?”, а при том се сегмент завршава метафором којом се изнова извлачи метафизичка вертикала, да би се преко ње „жртвама благородним” дао ранг Милоша Обилића (којег је, *nota bene*, у првом „колу” такође назвао „жртвом благородном”, „прсих надутијех”), а одмах затим узнео „над облаком, у витешко царство, // ђе Обилић над сјенима влада”, тј. на Олимп косовских јунака.

У средишњем сегменту, у виду прстенасте композиције, између два узвишена језичко-стилистичка сегмента у славу Милоша и косовских јунака, смештено је прозаично казивање о срамотној старости које нису достојни прави епски јунаци, са згуснутом палетом колоквијалних језичких средстава и опет са оним истим реторичким питањем: „Куд ће више бруке од старости?” Међутим, у овом реторичком питању садржи се имплиците и потврдна реченица јер се њоме истовремено констатује чињеница, тако да је на крају уз упитник могао да стоји и узвичник. А у одговору се даје исцрпна анамнеза симптома старости – сенилности, и то грубим натуралистичким језичким средствима, са „центром структурности” у стиху „узблуту се мозак у тиквини”, уз доминацију супстандардне колоквијалне лексике и фразеологије у читавом овом средишњем сегменту. Иако се на крају све завршава уобичајеним поређењем, међутим, овај пут се уместо трансцендентне вертикале извлачи у завршном дистиху опадајућа хоризонтала збиље, што води у онострано: „смрт се гадно испод чела смије // како жаба испод своје коре”.

Као још један куриозум треба истаћи да се у издању Горског вијенца што га је за штампу приредио Матија Бећковић у књизи „Пустињак цетињски” (1992) ова три сегмента издвајају у три засебне строфе. Нисмо у могућности у овом тренутку да ценимо колико је ова Бећковићева сегментација оправдана у осталим случајевима, иако је несумњиво да је настала као резултат читања „у сопственом духу” великог савременог српског писца, али у нашем случају сегментација реплике Вука Мићуновића на три строфе је спроведена на основу три критеријума: тематско-мотивском, сликовито-експресивном и наративном, са преломницама међу њима на месту где се јављају реторичка питања и понављају исте стилске фигуре: метафора и поређење. Цео блок са спроведеном сегментацијом тек сада наводимо у целости:

Вук Мићуновић

Пи, сердаре, ѓрдна разговора!

Што су момци ѓрсих вајренијех,

у којима срца ѓрећуцају

крв уждену ѓламеном ѓордошћу

што су они? Жерћиве блађорodne

да њрелазе с бојнијех њољанах
у весело царсѣво њоезије,
како росне свијетиле кайљице
уз веселе зраке на небеса.

Куд ћеш више бруке од сѣаросѣи?
Ноѣ клону, а очи издају,
узблудѣи се мозак у ѣиквини,
ѣоћетѣиѣи чело намрѣѣено:
ѣрдне јаме наѣрдиле лице,
муѣне очи уѣекле у ѣлаву,
смрѣ се ѣадно испод чела смије
како жаба испод своје коре.

Шѣо сѣомињеш Косово, Милоша?
Сви смо на ѣем срећу изѣубили;
ал' су миѣица име црноѣорско
ускрснули с косовске ѣробнице
над облаком, у виѣешко царсѣво,
ђе Обилић над сјенима влада.

