

ВИОЛЕТА МИТРОВИЋ

„ЗВЕЗДЕ СУ СЕ СВЕ РАСПРСЛЕ И ПРОСТРЛЕ  
ПО СВОДУ” – О ИСКУСТВУ ПРЕВОЂЕЊА  
ПОЕЗИЈЕ НИКА КЕЈВА

У времену када су своје упорне погледе усмеравале ка свом преводиоцу, те мајушне, стакласте, жмиркаве очи песама са папира расејаних, без смисла и обзира, по столу, поду, кревету, зидовима, у тим данима, често и ноћима, када им је њихов преводац узвраћао поглед занесен потрагом за њиховом суштином, калейдоскопском природом стихова чију је звучност и ритмичку версатилност ваљало осетити и на макар приближан начин (јер је онај апсолутан немогућ) пренети у сферу матерњег језика и тако савладати отпор иманентан разликовности језичких система, у тим преводачким тренуцима кроз криптичне, тамне, подземне ходнике Кејвове поезије што је чекала да се роди на новом језику, писца ових редова водиле су, као какав психомоп, речи Данила Киша. Његова запажања у *По-еџици* о онтологији превођења, којима је објаснио процес саме активности и пружио драгоцене савете свима који су спознали или тек треба да спознају петраркистички спој ужитака и мука што их преводачка пракса претпоставља, имала су, током овог преводачког искуства, улогу надмоћног регулатива, својеврсног оријентира који сигнализира координате и опомиње када се погрешном стазом отисне.

Сваки песник, записује Киш, у почетку, у трену интензивног стваралачког надахнућа бива обузет прилично неодређеним осећањем аналогije са „унутрашњим бићем ствари”, слутњом звука, акорда или неке интимне метафоре, што се потом конкретизује у синтези садржине и форме; преводац отуда не покушава да проникне *само* у језик, него настоји да осети и ту песникову слутњу звука. Желећи да њу што је могуће више исцрпи, да се идентификује

са песмом и да се том идентификацијом осведочи, преводиоцу језик искрсава као мост, али и као препрека приликом продирања управо у то *нешито* што није у потпуности ни звук, ни мисао, ни сензибилитет, али је све помало од тога, а највише „оно изван тога”, она *непозната вредности* из оригинала, *идеал* који преводиоце највише интригира и тера на потрагу за адекватом како би се наслућени елемент не рекреирао, него исцрпио и створио. Језик песме такође увек подразумева много више од самог језика јер када се он преточи у стих, а стих даље у песму, тада за њу постају релевантне и биографија, историја, морфологија и онтологија. Преводилац подједнако настоји да очува дисциплину и организованост узора, успевајући у томе тек када ред најпре разори, на комаде растури, па га затим поново успостави, јер „што га више разбије, утолико ће имати више могућности да верније реконструише оригинал у новој језичкој, звуковној целини”.<sup>1</sup> Тако се уређење оригинала, начин на који је песник овладао својим светом, обухватио га одређеним стилским средством или уоквирио обликом, не може превести јер тај ред, а онда и песма сама, зависе од унутрашњих фактора који делују мимо језика. Отуда се песма, закључује Киш, не може превести: „...или се може превести само оно ’о чему и шта песма говори’. Песма се може само ’препевати’.”<sup>2</sup>

Сви наведени аспекти процеса превођења о којима је Данило Киш прегнантно писао појављивали су се, изазвани већ самом природом преводилачког поступка, а потом и присуством изразитих естетских квалитета Кејвовог певања, и током превођења његових песама. Рад на преводу сваког од ових једанаест песничких драгуља захтевао је најпре интензивно стапање читалачког бића аутора овог текста са материјом песме, довођење његове сензибилности до хиперестезивног стања, оне рецептивне тачке кључања у којој се све што постоји растаче и нестаје осим песме, једине и коначне. Било је неопходно усагласити сопствене унутарње гласове и, што је важније, унутарње тишине са динамиком са којом се ови ентитети смењују у самој песничкој творевини. Тако су сви осети били усредсређени на, како је истакао Киш, слутњу песникове слутње, на оно што дело чини мистериозним и заумним, а што остаје изван језика, мисли, осећајности, атмосфере, форме, мада је помало садржано у свему набројаном. Одгонетање тог евазивног, тајновитог чиниоца који настаје у брисаном простору између речи и стихова, у простору неизреченог, био је најзахтевнији задатак током преводилачког сусрета са Кејвовом поезијом. Стихови

<sup>1</sup> Данило Киш, *По-ејика*, Нолит, Београд 1972, 62.

