

ОДИСЕЕВОТО СЛЕГУВАЊЕ ВО ПОДЗЕМЈЕТО ВО НЕКОИ ПРЕВОДИ НА ЕЗРА ПАУНД, МИХАИЛ Д. ПЕТРУШЕВСКИ И БОГОМИЛ ЃУЗЕЛ¹

д-р Владимир Цветкоски

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“, во Скопје
Филолошки факултет „Блаже Конески“, Скопје

Клучни зборови: *katabasis*, *nekyia*, мит, Хомер, Езра Паунд, Михаил Д. Петрушевски, Богомил Ѓузел, Андреас Дивус, Шлаермахер, Жан Рене Ладмирал, преведување.

Key words: *katabasis*, *nekyia*, myth, Homer, Ezra Pound, Mihail D. Petruševski, Bogomil Gjuzel, Andreas Divus, Schleiermacher, Jean-René Ladmiral, translation.

1. *Katabasis* и *nekyia*

Во грчката митологија, со зборот *katabasis* (гр. *κατά* „долу“ и *βαίνω* „оди“) обично се означува слегувањето на некој херој во подземјето. Пример за ова е патувањето на Орфеј во подземниот свет за да ја врати Евридика во светот на живите. Во 11-тата рапсодија од *Одисеја* се пее за Одисеевото слегување во подземниот свет и неговата *nekyia*. Макар што во дискусиите и коментарите за оваа рапсодија често се употребуваат обата поима (*katabasis* и *nekyia*) еднозначно, тие сепак упатуваат на различни нешта. Зборот *νεκρία* доаѓа од зборот *νεκρός*, што е архаичен облик на *νεκρός* (мртов). Етимолошкиот речник на грчкиот јазик (Beekes, 2010:1004), во статијата за *νεκρός* го дефинира зборот *νεκρία* [f.] како понудување жртва за повикување на духовите со цел да добијат сознанија за иднината. Во овој труд се користи поимот *katabasis* со значење на *слегување* во подземјето додека *nekyia* за да се значи чинот на призивање и општење со духовите на мртвите. Освен во 11-тата рапсодија од *Одисеја*, слегување во подземниот свет се среќава и во „шестата книга од *Ајнеидата*. Исто така, кај Данте проколнатите знаат за иднината, но не за сегашноста, додека кај Милтон забранетото познание кое ја ‘доведе смрт во светот’ се актуализира во обликот на Михаиловото пророштво за иднината.” (Frye 2000:321)

2. Преведувачкиот приод на Михаил Д. Петрушевски

¹ Огледот претставува адаптиран и дополнет извадок од докторска дисертација на тема „Преведувачката поетика на Езра Паунд и теоријата и практиката на преведувањето на современ македонски“ од Владимир Цветкоски, одбранет на 10.10.2014 година во Скопје.

Во интервју од 1983 година, Михаил Д. Петрушевски (1983:204) беше изјавил дека „иако во науката вистината понекогаш потешко се пробива, таа мора да победи доколку е научно заснована.“ Нему животот му помина во потрага по вистината во зборот. Макар што овој труд не ги третира неговите научни трудови, вреди да се забележат неговите најзначајни преводи: *Илијада* и *Одисеја* од Хомер, *Мартолозот* и *Скендербеј* од Григор С. Прличев, *Поетиката* од Аристотел и *Прикованиот Прометеј* од Ајсхил.

Во есејот *Преведувачкото credo на Михаил Д. Петрушевски*, Калиопа Петрушевска (2011) се обидува да го дефинира преведувачкото *вјерују* на Петрушевски (низ неговите преводи на Хомер и Прличев) низ теоретската призма на Жан Рене Ладмирал и Жан Даниел Брек, од кои Петрушевска ги позајмува поимите *сиблист* и *сурсист*, и според кои приодот на преведувачот кон изворното книжевно дело варира меѓу две опции:

„*сиблистот* се грижи најнапред да му угоди на читателот на преводот, по цена и на неверност кон оригиналот, при што преводот изгледа небаре бил напишан во оригинал на јазикот-цел (сп. фр. *langue cible*) односно на мајчиниот јазик на читателот, додека *сурсистот* доследно го почитува оригиналниот текст, поточно особеностите на странскиот јазик, јазикот–извор (сп. фр. *langue-source*), ризикувајќи дури и да го иритира читателот со необичните синтаксички и стилски обрти и со обременување на преводот кон кој приложува бројни толкувања, коментари, итн.“ (Петрушевска 2011:203)

Гледиштето на Ладмирал потсетува на теоријата на преведувањето на Фридрих Шлаермахер, изнесена во првата половина на XIX век во Германија, која ги определува своите стожерни поими на сличен начин. Шлаермахер сметал дека преведувањето е од суштинско значење за растот на еден национален јазик. Макар што преведувањето научни и уметнички текстови нему не му се чинело невозможно, тој го поставил суштинското прашање како да се сплотат авторот на изворникот и читателот на преводот. Предложил два начина на коишто преведувачот може да постапи: „или преведувачот го остава авторот намира колку што е можно повеќе и го доближува читателот до него, или го остава читателот намира колку што е можно повеќе и го доближува авторот до читателот.“ (Schulte and Bignuenet, 1992:42)

Првиот приод соодветствува на она што беше наведено како *сурсистички* приод. Обратно, вториот приод соодветствува со она што беше наведено како *сиблистички* приод. Од двата приода, Шлаермахер го претпочитал првиот (т.е., *сурсистичкиот* приод, како поблизок до изворникот). Преводите не треба, со други зборови, да се

произведуваат онака како што би пишуваал авторот доколку творел на јазикот–цел (и небаре самиот живеел во нашата доба и го говорел јазикот–цел, како што своевременно тврдеше Драјден), туку на читателот, преку преводот, треба да му се предаде „впечатокот што би го примил како Германец што го чита делото на оригиналниот јазик“. (Munday 2008:29)

