

Рајна Кошка Хот

ЧЕКАЈЌИ ГО

ЗБОРОВИ ЗА ЗБОРОВИ

„Во почетокот беше Зборот...“ (Јован 1:1). Извлекувајќи го овој библиски цитат и овој збор/поим од теолошкиот контекст (впрочем, во тој не-теолошки контекст цитатот е одамна во употреба во најразлични теоретски дискурси заради неговата длабоко филозофска и многузначна природа) сакам да навлезам, колку што е тоа воопшто можно и без никаква претенциозност, во суштината на основниот инструмент во процесот на преводот, а тоа е зборот.

Овој текст, значи, започнува со зборови за зборови. Ако кажеме „Во почетокот беше *λόγος*/логос“ наместо „Во почетокот беше Зборот...“ секако правиме сериозна грешка при преводот на библиската реченица, и тоа е апсолутно неприфатливо. Меѓутоа, примерот е драгоцен, зашто веднаш нè воведува во суштинската проблематика на преведувањето. Зборот *логос* („Божјиот збор“), етимолошки гледано, потекнува од грчкиот јазик со значење *збор*. Тој е денес во секојдневна употреба во стручни и научни текстови и дискурси и со текот на времето се развил во исклучително комплексен филозофски и теориски концепт. Ке посочам само неколку примери од современата постмодерната терија која оперира со поимите-деривати од овој сам по себе сложен збор; тој етимолошки денотира нешто едноставно, но конотира и нешто исклучително комплексно. Примерите што ги имам на ум се, на пример, логоцентризам и фалогоцентризам. Во македонскиот превод на Библијата оваа комплексност е соодветно *пренесена* со употребата на голема буква. Во етимолошка смисла, пак, зборот *превод* потекнува од латинскиот збор *translatus* – пренесен/*transfere* – да се пренесе од едно место до друго.

Веројатно ниту еден текст за уметноста и умешноста на преводот не може да го одбегне спомнувањето на Валтер Бенјамин, книжевен критичар и филозоф, авторот на „Задачата на преведувачот“ (1923) есеј што останува до денешен ден веројатно нај-влијателен текст за теоријата на преводот. Тој, меѓу другото, го вели и следново: „Преведувачот мора да го трансформира и приспособи јазикот-цел за да „соодветствува“ на оригиналот“. Зборот *трансформација* потекнува од латинскиот збор *transformare* – да се смени формата или обликот. Пренесување, менување на обликот – токму тоа се постапки со кои се соочува преведувачот во процесот на преводот/препевот. Во уметноста на преводот, преведувачот и започнува со својата задача токму со пренесувањето и менувањето на обликот. Тој, како Сизиф, го пренесува значењето (семантички гледано) предадено во оригиналот со менувањето на обликот на зборовите, зашто тие, се разбира, морфолошки гледано, имаат различен облик/форма.

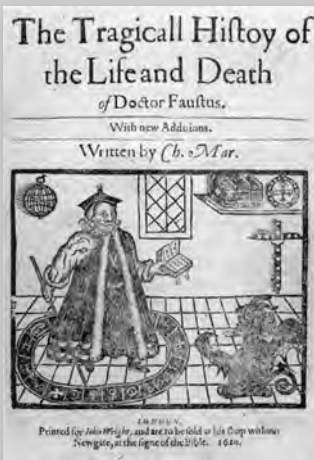


ВИСТИНСКИОТ ЗБОР



Во своите филозофско-теоретски размисли за „задачата на преведувачот“ Бенјамин ја нагласува врската меѓу оригиналот и преводот, чие значење за квалитетот на преводот е – и ете, веднаш преведувачот наидува на стапица – какво? Како треба да се преведе оригиналниот збор: мисли ли тој на виталното значење на таа врска, или сака да каже дека таа врска е битна, или е фундаментална, можеби неопходна, или, пак, смета дека е полна со живост (сето ова се можни преводни варијанти). Не може да биде сеедно за кое решение ќе се одлучиме, зашто меѓу синонимите во принцип нема идеално поклопување, а веднаш потоа Бенјамин зборува за клучни нешта во процесот на преводот – постигнување „јазична складност“ од која произлегува еден „поголем јазик“ што тој го нарекува и „чист јазик“ (секако, не мислејќи на јазичен пуризам, туку на нешто многу посуптилно) кон кој треба да се стреми.

