

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

GANNA KYRMYZA

Prevajalska poetika Ezre Pounda

»Homage Properciju«

Diplomsko delo

Ljubljana, 2018

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

GANNA KYRMYZA

Prevajalska poetika Ezre Pounda

»Homage Proporciju«

Diplomsko delo

Mentor: red. prof. dr. Vid Snoj

Študijski program:
Primerjalna književnost in literarna teorija

Ljubljana, 2018

Izveček

Diplomsko delo poskuša osvetliti prevajalsko poetiko modernističnega pesnika Ezre Pounda in umestiti prevod izbranih Propercijevih pesmi, »Homage Properciju«, v njen kontekst. V diplomskem delu so najprej predstavljene osnovne značilnosti Poundove ustvarjalske poetike in ključni pojmi, ki so pomembni za razumevanje njegovega ustvarjanja, kot so imagizem, vorticizem in ideogram. Ob primeru prevodne zbirke *Canzoni* so potem pojasnjene značilnosti Poundove prevajalske poetike v zgodnejšem obdobju njegovega ustvarjanja. Osrednji del naloge pa se osredotoča na opredelitev dela »Homage Properciju«. Predstavljene so osnovne značilnosti ustvarjanja rimskega elegika Propercija in inovacije, ki jih je Pound apliciral na njegovo ustvarjanje v delu »Homage Properciju«. Uporabil je prevedene fragmente njegovih pesmi za konstrukcijo svojega »Homagea« zaradi česar je bil deležen številnih kritik, kljub temu pa je pripomogel k ponovni vzpostavitvi dialoga o Properciju kot kanoničnem avtorju.

Ključne besede: Ezra Pound, prevajanje, modernizem, »Homage Properciju«

Abstract

»Translational poetics of Ezra Pound«

This work discusses translation poetics of modernist poet Ezra Pound and tries to classificate his »Homage to Sextus Propertius« in the context of translation poetics. In this work I present basic characteristics of his creative work and key concepts, which are important for understanding his different creative phases as imagism, vorticism and ideogrammic method. Through example of his translations collection *Canzoni* I will illustrate the specifics of his early translations. The main part of this work will discuss Pound's »Homage to Sextus Propertius«. I will introduce the specifics of Propertius work and innovations which Pound applied on his elegies. Pound used translated fragments of Propertius' work to create new poems, that is why he came in for criticism. Despite all the criticism, he aided to a new dialogue about the canonized literary work.

Key words: Ezra Pound, translation, modernism, »Homage to Sextus Propertius«

Kazalo vsebine

Uvod.....	5
1. Teoretični okvir.....	6
1.1 Problemi prevajanja poezije	6
1.2 Prevajanje v obdobju modernizma	9
2. Kratek pregled Poundove ustvarjalne poetike.....	11
2.1 Predimagistično obdobje	11
2.2 Imagistično obdobje	12
2.3 Vorticizem	13
2.4 Ideografska metoda.....	14
3. Prevajalska poetika Ezre Pounda.....	16
3.1 Kratek pregled prevajalskega opusa	16
3.1.1 <i>Canzoni</i> (1911).....	18
3.2 »Homage Properciji« (1919)	20
3.2.1 Propercij.....	21
3.2.2 Kritični odzivi	23
3.3.3 Analiza Poundovih inovacij	25
4. »Oživljanje« antičnih avtorjev	27
Zaključek.....	29
Viri in literatura	30

Uvod

V diplomskem delu se ukvarjam z opredelitvijo prevajalske poetike Ezre Pounda in umestitvijo prevoda izbranih Propercijevih pesmi »Homage Properciju« v njen kontekst. Umetniška vrednost pesniških prevodov sproža polemike že od antičnih časov. Kot norma so v kanonu sprejeti dobesedni prevodi literarnih tekstov, vendar je že pisec ene prvih poetik Horacij opozarjal, naj prevajalec tujejezičnega ustvarjanja ne prevaja preveč zvesto in dobesedno.

V obdobju literarnega modernizma je prevajanje postalo pomemben pripomoček avtorjev za osmišljanje njihove lastne kulture in celo metoda za konstrukcijo njihovih izvirnih del. Ezra Pound velja za enega najbolj vplivnih in istočasno kontroverznih akterjev modernizma, čigar prevajalski opus obsega številna dela antične, srednjeveške in renesančne literature različnih kultur in narodov. Četudi so bili njegovi prevodi priznani za dela visoke umetniške vrednosti, kot prevodi vseeno niso bili kanonizirani, saj avtor ni prevajal v tradicionalni dobesedni tehniki, ampak je v svojih prevodih veliko eksperimentiral. »Homage Properciju« zavzema posebno mesto med Poundovimi prevodi, saj v tem delu prevajanje ni namenjeno reprodukciji originala, ampak je metoda za konstrukcijo novega literarnega dela.

Diplomsko delo je razdeljeno na štiri poglavja. V prvem poglavju bom opredelila, kaj prevajanje sploh je, in s pomočjo teoretičnih spisov Walterja Benjamina in Johna Drydena pojasnila, kateri konkretni problemi se pojavljajo pri prevajanju poezije. V naslednjem poglavju bom predstavila osnovne koncepte Poundove modernistične poetike in jih razložila ob primerih iz njegovega ustvarjanja. V tretjem poglavju pa bom prikazala njegovo prevajalsko ustvarjanje ter se natančneje posvetila »Homageu«. V okviru tega poglavja bom predstavila tudi ustvarjanje rimskega elegika Propercija ter njegove elegije, ki jih je Pound vzel za osnovo »Homagea«. Nato se bom posvetila analizi pesmi, kritikam ter nekaterim problematičnim delom pesmi. V zaključnem poglavju bom utemeljila, zakaj tovrstni eksperimenti s kanoničnimi deli pozitivno vplivajo na oživljanje antične tradicije in njenih ustvarjalcev.

1. Teoretični okvir

1.1 Problemi prevajanja poezije

V Oxfordovem priročniku o prevajanju *Translation* (2012) Julian House pravi, da je prevajanje nadomeščanje teksta v enem jeziku s tekstom v drugem jeziku. Omogoča dostop do nekega sporočila, ki že obstaja, in je zato vedno sekundarna komunikacija. House izpostavlja dejstvo, da prevajanje po eni strani omogoča dostop do idej, ki zaradi jezikovne bariere ne bi bil mogoč, a lahko po drugi strani predstavlja manjvreden substitut za izvirnik. Razlog za to je v tem, da čeprav imajo besede ustreznice v različnih jezikih, imajo te ustreznice po navadi v različnih jezikih drugačne podtone in na splošno pri nosilcih jezika lahko sprožajo specifične asociacije, ki se povezujejo s kulturnim ozadjem nekega jezika. (House 3–4)

Prevajanje ni samo jezikovni akt, ampak je tudi komuniciranje kultur. Vedno vključuje jezik in kulturo, ker sta jezik in kultura v svojem bistvu neločljiva. Jezik je kulturno zaznamovan in izraža ter oblikuje kulturno realnost. Jezikovni elementi, kot so besede ali večji segmenti teksta, so lahko razumljeni le skupaj s kulturnim kontekstom, v katerem so ti uporabljeni. Celo zelo preproste fraze, ki so zapisane v enem kulturnem kontekstu, ne morejo biti povsem prenesene v druge jezike brez ozira na drugačen kulturni pomen istih izrazov v drugem jeziku. V procesu prevajanja prideta v stik ne samo dva jezika, ampak tudi dve kulturi. V tem primeru, ko govorimo o kulturi, govorimo o skupnih vrednotah in navadah, ki človeka usmerjajo pri mišljenju in ravnanju. To pomeni, da sporočila ne moremo v celoti prenesti iz enega jezika v drugega, saj lahko v določenem kulturnem kontekstu že ena povsem vsakodnevna beseda sproži povsem drugačne asociacije kot v drugem jeziku. Jasno pa je, da bolj ko se razlikujeta ogrodji dveh kultur, več kulturne praznine mora zapolniti prevajalec. (House 12)

Bistvo literarnega prevajanja ni samo v prenosu sporočila, ampak tudi dodatne vsebine, ki jo vsebuje literarni tekst, tiste, ki ni zapisana, ampak je izražena v formi, ritmu in tem, kako funkcionira celota vseh teh elementov. O problemih literarnega prevajanja je preudarjal nemški filozof, literarni kritik in esejist Walter Benjamin, ki velja za enega večjih mislecev s konca 19. in začetka 20. stoletja. Do prevajanja se Benjamin opredeljuje v spremni besedi

»Naloga prevajalca« (1923) k prevodu Baudelairovih *Rož zla*. Avtor že na začetku teksta ugotavlja, da je slab literarni prevod tisti, ki nam želi nekaj sporočiti:

Njegova bistvena lastnost namreč ni sporočanje ali obveščanje. Pa vendar vsak prevod, ki želi sporočiti, lahko posreduje zgolj sporočilo – torej nekaj nebistvenega. To je torej razpoznavni znak slabih prevodov. Saj, ali se nam ne zdi, da je bistvo literarnega dela tisto, kar to delo vsebuje poleg informativnega dela; tisto, kar bi celo slab prevajalec priznal, da je obče nedoumljivo, skrivnostno, »pesniško« – nekaj, kar lahko prevajalec ponovno ustvari le, če je tudi sam pesnik? (Benjamin 42)