За да ја постигне оваа цел, преведувачот треба да усвои низа ‘отуѓувачки’ стратегии во преведувањето и да се придржува до јазикот и содржината на изворникот. Тој треба да ја заземе улогата на посредник и да го пренесе странското во својата национална средина и во јазикот–цел и притоа да го вреднува туѓото во изворникот (лексика, синтакса, културни вредности итн.). Освен тоа, благодарение на почитта кон странската содржина и на активната посредничка улога на преведувањето „придобивките од странската наука и уметност, заедно со автохтоните придобивки можат да се сочуваат во неговата земја. Тоа е историската улога на преведувањето.“ (Арсова-Николиќ, 1999:46)

Последиците од ваквиот приод се когнитивни и филозофски. Прво, како што смета Мандеј: „ако преведувачот се стреми да го соопшти истиот впечаток што го добил од изворникот, таквиот впечаток ќе зависи и од нивото на образование и разбирање кај читателите на преводот во јазикот-цел, и веројатно ќе се разликува и од сфаќањето на самиот преведувач. Второ, се јавува нужноста од посебен *јазик на преведувањето* „кој би компензирал на едно место со некој имагинативен збор онаму каде што преведувачот мора да се задоволи со некоја излитена фраза што не може да го пренесе впечатокот од туѓата содржина“. (Munday 2008:29)

Отуѓувачкиот метод на Шлаермахер го предизвикува читателот и го затегнува неговиот однос кон јазикот–цел. Не секој јазик е способен за ова но Шлаермахер полага голема верба во германскиот и во неговата способност не само да го овозможи туѓото, но и да вдоми мноштво преведени дела, нужни за методот да добие долгорочна смисла. За него преведувањето не е само „круцијален национален потфат туку и мечтае за германскиот јазик како јазично царство каде различните дела од светската книжевна историја се собрани заедно“. (Weissbort & Eysteinson 2006:205-6)

Навраќајќи се на теоретската рамка што ја наведе Петрушевска, се повлекуваат овие методолошки паралели во поглед на приодот кон изворникот:

Шлаермахер	Ладмирал
натурализација	сиблист

Во првиот избор од Хомеровите *Илијада* и *Одисеја* (Култура, 1952) Петрушевски сведочи дека го надвладееала „мислата да се обидам да го преведам изборот во стих, во оригинален Хомеров хексаметар, уверен дека македонскиот јазик со својот акцент на третиот слог од крајот на зборот дава широки можности за еден претежно дактилски стих, каков што е херојскиот хексаметар, знаејќи дека ни најубав прозен превод не може наполно да ни ја дочара сликата на Хомеровата поезија“. (Петрушевска 2011: 204) Подоцна во предговорот кон целосното издание на Хомеровата *Илијада* (Македонска книга, 1982) Петрушевски е уште поконкретен дека

„кога се определив за превод во стих, ни еднаш не помислив дека тој стих по форма треба да биде поинаков од оригиналот. Не се двоумев најмногу поради тоа што верував дека со тоа најмногу ќе му се доближам да духот на Хомера, ако ја запазам не само содржината ами и формата, зашто верував дека без голема нужда не треба да се занемарува тоа убаво единство на класичната форма и содржина. – Една од оние добри одлики на оваа поезија, покрај поетските фигури со компарациите на прво место, а особено со прекрасните и раскошни поредбени венци, се многубројните епитети, постојани и украсни, прости и сложени, што им задаваат на преведувачите доста тешкотии; јас настојував да ги предам што поверно и што поблизу до оригиналот“. (Хомер, 1982:8-9)

Со оглед на изјавите на Петрушевски за формалните одлики на неговите преводи, неговата преведувачка определба може да се толкуваат како приоди на еден сурсист. Во поткрепа на тезата за Петрушевски како сиблист, од друга страна, се изјавите што се сретнуваат во неговите предговори со коишто се оправдува ‘создавање’ лексички материјал, особено *vis-à-vis* многубројните епитети и раскошни споредбени венци типични за хомеровскиот стил (*далекуметец, белолакти, лепокоса, убавокоса, сребр(ен)онога*), „особено кај сложенките со глаголска основа во вториот дел како полководец, народојадец, пансиросец, коњокротец итн.“ (Хомер, 1982:9)

Примерите со кои кај Петрушевска е прикажан Петрушевски како сиблист се неговиот превод на дел од рецензијата за Прличевиот *Скендербег* од Рангавис² и

² Прличев, *Скендербеј*, Македонска книга, 1974.

неговите коментари и текстуални емендации во неговиот критички превод на Аристотеловата *Поетика*.³ Во нејзиниот заклучок, таа се сомнева дали „би можеле да го категоризираме преведувачот Михаил Петрушевски во смисла на современата традуктологија, според востановената поделба на Жан-Рене Ладмирал, и дали лесно би нашле место за него во проекцијата на свет во кој владеат прости, црно-бели двојства.“ (Петрушевска 2011:206)⁴

Во преводите на Петрушевски од Хомер, архаизмите од изворникот се преведени со архаизми во јазикот–цел, изворниот дактилски хексаметар е предаден со дактилски хексаметар (и неговата отстапка – спондејскиот хексаметар) додека ритамот е зачуван дотаму што препејувачот се погрижил и за цезурите (петполустапната, седумполустапна и цезурата зад третиот трохеј), кои кај Хомер ги има повеќе одошто кај подоцнежните грчки и римски поети.

Во преведувачката практика на Петрушевски, оригиналот е неприкосновен па оттаму и неговиот стремеж за преведување што поблизу до него, дури и ако треба да „открива“ јазичен материјал. Ваквиот приод е показателен за неговиот стремеж да го остави авторот намира колку што е можно повеќе и да го приближи читателот до него.

Сметаме дека ако треба да ја определиме книжевно-преведувачката практика на Петрушевски во рамките на двојството *сиблист-сурсист* тогаш таа има тенденција да биде поблизу до суристичкиот приод. Неговиот приод се потпира врз синергијата на неговата врвна филологија и неговата преведувачка дејност, вградувајќи го Хомер со најголема љубов и до најситен детаљ во плетот на јазикот–цел. Впрочем, во интервјуто од 1983 година, самиот тој се препознава како *сурсист* тврдејќи дека неговиот препев на *Илијадата*

„е навистина многу близок до оригиналот, а така ќе биде и со *Одисејата*, но тој не можеше да не биде и слободен. Такви се сите препеви на Хомера: не сосем слободни, зашто стихот го наметнува повеќе или помалку слободниот третман, но треба да се настојува текстот на оригиналот да се предава колку што е можно поверно. [...] Мојот однос при препевот беше колку е можно повеќе, и изразно

³ Аристотел, *За поетиката*, Македонска книга, Скопје, 1979.

