

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА

ИНСТИТУТ ЗА СРПСКИ ЈЕЗИК

ЈУЖНОСЛОВЕНСКИ ФИЛОЛОГ

ПОВРЕМЕНИ СПИС ЗА СЛОВЕНСКУ ФИЛОЛОГИЈУ

Уређује
А. БЕЛИЋ

уз сарадњу

д-ра *Алексића Радомира* (Београд), д-ра *Вуковића Јована* (Сарајево), *Конеског Б.*
(Скопље), д-ра *Нахшигала Рајка* (Љубљана), д-ра *Скока Пејра* (Загреб),
д-ра Рамова *Франа*, д-ра *Стевановића Михаила* (Београд),
д-ра *Томановића Васе* (Скопље), д-ра *Храсте Маша* (Загреб)

ХИХ КЊ. 1—4

БЕОГРАД
1951—1952

О КРКЛЕЧЕВУ ПРЕВОДУ ПУШКИНОВА „МОЦАРТА И САЛИЈЕРИЈА“

I

Често се понавља и често се наглашава да је превођење у стиху посао нарочите врсте, посао који захтева од преводјоца и изузетну обдареност и изузетан напор. Говори се и о „поновљеном надахнућу“ кад је реч о успешим преводима стихова и о многобројним тешкоћама које је преводилац морао савлађивати при преношењу туђих стихова у свој језик. То исто, желећи да останемо у атмосфери Пушкинова „Моцарта и Салијерија“, можемо рећи и друкчије: преводилац мора носити у себи две наизглед супротне стихије — моцартовску и салијеријевску. Уосталом, да ли су те две стихије баш толико супротне да се узајамно искључују? Зар није и сам Пушкин, који их је разграничио у „Моцарту и Салијерију“, носио обе те стихије у себи? Ми знамо да је Пушкину било познато „моцартовско“ надахнуће, да је имао тренутака кад су му стихови „слободно текли“ из душе и када је журио да их забележи како их не би заборавио. Али, с друге стране, знамо и то колико је размишљао о својим уметничким замислима и како је упорно тражио прави израз за оно што је у почетку тек „нејасно разликовао кроз магични кристал“ — његови рукописи нам најбоље сведоче о томе. И то је био упорни, тешки, „салијеријевски“ рад, који је трајао све дотле док сам песник, размишљајући о своме делу, не би потврдно одговорио на питање: „Јеси ли задовољан њиме, строги уметниче?“ Кад је све то тако — није ли онда правилно и код Моцарта и код Салијерија тражити одразе интимних Пушкинових мисли о уметности и о стваралачком процесу, одразе његових размишљања о своме властитом генију? Пушкин је знао да носи у себи обе стихије — и моцартовску и салијеријевску; а ако су се оне у његовој малој трагедији одвојиле — свака од њих је тиме само добила свој пуни израз.

Често се такође истиче и често се подвлачи да је уметнички превод исто тако резултат уметничког стварања, поготово превод у стиху. И зато — кад узмемо у руке један такав превод, нама се одмах намећу два питања: да ли носи преводац моцартовску искру у себи и да ли је с успехом обавио салијеријевски посао? Узимајући за предмет овог чланка Кркљечев превод „Моцарта и Салијерија“,¹⁾ покушаћемо да одговоримо на та питања, али не по спољашњем утиску, него на основу детаљније анализе. Већ због саме природе предмета та ће анализа у првом реду обухватити специјалне проблеме стиха, јер су сви остали проблеми — језички и стилски — мање више исти код сваког превода, па било да је дело писано у прози или у стиху. И сасвим је природно што ћемо ширу анализу стиха започети разматрањима о ритму.

Ако се песнички ритам схвати као организовани систем понављања ритмичких сигнала од којих се неки остварују увек и потпуно (метричке константе), а други само с мањом или већом вероватноћом (ритмичке тенденције), испитивање песничког ритма мора обухватити баш ове последње, јер баш оне, ритмичке тенденције, чине специфичност сваког ритма. Кад је реч о стиху — и руском и српскохрватском — у њему се као ритмички чиниоци појављују акценти, границе између акценатских целина и модулације фразне мелодије. При томе се акценти и границе између акц. целина појављују као примарни елементи ритма, јер се њихово понављање (односно њихов изостанак) као ритмичког сигнала

¹⁾ Кркљец је свој превод „Моцарта и Салијерија“ досад три пута штампао: у „Књижевности“ (мај—јуни 1949), у зборнику „Избор из Пушкина“ (изд. Матице хрватске, Загреб 1949) и у збирци: „Александар Пушкин. Књига поезије“ (Накладни завод Хрватске. Мала библиотека, св. 58. Загреб 1949). У овом чланку цитирамо Кркљечев превод према зборнику „Избор из Пушкина“.

„Моцарт и Салијери“ је и пре Кркљеча више пута превођен на српскохрватски језик. Колико нам је познато, досад постоји, сем Кркљечева, шест српскохрватских превода ове Пушкинове мале трагедије. То су следећи преводи: 1) Драгутина Илића (Бранково коло, 1895), 2) Евгенија Захарова (Летопис Матице српске, 1931), 3) М. М. Пешића (Српски књижевни гласник, 1937), 4) Ивана С. Шајковића (у засебној књижици штампаној у Хелсинкију 1937), 5) Томислава Прпића (у књизи: А. С. Пушкин. Изабрана дјела. Св. I. Загреб 1943), 6) Илићев превод у редакцији Б. Ковачевића (у књизи: А. С. Пушкин. Одабрани стихови и проза. Београд 1949. — Први Салијеријев монолог и следећа 22 стиха Б. Ковачевић је наново превео; даље је задржао, углавном, Илићев текст). Сви ови преводи знатно заостају иза Кркљечева. Простор нам не допушта да се задржимо на анализи тих превода; уосталом, та анализа не би ни била од великог интереса, јер бисмо се највише морали задржати на ритмичким, језичким и стилским недостацима тих превода.

остварује већ у границама једног стиха. Модулације фразне мелодије — каденце, антикаденце и полукаденце — појављују се као секундарни елементи ритма, јер се њихово понављање остварује између целих стихова. Наш је задатак, дакле, испитати како се сви ти ритмички сигнали остварују у Пушкинову оригиналном стиху и Кркљечеву преводу, испитати у којој је мери Кркљец осетио живо пулсирање Пушкинова ритма и како га је пренео у српскохрватски језик.

II

Пушкинов „Моцарт и Салијери“ писан је петостопним јамбом, тј. стихом у коме акценти по правилу падају на парне слоге, по схеми:

○ — ○ — ○ — ○ — ○ — (○).

Ако, међутим, пажљивије загледамо текст, видећемо да врло мали број стихова остварује ту схему; покушамо ли избројати стихове са свих пет иктуса, видећемо да они не чине ни шестину од целокупног броја стихова (свега 15,3%). У већини стихова понеки иктус је изостављен. При пажљивијем читању приметимо да се иктуси изостављају на одређеним местима, да има у стиху и слабих стопа у којима парни слог доста често бива ненаглашен. Избројимо ли све акценте на свим слоговима, добићемо следећи однос између акцентованих слогова (изражен у процентима):

Слогови:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	1
% акц.:	—	80,3	—	70,3	—	82,5	—	55,—	—	100
Иктуси:		I		II		III		IV		V

Из ових података види се да су први, трећи и пети иктус — јачи, а други и четврти — слабији. На тај начин у Пушкинову стиху имамо не само смењивање наглашених и ненаглашених слогова него још и алтернирање јаких и слабих иктуса. Према томе, основу ритма чине не само стихови са свих пет иктуса (први тип), као напр.:

1) Звучал орган в старинной цѣркви на́шей (15,3%)

него још и следеће варијације:

2) Явѝлся и открьѝл нам новы тайны (17,5%),

3) И встречным послан в стѣрону иную (21,8%),

4) Глубѝкие, пленѝтельные тайны (10,9%).

Све ове варијације заједно сачињавају 65,5% од свих стихова; осталих 34,5% отпада на остале, мање више ређе, комбинације

(стихови с изостављеним првим или трећим иктусом, првим и трећим, првим и четвртим итд.).

Оваква структура 5 ст. јамба није особина само Пушкинова „Моцарта и Салијерија“; исту ту законитост наћи ћемо и у целом Пушкинову 5 ст. јамбу и, мање више, у руском 5 ст. јамбу уопште.

Преводећи Пушкина, Крклец је узео метар оригинала — јампски једанаестерац.¹⁾ Да ли је он осетио и ритмичку инерцију Пушкинова стиха — алтернирање јаких и слабих иктуса?

У Крклечеву преводу акценти су овако распоређени на појединим слоговима:

Слогови:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
% акц.:	1,7	95,2	—	57,8	—	79,6	16,1	40,4	0,9	97,—
Иктуси:		I		II		III		IV		V

За разлику од руског стиха — код Крклеца акценти падају каткад и на непарне слоге (понајвише на седми), тј. бивају померени на слабо време стиха, што је, уосталом, особина српскохрватског јамба уопште. Али у погледу иктуса видимо исту законитост као и у Пушкинову стиху: јаки су први, трећи и пети, а слаби — други и четврти; штавише, ово алтернирање јаких и слабих иктуса у Крклечеву стиху у поређењу с Пушкиновим чак је и појачано (в. дијаграм I).

Она четири основна типа стихова који код Пушкина чине основу ритмичке инерције налазимо и код Крклеца:

- 1) Што такб љубљах чему вјеру жарку (13,—⁰/₀),
- 2) Већ безумниџа нјме китиш пустог (20,4⁰/₀),
- 4) Напустах рано забаве и йгре (22,2⁰/₀),
- 4) Изгарајући, нестају у дјму (17,—⁰/₀).

Као што видимо, проценти употребе ових варијација код Крклеца показују велику сличност с Пушкиновим стихом. Код

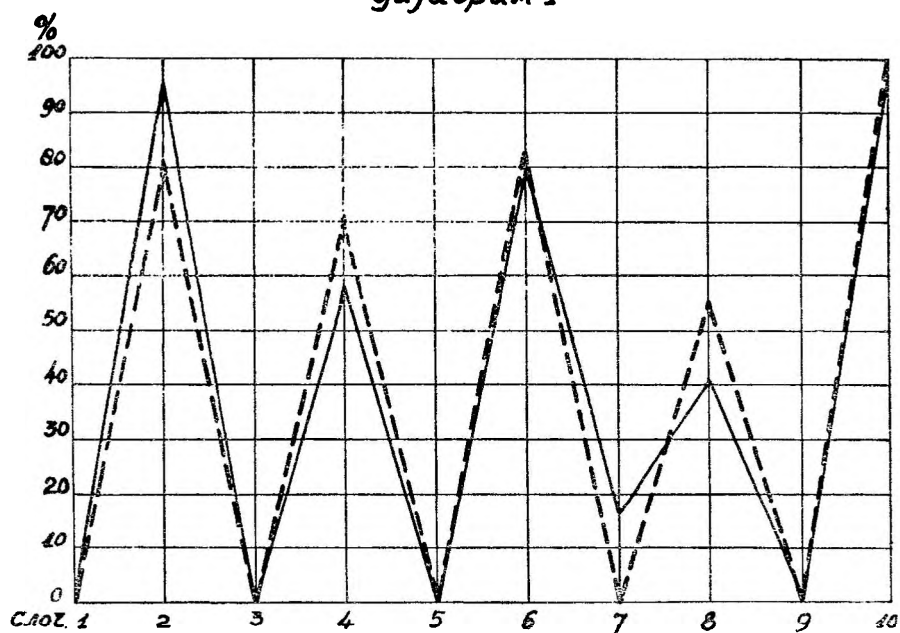
¹⁾ У руском оригиналу су помешани 5 ст. јамби с мушким и женским завршецима, и то око 57% стихова има женске завршетке, а око 43% мушке. За руску уметничку поезију је комбиновање мушких и женских завршетака типично и наслања се на природни однос у ритмичком речнику руског језика: у руском језику око 40% од свих акц. целина има акценат на последњем слогу, а око 37% на претпоследњем. У српскохрватском језику, међутим, 49% акц. целина има женске завршетке, а мушке само око 10% (од чега 7% чине једносложне акц. целине). Сем тога ни у српској ни у хрватској поезији није се много ни практиковало комбиновање стихова с разним завршецима, сем у песмама подељеним на строфе. Зато сматрамо да Крклец није ништа погрешно што је употребио само јампски једанаестерац: женски завршеци су такорећи природни завршеци српскохрватског стиха.