Tu se skriva bistvena naloga literarnega prevajalca, ki ni v tem, da dobesedno prenese sporočilo, ampak da reproducira tisto »pesniško«, da posreduje sintezo oblike in vsebine, ki tvori celoto literarnega dela. (Benjamin 42) Po Benjaminu literarni prevod ni primarno namenjen temu, da ugodí bralcu. Do neke mere je ustvarjen za bralca, da mu posreduje informacije iz drugega jezika, vendar nobeno umetniško delo, kar je tudi prevod kot reprodukcija umetniškega dela, ni namenjeno temu, da mu olajša nalogo, ampak mu lahko samo kolikor se da približa izvirnik. Na tej točki se zastavlja vprašanje, ali je pri vsakem literarnem delu mogoče prenesti njegovo bistvo oziroma ključno substanco v drug jezik. Ko Benjamin govori o prevedljivosti literarnih tekstov, izpostavlja dve plati problema. Eno glavnih vprašanj je, ali se bo kdaj našel primeren prevajalec, ki bo dojel bistvo literarnega dela. Drugo vprašanje pa je, ali je narava literarnega teksta sploh primerna za prevajanje. Na prvo vprašanje ne moremo zares odgovoriti, vendar Benjamin poudarja, da mora biti za uspešen literarni prevod prevajalec tudi sam ustvarjalec. Na drugo vprašanje pa lahko do neke mere odgovorimo, saj so nekatera literarna dela bolj primerna za prevajanje kot druga. Ker se prozno ustvarjanje bolj približuje vsakdanjemu govoru in stremi k objektivnosti napisanega, ga je praviloma lažje prevajati kot poezijo, toda o prevedljivosti je veliko težje govoriti pri poeziji, saj sam koncept poezije izhaja iz subjektivnih načel ter ekonomičnosti besed. A kot bomo videli v nadaljevanju, so določena lirska dela lažje prevedljiva kot druga zaradi metode posredovanja, ki jo ubere ustvarjalec. Praviloma je pri poeziji veliko težje prenesti celoto ubesedenega, saj pri njej še bolj prihajajo do izraza vsi odtenki pomenov in asociacije, ki jih v različnih jezikih sprožajo besede.

Kljub vsem izpostavljenim problemom literarnega prevajanja Benjamin meni, da je pri prevajanju treba vztrajati ne glede na to, kako neprevedljivo se zdi literarno delo. »Smoter prevoda je torej izražanje osrednjega obojestranskega odnosa med jeziki. Prevod sicer ne more razkriti ali vzpostaviti tega skritega odnosa, lahko pa ga prikaže [*darstellen*], saj ga uresniči v kali oziroma v intenzivni obliki« (Benjamin 43). Benjamin trdi, da je prevod

pomemben dejavnik za odkrivanje sorodnosti jezikov, saj je ta najbolj razvidna pri literarnem prevajanju. Poudarja pomembnost dobesednega prevajanja, saj drugačnega načina za odkrivanje te sorodnosti, kot je čim bolj analogno prenašanje sporočila, ni. Prav tako opozarja, da jezik ni nekaj statičnega, ampak se spreminja, zato lahko pomeni besed prevajalcu tudi uhajajo. V jeziku, v katerega se prevaja, se pomeni besed spreminjajo, zato lahko v njem nastanejo pomenski konflikti. Nakazali smo torej nekaj ključnih problemov pri prevajanju literarnih del, ki jih izpostavlja Benjamin. Spušča pa se v še konkretnjše opisovanje notranjih jezikovnih in medjezikovnih konfliktov, do katerih prihaja pri prevajanju. Proti koncu svojega eseja izpostavlja Goethejevo opažanje, da prevajalci izhajajo iz napačne premise in poskušajo na primer grščino, latinščino ali kitajščino preobrniti v svoj jezik, medtem ko bi moralo biti obratno: svoj lastni jezik bi morali poskušati prilagoditi grščini, kitajščini itd. Morali bi dovoliti, da njihov lastni jezik med prevajanjem literarnega dela pride pod vpliv tujega jezika. (Benjamin 49)

John Dryden velja za enega pomembnejših angleških teoretikov na področju prevajanja, živel je v drugi polovici 17. stoletja. Razvijal je teorijo prevajalstva in njegove ugotovitve še danes veljajo za enega najpomembnejših prispevkov k teoriji prevajanja. Dryden v eseju »On Translation« deli literarno prevajanje na *metafrazo*, ki je dobesedno prevajanje, *parafrazo*, na novo ubeseden tekst, kjer se prevajalec ozira na avtorja, vendar ne prevaja dobesedno, ter *imitacijo*, pri kateri si prevajalec jemlje svobodo glede prevajanega teksta, lahko izvzema samo določene ideje iz originalnega dela ter se z njimi poigrava. (Dryden 17)

Latinščina je po mnenju Drydena eden teže prevedljivih jezikov, ki lahko »v eni besedi izrazi [tisto], česar zaradi barbarskosti ali omejenosti sodobnega jezika ni mogoče izraziti z več besedami« (Dryden 18, prevod G. K.). Rimljani so svoje jezikovne strukture povzeli po Grkih, ti pa so svoj jezik razvijali več stoletij, higienično odstranjevali nepotrebno in ustvarili jezik, v katerem ima lahko ena beseda v primerjavi z našim jezikom veliko različnih pomenov v odvisnosti od konteksta. Zato lahko pri *metafrazi* antičnega ustvarjanja prihaja do nejasnosti. Dryden kot primer navaja Pindarja, ki velja za teže razumljivega pesnika, saj se pomeni njegovih pesmi še posebej izmikajo racionalnemu dojemanju ter ne puščajo bralcu veliko »oprijemljive« vsebine. Pesnika s tako močnim »genijem« (20) ne moremo dobesedno prevajati, saj bi z dobesednim prevajanjem preveč okrnili gibanje duha, ki naj bi se nam porodilo ob branju izvornika.

Nadalje Dryden navaja *imitacije* antičnih tekstov pri Cowleyu in Denhamu. Po njegovem mnenju se lahko v tovrstnih imitacijah po eni strani najboljše predstavi prevajalec, vendar se

po drugi strani onečasti spomin na mrtvega pesnika. Zato predlaga, da se je tovrstnim poskusom praviloma bolje izogibati. Vendar se je dobesedno prevajanje prav tako večkrat izkazalo kot problematično – če Ovidij in Vergilij, imata zelo različne misli, slog pisanja in verz, a bi, če primerjamo prevode njunih del v angleščino, zelo težko ločili, za čigavo delo gre. To se dogaja takrat, ko prevajalci avtorja preveč prilagodijo svojemu jeziku brez ozira na njegove specifike; v takih primerih so antični klasiki prevedeni po istem vzoru. Ko Dryden razmišlja o svojem prevodu Vergilija, se nagiba k prevajalski tehniki med *metafrazo* in *parafrazo*, saj ga je zaradi avtorjevega sloga in zahtevnosti latinščine težko dobesedno prevesti. O tem prevodu pravi, da »si je prizadeval, da bi Vergilij govoril v taki angleščini, kot bi jo dejansko sam govoril, če bi se rodil v Angliji v sodobnem času« (Dryden 26, prevod G.K.).

1.2 Prevajanje v obdobju modernizma

Prevajanje je bilo ključnega pomena za modernistični program ter njegov cilj, kulturno prenavo. Pri prevajanju so avtorji iskali rešitve za številne probleme, ki so bile aktualne v tem obdobju: za izginotje stabilnih religioznih in moralnih vrednot, aktualne svetovne konflikte ter nezmožnost umetniških oblik in žanrov, da bi izrazili aktualno realnost. Modernizem si je prizadeval, da bi razvil reprezentativne umetniške oblike. V tem obdobju je prevajanje postalo dejavnost, prek katere so modernisti predelovali in aktualizirali preteklost in njene probleme ter iskali povezave s sodobnostjo. Podobe preteklosti so prav tako uporabljali v svoji umetnosti, in sicer za estetske in ideološke namene. Prevajanje je pomagalo k širjenju njihovih kulturnih in jezikovnih obzorij ter predstavljalo vir navdiha za ustvarjanje umetniških del po vzoru starih umetniških oblik in snovi. S prevajanjem in z vračanjem v preteklost so modernisti postavljali meje svoje lastne kulture in segali čez izrazne zmožnosti svojega jezika.

Steven G. Yao v delu *Translations and the Languages of Modernism* (2002) navaja številne modernistične pisce, ki so se ukvarjali s prevajanjem. Med njimi navaja Williama Butlerja Yeatsa, ki se je posvetil študiju grške tragedije ter prevedel *Kralja Ojdipa* in *Ojdipa v Kolonu*. Omenja tudi Hildo Doolittle, ki je prav tako prevajala grško poezijo in dramatiko ter prevedla Evripidovega *Iona*. Yao navaja še Marianne Moore, ki je prevajala Jeana de La Fontaina, Richarda Aldingtona, ki je ustvaril štiri knjige prevodov grških in latinskih ustvarjalcev, ter izjemno plodovitega Williama Carlosa Williamsa, ki je prevedel številne francoske in španske avtorje, med njimi Pabla Nerudo, Octavia Paza, Miguela Hernandezza idr. (Yao 3–4)

Ezra Pound med vsemi modernističnimi prevajalci izstopa po tem, da je bilo prevajanje zanj – postopek za generiranje lastnih literarnih del. Prevodi so pritegnili skoraj toliko pozornosti kot njegovo lastno ustvarjanje in povzročili številne polemike zaradi nedobesednosti in priredb izvirnih tekstov. Pound je prevajal tekste Cavalcantija, Villona, Rihakuja, Horacija, Ovidija, Propercija, Heineja itd. V zgodnjih fazah svojega ustvarjanja je s pomočjo prevajanja preučeval, kako ustvariti določen literarni učinek, pri čemer se je navdihoval pri številnih avtorjih. Okoli leta 1913 je začel delati na zapiski Ernesta Fenollose, na podlagi katerih je nastal prevod srednjeveške kitajske poezije *Cathay*, ki ga je ustvaril brez znanja kitajščine, zato je to delo sprožilo polemike.

