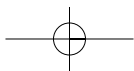
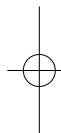
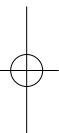




Zagrebački prevodilački susret 2007.

Pjev i prepjev  
Prevođenje uglazbljene poezije



Zagrebački prevodilački susret 2007.

Pjev i prepjev

Prevođenje uglazbljene poezije

*Nakladnik:*

Društvo hrvatskih književnih prevodilaca

*Za nakladnika:*

Iva GRGIĆ MAROEVIĆ

*Korektura, bilješke o autorima i kazalo imena:*

Erika KOPORČIĆ

*Grafički urednik i korice:*

Zlatko REBERNJAK

*Priprema za tisak:*

Grafički studio FORMA ULTIMA, Zagreb

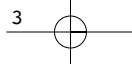
*Digitalni tisak:*

Tiskara ITG, Zagreb, 2007.

*Naklada:*

300 primjeraka

ISBN 978-953-96755-3-8



Zagrebački prevodilački susret 2007.

# Pjev i prepjev

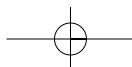
Prevođenje uglazbljene poezije

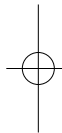
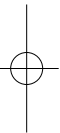
Priredili:

Iva Grgić Maroević i Sead Muhamedagić

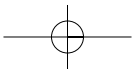


Društvo hrvatskih književnih prevodilaca  
Zagreb, listopad 2009.



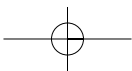
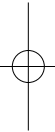
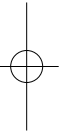


Izdavanje ovog Zbornika pomoglo je  
Ministarstvo kulture Republike Hrvatske



# Sadržaj

Uvodna riječ .....	7
Marcel Bočić: Muzička dionica riječi .....	9
Sead Muhamedagić: Pjevani tekst i uglazbljena poezija. U potrazi za poetikom prepjeva .....	13
Tahir Mujčić: Neka razmišljanja, prisjećanja, iskustva o prevodenju glazbeno-scenskih djela .....	23
Katja Radoš-Perković: Prepjev libreta kao najteži izazov. Nekoliko primjera iz talijanskoga repertoara .....	29
Andy Jelčić: Zamijeniti tekst, ostaviti glazbu. Iskustva s prevodenjem <i>Čarobne frule</i> i adaptacijom za lutkarsko kazalište .....	45
Zvonimir Mrkonjić: Prevoditi uglazbljeno .....	53
Jakša Fiamengo: Pjesnik i pjevana pjesma. Pogled u pjesničku radionicu .....	59
Iva Grgić Maroević: Šansona u prepjevu. Arsen Dedić i talijanski kantautori .....	65
Andy Jelčić: Zbornik Zagrebačkog prevodilačkog susreta 2005. <i>Tradicija i individualni talent</i> .....	75
Bilješke o autorima priloga .....	85
Kazalo imena .....	89



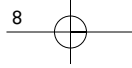
## Uvodna riječ

Kad se, prema ideji Seada Muhamedagića, oblikovala tema četvrtoga Zagrebačkog prevodilačkog susreta, mislili smo da je ona, skupljena oko problematike prevođenja poezije u glazbi (jer dosada smo, na Susretima koji su započeli 2001. godine, a dalje se odvijali u bienalnom ritmu, govorili i o složenim problemima prevođenja među različitim kulturnim krugovima i o povijesti refleksije koja o prevođenju nastaje od antike do današnjih dana), možda najuža od dosadašnjih.

Kakva greška. Izlagači, većim dijelom i sami pjesnici, još su nam jednom ukazali na činjenicu koja je koliko poznata, toliko i prečesto zaboravljana, a davno ju je, u drugom kontekstu, teoretizirao veliki Roman Jakobson. Naime, kad progovorimo, mi već prevodimo (neko svoje nejasno viđenje u pojedinačnu riječ, konkretan iskaz); kad pjesnik progovori, to je već muzika; kad se riječ uglazbljuje, to je uvijek još jedan prijevod, još jedno (pritom ne mislimo doslovno niti puko ilustrativno) tumačenje; kad izvođač (svirač, pjevač, glumac, lutka) interpretira, on opet prevodi. Kad se pak riječ, gesta, zvuk negdje nađu zajedno, onda se svi međusobno i prevode (interpretiraju, tumače i glume), a u sretnim slučajevima, mislimo da je htjela poručiti većina izlagača, nikada to ne čine jedni nauštrb drugih, radije se što dopunjuju što pronalaze.

Ipak, htjeli smo također pokazati, kad se potrgaju jednom uspostavljene veze između riječi i glazbe, samo zato da bi se u novom jezičnom mediju ponovno ustanovile, to je poseban događaj koji vrijedi zabilježiti i komentirati. Katkada se to događa u *Liedu*, u oratoriju, u operi (odnosno njezinu libretu); katkada u mjuziklu ili u popularnoj pjesmi, od klapske do šansonijerske — načelo nerazdvoljivosti kao ideal uvijek ostaje isto.

Nemoguće je bilo, u pisanom tekstu, prenijeti umjetnički doživljaj koji smo u podrumskoj prostoriji Hrvatskog glazbenog zavoda podijelili kad su Josip Lešaja i Darko Domitrović tumačili izbor iz Schubertova *Zimskog pu-*

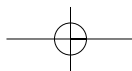
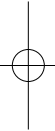
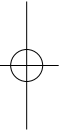


*tovanja* u Muhamedagićevu prepjevu, klapa Fjaka uglazbljene Fiamengove stihove, a Arsen Dedić i Branko Bulić Arsenove prepjeve talijanske autorske pjesme. Želju da se uz knjigu pojavi odgovarajući CD bilo je ovaj put nemoguće ostvariti.

Zato neka ovaj zapis, lišen takve intermedijalne podrške, bude u nekom smislu, zbog naravi teme, makar i najmanjkaviji od dosadašnjih zbornika Zagrebačkih prevodilačkih susreta. Nadamo se, ipak, da je na papiru ostalo dovoljno.

*U Zagrebu, rujna 2009.*

*I. G. M. & S. M.*





**Marcel Bačić**

## Muzička dionica riječi

Poštovane dame i gospodo, kolegice i kolege, prijateljice i prijatelji, dozvolite da vas kao predsjednik Hrvatskoga glazbenog zavoda srdačno pozdravim pod krovom ove zaista najstarije hrvatske građanske kulturne institucije koja je prije više od sto osamdeset godina kao fokus svoga djelovanja odabrala muziku. Gotovo se izlažem napasti da ovu lokalnu starost naše ustanove usporedim sa starošću prevoditeljskog zanata — ali da izbjegnem višeznačnost reći ću samo kako vaš posao vidim u prostoru između babilonske jezične pomutnje i duhovskog, a možda i duhovnog jezičnog pomirenja. Prijevodi su kao teološka tipologija, Stari je zavjet razumljiv samo u svjetlu Novog zavjeta, samo mlađi, slobodniji i milosrdniji znaju kako su stari sami sebe slabo razumjeli.

Kada su Mallarméu rekli da je Claude Debussy uglazbio njegovu eklogu *Faunovo poslijepodne*, pjesnik je izjavio kako je mislio da je muziku za *Fauna* već on napisao. Simbolističko otkriće zvuka riječi moglo je, međutim, biti tek ponovno otkriće, riječ je mogla samo postati ono što je odavna bila: akustički, muzički fenomen. Jedan od velikih poznavalaca antičke kulture, muzikolog Thrasybulos Georgiades, tvrdio je čak da starogrčka književnost uopće nije postojala, ono što mi navikom vežemo uz knjigu nekoć je bio akustički fenomen, zvuk izgovoren pod okriljem muza: muzika. Riječi se nisu trebale posebno uglazbljivati, trebalo ih je samo pronuncirati — i pažljivo slušati.

U nama sagledivoj povijesti riječ je, naravno, svoj ugled dijelila i s muzikom i sa slikom. Poznatu misao da su slike štivo za nepismene izrekao je papa po kojem je nazvana i najveća dionica srednjovjekovne muzike, gregorijanski koral po papi Grguru Velikom. Slike nam ga najčešće pokazuju kako na uho primljenu Božju riječ prevodi u slova na svitku.

Možda malko i provociram — ali čini mi se da riječ »uglazbljivanje« uopće nije sretno odabrana. Nešto što već jest glazba ne može se još jednom

uglazbiti. Uglazbljena riječ nije amalgam nego dvoglasje u kontrapunktu. Možda bi se ova naša večerašnja tema mogla precizirati predodžbom o riječima kao dionicama u višeglasnom slogu. Jer riječi su u sprezi s muzikom — a ponekad i s doista babilonskim efektom — ušle u višeglasje, u simboličku formu zapadnoeuropske kulture koju književnost nikad nije iskoristila. Bila je i ostala jednoglasno razumljiva — ali u ranom višeglasju, u gotičkom motetu primjerice, istodobno su se znale pjevati ne samo različite riječi nego i riječi na različitim jezicima. Ako se harmonija definirala kao sklad nesklada, ovo bi višeglasje moglo biti istodobnost raznodobnosti — eksperiment u koji se jedva upuštala i najeksperimentalnija literatura.

Jedan bi jednostavan primjer možda mogao osnažiti predloženu predodžbu o rečenicama kao samostalnim dionicama u muzičkom slogu. U modernim izdanjima liturgijskih knjiga s gregorijanskim koralima istodobno su označeni raznodobni melodijski i ritmički akcenti, ako tako smijem reći: kao neko dvoglasje u jednoglasju. Poslušajte i pogledajte, na primjer, poznatu intonaciju gregorijanskog *creda!* Tekst

*Credo in unum Deum*

obilježen je akcentima

*Crédo in únúm Dĕúm*

ali istodobno i takozvanim *ictusima*, udarcima ili uporištima, znakovima autonomne muzičke artikulacije

*Credó in unúm Deum*

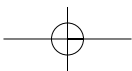
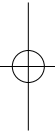
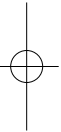
Dva ternara s uzmahom istodobno su i daktil plus dva troheja — doista izvanredan poliritmički sklop. Kraj toga je ružno i pomisliti na hrvatske prijevode latinskih korala. Ilustracije ćemo odgoditi za neku drugu priliku. Podsjetio bih samo kako jedan Heinrich Schütz s latinskog na njemački nije prevodio samo riječi nego i muziku. Promijenjene riječi tražile su promjene i to u ime dostojanstva riječi. Samo se takvom usporednom akcijom može sačuvati neusporedivo bogatstvo muzičkog poimanja riječi.

Ne bismo se trebali odveć opterećivati pitanjem može li se sve to i čuti? Muzika je svoju čujnu narav često dovodila do nečujnosti. Baš u doba kada se tekst počeo čitati u sebi, sv. Augustin i Boecije pisali su o muzici bez prosudbe sluha, *relicto aurium iudicio*. Martin Luther, koji se izvrsno razumio u prevodilački posao, govorio je pak da su samo uši prava kršćanska osjetila, *solae aures sunt organa Christiani hominis*. U nutarnji prostor pjesničkoga svijeta vodila je romantička predodžba o akustičkoj naravi duše. Nekoć je to

možda bila reakcija na vizualnu retoriku rimskog katolicizma. Na pjesništvo koje je bilo poput slika. Za nas bi ta oprečna mišljenja mogla biti nastavak uvježbavanja prevodilačkog dvoglasja u literarnom jednoglasju.

Kao ilustraciju latentnog višeglasja rado bih još naveo jedan primjer iz muzičke povijesti. Godine 1927. komponirao je Igor Stravinski operu-oratorij Kralj Edip, *Oedipus rex*. Zamolio je Jeana Cocteaua da mu priredi francusku verziju omiljene Sofoklove tragedije. Upozorio ga je da ne želi dramu akcije nego »mrtvu prirodu«. Rezultat je, međutim, bio baš ono što nije želio: muzička drama u nadutoj prozi. Kako bi ga umrtvio, Cocteauov je tekst dao prevesti na mrtvi latinski jezik, s poznatog na nepoznato — a kada su ga pitali zašto ga nije dao prevesti na grčki, odgovorio je kako grčki zna još manje od latinskog. Znao je, međutim, da bi uobičajena razumljivost teksta mogla neutralizirati tu njegovu čujnu tvar. Prevođenje je za nj bio postupak otuđenja i očudenja, nalik Brechtovu *Verfremdungseffektu*. Tekst ne treba razumjeti, ali ga treba čuti — sa svim prozodijskim pogreškama: kao i montažni rezovi i disonance, Stravinskijeve »pogreške« pozivi su na slušanje. Gotovo sam se zaletio te rekao kako pored tih pogrešaka skandiranje Carla Orffa zvuči strašno banalno. Ali Orff je za svoju *Antigonu* i *Kralja Edipa* posegnuo za prijevodima Friedricha Hölderlina, za koje celebrityti poput Goethea, Schillera i Heinricha Vossa nisu znali je li riječ o parodiji ili čistoj ludosti.

Na koncu bih vas zamolio da pod ovim krovom i pod zaštitom muza iz svog rječnika ne prognate sasvim riječ muzika. Muzika i glazba i nisu sinonimi. Mislimo li inzistirati na razumljivoj etimologiji, bojim se da ćemo raskinuti vezu s muzama. A mislim da za prevodilački posao to nije posve nevažno. Osim toga, potpuno je neprimjereno da velike muzičare poput Pitagore, Augustina, Boecija, Keplera ili Descartesa nazivate glazbenicima (što im se gotovo kosi sa zanatom). Ako u kvadriviju srednjovjekovnih slobodnih umijeća ne prevodite aritmetiku, geometriju i astronomiju, zašto bi onda kao četvrta trebala doći glazba? Neka, dakle, ostane muzika.



## Sead Muhamedagić

# Pjevani tekst i uglazbljena poezija

## U potrazi za poetikom prepjeva

### 1. Uvodno promišljanje

Fasciniranost pjevanim tekstom koje se živo sjećam još iz davnog doba bezbrižne ludičke nespunanosti raspjevana petogodišnjaka neprekidno me prati i emocionalno razgaljuje sve do danas. Tako će jamačno biti i dalje, doka god budem mogao pjevati!

Pjevati lijepu melodiju skladanu na tekst koji svojom literarnom kakvoćom umije parirati zavodljivoj baršunastoj milozvučnosti lako pamtljive melodije vrhunsko je zadovoljstvo i predivan užitak kako za interpreta (pjevača) tako i za slušateljstvo. Interpret koji se u svom umjetničkom sazrijevanju uzmogao riješiti kantomanstva i inih naplavina isprazne pjevačke samodopadnosti dolično se izvođački odnosi prema literarno zahtjevnom tekstu što se pred njim, potpisan pod note, pojavljuje kao pjesma koju valja otpjevati. On se tada trudi na interpretativnom planu što uvjerljivije pokazati na koji je način shvatio tekst koji pjeva, uočivši što više relevantnih suodnosa između konkretna književnog predloška i glazbenog ruha kojim je zaognut.

Opetovano se odvaživši na pisanje o toj nedovoljno istraženoj tematici, u ovom ću se ogledu samokritički pozabaviti vlastitim radom na prepjevanju uglazbljene poezije. Rasvijetlit ću zablude u koje sam dospio ponesen nekim prepjevateljskim uspjesima. Na temelju stečenog iskustva progovorit ću o nekim specifičnostima prepjevavanja libreta, oratorija i *Lieda* (tako, naime, naši muzikolozi, polazeći od njemačkog »Lieda«, u svrhu postizanja poetološke preciznosti odnedavno nazivaju klavirsku solo-popijevku). S obzirom na način na koji sam u okviru specijalnog temata o književnom prevodjenju o ovoj tematici pisao u prilogu pod naslovom *Bez glazbe ne ide. Prepjevanje uglazbljene poezije (Poetike prevodenja, prir. Iva Grgić, Kolo 3/1998, str. 263-348)* uvjeren sam da sam danas u stanju na prepjevanje uglazbljenih stihova gledati mnogo realnije nego prije desetak godina.

Razmišljajući o okosnicama poetike koju bi u vezi s prepjevavanjem uglazbljene poezije svakako trebalo slijediti, neću se zanositi preuzetnim shvaćanjima o izuzetnoj širini prepjevnih mogućnosti kojima pogoduje relativno gusta vokalska zasićenost hrvatskog jezika. Više će me privlačiti zrnca prepjevno podatnih bisera u moru uglazbljenih stihova koje bih svojedobno u svome prepjevnom revnovanju tako rado prepjevno »pohrvatio«.

Kao pasionirani ljubitelj pjesme u svim njenim pojavnim oblicima, bilo da je riječ o pjesmi u literarnom ili muzičkom smislu, morat ću u ovom ogledu suspregnuti svoje milozvučno očijukanje s pjevanom pjesmom i odrješito stati na stranu njene deklamirane (recitirane) lirske posestrime. Na moju veliku sreću na samom se početku ovog zbornika nalazi prilog Marcela Bačića koji će ovo moje militantno pozicioniranje na strani lirske pjesme domišljato relativirati, pokazavši da Muzika, taj iz suvremene hrvatske jezične uporabe takoreći prognani, nijednom riječju iz ma kojeg drugog jezika nenadomjestivi pojam, nudi ključ za rješenje ovog problema. Muzika je, recimo to pojednostavnjeno, od iskona bila imanentna riječi. Starim Grcima to je oduvijek bilo jasno, a potraga za poetikom prepjeva kojom se ovdje pokušavam baviti mogla bi nas vratiti na taj drevni, još uvijek ne sasvim zameteni trag.

Kako bih na vrijeme predusreo eventualne nejasnoće terminološke naravi, ovih ću nekoliko redaka koji upravo slijede sročiti u želji da razjasnim što meni znače glagol *prepjevati*, imenica *prepjev* i glagolska imenica *prepjevavanje*. Moram to nužno učiniti, jer sam višekratno iz usta ne baš neukih ljudi čuo da ovim pojmovima kadšto pridaju omalovažavajuće, posprдне i sve u svemu pejorativne konotacije. »Oprosti im, jer ne znaju što čine!« — uzviknut ću, jer nema smisla da mi takav oblik nečije ignorancije kvari dobru tragalačku kob.

*Prepjevavati* = osobito pažljivo, biranim načinom vođeno prevesti neki tekst s jednog jezika na drugi, vodeći pritom brigu ne samo o svim pripadnim vjernostima nego i o skladnozvučju. *Prepjevati* znači sačiniti prepjev, a on je brižljivo odnjegovano prijevodno čedo koje maksimalno teži za vjernošću izvorniku i za svakovrsnim skladnozvučjem, pa stoga ne smije biti nezgrapn. *Prepjevavanje* je dugotrajan proces u čije se kompleksne faze ovom zgodom ne bih detaljno upuštao. Ono katkada može trajati mjesecima, pa mu zato nikako nije po čudi ovovjeka stresom iznuđivana brzopoteznost koja, izvitoperivši se u brzopletost, nerijetko rezultira manjkavim, a katkada i promašenim prepjevnim rješenjima.



Načelno razjasnivši što podrazumijevam pod pojmovima koji se povezuju uz prepjevavanje kao prevodilačko bavljenje uglazbljenom poezijom, oduševljeno pozdravljam i mogućnost da se oni metonimijski koriste i kada je riječ o osobito uspelim plodovima filigranskog posleništva književnih prevodilaca.

Kad se piše i govori o prepjevima, nailazimo katkada i na sintagmu *slobodni prepjev*. Ta mi je slobodoljubiva sintagma suspektna, jer otvara mogućnost nagađanja o kakvoj je tu slobodi riječ. Unatoč svim prepjevnim propustima do kojih dolazi iz različitih razloga, radije sam za filološki utemeljen pristup prepjevavanju. Slobodni prepjev može u toj svojoj slobodoumnosti predaleko odlutati od izvornika, nudeći nam kao krajnji učinak prepjevateljevo viđenje, katkada čak tumačenje prepjevane pjesme. U tom bismo slučaju, parafrazirajući naslov jednog poznatog filma, mogli govoriti o svojevrsnoj izgubljenosti u prepjevu.

Skenut ću sada s terminološke staze, kako bih se, zahvaćen čarobnim vrtlogom pjevanog teksta, dao u zahtjevniju potragu za poetikom prepjeva koju nedvojbeno već odavno naslućujem i nazirem. Iako mi decidiran opis njenih osebnih zakonitosti može tek fragmentarno uspjeti, uvjeren sam da će se i ti mali spoznajni pomaci pozitivno odraziti na kakvoću mojih budućih prepjevnih pokušaja.

## 2. Čarolija pjevanog teksta

Moj prvi pokušaj pisanja s naznakama znanstvenog diskursa bio je tekst što sam ga početkom 1975. godine kao polaznik druge godine studija napisao pod naslovom »Obogatiti ili narušiti?«. Bila su to neka moja razmišljanja o međusobnom prožimanju književnosti i glazbe unutar pjevanog teksta. Ustavio sam i neku svoju tipologiju pjevanog teksta (epska narodna pjesma uz gusle, bosanska sevdalinka, dalmatinska klapska pjesma, šansona, kancona, šlager, gregorijanski himni i sekvence, oratorijski tekstovi, operni libreti i sl.). U tom početničkom proplamsaju još neiskusna poletarca bilo je i dobrih misli, a način argumentacije bio je posvema u znaku onodobnog strukturalizma. Moji profesori Ante Stamać i Viktor Žmegač poticali su me da se tim istraživanjem i nadalje bavim, a ja sam poput pčele letio od cvijeta do cvijeta, hraneći se misaonim nektarom koga je bilo u izobilju.

Desetak godina kasnije, amaterski pjevajući u zagrebačkom ansamblu *Collegium pro musica sacra*, osjetio sam izazov da se okušam u prepjevava-

nju Bachovih korala, arija i recitativa, kako bi publika na našim koncertima osim uživanja u glazbi mogla pratiti i poruku teksta. Tim sam se prepjevanjem bavio godinama, a neki od tako nastalih prepjeva, primjerice koral *Isus mi je svagda radost* iz Bachove 147. kantate, pjevaju se već dvadesetak godina u našim crkvama, pa se čak sve manje zna tko je autor hrvatskog prepjeva.

Zamašnjak moga prepjevateljskog rada u to doba 80-ih i ranih 90-ih godina s jedne je strane proizvod uvodno spomenute fasciniranosti pjevanim tekstom općenito, dok je s druge strane ipak donekle povezan s mojim tadašnjim pjevanjem u zboru. Moja pjevačka ambicija nije, doduše, nikad išla za tim da se kao pjevač solistički produciram. Svoje prepjeve pjevao sam za sebe u vlastita četiri zida, a kad bi mi se pružila prilika surađivati s profesionalnim pjevačem, nastojao sam mu pomoći da pjevani tekst što korektnije otpjeva na izvornom (u ovom slučaju njemačkom) jeziku, a ako se zgodimice izvodio i moj hrvatski prepjev, vodio sam brigu da prilikom pjevanja dođe do izražaja međusobna usklađenost glazbenog akcenta i izgovornog naglaska, kako se ne bi čuli nakaradni konstrukti što su se pojavljivali u mnogim izrazito nezgrapnim prepjevima tzv. duhovnih šansona.

Ne odveć sjajna kruna moga prepjevnog rada u to doba bio je integralni prepjev Bachova *Božićnog oratorija BwV 248* (Zagreb, 1993.). Moj prepjev je skupa s njemačkim izvornikom tiskan u programskoj knjižici za izvedbu u zagrebačkoj *Koncertnoj dvorani Vatroslav Lisinski*, koju je glazbeno osmislio dirigent Saša Britvić. Djelo su uz izvrstan kvartet vokalnih solista izveli *Hrvatski komorni orkestar* i *Akademski zbor Ivan Goran Kovačić*. Bilo je u toj mojoj prepjevnoj kruni nekoliko pravih dragulja. Lijep broj korala i recitativa bilo je čak moguće pjevati i na hrvatskom, a pri prepjevavanju sam filološki vodio brigu i o tome da su tekstove pojedinih korala, arija i recitativa izvorno napisali neki znameniti njemački pjesnici (Rist, Luther, Gerhart, itd.). S obzirom na to da je dirigent u mnogim segmentima nastojao ostvariti tzv. povijesno obaviještenu izvedbu, moj je prepjevateljski proput bio preuzimanje evangelistova teksta iz Lukina evanđelja prema suvremenom prijevodu Novoga Zavjeta (prijevod B. Duda i J. Fućak u mnoštvu ponovljenih izdanja zagrebačke *Kršćanske sadašnjosti*). Uz malo više smjelog mogao sam se upustiti u hrvatsku rekonstrukciju Lutherova prijevoda skladanih novozavjetnih perikopa, u čemu bi mi (u neko drugo vrijeme) orijentacijski od pomoći eventualno mogao biti Karadžićev prijevod Novoga Zavjeta. Manje uspjeti prepjevi nekih arija i korala nepotrebno su platili da-



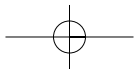


nak mojoj želji da ih barem donekle učinim pjevnima. Moram također napomenuti da je u to doba tiskanje pjevanog teksta u programskim knjižicama bila prava rijetkost, a činjenica da su se u knjižici usporedo našli izvornik i hrvatski prepjev do tada se činila neostvarivim snom. Zatečen tim okolnostima, bojao sam se da bih pretjeranom akribičnošću programsku knjižicu mogao nepotrebno opteretiti. Danas, dakako, ne bih tako mislio.