обојице је најчешћа варијација с изостављеним четвртим иктусом; зато су и код једног и код другог претпоследњи иктус најслабији. Једино је знатнија разлика у употреби четврте варијације (код Пушкина 10,9%, код Крклица 17%). У поређењу с Пушкином Крклиц као да нарочито фаворизира стихове типа:

Изгарајући, нестају у диму...

Човек стиче утисак као да се Крклицу особито свиђа симетричност таквих стихова; споредно је питање да ли их он фаворизира

Дијаграм I



Распоред акцената код Крклица и Пушкина: 1) пуна линија — Кркличев превод „Моцарта и Салијерија“, 2) испрекидана линија — Пушкинов оригинал.

свесно или пак несвесно, просто подлежући сугестивности музике Пушкинова стиха.

Ове четири основне варијације стихова, све заједно, износе код Крклица 72,6%. Тај проценат је близак Пушкинову (65,5%). То значи да се у погледу најчешћих типова стихова који чине основу ритмичке инерције Кркличев и Пушкинов стих скоро потпуно подударaju.

Преосталих 27,4% стихова код Крклица отпада на ређе комбинације, од ових опет нешто мање од половине (11,3% од цело-

купног броја стихова) чине стихови с наглашеним другим, четвртим, седмим и десетим слогом; напр.:

Дубоке тајне и зано́са пу́не...

Стихова овог типа у руској поезији неће се наћи, њих је Крклец наследио од старијих хрватских и српских песника и из своје властите раније песничке праксе. Ми смо имали прилике да укажемо на то да српскохрватски јампски једанаестерац допушта померање трећег иктуса са шестог на седми слог и да такви стихови с помереним иктусом лепо звуче у општем јампском контексту,¹⁾ као напр. код Ракића:

Помени ме у молитвама, мила,
И ја ћу знати у часове та́мѐ,
Кад опет груне *нечасшива́* сила,
Да добра душа твоја пази на́ ме.

Или код самог Крклеца у његовој лирици:

О благо теби који као р'јека
протичеш тихо *кроз* *дѐ*ља далѐка.

Вијугаш вјешто *кроз* *кѐ*лѐнце, кроз горе,
док стигнеш циљу, док те прими море...

Ако ближе погледамо ту српскохрватску варијанту јампског стиха (с трећим иктусом помереним на седми слог), видимо да је она најближа руским стиховима који су релативно најчешћи у јампском контексту, стиховима у којима је претпоследњи иктус изостављен, дакле ритмичкој варијацији 5 ст. јамба:

И *встрѐ*чным *пѐ*слан в *сто́*рону *ину́*ю...

или српскохрватској:

Напустих *ра́*но *за́*баве и *й*гре...

Другим речима, стих типа:

Дубоке тајне и зано́са пу́не...

осећа се просто као једна варијантна оног првог (Напустих рано забаве и игре). Отуда стихови с помереним трећим иктусом не отскачу од „пушкинске“ или „руске“ инерције ритма у њеном српскохрватском руху:

Преосталих 16,1% у Крклечеву јампском једанаестерцу отпада на још ређе типове јампских стихова (напр. с изостављеним

¹⁾ Исп. наш чланак: О тонској метрици проф. Кошутића, ЈФ XVIII стр. 187—188.

првим, трећим или петим иктусом, с првим иктусом помереним на први слог итд.). За неке од њих наћи ће се паралела и у руској поезији. Међутим, како су ти стихови доста ретки, они не утичу на општу ритмичку инерцију стиха — алтернирање јаких и слабих иктуса остварује се и поред њих; они само уносе у стих моменат превареног очекивања.

III

Могао би неко помислити да оваква подударност ритмичке инерције код Пушкина и Кркљеча проистиче из тога што је алтернирање јаких и слабих иктуса уопште својствено јампском стиху, или бар 5 ст. јамбу. Међутим — није тако. Давно је већ доказано да напр. немачки и енглески 5 ст. јамб, као и италијански ендекасилаб, имају сасвим друкчије инерције. Па и Кркљечев оригинални једанаестерац у његовој лирици од 1926 до 1947 показује сасвим друкчију слику, као што се види из приложене табеле:

С Л О Г О В И:		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1.	Лирика 1926—29	46,—	49,6	0,6	93,6	—	74,4	16,4	48,—	1,2	97,6
2.	Тамница времена (1940—43)	48,—	48,—	0,5	94,1	0,2	74,8	10,5	57,7	2,3	92,5
3.	Дарови за безимену (1941—42)	40,3	55,8	0,2	92,3	—	70,—	14,3	56,2	1,3	93,3
4.	Записи о зори (1945—47)	31,9	66,6	—	92,9	—	72,7	14,9	54,4	0,8	93,2
И К Т У С И:		I		II		III		IV		V	

За разлику од Кркљечева ритма у преводу „Моцарта и Салијерија“ — овде су јаки други, трећи и пети иктус, док су први и четврти — слаби. Први иктус с другог слога бива често померен на први слог. На тај начин проценат акцената на другом слогу креће се од 48,— до 66,6%, док је у „Моцарту и Салијерију“ износио свих 95,6%. Обрнуто, у Кркљечевој лирици нарочито је јак други иктус (на четвртом слогу); преко 90% стихова имају тај слог наглашен. Тај иктус је скоро исто толико јак као и пети (на десетом слогу), па чак може бити и нешто јачи од овог (напр. у „Тамници времена“).

Такву ритмичку инерцију, инерцију у којој су јаки други и пети иктус, можемо осетити ако пажљиво прочитамо и мањи број стихова. Узмимо напр. песму „Сужањство“:

То није живот! Вјечно иза плота
 Жеђати жарко барем кап живота.
 Без звјезда бити, без сунца, без сјаја,
 суморан сужањ усред завичаја.
 Гасити страсти, жудње, жеље живе,
 кроз ноћи мртве и кроз днeвe сиве.
 Бити ко мрав на изгубљеној стази
 по којој тешка, туђа нога гази.
 И знати да је само свијест чиста
 ко оштар нож, што осветнички блиста.

Од десет стихова — у девет на пети и десети слог пада акценат. Штавише, у већини примера у првом полустиху на пети слог пада и реченични акценат. Тиме је јачина другог иктуса још више подвучена. У „Моцарту и Салијерију“, међутим, појавиће се сасвим обрнута тенденција: четврти слог ће бити растерећен (на њега ће пасти свега 57,8%). Узмимо само почетак првог монолога Салијеријева (из прве сцене):

Сви кажу: нема истине на земљи.¹⁾
 Ал' нема је ни горе. То је за ме
 Разумљиво и јасно као скала.
 Ја с љубављу за умјетношћу се родих;
 Малишан бјех кад нађа мног је брујо
 Звук оргуља у старој цркви нашој.
 Са заносом их слушах — слатке сузе
 И нехошце текле ми низ лице.

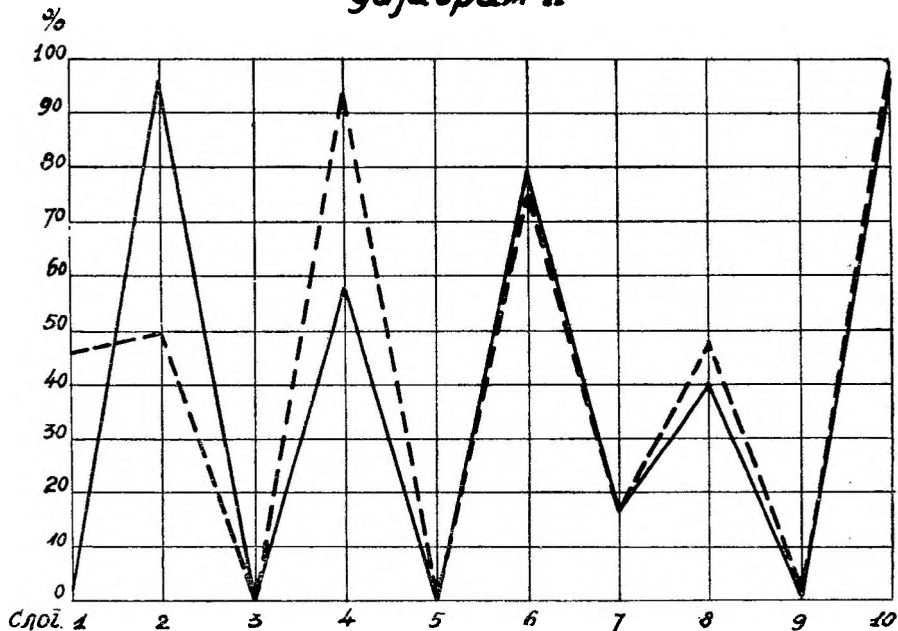
Од осам стихова — шест имају изостављен други иктус; од осам стихова — три претстављају ону варијацију јамског стиха у којој су изостављени други и четврти иктус. У Кркличевој лирици та варијација се среће сасвим ретко (у „Тамници времена“ свега 0,9% од целокупног броја стихова). У „Моцарту и Салијерију“ њена употреба ће порастати на читавих 17% и премашиће чак проценат употребе те варијације код Пушкина. Ето зато смо рекли да Крклец у своме преводу нарочито фаворизира стихове тога типа.

Дакле, очигледно је да код Крклеца имамо две разне ритмичке инерције јамског једанаестерца: једну у његовој лирици, која у њој доминира више од две деценије, и другу — која се јавља у преводу Пушкинова „Моцарта и Салијерија“ (в. дијаграм II). Ни прву ни другу инерцију није Крклец први увео у српскохрватски

¹⁾ Овај стих је Крклец нетачно превео; в. о томе у VII одељку.

стих. Ова прва инерција, у којој најјачи иктуси падају на крај првог и другог полустиха (други и пети иктус), типична је инерција српскохрватског јампског једанаестерца уопште. У српској поезији налазимо такву инерцију већ код Војислава Илића, а затим код Шантића, Дучића, Ракића и др. У хрватској поезији наћи ћемо је, углавном, код Назора и песника после њега: Беговића, Тина Ујевића, Добрише Цесарића и др. То је, дакле, типична инерција јампског једанаестерца и у српској и у хрватској поезији од краја XIX века до наших дана. Кркљец ју је, дакле, наследио од старије генерације песника; није искључено да је у формирању тога

Дијаграм II



Распоред акцената у Кркљечеву једанаестерцу: 1) пуна линија — Кркљечев превод „Моцарта и Салијерија“; 2) испрекидана линија — Кркљечева лирика 1926—29.