Дали е можно да се остане верен на оригиналот, а притоа да се задржи слободата во преводот? Со ова прашање се занимава и Бенјамин, но и секој оној кој барем еднаш посакал или се обидел да пристапи (не само со својата компетентност, туку и со душа) кон уметнички превод. Со чувство дека оваа дилема, како римскиот бог Јанус со две лица постојано ме набљудува (од кое едното вели: „Остани верна на оригиналот,“ а другото, „Зграпчи ја слободата при преводот, без неа не можеш“) и со чувство на искрена (страво)почит се соочив со препевот на драмата *Доктор Фаустус* на Кристофер Марлоу, големиот англиски ренесансен драмски писател. И овој дел би сакала да го започнам со зборови за зборови, зашто еден од главните ликови во овој драмски текст е паднатиот ангел Луцифер, антагонист на протагонистот доктор Фаустус. Библиската приказна за него е доволно позната, но при препевот чувството дека етимологијата на неговото име мора да се одбележи беше неодминливо. Тука веќе се јавува и втората дилема – до која граница еден превод треба да е проследен со објаснувања и белешки? Дали тие го оптоваруваат преводот, дали му помагаат на читателот, или можеби му одвлекуваат внимание? Одговорот и не е толку тешко да се даде: кога се во прашање културолошки разлики, или она што современите критички теории го нарекуваат историја на идеи, таквите појаснувања се неопходни. Како илустрација, во мигот на потпишувањето на пактот со ѓаволот, Фаустус вели, „Consummatum est“. Се разбира, тука е неопходно да се даде превод од латинскиот јазик („Се сврши“). Но, исто толку е неопходно и да се даде појаснувањето дека тоа се последните зборови што ги изговорил распнатиот Христос, а сега ги изговара лик кој



тукушто му ја продал душата на ѓаволот. Ова веднаш фрла нова светлина врз ликот како јасен знак на неговото тешко богохулие. „Во сите јазични и лингвистички творби останува, освен она што може да се пренесе, она нешто што не може да се предаде, во зависност од контекстот во којшто се појавува,“ вели Бенјамин. Но, кое е решението? Сметаме дека се наоѓа токму во неопходните појаснувања; многу често без нив преводот тешко комуницира со читателот, но тие не смее да служат како информација со која пред читателот и струката се *оправдуваме* за некои решенија. Овој пристап важи и за современите текстови, зашто не се преведува само текстот, туку и културата/средината од која тој потекнува; со други зборови, секој оригинален текст е едновремено и кон-текст. Но, оваа постапка е неодминлива кога станува збор за постари текстови (на пример, *Гилгамеш*) а во нив спаѓа и драмата *Трагичната повест за животот и смртта на доктор Фаустус*, со самиот факт што е создадена кон крајот на 16 век (приближно во 1592

година, точната година е непозната). Во историјата на развојот на англискиот јазик, јазикот на кој е напишана е познат како т.н. ран англиски јазик (Early Modern English), јазикот на кој се напишани и сите дела на Вилијам Шекспир, современикот на Марлоу. Појаснувањата за таквите текстови не се неопходност само на ниво на лексиката, туку – во овој случај – и за имињата на ликовите. Оттаму, и неколку размислувања за *именувањето*.