Kada sam nekoliko godina kasnije za potrebe *Zagrebačke filharmonije* prepjevavao *Stvaranje* Josepha Haydna (Zagreb, 2002.), od samog sam početka imao na umu da mi je u prvom planu briga o što boljem prepjevavanju van Swietenova tekstualnog predloška. I u parafrazama starozavjetnih citata bio sam mnogo slobodniji, zaodijevajući ih primjetno doziranom patinom. Slično sam postupao i u slučaju Händelova *Mesije* (Zagreb, 2005.), a prepjev sam stvarao istodobno se nadahnjujući engleskim (Jennensovim) izvornikom i nekolicinom njemačkih prepjeva. I ovaj sam prepjev radio za potrebe *Zagrebačke filharmonije*. Zbog kratkoće vremena u kojemu je valjalo prirediti prepjev nisam u svrhu postizanja što većeg stupnja moguće sukladnosti s Jennensovim izvornikom dovoljno konzultirao kompetentna anglističkog stručnjaka. U slučaju ponovljena publiciranja to bih svakako učinio, jer se radi o oratoriju koji se vrlo često izvodi i mnoge mlade ljude oduševljava za umjetnički mišljenu glazbu općenito.

U jesen 1998. našao sam se pred još jednim velikim izazovom. Ugledni hrvatski romanopisac i provjereni glazboljub Nedjeljko Fabrio konačno je u Budimpešti pronašao partituru opere *Zrinjski* koju je prema drami njemačkog pjesnika i dramatičara Carla Theodora Körnera (1791.-1813.) *Der Zriny* (1812.) na vlastiti libreto na mađarskom jeziku (1868.) skladao August pl. vitez Adalburg Abramović (1830.-1873.). Bio sam zamoljen da prema njemačkom prijevodu libreta sačinim hrvatski prepjev. Moj hrvatski prepjev s pripadnom prevoditeljskom napomenom objavljen je u časopisu *Kolo*, 4/1998., str. 577-640.

Dobro sam tada poznao Badalićev libreto napisan za Zajčevu operu *Nikola Šubić-Zrinjski*. I taj je libreto također rađen po predlošku spomenute Körnerove drame. Saznavši da je Abramović svojedobno autorizirao njemački prijevod svoga libreta, smirenije sam se upustio u pustolovinu filološki što vjernijeg prijevoda/prepjeva. Najviše sam pritom pazio na to da pri prevodenju nesvjesno ne upadnem u Badalićev stilski kod, jer u objema operama i na planu izraza ima vrlo srodnih prizora. Čarolija pjevanog teksta ovdje srećom nije mogla biti na djelu, jer u to doba nije bilo moguće doći



do snimke Abramovićeve opere, pa sam o njenu glazbenom ruhu na temu Fabrijeva živopisnog pripovijedanja mogao tek ponešto naslućivati. Promatrajući taj prepjev nakon desetak godina, osjećam zadovoljstvo i drago mi je što sam imao smjelosti odazvati se tom ne baš bezazlenom izazovu.

Zavodnička moć čarolije pjevanog teksta često može odvesti na kobne stranputice, ali se katkada dogodi da krene u dobrom pravcu i urodi ukusnim plodovima. S obzirom na to da se na ovom tekstu samokritički bavim svojim prepjevnim radom, dopustit ću sebi i mogućnost da oprimjerim nešto što mi je doista dobro uspjelo.

Prije mnogo godina čuo sam i zavolio pjesmu koja počinje stihom *Zbogom ostaj, moj cvijete ljubljani*. Na vlastiti tekst skladao ju je Mario Nardelli (1927.-1993.). Nije mi uspjelo utvrditi je li publicirana pod naslovom *Rastanak*, a nepoznata mi je i godina kad je pjesma nastala. Kako sam je čuo, tako sam je odmah zapamtio i uvijek umio naizust pjevati. U kolovozu 2003. ta mi je pjesma spontano pala na um i sjela na usne, pa nikako da ode. Pjevušio sam tako, ushodao se po sobi i najednom mi je sinulo. Mogao bih je pokušati prepjevati na njemački. Bilo bi lijepo da moji prijatelji u Austriji, Bavarskoj i Južnom Tirolu čuju kako zvuči dobra dalmatinska (mediteranska) pjesma, da osjete tu našu elegičnu raspjevanost i na svom jeziku, da uzmu u ruke gitaru, prateći pjevanje jednostavnim akordima. Već sam se, naime, i ranije okušao u prepjevavanju pjesama s hrvatskoga na njemački (*Samobor je lepi varoš* i dr.). Čarolija pjevanog teksta, združena s izazovnošću pjevanja nečega što je nastalo ne samo na drugom jeziku nego i u drukčijem kulturalnom ozračju, učinila je da upregnem moždane i napnem sve raspoložive čutilne senzore. Na starom gramofonu pucketavo se okretala ploča klappe »Maestral«, ista se pjesma ponavljala bezbroj puta, prošlo je otprilike desetak uzbudljivih sati bez razmišljanja o bilo kakvim temeljnim ljudskim potrebama, dok se napokon pod prstima brajčnog retka moga računala nije pojavio nov-novcat prepjev pod naslovom *Abschied*. Evo u nastavku svih četiriju kitica Nardellijeva izvornika i moga »njemačkog« prepjeva:

#### RASTANAK

*Zbogom ostaj, moj cvijete ljubljani,  
zalud tuga i suza je ta;  
zlaćan odsjaj u oku tvome nek' zablista,  
lažan za njim i cjelov taj.*

#### ABSCHIED

*Lebe wohl, o du liebliche Blume,  
all die Trauer und Tränen sind leer;  
goldnes Leuchten in deinen Augen mag entstehen,  
Lüge sind all die Küsse, nicht mehr.*

*Na pučini gdje sunce se gasi  
jedna zvijezda sve slabije sj.  
Ona svjedok je jednoj izgubljenoj sreći  
ludih želja i maštanja.*

*S drugim zalud si tražila sreću  
koju nekad sam dao ti ja.  
Ali znaj: ljubav prava nikada ne prašta!  
Zalud nevjerna suza ta.*

*Zbogom ostaj, moj cvijete ljubljeni,  
mlađan odlazim u dalek svijet.  
Svaki kamen u tebi za mene je bolan,  
morem tražit ću zaborav.*

*Dort am Meer, wo die Sonne sich neiget,  
leuchtet blinzelnnd ein zierlicher Stern;  
er war Zeuge der großen, einstigen Wonne  
stets erzählt er davon so gern.*

*All das Glück, das ich dir einst gegeben,  
ist wohl nicht, was der Andere gibt.  
Wisse nun: wahre Liebe kann doch nie vergeben!  
Weine nicht, Tränen helfen nicht.*

*Lebe wohl, o du liebliche Blume,  
ich gebe mich nun in die Welt;  
und den Wogen des Meeres will ich anvertrauen,  
alles, was mich so schmerzlich quält.*

Nakon slušanja ove pjesme na njemačkom, jedna me sredovječna učiteljica uljudno upitala nisam li se možda u jednom stihu ipak zabunio, upotrijebivši umjesto glagola *vergehen* (= proći, minuti) glagol *vergeben* (= oprostiti). Objasnio sam joj pjesnikovu misao izraženu u predzadnjem stihu treće kitice: »Ali znaj: ljubav prava nikada ne prašta...«. Ova mi se zgoda čini posebno zanimljivom. Premda Nardellijeva pjesma u literarnom smislu nije ono što bismo mogli nazvati vrhunskom poezijom, ima ona svoju osebujnu izričajnost koja se u mom prepjevu nije izgubila. Pjesma je pamtljiva ne samo po lijepoj melodiji, nego još više po osobnom viđenju ljubavi koje se ne može uspoređivati s jeftinim klišejima nedotupavnih šlagerskih pjesmotvorina što svakodnevno odzvanjaju hrvatskim radijskim eterom.

Kako god bilo lijepo uživati u čaroliji zanosnog pjeva u lijepom prepjevu, nužno je u potrazi za prepjevnom poetikom konačno stupiti na sklisko tlo solo-popijevke (*Lieda*). Premda će se čarolija pjevanog teksta i ovdje uvijek iznova pojavljivati, traganje će ukazati i na druge aspekte o kojima ovom prilikom neizostavno treba razmišljati.

### 3. Poetika prepjeva

Najveći dio moga bavljenja prepjevavanjem uglazbljene poezije vezan je za *Lied*. Inauguriravši *Lied* u poetološkom smislu kao glazbenu vrstu (donedavno se u ovom kontekstu neutemeljeno rabio terminus technicus *glazbeni oblik*), muzikologija je za svoje potrebe problem pojmovnog određivanja *Lieda* naizgled dobro riješila. No kad se tome problemu prepjevno približi-

mo tako da se odmah latimo čitava jednog ciklusa pjesama, otvaraju se pitanja poetike koja nisu baš sasvim jednostavna. O čemu je riječ pokazat ću na primjeru ciklusa solo-pjesama *Winterreise* (D 911 = Zimsko putovanje) Franza Schuberta, skladanih na tekstove njemačkog pjesnika Wilhelma Müllera. Riječ je o pjesniku kojega danas uglavnom pamtimo na temelju pjesama što ih je uglazbio Schubert. Združenost teksta i glazbe u umjetničkom ih smislu čini nerazdruživom cjelinom. Muzikologija je problem poetološki riješila, a književna teorija zaustavlja se samo na literarnoj kakvoći Müllerove poezije. Ona tom prilikom ne prolazi baš dobro, jer se svojom izričajnom kakvoćom i stilskim karakteristikama ne može nositi s nizom pjesnički značajnih njemačkih romantičara (Platen, Heine, Uhland, Mörike, Eichendorff i dr.). Čini se da bi jedina ispravna prepjevna poetika bilo u ovom slučaju maksimalno vođenje brige o jedinstvu glazbe i riječi koje se ovdje ostvaruje na razini pjevanog teksta. Pri razmišljanju o ustrojstvu ovih pjesama koje čine jedinstven ciklus ne smijemo iz vida gubiti ni klavirski part svake solo-pjesme kojim se podcrtavaju neki aspekti pjesničkog teksta.

S obzirom na to da je Schubertovo *Zimsko putovanje* (Zagreb, 1997.) bilo moje prvo zahtjevnije bavljenje prepjevavanjem *Lieda*, težio sam za prepjevnom poetikom koja bi što je moguće vjernije sačuvala organsku stopljenost Müllerove poezije i Schubertove glazbe. Od dvadeset i četiri pjesme ciklusa četiri prepjeva u velikoj su mjeri udovoljila tome zahtjevu. Čarolija pjevanog teksta posebno je bila zanosna u pjesmama *Lipa* (= Der Lindenbaum) te *Verglaš* (= Der Leiermann). Zbog očigledna neiskusva i već spomenute fasciniranosti pjevom i prepjevom nisam uočavao ni ono što je bilo više nego očigledno. Osobito tvrd prepjevni orah bila je pjesma pod brojem 7, *Na rijeci* (= Auf dem Flusse). S jedne strane komplicirana je na dinamičkom i agogičkom planu, glazbeni i izgovorni naglasci na nekim su mjestima upravo oprečni (mein Herz = moje srce), itd.

Nekoliko mjeseci kasnije samoinicijativno sam se latio prepjeva jedne od najpoznatijih Schubertovih solo-pjesama. To je pjesma *An die Musik* (D 547 = Muzici). Tekstopisac je Schubertov bliski prijatelj Franz von Schober. Čarolija pjevanog teksta ovdje me je silno zaokupila. S obzirom na to da se radi o svojevrsnoj himni tonske umjetnosti, bit će zanimljivo baš na primjeru ovog prepjeva u usporedbi s izvornikom vidjeti čemu nisam umio valjano doskočiti:



## AN DIE MUSIK

*Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,  
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,  
Hast du mein Herz zu warmer Lieb' entzündet,  
Hast mich in eine bessre Welt entrückt!  
Oft hat ein Seufzer, deiner Harf' entflossen,  
Ein süßer, heiliger Akkord von dir,  
Den Himmel bessrer Zeiten mir erschlossen,  
Du holde Kunst, ich danke dir dafür!*

## MUZICI

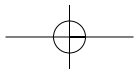
*O Muziko, u času tuge često,  
U žića divlji obruč kad sam spet,  
Ti ljubavlju mi vrelom prožmeš srce,  
Povedeš me u neki bolji svijet!  
Iz harfe Tvoje izvija se često  
Taj slatki uzdah, sveti akord Tvoj!  
U nebu to je boljeg doba mjesto!  
O Muziko, čuj hvale usklik moj!  
Muziko, Ti! Čuj usklik moj!*

Mnogo poznatije od naslova pjesme njene su početne riječi »Du holde Kunst«. Tu divnu metonimiju ja sam prepjevao riječima »O Muziko«, a kad se u zadnjem stihu druge kitice još jednom ponavljaju, prepjevao sam »Muziko, Ti«, te sam zbog ove akcenatski uvjetovane promjene svom prepjevu u zadnjoj kitici morao dodati jedan stih više. U cjelini gledano, moj prepjev je patetičniji od izvornika, ali ipak nije sasvim izgubio liričnost. Volim ga pjevati na tu divnu Schubertovu melodiju — osobito kad mi ponestane energije i elana.

Napravio sam čitav niz prepjeva solo-pjesama Roberta Schumanna, Johanna Brahmsa, Gustava Mahlera, Vatroslava Lisinskog, Dore Pejačević, Josipa Hatzea, itd. Postupno sam se pri prepjevavanju sve više nastojao usredotočiti prvenstveno na tekst, shvativši, primjerice, na solo-pjesmama Dore Pejačević na stihove Karla Krausa i Friedricha Nietzschea da ih u svrhu pjevanja na hrvatskom jeziku nema smisla prepjevavati tako da se prepjevi mogu pjevati uz instrumentalnu pratnju. Tom prilikom užasno strada izvrsna poezija, a pjevanje na hrvatskom zvuči nakaradno. Stjecajem okolnosti tek sam nedavno otkrio izdanje solo-pjesama Dore Pejačević (Zagreb, 1985.) za koje je prepjeve sačinio Antun Petrušić. Njegovi prepjevi predviđeni su za pjevanje na hrvatskom. Mislim da ovaj pothvat s moje strane nije uputno komentirati.

#### 4. Umjesto zaključka

Potraga za poetikom prepjeva nužno se opire čaroliji pjevanog teksta. Ako se radi o književno vrijednom pjevanom tekstu, bolje ga je prepjevavati bez osvrtnja na njegovu glazbenu kakvoću. Ono što se posrećilo kao uspjeti



prepjev koji se lijepo pjeva na drugom jeziku rado ću sačuvati kao svojevrsnu prepjevateljsku pustolovinu koja je svoju ulogu po svoj prilici odigrala na motivacijskom planu.

Ovdje izneseno promišljanje prevođenja uglazbljene poezije u potpunosti se temelji na mome vlastitom prepjevateljskom iskustvu. Samokritički pristup ovoj zanimljivoj tematici možda bi nekome mogao poslužiti kao neka vrsta putokaza. I nadalje ću ostati u potrazi za poetikom prepjeva, a s fasciniranošću čarolijom pjevanog teksta izlazit ću na kraj slično kao i do sada, ali ipak obogaćen spoznajama što ih nude prilozi sabrani u ovom zborniku.

**Tahir Mujčić**

## Neka razmišljanja, prisjećanja, iskustva o prevodenju glazbeno-scenskih djela

Ovaj skromni prilog razmišljanju o prevoditeljskom zanatu, umijeću i umjetnosti započet ću osobnim iskustvima, koja se odnose kako na položaj tako i na odnos spram te djelatnosti u nas.

1. Unatoč činjenicama da smo malena zemlja, ne naročito brojan narod, te isto tako »nevelikog jezika«, prevoditeljstvo, koje bi nam trebalo biti najrašireniji, najštovaniji i najplaćeniji »zanat« uvelike je i podcijenjeno i potplaćeno u odnosu na razne druge »aktivnosti«, od nacionalno-regionalno-lokalne važnosti i značaja...

2. Prevoditeljstvo, koje je svojevrsan, a zapravo i jedini »link« prema vlastitoj povijesti i korijenima, ostalim civilizacijama, susjedstvu, Europi, svijetu, svoju pravu važnost trebalo bi početi dobivati upravo u ova vremena, koja su nam već »pred vratima«... Dakle, ono postaje sve neophodnije, kako poradi priključka s vremenom i (spo)razumijevanja s ostatkom svijeta, tako (možda još i više) poradi opstojnosti vlastitog jezika kao »temelnog čimbenika nacionalnog identiteta«...

3. No, nažalost, i unutar samog širokog pojma i djelatnosti prevoditeljstva postoji ono »neravnopravno« stupnjevanje po važnosti i značaju. Politika, *business* te komercijalna zabava nažalost daleko su bolje vrednovani pri prevodenju od znanosti ili umjetnosti, primjerice. Štovaniji su i, dakako, izdašnije nagrađivani!

No »unatoč i usprkos«, Hrvati su se upravo na području prevodenja znanosti i umjetnosti imali oduvijek čime dičiti. Štoviše, sklon sam, subjektivno doduše, ustvrditi kako su od osamostaljenja upravo hrvatski prevoditelji učinili više svojim prijevodima kapitalnih djela za hrvatsku znanost i umjetnost negoli sami naši znanstvenici i umjetnici svojim autorskim projektima. Ipak, eđa bih pojasnio odnos javnosti i sredine spram prevoditeljskog posla (umještosti i umjetnosti) poslužiti ću se jednom vrlo svježom anegdotom...

Ovoga ljeta sreo sam u Splitu pred trajektom Peru Kvrgića i Lelu Margitić.

— Kamo ćete?

— Na Hvar... U Brusje i Stari Grad. Igramo »Stilske vježbe«.

— Dolazim na predstavu...

U Starom Gradu, u ljetnom kinu, u gledalištu se, po mojoj procjeni, okupilo i do pet stotina ljudi. Pratile su predstavu bez daha, s neskrivenim oduševljenjem. I na kraju, kao i uvijek na toj predstavi, već dvije tisuće puta — ovacije!!!

Poslije predstave sjeo sam s prijateljima, mještanima, intelektualcima i umjetnicima, koji su te iste »Vježbe« gledali možda i deseti put... Razvila se jasno i diskusija. Oduševljenje po tko zna koji put s Perom, Lelom... Režijom. Tekstom. Znaju ljudi, nema što! Konačno, Stari Grad na svojih 1600 stanovnika ima četiri živuća akademika! Najveći postotak u Hrvatskoj! E, sad javi se u meni nešto, nešto za mene tako tipično... Tjeranje neke »pravde«! I ljutnja! Ne ona zlobna, već ona »puntarska«.

— Svi ste već sve izhvalili, i to s punim pravom, ali nitko, ama baš nitko nije rekao ono što je uistinu najbolje i najbitnije u predstavi!!!

— Što to?

— Prijevod i prevoditelja!

— Zašto baš prijevod?

— Zato što fenomen Queneauvog teksta jest u tome da je to velika književnost unutar francuskog jezika, ali istovremeno je velika u nekoj drugoj tek kada se nađe neki prevoditelj i prihvati se temeljnog predloška te ga pretvori u (ko)autorsko i *domaće* djelo! Kao što je Danilo Kiš učinio s »Vježbama« prevevši ih na srpski!

— Nismo o tome razmišljali...

— A o prevoditelju?

— Pa tko je to?

— Nećete vjerovati, jedan od vas!

— Od nas?

— Točno. Stanuje preko puta tvog portuna, s tobom svako jutro pije kavu, a tebi je i u rodu...

— ???

— Tonko Maroević, koji je taj tekst pretvorio u naš! Jer znajte da nema prijevoda velikih francuskih »Stilskih vježbi« na svjetske jezike bez istovreme-





nog koautorstva kogenijalnog prevoditelja... Nema niti velike književnosti, ni režije, ni glume, a bogami ni vas, brojne publike...

Ali, vratimo se jednoj svojevrsnoj prevoditeljskoj podvrsti, koja je i tomom ovoga skupa. Prijevodima, ili preciznije, prepjevima, i to glazbeno — scenskih djela.

Unutar umjetnosti prijevoda književnih djela najzahtjevniji je i najdelikatniji oduvijek bio upravo — prepjev. Prevođenje se poezije nije nikada svodilo na puko prenošenje smisla rečeničnih sklopova ili pojedinih riječi, ili pak »doslovnih« poruka pisca. Ono se oduvijek istovremeno moralo »hrvati« s pjesnikovom osobom i osobnošću, sa slikama i figurama, ritmovima i glazbom stiha. Prepjev je inzistirao da se superiorno pozna ne samo *sam* autor pjesme nego i njegov kako »unutrašnji« tako i doslovni rukopis, njegove otkrivene i skrivene misli ali i primisli, njegove snove ali i pusta maštanja. Istovremeno, prepjev je od samog prevoditelja oduvijek »panično« tražio paralelnog »dopjesnika«, koautora izvornog pjesničkog predloška. Jer, ponajviše zablude su ponajčešće bile upravo — »prevesti pjesnika doslovno« ili pak »prepjevati ga preosobno«. Mjera onog prvoga i ovog drugoga jest bila i bit će istinski temelj svakog dobrog prepjeva.

Ali što učiniti kada uz prijevod, pa potom i prepjev, konačni uradak diktira zadana glazbena forma? Pa potom i upisana autorska karakterizacija likova, koja primjerice u opereti i *musicalu* proizlazi iz prethodnih »proznih« dijaloških dionica i radnje komada? Kako biti jasan, vjeran, autorov, ali i svoj (čitaj: i naš), unutar napisane uloge i njene zadanosti, pak unutar ritma i glazbene linije...?

Treba poštovati, po meni, prvenstveno stih i njegov ritmički i melodički slijed glazbene forme... Potom pozornost (i pamet) treba staviti na životnost, uvjerljivost, izgovornost — pjevnost stihova-replika, te na koncu — na sklad djela u cjelini.

Jasno, i zadaci su puno lakši što su autor i djelo »lakši«, i kada zanat te vještina imaju prednost pred nadahnućem, umijećem, nadarenošću... Zadaci su lakši i kad je predložak-original na jeziku bliskijem i srodnijem onomu na koji se prevodi, ali i »pjevnijem« od onoga s kojeg se prevodi. Jer, vjerujte, silna je muka prevoditi s jezika koji imaju duge, višesložne riječi, ili pak gomilu konsonanata, nerijetko »zbijenih«, a bez ikakve pomoći »spasonosnih« vokala. Pokušajte, primjerice, samo i zamisliti muke prevoditelja s mađarskog, ili recimo s nekog od skandinavskih jezika??!

No pogledajmo to na nizu nasumce i po sjećanju odabranih primjera iz prevoditeljske prakse...

1. Svima nam znana opereta mađarskog klasika Imre Kalmana »Maritza gräfn« ili u nas »Grofica Marica« ima u drugom činu jedan od ponajboljih dueta-kupleta, čiji refren u originalu doslovno prepjevan glasi »Idemo u Kolosvar«. (Grad u Transilvaniji, što nije nevažno za vrijeme i mjesto nastanka operete!) No nama je tekst libreta stigao iz Austrije gdje se u Beču pjevao na sav glas vrlo slobodan prepjev »Gehen wir nach Varaždin!«. Jasno da smo mi iskoristili taj njemački prepjev ne samo iz domo/rodoljubnih razloga, već i stoga što je bilo daleko lakše prevoditi s njemačkog jezika! Možete i zamisliti kako su gospona Kalmana naši Varaždinci čutjeli »našijencem« i kako su ponosno uživali što se i njihov grad (a Varaždin je tada, ne zaboravite, imao i operetu!) slavi diljem svijeta, premda samo i jedino zato što je Englezima prepjev s njemačkog lakši nego s mađarskog!

2. Znameniti (a možda i ponajbolji svih vremena) *musical* »My Fair Lady«, temeljen na »Pygmalionu« Georgea Bernarda Shawa, pripada onim tzv. »neprevodivim« glazbeno-scenskim djelima. Naime, u središtu radnje su protagonisti: profesor fonetike Mr. Higgins i uboga mlada cvjećarka Eliza Doolittle, koju spomenuti *gentleman* pokušava naučiti savršenom književnom engleskom jeziku i istovremeno je odviknuti od materinjeg, primitivnog i prostačkog *cockneyja*. Dakle, riječ je o komadu u kojem su »glavna lica, ali i motivi i tema« upravo jezik, izgovor, pa na kraju krajeva i — sam prijevod!

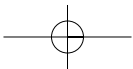
Svojevremeno sam, negdje u prvoj polovici sedamdesetih, sa svojim »O'Kajem« bio sudionikom tek pokrenutog festivala *musicala* u Rijeci. Sve nas goste dočekao je ljubazan i sjajan glazbenik, ondašnji direktor i šef dirigent opere HNK »Ivana pl. Zajca«, te se pritom odmah pohvalio kako na repertoar upravo stavljaju ni manje ni više već baš »My Fair Lady«. Koincidenција! Jer upravo sam tada intenzivno razmišljao o »nemogućnosti« prijevoda i prepjeva baš tog djela, te sam ga naglo s radoznalošću profesionalca-početnika naivno priupitao: »A tko vam je prepjevao taj tako zahtjevan *musical*?« »Pa to je bar bilo lako. Ja sam!« odgovorio je moj sugovornik, ne bez vidljivog ponosa. »Ja naime govorim engleski«, dodao je. »A kako ste preveli (inzistirao sam i dalje početnički) tropjev, ali i šarmantnu fonetičku vježbu Higginsa, Elize i dr. Pickeringa: 'The rain in Spain is mainly in the plain!'« No, i tu me je dočekao siguran odgovor. »Bez problema! Moj prepjev se savršeno uklapa u glazbenu frazu, a glasi: 'Kad kiša pada cvijeće raste svud!'« Što mislite, što sam pomislio? Jasno... »Da sam lud, jer cvijeće raste svud!«



3. No, kao primjer dobro prevedenog songa spomenuo bih, recimo onaj iz Wasserman-Leighovog »Čovjeka od Manche«. Riječ je o sceni kada skupina pohotnih konjušara opkoli Aldonzu (Dulcineju) i približava joj se prijeteći... U originalu je pripjev (rekli bi, doduše) jednostavan i više no banalan: »Little bird, little bird...« (Neću citirati song u cijelosti.) Ali u mudrom i jednostavnom prepjevu (vidiš vruga, ne znam mu autora!) on je štoviše pjevniji, ritmičniji, erotskiji, pa čak atmosferski i dramaturški točniji (!) čak i od samog originala... I jednostavno glasi: »Ptiću moj, ptiću moj...« (Sjajan odabir sa sjajnim efektom.)