У сва три сегмента присутан је метафизички заплет, а у два од укупно три сегмента метафоре су удружене са поређењем и врше неколике функције: прво, функцију тематско-мотивске и језичко-стилистичке преломнице како између првог и другог, тако и између другог и трећег; друго, на крају првог и другог овај исти пар добија допунску функцију – трансцендентне космичке вертикале; и треће, на крају трећег сегмента метафора има и допунску функцију – поенте поетске слике у целини. При том, и то треба посебно истаћи, на крају првог сегмента поређењем се извлачи вертикала ка метафизичком космичком вису: када се прелаз „жртви благородних” „с бојнијех пољанах у весело царство поезије” пореди са капима росе што се узносе „уз веселе зраке на небеса”; на крају пак трећег и уједно завршног сегмента новом вертикалом експлицира се косовски мит: када се црногорско име узноси с косовске гробнице „над облаком, у витешко царство, // ѣе Обилић над сјенима влада.” А између ове две вертикале, очекиване у узвишеном патетичном тону казивања о дичној црногорској младежи што се обилићевски жртвује и узноси у „весело царство поезије”, насупротив њима: у средишњи сегмент је смештено казивање о старости које нису достојни прави епски јунаци, где се пружа све до завршног дистиха хоризонтала збиље, када се ова суновраћује у пределе оностраног са антропоморфизираним ликом смрти што се „гадно испод чела смије // како жаба испод своје коре”. Тиме распон између небеског и земаљског језика као израза изнад-

збиљског и исподзбиљског уметничког модела света превазилази чак и онај врхунски поетски модел света који, по мишљењу М. Елијаде, није потпун вез трансцендентне вертикале. Вертикала Његошева у овој поетској слици је двосмерна – од збиље навише и од збиље наниже. Да, то је умео само Његош!

Са ова два поетска узлета у почетном и завршном сегменту, испеваних „небеским” језиком, с једне стране, а, са друге, са хоризонталом грубе натуралистичке збиље у средишњем сегменту, где владају овоземаљски биолошки закони, исказаних „земаљским” језиком, што заједно чине сложени контраст – заправо, представљају поетску схему црногорске етике и морала: *узвишени је идеал и достојно ејскоџ човека умрејши на бојном њољу за високе ејичке идеале; срамојно је, ружно дочекајши сѣтаросѣ.*

Сви ови поетски акценти, контрасти, паралелизми, реторичка питања, конструктивне доминанте или „центри структурности”, као битни елементи концептуално-естетске информације овог јединственог поетског блока – сложене слојевите поетске слике, у којој прва и трећа строфа образују композициони прстен око средишње прозно-поетске строфе, – све то заједно чини ову поетску сензацију јединственом и непоновљивом у читавом „Горском вијенцу” и тешко да јој има равне у читавој нашој новијој поезији XIX и XX века. Те стога може с правом да понесе епитет репрезентативног микрокозма овога дела у целини.

Да, то је умео само Његош!

Својевремено смо истакли да је међу многим ризицима које прате сваког ко би да се бави Његошем најризичније – пре-певати Његоша на свој матерњи језик, позајмивши му глас онога поетског језика на који се дело преводи, па и свога преводиоачевог, јер неприпремљеног и неопрезног пре-певавача вребају у сваком стиху, свакој слици, монологу или дијалогу многе опасности. (*Човић 2001: 33*). Да би их избегао, он мора да се потанко упозна са Његошевим делом и животом, да буде добар зналац језика оригинала, а да до стваралачке перфекције влада преводним језиком, а уз то да има и аналитичког дара. Тек тада ће моћи да корак по корак ишчитава поетске и симболичне поруке, запретене у многим поетским сензацијама, да би тиме испунио услов да „стави своју (преводиначку) руку на Његоша”. Он, наравно, ишчитава и тумачи дело Његошево у сопственом духу, уз максимално поштовање интенција ауторових информација: и оне „фактуалне”, која се сматра споредном, а посебно оне унутрашње – „концептуално-естетске” која носи металогичку или сликовито-метафоричну информацију. Успутне жртве су неизбежне. Код процене: шта жртвовати, а шта обавезно сачувати? постоји општеприхваћено у транслатологији схватања дсује мање консеквенце, жртвује ли се делић фактуалних информација на рачун очувања релевантних – концептуално-естетских – било да су оне експлицитне или имплицитне.