Првиот импулс беше да се даде објаснување за значењето на името на Луцифер – без тоа сознание овој лик едноставно би останал без можноста за валидно толкување на неговите постапки. И затоа, пак со зборови за зборови, овојпат, за лично име. Тоа доаѓа од латинските зборови *lux*: *светло* и *ferre*: *носи*. Етимологијата на името јасно укажува дека Луцифер првично бил *светлоносец*, односно најблизок до Бога. Затоа, пак, во латинскиот текст (и англискиот/македонскиот превод) Фаустус му се обраќа на Луцифер и како на „Принц на Истокот“: светлината доаѓа од истокот, а и во народот најсветлата звезда која прва се појавува се нарекува Деница. Неговиот емисар и суштество кое од пеколот Фаустус гордо го повикува за со него да потпише договор со кој во замена за 24 години надчовечки знаења на Луцифер ќе му ја предаде душата, го носи името Мефистофилис. И тука завршуваме со зборови за значење на зборови и неопходноста од овој вид појаснувања при преводот: некои приредувачи на оригиналот сметаат дека името му е изведено од грчкиот јазик – *me faustopheles* – *неискрен пријател на Фаустус*. И повторно, битно појаснување и истакнување на фактот дека дури и името го отелотворува нивниот однос како ликови во драмскиот текст. Името *Мефистофел* има многу варијанти, во зависност од ставовите на приредувачите на различните англиски изданија. Во преводот на ова дело се отстапува од решението прифатено од страна на приредувачот на користеното англиско издание, кој наведува дека ќе ја употребува формата *Мефостофолис*, зашто така името на овој лик го пишува и самиот автор, Кристофер Марлоу. Сметам дека *Мефистофел* е повообичаена варијанта; и името *Фаустус* би било веројатно посоодветно да се пренесе како *Фауст*, а *Мефистофел* како *Мефисто*, но верувам дека тоа, сепак, не е соодветно, зашто архаичноста мора да се зачува, како и дистинкцијата меѓу овие ликови кај Марлоу и (истоимените) ликови од романот на Томас Ман и операта на Вагнер.

Сево ова е преводливо. Но, Валтер Бенјамин навлегува длабоко во проблематиката на преводот и концептот на *преводливост*. Што е тоа преводливост, дали преводливоста како феномен воопшто постои и кога тоа се случува? Цел на овој текст секако не е да навлегуваме во елаборациите на Бенјамин и неговиот славен есеј. Тој ќе ни послужи само како кон-текст на нашиот текст. За не/преводливоста Бенјамин ќе се послужи со една многу интересна метафора: „Додека содржината и јазикот образуваат одредено единство во оригиналот, како овошјето и неговата кора, јазикот на преводот ја обвиткува својата содржина како царско руво со богати набори. Тоа е така зашто јазикот [на преводот] означува јазик повозвишен отколу што е тој самиот и на тој начин останува несоодветен во поглед на она што му е содржина, наметлив и туѓ. Овој јаз го прави преводот невозможен и излишен“. Се разбира, овој цитат е преземен надвор од комплексниот контекст. Го поставувам токму на ова место како предизвик за размислување и предупредување за постоењето на многубројни стапици во текот на преводот како креативен процес.



КАКО ДА СЕ ОЧУДИ ПРЕПЕВ НА ДРАМСКИ ТЕКСТ НАПИШАН ПРЕД 400 ГОДИНИ: АРХАИЗМИ И РЕГИСТРИ

Во истражувањата поврзани со овој превод, како некој преведувач-археолог наидов на она што во археологијата се нарекува *случаен наод*. Таквите наоди секогаш предизвикуваат посебно чувство на возбуда, а во овој случај, тоа е речник/лексикон (пренесен во дигитална форма) на македонскиот јазик од 300 зборови што датира од 16 век објавен од Institut Detudes Slave, De L'universite De Paris во 1958 година. Авторот е анонимен, а зборовите се преземени и внесени од говорот во село Богатско, Костурско. Неверојатно фасцинантен сам по себе, тој претставува и извонреден извор за препевот на драмата на Марлоу (а со тоа и за сите драми од времето на англиската ренесанса), зашто и *Доктор Фаустус* е напишан во 16 век. Го проучив со голема возбуда и, се разбира, наидов на значаен лексички фонд и редица изрази (речникот е, всушност, во форма на лексикон) коишто ги применив на соодветни места и во соодветен контекст, со надеж дека така им го продолжувам животот. Интересно е да се одбележи дека приредувачите истакнуваат оти зборовите и изразите вклучени во него речиси воопшто не се разликуваат од денешниот битолски говор, па дури и даваат споредбени пасуси и истакнуваат дека единствениот турцизам е зборот *јорган*. Во однос на лексиката и изразите би ги издвоила *глуфец*, *невјаста*, *духовник*, *властели*, „*тако ти вишиного Бога*“, „*серденце мое*“, „*со страхови преголем*“, „*по врага ходи*“.