4. Dobar primjer primjerene »mjere slobode« unutar groteske a istovremeno sjajne lokalizacije kao i dijalektizacije (»rirajtinga«) jest i prepjev Offenbachove operete »Lijepa Helena«, u kojem je Đorđe Šaula ovako preveo Ahilejev song: »Ah ta Penelopa, ta uboga švelja, što facu ima baš ko Bašić Relja...« No i taj je prepjev (kao i onaj Kalmanov) rađen ne po francuskom originalu, već po jednoj duhovitoj češkoj adaptaciji, a s kraja njihovih »slavnih šezdesetih«. (Ali u kojoj nisu poznavali Relju Bašića.)

5. I sâm sam se svojevremeno manje-više uspješno okušavao u takvim zadacima te sam tako lokalizirao (agrimerizirao) znamenitu Dickensovu »Christmas Carol«. Bilo je to neusporedivo lakše, jer sam sâm pisao originalne songove na zagrebačkom kajkavskom. Nažalost, uzaludno sam prepjevao cijeli Smytheov *musical* sa izvrsnom glazbom Alana Pricea, osnivača grupe »The Animals«, a po poznatom stripu »Andy Capp«. Radnju sam sasvim slobodno iz cockneyjevskog Londona »prebacio« na Trešnjevku, a naslovni i glavni lik lokalnog frajera trebao je onda igrati danas pokojni Mladen Crnobrnja — Gumbek. Posao mi je bio u toj mjeri olakšan što sam u isto vrijeme za dnevnik Vjesnik prevodio baš isti taj strip pod naslovom »Dragec Peh«, a koji je imao golemu popularnost kod Zagrepčana. Znam da se nisam previše namučio s pretvaranjem kvartovskog puba u pajzl »K Muheku«, ali su problemi navrli kada sam utakmice *cricketa* trebao pretvoriti u »savsku ribičiju« ili »keglanje«, ili kada sam protestantskog pastora (i to još u komunizmu!) morao pretvoriti u lokalnog župnika i usput mu dramaturškim zahvatom »likvidirati« (to jest: »štrihati«) — ženu. Prepjevi songova tekli su pak ne-uobičajeno glatko, jer je engleski (jasno, onaj lako-glazbeni) jezik prepun jednosložnica s idealno raspoređenim samoglasnicima, a pokazalo se da kajkavska inačica hrvatskog (pogotovo »zagrebačke urbane šatre«) u tom segmentu nimalo ne zaostaje za originalom. (Prevodeći »Andyja Cappa« progovila me i ta upravo »nesretna« riječka »My Fair Lady«, jer sam tek tada postao



sto posto siguran da bih je sam bez ikakva problema lokalizirao i pronašao pravu formulu za rješenje odnosa Higginsovog književnog hrvatskog i Elizine lokalne jezične /kod mene/ »kastavštine«.) Sve u svemu, i danas mi je žao što nije bilo sluha, ali ni sredstava za autorska prava, te moj »Andy Capp« nije izveden a ja nisam mogao na sceni provjeriti kako funkcionira moj pre-pjev »pripitog« songa »My old leggs«!

6. Trenutno radim na dijalektizaciji prijevoda komedije (nažalost ne glazbene!) engleskog autora Richarda Beana (nije u rodu s Mr. Beanom!) »In the Club«, a problemi prijevoda i njegove prilagodbe počinju već od samog naslova. Naime, normalnom posjetitelju zabavnog i komercijalnog teatra u nas taj »club« ne govori ama baš ništa. Pokojni genijalni »Komedijin« šef propagande i prodaje Moric »Žika« Danon s njim ne bi nikada prodao niti jednu jedinu kartu! A tema je za naše »tržište« — bogovska! I vrlo, vrlo naša! Sve se, naime, događa u jednoj hotelskoj sobi u Strasbourgu, među euro-parlamentarcima, gdje na vidjelo izlaze svi njihovi tajni poroci, od vulgarne pornografije do vrhunske korupcije. Prirodno da sam, shodno radnji i temi, bio prisiljen, ali i iz »komercijalnih razloga«, porazmisliti i o promjeni naslova! (Jasno, uz autorov blagoslov!) Ono što mi se ovog trena nameće jest zagonetno i provokativno, ali i efektno — »Auuu u EU«. A prednosti tog prijevoda naslova su mnoge... *Prvo*, taj novi naslov govori o »nevoljama koje nas čekaju u jednoj takvoj EU«, *drugo*, kratak je, *treće*, »igriv je« i *četvrto*, daje niz mogućnosti za grafička poigravanja sve do kreacije samog loga predstave. U toj slobodnoj pretvorbi teksta pridržavam se danas već uvriježenih »principa«. Naime, glavno lice je Englez koji govori engleskim književnim jezikom, što u mojoj adaptaciji odgovara hrvatskom književnom standardu. No svi ostali »stranci« ili »našijenci« dobivaju »svoje« dijalekte, žargone, jezične inačice... Pa tako Jorkširac govori neku podvrstu »ličko-vlaškog«, Turčin bošnjačkog, a Francuskinja, Ruskinja i Njemica zборе iskrivljenim hrvatskim na onaj način kako bi ga dame iz tih krajeva *i izgovarale*. No i u dramaturškom smislu postoje dva »slobodnija zahvata«! Maltežanina (koji engleskim gledateljima »nešto« znači) zamijenio sam Slovincem (koji pak »nama nešto znači«), a uveo sam i *svoje* vlastito lice, Hrvata koji iz gledališta dobiva priliku »kroz svojevrsnu ključanicu« gledati kako to izgleda Europa za kojom toliko žudimo. »Prevedena i neprevedena«...

... a u koju ćemo ući i zahvaljujući kvalitetnijim prijevodima, te će se tako naš »andy capp« neočekivano pretvoriti u značajnu prednost. Jer poslovi- ca kaže »koliko jezika govoriš...« — toliko si ne samo jači, vredniji i štovani- ji, već zasigurno u »velikom svijetu« i SIGURNIJI.

**Katja Radoš-Perković**

# Prepjev libreta kao najteži izazov

## Nekoliko primjera iz talijanskoga repertoara

### Uvod

Još prije tridesetak godina prepjevi libreta bili su dio standardne »opreme« svakoga opernoga uprizorenja,<sup>1</sup> iako se u programima ili na plakatima rijetko spominje prevoditelj. Dakle, prerađivali su se već postojeći ili izrađivali novi libreti, najčešće izravno na stranicama partitura i klavirskih izvadaka, a sve u funkciji predstave, odnosno bez književnih pretenzija. Znanstveno muzikološko ali prvenstveno književno-teorijsko proučavanje libreta bilo je sredinom prošloga stoljeća u začecima i nije postojala potreba za tiskanjem prijevoda-prepjeva. Postoji stoga, golema količina neproučavanoga prevoditeljskoga materijala, skrivena u starim notama, ispisana rukom, često vrlo nečitkim rukopisom, koja po svoj prilici ne bi doprinijela književno-povijesnoj rehabilitaciji libreta kao žanra, ali bi mogla biti svjedočanstvom jednoga oblika prevoditeljske prakse koja je, barem u Hrvatskoj, gotovo izumrla.<sup>2</sup> Neočekivani preokret u tom funkcionalnom i nepretencioznom poimanju prepjeva libreta dogodio se, po mom mišljenju, kada je Frano Čale prepjevao libreto opere *Magnet srdaca (La calamita de' cuori)* Carla Goldonija. Razlozi iz kojih se Čale prihvatio toga libreta mogu biti razni, ali činjenica da je fa-

---

<sup>1</sup> Uvažena hrvatska operna primadona Nada Puttar-Gold potvrdila mi je da se u Zagrebu pjevalo isključivo na hrvatskom dok je, na primjer, u Splitu talijanska opera izvedena u izvorniku. U Berlinu, gdje je prvakinja Puttar-Gold bila angažirana 60-ih godina prošlog stoljeća, libreti su prevedeni na njemački, pa je stoga istu ulogu (na primjer Amneris u Verdijevoj *Aidi*) otpjevala na sva tri jezika, ponekad i u bliskim vremenskim razdobljima. Pamti i činjenicu da je često sama upisivala hrvatski tekst u note, ali ne i tko je bio autor prijevoda.

<sup>2</sup> Izuzetaka i dalje ima, osobito kada se postavljaju komične opere. Na primjer, Zagrebački operni studio Antuna Petrušića redovito izvodi djela koja je preveo dirigent i voditelj studija Petrušić, Osječko HNK uprizorilo je devedesetih godina prošloga stoljeća Cimarosin *Tajni brak* na hrvatskom, iako se u današnje vrijeme nude pretežito prijevodi u obliku titlova a izvedbe idu na jeziku izvornika.

talna junakinja izvornika Dubrovkinja nameće se kao temeljni (svojevrni Goldonijev *hommage* dragom prijatelju, Dubrovčaninu Stjepanu Šuljagi Grmoljezu),<sup>3</sup> pa je razumljiva Čalina namjera da svojim prepjevom, odnosno zalaganjem za uprizorenjem opere na Dubrovačkim ljetnim igrama, upozna hrvatsku kulturnu javnost s fiktivnom dijasporom u djelu velikog Goldonija. Zašto je Čalin prepjev preokret u prepjevima libreta? Ili je to bila možda samo hvalevrijedna iznimka? Zato što se takvim prevodenjem ili prepjevavanjem u ranijim razdobljima uglavnom nisu (gotovo) uopće bavili talijanisti, a kamoli talijanisti Čalina ugleda. Stoga bih željela, kroz dva primjera iz starih klavirskih izvadaka i jedan rijetki primjer tiskanoga prepjeva libreta, pokušati dočarati što se sve u prevoditeljskom smislu događalo s izvornim tekstom i što je time dobiveno a što izgubljeno. Valja još napomenuti da je hvalevrijedan običaj da se opere ponovno izvode na izvorniku otežavao posljednjih desetljeća praćenje zbivanja na sceni, čemu se međutim doskočilo uvođenjem titlova u kazalište. Tehnologija je bitno smanjila intelektualni napor publike, ali je ugasila potrebu za prepjevavanjem libreta. Naravno, nemaju još sva kazališta takvu tehnologiju pa se, kako je ranije rečeno, još uvijek u nekim kazališnim kućama i projektima pribjegava prijevodima, ali se ni danas, unatoč velikom napretku u afirmaciji libretistike i puno većoj dostupnosti stručnih prevoditelja, ne nalazi potrebnim mijenjati ili osuvremeniti prepjeve.

## Aida

Prvi primjer prijevoda pronašla sam u jednom vrlo starom Ricordijevom izdanju klavirskoga izvatka Verdijeve *Aide*. Iako u knjizi nije navedena godina izdanja, na prvoj se stranici nalazi dio žiga, na talijanskome jeziku, prodavaonice glazbenih instrumenata (Premiato deposito musicale, Fiume, Corso n.--) što upućuje na mogućnost da su note kupljene prije Drugog svjetskog rata u Rijeci. Potpisana je kao vlasnica gospođa Ljudmila Kren (1909?-1976.), tetka poznate zagrebačke pjevačke pedagoginje Renate Šeringer (1921.-2007.) koja mi je darovala note. U notama se, osim hrvatskoga, nalazi i slovenski prepjev koji za ovaj rad nisam uzela u obzir. Budući da je no-

<sup>3</sup> Za detaljnu razradu odnosa Goldonija i Šuljage vidi: Čale, Frano, *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, poglavlje »Stjepan Šuljaga Grmoljez i Carlo Goldoni«, Matica hrvatska, Dubrovnik, 1968., str. 81-151.

te koristila sopranistica, prepjevane su samo dionice Aide, pa sam odabrala, kao oglednu i široj publici najpoznatiju ariju Aide iz I. čina opere.

## AIDA

- 1 Ritorna vincitor! E dal mio labbro uscì l'empia parola!  
D(P)onesi zemlji spas! Iz mojih usta strašna riječ se ote!<sup>4</sup>
- 2 Vincitor del padre mio... di lui che impugna l'armi per me...  
Da pobjediš oca moga što sad za mene diže mač
- 3 per ridonarmi una patria, una reggia e il nome illustre che celar m'è forza!  
Zavičaj čerci [sic!, K.R.-P.] da vrati, čast i slavu, svjetlo joj ime što ovdje mora kriti!
- 4 Vincitor de' miei fratelli... ond'io lo vegga, tinto del sangue amato,  
Da pobjediš [sic!, K.R.- P.] moju braću... zar krvlju njenom koplja da svoja krasiš,
- 5 trionfar nel plauso dell'Egizie coorti!  
pa kad natrag dodješ tvome Egiptu slavnom,
- 6 E dietro il carro, un Re... mio padre... di catene avvinto!...  
za tvoja kola jedan kralj... moj otac... ropskim lancem vezan!...
- 7 L'insana parola, o Numi, sperdete!  
A riječi te strašne, o Bože, pokajte,
- 8 Al seno d'un padre la figlia rendete;  
i ćerku u zagrljaj ocu natrag dajte.
- 9 Struggete, struggete, struggete le squadre dei nostri oppressor!  
Prokletstvo, prokletstvo, prokletstvo na čete njine, neka dušman mr!
- 10 Ah, sventurata! Che dissì? E l'amor mio?  
Ah, meni b(i)jednoj, šta rekoh? A moja ljubav?
- 11 Dunque scordar poss'io questo fervido amore che,  
Ah, ti jedina sreća, šta mi utjeha bješe
- 12 oppressa e schiava, come raggio di sol qui mi beava?  
za dušu mladu, za rane melem blag što daješ nadu,
- 13 Imprecherò la morte a Radames... a colui ch'amo pur tanto!  
Zar tebi smrt moj mili Radames, za tebi vojnu svome?

<sup>4</sup> Na mjestima gdje rukopis nije bio dovoljno čitak, nudim obje moguće ili vjerojatne inačice, dok za posve nečitke dijelove navodim upitnik.

- 14 Ah, non fu in terra mai da più crudeli angoscie un cor affranto!  
O, kakva gorka sudba, kakve strašne boli grudi moje lome!
- 15 I sacri nomi di padre... d'amante  
Moj oče, moj dragi, o sveta imena
- 16 Nè profferir poss'io, nè ricordar...<sup>5</sup>  
Pomenuti vas nesm(i)jem [sic!, K.R.-P.], ah tužna ja...
- 17 Per l'un... per l'altro... confusa... tremante...  
Al Bog, on vidi i zna sudbu tešku
- 18 io piangere vorrei... vorrei pregar.  
on molbu prima moju, jad moj zna.
- 19 Ma la mia prece in bestemmia si muta...  
Molitva moja k'o kletva mi zvoni
- 20 delitto è il pianto a me... colpa il sospir...  
a plač i uzdah moj, k'o grijeha glas.
- 21 in notte cupa la mente è perduta...  
Jer mrak i užas moj dah sad od\_\_\_\_(?)
- 22 e nell'ansia crudel vorrei morir.  
zato smrt meni biće samo spas.

Prepjev koji prenosim upućuje na dobro poznavanje jezika izvornika i prilično vjerno praćenje sadržaja. Tek su se u petome retku ovoga citata, na primjer,

- 5 trionfar nel plauso dell'Egizie coorti!  
pa kad natrag dodješ tvome Egiptu slavnom.

izgubile egipatske postrojbe, odnosno kohorte i prevedene su kao personificirani, uopćeni Egipat-zavičaj.

U devetom je retku prepjeva

- 9 Struggete, struggete, struggete le squadre dei nostri oppressor!  
Prokletstvo, prokletstvo, prokletstvo na čete njine, neka dušman mre!

postignuto i nešto više od prijenosa značenja utoliko što je vrlo dobro u prepjev prenesena snažna aliteracija suglasničkih skupina iz izvornika, pa tako

<sup>5</sup> *né* u tiskanom izdanju libreta, vidi Verdi, Giuseppe, *Libretti*, Mondadori, Milano, 2000., str. 291.



talijanski imperativ *struggete* zamjenjuje hrvatski uzvik »prokletstvo« i osim metričke strukture zadržava se i zvučni aliteracijski učinak.

U jedanaestome se retku

- 11 Dunque scordar poss'io questo fervido **amore** che,  
Ah, **ti** jedina sreća, šta mi utjeha bješe

u talijanskom izvorniku junakinja obraća sama sebi retoričkim pitanjem, dok u prepjevu imamo opet retoričko pitanje ali kao izravno obraćanje Radamesu. Sažimlju se dvije različito impostirane rečenice izvornika u jedinstvenu cjelinu u prepjevu.

Četrnaesti redak započinje uzdahom kojemu slijedi jedna uopćena (stereotipna) hiperbolizirana, pertrarkistička metafora ljubavne patnje (u slobodnom prijevodu: ah, nikada na svijetu ne bješe srca mučena takovom okrutnom boli)

- 14 Ah, non fu in terra mai da più crudeli angoscie **un cor** affranto!  
O, kakva gorka sudba, kakve strašne boli **grudi moje** lome!

koja u prepjevu postaje izravno opisivanje i oplakivanje vlastita stanja u prvom licu.

Isto tako i sljedeći redak koji je u talijanskome deskriptivan i uopćen, u prepjevu postaje intimniji usklik u vokativu opet s referencom na prvo lice.

- 15 I sacri nomi di padre... d'amante  
**Moj** oče, **moj** dragi, o sveta imena

U sedamnaestom se retku prepjeva impostacija obrće, u smislu da se talijanski izvornik gradi na tenziji izazvanoj nedoumicom koga od dvojice muškaraca izabrati, dok se hrvatski prepjev prepušta općenitoj frazi u kojoj se ta tenzija gubi.

- 17 Per l'**un**... per l'**altro**... confusa... tremante...  
**Al Bog**, on vidi i zna sudbu tešku

Misao se nastavlja i u sljedećem, osamnaestome stihu snažno se oslanjajući na onaj »io« koji želi plakati odnosno moliti, što ujedno predstavlja jedinu labavu svezu s hrvatskim prepjevom.

Od devetnaestog do dvadeset drugog stiha proteže se završna misao junakinje, isprekidana, dramatično impostirana fatalistička konstatacija kako joj ne preostaje ništa do li smrt, koja je u hrvatskom prepjevu vrlo dobro pre-

nesena, tako da su čak dijelom sačuvana i aliteracijska svojstva devetnaestoga stiha (glas *m*, i asonanca glasova *i*, *a*) koja kulminiraju u riječi »bestem-mia«. U prepjevu je sintagma »moja molitva« izvrsno prenijela svu ljepotu izvornika, za razliku od slične prilike u dvadeset drugom stihu (nell'ansia **crudel vorrei morir**) koja je u prepjevu propuštena (sama riječ »smrt« nije dostatna za analogan učinak).

- 19 **Ma** la **mia** prece in bestem**mia** si **muta**...  
**Molitva moja** k'o kletva mi zvoni

Ovaj klavirski izvadak u svakom slučaju pokazuje da se prevoditelj/ica intenzivno bavio tekstom izvornika i, osim na važan semantički element, obratio pažnju i na umjetnički dojam, versifikaciju i ritam (kako pjesnički tako i glazbeni) talijanskoga libreta. Bilo bi zanimljivo usporediti ovaj prijevod s titlovima koji se publici nude u današnjim izvedbama.

### Rigoletto

Sljedeći primjer izabrala sam zbog toga što se radi o njemačkom notnom izdanju, pa uz talijanski izvorni tekst sadrži i njemački prepjev koji je hrvatskim prevoditeljima talijanskih libreta općenito (ovoga i mnogih drugih), vjerojatno zbog znatno veće dostupnosti nota s njemačkog tržišta, često i nažalost služio kao izvornik. U drugoj polovici XX. stoljeća to se više nije moralo tolerirati, ali se može pokušati donekle opravdati ranije spomenutom činjenicom da su se tog posla najčešće prihvaćali prevoditeljski amateri (dirigenti ili redatelji, na primjer). Ovaj primjer prijevoda temelji se na nekoliko ulomaka iz Verdijeve opere *Rigoletto*, izdanje Peters iz Leipziga.

Primjer recitativa

(I čin, 9. prizor, Gilda i Rigoletto):

GILDA

- 1 Oh, quanto amore, oh quanto amore! Padre **mio!** **Voi** sospirate!  
 O welche Liebe, o welche Liebe! Ach, **mein** Vater! O wie **du** seufzest!  
 Ah, takva ljubav, ah, takva ljubav! Oče **dragi!** Taj uzdah teški!
- 2 Che **v**ange tanto? Lo dite a questa povera figlia.  
 Wass kann **dich** quälen? Dem Kinde, der Tochter magst du's entdecken!  
 Što muči **tebe?** Zar meni, zar kćeri nećeš da priznaš?
- 3 Se v'ha mistero, per **lei** sia franto, ch'**ella** conosca la sua **famiglia**.



Wirst **du** denn ewig **dich** mir verhehlen und von den **Unsem** nie mir erzählen?  
**Ti** sve odlažeš i tajnu skrivaš, zašto ne kažeš **rod** tko je nama?

RIGOLETTO

- 4 **Tu** non ne hai.  
**Wir** stehn allein!  
**Ja** ostah sam.

GILDA

- 5 Qual nome avete?  
 Wie ist **dein** Name?  
 A **tvoje** ime?

RIGOLETTO

- 6 A te che t'importa? (Što te briga, što se to tebe tiče.)  
 O lass mich schweigen! (Pusti me na miru.)  
 Ah, čemu pitaš?

GILDA

- 7 Se non volete di voi parlarmi...  
 So willst du nie mir **Vertrauen** zeigen?  
 Zar **povjerenje** u mene nemaš?

- 8 Non vo che al tempio.  
 Nur in die Kirche!  
 Samo u crkvu.

- 9 Se non di voi, almen chi sia fate ch'io sappia la madre mia.  
 Willst du dich selber mir niemals nennen, so lass die Mutter mich endlich kennen!  
 Al' ako tajnu o sebi skrivaš, o majci tada nešto mi reci.

Već u prvom retku citiranog recitativa Gilde iz I. čina vidljiv je pomak u njemačkome prepjevu s talijanskoga *Voi* (iz poštovanja) u njemačko *du* (prisnije).

- 1 ... **Voi** sospirate!  
 ...O wie **du** seufzest!  
 ...Taj uzdah teški!

Hrvatski prepjev ovdje je privremeno preskočio takvu identifikaciju, ali već se u sljedećem retku opredijelio za njemačku inačicu, pa imamo

- 2 Che **v'**ange tanto? Lo dite a questa povera figlia.  
 Wass kann **dich** quälen? Dem Kinde, der Tochter magst du's entdecken!  
 Što muči **tebe**? Zar meni, zar kćeri nećeš da priznaš?



U ovom je stihu zanimljiva i interpunkcija, odnosno gradnja druge rečenice, gdje u izvorniku imamo izjavnu, u njemačkom prepjevu uskličnu a u hrvatskom upitnu rečenicu. Hrvatski se prevoditelj u nastavku, već u sljedećem, trećem stihu izravnije oslanja na njemački nego li na jezik izvornika, ne samo u obliku rečenice, već i u ranije spomenutom odabiru zamjenice. U izvorniku, naime Gilda govori o sebi u trećem licu (*lei, ella*, neka ona sazna...), dok u oba prepjeva nalazimo izravno obraćanje Rigolettu (*du*, ti).

3 Se v'ha mistero, per **lei** sia franto, ch'**ella** conosca la sua **famiglia**.

Wirst **du** denn ewig **dich** mir verhehlen und von den **Unsern** nie mir erzählen?

**Ti** sve odlazeš i tajnu skrivaš, zašto ne kažeš **rod** tko je nama?

U posljednjem dijelu stiha opet je prisutna trostruka različitost rješenja: u izvorniku je »famiglia« (obitelj), u njemačkome »von den Unsern« (o našima), u hrvatskome »rod«.

Sljedeći stih (Rigolettov odgovor) osobito je zanimljiv jer se sve tri inačice razilaze u početnim zamjenicama, iako hrvatski prepjev zapravo prevodi ideju njemačkoga.

4 **Tu** non ne hai. (Nemaš obitelji)

**Wir** stehn **allein!** (Mi smo sami)

**Ja** ostah **sam**.

Peti stih, Gildin upit o Rigolettovu imenu donosi već spomenutu prisnost u prepjevima (*dein*, tvoje) naspram množine iz poštovanja u izvorniku (*avete*). No, puno je zanimljiviji njegov odgovor koji opet nudi tri posve različita rješenja: izvornik usredotočen na Gildu, njemački prepjev na Rigoletta, hrvatski uopćen.

6 A **te** che t'importa? (Što te briga, što se to tebe tiče.)

O lass **mich** schweigen! (Pusti me na miru.)

Ah, čemu pitaš?

U sedmom je retku prijevod s njemačkoga više nego očigledan budući da se ne radi samo o zamjenicama ili posvojnim pridjevima, već se rabi u izvorniku nepostojeća riječ **Vertrauen** — **povjerenje**.

7 Se non volete di voi parlarmi...

So willst du nie mir **Vertrauen** zeigen?

Zar **povjerenje** u mene nemaš?

Iako je u prevoditeljskoj praksi »pomaganje« drugim prijevodima legitimno, ovim primjerom oslonac na njemački prepjev postaje prenatravan, što ovdje kao i u golemom broju sličnih primjera uzrokuje gubitak izvorna smisla u najgorim slučajevima, ali i gubitak nekih manje uočljivih retoričkih i versifikacijskih osobina u puno većim količinama teksta.

Drugi primjer je poznata arija Gilde i navodi se iz iste knjige (I čin, 15. prizor, recitativ i arija Gilde).