⁴ Проблематично во оваа изјава е тоа што самата Петрушевска цитира примери од „неутрален текст од прагматичка природа“ (рецензијата на Рангавис, 2011:205) и нелитературен текст (Аристотеловиот трактат за поетиката), во обид да ја класифицира *книжевно-преведувачката* стратегија на Петрушевски во рамките на парадигмата на Ладмирал, којашто, како што самата таа вели претходно во истиот есеј, „се однесува исклучиво на категоријата на *литературен* превод“. (2011:203, мој курзив)

и смисловно, да не го изневерам Хомера. Во оваа смисла филологот и препејувачот во мене соработуваа и се дополнуваа“. (Петрушевски 1983:212)

3. Митот кај Паунд и Ѓузел

Интересно е да се споредат гледиштата за митот кај Паунд и Богомил Ѓузел, Паундовиот прв преведувач во Република Македонија. Паундовото гледиште за митот е суштински поврзано со она што тој го нарекува *чудесно психичко доживување* како трајна основа на сето човештво. Паунд верува дека митот „настанал кога некој, откако доживеал чудесно психичко доживување, се обидел да им го соопшти на другите и заклучил дека е потребно да се заштити себе од прогон. Естетски кажано, митовите се објасненија на расположението.“ (SR 92) Митот, особено неговата актуализација се распослани низ поезијата и преводите на Паунд. Ако е митот алатката со која древниот човек се ползува за да си ги објасни доживеаните настроенија и настани, тогаш модерниот поет го наследува тој поетски материјал и го вградува во својот индивидуален поетски опит.

Во есејот *Поезијата и нејзиниот материјал* Ѓузел му се доближува на Паундовото гледиште за митот, проследувајќи го сквернавењето на зборот како поетски материјал низ историјата. Тој забележува дека „моќта на зборот да создава и да ништи [...] била толку фасцинантна за првобитната човечка свест, што Словото се става во самиот центар од создавањето на светот.“ (Ѓузел 2002:73) Сознанието за делотворноста на зборот (доживеано на ниво на откровение), кое Ѓузел го илустрира преку еден пример од вавилонската книжевност „(градителот гради градови, кралот ништи градови и пак ги создава), *ги објаснува* и сите ‘натприродни’ појави со причинско-последичната врска што им е својствена на митовите“. (Ѓузел 2002:73) Ако кај Паунд митовите објаснуваат настроенија и *чудни психички доживувања*, тогаш кај Ѓузел митовите се објасненија на натприродните појави. Земајќи го јазикот, т.е., зборот за поетски материјал, Ѓузел него го поистоветува со самата поезија. Но, поезијата отелотворена во зборот веќе е неспособна да создава ниту, пак, е делотворна (во онаа древна библиска смисла на „*fiat lux*“). Наместо тоа, со посредство на поетот, таа си отвора еден автохтон дискурзивен простор со задача да граба материјал од светот, од стварноста, и да создаде еден нов дискурзивен свет, „кој може да убеди со својата уверливост дека *е* вистинит, напати повистинит и од оној вистинскиот, на она што еднаш се случило, но

што оттогаш нема да се случи пак освен преку уметничкиот збор. Вистината е релативна, уверливоста е сè“. (Ѓузел 2002:77)

Обесветен, материјализиран и деградиран, поетскиот збор во модерноста како да се оградува од стварноста и е во раскин со своите древни божествени атрибути. Како таков, поетскиот збор може само да „создава паралелна реалност, да го пресоздава она што се случило, да создава првпат нови светови. Поетот ја презема, или поточно узурпира, улогата на Бога. Тој е бог самонаречен“. (Ѓузел 2002:77) Миговната врска меѓу зборот и предметот е факторот со којшто поетот секогаш одново го создава светот кој, колку и да е стар за поетот што го открива, е секогаш неповторливо нов. Затоа Ѓузел гледа шанса за поезијата во

„таа нераскинлива врска меѓу зборот и означениот предмет, меѓу јазикот и светот што се изразува, следејќи ја новината на доживувањето што е рамна на пресоздавањето на светот. Шансата на поетот е во сопственото (посебно и, затоа, единствено оригинално) *откривање* на светот (курзив, В. Ц.) со такви зборови на мигновното, секавично дејство и во општиот развиток на јазикот“.

(Ѓузел 2002:80)

Оправдувајќи си ја јансата од неспоредливата историска деградација на зборот, Ѓузел ја истакнува неговата надеж „во *постојаното регенерирање* на првобитните делотворни квалитети на зборот по однос на светот што се открива и пресоздава на индивидуален и општ план.“ (Ѓузел 2002:81). Оваа надеж кај Ѓузел ја загатнува способноста на зборот како поетски материјал (и преку неговата посредна врска⁵ со надворешноста) да го овозможи откривањето на „заборавени светови и значења“, да го наслика и нашиот „веќе еднаш засекогаш создаден свет, но и постојано менлив, *на секогаш нов свеж и неочекуван начин* кој е рамен на првобитното создавање на светот со помош на Логосот, да создава и да размножува, се чини, бескрајно многу свои светови“. (Ѓузел 2002:81)

Постојаното регенерирање на делотворните квалитети на зборот, од една страна, и оној *секогаш нов свеж и неочекуван начин* за којшто Ѓузел се застапува во откривањето на поетовиот свет се двете стожерни формулации кај Ѓузел коишто нè упатуваат кон една мешана паундовска (*Обнови go!* или *Make-it-new!*) поетска постапка на постојана обнова, на постојано очудување и бришење на наталожената прашина врз

⁵ Ѓузел настојува на врската меѓу зборовите и предметите, меѓу поезијата и светот, зашто сака да го разгледа зборот како материјал, конкретен како и другите материјали. (Ѓузел 2002:81)