<sup>2</sup> Исто.

„Прави / смисао, крио се у прекиду, у зјапу / Белине”,<sup>3</sup> чији је творац Иван В. Лалић, на овом месту и у овој прилици, чине се тако истинитим. Превођење Кејвових песама подједнако је захтевало растављање песама на њихове конститутивне елементе како би се јасније уочила рефинирана семантичка ткања, како би поетска суштина снажније блеснула, а звуковна и структурална организација оригинала у што већој мери обзнанила своје устројство, пружајући тиме залог очувања свог интегритета и у новом језичком поретку. С обзиром да су оваква преводилачка разглобљавања оригинала, као и његова лингвистичка и литерарна анализа, подстицали и на занимљиве тумачењске поступке, текст о искуству превођења подједнако наглашава и њихове резултате. Настојећи, најзад, да се дистанцира од дословног, отуда и симплификованог превођења стихова, којим би се не само укинула реторска вредност и природност израза већ и нарушили стиховни ритам и гласовна подударанја, преводе Кејвових песничких бравура преводилац радије именује препевима. Током читања песама, књижевни реципијент биће у прилици да се увери зашто је језичак ваге претегао управо на ту методолошку (и термилошку) страну, односно на који начин и са колико успеха је такво пребацивање тежишта остварено.

Будући да су препеви изабраних песама ређани хронолошки, онако како су се албуми на којима оне заузимају место појављивали, песма „Да ли ме волиш?” („Do You Love Me?”) отвара низ представљајући истовремено погодан разлог за осврт на књигу *Песме* Ника Кејва (1997), услед чињенице да једино ова песничка творевина фигурира као тачка преклапања са нашим избором. Збирка, коју је штампао новосадски Простор, садржи песничке преводе Жане Папаз, која је пажњу посветила свим албумима објављиваним у периоду од *From Her to Eternity* (1984) до *Let Love In* (1994). Премда је стилска и версификацијска исклизнућа превода, која се, нажалост, запајају у безмало свакој песми, Папазова правда тврђом „да Кејв ипак пише песме које треба *слушати* јер тек у интеракцији са музиком добијају своје право значење, па тамо где речи оману музика испуни празнину”,<sup>4</sup> овај аргумент, који једним делом своје утемељење заиста проналази у постојању повратне спреге између Кејвове музике и његових текстова, ипак губи свој ослонац када се упореди текст оригинала и превода. Све оне Кејвове блиставе фигуре дикције (ономатопеје, асонанце и алитерације), риме, ритмички и метрички склад који одликују песму „Do You Love Me?” ишчезли су из њеног превода слабећи

<sup>3</sup> Иван В. Лалић, „Четврто писмо”, у: *Песме*, избор и предговор Светлана Велмар-Јанковић, Просвета, Београд 1987, 226.

<sup>4</sup> Ник Кејв, *Песме*, прев. Жана Папаз, Простор, Нови Сад 1997, 180.

тима интензитет опеване љубавне драме, њену театралност, мотив кајања и немоћи, као и јукстапозицију нежности и бруталности: „Нашао сам је једне ноћи ватрене и бучне / Дивља звона звонила су на дивљем небу / И знао сам одмах / Да ћу је волети до смрти / Пољупцима сам обрисао хиљаду суза / Са лица моје Госпе од Многих Жалости / Неке испрошене, неке посуђене, неке украдене / Неке сачуване за сутра / У бескрајној ноћи, небо се осуло сребром звезда / И звонила су звона на капели.”<sup>5</sup> Преводачки труд, третиран широки регистар Кејвове поетске делатности и сажето али језгровито сагледавање Кејвове поетике у поговору представљају квалитете које овој књизи ипак не треба одрећи. Њен значај додатно наглашава чињеница да, осим овог преводачког и издавачког прегнућа, не постоји ниједно друго издање превода Кејвових песама на српском језику.

