

Мирослав Топић
Петар Буњак

УКРШТАЊА



ПРАВЕЊЕ



Београд • 2015.

Мирослав Топић • Петар Буњак

УКРШТАЊА И ПАРАЛЕЛЕ

Мирослав Топић
Петар Буњак

УКРШТАЊА П РАВЕНЕ

О пољским
преводима
српске
народне
поезије



EAT – Eco Art & Theory
Београд • 2015.

Рецензенти

академик Луцјан Суханек (Краков)

проф. др Иво Поспишил (Брно)

Издавач

EAT – Eco Art & Theory

www.eatknowledge.org

Штампа

Copy centar „Taš“

www.cctas.co.rs

Тираж

200

ISBN 978-86-919251-1-6

ПРЕДГОВОР

Ових дана навршава се три године од смрти првопотписаног аутора Мирослава Топића (1937–2012), време довољно дуго да се у пуној мери осети и појми губитак тога вредног истраживача и великог znalца, једнако као и празнина коју је за собом оставио. Другопотписани је за то време, колико су му знање и прилике допуштале, прикупљао досадашње резултате сарадње на коауторском пројекту који смо својевремено назвали „Српска народна десетерачка поезија у пољским преводима – метрички аспект“. Већи део ових резултата остао је у „сировом“, за публикување неподесном облику. Један њихов сегмент сређен је и објављен у *Зборнику Матице српске за славистику* као реферат за XV међународни конгрес слависта у Минску – под насловом „Метрички проблеми превођења српске народне епике на пољски језик (на материјалу пољских превода песама косовског циклуса)“. Интегрална верзија овог материјала публикована је засебно у брошури *Од ритма ка смислу* (2013).

За ову прилику – пошто су све слабији изгледи да ће у будућности доћи до објављивања монографије пре много година замишљене под радним насловом *Српска народна десетерачка песма у пољским преводима (прилог проучавању упоредне словенске метрике)* – читаоцу се нуди својеврстан наставак наше књиге *Фолклор и превод* из 2007. Други писац, сада и у улози приређивача, одлучио се наине да начини избор од шест огледа о пољским преводима српске народне поезије који, по његовом уверењу, пружају веродостојан увид у укупно истраживање. Као сажет увод у проблематику послужиле образложење пројекта, написано у жеку основног

истраживања, али пошто је већ разрађена његова методологија и проучен значајан део грађе. Затим следи рефлексција о пољским преводилачким супституцијама српског несиметричног десетерца. Тежиште овог избора чини део резултата наших студија о лексичко-метричкој формули народног несиметричног десетерца и њеним пољским еквивалентима. Из строго версолошког дискурса излази један „успутни“ налаз – украјински превод српске народне лирске песме, начињен према одговарајућем пољском, односно реконструкција његовог ширег контекста. Напоследку, уместо резимеа, дат је реферат на руском језику који пружа сводне контуре нашег деценију и по дугог бављења стихом пољских превода српске народне поезије.

Овде се публикују, једним делом, резултати с научног пројекта „Превод у систему компаративних изучавања националне и стране књижевности и културе“ (178019), односно његовог потпројекта „Превод као фактор рецепције српског фолклора у пољској књижевности и култури“, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја.

✱

Књижицу *Укрштања и паралеле* препуштам њеној судбини клањајући се сени свога Учитеља, с вером у то да знање и искрено прегнуће – свему, па и самој очигледности упркос – не ишчежавају с овога света заједно с људима који су га напустили.

Брестовик,
новембра 2015.

Петар Буњак

Из образложења пројекта *Српска народна десетерачка поезија у пољским преводима – метрички аспект*¹

Почеци српске полонистичке књижевно-научне компаратистике везани су за проучавање додира пољске средине са српским фолклорним наслеђем. Први корак у том смеру начинио је пионир ове дисциплине код Срба – Константин Перић, и то краћим текстом „Наша народна поезија и „Гусле“ Проспера Меримеа у пољској књижевности“ (1923),² а нарочито опширном студијом *Kazimierz Brodziński i serbska pieśń ludowa*.³ За њим се отиснуо Крешимир Георгијевић који је своја научна интересовања крунисао веома значајном монографијом *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности* (1936).

Тема коју овом приликом представљамо има, дакле, знатну традицију и на њој се до сада, нарочито после II светског рата, радило врло много.⁴ Зашто се она поново покреће и има ли смисла да постане предмет новог тимског истраживања?

¹ М. Топић, П. Буњак, „Пољски преводи српских народних песама – перспективе нових истраживања“, *Славистика*, 2002 (VI), 156–164.

² *Musao*, V/1923, XI/79, 547–550.

³ Lwów, 1924, ss. 28. [Сепарат из:] *Archiwum Towarzystwa Naukowego we Lwowie*, dział I, I/10, 381–408.

⁴ Неки од радова о овој теми (после 1936): [Julije Benešić], „Polskie przekłady ludowej poezji jugosłowiańskiej w w. XIX“, in *Jugosłowiańska poezja ludowa*, Warszawa, 1938, 454–501. – Marian Jakóbiec, „Wstęp“, w *Jugosłowiańska epika ludowa*, w przekładzie Cz. Jastrzębca-Kozłowskiego... Wrocław, 1948, III–LXVI. – Ђорђе

Већ сама појава Георгијевићеве монографије подстакла је Франа Илешича на опширну рефлексију и значајну допуну,⁵ а ова монументална „студија из упоредне историје словенских књижевности“, како јој гласи поднаслов, оставила је више но довољно простора за истраживања савремене пољске слависткиње Милице Јакубец Семковове.⁶

Пољским преводима српских народних песама, међутим, приступало се ретко са *метричког аспекта*, па ова проблематика, и поред неких покушаја уопштавања,⁷ још увек није систематизована, нити су чињенице проучене и адекватно протумачене.

А *метрички аспект*, како га ми овде разумемо, није само најуже питање „слогомерја“. То је угао посматрања који омогућава сагледавање *књижевног превода* у вишеплатној перспективи – 1) као чињенице рецепције једне књижевне традиције у другој,⁸ 2) као репера за сагледавање односа двеју

Живановић, „П. Ј. Шафарик скупљач народних песама“, *Ковчежић*, VI, 1964, 111–129. (О историјату записа песме *’Ајде драга да се милујемо*, која је преко немачког доспела и у пољске преводе) – Zdzisław Niedziela, „Recepcja południowosłowiańskich pieśni ludowych“, in *Słowiańskie zainteresowania pisarzy lwowskich w latach 1830–1848*. Kraków, 1966, 54–74. – Karel Horálek, „Jugoslávská epika v nových polských prekladech“, in *Polsko-jugosłowiańskie stosunki literackie*. Wrocław etc., 1972, 223–233.

⁵ Ф. Илешич, *Наше књижевне везе са Пољацима*, ЛМС, CXI/1937, 347/1, 50–79.

⁶ М. Jakóbiec-Semkowowa, *Kazimierz Brodziński i słowiańska pieśń ludowa*. Wrocław, 1975 (монографија); „Roman Zmorski jako znawca i tłumacz ludowej poezji serbskiej“, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 40. *Prace Literackie*, VII, 1965, 61–97; иста, „О przekładach epiki południowosłowiańskiej w Polsce w dobie romantyzmu“, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 403. *Slavica Wratislaviensia*, XIV, 1978, 65–84; иста, „Теорија и пракса превода српске народне песме у пољским преводима“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 1982, 11/3, 167–176; иста, „Српска народна балада у пољским преводима доба романтизма“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 1983, 12/3, 193–204; иста, *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*. Wrocław 1991 (монографија).

⁷ Вид. Viktor Kochol, „Tonizmus a sylabizmus v slovanských prekladových substitúciách srbského desaterca“, in *Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze, Praha*, 1968, 363–372; К. Horálek, *нав. дело*.

⁸ Овај сегмент је у досадашњим истраживањима углавном детаљно пописан и описан.

фолклорних традиција, 3) као показатеља индивидуалних преводачких поетика – при чему се превод третира и као критеријум за књижевноисторијско вредновање а) литерарне адаптације страног фолклора, односно, б) фолклорне адаптације према обрасцима домаћег народног песништва – и, нај-
после, 4) као књижевноисторијске чињенице у континуитету саме пољске књижевности.

Овој проблематици прилазимо преко стиха – српског *несиметричног десетерца* (4+6). Корпус „улазних“ текстова на тај начин ограничавамо на *народне десетерачке песме* поглавито из Вукових збирки.

Основни је циљ овога истраживања да – на примеру српско-пољских релација, уз помоћ поређења изворника и пољских превода – свестрано утемељи тезу о *општесловенском карактеру несиметричног десетерца*. При томе се узима у обзир његово древно порекло, изворно фолклорни статус, епска функција и, посебно, његова функционалност у (пољској) уметничкој књижевности.

Различита преводачка решења – поготово када су у питању преводиоци-песници – разматрају се као саставни део стилских парадигми у књижевноисторијском процесу пољске књижевности, било да је реч о удаљавању или приближавању десетерачкој еквиметрији.

У наставку ће бити речи о обиму и структури нашег истраживања.

Корпус

Корпус пољских превода који је предмет нашег истраживања временски се распростире на готово век и по континуираног превођења српског народног песништва на пољски – почев од двадесетих година XIX до треће четврти XX века.

Проблематику нееквиметричних пољских превода српске народне десетерачке песме проучавамо на карактеристич-

ним појавама, па за ту прилику ангажујемо један број превода предромантичарског песника Казимјежа Брођињског (Kazimierz Brodziński, 1791–1835), романтичара Јузефа Бохдана Залеског (Józef Bohdan Zaleski, 1802–1886), мање знаног песника Едмунда Бојановског (Edmund Bojanowski, 1814–1871), као и појединачне преводе неких других преводаца. Одатле изводимо закључке о књижевноисторијском контексту и његовом рефлектовању на конкретне преводачке поетике, а резултат је сумарна *типологија метричких одступања* у преношењу српског несиметричног десетерца.

Еквиметричним преводима приступамо аналитички, на основу репрезентативног узорка.

Од половине XIX века, када су се почели публиковати први пољски преводи у неримованом десетерцу 4+6, па до друге половине XX века српској народној десетерачкој песми приступали су многи. За то време на овоме се пољу сменило седам заслужних књижевних и преводачких индивидуалности на чије смо се преводе ограничили: Јузеф Бохдан Залески, Роман Зморски (Roman Zmorski, 1822–1867), Изидор Коперњицки (Izydor Kopernicki, 1825–1891), Антоњи Богуславски (Antoni Bogusławski, 1889–1956), Чеслав Јастшембјец-Козловски (Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, 1894–1956), Зигмунт Стоберски (Zygmunt Stoberski, 1916–2006) и Ана Камјењска (Anna Kamieńska, 1920–1986). Тако је настао пољски корпус неримованог несиметричног десетерца од бар 25.000 стихова из којег смо према више параметара анализирали њих 23.735, што је и више него репрезентативан узорак за поуздане статистичке рефлексије.

Синопис

Истраживање на овоме пројекту одвија се у неколико фаза, тачније, у неколиким тематским областима. Представљајући ове фазе, саопштићемо наша полазишта и део резултата до којих смо до сада дошли.

1. *Српски и пољски несиметрични десетерац фолклорног порекла – типологија, метричке одлике, функције, заступљеност и присуство у писаној књижевности*

Десетерац са медијаном (границом између акценатских целина) после 4. слога, односно сегментацијом 4+6 – упркос укореењеним заблудама, нашим (о релативној младости овога стиха код нас) и пољским (о наводној незаступљености овога стиха код Пољака) – представља изузетно занимљиву а досад углавном недовољно вредновану „зону додира“ између двеју књижевних традиција, усмених и писаних.

Упоришним тачкама описа српског несиметричног десетерца, које су нам служиле као инструменти и за испитивање одговарајућег пољског размера, посветили смо почетне одеље реферата на XXX састанку слависта у Вукове дане.⁹

О природи и генези српског несиметричног десетерца – полазној величини у ланцу наших истраживања – било је говора у ранијим приликама.¹⁰ Овде истичемо најважније.

⁹ М. Топић, П. Буњак, „Српске десетерачке песме у пољским преводима (Прилог проучавању упоредне словенске метрике)“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 2002, 30/2, 209–225. Ову проблематику излагали смо касније у више прилика: М. Т., П. Б., «О судьбах асимметрического десятисложника сербской народной поэзии в польских переводах, в *Славянский стих*, VIII: *Стих, язык, смысл* / Под редакцией А. В. Прохорова, Т. В. Скулачевой, Москва, 2009, 322–340; исти, „Метрички проблеми преводјења српске народне епике на пољски језик (на материјалу пољских превода песама косовског циклуса)“, *Зборник Матице српске за славистику*, 83, 2013, 77–107; исти, *Од ритма ка смислу: Метрички проблеми преводјења српских народних песама косовског циклуса на пољски језик*, Београд, 2013, 9–16.

¹⁰ Вид. М. Топић, „О постању ’епског десетерца“, *Књижевна историја*, 1968, I (2), 309–348; исти, „Порекло епске функције несиметричног десетерца“, *Књижевна историја*, 1970, III (10), 191–203; исти, „Изосилабизам у српскохрватским десетерачким песмама“, *Анали Филолошког факултета*, 1976, XII, 511–539; исти, „Граница стиха у српскохрватским десетерачким песмама“, *Прилози књижевности, језика, историју и фолклор*, 1976, XLII (1–4), 224–230. – Сажетак проблематике: М. Топић, „Десетерац (несиметрични)“, [одредница у] *Лексикон српског средњег века*, Београд, 1999.

Српски терен. Несиметрични десетерац је десетосложни стих¹¹ са медијаном после 4. слога која стих дели на два неједнака чланка (полустиха) – један од 4 и други од 6 слогова. У класичном облику српског несиметричног десетерца (онаквом какав има у Вуковим објављеним збиркама, које су у апсолутној већини служиле као изворници пољским преводиоцима) оваква силабичка сегментација јесте *метричка константа* (остварена практично у 100% случајева). Сегментација 4+6 његова је *differentia specifica*, која га супротставља симетричном десетерцу (5+5).

Битна структурна карактеристика несиметричног десетерца, уз сегментацију 4+6, јесте *зеугма* (*мост*): 3. и 4., односно 9. и 10. слог припадају једној акценатској целини – двосложној или вишесложној. То, другим речима, значи да у 4. и 10. слог не може доспети једносложна наглашена реч. У првом полустиху изузеци су веома ретки (око 0,1%), док их у другом практично и нема.

Одавно формирана и још увек витална представа о томе да је српски несиметрични десетерац заправо силаботонска структура, петостопни („српски“) трохеј, заснива се на трохејској тенденцији коју региструје статистика наглашености појединих слогова у несиметричном десетерцу – према Вуковом, новоштокавском стандарду. При томе се зеугма каткада проглашава за последицу новоштокавске акцентуације, а отуда и за крунски аргумент у прилог силаботонског, трохејског карактера десетерца 4+6.

Појава зеугме је, међутим, и шира, и старија од просторно-временских оквира новоштокавске акцентуације. Тако ће се у великом делу „епске“ Црне Горе наћи и десетерци са наглашеним 4, односно 10. слогом – и ништа мање стабилним мостом. На граници првог полустиха, нпр., често стоји

¹¹ У српским народним песмама чији је конститутивни стих несиметрични десетерац има и спорадичних одступања од десетосложности. О проблему *релативног силабизма* в.: М. Топић, „Изосилабизам у српскохрватским десетерачким песмама“.

јунâк; леонинска рима може звучати: „Од вр(х) гла̋вѣ до зелене тр̋авѣ“, а формулна словенска антитеза добија и овај лик: „Али г̋рми, ал’ се земја тр̋ѣсѣ (у пиперском говору: тр̋ѣсѣ). Зеутма, дакле, није последица већ управо узрок ненаглашености 4. и 10. слога у десетерцима херцеговачког или шумадијско-војвођанског типа, па отуда може бити само крунски аргумент *против* силаботонског карактера стиха а у *корист* његовог силабичког карактера.¹²

Најзад, међу структурним обележјима српског несиметричног десетерца која ће бити релевантна за пољске преводиоце посебно би ваљало истаћи још две – неримованост и астрофичност.¹³

Пољски терен. За нашу рефлексiju о несиметричном десетерцу од прворазредног значаја је управо пољски терен, јер пружа сведочанство о постојању словенских десетерачких песама још у средњем веку. Аутентична пољска песма испевана десетерцем 4+6, тзв. „*Cantilena vulgaris*” (или „*Wiersz o małżeństwie*”, inc. „*Nie wybieraj, junochu, oczyma...*”), записана је око 1460. Поткрај XIX века, године 1892, објавио ју је у Јагићевом *Архиву* Александер Брикнер у пет различитих варијаната, чија неподударност непобитно доказује да је пољска „Песма о женидби“ живела у усменој традицији и много пре но што је записана.¹⁴

Пољски песници XVI века (Станислав Клерика, Марћин Бјелски, Миколај Реј, Јан Кохановски...) користили су се, поред осталих размера, и десетерцем 4+6, па су и неки од вр-

¹² Аргументацију за истоветан закључак пружа и структура неких фреквентних формула у српској десетерачкој епизи.

¹³ Рима на крају стиха је ретка и по правилу има оказионални карактер, док се чешће јавља леонинска рима – римовање полустихова. Ово у потпуности важи за класичне, вуковске и предвуковске десетерачке песме. Парно римоване десетерце срећемо у млађим песмама. Уп., нпр. Миодраг Матицки, *Српскохрватска граничарска епика*, Београд, 1974.

¹⁴ Уп. Julian Krzyżanowski, *Mądrej głowie dość dwie słowie: Trzy centurie przysłów polskich*, Warszawa, 1958, 592–594.

хунаца пољске ренесансне поезије препознатљиви управо по овом стиху. Довољно је навести само пример антологијске песме Јана Кохановског „*Serce roście patrząc na te czasy!...*”. Да споменути песници нису користили некакав синтетички, књишки метрички образац – посредно сведочи и чињеница да већ на прелазу из XVI у XVII век несиметрични десетерац, према М. Р. Мајеновој, звучи архаично и „простонародно“, па се у неким поновљеним издањима (нпр. дела Клерике и Бјелског) замењује модернијим, „европским“ стиховима – је-данаестерцем и тринаестерцем.¹⁵

А какав је пољски фолклорни образац 4+6?

На узорку од 557 несиметричних десетераца 4+6 из пољских народних десетерачких песама М. Топић је дошао до релевантних статистичких величина за пољски фолклорни десетерац 4+6 (слог / наглашеност у %): (1) 49; (2) 27,6; (3) 70,7; (4) 4,3; (5) 42,7; (6) 37; (7) 42,4; (8) 0,9; (9) 100; (10) 0.¹⁶

Издајамо кључне особине: 1) *зеугму*, карактеристичну и за пољски народни размер 4+6, која је на крају стиха константа, а на крају полустиха доминанта (в.: 3. и 4, односно 9. и 10. слог); 2) *наглашеност 9. слога* као константу; 3) *наглашеност 3. слога* као ритмичку тенденцију.¹⁷

Прво смо нагласили као битну типолошку сличност са српским стихом. Друго – као кључну типолошку разлику између пољског и српског стиха: 100% остварена парокситоне-за клаузуле у пољском стиху у опозицији је према нашој тзв. квантитативној клаузули. Треће, пак, као специфичност која

¹⁵ Уп. Maria Renata Mayenowa, „Miejsce dziesięciogłoskowca w literaturze XVI w. Przyczynek do rekonstrukcji systemu”, in *Europejskie związki literatury polskiej*, Warszawa, 1969, 95–97.

¹⁶ Табела је објављена и прокоментарисана у: М. Топић, П. Буњак, „Метрички и тематски контекст 'Баладе' Чеслава Милоша“, *Филолошки преглед*, XXVI, 1999, 1–2, 214–215.

¹⁷ Одлике пољског несиметричног десетерца XVI века Мајенова илуструје табелом процентуалне наглашености по слоговима на узорку од 95 несиметричних десетераца песника Миколаја Реја (*Rzeczpospolita narzekając mówi...*). Вредности из те табеле су следеће: (1) 49,4; (2) 15,7; (3) 65,2; (4) 7,3; (5) 44,2; (6) 36,8; (7) 46,3; (8) 0; (9) 100; (10) 0. – Уп.: М. Р. Mayenowa, *нав. дело*, 94.

ће се у потоњим временима у пољској версификацији претворити у правило о тзв. медијалној парокситонези.

„Огољена“ статистика не указује на силаботонски карактер пољског несиметричног десетерца, штавише, у њему се „боре“ две силаботонске тенденције, трохејска и анапестичка.¹⁸

И најзад – а то је једна од типолошких препрека за прихватање неримованог и астрофичног српског размера – пољски несиметрични десетерац 4+6 јавља се *искључиво у римованим формацијама* (у фолклору – *искључиво парно римован*).

Изгубивши свој литерарни статус концем XVI века, несиметрични десетерац је у пољском песништву задржао улогу „фолклорног маркера“, односно негативног обележја „простонародности“. До рехабилитације статуса овога стиха могло је доћи тек са суштинском променом односа према „простонародном“ и темељном ревизијом вредновања „високих“ и „ниских“ књижевних стилова. Условe за то омогућио је тек *романтизам* који је, захваљујући свом односу према фолклору уопште, обезбедио културни статус народног песништва и допринео његовој промоцији у каснијим епохама. Тако су неке од пољских народних десетерачких песама стекле општу популарност.¹⁹

Захваљујући Мицкјевичу и другим пољским романтичарима – а потом и преводиоцима српске народне десетерачке песме – несиметрични десетерац је за нове ствараоце функционисао даље, с једне стране, као стилизација фолклора, а са друге – као квалитативно нов силаботонски размер (анапест), па чак и као тонски (троиктусни) стих.²⁰

¹⁸ О овоме опширније у: М. Топић, П. Буњак, *нав. дело*.

¹⁹ Примера ради, у текст драме Станислава Виспјањског *Wesele* (1901) ушла је песма „A jak będzie słońce i pogoda“ (II чин, сцена 19), позната у варијантама „Kiedy będzie...” / „Jeno będzie...”. Исто тако, песма „Uciekła mi przepióreczka w proso...” има лајтмотивску улогу у драми Стефана Жеромског *Uciekła mi przepióreczka* (1924).

²⁰ О квалитету неких каснијих реализација десетерца 4+6 у пољској поезији вид.: М. Топић, П. Буњак, *нав. дело*.

Из свега проистиче закључак да је пољска средина – без обзира на неке супротне а неутемељене тврдње, какве се у науци могу срести и у новије време – имала *добре метричке ресурсе* потребне за успешан пријем српске десетерачке епике. Њено метричко адаптирање, односно употребљавање других метричких образаца при њеном превођењу, зависило је у основи једино од тога до које су мере сами пољски преводиоци познавали и ценили метричке ресурсе властите усмене и писане традиције, односно од тога колико је те ресурсе експлоатисала тренутно владајућа књижевна норма.

2. *Пољски преводи српске десетерачке народне песме којима еквиметрија није била циљ (различити метрички обрасци који нису десетерац, експерименти са римом и строфи-ком)*

Почев од првих пољских превода наше народне песме као супституција за српски десетерац 4+6 користили су се различити популарни формати пољске уметничке поезије (једанаестерац 5+6 и тринаестерац 7+6), стихови фолклорних стилизација „на народну“ (дванаестерац 6+6, осмерац у разним варијантама, шестерац...), чак четварац, па и неке хетерометричне комбинације, док је у преводима лирике било чак и – сонета!

Изузетно место међу метричким супституцијама заузима симетризација или „операција промене пола“ – претварање („мушког“) десетерца 4+6 у („женски“) 5+5. Реч је о тешком огрешењу о општи структурни и функционални принцип фолклорног стиха (према критеријуму симетричности/асиметричности²¹). Овакав поступак пољских преводилаца узрокује *трансфер текста из категорије наративног у категорију ритуалног*, из чега проистиче низ нових контроверзи. Упркос свему, међутим, лук ове појаве у превођењу

²¹ Уп. Roman Jakobson, “Studies in Comparative Slavic Metrics”, *Oxford Slavonic Papers*, III (1952), 32.

српске народне поезије на пољски језик траје безмало век и по – од првог до последњег великог преводиоца-песника, од Казимјежа Брођињског до Ане Камјењске.

3. *Еквиметрични преводи у XIX веку (Ј. Б. Залески, Р. Зморски, И. Коперњицки)*

Увођење *римованог* десетерца 4+6 крупан је корак у постизању еквиметрије у песничким преводима српске народне поезије код Пољака. Овај размер први је на тај начин применио у својим преводима лавовски књижевник Август Бјеловски (1806–1876), и то 1830. године, а за њим је то чинило више њих (Луцјан Сјемјењски, Леон Викторович, једном чак и Роман Зморски).

Посебно је са књижевноисторијског (па и културолошког) аспекта важно истаћи да је ово решење поникло у *лавовском* кругу, тј. у непосредном додиру са живом традицијом украјинског фолклора.

Ово ће бити такође значајан фактор у вредновању стиха превода Ј. Б. Залеског из српске народне епике (он је представник тзв. „украјинске“ школе пољског романтизма, рођен и одрастао у Украјини). Ипак, Залески се у основи определио за метричку адаптацију у духу властитог поетског стваралаштва, па – према формулацији Марије Длуске, „w swoich spolszczeniach pieśni serbskich wprowadza 10-zgłoskowiec biały o stałym ukształtowaniu”; овај стих позната пољска научница дефинише као „trzystopowy hiperkatalektyczny biały anapest epicki”.²²

²² Maria Dłuska, „Sylabotonizm”, in *Studia i rozprawy*, t. 1, Kraków, 1970, 123. – Ову тврдњу, премда је у њеној основи исправно запажање, допунили смо у раду „Метрички и тематски контекст 'Баладе' Чеслава Милоша“, стр. 218.

Најплоднији преводилац српске народне поезије на пољски, и то не само у XIX веку, варшавски романтичар-боем Роман Зморски, створио је у *метричком погледу* најприближнији преводни еквивалент српском несиметричном десетерцу – најприближнији утолико што је стих његових превода најближи пољском народном несиметричном десетерцу.

Изидор Коперњицки, преводилац Косовског циклуса, створио је, међутим, знатно строжи версификацијски модел. О њему је овом приликом довољно истаћи да почива на упадљиво израженој наглашености 3. слога (98,6% у односу на 70,7% у пољском народном стиху). Стих Коперњицког, проистекао из уверења да српски образац у преводу треба „трохејизовати“, могао би се описати као корак у смеру литерарности, односно саображавања фолклорног размера правилима општеприхваћене нормативне поетике (правило медијалне парокситонезе). Управо због своје „нормативности“ показатељу изузетну виталност.

4. *Еквиметрични преводи у XX веку (А. Богуславски, Ч. Јастшембјец-Козловски, З. Стоберски, А. Камјењска)*

Допринос четворо преводилаца српске народне поезије у XX веку потребно је размотрити шире и аналитичније – како са метричког, тако и са ширег транслатолошког становишта, јер је у том погледу створена упадљива диспропорција у степену проучености – у корист старијих превода и преводилаца. А реч је о текстовима посредованих пољском читаоцу преко изузетно значајних издања: антологија *Jugosłowiańska poezja ludowa* (1938, „Biblioteka Jugosłowiańska“, t. XI), *Jugosłowiańska epika ludowa* (1948, „Biblioteka Narodowa“, s. II, nr 58), популарне илустроване књиге за омладину са великим стихованим партијама *Bitwa na Kosowym polu* (1962) и запаженог избора *Perły i kamienie* (1967).

Наша истраживања показала су до сада да су се преводи Богуславског, Јастшембјец-Козловског и донекле Стоберског у највећој мери ослањали на метрички еталон који је у XIX веку створио Коперњицки. Богуславски и Јастшембјец-Козловски имали су у раду на антологији из 1938. и додатни версификацијски филтер – уредника „Југословенске библиотеке“ Јулија Бенеша.

Камјењска је као преводилац отишла најдаље од пољског фолклорног обрасца 4+6, али не у смеру изразите „силаботонизације“, већ у смеру разградње сегментације 4+6. Њени преводи пружају и изузетно занимљив материјал за транслатошку анализу.

5. *Општа упоредна статистика релевантних метричких обележја и нови елементи за метричко вредновање појединих превода и преводилаца*

Овде ће се, на основу егзактно мерљивих величина, извршити темељито превредновање појединих преводилачких поступака – наравно, у метричком погледу. Та ће вредносна хијерархија битно одударати од оне која је успостављена на основу филолошке критике превода, па и непоткрепљеног уверења да све што је по временској оси ближе савремености нужно мора бити боље и савршеније.²³

6. *Одјеци превода српске народне поезије у пољској књижевности*

Посебна пажња биће посвећена неким мимогредним открићима, неvezаним стриктно за проучавање метрике, која се тичу функционисања пољских превода српске народне по-

²³ Уп. табеле у: М. Топић, П. Буњак, „Српске десетерачке песме у пољским преводима (Прилог проучавању упоредне словенске метрике)“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 2002, 30/2, 209–225 и каснијим радовима (вид. нап. 9).

езије унутар нове књижевне средине. Посебно је, на пример, занимљива појава *рефолклоризације* двају превода Казимјежа Брођињског, тј. пример када књижевни превод из страног фолклора уђе у фолклорни оптицај нове средине (уз нужне трансформације, контаминације и надоградње), па се, тако адаптиран, још и нађе у збирци аутентичног националног фолклора.²⁴

✱

Из свега изложеног види се, надамо се, да пројекат пријављен под насловом *Српска народна десетерачка поезија у пољским преводима – метрички аспект* располаже широким, погдекад девичанским пољем за истраживање, а пружа и добре могућности за обилне и, могућно, вредне научне приносе.

²⁴ Вид. М. Топић, П. Буњак, „Пољске метаморфозе двеју српских народних песама“, *Зборник МС за славистику*, 2003, 63, 263–286; исто у М. Топић, П. Буњак, *Фолклор и превод: Огледи о рецепцији српског народног песништва у пољској књижевности*, Београд, 2007, 9–38.

ЛИЦА СРПСКОГ НАРОДНОГ НЕСИМЕТРИЧНОГ ДЕСЕТЕРЦА У ПОЉСКИМ ПРЕВОДИМА¹

У средишту нашег истраживања били су поглавито еквиметрични пољски преводи српске народне десетерачке поезије јер су омогућавали статистички утемељено закључивање о особеностима овога размера у оквирима двају версификацијских система. Па ипак, песнички преводи које смо проучавали демонстрирају каткад врло занимљиве интерпретације изворног несиметричног десетерца. У овом раду позабавићемо се примерима када у пољским преводима српске народне десетерачке песме није ангажован најближи пољски метрички еквивалент српском десетерцу 4+6 – *пољски десетерац 4+6*. При томе, наравно, не задајемо себи циљ да опишемо и опишемо све нееквиметричне пољске преводе и њихове ауторе, јер то је, бар за XIX век, досад највећим делом учињено.

1. Релација десетерац 4+6 → недесетерац

Прича о метричким адаптацијама десетерца 4+6 почиње од првога преводиоца српске народне песме на пољски, славнога песника сентименталисте и предромантичара Казимјежа Брођињског (1791–1835), и његовога првог превода. Била је то „Хасанагиница“ („*Żona Azan-agi. Pieśń morlacka*”, 1819), начињена по Гетеовом немачком преводу, где је Брођињски употребио популарни стих пољске уметничке поезије – римовани *једанаестерац* 5+6. Исти стих користио је и касније,

¹ Део чланка: М. Топић, П. Буњак, „О метричким адаптацијама несиметричног десетерца у пољским преводима српских народних песама“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 2001, LXVII (1–4), 41–61.

преводећи нпр.: „Клетве дјевојачке“ („Grób kochanka”, 1826), „Најстрашније зло“ („Sarajewo”, 1826), „Жеља дјевојчина“ („Życzenia”, 1830), „Несрећна дјевојка“ („Kochanka”, 1830)...