## GILDA

Gualtier Maldè, nome di lui sì **amato**,  
ti scolpisci nel core **innamorato!**  
Gualtier Maldè, ljubim to ime **drago**,  
vječno nosit ću te ja u srcu **mome!**

Gualtier Maldè, o du geliebter **Name**,  
ewig bleibst du mir in Herz **gegraben!**  
Gualtier Maldè, ah to ime puno **slasti**  
tebe nosit ću vječno u srcu **svome!**

Caro nome che il mio **cor**  
festi primo **palpitar**  
le delizie dell'**amor**  
mi dèi sempre **rammentar!**

Teurer Name, dessen **Klang**  
tief mir in die Seele **drang**  
rufe meiner Liebe **Glück**  
ewig mir ins Herz **zurück!**

Drago ime tvoj mi **glas**  
zbuni prvi **uzdisaj**,  
slasti kao večer **tu**  
duši mojoj uvijek **daj**

Drago ime sada **daj**  
razveseli moju **grud**  
na njeg' ti me sjetit **znaj**  
nek se ori sada **svud**

Col pensier il mio **desir**  
a te sempre **volerà**,  
e fin l'ultimo **sospir**;  
caro nome, tuo **sarà**.

Kaum gehört, erklang dein **Laut**  
mir so lieblich und **vertraut**;  
süßer Name, **du allein**  
sollst mein letzter Seufzer **sein**.

Tvoj se dah u dušu (srce) **sli**,  
da u čežnji **vječitoj** (vječnoj toj)  
drago ime, **samo ti**  
budeš zadnji **uzdah** **moj**.

na te mislim noć i **dan**  
tebe žudim svaki **čas**  
drago ime samo **ti**  
budeš zadnji **uzdah** **moj**

U slučaju ove arije, iznad tiskanih stihova na talijanskom i njemačkom dopisan je istim perom (zelenom tintom) dvostruki prepjev na hrvatski što upućuje na to da su dvije verzije istovremene i da je vjerojatno došlo do promjena *ad hoc*, odnosno prilikom istog ili vremenski bliskih uprizorenja.

Uvodni recitativni stih u obje verzije prepjeva zadržava temeljne elemente poruke, odnosno paralelu *nome amato — geliebter Name — ljubim to*

*ime drago/ime puno slasti* (druga hrvatska verzija je malo putenija) u prvo-  
me dijelu te motiv srca u drugom. Drugi dio stiha u njemačkom prepjevu  
donosi prilog *ewig* kojega nema u originalu a obje ga hrvatske verzije pre-  
uzimaju na različitim mjestima u obliku *vječno*. Kao i u prethodno citiranom  
primjeru recitativa, i ovdje je talijanski izvornik impersonalan dok njemački  
i hrvatski prepjevi donose ili impliciraju prvo lice Gilde (*bleibst du mir —  
nosit ću te ja*), drugim riječima hrvatski prepjev oslanja se na njemački.

Tekst arije u oba se prepjeva tek labavo oslanja na original i u hrvatskim  
verzijama povremeno zadržava motive izvornika a povremeno njemačkog  
prepjeva. Pa tako imamo paralelu *delizie — slasti*, ali i *Klang — glas*. Objе  
hrvatske verzije oslanjaju se u prvoj strofi više na njemački prepjev, kako u  
već spomenutom auditivnom čimbeniku (*Klang — glas — ori se*) tako i u  
preuzimanju imenice *duša — Seele* koju ne nalazimo u izvorniku. Struktura  
talijanskih sedmeraca mora se u prijevodu zadržati zbog usklađivanja s not-  
nim tekstem, ali pokazuje se težim zadržati i rimu a da bude na nekoj višoj  
razini od banalne. U tom pogledu njemački prepjev odustaje od sheme iz-  
vornika ABAB i vrlo učinkovito uvodi shemu AABB. Između dvije hrvatske  
verzije uočljiva je velika razlika u pristupu. Prva verzija (citirana na lijevoj  
strani) donosi shemu ABCB u kojoj je i ona rima koja je ostvarena, zapravo  
isforsirana (*uzdisaj — daј*) dok sa stihovima A i C nije bilo ni pokušaja us-  
klađivanja, naprotiv, treći stih završava vrlo nevjestim krpanjem sedmerca  
pomoću priloga »tu« u sintagmi »večer tu« koje u izvorniku nema, pa nije za-  
ista ničim opravdana. Druga hrvatska verzija (citirana na desnoj strani) gra-  
di strofu na shemi izvornika ABAB i referira se i sadržajno na ideju izvorni-  
ka, premda talijanska strofa kreće s prošlim događajem na koji se nadove-  
zuje imperativ »prisjećanja«, dok hrvatska kreće s imperativom i ostaje u sa-  
dašnjosti zadržavajući ipak motiv sjećanja. Druga strofa izvornika prepjeva-  
na je u oba jezika vrlo maštovito, tako da ni njemački prepjev ne prati mi-  
sao izvornika, temeljenu, u prva dva stiha, na motivu čežnje koja u mislima  
leti ljubavniku, već nastavlja auditivni motiv iz prve strofe (*erklang dein  
Laut*). Hrvatski prepjevi u prva dva stiha druge strofe imaju više doticaja s  
izvornikom od njemačkog prepjeva utoliko što prenose motiv čežnje (*désir*)  
i trajanja (*sempre* postaje »vječno« u jednoj verziji i »noć i dan« i »svaki čas« u  
drugoj). Posljednja dva stiha u sve tri verzije ponavljaju naslovnu sintagmu  
*caro nome — süßer* (ranije *teurer*) *Name — drago ime*, i sliku *ultimo sospir  
— Letzter Seufzer — zadnji uzdah*, ali značenjski u sasvim drugom kontek-  
stu u odnosu na izvornik. Hrvatski prepjevi, nadalje, donose jasan kalk nje-

mačke verzije *du allein* — *samo ti* koje na talijanskom nema. Rima se u izvorniku opet artikulira u shemi ABAB, njemački prepjev ponavlja shemu AABB, dok jedan hrvatski prepjev nastavlja sa shemom ABCB a drugi, budući da preuzima (prilično nespretno) posljednja dva stiha prve verzije, ne donosi nikakvu rimu.

Ovaj primjer ogledan je za veliki dio hrvatske operne prakse u doba kada su se opere izvodile u prijevodu i, nažalost, potvrđuje da je prevodilački pristup bio najčešće površan, banalan i nestručan.

### Magnet srdaca

Posljednji primjer u ovom prikazu prepjevanih ulomaka opernih libreta jest ranije spomenuti prepjev libreta *La calamita de' cuori* Carla Goldonija što ga je prof. Frano Čale znalački načinio krajem '80-ih godina prošloga stoljeća, i k tome potaknuo i ostvario uprizorenje istoimene opere Baldassarrea Galuppija na jubilarnim 40. Dubrovačkim ljetnim igrama 1989. godine. Nažalost, kako mi je telefonski objasnio Vlado Štefančić, redatelj izvedbe, klavirski izvadak i cijela partitura nisu dostupni, nego su pjevači na uvježbavanju imali samo svatko svoju dionicu. Budući da je libreto objavljen u sklopu zbirke *Sedam komedija*, usporedila sam tiskani prepjev s VHS snimkom dubrovačke izvedbe. Na snimci se nalaze i razgovori s redateljem Štefančićem, dirigentom Arničem i prevoditeljem Čalom, iz kojih proizlazi da je Čale sudjelovao tijekom cijelog procesa postavljanja opere i napravio većinu preinaka, dodataka i kraćenja (u odnosu na objavljenu verziju teksta) zajedno s dirigentom i redateljem. U izvedbi su posve izbačeni 4. i 16. prizori I. čina, 6., 10., 11. i dio 12. prizora II. čina, te 3., 4., dio 5., i polovica 7. prizora III. čina, kao i brojni dijelovi arija. Recitativima su najčešće dodane pomoćne riječi (sad, to, baš, zar i sl.) potrebne da naglasak padne na određenu dobu u taktu, a koje ne mijenjaju značenje stiha.

Prvi je primjer arija Saracce (I. čin, 10. prizor) u kojem je uočljivo kako prepjev može biti funkcionalan na više razina.

Primjer, Baldassarre Galuppi *La calamita de' cuori* (libreto Carla Goldonija), prepjev Frano Čale, objavljeno u *Sedam komedija*, Durieux, Zagreb, 1993., str. 287 i str. 301:

Aria SARACCE (I. čin, 10. prizor)

Tagliar braccia? **B**agatelle.

Trincar teste? **N**on è niente

Sjeći ruke? **B**agatele.

Skidat glave? **P**rave trice.

Con un colpo, o sia fendente,  
Tagliar busti e coratelle,  
 Sono cose che ridendo  
 Le suol far il mio valor.  
Chi non vede — non lo crede  
 Son sì forte — che la morte  
 Ha di me qualche timor.

Udarcem il' pljoštimize,  
 sjeći trûpe kao tele,  
to je ono što uz smješak  
 Uvijek hrabro činit znah. (znam u izvedbi)  
Zna li i'ko — još toliko?  
 Sve ću strti — pa i smrti  
 samoj ja sam velik strah.

Najprije se pozornosti nameće iznimno vjerno prenošenje sadržaja izvornika, koji Čale uspijeva prevesti gotovo doslovno sve do četvrtog stiha kada ubacuje poredbu koje kod Goldonija nema, kako bi metrički zaokružio stih i postigao rimu istovjetnu izvorniku. I da je samo taj aspekt zadovoljen, prepjev bi bio funkcionalan, ali dolazimo do sljedeće razine, na kojoj se podudaraju i većina formalnih obilježja poput sintaktičkih cjelina, s osobitim uspjehom u prva dva stiha gdje se dvaput reproducira slijed upitne i usklićne rečenice. U navedenom primjeru podcrtana su i podebljana fonetska obilježja koja je Čale prenio iz izvornika u prepjev, pa tako u prva dva stiha snažnu aliteraciju glasova *t* i *r* postiže aliterativnim nizovima *sj-r-k* odnosno *sk-t*, *pr-tr* u kojima osim glasa *r* dominiraju bezvučni suglasnici koji gotovo onomatopejski predočuju »sječu glava«. Na sličan način prenosi i asonance izvornika, na primjer u petom stihu kada na talijanskom imamo samoglasnički niz *o-o-o-e* u prepjevu nalazimo *o-e-o-o*, što je gotovo savršena korespondencija. Ili u sedmom stihu, gdje se nizu *i-o-e-e-o-o-e-e* u hrvatskom prepjevu suprotstavlja niz *a-i-i-o-o-i-o*. Svi su ovi detalji nesumnjivo motivirani ritmom stihova vezanim uz glazbu koja im je namijenjena, ipak mislim da je veliko umijeće pored svih prepreka na putu iz talijanskoga u hrvatski tekst uspjeti zadržati sve rime na istim mjestima, pa čak i one unutar istog stiha (sedmi i osmi stih u primjeru), i još k tome zadržati u prva četiri stiha završni glas *e* koji u potpunosti korespondira izvorniku (*-le-te-te-le* vs. *-le-ce-ce-le*). Takav filigranski pristup gradnji prepjeva libreta osobito je dobrodošao u komičnim operama, u koje spada i ova Galuppijeva, kada razumijevanje teksta jednako koliko i uživanje u glazbi doprinosi ukupnom doživljaju djela.

Drugi primjer iz iste opere je arija Belinde, jedne od sporednih ženskih uloga, koju sam odabrala zbog referenci na nekoliko drugih poznatih setečenteskih arija, ne u glazbi, koja je posve različita, nego u stihovima, koji su u tom razdoblju često tipizirani i »posuđivani«, ali efektini u izvedbi.



## Aria BELINDE (II. čin, 8. prizor)

(Mi **pizzica**, mi **stuzzica**  
**un** certo **non** so che...)

Non parlo con voi,  
discorro fra me.

(**Mi fremono** le **viscere**  
non posso star in fren).

Ma voi che volete,  
che avete con me?

È meglio ch'io vada;  
ch'io taccia, perché...

Non dico... non parlo...

M'intendo da me.

(Sve **bocka** me, sve **čacka** me,  
**ni** sama **ne znam** što...)

Ne govorim vama,  
ja za sebe to.

(**Prevrće mi** se **utroba**,  
kako obuzdat zlo?)

Al' što biste htjeli  
vi od mene to?

Bolje je da odem,  
da šutim, jer, oh...

Ne govorim... mučim...

(«ne zborim» u izvedbi)

Znam što znam — i bog!

Prvi stih arije danas je puno poznatiji<sup>6</sup> kao citat iz arije (odnosno dueta) *Nel cor più non mi sento* Giovannija Paisiella (1740.-1816.) iz opere *La molinara* (L'amor contrastato, libretist Giuseppe Palomba), praižvedene u Napulju 1788. godine. Moglo bi se nagadati o tome je li Paisiellov libretist »posudio« ovaj zvučno vrlo efektni stih od Goldonija, i pojavljuje li se još u nekoj komičnoj operi XVIII. stoljeća kao svojevrstan kliše. Slična je priča o drugom stihu (*un certo non so che*) koji je široj publici poznat po ariji Arsilde iz opere *Arsilda, regina di Ponto* Antonia Vivaldija (praižvedena 1716. u Veneciji, libretist Domenico Lalli), ali koji nalazimo i u Metastasijevom libretu *L'Atenaide* iz 1762. Goldonijevi libreti spadaju svakako među najbolja libretistička ostvarenja za operu *buffu* setečenta ali ne i među njegova najbolja djela ukupno, pa je tim značajnija kvaliteta koju postiže hrvatski prepjev. Spomenuti prvi stih (*mi pizzica, mi stuzzica*) oslanja se isključivo na fonet-

<sup>6</sup> Navedena Paisiellova arija, kao i kasnije spomenuta Vivaldijeva, u današnje vrijeme izvode se pretežno kao koncertni brojevi, budući da spomenute opere nisu dijelom uvriježenih kazališnih repertoara. Izdavačka kuća Ricordi izdala je zbirku arija iz malo poznatih opera XVII. i XVI. stoljeća, koje je sakupio i priredio za tisak Alessandro Parisotti, u kojoj nalazimo i spomenuta djela. Usp.: *Arie antiche*, collezione completa, vol. 1-3, urednik A. Parisotti, Ricordi, Milano. Parisotti je u navedenom izdanju ukupno uredio i objavio stotinu arija, od kojih su dvadeset dvije odabrane za hrvatsko notno izdanje Muzičke naklade iz Zagreba, naslovljeno *Stare talijanske pjesme i arije (arie antiche)* u dvije knjige, urednika Ive Lhotka Kalinskog, u kojima je sve tekstove prepjevao Vladan Desnica. Nažalost, gore spomenute dvije arije ne nalaze se u hrvatskom izdanju. Vidi: *Stare talijanske pjesme i arije (arie antiche)* za glas i klavir I i II, priredio Ivo Lhotka Kalinski, Muzička naklada, Zagreb, 1972.

ski učinak aliteracije udvostručenoga glasa z i suglasničkih skupina *p-zz-c st-zz-c* koje Čale prevodi sa »Sve bocka me, sve čačka me« i osobito uspješno prenosi navedeni zvučni niz u skupinama glasova *ck* i *čk*, koje »pucketaju« baš kao i izvornik. Drugim stihom, rekla bih, prepjev čak nadmašuje izvornik u količini aliteracije i asonance, kada glas *n*, odnosno skupine *un-non* u hrvatskoj inačici stiha postaju *ni-ma-ne-nam*. Kao i u prethodnom primjeru arije Saracce, sadržaj izvornika prenesen je izrazito vjerno tako da nisu izostale ni psihološke nijanse Belindine ljubomore i srdžbe. Iako je dužina stihova izvornika i prepjeva matematički ista, naglasci su na različitim mjestima što je prilikom postavljanja opere zahtijevalo doradu kako notnog tako i pjevanog teksta o čemu svjedoči citat iz intervjua s dirigentom opere Lovrencom Arničem, objavljenog u zagrebačkom »Večernjem listu« 14. kolovoza 1989., tri dana prije praižvedbe opere na 40. Dubrovačkim ljetnim igrama:

*Nemali problem bilo je prilagođavanje prijevoda koji je napravio prof. Čale, glazbi i obratno. Tekst se mora izvoditi u prijevodu zbog razumijevanja događaja u cirkus-operi. Poteškoća su bili naglasci. Oni su u hrvatskom jeziku na drugom mjestu i kose se s uzmahom u glazbi koji tako dobro leži talijanskome originalu. Trebalo je prekomponirati recitative, a već na probama u Dubrovniku prof. Čale je puno pomogao na licu mjesta kako bi se zadržao dobar jezik i sve bilo što bliže originalu.*

Primjer Čalina prepjeva i njegova sudjelovanja u nastanku opere hvalevrijedan je ali vjerojatno rijedak u domaćoj opernoj praksi,<sup>7</sup> i, osim navedenih oglednih ulomaka, tekst pruža čitav niz odličnih prijevodnih rješenja koja potvrđuju da i rad na opernom libretu, ako je plod stručnog čak znanstvenog pristupa, može proizvesti visoko kvalitetne uratke u kojima se može uživati na predstavi ali i samo čitajući tekst.

## Zaključak

Ovaj kratki prikaz nekoliko prepjeva opernih libreta htio je upozoriti na, s jedne strane, olako shvaćanje uloge i zadatka prevoditelja libreta što je otvorilo vrata različitim poluamaterskim i neprikladnim pristupima, a s druge na ljepotu prepjeva kao zasebnoga teksta u slučaju kada se radi temeljito i

<sup>7</sup> Sudeći prema navodima mezzosopranistice Puttar-Gold koja se prisjeća da su prijevode, obično prema naputcima arhivara, nerijetko u klavirske izvatke zapisivali sami pjevači, što dijelom objašnjava i postojeće pravopisne pogreške.

stručno. Vrednovanje ravnopravnosti riječi u odnosu na glazbu u složenom obliku kakav je opera, još od XVIII. stoljeća i metastasijevske dominacije riječi, nije usvojeno niti za izvorne tekstove a kamoli za prepjeve kojima vrvi svjetska izvedbena praksa. U hrvatskom iskustvu jedan od najtežih »griješiva« u tom smislu, osim ranije spomenute nonšalantnosti pristupa, jest prevođenje talijanskih libreta preko njemačkih prepjeva na često loš hrvatski. Nisam sigurna da je potrebno pronalaziti stare prepjeve i objavljivati ih, zato što je trud potreban za takav pothvat neproporcionalan relativno maloj količini tekstova koji zaslužuju objavljivanje. Postoji mogućnost da se iznova stručno prevedu i prepjevaju neki od značajnijih libreta u povijesti opere, ne za potrebe kazališnih titlova, čija današnja kvaliteta nasreću najčešće nadmašuje navedene primjere iz prošlosti, već kao dobro dramsko štivo koje zaslužuje svoje mjesto u kućnim bibliotekama.

### Bibliografija

*Arie antiche*, collezione completa, vol. 1-3, urednik Alessandro Parisotti, Ricordi, Milano, s.a.

Čale, Frano, *O književnim i kazališnim dodirima hrvatsko-talijanskim*, Matica hrvatska, Dubrovnik, 1968.

Goldoni, Carlo, *La calamita de' cuori*, u: *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, urednik Giuseppe Ortolani, Mondadori, Milano, 1952.

Goldoni, Carlo, *Magnet srdaca*, u: *Sedam komedija*, preveo Frano Čale, Durieux, Zagreb, 1993., str. 277-316.

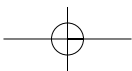
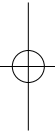
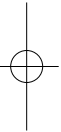
*Stare talijanske pjesme i arije (arie antiche)* za glas i klavir I i II, priredio Ivo Lhotka Kallinski, Muzička naklada, Zagreb, 1972.

Verdi, Giuseppe, *Aida*, opera in quattro atti di Antonio Ghislanzoni, klavirski izvadak, Ricordi, Milano, s.a.

Verdi, Giuseppe, *Aida*, di Antonio Ghislanzoni, u: *Libretti*, Mondadori, Milano, 2000., str. 283-321.

Verdi, Giuseppe, *Rigoletto*, Oper in drei Akten, Klavierauszug, Edition Peters, Leipzig, s.a.

Verdi, Giuseppe, *Rigoletto*, di Francesco Maria Piave, u: *Libretti*, Mondadori, Milano, 2000., str. 35-85.



**Andy Jelčić**

## Zamijeniti tekst, ostaviti glazbu Iskustva s prevodenjem *Čarobne frule* i adaptacijom za lutkarsko kazalište

Naslov ovog izdanja Zagrebačkih prevodilačkih susreta, *Uglazbljena poezija*, u sebi krije mogućnosti različitih prevodilačkih zadaća. Iako je, općenito rečeno, krajnji rezultat naoko sličan, jer je realizacija napora prevoditelja i glazbenika uvijek pjevani tekst (u našem slučaju na hrvatskom jeziku), do njega se dolazi različitim putevima. Moguće je naime da je izvornik primjerice lirska pjesma koja se najprije prevodi, a u prevedenom obliku joj se pridružuje glazba. U takvom slučaju obveza prevoditelja postoji isključivo spram ishodišnog teksta i ostvaruje se u okvirima uobičajenog prevodenja poezije, u većoj ili manjoj mjeri zarobljenoga poetskom formom i stupnjem vezanosti stiha. Odnos stiha i glazbe tada je, iako uvijek postoji mogućnost konzultacije s prevoditeljem, gotovo isključivo u domeni skladatelja.

Posebnu zadaću, za koju je, priznajmo to pošteno, rijetko tko relevantno osposobljen, predstavlja obrnuti slučaj, kada je glazbi nastaloj na stranom govornom području pridružen tekst. Što zapravo znači pridružen? Može značiti da je na neovisno napisani, eventualno šire poznati lirski tekst, napisana glazba. Može značiti, što se mnogo rjeđe događa, da je neki autor postojećoj instrumentalnoj dionici pridružio tekst, a može značiti i to, kao što je to kod opere daleko najčešći slučaj, da tekst i glazba nastaju usporedno i međusobno se prilagođavaju. U takvom slučaju iz izvornog jezika dolazi vrlo poznata glazba, najčešće s vrlo poznatim tekstom. To znači da je prevoditeljev zahvat vidljiv svakome. No prije nego što se upustimo u opis te zadaće, kažimo nekoliko riječi o izvornoj *Čarobnoj fruli*.

Iako se danas govori isključivo o Mozartovoj operi, raspodjela kreativnih snaga je u izvornoj produkciji bila drukčija. Pokretač projekta bio je Johann Joseph Schickeneder, poznatiji kao Emanuel Schikaneder, svestrano nadaren i sposoban glumac, pisac i direktor kazališta, kojega bismo u današnjim prilikama na prvome mjestu zvali producentom i redateljem, jer u to je doba kazalište i produkcijski i recepcijski još zauzimalo cijeli teren koji je kasnije

preuzela filmska umjetnost. Recimo za ilustraciju da je Schikanederovo bečko kazalište moglo primiti tisuću posjetitelja (i u načelu je bilo puno), da je *Čarobnu frulu* samo on osobno, u ulozi Papagena, odigrao više od dvije stotine puta i da je cijena kazališne ulaznice u to doba uvelike prelazila cijenu pristojnog ručka, uključujući desertno vino i cigaru. Uzmemo li u obzir da je tadašnja mjera velikog grada bila nekoliko desetaka tisuća stanovnika (Beč oko 200.000), postaje jasno da je operna produkcija u bečkom kulturnom krugu onoga vremena bila događaj koji je mobilizirao financije, društvene slojeve i energiju na razini današnje filmske produkcije. Schikaneder je kazališta preuzimao, obnavljao, proširivao i ponovno gubio, završivši na koncu na prosjačkom štapu, no u doba kada je angažirao Mozarta, bio je u naponu stvaralaštva. To stvaralaštvo bilo je posve tržišno orijentirano, a osnovni cilj mu je bio da publici ponudi više od konkurentskih kazališta. Više je značilo ponajprije tri stvari: scenski spektakl, dopadljivu glazbu i dobre izvođače. I sam vrlo dobar glumac, pri čemu valja izdvojiti dugogodišnje igranje raznih Shakespeareovih komada (tri dječaka iz *Čarobne frule!*), znao je okupiti kvalitetan ansambl, sposoban odgovoriti složenim glazbenim i tehničkim zahtjevima. Jedan od članova toga ansambla, Carl (ili prema nekim izvorima Karl) Ludwig Giesecke, smatra se koautorom, a kod nekih istraživača Mozarta čak i autorom libreta *Čarobne frule*. Izvorno je *Čarobna frula* trebala biti, kako Austrijanci i danas vole reći, *ein orientalisierendes Märchen*, što znači istočnjački motivi i dekor skrojeni i prezentirani na srednjeeuropski, odnosno zapadni način. Takav postupak bio je uobičajen u svekolikoj umjetničkoj produkciji toga doba, pa su i namještaj, tepisi i predmeti umjetničkog obrta često bili ili proizvedeni na Istoku i tamo oblikovani posebno prema europskom ukusu ili proizvedeni u Europi, ali s istočnjačkim dekorom. Taj dio umjetničke recepcije odgovoran je za čarobni učinak frule i zvončica, kao i to da riječ, odnosno šutnja, otvara ili zatvara vrata koja vode u dobro ili u nevolju.

Schikaneder, pet godina stariji od Mozarta, upoznao ga je već ranije. Znao je da u njemu ima idealnog kompozitora za *Čarobnu frulu*, prvo zbog toga što će Mozartova glazba objediniti lakoću i lepršavost s virtuožnošću i istinskom kvalitetom, a drugo što je iz perspektive svoje poslovne spretnosti bio svjestan da će Mozarta, pritisnutog financijskim brigama, moći novcem vezati uz projekt.