Ezra Pound in številni drugi modernisti so prevajanje uporabljali kot instrument za ustvarjanje svojih del, za kar je dober primer Poundov »Homage Properciju«, ki je en najbolj izpostavljenih prevajalskih eksperimentov v njegovem opusu.

2. Kratek pregled Poundove ustvarjalne poetike

Ko govorimo o modernizmu, ne govorimo o enotni smeri, ampak je zanj značilna polivalentnost. Ena skupnih lastnosti modernističnih literarnih tokov je ta, da je večina akterjev stremela k prelomu s tradicijo in k opustitvi tradicionalnih norm pisanja, saj stare oblike niso bile več primerne za ubeseditev novega, spremenjenega sveta.

Ezra Pound velja za eno osrednjih figur modernizma. Modernistične težnje je ubesedil v svoji maksimi *make it new*, ki je postala moto literarnega modernizma. V tej maksimi je zajeto Poundovo stremljenje k temu, da bi transformiral tradicijo in na novo utemeljil norme literarnega ustvarjanja. Inovacije, ki jih je utemeljeval v svojem ustvarjanju, so prosti verz, jedrnatost, uporaba aluzij in citatov, neposredno prikazovanje stvari, zavrnitev didaktičnosti, »brezosebne« tehnike idr. Četudi so vsi naštetni elementi obstajali že prej, so zahvaljujoč Poundu postali temeljna značilnost modernističnega ustvarjanja, s tem da jih je populariziral in o njih kritično preudarjal v svojih teoretičnih tekstih. Njegovo ustvarjanje lahko v grobem razdelimo na zgodnji imagizem, poznejši vorticizem ter zadnje obdobje pod vplivom ideografske metode. Pri tem se moramo zavedati, da se v različnih obdobjih njegovega ustvarjanja prepletajo ter dopolnjujejo številne lastnosti tokov, ki jim je pripadal.

2.1 Predimagistično obdobje

Martin Kayman v uvodu v knjigo *The Modernism of Ezra Pound* pravi, da je Pound v zgodnjih fazah oblikovanja svoje lastne poetike veliko preudarjal o ustvarjanju antičnih, srednjeveških in renesančnih avtorjev ter jih prevajal. Eksperimentiral je z literarnimi metodami ter poskušal izoblikovati avtentičen pesniški glas. Poundova prva pesniška zbirka *A Lume Spento* (1908) je polna aluzij na provansalsko in viktorijansko literaturo. V pesmih te zbirke je Pound poskušal govoriti prek glasov različnih zgodovinskih likov.

Avtor pravi, da lahko modernizem na splošno označimo kot trenutek krize subjektivnega in objektivnega realizma, ki izhaja iz kulturnega razcepa med simbolizmom in naturalizmom. Poskusi reševanja tega konflikta se pojavljajo še posebno v Poundovih zgodnjih delih, o

čemer priča razdrobljenost pesnikovega jaza v različnih *personah*. *Persona* je kot maska, ki si jo je Pound nadel pri pisanju. V zgodnjem ustvarjanju se je navduševal nad deli provansalskih trubadurjev in v njihovem ustvarjanju videl celostno podobo sveta, ki jo je s »trubadursko masko« poskušal tudi sam oponašati. Posledično lahko v njegovem zgodnjem ustvarjanju vidimo izjemno razdrobljenost pesniškega jaza. (Kayman 11–12)

Kayman trdi, da razdrobljenost ni posledica Poundove osebne krize, ampak je rezultat krize pesništva v družbi. Tovrstne maske predstavljajo obrambo pred družbo, ki ne sprejema pravega pesniškega jaza. Manj kot *persona* čuti nelagodje v razmerju do družbe, bolj se lahko pravi pesnikov jaz približa mistični in okultni izkušnji. Gre za preobrazbo in istočasno odtujenost, ki jo avtor doživlja v mističnih razsežnostih. Kayman opozarja na zametke podobnega maskiranja, ki izvirajo iz konflikta z družbo in nepovezanosti z njo, že v trubadurski liriki. S pomočjo postopkov potujevanja Pound kaže na probleme družbe, v katerem se pesnikov jaz ne more izraziti. (Kayman 11–12)

2.2 Imagistično obdobje

Aleksander Genis v članku »Brez jezika« (1999) pojasnjuje genezo imagizma, ki predstavlja eno pomembnejših obdobji zgodnjega Poundovega ustvarjanja. Okoli leta 1910 se je v Angliji formiral krožek mladih pesnikov imagistov. Genis pravi, da so s pomočjo zahodne interpretacije japonske poezije oblikovali konceptualne temelje imagističnega gibanja, in sicer brezkompromisno kratkost poezije, ki izključuje vse nepotrebne besede, prosti verz, ki ga ne zavezuje metrum in natančnost podob. (Genis ni str.)

Pomembno vlogo v imagističnem ustvarjanju je imel tudi odnos do stvari. Pound si je prizadeval za to, da bi sodobna poezija začela uporabljati več stvarnih analogij, in da pesnik ne bi zamenjeval abstraktnega in konkretnega, saj je naravna stvar vedno ustrezen simbol. Genis navaja primer iz Poundovega imagističnega obdobja, in sicer pesem »Na postaji podzemeljske železnice« (1913).

Prikazni obrazov v množici;

cvetni listi na mokri, črni veji. (Pound, *Pound* 42)

Pesem je sestavljena samo iz dveh vrstic, je jedrnata in ima jasne in stvarne podobe, kar je vpliv japonske poezije. Čez nekaj let pa je Pound ustvaril zbirko prevodov kitajske poezije *Cathay* (1915) po zapiskih Ernesta Fenollose.

Glede Poundove imagistične teorije obstajajo številni nesporazumi še posebej zato, ker se je ta nekaj časa povezovala z njegovo teorijo vorticizma. Kayman navaja Hughja Kennerja, enega najtemeljitejših Poundovih preučevalcev v 20. stoletju, ki delno rešuje zadrege Poundove imagistične teorije z mislijo: »Vsa zmeda glede imagizma izvira iz tega, da je bila [Poundova] specifikacija glede tehnične higiene ena stvar, Poundova doktrina imagistične podobe pa nekaj povsem drugega«¹ (v Kayman 35, prevod G. K.).

Po Kaymanu Pound raziskuje razliko med imagizmom *podobe* in imagizmom kot kritičnim gibanjem. Ko pojasnjuje imagistično podobo, jo primerja z impresionistično podobo in njeno metodo posredovanja snovi. Če impresionistično podobo bralec *prejema*, opazuje in reflektira vtise, se imagistična podoba *poraja* v njem. To razlikovanje je bistvenega pomena za razumevanje Poundove imagistične poetike. O imagistični podobi Pound pravi, da je največji možni odmik od retorike, balasta uporabljenega za posredovanje navideznega prepričanja o nečem, kar v svojem bistvu ni pristno ali pa ni pomembno. Namen retorike je čim bolj »obleči« in »zakrinkati« tisto bistveno, medtem ko imagizem stremi k besedni higieni in ne tolerira odvečnih besed. V Poundovem imagističnem ustvarjanju torej velja pravilo, da se rabijo samo tiste besede, ki so nujno potrebne za opis stvari. Prav tako v imagizmu velja načelo direktne subjektivne ali objektivne obravnave predmeta oziroma konkretnosti pri njegovi obravnavi. Ob tem pa Pound deskriptivnemu načinu nasprotuje, saj tovrstno pisanje zbuja asociacije, vendar v prejemniku ne *poraja* podob. Prav tako tudi opozarja, da mora literarno delo delovati po načelu glasbenega ritma, kar pomeni, da ni nujno, da je ritem točno določen in ponavljajoč se kot na primer pri metrumu, ampak mora izražati »zvenenje predmeta«. (Kayman 36–37)

2.3 Vorticizem

Kot zapiše Aleksander Genis, je Pound zelo hitro izčrpal imagistične principe in prešel k vorticizmu. *Vortex* je »vrtinec« ali »vihar«, podoba, ki je prepojena z dinamičnostjo. Podob ne premika samo vzporedno s sižejem, ampak jih prav tako obrača okoli svoje osi.

¹ »All the confusion about Imagisme stems from the fact that its specifications for technical hygiene are one thing, and Pound's Doctrine of the Image is another.«

V eseju »Vorticism« (1914) Pound definira temeljne principe tega literarnega gibanja, izobilje, emocionalno kipenje, urnost, nasilje, slikovitost. Vorticizem se je navezoval na industrializacijo in stroje ter opeval kult nasilja. V njegovih idejah se kažejo jasni vplivi futurizma in kubizma, vendar je Pound sam zanikal povezavo s tema gibanjema. V eseju »Vorticism« pojasnjuje, da verjame v to, da ima vsaka emocija svoj ritem in s tem način ubeseditve. Podoba nima stalnega pomena in ustaljene vrednosti, ampak je njen pomen variabilen, se spreminja: »PODOBE NE GRE ENAČITI z idejo, ampak je žareče vozlišče ali sveženj. To je tisto, kar moram in nujno moram imenovati VRTINEC, iz katerega, skozi katerega in v katerega nenehno prodirajo ideje« (Pound, *Vorticism* ni str., prevod G. K.). Namesto imagistično precizen in tankočuten postane avtor barbarski pesnik, ki brez zadržkov izraža svoje mnenje v poeziji.