Оваквим избором, Брођињски се у погледу метрике определио за *литерарност*, јер је једанаестерац 5+6 у пољском уметничком песништву његовога времена имао чврсто утемељен статус епског стиха.²

Није могло бити речи о преводиочевом првенственом настојању да однос оригинала и превода доведе у однос *фолклор* $\approx$ *фолклор*, и то понајпре стога што тако сегментован (двочлани) једанаестерац на пољском терену није изворан фолклорни стих. Једанаестосложни обрасци у пољском фолклору углавном имају трочлану грађу – 4+4+3. „Много се ређе“ – пише пољски версолог Стефан Савицки – „у народној поезији може срести традиционални, литерарни тип једанаестерца 5+6. Виндакјевичова чак претпоставља да је он онамо стигао управо из званичне [уметничке] поезије.“³ Етномузиколог Лудвик Бјелавски је нешто егзактнији и запажа да овај размер, „један од најпопуларнијих стихова у пољској књижевности, није стекао такву популарност у народној песми, где га срећемо, уопште узев, ретко, и то понајпре у песмама код којих су видљиви литерарни утицаји: углавном се, дакле, јавља у црквеним, божићним, просјачким, каткада у световним, наративним и другим.“⁴

Скренули бисмо овом приликом пажњу и на посебан тип пољског фолклорног једанаестерца 5+6. То је стих који је еволуирао од несиметричног десетерца – аналогно примерима са украјинског и белоруског простора које наводи Јакобсон – тако што је ненарушеној структури десетерца 4+6 додата

² Уп. М. Jakóbiec-Semków, „Теорија и пракса превода српске народне песме у пољским преводима“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 1982, 11/3, 169.

³ Stefan Sawicki, „Jedenastozgłoskowiec“, in *Sylabizm: Praca zbiorowa pod redakcją Z. Kopczyńskiej i M. R. Mayenowej*, Wrocław, 1956, 342.

⁴ Ludwik Bielański, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, Kraków, 1970, 155.

једнословна анакруза (схема је у том случају 1+4+6).⁵ На пољском терену такав пример проширења срећемо, рецимо, у случају десетерачке свадбене песме из збирке Ходаковског:

Heja, heja, || mój starosiu panie,
a gdzież nasza || chorągiewka stanie? [...]⁶

која код Колберга има овакву варијанту:

A | hela, hela, || starościcu panie,
a | kędyż nasza || chorągiewka stanie? [...] (DWOK⁷, 18/I, nr 97).

Узгред прецизирамо да у случајевима оваквог „изведеног“ фолклорног једанаестерца проширење у првом полустиху не мора увек имати облик једнословне анакрузе. За то нам добар пример пружају неколики стихови из треће од укупно пет Колбергових варијаната десетерачке песме „Kiedy będzie słońce i pogoda” (из познањског региона) – стих 2: „Przyjdiesz | mój | Jasiu || do mnie do ogrodu” или стих 6: „Kiedy | ja | nimam || do ciebie wolności” (DWOK, 12/IV, nr 3). У питању је, као што видимо, епентеза једнословне заменице између двословних акценатских целина, те би схема првог полустиха у овим примерима изгледала: 2+1+2.

Но вратимо се Брођињском. Избором класичног уметничког једанаестерца 5+6 као еквивалента народном несиметричном десетерцу – пољски песник се, дакле, у метричком погледу определио за свесну, поетички мотивисану *литерарну промоцију*: фолклорни текст са једног језика преноси се на други језик као текст рафиниране уметности. Резултат је у основи *сентименталистичка књижевна прерада фолклора*.⁸

⁵ Уп. Roman Jakobson, “Studies in comparative Slavic metrics”, *Oxford Slavonic Papers*, 1952 (III), 32.

⁶ Zorian Dołęga Chodakowski, *Śpiewy sławiańskie pod strzechą wiejską zebrane*. Warszawa, 1973, 92 (nr 25).

⁷ *Dziela wszystkie Oskara Kolberga*. Poznań-Wrocław.

⁸ И поред тога, међутим, неки преводи Брођињског из српске народне лирике ушли су у пољски фолклор, па су чак у другој половини XIX века и

Исти метрички образац радо су и на сличан начин користили и други преводиоци, међу којима, нпр., Август Бјеловски, Јузеф Бохдан Залески, Едмунд Бојановски, Томаш Август Олизаровски...

Брођињски је несиметрични десетерац заодевао и у рухо пољског *тринаестерца* 7+6: тако је превео, на пример, песму „О смрти Кулин-Капетана“ („Dwa kruki”).⁹ Ни ту није био усамљен: његов пример следили су, нпр., Олизаровски и Бојановски. Излишно је, држимо, наглашавати литерарност овога на пољски терен увезеног метра.

*

У контексту представљања једанаестерца 5+6 и тринаестерца 7+6 као метричких протеза за српски несиметрични десетерац посебног су спомена вредна два превода Едмунда Бојановског (1814–1871), мање знаног пољског песника, скупљача фолклора и филантропа, данас блаженог Католичке цркве. На њих скрећемо пажњу као на екстремне примере онога што смо означили као књишку адаптацију, односно *литерарну промоцију* фолклора.

Као двадесетогодишњак, Бојановски је 1834. у вроцлавском календару *Marzanna* објавио, поред осталог, и 15 превода српских „женских“ народних песама, које је, како је сам нагласио у предговору, начинио уз ослонац на немачке преводе гђице Талфј (*Volkslieder der Serben*, 1825–1826).¹⁰

забележени као део пољског фолклорног наслеђа. О овоме вид.: М. Топић, П. Буњак, „Пољске метаморфозе двеју српских народних песама“, *Зборник МС за славистику*, 2003, 63, 263–286; исти, *Фолклор и превод: Огледи о рецепцији српског народног песништва у пољској књижевности*, Београд, 2007, 9–38.

⁹ Уп. К. Георгијевић, *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности*, Београд, 1936, 20–21.

¹⁰ „Kilkanaście niniejszych pieśni przetłumaczyłem ze zbioru p. Talvj[.] rys dziejów serbskich ze wstępu jego wyjąłem.“ (Ових петнаестак песама превео сам из збирке гђице Талфј, скицу за српску историју преузео сам из њенога увода.)

Од 15 песама које је Бојановски штампао у овом избору 8 су у изворнику испеване несиметричним десетерцем. У свих осам случајева пољски преводилац се одлучио за супституцију оригиналног метра – дужим. У 5 песама употребио је *једанаестерац* 5+6, а у 3 – *тринаестерац* 7+6.

Ми ћемо се за ову прилику позабавити само песмама VIII и XIV.

Песма VIII¹¹ у избору Бојановског превод је песме „Најбољи лов“ (Вук I, 432).¹² Од 15 несиметричних десетераца, колико „Најбољи лов“ има у оригиналу (у немачком преводу је то 15 неримованих трохејских десетераца) овај пољски преводилац начинио је 14 римованих *једанаестераца* 5+6. Астрофичност Вукове песме задржала је и Талфј, што је, бар графички, случај и са преводом Бојановског.

Недостатак тога једног стиха при том се, истини за вољу, није одразио на општи план садржаја песме. Па ипак – зашто је изостао читав један стих?

Недвосмислен одговор пружају риме, али тек кад се сагледају на нивоу целе песме: *abab cd cdefegfg*. А када се добијена схема још и условно рашчлани на строфе – *abab // cdcd // efe // gfg* – из ње, а заправо из пољског текста, израња, ни мање ни више, негов – *сонет*! Додуше, не онај „најстрожи“ са четири или пет рима, али опет сасвим регуларан и често упражњаван сонет са седам рима (односно, са четири уместо две риме у катренима).¹³

При томе је, иако томе наизглед противречи интерпункција, и на плану садржаја очувана класична композиција сонета:

– Edmund Bojanowski, „Wstęp zawierający dzieje Serbji”, *Marzanna*: Noworocznik literacki i genealogiczny dla płci pięknej na r. 1834, Wrocław, 190.

¹¹ Inc. „Kiedym z dziedzina wyjeżdżał na łowy...”, *нав. дело*, 195.

¹² *Сабрана дела Вука Караџића*: Књига четврта, *Српске народне пјесме*: Књига прва, Београд, 1975, песма бр. 432. У даљем тексту овај извор наводимо скраћено.

¹³ Уп. Изабела Константиновић, „Сонет у француском песништву“, in *Сонет у европском песништву*, Београд, 2001, 63.

- у прва четири стиха (први катрен) лирски јунак, „наратор“ у првом лицу, описује своју ситуацију (полазак у лов) све до проналаска уснуле девојке;
- у стиховима 5–8 (други катрен) описује ситуацију девојке (три „реквизита“ из народне песме: узглавље од детелине, два бела голуба, јеленче/срна) и, у 8. стиху, изражава субјективну жељу да на том месту преспава и ноћ и дан; овако се постиже композициона граница између катрена и терцета;
- завршни стихови (терцети) резервисани су, поред осталог, за доделу „реквизита“ коњу, соколу и хрту, док 14. стих поентира ловчевим пленом – девојком.

Поента коју бисмо ми из овога могли извући гласила би отприлике: добар сонет, али не и добар превод...

Песма XIV¹⁴ у вроцлавском календару за лепши пол превод је „женске“ песме „Драги и недраги“ (Вук I, 310). Ту је, за разлику од претходног примера, 9 несиметричних десетераца нарасло на 14 (!) тринаестераца 7+6. Наравно, реч је о – сонету, опет базираном на седам рима, чија је схема нешто другачија, али не и неуобичајена: *abab // cddc // effe // gg*.¹⁵

Док се у песми VIII план садржаја сасвим подударао са изворником, дотле у XIV, што се и може очекивати, имамо „вишак“ садржаја – бројне и вишезначне амплификације.

У вези са овим преводом Бојановског Јулије Бенеша, приређивач и инспиратор репрезентативне антологије *Jugosłowiańska poezja ludowa* (1938), у коментару бележи: „Пажљиви читалац засигурно ће приметити политички тон који је био актуелан када је овај превод изишао из штампе. Исто ће се тако осетити Мицкјевичев утицај у дикцији превода. Свега тога у наивном оригиналу нема.“¹⁶ Идући трагом Бенеша, запажања, потражићемо „политику“ и „утицаје“.

¹⁴ Inc. „Pasłem w nocy konika na zroszonej łące...“, *Marzanna*, 199.

¹⁵ Реч је о „шекспировској“ подели сонета на три катрена и дистих.

¹⁶ [Julije Benešić], „Polskie przekłady ludowej poezji jugosłowiańskiej w w. XIX“, in *Jugosłowiańska poezja ludowa*, Warszawa, 1938, 471.

Стих 9 у сонету Бојановског, где би девојка требало да изјави: „Волим с драгим по гори ходити“, гласи: „Wolę iść z wolnem sercem w dalekie krainy” (итд.). Реч је о прозирној алузији на пољску тзв. Велику емиграцију, ону која је после пораза Новембарског устанка 1830. године потражила уточиште у земљама Западне Европе.

С тиме је у тесној вези интертекстуална сигнализација Мицкјевичевих *Кримских сонета* уопште (већ и самом формом и избором метра), као и сонета „Акерманске степе“, посебно. У свакако најпознатијем од *Кримских сонета* лирски субјекат путује кроз степену и, жељан гласа из родног краја, сав свој чулни доживљај света усмерава на *чуло слуха*. На сличан начин и сличним средствима лирски „наратор“ опет у првом лицу (у оригиналу је то, да подсетимо, „коњ зеленко“, једини сведок) напреже слух у сонету Бојановског (стихови 4–5):

Slucham! – to głos dziewicy – i nadstawiam ucha,
Słyszę: „O matko sroga! nie daj mnie w zameście [...].

Удаљавање од полазне тачке у песми XIV из избора Бојановског, као што видимо, драстичније је него у VIII.

Млади Бојановски, којем су ови преводи, између осталог, служили и као „оштрење пера“, пошао је – закључујемо – путем пре сентименталистичке неголи романтичарске литеарне адаптације фолклора, односно дестилације фолклорних садржаја, при чему су основни репер биле конвенције „високе“ поезије његовога доба.

✱

Познати пољски романтичарски песник и припадник тзв. „украјинске школе“ Јузеф Бохдан Залески (1802–1886)¹⁷ дао је значајне и за нас веома занимљиве преводе српске народ-

¹⁷ О Залеском и његовим преводима српске народне поезије детаљније у: К. Георгијевић, *нав. дело*, 194–221.

не поезије. Ти преводи – довршени, по свој прилици, још 1836. године – први пут су публиковани у IV књизи сабра-них песничких дела Залеског 1852, и то сврстани у посебан раздео „Pieśni serbskie spolszczone”. Овамо улазе епске песме косовског циклуса „Rapsody gęślarskie. Car Łazarz czyli Bój kossowski” и лирске, односно лирско-епске, сакупљене у одељак „Wiośnianki” (биће *пролећне*, а не „сеоске” песме¹⁸). Рачунајући време настанка ових превода, Залески је први међу пољским преводиоцима српске народне поезије применио *неримовани несиметрични десетерац* као еквивалент српском размеру 4+6: такви су његови преводи српске народне епике. Несиметрични десетерац налазимо, међутим, и у преводима неких лирских песама и балада.¹⁹

„Wiośnianki” Залеског – које К. Георгијевић заправо и не сматра преводима²⁰ – садрже праву ризницу разноврсне и инспиративне грађе за нашу тему. На одабраним примерима показаћемо како Залески – који је, истичемо, неколиким текстовима доказао да је кадар начинити (метрички) веома коректан превод – адаптира фолклорне садржаје у складу са романтичарским естетским узусима и личним песничким афинитетима.

Ј. Б. Залески је као замену за десетерац 4+6, поред једнаестерца 5+6, двапут употребио и парно римовани *дванаестерац* 6+6 – у преводу песама „Цетињка и Мали Радоица” („Jeden z trzydziestu”)²¹ и „Суд дјевојачки” („Sąd dziewczęcy”). Насупрот тринаестерцу 7+6, овакво решење упућује – осим такође могућног призвука рафиниране уметничке лирике –

¹⁸ Уп.: Исто, 200.

¹⁹ У циклусу „Wiośnianki” пронашли смо укупно шест текстова у десетерцу 4+6, и то четири *римована* – „Dziewczyna i słońce” („Дјевојка и сунце”), „Swat i dziewczyna” („Дјевер и снаха”), „Rozpamiętywanie” („Опомињање”) и „Trojaka miłość” („Мајка, сеја и љуба”) – и два *неримована*: „Erdelska banowa” („Што омиље не омрзну”) и „Żona Agi Hassan-Agi” („Хасанагиница”).

²⁰ Уп. К. Георгијевић, *нав. дело*, 200; 214–218.

²¹ Уп. М. Jakóbiec-Semków, „Српска народна балада у пољским преводима доба романтизма”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 1983, 12/3, 197.

и на снажну везу са фолклором, јер је парно римовани симетрични дванаестерац, иначе самерљив са шестерцем (катакада је у питању само начин бележења), једна од најчешћих пољских фолклорних формација.²² Посебно бисмо, у вези с преплитањем литерарног и фолклорног у дванаестерачким формама, указали на нека решења у преводу песме „Суд дјевојачки“ Ј. Б. Залеског.

Стихове 5–6: „Ал’ девојке мрежу исплетоше, / Уватише момче нежењено“ (Вук I, 548) Залески преводи:

Co prędzęj trzy družki uplotły przęślice,
I nagle nań wpadły drapieżne orlice...²³

Први од наведених стихова готово дословно одражава значење изворника, али зато је други – прави бисер литерарне парафразе: *и изненада га опадоше [као] грабљиве орлице!*

А ево и другог примера. Пошто је саслушао пресуду девојака, лирски јунак српске народне „женске“ песме поентира (стихови 11–14):

„Нисам злато, да ме сажежете;
„Нит’ сам курва, да ме протерате;
„Већ сам јунак, да ме обесите
„О злу дрву, девојачком грлу.“

У преводу Залеског читамо:

„Nie jestem ja złoto, by stopić mnie w bryły —
„Nie jestem wilkołak byście mnie pławiły,
„Powieście już lepiej, ani mniej – ni więcej,
„Na pniu, a na gładkim – na szyi dziewczęcej.“²⁴

²² Уп. Л. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, 145–151.

²³ *Pisma Józefa Bohdana Zaleskiego*, t. III, Lwów, 1877, 144 (песма бр. XXII).

²⁴ Својеврстан је преводилачки куриозитет преношење српског „курва“ са „wilkołak“ (=вукодлак), што свакако није мотивисано непознавањем језика са којег се преводи (подударно лексичко решење на пољском језику звучало би истоветно), већ очигледно моралним, па и естетским разлозима. Међутим, у овој више но упадљивој лексичко-семантичкој неподударности може се са-

Нарочито „простонародно“ – премда се смисаоно доне-кле разилази са оригиналом – звучи последњи стих, и то због типично фолклорног понављања предлога: „*Na rniu, a na gładkim – na szyi dziewczęcej*“. За ову прилику мање је битна његова делимична неподударност са значењем оригинала.

Као преводни еквивалент српског несиметричног десетер-ца у метричком репертоару пољских преводаца XIX века знали су се наћи и краћи стихови – *осмерац* у различитим облицима, *шестерац*, па једном чак и *четверац*.

Примере за све пружају опет „*Wiośnianki*” J. B. Залеског.

„Српску дјевојку“ („*Skromna Milica*”) Залески преводи у трохејском осмерцу 4+4, такође неретко сретаном у пољском фолклорном наслеђу. Песма од 25 стихова, колико их има у оригиналу (Вук I, 599), нарасла је у преводу на чак 40.²⁵ Међутим, о књишкости овог превода најубедљивије сведочи подела на пет октава, од којих прве три имају схему римовања *aabcbddd*, а друге две *aabbcdcd* – што се у пољској народној песми никад неће наћи. „Најбољи лов“ („*Myśliwy*”) Залески преводи у 4-стопном трохеју (сегментација осмo-сложних стихова метрички није релевантна); при томе такође прибегава подели на строфе од осам стихова (схема риме: *abbacddc*). „Испуњену жељу“ („*Chłopiec bisiozem*”) преводи опет у 4-стопном трохеју, с тим што варира женски осмерац и мушки седмерац (стихови су груписани у укрштено римоване катрене).

Зауставићемо се за тренутак на преводу „Несташна снаша“ („*Rada taka i owa*”), где Залески десетерац 4+6 такође преводи у осмерцу, али нешто другачијем. Реч је о *троиктусном осмерцу* који би одговарао нашем народном несиметричном осмерцу 5+3, какав се среће и у пољском фолклору. Штавише, завршни стихови „Несташне снаше“:

гледати још и преводиочево настојање да текст „фолклоризује”: ангажовао је пољско (и, разуме се, не само пољско) народно веровање у вукодлаке.

²⁵ Уп. *Pisma J. B. Zaleskiego*, 113–114 (бр. I).

Нема лица без црвена винца,
Ни радости без зелена венца,
Ни милости без туђа јунака (Вук I, 459).

у преводу Залеског – иако се удаљавају од поенте српског текста – звуче прелепо и као аутентични фолклор:

„Bez wina niema rumieńca, —
„Niema wesela bez wieńca, —
„Niema bez chłopców kochania!“²⁶

Скраћивање стиха преводилац је компензовао повећањем броја стихова, те је српска песма од 9 несиметричних десетераца нарасла до 12 осмераца 5+3, али прави разлог ипак не лежи у квантитативном односу смисла и лексичког градива: песма Залеског је организована у две секстине, од којих се прва римује по схеми *aabcbcb*, а друга – *aabcbcb*. Дакле, опет је реч о литерарној адаптацији, па макар то било видљиво и само у домену форме.

Као што је напред већ споменуто, Залески је несиметрични десетерац, осим осмерцима, замењивао и краћим стиховима. Тако је песму „Пјевала бих, ал’ не могу сама“ („Śpiéwałabym sobie”) превео укрштено римованим шестерцем, метром који би био савршено компатибилан са мелодијом пољског *краковјака*, само да није римован по схеми *abab* – него *хаха*.

Као апсолутни екстрем у целокупном арсеналу пољских метричких адаптација српског десетерца 4+6, приказали бисмо пример *четверца*, који смо нашли такође код Залеског. Реч је о песми „Не пиј воде, не љуб’ удовице“ (Вук I, 324) која је у преводу Залеског добила наслов „Rada junacka”:²⁷

²⁶ Нав. дело, 179 (бр. XLVII).

²⁷ Исто, 166 (бр. XXXVII).

О мој Мијо, ће си синоћ био? –
Драга моја, бољела ме глава. –
Нисам ли ти, Мијо, говорила:
Не пиј воде, не љуб' удовице,
Јер је вода свака грозничава,
Удовица срца жалостива;
Већ пиј вино а љуби девојку.

Chłopcze młody!
Wierz na słowo:
Nie pij wody,
Nie żyj z wdową!
Woda mętna –
Krew ostudzi,
Wdowa smętna
Nie do ludzi!
Pij więc wino,
Żyj z dziewczyną;
Wino zdrowe,
Dziewa pusta –
Idą w głowę,
Słodzą usta! –

Не задржавамо се на семантичкој еквиваленцији превода, нити на степену његове аутономије у односу на изворник – премда би управо смисаона трансформација текста то свакако заслуживала – већ констатујемо да у овом случају не може бити говора о некаквом графички разбијеном симетричном осмерцу: у питању је четверац код којег је сваки стих нашао своје место у римовној схеми песме. Краткоћа стиха и његов кристалан трохејски ток дају као резултат изузетно допадљив и живахан песнички текст, премда од изворног фолклора опстаје једино суштина поуке младићу куда ваља да усмерава своје емоције...

Ипак, загледајмо се у распоред рима ове необичне нове творевине. Према римовној схеми, пољски текст се дели на 4+4+2+4 стиха, а укупно их је – четрнаест. Представљена подела је, уверићемо се, подударна са синтаксичким целинама, а детаљна схема риме изгледа овако: *abab cdcd eefgfg*, условно *abab // cdcd // eefgfg* (односно: *eef // gfg*)...

Ако су два раније представљена превода Бојановског *сонети*, онда је то у потпуности случај и са овим текстом Залеског. Једина је разлика у томе што се овде парно римују 9. и 10. стих, а то је обележје тзв. француског регуларног сонета или

сонета француског типа.²⁸ У питању је, дакле, сонет таман онолико колико и „признати“ сонет пољског романтичара, такође припадника „украјинске школе“, Северина Гошчињског „Gdy się słońce w świat wytoczy“ (1821), испеван у *осмерцу* без медијане (схема: *abba cddc eef gfg*).

Из приказаних синтаксичких целина песме „Rada junaska“ помаља се и унутрашња сонетна грађа: у првом „катрену“ даје се негативан савет; у другом се тај савет поткрепљује; после осмог стиха следи смисаона „пауза“ која издваја секстет; 9. и 10. стих, обележени „ударном“ парном римом садрже позитиван савет; у 11. и 12. се позитиван савет елаборира, а последња два стиха садрже поенту. Једино што би се могло приметити при условној подели завршних шест стихова на терцете, јесте „опкорачење строфе“ између 11. и 12. стиха – али то у регуларном сонету, уосталом, није никаква реткост.

А како вредновати дужину стиха?

Споменути сонет Гошчињског спомиње се у књижевности романтизма управо по свом кратком стиху, осмерцу. У доба модернизма у пољској књижевности настаће сонет испеван у *петерцу* (нпр., „Jesień“ Јузефа Јанковског из циклуса „Sonety małe”), а биће и екстремнијих примера: исти Ј. Јанковски – као реплику на „Sonet“ („Hej, gdzie kres...”) Антоњија Лангеа, базираног на тросложним стиховима – пише *једносложни*, „Pobudka. Sonet jednozgłoskowy“ (1894).

Није ли онда текст Залеског „Rada junaska“ – кад је о пољској песничкој традицији реч – експериментални сонет шездесет година пре сонетног дискурса Лангеа и Јанковског?

²⁸ У раду Изабеле Константиновић на који смо већ указивали о француском сонету XVII века читамо: „... и надаље катрени могу имати четири риме, па бивају и асиметрични, *abab cddc*. Наизменична рима постаје уобичајена, *abab abab*, као и у терцетима, *ccd ede*.“ – И. Константиновић, *нав. дело*, 63).

Да закључимо. Метричке супституције српског несиметричног десетерца које смо приказали на преводима песника Залеског у потпуности задржавају карактер романтичарских стилизација „на народну“.

2. Релација десетерац 4+6 → десетерац 5+5

Једна од пољских преводних адаптација несиметричног десетерца базирала се на очувању десетосложности, али уз увођење симетрије у унутрашњу сегментацију стиха. Та се појава може пратити у пољским преводима српске народне поезије све до друге половине XX века.

Чешки слависта и версолог Карел Хоралек истиче пример пољске песникиње Ане Камјењске и њенога превода „Зидања Раванице“ („Budowanie Rawanicy”, 1967). „Тешко је рећи“ – вели Хоралек – „којим се разлозима руководила пољска песникиња када је у преводу несиметричну сегментацију заменила симетричном...“²⁹ Из те чињенице, као и из неких примера „неуобичајене“ сегментације десетосложног стиха (6+4, 3+7 и сл.) Хоралек извлачи закључак да „Камјењска настоји да се ослободи традиционалног преводачког канона. Из њених превода види се да варијативне могућности у старијим преводима још нису биле исцрпљене.“³⁰

Овакав закључак, да заправо није ироничан, морао би изазвати чуђење. Међутим, кад је реч о употреби симетричног десетерца, Камјењска није никакав „пионир“ у XX веку. У већ споменутој монументалној антологији *Jugosłowiańska poezja ludowa* (1938) објављена је „женска“ песма „Пролеће“ из Петрановићеве збирке (по антологији *Женске народне песме*

²⁹ Karel Horálek, „Jugoslovánska epika v nových polských prekladech“, in *Polsko-jugosłowiańskie stosunki literackie*, Wrocław-Warszawa..., 1972, 231.

³⁰ Исто, 232.

Јаше Продановића из 1925), и то у преводу Антоњија Богуславског („Wiosna”). И превод иначе каткад хиперкоректног Богуславског демонстрира супституцију несиметричног десетерца симетричним.³¹

Ана Камјењска је, међутим, не рачунајући овај усамљени пример, имала за собом читаву традицију у XIX веку: симетрични десетерац као супститут користили су и неки од преводилаца из XIX века који су у другим приликама прибегавали једанаестерцу 5+6 или тринаестерцу 7+6. Тако је, нпр., поступао и први међу њима – Казимјеж Брођињски. Четири је српске „женске“ песме у десетерцу 4+6 препевао десетерцем 5+5: „Српска дјевојка“ („Skromność”), „Испуњена жеља“ („Kochanek w perły zmieniony”), „Опет заручница Ерцега Стјепана“ („Obmowa”) и „Рђаво наплаћена служба“ („Belgrad gore”).³²

Симетрични десетерац среће се и код низа других преводилаца XIX века. На пример, Август Бјеловски тако преводи „Дјевојка момцима вино служи“ („Usługa”) и „Зејнину клетву“ („Przekleństwo Zeny”, 1830), исто поступа Констати Гашињски преводећи песме „Опет дјевојка и лице“ („Po nad strumykiem stała dziewica...”), „Готов посао“ („О, moje dziewczę! różyczko miła...”) и „Удаја сестре Љубовића“ („Wesele Hajkony”, 1830), Јузеф Бохдан Залески у преводима „Јање

³¹ Овај податак учинио нам је доступним наш Учитељ, пок. професор Ђорђе Живановић, и то посмртно: у његовом примерку антологије *Jugosłowiańska poezja ludowa*, на стр. 108, где се налази превод Богуславског (Inc. „Liść puszczej, lesie, kukaj, kukulko...”), нашли смо графитном оловком на маргини забележено: „Листај горо, кукај кукавице - - -“, тј. инципит песме из антологије Ј. Продановића.

³² М. Јакубјец-Семкова спомине три превода – „Kochanek w perły zmieniony”, „Skromność”, „Belgrad gore” – уп. М. Jakóbiec-Semkowowa, *Kazimierz Brodziński i słowiańska pieśń ludowa*. Wrocław, 1975, 105. Тај образац наћи ће се у још неким преводима Брођињског. Налазимо га, нпр., у почетна два стиха превода „Два славуја“ („Dwa słowiki”), у којем од трећег стиха пратимо континуирани ток једанаестерца 5+6. У преводу песме „Кад се надају сватовима код дјевојачке куће“ (Вук I, 16), насловљеном „Brat i siostra”, Брођињски је прибегаво аналогној хетерометричној комбинацији десетерца (5+5) и осмерца.

Мљезинице“ („Mizina Jania”), „Сова и орао“ („Sowa i orzeł”), „Дринском вуку“ („Wilk u Driny”, 1851–1852), затим Лудвик Норвид у преводу „Хасанагинице“ („Śmierć żony Hassan-agi”, 1844)³³ као и мање познати Александер Гроза у преводу песме „Браћа и сестра“ („Bracia i siostra”, 1859).³⁴

Као карактеристичан пример симетричног десетерца у улози метричке замене за 4+6 поново бисмо се окренули преводилачком опусу Ј. Б. Залеског, тачније песми „Сова и орао“ (Вук I, 717) – „Sowa i orzeł”.³⁵ То је, мимогред спомињемо, исти онај превод који је Радован Кошутић уврстио готово на сам почетак својих *Примера* из 1901.³⁶

За оно што желимо да покажемо индикативна је завршница. Последња три стиха (7–9) српског изворника:

Ал’ бесједи сива тица орле:
„Ид’ одатле, сово бућоглава!
„Није ’ваки челебија за те.“

у преводу Залеског умножавају се за један стих (курзив у цитату М.Т./П.Б.):

Zdziwiony Orzeł rzekł z góry gniewnie:
„Odczep się, proszę, Sowo czubata!
„*Dopóki stanie słońca i świata,*
„Nikt a nikt tego nie powie pewnie.“

Као што видимо, *зачуђени* орао вели *гневно* и, у преводиочево име, додаје читав стих: *док је сунца и света* – а све то у четири обгрљено римована стиха... На лексичком и еуфонијском

³³ Уп. К. Георгијевић, *Српскохрватска народна песма...*, 39–40; 48–49; 280; М. Jakóbiес-Semków, „Српска народна балада у пољским преводима доба романтизма“, 196–197.

³⁴ [Julije Benešić], „Polskie przekłady ludowej poezji jugosłowiańskiej w w. XIX”, in *Jugosłowiańska poezja ludowa*, 492.

³⁵ *Pisma Józefa Bohdana Zaleskiego*, t. III. Lwów, 1877, 152 (бр. XXXVIII).

³⁶ Радован Кошутић, *Примери књижевнога језика пољског*, Београд, 1901, 2–3.

плану и овај превод Залеског сведочи о свесној литерарној адаптацији.

А како се промена сегментације стиха одразила на структуру *формула* српског несиметричног десетерца – показаће нам већ цитирани 7. стих „Ал’ бесједи сива тица орле“ (према: „Zdziwiony Orzeł rzekł z góry gniewnie” – *изненађени орлао рече одозго гневно*), односно, 3. стих оригинала „Сова орлу тихо бесједила“ (према: „Sowa do Orła mówiła dumnie” – *сова орлу поносно /уображено/ говорила*). У првом примеру имамо четворосложну формулу првог полустиха, а у другом шестосложну формулу другог полустиха – обе из корпуса *verba dicendi* и обе подједнако парадигматичне за српске народне десетерачке песме, и то како лирске (као у овом случају), тако још и више за епске. У преводу, најкраће речено, *од фолклорних формула није остало ништа!* А разлог је ангажовање структурно и семантички антиподног десетосложног размера.

*

Промена сегментације из 4+6 у 5+5 као преводилачки поступак захтева коментар.

У зависности од тога каквим је садржајем испуњена метричка матрица појединих песама, примена симетричног десетерца у овим преводима може у контексту пољске књижевне традиције означавати како *литерарну обраду*, тако и *фолклорну адаптацију*: десетерац 5+5 се у пољској версификацији може срести и као фолклорни, и као уметнички образац.

За ову прилику указаћемо само на типологију симетричног десетерца у пољском фолклору.

И за пољски терен репрезентативна су Јакобсонова запажања о ритуалној песми код словенских народа (различити обреди везани за човеков духовни живот, аграрни календар, колективне и домаће празнике и др. обичаје) која се засни-

ва првенствено на *симетричним* метричким обрасцима 4+4, 5+5, 6+6.³⁷ Стога се симетрични десетерац на пољском терену среће у песмама различите обредне намене, при чему је најмаркантнији круг *свадбених*, попут, рецимо, „*Żebyś ty, chmielu, na tyczki nie laź...*” (J. Przyboś, *Jabłoneczka* – антологија пољске народне поезије), познате углавном на целој пољској етнографској територији. Овај круг песама – а тиме и њихов метар – тематски се шири од свадбеног ритуала у ужем смислу на област Ероса уопште.³⁸

Како, дакле, у светлости ових сазнања оценити поступак супституције несиметричног десетерца симетричним у пољским преводима српске народне поезије?