Što za *Čarobnu frulu* točno znači činjenica da su sva trojica, Schikaneder, Mozart i Giesecke, bili masoni, ostat će predmetom vječite rasprave. Ona se



u dostupnoj literaturi proteže od ekstrema da je *Čarobna frula* ustvari posve masonski i masonskim novcem financiran projekt u svrhu pozitivnog prikaza slobodnog zidarstva, koje je tih godina bilo pod velikim pritiskom vlasti, da bi nedugo nakon Mozartove smrti bilo potpuno zabranjeno, do drugog pola koji kaže da je korištenje pojedinih masonskih simbola i obreda samo površinska dekoracija, bez ambicije ozbiljnijeg promoviranja masonstva. Neki *Čarobnu frulu* čak smatraju izrugivanjem masonstva, a Mozartovu smrt kaznom zbog nepoštivanja obveza prema organizaciji čiji je bio član.

Mozart je, naime, krajem 1784. primljen u bečku masonsku ložu *Zur Wohltätigkeit* i već mjesec dana kasnije, za razliku od uobičajenih osam mjeseci, promaknut u viši slobodnozidarski stupanj. Od tada pa do smrti, Mozart je komponirao više djela s masonskom tematikom, uglavnom kantata. Za razliku od njega, Schikaneder je u Beč stigao s neprozirnom masonskom prošlošću. Bio je član lože u Regensburgu, koja ga je, prema tadašnjim zapisima, umirovila, ili kako bismo danas kazali, stavila na led. U Beču nije pristupio masonima. Giesecke je također bio mason, pa se sa sigurnošću može utvrditi barem jedno: sva trojica autora *Čarobne frule* dobro su poznavali masonsku ikonografiju i mogli se njome koristiti. Za neke je elemente *Čarobne frule* međutim vrlo upitno koliko su masonski.

Mozart i Schikaneder rođeni su u okruženju *Hoch-* odnosno *Jubelbarocka*, koji, kako oni odrastaju, traži izlaz u ravnijim, mirnijim i manje voluminoznim oblicima. Nalazi ih u antičkim uzorima, u Grčkoj, Rimu, ali i Egiptu. Iako je ta moda, ili trend u oblikovanju, kako bismo ga danas nazvali, u raznim zemljama svoje inačice različito nazivala, u Francuskoj Luj XVI, pa *directoire* i *empire*, u Austriji jozefinski stil, prema caru Josipu II, iza svega toga stajala je ista ideja — neoklasicizam. U poznatoj Keatsovoj pjesmi *Ode on a Grecian Urn* možemo prepoznati nekoliko ključnih motiva iz *Čarobne frule*: svećenika, obred čije značenje tek naslućujemo, tišinu i polagani protok vremena, vodu i ispražnjeni grad. *Čarobna frula* završava, između ostaloga, pohvalom ljepoti koja je morala izvojevati pobjedu, a Keats objašnjava zašto: *Beauty is truth, truth beauty*. Prema tome, pobjeda ljepote (utjelovljene u Pamini i Taminu) ujedno je i pobjeda istine.

Mnogi se motivi iz *Čarobne frule* mogu, dakle, pripisati modi i duhu vremena, želji da se publiku privuče nekim drugim odnosima među likovima nego što je rokoko-galanterija na koju je bila naviknuta.

Sve opisane silnice proizvele su *Čarobnu frulu* u obliku u kakvom je danas poznajemo. Tome valja pridodati i njezin put iz zabavljačkih kazališta u

predgrađu do akademski ozbiljnih državnih kazališnih kuća u centrima svjetskih metropola, kao i nezanemarive povijesne sedimente, prvenstveno iz doba neposredno nakon Mozartove smrti, kada on više nije mogao imati utjecaja na eventualne promjene.

Navikli smo se da na filmskim pričama poput *Gospodara prstenova* nakon autora rade cijeli timovi specijaliziranih scenarista i dramaturga, koji pazе da im ne promakne nikakva nedosljednost u postupcima i razmišljanjima likova, nikakva nelogičnost u oblikovanju radnje i nikakav nedostatan motivirani čin. U slučaju *Čarobne frule*, taj je aspekt prikraćen zahvaljujući fokusiranju na glazbu i scenske efekte. Pitanja poput onoga u naslovu ova ga napisa mogu se nizati u nedogled: hoće li Tamino moći naslijediti prijestolje u svojem izvornom kraljevstvu? Zašto je mudri, dobri i svevideći Sarastro (čije ime je vrlo vjerojatno iz tehničkih razloga nastalo od glazbeno nespretnog imena Zoroaster), nakon što je izvorno preuzeo brigu nad divljim i primitivnim Monostatosom, dozvolio da nad njim izgubi nadzor? Zašto tri gospe, pokazavši izvorno pozitivne crte, odanost, brigu, ljubav, samo zbog slijeđenja gospodarice bivaju jednako strogo kažnjene kao i ona? Zašto Pamina, kada vidi da ni Papageno ne govori, što bi trebao biti jasan znak da se događa nešto posebno, i dalje ustraje na najjeftinijem tumačenju Taminove šutnje, a nedugo potom postaje kandidatom za stjecanje prosvijećene mudrosti? Zašto nema nikakvih zakulisnih indicija kraljičine prijetvornosti, već samo dva lica koja moramo prihvatiti *a priori*?

Današnjoj će publici uz Carla Lewisa, Wesley Snipesa, repere i NBA ligu biti vrlo teško doživjeti Monostatosa kao ružnog, čak nakaznog. Uz sav povijesni odmak, *political corectness* će vršiti stalni pritisak na taj lik i za očekivati je da će u većini budućih izvedbi biti režijski premodeliran.

Iako kraljičin značaj, a posebno primanje Pamine u svećenički red, znatno ublažuju muški šovinizam onoga doba, koji će također biti i jest stalnim objektom režijskih intervencija, ipak je on prisutan u obliku diskvalifikacija ženskog načina razmišljanja i implikacija da ženski (praktični) um ne može doseći više ciljeve. Tako je i Pamina k višem cilju pripuštena ne individualno, već u funkciji Taminovog plemenitog poslanja, a za volju ljepote (ljubavi), koja zaslužuje da bude izvučena na sunčevo svjetlo, dok ružnoća = neistina pada u vječiti mrak. Taj posve građanski mačizam valjalo bi svakako mnogo prije pripisati Schikanederu i Gieseckeu nego Mozartu, a njegov je smisao jeftino uveseljavanje šarolike publike. On je, uostalom, bio standardni sastavni dio onoga što se najčešće naziva *Publikumsbelustigung*. Drugi





važan element i protuteža općem patosu Taminove inicijacije su struktura Papagenova lika i njegovi postupci. On je od svih likova najživotniji i najlogičniji, pa ako i možemo reći da je vješanje korak previše za takvu strukturu svijesti, drugih nedosljednosti nema. To je svakako jedan od razloga zašto ga je igrao sam Schikaneder i zašto je ta uloga omiljena već dulje od dva stoljeća. Papageno, čiji se lov na ptice uz malo truda može izokrenuti u ekološko-znanstveni, odlično pogađa suvremeni senzibilitet, jer nudi formulu važnu suvremenom čovjeku: potrošačko ograničavanje i određeni asketizam ne iz duhovno-mističnih razloga, čija potpuna objava slijedi tek nakon smrti, već iz svijesti o svojem položaju u prirodi i interakciji s njom, utemeljenima u neposrednom iskustvu. Pojednostavljeno rečeno, njegova poruka glasi: da bi živio ispravno, slušaj svoje izvorne instinkte.

Dramatski možda najzanimljiviji odnos u *Čarobnoj fruli* jest onaj između Kraljice noći i Sarastro. Ona Pamini objašnjava kako joj suprug i Paminin otac na samrti nije želio ostaviti u nasljeđe moćni sunčev krug, neku vrstu svećeničkog obilježja, kojega sada oko vrata nosi Sarastro. Paminin otac je uz argumentaciju da tako što nije za žene i da krugom trebaju upravljati mudri, prosvijećeni ljudi, krug predao svojem bliskom suradniku i istomišljeniku Sarastru, liku navodno oblikovanom prema Velikom meštru Ignazu Bornu, kojega je Mozart iznimno cijenio. Međutim, suvremenom gledatelju poseban Sarastrov interes za Pamininu sudbinu, kao i njegov pokroviteljski odnos, ukazuju na drugu mogućnost: Sarastro je Paminin otac, živ i zdrav. Ne želeći rabiti čarobne moći u svrhu ispunjenja ambicija svoje supruge, Kraljice noći, suvremenim pravnim jezikom rečeno separirao se od nje i posvetio svećeničkom pozivu. Budući da je Pamina dosegla zrelu djevojačku dob, Sarastro odlučuje intervenirati u njezinu sudbinu, pa se u njoj, kao kćeri vrhovnog svećenika, u odlučujućem trenutku bude odgovarajuće osobine, koje joj omogućuju da bude posvećena. Kao i sve ostale (recimo ona da je sam Sarastro zaljubljen u Paminu, ali je razumno i velikodušno prepušta Taminu), i ova interpretacija počiva na špekulaciji, no suvremeno stanje problematike muško-ženskih odnosa moglo bi mnoge gledatelje navesti upravo na nju.

Režiser *Čarobne frule* za Zagrebačko kazalište lutaka, Krešimir Dolenčić, na početku je donio stratešku odluku koja se kasnije pokazala vrlo dobrom, jer je svaki od autora imao jasnu i posebnu zadaću. Odlučeno je da će pjevani hrvatski tekst ići kao podloga događanjima na pozornici, a da će govoreni dio teksta, zajedno s poveznicama iz nereproduciranog pjevanog djela,

budući da je vremenski okvir primjeren dobi potencijalnih gledatelja zahtijevao redukciju na najpoznatije »hitove« proširene za sadržajno neizostavne dijelove, biti komprimiran u djeci primjeren dijalog kojega će osmisлити Ana Tonković-Dolenčić. Da bi sve to bilo moguće, najprije je valjalo u cijelosti i posve neutralno, kao da je riječ o »velikoj« kazališnoj izvedbi, prevesti tekst opere. Nakon jednog prilično neuspjelog pokušaja (iz 1941. god., sačuvanog u opernom arhivu) i jednog uspješnijeg (nesačuvanog u tiskanom obliku), ali usmjerenog isključivo na kompatibilnost s glazbom, zbog koje se žrtvuje dobar dio značenja, ovo je treći pokušaj prevođenja *Čarobne frule* na hrvatski. I on je bio stiješnjen brojnim zadanostima, u prvom redu stalnim promjenama metra izvornika, za koje je danas nemoguće reći jesu li ugrađene izvorno ili su nastale u procesu uglazbljivanja. Izvornik je mjestimice začudno spretnan, mjestimice iznimno nespretnan, negdje nelogično gubi rimu, a negdje je nameće u stihovima toliko udaljenima glazbom, da se više ni ne zamjećuje. I u izboru leksika, i u oblikovanju stiha, libreto *Čarobne frule* ne doseže standarde kvalitetne poezije svojega vremena. Za razliku od nekih drugih libreta, čije stihove možemo sa zadovoljstvom čitati bez glazbe, ovaj je libreto »na suho« prilično nezgrapno.

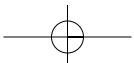
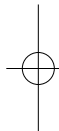
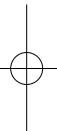
Takvo stanje stvari bacilo je posebno svjetlo na uobičajeno prevodilačko cjenikanje s gubicima i dobicima. Odmah je bilo jasno da postoje dva prioriteta: obveza spram svih aspekata glazbe i obveza spram ključnih pokretača radnje, odnosno oblikovanja likova. Razmjerna nedorađenost izvornika bila je dvosjekli mač: s jedne je strane ostavljala prostora za manevar kojim se poštuje broj slogova, naglasci i rime, no s druge je mamila u sadržajne varijacije koje prevodilački pošteno moramo nazvati nepreciznostima.

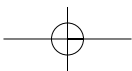
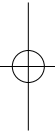
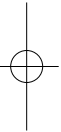
Kada se pristupilo snimanju materijala, koje se odvijalo pod organizacijski vrlo složenim uvjetima, pa nije bilo mnogo vremena za razmišljanje o mogućim intervencijama, pokazale su se razne zanimljive posebnosti: da za Anu Durlovski (Kraljica noći), Makedonku koja živi i radi u Beču, valja prekorijiti određene aspekte hrvatskog teksta; da Sarastrovu (Ante Jerkunica) veliku ariju zbog zahtjeva da se djecu ne zbunjuje masonerijom na brzinu valja pretvoriti iz »U ovom hramu svetom/ne uzvraćamo zlom« u »Na ovom lijepom mjestu/gdje volimo se svi«, da su lutkar i kostimograf (Goran Lelas) i režiser zmiju s početka opere pretvorili u zmaja koji je time izgubio jedan slog, da ljepoti izričaja Tomislava Mužeka (»Taj lik iz nekoga je sna«) rima više smeta nego što pomaže i tako dalje. Stanko Juzbašić, zadužen za glazbu, odlučio se za prilično angažiran tempo, tako da je na pojedinim mjestima



(to je otprilike točka gdje prevoditelj, limitiran svojim glazbenim dosezima, ne može dalje, nego intervencije promatra sa strane) došlo do poteškoća pri izvedbi, pa je pjevačima tekst valjalo olakšati. Na drugim je pak mjestima razvezani *legato* rješavao probleme koji su se na samom tekstu činili teško savladivima, a ponegdje se znala otvoriti i mogućnost za pomak naglaska koji se slušatelja ne bi dojmio kao nakaradan.

Predstava je doživjela brojne reprize i dobila niz nagrada, no ta laskava strana još uvijek ne može, a ni ne želi prikriti činjenicu da je prevođenje opere vječiti *work in progress*, jer osim što se tekst uvijek može dotjerivati, svaka je realizacija drukčija: sposobnosti pjevača raspoređene su drukčije, režija se temeljito razlikuje, cjelokupna produkcija ima drukčije parametre. Zato ovaj tekst *Čarobne frule* uvijek iznova valja dotjerivati u neku novu poeziju, u slučaju povoljnog ishoda i uspješno uglazbljenu.





## Zvonimir Mrkonjić

# Prevoditi uglazbljeno

Autor sljedećeg priloga spotaknuo se već pri prvom pokušaju da nađe odgovor na pitanje kako dobro i vjerno prevesti poeziju, pogotovu ako to znači prevesti poeziju iz glazbe jednog jezika u glazbu drugog jezika. On prosto priznaje da on ne poznaje ni jedan valjani naputak za to, iako se trudio to doznati ispitujući dobre prijevode poezije kojih, usput rečeno, nema mnogo u hrvatskom jeziku: svi koji se time bave mogu ih nabrojati na prste. Time ne želim obeshrabriti pokušaje prevodenja, poezija se prevodi i vjerojatno će se još prevoditi iako mislim da će prevodenje sve manje dovoditi u napast mlade naraštaje. Umjesto dakle da izravno odgovorim, pokušat ću vas zadržati u ozračju prijestavljenih pitanja s malo podsjećanja na odnos pjesništva i glazbe u trubadura.

Problem prevodenja uglazbljene poezije postavlja se već od pitanja postanja pjevane poezije kao sofisticirano pitanje: *što je bilo prije*, riječ ili glazba. Svi su izgledi da se s njim završi kao s pitanjem o prvenstvu jajeta nad kokošom ili kokoši nad jajetom. Korisnije od spekuliranja stoga je obratiti se jednoj pjesničkoj tradiciji kojoj je pitanje odnosa riječi i glazbe bilo jedno od najvažnijih — trubadurima. Poznato je da je trubadur obično za riječi sâm pisao i glazbu, a taj redosljed zadaća, to jest da pisanje teksta prethodi skladanju napjeva, može se zaključiti iz onih mjesta gdje trubaduri, u visokoj svijesti o svom poslu, izričito to kažu. Tako prvi trubadur, Guilhem od Poitiersa, s kraja 12. stoljeća kaže:

Del vers vos dic que mais ne vau  
 qui be l'enten e n'a plus lau:  
 que ls motz son faitz tug per egau  
     comunalmens,  
 e l son, et ieu meteus m'en lau  
     bo s e valens.

O pjesmi svojoj znam da vrijedi  
 svakom tko sluša je i slijedi,  
 u istu mjeru riječi sredih,  
     lijepo se poje,  
 krasno li verse rasporedih,  
     divota to je.

(prev. Željka Čorak)

Srediti riječi njihovim raspoređivanjem *u istu mjeru*, nije li to korak prema glazbi jer se time postiže da se *lijepo poje*. Napominjem da trubaduri za glazbu ili napjev rabe riječ **so** što u prvom smislu znači *zvuk*. Trubadur Marcabru opisuje jednostavno svoj posao: *Pax in nomine Domini! Marcabrus pisa, uglazbi, čuj što govori...* Za Jaufré Rudela glazba reklo bi se da ima prvenstvenu važnost za pjesmu, zato što od valjane skladanosti proizlazi valjanost svih drugih sastavnica pjesme pa i onih čisto verbalnih:

No sap chantar qui so no di,  
 ni vers trobar qui motz no fa,  
 ni conois de rima co s va  
 si razo non enten en si.

*Tko nè sklada za nj nije poj,  
 tko traži riječ zar pisat zna,  
 kako da mu se rima tka  
 ako ne znáde razlog njoj.*

(prev. Luko Paljetak)

Odnos između poezije i glazbe definiran je ljubavlju kao prvom pobudom trubadurskog pjesništva. Najbolje je to iskazao Bernart de Ventadorn:

No es meravelha s'eu chan  
 melhs de nul autre chantador,  
 que plus me tra l cors vas amor  
 e melhs sui faihz a so coman.  
 Cor e cors e saber e sen  
 e fors'e poder i ai mes;  
 si m tira vas amor lo fres  
 que vas outra part no m aten.



*Nije čudno da ja pjevat znam  
bolje od ma kôg drugog pjevača;  
k ljubavi me više srce svraća,  
nalog njen ja bolje usvajam  
srcem, tijelom, umom, znanjem  
i snagom, svim što u nju stavih;  
toli prema njoj me ljubav plávi  
da ni za što drugo ja ne hajem.*

(prev. Zvonimir Mrkonjić)

Da odnos riječi i glazbe nije samo funkcionalan, jer je pjesnik svjestan da glazba riječima daje veći domet i nosivost smisla, trubadur je iskazao time što je odnos između riječi i zvuka precizno izrazio kao **ljubavni**. To doslovce proizlazi iz iskaza Bernarta Martià:

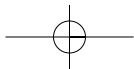
*C'aisi vauc entrebescant,  
los mots e l so afinant:  
lengu' entrebescada  
es en la baizada.*

*Tako riječi svoje splićem  
sa zvucima pročišćenim  
ko što jezik i jezik su  
u poljupcu zapleteni.*

(prev. Zvonimir Mrkonjić)

Prevođenje uglazbljene poezije postavlja se dakle kao uzimanje riječi iz jednog ljubavnog odnosa i njihovo prenošenje u drugi odnos gdje se one tog ljubavnog odnosa samo mogu prisjećati, jer se taj ljubavni odnos, u slučaju trubadurske poezije, ne može rekonstruirati. Sjetimo se koliko nam se prevedena poezija činila golo i bijedno bez okrilja glazbe. U prijevodu riječ je dakle o tome da se jedna izgubljena glazba nadoknadi novom glazbom koja je nužno glazba neke druge vrsti.

Nije nikakva novost reći da u prevođenju nije riječ samo o dva lingvistički različita jezika, jednog s kojega se prevodi i onog na koji se prevodi, nego da je u igri nekoliko prijelaznih međujezika koji nam češće otežavaju a rjeđe olakšavaju našu konkretnu zadaću razabiranja problema prevođenja. Ako su u pitanju stihovi koji su uglazbljeni, onda je glazba takav međujezik



koji nam daje na znanje da je naša zadaća gotovo bezizgledna. Glazba prevodi riječi poletom napjeva, ona je izvedena iz riječi, pa ipak od njih je bitno drugačija. Ona je prijevod u drugu dimenziju u kojoj sve postaje konkretnije, kad se pokreti glazbe potencijalno projiciraju u pokrete tijela. Da bi se pokazao taj prijenos u drugo, trubadur je izvedbu često povjeravao svom *žongleru*, danas bismo rekli glasnogovorniku, koji je svoje tumačenje trubadurova teksta ostvarivao u nekom drugom prostoru i prigodi brinući se da im se što više prilagodi. (U tom smislu ni proširenje smisla riječi *žongler* u kasnijem značenju akrobatske spretnosti nije nam sasvim beskorisno.)

Da bi prijevod izmakao apstraktnosti i dobio tjelesnost, prijevod mora pokrenuti i usuglasiti više međujezika. Iz toga se nadaje niz problema, od kojih možemo nabaciti samo nekoliko, opet unutar problematike prevodenja trubadurskog pjesništva:

1. Ustanoviti metrički uzorak prijevoda u odnosu na onaj prijevoda i odlučiti se na promjenu uzorka ukoliko se to prevodiocu čini potrebnim. Ovaj zahtjev osobito je težak jer drugi jezici, osobito okcitsanski u slučaju trubadura, imaju drugu ekonomiju kazivanja nego što je to u hrvatskom. Luku Paljetku uspjelo je primjerice u više slučajeva (Ventadorn, Rudel, Alvernha) preslikati metričku strukturu izvornika, što nije razlog da se njegov prijevod zato smatra boljim, nego da to nije učinio. Najčešće se događa da se u prevodenju s okcitsanskog stih prijevoda produži za jedan ili dva sloga.

2. Isto vrijedi za sustav rima i strukturu strofe, koji su u okcitsanskom osobito složeni i mnogovrsni. Prevodilac se u tome pa i u drugim aspektima forme može odlučiti i na odstupanje od zahtjeva što ih postavlja izvornik, jer slijepo slijedenje izvornika ne jamči uspjeh prijevodu. Prijevod se može udaljavati od izvornika do te mjere da postaje novim izvornikom, ali odgovor na to pitanje prepušteno je individualnoj ocjeni.

3. Prevodenje zahtijeva vjernost, ali i bijeg od svake doslovnosti. Ništa nije gore od prijevoda koji zadaje po prijevodu.

4. Pomirimo se napokon s tim da nije sve prevodivo. Ali i da ima prijevoda koji dokazuju suprotno. Morat ćemo se pomiriti s tim da prevodimo, koji put i bez izgleda u uspjeh. Kao što ćemo se morati pomiriti s tim da se može uvijek prevesti bolje i da to može učiniti netko drugi.

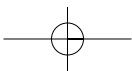
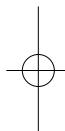
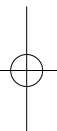
5. Nisam izrekao riječ inspiracija od koje je inače zdravo uzdržati se. U asimptotskom približavanju dostižnom idealu, prevodilac osjeti stanovitu nadahnutost, kada mu nešto krene i kad se, makar i nakon ogorčenog rada, sve počne slagati na način koji nije racionalno objašnjiv.

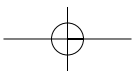
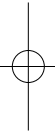
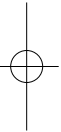




Prijevod i prepjev. Što bi značila druga inačica, prepjev, nego sugestiju da se poteškoće prevođenja mogu premašiti većom vjernošću pjevu nego smislu. Ali veće i potpuno oslobađanje pjeva u prijevodu moći će se dogoditi, ne bijegom od izvornog, točnog smisla, nego samo ustrajnijim i točnijim praćenjem značenja izvornika i iskorištavanjem svih mogućnosti parafraze ili, pohrvaćeno, prericanja. Mi govorimo o šansama da u slučaju poezije koja nije nikad bila uglazbljena stvorimo u prijevodu glazbu na jednom drugom jeziku, glazbu smisla preporođenog hrvatskim jezikom. A to se ponekad doista i događa.

Svoju početnu skeptičnu tezu mogu na kraju obrnuti pa reći: nije li idealni prijevod opet samo novi izvornik?





## Jakša Fiamengo

# Pjesnik i pjevana pjesma

## Pogled u pjesničku radionicu

Mislim da je ovaj podrumski ambijent mnogo prirodniji od onoga odakle bi se moglo pretpostaviti da dolazim. Ja, međutim, ne dolazim s estrade, ne dolazim ni iz kakvih koncertnih dvorana, a — ne daj, Bože! — ni sa stadiona, jer ako išta ne volim, onda ne volim »stadionizaciju« klapske pjesme.

Došao sam ovamo kao čovjek koji je zapravo gost u nekom drugom mediju. Ja sam — barem tako mislim — prije svega pjesnik koji se na molbu nekih ljudi iz glazbenih krugova odazvao pozivu da napiše neke pjesme. Tri sam godine bio u žiriju jednog splitskog festivala. U tom su žiriju inače sjedili još neki ugledni pjesnici. Bili smo — slikovito rečeno — »komesari za tekstove«, ali nas nitko nije slušao. Govorilo se: »Pusti ti to, važna je glazba!« I onda kad sam se latio prekrajanja nekih tekstova, rekli su mi: »Zašto ti to prekrajaš? Hajde, napiši svoj tekst!«

Odgojen sam na tradiciji koja nije samo dalmatinska, nego je prije svega mediteranska. Svi smo mi na neki način odgojeni na toj tradiciji, slušajući pjesme iz San Rema, pjesme s festivala »Disco per l'estate«, uživajući u pjevačima kakvi su Modugno, Paoli, Endrigo i ostali koje smo slušali preko Radio-Luxemburga. Govorim vam poznate stvari, jer vidim da ovdje dobrim dijelom sjedi otprilike moja generacija. Odazvao sam se, dakle, tom pozivu isprva nevoljko, ali su me neki i dalje uporno nagovarali: osobito Momčilo Popadić i posebice Zdenko Runjić, veliki skladatelj i izvrstan znalac svoga glazbeničkog posla.

I kao što je već danas rečeno, radi se ovdje o poslu u kojemu se i pjesnik i glazbenik bave svojevrsnim prevođenjem, a to je prevođenje iz života u sustav riječi i u sustav glazbe, pa stoga nije samo prevoditelj onaj koji je koautor neke pjesme, nego je i pjesnik svojevrsan prevoditelj iz jednog medija u drugi, iz nečega općenitoga u ono što je zapravo jezik koji se u mom konkretnom slučaju očituje kao medij pjesničke riječi.