Поставља се питање да ли је неко од руских преводаца у последњих век и по у преношењу ове јединствене сложене поетске слике дорастао творцу оригинала, пренео већину концептуално-естетских информација репрезентативног узорка микрокозма „Горског вијенца” у целини? Да ли је неко од њих успео да уплете свој венац у ствараочев, да у свом преводу-препеву истумачи интенције аутора у свом сопственом духу, да укрсти ауторове и своје преводачке интенције које се никад у потпуности не подударају, али преводаоци треба да су у служби ауторових, – а све то са циљем да прене-се руском читаоцу сву магијску моћ „лабиринта спојева речи”? На жалост, ово није реализовао ни један од тројице преводаца „Горског вијенца” (М.А. Зенкевич /1948,1955/, Јуриј Кузнецов /1988/, А. А. Шумилов /1996/).

Ако то већ није учинио ни један од руских преводаца, онда смо то дужни да учинимо ми – критичари књижевног превођења, и то тако што бисмо показали да се на овом репрезентативном узорку већ на самом почетку реплике Вука Мићуновића, у прва два стиха радикално одступило од ауторових интенција јер се није ни у једном од споменута три превода наша одговарајућа језичко-стилистика грађа која би била кохерентна антителизи прозаично – узвишено, па отуд ни приближно нису погођени функционало-смиасони еквиваленти:

Вук Мићуновић
Пи, сердаре, ѓрдна разџовора!
Шћо су момци ѓрсих ваїренијех...

Ево како су сва тројица преводаца на самом почетку поетске слике одступила од антителизи оригинала:

Вук Мичунович
Фу, сердар, к чему такіе речи!
Наші юноши – у них всех сердце...
 (Зенкевич 1955: 66)

Вук Мичунович
Фу, сердар, не говори такогo!
Для чего же рождены на свете...
 (Кузнецов 1988: 80)

Вук Мичунович
Это речи, сердар, не мужские.
Не бездумны храбрые юнаки...
 (Шумилов 1996: 90)

Приближност, као и осредњост највећи су непријатељи код изналажења најближег природног функционално-смисаоног еквивалента. Наиме, ни један од преводилаца није сачувао антитезу прозаично – узвишено ни у прва два стиха који репрезентују структуру слике у целини, па се није могло очекивати да то надокнадно учине у даљем тексту. Опозицију „солецизам” – „славенизам” потопила су сва тројица у раван неутралног језичко-стилистичког слоја. Уз то Зенкевич и Шумилов нису сачували ни реторичко питање „Што су момци прсих ватрњијех...”. Шумилов је поред тога сасвим неочекивано и без праве компензације заменио друго реторичко питање узвичном афирмативном реченицом „Слава павшим!”, чиме је у потпуности срушио структуру првога сегмента. Па и Кузњецов, иако је сачувао интонацијске модулације овога сегмента, без потребе је експлицирао супстанционалност и сведеност исказа реторичког питања, преведећи га са „Для чего же рождены на свете”, а смисао је „Кто они такие?” („Што /ко/ су они?”). А први стих је могао да гласи у преводу, рецимо, овако: „Фу-ты, сердар, уж право чушь несешь!”, јер су оба исказа преузета из супстандардног колоквијалног варијетета. Постојала су, дакако, и друга решења, којих увек има више за сваки пар језика.

Међутим, истини за вољу, треба истаћи да је Кузњецов нашао право решење за прву од укупно две вертикале – „у весело царство поезије” – увођењем архаичне речи „глагол” (у значењу „говор”. „реч”): „в царство вдохновенного глагола” (Исп. Код Пушкина: „глаголом жги сердца людей”).

У другом, оном прозаичном сегменту заступљена су два „центра структурности”: 1. „узблуги се мозак у тиквини” (што, заправо значи „прокисне мозак у тинтари” и 2. метафизични исказ „мутне очи утекле у главу”. М. Зенкевич је први од два стиха пренео у виду поређења мозга (старачког) са сирћетом које кисне у тикви, а други – демефоризовао: „прокисает мозг, как уксус в тыкве”; „Мутные глаза глубоко впали”. Шумилов је „тиквину”, као локални елемент Његошева родног краја у значењу „тинтара”, превео као „тыква” са атрибутом „старая”, а то није коректно јер се за „главу” у руском језику погрдно каже „башка”; други стих је просто изоставио (као, уосталом, и још два стиха овога сегмента): „в старой тыкве мозги прокисают”. Кузњецов је први стих пренео описно, а други је демефоризовао: „помутился ум, рассудок глохнет”; „мутные глаза ввалились в череп”.