Иако је то, на први поглед, померање медијане (цезуре) за *само* један слог „удесно“ – реч је о врло озбиљном, суштинском нарушавању елементарног градивног принципа.³⁹ А ево и зашто. У реконструкцији законитости општесловенске рецитативне поезије Јакобсон, као што је познато, издваја две темељне дихотомије, од којих је за нас овде релевантна прва – *симетрија насупрот асиметрији*. На принципу симетрије почивала је, по Јакобсоновом запажању, тужбалица, а на принципу асиметрије – епика.⁴⁰ У питању је, дакле, *директна опозиција*. Ова прва Јакобсонова дихотомија као да придаје

³⁷ Уп. R. Jakobson, „Studies in comparative Slavic metrics”, 57–58.

³⁸ Л. Бјелавски се на овом стиху у пољском фолклору зауставља кратко, али даје језгровито запажање: „Десетерац 5+5 јавља се у песмама различите тематике, обредним, нпр. свадбарским и жетелачким, као и у поскочицама са шаљивим призвуком.“ – L. Bielawski, *Rytmika polskich pieśni ludowych*, 142.

³⁹ Ранији истраживачи томе нису придавали великог значаја. М. Јакубјец-Семкова чак говори о томе да Брођињски супституишући несиметрични симетричним „задржава“ десетерачки „размер... – ту се само мења место цезуре: у оригиналу је она после 4. слога, у преводу после 5...“ – M. Jakóbiec-Semkowowa, *Kazimierz Brodziński i słowiańska pieśń ludowa*. Wrocław, 1975, 105. У приказу ове књиге С. Суботин не спомиње чак ни премештање цезуре, већ тврди: „Брођињски га је [десетерац] задржао само у три случаја...“ – *Зборник МС за књижевност и језик*, 1976, XXIV (2), 373.

⁴⁰ Уп. R. Jakobson, *нав. дело*, 56–57.

дубљи смисао нашој старијој терминологији која та два десетосложна обрасца разликује као *женски* и *мушки* десетерац.

Чак иако преводилац води рачуна о односу *фолклор* $\approx$ *фолклор*, „симетризација“ несиметричног десетерца јесте *трансфер текста из категорије наративног у категорију ритуалног*, из чега нужно проистичу нове контроверзе.

Кад је реч о формулама несиметричног десетерца, изједначавање физичког обима полустихова при трансформацији $4+6 \rightarrow 5+5$ нужно разара њихову структуру и метричку улогу, што је јасно показао малочас разматрани пример превода песме „Сова и орао“. Симетрични десетерац као метрички оквир, природно, почива на себи примереним готовим формулама. Принципи којима се поковавају сасвим су другачији и оне су овде, уопште узев, једноставније, а узрок је – симетрија. Формуле симетричног десетерца, као и симетричног стиха уопште, управо истичу међусобну *метричку подударност полустихова*, па ће и њихова понављања и синтаксички паралелизми унутар песме имати истоветну метричку функцију.⁴¹

Кратко и поједностављено речено, хируршко претварање *мушког* десетерца у *женски* једнако је болно и по својим последицама далекосежно, као и свака хируршка промена пола.

Имајући у виду изложено, на ваги преводилачких грехова претакање десетерца $4+6$ у $5+5$ – па чак и кад је потекло од великих имена пољске поезије – био би један од смртних...

Али без обзира на то, лук ове појаве у преводјењу српске народне поезије на пољски језик траје безмало век и по – од првог до последњег великог преводиоца-песника, од Казимјежа Брођињског до Ане Камјењске. Зато нећемо погрешити ако ту релацију српског несиметричног десетерца оценимо као, стицајем околности, најдуговечнију од свих његових пољских супституција.

⁴¹ Ово у симетрично сегментованом стиху омогућава, између осталог, анадиплотично понављање формула-полустихова у сукцесивним стиховима. Уп. Kiril Taranovski, „O ulozi cezure u srpskohrvatskom stihu“, in *Zbornik u čast Stjepana Ivšića*, Zagreb, 1963, 364.

На путу од српског оригиналног фолклорног несиметричног десетерца до његовог пољског преводног еквивалента најзаступљенија је и за метричка поређења најиздашнија релација $4+6 \rightarrow 4+6$, будући да пружа јединствену прилику да се на егзактно проверљивом материјалу реконструишу представе које су о метру изворника имали поједини пољски преводиоци.⁴² Уопште узев, корпус несиметричног десетерца у пољским преводима српске народне поезије наћи ће се у два системска облика – *римованом* и *неримованом*. При томе ће се римовање као преводилачки поступак једном моћи тумачити као литерарна адаптација, а други пут као адаптација према ситуацији у пољском фолклору. Остављање стихова без риме – а то ће током времена постати канон у преводилачком приступу српском фолклорном несиметричном десетерцу – очигледна је концесија изворнику, али и израз тежње за што вернијим преводом у формалном погледу

Па ипак – а то је, надамо се, показао овај прилог – и преводи који метрички „изневеравају“ изворник каткада изузетно много говоре о књижевноисторијском процесу средине у чијем су окриљу настали, о функцијама које су се у неком времену додељивале књижевном преводу, па и његовом формалном лику, као – с друге стране – и о индивидуалним поетичким пројекцијама.

⁴² У хронологији превођења српске народне поезије код Пољака размер $4+6$ први је ангажовао лавовски књижевник Август Бјеловски у преводима публикованим у часопису *Haliczanin* 1830. године. О Бјеловском као преводиоцу нашег фолклора вид. М. Топић, П. Буњак, „О српским десетерачким песмама у преводима Августа Бјеловског“, *Славистика*, 2003 (VII), 213–224; исти, „Август Бјеловски – пољски преводилац српске народне поезије“, *Филолошки преглед*, XXX, 2003, 2, 137–163; исти, „Август Бјеловски и српска народна поезија“, in *Фолклор и превод: Огледи о рецепцији српског народног песничтва у пољској књижевности*, Београд, 2007, 129–155.

ФОРМУЛА И ФОРМУЛАТИВНОСТ

У схватању формуле и формулативности ослањамо се на Пери-Лордову концепцију лексичко-метричке формуле и класичну, у новијој фолклористици ваљда најчешће навођену дефиницију – ону Перијеву да је то „група речи која се редовито употребљава под једнаким метричким условима ради изражавања задате главне мисли“.¹ Формула у усменом песништву је, како Лорд духовито запажа, „дете рођено у браку између мисли и певаног стиха“.² Наиме, стих као метрички образац намеће неке сталне, себи прилагођене облике кроз које се посредује мисао, при чему ти облици имају пре свега препознатљиву метричку функцију. Прихватајући Лордов динамички приступ формули, Вилијам Харкинс констатује да се „стих гради од [...] формула као зграда од цигала“.³ Овај истраживач један је од не тако многобројних који су се формулом бавили претежно с метричког становишта. Он овако сажето интерпретира поглавље о формули из Лордове књиге *The Singer of Tales* (1960), ослањајући се, као, уосталом, и Лорд – на Јакобсона:

¹ “... a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea” – Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, 2nd edn., eds. S. Mitchell, G. Nagy, Cambridge, Mass.–London, 2000, 31. О формули и формулативности у усменом песништву у светлу Пери-Лордове теорије, осим незаобилазне Лордове књиге *The Singer of Tales*, вид., поред осталог: A. B. Lord, ‘Characteristics of orality’, *Oral Tradition*, 1987, 2 (1), 54–72; Svetozar Koljević, ‘Repetition as Invention in the Songs of Vuk Karadžić’, *Oral Tradition*, 1992, 7 (2), 349–364.

² A. B. Lord, *The Singer of Tales*, 31.

³ Вилијам Харкинс, «О метрической роли словесных формул в сербохорватском и русском народном эпосе», in *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists, Sofia*, vol. 2: Literary contributions, The Hague, 1963, 148.

... Око 90% свих граница између речи [у српском НД] налази се испред непарних слогова, а 75% свих акцената пада на непарне слокове. Као последица такве структуре стиха, већина лексичких формула састоји се или од четири, или од шест слогова; у неким случајевима лексичка формула може се састојати чак од десет слогова, то јест од читавога стиха. Зато је у српскохрватској народној поезији тако много двосложних сталних епитета који се употребљавају са такође двосложним именицама, нпр. љута гуја, рујно вино, руса глава, мили боже, црн[е] очи итд.⁴

Овде се нећемо бавити питањем трохејског карактера стиха сазданог од формула-цигала, на чему Харкинс инсистира чак и кад формуле то демантују, већ усмеравамо пажњу на питање преводилачке транспозиције формулативности српског народног несиметричног десетерца на пољски језик.

Проучавање ове појаве може послужити као занимљив лакмус, јер се питање преношења формула и „формулоида“ поставља како као начелан метрички проблем, тако и као поетички мотивисан избор, односно производ стваралачког читања изворног фолклорног стиха. Иако углавном само констатујемо и тумачимо чињенице, а избегавамо рецепте „како треба преводити“, овде не можемо а да не истакнемо да је за успешно превођење српске усмене епике, посебно кад је реч о генетски блиском језику – поред стиховног обрасца – један од кључева управо задржавање формулативности, односно онога што би С. Кољевић назвао „понављањем као инвенцијом“.⁵ Једино тако превод бар у назнакама може задржати обележја изворног усменог артефакта.

Овим проблемом бавили смо се у различитим приликама, а преношење формула говорног чина (*verba dicendi*) приказали смо у брошури *Од ритма ка смислу*.⁶ Овде представљамо наша истраживања атрибута вина у српској народној поезији и њихових пољских еквивалената, као и посебно занимљивог а најчешће нерешивог транслатолошког проблема – преношења епског вокатива.

⁴ На истом месту.

⁵ Уп. S. Koljević, *нав. дело*.

⁶ Вид. М. Топић, П. Буњак, *Од ритма ка смислу: Метрички проблеми преношења српских народних песама косовског циклуса на пољски језик*, Београд, 2013, 64–78.

Атрибути вина у српским народним песмама⁷

Питању атрибута вина у српским народним песмама пришли смо проучавајући метричка питања везана за законитости грађе српског фолклорног несиметричног десетерца, посматране у огледалу еквиметричних пољских превода. Материјал који овде презентујемо део је наших ширих студија о лексичко-метричкој формули српског народног десетерца 4+6 и њеним корелатима у релевантним пољским преводима XIX и XX века.

1.

Мотив *вина*, односно *пијења* вина веома је чест у српској народној епизи, а често се зна појавити и као експозициони клише. Због те његове фреквентности и функције епског маркера, мотив вина постаје и један од препознатљивих конституената лексичко-метричке формуле. Тако ће се – осим вина „без атрибута“ и његовог пијења – у различитим метричким условима, као формуле и формулни изрази, јављати склопови *атрибут+вино* или *вино+атрибут*. За ову прилику пажњу усмеравамо на њих.

У одређивању појма *атрибута* или *атрибутске одредбе* ослањамо се на једноставну дефиницију српског лингвисте Михаила Стевановића, који вели да су то „придевске речи,

⁷ М. Топић, П. Буњак, „Атрибути вина у српским народним песмама“, *Славистика*, 2007 (XI), 289–296; исти, „Attributes of wine in Serbian decasyllabic folk poems“, in *Dialogy o slovanských literaturách: tradice a perspektivy*, eds. Josef Dohnal a Miloš Zelenka, Brno, 2012, 43–49.

односно везе речи с придевским функцијама које [...] ма по чему (по квалитету, боји, величини, топлоти, материји, месту, времену, пореклу, припадању или било чему другом) одређују неку именицу или скуп речи у именичкој служби“.⁸ У синтаксичком погледу Стевановић не прави другу разлику међу атрибутима до по томе „да ли се они означавају придевима, односно придевским речима, или везом именских речи употребљених у неком падежу с предлогом или без предлога“.⁹

За атрибут, односно атрибутску одредбу, као термине из науке о језику, у традиционалној стилистици и нормативној поетици користи се термин *епитет*, што, наравно, не значи да сваки атрибут аутоматски постаје епитет у књижевном тексту. Кад је пак реч о фолклору, најчешће се, као данак старијој хомерологији, говори о „сталном епитету“, који „за разлику од атрибута означава неку одлику својствену искључиво појму на који се односи“.¹⁰ При томе се уобичајено наводе примери попут: *вјерна љуба, вита јела, бритка сабља* и сл. У народној песми веза између појединих епитета и појмова на које се односе доиста каткад толико ојача да не оставља простора за алтернативну употребу других епитета. Па ипак, у још већем броју сродних примера биће допуштене и вишеструке варијације.

„Сталност“ епитета поодавно је доведена у питање у словенској књижевној фолклористици. Руска ауторка Анастасја Петровна Јевгењева говори о „релативној“ сталности епитета руских билина и тужбалица.¹¹ Интерпретирајући већ

⁸ Михаило Стевановић, *Савремени српскохрватски језик (Граматички системи и књижевнојезичка норма)*, П. Синтакса, Београд, 1974, 49.

⁹ На истом месту.

¹⁰ Radmila Pešić, Nada Milošević-Đorđević, *Narodna književnost*, Beograd, 1984, 77 и д.

¹¹ Уп. А. П. Евгеньева, *Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII–XX вв.*, Москва, 1963, 307. – У поглављу о сталном епитету, које је као посебан рад «О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII–XVIII вв. (Постоянный эпитет)» објављен још 1948, дат је репрезентативан преглед старије литературе о „сталном“ епитету.

класичну тврдњу Фрање Миклошића да епитет усмене епике није обичан украс, него да предмет чини очигледнијим и издваја особину која га оживљава, Јевгењева истиче да стални епитет током времена ипак није непроменљива категорија, да је подложна развоју, као и да су различита „одступања“ могућа и у синхроној равни.¹² При том, ова ауторка издваја три типа „сталности“ епитета: 1) апсолутну сталност, када епитет „сраста“ с именицом и заједно с њом ствара нераскидив лексички пар – што је заправо најређа појава; 2) када датој именици одговара низ епитета, па се из тога низа, зависно од околности или индивидуалног укуса певача, односно казивача, бира један или други; 3) када се, поред једног или двају најчешћих епитета, именици слободно додељује и неки други.¹³ При том су најчешћи управо 2. и 3. тип – *релативно* сталних епитета. У закључку Јевгењева истиче: „’Сталност’ овог или оног епитета један је од појединачних облика испољавања традиције, а нипошто једна од специфичних семантичко-стилистичких особина епитета.“¹⁴

Други руски аутор, Пјотр Дмитријевич Ухов, истраживач и систематичар билина, износио је још радикалнији став. По њему „нераскидива“ веза епитета и именице у усменом стваралаштву – уопште не постоји,¹⁵ те је оно што Јевгењева издваја као 1. тип сталности, заправо, потпуна фикција.

Пољски истраживач Станислав Глинка у студији о језику белоруских народних песама у збирци Михала Федеровског нуди богат и вредан, изузетно подстицајан материјал. Његова класификација епитета и градација по фреквенцији, а надасве исцрпна статистичка анализа епитета у збирци Фе-

¹² Уп. нав. дело, 312–314.

¹³ Уп. исто, 337–338.

¹⁴ Исто, 338.

¹⁵ Уп. П. Д. Ухов, «Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образа», in *Основные проблемы эпоса восточных славян*, Москва, 1958, 160.

деровског убедљиво илуструје управо *релативну сталност* епитета у белоруском усменом стваралаштву.¹⁶

Ситуацију са епитетом у српском фолклору представили бисмо, уз статистичку анализу, на корпусу десетерачких песама из збирке Вука Караџића (књиге I–IV „класичног“, бечког издања). У нашем ширем истраживању пољских превода српске народне поезије овај корпус је релевантан, јер је, уз ретке изузетке, служио као изворник пољским преводиоцима. Као илустративни материјал наводићемо карактеристичне атрибуте вина у десетерачким песмама из старијих записа (*Ерлангенски рукопис*, Богишићева збирка).

*

У својевремено популарном средњошколском уџбенику теорије књижевности „стални епитет“ се илуструје, поред осталог, тврдњом да је у народној поезији „вино увек *рујно* или *црвеника*“.¹⁷ За Светозара Кољевића вино је „обично ’хладно’ или ’рујно’“.¹⁸ А пољски истраживач српског фолклора и његових пољских превода Милица Јакубец-Семкова вели да у нашој народној песми, „стални“ епитети за вино могу бити: „ладно, румено, мрко, рујно“.¹⁹ При томе се нико не упушта у питање квалитета и стварне заступљености тих епитета. Јер шта је ту заправо „стално“: *рујно* или *црвеника*, *хладно* или *рујно* или можда – *ладно*, *румено*, *мрко*, *рујно*?

¹⁶ Уп. Stanisław Glinka, „Język białoruskich pieśni ludowych w zbiorze M. Federewskiego“, in. M. Federowski, *Lud białoruski na Rusi Litewskiej: Materyały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877–1905*, t. 7: *Suplement do t. 5 i 6*, Warszawa, 1969, 211–223.

¹⁷ Радмило Димитријевић, *Теорија књижевности са примерима...*, Београд, 1964, 154.

¹⁸ Светозар Кољевић, *Наши јуначки еп*. Београд, 1974, 286.

¹⁹ Milica Jakóbiec-Semkowowa, *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*, Wrocław, 1991, 36.

2. Атрибути вина према фреквентности

Убедљиво најфреквентнији атрибут вина у целокупном десетерачком корпусу Вуковог бечког издања јесте *рујно*: јавља се укупно 66 пута. Занимљиво је код овога најчешћег винског атрибута то што није једнозначан, па би се чак можда могло говорити и о транзицији његовог значења. О томе се доста расправљало у старијој литератури,²⁰ а ми за ову прилику истичемо само најважније. Вук Караџић је, наиме, у своме *Српском рјечнику* одредницу *рујно вино* објаснио као *gelblicher Wein*, *vinum fulvum*, што ће рећи *бело вино*, односно, кад је реч о његовој стварној боји – *жуто*. Миклошић је закључивао пак да је *рујно вино* „црвено“ или „рујево (жуто-црвено)“.²¹ Томо Маретић је тврдио да „рујно вино данас народни пјевачи осјећају сасвијем као синоним ‘црвеноме’ вину“²² и навео пример из Вука (I 446), где девојка, описујући своје образе, вели: „Јес’ видео рујно вино? / Онаке су јагодице“. Доказ за ову тврдњу више је него речит: наравно да ће реч бити о руменилу образа, а не о некаквој нездравој жутој боји!

Одмах иза *рујног* следи *ладно* вино, потврђено у 49 стихова бечког издања. Треће место по заступљености заузима *црвено* вино са укупно 32 потврде.²³ *Мрко* вино налазимо 14 пута. Именица *црвеника* у улози атрибута за вино наћи ће се 11 пута.

Остали атрибути вина статистичка су реткост.

Тако ће се *румено вино*, које се издваја као типичан пример „сталног“ епитета, у бечком издању наћи свега двапут: „И појити вином руменијем“ (Вук I, 325: 31) и „У другоме *руменога вина*“ (Вук II, 51: 9). Овај други пример потиче из антологијске песме „Косовка дјевојка“, па је баш то можда разлог

²⁰ Детаљно у: Асим Пецо, „Значење придјева ‘рујан’ у српскохрватском језику“, *Прилози за КЈИФ*, XXVIII (1–2), 101–104.

²¹ Уп. А. Пецо, *нав. дело*, 102.

²² Томо Маретић, *Наша народна епика*, Београд, 1966, 73.

²³ Од тога 30 пута с именицом *вино* и двапут с њеним деминутивом – *винце*.

што се тај атрибут ставља у исти кош са *рујним* или (*х*)*ладним* вином.

Такође двапут срећемо и *трегодишње* вино, и то у оквиру једне песме („Наход Момир“, Вук II, 30: 115; 151).

У десетак случајева наилазимо на уникате – атрибуте употребљене само по једном. Задржаћемо се на најзанимљивијима од њих.

Атрибути *рујевина* и *рујевно*, који се срећу само по један пут, својеврсни су деривати *рујног* вина.

Са *трегодишњим* вином у вези су *трољетно* и *од три љета*, а њима је сродан атрибут *од седам година*. За разлику од претходних, који су означавали боју, односно топлоту, ови атрибути указују на старост вина. Кад је реч о атрибутима *од три љета* и *од седам година*, имамо посла са „везом именских речи употребљених у неком падежу с предлогом“.²⁴

Два уникатна атрибута вина указују на његово географско порекло: *приморско* и *из Видина*.²⁵ Поводом стиха „Црвенога вина из Видина“ (Вук III, 49: 122), а и оног „Рујна вина од седам година“ (Вук II, 68: 163), указаћемо на њихову еуфонијску организацију – унутрашње риме: *вина–Видина*, односно *вина–година*. Звуковне везе између епитета и именица на које се односе уочио је Пјотр Григорјевич Богатирјов: „Стални епитети не само што показују основна карактеристична својства оних предмета које одређују, него се неки од сталних епитета римују, а још чешће алитерирају са именицама које одређују.“²⁶ Међу примерима српскохрватске епске песме на-

²⁴ М. Стевановић, *нав. дело*, 49. – На другом месту Стевановић каже: „Атрибутске функције [...] имамо и у синтаксичкој вези предлога *од* с бројевима и количинским изразима“ – *исто*, 224.

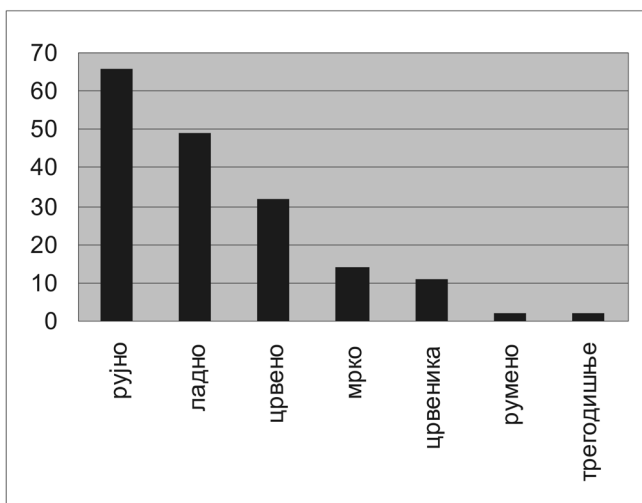
²⁵ „Нарочито се често употребљава генитив с предлогом *из* у функцији придева за означавање одакле је ко, или одакле је шта.“ – М. Стевановић, *нав. дело*, 242–243.

²⁶ P. G. Bogatirjov, „Stalni epiteti i antiteza u epskim pesmama slovenskih naroda“ [Оригинални наслов: «Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов»], in S. Koljević, *Ka poetici narodnog pesništva*, Beograd, 1982, 362.

води „црвено вино“. Примери које смо ми малочас навели ову појаву приказују још пластичније.

Наведена два стиха уникати су и по нечем другом. То су једина два стиха у бечком издању у којима се срећу по два атрибута вина.²⁷

Дакле, наша статистика налагала би овакво набрајање инвентара атрибута за вино у српској десетерачкој поезији бечког издања: *рујно, ладно, црвено, мрко, црвеника...* То ће нам, уосталом, убедљиво илустровати следећи дијаграм:



Приказана дистрибуција атрибута вина посведочена је, дакле, у Вуково доба. А да ли је она била таква и у предвуковском периоду?

Да бисмо одговорили на ово питање, проучили смо песме *Ерлангенског рукописа* и Богишићеве збирке чији је конститутивни стих десетерац 4+6.

²⁷ Ситуација када именица има по два атрибута карактеристична је за бугарштице (примери из Богишића: *црвено хладно вино, сјеновито хладно вино, лијепо хладно вино*). У бугарштицама удвојени атрибути су редовно придеви, док у наведеним примерима имамо комбинацију придева и синтагме с придевском функцијом.

У *Ерлангенском рукопису*, по учесталости је убедљиво на првом месту *ладно вино* (19). Следе затим *добро* (7), *рујно* (2), *црно* (2) и *црвено* (1). Запажамо, дакле, да у *Ерлангенском рукопису* нема *мрког, црвенике, руменог...* *Рујно*, које је код Вука најчешће, у *Ерлангенском рукопису* спада у ретке атрибуте вина, а *црвено*, треће по учесталости код Вука, овде је уникат. С друге стране, у *Ерлангенском рукопису* има атрибута који се код Вука не могу наћи: *добро*²⁸ и *црно*.

Резултати анализе десетерачког корпуса из Богишићеве збирке показали су више сличности са Вуковим бечким издањем. Тамо ће се наћи: *рујно* (6), *хладно* (5), *из Видина/од Видина* (2) и *од година дванаес* (1). Као што видимо, најфреквентнији су, као код Вука, *рујно* и *хладно*. Вино *из/од Видина* има, извесно, јаку традицију – било је на цени и пре Вука.

Разлике између двеју предвуковских збирки, чији записи потичу из истог XVIII века, мотивисане су, сва је прилика, регионалним специфичностима. Богишићева збирка, као што јој и сам наслов каже, садржи народне песме „из старијих, највише приморских записа“, док текстови из *Ерлангенског рукописа* потичу с подручја некадашње Војне крајине. Ту је дошло до својеврсне конфронтације севера и југа.

А кад је реч о атрибутима вина, поређење предвуковске ситуације и Вуковог бечког издања потврђује запажање А. П. Јевгејеве да је „стални“ епитет променљив и у времену.²⁹

3. Атрибути вина – индивидуални избор певача?

Занимљиво би било на нашем материјалу проверити став А. Јевгејеве да избор епитета (у случајевима које је сврстала у 2. тип њихове „сталности“) зависи, поред осталог, од певачевог/казивачевог индивидуалног укуса и стила.³⁰ Зато смо

²⁸ Код Вука овај атрибут „пристаје“ уз именицу *јунак*, али никако уз вино.

²⁹ Уп. А. П. Јевгејева, *нав. дело*, 327–328.

³⁰ Уп. *исто*, 338.

начинили статистички преглед атрибута вина код четворице најзначајнијих Вукових певача – (а) Тешана Подруговића, (б) Филипа Вишњића, (г) старца Милије и (д) старца Рашка.

(а) Дистрибуција атрибута вина на материјалу Подруговићевих песама показује слику неупоредиву с „просеком“, што је само наизглед неочекивано. Код њега ће, наиме, вино бити *мрко* у 11 случајева, *рујно* у 10, *црвено* у 7, а *црвеника* у 4.

(б) Филип Вишњић је у погледу атрибута вина крајње оскудан. У његовом забележеном опусу вино свега 3 пута има атрибут, сваки пут исти – *рујно*.

(в) Атрибути вина код старца Милије занимљиво су расподељени: *црвено* (3),³¹ *рујно* (2), *ладно* (2) и *трољетно* (1).

(г) Код старца Рашка најфреквентнија комбинација вина с атрибутом јесте *ладно вино* (укупно 6 реализација), затим *црвено* (2) и *црвеника* (2).

Из овог прегледа извлачимо недвосмислен закључак о разликама међу Вуковим певачима. Подруговић и Вишњић су антиподи, две супротне тачке амплитуде. Милија и Рашко, такође различити међу собом, смештају се између Подруговића и Вишњића.

Вишњићева индивидуална особина састоји се у томе што код њега вино никако не може бити ни (*х*)*ладно*, таман као ни *црвено*, ни *црвеника*, ни *мрко*... Милија користи само три најзаступљенија винска атрибута у бечком издању и раритет – *трољетно вино*. Шта недостаје код Рашка? Рашко, изгледа, није могао превалити преко усана управо најфреквентнији атрибут – *рујно вино*, као ни *мрко*.

Ако бројке уз Подруговићеве атрибуте пажљиво упоредимо с горњом табелом, закључићемо две ствари. Прво, уочавамо да 11 од укупно 14 потврда *мрког вина* у корпусу Вуковог бечког издања потиче од Подруговића, односно да је *мрко вино* готово само његова стилска особеност. Штавише, у бар једном случају могло би се говорити и о повратном утицају фолклора, односно Подруговићевог „утицаја“ преко штам-

³¹ Овај атрибут употребљен је двапут уз именицу *вино* и једном уз – *винце*.

паног издања:³² атрибут *мрко* јавља се у песми „Костреш Харамбаша“ (Вук III, 46: 138) коју је записао Марко Немањић, и сам, како Вук наводи, „врло добар певач“.³³ Друго што примећујемо код Подруговића јесте да атрибута (*х*)*ладно* – иначе другог по фреквентности у укупној статистици – нема ни за лек!

*

Изложени резултати и примери потврђују а) оправданост става о *релативној сталности* епитета у усменој књижевности, као и б) чињеницу да употреба епитета није шаблонизована и имперсонална, већ да, напротив, доминантно зависи како од традиције која је подложна непрестаном мењању, тако и од личног печата сваког појединачног усменог ствараоца.

Извори

Сабрана дела Вука Караџића, књ. IV, Београд, 1975; књ. V, Београд, 1988; књ. VI, Београд, 1988; књ. VII, Београд, 1986.

Народне пјесме из старијих, највише приморских записа, сабрао и на свијет издао В. Богишић, књига прва, Биоград, 1878.

Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама, издао Др Герхард Геземан, Ср. Карловци, 1925.

Србске народне пјесме са преводом ческијем, а части пољскијем, [скупитељ Аца Поповић], Праг, 1852.

³² Позната је појава да се једном кодификовано дело усмене књижевности или више њих из публикованих извора поново враћају у усмени оптицај и повратно делују на усмено стваралаштво. У изучавању ове појаве Миодраг Матицки се, између више могућности, определио за термилошки склоп (књишки) *повратни утицај епског певања*. Уп. М. Матицки, *Српскохрватска граничарска епика*, Београд, 1974, 40–57. – О овоме смо расправљали и ми, вид. Вид. М. Топић, П. Буњак, „Пољске метаморфозе двеју српских народних песама“, *Зборник МС за славистику*, 2003, 63, 263–286; исто у М. Топић, П. Буњак, *Фолклор и превод: Огледи о рецепцији српског народног песништва у пољској књижевности*, Београд, 2007, 9–38.

³³ *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. VII, Београд, 1986, 403.

II

Атрибути вина у пољским преводима српских народних песама³⁴

Имајући у виду специфичности атрибута вина у српским народним песмама базираним на несиметричном десетерцу, занимало нас је како су преводиоци српског фолклорног наслеђа на пољски језик – међу којима је, у различито време, било значајних, често и најзначајнијих пољских песника и културних радника свога времена – третирали питање „сталног“ епитета у функцији формулног израза. За ову прилику одабрали смо карактеристичне, метрички и транслатолошки релевантне поступке преношења атрибута вина у преводима познатих романтичарских песника Јузефа Бохдана Залеског (Józef Bohdan Zaleski, 1802–1886), Романа Зморског (Roman Zmorski, 1822–1867) и Теофила Ленартовича (Teofil Lenartowicz, 1822–1893).

Пошто су пољски песници-преводиоци приступали по често истоветним изворницима, преглед грађе почињемо од онога крајње специфичног и у употреби ограниченог атрибута – мрког вина. Овај атрибут, који смо напред одредили као маркантно обележје стила Тешана Подруговића, због објективне непреводивости није ни могло имати нарочито инвентивне конкретизације у пољским преводима: мрко је црно вино, за шта пољски језик у свом инвентару има само

³⁴ М. Топић, П. Буњак, „Пољски романтичарски песници као преводиоци српске народне поезије (проблем преношења атрибута вина)“, in *Превод у систему компаративних изучавања националне и стране књижевности и културе: међународни тематски зборник радова*, ур. Лариса Човић-Раздобудко, Николај Гарбовски, Косовска Митровица, 2012, 126–138.

czerwone wino. Па ипак, погледајмо какву је судбину доживело у преводилачким дестилатима.

1.