Кога станува збор за месеците во годината, би било природно да побараме нивни старословенски еквиваленти, односно еквиваленти користени во фолклорот и народниот јазик, но со особен интерес и креативна радост е употребена формата *јануарија*, за која наидов на податок дека месеците во таа варијанта биле во употреба во македонскиот јазик во 19 век, за што подоцна најдов потврда и кај Марко Цепенков. Можеби и *коложег* би бил соодветно решение, но важен е контекстот – коложег е народен збор, а овој месец се спомнува во дијалогот на Фаустус со велможи. За формата на месеците на -ја се знае дека влегле во македонскиот јазик со ширење на образованието и училиштата, па со самото тоа сигурно биле употребувани во говорот на пообразованите слоеви. Оттаму, сметав дека токму овој архаизам би бил посоодветен. Слична постапка е применета и во супституцијата на името на созвездието на Орион, зашто истражувањето на народната традиција и фолклорот ми откри дека тоа созвездие во народот е наречено *Орачот* или *Ралица*. Овие примери, а особено

последниов, сигурно им се добро познати на специјалистите (етнолозите и експертите за македонскиот фолклор). Мене не ми беше познато, но инспирацијата и поттикот да побарам народно име за ова созвездие се базираше врз логиката дека секој народ секако го вперувал погледот кон небото и таму барал, високо меѓу ѕвездите, форми кои им биле познати од секојдневниот живот, за нив зборувал, и преку усната традиција во одредена фаза тие биле и запишани. Истата логика и претпоставка ме донесе и до народното име за еден од демоните кој го придружува Луцифер/Лукавиот при претставувањето на седумте смртни гревови, во англиска верзија *Белзевуб*. Познато е дека во македонскиот јазик англиските имиња што почнуваат и/или ја содржат буквата *б* најчесто се транскрибираат и пренесуваат со *в*, така што е сосем логично македонскиот еквивалент на името на овој демон да е *Велзевув*, што и се потврди во истражувањето на стручните текстови. Се наведува дека тоа е второто име на Сотоната и еден од седумте принцови на адот, а во Новиот завет, исто така име за Сотоната и принц на демоните. Но, уште поинтересно, и за преведувачот секако возбудливо, е сознанието



дека кај Марко Цепенков, односно во македонската традиција и фолклорот, името на овој демон е присутно како *Зерзевул*, „главатар“ на неговите (паднати) ангели (Марко Цепенков, „Македонски народни приказни“ Кн. 2., прир. К. Пенушлиски. Скопје: *Наша книга*, 1989, стр. 96-97).

Во однос на регистрите, во контекстот на драмата тие се, како и секогаш, исклучително битни, зашто во конкретниов случај неопходно е да се пренесе и длабоко трагичното во подемот и падот на Фаустус (без да се западне во патетичното) и гротескното, вулгарното и комичното во дијалозите на комичните ликови. Тие можеби биле вклучени за да им се угоди на неуките во тогашната публика, но во секој случај ги пресликуваат трагичните грешки на Фаустус во една комична форма. Од друга страна, пак, со оглед на фактот што темата на оваа трагедија е цврсто поврзана со прашањето на црковното учење и прашањата на гревот и покајанието, неопходно беше да се проучи и истражи теолошката терминологија. Соодветен пример би било именувањето на седумте смртни гревови како што се предадени во црковните текстови на македонски јазик - Стомакоугодие (како лик) наместо вообичаеното Лакомост, *обезнадежност* наместо вообичаеното *очајување*, *благоверен*, и сл. Ова се однесува и на вообичаени народни изрази поврзани со црквата и верата (на пр. во македонскиот јазик народот не ѝ се обраќа на Дева Марија, туку на Богородица, разни изрази кои на македонски јазик почнуваат со „Жими...“), и т. н. Истражувањето на македонскиот фолклор ми откри и цела низа женски сеништа (јуди, нави, таласами, караконцули), а меѓу нив се и стиите, кои се вклучени како одредница и во *Речникот на македонскиот јазик* на Блаже Конески, каде се наведува изразот „Стии те стијосале,“ а кој како клетва си го најде и своето природно место во препевот на една од клетвите во *Доктор Фаустус*.