Судбина „момака прсих надутијех” у овој слици се повезује са јунацима косовског мита, на челу са Обилићем који влада „у витешком царству”, „над сјенима”. А за младе Црногорце се каже да су „ускрснули с косовске гробнице”, где се „ускрснути” тумачи као „винути се” /„узнети се”/, и с правом се то чини, јер се казује о „мишцама и имену црногорском”, те је стога „винути се” у овом контексту адекватније. Шумилов је у свој превод унео оба ова значења – и „васкрснути”, и „винути се /узнети се/”; а ово друго је употребио уместо елемента из оригинала – „под облаком”:

*... и гордое имя черногорцев
из косовской гробницы воскресло,
в юнацкую вознеслось державу,
где Обилич царит над тенями.*

(Шумилов 1996: 90)

Шумилов је, међутим, и овом приликом исполио свој редак преводилачки дар када је пре интуитивно него ли свесно амортизовао неке претходне омашке. Наиме, он је у предлошко-падешкој синтагми оригинала „у витешко царство” срећно пронашао за неутрални елеменат „царство” замену у виду речи „држава” која припада узвишеном, реторичком стилу, чиме је контраст оригинала „појачао”. На тај начин је и поред споменутих омашки, у знатној мери погодио тоналитет узвишенога стила завршног сегмента, а тиме у доброј мери неутралисао негативне ефекте, настале као последица у једном случају изостављања, а у другом, неадекватног еквивалента за два реторичка питања у првом сегменту ове сложене слојевите слике.

Као посабан куриозум треба истаћи да су завршно поређење из другог, оног прозног сегмента, где се смех антропоморфне смрти доводи у везу са жабом, што још једном сведочи о томе у којој мери могу бити опседнути неким првобитним решењима потоњи преводиоци:

*... гнусно смерть смеется исподлобья
черепаха из щита так смотрот.*

(Зенкевич 1955: 66)

*... смерть смеется мерзко исподлобья,
как головка скрытной черепахи.*

(Кузнецов 1988: 80)

*... и смется, будто черепаха,
уродливо смерть из-под черепа.*

(Шумилов 1996: 90)

И да закључимо. Сваки од три досадашња превода ове сложене поетске слике има својих мањкавости, али и врлина: мањкавости стога што ни у једном није у целости сачувана основна антитеза *узвишено – ирозаично*, а карактеристична је како за песничку структуру „Горског вијенца” и у глобалу и на нижим нивоима структуре; врлине – јер се ту и тамо, спорадично успевала надоместити колико-толико споменута антитеза. Међутим, применимо ли једну занимљиву идеју нове англосаксонске критике о „идеалном читаоцу” и применимо ли је на овај низ превода, у том случају том фиктивном, имагинарном идеалном читаоцу најближи би био онај читалац који би

пажљиво и у хронолошком следу читао паралелно сва три превода појединих слика, па и ове најсложеније. Тада би он доживео комплексније Његоша, него ли код издвојених појединачних превода. И био би близу „подлинику”.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ КОЈИ СУ У РАДУ ОБЕЛЕЖЕНИ СКРАЋЕНИЦАМА

Стевановић 1951/52

Михаило Стевановић, Неке особине Његошева језика. /У:/ Јужнословенски филолог. Књ. 19, св. 1-4, Београд: 1951/52, 17-33.

Бабовић 1997

Милосав Бабовић, Поетика „Горског вијенца”. Подгорица: ЦАНУ, Његошев институт. Монографије и студије. Књ. 2, 1997.