Koja su moja iskustva u ovom bavljenju? Suradivao sam s raznim skladateljima, ali sam često bio onaj od kojega nešto započne. Nisam htio u unaprijed napisano notno crtovlje trpati svoje stihove, jer je to neprirodan put. Govorio sam da je takav način rada »neprirodni blud«, jer je muzika donekle i matematički sustav. Nije to samo metar poput aleksandrinca, jampskog jedanaesterca, epskog deseterca, galantnog osmerca i sl., nego tu postoji i nešto što mora voditi računa o unutrašnjoj granici stiha. Nije samo riječ o pukom ritmičkom odbrojavanju slogova, nego se ipak nešto događa unutar određenog stiha, pa onda dinamika izmjene između versa i refrena, čime se polako ulazi u jezik nekog drugog medija, osjećajući pri tome odgovornost da ne odustaneš od poezije. U tom sam se smislu uvijek podosta trudio, a činim to i dalje. Važno mi je da taj tekstualni pokretač pjesme (šansone, kancone, klapske pjesme) bude pravilno impostiran. Sve to ipak kreće od teksta, kreće se to što slušamo svuda oko sebe, a slušamo svašta. I slušat ćemo na žalost svašta i još gore, jer se kriteriji sve više snizuju ili — još bolje: ponižavaju.

Postavlja se, dakako, pitanje treba li u svemu tome sudjelovati, treba li pristati da te uspoređuju s lošijim, treba li pristati na to da budeš gost u nekom mediju koji najčešće zovemo zabavnom glazbom, iako ja radije govorim o šansoni, jer želim da sve to što napišem bude i zanatski dobro napisano, da ne robujem glazbenom mediju, kako bi to što je napisano za potrebe glazbenog medija bilo dobro i kad se pročita bez glazbe.

Pristao sam, dakle, na tu suradnju, pa je tako nastajalo ono što Arsen Dedić naziva »primijenjena poezija«: poezija koja se piše s namjerom da bude skladana. Tako pisanoj poeziji pridružuje se glazba, kako bi se ujedinenim snagama dviju umjetnosti progovorilo o nečemu suptilnom, o nečemu svakodnevnom. Nije to, dakako, samo ljubavna poezija, nego su ti stihovi prilika da se kroz njih kažu i neke druge stvari iz života. U takvim pjesmama često se pojavljuju tzv. opća mjesta, a ona ponekad budu trivijalna do te mjere da ih se naprosto ne može slušati.

Istina je, doduše, da se i uho na svašta navikne. Zloglasni Goebbels rekao je da često izricana laž na koncu postane istina. Tako se i sa često slušanom lošom pjesmom dogodi da nam uđe u uho, pa je nesvjesno pjevušimo, dok se najednom ne trgnemo, zapitavši se kako je uopće moguće da nešto tako pjevušeci višekratno izgovaramo.

Uspješno sam, kako rekoh, suradivao s mnogim skladateljima. S Arsenom Dedićem sam, primjerice, stvorio nekoliko divnih pjesama; jedna od

zadnjih skladbi Nikice Kalogijere skladana je na moje stihove. S nekima bi, međutim, bilo bolje da nikad nisam surađivao, jer su nastajale loše pjesme, pa se čak događalo da su ti »uglazbljivači« u pjesme ubacivali neke svoje stihotvorine, a ponekad bi se drznuli do te mjere da pjesmi promijene metriku. Često su se na žalost ravnali po prozodijskim obrascima stranih jezika, pri čemu su se rado povodili za engleskim uzorima, gdje ima mnogo jednosložnih riječi koje pogoduju tome da se nađu na repu stiha i da pritom budu akcentuirane. Hrvatski jezik ne obiluje takvim jednosložnim riječima, a u riječima sastavljenim od više slogova nema — kako je poznato — naglasaka na kraju riječi. I onda se stih morao proširivati, pa tako nastane izričaj: »Čekao sam ja«. To je u našem jeziku suvišno, pa čak i nakaradno, jer se podrazumijeva da sam *ja* bio onaj koji je čekao. Naveo sam najbanalniji, ali izrazito uočljiv i čest primjer, ali takvih primjera ima mnogo. Neki od tih samozvanih skladatelja nimalo se ne obaziru na ritam jezika, nego se povode jedino za ritmom nemuzikalne glazbe kojom su nervozno zaokupljeni.

Ne znam što bih vam još u tom smislu mogao reći. Ima lijep broj mojih pjesama koje su dobro uglazbljene. Prva pjesma nastala je početkom 80-ih godina. Zove se *Nokturno*, a pisana je za beogradski festival. Riječ je o baladi koju je skladao Zdenko Runjić, a svojedobno ju je pjevao Oliver Dragojević. Mislim da je to primjer pjesme kakva bi trebala biti, kad se radi o tome da bude uglazbljena.

### *Nokturno*

Ne dam vjetru, ne dam nikom  
da te prati, s tobom diše,  
da se kiti tvojom slikom.  
Tjeram vjetar, tjeram kiše.  
Svatko nosi svoje breme  
i u srcu ljubav sklanja;  
pođi spati, već je vrijeme:  
budi dobra, lijepo sanjaj.

Ne dam vjetru da te dira,  
ne dam kiši da te kvasi;  
samo noć nek' tiho svira,  
samo večer nek' te krasi.

Sve će zvijezde s tobom leći,  
 pune tajnih putovanja;  
 prije sna ti moram reći:  
 budi dobra, lijepo sanjaj.

Kad se večer posve stiša  
 i dogore mutne svijeće,  
 čuvam te od gustih kiša,  
 skrivam u snu koji teče.  
 Sve ti mogu noćas dati,  
 sve što kriju obećanja;  
 tiho biju noćni sati:  
 budi dobra, lijepo sanjaj.

To je pjev koji pristaje na komunikativnost, na neposrednost i izravnost, ali nije za doslovnost.

Postoji i u ovom kontekstu jedno zlatno pravilo: bolje pjesme uvijek su manje poznate. Osobit primjer za to svakako je pjesma koju ću upravo pročitati. Tipična je to klapska pjesma koju je uglazbio Duško Tambača. Dopadljiva je, kako s obzirom na stihove, tako i u svome glazbenom ruhu. Evo, dakle, pjesme *Parce mihi, Domine, quia Dalmata sum*:

Nigdir lipše, nigdir tako plave!  
 Nek je skladna, nek je za lipotu.  
 Rič `rvacku iz škrape, iz trave  
 primili smo ka pričest, ka dotu;  
 njezin zakon Božji i starinski,  
 njezin način judski, dalmatinski.  
 Ča je volin i ča nje san pun  
 parce mihi, Domine, quia Dalmata sum!

Kalež njezin, krvav i posvećen,  
 iskri s krša i za nju se vikon  
 tiho molin da je ne urečen:  
 nek je sveta, nek nam je čovikon!  
 Tako naša, puna sna i gropi,  
 nek nas grije i sa nebom stopi.



Ča je volin i ča nje san pun  
parce mihi, Domine, quia Dalmata sum!

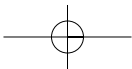
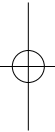
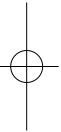
Kad se opet sa zemjon pomišan,  
kad mi dani izbroje svoj ultim  
isprid nje ću stati neuslišan  
ka prid moren, smirenin i jutin;  
kad mi dojde da se s prahom mirin  
i kad s Bogom navik se pomirin  
ča je volin i ča nje san pun  
parce mihi, Domine, quia Dalmata sum!<sup>1</sup>

Već početkom 80-ih godina počeo sam kao tekstopisac stvarati pjesme za koje sam nedvosmisleno znao da će biti uglazbljene. Nastalo je veliko mnoštvo pjesama, pa sam u jednom trenutku imao osjećaj stanovitog zasićenja. Nisam htio dopustiti da dođe do hiperprodukcije.

Kad je riječ o tekstovima koje pišem s namjerom da budu uglazbljeni, zadnjih se godina uglavnom radi o pjesmama koje pišem za klapsko izvođenje. Mogli bismo se zapitati: Zašto? Jednostavno stoga što u tom suzvučju glasova osluškujem nešto što nije iz ovog vremena, nešto što je nasljeđeno, jer s tim klapskim pjevačima ne pjevaju samo oni koji su fizički tu, nego i oni koji su pjevali mnogo prije nas, pa tako kroz njih pjeva vrijeme, a onda i ja pjevam skupa s njima. Njihov prirodni sustav jest krug, a ne polukrug poradi estradnih razloga. Njima zapravo ne treba publika, jer je njihova publika negdje gore, pa ako šušte škure, ako se pomakne koltrina, izgleda kao da to gore netko sluša. Baš me ta vizija ponese, kad god se udubim u takav način doživljavanja klapske pjesme.

U današnje vrijeme sve to ne postoji samo zato da kopiramo nekadašnje stare obrasce, nego prvenstveno zato da ih nastavljamo, razvijamo i njegujemo u ovom našem vremenu. Ne možemo, naime, kao nekoć hodajući pjevati podoknice, jer je prozor ljubljene negdje visoko, čak gore na devetom katu, ali se ipak o životu može pjevati na neki nov način koji se riječju i melodijom nadovezuje na ono što je bilo, tragajući za mogućnostima primjerenim našem vremenu.

<sup>1</sup> »Parce mihi, Domine, quia Dalmata sum« — (lat.) »Oprosti mi, Gospodine, što sam Dalmatinac« (rečenica koja se pripisuje sv. Jeronimu).





Iva Grgić Maroević

# Šansona u prepjevu

## Arsen Dedić i talijanski kantautori

*Aucune théorie n'a ici son mot à dire, seule l'oreille*

Jacques Legrand

Kad je riječ o prenošenju u drugi jezik poezije što prvotno postoji, ali joj je uglavnom i namijenjeno da ostane, na listu papira, izraz »prepjev« neki proučavatelji prevodenja vole, dapače forsiraju, drugi pak izbjegavaju, dok ga treći (među kojima je, primjerice, i Vladimir Nazor, a s njima se najradije složim), rabe ležerno, posve zamjenljivo s izrazom »prijevod«. Kad je riječ o pjevanoj poeziji, ovaj hrvatski termin (koji mnogi jezici uopće nemaju, već na njegovu mjestu stoji ekvivalent preopćenite riječi »verzija«), međutim, sâm se nameće. Kad je još riječ o šansoni, u kojoj je autor ujedno interpretator, onda je tu pojavu nazvati »prepjevom« jedini mogući leksički izbor.<sup>1</sup>

Poseban slučaj takvog pjeva i prepjeva u hrvatskim, a rekla bih i međunarodnim okvirima, jest odnos pjesnika i skladatelja Arseno Dedića s talijanskom autorskom pjesmom (*canzone d'autore*), što sam je u naslovu, prema hrvatskim uzusima, inspiriranima pak francuskom tradicijom, nazvala »šansonom«. Odnos je to koji nije nastao slučajno. On je rezultat osobne i osobite stvaralačke situacije koja se kod našega autora šezdesetih godina dva desetog stoljeća preklapila s nečim što se zbivalo u Italiji među onima koji su osjetili nelagodu pred banalnošću što ju je donijela poplava »šlagera« (u talijanskoj literaturi tipični sanremovski šlager najčešće se zove *canzonetta*, a najviše mu se, kad je o jeziku riječ, zamjera inzistiranje na posve istrošenim rimama kao što su *amore-cuore-dolore*, koje je uveo petrarkizam, ali bilo je to prije previše stoljeća) s jedne, te osjećajem da ta banalna pompoznost glazbenog i jezičnog izričaja nekome ili nečemu komercijalno i ideolo-

<sup>1</sup> Ovaj tekst posvećujem prijatelju Ninoslavu Kuncu, u čijoj sam izvedbi prije tri desetljeća, na prekrasnom mulu u malom mjestu na Pelješcu, prvi put čula »Okus soli«.

ški služi, s druge strane — nekome kome se nije htjelo služiti. Šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, prisjetimo se (i prije famozne »šezdesetosme«, kako bi se ona inače uopće dogodila?), bilo je važno reći »ne«. *Status quo* nije bio zauvijek datost, već nešto od čega se kreće.

U Italiji se tako, na području popularne glazbe, u Genovi rodila škola nove autorske pjesme. Ta je škola pred zid stavila dotadašnje profesionalne izvođače, manekene, katkada virtuoze tuđih (sklepanih?) poetsko-glazbenih uradaka, te inzistirala na tome da je jedan autor, nosilac stanovitog senzibiliteta, prisutan od početka do kraja procesa nastanka pjesme. Ono što autor misli, držali su Luigi Tenco, Bruno Lauzi, Gino Paoli, Umberto Bindi i Fabrizio De Andrè<sup>2</sup>, on i govori; ono što govori, on i pjeva (i pre-pjeva; o tome ćemo uskoro). Riječ i glazba jedno su, a autorova poruka (jezik) združena s intonacijom (muzikom), apsolutno je najvažnija. Katkada intepretator nije u startu autor cijele pjesme, počeo je možda od stihova ili nota, netko drugi pomogao mu je na putu do konačne verzije (što nikako ne valja brkati s nasilnim upisivanjem »odgovarajućih« riječi u notno crtovlje) — kad slušamo, mi toga nismo svjesni, jer je cjelina nekom čarolijom postignuta. Istu su čaroliju Đenovežani osjetili kod (uvjetno rečeno) Francuza Juliette Greco, Georgesesa Bressensa, Jacquesa Brela, Charlesa Aznavoura; u vlastitom talijanskom okruženju inspirirao ih je poglavito Giorgio Gaber, ali i Ornella Vanoni. Svoju će pjesmu oni stoga osloboditi ustaljenih fraza, kako bi progovorili o vlastitoj postadolescentskoj nelagodi u svakodnevnom životu ulice i kuće (naravno, uvijek, a kako bi drukčije moglo biti, i o ljubavi na ulicama i u kućama), jednostavnim, ali dotada neuobičajeno svježim riječima, koje se, želeći opjevati banalnost nekih egzistencija, opiru spomenutoj banalnoj pompoznosti, te svejedno ne zaboravljaju najbolju (uglavnom talijansku, ali i francusku i angloameričku) poetsku tradiciju.

Upravo se tada, nadahnuta ovakvim pjesnicima-intelektualcima-glazbenicima (sklonima nerijetko i drugim umjetnostima, od kazališta do slikarstva) na prijelazu iz pedesetih u šezdesete godine prošlog stoljeća, prema mnogim izvorima, rodila riječ »kantautor«. A kantautor koji je kod nas s takvim

<sup>2</sup> O životu ovih autora, njihovim izborima, opredjeljenjima i opusu, najbolje izvješćuje knjiga Giannija Borgne i Simonea Deddia, *C'era una volta una gatta*, Savelli, Rim, 1977. O jezičnoj revolucionarnosti njihovih tekstova dovoljno govori činjenica što je jedan od pogovora napisao slavni lingvist, najmarljiviji kroničar razvoja talijanskog jezika u drugoj polovici dvadesetog stoljeća, Tullio De Mauro. O njihovoj ideološkoj inovativnosti na sličan način svjedoči drugi pogovor, iz pera istaknute ljevičarke i feministikinje Nadie Fusini.

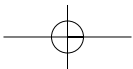


*Weltanschauungom* korespondirao, premda u svojoj sredini u tome nerijetko i osamljen, bio je upravo Arsen Dedić. Stoga nije čudno da je Dedić, neka-ko usput, ne držeći to nikada (po mojem mišljenju: pogrešno) značajnim dijelom svojega opusa, krenuo pjevati i prepjevati iste autore koje smo netom spomenuli. Počevši od sebi bliskog Gina Paolija (r. 1934.), autora koji, kad je riječ o ljubavnim temama, gaji posebnu odbojnost prema »velikim« riječi-ma, instant-uzvišenim emocijama, a, kako je vidljivo iz pjesme »Okus soli«, kao da se namjerno distancira od mnoštva *overstatementa* koje mu tradicija nudi, on selekcijom elementarnog uspijeva u kratkom iskazu dati ono što bi se moglo nazvati »dijagnozom atmosfere«.

## Gino Paoli — SAPORE DI SALE — Arsen Dedić

Sapore di sale, sapore di mare che hai sulla pelle, che hai sulle labbra quando esci dall'acqua e ti vieni a sdraiare vicino a me, vicino a me.	Sa okusom mora, sa okusom soli na usnama žarkim, na kosi i koži ti si došla iz vode, da se pružiš kraj mene došla si tu, praćena suncem.
Sapore di sale, sapore di mare un gusto un po' amaro di cose perdute di cose lasciate lontano da noi dove il mondo è diverso, diverso da qui.	U okusu mora, u okusu soli ti nosiš gorčinu svih onih stvari što sam volio davno i izgubio negdje svega onog što traje daleko od nas.
Il tempo è nei giorni che passano pigri e lasciano in bocca il gusto del sale ti butti nell'acqua e mi lasci a guardarti e rimango da solo nella sabbia e nel sole.	Ovo vrijeme i dani što prolaze lijeno ostavljaju okus soli na usni ti skačeš u vodu, pa me ostavljaš samog tu na pijesku i suncu da te ponovo gledam.
Poi torni vicino e ti lasci cadere così nella sabbia e nelle mie braccia e mentre ti bacio, sapore di sale sapore di mare, sapore di te.	A kada se vratiš, ja te pustim da padneš u naručaj pijeska i u moje ruke a onda te ljubim, sa okusom mora sa okusom soli i okusom sna.

Doživljaj mnogi od nas pamte, danas ga možemo analizirati. Vidimo, paralelnim čitanjem stihova, da je Dedić održao anaforu što u konstrukciji pjesme ima nosivu ulogu, i to zanemarivim i dopustivim gramatičkim iskliznućem (»sa« umjesto »s«), što svakako ulazi u kategoriju poetičkih licencija, a ujedno je tim iskliznućem postigao i šesterac (u nekim izvedbama pjesme on se, doduše, efektno pretvara u sedmerac, kao što se stih »da te ponovo gledam« pretvara u osmerac) koji se nalazi i u izvorniku. Isto vrijedi za cijelu pjesmu: četverci (katkada spareni u osmerce), peterci, šesterici, sedmerci



posve se poklapaju s izvornikom, a pratimo li teze i arze u prijevodu, vidjet ćemo da je njihov raspored s jedne strane vjeran izvorniku, a s druge u hrvatskom djeluje posve neusiljeno. Nije to bio lak zadatak — jampski karakter talijanske poezije od početaka do danas predstavlja znatan problem hrvatskim prevodiocima, a dopuštene pleonastičke riječi, koje služe upravo postizanju te jampske intonacije (najčešće su to veznici, zamjenice, prilози), što ih je Dedić u ovom slučaju rabio krajnje diskretno (npr: »a kada«; »tu /na pijesku/«) bile su u povijesti talijansko-hrvatskog prevođenja itekako zlorabljene od strane profesionalnih prevodilaca. Naravno da je ta »jambičnost« dodatnu ulogu dobila određivši glazbeni tekst ove pjesme, koji u prepjevu nigdje ne biva izobličen.<sup>3</sup> Ponavljanje prvog stiha u Paolijevoj drugoj kitici kod Dedića je gotovo potpuno postignuto, s tek neznatnom promjenom prijedloga, a na kraju pjesme prvi stih se, kako upućuje intencija originala, ponavlja. U srcu pjesme Dedićeve su amplifikacije posve u duhu originala: usne (*labbra*) dodatno su, u ionako (i doslovno i preneseno) užarenoj atmosferi, »žarke«, a osim kože (*pelle*) tu je samo još »kosa«. Gubi se doduše, kroz dodatak »praćena suncem«, korespondencija i opreka između kraja prve kitice »vicino a me« s krajem cijele pjesme »sapore di te«. Ali »okus sna« kojim je ovaj postupak nadomješten, odražava atmosferu ocrtanu na početku, a još i boji cijelu pjesmu novom kvalitetom.

Drugi kantautor iste škole iz Genove kojega je Arsen Dedić prepjevao jest Fabrizio De Andrè (1940.-1999.). Nemoguće je u nekoliko riječi opisati bogatstvo De Andreova opusa, a ovdje nam to nije ni cilj. Dovoljno je reći da se ovaj autor kretao od običnog do mističnog, bespoštedno razarajući vlastitu težnju za patetikom, a drugdje prizemne situacije uzdižući do plemenitosti (ovdje pada na pamet njegova »Via del Campo« koja također postoji u Dedićeve hrvatskom prepjevu). Nerijetko zvan »folk« autorom (talijanskim Dylanom), obraćao se, međutim, staroj talijanskoj i američkoj pjesničkoj tradiciji (uglazbio je Cecca d'Angiolierija, kao i *Spoon River Anthology* E.L.

<sup>3</sup> Ovdje se nazalost moram prisjetiti suprotnog primjera koji me je prije nekoliko godina neugodno iznenadio pri jednom radijskom slušanju. Inače kvalitetna pjevačica Ana Štefok bila je stavljena pred nemoguć zadatak — popraviti teško ritmičko, a samim time i intonacijsko i smisljeno i glazbeno, iznevjerenje prvih stihova jedne od najpoznatijih šansona Edith Piaf. »Non, rien de rien, non, je ne regrette rien«, pjevala je Piaf, a Štefok nije mogla ništa sa slogom koji se u hrvatskoj verziji pojavio zbog zamjene jednosložnog »rien« s dvosložnim »ništa« — naravno, kako je tipično za hrvatski, s naglaskom na prvom slogu. Slavna se šansona, od koje većinu nas uvijek ponovno podilaze srsi kad je čujemo na francuskom, lošim prijevodom/prepjevom pretvorila u »canzonettu«.



Mastersa); nadilazio je puku folklornu komponentu, ne zaboravljajući posve i uvijek dijalektalnu i/ili ambijentalnu, kad ona nešto važno govori ili o trenutnoj stvarnosti ili o stvarnom trenutku, a ne samo o životima koji su uvijek isti, o baštini koju je (kako nam katkada biva sugerirano) moguće ponavljati u beskraj. U nekim ljubavnim pjesmama (kao što je »La canzone dell'amore perduto«) sve je tradicije, pak, nastojao odbaciti, tražeći diskurs što će, na tragu francuskih pjesnika (preverovskom, ali i nekih izrazitih šansonijera) bez naglašenih jezičnih ili nasilnih stilskih pomagala progovoriti o situacijama koje su se dotada nalazile onkraj zabrana romanse i/ili tragedije rezerviranih za pjevanu poeziju.

Fabrizio De Andrè — LA CANZONE DELL'AMORE PERDUTO — Arsen Dedić

Ricordi, sbocciavano le viole,  
con le nostre parole  
»Non ci lasceremo mai,  
mai e poi mai«

Vorrei dirti ora le stesse cose,  
ma come fan presto, amore,  
ad appassire le rose  
così per noi

L'amore che strappa i capelli  
è perduto ormai,  
non resta che qualche svogliata carezza  
e un po' di tenerezza.

E quando ti troverai in mano  
quei fiori appassiti al sole  
di un aprile ormai lontano,  
li rimpiangerai

Ma sarà la prima  
che incontri per strada che tu  
coprirai d'oro  
per un bacio mai dato,  
per un amore nuovo

Dal' pantiš, procvalo je polje,  
opet poznate riječi  
»Neću ostavit te znaj,  
Znaj znači znaj«

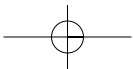
Želim ponovo naći  
sve iste stvari, al' ljubav što gasi  
tvoje omiljeno cvijeće  
hoće i nas

A vrijeme nam troši i kosu  
i drugo sve,  
da ostane samo koja bezvoljna kretnja  
i samo malo nježnosti.

I kada već nađeš u ruci  
svoje umrlo cvijeće na suncu  
jednog izgubljenog travnja.  
bit ćeš žalosna

Nek' grli me prva  
koju sretnem na cesti  
Da obaspem je zlatom  
Cjelov još nije dala  
jednom susretu kratkom

Instinktom za bitno u pojedinačnim pojavnim poetsko-glazbenim oblicima, Arsen je Dedić u prepjevu ove De Andrèove pjesme zanemario rimu, koja se ionako pojavljuje sporadično, nepravilno, slučajno, nikako u ključ-



nim trenucima »narativnog« toka (izuzev, možda, *carezza* i *tenerezza* u trećem i četvrtom stihu treće kitice, koja glazbeno ujedno igra, kao i posljednja, ulogu refrena). Prepoznao je, naprotiv, veliku važnost četvrtoga stiha prve strofe, koja na papiru može izgledati doista neinventivno — nastavljajući se na posljednju riječ prethodnoga stiha (*mai*, »nikad«), on glasi »mai e poi mai«. Svima, međutim, koji su čuli kako De Andrè pjeva taj stih (on je u pjesmi peterac, ne četverac kako bi moglo izgledati), podarujući joj težinu, a u isti mah, ne pukim ismijavanjem, već tragikomičnom sviješću o prolaznosti onoga za što bismo željeli da bude vječno, i relativnost, bilo je jasno da je u tom stihu, rekla bih čak u diftongu ponavljane riječi, ključ pjesme, koji se dalje može samo razrađivati. Kako je to Dedić riješio? Bez istog diftonga ne ide, kao da je mislio, i smislio stih koji ga reproducira, posluživši se u hrvatskom jeziku možda jedinom zvukovno sličnom rječju »znaj«, koja u sebi nosi i golemu količinu značenjske nabijenosti. Inzistirao je i u nastavku pjesme stihovno na opkoračenjima, a glazbeno i interpretativno na sinkopiranju, karakteristikama koje ovu pjesmu čuvaju od one vrste sentimentalnosti od koje su obojica autora bježala.

De Andreov angažman nije bio upitan ni pri obradi tema koje uobičajeno nisu nazivane »angažiranima«, ali i kod ovih posljednjih bio je lišen ikakvog parolaštva. Katkada sklon (kao i Dedić) satiri, češće je o tragičnim sudbinama pjevao oslanjajući se na pučke glazbene oblike, koji su takvim temama oduzimale doslovnost, a pridavale dozu fatalizma. Ovo vrijedi i za »La ballata dell'eroe«, gdje distisi sa sljubljenom rimom imitiraju ton pučke balade što, prema zahtjevima žanra, oblikuje naraciju o tzv. »malom čovjeku«.