Јасно е, природно и логично дека при превод на постари текстови проучувањето и истражувањето на културното наследство забележано од Марко Цепенков е од непроценлива вредност. Кај него наоѓаме потврда дека е правилно да се употребуваат варијантите од народниот јазик како *маѓосник* и *ѓаол*, *вражање*, *вечната* (пеколот), *да се сториш маг...* Бес не е само *гнев*, бес е и зол дух; ѓаволот не е само ѓавол, тој е и *враг*. Луцифер, паднатиот серафим, односно небесно суштество од прв ред (Исаија 14:14) е познат под разни имиња. Во народниот јазик Луцифер/Сотоната е и Кусиот, Рогатиот, Натемаго, Нечестивиот, Црвениот, Лукавиот... Јазикот на кој е напишан *Доктор Фаустус* е, рековме, стар повеќе од 400 години. Македонскиот препев мора да го очуди со архаизми, турцизми, народни поговорки и изрази (заканата на Мефистофел „месата ќе ти ги јадам“ е инспирирана токму од истражувањето на делото на Цепенков, иако сосем соодветен препев на оригиналот можеше да биде и „Ќе те парчосам“) и помалку фреквентна лексика – сите тие зборови се тука некаде околу нас, само мораме да се потрудиме да ги најдеме и со почеста употреба пак да ги оживееме како трајно богатство. Како што во археологијата постојат различни културни слоеви (токму така и стручно наречени) и јазикот си има свои културни слоеви. Задачата на преведувачот е како јазичен археолог да го истражи соодветниот културен слој, зашто историјата на секој народ е петрифицирана токму во неговиот јазик.



ШТО СО МЕТРИКАТА, ВЕРСИФИКАЦИЈАТА...?

Белиот стих (blank verse) е можеби најпозната форма на версификација во историјата на англиската поезија, веројатно поради фактот што сите драми на Вилијам Шекспир и неговите современици се напишани токму со оваа метричка форма, и затоа што, како што вели критиката, неговиот ритам е многу сличен на ритамот во кој бие човечкото срце. По дефиниција, тој е неримуван јампски пентаметар, што значи дека секој стих има десет слогови, од кои пет ненагласени и пет нагласени (- / - / - / - / - /). Воведен е од познат англиски сонетист Хенри Хауард, ерлот од Сари, за потребите на неговиот превод на Вергилијевата *Енеида*. Токму Кристофер Марлоу во *Доктор Фаустус* ја доведува оваа версификациска форма до совршенство, а Шекспир ја учи од него, со тоа што подоцна го надминува и самиот Марлоу, отстапувајќи од стриктната формула и воведувајќи голем процент опчекорувања, зашто инаку мислата завршува со крајот на стихот, а на овој начин тече спонтано и поприродно. Белиот стих во англиската поезија е сегогаш првата пречка и предизвик со кој се соочува препевувачот