Песма „(Да ли си ти) она коју сам чекао?” („(Are You) The One That I’ve Been Waiting For?”), сачињена од пет строфа за које су својствена или нагомилана гласовна подударачања (прве три строфе) или укрштена рима (финална строфа), протиче у знаку запитаности лирског субјекта над неизвесном љубавном будућношћу, те своје место у овом кругу препева она заузима због изузетног дочаравања деликатног, крхког тренутка премониције вољене особе и стрепње да дивна очекивања могу бити изневерена. У Кејвовим песамама фреквентан мотив љубавника који се супротстављају хаотичности, фрагментарности спољашњег света и ерозији смисла присутан је, уз његовом делу подједнако блиске библијске интертекстуалне релације, и у овој песничкој творевини. Премда је у једном интервјуу истакао наклоност према овој песми, једном другом приликом поводом целог албума исказао је приличну дозу анимозитета:

Доживео сам неку врсту пада након албума *The Boatman’s call*; није се радило о стваралачкој блокади, већ о некој врсти гађења над целим материјалом, па ми се уопште није писало. (...) Стварање стихова доживело је неку врсту хистеричног крешенда у моментима прављења албума *The Boatman’s call*, који је извештавао о свему што ми се дешавало у животу на најмелодраматичнији начин: уобичајене ствари ту су амплифициране до својих херојских размера. Отуда веома тешко слушам тај албум сада (...) он понекад звучи као стењање умирућег инсекта.<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Исто, 155.

<sup>6</sup> „Let there be Light”, *Telegraph*, 2001. Интервју преузет са: [http://www.nick-cave.com/interviews/index.php?su-baction=showfull&id=1051743552&archive=&cnsow=headlines&start\\_from=](http://www.nick-cave.com/interviews/index.php?su-baction=showfull&id=1051743552&archive=&cnsow=headlines&start_from=).

У аутопоетичком тексту *Тајни живој љубавне њесме* Кејв је и творевину „У моје наручје” („Into My Arms”), која такође припада албуму *The Boatman’s call*, али и нашем серклу препева, уврстио међу оне песме на које је највише поносан (такво мишљење исказао је и поводом творевина „Sad Waters”, „Black Hair”, „I Let Love In”, „Deanna”, „From Her to Eternity”, „Nobodys Baby Now”, „Lime-Tree Arbour”). Написана у малој сеоској цркви, ово поетско дело се одликује композиционом хармонијом (подразумева, симболично, три октаве и три рефрена) и дирљивим, смиреним, меланхолично-оптимистичним тоном којим лирски субјекат исказује жудњу за повратком вољене особе препуштајући све, и евентуални сусрет и своју жудњу, власти Бога и анђела. Премда лирски субјекат истиче да у њих не верује, само занесено казивање о божанским ентитетима, као и наглашавање љубави као крунског постулата, лирског субјекта на специфичан начин смештају ближе вери него што би се то у први мах чинило. Песма суштински својим тоном и садржајем креира молитвену атмосферу; сличан ефекат, са подједнако израженим естетским поетским вредностима, у музици је постигао још само Леонард Коен у творевинама „Amen” и „If It Be Your Will”.

Највећи простор у овом избору заузимају препеви песама са претежно клавирског албума *No More Shall We Part*, те органски чврсто повезане, компактне целине која, импрегнирана смиреним, мудрим, меланхоличним и рефлексивним тоном и Кејвовом превасходном концентрисаношћу на речи а не на извођачку експресивност, не поседује слаба места ни у текстуалном ни у музичком смислу. Аустралијски стваралац је истакао:

Мој претходни рад натопљен је уврнутом страшћу ка истраживању хаоса и урањању у амбис и сличним којештаријама. У тим случајевима ја бих само заронио и остао дуго доле; такви манири се на овом албуму не појављују.<sup>7</sup>