Флашар 1997

Мирон Флашар, Његош и антика. Подгорица: ЦАНУ. Његошев институт. Монографије и студије. Књ. 1, 1997.

Бећковић 1992

Петар II Петровић Његош, Пустињац цетињски. Припремио Матија Бећковић. Никшић-Титоград: Универзитетска ријеч-Октоих, 1992.

Поповић 1923

Павле Поповић, О „Горском вијенцу”. Београд: Геца Кон, 1923.

Лесковац 1979

Младен Лесковац, Нови мађарски превод „Горског вијенца”. /У:/ Руковет. Суботица, св. 3-4, 1979, 244-254.

Стевановић 1990

Михаило Стевановић, О језику Горског вијенца. Београд: САНУ, научна књига. Посебна издања. Одељење језика и књижевности. Књ. 41, 1990.

Деретић 1986

Јован Деретић, Горски вијенац П.П. Његоша. Библиотека „Портрети књижевних дела”, Београд: Завод за издавање уџбеника и наставна средства, 1986.

Човић 2001

Б. Човић, Бинарна опозиција „славенизам” – „солецизам” у структури слике Његошева „Горског вијенца” и руски преводни еквиваленти. /У:/ „Превођење „Горског вијенца” на стране језике”. Зб. Радова. Подгорица: ЦАНУ. Научни скупови, књ. 56. одељење умјетности, књ. 19, 2001. 33-71.

Зенкевич 1955

Петр Негош, Горный венец. Перевод с сербско-хорватского Мих. Зенкевича. Москва: Госиздат Художественная литература, 1955.

Кузнецов 1988

Петр Негош, Горный венец. Перевод Юрия Кузнецова. Москва: Художественная литература, 1988.

Шумилов 1996

Петр II Петрович Негош. Горный венец. Перевод с сербского и комментарий Александра Шумилова. Подгорица: Унирекс, 1996.

Речник 1977

Речник уз Целокупна дела Петра Петровића Његоша. Саставили Михаило Стевановић и Радосав Бошковић уз сарадњу Радована Лалића. – Целокупна дела Петра Петровића Његоша. Књига ЛП. Београд: Просвета – Обод – Свјетлост, 1967.

Бранимир ЧОВИЧ

О СТРУКТУРЕ ОДНОГ ПОЭТИЧЕСКОГ ОБРАЗА „ГОРНОГ ВЕНЦА”
ПЕТРА П. П. ЊЕГОША И ВОПРОСЫ РЕЦЕПЦИИ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ
(Иманентный и сравнительно-стилистический анализ)

Резюме

В настоящей статье освещаются два основных вопроса, тесно взаимосвязанных между собой. В первом сосредоточивается внимание на семантическом анализе всего лишь одного, но сложного и многомерного поэтического образа из многообразия все еще не исследованной системы образов и символов „Горного венца” (1847) Петра П. Петровича Негоша, образа представляющего собой своеобразный микрокосм этой драматической поэмы в целом. Помещается он в всего одной реплике одного из главных персонажей, Вука Мичуновича, в которой он отрицательно относится к причитаниям сердара Вукоты над горькой судьбой черногорцев, живущих, по его словам, в „проклятой стране”, в которой смерть „пожинает во цвете юности”, до срока ее молодцев.