на драмските дела од англиската ренесанса. Проф. д-р Иванка Ковилоска Попоска, нашиот прв и најеминентен шекспиролог, во своите истражувања на присуството на драмите на Шекспир во македонски превод и на македонските театарски сцени утврдила дека, во таа смисла, може да се утврдат три фази. Првата фаза е фаза на индиректни преводи, кога делата се преведувале врз база на постојните преводи од другите јазици (хронолошки, тоа се случувало веднаш по Втората светска војна и стандардизацијата на македонскиот литературен јазик). Втората фаза таа ја дефинира као превод во соработка, кога врз основа на буквален превод направен од страна на стручен англист, нашите угледни поети ги препејувале, а третата фаза е фаза кога Шекспир за првпат се преведува директно од оригиналот. Автор на прв таков превод/препев е Богомил Ѓузел, а потоа следат преводите на Драги Михајловски и Иванка Ковилоска Попоска. Токму оваа, конечна и најзрела фаза во препевите на белиот стих, го поттикнува и прашањето дали оваа форма на версификација треба да се пренесува токму според оригиналот, односно, дали при препевот е неопходно оригиналот да се предаде (во смисла на метрика и версификација) на македонски јазик во форма на неримуван јампски пентаметар (десетерек) или не. Ставовите по ова прашање се разликуваат, а на денешниот преведувач останува да донесе сопствена одлука, базирана врз сопствени аргументи. Можеби е добро на ова место да потсетиме дека освен јамбот како метричка стапка (првиот слог ненагласен, вториот нагласен) тука се, меѓу другите, и трохејот - двосложен збор, првиот слог нагласен, вториот ненагласен (/ -) и дактил - трисложен збор, првиот нагласен, вторите два ненагласени (/ - -). Некои угледни преведувачи сметаат дека токму трохејот и дактилот се далеку попримродни за ритмиката и мелодијата на македонскиот јазик, отколку белиот стих. Кога станува збор за должината на стихот, исто така се јавуваат ставови дека дванаестерекот, а не десетерекот, се повеќе во духот на ритмиката на македонскиот јазик (в. македонска народна поезија). При препевот на *Доктор Фаустус* бев приклонета кон ставот дека метричките стапки трохејот и дактилот се попримродни за ритмиката и мелодијата на македонскиот јазик, и дека дванаестерекот, како карактеристичен за македонската народна поезија, исто така е посоодветен. Секако, општото правило е дека метриката и версификацијата на оригиналот мора да се пресликуваат, став за кој сметам дека е премногу ригиден. Тука би го цитирала Д. Михајловски, кој инсистирањето на пресликувањето на јамбот при преводот на Шекспир го карактеризира како „вистинско насилство врз јазикот“ и прави преведувачите да се чувствуваат како „небаре пикнати и скукулени во некоја задушлива затворска ќелија во која вашиот дух не може, слободно и моќно, до самите синори на своите можности, да ја исполнува својата света преведувачка задача“ (в. Д. Михајловски, *11 драми од Вилијам Шекспир*, Скопје; *Каприкорнус*, 2003). На крај, би сакала да го цитираме стихот во бланкверс кој на сите англистички катедри и во стручната литература се наведува и анализира како најидеален и најсовршен пример за примената на оваа форма на версификација. Тој доаѓа токму од *Доктор Фаустус* на Кристофер Марлоу, и го изговара самиот Фаустус кога ќе го здогледа привидението на Елена Тројанска што за него Мефистофел го повикува од подземниот свет: “Was this the face that launch’d a thousand ships, / And burnt the topless towers of Ilium?” Следејќи ги горе наведените аргументи, препевот на овој стих гласи: „За неа ли пловеле илјада корабја / И гореле тројанските кули вишни?“ Се разбира, можни се можеби дузина варијанти на препев на овие стихови. Валтер Бенјамин вели дека вистинскиот превод е прозирен, тој не го покрива оригиналот и не ја затемнува неговата светлина, туку преку чистиот јазик (на преводот) кој би требало да биде уште повеќе засилен сам по себе како средство, му дозволува на оригиналот да сјае уште посилно. Ми останува да се надевам дека со ваквиот препев на овие познати стихови не сум ја затемнила нивната светлина, а дали сум му овозможила на оригиналот да сјае уште посилно, ќе каже јавноста и оние што ја сакаат и познаваат книжевноста. Преведувачот мора да остане во сенката на скромноста. А можеби, тоа му е и судбина.



ПРЕВЕДУВАЊЕ КУЛТУРИ, ИДЕИ И СФАКАЊА

Во современите теории на преведувањето етаблиран е – сосема оправдано – ставот дека не се преведува само текстот, туку и културата од која тој текст потекнува.

Јас би додала дека се „преведува“ и хронотопот, односно времето и местото, и начинот на кој тие се претставени во книжевноста (в. М. Бахтин). Како и текстот, и соодветната култура треба да се трансферира/пренесе во културолошкиот код на јазикот-цел. При препевот на *Доктор Фаустус*, поради веќе наведените специфики, ова пренесување/преведување беше особен предизвик. Тука би се задржала на неколку зборови и концепти кои најчесто се среќаваат (во англиската ренесансна драма воопшто, не само кај Марлоу) и обидот тие да се пренесат на начин што би овозможил непречена комуникација со читателот. Тоа се зборовите *elements* и *humour*. Како културолошка и хронотопска карактеристика, особено интересно беше пренесувањето на епизодата со претставувањето на седумте смртни гревови.