Најеклатантнији доказ малопређашњих Кејвових речи пружа песма „И више се нећемо растати” („And No More Shall We Part”), инспирисана чином венчања и „психолошком реалношћу судбина записаних у крви”.<sup>8</sup> Хаос, понори, бес, бруталност у овом поетском делу узмичу пред истовременом меланхолијом и спокојем које свадбена церемонија побуђује у лирском субјекту. Пригушена бол

<sup>7</sup> *Interview from Israeli Newspaper*, 2001, by Ohad Pishof. Преузето са: [http://www.nickcave.com/interviews/index.php?subaction=showfull&id=1051743790&archive=&cnshow=headlines&start\\_from=](http://www.nickcave.com/interviews/index.php?subaction=showfull&id=1051743790&archive=&cnshow=headlines&start_from=)

<sup>8</sup> Исто.

због некадашњих пропалих веза и тиха радост јер је таквим искуствима дошао крај кондензују се у петој и шестој строфи, у директном обраћању песничког субјекта Богу. Стихови о томе како никада неће бити слободан, ако није слободан сада, у тренутку везивања за друго биће, заснивају се на парадоксу којим се, заправо, погађа сама срж ствари: лирски субјекат, ступајући у заједницу са судбински предодређеном, правом особом, досеже еквилибријум који искључује деловање екстремних љубавних потреса; управо у таквом стању сабраности, разрешености спрам емотивних мука, он додирује слободу.

Песма „Тужна жена” („The Sorrowful Wife”) носи ознаку најзахтевније творевине, у лингвистичком, семантичком и осећајном погледу, и уједно, са књижевно-уметничког становишта, најуспелије песме чијем је препеву аутор ових редова приступио. Херметична и мистериозна, она апострофира идиличну, пасторалну сцену венчања које се, угрожено корозивним, у песми само наговештеним силама, налази пред самим смаком.<sup>9</sup> Баш као што се у Дисовој песми „Јутарња идила” досеже пароксизам између наслова и садржине (страшан окршај у природи, јутра без зоре, нестанак васионе, боја и душа, смрт саме смрти<sup>10</sup>), тако се и у Кејвовој „Тужној жени” обликује изразити контрапункт између очекиване хармоније самог чина венчања и дезинтеграције такве идиличне сцене сугерисане већ у првом стиху кроз мотив помрачења, а затим и кроз варијабилне слике жалости супруге лирског субјекта, његово накнадно увиђање грешке и кајање. Мотив померања намештаја из друге строфе особито је занимљив због своје емпиријске укотвљености: обичај Кејвове супруге Сузи да премешта намештај у просторијама до те мере да оне губе своју првобитну функцију<sup>11</sup> доживљава литерарну транспозицију, поетизује се и прераста у сугестивну метафору за безнадежност и потиштеност вољене жене у песми. У формалном смислу препев је настојао да сачува мирну наративност прве три строфе, након којих песма достиже климакс, те се дуги стихови замењују кратким (у музичком смислу, са динамичког ступња *piano* чини се скок на *forte*), чиме се дочарава интензивност очаја лирског субјекта.

<sup>9</sup> На овај начин о песми је говорио и сам Кејв у документарном филму *Nick Cave – The South Bank Show*. Видети: [https://www.youtube.com/watch?v=OW\\_SOD3YQ78](https://www.youtube.com/watch?v=OW_SOD3YQ78).

<sup>10</sup> Владислав Петковић Дис, *Упољене душе и последње песме*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1998, 43–44.

<sup>11</sup> „Let there be Light”, *Telegraph*, 2001. Интервју преузет са: [http://www.nick-cave.com/interviews/index.php?su-baction=showfull&id=1051743552&archive=&cnshow=headlines&start\\_from=](http://www.nick-cave.com/interviews/index.php?su-baction=showfull&id=1051743552&archive=&cnshow=headlines&start_from=). На идентичан начин о овој навици своје супруге Кејв сведочи и у документарцу *One More Time With Feeling*.