зборовите, и кон онаа иста постапка на актуализација што Конески ја позајми од Прашкиот лингвистички кружок. Неговата надеж во зборот е дотолку поголема што и самиот истакнува дека зборот, „ако [...] ја загуби својата делотворност во општиот и во индивидуалниот живот, [...], со него сигурно ќе загина и поезијата“. (Ѓузел 2002:81)

Во есејот *Поезијата, поетовиот живот и стварноста*, Ѓузел се обидува да ги осветли односите меѓу поезијата и стварноста, меѓу поетот и општеството во коешто тој живее, меѓу поетовиот индивидуален живот и општествените промени, со конкретни примери од европската модерна поезија. Коментирајќи го Паундовиот творечки опит во модерните текови на англо-американската поезија и чувството на разочарување од почетокот на XX век, Ѓузел смета дека „многу почести се примерите кога индивидуалната личност на поетот е напукната и ранета, понекогаш и неизлечиво, од незадржливата стварност на надворешниот свет. Поетовата личност не само што е отуѓена, туку сега се цепи на фрагменти, на маски (Паундовите *personae*), на многустрани личности“. (Ѓузел 2002:87)

Поетот е дел од современите културно-општествени текови но тој е „заштитен со маска за таму да ги најде другите маски на своето разединето ‘јас’. На тој начин реалноста воопшто, и таа на индивидуалниот живот, станува привид, маскенбал, циркус гротескно тажен и сентиментален, или дури шизофренички“. (Ѓузел 2002:87)

4. Формалните одлики кај преводните двојки Хомер/Петрушевски и Дивус/Паунд

И покрај сè позачестените меѓу Паундовите современици лаконски изјави од типот „Поезијата се губи во преводот“ што оделе на штета на преведувањето поезија, Паунд ѝ се угледал на англиската преведувачка традиција. Тој обрнал внимание на убавините што преведувањето ги постигнало во елизабетанскиот период, олицетворени во славната низа преводи како Овидиевите *Метаморфози* во превод на Голдинг, *Ајнеидата* во превод на Гавин Даглас и Овидиевите *Еклоги* во превод на Кристофер Марло. Со ова, се чини, Паунд сакал да го нагласи елизабетанското сфаќање за книжевното преведување не како низа од зборови што требало верно да се репродуцираат, ами како збир од идеи, готов поетски материјал што треба да се преработи. Затоа Паунд вел да ги следи нив и така настанале *Пеењата* (The Cantos). Нивната неодминлива стилистичка одлика е историската димензија што Паунд сакал да им ја додаде. Тој почнува од Хомер и оди сè до својата современост, трупајќи цела низа од историски личности што се редат во гигантска творба.

Пеење Прво е превод на латинската верзија на *Рапсодија XI* од Хомеровата *Одисеја*, работена во 1538 година од Андреас Дивус Јустинополитанус. Стихоформата што Паунд ја одбрал за овој превод-од-превод е англосаксонскиот алитеративен стих со приближно четири нагласени слогови, каков што го беше избрал претходно за преводот на староанглиската поема *Морепловецот*.

Денес малкумина преведувачи и критичари го прифаќаат Паундовиот елизабетански приод но многумина не можат да не ѝ се восхитат на неговата енергија и се согласуваат дека при сите негови грешки и „грешки“, тој „му се доближил на духот на оригиналот поблизу од многумина педантни специјалисти по класична филологија“. (Weissbort & Eysteinnsson 2006:275) Имајќи го предвид Паундовиот есеј *Date Line*⁶ во којшто тој говори за неколку типа критика, брзо согледуваме дека преработеното *Пеење Прво* е само уште еден облик на критика - критика по пат на преведување. Таквата критика ги одбира, ги нагласува и им ги приопштува значајните дела на читателите, додека на писателите им помага „да се спротивстават на туѓиот глас, и да го пронајдат сопствениот.“ (Weissbort & Eysteinnsson 2006:275)

Хомер секогаш и секаде котирал високо во критичкиот опус на Паунд. Со педагошка жестина Паунд го препорачува него на повеќе места (во огледите *Вовед во читањето*, *Како да читаме*, *Ретроспектива*) како основен во совладувањето на поетската техника и сликовност. Исто така, Хомер претставува заеднички простор врз којшто може да се спореди преведувачката практика на Паунд и Петрушевски, во нешто што не треба да се сфати како натпревар на двајца плодни преведувачи, туку како обид да се согледа како Паундовата верзија станала независно книжевно дело. Петрушевски преведува непосредно од старогрчки додека Паунд ја преведува латинската верзија на Андреас Дивус којшто пак преведувал од старогрчкиот хомерски изворник. Во разделот за Андреас Дивус од есејот за *Преведувачите од старогрчки: Преведувачите на Хомер*, Паунд го дава латинскиот текст што го преводо-уредил во она што станало *Пеење прво*. (LE 259) Тука даваме споредбена анализа на првите 22 стихови од *Рапсодија XI* кај Хомер и *Пеење Прво* кај Паунд во придружба на посреден превод во проза што клони кон буквалност.

Преводот на Паунд ја опфаќа содржината од тргнувањето на Одисеј до неговата средба со Тајресија, каде што неочекувано го прекинува поетскиот спев и му обрнува

⁶ Критика преку дискусија, критика преку преведување, критика по пат на творење во стилот на определен период, критика низ музика, критика преку нова композиција.