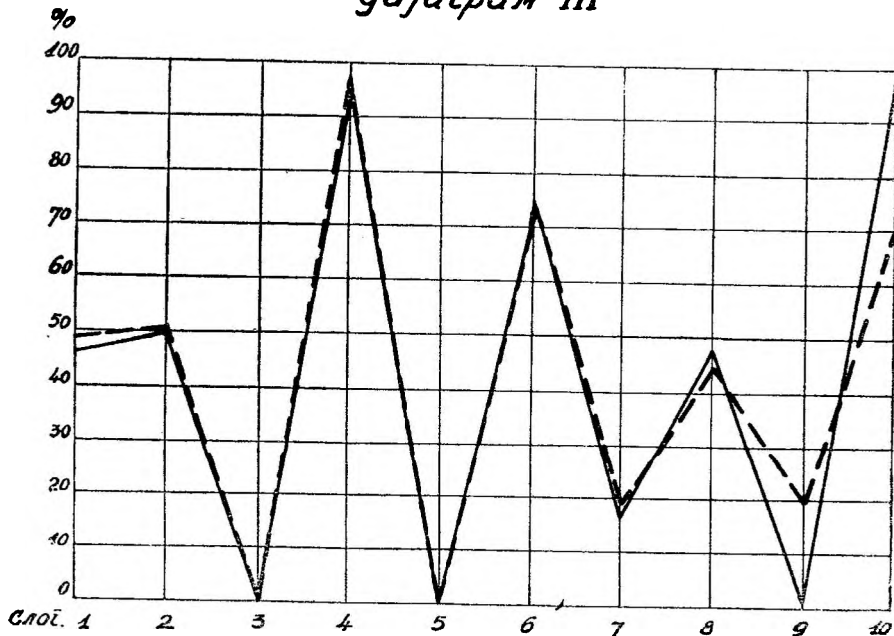
Кркљечева једанаестерца био пресудан утицај Владимира Назора, кога Кркљец, уосталом, иначе истиче у предговору својим „Сабраним делима“ (1932) као свога учитеља. Како се развила та инерција, коју можемо назвати типично српскохрватском, изнећемо у посебној студији. Тек колико да не бисмо све ово што смо рекли о српскохрватском јампском једанаестерцу оставили без икакве аргументације, упоредићемо једанаестерац из Назорових „Хрват-

ских градова“ (до 1918) с Кркличевим једанаестерцем из циклуса објављених од 1926 до 1929 „Излет у небо“ и „Сан под брезом“ (в. дијаграм III).

Слогови:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Назор:	48,8	50,8	—	96,4	—	74,2	19,—	44,4	19,8	69,4
Крклец:	46,—	49,6	0,4	93,6	—	74,4	16,4	48,—	1,2	97,6

Као што се види из ових цифара, подударност је скоро потпуна. Једина разлика постоји у клаузули стиха: Назор доста често помера последњи иктус на девети слог (19,8% од целокупног

Дијаграм III



Распоред акцената код Назора и Крклеца: 1) пуна линија — Кркличева лирика 1926—29, 2) испрекидана линија — Назорови „Хрватски градови“ (до 1918).

броја стихова), због чега је ослабљен проценат акцената на десетом. Крклец, међутим, такво померање избегава: у целом његову једанаестерцу, од првих његових песама па све до данас, проценат акцената на деветом слогу ретко кад прелази 2%.

Ова друга инерција јампског једанаестерца, коју налазимо у Кркличеву преводу „Моцарта и Салијерија“, а коју бисмо — за невољу — могли назвати руском, такође ће се наћи пре Крклеца,

поглавито у хрватској поезији, и то код старијих песника, почевши од седамдесетих година XIX века, а поименце код Ивана Трнског, Ђуре Арнолда, Аугуста Харамбашића, Иса Великановића и др., а у XX веку — код Драгутина Домјанића. Како је дошло у хрватској поезији до те инерције с ослабљеним другим и четвртим иктусом — и о томе ћемо говорити у посебној студији о српско-хрватском једанаестерцу, Овде ћемо рећи само то: да нема разлога да се она увек и код сваког песника објашњава искључиво руским утицајем. Међутим, код Иса Великановића руски утицај је потпуно очигледан — двочлану инерцију ритма с јако ослабљеним другим и четвртим иктусом налазимо код њега у преводу „Бориса Годунова“; такође доста је вероватан руски утицај и код Трнског, а сигуран је код Домјанића (овај последњи чак и уплиће руске 5 ст. јамбе у свој оригинални текст).¹⁾ Што се тиче Кркљеча, кад је реч о његову једанаестерцу у преводу „Моцарта и Салијерија“, он се, свакако, није наслањао на традицију Трнски-Домјанић; он је своју двочлану инерцију са slabим другим и четвртим иктусом очигледно црпао из Пушкинова стиха. Како је он до ње дошао, шта је морао изменити у своме ранијем ритму — видећемо најбоље из поређења његова једанаестерца, рецимо, из лирике 1945—1947 („Записи о зори“) и „Моцарта и Салијерија“ (в. дијаграм IV):

Слогови:	1	2	3	4	5		6	7	8	9	10
Записи о зори:	31,9	66,6	—	92,9	—		72,7	14,9	54,4	0,8	93,2
Моцарт и Салијери:	1,7	95,2	—	57,8	—		79,6	16,1	40,4	0,9	97,—
Иктуси:		I		II			III		IV		V

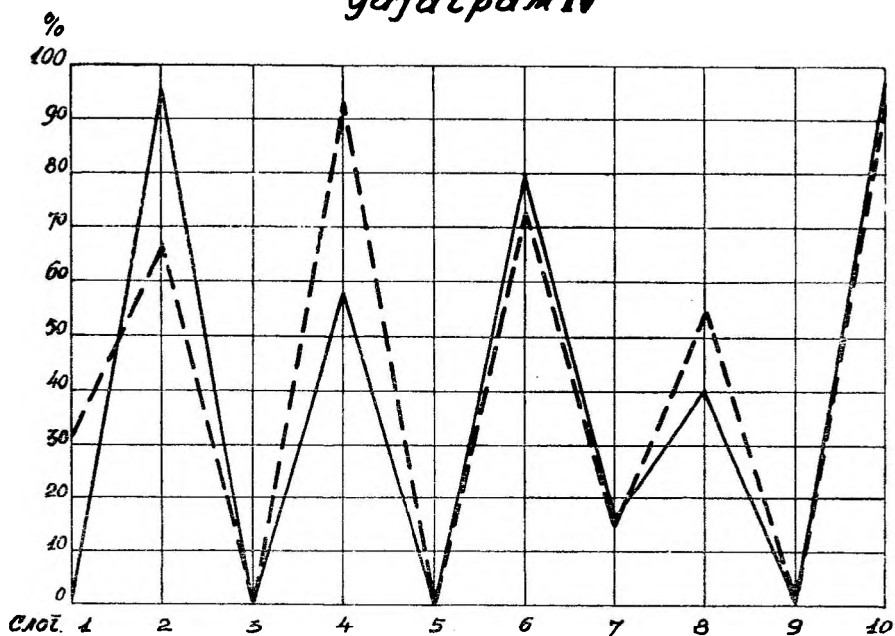
Ако упоредимо ова два ритма, видимо да је први полустих претрпео знатније промене од другог. У другом полустиху однос између појединих слогова остао је исти, само се проценат акцената повећао на шестом слогу, а смањено на осмом (тј. нешто се појачао трећи иктус и нешто ослабио четврти). Први се полустих, међутим, радикално изменио. Стих је добио изразити јампски почетак. С ранијом праксом да први иктус пада час на први, час

¹⁾ Ове две инерције не исцрпљују све ритмичке могућности које су се јављале у српскохрватском јампском једанаестерцу. Поред ове две поменуте ритмичке инерције била је, опет поглавито у хрватској поезији, на помолу и трећа, коју бисмо, такође за невољу, могли назвати „немачком“, али је она била још мање заступљена него „руска“. Победила је, углавном, она коју смо назвали „српскохрватском“.

на други слог — у „Моцарту и Салијерију“ Крклец је прекинуо. Свега је остало четири стиха с акцентом на првом (1,7%); то су следећи стихови:

- 1) Што тако љубљах, чему вјеру жарку
Жр̑швов̑ах. Зар не кренух одмах за њим...
- 2) ... Получих ипак висок ступањ. Слава
Осмјехн̑у ми се; у срцима људи...
- 3) Д̑а! Веатarchais је твој пријатељ давни...¹⁾
- 4) О, кад би так̑о хармоније снагу
Сви осјећали!...

Дијаграм IV



Распоред акцената у Крклечеву једанаестерцу: 1) пуна линија — превод Пушкинова „Моцарта и Салијерија“, 2) испрекидана линија — „Записи о зори“ (1945 - 47).

¹⁾ У овом примеру можемо говорити о ритмичком иктусу на првом слогу ако се презиме Veatarchais изговори на француски начин с акцентом на последњем слогу. Изговоримо ли га с акцентом на првом, иктус ће онда пасти на други слог стиха, а на првом ће бити обичан, неметрички, „вансхемни“ акценат, као напр. у следећем стиху:

Нџ, није см'јешно кад мазало неко
Изнакази Мадону Рафаела...

Те „вансхемне“ акценте једносложних речи у непарним слоговима, којих има и у руском стиху, ми нисмо бројали, јер они не остварују иктус. Уосталом, и њихов проценат је врло мали. В. о томе питању наш чланак: О једносложним српском стиху, Наш језик 1950 књ. II св. 1—2.

Што се тиче два прва примера — ми смо их прочитали с књижевним акцентом; сам Крклец их, међутим, друкчије акцен-тује (жртвовах, осмијехну). За трећи и четврти — Крклец је могао наћи аналогију и у руском 5 ст. јамбу. У њему се срећу једносложне акцензоване речи у непарним слоговима (слабом вре-мену) чак и кад је иктус на идућем парном слогу изостављен. Напр. у „Борису Годунову“:

Ца́рь занемо́г, ца́рь умира́ет... Бо́же...

или у самом „Моцарту и Салијерију“:

Да́! Бомарше́ ведь_бы́л тебе́ прия́тель...

У сваком случају, ова четири стиха, без обзира на то како их читамо, не утичу на општу инерцију ритма у Кркљечеву преводу.

Тиме што је прекинуо са стиховима у којима акценат може да падне на први слог, Крклец је у „Моцарту и Салијерију“ ста-билизовао иктус на другом слогу (у 95,2% од целокупног броја стихова). Почетак стиха, као и у руском, постао је изразито јампски.

Појачавајући први иктус, Крклец је знатно ослабио други (на 57,8%) градећи стихове типа:

Већ безуми́лка њи́ме кйтиш пу́стог...

или:

Изга́рајући, не́стају у дйму...

по угледу на сличне стихове у руском оригиналу. На тај начин потпуно је изменио структуру свога ранијег једанаестерца и постигао алтернирање јаких и слабих иктуса које је нашао у оригиналу. Посебно је питање да ли је Крклец свесно отступио од свога ори-гиналног ритма и свесно подражавао Пушкинов или је несвесно, само слухом, попримио ритмичку инерцију оригинала. То питање у овај мах није ни важно. Јасно је једно: Крклец је градио своје јамбе у „Моцарту и Салијерију“ под утицајем живог пулсирања Пушкинова ритма, а не на основу мртвих правила школских метрика. Да се држао њих, он не би допустио ни померање трећег иктуса са шестог на седми слог, о коме смо већ говорили и које је у његову преводу „Моцарта и Салијерија“ доста често; не би, можда, написао ни два следећа стиха (с наглашеним де-ветим слогом):

1) Сав понизан, ко онај што за́лутя

На криву када упуте га страну...

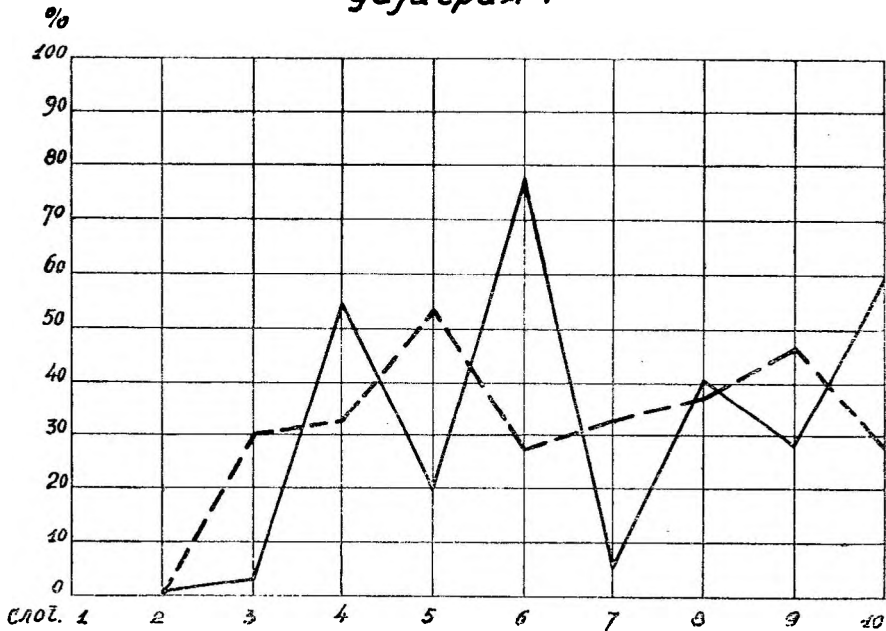
2) Мој друже стари, за искрену везу

Што спаја до два сина хармоније...