Тежећи да се удаљи од лондонских искушења и престане са конзумирањем дрога, Кејв се с времена на време повлачио у скривите хотеле, попут хотела „Анђео” који се помиње у песми „Капије врта” („Gates To The Garden”), заједно са још неким стварним топонимима као што је улица Атенијам Лејн или катедрала Светог Едмунда и оближње гробље; песма тако управо тематизује једну шетњу лирског субјекта од хотела до катедрале.<sup>12</sup> Упркос њеној гробљанској, макабристичкој атмосфери и присуству ванитас мотива, сетна мелодија песме ипак дозвољава светлу да се пробије посредством крајње поенте о љубавницима који се истинитошћу својих љубавних осећања супротстављају свету мртвих, осећајући се међу тим редовима костију живљим него на било којем другом месту. Мисао да пар треба да напусти ова древна боравишта јер Бог већ пребива у њима реминисценција је на пасаж из апокрифног *Јеванђеља њо Томи*, које је Кејв читао и парафразирао у својим песмама и аутопоетичком тексту „The Flesh Made Word”,<sup>13</sup> особито ону тврдњу из *Јеванђеља* по којој се царство Божје налази ван нас али и у нама, чиме се наглашава значај самог човека и његове улоге медијума, канала кроз који се Бог обистињује.

У форми наративног контемплирања о свакодневним ситуацијама, са изразитом критичком оштрицом упереном против пошлости и девијација оновременог доба (жеља за славом и моћи, похлепа, апатија, аматеризам) и поновним топосом љубавника који се опиру распарчаном свету, испевана је песма „Мрачније са сванућем” („Darker With The Day”). Трећа и четврта строфа обилују религиозним мотивима и интертекстуалним фибулама са *Библијом* које су све махом експлицитне и лако разумљиве; синтагму *исцвечена крв* (an issue of blood) ваља додатно објаснити – она алуцира на Христово исцељење жене која је дванаест година боловала од течења крви (*Јеванђеље њо Марку*, 5: 23–34; *Јеванђеље њо Луки*, 8: 42–48).<sup>14</sup>

Мноштво интерлитерарних цитата (*Библија*, елементи фантастичне књижевности – виле, духови, фантоми, приче из *Хиљаду и једне ноћи* о Аладину, Алибаби и четрдесет разбојника, имплицитне алузије на морнара Синбада и уопште топос пловидбе – отуда вероватно и алузије на Одисеја – остварене нарочито захваљујући мелодији песме), круцијалан је разлог због којег је песма „Уздај се у самога себе” („Hold On To Yourself”) са албума *Dig, Lazarus, Dig!!!*

<sup>12</sup> Видети: *Nick Cave – The South Bank Show*, [https://www.youtube.com/watch?v=OW\\_SOD3YQ78](https://www.youtube.com/watch?v=OW_SOD3YQ78).

<sup>13</sup> Видети: <http://www.nickcave.it/extra.php?IdExtra=44>.

<sup>14</sup> *Библија или Свејо њисмо Сџарога и Новога завјејџа, Нови завјејџ*, Југословенско библијско друштво, Београд 1998, 43, 71.

стекла своје место у нашем бастиону препева. Током потраге за лексичким и синтаксичким склоповима у српском језику који би на што тачнији и уверљивији начин пренели хипнотички ритам и симултанализам приказаних појава својствен оригиналу, најважније је било очувати специфичан систем гласовних подударача (према шаблону *aabccb* у већини строфа) захваљујући којима се дочарава спиритуална атмосфера трансa, својеврсна екстатичка инкантација сугерисана полустихом „док се љуља клатна жезло”.