Nova estetika, ki jo v poeziji manifestira z verbalnim nasiljem, postane del Poundove vorticistične poetike. Njegovo ustvarjanje v obdobju vorticizma lepo kažeta pesmi »Salutation The Second« in »Fratres Minores«, v katerih je ton razjarjen, moralizatorski in satiričen. William C. Wees v članku »Ezra Pound as a Vorticist« zapiše, da niti vorticistična revija *Blast* ni želela objaviti Poundove pesmi »Fratres Minores«, ne da bi iz nje izločila nekaj vrstic zaradi kontroverznosti vsebine. (Wees 58–59)

2.4 Ideografska metoda

Aleksander Genis v članku »Brez besed« prav tako pojasnjuje naravo kitajskega hieroglifa in poezije, ki ju Pound vzame za osnovo svojega poznejšega ustvarjanja. Kot pravi, je poezija v kitajščini zasnovana na velikem številu »stvari na sebi«. Kitajski pesnik pušča sled, po kateri mora bralec iti, saj ne pripoveduje, ampak kaže na dele zloženke, ki jih mora bralec sam zložiti. Posledično vsak predmet, ki ga opisuje, zahteva našo poglobljenost in pozornost. Kot nadaljuje Genis, so pesmi-hieroglifi kot uganka brez pravega odgovora. Niti pesnik sam nima odgovora na to uganko, ampak se odgovor nahaja tam, od koder je pesnik črpal snov za pesem. Opisovani predmet je v vzhodni poeziji hkrati tudi ideja, metafora in simbol in ne preneha biti to, kar je v dejanskosti. (Genis ni str)

Od imagizma naprej, se je Pound vedno bolj navduševal nad vzhodno estetiko in se z leti poglobil v teorijo kitajskega ideograma, kar je razvidno tudi iz njegovega najpomembnejšega in najobsežnejšega dela *Cantos* (1969). Prvotna naloga *Cantos* je bila v tem, da rešijo glavni problem modernizma, torej odsotnost univerzalnega mita, ki bi rešil zagato sodobnega

človeka. Mit je tisti, ki je človeku dajal odgovore na vsa osnovna vprašanja ter ga branil pred neznanim in neobvladljivim. Svet, ki ga razlaga mit, je mogoče razumeti in v njem živeti.

Primeren način za ubeseditev univerzalnega mita je Pound videl v epu, saj v njem odmeva kolektivni glas. Pod vplivom Joyceovega *Uliksa*, ki je herojski mit prenesel v sodobno vsakdanjost, si je zadal nalogo, da ustvari ep, ki bo vase zajel zgodovino kot celoto in pripomogel k prenovi kulture. Ep, katerega glavni lik je zgodovina, naj bi oživil tradicijo mitskega pripovedništva, Poundovo orodje za oživljanje tradicije pa je bil prav prevod. S pomočjo prevodov je Pound raziskoval zgodovino človeške civilizacije. Z njimi naj bi uredil in združil fragmente človeške kulture in zgodovine.

Cantos naj bi bili kolaž podob iz zgodovine, ki jih je v zgodnjih obdobjih svojega ustvarjanja raziskoval s prevajanjem. Pomembno mesto v njih zavzemajo kitajski hieroglifi in vzhodna ustvarjalna estetika. Po Poundovi zamisli ne potrebujejo razlage niti komentarja, saj se zgodovinski in filozofski koncepti ne dešifrirajo, ampak jih je potrebno dojemati neposredno, tako kot v vzhodni poeziji – kot »stvar na sebi«. Za razliko od Aristotelovih principov reda v mentalnih konstrukcijah je kitajski red povezan z notranjo strukturo stvari samih, ki ni odvisna od božanske niti od človekove volje, ampak je prisotna v svetu. (Genis ni str.)

Ezra Pound je v vseh obdobjih svojega ustvarjanja združeval prvine različnih gibanj, katerih pripadnik je bil. Kot kulminacijo in višek njegovega ustvarjanja pa lahko nedvomno označimo *Cantos*, kjer je zajeta ne samo njegova ustvarjalna, ampak tudi prevajalska poetika. *Cantos* predstavlja Poundov ambiciozni projekt, da bi v epu zajel celotno zgodovino človeštva ter oživil tradicijo mitološkega osmišljanja sveta v kontekstu sodobnosti. Po mojem mnenju se njegov poskus, da bi ubesedil zgodovino, ni povsem uresničil, saj pesmi zaradi uporabe asociativnih postopkov in odsotnosti kakršnega koli komentarja, pogosto delujejo brez konteksta, vendar lahko trdim, da gre za imeniten poskus, ki se je zagotovo zapisal v literarno zgodovino.

3. Prevajalska poetika Ezre Pounda

3.1 Kratek pregled prevajalskega opusa

V zgodnjih fazah svojega ustvarjanja se je Pound zanimal za zgodnje anglosaksonsko, provansalsko in špansko pesništvo. Poundovo zanimanje za to pesništvo je pripomoglo k nastanku njegovih prvih prevodov ter imitaciji ritmov in motivov v njegovi zgodnji poeziji. Njegovo zanimanje za provansalsko ustvarjanje ni bilo omejeno samo na provansalsko poezijo, ampak je segalo tudi k življenju in idejam, ki so jih širili trubadurji. Pound je posnemal njihov stil in ustvarjal lastno poezijo po zgledu njihovih *person*. V zgodnjem obdobju svojega ustvarjanja je zavzemal najbolj radikalna stališča do prevajanja. V nekaterih primerih je neposredno nakazoval ustvarjanje avtorja, po drugi strani pa so nekateri njegovi prevodi trubadurske lirike adaptacije, v katerih na izvirnik le aludira. K svojim prevodom se je večkrat vračal ter jih na novo predeloval. V zgodnjem obdobju ustvarjanja je bilo prevajanje zanj kot vaja za razvoj osebnega sloga ter študija forme.

Njegovo zgodnje prevajanje obsega prevode sonetov italijanskega pesnika Cavalcantija v *Sonnets in Ballate of Guido Cavalcanti*, priredbo anglosaksonske pesmi »The Seafarer«, prevod *Canzonov*, prevode srednjeveške kitajske poezije po Fenollosi v *Cathay*, fragmentaren prevod elegij latinskega pesnika Propertija v »Homage Propertiju«, prevode trubadurske lirike Arnauta Daniela v zbirki *Umbra*, prevode Konfucijevih del, ki se nanašajo na njegove politične in družbene misli, v *The Classical Anthology Defined by Confucius* ter prevod egiptovske ljubezenske lirike v *Love Poems of Ancient Egypt* idr. V svojo poezijo zajema odseke iz latinščine, grščine, okcitanščine in italijanščine ter uporablja kitajske hieroglifne. Svojim pesmim daje naslove v tuji jeziki; naslov zbirke pesmi *A Lume Spento* je na primer vzet iz tretjega speva Dantejevih »Vic«. (Yao 2–5)

Pound se je zoperstavljal tradicionalnemu dobesednemu načinu prevajanja in v svojih prevodih poskušal ustvariti nekaj novega v svojem jeziku. Prizadeval si je iznajti nove oblike in forme, s katerimi bi se približal izvirniku, ne pa ga dobesedno reproduciral. Njegov prevajalski akt kot predpogoj ob motrenju izvirnega teksta zahteva isti uvid, kot ga je imel pesnik sam. Kot poudarja Kenner, je Pound prevajanje na tehnični ravni dojemal enako zahtevno, čeprav emocionalna disciplina, ki jo zahteva ustvarjanje, ni povsem primerljiva s tisto, ki jo zahteva prevajanje. (Kenner, *Translations* 10)

Kenner zapiše, da se v Poundovem prevajalskem aktu srečajo trije osrednji principi: prevajanje kot *okno* v različne svetove, *homage* kot poklon ustvarjalcu ter Poundova *persona*. (Kenner, *Translations* 10) Primere Poundovih *person* je moč videti v številnih pesmih njegove zbirke prevodov *Canzoni*. V tovrstnem prevajalskem aktu Pound gradi angleško imitacijo izvirnega govora, naglasa in ritma. Ta imitacija ne cilja na to, da bi bila dobesedna ponazoritev, ampak da bi prenesla občutje, ki se je Poundu porajalo ob motrenju literarnega dela. *Persona* je metoda, ki se je avtor poslužuje tako pri lastnem pesniškem ustvarjanju kot tudi pri prevajanju, in izvira iz poskusov eksperimentiranja s tehnikami različnih ustvarjalcev. V procesu motrenja se mu kristalizira avtorjev modus, zato je prevod interpretacija in uprizoritev Propercija, Calvacantija, Arnouta itd. Uvid v svet, v katerem je bila pesem napisana, je za Pounda pogoj za prevajanje. *Persona* je njegov način vživljanja v druge ustvarjalce ter oponašanje tujega načina pisanja.

Naslednji princip je *okno* v različne svetove; pri tovrstnem prevajanju ne gre nujno za prevod, ki je blizu izvirniku. Primer takega teksta je zbirka prevodne kitajske poezije *Cathay*. Eliot je o tej zbirki dejal, da je angleškemu bralcu predstavila kitajsko ustvarjanje. Tu ne gre za natančno posredovanje vsebine, ampak za odkrivanje drugega sveta s pomočjo literature.