Fabrizio De Andrè — LA BALLATA DELL'EROE — Arsen Dedić

Era partito per fare la guerra, per dare il suo aiuto alla sua terra.	U rat je pošao i gord je bio, jer svojoj zemlji pomoći je htio.
Gli avevano dato le mostrine e le stelle e il consiglio di vendere cara la pelle.	Dali su mu pušku i oznake voda i savjet da kožu čim skuplje proda.
E quando gli dissero di andare avanti troppo lontano si spinse a cercare la verità.	A kad su rekli neka pođe naprijed Bio je spreman da istinu traži ma bilo gdje
Ora che è morto la Patria si gloria d'un altro eroe alla memoria.	A sad kad je mrtav domovina slavi još jednog heroja sa zvijezdom u glavi.
Ma lei che lo amava aspettava il ritorno d'un soldato vivo,	A ona što ga voli povratak je htjela živog vojnika,



d'un eroe morto che ne farà?	jer s mrtvim herojem što može sad?
Se accanto, nel letto, le è rimasta la gloria	I kamo da krene ta mlada žena
d'una medaglia alla memoria.	sa tužnom slavom i šakom ordena.

U ovom sastavku Dedić je, naravno, prepoznao organizacijsku važnost rime, pa u prepjevu možemo pratiti savršenu reprodukciju rimovne sheme originala, zajedno s njezinim namjernim »slijepim pjegama«, odnosno »praznim«, nerimovanim mjestima: AA/BB/cd/EE/fgh/EE. Pritom je prepjev zadržao i visok stupanj prijanjanja uza slovo i slikovlje izvornika, s tako sitnim zamjenama i dodacima da ih nije vrijedno ni spominjati. Malo odstupanje susrećemo tek pretkraj, u posljednja dva stiha, koji su i sadržajno više parafraza (prisjetimo se izraza »verzija« s početka ovoga teksta) negoli prijevod. U tim stihovima izvornik se vraća na rime EE, dok prijevod nudi novi distih. Ali parafraziranje i samostalno rimovanje u završnom dijelu prepjeva posve je u skladu s intencijom sastavka. Iako se izgubila jedna metonimija, slika pustoga bračnog kreveta, upotrebom uspjele metafore »šaka ordena« koja ostaje jedina zamjena za prisutnost živog čovjeka, ostvaren je isti onaj komentar kojim se zatvara izvorna balada.

Kantautor koji nije pripadao školi iz Genove, ali joj je senzibilitetom, u kojem je šansona, moglo bi se reći, »totalni izraz« umjetnikove osobnosti (dok se, u njegovu slučaju, nježna gorčina odnosi na nostalgiju za propuštenim prilikama za sreću), bio iznimno blizak, te se nerijetko spominje zajedno s njezinim predstavnicima, bio je Puljanin Sergio Endrigo (1933-2005).<sup>4</sup> S Dedićem je Endrigo vezivao višedesetljetni prijateljski i umjetnički dijalog, a među njegovim pjesmama koje postoje i u Arsenovoj izvedbi je i »La prima compagna«.

<sup>4</sup> Endrigo je maniru (ovdje bez negativnih konotacija koje taj pojam može imati) sažeto opisao njegov suradnik na recitalu »E allora balliamo« Roberto Leric, u predgovoru zapisu korištenih tekstova koji je naknadno objavljen: »Capire il proprio tempo, intuirne le linee nascoste, avere del proprio presente un'idea collettiva, (...) volersi sincero e dare alla musica quella piccola dose di amarezza che le compete, ripetere un'allegria desiderata, più che vissuta, allestire in ogni brano il proprio piccolo rituale d'amore, cercare la propria malinconia nella lontananza, e la propria disperazione nell'assenza, avere un'idea nella voce (...), essere presente con acutezza per quell'eco sottilmente inattuale che la distingue (...) con la dignità di chi non inganna per principio, ecco, questo è il piccolo, compatto mondo di Sergio Endrigo.«

## Sergio Endrigo — LA PRIMA COMPAGNIA — Arsen Dedić

Se c'è chi ha dato tanto e poco ha avuto  
tu non sei certo amica mia  
io questa sera bevo alla salute  
della mia prima compagna.

Voglio parlare dell'amore  
proprio di quello che ho pagato  
in questa vita tanto avara  
si paga tutto e ben pesato.

Amore facile di un'ora  
dove non giochi la tua vita  
c'è un po' di gioia e mai dolore  
chiudi la porta ed è finita.

Io sono un uomo e non un santo  
a volte mentivo una carezza  
allora era gratuito e non mi vanto  
anch'io cercavo tenerezza.

Poi si parlava in confidenza  
di vecchie storie di famiglia  
di cose tristi e di violenza  
di chi dà niente e tutto piglia.

Non ho vergogna né rimpianti  
non ho domande né risposte  
ho perso i giorni e sono tanti  
ma li ricordo e tanto basta.

La cosa valeva ben la spesa  
e la paura e il pentimento,  
la sera gli altri chiusi in casa  
e noi andando contro il vento

E quando le incontro per la strada  
mi fanno un poco di tristezza  
e penso sempre a dove cade  
il fiore della giovinezza.

Tko mnogo daje, malo prima,  
ti ništa ne znaš, mala moja  
večeras pijem u čast prve  
od svojih ljubavi bez broja.

O takvoj ljubavi ja pjevam  
upravo onoj što se plaća  
u tom životu tako škrtom  
odlazi sve, malo se vraća.

Užitak taj od jednog sata  
do ludog srca ni ne dode  
nježnosti malo, malo tuge  
zatvoriš vrata i sve prođe.

Čovjek sam živ i nisam svetac  
milovan lažno ja sam bio  
besplatno bješe, al' ne marim  
jer prave nježnosti sam htio.

I tako dalje teku sati  
za ovaj život mi smo slabi  
jer tu se uvijek netko nađe  
ne daje ništa, a sve grabi.

Ja ne žalim danas nit' se kajem  
odgovor ne znam nit' se pitam  
al' bezbroj puta mi je dosta  
po svojoj prošlosti da skitam.

Zatvori vrata svojeg doma  
za san se spremaj, budi sretna  
a mene pusti da se borim  
i sam da idem protiv vjetra.

Danas ih sretnem s malo tuge  
ko' da im ništa nisam dao  
i dok ih gledam, samo mislim  
gdje im/mi je cvijet mladosti pao.

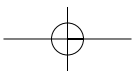
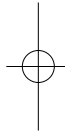
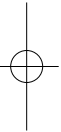
Još jednom u ovom Dedićevu prepjevu o vjernosti se ponajviše može govoriti na tri razine: na razini teme, ritma i intonacije. Tema, melankolično prisjećanje na prošle, dijelom plaćene ljubavne susrete, obrađena je kroz





osam nepravilno, nasumično rimovanih katrena, od kojih je u svakome zaokružena po jedna misao. Te misli Dedić kroz isti pristup rimi i praćenje ritma pomno slijedi, uz iznimku četvrtog i sedmog katrena, u kojima susrećemo nešto općenitija rješenja, koja se, međutim, brzo ponovno vraćaju osnovnoj liniji evokacije.

Ovih nekoliko primjera iz prevodilačke radionice Arsena Dedića (a da Brela, Lauzija, Moustakija, Okudžavu i druge nismo ni spomenuli), već dovoljno svjedoče kako o njegovoj prevodilačkoj umješnosti i izboru predložaka (kojima lako možemo zamisliti da je i sam u početku mogao biti autorom), tako i o još jednoj karakteristici koja ove prepjeve povezuje s njegovim izvornim opusom. Naime, kao što su talijanski kantautori njegove generacije uspjeli standardni književni talijanski staviti u službu govora o svakodnevnim situacijama oslobađajući ga, kad je to bilo potrebno, i dijalektalnih i odviše svečanih, »auličkih« (kao što sam ih nazvala na početku, »banalno pompoznih«) elemenata, isto je Dediću uspjelo s hrvatskim. A oba su jezika zbog povijesno kasne standardizacije (kod hrvatskog je to osobito vrijedilo za dramske tekstove) doživljavala optužbe za manjak realističnog potencijala, Ovim pjesničkim tekstovima taj se jezik pokazuje ipak gipkim instrumentom, sposobnim i za teme o kojima se ne viče, a (više) ne govori ni odviše tronutim, uzvišenim tonom. Hrvatski jezik u njima je uvjerljiv i neposredan i kad ga zamišljamo kao šapat, kao pjevušenje sebi u bradu, kao mrmljanje s ironičnim smiješkom na usnama. I na spomenutom planu Arsen je Dedić stao uz bok talijanskim šansonijerima šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, a svoj je književni jezik pridružio onim europskim jezicima na kojima su najstali najuvjerljiviji opusi na području autorske pjesme.



**Andy Jelčić**

## Zbornik Zagrebačkog prevodilačkog susreta 2005., *Tradicija i individualni talent*

Kada je prije šest godina poznati talijanski arhitekt Stefano Boeri izabran za selektora 38. Zagrebačkog salona, zamoljen je da hrvatsku situaciju podvede pod neku jezgrovitu formulu. Nešto zahvaljujući prethodnoj informiranosti o našim prilikama, nešto iščitavajući iz radova koje je selektirao, Boeri je iznašao da za razliku od usporedivih zemalja, Portugala, Španjolske, Grčke i Turske, u Hrvatskoj još žive ostaci austro-ugarskog birokratskog aparata čiji postupci kočće veliki nalet gradnje, posebno na obali, pa iako se on nije mogao izbjeći, znatno je ublažen u usporedbi s navedenim zemljama. Tu je situaciju nazvao »plodnim zaostajanjem«. Kao tumač književnosti, tu bih kvalifikaciju doživio kao ironiju koja o Hrvatskoj ne govori ništa dobro, no arhitektima i novinarima se ona sviđela, te je na euro-engleski kakav se zbog njegove internacionalnosti rabi u nizozemskom Berlage institutu odmah i prevedena kao *fertile delay* te danas gotovo svatko tko se zanima za hrvatsku arhitekturu znade o čemu je riječ.

Mi (prevodioci) o Zagrebačkom prevodilačkom susretu održanom 2005. pišemo 2009., pa se na Boerijevu tragu trebamo zapitati je li i ovdje riječ o plodnom (ili čak neplodnom) zaostajanju. Ohrabrenje u zebnji da bi to moglo biti tako možemo naravno tražiti u književnosti samoj, njezinoj teoriji i povijesti, no zornije nam može pomoći zagrebačka institucija Muzeja suvremene umjetnosti. Naime, za razliku od muzeja klasične, dakle kanonizirane umjetnosti, gdje je glavna zadaća utvrditi autentičnost djela te njihovo mjesto u autorovu opusu, odnosno smjestiti ih u određeni povijesni period i krug, muzej suvremene umjetnosti ima tešku zadaću anticipacije, odnosno trošenja javnih sredstava na ono što će budućnost možda prihvatiti kao reprezentativnu umjetnost jednoga doba, a možda i neće. Upravo su zbog toga muzeji suvremene umjetnosti posvuda izloženi bespoštednim kritikama koje sežu od onih koje dolaze od potpunih laika do onih iz najviših stručnih krugova. Zato je zanimljivo da je ta, sada već pedesetogodišnja bitka oko

i unutar zagrebačkog Muzeja suvremene umjetnosti dala tako homogen rezultat. Izuzmemo li posve rubna, zaista nevažna iskliznuća (jer svako područje mora proizvesti i neku količinu makulature), zagrebački je MSU uspio skupiti zbirku koja doista odolijeva vremenu, i kako ono prolazi, tako se ispravnost izbora pojedinih imena i njihovih djela vidi sve bolje. To dakle pokazuje da koncentracija uvida i stručnosti na jednome mjestu i oko jedne problematike ipak mora dati rezultat koji odolijeva vremenu, čak i kada su pojedinačna mišljenja tako dijametralno suprotna kao što se to događalo u pojedinim razdobljima rada MSU-a.

U takvu otpornost na protok vremena uzdamo se kada 2009. pišemo o Zborniku koji su tijekom 2006. uredile Iva Grgić, Višnja Machiedo i Nada Šoljan, a izdan je 2007., netom prije sljedećeg ZPS-a čiju temu obrađuje ovaj Zbornik. ZPS iz 2005. nosio je ambiciozan naslov *Tradicija i individualni talent*. Ambiciozan je iz nekoliko razloga: zato što je svako pisanje o *tradiciji* u ovako maloj, a složenoj sredini, nerasprostranjenog i do danas ne u potpunosti definiranog jezika uvijek vrlo teška zadaća koja opsegom daleko premašuje ovako dimenzoniran zbornik, zato što autori moraju baratati znanjima koja se odnose na druge, često kulturološki i zemljopisno vrlo udaljene sredine, a i zato što živimo u visokoideologiziranoj sredini gdje se na svaki spomen tradicije ideologija ove ili one vrste lijepi poput čička. *Individualni talent* je s druge strane ono u što se svaki pojedinac u ovoj zemlji uzda i što zapravo smatra njezinim najvećim blagom. Iz istog je razloga pojam individualnog talenta upravo ovdašnjoj znanosti o književnosti, koja je desetljeća provela pod utjecajem marksizma i njegovih derivata, dugo bio sumnjiv, jer ništa pučko, utemeljeno u iracionalnoj vjeri, ne može biti znanstveno.

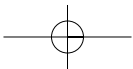
Mi prevodioci ipak nismo u tako nesretnoj poziciji da se moramo neposredno baciti u raspravu o tome uspijeva li književni talent individualno ili je on u načelu proizvod društvenih i povijesnih silnica. Naslov ZPS-a valja shvatiti tek kao metaforičku posudbu od T. S. Eliota i signal da se prevodilačka i književno-znanstvena radoznalost proteže međunarodno, preko Njemačke, Francuske, Italije i Rusije, sve do Kine. Eliot je eto i poslije lekture ostao prepoznatljiv i nije se pretvorio u »Književno nasljeđe i pojedinačni dar«. Prije no što se pojedinačno pozabavimo priložima u Zborniku, nastalima na osnovi izlaganja na ZPS-u, mali podsjetnik na Eliota: njegov esej iz 1919. godine (opet povijesno specifične za Hrvatsku) individualni talent izrijekom ni ne spominje. Bavi se isključivo pojmom tradicije i njezinom ne-



zaobilaznošću; smatra da individualni talent može izrasti jedino i samo na podlozi od tradicije i svijesti o njoj, te da (remek) djelo koje proizvede na tradiciju neposredno utječe, modificira je i preslaguje. Nekada bismo kazali da između tradicije i individualnog talenta postoji dijalektički odnos. Iz Eliotova izlaganja može se zaključiti da individualnim talentom ne smatra ono što se pod time popularno misli: spretnost i dosjetljivost pri baratanju elementima postojećeg umjetničkog sustava ili čak sposobnost stvaranja posve novih, originalnih elemenata, te njihova uobličavanja u sklopove kadre da na recipijenta ostave dojam novog, potpunog i izražajnog. Za njega je individualni talent sposobnost pojedinca da na nadosobnoj razini progovori jezikom tradicije, nastavljajući njezinu naraciju od trenutka svoje umjetničke aktivacije u povijesti. Sedimentiranje tradicije u pojedincu jest *fine tuning* na frekvenciju *objective correlativea*, a individualni je talent instrument kojim se nastavlja povijesni umjetnički dijalog.

Zaključna rečenica uvodnika u Zbornik kaže: »Posudbom slavnog Eliotova naslova sugeriramo da je i na polju prevodenja, kao i u sferi 'izvornih' književnosti, na snazi povezanost, otklon, sukob između tradicije (čije proučavanje svakako valja nastaviti) i prevodiočeva individualnog talenta — čak i na crti povremeno neizbježnog pragmatizma.« Između izvornih Eliotovih postavki i zaključne rečenice uvodnika naizgled postoji kontradikcija, no moramo uzeti u obzir da je riječ o »posudbi« slavnog Eliotova *naslova*, no ne i sadržaja eseja; iza naslova se ovdje krije nešto drugo, nešto što Eliot tada nije imao na umu, a za nas prevodioce je velika, pa možda i najveća tema, tako važna da joj je posvećen ZPS 2009. To je odnos između književnog stvaranja i prevodenja te slijedom toga pitanje mogu li se književne teorije uopće i u kojoj mjeri primijeniti na prevodenje. Bit će zanimljivo vidjeti na koji način ova problematika prosijava iz pojedinačnih priloga ovome Zborniku.

MIRKO TOMASOVIĆ otvara Zbornik tekstem »Pabirci prijevodoslovlja hrvatskoga« i tim odabirom naslova spretno rješava dvije stvari: patiniranim odnosno historizirajućim jezikom daje signal da se napis bavi (starijom) poviješću prevodenja na području Hrvatske i hrvatskoga jezika, no s obzirom na raspoloživi prostor na fragmentaran način, kojim pokušava pozitivno odgovoriti na uvodnu tezu da u Hrvatskoj postoji kontinuitet ne samo prevodilačkih pokušaja i napora, nego i razmišljanja o tome što i kako prevoditi. Svoj pregled započinje Marulićem, a nastavlja Vežićem, Lozovinom, Delorkom i Hergešićem. Pritom više pozornosti posvećuje teorijskoj pozadini pri-



jevoda nego prijevodu samom, odnosno njegovoj uspjelosti ili otpornosti na protok vremena. Za čitatelja će posebno zanimljivi biti oni dijelovi koji se bave recepcijom traduktoloških načela iznjedrenih u tzv. velikim jezicima i književnostima, ali i modifikacijama koje u tu recepciju unose specifičnosti hrvatskoga jezika. Kao objekt prevodenja Tomasovića najviše zanima Dante, no spominju se i nezaobilazni Goethe, koji nastupa i kao teoretičar, te Cervantes, Tolstoj i drugi. Zahvaljujući širokom poznavanju europske kulture i književnosti te iz toga proizašloj objektivnosti, Tomasović ne upada u zamku dokazivanja postojanja »velike traduktologije u maloj zemlji«.

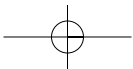
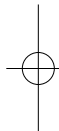
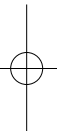
ALIDA BREMER se u svojemu napisu bavi Goetheom i njemačkim romantičarima. Budući da Tomasović Goethea nekoliko puta spominje u završnom dijelu »Pabiraka«, urednička odluka da ih prikaz Alide Bremer neposredno slijedi vrlo je logična i djeluje kao njegova razrada i nastavak uz promjenu očista. Autorica je, kao i mnogi drugi znanstvenici i teoretičari književnosti, jednostavno bila prisiljena preuzeti tradicionalnu opoziciju Goethe (ovdje bez Schillera) i oni drugi (romantičari), jer tako se stvari već predugo postavljaju. Razumjeti da Goethe nije bio samostojni genijalni um, nego akter tadašnjih duštvenih i kulturnih događanja preko glave upleten u sve moguće silnice ne znači umanjivati njegovu važnost i veličinu. S tim naslijeđenim hendikepom ona se vrlo dobro nosi, skicirajući pojam romantičara i njihovu prevodilačku aktivnost, kao i teorije koje su iz nje proizašle. Opseg napisa ne omogućava joj dublje razlaganje recimo posljedica Francuske revolucije za njemačke romantičare i potrebe prevodenja kultura (sic!) nakon protjerivanja francuskih plemića-književnika i pjesnika koji su se s vremenom stopili s njihovim pokretom, no jasno ističe teorijske i praktične prevodilačke zasluge i zablude kako romantičara tako i Goethea. Iako je Eliot pri formulaciji svojega pojma tradicije na umu imao nacionalnu književnost, Goetheovo poimanje svjetske književne tradicije bilo bi mu od velike pomoći pri argumentaciji.

Na Goethea se veže i VIŠNJA MACHIEDO poduljim, ali vrlo eksplicitnim naslovom »Nagovještaji revolucionarnog preobražaja francuske prijevodne književnosti tijekom 19. stoljeća«. Vremenski nastavlja točno ondje gdje Alida Bremer staje, a usredotočuje se na četiri velika francuska pisca i pjesnika, koji se ovdje pojavljuju u ulozi prevodioca: Nerval, Chateaubriand, Baudelaire i Mallarmé. Oboružani nejednakim znanjima izvornog jezika, prihvaćali su se ne samo prevodenja Goetheova *Fausta*, nego i Miliona, Poeta i drugih. Pokazuje se da je konačan rezultat prevoditeljskog rada manje



bio ovisan o jezičnim sposobnostima rečenih slavnih autora, jer njih nije manjkalo, a više o ideološkoj pozadini, pogotovo onoj zatečenoj. Samopercepcija »velike nacije« imala je neposrednog utjecaja na jezično i idejno činstunstvo koje se, iz današnjeg očista gledano, nepovoljno odrazilo na prevodjenje, pa su i praktični i teorijski naponi autora sredine devetnaestog stoljeća bili usmjereni na obračun s nepovoljnim utjecajima te tradicije. Njega Višnja Machiedo naziva revolucionarnim preobražajem. Rad spomenute četvorice, s posebnim naglaskom na Nervalu, prokrcio je put prevodenju oslobođenom Prokrustove postelje klasicističkih i domoljubnih pritisaka, no ono je na širokom uzorku uslijedilo tek u drugoj polovici 19. stoljeća i kasnije, tako da tijekom tridesetih i četrdesetih godina, dakle u doba poslije Napoleona, možemo govoriti tek o nagovještajima.

Nakon što je počasno i uvodno mjesto dano kratkoj povijesti domaćeg prevodenja, logično je da ćemo nakon Njemačke i Francuske stići u Italiju. SANJA ROIĆ piše o člancima Madame de Staël u kontekstu talijanskog romantizma. Time nas u odnosu prema članku Višnje Machiedo vraća nekoliko desetljeća unatrag, u doba Goethea i njemačkih romantičara iz napisa Alide Bremer. »U kontekstu« ovdje treba shvatiti vrlo doslovno: članci Madame de Staël prevodeni su na talijanski jezik i objavljeni u cijenjenom i čitanom časopisu »Biblioteca italiana«. Ono što je ovdje posebno privuklo pozornost Sanje Roić eksplicitno je bavljenje problematikom prevodenja, kao i međunarodna panorama prevodenja u koju se upušta M. de Staël, ne štedeći ni na vrijednosnim sudovima. Što se nužnosti i važnosti prevodenja tiče, de Staël nema nikakvih dilema: nacionalna književna bogatstva valja podijeliti s drugima, i to na njihovim nacionalnim jezicima, jer nekoć u obrazovane krugove zatvoreni latinski nije kadar pokazati sve ono što prevodenje na nacionalne jezike može. Ona u (uspjelom) prijevodu vidi samostojan umjetnički proizvod, koji osim kvaliteta originala posjeduje i vlastitu dimenziju, pa stoga njegovo čitanje preporučuje i dobrim poznavateljima izvornika. Ipak, ni ona ne može posve izmaknuti duhu svojega vremena, pa se, prešavši na konkretne primjere, bavi pitanjem prevodenja klasičnog pjesništva, omiljenom temom svojega doba, posebice Homera. Kritizira Popeov prijevod *Ilijade* i *Odiseje* kao preslobodan, u konačnici i krivotvoren, a Vossov njemački prijevod kao formalno odveć rigidan, što uzrokuje gubitak umjetničke dimenzije djela. Zatim se upušta u tvrdnju kakvu se danas više nitko ne bi odvažio napisati, jer ipak je nelingvistička i subjektivna: »Od svih modernih jezika talijanski je najprimjereniji da izrazi sva stanja i osjećaje grčkog Home-

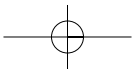




ra.« Slijedom toga hvali *Ilijadu* Vincenza Montija, a u toj pohvali anticipira i danas aktualan stav da valja prevoditi mnijenja, a ne pojedinačna značenja, iako ne rabi tu terminologiju. Time smatra dokazanim da je talijanski jezik pogodan za prevodenje, a talijanski prevodioci sposobni, pa im savjetuje prevodenje većeg broja suvremenih djela drugih europskih naroda. Tu se ona dakle priklanja idejama njemačkih romantičara i napušta tlo klasicizma; one nailaze na vrlo plodno tlo u Italiji, pa ih u procesu otvaranja prema drugim jezicima talijanski autori često koriste i citiraju.

Prilog MORANE ČALE ostaje u Italiji, no čini vremenski skok na početak dvadesetoga stoljeća i bavi se poznatim Pirandellovim esejom *Ilustratori, glumci i prevoditelji* iz 1908. godine. Dok prethodni prilozi ostaju u okvirima desetak stranica, a metodološki slijede put »pabiraka« iz početnog Tomasovićeva teksta, prilog Morane Čale zauzima dvostruki opseg i najopremljeniji je znanstvenim aparatom. Time nehotice iskazuje ambiciju da bude središnji tekst Zbornika, a to je naglašeno i središnjim mjestom kojem mu je dodijeljeno. Prevodiocima je ovaj Pirandellov esej zanimljiv jer sadrži ako baš i ne napad, kao što govore neki interpretatori, a ono barem izraženu skepsu spram mogućnosti održanja umjetničke vrijednosti izvornika u slučaju njegove reprezentacije, odnosno osobe posrednika, u ovome slučaju glumca i/ili prevoditelja. Kada god se govori o odnosu pisanja kao neposrednog stvaranja i prevodenja kao vođenog stvaranja, uvijek se spominje Pirandello. Morana Čale vrlo se detaljno bavi kako samim esejem, tako i njegovom recepcijom. Stavlja ga u kontekst njegovog drugog važnog teorijskog teksta, *Humorizma*, kao i cjelokupnog Pirandellova opusa. Pokušava doprijeti do izvornih zamisli eseja, iskrivljenih brojnim interpretacijama i recepcijskim konvencijama. Ukazuje na zbiljske i prividne proturječnosti u tekstu, kao i na praksu Pirandellova dramskog opusa u odnosu spram zasada iskazanih u eseju. Budući da je u Pirandellovo doba ne samo kazalište, nego i prevodenje uvelike pripadalo tradiciji, a da uz njegovo ime izričito vezemo pojam individualnog talenta, tada ovaj aspekt podozrivosti spram reprezentacije dodaje još jednu zanimljivu dimenziju temi tradicije i individualnog talenta.

Tekstu Morane Čale slijedi ponešto drukčije intoniran tekst, također prilično opsežan, prvi koji izrijekom spominje naslov Zbornika odnosno temu ZPS-a; ne samo da ga spominje, nego ga i parafrazira: »Tradicija i individualni pragmatizam« naslov je teksta JANA JANKOVIČA. U njemu on sažima ideje iz svojega *Rječnika prevoditelja* izdanoga u Bratislavi 2005. i posvećenoga slovačkim prijevodima književnih djela s prostora bivše Jugoslavije. U







ovom kratkom prikazu nećemo se upuštati u tu specifičnu problematiku, no svakako se moramo osvrnuti na Jankovićevo shvaćanje riječi pragmatizam. Ta je riječ u hrvatskom jeziku već u doba socijalizma poprimila negativne konotacije u smislu suženog djelovanja u svrhu postizanja nekog, najčešće materijalnog cilja, pa se ne samo zvukom, nego i značenjem približila riječi dogmatizam, što je u duhovnoj sferi, a posebno u književnosti, nadasve nepoželjno. Janković je međutim rabi drukčije, s potpuno pozitivnim konotacijama. Želi reći da prevoditelj nije samo pasivni proizvod društvenih i povijesnih uvjeta, dakle tradicije, a nije pogonjen ni samo impulsom čistog talenta, nego je njegova djelatnost na posve praktičan način uklopljena u svakodnevni život i njegovu neposrednu okolinu, što proizvodi i individualne, prepoznatljive psihološko-stvaralačke profile. Taj aspekt pragmatizma, koji je možda tipičan koncept malog slavenskog jezika (što nas povezuje sa Slovacima) zanimljivo je obogaćenje odnosa tradicije i individualnog talenta. Riječ je zapravo o kantovskom razlikovanju čistog i praktičnog uma, gdje traduktolog funkcionira na razini čistog, a prevodilac na razini praktičnog uma.

Europska panorama ne bi bila potpuna bez ruskog jezika i književnosti, pa su oni zastupljeni vrlo specifičnom temom autorice IRENE LUKŠIĆ, koja piše o poetici ruskog emigrantskog prijevoda. Pojam emigrantskog prijevoda može se shvatiti dvojako: kao prijevod djela autora-emigranata s materinskog ili usvojenog jezika na neki drugi ili pak kao prijevod kojega potpisuju (ruski) emigranti. U tekstu Irene Lukšić riječ je o ovom potonjem slučaju, no on ima različite inačice: Irina Aleksander u emigraciji je na hrvatski prevela klasične knjige za djecu Korneja Čukovskog, *Slavko prljavko* i *Doktor Jojboli i životinje*; Josif Brodski je prevodio u suprotnom smjeru, na ruski. Počeo je s poljskom književnošću (Milosz), da bi se zatim posvetio Španjolicima i posebno engleskim metafizičarima, Donneu, Marvellu i Herbertu; Nabokov je na ruski prevodio između ostaloga i vlastita djela, što ga čini posebno zanimljivom temom za ZPS 2009. gdje će se govoriti o prevoditelju i piscu objedinjenom u istoj osobi. U tome je Nabokov sličan Beckettu koji je svoja djela prevodio na francuski, uzevši si pritom slobode kakve bi profesionalnom prevoditelju u standardnom slučaju bile zamjerene. Na tom tragu tekst Irene Lukšić završava rečenicom znakovitom za ZPS 2009., »za ruske emigrantske pisce 20. stoljeća prevoditi znači pisati, slagati život po načelima umjetnosti i tumačiti ga kao istinu«. Možda je tumačenje života kao istine osnova Jankovićeve ideje pragmatizma, možda je doista za Slavene život istina, a za govornike španjolskog jezika san.

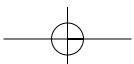
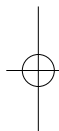
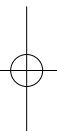
Ovom europskom pregledu pridodana su dva teksta koji se bave posve drukčijom problematikom, a ta je prevođenje s kineskog. Prvi je najkraći tekst u Zborniku, naslovljen »Kineski adagio«, autorice VESNE CRNOLATAC JANJIĆ. Moram iskreno priznati da nisam uspio jednoznačno dokučiti zašto »adagio«, no to tekst ne čini manje zanimljivim, kao što ga ne degradira ni činjenica da se mahom bavi sinologijom »iz druge ruke«, odnosno uvidima Vasilija Mihajlovića Aleksejeva, glasovitog sinologa iz prve polovice dvadesetoga stoljeća. Prevoditelju s europskih jezika ovaj će tekst ukazati na brojne traduktološki i lingvistički relevantne elemente koje smo u srednjeeuropskom kulturnom krugu naučili uzimati zdravo za gotovo: poimanje umjetnosti, matrice mišljenja, konstrukcija izričaja i protok teksta ipak su nam u velikoj mjeri zajednički; no što se događa kada svih tih oslonaca odjednom nema, kada čitave svjetove života moramo učiti iznova, da bismo ih našli iskazane pismom koje s nama poznatim pismima nema zaista nikakvih dodirnih točaka, pa čak ni prostornu organizaciju u najširem smislu. Postaje očito da kada govorimo o prevođenju općenito zapravo govorimo o prevođenju u veoma suženom kulturnom krugu i da bismo, u slučaju da zaista želimo doći do nekih općevažećih traduktoloških načela, naše promišljanje morali drastično proširiti i preoblikovati. Ono što će iz kineske književnosti, da uopće ne ulazimo u regionalna i povijesna pitanja kineskog jezika i pisma, do nas dopirati ili je tijekom stoljeća doprlo, nužno moraju biti tek višekратно spominjani pabirci, uvijek iznova osporavani od priznatih ili samozvanih sinologa.

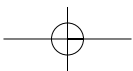
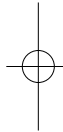
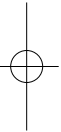
U tom svjetlu valja gledati dopadljiv leksički izbor DINKA TELEĆANA, koji je pokušaje Ezre Pounda da prevede ili prepjeva kineske klasike, razvučene kroz cijelu prvu polovicu dvadesetoga stoljeća, nazvao pustolovinom. Telećan nam odmah u uvodu priznaje da ne može kompetentno prosuđivati vjernost tih prijevoda odnosno prepjeva, pa s tim elementom kroz cijeli tekst barata kao s matematičkom nepoznanicom. Ipak, kao i u matematici, kada nepoznanicu uvrstimo u različite jednadžbe, koje ovdje imaju ime i prezime i zovu se Herbert Giles, Arthur Waley i na kraju sam Ezra Pound, njezina se vrijednost može odrediti. Tako i Telećan čitatelju indirektno sugerira da je Pound napravio odličan posao, što odabrani primjeri i potkrepljuju. S Poundom smo se tako vratili u ishodište — T.S. Eliotovu *Tradiciju i individualni talent* — s time da je u ovom slučaju vrlo razvidno da je naglasak na individualnom talentu, jer ga pustolovina vodi u iznimno bogatu i dugu tradiciju iz koje nije izrastao, pa stoga svjesno ili nesvjesno ni ne nosi njezin ge-



netski kod. U slučaju kineske pustolovine tradicija podupire i apsorpira individualni talent tek u trenutku realizacije u ciljnom jeziku (engleskom).

Zbornik 3. ZPS-a zaključuje prikaz zbornika prethodnog ZPS-a, *Prevođenje kultura* autorice SUZANE GLAVAŠ, u čije pojedinosti ovdje nećemo ulaziti, budući da bi meta-meta tekst sadržajno ipak bio izlišan.





## Bilješke o autorima priloga

MARCEL BAČIĆ (Zagreb, 1948) slikar je, dizajner i teoretičar, te izvanredni profesor Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu. Završio je gimnaziju i srednju muzičku školu (1967), a potom diplomirao na Grafičkom odsjeku ALU u klasi prof. Marijana Detonija (1971). Bio je slobodni umjetnik i publicist, predavač na Filozofskom i Arhitektonskom fakultetu te na Muzičkoj i Dramskoj akademiji, a od 1999 docent je na Akademiji likovnih umjetnosti. Od 1999 do 2003 na dužnosti je prodekana za nastavu, od 2003 šef je Katedre za teorijske predmete. Priredio je pet samostalnih izložbi, sudjelovao na šezdesetak kolektivnih i revijalnih izložbi u zemlji i inozemstvu, te oblikovao brojne plakate, knjige i časopise. Bavi se temeljnim pitanjima likovnih umjetnosti; metodskim, historijskim i estetskim problemima, te posebno odnosom likovnih umjetnosti s muzikom, književnošću, filozofijom i znanostima. Vanjski je suradnik Instituta za povijest umjetnosti i predsjednik Hrvatskog glazbenog zavoda.

JAKŠA FIAMENGO (Komiža, 1946), koji pripada krugu najistaknutijih suvremenih hrvatskih pjesnika, osnovnu je školu polazio u rodnome gradu a gimnaziju i Pedagošku akademiju u Splitu, gdje živi od 1962. Od 1965 piše i objavljuje poeziju, eseje, kritike, scenarije. Član je Društva hrvatskih književnika od 1969. Objavio je mnogobrojne knjige pjesama, među kojima i *More koje jesi* (1968), *Vjetar oko kuće* (1975), *Večera u oku* (1976), *Svjetiljka radosnog moreplovca* (1988), *Oteto iz tmine* (1990), *Ovjera beskraj* (1993), *Mravi iz Nezakcija* (2006) te nekoliko knjiga za djecu. Za sveukupni rad Fiamengo je 1999 godine odlikovan Ordenom Danice hrvatske s likom Marka Marulića, a dobitnik je i mnogih drugih nagrada poput državne nagrade »Vladimir Nazor« za književnost (1998), Plakete »Hanibal Lucić« na Sonetnim danima u Hvaru (2001), Plakete »Dobrojutro more« za unapređenje hrvatske književnosti u Podstrani (2007), Plakete »Vladimir Nazor« u Postirama na Braču (1999) i dr. Dobitnik je nagrade za izuzetan doprinos hrvatskoj glazbenoj kulturi.

IVA GRGIĆ MAROEVIĆ (Zagreb, 1963) docentica je za teoriju i povijest prevodenja na Odjelu za talijanistiku Sveučilišta u Zadru. Prevela je na hrvatski niz djela moderne i suvremene talijanske i engleske književnosti (L. Pirandello, V. Woolf, P. Levi, D. Maraini, D. Del Giudice i drugi), dok joj autorski članci, objavljeni u ča-

sopisima i zbornicima u Hrvatskoj, Italiji i Švicarskoj, pripadaju područjima talijanistike, traduktologije i ženskih/rodnih studija. Autorica je knjiga *Osman i njegovi dvojnici* (2004) i *Poetike prevođenja* (u tisku). Samostalno ili u suradnji priredila je zbornike *O hrvatsko-talijanskom i talijansko-hrvatskom književnom prevođenju* (1996), *Prevođenje kulturâ* (2005), *Tradicija i individualni talent. Misao o prevođenju kroz stoljeća* (2007), te svezak *Luigi Pirandello* za biblioteku »Nobelovci« (2002). Talijanski institut za kulturu u Zagrebu dodijelio joj je 1993 godišnju prevodilačku nagradu »Frano Čale«. Predsjednica je Društva hrvatskih književnih prevodilaca i predsjednica Centra za ženske studije u Zagrebu.

ANDY JELČIĆ (Ogulin, 1958), germanist i anglist, od 1988 radi kao slobodni prevoditelj, pisac i književni komentator. Preveo je desetak drama, libreto Mozartove *Čarobne frule*, Ad de Bontovu *Odiseju* te brojna izdanja s područja arhitekture i umjetnosti. Također je preveo nekoliko važnijih teorijskih (Auerbach: *Mimeza*, 2004, Weinrich: *Lingvistika laži*, 2005, *Leta*, 2007) i proznih književnih djela (W. G. Sebald: *Austerlitz*, 2006, *Saturnovi prsteni*, 2009, Musil: *Čovjek bez osobina*, 2008), a također i *Moć protiv moći u doba globalizacije* (U. Beck, s T. Marčetić), *Ogledi o Europi* (J. Habermas) i *Kraj povijesti umjetnosti* (H. Belting). Piše u *Konturi*, *Zarezu*, *Temi* i *Vjesniku*. Izdano mu je ili na radiju izvedeno petnaestak kratkih priča i duljih pripovijedaka. Završava svoj prvi roman. Dopredsjednik je Društva hrvatskih književnih prevodilaca i član Povjerenstva za nagrade. Predstavnik je DHKP-a u europskom udruženju CEATL. Dobitnik je godišnje nagrade DHKP-a za 2004 i nagrade »Iso Velikanović« za 2008.

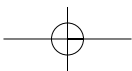
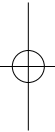
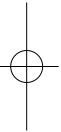
ZVONIMIR MRKONJIĆ (Split, 1938) u Splitu je završio klasičnu gimnaziju, u Zagrebu je diplomirao na Filozofskom fakultetu komparativnu književnost i francuski jezik a na zagrebačkoj akademiji za kazališnu umjetnost studirao je kazališnu režiju, kao jedan od posljednjih učenika Branka Gavella. Bio je član uredništva novine *Telegram* i časopisa *Prolog*. Objavio je dvadesetak zbirki pjesama, više knjiga književnih, likovnih i kazališnih ogleada i nekoliko pjesničkih antologija. Uredio je više izbora iz poezije hrvatskih i stranih pjesnika i drugih prijevoda. Prevodio s francuskog, njemačkog, engleskog, talijanskog i okcitanskog jezika. Prevodio je djela R. Chara, H. Michauxa, A. Frénauda, L. Claudela, F. Pongea, F. Hölderlina, A. Camusa, *Knjigu o Jobu* i Izaiu u *Bibliji*, S. Mallarméa, R. Barthesa, A. Bretona, A. Gidea, R. M. Rilkea, M. Heideggera, djela provansalskih trubadura, Shakespeareove *Sonete* (skupa sa Željkom Čorak), sabrana djela A. Rimbauda i kazališne tekstove Ö. v. Horváta, J. P. Sartrea, G. Büchnera, J. Geneta, F. Wedekinda. Redoviti je član HAZU.

SEAD MUHAMEDAGIĆ (Skokovi kraj Cazina, 1954) književni je prevodilac, publicist i pjesnik (zbirka *Slijepčev vir*, Zagreb 2001). Autor je knjige eseja *Miris neba*, Zagreb 2009. Najviše je prijevoda objavio iz austrijske književnosti, osobito austrijskih dramskih autora (Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannstahl, Robert Michel, Thomas Bernhard, Peter Handke, Peter Turrini, Elfriede Jelinek, Gert Jonke, Fe-

lix Mitterer, Franz Altmann, Eduard Saenger, Werner Schwab). Također prevodi prozu (W.G. Sebald, M. Wogrolly, K. Kraus, itd.), liriku (Peter Turrini, Klaus Hensel, Theodor Kramer, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, itd.), uglazbljenu poeziju (koncertne popijevke i oratorijske tekstove), esejistiku, književno-znanstvenu, muzikološku i pedagoškijsku literaturu. Poeziju hrvatskih pjesnika i književnoteorijske tekstove prevodi i na njemački. Za prevodilački rad dobio je godišnju nagradu Društva hrvatskih književnih prevodilaca (1996) i Državnu nagradu za književno prevođenje Republike Austrije (2001).

TAHIR MUJIČIĆ (Zagreb, 1947) u hrvatskoj je književnosti nazočan četrdesetak godina, isprva kao dramski pisac (sa Borisom Senkerom i Ninom Škrabeom, potom s Igorom Mrduljašem, pa sa Senkerom i, jasno, sam...). U tom su razdoblju nastala četrdeset i dva dramska teksta (velikom većinom odigranih), šest knjiga dramskih tekstova, osam knjiga poezije (među kojima i *Kokot u vinu*, *Kokoš in the Rye* i *iliti jednom tjedno*, *Irski Iranec* i *iranski Irec*, *Primopredaja ili divljim tahiristanom* i *Zvonjelice für Cvite*), te više scenarija za različite medije. Dobitnik je više nagrada, a važno je spomenuti da je 2006 godine dobio potporu za knjigu drama »Nauk od žena«, koja je (u roku!) izašla u AGM-u (uvodnik dr. Lada Čale Feldman, urednik Bože Čović). Drama »Babina guica« iz iste knjige dobila je nagradu »Marin Držić« i od 2007 godine s uspjehom se igra u splitskom HNK-u. Tahir Mujičić je slobodni umjetnik. O njemu je 2008 godine izašla monografija (urednik Bože Čović), te je moguć i širi uvid u njegovu djelatnost.

KATJA RADOŠ-PERKOVIĆ (Pula, 1973) diplomirala je talijanski i engleski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, te solo-pjevanje na Muzičkoj akademiji u Zagrebu u klasi prof. Nade Puttar-Gold. Niz godina bavila se konferencijskim prevođenjem i koncertnom djelatnošću u Hrvatskoj i inozemstvu (Sloveniji, Italiji, Francuskoj, Mađarskoj, Nizozemskoj, Indiji). Članica je Hrvatskog društva glazbenih umjetnika. 2004 godine obranila je na Filozofskom fakultetu magistarski rad naslovljen *Talijanski libretisti u talijanskim povijestima književnosti*. Trenutno priprema doktorsku disertaciju na temu prevođenja Goldonijevih komedija u Hrvatskoj i zaposlena je kao znanstvena novakinja na projektu »Hrvatsko-talijanski kulturni odnosi« pri katedri za talijansku književnost Odsjeka za talijanistiku u Zagrebu. Sudjelovala je na nekoliko znanstvenih skupova i objavila nekoliko znanstvenih i stručnih članaka te recenzija. Suradnica je i na poslijediplomskom stručnom studiju konferencijskog prevođenja na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.





## Kazalo imena

### — A —

Adelburg Abramović, A. —  
Aleksander, I. —  
Alighieri, D. —  
Altmann, F. —  
Arnič, L. B. —  
Auerbach, E. —  
Aznavour, Ch. —

### — B —

Bach, J. S. —  
Bačić, M. —  
Badalić, H. —  
Barthes, R. —  
Bašić, R. —  
Baudelaire, Ch. —  
Bean, R. —  
Beck, U. —  
Beckett, S. —  
Belting, H. —  
Bernhard, T. —  
Bindi, U. —  
Boeri, S. —  
Boecije —  
Borgna, G. —  
Born, I. —

Brahms, J. —  
Brecht, B. —  
Brel, J. —  
Bremer, A. —  
Bressens, G. —  
Breton, A. —  
Britvić, S. —  
Brodski, J. —  
Büchner, G. —  
Bulić, B. —

### — C —

Camus, A. —  
Cervantes, M. de —  
Char, R. —  
Chateaubriand, R. de —  
Cimaraosa, D. —  
Claudel, L. —  
Cocteau, J. —  
Crnobrnja, M. —  
Crnolatac Janjić, V. —

### — Č —

Čale Feldman, L. —  
Čale, F. —  
Čale, M. —

Čorak, Ž. —

Čović, B. —

Čukovski, K. —

— D —

d'Alvernha, D. —

D'Angiolieri, C. —

Danon, M. —

De Andrè, F. —

de Bont, A. —

De Mauro, T. —

de Poitiers, G. —

de Ventadorn, B. —

Debussy, C. —

Deddi, S. —

Dedić, A. —

Del Giudice, D. —

Delorko, O. —

Descartes, R. —

Desnica, V. —

Detoni, M. —

Dickens, Ch. —

Dolenčić, K. —

Domitrović, D. —

Donne, J. —

Dragojević, O. —

Držić, M. —

Duda, B. —

Durlovski, A. —

Dylan, B. —

— E —

Eichendorff, J. F. von —

Eliot, T. S. —

Endrigo, S. —

— F —

Fabrio, N. —

Fiamengo, J. —

Frénaud, A. —

Fučak, J. —

Fusini, N. —

— G —

Gaber, G. —

Galuppi, B. —

Gavella, B. —

Genet, J. —

Georgiades, T. —

Gerhart, P. —

Ghislanzoni, A. —

Gide, A. —

Giesecke, C. L. —

Giles, H. —

Glavaš, S. —

Goebbels, J. —

Goethe, J. W. —

Goldoni, C. —

Greco, J. —

Grgić Maroević, I. —

Grgur Veliki —

— H —

Habermas, J. —

Händel, G. F. —

Handke, P. —

Hatze, J. —

Haydn, J. —

Heidegger, M. —

Heine, H. —

Hensel, K. —

- Herbert, G. —  
 Hergešić, I. —  
 Hofmannstahl, H. von —  
 Hölderlin, F. —  
 Homer —  
 Horvát, Ö. v. —  
 — J —  
 Jakobson, R. —  
 Jankovič, J. —  
 Jelčić, A. —  
 Jelinek, E. —  
 Jennens, Ch. —  
 Jerkunica, A. —  
 Jonke, G. —  
 Josip II —  
 Juzbašić, S. —  
 — K —  
 Kalman, I. —  
 Kalogjera, N. —  
 Karadžić, V. S. —  
 Keats, J. —  
 Kepler, J. —  
 Kiš, D. —  
 Körner, C. T. —  
 Kramer, T. —  
 Kraus, K. —  
 Kren, Lj. —  
 Kunc, N. —  
 Kvirgić, P. —  
 — L —  
 Lalli, D. —  
 Lauzi, B. —  
 Leigh, M. —  
 Lelas, G. —  
 Lerici, R. —  
 Lešaja, J. —  
 Levi, P. —  
 Lewis, C. —  
 Lhotka Kalinski, I. —  
 Lisinski, V. —  
 Lozovina, V. —  
 Lucić, H. —  
 Luj XVI —  
 Lukšić, I. —  
 Luther, M. —  
 — M —  
 Machiedo, V. —  
 Mahler, G. —  
 Mallarmé, S. —  
 Maraini, D. —  
 Marcabré —  
 Marčetić, T. —  
 Margitić, L. —  
 Maroević, T. —  
 Martí, B. —  
 Marulić, M. —  
 Marvell, A. —  
 Masters, E. L. —  
 Metastasio, P. —  
 Michaux, H. —  
 Michel, R. —  
 Mihajlović Aleksejev, V. —  
 Milosz, C. —  
 Milton, J. —  
 Mitterer, F. —

Modugno, D. —  
 Monti, V. —  
 Mörike, E. —  
 Moustaki, G. —  
 Mozart, W. A. —  
 Mrduljaš, I. —  
 Mrkonjić, Z. —  
 Muhamedagić, S. —  
 Mujičić, T. —  
 Müller, W. —  
 Musil, R. —  
 Mužek, T. —

## — N —

Nabokov, V. —  
 Napoleon —  
 Nardelli, M. —  
 Nazor, V. —  
 Nerval, G. de —  
 Nietzsche, F. —

## — O —

Offenbach, J. —  
 Okudžava, B. —  
 Orff, C. —  
 Ortolani, G. —

## — P —

Paisiello, G. —  
 Palomba, G. —  
 Paljetak, L. —  
 Paoli, G. —  
 Parisotti, A. —  
 Pejačević, D. —  
 Petrušić, A. —

Piaf, E. —  
 Piave, F. M. —  
 Pirandello, L. —  
 Pitagora —  
 Platen, A. von —  
 Poe, E. A. —  
 Ponge, F. —  
 Popadić, M. —  
 Pope, A. —  
 Pound, E. —  
 Price, A. —  
 Puttar-Gold, N. —

## — Q —

Queneau, R. —

## — R —

Radoš-Perković, K. —  
 Rilke, R. M. —  
 Rimbaud, A. —  
 Rist, J. von —  
 Roić, S. —  
 Rudel, J. —  
 Runjić, Z. —

## — S —

Saenger, E. —  
 Sartre, J. P. —  
 Schickeneder, J. J. —  
 Schikaneder, E. —  
 Schiller, F. —  
 Schnitzler, A. —  
 Schober, F. von —  
 Schubert, F. —  
 Schumann, R. —

Schütz, H. —

Schwab, W. —

Sebald, W. G. —

Senker, B. —

Shakespeare, W. —

Shaw, G. B. —

Smythe, R. —

Snipes, W. —

Sofoklo —

Staël, Mme de —

Stamač, A. —

Stravinski, I. —

Sveti Augustin —

Sveti Jeronim —

Swieten, G. van —

— Š —

Šaula, Đ. —

Šeringer, R. —

Škrabe, N. —

Šoljan, N. —

Štefančič, V. —

Štefok, A. —

Šuljaga Grmoljez, S. —

— T —

Tambača, D. —

Telečan, D. —

Tenco, L. —

Tolstoj, L. N. —

Tomasovič, M. —

Tonkovič-Dolenčič, A. —

Turrini, P. —

— U —

Uhland, L. —

— V —

Vanoni, O. —

Velikanovič, I. —

Verdi, G. —

Vežić, V. —

Vivaldi, A. —

Voss, H. —

Voss, J. H. —

— W —

Waley, A. —

Wasserman, D. —

Wedekind, F. —

Weinrich, H. —

Wogrolly, M. —

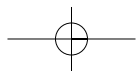
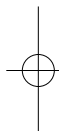
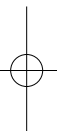
Woolf, V. —

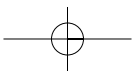
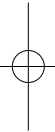
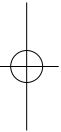
— Z —

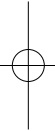
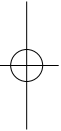
Zajc, I. —

— Ž —

Žmegač, V. —







---

CIP zapis dostupan u računalnom katalogu  
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu  
pod brojem 717358

---