Песник Роман Зморски превео је највећи број Вукових песама забележених од Тешана Подруговића, па је тако од свих пољских преводилаца највише био у контакту с – *мрким вином*. Није га, међутим, преносио сваки пут на истоветан начин:

Па он сједе пити <i>мрко вино</i> (Вук II, 42: 105)*	Siędzie na ziem, spijają <i>chłodne wino</i> (Zmorski 1859: 66)**
Марко сједи, пије <i>мрко вино</i> (Вук II, 42: 151)	Marko siedzi, pije sobie <i>wino</i> (Zmorski 1859: 68)
А не може служит' <i>мрка вина</i> (Вук II, 56: 6)	Trudno tobie służyć <i>chłodném winem</i> (Zmorski 1859: 75)
Па стадоше <i>мрко</i> пити <i>вино</i> (Вук II, 56: 47)	Poczną społem pić <i>rumiane wino</i> (Zmorski 1859: 77)
Па се <i>мрка</i> понapiше <i>вина</i> (Вук II, 56: 116)	Napili się <i>czerwonego wina</i> (Zmorski 1859: 80)
Марко сједе пити <i>мрко вино</i> (Вук II, 68: 183)	Marko pije <i>wino</i> poza stołem (Zmorski 1859: 186)
Прек' оружја <i>мрко вино</i> пијте (Вук II, 79: 164)	Przy orężu pijcie <i>chłodne wino</i> (Zmorski 1859: 56)
Прек' оружја <i>мрко</i> пију <i>вино</i> (Вук II, 79: 172)	Przy orężu <i>chłodne</i> piją <i>wino</i> (Zmorski 1859: 56)
Прек' оружја пију <i>мрко вино</i> (Вук II, 79: 182)	Że pod bronią piją <i>chłodne wino</i> (Zmorski 1859: 57)
Под њим сједе пити <i>мрко вино</i> (Вук II, 62: 115)	Zasiadł <i>chłodne</i> zapijać w nim <i>wino</i> (Zmorski 1859: 157)

Као што смо се могли уверити, код истога преводиоца *мрко вино* имаће овакве еквиваленте: *chłodne* (6), *rumiane* (1), *czerwone* (1), док ће двапут атрибут изостати. У строго значењ-

* При навођењу Вуковог бечког издања број после двотачке означава број стиха. Вид. попис извора на крају рада.

** При навођењу пољских извора број после двотачке означава страну. Вид. попис извора на крају рада.

ском смислу једини прави еквивалент је, као што смо рекли, само *czzerwone*. Међутим, како вредновати остала решења?

Пишући о преводилачкој делатности Зморског, Милица Јакубјец-Семкова износи и следеће запажање: „Зморски понекад квари сталне епитете сасвим их изостављајући или замењујући их другима. [...] У нескладу је с оригиналом и то што је епитет 'мрко (вино)' Зморски превео као *chłodne wino*...“.³⁵ Наравно, изостављање епитета тамо где је он индикован не може се похвалити. Но да ли је *chłodne wino* уместо *мрко* баш тако велики грех?

Нама се чини да је много значајније, рецимо, то што је Зморски у преводу песме „Женидба Ђурђа Смедеревца“ (Вук II, 79) *мрко* доследно променио у *chłodne* и тако на нивоу песме сачувао „стални“ епитет. А присетићемо се да је у Вуковом бечком издању *ладно* други најфреквентнији атрибут вина. Зморски је, изгледа, направио свесну супституцију једнога атрибута другим управо да не би нарушио арому фолклорног текста. На тај начин доследно задржава и формулу на нивоу другог полустиха оригинала: „пити мрко вино“ → „*spijać chłodne wino*“; „пију мрко вино“ → „*piją chłodne wino*“. Та његова доследност иде дотле да задржава чак и инверзију: „мрко пију вино“ → „*chłodne piją wino*“. У једном примеру, где му је то омогућила природа пољског језика, задржао је вину чак и боју: „мрко пити вино“ → „*pić rumiane wino*“; једносложни инфинитив „*pić*“ направио му је простора за тросложни атрибут „*rumiane*“.

2.

Фасцинацију Краљевићем Марком делио је и други пољски песник-романтичар, вршњак Зморског, Теофил Ленартович,

³⁵ Milica Jakóbiec-Semkowowa, *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*, Wrocław, 1991, 56.

иако је превео само две Подруговићеве песме.³⁶ Погледајмо сада његова решења:

Па он сједе пити <i>мрко вино</i> (Вук II, 42: 105)	Potem siedzie, <i>chłodne wino pije</i> (Lenartowicz 1876: 72)
Марко сједи, пије <i>мрко вино</i> (Вук II, 42: 151)	Marek pije <i>wina</i> spore wiadro (Lenartowicz 1876: 73)
Марко сједа пити <i>мрко вино</i> (Вук II, 68: 183)	A królewic <i>chłodne wino</i> ściaga (Lenartowicz 1876: 87)

Иако је узорак знатно мањи, можемо само констатовати сличност између Ленартовича и Зморског: и Ленартович „устаљује“ епитет тако што се одлучује за *chłodne* – *ладно*, а у свом преводу изоставља атрибут на истом месту као и Зморски, али поврх тога прибегава још и амплификацији (*spore wiadro*). Има ли за то оправдања?

Биће да и код једног и код другог преводиоца логика епског казивања и карактеризација Марковог лика односе превагу над стилском организацијом текста. У питању је песма „Марко Краљевић и Вуча ценерал“ (Вук II, 42) и оно место где Марко не хаје што га опкољава триста катана (хусара), већ хладнокрвно наставља да пије *мрко вино*, донето у „тулумини“, и то из „леђенине“...

У тој епизоди у изворнику употреба уобичајеног атрибута за вино сугерише Маркову хладнокрвност. Зморски одустаје од атрибута, али вели да Марко „*pije sobie wino*“, што ће рећи „пије вино као да се ништа не догађа“; од атрибута на истом месту одустаје и Ленартович, али потенцира необичну величину већ описане посуде из које Марко испија вино: „*spore wiadro*“ (= велику кофу).

Изневеравање приповедачке стратегије оригиналног текста могло би се бранити, ако се разуме преводилачка интенција: у оба случаја песници-романтичари, сваки на свој

³⁶ Да би се избегли неспоразуми, напомињемо да је Ленартович превео и Вишњићеву песму „Смрт Марка Краљевића“ (Вук II, 74) у којој, међутим, нема *вина*.

начин, настоје да казивање – у функцији карактеризације лика Краљевића Марка – учине што сликовитијим.

3.

У даљем излагању предочићемо решења свакога од тројице одабраних преводаца-песника. У целини узев, њихове конкретизације, због релативно скучених могућности лексичко-семантичких и метричких варијација, доста подсећају једна на другу. Ипак, сваки од њих у питање преношења винских атрибута уноси и понешто своје.

(А) Јузеф Бохдан Залески

Припадник тзв. „украјинске школе“ пољског романтизма, Јузеф Бохдан Залески први пут је публикувао своје преводе српске народне поезије тек у IV књизи сабраних песничких дела 1852. године (раздео „Pieśni serbskie spolszczone”), али они су, као што је већ било речи, по свој прилици били довршени још 1836. Преводећи српску десетерачку епику, Залески је први у пољској средини увео неримовани несиметрични десетерац 4+6. При томе је експериментисао с ритмом, па је од њега свесно градио тростопни хиперкаталектички анапест. Ипак, премда му је анапест био метрички приоритет, којем је знао да подреди и место медијане (цезуре), водио је рачуна о лексичко-метричким формулама. Данак њиховом чувању јесте – трохејски распоред акцената у стиху.³⁷ Слично је било и са конструкцијама *атрибут+вино*, које је осећао као формуле, мада им није слепо робовао. Издвојили смо неколико

³⁷ О томе детаљније у: М. Топић, П. Буњак, „Српске десетерачке песме у пољским преводима (Прилог проучавању упоредне словенске метрике)“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 2002, 30/2, 209–225; исти, *Од ритма ка смислу: Метрички проблеми превођења српских народних песама косовског циклуса на пољски језик*, Београд, 2013, 25–28; 51–53.

карактеристичних места из трију песама косовског циклуса – „Женидба кнеза Лазара“ (Бук II, 32 – у преводу „Zaręczyuny Kniazia Łazarza”), „Цар Лазар и Царица Милица“ (Бук II, 45 – „Car Łazarz i Carzyca Milica“) и „Косовка девојка“ (Бук II, 51 – „Kosowska dziewczyna”) – која ће речито илустровати преводилачки однос Залеског према атрибутима вина:

Па донеси <i>црвенику</i> вино (Бук II, 32: 62)	Przynieś także <i>czerwonego wina</i> (Zaleski 1877: 71)
Па донесе <i>црвенику</i> вино (Бук II, 32: 99)	I <i>przedniego czerwonego wina</i> (Zaleski 1877: 73)
Наслужи је <i>црвенијем</i> вином (Бук II, 32: 75)	<i>Czaszę winem napełnij czerwonym</i> (Zaleski 1877: 72)
Наслужи је <i>црвенијем</i> вином (Бук II, 32: 115)	<i>Zaraz winem napełnił czerwonym</i> (Zaleski 1877: 73)
И залиј ме <i>црвенијем</i> вином (Бук II, 45: 157)	<i>Pokrop winem czerwonym na członki</i> (Zaleski 1877: 82)
...И зали га <i>црвенијем</i> вином (Бук II, 45: 161)	... <i>Winem członki obmyła zbolale</i> (Zaleski 1877: 82)
У другоме <i>руменога</i> вина (Бук II, 51: 9)	<i>W drugim wino przejrzyste, rumiane</i> (Zaleski 1877: 93)
Причешћује вином <i>црвенијем</i> (Бук II, 51: 16; 28)	<i>Usta winem rumianem odwilża</i> (Zaleski 1877: 93; 94)

Као што видимо, еквивалент за *црвено* и *црвенику* вино Залески у „Женидби кнеза Лазара“ налази у једино могућем семантичком еквиваленту *czerwone wino* и њиме покрива оба атрибута изворника. Па ипак, свој „стални“ епитет не користи увек на исти начин. Еквивалент за *црвенику* оставља у суседству с именицом, задржава формулу и тиме одустаје од анапеста. Атрибут *црвено* с именицом у инструменталу, да би очувао структуру стиха, удаљава од именице прибегавајући екстерној инверзији, а тако остаје и – анапест.

Недовољно му разумљиво место из песме „Цар Лазар и Царица Милица“ („залиј ме црвенијем вином“) тумачи на свој начин, па га конкретизује као „пошкропи ми удове црвеним вином“, а други пут, када се стих у оригиналу понавља готово

дословно, то своје тумачење додатно прецизира: „вином му је опрала болне удове“. У име ове (погрешне!) семантичке интервенције настрадао је атрибут.

У преводу „Косовке девојке“ ситуација је нешто другачија. Оригинал пружа два различита атрибута – *румено* и *црвено* за исто вино. У првом случају Залески удваја епитет. *Румено вино* постало је и *przejrzyste* (прозирно), и *rumiane* (румено), што је смисаоно и структурно удаљавање од изворника.³⁸ У српској десетерачкој народној поезији најчешћа је кохабитација двају атрибута за вино кад је један придевски, а други, како вели Стевановић, „веза речи с придевским функцијама“, нпр. „*Рујна вина од седам година*“ (Вук II, 68: 163). *Rumiane* је најближи могући еквивалент српскоме *румено*. У другом случају Залески „поправља“ оригинал: ако је вино на почетку *румено*, како после може да буде *црвено*? Зато одлучује да уједначи, те да и ту употреби *rumiane*.

Из ових примера, дакле већ само на основу односа према атрибутима вина, могли бисмо закључити да Залеском није био циљ да од превода начини „одливак“ оригинала, већ да постигне хабитус псеудофолклорног текста, обликованог према литерарним стандардима романтизма.

(Б) Роман Зморски

Зморски, познати варшавски боем, песник друге генерације пољских романтичара, словенофил и познавалац словенских народа, латио се систематичног превођења и по-

³⁸ На исти начин поступио је Залески у преводу осмерачког стиха „Јес’ ви-део рујно вино?“ (Вук I, 446) – „*Pileś krasne, jasne wino*“ (Zaleski 1877: 148). И ту затичемо два атрибута – *krasne, jasne* (јаркоцрвено и светло). Филолошки је, уз помоћ амплификације, познати романтичар доиста ближе одредио боју вина, али изневерио је оригинал удвајањем атрибута, те је тако, из чисто литерарних побуда, у песми кратког стиха употребио нешто што је у традицији из које текст потиче карактеристично за песме дугога стиха – бугарштице (типа *црвено хладно вино*).

пуларисања српског фолклора. Његов је труд дао велики резултат: превео је и објавио преко 14.000 стихова, остајући у том погледу до данас непревазиђен.³⁹ Осим превода у часописима и листовима, објавио је три значајне књиге: двотомник *Narodowe pieśni serbskie* (1853; друго издање 1855), *Królewicz Marko* (1859) и *Lazarica* (1860).⁴⁰

Његов смо однос према превођењу атрибута вина већ могли да сагледамо кад смо представљали еквиваленте *мрког вина*. Будући да је реч о релевантном преводиоцу, овде ћемо и статистички представити његову „винску пирамиду“.

Као што смо већ могли наслутити, његов најзаступљенији атрибут је *chłodne* са 36 потврда, док за њим следе *rumiane* са 17 и *czerwone* са 16. Сви остали атрибути срећу се код њега по једном или двапут. Кад се ови подаци упореде са статистичком Вуковог бечког издања, јасно је да се Зморски није одвећ трудио да оствари пуну семантичку еквиваленцију – њему је била битнија некаква оквирна веродостојност.

Занимљиво би било приказати неке ретке а занимљиве атрибуте у преводилачком опусу Зморског.

Пажњу нам је привукао атрибут *jasne* (светло) који смо регистровали двапут. У пољском еквиваленту „Женидбе Поповића Стојана“ – „Wesele Popowicza Stojana” – налазимо стих: „*Jasne wino pije junak groźny*“ (Zmorski 1859: 102), који одговара оригиналу: „Пије јунак *црвенику вино*“ (Вук II, 87: 128). Наравно, тешко је наћи разлог за овакво решење. Још је занимљивија друга потврда овога атрибута код Зморског. Ради контекста, наводимо три стиха из превода песме

³⁹ Као преводац српских народних песама Зморски је детаљно представљен у научној литератури. Вид. Крешимира Георгијевића, *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности. Студија из упоредне историје словенских књижевности*, Београд, 1936, 222–278; Milica Jakóbcówna, „Roman Zmorski jako znawca i tłumacz ludowej poezji serbskiej”, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 40. *Prace Literackie*, VII, 1965, 61–97.).

⁴⁰ Детаљнији библиографски преглед у: Edward Peścikowski, „Wykaz utworów Romana Zmorskiego”, in *Poeta-tulacz: Biografia literacka Romana Zmorskiego*, Poznań, 1964, 152–164.

„Марко Краљевић и бег Костадин“ („Marko Królewicz i bej Kostadin“):

Będzie-ć dosyć i czci i ludzkości,
Gościnności i pięknej grzeczności,
A łakoci i *jasnego wina* (Zmorski 1859: 133).

Тек када ове стихове упоредимо с оригиналом (Вук II, 60: 8–10), схватамо да је *jasne wino* амплификација, дакле нешто чега на овом месту у изворнику нема:

„...Па да видиш части и поштења,
„А и лепа, брате, дочекања,
„И господске ђаконије редом.“

Додуше, ово нимало није у нескладу с ширим контекстом, јер песма обилује вином.

Други атрибут који је код Зморског привукао нашу пажњу јесте *śłodkie wino* (слатко вино), такође потврђен двапут:

Siedzi Nachod, pije *śłodkie wino*
(Zmorski 1855, I: 160)

Сједи Симо, пије *рујно вино*
(Вук II, 14: 111)

I siadł z cebra spijać *śłodkie wino*
(Zmorski 1859: 246)

па из чабра пије *вино рујно*
(Милутиновић 1990, 159: 322)*

Оба пута, дакле, Зморски *рујно* вино преводи као – „слатко“. Ово решење, наравно, нема никаквог оправдања, утолико пре што је Зморски, као што смо видели, *рујно* већ преводио као *rutiane*. Међутим, веома је занимљиво управо стога што у српској народној песми вино *никад* не може бити слатко.⁴¹ Тренутно преводилачко расположење, у које се Зморски веома често уздао, овога пута није га повело добрим путем.

* Број после двотачке означава бр. стиха. Вид. попис извора на крају рада.

⁴¹ С атрибутом *сладак* среће се само врста вина – малвазија („слатка малвасија“): „Него с тобом *слатку малвасију*“ (Вук I, 101: 174).

Код овога преводиоца нашли смо и атрибуте-уникате: *trzyletnie, siedmletnie*,⁴² *mostarskie*. У сва три случаја имали су пуно оправдање:

<i>Trzyletniego pełne lochy wina</i> (Zmorski 1855, II: 65)	У подруме <i>трољетнога вина</i> (Вук II, 89: 243)
<i>Pełną czarę siedmletniego wina</i> (Zmorski 1859: 185)	<i>Рујна вина од седам година</i> (Вук II, 68: 163)
<i>I mostarskie wezmą spijać wino</i> (Zmorski 1859: 252)	пит почеше <i>вино из Мостара</i> (Милутиновић 1990, 78: 125)

Констатујемо само да је ипак ваљало потражити начина да то *седмогодишње вино* остане и *рујно*. Кад бисмо комбиновали решења других преводаца, стих би могао изгледати овако: **Od lat siedmiu wina czerwonego*.

Иако је у метричком погледу најближи српском и пољском фолклорном десетерцу,⁴³ Зморски је знао бити боем и у превођењу, што контроверзан приступ атрибутима вина – који у већини ипак не изневерава дух оригинала – ово чини доста очигледним. Ипак ништа, па ни то, не може умањити његов укупни допринос превођењу српског фолклора на пољски језик.

(В) Теофил Ленартович

Као што већ знамо, превodeћи Подруговићеве песме о Краљевићу Марку – „Марко Краљевић и Вуча џенерал“ („Marko Królewic”) и „Марко Краљевић и Ђемо Брђанин“ („Królewic Marko i Dymitr”) – и Ленартович се суочавао с *мр-ким* вином. Видели смо, на основу неколика примера, да се одлучивао за *chłodne wino*.

⁴² Стандардно би било *siedmioletnie*, али и за слог дуже.

⁴³ Уп. М. Топич, П. Буњак, «О судьбах асимметрического десятисложника сербской народной поэзии в польских переводах», in *Славянский стих*, VIII: *Стих, язык, смысл*, под редакцией А. В. Прохорова и Т. В. Скулачевой, Москва, 2009, 322–340; исти, *Од ритма ка смислу...*, 79–80 и passim.

Погледајмо сада како изгледају атрибути вина у тим преводима и какву везу одржавају са оригиналом.

Siedzie mało, <i>chłodne wino</i> pije (Lenartowicz 1876: 71)	Сједе мало, те се напи <i>вина</i> (Вук II, 42: 74)
Potem siedzie, <i>chłodne wino</i> pije (Lenartowicz 1876: 72)	Па он сједе пити <i>мрко вино</i> (Вук II, 42: 105)
I jak pierwej <i>chłodne wino</i> pije (Lenartowicz 1876: 74)	А он опет сједе пити <i>вино</i> (Вук II, 42: 177)
Potem patrzaj pije <i>chłodne wino</i> (Lenartowicz 1876: 74)	Па ено га пије <i>рујно вино</i> (Вук II, 42: 185)
Dymitr siedzi, <i>chłodne wino</i> pije (Lenartowicz 1876: 86)	Пије <i>вино</i> Брђанине Ђемо (Вук II, 68: 158)
Potem siedzie, <i>chłodne wino</i> pije (Lenartowicz 1876: 86)	Па засједе пити <i>рујно вино</i> (Вук II, 68: 170)
A królewic <i>chłodne wino</i> ściąga (Lenartowicz 1876: 87)	Марко сједе пити <i>мрко вино</i> (Вук II, 68: 183)

Као што се можемо уверити, Ленартович практично врши општу нивелацију „сталних“ епитета: како вино без атрибута, тако и *мрко*, и *рујно* у његовим преводима добијају увек исти атрибут – *chłodne*. Можда нисмо далеко од мотива за овакав поступак. Ленартович, наиме, вино с атрибутом увек смешта у други полустих несиметричног десетерца, и то увек уз глагол у функцији предиката. Схема је дакле *атрибут+вино+глагол-предикат*, односно, једном, *глагол-предикат+атрибут+вино*. Под тим условима једино што му је преостајало јесте да уз именицу *wino* употреби бар двосложни глагол-предикат, што оставља простора опет само за двосложни атрибут – *chłodne*. А *rumiane* и *czzerwone* – имају по три слога... Дакле и он, чак у већој мери од Зморског, постиже формулу на нивоу другог полустиха.

Има примера где се код Ленартовича вино с овим атрибутом јавља и чешће него у оригиналу:

Dam ci *wina* Dymitrze *chłodnego*,
Ani białych od ciebie nie żądam,
Pij, zapijaj choć przez trzy dni całe. (Lenartowicz 1876: 86)

што кореспондира са стиховима изворника:

Појићу те, Брђанине Ђемо,
„Без бијеле паре и динара
„Баш ак’ хоћеш три бијела дана.“ (Вук II, 68: 152–154)

Није ово велики грех, јер кад би крчмарица Јања морала да елаборира свој исказ, могла би то и овако: „Појићу те – свакако не водом“.

У Ленартовичевим преводима, међутим, наишли смо на два занимљива уникатна винска атрибута: *wino szumiące* и *wino zieleniak*.

Кад се Марко опрема на пут, те поред осталог „наточи тулумину вина“ (Вук II, 42: 84) које ће му затребати успут, то код Ленартовича изгледа овако: усред опремања коња Марко „Puchar *wina szumiącego* spełni“ (= испи пехар пенушава вина – Lenartowicz 1876: 71), а затим настави започети посао. До душе, испијање вина, па макар то било и усред припрема за пут, није нешто што се од Марка не би могло очекивати, но да ли би Марко у представама Тешана Подруговића могао пити баш пенушаво вино – шампањац?

Други пут, када крчмарица Јања пред Ђема Брђанина износи „рујна вина од седам година“ (Вук II, 68: 163) не би ли га што пре напила, Ленартович гради овакав стих: „*Od lat siedmiu wina zieleniaku*“ (Lenartowicz 1876: 86). На први поглед то би могло да се схвати као оксиморон, јер *zieleniak* је на пољском, у архаичном значењу, *једногодишње, младо вино*. Ипак, уношењем атрибута *zieleniak* Ленартович, зналац родног мазовшанског, али и уопште словенског фолклора, отвара перспективу ка источнословенским фолклорним обрасцима – „сталном“ епитету за вино из руских билина, односно украјинског и белоруског народног песништва, где њихов атрибут не упућује на семантичку конкретизацију вина као младог, недозрелог.

Поуздано се зна да је Ленартович владао руским и украјинским језиком, да је са оба језика преводио и на њима слободно могао читати дела у оригиналу, а кад је реч о *зеленом вину*, може се претпоставити и да је читао једини пољски превод руске билине, објављен у њему савременој епохи романтизма. То је билина „Wesele księcia Włodzimierza” („Женидба кнеза Владимира“) у преводу његовог пријатеља Луцјана Сјемјењског (Lucjan Siemieński, 1807–1877), коју је овај публикувао чак трипут: први пут у краковском часопису *Pamiętnik Nauk i Umiejętności* (1835), потом у *Przyjaciel Ludu* (1838) и напоследку у својој књизи *Rapsody historyczne i liryki* из 1853.⁴⁴ Превод Сјемјењског заслужује пажњу, поред осталог, и због тога што је начињен у неримованом десетерцу (4+6), а за ову прилику наводимо следеће стихове:

Kniaź Włodzimierz Kijewski rozkaże
W czas półtora wiadra łać zielone
Wino... (ст. 49–51).⁴⁵

Синтагма *zielone wino* могла је, дакле, подстаћи Ленартовича да у властитом преводу народне епике, овога пута српске, употреби нешто слично тражећи аутентичнији пољски израз.

*

Из изложеног се може закључити да представљени пољски песниници-преводиоци епохе романтизма, узме ли се њихов преводилачки опус у целини, варирају неколико основ-

⁴⁴ Вид. М. Jakóbiec-Semkowowa, *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*, 246.

⁴⁵ Цитат према: *исто*, 249. Ово одговара стиховима: «Владимир-князь стольный киевский / Приказал наливать чару зелена вина в полтора ведра» (54–55) из тада једино доступног извора – зборника Кирше Данилова – цит. према: *Былины: в двух томах*, I, подготовка текста, вступительная статья и комментарии В. Я. Проппа и Б. Н. Путилова, Москва, 1958.

них атрибута вина – *chłodne, rumiane, czerwone* – и ређе, али увек спектакуларно, уводе атрибуте-уникате. С друге стране, сви преводиоци у изворнику непогрешиво уочавају феномен „сталног“ епитета и сви га, углавном доследно, задржавају. Разлог овоме – поред, наравно, одличне оријентације у фолклору, како завичајном, тако и општесловенском – свакако лежи у чињеници да је хомерологија XIX века, па и она школска, увелико оперисала појмом сталног епитета у Хомеровим еповима. Пољски песници-преводиоци налазили су, дакле, у српским народним песмама само нове потврде хомеровског, „сталног“ епитета.

Као и поједини Вукови народни певачи, и пољски романтичари у улози преводилаца имали су, кад је реч о избору епитета за вино, своје индивидуалне преференције.

Тако, на пример, *rumiane* или *czerwone* неће моћи да се нађе код Ленартовича. Или, рецимо, у преводима Залеског, што је, дакако, диктирано његовим изворницима, неће се наћи *chłodne*, већ ће доминирати *czerwone*, а формула ће се доследно поштовати, па макар и по цену да пројектовани анапестички ритам „склизне“ у трохејски.

Како било, сва приказана решења у преношењу атрибута вина, а посебно она које се не могу похвалити – попут, на пример, *przejrzyste, rumiane* (Залески), *jasne* или *słodkie* (Зморски), *szumiące* или *zieleniak* (Ленартович) – нуде необично инспиративан материјал за транслатолошку рефлексiju.

Извори

Вук I–III – *Сабрана дела Вука Караџића*, Београд, 1975–1986.

Милутиновић 1990 – Сима Милутиновић, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, прир. Добрило Аранитовић, Никшић.

Lenartowicz 1876 – *Wybór poezyj Teofila Lenartowicza*, t. IV, Kraków.

Zaleski 1877 – *Pieśni serbskie spolszczone*, in *Pisma Józefa Bohdana Zaleskiego*, t. III, Lwów.

Zmorski 1855 – *Narodowe pieśni serbskie wybrane i przełożone przez Romana Zamarskiego* [R. Zmorski], wyd. drugie, t. I–II, Warszawa.

Zmorski 1859 – *Królewicz Marko: Narodowe pieśni serbskie przełożone przez Romana Zmorskiego*, Warszawa.

III

Невоље с епским вокативом⁴⁶

У фокус наше истраживачке пажње уводимо појаву која је у српској фолклористици стекла назив *епски вокатив* (ЕВ), тачније – њено преламање у лексичко-семантичкој и, нарочито, метричкој равни пољских превода наших десетерачких народних песама. Та је појава била трн у оку мање-више свим пољским преводиоцима, и они су својим практичним решењима начинили праву галерију тактичких маневара – од оних вештих и маштовитих до промашених и „стихолонних“.

1.

Суштина ЕВ свела би се, најједноставније речено, на замену номинатива мушких властитих имена и заједничких именица мушкога рода – вокативом, тј. на њихов вокативски облик у функцији номинатива. Логички и синтаксички гледано, добијени (вокативски) облик именица преузима улогу субјекта, односно, знатно ређе именског дела предиката. Будући да је ова појава, наизглед, превасходно стилски мотивисана, а да нема природног синтаксичког упоришта, савремени истраживач, ослањајући се на Белићева запажања, с правом говори о *несинтаксичкој употреби вокатива*.⁴⁷

⁴⁶ М. Топић, П. Буњак, „Невоље са епским вокативом: о пољским преводима српских народних песама“, in *110 година полонистике у Србији: Зборник радова*, Београд, 2006, 191–213.

⁴⁷ В. П. Проничев, «Несинтаксическое употребление вокатива в народных песнях косовского цикла», *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 19/1, 1991, 15–22.

Синтаксички немотивисана замена падежа у књижевном тексту позната је стилска фигура: реч је о *антиптози* (која спада у ширу категорију *еналаге*); при томе је замена номинатива вокативом само један њен облик. У *антиптози* „падежи се замењују да се нешто истакне и да израз буде поетичнији и необичнији, иако се таква замена противи правилима граматике“.⁴⁸

Несинтаксичка употреба вокатива као облик *антиптозе* често се среће у српској народној поезији, а највише оној епској, заснованој на несиметричном десетерцу.⁴⁹ Због тога се вокатив као падеж-супституент често назива – *епским* вокативом.

Још 1819. године те се појаве дотакао Вук. У необјављеном полемичком спису „Глас народољупца“ (чија је „мета“ био Мушицки), Караџић је, између осталог, „поетическе особености“ које су се „примиле“ у народном певању илустровао десетерцима:

Пије вино Краљевићу Марко –
Кад се жени српски цар Стеване –

тврдећи да „тако нити говори народ, ни они, који пјевају“.⁵⁰

Године 1833, у предговору књизи Луке Милованова *Опит сличноречности*, за примере „у стихотворству продужени речи“ Вук узима епске вокативе (*Краљевићу, краље, кнеже, Вуче Бранковићу*) и додаје: „Да ко овако у говору рекне, било би наопако; а у песмама је тако обично, да нико и не осећа, да је против језика.“⁵¹

⁴⁸ [Hatidža Krnjević], „Antiptoz“, in *Rečnik književnih termina*, Beograd, 1985, 37.

⁴⁹ Примера ЕВ биће и у другим стиховним форматима: петерцу, шестерцу, седмерцу, осмерцу, симетричном десетерцу, трочланом једанаестерцу, трочланом тринаестерцу, па и у бугарштицама.

⁵⁰ Вук Ст. Караџић, *О језику и књижевности. Изабрани списи*. Београд, 1969, 95.

⁵¹ *Исто*, 120.

Ни у XX веку наша наука о стиху није оповргла Караџићеве тврдње. За „вокатив мјесто номинатива“ Маретић каже: „Ово је употребљавање веома обично од именица, које у вокативу имају један слог више него у номинативу. [...] По аналогiji таквијех ријечи развио се вокатив мјесто номинатива каткад и ондје, гдје та обадва падежа имају исти број слогова.“⁵²

Имајући све ово у виду, ваљало би да наша версологија напoкон недвосмислено одговори на два есенцијална питања:

1. Да ли ЕВ служи за попуњавање „исподбројних“ стихова (Маретићев израз), односно: да ли увек одржава изосилабизам?
2. Да ли је то искључиво „поетическа особеност“, што ће рећи: да ли можда замена номинатива вокативом, разграната у народном стиху, има корена и у језику?

Одговарајући на прво питање, констатоваћемо да ЕВ одиста може добро да послужи у одржавању десетерачког изосилабизма, али да има примера који, управо супротно, употребом ЕВ уместо номинатива, *нарушавају* изосилабизам.⁵³ Ево стихова певача Тодора Икова Пипера који у првом полустиху имају слог више управо захваљујући ЕВ:⁵⁴

Зове *везире* Михаила ђака...
Па га *везире* димно дочекао...⁵⁵
Познаде *поне* Црногорац Ђура...⁵⁶

ЕВ, што је одавно примећено, шири је од песничке речи српског и јужнословенског (бугарског, македонског) тере-

⁵² Tomo Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, Zagreb, 1907, 66.

⁵³ О питању изосилабизма вид.: М. Топић, „Изосилабизам у српскохрватским десетерачким песмама“, *Анали Филолошког факултета*, 1976, XII, 511–539.

⁵⁴ Слични примери налазе се и у другим збиркама, укључујући и оне објављене у новије време.

⁵⁵ *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, прир. Живомир Младеновић и Владан Недић, књ. II, Београд, 1974, 16, „Наход Михаило“, ст. 40; 42.

⁵⁶ *Исто*, књ., 18, „Црногорац Ђуро“, ст. 22.

на. Потебња је у своје време наводио речите примере ЕВ из украјинских народних дума,⁵⁷ док је Карски исто то запазио у белоруским песмама.⁵⁸ Чињеница да се ЕВ јавља у думама – које, као што је познато, немају строго одређен, изосилабичан формат стиха – послужила је Потебњи да стави под озбиљан знак питања чисто метричку етиологију ове појаве.⁵⁹ Од „допуњавања до потребног броја слогова“ једнако је далеко и употреба ЕВ у руским народним духовним песмама заснованим на стиху билина.⁶⁰

У одговору на друго питање помоћи ће нам општесловенски терен. Фолклорна проза словенских народа, дијалектолошка истраживања, као и споменичко наслеђе јасно ће нам показати да ЕВ није карактеристичан само за петрификовани језик народне поезије.