Песма „Хигсов бозон блуз” („Higgs Boson Blues”), то у пост-модернистичком маниру обликовано ноктурално, рапсодично сновиђење објављено на албуму *Push The Sky Away*, актуелизује различите догађаје и фигуре из домена религије, музике, историје и популарне културе, евоцира их и комбинује на сасвим нове начине, што амплифицира вредност песме чинећи је неизоставним чиниоцем у корпусу наших препева. Женева, ка којој се лирски субјекат упутио, асоцира на ЦЕРН, а у дослуху са насловом песме и на велики хадронски сударач чији су детектори 2012. године (мада су експерименти почели 2010. године) лоцирали још увек у потпуности непотврђено постојање нове субатомске честице – Хигсовог бозона, означене још и „Божјом честицом” због њеног значаја за настанак универзума и, начелно, разумевање теорије великог праска. Фигура Роберта Џонсона, знаменитог делта блуз музичара, преломљена је у песми кроз призму фаустовског мотива, легенде о Џонсоновој продаји душе ђаволу на извесној раскрсници у Мисисипију како би проникао у тајну орфичког завештања и стекао изванредно музичко умеће. Помен Мемфиса и мотела „Лорејн” упућује на локацију на којој је почињен атентат на Мартина Лутера Кинга, као и на представу савременог света као тамног, инфернално ужареног места из којег су слобода и једнакост прогнани. *Хана Монџана*, америчка тинејџерска хумористичка серија о двоструком животу јунакиње (тумачи је Мајли Сајрус) која ноћу постаје популарна певачица, у песми фигурира као парагон баналности, осредњости и површности музичке индустрије загушене кичом схваћеним онако како овај појам дефинише Абрахам Мол: као сувишно гомилање, понављање, театралност, осредњост и лажну функционалност. Кичу, који носи предзнак демократичности и инсистира на осећањима пријатности, задовољства и лакоће (демобилизације) уметничког доживљаја, опозитне су категорије узвишености, истинске, трансценденталне лепоте, осећање негативног задовољства и изостанак порива за свеопштим допадањем.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Видети: Абрахам Мол, *Кич: уметности среће*, прев. Ксенија Јовановић, Градина, Ниш 1973, passim. О баналности и површности музичке индустрије



Критичку нијансу којом је Кејв осенчио стање у данашњој музици исказао је подједнако и у другом домену, кроз алузије на сукобе унутар афричких племена и њихов ефекат бумеранга (јер се сви ови „поклони”, како поручује песма, шаљу натраг нама), али и лицемерне улоге мисионара који им, у име спасења, доносе хрпу заразних болести. Препев песме, напослетку, настојећи да пренесе разуђену, плутајућу атмосферу оригинала, подразумева нешто недоследнију употребу интерпункције него што се то запажа у осталим препевима.

Избор из Кејвове поезије укључује и рецентну песму „Исус сâм”, са албума *Skeleton Tree*, у којој ламент над упокојеним сином прераста у финалним стиховима у меланхолично увиђање и прихватање судбине човека као „далеког сећања у уму творца свога”. Премда је оригинални наслов песме – „Jesus Alone” – могао бити преведен као Исус осамљен или Исус самотник, варијанта за којом је писац ових редова посегао своју оправданост налази у потреби очувања директне интертекстуалне споне између наслова песме, њених смисаоних прелива, и *Библије*. У *Јеванђељу по Јовану* (16: 32) у пасажу о Исусовом расанку са ученицима и његовом одласку Оцу, стоји: „Ево иде час. И већ је настао, да се разбјегнете сваки на своју страну и мене *сама* (курз. В. М.) оставите; али нијесам сам, јер је Отац са мном.”<sup>16</sup> Лирски субјекат песме управо наглашава како долази час када ће онај који је са висина пао недалеко од реке Адур (Кејвова алузија на сопственог сина) бити са оноземалским Оцем, док његов овоземаљски отац (Кејв), посредством песме, покушава да оствари везу са уснулим сином (али и Сином) и са Оцем (али и оцем – имплицитно песма поручује – страдалим у саобраћајној несрећи у Кејвој раној младости). Стих „Хајде да седимо заједно док не огласи се час” („Let us sit together until the moment comes”), како он гласи у аудио верзији песме, па отуда и у нашем препеву, претрпео је промену током извођења песме за потребе снимања спота, као и током потоњих концертних изведби: на месту где се у стиху реализује пауза, Кејв у тим приликама умеће конструкцију *in the dark*.