внимание на читателот дека се работи за преработка на преводот од Дивус. Обрнавме внимание на неколку аспекти:

- 1) употребата на хомерските епитети,
- 2) формата на хомерската композиција,
- 3) степенот до кој и Петрушевски и Паунд ја задржале или ја измениле хомерската форма и по која цена:

Верзијата на Петрушевски, сопоставена со изворникот, гласи:

<p>Homer, Odyssey, XI, 1-22, Weissbort & Eysteinnsson 2006:98</p> <p>‘αὐτὰρ ἐπεὶ ῥ’ ἐπὶ νῆα κατήλθομεν ἠδὲ θάλασσαν, νῆα μὲν ἄρ πάμπρωτον ἐρύσσαμεν εἰς ἄλα δῖαν, ἐν δ’ ἴστων τιθέμεσθα καὶ ἰστία νηὶ μελαίνῃ, ἐν δὲ τὰ μῆλα λαβόντες ἐβήσαμεν, ἄν δὲ καὶ αὐτοὶ βαίνομεν ἀχνύμενοι θαλερὸν κατὰ δάκρυ χέοντες. ἤμῃν δ’ αὔ κατόπισθε νεὸς κυανοπρώροιο ἴκμενον οὔρον ἴει πλησίστιον, ἐσθλὸν ἑταῖρον, Κίρκη εὐπλόκαμος, δεινὴ θεὸς αὐδήεσσα. ἡμεῖς δ’ ὄπλα ἕκαστα πονησάμενοι κατὰ νῆα ἦμεθα: τὴν δ’ ἄνεμός τε κυβερνήτης τ’ ἴθυνε. τῆς δὲ πανημερίας τέταθ’ ἰστία ποντοπορούσης: δύσετό τ’ ἥελιος σκιάωντό τε πᾶσαι ἀγυαί. ἢ δ’ ἐς πείραθ’ ἴκανε βαθυρροῦ Ὠκεανοῖο. ἔνθα δὲ Κιμμερίων ἀνδρῶν δῆμός τε πόλις τε, ἥερι καὶ νεφέλῃ κεκαλυμμένοι: οὐδέ ποτ’ αὐτοὺς ἥελιος φαέθων καταδέρκεται ἀκτίνεσσιν, οὔθ’ ὅπότε ἄν στείχησι πρὸς οὐρανὸν ἀστερόεντα, οὔθ’ ὅτ’ ἄν ἄψ ἐπὶ γαῖαν ἀπ’ οὐρανόθεν προτράπηται, ἀλλ’ ἐπὶ νύξ ὅλοη τέταται δειλοῖσι βροτοῖσι.</p>	<p>Хомер, Одисеја, XI, 1-22, прев. Петрушевски (Хомер 2008:169)</p> <p>Кога до корабон, пак и до морено слегофме долу, најпрвин ние истуркафме кораби в морено дивно, катарки потем и платна исправивме в кораби рамни, добиток зедофме, пак и го качифме, да се и сами качифме, прескрбни ние, ронејќи изобилни солзи. Тогаш нам, одзади, баш, зад корабон <i>с’кљунот синкав*</i>) погоден ветер ни прати развиплатнец, тој другар добар, Кирка <i>лепокоса</i>, божица страшна, што људски слови.*) Суредувајќи го сето оружје одеднаш в кораб седнавме, ветрот и крмарот, пак, го водеа него.*) Овој, сал, поморе бродеше цел ден с’ оптегнати платна. Сонцето зајде и мрак на патиштата сите се спушти, коработ стигна до крајот на <i>длабокоструен</i> Океан. Онде, пак, од Кимеријцине мажи бил родот и градот в магла и облак покриени тие, и никогаш таму Сонцето сјајно не ги гледа ниф, зар, со својте</p>
--	--

<p>νῆα μὲν ἔνθ' ἔλθόντες ἐκέλευσαμεν, ἐκ δὲ τὰ μῆλα εἰλόμεθ' : αὐτοὶ δ' αὖτε παρὰ ῥόον Ὠκεανοῖο ἦομεν, ὄφρ' ἐς χῶρον ἀφικόμεθ', ὃν φράσε Κίρκη. 7</p>	<p>лачи;*) ни кога оно си греде на небото свездено горе, ни кога на земја, пак, од небото назад се враќа, туку погубната ноќ им се тегне на клетите љуѓе. Дојдофме вамо, г'извлековме корабон, добиток надвор сметнавме; самите ние, пак, крај океанската струја одефме, за да до местоно дојдеме Кирка што каза.</p>
---	---

Во верзијата на Петрушевски стиховите во коишто тој успеал да ја зачува изворната прозодија во текстот на јазикот–цел се означени со свездички. Во старогрчката верзија на извадокот разгледуваме три хомерски епитети: *κυανοπρόροιο*⁸ (кај Петрушевски преведен со предлошката фраза *с'кљуноот синкав*) што се однесува на бродот, потоа *εὐπλόκαμος*⁹ (кај Петрушевски *лепокоса*) што се однесува на Кирка, и *βαθυρροῦν*¹⁰ (кај Петрушевски *длабокоструен*) што се однесува на океанот. Изворната стихоформа е херојски дактилски хексаметар, којашто Петрушевски ја предава со соодветен дактилски хексаметар, каде по правило првите четири стапки се тросложни дактили, со завршни трохејски или спондејски стапки.

⁷ За ориентација на читателот со старогрчкиот текст, него го даваме во прозен буквален превод на Готстак Јенсон (Gottskalk Jensson во Weissbort & Eysteinnsson 2006:98, буквален превод, В. Ц.) 'Но кога бевме слегнале докај коработ и морето, најпрвин го истуркавме коработ во божеското море, и ги исправивме катарката и платното во црниот кораб, и ги зедовме овците и ги качивме на коработ, и самите ние се качивме тажејќи, ронејќи големи солзи. И нам **лепокоса** Кирка, божица страшна со човечко слово, прати одзади **темно-кљуниот** кораб погоден ветар да го развие платното, содружник добар. Откако ја суредивме сета опрема ширум коработ, седнавме; ветрот и крмарот го водеа него. Цел дел платното оптегнато беше додека тој крстареше по морето. И сонцето зајде и сите патишта ги стемни; и тој [коработ] стаса до работ на **длабокостујниот** океан. Таму е народот и градот на Кимеријците, завиткан во магла и облак; никогаш сјајното сонце не ги гледа нив со лачи, ниту кога се качува по свезденото небо или кога се враќа наземи од небесата, само погубна ноќ се протега над клетите смртници. Идејќи на ова место го сплаживме бродот, и ги извадивме и овците; и самите ние појдовме вдолж струјата океанска, сè дури не дојдовме до местото, што го укажа Кирка.'