Тако ће Карски, констатујући да живи белоруски говорни језик његова времена не познаје вокатив у улози номинатива, забележити: «лишь кое-где в сказках встречаем подобное употребление» и дати примере: «будзецъ *Господзи* сыгряшения з нами умесъци прощаць», односно «стали яны купатца,

⁵⁷ Уп. А. А. Потебня, *Из записок по русской грамматике*, т. I–II. Москва, 1958, 101–102 и *passim*. – Нпр. из збирке Метлинског: „Оттоді то припало ёму з правої руки чотирі полковники. / Первий полковниче Максиме Олшанський, А другий полковниче Мартине Полтавський, Трейтій полковниче Ивана (sic) Богуне, А четвертий Матвій Бороховичу“. – О ЕВ у украјинској епици вид. такође: М. Т. Рильський, Г. С. Сухобрус, В. А. Юзвенко, В. О. Захаражевська, «Українські думи і героїчний епос слов'янських народів», in *Доповіді радянської делегації. V міжнародний з'їзд славистів (Софія, 1963)*, Київ, 1963, 23.

⁵⁸ Е. Ф. Карский, *Белорусы. Язык белорусского народа*, вып. 2-й: *Исторический очерк словообразования и словоизменения в белорусском языке*, Москва, 1956, 121–122; Исто, вып. 3-й: *Очерки синтаксиса белорусского языка*, 338–340. Нпр., „улане заплакаў“, „ишоў паничу“, „едзе Ясю, едзе“, „ци ёсь дома пан господару“ итд. – Исто, 338–339).

⁵⁹ А. А. Потебня, *нав. дело*, 102.

⁶⁰ Уп. *Калекі перехожие*: Сборник стихов и исследование П. Безсонова, вып. 1-й, Москва, 1861. – На овом месту наведено само два стиха из песме «Иосиф Прекрасный, странник»: «Меньший брат Велиамине» (*нав. дело*, 157) и «Рече царь Харавоне» (*исто*, 166).

а Юрью тихонько подпоўз и сцягнуў одной плацья».⁶¹ Оскар Колберг је, примера ради, у Познањском крају забележио причу „Wykradziona (Powiastka wielkopolska)” где ће се име главног јунака готово по правилу налазити у облику ЕВ: „... а Jasiu na jednéj tylko siedział wioseczczę”, „zajeżdża Jasiu na bieglým koniu...”, „rycerz Jasiu zadumał się trochę...”⁶² итд.

У данашње време употреба ЕВ у живом говору ретка је појава, али је ипак понегде региструје дијалектологија. На пољском терену одавно је примећена „неправилна” употреба хипокористичних облика имена типа *Kaziu*, *Stasiu* у номинативу уместо „правилног” *Kazio*, *Stasio* или заједничке именице *dziadziu*, *wujciu* уместо *dziadzio*, *wujcio*; у литератури се ова појава везује за неке великопољске и кујавске говоре, док је најзаступљенија у Малопољској, па и у говору самога Кракова и околине.⁶³ Замена номинативског облика вокативским у личним именима одлика је неких чешко-моравских и словачких дијалеката.⁶⁴ Исто се може срести и у српским дијалектима: замена номинатива вокативом *Петре*, *Мимре* карактеристична је, на пример, за зубачки говор.⁶⁵

Руско споменичко наслеђе поуздан је сведок да је појава ЕВ врло стара, те да се у прошлости простирала и на стилски немаркиране исказе. Када се бави именицама на -џ и -о, Шахматов пружа прегршт примера из руских споменика XI–XV века. За нас су нарочито занимљиви они из тзв. Двинских повеља, типа: **Дмитре**, **Петре** (баш као код нас у Зупцима – у XX веку!), односно „**Демиде Волосове сынѣ Гукѡва**“ или „**Нване**

⁶¹ Е. Ф. Карский, *Очерки синтаксиса белорусского языка*, 338.

⁶² O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 14: *W. Ks. Poznańskie*, cz. VI, Warszawa, 1962, 266.

⁶³ Уп. J. Zaleski, „Wołacz w funkcji mianownika w imionach męskich i rzeczownikach pospolitych. (Formy typu Józiu, Stasiu; wujciu, dziadziu)”, *Język Polski*, 1959, XXXIX (1), 32–50.

⁶⁴ Уп. *исто*, 48.

⁶⁵ Уп. Л. Вујовић, *Мрковићки дијалекат (с кратким освртом на сусједне говоре)*, Српски дијалектолошки зборник, XVIII, Београд, 1969, 360.

Өзминѣ“.⁶⁶ Полазећи од примера које је сакупио Собољевски, Булаховски је као општепознату чињеницу наводио да је замена номинатива вокативом била посебно распрострањена у старом новгородском говору, за шта нуди такође карактеристичне примере из споменика (по Собољевском): „вѣдале *Барламе*“, „*Юрьѣ сѣде*“, „*посадники* и *весь* *господинъ великѣи* *Новъ-городъ*“. ⁶⁷

Из свега изложеног проистиче, дакле, да је ЕВ врло стара, општесловенска и првобитно стилски неутрална појава. Као примарно *језичка* чињеница, ЕВ нашао је одраза и у усменом литерарном стваралаштву, где је постепено стицао експресивну, стилску маркираност, а у поезији и веома значајну метричку функцију.

2.

У српској десетерачкој епици ЕВ је постао интегрални део тзв. лексичко-метричке формуле, односно формулног израза – сталних облика за посредовање певачеве мисли. Формуле се строго подударају са сегментима грађе стиха и, дакле, могу бити 4- или 6-сложне, а неретко и 10-сложне. Нпр. у стиху „*Цар Лазаре* сједе за вечеру“ синтагма *цар Лазаре* чини 4-сложну формулу која покрива цео први полустих, док је у стиху „*Вели њима стари Југ Богдане*“ синтагма *стари Југ Богдане* – 6-сложна формула целог другог полустиха. Стихови попут „*Вино пије силан цар Стјепане*“, „*Вино пије Мусићу Стеване*“ или „*Вино пије Краљевићу Марко*“ примери су 10-сложне формуле. Синтагме са ЕВ које су постале део формуле или формулног израза – а примере смо бирали по том критеријуму – доиста најчешће не могу ни да се врате у конвенци-

⁶⁶ А. А. Шахматов, *Историческая морфология русского языка*, Москва, 1957, 50.

⁶⁷ Л. А. Булаховский, *Избранные труды в пяти томах*, том 3-й: *Славистика: Русский язык*, Киев, 1978, 32.

онални облик синтаксички „пожељног“ номинатива а да при томе не дође до озбиљног нарушавања грађе стиха.

За пољске преводиоце српске народне десетерачке поезије који су у својим преводима користили одговарајући размер (десетерац 4+6) проблем ЕВ, поред све сродности двају језика, био је утолико тежи што правог еквивалента за ову категорију у пољској литерарној традицији напросто нема. Они су стихове са ЕВ морали темељито „заравњавати“, тј. враћати субјекат у конвенционални номинатив. Било је међу њима оних који су поједине стихове са ЕВ успешно претакли у еквивалентне пољске а да не згреше ни против структуре стиха ни против природе пољског језика, али нема ниједнога који се о ЕВ, без обзира на бројна преводилачка лукавства, ниједном не би спотакао.

Навешћемо неколико примера из песме „Женидба кнеза Лазара“ (Вук II, 32), поредећи преводе Јузефа Бохдана Залеског и Романа Зморског:

Вино пије <i>силан цар Стјепане</i> Бесједи му <i>силан цар Стјепане</i> Тад' говори <i>силан цар Стјепане</i> Кад то зачу <i>силан цар Стјепане</i>	<i>Ј. Б. Залески:</i> <i>Pije wino potężny Car Stefan</i> <i>Słodko odrzekł potężny Car Stefan</i> <i>Wnet się zręcznie przymówił Car Dušan</i> <i>Gdy to słyszy potężny Car Stefan</i>
	<i>Р. Зморски:</i> <i>Wino pije Stefan car potężny</i> <i>Stefan car mu na to odpowiada</i> <i>Wtém się Stefan silny car odzywa</i> <i>To gdy silny Stefan car posłyszysz</i>
Вели њима <i>стари Југ Богдане</i> Моли им се <i>стари Југ Богдане</i> Књиге учи <i>стари Југ Богдане</i>	<i>Ј. Б. Залески:</i> <i>Odpowiedział sędziwy Jug Bogdan</i> <i>Modlił synów sędziwy Jug Bogdan</i> <i>Księgi czyta sędziwy Jug Bogdan</i>
	<i>Р. Зморски:</i> <i>Stary Bogdan odpowie im na to</i> <i>Stary Bogdan zaklinać ich pocznie</i> <i>Czyta Bogdan w księdze starosławnej</i>

Табела 1.

Прва четири стиха већ дочаравају како, с једне стране, може успешно да се премости ЕВ и задржи формула, а са друге како велики песниници-преводиоци западају у „невоље“. Залески разрађује формулу *potężny Car Stefan*, добијајући један слог на релацији *силан* : *potężny*, а чини изузетак у стиху „Wnet się zgręcznie przymówił *Car Dušan*“. Зморски пак одустаје од доследног коришћења првобитно генерисане формуле *Stefan car potężny*, па ће њен садржај једном бити упрошћен и сабијен у први полустих, а двапут ће га делити медијана (цезура).

У друга три стиха Залески на истом принципу прави и доследно користи формулу *sędziwy Jug Bogdan* (поново добија слог на добром лексичком решењу – *стари* : *sędziwy*), а Зморски формулу упрошћава и пребацује у први полустих (*stary Bogdan*), опет се не оптерећујући доследношћу.

Песму „Зидање Раванице“ (Вук II, 35) на пољски су у еквиметричном стиху преводила петорица аутора. Она у пет стихова има формулу другог полустиха: *славни кнез Лазаре* („Службу служи славни кнез Лазаре“ итд.). Залески ће од тога у четири случаја на адекватном месту употребити *przesławny*⁶⁸ *Car Łazarz*; Зморски ће формулу двапут пренети са *Lazar car dostojny*, једном са *dostojny car Lazar*, једном ће је оставити у другом полустиху редуковану на *Kniaź Lazar* и једном је разбити између два полустиха као *ślawny | Lazar car*... Врло слично Зморском поступиће и нешто млађи преводилац из XIX века Изидор Коперњицки: двапут (у истим стиховима као и Зморски!) даје еквивалент *kniaź przesławny Łazar*, затим скраћује, уз задржавање у другом полустиху, на *kniaź Łazar* или *ślawny Łazar*, а једном формулу пресеца медијаном – *ślawny | Łazar kniaź*. Строжи су и доследнији у овом случају преводиоци из XX века Антоњи Богуславски и Чеслав Јастшембејец-Козловски: на свих пет места први користи *śłynny książę Łazarz*, а други – *ślawny książę Łazarz*; обојица су слог добили на релацији *кнез* : *książę*.

⁶⁸ Слог је добијен семантичким „појачавањем“: додавањем префикса *prze-*.

Као пример још једног успешног коришћења језичких ресурса који се при конфронтацији напосто сами нуде, навели бисмо стихове из песме „Марко Краљевић и Вила“ (Вук II, 38):

А друго је војвода Милошу Ал' бесједи војвода Милошу	Р. Зморски: Jeden junak <i>Miłosz wojewoda</i> Odpowie mu <i>Miłosz wojewoda</i>
	А. Богуславски: drugi zasię – <i>wojewoda Miłosz</i> Ale mówi <i>Miłosz-wojewoda</i>
	Ч. Јастшембјец-Козловски: drugim z jeźdźców – <i>wojewoda Miłosz</i> Odpowiada <i>wojewoda Miłosz</i>
	А. Камјењска: A ów drugi – <i>Miłosz wojewoda</i> Ozwie mu się <i>Miłosz wojewoda</i>

Табела 2.

Реч *wojewoda* у пољском је за слог дужа од српскога *војвода*, те омогућава безболно амортизовање ЕВ, уз очување грађе стиха.

У наведеним примерима ЕВ српског оригинала *успешно* је премошћен у граматичко-синтаксичком погледу, а сачуване су сегментација стиха и друге његове метричке одлике. С друге стране, знала је каткад тешко да настрада формула изграђена на вокативском обрту, а она спада у једнако важна лексичко-метричка обележја фолклорног стиха; њено разводњавање, па макар стих и остао схематски коректан, води ка *литерарној адаптацији* фолклора.

3.

Када је Фран Илешич приказивао прво издање пољског превода *Горског вијенца*, изнео је овакво запажање: „Ритмич-

ке невоље доносе у стихове речи које су тамо непотребне, сувишне, празне, намештене, те зато кваре поезију; осећа се да је кројач био у послу. Ја бих у поезији такве знакове кројачке муке назвао *Flickwörter* [= уметнуте речи, 'речи-закрпе']⁶⁹.

И ми смо сведоци великих „кројачких мука“ у нашем корпусу, па ћемо приказати различите примере прибегавања „закрпама“, не би ли се стих попунио до свог природног формата.

Flickwörter при преношењу ЕВ могу бити једносложнице: *wnet, wtem, znów, tak, nasz, twój, mój, sam* итд., па чак и именске речи, и то поглавито у случајевима када се обрт ЕВ од номинативног разликује за један слог (типа: *Краљевићу Марко, Топлица Милане*); односно двосложнице – *oto, także, znowi, tedy* и сл., и то најчешће када ЕВ повлачи додатна два слога (типа: *Вуче Бранковићу, Мусићу Стеване*).

3.1. Ево неколико примера једносложних „закрпа“:

Цар Лазаре сједе за вечеру (Вук II, 45)	Wtem car Łazarz zasiadł do wieczerzy (Залески) ^{69a}
Бели њему Косанчић Иване (Вук II, 50)	Odpowiedział wnet Iwo Kosanczyc (Залески)
Вино пије Краљевићу Марко (Вук II, 73)	Wino pije dziś Królewicz Marko (Боруславски) Wino pije rad Królewicz Marko (Камјењска)

⁶⁹ Fran Plešić, „Batowski Henryk, Petar II Petrović Njegoš, *Górski wieniec...*“, *Slavia*, 1933, XII (2), 260. – О Илешичевој оцени овога превода опширније у: П. Буњак, *Polonica et polono-serbica: огледи и скице*, Београд, 2001, 232–233.

^{69a} О овој стиху и његовој „закрпи“ писала је М. Јакубец Семкова: „Inny stereotypowy początek pieśni: 'Car Lazare sjede za večeru' 'wzbogaca' Zaleski w przekładzie o zaimkę 'wtem' ('Wtem car Łazarz zasiadł do wieczerzy'), co wydaje się uzasadnione koniecznością wypełnienia miary 10-zgłoskowej (zauważmy, że w oryginale z tego właśnie powodu występuje forma wołacza 'Lazare' zamiast 'Lazar') o jedną dodatkową sylabę – efekt tego zabiegu mającego swe podłoże w wersyfikacji, wydaje się jednak chybiony.“ – М. Јакóbiec-Семkowowa, *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*, Wrocław, 1991, 50.

Подиже се господине краљу (Вук II, 81)	Ruszył kiedyś imć król miłościwy (Јастшембјец-Козловски, 1938) Ruszył kiedyś raz król miłościwy (Јастшембјец-Козловски, 1948)
Поранио Краљевићу Марко (Вук II, 74)	I wyjedzie raz królewicz Marko (Ленартович)
Кад то виђе Љутица Богдане (Вук II, 39)	Kiedy dostrzegł to ów Luty Bogdan (Богуславски)
Пред њиме је Бошко Југовићу (Вук II, 45)	a przed nimi twój Jugowicz Boszko (Коперњицки) A na przedzie twój Boszko Jugowicz (Камјењска)
Ђе погибе славни кнеже Лазо (Вук II, 45)	gdzież to poległ sławny nasz kniaź Łazo (Коперњицки)
Ђе погибе стари Јут Богдане (Вук II, 45)	Legł li ojciec mój , Jug-Bogdan stary (Зморски)
Шатор пење Краљевићу Марко (Вук II, 63)	Rozpiął namiot swój królewicz Marko (Зморски)
Славу слави Краљевићу Марко... Код двора је Краљевићу Марко (Вук II, 68)	Święto święci swe królewic Marko... Jest ci w domie swym królewic Marko (Ленартович)
Ману сабљом Краљевићу Марко (Вук II, 67)	Machnął szablą swą Królewicz Marko (Јастшембјец-Козловски)
Војску купи Кулин капетане (Вук II, 29)	Wojsko zbiera swe kapitan Kulin (Јастшембјец-Козловски)
Ал' бесједи Кулин капетане... Ал' бесједи Кнежевић Иване... Бесједи му Кулин капетане (Вук II, 29)	Lecz przemawia tak kapitan Kulin... Lecz przemawia tak Kneżewicz Iwan... Odpowiada tak kapitan Kulin... (Јастшембјец-Козловски)

Табела 3.

У погледу ЕВ згуснут је тростих из *Косовке дјевојке* (Вук II, 50):

Једно јесте Милошу војвода,
А друго је Косанчић Иване,
А треће је Топлица Милане

А ево како га је, уз помоћ „закрпа“, решио песник Јузеф Бохдан Залески:

Jeden sławny **nasz** Miłosz Obylicz,
Drugi sławny **nasz** Iwo Kosanczyc,
Trzeci sławny, **och!** Milan Toplica.

У улози „закрпе“ наћи ће се, дакле, и узвик! Кад је реч о ауторском рукопису Залеског, ово његово преводилачко решење подсетило нас је на једно духовито запажање Словацког о његовом певању. Поводом стихова из Мицкјевичева *Пана Тадеуша* („A drugą ręką w wodę dla zabawy miota / Brane z fartuszką garście zaklętego złota“, VIII, 607–608), које хвали због избегавања „мајушних речи“, предлога и заменица, и сликања „моћним – муњевитим речима“, Словацки пише:

Ostatnia połowa drugiego wiersza jest cudnej harmonii – jeżeli ją pełnymi i otwartymi ustami przeczytasz:

garście – zaklętego – złota.
Lecz Bohdan [Zaleski] by zapewne powiedział:
Biorąc z fartuszką oh! dwie garstki złota!⁷⁰

Биће, дакле, да је Залески доиста преводио поезију исто онако како ју је и писао.

3.2. Кад је о двосложним „закрпама“ реч, оне у корпусу који смо истраживали нису толико бројне, али знају бити врло занимљиве, поготову што каткад прелазе границу се-

⁷⁰ Juliusz Słowacki, [O poezjach Bohdana Zaleskiego], *Dziela*, t. XI, *Pisma prozą*, cz. 1, Wrocław, 1953, 144.

мантичке амплификације. Ово ће, поред осталог, бити карактеристично и за напред цитирани тростих из „Косовке дјевојке“ у преводу Залеског: он је уз имена сва три српска витеза уметнуо одредницу *ślawny*, за коју оригинал не пружа покриће.

Неколико карактеристичних примера:

Тада рече Српски кнез Лазаре (Вук II, 45)	Wtedy znowu przemówił Car Łazar (Залески)
Када виђе црни Арапине (Вук II, 66)	Kiedy wreszcie ujrzy Arab czarny (Зморски)
Припази ме Љутица Богдане... Поћера ме Љутица Богдане (Вук II, 39)	Lecz mnie dostrzegł wtedy Luty Bogdan... Pędził za mną wtedy Luty Bogdan (Богуславски)
Пише књигу Вукашине краљу (Вук II, 34)	Pisze tedy pismo król Wukaszyn (Богуславски) Oto pisze król Wukaszyn pismo (Јастшембејц-Козловски)
Вино пије Мусићу Стеване (Вук II, 47)	Wino oto pije Stefan Musicz (Богуславски)
Ће погибе Вуче Бранковићу (Вук II, 45)	i zięć wtóry ślawny Wuk Brankowicz (Залески) gdzie zaś poległ w boju Wuk Brankowicz (Коперњицки)
И са њима Вукашине краље (Вук II, 46)	I tuż w ślady król chrobry Wukaszyn (Залески) I wraz z niemi Król Wukaszyn trzeci (Зморски)

Табела 4.

Неки од ових примера – с обзиром на то да погдекад битно утичу на смисао – заслужују краћи коментар.

Пети наведени пример крије формулу првог полустиха *пише књигу*, од које ни у једноме од двају превода није остало

ни камена на камену: „písze“ и „písmo“ нашли су се у супротним полустиховима.

У шестом примеру „закрпом“ је располућена формула првога полустиха *вино није*: са становишта изворне формуле, за „закрпу“ *oto* није се могло наћи неподесније место – она као да је несрећноме Стевану Мусићу плъуснула посред путира с вином!

Пример седми у оба превода са „закрпом“ добија и амплификацију: једаред је, у преводу Залеског, Вук Бранковић – ваљда због паралелизма са осталим војводама – *ślawny*, а други пут се уводи слабо маркирано *w boju* (пошто је иначе све време реч о Косовском боју). О решењу Залеског. Ако уз лик Вука Бранковића у свести преносиоца усмене косовске легенде не пристаје неки атрибут, онда је то *славни*: као епски јунак, овај српски великаш славан је једино – по издајству!

Пример осми. С краљем Вукашином као јунаком српске усмене епике ствар је слична као с Вуком Бранковићем. За разлику од превода Залеског, он у изворној народној песми *никада* не може имати атрибут *chrobry*, јер он је у певачевој свести синоним за – превртљивца и кукавицу. „Закрпа“ *trzeci* у преводу Зморског не шири битно контекстуални смисао исказа.

Посебно бисмо се осврнули на двоструку закрпу унутар само једнога стиха, чији је преводилац био Теофил Ленартович. Стих из песме „Марко Краљевић и Вуча џенерал“ (Вук II, 42) „Друго јесте Топлица Милане“ Ленартович преноси као: „*Drugi stary nasz Milan Toplica*“. Ово *наш* још би и могло проћи мање-више незапажено, али *стари* уз име Милана Топлице (погинулог заручника Косовке девојке) уста нашег народног певача не би никад изговорила...

Да укратко резимирамо. *Flickwörter* су изнуђено преводилачко решење, које каткад даје слабуњав литерарни ефекат, а каткад води суштинском семантичком удаљавању. И опет, премда по правилу опстаје структура стиха као 4+6, озбиљно страда лексичко-метричка формула.

4.

Посебно бисмо указали на један метрички проблем који настаје у структурирању преводног стиха, а да он при том у основи задржава сегментацију 4+6. Реч је о *опкорачењу* медијане (цезуре) које настаје – како то дефинише Тарановски – када је интонациони сигнал на медијани *потенцијалан* (тј. остварив, али необавезан), или пак када је *искључен*.⁷¹ При томе народни стих, по правилу, трпи опкорачење од два слога, изузетно једнога, три или четири.

4.1. Пољски преводиоци, суочени с нуждом премошћавања ЕВ, прибегавали су опкорачењу медијане знатно чешће него што је то случај са статистичким просеком изворног фолклорног стиха.

Најпре се задржавамо на опкорачењима од једног слога. Примере за ово читалац ће наћи и у преводима из табеле 4, а на овом месту наводимо још неколико карактеристичних решења:

Нетко бјеше Страхињићу бане (Вук II, 44)	To nie byle kto – ów ban Strachinicz (Богуславски)
Скочи бане, па из грла викну (Вук II, 44)	Skoczył tedy ban, i gromko krzyknął (Богуславски)
Јакшић Дмитар и Јакшић Богдане (Вук II, 98)	Jaksziczowie dwaj, Bogdan i Dymitr (Камјењска)
Када славни Српски кнез Лазаре [Посла зета Милош-Обилића...] (Вук II, 37)	Serbski Lazar kniaź wysła posła... (Зморски)
Иван кнеже Семберији глава (Вук IV, 29)	Oto Iwan kniaź, Semberji zwierzchnik (Јастшембјец-Козловски)

⁷¹ Kiril Taranovski, „O ulozi cezure u srpskohrvatskom stihu“, in *Zbornik u čast Stjepana Ivšića*. Zagreb, 1963, 366–367. – У народном десетерцу 4+6, према статистици Тарановског, потенцијалан сигнал на медијани наћи ће се у 4,2% случајева, а искључен у свега 1%.

Погуби га Ваљевац Јакове (Вук IV, 30)	temu zadał śmierć Jakub z Walewa (Јастшембејец-Козловски)
--	--

Табела 5.

За неке од овако грађених стихова Маретић тврди да се у народним песмама не могу наћи, јер ни у једном полустиху, по њему, не може стајати наглашена једносложна реч пред „природнијем одмором“ (синтаксичко-интонационом паузом), поготову оним „који се у обичној писаној прози назначује каковом интерпункцијом“. И даље: „Кад дакле не може наглашена једносложница стајати пред метричкијем одмором, онда томе лијепо одговара чињеница, што таква ријеч не може стајати ни пред природнијем одмором“, те отуд „нема у народнијем пјесмама овакових на пр. десетераца: *њему дајеш све, а мени ништа...*“⁷² У другом терминолошком кључу ова тврдња гласила би да се у народном стиху не налазе *обавезна* опкорачења од једног слога. Пољски преводиоци неретко су чинили управо супротно.

4.2. Примера опкорачења за два, три или четири слога на нашем материјалу има знатно више, а ми се за ову прилику задржавамо само на онима где су се имена епских јунака наша у „проблематичном“ положају.

оригинал	превод	опк. сл.
Ниско сједи Милош Обилићу (Вук II, 36)	Lecz Obilicz Miłosz nisko siedzi (Коперњицки)	2
Пред њима је Бошко Југовићу... Ал' говори Бошко Југовићу (Вук II, 45)	A Jugowicz Boszko przed wszystkiemi... Ale Boszko Jugowicz jég na to (Зморски)	2 4

⁷² Т. Maretić, *Metrika narodnih naših pjesama*, 54.

Ако чује Краљевићу Марко (Вук II, 56)	Jeśli Marko królewicz spostrzeże (Зморски)	3
Ал' говори Бошко Југовићу... Још остаде Бошко Југовићу (Вук II, 45)	Lecz jej Boszko Jugowicz odrzeczе... Jeden Boszko Jugowicz ocalał (Коперњицки)	3 3
Кад то зачу слуга Голубане (Вук II, 45)	To Gołuban sługa posłyszawszy (Зморски) Gdy to sługa Gołuban usłyszał (Јастшембјец-Козловски)	2 3

Табела 6.

Кад је реч о именима јунака, Маретић тврди да „име са презименом (или с онијем што служи као презиме) [чини] тијесну цјелину по смислу, јер обоје значи истог човјека“, те да име и презиме „понајвише стоје у истом чланку“ (полустиху), нпр. *Јакишић Богдан* (први полустих), *Мусићу Стеване* (други полустих). Догађа се, премда ретко, да презиме пређе у други полустих, и то ако само то презиме заузме цео полустих (нпр. „на Милоша Обренбеговића“, „на Милићу Вујадиновићу“).⁷³ А само је у IV Вуковој књизи Маретић нашао неколико примера где се растављају имена од презимена краћих од шест слогова.⁷⁴

У ономе што су преводили – Косовски циклус, циклус о Краљевићу Марку, песме „најстарије“ и „средњијех времена“ – пољски преводиоци нису могли наћи *ниједан* пример раздвајања имена од презимена или оног „што служи као презиме“, па су их ипак много пута делили. Разлог – ЕВ!

Као што смо се могли уверити, преводилачка решења изгледају углавном као *ad hoc* излаз из невоље, при чему оне „кројачке муке“ првенствено смерају у правцу крпљења и испуњавања празнине коју за собом оставља ЕВ (дакле, пре-

⁷³ Исто, 64.

⁷⁴ Уп. исто, 65.

водиоцима јесте у првом плану десетосложни стих), док је питање његове интонационе природе, а поготову његовог структурирања уз помоћ лексичко-метричке формуле – у другом, па и трећем плану. Да је то одиста тако, показаће нам непрегледно мноштво примера једног озбиљнијег нарушавања сегментације десетерца 4+6.

5.

У корпусу фолклорног десетерца 4+6 којим су оперисали пољски преводиоци нема примера *латентне медијане*, тј. случаја када се уместо очекиване границе између акценатских целина на уобичајеном месту у стиху – код несиметричног десетерца то је граница између 4. и 5. слога – јавља само граница између речи (латентна медијана дели наглашену реч од њене проклитике или енклитике).⁷⁵ Пољски преводиоци како XIX тако и XX века често су западали у ову замку, било да је за то постојао разлог попут ЕВ, било напросто у настојању да стиху превода наметну трохејски ток.⁷⁶ А резултат је увек био мање или више катастрофално нарушавање сегментације 4+6, најчешће у корист симетричног десетерца.

Следе примери латентне медијане у стиху превода које је као решење могао изнудити ЕВ. Уз ове стихове не дајемо оригинал, јер ова појава у њему и није могла наћи упориште. Погледајмо најпре енклитике које, прелазећи у простор резервисан за други полустих, као резултат дају – мутацију, сегментацију 5+5:

⁷⁵ У дефиницији овога појма ослањамо се на наведени рад К. Тарановског „O ulozi cezure u srpskohrvatskom stihu“, 368. – Иста појава, под називом „'zatarta' średniówka“, описана је у: Z. Kopczyńska, „Średniówka“, in Wiersz: *Podstawowe kategorie opisu*, cz. I: *Rytymika*, Wrocław etc., 1963, 148.

⁷⁶ О овоме детаљније, са макростатистичким подацима, у нашем раду „Српске десетерачке песме у пољским преводима (Прилог проучавању упоредне словенске метрике)“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 2002, 30/2, 209–225.

– [mu]

Odpowiedział ǃ mu | Iwo Kosanczyc (Залески)
Odpowiada ǃ mu | Kosańczyc Iwan (Зморски)
Odpowiada ǃ mu | królewic Marko (Ленартович)
Winem służy ǃ mu | Bożydar sługa (Коперњицки)
Lecz powiada ǃ mu | Królewicz Marko (Богуславски)
Odpowiada ǃ mu | kapitan Kulin (Јастшембјец-Козловски)
Alić rzeczе ǃ mu | Czuprilicz chodża (Камјењска)

– [go]

Pocznie pytać ǃ go | królewicz Marko (Зморски)
Gdy wysłuchał ǃ go | car sławny Łazar (Коперњицки)
Wnet dopędził ǃ go | sam król Wukaszyn (Богуславски)
Dalej pyta ǃ go | Królewicz Marko (Камјењска)

– [się]

Znowu pyta ǃ się | Miłosz Obylicz (Залески)
Tak rozwodzi ǃ się | królewicz Marko (Зморски)
Tak odezwie ǃ się | Orłowicz Paweł (Коперњицки)
Więc rozzłościł ǃ się | Królewicz Marko (Јастшембјец-Козловски)
Znowu ozwie ǃ się | Marko Królewicz (Камјењска)

У нашем корпусу наћи ће се добар број примера латентне медијане са проклитиком, тј. када проклитика „заостане“ у првом полустиху, а наглашена реч измакне у други; сегментација таквих стихова тада постаје 3+7. Знатно је, међутим, мање примера када ту појаву подстиче ЕВ у истом стиху. Навешћемо четири карактеристична примера из преводилачког опуса Изидора Коперњицког:

Junak ten, | to ǃ Boszko był Jugowicz
Skoro wpadł | na ǃ Turków Musicz Stefan
Skoro car | swe ǃ wojsko uszykował
Ruszył car | do ǃ cerkwi Rawanicy.

И код Ане Камјењске налазимо овакав пример: „Porwał się | na ǃ nogi król gwałtownie“.

Једнако је занимљив пример сегментације 6+4 код Богуславског: „Zaśmiał na to ǃ mu się | ban Strachinicz“.

На ваги преводилачких сагрешења, кад је реч о преношењу српског народног несиметричног десетерца, једно од најтежих је ово управо приказано – кршење сегментације 4+6.