Наш скуп препева затвара се песмом „Далеко небо” („Distant Sky”), која у њему, својом полисемантичношћу и спиритуалном, узвишеном интонацијом што призива рајски топос, добија своје заслужено место. Лирски субјекат овог Кејвовог дуета са данским

---

и истинским вредностима песме, нарочито љубавне, које се огледају у зачудности, спиритуалности, меланхолији и *duende*-у, Кејв је писао у аутопоетичком тексту „The Secret Life Of Love Song”. Видети: <http://www.nickcave.it/extra.php?IdExtra=43>.

<sup>16</sup> *Библија, Нови завети*, 115.

сопраном Елзом Торп, позивајући вољену особу, свог дивног партиоца, да се отисну ка далеким небесима, заправо изказује химну љубави: љубавно осећање, попут рађајућег сунца, израња из очију драге, али се, уједно, у духу знаменитих стихова Дилана Томаса о љубавницима који ће бити изгубљени, али неће бити изгубљена и љубав сама, разумева као једина ствар која ће надживети и богове и снове. Оваква апотеоза љубави, сасвим новозаветна, у завршној строфи прожета је још узвишенијим и наглашенијим библијским тоном: стих о деци која ће се ускоро успети евоцира јеванђељску тему о уласку деце, односно, оних који су деци налик, у царство небеско.<sup>17</sup> Упркос чињеници да је већи део песама за албум *Skeleton Tree* писан, како Кејв истиче, пре смрти његовог сина, ово поетско остварење, као и творевина „Jesus Alone”, ако је заиста настало пре трагичног догађаја, добија обележје профетског певања потврђујући мисао да велики песници своју судбину увек у сопственом песништву наслуте. Значење песме, наиме, могуће је доживети уколико се има на уму и Кејвова лична катастрофа: када лирски субјекат исказује жељу да види рађање *сунца* у очима своје вољене, он заправо чезне да види свог упокојеног *сина* – речи *sun* (сунце) и *son* (син) у енглеском језику се идентично изговарају. Поменути стих о скорашњем успењу деце добија на тај начин врло интимну патину: син, који би по природи ствари свог оца требало да надживи, али то се не догађа („but they lied”), рађа се поново, на небу.

Иако превасходно усредсређен на само искуство превођења, на истицање релевантних параметара који су детерминисали избор песама и путеве њиховог транспоновања и преображаја у окриље новог језика, овај текст настојао је да укаже и на естетске вредности Кејвових песама, поједине поетичке константе његовог стваралашта, на *raison d'être* његовог уметничког дела, пружајући истовремено коментаре биографске, али и херменеутичке природе поводом сваког од изабраних једанаест песничких препева. Нарочито ову другу врсту коментара није било могуће нити упутно избећи: превођење је свакако одувек и било, сматрао је Р. М. Рилке, крајњи ступањ разумевања једног текста.

Рад на препевима понекад се чинио као спуштање у подземне слојеве речи које, након дугог, пажљивог, савесног посматрања, откривају своје разноврсне нијансе, своје специфичне сенке које их, тамне и недокучиве, одређују чак и више од свега исказаног. Речи су тако откривале своју суштину успевајући, попут фаталног љубавника, да се препусте и отму у исти мах, да на неки зачудан

<sup>17</sup> Видети: Библија или *Светио писмо, Нови завјей, Јеванђеље ѿо Маѿеју*, 18: 1–3, 23; *Јеванђеље ѿо Марку*, 10: 14–15, 49; *Јеванђеље ѿо Луки*, 18: 15–17, 84.

начин и даље остану далеке, у мутном подручју слутње. Па ипак, у тренуцима када се писац овог текста срећно сусретао са песничким оригиналима (а сусрети се настављају, само сада између песама/препева и читаоца), у тим плодотворним, исцељујућим фрагментима времена када се стишавао отпор грађе и интензивно осећао пулс унутрашњег света песме, обе стране једначине – и песма и њен преводилац – међусобно су препознавале аналогije, сагледавале се и разумевале. У овом трену најсиловитијег сагласја дешавало се оно што, сасвим природно, тада једино и може да се догоди: „Звезде су се све распреле и простреле по своду.”<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Стихови Кејвове песме „Magneto”. Видети: <https://www.youtube.com/watch?v=I4aF-MDumFg>.