Этот многомерный образ является микрокосмом „Горного венца” и в тематическом плане (с тремя стержневыми мотивами поэмы в целом: многовековая борьба за освобождение Черногории от турецкого ига, раны былого поражения на Косово поле в 1389 году, косовский миф), и в плане металогическом или образно-метафорическом (с густо насыщенной парадигмой стилистических фигур и тропов), равно как и в плане собственно языково-стилистическом (с бинарной оппозицией „славянизм” – „солецизм”, который является „конструктивной доминантой” или „центром структурности” даного сложного образа, состоящего из трех подструктур). В первом и третьем сегментах преобладают славянизмы (т.е. церковнославянские, русскославянские и сербскославянские элементы), во время как в среднем сегменте абсолютно преобладают „солецизмы”, (т.е. диалектная лексика и фразеология, самые разнообразные отступления от языковой нормы, в частности, субстандартные неполные предложения родного края Негоша). При этом нужно подчеркнуть, что первый и третий сегменты передаются „небесным” языком, т.е., средствами, характерными для высокого классицистического стиля, и образуют кольцевую композицию, обрамляющую центральный сегмент – где рассказ о позорной для черногорских юнаков старости передается „земным” языком, т.е. субстандартным колоквиальным языком. Интересно, что все сегменты структуры в стилистическом плане начинаются одиноково – риторическими вопросами, которые сменяются метафорой, а заканчиваются сравнениями. В первом и третьем сегментах метафора в содействии с образным сравнением образуют своеобразную метафизическую вертикаль (без которой, по мнению Мирче Элиаде, невозможна ни одна поистине художественная модель мира): в первом – воскресением погибших смертью хра-

брых черногорцев на поле брани и взлетом „в царство поэзии”; в третьем – их вознесением в „юнацкую державу”, т.е. в пантеон косовских юнаков. В среднем же сегменте, наблюдается обратный процесс: средствами „земного” языка, с сугубо вещными метафорами и сравнениями исчерчивается горизонталь грубой действительности в рассказе о „позорной старости немощной”, а в заключительных двух стихах, в которых налично процесс антропоморфизация смерти, эта же горнизонталь резко обрушается в потусторонний мир. Эта многомерная модель художественного мира – ценный вклад Негоша в поэтику европейского романтизма, не имеющий по охвату художественного пространства себе равных во всей европейской литературе.

После проведенного структурно-семантического анализа этого сложного образа автор пришел к единственно возможному толкованию основной идеи (если под идеей понимать единство элементов значения внутри сложного знака-структуры), которую лучше всего можно выразить в форме сентенции, передающей этику черногорцев испокон веков: человек рожден для подвига на благо родины, а смерть на бранном поле высшая награда; это лишь переход жертвы в заслуженное „царство поэзии”, и вознесение ее в пантеон мифических косовских юнаков. Для таких юнаков „немощная старость” кара бижия, своего рода позор.

Основная цель второго вопроса дат как можно более подробный анализ трех последних поэтических переводов этого многомерного образф, которые реализовали Михаил Зенкевич (1948, 1955), Юрий Кузнецов (1988) и Адександра Шумилов (1996). Сравнивая результаты этих переводов, особое внимание мы уделили двум сторонам информации, которая передается в структуре этого многомерного образа, это, с одной стороны, так наз. „фактуальная” информация, и, с другой стороны, глубинной, так наз. „концептуально-эстетической”. Шсновная проблема при переводе данного образа, в структуре которого налично бинарное противопоставление „славянизмы” – „солецизмы” (т.е. дексические и синтаксические средства, характерные, с одной стороны, для классицистического высокого стила и, с другой, - для низкого стилиа, с разного рода отступлениями от некоей общей языковой нормы, в частности, с локальными элементами родного края Негоша. Основная проблема при передаче этого противопоставления – как подобрать эквиваленты для разного рода просторечной лексики и синтаксических конструкций родного края Негоша и, с друго стороны, какими средствами передать в переводе церковнославянизмы и руссизмы оригинала, которые, как известно, в сербском языке сильно стилистически маркированы, а в современном русском литературном языке приблизительно половина всех ресурсов языка церковнославянского происхождения, и в большинстве своем являются этимологическими славянизмами, т. е. принадлежат общеупотребительным средствам. За редкими исключениями, никто из переводчиков не решил как следует этой сложной задачи. Но если подойти к данному переводческму ряду как целостному единству, применив одну идею „новой англосаксонской критики” об „идеальном читателе”, - в таком случае если такой читатель будет читать подряд, в хронологическом порядке переводы троих переводчиков этого образа, то у него будет приблизительно такое же впечатление, как у читателя оригинала.