Вообичаен превод на *the elements* е *природни сили*. Но, во контекстот на англиската ренесанса ова е, всушност, цел концепт, со сосема поинакво и посложено значење. Од антиката, преку средновековието, па до ренесансата, длабоко било вкоренето верувањето во постоењето на т.н. четири природни елементи – земјата, водата, воздухот и огнот и нивното влијание врз човекот и неговата средина и судбина. За да се одгатне и соодветно да се преведе нивната комплексност, истражувањата ме однесоа дури до Платон. Токму кај него и го најдов преводниот еквивалент – тоа е зборот *стихии* или *пратвар* (за *твар* в. Б. Конески, „Речник на македонскиот јазик“, 1986). Овој збор, на ниво на лексика, е многу фреквентен во драмскиот текст на Марлоу, и затоа беше особено важно да му се пристапи со посебно внимание. Една од најважните епизоди е онаа во која Фаустус бара од Мефистофел да му ги открие тајните на универзумот. Тука веќе се наоѓаме во полето на она што во ренесансните студии се нарекува „елизабетанска слика за светот“. Неопходно е да се знае дека, иако коперниканската револуција веќе се беше случила, во англиските ренесансни драмски текстови сè уште се зборува за универзумот како геоцентричен, односно птоломејски. Иако Коперник открил и објавил во 1543 година дека Земјата не е средиштето на вселената, односно дека вселената е хелиоцентрична, во англиската ренесансна драма сепак сè уште се зборува за геоцентричниот систем, оној од времето на Птоломеј, според кој Земјата е во средиштето, и во центарот на движечки концентрични кругови или сфери. И тука имаме уште една стапица: во овој хронотоп *сфера* не значи топка/кугла, туку означува патеки на небесните тела. Последниот надворешен круг, како што верувале, бил неподвижен и се викал *емпиреј*. И за *стихиите*, односно четирите елементи или *пратвар* (земјата, воздухот, водата и огнот) се верувало дека се, исто така, во еден вид концентрични кругови, зашто верувале и оти земјата е опкружена со вода, водата со воздух, а воздухот со оган. Очигледно е дека, за да го разбереме дијалогот меѓу Фаустус и Мефистофел, неопходно е преку белешки да се појаснат овие верувања, а таквите белешки и појаснувања се неопходни и за родените говорители при читањето на оригиналот.


Зборот *humour* (во македонски превод од современ англиски јазик – *хумор*) во времето на настанувањето на трагедијата *Доктор Фаустус* имал сосема различно значење и, доколку се преведе со неговото денешно значење, таквиот превод може да доведе до забуна и неразбирливост. Кога еден од комичните ликови во трагедијата *Доктор Фаустус* зборува за својата рамнодушност и раздразливост тој, всушност, има на ум нешто што и најнеуките во тогашната публика веднаш го разбирале – тој зборува за својот флегматичен и колеричен табиет. Со други зборови, станува збор за алузија на распространетото верување во англиската ренесанса во т.н. теорија за табиетите (в. Бен Џонсон, *Theory of Humours*), а според која табиетот на човекот зависи од тоа која телесна течност преовладува во неговиот организам. Така, тие биле длабоко уверени дека плунката, крвта, т.н. црна жолчка и жолтата жолчка кај човека ја определувале неговата флегматична, колерична, сангвинична или меланхолична нарав.