⁸ *κυανοπρόρος* именска група со буквално значење темно-син лак, темно-син нос, каде што лакот или носот го означуваат предниот дел од бродот кој има облик на лак или нос. Во англиските преводи се сретнува придавката *dark-prowed*.

⁹ *εὐ-πλόκαμος* (прид.) со убаво заплетена коса, (εὖ укажува на нешто добро, благо, убаво, додека *πλόκαμος* (именка) означува влакно, кадрица од коса, плетенка). Покусо можеби лепоплетна или лепокадра, или благокадра. Лепокоса од Петрушевски е слободен превод. Во англиските преводи се сретнува придавката *fair-haired*.

¹⁰ *βαθύς*, длабок, висок изобилен, силен, *ῥόος*, *ῥοῦς*, *ὄ* течење, поток, движење кое се стреми против, *βαθύ-ρροος* кој тече длабоко, длабокотечен. Поточно „до крајот на големите длабочини океански.“ Во англиските преводи се сретнува придавката *deep-flowing*. За помошта околу буквалните значења на старогрчките епитети ѝ благодарам на Оливера Димовска, класичен филолог.

Кај Петрушевски метриката варира најчесто меѓу 15-сложни и 17-сложни стихови, а ритамот е диктиран од дактилот. Што се однесува до хомерските епитети од извадокот, нив Петрушевски ги зачувал (Кирка е *лепокоса*, океанот е *длабокоструен*), со исклучок на коработ, кој не е темно-клуност, туку е предаден не со придавка туку со 4-сложна предлошка фраза. Сепак, токму во истиот стих, Петрушевски успева да го долови изворниот поетски метар, па неговиот избор на стих што завршува со „зад корабон *с’кљунот синкав*“, покажува дека во овој случај Петрушевски ја жртвувал лексиката за сметка на прозодијата, т.е., поетската форма.

Заслужува да се коментира и неговиот избор да употреби архаична дикција во обата Хомерови епа. Имајќи ги предвид тврдењата на Весна Томовска дека епскиот поет врши своевидно обраќање кон митолошката традиција „за да собере материјал за составување на своето дело“ (Томовска во Хомер 2008:11), и дека обата епа за свој материјал користат извори од старогрчката усна традиција, архаизираната варијанта на битолско-охридското наречје во *Илијадата* и *Одисејата* од Петрушевски се чини оправдана, ако треба, најодзади, во преводот да се долови она неминовно чувство на застареност, архаичност на усното предание.

Дивусовата верзија на истиот извадок, сопоставена со Паундовата, гласи:

<p>Homer, <i>The Odyssey</i>, Canto XI, translated into Latin by Andreas Divus, 1538. (Pound, <i>Instigations</i>, 335-339)</p> <p>At postquam ad navem descendimus, et mare, Nauem quidem primum deduximus in mare diuum, Et malum posuimus et vela in navi nigra: Intro autem oues accipientes ire fecimus, intro et ipsi luimus dolentes, huberes lachrymas fundentes: Nobis autem a tergo navis nigre prorre Prosperum ventum imisit pandentem velum bonum amicum Circe benecomata gravis Dea altiloqua. Nos autem arma singula expedientes in navi Sedebamus: hanc autem ventusque gubernatorque dirigebat:</p>	<p>Ezra Pound, Pound, <i>Canto I</i></p> <p>And then went down to the ship, Set keel to breakers, forth on the godly sea, and We set up mast and sail on that swart ship, Bore sheep aboard her, and our bodies also Heavy with weeping, so winds from sternward Bore us out onward with bellying canvas, Circe's this craft, the <i>trim-coifed</i> goddess. Then sat we amidships, wind jamming the tiller, Thus with stretched sail, we went over sea till day's end. Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of <i>deepest water</i>, To the Kimmerian lands, and peopled cities</p>
---	---

<p>Huius at per totum diem extensa sunt vela pontum transientis:</p> <p>Occidit tunc Sol, ombratrae sunt omnes viae:</p> <p>Haec autem in fines pervenit profundi Oceani:</p> <p>Illic autem Cimmericorum virorum populusque civitasque,</p> <p>Caligine et nebula cooperti, neque unquam ipsos Sol lucidus aspicit radiis,</p> <p>Neque quando tendit ad coelum stellatum,</p> <p>Neque quando retro in terram a coelo vertitur:</p> <p>Sed nox pernitiōsa extenditur miseris hominibus:</p> <p>Navem quidem illuc venientes traximus, extra autem oves</p> <p>Accepimus: ipsi autem rursus apud fluxum Oceani Iuimus, ut in locum perveniremus quem dixit Circe: ¹¹</p>	<p>Covered with <i>close-webbed</i> mist, unpierced ever With glitter of sun-rays</p> <p>Nor with stars stretched, nor looking back from heaven</p> <p>Swartest night stretched over wretched men there.</p> <p>The ocean flowing backward, came we then to the place</p> <p>Aforesaid by Circe¹²</p>
---	---

Верзијата на Паунд содржи коренити изместувања, компресии и испуштања на податоци, како во формата така и во содржината. Според тоа таа тешко може да се окарактеризира како вистински превод во споредба со оној на Дивус, кој доследно го следи Хомер. Паундовата употреба на англосаксонскиот алитеративен стих како калап за неговото *Пеење Прво* е помалку доследна и помалку успешна во споредба со неговата верзија на англосаксонскиот *Морепловец*. Прозодијата во *Пеење Прво* се заснова врз слободниот стих но Паунд успева да задржи во просек четири нагласени

¹¹ За ориентација на читателот со латинскиот текст, него го предаваме како потстрочник на англиски во буквален прозен превод на В.Ц. според (Хомер, *Одисеја. Панодија XI* од лат, *via* англ. Weissbort & Eysteinnsson 2006:287) ‘И кога бевме слегле до коработ, до морето, првин го истуркавме коработ удолу во божеското море. И ја исправивме катарката и платната во црниот кораб; и земајќи ги овците ги спотравме на коработ, и самите се качивме на коработ тажејќи, роневме обилни солзи. Но нам **лепокоса** Кирка, моќната божица што возвишено збори, ни прати одзади **темно-клуниот** кораб погоден ветар што го разви платното, пријател верен. Откако ја суредивме сега опрема на коработ останавме да седиме; а коработ го водеа ветрот и крмарот; и сиот ден платната му се оптегаа додека го крстосуваше морето. Потем сонцето слегна, засенети сите патишта беа; а тој [коработ] дојде до крајот на **длабокиот Океан**; а таму е народот и градот на Кимеријците, покриен во магла и облак, никогаш светлото сонце не ги гледа нив со зраци, ни кога се стреми кон свезденото небо, ни кога се враќа наземи од небо. Но погубната ноќ се шири над клетите луѓе. Вистина, идејќи на ова место го извлековме коработ, и ги изведовме овците; и самите појдовме крај струјата океанска, сè дур не стигнавме до местото што Кирка го кажа.’