А да ЕВ евидентно доноси невољу кад је реч о сегментацији несиметричног десетерца сведочи и наша макростатистика. На пример, Романа Зморског, најплоднијег преводиоца српског фолклора на пољски језик, означили смо као најдоследнијег кад је реч о поштовању структуре 4+6 (са 99,6 %) на основу двотомника *Narodowe pieśni serbskie* и *Lazarica. Ustęp z narodowych pieśni serbskich* (узорак од 7.841 стиха). Међутим, када се томе дода књига *Królewicz Marko. Narodowe pieśni serbskie* (5.732 стиха) укупан постотак остварености сегментације 4+6 код Зморскога пашће на 99,3 %.⁷⁷ Разлог треба тражити у многоструком понављању ЕВ – макар само оног *Краљевићу Марко!*

6.

ЕВ може каткад бити разлог да се стих пољских превода структурира и тако да после 4. слога не буде никакве границе.

Рецимо, Чеслав Јастшембјец-Козловски, преведећи „Женидбу Максима Црнојевића“ за антологију *Jugosłowiańska poezja ludowa* из 1938. стихове „Десио се данас међу нама / Главан јунак војвода Милошу, / Та Милошу Обренбеговићу“ преводи као: „Między nami taki dziś się trafił / główny junak, wojewoda Miłosz: / ten to junak, Miłosz Obrenowicz“. Преношење презимена Обренбеговић са Обреновић имало је оправдање: пре тога у овој песми налазимо стих „А с лијеве Милош Обреновић“ (ст. 604). Међутим, у десет година каснијој антологији *Jugosłowiańska epika ludowa* трећи од наведених пољских стихова: „junak ten, Obrenbegowicz Miłosz“. Новија

⁷⁷ У самом циклусу о Краљевићу Марку у његовом преводу сегментација 4+6 остварена је у 98,9%.

редакција никако није била срећна: четврти слог се налази унутар презимена (O-brenbegowicz), па добијени стих има структуру 3+7!

Стихова истоветне структуре има и код Ане Камјењске:

Tako jej | Niespodzian odpowiada
Poszedł car | przechadzać się z Turkami
Pocznie zaś | Markowi car powiadać
A jako | Oblaczic Rado skończył

Код ње ћемо наћи и недвосмислену структуру 6+4:

Ale mnie doścignął | Gniewosz Bogdan
Alić mu odpowie | król dostojny

У свим овим случајевима „кривца“ би опет ваљало тражити у ЕВ: *млађани Ненаде, царе, Облацићу Раде, Љутица Богдане, господине краљу...*

7.

Посебно бисмо се осврнули на неке занимљиве примере нетипичног преношења ЕВ у пољским преводима.

7.1. Франћишек Матејко, иако би се тешко рекло да спада у најзаслужније преводиоце српске народне поезије,⁷⁸ дао је занимљив лични печат преношењу ЕВ на пољски језик.

Прва два превода – „Ryszljanin Wuk i doża wenecki” и „Hajduk Nowak i trzysta Turków” – Матејко је објавио у збирци *Аце Поповића-Зуба Србске народне пјесме с преводом чес-*

⁷⁸ О Матејковим преводима вид.: К. Георгијевић, *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности*, Београд, 1936, 282–284; у више наврата о Матејку је писала М. Јакубец-Семкова, последњи пут у књизи *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*, Wrocław 1991, 33; 60; такође: М. Костић-Голубичић, „О једном преводу двеју народних песама из Вукова *времена*”, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 1988, 17/5, 475–483.

кијем, а части пољскијем (1852), а пет година касније, у часопису *Biblioteka Warszawska*, уз темељиту прераду првих двеју, публиковао превод свих песама из Зубове збирке.

Стихове из песме „Ришљанин Вук и дужде од Мљетаках“

Па изведе Богатића Симу!
Ах какав је Богатићу Сима!
Тамна га је рђа попаднула...

код Матејка идентификујемо:

1852:

Wyprowadza Bogaticza Simę;
Ach, jakiś ty Bogaticzu Simo!
Brudne go błoto zeszkaradziło...

1857:

Wyprowadza Bogaticza Simę;
Ach, jakiś ty Bogaticzu Simo!
Brudne błoto go zeszkaradziło...^{78a}

Обрт ЕВ *Богатићу Сима* из другог наведеног стиха, сакован као 6-сложна формула, у пољском тексту је – опстао! Али како? Тако што је конвенционални ЕВ, „неправи“ вокатив, без апелативне функције, преметнут у „прави“, тј. обраћање Богатићу Сими у граматичком другом лицу. Носилац тога обраћања је – наратор-певач. Када се одговарајући стих Матејковог превода контекстуализује, уочавамо да је вокативски обрт у другом лицу само физички уметнут у казивање у трећем лицу. На тај начин Матејко, на нивоу текста, добија класичну фигуру – апострофу.

У преводима из часописа *Biblioteka Warszawska* оваквих и сличних примера биће још у двама песама. Одмах треба нагласити да свој преводилачки изум Матејко није користио доследно при сваком преношењу ЕВ, већ да је то чинио само у неким ситуацијама, док је у другим делио невоље свих осталих преводилаца. Погледајмо примере.

^{78a} У двама верзијама разликује се само трећи наведени стих: од симетричног десетерца недвосмислене сегментације 5+5 начинио је опет симетрични стих с латентном медијаном после 4. слога – вид. претходни одељак овога рада.

Краљевић Марко у Караокану: Већ то тужи <i>Краљевићу Марко...</i> Пропиње се <i>Краљевићу Марко,</i> Пропиње се тамници на пенџер... Проли сузе <i>Краљевићу Марко,</i> Па бес’једи Тоши књигоноши...	Królewicz Marko w Karaokanie: Lecz ty biedzisz <i>królewicu Marko...</i> Wyskakujesz <i>królewicu Marko,</i> Wyskakujesz w ciemnicy na okno... Wylewasz łzy <i>królewicu Marko</i> I mówisz do Toszy listonosza...
Женидба Јакшића Димитрија: Ал’ бесједи <i>Јакшићу Стјепане...</i> Па бесједи <i>Јакшићу Стјепане...</i> Ал’ бесједи <i>Јакшићу Стјепане...</i>	Ożenienie Jakszyca Dymitra: Na to rzeczesz <i>Jakszycu Szczepanie...</i> Poczém rzeczesz <i>Jakszycu Szczepanie...</i> Tu się ozwiesz <i>Jakszycu Szczepanie...</i>

Табела 7.

У преводу „Królewicz Marko w Karaokanie” приметитћемо и нешто чега нема у осталим које смо наводили – песмама „Ryszljani Wuk i doża wenecki” и „Ożenienie Jakszyca Dymitra”. Овде се, наиме, контекст стихова где је у оригиналу ЕВ шири на суседне, па ће се и један део нараторових информација посредовати у другом лицу. Наравно, и овде је, на нивоу текста, присутна апострофа.

Увођење апострофе на место ЕВ у преводима Франђишека Матејка – без обзира на то што се не тиче преношења сваког ЕВ – јесте системска појава. Она, дакле, није случајна, што су потврдили и сви наведени примери, те отуд иза ње мора стајати преводиочева мање или више јасна идеја. А идеја са увођењем апострофе у другом лицу у наравицу у трећем лицу више је но занимљива.

О томе читамо у Матејковом предговору својим преводима у часопису *Biblioteka Warszawska*:

Uderzającém jest, jak ten lud [Serbowie] w świeżości swojej narodowość prastarą przechował: zastanowiwszy się bowiem nad jego pieśniami, zdaje się, jakoby śpiewający lub opowiadający wraz ze swymi słuchaczami zostawał w ścisłych stosunkach ze światem już dawno minionych pokoleń. Zdaje się, jakoby całą przeszłość z obecnością niewidzialne jakieś ogniwa łączyły. Dlatego w pieśniach swoich często zwracają Serbowie mowę do bohatera, tak, jak gdyby on słyszał to, co o nim mówią i

co podnosi dumę rzeszy słuchającój [курзив М.Т./П.Б.], i onę nierzadko rozrzewnia i do czynu zapala...⁷⁹

Демонстрирана преводилачка решења додатно обасјава и утемељује цитирани Матејков исказ. Овај лирски пасаж у склопу информативног текста о Србима и српској народној поезији приказује Матејка као (романтичарски надахнутог) тумача српског епског певања који поузданим шестим чулом настоји да проникне у његову суштину. А ту је суштину видео у мистичној вези с прошлошћу и „саборности“ певача и слушалаца. Практичне интерпретације које је дао у својим преводима указују на то да је инструмент те „саборности“ видео у ЕВ и он је, по њему, *право* обраћање.

Разуме се, нећемо улазити у исправност тумачења стварне функције ЕВ у српској епици – јер она објективно *није* апелативна – али констатоваћемо да се преводилачким конкретизацијама и пропратним текстом Матејко врло озбиљно упустио – ни мање, ни више – у интерпретацију самога ЕВ, његове функције и порекла.

Ево шта о ЕВ (после Матејка!) пише Потебња:

...думаю, что первоначально употребление звательного вместо именительного было знаменательно и произошло из обращения певца к отсутствующему лицу (третьему), как к присутствующему, во 2-м лице, и такое обращение, обычное у Гомера (к Менелаю, Патроклу, Ахиллу, Фебу и пр., в Одиссее к Эвмею), [...] считаю вытекающим именно из сочувствия певца к упоминаемому лицу и из живости представления этого лица. [...] За переход от зват., как 2-го лица, ко звательному, как 3-му лицу, можно бы считать случаи, когда за обращением в звательном следует сказуемое в 3-м лице...⁸⁰

⁷⁹ „Narodowe pieśni serbskie“, przełożył na język polski Edward Brzetysław [F. Matejko], [Przedmowa], *Biblioteka Warszawska*, 1857, t. I, 737.

⁸⁰ А. А. Потебня, *Из записок по русской грамматике*, т. I–II, Москва, 1958, 102–103. – У наставку Потебња даје пример почетка руске народне билине «О царе Калине и Ермаке Тимофеевиче» (према: П. Н. Рыбников, *Народные былины, старины и побывальщины*, ч. II, Петрозаводск, 1862 [1, 114]), где је први стих апострофа: «Ай же ты собака, злодей Калин-царь!», а већ од другог почиње казивање у трећем лицу, односно «сказуемое в 3-м лице»: „Думает думушку недобрую...“. Међу руским билинама има пак и оних код којих је апострофа на почетку знатно развијенија. Нпр. у билини «Суровец–Суздалец»

Корен ЕВ у народном песништву Потебња, дакле, сагледава управо – у апострофи, и то оној хомеровској. Када преводи српске епске песме, Матејко, апострофу користи наместо ЕВ, могућно, такође поучен лектиром *Илијаде* и *Одисеје*. Када пак вели да „певач или казивач заједно са својим слушаоцима остаје у чврстој вези са светом већ давно минулих поколења“, те да се „у својим песмама Срби често обраћају јунаку као да он чује оно што се о њему говори...“, Матејко наивно и магловито, без научне аргументације и одвећ литерарно – заправо антиципира Потебњин став да ЕВ потиче „од певачева обраћања одсутноме лицу (трећем), као присутном, у другом лицу“, што проистиче „управо из симпатије певачеве према споменутом лицу и из живости замишљања тога лица“.

Рећи ћемо у закључку да се Франћишек Матејко једини међу нама знаним пољским преводиоцима српског фолклора на пољски на овако озбиљан начин позабавио интерпретацијом категорије ЕВ. Друго је питање филолошка коректност и стварна литерарна вредност његове интерпретације.

7.2. Код Матејка срећемо и другачију врсту преводилачког односа према ЕВ. У песми „Женидба Јакшића Димитрија“, из које смо напред већ наводили примере, уобичајени ЕВ не преноси нараторовом апострофом, већ стих „ставља у уста“ јунакова:

„...Остаће нам саморана мајка,
Ко ће јадну хљебом да дорани?“
Намршти се Јакшићу Стјепане...

„...Zostanie nam sierocina matka,
Któż ją biedną chlebem choć pożywi?
Posmutniałeś Jakszycu Szczepanie!“

из збирке П. В. Кирејевског почетна апострофа у другом лицу простире се на читавих 5 стихова. (Уп. *Былины в двух томах*, т. I, ред. В. Я. Пропп и Б. И. Путилов, Москва, 1958, 449–451; 547.) По нашем мишљењу, овде је реч о свакако веома старом експозиционом клишеу, који, међутим, има тек индиректне везе са Хомеровим апострофама *унутар* епског приповедања. У свему осталоме Потебњина хипотеза нам је потпуно прихватљива. О овој проблематици уп. М. Топић, „Порекло епске функције несиметричног десетерца“, *Књижевна историја*, 1970, III (10), 191–203.

Казивачев текст, који следи одмах после управног говора Димитријевог, постаће у Матејковом преводу део Димитријеве реплике – у „правом“ вокативу.

Оваквим својим поступком Матејко неће остати усамљен.

Познате стихове из III комада „од различнијех косовскијех пјесама“ (Вук II, 50):

Невјера ти сједи уз кољено,
Испод скута пије ладно вино:
А проклети *Вуче Бранковићу*.
Сјутра јесте лијеп Видов данак,
Вићећемо на пољу Косову,
Ко је вјера, ко ли је невјера.

показаћемо паралелно у два превода:

Коперњицки:

Zdrajca siedzi tu, przy twém kolanie,
pod twém skrzydłem chłodne wino pije.
Ha! przekłęty Wuku Brankowiczu!
Jutro mamy święty dzień Widowy,
obaczmyż na Kosowem polu,
kto z nas wierny, a kto z nas jest zdrajcą?

Камјењска:

Zdrajca siedzi u twojego boka,
Połą skryty, chłodne wino pije.
Bądź przekłęty, Wuko Brankowiczu!
Jutro sądu dzień prawy nastanie,
A ujrzymy na Kosowym Polu,
Gdzie jest wierność, a gdzie podła zdrada!

Као што видимо, и у ова два превода, настала у распону од осамдесетак година, уобичајен ЕВ, онај без апелативне функције добија атрибуте „правог“ вокатива, обраћања говорника другом лицу, посредством граматичког другог лица. Овде се такође епски јунак – а не наратор-певач – обраћа другом јунаку.

Не улазећи у то да ли иза „враћања“ епског у прави вокатив стоји само недовољно разумевање српског текста или какав други циљ (могућност Матејкова „утицаја“ склони смо да ипак искључимо), покушајмо да вреднујемо преводни текст. Код Коперњицког Милош Обилић се у жару свога правдања пред кнезом непосредно обраћа Вуку Бранковићу, па цео исказ њему упућен завршава констатацијом да ће се видети (у

дословном преводу) „ко је од нас [подразумева се: двојице] веран, а ко од нас издајица“. Тако текст добија на драматичности, али губи на веродостојности и епском достојанству: који ће витез усред обраћања своме кнезу, наједном, ослонити неког другог? Слично је и код Камјењске: говорников узвик-клетва такође нарушава кохерентност обраћања кнезу.

7.3. На уникалном примеру преношења ЕВ на пољски језик у целом нашем корпусу дугујемо Роману Зморском, и то у знаменитој „Хасанагиници“.

Стихове:

„Није ово бабо Хасан-ага,
„Већ даица *Пинторовић беже*.“ [...] *Беже* мучи, ништа не говори,
Већ се маша у цеппе свионе [...] *Али беже* ништа не хајаше

у преводу Зморскога идентификујемо:

To nie ojciec, to nie Hassan-aga,
Ale wujek *Pintorowicz Beże*.“ [...] *Beże* milczy, nic nie odpowiada,
Jeno rękę po za nadrze miece [...] *Beże* siostry błagań nie uważa

Прво и уједно најнеправедније што би могло пасти на ум било би да Зморски можда није разумео облик *беже*. А да свакако јесте – сведоче његови преводи песама „Марко Краљевић и бег Костадин, „Марко Краљевић и Алил-ага“, као и „Радул-бег и Бугарски краљ Шишман“, где облик ЕВ *беже* преноси са *bej*.

Одлука је, дакле, донета с пуном свешћу. И њене мотиве није тешко појмити: Зморски је, између осталог, и на овај начин покушао да пољскоме читаоцу пренесе „арому“ славне, толико пута превођене „Хасанагинице“. Међутим, ако бисмо морали да вреднујемо ово мало преводилачко лукавство,

рећи ћемо да оно ипак није за похвалу: пољски читалац како овога, тако и онога времена тешко би могао да пређе преко „вокатива где му место није“. Једина олакшавајућа околност је та што се облик *Beże* ионако не би могао денотирати као вокативски облик (бег = *bej*, *vos. beju*). Но и поред тога, *Beże* ће код мање упућеног читаоца створити забуну (нејасно је да ли је у питању лично име или штогод друго) и у крајњем исходу пољскоме тексту „Хасанагинице“ више штетити него користити. Упућеном читаоцу ово поигравање ће можда измамити и – осмех.

*

Сводећи наше излагање, можемо само констатовати да смо покушали да синтетизујемо проблем преношења ЕВ српске народне десетерачке песме на пољски, и то кроз типологију конкретних преводилачких решења. При томе смо – без жеље да истраживање сведемо на „лов на грешке“ и радости када те „грешке“ нађемо – увек имали у виду објективан транслатолошки проблем. Надамо се да је наш материјал, она маса типичних и оно неколико оригиналних решења, довољно сведочанство о „невољама“ које је ЕВ задавао пољским преводиоцима, али и о огромном напору који су они чинили да га часно премосте.

Извори

Вук I–III – *Сабрана дела Вука Караџића*, Београд, 1975–1986.

Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића, прир. Живомир Младеновић и Владан Недић, I–V, Београд 1973–1974.

„*Pieśni serbskie spolszczone*“, In *Pisma Józefa Bohdana Zaleskiego*, t. III, Lwów, 1877.

Pieśni gęślarskie serbskie. Car Łazarz czyli Bój kosowski. Przekład B. Zaleskiego, wyd. drugie, Warszawa, 1947.

Narodowe pieśni serbskie wybrane i przełożone przez Romana Zamarskiego [R. Zmorski], wyd. drugie, t I–II, Warszawa, 1855.

Królewicz Marko: *Narodowe pieśni serbskie przełożone przez Romana Zmorskiego*, Warszawa, 1859.

Lazarica: *Ustęp z narodowych pieśni serbskich*, przekład Romana Zmorskiego, Warszawa, 1860.

„Ryszljanin Wuk i doża wenecki”; „Hajduk Nowak i trzysta Turków”, [przeł. Franciszek Matejko], in *Србске народне пјесме са преводом ческијем, а части пољскијем*, Праг, 1852, 196–213.

„Narodowe pieśni serbskie”, przełożył na język polski Edward Brzetysław [Franciszek Matejko], „Królewicz Marko w Karaokanie”; „Hajduk Nowak i trzysta Turków”, *Biblioteka Warszawska*, 1857, t. I, 740–752; „Ożenienie Jakszyca Dymitra”; „Ryszljanin Wuk i doża wenecki”; „Jankowicz Stojan i Śmilianicz Ilija”; „Hajduk Nowak i dziewczyna”; „Mijat hajduk i Komnen chorąży”; „Smail-aga i Władyka Czarnogórski”, *Biblioteka Warszawska*, 1857, t. II, 373–427.

Wybór poezyj Teofila Lenartowicza, t. IV, Kraków, 1876, 67–96.

Pieśni serbskie o Kosowskim boju: w nowym przekładzie przez Izydora Kopernickiego: z przedmową T. T. Jeża, Kraków, 1889.

Jugosłowiańska poezja ludowa, Warszawa, 1938 [Biblioteka Jugosłowiańska, t. XI].

Jugosłowiańska epika ludowa, w przekładzie Cz. Jastrzębca-Kozłowskiego: wybrał, wstępem i objaśnieniami opatrzył Dr Marian Jakubiec, Wrocław, 1948 [BN, s. II, nr 58].

Anna Kamińska, *Perły i kamienie*: Wybór serbsko-chorwackiej poezji ludowej, Warszawa, 1967.

ПОЉСКА РЕЦЕПЦИЈА СРПСКОГ ФОЛКЛОРА И МЕЋУСЛОВЕНСКЕ КЊИЖЕВНЕ ВЕЗЕ

Два превода српских народних песама
Амвросија Метлинског¹

Историјски лук рецепције српског народног песништва у украјинској средини дуг је и продуктиван, па отуд веома захвалан за разноврсна поредбена истраживања. Почине од претпоставке о ширењу овога песништва усменим путем уз могућно посредништво српских гуслара током XVI и XVII века, пун замаха добија у првој половини XIX века за време украјинског романтизма – благодарећи ауторским преводима, знатним како по броју, тако и по квалитету – а кулминира његовим уливањем у живе токове украјинске поезије, рецимо, код стваралаца таквога ранга као што су Тарас Шевченко или Лесја Украјинка. „Украјински преводи и прераде српскохрватских народних песама“ – закључује Михаил Гуц, аутор драгоцене монографије о овој теми – „обогаћили су украјинску књижевност, допунили арсенал украјинског језика, били својеврсна школа за књижевнике-преводиоце у потрази за песничким сликама којима би пренели идејну и уметничку лепоту српскохрватске народне песме, увевши је у културни оптицај у украјинским земљама“.²

¹ М. Топић, П. Буњак, „Поводом двају превода српских народних песама Амвросија Метлинског“, *Филолошки преглед*, XXXVI/2009, 3, 109–126.

² М. В. Гуц, *Сербо-хорватська народна пісня на Україні*. Київ, 1966. Цитат према електронском издању на пројекту „Растко-Украјина“ (http://www.rastko.rs/rastko-ukr/au/guc_pisnja_kn.html – 18. II 2009). Поглавље из ове монографије

За ову прилику одабрали смо да пажњу усмеримо, још једаред, на младалачке преводе српске народне лирике из пера Амвросија Лукјановича Метлинског (1814–1870), заслужног украјинског песника-романтичара, фолклористе, филолога и универзитетског наставника.³ Није реч о посебно репрезентативним, па ни пресудно значајним текстовима за рецепцију српске народне поезије код Украјинаца, али пажњу би заслуживали зато што пружају увид у рад младога преводиоца, а посредно указују и на међусловенска културна прожимања.

1.

Амвросиј Метлински је у Харкову 1839. године, под псеудонимом Амвросиј Могила, објавио своју прву књигу под насловом *Думки і пісні та ще деіцо*. Реч је о романтичарски профилисаној књизи која, као и многе сличне, носи лабав ауторски печат, али, за узврат, открива разговетну вертикалу проистеклу из романтичарске фасцинације престонародношћу, усменошћу, народним предањем и националним духом. Књига *Думки і пісні та ще деіцо* заправо је *silva rerum* у којој ће се равноправно наћи оригиналне песме Амвросија Метлинског – А. Могила, лирске и епске, спеване „на народну“, затим његови препеви из различитих књижевности, па поред осталог и усменог песништва словенских народа – Чеха, Срба, Пољака... С друге стране, један број фолклорних текстова нашао се ту и у изворном језичком коду.

Кад је о српским песмама реч, оне се у књизи Метлинског из 1839. године јављају двапут: једном у циклусу од четири

прештампано у: Михайло Гуць, „Перші українські переклади сербохорватських народних пісень“. *Українська*, Київ, 2006, 1(1), 137–159.

³ Подробнија биографија у: *Русский биографический словарь* А. А. Половцова, електронска верзија (www.rulex.ru/xPol/pages/14/158.htm – 18. II 2009). О фолклористичком раду Метлинског вид.: Б. П. Кирдан, *Собиратели народной поэзии: Из истории украинской фольклористики XIX в.*, Москва, 1974, 152 и д.

превода под заједничким насловом „Из Сербії. Пісні“⁴ и други пут у оригиналу, где су, у прилагођеној графици, дати текстови песама различитих народа – „Три највеће туге“ (Вук I, 542)⁵ и „Опомињање“ (Вук I, 538).⁶ У своме преводу Метлински је понудио укупно четири српске лирске песме: „Три највеће туге“, „Дјевојка и лице“ (Вук I, 395/396), „Клетве дјевојачке“ (Вук I, 368) и „Опомињање“, при чему је ова последња публикована у преводу на руски језик.

Пишући о овим текстовима, М. Гуц констатује да се „Метлински не придржава апсолутне прецизности у својим преводима“, што илуструје односом стихова 6–15 „Клетви дјевојачких“ и ст. 7–14 ненасловљеног украјинског превода, а на основу поређења текстова даје овакву оцену:

Као што видимо, А. Метлински је за превод изабрао једанаестерац уместо десетерца, у текст слободно додаје своје речи, понекад мења емоционални призвук појединих речи. На пример, даје нежно обраћање матере сину – „синочку“, својствено украјинским народним песмама, а нарочито тужбалицама, емоционално појачава обраћање матери („мати моя мила!“).⁷

За превод песме „Дјевојка и лице“ Метлински се, према Гуцу, користио двома варијантама из Вукове прве књиге (Вук I, 395 и 396) и вешто их објединио „створивши уметнички и сижејно заокружену песму-препев“. И опет је, као суштинско обележје своје преводилачке поетике, начинио препев засићен „нежним епитетима које је узео из домаћег фолклора, услед чега његов почетак звучи као да је из украјинске песме: 'Під горою криниченька, / Там вмивалась дівчинонька.'“ Поводом овог превода Гуц закључује: „Није чудо што је прево-

⁴ Амвросій Могила (А. Метлинскій), *Думки и пѣсні та ще де-що*, Харьковъ, 1839, 151–154. – За увид у ову данас веома ретку књигу срдачна захвалност припада колегиници Али Татаренко.

⁵ *Исто*, 186–187.

⁶ *Исто*, 187–188.

⁷ М. В. Гуць, *нав. дело*.

дилац уместо десетерца одабрао осмерац и у духу украјинске песме пренео нежну емоционалност дела.⁸

Песму „Три највеће туге“ («Три туги») Метлински је препевао, како наводи Гуц, „слободним песничким стилем украјинских народних песама, посебно коломијки“, а нешто даље пресуђује:

Слични мотиви где јунак умире од туге или ране усамљен у пољу и завештава да му се наспе хумка, а чело главе засади бековина или цвеће, веома су заступљени у песмама-баладама многих народа, а највише словенских. Изгледа да је и то утицало на Метлинског да изабере управо такве песме за преводјење. Што се тиче прве и треће песме које су привукле преводиочеву пажњу, ту су од извесног значаја били тужни тонови и слике (хумка, смрт и сл.), што је у пуном сазвучју са Метлинским-романтичарем.⁹

Михаил Гуц, дакле, сасвим разложно закључује да мотивација преводачког избора Амвросија Метлинског лежи у његовој романтичарској поетици, па и шире – романтичарској идеологији. Отуд и настојање да се фолклор при преношењу из једног језичког кода у други прилагоди узусима фолклора средине која превод треба да прими, јер се на тај начин постиже још један незанемарљив циљ кад је реч о романтичарској идеји словенске узајамности – потенцира се сродност двају словенских народа кроз сродност њихових фолклорних традиција.

Идући Гуцовим трагом, зауставићемо се на „првој и трећој“ песми, тј. на преводима песама „Клетве дјевојачке“ и „Три највеће туге“.

2.

2.1. Српска песма из прве Вукове књиге „Клетве дјевојачке“, која је послужила као изворник првоне од препева Амвросија Метлинског, заснована је, да подсетимо, на познатом

⁸ На истом месту.

⁹ На истом месту.

фолклорном мотиву дијалога између мајке и мртвог сина, којем претходи експозиција – упознавање са чињеницом Кондине смрти и материним избором места за његов гроб близу куће. Сам дијалог мајка–син развија се на антитетском принципу (по схеми: »Да ли је А? Или је В? – Није ни А, није ни В, него је С«) и реч је, према класификацији М. Матицког, о дијалогској, неметафоричкој словенској антитези.¹⁰

Наше поређење превода с оригиналом потврђује запажање о промени метричког лика стиха, тј. о напуштању несиметричног десетерца 4+6 српског изворника, али не може се једнозначно рећи да је метрички формат украјинског превода једанаестерац (5+6): од свега 14 стихова једанаестераца 5+6 има укупно једанаест, један једанаестерац има структуру 6+5, док су два стиха симетрични дванаестерци. То, међутим не мења чињеницу да је несиметрични десетерац оригинала супституисан, без обзира на то што овај метрички образац ни издалека није редак стих украјинског народног песништва.¹¹ У овом поступку се, дакле, тешко може сагледавати стилизација превода према ситуацији у украјинском фолклору, већ је пре посреди поступак књишког удешавања.

Поређење украјинског текста са српским „стих по стих“ – осим евидентних лексичко-семантичких размимоилажења, толиких да не би било упутно задржавати се на њима – показало би и низ одступања друге врсте. Споменућемо три: (1) прва три стиха оригинала сабијена су у два почетна стиха превода; (2) мањак од једнога стиха који се због тога појавио преводилац је попунио амплификацијом (цео 6. стих: «Чуе щоранку: і в могилі стогне...») и (3) превод остаје за стих

¹⁰ Уп. Миодраг Матицки, „Поетика епског народног песништва. Словенска антитеза“. *Књижевна историја*, 1970, III (9), 43–50. – О грађи словенске антитезе уопште, термилошки одређене као *rozwinięte porównanie przeczące*, уп. Kazimierz Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, т. II: *Kultura duchowa*, cz. 2, wyd. drugie, Warszawa, 1968, 703–710.

¹¹ Вид.: М. Топић, П. Буњак, „Август Бјеловски – пољски преводилац српске народне поезије“, *Филолошки преглед*, XXX/2003, 2, 137–163.

краћи због сажимања 10. и 11. стиха оригинала у један, 10. стих превода.

Упоредимо стихове 7–15 оригинала са стиховима 7–14 украјинског превода:

Вук I, 368:

„Сине Конда, је л’ ти земља тешка?
„Ил’ су тешке даске јаворове?“
Проговара Конда из земљице:
„Није мени, мајко, земља тешка,
„Нит’ су тешке даске јаворове,
„Већ су тешке клетве дјевојачке:
„Кад уздишу, до Бога се чује;
„Кад закуну, сва се земља тресе;
„Кад заплачу, и Богу је жао.“¹²

Метлинський:

«Чи тобі, синочку, тяжко в могилі,
Чи твої кості дошки придавили?»
Голос з могили: «Мати моя мила,
Не важка дошка, не тяжка могила;
Та як коханка сльозу проливає,
Сльоза та в могилу мою западає;
Як вона горе своє проклинає,
Кості ворухить, покій мій зрушає!»¹³

Да није реч о преводачкој конкретизацији која строго води рачуна о структурирању фолклорног текста може посведочити и она дијалошка, неметафоричка словенска анти-теза.

Свако од двају материних питања (сегменти А и В из напред приказане схеме), како у оригиналу тако у преводу,

¹² Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*: књига прва 1841, Београд, 1975, 265.

¹³ А. Могила (А. Метлинський), *Думки и тьсні та ще де-що*, Харьковъ, 1839, 151. – Вид. прилог на крају рада; за препис песама по савременом украјинском правопису захвалност дугујемо колегиници Људмили Поповић.

заузима по један стих. Када мртви син најпре негативно одговара (није А, нити је В), у изворнику опстаје паралелна структура, тј. сваки сегмент заузима по један стих; у преводу се тај принцип нарушава, па се негација А и В сабија у један исти стих: „Није мени, мајко, земља тешка, / Нит’ су тешке даске јаворове“ своди се на: «Не важна дошка, не тешка могила». Логички је, наравно, принцип антитезе очуван, али не и његова изворна формална организација.

Није незанимљива ни реализација сегмента С у преводу Метлинског. Док у оригиналу „клетве дјевојачке“ које су Конди тешке подразумевају субјекат у неодређеној множини, тј. намећу представу о Конди као успешном покоритељу женских срца, дотле се превод недвосмислено опредељује за јединицу: то је само једна верна «коханка» која «слъозу проливае».

Мало је тога остало од троделне наглашено хиперболизоване градације из завршнице српске песме: кад девојке „уздишу“/„закуну“/„заплачу“, то потреса целокупну вертикалу *Земља–Бог*. У преводу је троделни принцип замењен дводелним, премда је задржана градација, па и хипербола: кад драгана *сузу* пролива, она продире дубоко у хумку; кад драгана *куне* свој јад, то Конди претура кости у гробу и ремети мир. Дакле, хипербола нема макрокосмичке сразмере као у изворнику, већ се ограничава на живу и болну спону између овог и оног света.

Показали смо како је на глобално-семантичком плану дошло до краћења песме у украјинском преводу, али је, како се чини, прави разлог томе било „упаривање“ броја стихова ради – римовања.