И, на крај, неколку зборови околу преведувањето на текстот од епизодата со седумте смртни гревови. Најинтересни, но едновремено и најголем предизвик, беа монолозите на

Стомакоугодие и Похотност. Стомакоугодие, како и другите смртни гревови, се опишува себеси и своето потекло, притоа наведувајќи најразлични традиционални англиски јадења и пијалаци персонифицирани како негови мајка, татко, кумот, кумата... За нашиот читател тие не значат ништо: доколку буквално се преведат, заради културолошките/гастрономските разлики, тоа би било еднакво како во преводот на странски јазик на еден македонски текст да ги оставиме без појаснувања зборовите *зелник*, *жолта* (ракија), *дроб сарма*, а со тоа би се загубил сиот извонредно комичен ефект. Оттаму, бидејќи преводот е всушност мета-креација, си дозволив *licentia poetica* и целосно го приспособив тој дел на нашата кулинарска традиција. Похотноста, пак, ласцивно алудира на мажественост и импотенција. Оригиналниот збор *бакалар* го заменив со *јагула*, зашто вториов вид, за разлика од првиот, е присутен кај нас и, оттаму, алузијата е поразбирлива. Неопходноста од појаснување за извршените измени во белешка при преведувањето на културите е очигледна.

Во мигот на Фаустусовото колебање, Луцифер му вели: „Мисли на нечестивиот, / А и на мајка му“. Доколку овие стихови од *Доктор Фаустус* би биле објавени на Фејсбук, би следела цела низа на она што на Фејсбук се нарекува “conversation thread” со коментар „????????“?, не толку затоа што се спомнува нечестивиот, туку „мајка му“, нешто што во македонскиот културолошки контекст е невообичаено. Се разбира, Нечестивиот нема мајка. Тој е паднат ангел, а ангелите ги создал Господ. Нештата стануваат јасни ако знаеме дека во времето на англиската ренесанса ова била вообичаена додавка, и овој податок може да се најде не само во квалитетно приредени англиски изданија на оваа тргедија, туку и ако се изврши потемелно истражување. Со овој по малку тривијален, но и комичен пример, го заокружуваме прашањето на важноста на преведувањето и на култури, идеи и сфаќања.

ЕДНО РАЗМИСЛУВАЊЕ ЗА ПРИРОДАТА НА ПРЕВОДОТ КАКО ПРОЦЕС



Преводот е чин на жртвување, пресоздавање и создавање на текстот. Тоа е така, зошто текстот (уметноста) е жива материја, која има свое внатрешно рамновесие и хемија. При транспонирањето/преведувањето/пренесувањето на делото од еден јазичен и културолошки код во другиот, нешто во тој организам мора да се помести, рамновесието мора да се наруши, мора да се жртвува. Но, тоа е само привремено, затоа што потоа настапува мигот на преведувачко пресоздавање и конечното создавање на тој ист текст, кој сега, пренесен во еден друг код, едновременно е и ист, но и не е. Со самото тоа, преведувањето е аналогно на чинот на создавање на оригинално уметничко дело, зашто и во тој процес, уметникот, за да пресоздаде и создаде, мора и да жртвува нешто од она што околото и умот му го гледаат, а што сака да го преточи во уметност. Доколку тоа не се случи, се случува уметноста да ја имитира природата во буквална смисла, а тука уметноста веќе ја нема. Внатрешното рамновесие на организмот на оригиналниот текст е многу чувствително. На преведувачот останува одговорноста и обврската да го сочува (или не). Римскиот бог Јанус веќе еднаш го спомнавме во текстов. Со него како метафора сакаме и да го завршиме. За старите Римјани тој бил божество на почетоци и премини (а со тоа и на врати, порти, капи, влезови...) Секое ново создавање има свој (често макотрпен) почеток и во зависност од медиумот за кој станува збор, во текот на креативниот процес поминува низ свои порти, за да премине во некоја поинаква димензија. Процесот на преведувањето е исто така процес на соодавање преку *пре-создавање* на оригиналот. И преведувањето има свој (често макотрпен) почеток и како процес, и тој поминува низ свои порти за да премине во некоја поинаква димензија. Тоа е воедно и процес во кој оригиналот е креација, а неговиот превод, мета-креација. Лицата на богот Јанус гледаат во спротивни насоки, во иднината и минатото. Задачата на преведувачот е, во мигот кога ќе го дочека вистинскиот збор, да го убеди Јанус погледот од двете лица да го впери во една иста точка.

Авторот е редовен професор по англиска книжевност на Катедрата за англиски јазик и книжевност при Филолошкиот факултет „Блаже Конески“ и член на Здружението на преведувачи на РМ.