Pri *homageu* pa gre za najmanj natančno posredovanje vsebine, prevajalec si dovoljuje največ ustvarjalne svobode. Kot bomo videli ob primeru Poundovega »Homagea«, Pound uporablja prevedene fragmente izvirnega teksta za ustvarjanje novega dela ter navdaja Propercijeve besede z novim in sodobnim pomenom.

Pri prevajanju so se ti postopki tudi večkrat prepletali, določen prevod je lahko vseboval tako *persono* kot tudi *homage* in je bil istočasno še *okno* v drugi svet. Poundove prevajalske metode niso povsem v skladu s tradicionalnimi prevajalskimi praksami, ki zahtevajo natančno reprodukcijo originalnega dela. Pound izhaja iz premise, da vsa dela niso enako prevedljiva, zato v njegovih prevodih najdemo številna odstopanja od izvirnika, zlasti če se v njem besede

izmikajo, če so nejasne, če so irelevantne za sodobnega bralca ali če v jeziku, v katerega se prevaja, ni besed za opis določenega objekta, čustva ali pa so besede preveč podomačene in ne proizvajajo istega učinka kot v izvorniku idr. Splošno pravilo Poundove prevajalske poetike je, da je potrebno bolj kot na ujemanje besed biti pozoren na ujemanje in zaporedje podob, ritem in učinek, ki ga tvorijo, saj navsezadnje prevajalec ne prevaja samo pesmi, ampak prav tako dela poklon ustvarjalcu, ki je njegov vodnik pri odkrivanju skritih koticov domišljije. (Yao 11–12)

Prevedljivost literarnega dela je bila zanj odvisna od avtorjeve metode pisanja. Lipin v članku »Ezra Pound – prevajalec: lingvistično-filozofska koncepcija osvajanja vzhodne kulture« zapiše, da je Pound ločeval tri vrste prevodov: *melopoeio*, kjer je ključnega pomena zvočna plat literarnega dela, *fanopoeio*, kjer je ključnega pomena vizualna predstava objekta, ter *logopoeio*, ki je svojevrstna »igra uma« (Lipin 5). Menil je, da je *melopoeia* precej zapletena za prevajanje, razen nekaterih fragmentov, *fanopoeia* je skoraj ali delno prevedljiva, *logopoeia* pa ni prevedljiva. Pri *logopoei* zato najbolj do izraza pride kreativni prevod, saj pesnik poskuša motriti kontekst, čas in kraj, dojeti modus, v katerem je ustvarjal avtor, in ga potem prikazati. (Lipin 5)

Poundovi pogledi na prevajanje, njegove ocene svojih in tujih prevodov niso zbrane na enem mestu, ampak so razdrobljene po številnih revijah, pismih in teoretičnih tekstih. Njegova prevajalska poetika se je razvijala vzporedno z njegovimi pogledi na literaturo, kar pomeni, da je vsaka njegova ustvarjalna faza vplivala tudi na njegovo prevajalsko poetiko. Poundovi prevodi v vseh ustvarjalnih obdobjih poskušajo čim natančneje posredovati vtis in občutek, avtorjev *impulz*, ter zajeti čim več konotacij in odtenkov. Kadar pa je Pound dojemal kako delo kot neprevedljivo, je dosegel estetsko neodvisnost od izvornika in po predlogi izvirnega teksta ustvaril novo literarno delo. Tovrsten »prevod« se ni več osredotočal na pomen originala, ampak na osebni slog avtorja, na besede napolnjene z asociacijami. Kot bomo videli ob primeru »Homage« je Pound ustvaril nov model umetniškega ustvarjanja, ki prevod uporablja za generiranje novih pomenov.

3.1.1 Canzoni (1911)

Canzone v italijanščini pomeni lirsko pesem, ki izvira iz srednjeveške Italije in Francije, ter je narejena iz enajstercev in končnih rim. Zbirka *Canzoni* vključuje trinajst pesmi, ki so bile kasneje objavljene v zbirkah *Personae* in *Exultations* ter *Provença*. *Canzoni*, ki so izšle leta 1911, veljajo za Poundovo zadnje delo pred začetkom njegovega imagističnega obdobja. *The*

Ezra Pound Encyclopedia navaja, da je ta zbirka pogosto razumljena kot predhodnica oziroma kot Poundova »študija o formi« (Adams in Tryphonopoulos 51, prevod G. K.). Že naslov nam pove, da oživlja toskanske in provansalske pesniške oblike, vendar ne gre za povsem dobeseden prevod, ampak Pound poskuša *imitirati* metode pisanja številnih avtorjev, kot so Guido Calvacanti, Arnaut Daniel, Propercij, Ovid in Heinrich Heine, kot da bi ti govorili v angleščini. Z imitacijami je mišljeno to, da avtor ne poskuša reproducirati originalne vsebine, ampak čustvo.

»Pound utemeljuje priredbo Danielovih canzoni s tem, da variira obliko, ki je po navadi sestavljena iz šestih ali sedmih kitic in se zaključuje s trivrstičnim envoi. Pound posveča več pozornosti občutju in muzikaličnim ritmom kot jezikovnemu ujemanju, kar kaže na naraščajoč občutek za modernost lirskega niza, ki je zaznamovan s prvotnim čustvom v pesmi ali odlomku.«² (Adams in Tryphonopoulos 51, prevod G. K.)

Četudi se Pound s svojo imitacijo odmika od vsebine izvirnika, je njegov glavni cilj čim bolj nazorno posredovati avtorjevo *persona* ter ključne emocije izvirnika. V pismu Dorothy Shakespear Pound o svoji zbirki *Canzoni* zapiše: »Zavedam se, da so rahlo begajoče. [...] Umetniško gledano bi morala biti zbirka nekakšen kronološki seznam emocij: Provanse, Toskane, renesanse, 18. in 19. stoletja, (izpuščene) sodobnosti ...« (v Longenbach 65, prevod G. K.). James Longenbach v delu *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past* izpostavlja Poundove pomisleke, da je zbirko morda uničil s tem, da je v zadnjem trenutku iz nje izločil številne pesmi in tako porušil shemo, s katero je želel ustvariti kronologijo emocije. (65)

Za ponazoritev Poundove tehnike bom predstavila pesem »The Tree«, kjer za osnovo vzame dve zgodbi iz Ovidijevih *Metamorfoz*, mit o Dafni in Apolonu ter ljubezensko zgodbo Filemona in Bavkide. Naslov pesmi je aluzija na obe Ovidijevi zgodbi, kjer se liki preobrazijo v drevo. Poundova *persona* se nahaja v gozdu, ki ga opisuje Ovidij v svojih *Metamorfozah*. Ta gozd je prepojen z ljubeznijo, ki je vztrajna in obstojna. *Persona* v tej mistični izkušnji reflektira naravo in ljubezen ter razodeva novo pojmovanje obojega. V tem razodevanju tudi ona na svoj način doživi preobrazbo, ki ji omogoča novo videnje in percepcijo.

² »Pound bases his renditions on Daniel's canzoni, offering variations on a form that commonly consists of six seven-line stanzas and finishes with a three-line envoi. Pound's increased attention to feeling and musical rhythms rather than linguistic accuracy suggests his emerging sense of a modern lyric sequence determined by the primary emotion in a poem or passage.«

Poundu v pesmi »The Tree« uspe predstaviti tako Ovidijevo delo kot tudi njegovo *persono*, in sicer brez reprodukcije Ovidijevih besed, ampak samo s povzemanjem teme, motivov in avtorjevega lirskega tona. In v zbirki *Canzoni* poskuša posredovati kronologijo emocije od začetkov osebnoizpovedne lirike pa do sodobnosti. V njej sta nakazani razlika med preteklostjo in sodobnostjo ter preobrazba človekovih emocij skozi čas.

V zbirko *Canzoni* je Pound vključil tudi prevod Propercija, in sicer v pesmi »Prayer for his Lady's Life«. Ta je vzeta iz tretje knjige Propercijevih elegij, na kar kaže naslov, ki govori o prihajajoči smrti Propercijeve izvoljenke, ki se zgodi v tretji knjigi njegovih elegij. J. P. Sullivan v članku »Ezra Pound as a Latin Translator« primerja pesem »Prayer for his Lady's Life« ter odlomek iz kasnejše pesmi »Homage Properciju« (1919), ki se močno razlikuje od starejše različice. Starejši prevod istega odlomka je že na prvi pogled obsežnejši ter zajema večje število mitskih detajlov. Pound je v pesmi »Prayer« veliko bolj deskriptiven v primerjavi s strnjeno in jedrnatostjo »Homagea«. Kot opozarja Sullivan, Pound v starejši različici prevoda posnema Propercijevo pisanje, v »Homageu« pa izloči tisto, kar se mu zdi irelevantno za sodobnega bralca. (Sullivan, *Ezra* 102)

Prek tovrstne primerjave vidimo, da je bilo Poundovo zgodnje ustvarjanje, za katero je značilno maskiranje v *personah*, dozretnejše za metode pisanja drugih ustvarjalcev in s tem za prilagajanje tujim slogom, medtem ko je v »Homageu« razvidno njegovo imagistično nagnjenje k čistosti in minimalizmu besed. Kot zapiše Sullivan, lahko s primerjavo med zgodnjimi in starejšimi različicami Poundovega Propercija razberemo Poundov prevajalski razvoj. V primeru »Homagea« govorimo o »kreativnem prevodu«³ (Sullivan, *Propertius* 106, prevod G. K.), pri katerem pride veliko bolj do izraza ne samo avtorjev osebni slog pisanja, ampak tudi njegovi nazori o prevajalski praksi.