Текст Метлинског углавном је парно римован: *матки || хатки; садочку || холодочку* итд. Изузетак би могли бити стихови 5 и 6, где је лексички пар из римовне позиције *плаче / стогне* доведен у граматички паралелизам, па би се могло говорити, рецимо, о „сиромашној“ граматичкој рими. Ово је на извештан начин надокнађено повезивањем чак четири

завршна стиха једном граматичком римвном темом (стихови 11–14): **проливає || западає || проклинає || зрушає**. Увођење риме у изворно неримовани песнички текст, међутим, не може једнозначно да се оцени као уступак књишким узусима, јер је парна рима карактеристична и за украјинско народно песништво.

Уопште узев, у овоме раду Амвросија Метлинског, на основу поређења са српским оригиналом, тешко је сагледати атрибуте песничког превода. Пре би се могло говорити о слободној преради. Треба ли због тога строго осудити песника-преводиоца?

Сва је прилика да не би, јер за удаљеност украјинског текста у односу на српски постоји веродостојан алиби: песма „Клетве дјевојачке“ из Вукове прве књиге, наиме, *није била изворник за украјинског преводиоца!*

2.2. Потрага за оригиналом одвешће нас на трећи словенски терен, пољски, и то славноме песнику-предромантичару и заљубљенику у словенски фолклор Казимјежу Брођињском (Kazimierz Brodziński, 1791–1835), уједно пиониру превођења српске народне поезије на пољски језик и првом пољском преводиоцу гласовите „Хасанагинице“.

Свој превод песме „Клетве дјевојачке“ Брођињски је први пут објавио 1826. године у часопису *Dziennik Warszawski*.¹⁴ Тај је текст прештампан још једном у периодици 1830,¹⁵ као и у првом посмртном издању сабраних дела Брођињског 1842. године.¹⁶ Пошто је, наравно, искључено да је Метлински могао да се користи сабраним делима Брођињског, као могући извори остају *Dziennik Warszawski* за 1826. или *Pamiętnik dla Płci Pięknej* за 1830. годину.

¹⁴ *Dziennik Warszawski*, 1826, IV, 188.

¹⁵ *Pamiętnik dla Płci Pięknej*, 1830, II, 145–146.

¹⁶ К. Brodziński, *Dzieła*, т. I, Wilno, 1842, 38–39.

О овоме преводу писали смо посебно у раду о његовом „спуштању“ у пољски фолклор¹⁷ и том приликом разрадили неколико кључних запажања. На пример, супституцију несиметричног десетерца 4+6 једанаестерцем 5+6 (доследно на нивоу целог превода) извршио је управо Брођињски, руковођен чисто поетичким разлозима: настојањем да од љупког, али недовољно глатког текста начини питак литерарни артефакт који ће с изворним фолклором очувати само начелну везу. То је, наравно, створило и насушну потребу за еуфоничким дотеривањем, па је тако (доследно) парно римовање песме такође његов изум, а отуд и неопходност да се оствари паран број стихова – краћењем изворне песме за један стих.

Поређењем експозиције песме у пољском и украјинском преводу

Brodziński:

Konda świat zegnał, płynęły łzy matki,
Nie chce go grzebać daleko od chatki,
A więc go grzebie w zielonym ogrodzie
Pod rozłożystą pomarańczą w chłodzie;¹⁸

Метлинський:

Кидав світ Конда, текли сльози в матки;
Вмер, поховали його коло хатки!
Конду поховали в зеленім садочку,
Під померанцем, в темнім холодочку.

према српском изворнику (Вук I, 368):

¹⁷ М. Топић, П. Буњак, „Пољске метаморфозе двеју српских народних песама“, *Зборник МС за славистику*, 2003, 63, 263–286; исти, *Фолклор и превод: Огледи о рецепцији српског народног песништва у пољској књижевности*, Београд, 2007, 9–38.

¹⁸ K. Brodziński, *Pisma*: wydanie zupełne poprawne i dopełnione z nieogłoszonych rękopismów staraniem J. I. Kraszewskiego..., t. I: *Poezye oryginalne i naśladowania*, Poznań, 1872, 292.

Умре Конда једини у мајке,
Жао мајци Конду закопати,
Закопати далеко од двора,
Већ га носи у зелену башчу,
Те га копа под жуту неранчу.

доћи ћемо до закључка да оно прво запажање које смо изнели поредећи украјински текст са српским – сабијање прва три стиха српског изворника у два – иде на душу... Брођињског.

Украјински текст, видимо, веома верно, премда не и дословно, преноси пољски. То иде чак до преузимања рима где је то могуће – **matki || chatki** према: **матки || хатки**.

Наше друго запажање, оно о амплификацији у шестом стиху, такође је мотивисано пољским текстом. Стих 6 српског изворника „Свако га је јутро облазила“ у преводу Брођињског одговара стиховима 5–6: „Co raneek przyszła pod grobowe cienie, / I zawsze z głębi słyszała jęczenie”, што се прелило и у стихове 5–6 текста Метлинског: «Мати щоранку на могилі плаче, / Чує щоранку: і в могилі стогне».

Када упоредимо стихове 7–14 украјинскога текста с пољским, наићи ћемо још на један број аргумената за то да је Метлинском изворник био Брођињски:

„Czyli mój synu ciśnie cię mogiła,
Czyli ci deska jodłowa nie miła?”
Aż z głębi słyhać: „Matko moja miła,
Ani mi deska, ni cięży mogiła,
Lecz żal kochanki w grobie mię porusza,
Gdy ona płacze, tęskni w niebie dusza,
A gdy rozpacza, gdy siebie wyklina,
Wtedy drży w ziemi ciało twego syna.”

Метлинський:

«Чи тобі, синочку, тяжко в могилі,
Чи твої кості дошки придавили?»
Голос з могили: «Мати моя мила,
Не важка дошка, не тяжка могила;
Та як коханка сльозу проливає,

Сльоза та в могилу мою западає;
Як вона горе своє проклинає,
Кості ворухить, покій мій зрушає!»

Примера ради, чак и оно што Михаил Гуц убрја у врлине овога превода Метлинског – то што „емоционално појачава обраћање матери (‘мати моя мила!’)“ – било је већ у готовом облику у преводу Брођињског: „matko moja miła” (ст. 9). Међутим, што је још важније, од Брођињског у потпуности потиче и структурирање, односно формална организација словенске антитезе, па чак и онај субјекат у једнини: *kochanka*/коханка.

Транспоетизација изворног српског фолклорног садржаја учињена је, дакле, при уобличавању пољског текста. Ради што ефектније песме на циљном језику она у новом руху задржава само начелне споне с полазним текстом, па тако и слаби његову структуру. Кад је пак реч о односу украјинског текста према пољском – надамо се да смо то и доказали – у питању је успео песнички превод. А као „превод превода“, он је, природно, само удаљени одјек песме 368 из Вукове прве књиге.

3.

Поред „Клетви дјевојачких“, још се само песма „Три највеће туге“ (Вук I, 542) код Метлинског подудара са преводилачким изборима Брођињског из српског фолклора. У светлости претходних запажања, као и чињенице да је у својој књизи *Думки і пісні та ще дещо* Метлински дао текст ове српске песме и у оригиналу, било би занимљиво сагледати однос украјинског превода с преводом Брођињског и српским оригиналом.

Текст српске песме „Три највеће туге“ другачије је структуриран од „Клетви дјевојачких“, у првом реду у погледу еуритмичких и еуфонијских решења: конститутивни стих песме јесте симетрични дванаестерац, а нису јој стране ни спорадичне леонинске риме („Славуј птица мала сваком по-

кој дала“), па ни рима на крају стиха било таутолошких, било граматичких – као резултат паралелних конструкција (нпр.: „Више моје главе ружу *усадите*, / Сниже моји ногу воду *изведите*“).

Два почетна стиха уводе мотив птице – славуја – један од казивачких „алата“ уобичајених за приповедање у трећем лицу. У питању је познат експозициони клише који се ослања на негативно поређење. Већ у „правој“ експозицији песме „Три највеће туге“ најављено је све оно што лирског јунака тишти и што га потом води размишљањима о смрти. То су, у складу са фолклорним градивним принципом броја три, *три туге*, а њихово сукцесивно излагање, са своје стране, отвара низ синтаксичких паралелизама. Затим следи завештање лирског субјекта у којем се детаљно излаже његова воља у погледу места и уређења свога будућег гроба.

3.1. Када смо писали о пољском преводу „Трију највећих туга“ из пера Казимјежа Брођињског,¹⁹ поделили смо мишљење М. Јакубјец-Семковове о нарушавању система синтаксичких паралелизама, па донекле и општи утисак о преводу.²⁰ Испоредивши стихове 3–8 превода са оригиналом:

Вук I, 542:

Прва ми је туга на срдашцу моме,
Што ме није мајка оженила млада;
Друга ми је туга на срдашцу моме,
Што мој вранац коњиц пода мноме не игра;
Трећа ми је туга, ах! на срцу моме,
Што се моја драга на ме расрдила.²¹

¹⁹ Уп. М. Топић, П. Буњак, *нав. дела*.

²⁰ Уп. М. Jakóbiec-Semkowowa, *Kazimierz Brodziński i słowiańska pieśń ludowa*, Wrocław, 1975, 121.

²¹ Вук Стеф. Карацић, *нав. дело*, 356.

Бродзиński:

Pierwszą wielką szkodę matka mi zadała,
Że mi w lata młode żenić się nie dała.
Ciężko utęskniony i na to ja płaczę,
Że konik mój wrony podemną nie skacze.
Trzecia także rana, którą znosić muszę,
Że moja [kochana] okrutną ma duszę.²²

закључили смо да су спорадичне црте које смо истакли описујући еуритмички и еуфонијски лик српског фолклорног текста код Брођињског прерасле у чврст систем. Преводио-чеве „бравуре“ на лексичком и семантичком плану, па и одустајање од синтаксичког паралелизма као принципа, више но очигледно представљају концесије доследно спроведеној веома захтевној рими. Оно што ће нас у стиху превода подсетити на тзв. двоструко римовани дванаестерац, какав се јавља у дубровачком песништву, биће заправо литерарна обрада пољског народног *краковјака* (krakowiak), чија би схема, због доследног римовања, изгледала овако: $6a+6b / 6a+6b$. На тај начин метар пољског превода, и поред разлике у графичком лику, потпуно одговара метру познате стилизације „на народну“ Антоњија Едварда Одињца и Адама Мицкјевича „Panicz i dziewczyna”...

Погледајмо како је Метлински поступио у стиховима 3–8 украјинског текста:

Туга першая для мене, для серденька мого –
Не женила мене ненька рано молодого;
Туга другая для мене, для серденька мого –
Що не грає вороненький коник підо мною;
Туга третяя для мене, для мого серденька –
Прогнівалася на мене дружина миленька!²³

²² К. Brodziński, *на истом месту*.

²³ Амвросій Могила (А. Метлинскій), *нав. дело*, 153.

Као што се можемо уверити, украјински превод принципно је ближи српском изворнику него пољском препеву, у првом реду по томе што строго задржава начело паралелизма. За разлику од српског текста, где тога нема, Метлински ово начело додатно истиче понављањем у 3, 5. и 7. стиху: «*туга першая*», «*туга другая*», «*туга третья*». Понављање на крају истих стихова оригинала (или таутолошка рима – **моме || моме || моме**) изгубила је троделност, премда не и паралелност: «для серденька мого»; «для серденька мого»; «для мого серденька». Разлог је еуфонијско преуређивање – увођење повремених римовних парова: **мого || молодого** у 3. и 4. односно, **серденька || миленька** у 7. и 8. стиху.

Метлински је најближи српском оригиналу, а најдаље од пољског превода у самој експозицији песме. Упоредимо: „Славуј птица мала сваком покој дала, / А мени јунаку три туге задала“ са украјинским «Соловейко, мала пташка, всіх розвеселила, / Тільки мені молодому три туги придбала» односно пољским „*Ptaszku lasu tego, ty wszystko spokojisz, / Ale mnie biednego goryczami poisz*”. Као што видимо, украјински текст је прилично веран одливак српског, док у пољском нестаје *славуј* и на његово место долази *птичица*, при чему се, уместо казивања у трећем лицу, уводи – апострофа. Метлински се овде дословно држи оригинала, премда у украјинском фолклору има примера апострофирања *славуја*.²⁴

И поређење стихова 9–14:

Вук I, 542:

Копајте ми раку у пољу широку,
Два копља широку, четири дугачку;
Више моје главе ружу усадите,
Сниже моји ногу воду изведите:
Које младо прође, нек се ружом кити,
Које л' старо прође, нека жебу гаси.

²⁴ Нпр. инципити: «Соловѣю нашѣ миленькій, куда ти лѣтаешь?» или «Чомѣ ты, милый соловѣю, въ гаю не спѣваешь?» – вид. Саламонѣ Счастный, *Коломыйки и шумки*, Львѣвъ, 1863 [на корицама 1864], 1.

Бродзиński:

Między témi smugi, kopcie dół głęboki,
Cztery dzidy długie, dwie dzidy szeroki,
Niechaj nad głowami różę mi zasadzą,
A zaś pod nogami strumyk poprowadzą.
Gdy młodzian iść będzie, w różę się ustroi,
Gdy tu stary siędzie, pragnienie ukoi.

показује да је превод Метлинског ближи изворнику неголи конкретизацији Брођињског:

Викопайте мені в полі широку ю яму,
На два списи широку ю, а вздовж на чотири;
В головоньках червону ю ружу посадіте,
А в ніженьках водиченьки потік проведіте:
Може прийдуть молоденькі рожею квітчатсья,
Може прийде хтось з стареньких водиці напиться.

Кад је реч о односу превода Метлинског према српском тексту, запажамо извесна значењска померања која недвосмислено сведоче о томе да је украјински текст плод рада на српском оригиналу, нпр. „раку у пољу широку“ (где је поље са својим сталним епитетом, па изворник заправо каже: **раку у широком пољу*) код Метлинског идентификујемо као «в полі широку ю яму» (тј. ту је епитет везан за раку: *широку раку у пољу*). За ово пољски превод, наравно, не пружа повода.

С друге стране, примећујемо и неке амплификације за које нема упоришта ни у оригиналу, ни у пољском преводу, нпр. *ружа* у 11. стиху код Метлинског добија епитет: „ружу усади-те“ односно „*różę mi zasadzą*“ према «*червону ю ружу посадіте*». Ово ћемо, нешто касније, објаснити новим метричким ликом који песма добија у украјинском преводу.

Запажамо такође да је граматичка рима, такође плод паралелизама, из српских стихова 11–12 (*усади-те || изведи-те*) у преводу за собом повукла два римовна пара у стиховима 11–14 (*посади-те || проведи-те; квітчатсья || напиться*).

Већ на основу досад изложеног можемо извући поуздану вредносну оцену: овога пута реч је о веома успешном песничком преводу са српског на украјински.

3.2. Па ипак, да ли је Метлински – који је у случају „Клетви дјевојачких“ преводио непосредно с пољског превода – преводећи са српског „Три највеће туге“ уопште имао контакта с одговарајућим текстом Брођињског?

Чини се да ипак јесте. Указују нам на то спорадични, једва приметни трагови.

Први од тих трагова који воде ка Брођињском лексичке је природе. Стих 12 изворника („Сниже моји ногу воду изведите“) код Метлинскога добија овај облик: «А в ніженьках водиченьки потік проведіте», тј. *вода* из оригинала постаје *водиченьки потік*, што се, као и већ спомињани ружин епитет, може протумачити као амплификација ради постизања одређеног метричког ефекта. Па ипак, откуд *потік*? Одговор, чини се, пружа 12. стих прпева Казимјежа Брођињског: „A zaś pod nogami *strumyk* poprowadzą”.

Други се траг назире у неким еуфонијским инструментима. „Двострука римованост“ пољског превода на коју смо већ указивали, тј. стилизација народнога краковјака где су римом увезани сви шестосложни сегменти, у неким далеким одјецима, недоследно али уочљиво, може се пратити и у украјинском тексту – вид. стихове 10–14:

Brodziński:

Między temi smugi, kopcje dół głęboki,
Cztery dzidy długi, dwie dzidy szeroki,
Niechaj nad głowami różę mi zasadzą,
A zaś pod nogami strumyk poprowadzą.
Gdy młodzian iść będzie, w różę się ustroi,
Gdy tu stary siedzie, pragnienie ukoi.

Метлинський:

Викопайте мені в полі широкою яму,
На два списи широкую, а вздовж на чотири;
В головоньках червоную ружу **посадіте**,
А в ніженьках водиченькі потік **проведіте**:
Може прийдуть молоденькі рожею *квітчатъся*,
Може прийде хтось з стареньких водиці *напиться*.

Трећи траг тиче се питања преводиначке поетике, начелан је, дакле, и задира у организацију стиха.

Када је Брођињски симетрични дванаестерац српског оригинала уобличио у књишки обрађен пољски народни краковјак (схему смо, да подсетимо, представили као: $ба+бб / ба+бб$), он се одлучио да у својој преводиначкој конкретизацији имитира домаћи фолклор, тачније, да страни фолклорни садржај у погледу метрике *адаптира* према ситуацији у националној усменој традицији.

А Метлински – за разлику од Брођињског – битно нарушава стих изворника и конститутивном стиху свога превода даје формат четрнаестерца $8+6$, дакле, шири га у просторном смислу. Отуда, природно, и потреба за споменутим амплификацијама. Али шта он овом својом преводиначком стратегијом заправо постиже? Управо оно што Михаил Гуц назива „слободним песничким стилем украјинских народних песама, посебно коломијки“, ²⁵ а реч је пре свега о ангажовању *стиховног формата украјинске народне коломијке*.

На нивоу стиха Метлински је доследно применио овај формат, али је, ради одржавања значењске кореспонденције са оригиналом, одступио од неких еуфонијских константи коломијке – у првом реду од константног парног римовања. Коломијка, међутим, познаје и „двоструко“ римовање, тј. међусобно римовање полустихова, што смо запазили у овом преводу Метлинског.

²⁵ М. В. Гуць, *нав. дело*.

Метлински је, дакле, у преводу „Трију највећих туга“ употребио истородну преводилачку стратегију као и пољски песник Казимјеж Брођињски, одустајући при томе од формалне адаптације када је то изискивала верност изворном значењу.

4.

Преостаје нам енигма за коју ћемо тешко пронаћи једнозначно решење. Реч је о чињеници да је Амвросиј Метлински у истом блоку превода из српског песничког фолклора у својој књизи из 1839. објавио оба текста о којима смо одабрали да говоримо – један посредан превод, „превод превода“, и један начињен непосредно с оригинала. При томе је, не само на примеру ових двају превода, већ и српских текстова које преноси у оригиналу, Метлински недвосмислено показао да познаје лајпцишко издање Вукове прве књиге песама. А познаје, видели смо, и преводе Брођињског.

Енигма се састоји у „недоследности“ – тј. питању зашто свој превод „Клетви дјевојачких“, пошто је користио транспоетизацију Брођињског, није довео у чвршћу везу с Вуковим текстом кад му је већ био при руци или пак зашто је у случају „Трију највећих туга“ одустао од чвршћег ослањања на одговарајућу конкретизацију пољског песника кад ју је већ имао у непосредном суседству с „Клетвама“.

Било да је Амвросиј Метлински до српског фолклора дошао посредним путем, преко превода Брођињског, било да је своје преводилачке стилске вежбе започео превodeћи препев пољског песника, па тек потом дошао до Вуковог изворника – текстови украјинског песника и фолклористе које смо овде разматрали, по свој прилици, нису настали у исто време. И логично би било претпоставити да је превод „Клетви дјевојачких“ према Брођињском био уједно његов први превод из српског фолклора.

Међутим, овом нашем излету у разгледање његове преводачке лабораторије није био циљ да прикупљамо фorenзичке доказе за овакву врсту закључака. Желели смо да укажемо на чињеницу да је управо српски фолклор као својеврсна књижевна мода у Европи првих деценија XIX века послужио и као фактор међусловенског, у овом случају пољско-украјинског културног прожимања.

Поред тога, ова рефлексја бацила је додатно светло на вредносни критеријум при преводилачком избору, мотивисаном, као што смо већ истакли на почетку, романтичарском идеологијом која подразумева, поред осталог, како поетички „силазак у народ“, тако – специфично код Словена – и контекстуализацију „свога“ у кругу сродних словенских народа.

Зато је знаменити пољски песник Казимјеж Брођињски, који је у своме времену имао незанемарљив ауторитет znalца словенског и не само словенског фолклора али и „Јована Претече“ словенског књижевног романтизма, доиста могао бити велики узор за младога украјинског песника-романтичара, преводиоца и љубитеља усменог наслеђа свог народа. И то и онда када *illustrissimus* прибегава литерарној обради фолклора, и онда када га адаптира према (понешто дотераним) домаћим фолклорним обрасцима. Битан је, наиме, резултат: песнички текст у новом језичком руху – уклопљен у традицију свога новог културног контекста – наивношћу своје артикулације код читаоца може изазвати сузу (сентименталног али и романтичног) ганућа.

Закључујемо, дакле, да је Амвросиј Метлински код Брођињског проучавао вештину књижевног уобличавања инословенског фолклора, настојећи да том вештином овлада, али и да је надогради. О закључцима које је при том изводио најречитије сведоче управо два приказана превода – као издаци антиподних стратегија: литерарне стилизације фолклора с једне и фолклорне адаптације с друге стране.

Чињеница да се Метлински касније није кретао од фолклора ка оригиналном песништву, већ управо обрнуто – од

оригиналног певања „на народну“ ка бележењу и мериторном проучавању фолклора – сведочи о томе да је младалачки узор брзо превазиђен.

Извори

Brodziński Kazimierz, *Pisma*. Wydanie zupełne poprawne i dopełnione z nieogłoszonych rękopismów staraniem J. I. Kraszewskiego... Tom I. *Poezye oryginalne i naśladowania*. Poznań 1872.

Караџић Вук Стеф., *Српске народне пјесме*. Књига прва 1841. Београд, 1975.

Могила Амвросій (А. Метлинскій), *Думки и пѣснѣ та ще де-що*. Харьковъ, 1839.

Счастный Саламонъ, *Коломыйки и шумки*. Львѣвъ, 1863 [на корицама 1864].

ПРИЛОГ

1) Амвросій Могила (А. Метлинскій), *Думки и пѣснѣ та ще де-що*. Харьковъ, 1839.

стр. 151:

ИЗЪ СЕРБІИ.

ПѢСНИ.

I.

Кидавъ свѣтъ Конда, текли слѣзы вѣ матки;
Вмеръ, поховали ёго коло хатки!
Конду поховали вѣ зеленѣмъ садочку,
Підъ померанцемъ, вѣ темнѣмъ холодочку.
Матѣ шчо-ранку на могилѣ плаче,
Чуе шчо-ранку: и вѣ могилѣ стогне . . .
«Чи тобѣ, сыночку, тяжело вѣ могилѣ,
Чи твоѣ кости дошки придавили?»
Голосъ зъ могилы: «Мати моя мила!
Не важка дошка, не тяжка могила;
Та якъ кохайка слѣзу проливає,
Слѣза та вѣ могилу мою западає;
Якъ вона горе свое проклинає,
Кости ворущить, покій мій வருшає!»

стр. 153:

III.

ТРИ ТУГИ.

Соловейко, малѣ пташка, всѣхъ розвеселила,
Тільки менѣ молодому три туги придбала:
Туга першая для мене, для серденька мого —
Не женила мене ненька рано молодого;
Туга другая для мене, для серденька мого,
Що не грає вороненькій коникъ пѣдо мною;
Туга третья для мене, для мого серденька —
Прогнѣвалася на мене дружина миленька!
Выкопайте менѣ вѣ полѣ широкую яму,
На два списы широкую, а вдовжъ на чотыри;
Вѣ голововыхъ червоную рожу посадѣте,
А вѣ найменьшихъ водиченьки потѣтъ прове-
дѣте:
Може прійдуть молоденькѣ рожею квя-
чаться,
Може прійде хто вѣ старенькихъ водичѣ
напитаться.

У савременој графіји:

ІЗ СЕРБІЇ ПІСНІ І

Кидав світ Конда, текли сльози в матки;
Вмер, поховали його коло хатки!
Конду поховали в зеленім садочку,
Під померанцем, в темнім холодочку.
Мати щоранку на могилі плаче,
Чує щоранку: і в могилі стогне..
„Чи тобі, синочку, тяжко в могилі,
Чи твої кості дошки придавили?“
Голос з могили: „Мати моя мила,
Не важка дошка, не тяжка могила;
Та як коханка сльозу проливає,
Сльоза та в могилу мою западає;
Як вона горе своє проклинає,
Кості ворухити, покій мій зрушає!“

ІІІ ТРИ ТУГИ

Соловейко, мала пташка, всіх розвеселила,
Тільки мені молодому три туги придбала:
Туга першая для мене, для серденька мого –
Не женила мене ненька рано молодого;
Туга другая для мене, для серденька мого –
Що не грає вороненький коник підо мною;
Туга третя для мене, для мого серденька –
Прогнівалася на мене дружина миленька!
Викопайте мені в полі широку яму,
На два списи широку, а вздовж на чотири;
В головоньках червону ружу посадіте,
А в ніженьках водиченьки потік проведіте:
Може прийдуть молоденькі рожею
квітчатись,
Може прийде хтось з стареньких водиці
напитись.

2) *Pisma Kazimierza Brodzińskiego*: wydanie zupełne poprawne i dopełnione z nieogłoszonych rękopismów staraniem J. I. Kraszewskiego..., t. I: *Poezye oryginalne i naśladowania*, Poznań, 1872, 292 – „Pieśni serbskie”:

Grób kochanka

Konda świat zegnał, płynęły łzy matki,
Nie chce go grzebać daleko od chatki,
A więc go grzebie w zielonym ogrodzie
Pod rozłożystą pomarańczą w chłodzie;
Co rano przyszła pod grobowe cienie,
I zawsze z głębi słyszała jęczenie.
„Czyli mój synu ciśnie cię mogiła,
Czyli ci deska jodłowa nie miła?“
Aż z głębi słycać: „Matko moja miła,
Ani mi deska, ni cięży mogiła,
Lecz żal kochanki w grobie mię porusza,
Gdy ona płacze, tęskni w niebie dusza,
A gdy rozpacza, gdy siebie wykłina,
Wtedy drży w ziemi ciało twego syna.“

Żal młodzieńca

Ptaszku lasu tego, ty wszystko spokoisz,
Ale mnie biednego goryczkami poisz.
Pierwszą wielką szkodę matka mi zadała,
Że mi w lata młode żenić się nie dała.
Ciężko utęskniony i na to ja płaczę,
Że konik mój wrony podemną nie skacze.
Trzecia także rana, którą znoś mić muszę,
Że moja [kochana] okrutną ma duszę.
Między temi smugi, kopcie dół głęboki,
Cztery dzidy długie, dwie dzidy szerokie,
Niechaj nad głowami różę mi zasadzą,
A zaś pod nogami strumyk poprowadzą.
Gdy młodzian iść będzie, w różę się ustroi,
Gdy tu stary siedzie, pragnienie ukoi.

3) Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*: књига прва
1841, Београд, 1975.

стр. 265:

368.

Клетве дјевојачке

Умре Конда једини у мајке,
Жао мајци Конду закопати,
Закопати далеко од двора,
Већ га носи у зелену башчу,
Те га копа под жуту неранчу.
Свако га је јутро облазила:
„Сине Конда, је л’ ти земља тешка?
„Ил’ су тешке даске јаворове?“
Проговара Конда из земљице:
„Није мени, мајко, земља тешка,
„Нит су тешке даске јаворове,
„Већ су тешке клетве девојачке:
„Кад уздишу, до Бога се чује;
„Кад закуну, сва се земља тресе;
„Кад заплачу, и Богу је жао.“

стр. 356:

542.

Три највеће туге

Славуј птица мала сваком покој дала,
А мени јунаку три туге задала.
Прва ми је туга на срдашцу моме,
Што ме није мајка оженила млада;
Друга ми је туга на срдашцу моме,
Што мој вранац коњиц пода мном не игра;
Трећа ми је туга, ах! на срцу моме,
Што се моја драга на ме расрдила. –
Копајте ми раку у пољу широку,
Два копља широку, четири дугачку;
Више моје главе ружу усадите,
Сниже моји ногу воду изведите:
Које младо прође, нек се ружом кити,
Које л’ старо прође, нека жеђу гаси.

ВМЕСТО РЕЗЮМЕ

Сравнительное изучение славянского стиха. Пример асимметричного десятисложника¹

Позвольте мне начать настоящий доклад с сомнений американского версолога-слависта Джеймса Бейли, с которыми я в конце своего выступления ознакомил участников прошлогодней нашей встречи в Белграде.² А именно, лет пять-шесть назад, в ходе подготовки к последней московской конференции по славянскому стиху, и заодно последней, организованной покойным академиком Михаилом Леоновичем Гаспаровым, distinguished американский учёный смалодушничал, опасаясь, что в 21-м веке – имея в виду общее состояние гуманитарных наук и в частности славяноведения – вряд ли есть ещё смысл продолжать исследования славянского стиха. Главная причина в ощущении, что это мало кому на сегодняшний день нужно. Ведь стиховедение, будучи на рубеже языкознания, лингвостилистики и литературоведения, почти совсем невозможно «переворужить» модными научными парадигмами и присущим им «новоязом», достигающими своего апогея в наши дни.

¹ П. Буняк, «Сравнительное изучение славянского стиха. Пример сербского асимметричного десятисложника (презентация проекта „Рецепция сербской народной поэзии в польской литературе – метрический аспект“)\», in *Evropské areály a metodologie (Rusko, střední Evropa, Balkán a Skandinávie)*, eds. Ivo Pospíšil a Josef Šaur, Brno, 2011, 201–214. – Доклад на Коллоквиуме Брно–Белград в Брно в сентябре 2010 г.

² См. П. Буняк, «Славистика и изучение литературы» // *Славистика*, 2010 (XIV), 378–390.

Со сравнительным изучением славянского стиха дело обстоит ещё более сложно. Такого рода сопоставления, казалось бы, недвусмысленно уже дело прошлого, и даже не 20-го, а скорее всего 19-го века.

Тем не менее, вот уже более десятка лет двое сербских славистов, учитель и ученик – Мирослав Топич и ваш покорный слуга – трудятся на этой ниве, получая при этом самые неожиданные результаты. Мы работаем над соавторским проектом, целью которого является сопоставительное исследование сербского народного асимметрического десятисложника (АД) и его метрических эквивалентов в польских переводах сербской народной поэзии.

Что склонило нас вообще начать сотрудничать в качестве соавторов и что вывело нас к этой теме? Наши научные интересы первоначально были фокусированы на довольно разных областях, хотя и соприкасались в сфере истории межславянских, в частности польско-сербских литературных связей. В определенный момент мы пришли к выводу, что версология и фольклор, которыми в большей степени занимался Мирослав Топич, и транслатология, которой интересовался я, – вполне совместимы. Топич самые известные свои труды 60-70-х годов прошлого столетия посвятил вопросам сербского асимметрического, т.н. «эпического» десятисложника. Я же в 90-е годы занимался польским переводом *Горного венца* Петра Петровича Негоша, большей частью написанного АД. Тогда я впервые столкнулся с проблемой передачи этого размера на польский язык. Польский переводчик Негоша – Генрих Батовский, – который в двух версиях своего перевода с этой проблемой справлялся по-разному, как раз и подсказал нам обоим, чем стоило бы заняться.

А самый большой корпус АД в польской литературе – это переводы сербской народной поэзии. И корпус этот поистине показательный.

За почти полтора века – со второго десятилетия 19-го до второй половины 20-го в., – сколько длился процесс система-

тического перевода сербского литературного фольклорного наследия на польский язык, польскому читателю сербскую поэзию передавали зачастую самые выдающиеся поэты и культурные деятели; достаточно привести таких как: пред-романтик Казимеж Бродзиньский, романтики Юзеф Богдан Залеский, Роман Зморский, Теофил Ленартович, врач и антрополог Исидор Коперницкий, поэты 20 в. Антоний Богуславский, Чеслав Ястржембец-Козловский, Анна Каменьская... Благодаря такому скоплению творческой энергии, польские переводы – иногда основательные и подобные своим оригиналам, иногда только далекие и трудно узнаваемые их тени – были несомненными литературными произведениями. Оснащенные стилем и авторитетом своих переводчиков, эти тексты вступали в широкое литературное обращение, собирались в сокровищницу польской национальной литературы и на этом основании участвовали в столкновениях традиции и инновации, оставляя за собой иногда довольно заметные следы.