¹² Алитерираниите слогови кај Паунд се означени со масни букви, додека предметните хомерски епитети се во курзив.

слогови во секој стих. Алитерацијата е присутна но не е толку доследна како во случајот со неговиот *Морепловец*. Поетската дикција, од друга страна, е осовременета (со неколку исклучоци), за разлика од целосно архаизираната дикција кај Петрушевски и онаа во Паундовиот *Морепловец*. Хомерските епитети кај Паунд се или загубени или изменети до неприпознатливост: на пример, она што кај Петрушевски е кораб *с' кљуном синкав* кај Паунд станува едноставно *swart ship* (темен/мрачен брод) а Кирка е *trim-coifed* (нешто што Ѓузел го предава со *смасно-скастриена коса*), а длабокостујниот океан станува едноставно *deepest water*. Паунд, меѓутоа, се обидува да надомести додавајќи ѝ го сликовитиот епитет *close-webbed* на маглата што го покрива градот на Кимеријците (Ѓузел го преведува со *густоткаена* магла), повикувајќи на тој начин во умот на читателот слика на магла толку густа што потсетува на густо ткаената пајакова мрежа. Впрочем, овој епитет го содржи зборот *web* едно од чиешто значења е токму „пајакова мрежа“. Уште една семантичка компензација кај Паунд наоѓаме и во сложенката *sun-rays* (тука употребен во својство на псевдо-кенинг со значење *сончеви зраци*), којашто би требало да го постигне ефектот на *сонце-лач(u)*.

5. Ѓузеловиот превод на Паундовото *Пеење Прво*

Богомил Ѓузел е првиот преведувач на некои од раните песни Паунд во Република Македонија. Првиот коментар за Паундовиот живот, дела и нивните особености се сретнуваат во Ѓузеловиот оглед, *Езра Паунд – поет на парадокси*, објавен во списание *Разгледи* (1964-65/VII, бр. 3. стр. 254-276), во чија придружба Ѓузел препеал *Пет песни: Молитвата на Изолда, De Aegyptu, Пјер Видал Стариот. Морепловец. Тажаленка на граничната стража* (Разгледи, 1964-65, VII, бр. 3, стр. 277- 286). Во 2013 година, во проектот *Свезди на светската книжевност*, Богомил Ѓузел преведе избор од поезијата на Паунд, со наслов *Одбрани песни*, со поговор на Зоран Анчевски (Скопје, Три, 2013).

Имајќи ја предвид генезата на *Пеење Прво* од Паунд, Ѓузеловиот препев се накалимува и врз хомерскиот изворен текст. По старогрчкиот оригинал доаѓа Андреас Дивус и го преведува него на латински. По него, латинската верзија од Дивус ја преведува Езра Паунд на англиски. Најпосле, Богомил Ѓузел, кој ја преведува англиската верзија од Паунд на македонски, хронолошки ѝ се придружува на оваа генеза на Одисеевиот *katabasis*. Ѓузел прибележува дека Паундовото *Пеење Прво* е преработка на латински превод од *Panodiujata XI* од Хомеровата *Одисеја* но тој не го

преведува ниту Хомер ниту Дивус во строго текстуална смисла, ами го препејува Паунд, кон чиј текст се придржува. Во фигуративна смисла, Ѓузеловиот препев воспоставува однос кон хомеровскиот изворник аналоген на односот што еден правнук го има кон својот предок пред три поколенија (во низата татко, син, внук, правнук). Во поглед на мотивите *katabasis* и *nekyia*, Ѓузеловиот превод на Паундовото *Пеење Прво* претставува превод (Ѓузел), од превод (Паунд), од превод (Дивус), од оригинал (Хомер):

Хомер ->	Дивус ->	Паунд ->	Ѓузел
оригинал	прво поколение	второ поколение	трето поколение
татко	син	внук	правнук

Далеку од тоа дека на Ѓузеловата верзија ѝ ги припишуваме книжевните одлики на старогрчката верзија (најмалку формалните), но може да се тврди дека Ѓузеловата верзија ги задржува (како препев на Паунд, не на Хомер) барем најосновните податоци што ги соопштува старогрчкиот оригинал во првите сцени од *Рансодија XI* од *Одисеја*. Имено, дека Одисеј, со своите придружници, се упатува на пат кон подземјето (*katabasis*), при што најпрвин се случува товарањето на коработ во општа тага и страв, потоа пловењето по морето, пристигањето во градот и во земјата на Кимеријците, принесувањето жртви, општењето со мртвите (*nekyia*) Елпенор и со Тајресија итн. Впрочем, може да се тврди и дека во истата поширока рамка во сите гореспоменати верзии се зачувани мотивите *katabasis* и *nekyia*.

Следуваат *Пеење Прво* од Паунд, сопоставен со верзијата од Богомил Ѓузел:

Canto I by Ezra Pound And then went down to the ship, Set keel to breakers, forth on the godly sea, and We set up mast and sail on that swart ship, Bore sheep aboard her, and our bodies also Heavy with weeping, so winds from	Пеење прво – прев. Богомил Ѓузел: Од <i>Cantos</i> I И потем слеговме до коработ, Со кобилицата спроти крајбрежните далги, напред кон боговското море, па Го подигнавме јарболот и едрото на тој темен кораб, Натоваривме овци на палубата, како и сопствените тела Бремени со плачење, а ветрови откај кормилото
---	--

<p>sternward</p> <p>Bore us out onward with bellying canvas, Circe's this craft, the trim-coifed goddess.</p> <p>Then sat we amidships, wind jamming the tiller,</p> <p>Thus with stretched sail, we went over sea till day's end.</p> <p>Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with close-webbed mist, unpierced ever</p> <p>With glitter of sun-rays Nor with stars stretched, nor looking back from heaven</p> <p>Swartest night stretched over wretched men there.</p> <p>The ocean flowing backward, came we then to the place</p> <p>Aforesaid by Circe.</p>	<p>Нè повлекоа напред со надуеното платно, Што е умешност на Кирка, божицата со смасно- скастрена коса.</p> <p>Па заседнавме на средина, дур ветрот го туркаше лостот од кормилото,</p> <p>Така со распнато едро пловевме преку море до зајдисонце.</p> <p>Со сонцето на починка и сенки насекаде по океанот, Стигнавме тогаш до меѓите најдлабока вода, Кон Кимериските земји и населени градови, Покриени со густопкаена магла, никогаш непробиена Од сјајот на сончевите зраци</p> <p>Ни од ѕвездите растегната, ниту одбиена од небото, Најтемна ноќ распната над луѓе напнати од неволји. Со океанот што течеше назначки, стасавме тогаш до местото</p> <p>Спомнато претходно од Кирка.</p>
--	---

Во Ѓузеловата верзија, формата на *Пеење Прво* до Паунд е генерално задржана - се работи за слободниот стих. Очевидни се, меѓутоа, неколку стихови кои би можеле да добијат постегнат облик, на пример, вториот стих кај Паунд:

„Set keel to breakers, forth on the godly sea, and”

е предаден кај Ѓузел со:

„Со кобилицата спроти крајбрежните далги, напред кон боговското море, па“.

Да се преведува песна напишана во слободен стих не значи да се пренебрегнат нејзините ритмички одлики. Во тој случај поезијата се чита многу слично на проза, што е непожелно од ритмички причини. Се разбира, на Ѓузел му била на располагање и употребата на архаизми па дури и хомерска дикција во стилот на Петрушевски, бидејќи ниту Паундовиот (во однос на Ѓузел) оригинал не е имун на архаизмот, на пример:

„Elpenor, how **art thou** come to this dark coast?

Cam'st thou afoot, outstripping seamen?“

Освен тоа, на Ѓузеловата верзија ѝ недостасува алитераацијата на англосаксонскиот верс којашто Паунд беше одбрал за своето *Пеење Прво* (Кнапп, 1979, Ruthven 1969:214), т.е., делумно зачуваниот алитеративен стих, што може да се согледа преку споредба на стиховите со алитерирани согласки во Паундовата верзија и соодветните стихови во Ѓузеловата верзија.

Литература:

Beekes, Robert. 2010. *Etymological Dictionary of Greek*, Brill, Leiden, Boston.

Frye, Northrop 2000. *Anatomy of Criticism*, with a new foreword by Harold Bloom, Princeton University Press, Princeton and Oxford.

Кнапп, James F. 1979. *Ezra Pound*, Twayne Publishers.

Munday, Jeremy. 2008. *Introducing Translation Studies – theories and applications*. 2nd ed. Routledge, Taylor and Francis Group.

Pound, Ezra. 1960. *Literary essays of Ezra Pound*. Edited and with an Introduction by T.S. Eliot, Faber and Faber Limited. (LE)

Pound, Ezra. 1910. *The Spirit of Romance. An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Pre-Renaissance Literature of Latin Europe*, London, Dent. (SR)

Schulte, Rainer and Biguenet, John. 1992. *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*, University of Chicago Press, Chicago and London.

Weissbort, Daniel and Eysteinnsson Astradur. 2006. Ed. *Transaltion – theory and practice, a historical reader*, Oxford University Press.

Арсова-Николиќ, Лидија. (1999) *Преведување: теорија и практика*. Скопје: Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ – Скопје.

Ѓузел, Богомил. 2002. *Бовча - избрани есеи*. Магор, Скопје.

Ѓузел, Богомил. 1964-65. *Езра Паунд – поет на парадокси*, Разгледи, 1964-65/VII, бр. 3. стр. 254-276, и Пет Песни од Езра Паунд: Praise of Ysolt, De Aegypto, Piere Vidal Old, The Seafarer and Lament of the Frontier Guard (Разгледи, 1964-65, VII, бр. 3, стр. 277- 286).

Паунд, Езра. 2013. *Поезија: (избор) / Езра Паунд; прев. Богомил Ѓузел, Три, Скопје,*

Петрушевски Д. Михаил, 1983. *Љубовта кон вистината и културата и мера за сликата на постоењето*, Разгледи, XXV, 2, февруари 1983, стр.204-220.

Петрушевска, Калиопа. 2011. *Преведувачкото credo на Михаил Д. Петрушевски*, Жива антика, монографија бр. 10, Прилози од меѓународната конференција, 100 години од раѓањето на академик Михаил Д. Петрушевски, МАНУ, Скопје, 14-15 октомври 2011.

Хомер, 2008. *Одисеја*, прев. Михаил Д. Петрушевски, Магор, Скопје.

ODYSSEAN KATABASIS IN TRANSLATIONS BY EZRA POUND, MIHAIL D. PETRUŠEVSKI AND BOGOMIL GJUZEL

Vladimir Cvetkoski

Summary

After a brief treatment of the difference between the concepts *katabasis* and *nekyia*, the paper gives a portrait of Mihail D. Petruševski and his approach to translating in light of the translation paradigms by Schleiermacher and Jean-René LADMIRAL. Furthermore, Bogomil Gjuzel's and Ezra Pound's views on myth are contrasted. The paper analyses the starting 22 lines of the 11th Book of the Odyssey (the Odyssean *katabasis* scene) by considering Homeric epithets, prosody and other formal features of the Homeric source and Divus' Latin version, on the one hand, and their respective translations by Pound, Petruševski, and Gjuzel, on the other.