јер у руском јамбу такви стихови нису допуштени. За такве стихове Крклец има пуно оправдање и у српској и у хрватској поезији. Код свих наших песника наћи ће се у јампском једнаестерцу стихова с акцентом на деветом слогу (у Назоровим „Хрватским градовима“ скоро петина) под условом да је тај акценат кратак, и то — обично — краткоузлазни, поготово још ако после њега стоји дужина као у првом Кркличеву примеру (у речи *залута*).

IV

Док се у погледу распореда акцената стих Пушкинова оригинала и Кркличева превода „Моцарта и Салијерија“ у основним

Дијаграм V

Распоред граница између акц. целина код Пушкина и Крклица:

- 1) пуна линија — Кркличев превод „Моцарта и Салијерија“,
- 2) испрекидана линија — Пушкинов оригинал.

линијама слажу, у погледу фразирања, тј. распореда граница између акц. целина унутар стиха — они се знатно разликују (в. дијаграм V). Пушкинов стих показује следећи распоред граница између акц. целина (испред слогова):

Слогови:	2	3	4	5	6	7	8	9	10
% граница	—	30,1	32,8	53,7	27,1	32,8	37,6	46,3	27,9

Пада у очи да се у руском стиху границе између акц. целина групишу у суседство слабих иктуса (на четвртом и осмом слогу), тј. понајчешће падају после и испред њих; суседство јаких иктуса (на трећем, шестом и десетом) границе између акц. целина очигледно избегавају. То је, уосталом, тенденција коју налазимо мање више у свим руским двосложним ритмовима. Како је до ње дошло — о томе ћемо говорити на другом месту.

Пада у очи и то да је најјача граница испред петог слога; то је заостатак од 5 ст. јамба са сталном дијарезом на томе месту, наслеђеном из француског декасилаба.

Према томе, крајња је тенденција руског 5 ст. јамба да се стих распадне на три акц. целине (4+4+3 или 4+3+4), напр.:

Откúпори шампа́нского буты́лку...

или:

Убийцею создáтель Ватикáна...

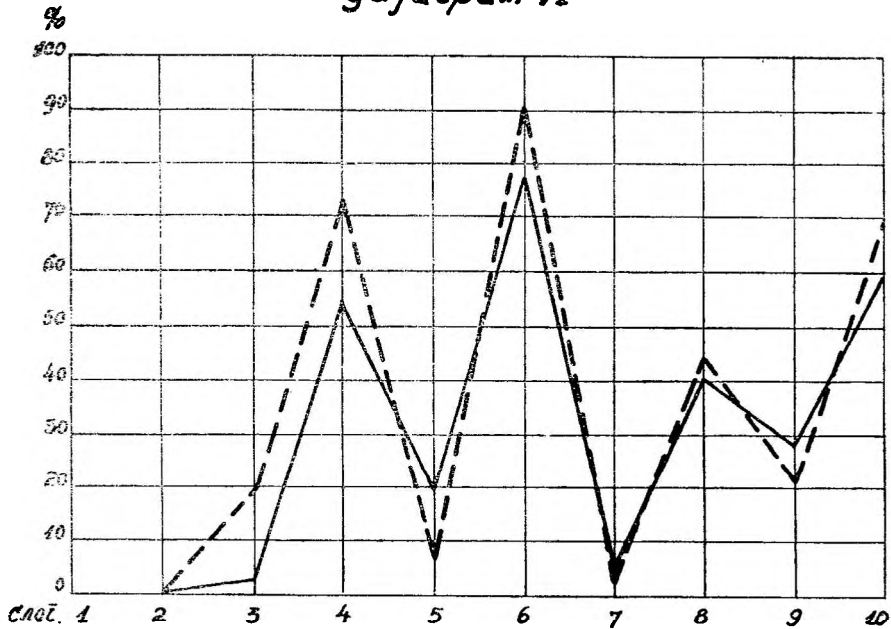
Из приложеног дијаграма види се и то да су у руском јамбу по правилу дијарезе чешће од цезура¹⁾: границе испред непарних слогова (штампане курзивом) увек су јаче од претходне границе испред парног (наиме: граница испред трећег јача је од границе испред другог, граница испред петог јача је од оне испред четвртог итд.; само последња граница — испред десетог — не иде у рачун). Према томе: руски 5 ст. јамб више подвлачи јампско фразирање него што га разбија. То видимо и из овог рачуна: од свих унутрашњих граница између акц. целина — 55,5% отпада на дијарезе, а 43,5% на цезуре. То се лако може објаснити структуром ритмичког речника руског језика. У руском језику — у прозној употреби — релативно највише има двосложних акц. целина (32—33% од целокупног броја свих могућних акц. целина). За јамб оне ће бити од пресудног значаја, јер у њему — према општој тенденцији — на два слога треба да падне један акценат. Отуда, у 5 ст. јамбу, напр., проценат двосложних акц. целина повећаће се на око 37%.²⁾ У руском језику, међутим, имамо два типа двосложних акц. целина — с акцентом на првом и с акцентом на другом слогу. Процент првих (тип *слово*) у прози износи око 15%, а проценат других (тип *слова́*) — око 17%. Први тип употребљен у јамбу обема границама разбиће јампско фразирање;

¹⁾ *Дијарезама* називамо границе између акц. целина које се подударају с крајем „стопе“, а *цезурама* — границе које падају унутар „стопе“.

²⁾ У вези с тим смањиле се средња дужина речи: у прози она износи 2,88 слога, а у Пушкинову 5 ст. јамбу 2,64.

јампски стих ће зато нешто смањити употребу акц. целина тога типа (у Пушкинову јамбу њихов проценат износи око 13%). Напротив повећаће се проценат акц. целина типа *слова* (код Пушкина на око 24%). Према томе, двосложне речи употребљене у јамбу чешће су омеђене дијарезама неголи цезурама. Кад се узме у обзир и то да ће све једносложне и тросложне акц. целине употребљене у јамбу једном границом подвући, а једном разбити јампско фразирање — постаје јасно да ће у руском јамбу проценат дијареза бити нешто већи од процента цезура;

Дијаграм VI



Распоред граница између акц. целина у Кркљчеву једанаестерцу:

- 1) пуна линија — Кркљчев превод „Моцарта и Салијерија“,
- 2) испрекидана линија — лирика 1926—29.

другим речима — фразирање ће добити узлазно-низлазни карактер. Руски јамб, дакле, наслања се на ритмички речник руског језика, не деформише га, већ га само у извесном правцу „стилизује“.

Кркљчев јамб, и у његовој лирици и у преводу Пушкинова „Моцарта и Салијерија“, даје сасвим друкчију слику распореда граница између акц. целина (в. дијаграм VI):

Слогови:	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Лирика 1926—29:	—	19,2	72,8	6,4	90,8	2,4	44,4	21,2	70,—
Моцарт и Салијери:	0,9	3,—	54,3	19,6	77,4	5,2	40,9	28,3	59,1

Овде пада у очи да је најчешћа граница испред шестог слога; она је нарочито честа у Кркљчевој лирици 1926—29 (имају је преко 90% стихова). Та граница је и иначе типична за српско-хрватски јампски једанаестерац и код појединих песника и у појединим песмама њиховим она може да се претвори у сталну цезуру. Откуда је дошло да се баш та граница стабилизује као најчешћа — говорићемо другом приликом.¹⁾ Тек — уколико је она чешћа, утолико се стих лакше распада на два скоро симетрична полустиха (5+6), нарочито ако се у већини стихова и делови фразне мелодије поклапају с тим ритмичким сегментима.²⁾ У преводу „Моцарта и Салијерија“ проценат употребе ове цезуре смањен је на 77,4% — у томе се огледа очигледна тенденција да се стих задржи као целина која се не распада на два полустиха. Засад то само напомињемо, а вратићемо се на то питање још доцније.

Што се тиче осталих граница у Кркљчеву јамбу, оне по правилу падају испред иктуса; дакле, насупрот руском стиху, оне разбијају јампско фразирање. Стих је, према томе, испресецан цезурама. Оне у лирици 1926—29 чине 85% од свих унутрашњих граница између акц. целина, док свега 15% отпада на дијарезе. Исто је и у преводу „Моцарта и Салијерија“: у њему 80,6% дају

¹⁾ Исп. о томе и код проф. Кошутинца: О тонској метрици у новој српској поезији, стр. 74—76.

²⁾ Тако напр. у познатој Рајићевој песми „На дан њеног венчања“ полустихови су у првих седам строфа потпуно осамостањени; цезура испред шестог у њима је константна, сваки полустих је посебна модулација фразне мелодије:

И срушише се | лепи снови моји, |
 Јер главу твоју | венац сад покривџ, |
 Крај тебе други | пред олтаром стоји — |
 Проста ти била | моја љубав живџ! ||

Тако исто и код Кркљца у „Тамници времена“ цезура испред шестог постаје доминанта, при чему се врло често, као и код Рајића, она поклапа с преломима фразне мелодије, као напр. у песми „Пир“:

Не знају брезе, | жарки сунцокрети, |
 Ни бор на врху, | да им муња пр'јети. ||
 Облаци лете | изнад њива, кућа, |
 а срце стрепи, | кидају се плућа. || итд.

цезуре, а 19,4% — дијарезе. И један и други стих има, дакле, изразито низлазни карактер. Ово није особина само Кркљечева стиха, овакво фразирање типично је за српскохрватски јампски једанаестерац уопште и условљено је ритмичким речником српскохрватског језика. И у српскохрватском језику имамо доста велики проценат двосложних акц. целина (око 30% од свих могућних акц. целина). Из истог разлога као и у руском, у српскохрватском стиху њихов ће се проценат још повећати (код Кркљеца у преводу „Моцарта и Салијерија“ на око 42%).¹⁾ За разлику од руског језика — двосложних акц. целина с акцентом на другом слогу (типа а_глѐ) има врло мало; у прози њихов проценат износи око 2%. Осталих 28% отпада, дакле, на двосложне акц. целине с акцентом на првом слогу. У поређењу са свим осталим акц. целинама оне чине релативну већину свих типова акц. целина; то је, дакле, најчешћа акц. целина у српскохрватском језику. Употребљена у јамбу тако да њен акцентовани слог оствари иктус, она обема својим границама мора разбити јампско фразирање тј. дати стиху низлазни карактер. Узлазни карактер могле би дати српскохрватском јамбу само акц. целине типа а_глѐ. Међутим, кад би песници исувише фаворизирали такве акц. целине (напр. кад би се њихов проценат попео у стиху на 20—30%), то би се осетило као немотивисано насиље над језиком. Градећи јамбе, српски и хрватски песници не прибегавају томе насиљу, него се, напротив, наслањају на природну структуру српскохрватског ритмичког речника; зато и у српскохрватском јамбу каогод и у трохеју — велики део иктуса остварују двосложне акц. целине с акцентом на првом слогу (њихов проценат у Кркљечеву преводу „Моцарта и Салијерија“ износи око 40%, а проценат акц. целина типа а_глѐ остао је исти као у прози).

Као што смо видели, Кркљечев оригинални стих (напр. у лирици 1926—29) и његов стих у преводу „Моцарта и Салијерија“ битно се разликују у погледу распореда акцената; међутим, у погледу фразирања они, углавном, пружају исту слику. Па ипак, ако подробније анализирамо оба дијаграма граница између акц. целина, видећемо да је Кркљечев стих у преводу „Моцарта и Салијерија“ доживео изванредан утицај Пушкинова стиха. Прво — појачан је општи проценат дијареза (на скоро 20% од свих граница),

¹⁾ И у српскохрватском стиху скраћује се просечна дужина речи; тако у прози она износи 2,83 слога, у трохејском (јуначком) десетерцу 2,74, а у јампском једанаестерцу („Моцарт и Салијерија“) — 2,68.

затим — проценат сваке цезуре мањи је у Кркличеву преводу „Моцарта и Салијерија“ него у његовој лирици (исп. на стр. 63 бројке штампане курзивом); нарочито је појачан проценат дијареца испред петог слога (6,4% — у лирици, 19,4% — у „Моцарту и Салијерију“), чиме се фаворизирају почеци типа $\text{OXOO} | \dots$ или $\text{OXO} | \text{X} | \dots$ ¹⁾ који су тако чести код Пушкина; такође је нешто појачан проценат дијареца пред деветим, тј. у преводу „Моцарта Салијерија“ стих се чешће завршава тросложном речју типа OXO неголи у Кркличевој лирици. Све је то, ипак, минимално модифицирање фразирања својственог српскохрватском јампском једанаестерцу.

Поређење ових двају јампских једанаестераца код Крклица претставља знатан интерес и са чисто теориског гледишта. Оперишући с материјалом који му је пружао природни речник српскохрватског језика, Крклиц је успео да да распоред акцената својствен руском стиху, а задржао, углавном, фразирање својствено српскохрватском. То је најбоља потврда тези да песник може лако мењати распоред акцената у стиху дајући му овакву или онакву инерцију ритма, али да фразирање остаје мање више изван његове свесне регулације, јер је условљено самом структуром ритмичког речника оног језика којим песник пева.

V

У погледу фразне мелодије, чије модулације, као што знамо, претстављају секундарне елементе ритма, Пушкинов стих у „Моцарту и Салијерију“ претставља изразити драмски стих. Насупрот лирској песми, нарочито оној коју Руси зову „песня“, а Немци *Gesang*, у којој се делови фразне мелодије обично поклапају с границама стихова (а често и полустихова), тако да се поједине модулације њене — каденце, полукаденце и антикаденце — појављују на извесним одређеним местима као доминанте па чак и као константе, што даје лирској песми мелодичност (руски би се то рекло „напевность“), — у драмском стиху огледа се сасвим супротна тежња: фразна мелодија се слободно прелива из стиха у стих праћена многобројним опкорачењима стиха („enjambement“), при чему завршеци фразне мелодије — каденце — често падају унутар стиха после било кога слога; на тај начин стих постаје испресецан јаким унутрашњим границама између акц. целина и добија изразито говорну интонацију:

¹⁾ Знаком X обележавамо сваки наглашени, а знаком O сваки ненаглашени слог без обзира на тип акцента и дужину.

Узмимо један пример (из првог Салијеријева монолога):

Отверг я рано праздные забавы; ||
 Науки, чуждые музыке, | были
 Постылы мне; || упрямо и надменно
 От них отрекся я и предался
 Одной музыке. || Труден первый шаг
 И скучен первый путь. || Преодолея
 Я ранние невзгоды. || Ремесло
 Поставил я подножием искусству; ||
 Я сделался ремесленник: || перстам
 Придал послушную, сухую, беглость
 И верность уху. || Звуки умертвив,
 Музыку я разъял, как труп. || Поверил
 Я алгеброй гармонию. || Тогда
 Уже дерзнул, в науках искушенный,
 Предаться неге творческой мечты. ||
 Я стал творить, но в тишине, но в тайне,
 Не смея помышлять еще о славе. ||

Као што видимо, овај одломак је састављен такорећи из самих кратких фраза које почињу у средини једног стиха и завршавају се у средини идућег, и то после било кога слога (четвртог, петог, шестог, седмог или осмог); свега су се у четири стиха каденце поклопиле с крајем стиха. Од мелодичних понављања истих модулација на одређеним местима у стиху нема ни трага; ово није више певање, него приповедање. Све је то врло добро осетио Крклец и такорећи копирао интонациону структуру Пјушкинова стиха¹⁾:

Напустих рано забаве и игре; ||
 И сваки наук глазби туђ | — за мене
 Бје одвратан; || тврдоглаво и гордо
 Одбацих га и свом се душом предах
 Тек глазби. || Тежак бјеше први корак
 И досадан мој пут. || Но ја савладах
 Све прве сметње и незгоде. || Занат
 Ко темељ схватих праве умјетности; ||
 Занатлијом сам постао: | послушност
 И хитрост дадох прстима, лакоћу;
 Сигурност уху. || И убивши звуке,
 Ко леш распарах глазбу, | с увјерењем
 Да алгебра је прави склад.²⁾ || И тада
 Већ дрзнух се, савладав наук тешки,

¹⁾ Како је Крклечева интерпункција недоследна, морали смо је на неколико места изменити.

²⁾ Ову реченицу је Крклец нетачно превео, јер није разумео оригинал; на њу ћемо се још вратити (у VII одељку).

Да стваралачкој препустим се машти. ||
 И стадох стварат, али тихо, тајно,
 Без смјелости да помислим на славу. ||

Између Пушкинова оригинала и Кркљечева превода паралелизам је скоро потпун. И код Кркљеца каденце падају унутар стиха, после било кога слога (у овом одломку — после трећег, четвртог, петог, шестог, осмог и деветог слога). То чини да „природна цезура“ српскохрватског јампског једанаестерца испред шестог слога не долази до изражаја. Иако у овом одломку од седамнаест стихова — дванаест имају цезуру испред шестог (а у целом преводу 77,4%), она је потпуно пригушена, јер друге, јаче границе, оне које се поклапају с преломима фразне мелодије, доминирају над њом. Узмимо два примера:

- 1) ... и свом се душом предах
 Тек глазби. || Тежак : бјеше први корак |
 И досадан мој пут. ||
- 2) Ко леш распарах : глазбу, | с увјерењем
 Да њгебра је прави склад. ||

У првом примеру граница после трећег, а у другом граница после седмог не да цезури после петог да дође до изражаја. Ето зато ни у Кркљечеву преводу, и поред великог процента цезура испред шестог, нема ни трага од полустихова, иначе тако честих у српској и хрватској лирици писаној јампским једанаестерцем.

При поређењу ових двају одломака пада у очи још и то да се Крклец трудио да задржи сва опкорачења стиха која је нашао у Пушкинову оригиналу. При томе је обично у опкорачењу остављао исту реч која је код Пушкина на томе месту. А реч у опкорачењу, стојећи на крају стиха отргнута унеколико од даљег контекста, самим тим је специјално истакнута, нарочито подвучена;¹⁾ другим речима — на таквој речи посебно је фиксирана пажња слушаоца или читаоца. Разни су моменти који руководе песника да употреби ову или ону реч у опкорачењу: може то бити реч која треба да понесе још и логички акценат, може то бити реч после које песник жели да направи паузу итд.; намеру песникову — наравно, реч је само о правом, добром песнику — можемо прозрети само ако пажљивије анализирамо текст. Тек — код правог песника врло често није свеједно која

¹⁾ Како се то реализује у дикцији — то је посебно питање, на коме се овде не можемо задржавати.

ће се реч наћи у опкорачењу. Узмимо један пример:

... Преодоле
Я ранние невгоды. || *Ремесло* ∴
Поставил я | подножием искусству. ||

Реч „ремесло“ Салијери нарочито апострофира, он је изговара с поштовањем, да не кажемо с пијететом; и овако, стојећи у опкорачењу, ова реч добија нарочити значај. Ако фалсификујемо Пушкина и изменимо ред речи, видећемо колико ће мисао изгубити у својој експресији:

... Преодоле
Я ранние невгоды. || И поставил ∴
Я ремесло | подножием искусству. ||

То је уметничким инстинктом осетио и Крклец када је задржао реч „занат“ у опкорачењу:

... Но ја савладах
Све прве сметње и незгоде. || *Занаш* ∴
Ко темељ схватих | праве умјетности. ||

Тако је Пушкинова мисао добила адекватан израз у своме српско-хрватском руху. И у већини случајева Крклец се држао оригинала пазећи на опкорачења; наравно, чинио је то углавном тамо где год је то било могућно.¹⁾

¹⁾ Навешћемо и један пример где је Крклец мало отступио од интонационе структуре Пушкинова стиха. Пушкинов текст гласи:

Никто! А ныне — сам скажу — я ныне
Завистник. || *Я завидую*; || *глубоко*, ∴
Мучительно завидую. || — О небо!

Крклец га је овако превео;

Баш нитко... Али, сада велим: ја сам
Завидљивац. || *Ја завидим дубоко*,
И мучим се у зависћи. || О небо!

Смисао је у преводу верно пренет, али интензитет којим је мисао исказана није исти. Код Пушкина су (реч је о тексту штампаном курсивом) две кратке фразе. Прва је проста констатација; *Я завидую*; у другој та констатација је ближе објашњена прилошким одредбама *глубоко* и *мучительно*. Реч *завидую* употребљена је двапут (оба пута у каденци). И у другој фрази она интензивније, сугестивније делује него у првој. Сем тога прилошка одредба *глубоко* стоји у опкорачењу, — тиме је она нарочито апострофирана; дакле, израз још више добија у интензитету. Код Крклеца нема ни те искидане, грчевите мелодиске структуре, ни оне градиције коју смо нашли код Пушкина. Фраза има обичну двочлану интелектуалну интонацију: антикаденца — каденца. Прилошка одредба *глубоко* припала је првом

У анализираном одломку нашли смо низ краћих фраза које почињу у средини једног стиха и свршавају у средини другог. Оваква интонациона структура карактеристична је нарочито за дијалоге у „Моцарту и Салијерију“. У монолозима срећу се каткад и дуже фразе које обухватају више целих стихова. Оне се смењују у монолозима са стиховима искиданим кратким фразама, али не по неким спољним композиционим правилима, него по унутрашњим потребама развијања поетске мисли. Тако, напр., у првом Салијеријеву монологу после малочас анализираног одломка долази једна дужа реченица — једна сложена мелодиска фраза која обухвата шест стихова и чији се крај подудару с крајем последњег стиха:

Нередко, | просидев в безмолвной келье ∴
 Два три дня, | позабыв и сон и пищу, |
 Вкусив восторг и слезы вдохновенья, |
 Я жег мой труд | и холодно смотрел, |
 Как мысль моя и звуки, мной рожденные, |
 Пылая, | с легким дымом исчезали. ||

Исту мелодиску фразу наћи ћемо и у Кркличеву преводу:

И често, | сједећ у ћелији глухој ∴
 По два три дана, | без сна и без круха, |
 Пун заноса и суза надахнућа, |
 Спаљивах рад свој | гледајући хладно |
 Гдје мисли моје рођене и звуци, |
 Изгарајући, | нестају у диму. ||

Кад бисмо даље продужили с поређењем Пушкинова и Кркличева текста, дошли бисмо до закључка да је Крклец мање више

делу, чиме је први део појачан, а други ублажен, — између оба дела постигнута је извесна равнотежа које код Пушкина нема.

Да је Крклец и у овом случају повео рачуна о интонацији, он би могао овај одломак овако превести:

... ја сам
 Завидљивац. || Ја завидим; || *дубоко* ∴
 И тако *болно* завидим. || — О небо!

Није нам циљ да исправљамо Кркличев превод нити претендујемо да је наш превод — што се тиче верног преношења смисла — бољи од Кркличева. На овом примеру задржали смо се само зато да покажемо какве све проблеме мора да решава преводилац — често стојећи пред дилемом у чему да изневери оригинал (наравно само за једну малу нијансу): у текстуалној тачности или у верности интонације. Проблем интонације не поставља се само пред преводиоца стихова, него и пред преводиоца прозе, па чак каткад — рецимо у драми — претставља основни проблем. А баш о интонацији већина наших преводилаца тако мало води рачуна.

свуда верно преносио у српскохрватски језик и компликовани мелодиски мозаик Пушкинова стиха.

Да бисмо још боље илустровали колико је Кркљечев превод близак по интонацији Пушкинову оригиналу, навешћемо одломак из првог Салијеријева монолога у преводу другог преводиоца (И. Шајковића):

Још тада одбацих све заблуде¹⁾ пуне,
Сем музике ништа знати нисам хтео,
И тврдо и гордо одрекох се свега
И музици драгој предадох сву душу.
Тежак ми је био тај почетак пута,
Али ја савладах све прве тешкоће,
И занат у темељ уметности ставих.
Занатником постах и прстима својим
Ја улих брзину послушну и суху —
Тачност своје слуху. Умртвивши звуке,
Музику изучих ко лешину лекар...
итд.

Овом одломку не треба много коментара. Преводилац се није много удаљио од Пушкина, иако слободно „препевā“ додајући напр. музици епитет „драга“, који Пушкин не би никад ставио Салијерију у уста. Али преводилац је потпуно уништио интонациону структуру Пушкинова стиха, потпуно уништио Пушкинов ритам и зато његови „глатки“ дванаестерци личе на све друго, само не на музику Пушкинова стиха.²⁾

VI

Интонациона структура стиха у врло је тесној вези с оним што ми називамо тоналношћу песничког дела.³⁾ Али је тоналност условљена још и избором лексичког материјала и стилском употребом тога материјала. Другим речима — тоналност сваке рече-

¹⁾ Вероватно: забаве?

²⁾ Дијалоге састављене из кратких фраза с многобројним опкорачењима стиха Шајковић није могао да укалупи у овакве дванаестерце са симетричним полустиховима и зато их је превео у прози.

³⁾ Под тоналношћу ми разумемо оно место у скали наших изражајних средстава у којем неки текст звучи. За њу се могу дати само опште категорије које не би биле спорне (напр. тоналност елегична, иронична, патетична, разговорна, фамилијарна итд.); у дикцији ће се она конкретизовати индивидуалним гласовним средствима: бојом гласа, висином тона, темпом итд. Исп. наш чланак: Методе и задаци савремене науке о стиху као дисциплине на граници лингвистике и историје књижевности. Издања Извршног одбора III Међународног конгреса слависта. № 4 Говори и предавања, Београд 1939, стр. 130—131.

нице или, тачније, сваке фразе условљена је њеним смислом, њеном садржином, а само песничко дело посматрано с тога становишта — није ништа друго него партитура коју интерпретатор мора умети да прочита.

У „Моцарту и Салијерију“ јасно се оцртавају две тоналности, обе у границама говорне интонације. Једна — реторичка, свечана, праћена озбиљним, често патетичним акцентима, коју бисмо могли назвати салијеријевском, и друга — разговорна, лака, проткана ведрим хумором и благом иронијом; ту другу тоналност могли бисмо назвати моцартовском. То, међутим, не значи да је прва својствена само Салијерију, а друга само Моцарту; прва доминира код једног, а друга код другог. Међутим, и Салијери ће покушати да се прилагоди Моцартову фамилијарном тону, а и код Моцарта ће у једном тренутку зазвучати салијеријевски патетични акорди.

Већ у почетку прве сцене, у првом Салијеријеву монологу, јасно се испољава реторички карактер његова начина исказивања мисли. Он је већ наговештен првом, гномичком констатацијом којом драма почиње:

Все говорят: нет правды на земле.
Но правды нет и выше.

(Сви кажу: нема правде на земљи. Ал' нема је ни горе.)¹⁾ И то тврђење Салијери образлаже историјом свога стваралаштва, свога пута ка слави. Салијери прича, испочетка мирно, а затим — све више и више падајући у патетику. И у другој половини монолога јављају се сви реквизити говорничког стила: екскламације, реторичка питања, градације, метафорски начин изражавања; мења се и лексика, поглавито епитети, које песник црпе из „високог стила“ (*священный дар, бессмертный гений, горящая любовь*), све чешће се јављају црквенословенизми и архаизми као свечани, патетични тонови итд., итд.:

Нет! никогда я зависти не знал.
О никогда! — ниже, когда Пиччини
Пленить умел слух диких парижан,
Ниже, когда услышал в первый раз
Я Ифигении начальны звуки.
Кто скажет, чтоб Сальери гордый был
Когда-нибудь завистником презренным,
Змеей, людьми растоптанною, вживе

¹⁾ Кркљец је овај почетак нетачно превео. О томе ће бити речи доцније (у VII одељку).

Песок и пыль грызущею бессильно?
 Никто! А ныне — сам скажу — я ныне
 Завистник. Я завидую; глубоко,
 Мучительно завидую. — О небо!
 Где ж правота, когда священный дар,
 Когда бессмертный гений — не в награду
 Любви горящей, самоотверженья,
 Трудов, усердия, молений послан —
 А озаряет голову безумца,
 Гуляки праздного? О Моцарт, Моцарт.

Или у Крклечеву преводу:

Не! Никада за завист знао нисам!
 О, никад — нигда, ни кад је Пичини
 Очарат знао Парижане дивље,
 Ни онда кад сам, збуњен, први пута
 Почетак Ифигеније ја чуо.
 Тко каже да је горди Салијери
 Завидљивац тек б'једни икад био,
 Ил' змија, ногом згњечена, ал' жива,
 Што прах и п'јесак око себе гризе?
 Баш нитко... Али, сада велим: ја сам
 Завидљивац. Ја завидим дубоко
 И мучим се у зависти. — О небо!
 Па где је правда када дар тај свети,
 Тај вјечни гениј за награду не даш
 Прегаралаштву и љубави врелој,
 И раду, постојанству, усрдности,
 Већ безумника њиме китиш пустог
 И пробисв'јета¹⁾!... О Моцарт, о Моцарт!

И без подробније анализе свако ће осетити да је Крклец верно репродуковао свечану, патетичну тоналност оригинала; сви најважнији елементи њени — и екскламације, и реторичка питања, и градације — налазе се у преводу.

Овој свечаној „салијеријевској“ тоналности наговештеној већ у првом монологу Салијеријеву противставља се лаки разговорни тон код Моцарта, тон који се јасно испољава при првој његовој појави:

Ага! увидел ты! а мне хотелось
 Тебя нежданной шуткой угостить.

(А-ха! Ти спази ме, а баш сам хтео
 Да изненадном разведрим те шалом.)

И цели даљи дијалог у првој сцени води се у две разне тоналности: лежерном њаскању Моцартову контрастирају пате-

¹⁾ Гуляка праздный — не значи пробисвет, него беспосличар, што бисмо ми, у Београду, рекли — левента.

тичне реплике Салијеријеве. Тако, напр., кад се Моцарт од срца смеје слушајући слепог свирача како накарадно свира једну његову, Моцартову, арију, Салијери на то патетично узвикује:

Мне не смешно, когда маляр негодный
Мне пачкает Мадонну Рафаеля,
Мне не смешно, когда фигляр презренный
Пародией бесчестит Алигьери.

(Не, није см'јешно кад мазало неко
Изнакази Мадону Рафаела,
И није см'јешно кад Алигијера
Пародијама лакрдијаш скврни.)¹⁾

Или — кад Салијери, пошто му је Моцарт сам отсвирао своју нову композицију, одушевљено узвикује:

Какая глубина!
Какая смелость и какая стройность!
Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь;
Я знаю, я.

Моцарт шалом одбија комплименат:

Ба! право? может быть...
Но божество мое проголодалось.

Контраст између две тоналности дошао је до кулминације. И у Кркљечеву преводу тај контраст је јако наглашен:

Салијери:

О, каква дубина!
Колика смјелост и складност колика!
Ти бог си, Моцарте, а сам тог не знаш;
Ал' ја то знам.

Моцарт:

Гле! Збиља? Може бити...
Но моје је божанство јако гладно.

Одлука је пала: на ручку у крчми код „Златног лава“ Салијери ће отровати Моцарта. И тај други монолог Салијеријев, у коме он открива своју намеру, сав је код Пушкина (а такође и у Кркљечеву преводу) у подигнутим, патетичним тоновима. На његовој анализи нећемо се задржавати.

Друга сцена „Моцарта и Салијерија“ почиње у једној — моцартовској — тоналности. Интимним, лежерним, моцартовским тоном Салијери маскира своју паклену намеру:

¹⁾ У овим стиховима реторичка тоналност је, поред осталог, постигнута и понављањем главне реченице: „Мне не смешно“.

Ты, верно, Моцарт, чем-нибудь расстроен?
Обед хороший, *славное вино*,
А ты молчишь и хмуришься.

Крклец је лепо осетио тај прелаз код Салијерија и срећно га је дао у своме преводу:

Ти растројен си, Моцарте, а зашто?
Гле: ручак добар, *капљица је дивна*,
А ти се мрштиш...

Тај фамилијарни тон Салијери ће задржати све дотле док не буде извршио своју намеру. Чак и у тренутку кад Моцарт пита да ли је истина да је Бомарше неког отровао, Салијери се не забораваља и његов одговор звучи у лаком, чак шаљивом тону:

Не думаю: он слишком был смешон
*Для ремесла такого.*¹⁾

Салијери глуми и решен је да одигра своју улогу докраја.

Крај друге сцене такође је вођен у једној, али овога пута — салијеријевској тоналности. Она је већ код Моцарта наговештена гномичком констатацијом: „Гений и злодейство — две вещи несовместные“ (што је Крклец врло срећно превео: „Гениј и злочин — искључују се“), а долази до потпуног изражаја кад Моцарт, свирајући свој Реквијем, види сузе у Салијеријевим очима:

Когда бы все так чувствовали силу
Гармонии! но нет: тогда б не мог
И мир существовать; никто б не стал
Заботиться о нуждах низкой жизни;

¹⁾ У преводу овај одговор требало би да гласи: „Не верујем: он је био сувише смешан за такав посао.“ Међутим, Крклеца је овде издао његов уметнички инстинкт. Он је овај одговар овако превео:

Ја не мислим: он одвећ см'јешан бјеше
За шакво страшно дјело.

Овом заменом Крклец га је бацио у сасвим другу тоналност, ближу салијеријевској неголи моцартовској. Потреба стиха ту не може бити изговор, јер се и тачно преведени одговор може укалупити у стих, напр.:

С а л и ј е р и :

Ја не вјерујем: он је одвећ см'јешан
За такав посао био.

М о ц а р т :

Он је гениј...

Уосталом, могло се потражити и неко друго решење.

Все предались бы вольному искусству.
 Нас мало избранных, счастливых праздных,
 Пренебрегающих презренной пользой,
 Единого прекрасного жрецов.

И у Кркљечеву преводу:

О, кад би тако хармоније снагу
 Сви осјећали! Али не: јер тада
 Св'јет не би мого да постоји; нитко
 За ситне јаде бринуо се не би,
 Већ умјетности предали би сви се.
 Ал мало нас је изабраних, сретних,
 Што не маре за корист ни добитак
 И једино љепоте што су жреци.

Чак је и израз „жреци љепоте“ — из Салијеријева речника.¹⁾

Било би веома занимљиво извршити подробнију анализу свих језичких средстава којим су постигнуте те две тоналности и у оригиналу и у преводу. Простор нам, међутим, не допушта да се подробније задржимо на томе питању. Хоћемо ипак да нагласимо једно: понекад су та средства иста и у руском и у српскохрватском језику — гномички начин изражавања, реторичке екскламације, реторичка питања, градације итд. — ту је преводилац просто могао такорећи да копира оригинал да би постигао потребни ефекат; понекад та средства нису потпуно идентична и у руском и у српскохрватском језику — поглавито кад је у питању лексички материјал — и ту је преводилац морао каткад другим средствима, средствима српскохрватског језика, тражити решење које би омогућило да целокупни утисак буде адекватан ономе који налазимо у оригиналу. Пушкин је у „Моцарту и Салијерију“ употребио много црквенословенизама и архаизама да би „салијеријевској“ тоналности дао подигнути, свечани тон. Да је то тако — видимо и по томе што ни у једној од његових малих трагедија, ни код једне личности која се јавља у њима, нема тако јасно израженог архаичног лексичког слоја. И не само то: код Салијерија ћемо наћи и по коју црквенословенску флексију и атрибутивну употребу краћег придевског облика, што све даје свечани призивок његовим речима.²⁾ Узмимо неколико примера:

¹⁾ У првој сцени, у другом монологу, Салијери каже: „Мы все, жрецы, служители музыки“ („жреци, службеници гласбе“).

²⁾ Може нам неко приговорити да су и црквенословенске флексије (*любовию* ум. *любовью*) и краћи придевски облици (*новы тайны* ум. *новые тайны*) употребљени ради потребе стиха, да би се постигао одређени број слогова. Али у томе случају настаје питање зашто све такве облике Пушкин употребљава само у стиховима обојеним салијеријевском, а не и моцартовском тоналношћу?

а) из првог монолога:

Родился я с любовью к искусству...
 Отверг я рано праздные забавы...
 Музыку я развъял, как труп...
 Как мысль моя и звуки, мной рожденны,
 Пылая, с легким дымом исчезали...
 О, никогда! — *нижé*, когда Пиччини
 Пленить умел слух диких парижан,
Нижé, когда услышал в первый раз
 Я Ифигении начальны звуки...
 Никто!... А *ныне* — сам скажу — я *ныне*
 Завистник...

б) из другог монолога:

Нет! не могу противиться я доле
 Судьбе моей: я избран, чтоб его
 Остановить — не то, мы все погубли,
 Мы все, *жрецы, служители* музыки...
 Что пользы в нем? Как *некий херувим*,
 Он несколько занес нам песен райских,
 Чтоб, возмутив бескрылое желанье
 В нас, *чадах праха*, после улететь!
 Вот яд, последний дар моей Изоры
 Осьмнадцать лет ношу его с собою...
 ... и сидел я часто
 С врагом беспечным за одной *трапезой*...
 Что умирать? я мнил...
 Быть может, новый Гайден *сотворит*
 Великое...
 Быть может, мнил я, злейшего врага
 Найду... итд.

Очигледно Крклец није могао употребити у своме преводу црквенословенизме, јер они у српскохрватском језику имају сасвим другу, углавном, ироничну функцију; уосталом, код Хрвата они скоро и нису у употреби. Зато је Крклец, поред тога што је те свечане тонове црпао из српскохрватске реторичке лексике, прибегао и другим средствима, напр., казионом реду речи:

Не! Никада за завист *знао нисам!*...

(чиме се, уосталом, служи и Пушкин) или употреби имперфекта, који и за оне Хрвате и оне Србе који се њиме више не служе у говорном језику постаје одлика или епског, приповедачког или реторичког, свечаног стила; напр.:

И често ми се живот за то вр'јеме
 Ко рана љута *чињаше*...
 И увреде ме *дираху* дубоко...

Та чему мр’јети? *мишљах*; још ће нове
И неслућене живот пружит чари...
итд.

Ето тако, служећи се разним језичким средствима, Крклец је успео да укупан утисак од салијеријевске тоналности у његову преводу буде приближан ономе који добијамо читајући оригинал.

Проблем „моцартовске“ тоналности за преводиоца је био једноставнији: фамилијарна лексика у српскохрватском и руском језику не разликују се толико као реторичка. Неке примере добро преведених места с том, моцартовском, тоналношћу већ смо наводили и зато се нећемо више на њих враћати.

VII

Наша анализа Кркличева превода била би непотпуна кад се не бисмо задржали на питању о текстуалној верности његовој. Обично се при превођењу стихова поставља проблем отступања од оригинала ради потреба стиха, нарочито ради потреба рима. „Моцарт и Салијери“ писан је без рима и зато се у њему тај проблем такорећи не поставља. Кркличев превод је текстуално веран оригиналу; отступања од оригинала су тако незнатна да о њима не треба посебно говорити. Има, међутим, у њему неколико погрешно преведених места до којих је дошло или због тога што се преводилац није пажљиво удубио у текст или зато што му је помањкало знање руског језика. Навешћемо та места, у првом реду зато да би их преводилац, евентуално, могао исправити у идућем издању:

1) Почетак првог Салијеријева монолога гласи:

Все говорят: нет *правды* на земле.
Но *правды* нет — и выше.

Крклец је то превео:

Сви кажу: нема *истине* на земљи.
Ал нема је ни горе.

Руска реч *правда* значи двоје: 1) истина и 2) правда (правда – истина и правда-справедливост). Овде је Пушкин реч *правда* употребио у другом значењу, што видимо ако пажљиво прочитамо цео монолог. Пошто је испричао свој стваралачки пут, Салијери се враћа на полазну мисао и узвикује:

О небо!¹⁾

Та гдје је *правда* када дар тај свети,
Тај вјечни гениј за награду не даш
Прегаралаштву и љубави врелој,
И раду, постојанству, усрдности.
Већ безумника њиме китиш пустог...²⁾

2) Пушкинов текст:

... Звуки умертвив,
Музѝку я разъял, как труп. *Поверил*
Я алгеброй гармонию...

Крклец преводи:

... И убивши звуке,
Ко леш распарих глазбу, с *увјерењем*
Да алгебра је прави склад.

Руски глагол *поверить* не значи само поверовати (како је Крклец разумео), него и проверити, проконтролисати („произвести проверку“); Пушкин га је употребио у овом другом значењу: „Помоћу алгебре проверих хармонију“.³⁾

3)

... Когда великий Глюк
Явился и открыл нам новы тайны...
Не бросил ли я всё, что прежде знал,
Что так любил, чему так жарко верил,

¹⁾ „О небо!“ је код Пушкина, вероватно, галицизам (о ciel!), код нас неуобичајен у песничкој пракси. Можда би боље било превести: О боже! — као што је урадио врло суптилни чешки преводилац „Моцарта и Салијерија“ Отокар Фишер.

²⁾ Од осталих српскохрватских преводилаца „Моцарта и Салијерија“ исту ту грешку налазимо још код Т. Прпића и Б. Ковачевића. Прпић је овако превео почетак првог Салијеријева монолога:

Да истине на земљи нема тој,
Сви кажу.

Код Д. Илића руска реч *правда* је била тачно преведена:

Сви кажу: нема правде на земљи;
Ал' ни на небу није.

У својој преради Илићева превода Б. Ковачевић није се држао Илића и – погрешно:

Сви веле: нема на земљи истине.
Ал' ни на небу нема истине.

³⁾ Можда је у овом случају Крклеца завео Прпић, чији је превод Крклец вероватно консултовао. Прпић је то место такође погрешно превео:

... Раскомадах ко мртво трупло глазбу
Све мислећ да је склад тек — алгебра.

И не пошел ли *бодро* вслед за ним,
Безропотно, как тот, кто заблуждался
 И *встречным* послан в сторону иную?

Крклец је то превео овако:

... Кад велики Глук је
 Појавио се открив нове тајне...
 Одбацио зар нисам све што знадох,
 Што тако љубљах, чему вјеру жарку
 Жртваох? Зар не кренух *одмах* за њим
Сав понизан, ко онај *што заљуша*
 На криву када упуше га *сшрану*?

Овај Пушкинов текст не сме се разумети овако: „не пошел ли вслед за ним... как тот кто заблуждался, будучи *встречным* послан в сторону иную“, као што га је Крклец схватио. Свеза и упућује нас на следеће тумачење текста: „не пошел ли вслед за ним... как тот кто (ранише) заблуждался *и* (потом) *встречным* послан в сторону иную“, тј. изведен на прави пут. Крклец је у своме преводу дао Салијеријевим речима сасвим супротан смисао. Зато је нетачно превео и *безропотно* (што значи: *без ројшања, без поговора*), а изоставио и *бодро* (што значи: *храбро, чило*; место тога је ставио: *одмах*).

4) Я шел к тебе,
 Нес *кое-что* тебе я показать.
 (Сад баш кренух к теби
 Са жељом да ти покажем *којешта*...)

Кое-что не значи *којешта*, него *нешто* (и *понешто*). Овако испада да Моцарт с јаком иронијом, чак и презриво, говори о својој новој композицији.

5) ... Слепой скрыпач в трактире
 Разыгрывал воi ше сарете. Чудо!

Руски узвик *чудо!* — значи: дивно! дивота! Крклец је, међутим, оставивши *чудо!*, дао Моцартовим речима сасвим други смисао.

6) ... С тиме пошао си к мени
 И *морао си* застат испред крчме...

Код Пушкина, међутим, стоји: „И *мог* остановиться у трактира...“ Можда је ту посреди штампарска грешка (*морао* место *могао*). Указујемо ипак на њу, јер је овај текст сва три пута штампан овако.¹⁾

7) Быть может, посетит меня восторг
 И творческая *ночь* и вдохновение...

¹⁾ Исту ту грешку имамо и код Прпића. Можда ју је Крклец, консултујући Прпићев превод, пренео у свој текст.

Овде је Крклец, изгледа, непажљиво прочитао текст:

И можда ће ме још обузет занос,
Моћ стваралачка или надахнуће...¹⁾

- 8) Да ! Бомарше је твој пријатељ давни;
 Ти складао си за њега Тарару,
 Ствар *славну*.

У овом контексту *славный* (славная вещь) значи: згодан, пријатан, симпатичан.

9) Идући стих у овој реплици Моцартовој Крклец је прескочио (можда у преписивању). Код Пушкина стоји:

... Вещь славную. Там есть один мотив...
Я всё твержу его, когда я счастлив...
 Ла ла ла ла...

Крклечев текст, међутим, гласи:

... Ствар славну. Једног сјећам се мотива
 Ла ла ла ла...

10) Крклец руску реч *друг* преводи са *друг* (уместо *пријатељ*); то још и не би била тако велика грешка (Моцарт и Салијери могу бити не само пријатељи него и другови). Међутим, кад се реч *друг* употреби атрибутивно, треба је преводити са *драги мој* или *драга моја* (руски се може рећи и „друг мой, бабушка“ — драга моја бако). На једном месту у првој сцени Крклец је сасвим лепо превео: „Драги мој Салијери“ (друг Салјери), али у другој сцени оставио је: „О Моцарте, друже, Та мани сузе...“ (код Пушкина: „друг Моцарт, эти слезы... Не замечай их...), од чега је мало настрадао не само смисао него и тоналност.

На неке ситније нетачности у преводу већ смо указали раније.

Иако је Крклец, свакако, уложио много труда у свој превод, штета је што није ипак још дубље простудирао текст с неким још бољим знацем руског језика, јер је, очигледно, на неким местима његово властито знање руског језика било недовољно.

Овде се нећемо задржавати на неким местима за која нам се чини да би се могла и боље превести — идеалних превода нема и у сваком преводу би се понешто могло исправити. Осврнућемо се само на једно такво место због тога што оно служи као поента целој драми. Већ смо поменули да је Крклец врло

¹⁾ Интересантно је да исту грешку налазимо још код тројице ранијих преводаца (Д. Илића, Е. Захарова и Т. Прпића). Ни Б. Ковачевић, редигујући Илићев текст, није је исправио.

срећно превео Моцартове речи: „Гений и злодейство — две вещи несовместные“ („гениј и злочин искључују се“).¹⁾ Ове речи понавља Салијери у свом последњем монологу којим се драма завршава. То је, дакле, цитат и треба дословце да буде поновљен. Међутим, Крклец је други пут ову мисао рекао друкчије, много слабије:

Никад
Злочинство везе са генијем нема.

Изостала је и Салијеријева реакција на ово Моцартово тврђење. Код Пушкина Салијери, пошто је поновио Моцартове речи, додаје: „Неправда“ („Није истина“) и ову своју негацију потврђује позивањем на легенду да је и Микеланђело био убица. Завршни монолог Салијеријев код Пушкина гласи овако:

Ты заснешь
Надолго, Моцарт! но ужель он прав,
И я не гений? Гений и злодейство
Две вещи несовместные. Неправда:
А Бонаротти? или это сказка
Тупой, бессмысленной толпы — и не был
Убийцею создатель Ватикана?

Крклец га је овако превео:

Ти ћеш
Да спаваш нав'јек, Моцарте! Ал' можда
У праву је — да нисам гениј. Никад
Злочинство везе са генијем нема.
А Буонароти? Ил' је то тек бајка
Неразборите гомиле — и никад
Убица не бје творац Ватикана?

Тиме што је „цитат из Моцарта“ слободно препричан и што је изостављена прва Салијеријева реакција („Није истина“) — цела је поента, по нашем мишљењу, изгубила од своје експресивне снаге.

Као потврду за ово своје мишљење позваћемо се на друга два одлична преводиоца Пушкинова „Моцарта и Салијерија“, на словеначког преводиоца Јосипа Видмара и чешког — Отокара Фишера. На словеначком завршни Салијеријев монолог гласи:

Za dolgo
Boš legel, Mozart! A ima li prav,
in nisem genij? Genij in zločin
sta nezdružljivi stvari. Saj ni res:

¹⁾ Уосталом, и Прпрић је веома слично превео то место: „Злочинац и гениј искључују се“.

a Buonarotti? Ali je vse to
le bajka tope, bedaste drhall —
in tvorec Vatikana ni morilec?

и на чешком:

Na dlouho
si pospiš, Mocarte! — Však má-li pravdu
a nejsem genij? Genius a zločin —
to se přec nedá sloučit. Není pravda:
což Michelangelo? anebo je to
jen bajka tupých, nemyslivých davů —
a nebyl vrahem tvůrce Vatikánu?

Код обојице су Моцартове речи дословце поновљене, а обојица су превели и Моцартову реакцију: „Није истина“.¹⁾

Кад смо већ код легенде о Буонаротију, да исправимо и још једну грешку у вези с његовим именом — само не у тексту превода, него у коментару. Тамо стоји да се Салијеријеве речи односе на италијанског револуционара Филипа Микела Буонаротија (1761—1837); реч је, међутим, о Микеланђелу Буонаротију. Салијери се присећа легенде да је Микеланђело распео живог човека како би могао што верније извајати Христово распеће. Можда није Крклец крив за ову грешку, него неко други од уредника издања — у књизи није назначено ко је давао коментаре.

VIII

У свему узев, Кркличев превод „Моцарта и Салијерија“ претставља леп прилог нашој преводној књижевности. Нисмо се, међутим, само зато толико забавили њиме. Тај превод је био за нас од великог интереса и са чисто теориског гледишта, као пример како треба преводити стихове и о чему све треба водити рачуна при томе. Одавно је наглашавано да није довољно узети само као основу ритма — метар оригинала; ако преводилац невешто барата с њим, онда долази до „непријатног цактања стопа“ као што је рекла једном приликом Исидора Секулић. Тек ако преводилац иза апстрактног метра осети и живо пулсирање ритма у изворнику и нађе начина да пренесе његове битне елементе у свој језик не вршећи при томе насиље над природним ритмичким речником свога језика, онда ће читаоци уместо непријатног цактања стопа моћи осетити глпкост и лепоту ритмичких прелива

¹⁾ Овим не мислимо рећи да су Видмаров и Фишеров превод у свему бољи од Кркличева. Има и Крклец места која је превео боље од њих.

Видмаров превод штампан је у књизи: Puškin. Drame (1949), а Фишеров: A. S. Puškin. Dramata (1937).

оригинала. Али ни то није све. Преводилац мора пренети не само смисао него и тоналност сваког периода, сваке фразе у оригиналу и то помоћу језичких средстава свога језика, која су често различита од изражајних средстава језика којим је писан оригинал. Само се по себи разуме да цео тај посао захтева и фини унутрашњи слух и фино осећање за оба језика, а изискује и брижљиву студију текста и велики напор, стрпљиви и тешки „салијеријевски“ труд. Осетити све ове компоненте ритма и стила може сваки културнији читалац, али наћи им у другом језику израз адекватан оригиналу може само човек који је и сам песник, човек који носи „моцартовску“ искру у себи.

На крају желимо да нагласимо још нешто: Крклечев превод не сме се ценити по оним грешкама које су му се омакле и по оним замеркама које смо му ми ставили и које му се, можда, још могу ставити. Зар има уопште превода без грешака и зар има грешака које се не могу исправити? А „недостигнутости и недостиживости“ — да се опет позовемо на Исидору Секулић — неизбежно прате сваки превод. Ми верујемо да ће Крклечев превод „Моцарта и Салијерија“ доживети још које издање и да ће у томе издању бити савршенији. И не само то. Рекли бисмо да је Крклечева дужност да нам преведе и остале Пушкинове мале трагедије — и „Витеза тврдицу“, и „Каменог госта“, и „Гозбу за време куге“. Својим преводом „Моцарта и Салијерија“ он је доказао да је потпуно дорастао томе задатку.

Кирил Тарановски

Резюме

„Моцарт и Салџери“ Пушкина в сербохорватском переводе Густава Крклеца

Крклец перевел „Моцарта и Салџери“ 5 ст. јамбом, при чем проценты встречаемости наиболее распространенных форм стиха в переводе Крклеца и в подлиннике Пушкина более или менее совпадают:

Формы стиха:	Процент встречаемости у Пушкина: у Крклеца:	
1) с уд. на 2, 4, 6, 8, 10 сл.	15,3 ⁰ /о	13,— ⁰ /о
2) с уд. на 2, —, 6, 8, 10 сл.	17,5 ⁰ /о	20,4 %
3) с уд. на 2, 4, 6, —, 10 сл.	21,8 ⁰ /о	22,2 %
4) с уд. на 2, —, 6, —, 10 сл.	10,9 ⁰ /о	17,— ⁰ /о

При этом, совершенно естественно, и диаграммы ударности (диагр. I на стр. 51) у обоих поэтов обнаруживают одну и ту же ритми-

ческую инерцию. Так же как и у Пушкина, у Крклеца чередуются сильные и слабые икты, при чем процент ударности слабых иктов у Крклеца значительно меньше, чем в пушкинском стихе; поэтому и проценты всех форм 5 ст. ямба с пропуском ударений на 4-ом и 8-ом сл. у Крклеца несколько больше, чем у Пушкина. Таким образом, Крклец не только воспроизвел, но даже и усилил, ритмическую инерцию пушкинского стиха. В этом смысле особенно показательна для Крклеца большая употребляемость формы 5 ст. ямба, осуществляющей „пушкинскую“ ритмическую инерцию в чистом виде: у Крклеца гораздо чаще, чем у Пушкина, встречаются стихи с пропуском ударений на 4 и 8 сл. („Изгáрајући, нeстају у дѣму“).

„Пушкинская“ инерция 5 ст. ямба сочетается у Крклеца с одной специфической особенностью сербохорватского стиха, а именно — со смещением ударений в стихе с сильного на слабое время. Чаще всего смещенные ударения встречаются на седьмом слоге (около 16⁰/₀), при чем почти две трети таких смещенных ударений находятся в стихах типа: „Дубòке тајне и зáноса пўне“, являющихся как бы сербохорватской разновидностью 5 ст. ямба с четырьмя иктами и пропуском ударения на восьмом слоге. Формы со смещенными ударениями не нарушают ритмической инерции ямбического стиха, а наоборот — вносят в нее разнообразие: при однообразной фразировке, свойственной сербохорватскому стиху (о чем речь будет ниже), эти формы обогащают стих моментами обманутого ожидания. Остальные смещения ударений (с второго на первый и с десятого на девятый), принятые в сербохорватском 5 ст. ямбе и не противоречащие ритмическим навыкам сербов и хорватов, в переводе „Моцарта и Сальери“ почти не наблюдаются.

Остальной стих Крклеца (лирика 1926—1947) обнаруживает в 5 ст. ямбе совсем иную ритмическую инерцию (диагр. II на стр. 55 и диагр. IV на стр. 58): это типичный сербохорватский ямбический одиннадцатисложник с сильными иктами на 4 и 10 сл. и с особенно частым смещением ритмического ударения с второго слога на первый. Диаграмма ударности этого стиха у Крклеца совпадает, напр., со стихом Назора (диагр. III на стр. 56). Очень показателен тот факт, что стихи типа: „Изгáрајући, нeстају у дѣму“ в лирике Крклеца необыкновенно редки. Ясно, что переводя Пушкина, Крклец изменил своим ритмическим навыкам и проникся живым ритмом пушкинского стиха.

Диаграммы словоразделов у Пушкина и у Крклеца не имеют почти ничего общего (диагр. V на стр. 60). В русском 5 ст. ямбе словоразделы группируются по соседству с слабыми иктами, при

чем самым сильным из них является диаре́за перед пятым слогом; вообще, словоразделы в русском 5 ст. ямбе обнаруживают довольно отчетливую диарезную тенденцию (у Пушкина 56,5% всех словоразделов представлено диаре́зами). В сербохорватском 5 ст. ямбе словоразделы проходят преимущественно перед всеми иктами, при чем самый сильный из них — цезура перед шестым; сербохорватский стих, таким образом, характеризуется полным отсутствием ямбической фразировки. Однообразность фразировки сербохорватского ямба сказывается в очень большом проценте цезур (80—85% всех словоразделов).

Фразировка стиха регулируется в первую очередь составом ритмического словаря данного языка. В русском языке (в художественной прозе) наиболее часто встречаемым типом является двухсложная словесная единица с ударением на втором слоге (около 17%). Этот тип имеет решающее значение в стихе и создает диарезную тенденцию в ямбе. В сербохорватском языке такой тип слов. единиц возможен только при соединении односложного ударяемого слова с односложной проклитикой. Самым распространенным типом в сербохорватской прозе является двухсложная слов. единица с ударением на первом слоге (около 28% всех слов. единиц). Ясно, что при таком типе ритмического словаря, в сербохорватском ямбе должна образоваться фразировка с очень ярко выраженной цезурной тенденцией.

Очень знаменателен тот факт, что диаграммы словоразделов и в лирике Крклеца и в его переводе „Моцарта и Сальери“ почти совпадают, несмотря на совершенно различные диаграммы ударений (диагр. VI на стр. 62). Это значит, что „пушкинская“ ритмическая инерция 5 ст. ямба у Крклеца осуществлена без немотивированного насилия над ритмическим словарем сербохорватского языка, или, другими словами, что она не противоречит „духу“ сербохорватского языка. Этот факт представляет известный интерес и для общей теории стиха: он показывает, что поэт может свободно менять расстановку ударений в стихе, при чем расстановка словоразделов не должна измениться, ибо она регулируется ритмическим словарем данного языка.

Что касается фразовой интонации, пушкинский стих в „Моцарте и Сальери“ является типичным драматическим стихом с синтаксическими паузами и фразными каденциями в середине стиха, после любого слога, и с многочисленными „переносами“ в конце стихов. Крклец полностью воспроизвел в своем переводе этот сложный интонационный мозаик пушкинского стиха, при чем

обнаружил большое поэтическое чутье, очень часто оставляя в „переносе“ то же слово, которое в этом месте употребил Пушкин, в особенности в тех случаях, когда „перенос“ послужил поэту приемом смыслового выделения слова.

В драматической интонации „Моцарта и Сальери“ ясно выделяются две тональности: одна — торжественная, риторическая, и другая — разговорная, легкая, полусуфливая. Обе эти тональности Крклец сохранил в своем переводе, при чем часто передавал их не теми языковыми средствами, которыми они осуществлены в подлиннике. Напр., у Пушкина риторическая тональность густо насыщена церковнославянизмами; Крклец их не мог использовать, так как они в сербохорватском языке имеют совсем иную (ироническую) функцию. Вместо церковнославянизмов, Крклец употребил, напр., формы имперфекта, которые современным сербохорватским читателем воспринимаются как особенность эпическо-повествовательного или риторическо-торжественного стиля.

Несмотря на некоторые неверно переведенные места, перевод Крклеца можно считать одним из лучших сербохорватских переводов из Пушкина.