3.2 Homage Properciju (1919)

Preden preidemo k analizi »Homagea«, se moramo vrniti k Poundovemu najobsežnejšemu delu *Cantos*. Vincent Miller namreč v članku »The Serious Wit of Pound's 'Homage to Sextus Propertius'« opozarja, da »Homage« velja za pravi »vstop« v to delo in pomeni ključno točko

³ V nadaljevanju bom za označevanje Poundovega dela »Homage Properciju« rabila Sullivanov koncept »kreativni prevod«.

v Poundovi ustvarjalni karieri, saj začne v njem raziskovati konflikte, ki najbolj pridejo do izraza v *Cantos*. (452)

V članku »Lie quiet, Divus: homerska prerojenja in rojstvo modernizma« se Marko Marinčič spominja Diva, enega latinskih prevajalcev Homerja, ter izpostavlja fragment Divovega prevoda *Odiseje*, ki je postal uvod v Poundove *Cantos*. Kot opozarja Marinčič, je Divov prevod, ki je bil narejen *ad verbum*, bolj učni pripomoček⁴, latinska prozna parafraza in ne umetniški literarni prevod. Vendar so bili po Poundovem prepričanju tovrstni prevodi koristni za branje grških izvornikov, saj so jih v 20. stoletju vedno manj brali. V nadaljevanju Marinčič opozarja, da se je Pound zavedal pomanjkljivosti Divovega prevoda, namreč »da gre za zasilno prozno parafrazo in da prozaično, okorno, lomeče se latinsko besedilo po pomoti učinkuje poetično in moderno« (Marinčič 44), kar je tudi eden od razlogov, da ga je uporabil v uvodu prvega speva svojih *Cantos*. Vendar zametkov modernizma ni iskal samo pri Divu, ampak prav tako pri rimskemu elegiku Sekstu Properciju. (44)

3.2.1 Propercij

V knjigi *Propertius. A Critical Introduction* Sullivan natančno obravnava ustvarjanje tega rimskega elegika. Propercij se je rodil nekje med letoma 54 in 48 pr. Kr. v Umbriji v današnji centralni Italiji. Njegov opus obsega dvaindevetdeset pesmi, ki so zbrane v štirih knjigah. Sam se je imenoval za »rimskega Kalimaha«, kar priča o tem, da je Kalimah nedvomno zaznamoval njegovo ustvarjanje. Sullivan poudarja, da so eden pomembnejših Kalimahovih vplivov na Propercija »dolge epske pesmi na standardne mitološke teme« (Sullivan, *Propertius* 113), ki so opevale herojskost mitskih junakov ter veljale za zgled ustvarjanja v antičnem svetu. Tako Kalimah kot tudi Propercij se mitološkim temam nista povsem odpovedala, vendar je bila mitologija zanj pripomoček za ponazoritev, ki ni služil izključno opevanju herojskega dejanja kot v epskem ustvarjanju.

Sullivan izpostavlja epilij »Hekala«, kjer Kalimah uporabi mitsko temo Tezejeve junaškosti, vendar ni več v ospredju njegova herojskost, ampak opis njegovega sprejema pri Hekali, ki mu je ponudila pomoč, noč preden je ujel bika. Propercij je na podoben način inkorporiral mitske teme v svoje pesmi, tako da so mu rabila kot primer oziroma ponazoritev. Za razliko od grške poezije pa je v tradiciji, iz katere je Propercij črpal navdih, poudarek na

⁴»Vsakomur, ki si je omislil grško izdajo, je latinska parafraza omogočala vsaj fetišistični stik z izvornikom. Tudi če je bralec znal samo grški alfabet in nekaj besed.« (Marinčič 34)

avtobiografskosti in personalnosti, kar pomeni, da je v poezijo vključeval svoja subtilna občutja, dogodke iz svojega življenja in sodbe o aktualnem dogajanju. Sullivan poudarja, da četudi se iz moderne bralske perspektive zdi, da je v Propercijevem ustvarjanju veliko mitskega gradiva, ima njegova poezija v primerjavi s predhodniki in njegovimi sodobniki, relativno malo mitologije. Zato je skoraj vsaka Propercijeva elegija »fuzija latinskega individualizma in grške tehnike vsaj do četrte knjige, ki predstavlja poseben problem« (117).

V svoji spremni besedi k prevodom Propercijevih elegij Kajetan Gantar pravi, da čeprav je njegova poezija nastajala v burnem obdobju rimske zgodovine, to iz nje težka razberemo, saj se Propercij do svoje sodobnosti neposredno ne opredeljuje. Propercijeva poezija ima dve pomembni premisi. Prva je »maxima Roma« (87), ki se izraža v pesnikovem domoljubju, druga pa »Cintija« (87). Cintija Propercij poimenuje svojo resnično ljubimko Hostijo, ki je domnevno bila kurtizana. Njuno razmerje dominira v treh od štirih Propercijevih knjig. V vseh treh knjigah se Propercij postavlja v podrejen položaj do Cintije, ob tem da mu povzroča bolečino. Nenehno poudarja, da je Cintija zanj predstavlja vir navdiha in osrednja tema njegovega ustvarjanja, vendar posredno vpeljuje še druge teme rimskega vsakdanjika in Avgustove politike ter elemente lastne biografije.

Prva knjiga se začne s programsko elegijo in kaže na centralno mesto, ki ga v elegijah zavzema Cintija. Že ta elegija opisuje Propercijevo težavno razmerje z ljubimko ter ga primerja z zgledom iz mitologije, z zgodbo Atlante in Milaniona. V prvi knjigi Propercij sicer opisuje Cintijino zunanost, značaj, spogledljivo naravo in to kako mu Cintijo poskušajo speljati. V prvih desetih elegijah piše o svoji ljubezni do nje v pozitivni luči, medtem ko v preostalih elegijah prve knjige in v drugi knjigi izraža bolečino, ker mu ni zvesta. V zadnjih dveh elegijah tretje knjige je razvidno, da je prekinil razmerje s Cintijo. Da je preminila, je moč razbrati iz četrte knjige, kjer se pojavlja samo v dveh pesmih, in sicer kot duh, ki nagovarja Propercija.

Četrta knjiga je najbolj problematična od vseh, saj jo le težka primerjamo s preostalimi tremi. V njej je celo razviden slavilen odnos do Avgustove vladavine. Razlog za to številni preučevalci pripisujejo Avgustovim pritiskom. V četrti knjigi Propercij skoraj opusti govor o Cintiji in se posveti političnim temam, na primer v šesti elegiji, ki je hvalnica bitke. Oddalji se torej od glavne teme prejšnjih treh knjig in piše o temah, ki so bile normative v času Avgustove vladavine. Glavna tema njegovega ustvarjanja postane »maxima Roma«. Vendar imajo pesmi ironičen podtekst, ki je sicer prisoten v vseh knjigah, a najbolj razviden v četrti knjigi. (Sullivan, *Propertius* 31–45)

Kot opozarja Sullivan, Propercijev slog najbolje opišemo z *logopoeio*, ki je ena od »vrst« poezije, kot jih razločuje Pound. Sullivan pojasnjuje, da Poundova *logopoeia* pomeni »gibanje uma«, ki ga sprožajo besede, vendar ne v metafizičnem smislu. To gibanje je igra s številnimi pomeni, ki jih ima beseda v različnih kontekstih, kar lahko pripelje do ironičnih podtonov. Pound je verjel, da je *logopoeia* pri Properciju navzoča nekje od druge knjige dalje. To je v tem primeru subtilna ironija, ki jo dosega z uporabo besed zunaj njihovega vsakdanjega konteksta. Poundova interpretacija, ki Propercija razlaga s pomočjo *logopoeie*, na nov način vrednoti Propercijevo ustvarjanje ter izpostavlja ironijo in samoironijo, ki jo je moč najti v pesnikovi jezikovni igri. Propercijeva fragmentarnost, večpomenskost besed in samoironija kažejo na številne podobnosti z modernističnim ustvarjanjem. Pound se tradicionalni interpretaciji, ki je Propercija dojemala kot »malo več od« vzvišenega pesnika ljubezenske lirike, postavlja po robu z iskanjem skritih smislov njegovih besed. (Sullivan, *Propertius* 140–151)

Propercij v primerjavi z drugimi rimskimi elegiki velja za manj razumljivega, kar je vplivalo na številne kritične izdaje, ki so polne nerazjasnenih vprašanj glede njegovega ustvarjanja. Razlog za to je, da imata Propercijev jezik in način pisanja drugačno logiko kot pri njegovih sodobnikih. Propercijeve elegije so za razliko od elegij drugih rimskih pesnikov narejene po principu nizanja misli in podob, kar spominja na modernistično ustvarjanje. In prav v tej lastnosti njegove lirike Pound išče navdih za svoj kreativni prevod »Homage Properciju«. Pesem »Homage Properciju« je sestavljena iz dvanajstih delov in je prvič izšla leta 1919 v zbirki *Quia pauper amavi*. Gradivo za »Homage« je Pound zbral iz zadnjih treh knjig Propercijevih elegij.