В количественном отношении за это время создан польскоязычный корпус безрифменного АД с добрых 25 тысяч строк, из которого мы по главным параметрам статистически обработали – 23.735 стихов. Для достоверных выводов стиховедческого характера корпус этот более чем достаточен.

1

Традиция научного исследования рецепции сербской народной поэзии в польской среде тоже очень показательна, длится она почти сто лет,³ и за это время появились многочисленные исследования, среди которых необходимо отметить монографию Крешимира Георгиевича *Српскохрватска*

³ Положил начало этому процессу в 1911 г. Эдмунд Колодзейчик, см. Е. Kołodziejczyk, *Bibliografia słowianoznawstwa polskiego*, Kraków, 1911. С. 102–105.

народна песма у польској књижевности (1936). Однако и такие широкомасштабные начинания оставляли предостаточно места для новых исследований, таких как, напр., труды польской славистки Милицы Якубец-Семковой.⁴

Тем не менее, в польских переводах сербской народной поэзии редко изучался *метрический* аспект, так что в этой области, несмотря на отдельные пробы обобщения,⁵ многие факты ещё не изучены и не истолкованы надлежащим образом.

И мы с коллегой Топичем задались как раз целью восполнить этот пробел.

При этом *метрический аспект* в нашем понимании, – хотя и считаем себя преемниками статистического метода в стиховедческих исследованиях, разработанного выдающимся сербским и американским версологом Кириллом Федоровичем Тарановским, – это отнюдь не только статистика чередования ударных и безударных слогов. Мы стараемся воспроизвести широчайший контекст метрических явлений и использовать их в качестве инструментов для рассмотрения *литературного перевода* в многоплановой перспективе:

- 1) как факта рецепции одной литературной традиции в другой,⁶

⁴ M. Jakóbiec-Semkowowa, *Kazimierz Brodziński i słowiańska pieśń ludowa*. Wrocław, 1975 (монография); „Roman Zmorski jako znawca i tłumacz ludowej poezji serbskiej” // *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 40. *Prace Literackie*, VII, 1965. С. 61–97; та же, „O przekładach epiki południowosłowiańskiej w Polsce w dobie romantyzmu” // *Acta Universitatis Wratislaviensis*, 403. *Slavica Wratislaviensia*, XIV, 1978. С. 65–84; та же, „Теорија и пракса превода српске народне песме у польским преводима” // *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 1982, 11/3. С. 167–176; та же, „Српска народна балада у польским преводима доба романтизма” // *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 1983, 12/3. С. 193–204; та же, *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*, Wrocław, 1991 (монография).

⁵ См. Viktor Kochol, „Tonizmus a sylabizmus v slovanských prekladových substitúciách srbského desaterca” // *Československé přednášky pro VI. mezinárodní sjezd slavistů v Praze, Praha*, 1968, 363–372;

⁶ Данный сегмент в предшествующих исследованиях изучен и описан более или менее подробно.

- 2) как исходной точки для выяснения соотношений двух фольклорных традиций,
- 3) как индикатора индивидуальных переводческих поэтик – причем перевод рассматривается и в качестве историко-литературного оценочного критерия а) литературной адаптации иностранного фольклора или же б) фольклорной адаптации по образцу родной устной традиции, и
- 4) как литературно-исторического факта на пути развития самой польской литературы.

И при подборке ключа ко всему этому, как ни странно, мы делаем ставку на стихотворный размер – сербский АД. Корпус исходных текстов мы ограничиваем таким образом на сербскую народную поэзию, основанную на десятисложнике 4+6, главным образом из сборников Вука Караджича.

А главной целью всех наших изысканий – всесторонне обосновать, при помощи сопоставления сербских оригиналов и польских переводов, положение о том, что *асимметрический десятисложник – явление общеславянского характера*. При этом принимается во внимание древнее происхождение этого стихотворного размера, исконно фольклорный статус, эпическая функция и, особенно, его функциональность в (польской) художественной литературе. Различные переводческие приёмы – особенно когда речь идет о переводчиках-поэтах – рассматриваются как неотъемлемая часть стилистических парадигм в литературно-историческом процессе польской литературы, независимо от того, имеем ли мы дело с отдалением от эквиметрии или же с приближением к ней.

Так поставленную задачу, бесспорно, до конца выполнить очень трудно, тем более, что на первых же шагах нам приходилось пробираться через дебри предрассудков и оши-

бочных интерпретаций. В ряде работ мы вынуждены были заниматься открытыми вопросами описания сербского размера и только потом его сопоставлением с польским фольклорным и литературным десятисложником 4+6.

Имея в виду, что для настоящей аудитории строго версологический дискурс может оказаться малоинтересным, я сообщу только самое главное.

(1) Асимметрический десятисложник – это десятисложный размер с цезурой (или медианной, как терминологически называл это явление Тарановский, определяя его как границу между словосочетаниями) после 4-го слога, разделяющей стих на два неодинаковых полустишия: первое в 4 и второе в 6 слогов.

В «классической» форме сербского АД, той, которую он получил в опубликованных сборниках Вука Караджича, являющихся в подавляющем большинстве случаев подлинниками для польских переводов, такая силлабическая сегментация АД – *метрическая константа* (осуществлена практически в 100% случаев). Сегментация 4+6 – это его *differentia specifica*, и она противопоставляет его симметрическому десятисложнику (5+5).

Весьма важной характерной чертой структуры АД (кроме сегментации 4+6) является *зевгма* (*мост*): 3-й и 4-й и, соответственно, 9-й и 10-й слог принадлежат одному словосочетанию – двусложному или многосложному. Это, иными словами, значит, что в 4 и 10 слоге не может стоять односложное ударное слово. В первом полустишии отклонения очень редки (около 0,1 %), тогда как во втором их практически нет.

Давно укоренившееся и по сей день еще живучее представление о том, что сербский АД – силлабо-тоническая структура, пятистопный («сербский») хорей, опирается на хореическую тенденции, получаемой статистикой ударности нечетных слогов – в соответствии с т.н. новоштокавской просодической нормой Вука Караджича. При этом зевгма иногда считается *последствием* новоштокавской акцентуа-

ции, и тем самым главным аргументом в подкрепление хорейского характера десятисложника 4+6.

Как явление, зевгма, однако, есть нечто более широкое и древнее, выходящее за пространственные и временные пределы новоштокавской акцентуации. В немалой части сугубо «эпической» и при этом староштокавской Черногории мы найдем десятисложники с ударением на 4 и/или 10 слоге, причем зевгма остается невредимой. В конце первого полустишия, напр., часто, не взирая на «хореи», встречается *júnâk*; весьма характерный леонинский стих может звучать так: «Од вр(х) *glāvē* до зелене *trāvē*», а известное начало славянской антитезы произносится таким образом: «Али *gr̃mī*, ал' се земја *trēsē*» (в говорах племени пиперы: «*trēsē*»). Стало быть, как мы могли убедиться, зевгма не последствие, а наоборот – причина безударности 4 и 10 слогов в условиях новоштокавского переноса ударения, и таким образом не только не может быть решающим аргументом в пользу силлабо-тонического характера стиха, а, скорее всего, наоборот, может служить доказательством его силлабического характера.

В пользу же последнего говорит и структура значительной части формул десятисложника 4+6.⁷ Во многих из них расстановка ударений «портит» хорей. Достаточно будет проиллюстрировать это на примере весьма часто встречающихся формул речевого акта: а) в первом полустишии – «ал' гòворӣ», «ал' бès(j)едӣ»; б) во втором полустишии «ријеч говòрио», «стаде говòрити». Как мы видим, второй слог в сербском стихе может быть носителем единственного ударения во всем первом полустишии, тогда как в примерах второго полустишия ударение падает на антепенультиму (на уровне всего стиха это – 8 слог).

⁷ Мильман Пэрри (M. Parry) формулу определил как группу слов, употребляемую всегда в одинаковых метрических условиях для выражения данной основной идеи. – См.: Albert B. Lord, *The Singer of Tales*. 2nd edn., eds. S. Mitchell, G. Nagy, Cambridge, Mass.–London, 2000. С. 31 и д.

В заключение отметим, что среди структурных особенностей сербского десятисложника 4+6, которые окажутся существенными для польских переводчиков, следовало бы выделить, по крайней мере, две: отсутствие систематической рифмовки⁸ и выраженной строфической структуры.⁹

(2) Усилия сравнительной славянской метрики восстановить систему праславянской версификации, в которой самым показательным должен быть как раз гномо-эпический АД, в сербской фольклористике остаются в тени привычных рассуждений о том, что десятисложник-десетерац, прославивший сербскую народную поэзию – какое-то новое, исконно сербское метрическое образование.

А как раз польские памятники свидетельствуют о существовании славянских песен в размере АД 4+6 еще в средние века. Самый важный – так называемая «*Cantilena vulgaris*» (или «*Wiersz o małżeństwie*», inc. *Nie wybieraj, junochu, oczyma...*) записанная около 1460 г. Пять различных вариантов этой песни опубликовал Александр Брюкнер в журнале В. Ягича «*Archiv für slavische Philologie*» (1892). Разногласие вариантов бесспорно доказывает, что польская «Песнь о женьтибье» действительно была «*cantilena vulgaris*», т.е. передавалась в устной традиции надолго до первой записи.¹⁰

⁸ Рифма в конце стиха – в эпике явление редкое и, как правило, окказиональное; чаще встречается леонинский стих, т.е. рифмовка полустуший. Это полностью характерно для записей Вука Караджича и старших. Парная рифмовка выступает в младших песнях. Ср. напр.: Миодраг Матицки, *Српскохрватска граничарска епика*, Београд, 1974. В лирике рифма встречается, но она и там явление не системное.

⁹ Сербской народной эпике строфическая структура чужда. В лирике преобладает астрофический стих, но есть и яркие примеры строфического строения. О вопросах строфики и твердых форм в польских переводах сербской народной лирики см.: М. Topić, P. Bunjak, „Sonetizacija folklora (O nekim poljskim prevodima srpskih narodnih pesama)“ // *Filologická Revue* (Banská Bystrica), 2002, 5/1. С. 32–56; Те же, „О строфици у польским преводима српске народне лирике“ // *Стил*, III, 2004. С. 381–399.

¹⁰ Cp. Julian Krzyżanowski, *Mądrej głowie dość dwie słowie. Trzy centurie przysłów polskich*, Warszawa, 1958. С. 592–594.

Польские поэты золотого 16-го века (Станислав Клерыка, Мартин Бельский, Миколай Рей, Ян Кохановский...) пользовались, среди прочих размеров, и десятисложником 4+6. Таким образом, этот стих стал отличительным признаком настоящих шедевров польской поэзии эпохи возрождения: достаточно привести пример стихотворения Яна Кохановского «Serce goście patrząc na te czasy!...» О том, что этими поэтами не использовался какой-то «синтетический», книжный размер – опосредованно свидетельствует факт, что уже на рубеже 16–17 вв. АД 4+6, по словам М. Р. Маеновой, воспринимался как устарелый и «простонародный». Даже более того – при переиздании некоторых произведений (напр. Клерыки и Бельского) десятисложник подменялся модными, «европейскими» размерами – одиннадцатисложником и тринадцатисложником.¹¹

Посмотрим, как выглядит польский фольклорный размер 4+6. На материале 557 десятисложников польских народных песен М. Топич пришел к следующим статистическим данным (слог / ударность в %): (1) 49; (2) 27,6; (3) 70,7; (4) 4,3; (5) 42,7; (6) 37; (7) 42,4; (8) 0,9; (9) 100; (10) 0.¹²

Отметим ключевые характеристики: 1) **зевгму**, присущую и польскому народному размеру 4+6, которая в конце стиха равна константе, а в конце первого полустушия – доминанте (см. 3-й и 4-й и, соответственно, 9-й и 10-й слоги); 2) **ударность 9-го слога** как константу; 3) **ударность 3-го слога**, как ритмическую тенденцию.¹³

¹¹ Cp. Maria Renata Mayenowa, „Miejsce dziesięciozłóskowca w literaturze XVI w. Przyczynek do rekonstrukcji systemu” // *Europejskie związki literatury polskiej*, Warszawa, 1969. С. 95–97.

¹² Последующая таблица опубликована и прокомментирована в работе: М. Топић, П. Буњак, „Метрички и тематски контекст ’Баладе’ Чеслава Милоша” // *Филолошки преглед*, XXVI, 1999, 1–2. С. 214–215.

¹³ Характеристики польского АД 16-го века Маенова иллюстрирует таблицей ударности по слогам (в процентах) на материале 95 строк поэта Миколая Рея („Rzeczpospolita narzekając mówi...”): (1) 49,4; (2) 15,7; (3) 65,2; (4) 7,3; (5) 44,2; (6) 36,8; (7) 46,3; (8) 0; (9) 100; (10) 0. – Cp.: М. Р. Маенова, там же. С. 94.

Первое мы отметили как существенное типологическое сходство с сербским стихом. Второе – как ключевое типологическое различие между польским и сербским стихом: парокситонез клаузулы (ударность предпоследнего слога), осуществляющийся у польского размера в 100 % противопоставлен сербской т.н. квантитативной клаузуле. Третье же – как специфику, превратившуюся в польском стихосложении в правило т.н. медиального парокситонеза.¹⁴

О медиальном парокситонезе как о метрически релевантном явлении в польском стихосложении, по мнению Л. Пщоловской, можно говорить лишь начиная с Яна Кохановского.¹⁵ У него, в отдельных стихотворениях, построенных на АД 4+6, полустушия с парокситоном колеблются между 72 и 86 %, ¹⁶ что остается на уровне ритмической тенденции.

Правило об ударности предпоследнего слога в первом полустушии в различных стихотворных размерах сформировалось в конце 18-го века. У поэтов позднего классицизма оно – метрическая константа или, по крайней мере, доминанта, стремящаяся к константе (99% и больше).¹⁷ В случае АД 4+6 эта норма относится к ударности 3-го, соответственно безударности 4-го слога, накладываясь отчасти на древнее отличие этого размера – зевгму в конце полустушия.

В польском народном размере 4+6, как и в сербском, 2-й слог может нести единственное ударение в полустушии. Из 557 строк у 29,3 % 3-й слог остается без ударения; среди них у 7,2 % единственное ударение в полустушии привлекается

¹⁴ Обязательная ударность предпоследнего слога в конце первого полустушия.

¹⁵ Обстановку у поэтов до Кохановского ярко иллюстрирует стих Рея. – См. примеч. 13.

¹⁶ См. Lucylla Pszczołowska, „Czy Kochanowski był sylabotonistą?” // *Pamiętnik Literacki*, LXXVI, 1985, 2. С. 106-107. – Со своей стороны добавим, что у Кохановского, среди его коротких эпиграмм (*fraszki*), найдутся хотя бы два десятисложных четверостишия с ударением на 3 слоге, как константой.

¹⁷ Ср.: Z. Kopczyńska, „Średniówka” // *Wiersz. Podstawowe kategorie opisu, cz. I, Rytmika*, Wrocław etc., 1963. С. 150–155.

первым слогом, тогда как в три раза больше случаев (22,1 %) единственного ударения на втором.

Польский фольклорный АД, наподобие сербского, также сохраняет свою внутреннюю сегментацию. Из 600 строк польских песен у 1,2 % десятисложников нет строения 4+6. У 0,7 % из них нет никакой границы между 4 и 5 слогом, тогда как у 0,5 % – есть граница между словами: латентная (скрытая) цезура.¹⁸ Сегментация 4+6 в польском фольклорном размере, – хотя и не является метрической константой как в случае сербского АД сборников Вука Караджича, – осуществляется как сильная доминанта в 98,8 %. Отклонения встречаются только в отдельных песнях, тогда как в большинстве из них сегментация 4+6 представляет собой метрическую константу.¹⁹

Для польского размера 4+6 вообще характерна возможность переплетения внутри одного системного ряда (текста) двух силлабо-тонических тенденций – хореической и анапестической. О преобладании одной из них – разумеется, если строки рассматриваются горизонтально, т.е. «по одной» – решает ударность 5 и 7 (хорей) или 6 слога (анапест).²⁰ В этом отношении нам может оказать приведенная выше статистика ударности польского фольклорного АД: тенденция ударности 3-го слога довольно сильна, а на 9-й слог ударение падает всегда; разность между ударностью 5-го и 7-го слога

¹⁸ Под латентной (скрытой) цезурой мы имеем в виду случай, когда вместо ожидаемой границы между словосочетаниями в обычном месте в строке – у АД это граница между 4 и 5 слогом – существует только граница между словами. Латентная цезура отделяет ударное слово от его проклитики или энклитики. При определении этого понятия мы опираемся на работу К. Ф. Тарановского „O ulozi cezure u srpskohrvatskom stihu“ // *Zbornik u čast Stjepana Ivšića*, Zagreb, 1963. С. 368. – То же явление, называя его „'zatarta' średniówka“, описывает З. Копчиньская: Z. Korczyńska, там же. С. 148.

¹⁹ На том же материале (600 строк) 6% строк проявляют отклонение от изосиллабизма (т.е. не имеет 10 слогов). Продолжить или сократить строку, кажется, более приемлемо, чем нарушить внутреннюю сегментацию 4+6.

²⁰ Об этом мы писали шире в работе: М. Топић, П. Буњак, „Метрички и тематски контекст 'Баладе' Чеслава Милоша“.

с одной и 6-го с другой стороны – указывает в общих чертах соотношение хореической и анапестической тенденций на всем материале; при этом, ударность 1-го слога для структуры польского анапеста существенного значения не имеет.

На этом материале соотношение хорея и анапеста таково: 44,7 % строк соответствует хореическому ритму, 25,9% анапестическому, тогда как «остальных», т.е. тех, которые не хореи и не анапесты – 29,4%.

На уровне поэтического текста польский АД 4+6, и в фольклоре и в авторской поэзии 16 в., встречаются, как правило, в рифмованных формациях.

За неимением эпики, АД в польском фольклоре осуществляет свою первичную (эпическую) функцию благодаря своей употребительности в более или менее развитых лиро-эпических, а порой даже чисто лирических структурах, характеризующихся *повествовательным* элементом, что еще в 1913 г. отметила Хелена Виндакевичова.²¹

Утратив свой литературный статус к концу 16, АД в польской поэзии сохранил роль «*фольклорного маркера*», т.е. отрицательного ознаменования «простонародности». Восстановление статуса этого стиха могло произойти только в условиях существенно изменившегося отношения к «простонародности» и принципиальной переоценки «высоких» и «низких» литературных стилей. Такие условия мог создать только романтизм. Благодаря своему отношению к фольклору вообще, романтизм обеспечил культурный статус народного творчества и способствовал его утверждению в последующих эпохах. Таким образом, некоторые из десятисложных народных песен снискали всеобщую популярность.²²

²¹ Cp. Helena Windakiewiczowa, *Studia nad wierszem i zwrotką poezji polskiej ludowej*, Kraków, 1913. С. 69.

²² К примеру, в текст драмы Станислава Высяпянского *Wesele* (1901) вошла песня „A jak będzie słońce i pogoda” (II акт, сцена 19), известная в вариантах „Kiedy będzie...” / „Jeno będzie...” Песня „Uciekła mi przepióreczka w proso...” играет роль лейтмотива в драме Стефана Жеромского *Uciekła mi przepióreczka* (1924) итд.

Важнее всего, однако, факт, что размер этот снова вошел в деятельное метрическое обращение выдающихся мастеров слова.

Стих «повстанческих» баллад Мицкевича „Śmierć pułkownika” и „Nocleg” проявляет принципиальное сходство с десятисложником фольклорных солдатских песен.²³ Однако, в отличие от народного, главным образом силлабического АД, десятисложник указанных стихотворений Мицкевича организован по силлабо-тоническому образцу: это 3-стопный гиперкаталектический анапест (икты реализуются на 3, 6 и 9-м слоге). С другой стороны, среди анапестических десятисложников Мицкевича есть и такие, внутренняя силлабическая сегментация которых уже не обязательно 4+6. Стало быть, это уже силлабо-тоническая субституция фольклорного силлабического размера.

Благодаря Мицкевичу и другим польским романтикам, а потом также и переводчикам сербской народной десятисложной поэзии, АД для поэтов последующих времен был, с одной стороны, метрической стилизацией фольклора, а с другой – качественно новым силлабо-тоническим размером (анапестом) и даже тоническим (трехиктным) стихом.²⁴

В польской среде, вообще, имелись хорошие метрические ресурсы для успешного приема сербской десятисложной эпики. Главный вопрос, однако, в том, насколько сами польские переводчики были знакомы с этими ресурсами, насколько их ценили, а также – насколько этими же ресурсами пользовалась актуальная литературная норма.

²³ Напр., „Nie jedź, nie jedź braciszku na wojnę...” из т.н. «военных» песен в сборнике Кольберга (Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, 18/I. Reedycja fotooffsetowa, Kraków, 1962, nr 334).

²⁴ О качестве некоторых позднейших реализаций АД в польской поэзии см. М. Топић, П. Буњак, „Метрички и тематски контекст...”

Начиная с первых польских переводов сербской народной поэзии, сербский АД замещался разными популярными размерами польской авторской поэзии.²⁵ Введение рифмованного АД – крупный шаг в направлении достижения эквиметрии в поэтических переводах сербского фольклорного наследия среди поляков. В данном отношении этим размером первый воспользовался львовский литератор Август Беловский в 1830 г., а вслед за ним такие, как: Люциан Семеньский, Леон Викторович и даже Роман Зморский.

С литературно-исторической (да и культурологической) точки зрения очень важно отметить, что такое решение возникло среди *львовских* романтиков, убеждённых славянофилов, вдохновлявшихся устным народным творчеством, в том числе украинским. Мы даже пришли к выводу, что первый пример асимметрического десятисложника в переводах сербских народных песен перекочевал из украинской фольклорной традиции.²⁶

Мы главным образом сосредоточили свое исследование, естественно, на *берзрифменном* АД, как эквиваленте сербского народного размера. Разобрав метрические особенности стиха у каждого переводчика в отдельности, мы выявили их индивидуальные характеристики, своего рода метрический «профиль ДНК». И, конечно, реализация у всех переводчиков разная, а точнее, нет двух абсолютно тождественных моделей АД.

Достаточно привести хотя бы данные, касающиеся осуществления сегментации 4+6, в процентах:

²⁵ Подробнее в: М. Топић, П. Буњак, „О метричким адаптацијама несиметричног десетерца у польским преводима српских народних песама“ // *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, 2001, LXVII (1–4). С. 41–61.

²⁶ См. М. Топић, П. Буњак, „Август Бјеловски – польски преводилац српске народне поезије“ // *Филолошки преглед*, 2003, 2. С. 137–163.

- польский народный АД – 98,8
- Ю. Б. Залеский – 98,3
- Р. Зморский – 99,6
- И. Коперницкий – 95,1
- А. Богуславский – 92,7
- Ч. Ястржембец-Козловский – 96,8
- З. Стоберский – 94,1
- А. Каменьская – 88,7

Как мы можем убедиться, в случае фольклорного размера членение 4+6 – метрическая доминанта; у одних переводчиков сербского фольклорного АД, такое членение тоже доминанта (Залеский, Коперницкий, Ястржембец-Козловский), у Зморского доминанта, приближающаяся к константе, тогда как у всех остальных – это лишь сильная ритмическая тенденция.

Для всех изученных нами переводчиков сербской народной поэзии на польский язык, или хотя бы для большинства из них, общее то, что силлабо-тонические структуры на макростатистическом плане не являются метрической константой. В некоторых случаях они более четко выражены и строились сознательно (напр., «трехстопный гиперкаталектический белый эпический анапест» Залеского), в других же их непроизвольно вызывал сам языковой «заряд» оригинала (напр., собственные имена, географические названия и т.п.), но структуры эти на уровне отдельных текстов очень редко переступают через порог метрической доминанты.

Постоянно сравнивая индивидуальные метрические характеристики с обстановкой в польском фольклорном АД 4+6, мы старались выявить *меру стилизации и литературной адаптации* поэтических переводов, т.е. их отдаление от народного метра. При этом, мы выбрали узловые параметры польского фольклорного АД, которые полностью или хотя бы в значительной мере совпадает со стиховым форматом подлинника.

Если эталоном корректного поэтического перевода фольклорного произведения будет соответствующий подлиннику в метрическом отношении текст или текст, адаптированный по образцу родного фольклора, то хронологическую последовательность, с которой представленные польские переводчики выходили на сцену, нельзя считать тождественной с восходящей линией «развития». С точки зрения метрики, на материале, которым мы занимались, то, что новее, не всегда и лучше, и хронологическая последовательность как бы совпадала с тенденцией упадка и впадения в манерность.

Из всех рассмотренных метрических моделей АД – благодаря органическому родству с отечественным фольклором – самую приблизительную польскую адаптацию оригинального сербского размера дал Роман Зморский. Во время, когда он публиковал свои переводы, правило о парокситонезе клаузулы полустигматизма было обязывающей нормой версификации, но он, несмотря на это, оставаясь верным как оригиналу, так и польскому народному размеру, *сознательно* от него отказывался. А в 19 в., также как и в последующие времена его в этом многие (несправедливо!) упрекали.

Даже более того, можно было бы говорить о Зморском, с одной стороны, и всех остальных – с другой. Среди последних, в уединении своего поэтического вдохновения, остались в 19 в. Ю. Б. Залеский и в 20-м – А. Каменьская; прием же литературной нормировки стиха И. Коперницкого сплотил вокруг себя «верных» сторонников – А. Богуславского, Ч. Ястржембец-Козловского и З. Стоберского.

*

Итак, есть ли смысл продолжать исследования славянского стиха?

Пока будет существовать живой язык, он останется в той или иной степени предметом изучения, и за всё это время

будет важно не всегда только *что*, но и *как* что-либо сказано. И это «как», в сопряжении с присущим человеку чувством ритма, несомненно оставит некоторое место и для стиховедческих исследований. С другой стороны, родство славян и их языков доказывается, между прочим, и сходством их версификационных систем, особенно в народном творчестве. Так что, пожалуй, смысл продолжать эти исследования всё-таки есть. Нашлись бы только исследователи.

БИБЛИОГРАФИЈА

пројекта *Српска народна десетерачка поезија*
у пољским преводима – метрички аспект

а) засебно

1. Фолклор и превод: огледи о рецепцији српског народног песништва у пољској књижевности / Мирослав Топић, Петар Буњак. – Београд: Филолошки факултет, 2007. – 242 стр.
2. Од ритма ка смислу: метрички проблеми превођења српских народних песама косовског циклуса на пољски језик / Мирослав Топић, Петар Буњак. – Београд: Славистичко друштво Србије, 2013. – 93 стр.

б) чланци

3. Метрички и тематски контекст „Баладе“ Чеслава Милоша / Мирослав Топић, Петар Буњак // Филолошки преглед. – 26, 1–2 (1999), стр. 199–226.
4. О метричким адаптацијама несиметричног десетерца у пољским преводима српских народних песама / Мирослав Топић, Петар Буњак // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. – 67, 1–4, (2001), стр. 41–61.

5. Пољски преводи српских народних песама – перспективе нових истраживања / Мирослав Топић, Петар Буњак // Славистика. – 6 (2002), стр. 156–164.
6. Српске десетерачке песме у пољским преводима (Прилог проучавању упоредне словенске метрике) / Мирослав Топић, Петар Буњак // Научни састанак слависта у Вукове дане. – 30/2 (2002), стр. 209–225.
7. „Sonetizacija“ folklora (O nekim poljskim prevodima srpskih narodnih pesama) / Miroslav Topić, Petar Bunjak // Filologická Revue (Banská Bystrica). – 5, 1 (2002), str. 32–56.
8. О српским десетерачким песмама у преводима Августа Бјеловског“ / Мирослав Топић, Петар Буњак // Славистика. – 7 (2003), стр. 213–224.
9. Август Бјеловски – пољски преводилац српске народне поезије / Мирослав Топић, Петар Буњак // Филолошки преглед. – 30, 2 (2003), стр. 137– 163.
10. Пољске метаморфозе двеју српских народних песама / Мирослав Топић, Петар Буњак // Зборник Матице српске за славистику. – 63 (2003), стр. 263–286.
11. Пољски преводи двеју варијаната Вишњићеве песме о Мишарском боју / Мирослав Топић, Петар Буњак // Славистика. – 7 (2004), стр. 179–192.
12. Епика и етика: пољски преводи Вишњићевих устанничких песама / Мирослав Топић, Петар Буњак // Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор. – 70, 1–4 (2004), стр. 69–102.
13. О строфици у пољским преводима српске народне лирике / Мирослав Топић, Петар Буњак // Стил. – 3 (2004), стр. 381–399.
14. Неволје са епским вокативом: о пољским преводима српских народних песама / Мирослав Топић, Петар Буњак // 110 година полонистике у Србији: зборник радова / приредио Петар Буњак. – Београд: Славистичко друштво Србије, 2006. – стр. 191–213.

15. Српске шаливе народне песме у преводима Ане Камјењске / Мирослав Топић, Петар Буњак // Научни састанак слависта у Вукове дане. – 35/2 (2006), стр. 349–363.
16. Атрибути вина у српским народним песмама / Мирослав Топић, Петар Буњак // Славистика. – 11 (2007), стр. 289–296.
17. О судьбах асимметрического десятисложника сербской народной поэзии в польских переводах / Мирослав Топич, Петр Буняк // Славянский стих, 8: Стих, язык, смысл / ред. А. В. Прохоров, Т. В. Скулачева. – Москва: Языки славянских культур, 2009. – С. 322–340.
18. Сравнительное изучение славянского стиха: Пример сербского асимметрического десятисложника (презентация проекта «Рецепция сербской народной поэзии в польской литературе – метрический аспект») / Петр Буняк // *Evropske arealy a metodologie (Rusko, střední Evropa, Balkan a Skandinávie)* / editoři Ivo Pospíšil, Josef Šaur. – Brno: Masarykova univerzita, 2011. – С. 201–214.
19. Attributes of wine in Serbian decasyllabic folk poems / Miroslav Topić, Petar Bunjak // *Dialogy o slovanských literaturách: tradice a perspektivy* / editoři Josef Dohnal, Miloš Zelenka. – Brno: Masarykova Univerzita, 2012. – р. 43–49.
20. Польски романтичарски песници као преводиоци српске народне поезије (Проблем преношења атрибута вина)“ / Мирослав Топић, Петар Буњак // Превод у систему компаративних изучавања националне и стране књижевности и културе: међународни тематски зборник радова / ур. Л. Човић-Раздобудко, Н. Гарбовски. – Косовска Митровица: Филозофски факултет Универзитета у Приштини / Косовска Митровица, 2012. – стр. 126–138.

21. Метрички проблеми превођења српске народне епике на пољски језик (на материјалу пољских превода песама косовског циклуса) / Мирослав Топић, Петар Буњак // Зборник Матице српске за славистику. – 83 (2013), стр. 77–107.

САДРЖАЈ

Предговор	5
Полазиште: Из образложења пројекта <i>Српска народна десетерачка поезија у пољским преводима – метрички аспект</i>	7
Лица српског народног несиметричног десетерца у пољским преводима	21
Формула и формулативност	41
I. Атрибути вина у српским народним песмама.	43
II. Атрибути вина у пољским преводима српских народних песама	53
III. Невоље с епским вокативом	67
Пољска рецепција српског фолклора и међусловенске књижевне везе: Два превода српских народних песама Амвросија Метлинског	97
Вместо резюме: Сравнительное изучение славянского стиха. Пример асимметрического десяти- сложника	119
Библиографија пројекта <i>Српска народна десетерачка поезија у пољским преводима – метрички аспект</i>	137

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије

821.163.41-13:398.03=162.1
821.163.41-13:398]:801.6

ТОПИЋ, Мирослав, 1937-2012

Укрштања и паралеле : о пољским преводима српске народне поезије /
Мирослав Топић, Буњак Петар. – Београд : EAT – Eco Art & Theory, 2015
(Београд : Copy centar Taš). – 141 стр. ; 20 cm

Тираж 200. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиогра-
фија пројекта Српска народна десетерачка поезија у пољским преводима –
метрички аспект: стр. 137-140.

ISBN 978-86-919251-1-6

1. Буњак, Петар, 1960– [аутор]

а) Српска народна поезија, епска – Пољски преводи

б) Српска народна поезија, епска – Метрика

COBISS.SR-ID 219201804