3.2.2 Kritični odzivi

Zaradi poljubnih interpretacij Propercijevih besed je bil Pound deležen številnih kritik s strani filologov in drugih literarnih strokovnjakov. Ena najbolj odmevnih kritik je kritika profesorja Hala (1919), ki v prvi vrsti kritizira Poundovo nenatančnost pri prevajanju ter ga obtožuje slabega znanja latinščine. Prav neadekvatne konotacije besed so bile tiste, ki so jih tudi drugi kritiki problematizirali zaradi vulgarizacije kanoničnega teksta. (Marinčič 45–47)

Steven G. Yao v svojem delu *Translations and the Languages of Modernism* navaja še eno odmevno kritiko Poundovega »Homagea«, in sicer Gilberta Higheta (1961), ki je prav tako obtoževal Pounda napačnega razumevanja Propercijevega dela ter neznanja latinskega jezika. Pound je bil deležen kritik zaradi »Homagea« še dolgo po prvem izidu cikla. Takih kritik pri

zagovornikih tradicionalne interpretacije je bilo veliko, vendar je bila ena njihovih glavnih pomanjkljivosti ta, da so delo v prvi vrsti obravnavale kot prevod. (Yao 14)

Po številnih razpravah na temo »Homagea« je Pound v pismu odgovoril urednici Harriet Monroe (1931), kjer zagovarja svoj cikel in opredeli njegove ključne lastnosti. V prvi vrsti opozori, da »Homage« ni prevod Propercijevih elegij in da dvanajst delov, iz katerih je sestavljena pesem, ne tvori celote, kar je ključnega pomena za njeno interpretacijo. V postskriptumu prav tako pojasni, da so glavna ideja pesmi njegova negativna občutja do Britanskega imperija, s kakršnimi se je spopadal tudi Propercij do Rimskega imperija v času Avgustove vladavine. (Yao 58)

Pound je videl Propercija v podobni situaciji in s podobnimi občutji, kot jih je imel sam. Po njegovem mnenju se kritika Avgustove vladavine izraža v ironičnem podtekstu Propercijevih pesmi. Kot pojasnjuje Sullivan, je Pound v Propercijevem ustvarjanju videl primerno strukturo, ki jo je lahko napolnil s svojim pomenom. (Sullivan, *Ezra Pound* 107) Struktura »Homagea« je torej utemeljena v Poundovi »modernistični« interpretaciji Propercija.

Ron Thomas pojasnjuje Poundovo umetniško pozicijo v pesmi »Homage Properciju« takole:

Kot prvo, pesem odraža Poundovo antiromantično zavrnitev njegove zgodnje estetske obravnave Propercija v zbirki *Canzoni*. Prav tako Poundovo satirično reakcijo na sodobne pritiske s strani pedantov, pesnikov, založnikov in seveda vojne. In tretjič, »Homage« oriše tudi globljo estetsko tesnobo, ki je Poundova skrivna želja, da v prvi vrsti sploh raziskuje Propercija. (v Yao 55, prevod G. K.)

V »Homageu« prevod funkcionira kot konstruktivni postopek za tvorjenje nove pesmi. Yao trdi, da je Poundovo delo po nekaterih lastnostih podobno celo *parodiji*, saj se za Propercijevimi besedami skriva neočiten podtekst, s katerim Pound napolnjuje Propercijeve besede. (Yao 19) Ne glede na vse prej omenjene oznake pa lahko z gotovostjo rečemo, da je delo v prvi vrsti *homage* in ne prevod, kar je potrebno vzeti v ozir pri njegovi klasifikaciji. Pound v prvi vrsti uporablja prevod kot tehniko, s pomočjo katere vzpostavlja povezavo med Propercijevimi elegijami ter sodobnostjo, v kateri živi sam. Če primerjamo postopke, ki jih uporablja v »Homageu« ali v zbirki prevodov kitajske poezije *Cathay*, vidimo, da njegova metoda v »Homageu« ni tako radikalna kot v *Cathayu*, ko je brez znanja kitajskega jezika prevajal kitajsko srednjeveško liriko. V »Homageu« se Pound pogloblja v Propercijev tekst in v njem odkriva skrite in relevantne pomene. Ne samo da ustvarja novo pesem, temveč prek svoje recepcije antičnega elegika postavlja pod vprašaj kanonično interpretacijo.

»Kritiki niso hoteli sprejeti dejstva, da Poundov prevod ni prevod, temveč 'Homage', ki pri Properciju z drznimi intervencijami išče zametke modernizma« (Marinčič 46). Pound ohranja Propercijev »glas«, vendar besede napolnjuje z novo, lastno intencijo ter išče konotacije besed, ki zvenijo hudomušno in ironično. Marinčič navaja Eliota, ki pravi, da bo nekdo, ki nima klasičnega filološkega znanja, le težka razumel Poundove pesmi, in dodaja, da je pesem tudi literarna kritika Propercija. (47)

Pound v svojem eseju »Date Line« (1934) razlaga različne vrste literarne kritike. Med njimi je tudi *criticism by translation*, ki za razliko od drugih vrst literarne kritike ni opremljena z razlago in je po njegovem mnenju tudi najbolj očitna. V »Homageu« na prvi pogled ni jasno, zakaj Pound uporablja Propercijeve besede, v katere vnaša svoj smisel. To počne zato, da bi pokazal podtekst njegovih elegij, ki so ga spregledale tradicionalne interpretacije Propercijevih del. S tem želi pokazati nov način, na katerega lahko beremo Propercijevo pesništvo.

3.3.3 Analiza Poundovih inovacij

Vincent Miller v svojem članku »The Serious Wit of Pound's 'Homage to Sextus Propertius'« razlaga strukturo Poundovega dela. Prvih pet pesmi je prepojenih z »vznemirljivostjo sodobnosti« (Miller 458). Napisane so v moderni, pogovorni, ironični angleščini. Tem petim sledita dve pesmi, ki imata grenak ton. Prva ubeseduje Propercijevo spoznanje o smrti in druga ena najizrazitejših ljubezenskih pesmi v ciklu.

Kot izpostavlja Miller, se zadnjih pet pesmi osredotoča na bolj »trivialne teme« (Miller 458), ki imajo ponovno ironičen ton, tako kot v prvih petih pesmih. Tako v začetnih kot tudi v zaključnih pesmih se pojavlja tema smrti, ki je postavljena ob bok temi ljubezni, ki je navzoča pri Properciju. Na tak način se pri Poundu prepletata resnoba in satira. V uvodnih pesmih nad resnobo prevladuje satiričnost, medtem ko v dveh centralnih pesmih nad satiričnostjo prevladuje resnoba. (458–459)

Pound spreminja elegijsko formo pentametrov in heksametrov. Namesto njih uporablja različno dolge vrstice, katerih dolžina ima pomembno vlogo pri ritmu pesmi. Poenostavlja stavke, izpušča besede, da se lahko nekatere konotacije udejanjijo v polni meri, in se svobodno odloča za interpretacijo konkretnih besed iz latinščine. Eden takih primerov je beseda *cano*, ki jo namesto kot glagol, ki v latinščini pomeni »peti«, prevede s »pes«. Yao opozarja na še en podoben primer v uvodnem delu »Homage«, kjer v vrstici »Italia per

Graios orgia ferre choros« (v Yao 62) besedo *orgia*, ki v latinščini pomeni »skrivnost«, rabi kot orgijo v seksualnem smislu: »Bringing the Grecian orgies into Italy« (v Yao 62). Še en primer Poundove besedne igre, ki jo navaja Yao, je:

Carminis interea nostri redeamus in orbem,
gaudet et solito tacta puella sono (v Yao 65)

Pound to zapiše kot:

And in the meantime my songs will travel
And the devirginated young ladies will enjoy them
When they have got over their strangeness (v Yao 65)

Nasprotno Hale ponudi dobeseden prevod: »Meanwhile let me resume the wonted round of my singing; let my lady, touched [by my words], find pleasure in the familiar music« (v Yao 65). Pri tem problematizira Poundov izraz *devirginated young ladies*, ki se poigrava z latinsko besedo *tacta*, ki v latinščini pomeni »dotaknjen«, vendar s predpono *in-* dobi pomen nedotaknjenosti, ki jo Pound naveže na deviško nedotaknjenost. Marinčič opozarja, da Pound »zavestno išče erotične konotacije – *tacta le-te* dejansko ima, in to ne le kot nasprotje pridevniku *intacta!*« (Marinčič 46)

Pounda grajajo zaradi dekadentnosti njegovega prevoda in pohujšljivih pomenov, ki jih razvija iz Propercijevih besed. Vendar prav tovrstne »napake« ponazarjajo, da Pound v svoji pesmi ni stremel k natančnemu prevodu, ampak s podobnimi postopki ponazarja šaljive pomene, ki jih izpeljuje iz Propercijevih besed. Ne prizadeva si, da bi bil njegov prevod reprodukcija Propercijevih besed ali pomenov, kar nazorno ponazarja njegov šaljivi ton. (Yao 65)

Med Poundovimi prevodi je »Homage Properciju« nekaj povsem drugačnega, saj Pound združuje Propercijevo *persono* in svojo intencijo, s pomočjo katere generira nove pomene Propercijevih besed. Glede na Poundove lastne besede lahko z gotovostjo rečemo, da je bila prvotna ideja »Homagea« kritizirati imperializem Velike Britanije, ki jo je Pound vzporejal z Avgustejskim Rimom.

4. »Oživljanje« antičnih avtorjev

S kreativnim prevodom izbranih Propercijevih pesmi Pound ne postavlja pod vprašaj samo kanonične in puristične interpretacije Propercija, ki so prezrle ironični ton, ampak naredi pomemben korak k oživitvi Propercijevega ustvarjanja za sodobne generacije.

Literatura, ki je nastala pred dva tisoč leti in se je vpisala v kanon, ima zagotovo prvine, ki jo delajo vsaj delno razumljivo in dojemljivo za vse čase. Vendar jezik ni brezčasen. Jezik se spreminja in določene besede, frazemi, aluzije in metafore sčasoma postajajo vedno manj razumljive, zato imajo *pravi* dostop do kanoničnih del samo tisti redki posamezniki, ki razumejo kulturo in jezik preteklosti. Dryden je o svojem prevodu Vergilija zapisal: »Ko si kako antično delo zaradi svojega tona in pomembnosti zasluži biti oživljeno, ga lahko jaz s svojim preudarnim čaščenjem antike restavriram«⁵ (Dryden 28, prevod G. K.). Prevajalec je tisti, ki ima nalogo, da delo oživi in ga posreduje bralcu, vendar je od prevajalčevega čuta za jezik in razumevanja tega dela odvisno, kako ga bo posredoval bralcem. Ko govorimo o sodobni literaturi, nam je njen pomen veliko bližji in zato bolj jasen, kot če govorimo o starejših antičnih delih, kjer pri branju potrebujemo vodenje. Sodobnemu bralcu staro delo, njegove jezikovne strukture in aluzije morda ne sprožajo več potrebnih asociacij, zato je pomembna vloga tistih, ki zmorejo tovrstna literarna dela narediti dostopnejša. Dryden je na primer dejal, da je potrebno uporabiti sodoben jezik, ki je bralcu bližji in prilagoditi besedilo

⁵ »When an ancient word for its sound and significancy deserves to be revived, I have that reasonable veneration for antiquity to restore it«

sodobnim jezikovnim strukturam. Enega takih načinov je ponudil tudi Ezra Pound s svojim kreativnim prevodom Propercijevih pesmi.

Pound, ki se je v obdobje modernizma vpisal tudi kot pomemben prevajalec, je zaslužen za oživljanje številnih piscev trubadurske lirike, kitajske srednjeveške lirike, japonske poezije in dramatike ter antičnih pesnikov. S tem ko je prevajal pozabljene pisce, jih je ponovno postavil na piedestal svetovnega kanona ter sprožil dialog o njihovem ustvarjanju.

»Homage Properciju« vsebuje številne prevedene fragmente iz Propercijevih elegij, ki jih je Pound sestavil v novo celoto. Ta eksperiment je prav zaradi nenatančnosti njegovega prevoda sprožil številne polemike, na katere je Pound odgovoril v pismu uredniku revije *The New Age*: »Moja naloga je bila oživiti mrtveca v obliki danes živečega lika«⁶ (Pound, *Selected Letters* 211, prevod G.K.) Po mojem mnenju je Poundu ta naloga uspela več kot dobro, saj je s »Homagem« sprožil polemiko o enem slogovno najbolj inovativnih antičnih pesnikov. Pound s svojimi poljubnimi interpretacijami morebiti ni najbolje predstavil vsebinske plati Propercijeve lirike, je pa pokazal na ironičnost, s katero je prepojeno Propercijevo delo.

Kot je zapisal v *ABC of Reading*, literatura ne obstaja v vakuumu, ampak je vezana na konkretno družbeno funkcijo ustvarjalca in čas, v katerem je ustvarjalec živel. Tudi po mojem mnenju je literatura ob nastanku vezana na konkreten družbeni kontekst in sčasoma delo začne izgubljati svojo izvorno družbeno funkcijo, vendar lahko kanonična literatura v novih generacijah prav zaradi tega poraja vedno nove smisle, ki so in bodo v skladu z novim družbenim kontekstom. S solidnim znanjem zgodovine lahko do določene mere rekonstruiramo izvorni kontekst in odkrivamo skrite smisle, vendar izumiranja in izgubljanja nekaterih sestavin literarnega dela pač ni mogoče zaustaviti. Pound je v »Homageu« s pomočjo Propercijevega glasu spregovoril o aktualnih problemih svojega časa. Tovrsten intertekstualni eksperiment pa je lahko izpeljal le zato, ker je Propercijevo delo moč brati v modernističnem ključu *logopoeie*, ob oddaljitvi od tradicionalnega epskega herojskega sloga.

Številni ustvarjalci uporabljajo intertekstualne nanašalnice, da bi nakazali povezavo z drugimi literarnimi deli, svoj navdih, vir za črpanje snovi, navodila za interpretacijo itd. Gre za različne vrste povezav med podobnimi ali sorodnimi deli, ki nazorno kažejo vpliv drugih tekstov. V »Homageu« pa Pound s pomočjo intertekstualnih povezav generira iz Propercijevih besed nov pomen in istočasno opozarja na dodatne ravni njegovega ustvarjanja.

⁶ »My job was to bring a dead man to life, to present a living figure.«

Vsekakor ima svetovna književnost dolgo tradicijo intertekstualnih referenc vključno s citiranjem tujih del, vendar je Poundu s pomočjo kreativnega prevoda uspelo oživiti avtorja, čigar ustvarjanje je za sodobnega bralca težko doumljivo.

Zaključek

Pound ni sledil tradicionalni tehniki prevajanja, temveč je prakticiral kreativne tehnike, ki po njegovem mnenju najbolje posredujejo originalen impulz pesmi. »Homage Properciju« najbolj izstopa med Poundovimi deli po tem, da je tu prevod temeljni konstruktivni princip pesmi. Posledično se v »Homageu« prepletajo številne značilnosti Poundove in Propercijeve poetike. S pomočjo asociacij in *logopoeie* je Poundu v »Homageu« uspelo izraziti satiričen odnos do britanskega imperializma in poglobljene poglede na prevajanje literature.

Številne kritike Poundovega kreativnega prevoda so pritegnile pozornost modernih bralcev ter teoretikov, ki so začeli na novo preučevati Propercija in njegovo ustvarjanje. Kritiki, ki so kritizirali »Homage« kot slab prevod, so izhajali iz napačne premise, da je to delo v prvi vrsti prevod. Vendar ni tako. Prav inovacije, ki jih je Pound apliciral pri prevodu, približujejo star tekst sodobnemu bralcu. Poundova pesem je pomembna tudi zaradi kritike tradicionalnega prevajanja, saj pri dobesednem prevajanju prevajalcu uhaja bistvo literarnega dela, ki ni neposredno nakazano v tekstu. Pound prav tako kritizira in postavlja pod vprašaj ustaljeno interpretacijo Propercijevih del ter ponuja svojo, ki izhaja iz premise, da je elegikov ton velikokrat ironičen. S »Homagem« je dokazal, da lahko antično delo beremo na sodoben in aktualen način.

Viri in literatura

Bibliografija

Adams, Stephen, in Dementres Tryphonopoulos. *The Ezra Pound Encyclopedia*. London: Freenwood Press. 2005

Benjamin, Walter. »Naloga prevajalca«. Prev. Nike Kocijančič Pokorn. *Tretji dan: verski časopis študentov in izobražencev* 29.10 (2000): 42–50.

Dryden, John. »Theories of Translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida«. *On Translation*. Ur. Rainer Schulte in John Biguenet. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. 17–31.

Gantar, Kajetan. »Propercij«. Spremna beseda. *Propercij*. Propercij. Prev. Kajetan Gantar in Jože Mlinarič. Ljubljana: Mladinska knjiga. 1971. 85–94.

House, Juliane. *Translation*. Oxford: Oxford University Press. 2009.

Kayman, A. Martin. *The Modernism of Ezra Pound*. London: Palgrave Macmillan, 1986.

Kenner, Hugh. *The Pound Era*. Berkley in Los Angeles: University of California Press. 1971.

---. »Introduction«. Predgovor. *Translations*. Ezra Pound. New York: New Directions. 1963.

Longenbach, James. *Modernist Poetics of History: Pound, Eliot, and the Sense of the Past*. Princeton: Princeton University Press. 1987.

Marinčič, Marko. »Divina: Andreas Divus Iustinopolitanus«. *Lie quiet, divus: homerska prerojenja in rojstvo modernizma*. Ur. Gregor Pobežin in Peter Štoka. Koper: Osrednja knjižnica Srečka Vilharja Koper, 2016.

Pound, Ezra. *Pound*. Prev. Venio Taufer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1973.

---. *The ABC of Reading*. Berkshire: Faber and Faber. 1991

---. *Literary Essays of Ezra Pound*. »Date Line«. Ur. T.S. Eliot. New York: New Directions, 1968. 74–87.

---. *The Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941*. Ur. D.D. Paige. New York: New Directions. 211.

Steven G. Yao. *Translation and the Languages of Modernism*. New York: Palgrave Macmillan, 2002.

Sullivan. J.P. *Propertius. A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

Elektronski viri

Genis, Aleksander. »Bez jazyka. Ezra Pound« Splet. 16.08.2018. <<http://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/genis-ru>>.

Lipin, Gleb. »Ezra Pound-perevodchik: Lingvofilosofskaja koncepcija osvojenija kulture Vostoka.« Splet. 16.08.2018. <http://movoznavstvo.com.ua/download/pdf/2013_1/28.pdf>.

Miller, Vincent E. »The Serious Wit of Pound's 'Homage to Sextus Propertius'«. *Contemporary Literature* 16. 4 (1975). 452–462. *JSTOR*. Splet. 16.08.2018.

Pound, Ezra. »Vorticism.« Splet. 16.08.2018. <<http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/>>.

Sullivan, J. P. »Ezra Pound as a Latin Translator.« *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, 3. 3 (1964): 100–111. *JSTOR*. Splet. 16.08.2018.

Wees, William C. »Ezra Pound as a Vorticist«. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, 6. 1 (1965): 56–72. *JSTOR*. Splet. 16.08.2018.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 16. avgust 2018

Ganna Kyrmyza

Izjava kandidata / kandidatke

Spodaj podpisani/a _____ izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum:

Podpis kandidata / kandidatke: