

ZAGREBAČKI PREVODILAČKI SUSRET 2019.

**KNJIŽEVNO
PREVOĐENJE
I SVJETSKA
KNJIŽEVNOST**

ZAGREBAČKI PREVODILAČKI SUSRET, 2019.

Književno prevođenje i svjetska književnost

ZAGREBAČKI PREVODILAČKI SUSRET, 2019.
Književno prevodenje i svjetska književnost

NAKLADNIK:

Društvo hrvatskih književnih prevodilaca

ZA NAKLADNIKA:

Ana Badurina

PRIREDILI:

Nataša Medved i Sead Muhamedagić

KOREKTURA:

Erika Koporčić

GRAFIČKO OBLIKOVANJE:

Iva Mandić

TISAK:

Web2tisak d.o.o.

NAKLADA: 200 primjeraka

ISBN: 978-953-96755-8-3

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu
Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001113342.

Knjiga je tiskana uz finansijsku potporu Ministarstva znanosti
i obrazovanja Republike Hrvatske.

Društvo hrvatskih književnih prevodilaca
Ilica 42/II
10000 Zagreb
www.dhkp.hr

ZAGREBAČKI PREVODILAČKI SUSRET, 2019.

Književno prevođenje i svjetska književnost

Priredili

Nataša Medved i Sead Muhamedagić



DHKP

Društvo hrvatskih
književnih prevodilaca

Zagreb, listopad 2021.

SADRŽAJ

UVODNA RIJEČ

NINA ALEKSANDROV-POGAČNIK

Dvojbe svjetske književnosti	11
------------------------------------	----

FRANCISKA ĆURKOVIĆ-MAJOR

Zašto (ni)su prisutne književnosti na malim jezicima u Hrvatskoj?	21
---	----

MIA PERVAN

Tko je bio Franjo Hartl ili tradicija i individualni talent	35
---	----

SANJA ROIĆ

Na obroncima vulkana: Vladan Desnica prevodilac Leopardija	45
--	----

IVA GRGIĆ MAROEVIC

O prijevodnim antologijama. Primjer.	57
---	----

MATE MARAS

Kako sam prevodio Shakespearea	65
--------------------------------------	----

KATHARINA WOLF-GRIEŠHABER

Problemi u njemačkim prijevodima Krležinog romana

Povratak Filipa Latinovicza	89
-----------------------------------	----

EVAINE LE CALVÉ IVIČEVIĆ

Može li se na Plateau Mont-Royalu govoriti hrvatski?
--

O prevođenju tekstova Michela Tremblaya	101
---	-----

KATJA RADOŠ-PERKOVIĆ

Kreativnost, dozvoljeno i nedozvoljeno u prevođenju dječje književnosti

na primjeru <i>Pinocchija</i>	127
-------------------------------------	-----

ANDA BUKVIĆ PAŽIN

Slučaj Janosch: Kako se klasik njemačke književnosti
--

izgubio u hrvatskom prijevodu	147
-------------------------------------	-----

ANDY JELČIĆ

Beyond – razmatranja o budućnosti književnoga prevođenja	165
--	-----

BILJEŠKE O AUTORICAMA I AUTORIMA PRILOGA	179
---	------------

UVODNA RIJEČ

Jubilarni deseti Zagrebački prevodilački susret, održan 25. listopada 2019. u konferencijskoj dvorani Mađarskog instituta u Zagrebu, na temu Književno prevođenje i svjetska književnost, organiziran je u namjeri da se pojам svjetske književnosti osvijetli iz najrazličitijih kutova te da se još jednom ukaže na znanu, ali ipak nedovoljno vrednovanu činjenicu da književni prevodioci svojim radom pronose svijetom moć pisane riječi, istovremeno matičnu kulturu oplemenjujući kulturološkim, spoznajnim, jezičnim i umjetničkim dosezima drugih kultura.

Najveća zasluga za artikulaciju ovako široko zamišljene teme, koja se neminovno tiho provlači u svakom govoru o književnome prevođenju, pripada dragom kolegi, osmislitelju i moderatoru ZPS-a, našem Seadu Muhamedagiću koji nas je napustio iznenada, u kolovozu ove godine. Njegov stvaralački put prekinut je možda upravo dok je na papir stavljaо svoje misli za ovaj uvodnik, koji je trebao biti zajednički potpisani, premdа najvećim dijelom napisan na računalu za slijepе osobe. Veselio se Sead i ovome zborniku kao da je prvi, s djetinjim ushitom mi obznanjujući da su tekstovi zanimljivi, kako je koji pročitao i proslijedio mi ga, rekavši da je i sam sve više nadahnut

za pisanje uvodne riječi. Seadovim nadahnućima i nagnućima, prereknućima i pregnućima, njegovome iznimnom doprinosu korpusu svjetske književnosti i hrvatskoj traduktologiji Društvo hrvatskih književnih prevodilaca, i mi, njegovi kolege i prijatelji, nastojat ćemo se dostoјno vraćati.

Jedanaest autorskih priloga u sedmome zborniku Zagrebačkog prevodilačkog susreta odgovorilo je na mnoga pitanja postavljena u pozivu za sudjelovanje na skupu. Nina Aleksandrov-Pogačnik otvara temu tekstrom o dvojbama svjetske književnosti donoseći nam povijest tog pojma, njegov razvoj i preobrazbe tijekom vremena, pokazujući koliko širenje i osnaživanje pojma svjetske književnosti danas ima važnu ulogu. Franciska Čurković-Major bavi se fenomenom malih književnosti, odnosno njihovom prisutnosti u hrvatskim prijevodima na primjeru mađarske književnosti, naglašavajući i koliko su katedre stranih jezika na hrvatskim sveučilištima važni rasadnici budućih književnih prevodilaca.

Mia Pervan istražila je život i djelo zaboravljenog prevoditelja Franje Hartla te brojnim primjerima ukazala na raskošan talent prevoditelja čiji su vrsni prijevodi i danas živi. Sanja Roić svojim se prilogom vraća još jednom prevodilačkom talentu te analizira prijevodne strategije Vladana Desnice i njegove uspješne napore da slavnu Leopardijevu pjesmu *Žukva ili cvijet pustinje* prenese u cjelokupnosti njezinog poetskog izričaja i svjetonazorske motivacije. Iva Grgić Mroević na primjeru jednog prijevoda Ivana Slamniga i Antuna Šoljana govori o važnosti pjesničkih antologija za inojezičnu recepciju, koja također oblikuje svjetsku književnost, a mijenja se kroz vrijeme.

Mate Maras tajne prevodilačkog zanata otkriva posežući za vlastitim prijevodima Shakespearea, a Katharina Wolf-Grießhaber uspoređuje tri njemačka prijevoda *Povratka Filipa Latinovicza*. Evaine Le Calvé Ivičević u svojem prilogu progovara o problemima prevođenja jezične slojevitosti, odnosno specifičnog sociolekta, upoznajući nas s književnim svijetom kanadskog pisca Michela Tremblaya.

Katja Radoš-Perković analizira noviji i najdostupniji hrvatski prijevod *Pinocchija* koji nažalost postaje sinonim za nedopustivo loš prijevod. I Anda Bukvić Pažin, analizirajući hrvatske prijevode još jednog klasika dječje književnosti, njemačkog pisca Janoscha, obrazlaže koliko je nekvalitetan prijevod štetan i što bi svaki prevoditelj i izdavač morao imati na umu pri bavljenju dječjom prijevodnom književnošću. U završnome tekstu, Andy Jelčić zamišlja vrlu budućnost književnog prevođenja, ostavljajući nam mnoga otvorena pitanja od kojih neka traže i hitrije djelovanje.

Nataša Medved

NINA ALEKSANDROV-POGAČNIK

Dvojbe svjetske književnosti

Sintagma *svjetska književnost* uvriježena je i općeprihvaćena te je kao termin sveprisutna u komunikaciji, nazočna bilo kao naslov knjige, ime festivala, predavanja, sveučilišnih kolegija i predmeta. Ukratko, smatra se neprijepornim, čvrstim terminom, kao svojevrsni *terminus technicus*.

Svaki je znanstveni i stručni termin ime, iskaz i pokriće određenog pojma, u okviru zadane struke i određene terminologije. Međutim, neki od njih toliko su općeprihvaćeni da prijeđu u svakidašnji govor i uporabu, ali pritom mogu poprimiti i drugčije, prošireno ili tek približno, kolokvijalno značenje. Preobrazba se dogodila i terminu *svjetska književnost*, koji je svojom konotativnošću unekoliko prerastao i iznevjerio svoj temeljni pojam.

Autor sintagme koji ju je formulirao i odaslao u europski kulturni prostor bio je jedan od najvećih europskih književnih klasika i humanista, svojevrsni univerzalni genij J. W. Goethe, čije djelo u weimarskom kritičkom izdanju broji 143 sveska. Dogodilo se to, kako svjedoči Johann Peter Eckermann, weimarski bibliotekar, od 1823. i osobni Goetheov tajnik, u čuvenom radu *Gespräche mit Goethe in*

den letzten Jahren seines Lebens (1836)¹ koji je Nietzsche označio „najboljom njemačkom knjigom“, negdje krajem siječnja 1827. godine. U njihovim uobičajenim razgovorima za stolom (*Tischgespräche*) Goethe je, zaintrigiran kineskim romanom što ga je upravo čitao, na upit zašto čita roman koji mora da mu je posve stran, između ostaloga, odgovorio: „Die Menschen denken, handeln und empfinden fast ebenso wie wir“, te je na kraju uobičajenog monologa o tome kako je poezija zajedničko dobro čovječanstva, izjavio: „Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit, und jeder muss dazu wirken, diese Epoche zu beschleunigen“. Nakon toga sintagma je krenula u javnost te se iste godine pojavila u časopisu *Kunst und Altertum*, izazvavši golem interes, upite i pojašnjenja. Do 1831. godine pojavljuje se više tekstova na tu temu u raznim kontekstima i suodnosima, često u obliku dopisa Društvu za proučavanje domaće i inozemne književnosti (in-und ausländische Literatur).

Kulturnopovijesno i književnopovijesno gledano, Goetheova ideja svjetske književnosti bila je izraz društvenog, kulturnog i književnog konteksta, razdoblja njemačkog i europskog predromantizma odnosno romantizma, kada je interes za izvaneuropsko, egzotično, posebice orijentalno, bio ne samo svjetonazorsko već i poetičko načelo. U tome duhovnom kodu Goethe i piše svoj *West-östlicher Divan* (*Zapadno-istočni divan*) očito potaknut Divanom perzijskog pjesnika Hafiza iz 14. stoljeća, sastavljenog od 500 kratkih lirskih pjesama, ghazala.

1 Hrvatsko izdanje: Johann Peter Eckermann, *Razgovori s Goetheom posljednjih godina njegova života*, prev. Daniela Tkalec, Scarabeus naklada, Zagreb, 2006.

Svjetska književnost, kako ju je očito zamislio, upozoravala je na izvjesne podudarnosti i sličnosti između najrazličitijih književnosti, što je bilo blisko Goetheovu intelektualnom univerzalizmu kao i romantičarskom kozmopolitizmu razdoblja. Bila je to vizija velike književne zajednice, nekakve republike slobodnog kretanja i fluktuacije ideja, sadržaja, spoznaja, pa i misli i emocija. Duhovna i idejna paradigma romantizma bila je pretpostavka toga pojma kao njegove idealne projekcije.

Međutim, bez obzira na spomenuti kineski roman i perzijske gazele, smatram da je „svjetska književnost“ prije svega htjela upozoriti na duhovnu cjelinu Europe koja se od raspada antičkoga svijeta sve više povezuje preko renesansnog univerzalizma i prosvjetiteljske utopije. *Europa universalis*, idejna paradigma živa i danas. Inspirativan i s nizom značenjskih referencija Goetheov termin – krilatica, bila je tek zamisao, dok je u svome shvaćanju književnosti Goethe, družeći se intenzivno s Herderom i Schillerom, bio itekako vezan za predromantičarsku herderovsku misao, temeljenu na ideji narodne duše, duha i narodnosnog identiteta, čemu svjedoči i njegov interes za narodno pjesništvo (*Volkslieder*), izdvojivši pritom *Hasanaginici* kao duhovno-identitetski pjesnički tekst ovih prostora. Ukoliko mislimo u tome smjeru, svjetska bi književnost bila zajednica djela najautentičnijih predstavnika koji bi emanirali i svjedočili narodni duh određenog naroda i prostora. Znači, bio bi to izbor, a ne zbroj određenih reprezentativnih modela koji ne bi, ili bi tek djelomice, uključivali književno-estetske sastavnice.

Nadalje, prateći književnopovijesno očišće, valja spomenuti kako je svijest o transnacionalnim kulturnim vezama i prije Goetheova

istupa bila nazočna kod njemačkih romantičara, primjerice u braće Schlegel. Friedrich se je već početkom 19. stoljeća (1808) pišući o Indiji „Über die Sprache und Weisheit der Indier“ zalađao za odmak od, kako je zapisao, jednostranih i ograničenih gledišta. Spoznaja o ograničenosti nacionalne književnosti također njemačke provenijencije (die Nationalliteratur) na tragu Herdera i Wielanda, od samih je početaka pratila nastojanja i rad na povijesti nacionalnih književnosti. Sumnja kako nacionalna književnost nije supstancialni entitet, zatvorena struktura u kojoj pluta nekakav narodni duh, već da u određenju pisaca, pokreta i djela itekako treba uzimati u obzir širi kontekst i međusobne veze, međuzavisnost i prožimanje europskog kulturnog prostora, te njegovu zajedničku utemeljenost na antičkoj tradiciji i izvaneuropskoj kulturološkoj proto-knjizi, Bibliji.

Stoga je važno istaknuti kako su te iste 1827. godine već održavana predavanja na Sorboni na kolegiju komparativna književnost (*la littérature comparée*), a već tridesetih godina osnivale su se katedre. Pioniri komparatistike Paul Hazard, Joseph Texte i Ferdinand Baudensperger u svojem su radu uznastojali učvrstiti komparatistiku kao znanstvenu disciplinu i osmisliti njen teorijski i metodološki temelj. Klasična komparatistika vantieghemovskog tipa razlikovala je usporednu književnost usredotočenu na uzajamne veze i odnose dviju književnosti, književnih pojavnosti i činjenica, od opće književnosti, veoma operativne i šireg dijapazona, koja uočava i proučava književne pojave i činjenice zajedničke, odnosno istodobno pripadajuće različitim književnostima, što se može odnositi na stilske formacije, metričke i stilske oblike, žanrove, književne struje i izvedenice (petrarkizam, rusozam i sl.). Ukratko, osnova i temelj bili su i jesu usredotočenost

na dijalog kao polazište komparatistike čiji je dijaloški karakter dvovaljan. Naime, svako je čitanje i tumačenje književnosti razgovor, jer nasuprot nemamo, kako je negdje zapisao važan ruski teoretičar M. Bahtin, „stvar bez glasa“, niti leptira, niti molekulu, niti krvnu stanicu ili motor, već subjekt koji govori, književni tekst, s kojim stupamo u dijalog („in das Gespräch kommen“) i kojeg, drugostupanjski, treba prenijeti u širi kontekst i uočiti načine kako određeni diskurs prelazi u drugi književnojezični prostor i što se s njime pritom i potom zbiva.

U postpozitivističkoj inačici druge polovice 20. stoljeća komparatistika ne uzima u obzir tek empirijska znanja i činjenice (teme, motivi, likovi, izvori) već uključuje i nove metodološke paradigme znanosti o književnosti, kao primjerice semiotiku te djelatne teorijske postavke intertekstualnosti i alteritetata. Alteritet bi, ukratko, bio razlika između fiksiranog teksta i njegove receptivne aktualizacije, odnosno promjena koje doživjava u svijesti čitalaca koji govore drugim jezikom i pripadaju drugoj povjesno-kulturnoj sredini. Uistinu, da se vratimo Goetheu: „Jeder Mensch liest seinen Homer“.

I još nešto svakako valja spomenuti. Naime, radovi klasične komparatistike kao i većina novijih svoje metodološke pretpostavke temelje na europocentričnosti, na zajedničkom europskom i europo-idnom prostoru, odnosno pojavama koje pripadaju istom ili sličnom civilizacijskom krugu. U Van Tieghemovim radovima i onodobnim bibliografijama isključivo su europske teme i veze, prožimanja i duhovne forme, što se odnosi i na poglavlja koja, doduše, govore o povijesti i perspektivi svjetske književnosti koja je shvaćena kao idealna projekcija ostvarive budućnosti, pod uvjetom da se intenzivira rad na općoj povijesti i svih relevantnih razina europske književnosti.

Važno mi je to izdvojiti, jer iz osobnog predavačkog iskustva mogu svjedočiti kako iskorak u daleke književnosti, afričke ili azijske, otvara posve nova pitanja, izazove i dvojbe. Potrebno je i moguće pristupiti im s puno poštovanja i interesa, međutim, zbog različitosti i neusporedivosti ono što se pokaže dostupnim ostaje na razini deskripcije, uglavnom i većinom izvanskih, kulturoloških, a manje književnosnih činjenica. Književno-znanstveni dijalog, hermeneutički i interpretativni, otežan je zbog nedostatnosti relevantnog instrumentarija. Naime, naša teorijska znanja, poetička, retorička, stilistička i versološka, proizašla su iz europske tradicije od antičkog razdoblja, pa primjerice pojmovi invokacije, retardacije, ponavljanja, stalnih epiteta, fabularnog narativa u vremenskome slijedu kojima se određuje ep izrasli su iz homerske tradicije te u pristupu *Mahabharati*, da uzmemo kultni povijesni ep jedne od dviju velikih azijskih književnosti, indijske, nisu od velike koristi. *Mahabharata* je barem sedam puta opsežnija od *Ilijade* i *Odiseje*. Cijela *Bhagavadgita* tek je njen dio, šesto pjevanje o sumnjama i okljevanjima kraljevića Arjune kojeg na bitku sokoli Krišna, govoreći mu istine o životu, svijetu i čovjeku, razotkrivajući se kao bog. *Bhagavadgita* je dopunjavana, tumačena, reinterpretirana, prepuna misaonih, filozofskih, religioznih misli i simbolike, ponekad posve izvan europskih spoznajnih dosega. Također, što bismo osim deskriptivne razine mogli izreći o specifičnim žanrovima japanske literature iznikle unutar samurajskog viteškog feudalnog kodeksa i začahurenosti, gdje budistički monasi bilježe religiozne meditacije i zapise s ratničkim motivima, ili pak o specifičnoj poeziji sažetih formi od sedamnaest slogova (hokku, haikai, haiku) ili čuvenom lutkarskom kazalištu, joruri (djoururi). Tek

krajem 19. stoljeća, dokinućem šogunata i otvaranjem luka, japanska se književnost putem prijevoda upoznaje s europskom i američkom.

Uz to je važno napomenuti kako su te daleke književnosti posve disparatnog kulturnopovijesnog iskustva i tradicije izgrađivale svoje autentične književne žanrove i obilnu versološku terminologiju posve samosvojno i različito od europskog poetičkog i estetičkog mišljenja i klasifikacija. Ta je spoznaja ujedno razotkrila zabludu kako je postojeća europska terminologija univerzalna i neprijeporna.

Na kraju valja reći da iz svega što je tek sumarno izdvojeno slijedi nedvojni zaključak kako sveprisutni termin *svjetska književnost* krije mnoge zamke i dvojbe i nije baš samorazumljiv i operabilan. Naime, termin se zapravo odvojio od svoje pojmovne osnove, ne poklapaju se, te je lako pomisliti kako je tek uvjetno i projektivno moguć kao znanstveni termin/pojam, i to stoga što nema određeno definirano područje i sadržaj, nema relevantnu teorijsku podlogu ni metodološki instrumentarij. Postoje samo obrisi i naznake. Uz to, termin je višeslojan, indicira više pogleda i pristupa, jer je nejasno je li riječ o zbroju književnosti svijeta i što je pritom s malim jezicima i književnostima o kojima ne znamo ništa, ili o pojedinačnom izboru, te koji bi mogli biti kriteriji odabira i klasifikacije.

Jedna od mogućnosti jest svedenost na modele i sustave kao što je učinjeno u knjizi *Weltliteratur, Strukturen, Modelle, Systeme* (1979) Zorana Konstantinovića, koji je bio profesor komparativistike u Innsbrucku. Međutim, osim poglavlja o vezama mitskog i pjesništva, gdje se arhetipski referira na priču o Ozirisu i Izidi visoke egipatske kulture, čitava je knjiga posvećena modelima i predlošcima europskih

književnosti od antike, odnosno Biblije, kao izvorišta duhovnog, spoznajnog, kulturnog i vjerskog identiteta, čiji simboli, parabole, praslike, situacije i metafore tvore golemi citatni lanac europske umjetnosti.

Znači li sve nabrojeno da od svjetske književnosti treba odustatи? Nikako i nipošto. Naime, kada se pojam/termin osloboodi pretencioznosti i nepreciznosti, kao i utopijskog romantičarskog kozmopolitizma ili još gore nekakvog, kako je netko jednom zapisao, nazdravičarskog kozmopolitizma, pojam svjetske književnosti ima veliku perspektivu i šansu da se tijekom vremena sadržajno ispuni, osnaži i definira. U naše doba neizmjernih komunikacijskih mogućnosti, masmedija i interneta, sustavi relacija i informacija međunarodnih književnih tokova, transkontinentalnih i transnacionalnih, omogućuju brzu razmjenu, upoznavanje pa onda i razumijevanje i povezivanje, jednu uistinu svjetsku komunikaciju književnosti. Važno je da književno ostvarenje posjeduje kulturotvorni duh, izrazitu svijest o vremenu i općeljudskim situacijama, možemo to zastarjelo nazvati modernitetom, kako bi moglo biti prepoznatljivo i prihvaćeno. Boljem razumijevanju i vezama doprinijeli su i pisci udomljeni u europskoj književnosti, kao što su, primjerice, Pakistanci Hanif Kureishi i Mohsin Hamid, Japanac Haruki Murakami, Nigerijac Chigozie Obioma, koji su u svoje tekstove unijeli i približili određene tradicijske čimbenike svoga autentičnog etniciteta, svjedočeći općeljudske situacije i zajedništvo koje možemo prepoznati. Stoga su i ti pisci, ovdje izdvojeni nasumice, mogli biti doživljeni, da se vratimo Goetheu, *weltliterarisch*.

U tom poslu približavanja i putu izgrađivanja raznolike, ali zajedničke književne kuće nezaobilaznu i neprocjenjivu kulturotvornu

i graditeljsku ulogu i odgovornost za kulturu susreta, više nego ikad, imaju književni prevoditelji, kao sukreatori temelja budućeg mogućeg prostora istinske, univerzalističke, uistinu svjetske književnosti.

FRANCISKA ĆURKOVIĆ-MAJOR

Zašto (ni)su prisutne književnosti na malim jezicima u Hrvatskoj?

PRIMJER MAĐARSKE KNJIŽEVNOSTI

Mađarska književnost prisutna je u Hrvatskoj, no teško je dati odgovor na pitanje zašto, pogotovo ako taj odgovor želimo koristiti kao nekakav recept za uspjeh. Kako bih ipak došla do nekog odgovora, pokušat ću to učiniti na temelju naslova izdanja nađenih u katalogu NSK-a i dijelom u Katalogu Knjižnice grada Zagreba te iz tog pregleda izvući zaključak koji bi dijelom odgovorio na to pitanje. Pregled sam započela od djela pisaca 19. stoljeća i išla prema sadašnjosti te pri tome pokušala usporediti godinu izdanja djela na mađarskom s godinom hrvatskog izdanja, kako bih otkrila koliko hrvatsko izdavaštvo prati ili ne prati mađarska izdanja. Istraživanje sam počela od velikana mađarske književnosti 19. stoljeća i primijetila da su oni svojevremeno jedva bili prisutni u hrvatskim prijevodima.

Kratka zbirka pjesama jednog od dvojice najvećih pjesnika ne samo 19. stoljeća već cijele mađarske književnosti, Sándora Petőfija (1823–1849) na hrvatskom jeziku objavljena je 1913. u Subotici. Zanimljivo je da su prijevodi dviju njegovih pjesama iz 1898., *Pjesma psa* i *Pjesma vuka* u prijevodu Mavra Špicera sačuvani u rukopisu u NSK-u. Petőfijev ne baš uspjeli roman *A hóhér kötele* napisan 1846. preveden je s naslovom *Krvnikovo uže* 1887. Od velikog opusa drugog

velikana, pjesnika Jánosa Aranya (1817–1882) na hrvatski jezik u ono vrijeme nije prevedena nijedna pjesma (iako je mnoštvo pjesama prevedeno na srpski jezik, a drugi dio njegove epske trilogije *Toldijeva starost* objavljen 1870. godine u prijevodu Jovana Jovanovića Zmaja nalazi se u NSK-u). Prijevod romana klasika mađarskog romantizma, Móra Jókaija (1825–1904) *Kárpáthy Zoltán* (1854), objavljen je pod naslovom *Zoltan Karpaty* 1880., a pripovijetke *Az elesett neje* (1850) na hrvatskom *Žena poginuloga* godine 1889., *A szökevény* (1856), pod naslovom *Bjegunac* 1890., zatim *Én lehettem volna az* (1858) pod hrvatskim naslovom *Što sam mogao biti?* 1918. Njegov roman *A tengerszemű hölgy* (1890) u hrvatskom prijevodu *Gospodja s morskim očima* objavljen je godine 1918. Objavljeni su i ulomci iz romana *Kedves atyafiak* pod naslovom *Mili rođaci te Az új földesúr* (1863) u hrvatskom prijevodu *Novi vlastelin* u *Čitanci slavenske i madžarske književnosti* godine 1896. Dva Jókajeva romana prevedena su i kasnije: *Szép Angyalka* (1899) na hrvatskom *Lijepa Angelka* 1930. i *A Kráó* (1895) pod naslovom *Majmunica Krao* 1934. Drugi veliki prozaist, Kálmán Mikszáth (1847–1910) prvi put je zastupljen s pripovijetkama *Az öreg Prikler néni* (1882) hrvatskog naslova *Stara ključarica* i *A dzsentri-fészek* (1885) pod naslovom *Plemičko gnijezdo*, kao i Jókai, u *Čitanci slavenske i madžarske književnosti* godine 1896. Njegov roman, *Szent Péter esernyője* (1895) na hrvatskom jeziku pod naslovom *Kišobran svetog Petra* izdan je 1914. Nakon Prvog svjetskog rata objavljeni su još neki Mikszáthovi kratki romani: *Galamb a kalitkában* (1891) kao *Golub u krletci* godine 1926. te *Az eladó birtok* (1893) na hrvatskom *Imanje na prodaju* godine 1926., zatim pripovijetka *A vén gazember* (1906) pod naslovom *Baronesina udaja* godine 1932.

Iz ovih podataka vidimo da pjesme nisu ili su, pak, prevedene u malom broju i s mnogo kašnjenja, a prozna djela s 20-30, čak 30 godina kašnjenja, osim toga izbor prevedenih djela nije reprezentativan, radi se o manje poznatim djelima svih autora koji inače pripadaju mađarskom književnom kanonu.

U razdoblju između Prvog i Drugoga svjetskog rata preveden je samo pokoji roman već spomenutih prozaista. Dvojica najpopularnijih pisaca u onodobnoj Mađarskoj, Ferenc Herczeg (1863–1954) i Ferenc Molnár (1878–1952) također su popularni i u Hrvatskoj. Prijevod Herczegova romana *A Gyurkovics-lányok* (1893), *Gjurkovićeve kćeri* objavljen je 1919., a romana *Álomország* (1912), *Carstvo sanja: roman jedne neshvaćene ženske duše* 1917. godine. Ferenc Molnár mlađi je pisac od Herczega, ali njegova je karijera nadmašila onu njegova suvremenika. Njegova drama *Az ördög* (1907), *Djavo* prevedena je dvije godine nakon što je izvedena u Mađarskoj, ali prijevod druge drame, naslova *Liliom*, koju povremeno i dan-danas prikazuju u hrvatskim kazalištima¹, nisam našla u katalogu NSK-a. Molnárova treća drama u prijevodu, *Égi és földi szerelem* (1922) prevedena je na hrvatski kao *Rajska i zemaljska ljubav* već 1930. godine, međutim zajedno s nekim drugim novelama katalog je vodi kao novelu. Molnárov najpopularniji roman, *A Pál-utcai fiúk* napisan 1907., hrvatskog naslova *Junaci Pavlove ulice* također je preveden i objavljen desetljećima poslije, godine 1933. Jedan od najznačajnijih romanopisaca međurača, Zsigmond Móricz (1879–1942) predstavljen je njegovom prvom antologijskom pripovijetkom naslova *Hét krajcár* (1909), na hrvatskom jeziku objavljenom pod naslovom *Sedam krajcara* 1930., a

1 http://arhiva.hnk-split.hr/2003_2004/arhiv/index.htm

roman *Kasna ljubav* 1932. godine. Hrvatski prijevod romana *Az Isten háta mögött* (1911) *Za Božjim leđima: roman madžarske provincije* objavljen je 1934. S obzirom na to da su ova njegova djela objavljena dvadesetak godina nakon što su objelodanjena na mađarskom jeziku, prvi dio njegova romana o Sándoru Rózsi Rózsa Sándor a lovát ugratja (1941.) objavljen je pod naslovom *Šandor Roža* relativno brzo, godine 1948. Međutim Dezső Kosztolányi (1885–1936), jedan od najvećih pjesnika i pisaca međurača, unatoč tomu što je većinu svojih najznačajnijih romana napisao 20-ih godina, u Hrvatskoj je u ono vrijeme kao pjesnik nepoznat, a kao romanopisac ostao je gotovo nezamijećen sa samo jednim naslovom: *Nero, a véres költő* (1922), na hrvatskom objavljen 1931. pod naslovom *Krvavi pjesnik: historijski roman*. U prvoj polovici dvadesetog stoljeća ni drugi značajni pisci, kao što su László Németh (1901–1975) i Gyula Illyés (1902–1983), u ono vrijeme još nisu bili prisutni u hrvatskom izdavaštvu, a László Németh ni poslije. Najpopularniji pisac svjetskog ranga između dva rata bio je Lajos Zilahy (1891–1974), i to ne samo u Mađarskoj, već i u Europi, čak i u Americi. Njegovoj slavi pridonijelo je i to što su na temelju njegovih knjiga snimljeni i filmovi, prvo u Mađarskoj, zatim i u Americi. Roman *Halálos tavasz* (1922) preveden je na hrvatski jezik pod naslovom *Samrtno proljeće* samo dvije godine kasnije, 1924., zatim ponovno izdan 1955. Njegov drugi prevedeni roman, *Valamit visz a víz* (1929) izdan je na hrvatskom pod naslovom *Voda nosi nešto* 1932., zatim 1955. i 1965. godine. Sljedeća mu je knjiga na hrvatskom jeziku roman *A lélek kialszik* (1932) prevedena kao *Kad duša zamre* nešto poslije, 1943. i zatim 1955., dok ranije napisan roman *A két fogoly* (1926) hrvatskog naslova *Zarobljenici* tek 1965., 1966. zatim

1973. godine. Između Prvog i Drugog svjetskog rata djela najznačajnijih mađarskih pisaca jedva su prevedena, iznimku čini samo Lajos Zilahy i pokoja drama popularnih dramskih pisaca međuraća.

Nakon Drugoga svjetskog rata izdavanje mađarskih djela na hrvatskom jeziku počinje 60-ih godina. Prekretnicu bi mogao označiti roman *A feleségem története* (1942) Milána Füsta (1888–1967), koji je nakon Drugoga svjetskog rata postigao svjetsku slavu i na hrvatski je preveden naslovom *Povijest moje žene* 1961. U hrvatskom izdavaštvu uslijedilo je zanimanje za mađarska djela pa se prevode djela objavljena u Mađarskoj 50-ih, 60-ih godina. Primjeri za to su roman Magde Szabó (1907–2007) *Freskó* (1958) hrvatskog naslova *Freska* (1963), djelo Géze Ottlika (1912–1990) *Iskola a határon* (1959) hrvatskog naslova *Škola na granici* (1967), a nedugo nakon što je objavljen, na hrvatski je preveden roman Tibora Déryja (1894–1977) *G. A. úr X-ben* (1964) pod naslovom *Gospodin G.A. u gradu X* (1967). Prijevodi ovih romana čini se, više su rezultat dobre informiranosti i entuzijazma prevoditelja Kalmana Mesarića, Zvonimira Majdaka, Zlatka Glika i Jadranke Damjanov nego smisljene izdavačke politike. Godine 1962. objavljuje se, drugi po redu, prijevod romana *Junaci Pavlove ulice* (prev. L. Matijević), čemu je vjerojatno pridonijela i činjenica da je, budući da je postao školska lektira, valjalo prilagoditi jezik ondašnjim čitateljima. Pretpostavljamo da je iz sličnog razloga nastao i treći prijevod, koji je izradio Neven Ušumović 2002. godine.

1970-ih godina angažmanom Envera Čolakovića prevedena je monografija Gyule Illyésa o Sándoru Petőfiju *Petőfi* (1936), za koju su stihove preveli Dobriša Cesarić i Gustav Krklec. Slijedi antologija *Zlatna knjiga mađarske poezije* koju je sastavio i preveo sam Čolaković

i u kojoj napokon dobivamo pregled mađarske lirike od samih početaka. U to su vrijeme počela izdavanja djela Éve Janikovszky (1926–2003). Najprije *Bertalan és Barnabás* (1969) kao *Bucko i Mucko* u prijevodu Kalmana Mesarića 1969., zatim od 1977. još deset naslova u prijevodu Lijerke Damjanov-Pintar. Ovaj niz uspješnih prijevoda rezultirao je i nastankom mjuzikla *U koga se uvrglo ovo dijete*.² Drama Istvána Örkénya *Tóték*, u Mađarskoj prikazana 1967., prevedena je pod naslovom *Totovi* za pripremu kazališne predstave u Gavelli te je u sezoni 1970/71. izvedena 21 put,³ ali tekst nije objavljen kao knjiga. Tri godine nakon mađarskog izdanja romana „Rózsakiállítás” (1977) knjiga je prevedena kao *Izložba ruža* (1980). Ovo je drugo razdoblje u odnosu na prethodno, poslije Prvoga svjetskog rata, bogato prijevodima istaknutih suvremenih pisaca. Međutim, unatoč tomu što su prijevodi romana Magde Szabó, Tibora Déryja i Istvána Örkénya objavljeni, to nije imalo nastavka iako su oni u Mađarskoj kontinuirano objavljivali svoja djela. Možda je razlog tomu što su djela ovih, pa i nekih drugih autora ostala neprevedena taj što je u to vrijeme izdavaštvo u Vojvodini bilo jako, čemu je pridonijela prisutnost mađarskog stanovništva, pa time i školstva, kulturnih institucija te ondašnjih mađarskih pisaca i prevoditelja. Oni su bili u kontaktu s mađarskim piscima i poznavali recentne pojave u mađarskoj književnosti, pa su vojvodanski izdavači možda preduhitrili zagrebačke izdavače.

2 Na temelju snimljene predstave Jugoton je izdao gramofonsku ploču *U koga se uvrglo ovo dijete: musical za velike i male* / Eva Janikovszky; tekst prevela Lijerka Damjanov-Pintar; redateljica i autorka songova Zvezdana Ladika; skladatelj Ladislav Tulač; predstava Omladinskog studija Zagrebačkog kazališta mladih.

3 Vidi: https://www.gavella.hr/predstave/arhiva_predstava/totovi

Ovu pretpostavku na neki način potkrepljuje i recepcija Béle Hamvasa (1897–1968). Hamvaseva djela u Mađarskoj počela su se izdavati osamdesetih godina. Prijevodi na srpskom jeziku takoreći u stopu su pratili knjige tek izišle na mađarskom jeziku. Specifičnost Hamvaseva života i opusa, kao i recepcija u Mađarskoj i Vojvodini potaknuli su malen krug intelektualaca naklonjenih Hamvasevoj filozofiji na prevodenje njegovih djela. Prijevodi Jadranke Damjanov, Ivana Ladislava Galete, Stjepana Filakovića i Nevena Ušumovića uvjerili su hrvatske izdavače da postoji velik interes za ove knjige, pa su 90-ih godina redom objavljivali Hamvaseva djela na hrvatskom. Objavljivanje većine Hamvasevih djela može se smatrati uvodom u razdoblje koje je uslijedilo nakon što se knjiga Sándora Máraiјa (1900–1989) *A gyertyák csonkig égnek* (u Mađarskoj izdana davne 1942.) pojavila na Sajmu knjiga u Frankfurtu (1999) i postigla golem uspjeh.⁴ Knjigu je na hrvatski ubrzo prevela Jadranka Damjanov pod naslovom *Kad svijeće dogore* (2003), nakon čega je počelo prevođenje, a zatim i objavljivanje njegovih knjiga na hrvatskom jeziku. Roman je postigao uspjeh, pa je nakon samo šest godina ponovno izdan, ovaj put u prijevodu Xenije Detoni. Samo nekoliko godina nakon što se Máraiјeva uspješnica pojavila na hrvatskom tržištu, 2002. godine Imre Kertész (1929–2016) dobio je Nobelovu nagradu za književnost. Prijevod njegove knjige *Sorstalanság* (1975) hrvatskog naslova *Čovjek bez sudsbine* objavljen je već sljedeće, 2003. godine. Osim knjigâ ove dvojice pisaca, niz suvremenih mađarskih autora dospio je u vidokrug svjetskih, pa tako i hrvatskih izdavača. Samo da spomenemo Pétera Esterházyja, Pétera Nádasa, Ádáma Bodora te otprije nekoliko godina

4 Klaus Harpprecht, „Die Auferstehung des Sándor Márai“, in: *Die Zeit* 38/2000, 14. Sept. 2000., S. 61.

i Lászla Krasznahorkaija. Ova djela brzo su objavljivana sljedećih desetak (pa i više) godina prije svega zahvaljujući brzom, ali kvalitetnom radu Xenije Detoni, pa su njezino prevođenje u stopu slijedila i priznanja. Ona je za iznimno uspješan prijevod djela *Harmonia caelestis* Pétera Esteházyja dobila nagradu Kiklop 2005., te godišnju nagradu Iso Velikanović za prijevod romana *Paralelne pripovijesti* Pétera Nádasa 2012.

Budući da se mađarska književnost našla u središtu interesa svjetske čitalačke publike, uslijed velikog interesa za mađarske autore pored velikana suvremene mađarske književnosti objavljena su i djela klasika kojima je dotad prevedeno tek pokoje djelo, kao što su Dezső Kosztolányi i Magda Szabó, ili čak nijedno djelo, kao što je to u slučaju Margit Kaffke ili Gyule Krúdyja. Uz prijevode njihovih djela pojavila su se imena i nekoliko profesora: Kristine Peternai Andrić s Filozofskog fakulteta u Osijeku i Kristine Katalinić s Katedre za hungarologiju zagrebačkog Filozofskog fakulteta. Prevođenje brojnih djela zahtjevalo je, uz već spomenute, veći broj prevodilaca tako da su se mlađi prevoditelji izišli iz prevodilačke radionice Katedre za hungarologiju Filozofskog fakulteta imali mogućnost dokazati. Neki su se nakon kratkog vremena prestali baviti prevođenjem, drugi su, pak, ostali i stasali u priznate prevoditelje. Spomenimo samo Leu Kovács i Viktoriju Šantić.

Mišljenja sam da je njihovu iznimno vrijednom djelovanju na području prevođenja pridonio i rad prevodilačke radionice i prevodilačkog kolegija na Katedri za hungarologiju. Stoga ću pokušati prikazati kako je nastao taj dio izobrazbe na Filozofskom fakultetu u Zagrebu.

Osim uspjeha mađarske književnosti u europskom književnom životu, devedesete godine u zagrebačkom okružju značajne su još i zbog osnutka Katedre za hungarologiju Filozofskog fakulteta na Zagrebačkom sveučilištu akademске 1994/95. godine. Ubrzo je počeo rad na prijevodima kratkih priča suvremenih mađarskih autora, koje potpisuju studenti budimpeštanskog Sveučilišta ELTE i zagrebačke Hungarologije, pa je 2001. godine objavljena antologija mađarske kratke priče *Zastršivanje strašila*. U to su vrijeme na Katedri započele pripreme za međunarodni znanstveni skup „Rijeka i mađarska kultura“. Za tu prigodu u časopisu *Književna Rijeka* pripremljen je temat *Slike Rijeke u mađarskoj književnosti*, za koji su tekstove mađarskih pisaca na hrvatski preveli studenti zagrebačke Hungarologije. Akademske godine 2003/04. za studente viših godina studija pokrenuta je radionica prevodenja književnih tekstova mađarskih autora u Balatonfüred u Mađarskoj. U tom se gradiću nalazi kuća prevoditelja koja pripada istoimenoj fondaciji (Magyar Fordítóház Alapítvány) i koja sad već desetljećima podupire prevoditelje tako da im tijekom rezidencije osigurava besplatan smještaj i skromnu stipendiju. U prevodilačkoj radionici svake je godine tjedan dana boravila skupina studenata s viših godina studija hungarologije prevodeći kratke priče ili ulomke iz djela mađarskih autora. Za vrijeme prvog boravka jedna skupina prevodila je kratku priču *A legrövidebb novella (Najkraća novela)* Lászla Darvasija pod vodstvom profesora (kolegice Jolán Mann i kolege Istvána Ladányija), a druga skupina pod mojim vodstvom ulomke iz knjige Sándora Máraiha *Füves könyv (Knjiga o travama)*. Nakon povratka u Zagreb moja je skupina nastavila s prevodenjem i završila prijevod cijele *Knjige o travama*, koja je

objavljena 2016. Osim prijevoda izrađenih u toj radionici svake smo godine prevodili i druge tekstove mađarskih pisaca, obično s nekim povodom, kao što su posjet mađarskih pisaca, obljetnica nekog pisca i slično. Grupno prevođenje u očima izdavača, ali i čitalačke publike izaziva nepovjerenje, ako ne i sumnjičavost zbog kvalitete prijevoda. Uvjerena sam da je način na koji smo mi radili pridonio tome da se dođe do najboljih rješenja, pa i do uspješnog prijevoda u cjelini. Sve prevedene tekstove pokušali smo objaviti u nekom od hrvatskih književnih časopisa, što smo i uspjeli, a svakako želim istaknuti dobru suradnju s časopisima *Tema*, *Forum* i *Književna Republika*. Nova se mogućnost ukazala u suradnji s ITI-jem, kada smo s jednom skupinom studenata prevodili suvremene mađarske drame, objavljene u antologiji *Nova mađarska drama 2005.* godine, a s drugom skupinom roman *Izlaz na Jadran – James Bond u Bačkoj* (u izvorniku *Kijárat az Adriára – James Bond Bácskában*) spisateljice Ildikó Lovas 2009., upravo u izdanju nakladnika Meandar Media. Ti su me uspjesi uvjерili u to da se sa studentima mogu uputiti i u veće pothvate. Nakon godina i godina prevođenja takoreći „za svoju dušu“ ovo bavljenje prevođenjem dobilo je i službene okvire Prevodilačkog seminara, pa time i pravo za upis u indeks i dobivanje ocjene na studiju. Tako sam se odlučila za prevođenje jedne od najznačajnijih mađarskih drama, *Čovjekove tragedije* Imrea Madácha. Otkako sam radila na Katedri, pored jezičnih vježbi držala sam i seminar književnosti 19. stoljeća i kolegij Interpretacija književnih tekstova 19. stoljeća. Pri tome treba naglasiti da ti kolegiji nastupaju na drugoj godini studija, nakon što su naši studenti, koji su studij hungarologije upisali uglavnom bez predznanja, taj jezik učili tek godinu dana. Imajući u vidu te činjenice,

ne čudi da su, kako njima, tako i nama, analiza i tumačenje mađarskih književnih djela koja u većini slučajeva nisu prevedena na hrvatski jezik predstavljali velik problem. Čovjekovu tragediju prevodili smo tijekom tri semestra i finalizirali je u Prevodilačkoj kući u Balatonfüredu. Dramu su kao suizdavači objavili Katedra za hungarologiju Filozofskog fakulteta u Zagrebu i FFpress. Nakon uspješnog prevođenja ove drame uslijedile su preostale kanonske drame 19. stoljeća: *Ban Bank* Józsefa Katone te *Csongor* i *Tünde* Mihálya Vörösmartyja i na koncu *Hrestomatija mađarske književnosti* u kojoj su prezentirani prijevodi pjesama mađarskih kanonskih pjesnika, zatim kraćih proznih djela ili ulomaka romana istaknutih mađarskih prozaista dugog 19. stoljeća. Sljedeći veliki pothvat bio je prigodom obilježavanja dvadesete godišnjice osnutka Katedre za hungarologiju, kada je naša katedra uređivala jedan broj časopisa *Književna smotra* i sve su priloge s mađarskog jezika (osim jednog) preveli naši studenti. Godine 2018. Katedra za hungarologiju organizirala je simpozij u povodu desete godišnjice smrti mađarsko-francuskoga pisca, publicista i povjesničara Ferenca Fejtőa i sto desete godišnjice njegova rođenja. Izlaganja s tog simpozija objavljena su u dvojezičnom zborniku radova naslova *Zagrebe, ti si moj rodni grad... / Szülővárosom vagy, Zágráb...* Izlaganja na mađarskom jeziku preveli su dijelom naši bivši, dijelom sadašnji studenti. Godine 2020., u godini u kojoj je Rijeka bila Europska prijestolnica kulture, tiskana je knjiga *Rijeka i okolica u mađarskim putopisima XIX. stoljeća*, također u prijevodu naših već diplomiranih i sadašnjih studenata.

Nakon pregleda objavljenih naslova i prevodilačke aktivnosti Hungarologije, na dio pitanja postavljenog u naslovu možemo još

jednom ponoviti da je mađarska književnost, koja se ubraja u književnosti na malim jezicima, prisutna u Hrvatskoj. Na temelju ovog pregleda možemo zaključiti da su se u prošlosti, sve do devedesetih godina općenito veoma malo prevodile lirika i drama. Često se ne može objasniti razlog koji je prethodio nekom ili upravo tom prijevodu neke drame, nadalje prijevodi drama često su nastali samo radi kazališne izvedbe. Konačno, da su često upravo prevoditelji mogli odigrati važnu ulogu u izdanju nekog djela, ako su poznavali pisca i djelo te svojim prijedlozima utjecali na izdavače. Na drugi dio pitanja kako je došlo do toga da je mađarska književnost danas više prisutna u Hrvatskoj nego prije, odgovor treba potražiti u posljednjih tridesetak godina. Prvi i najvažniji uvjet u svakom je slučaju istaknutost djela na određenom jeziku, veoma je važna i prisutnost na sajmovima knjiga, na primjer u Frankfurtu, a izdavanju knjigâ može mnogo pridonijeti dobivanje književne nagrade kao što su Nobelova nagrada, Nagrada Europske unije za književnost ili neko drugo književno relevantno priznanje. Konačno, od velike je važnosti izobrazba prevoditelja, kao što su rad sa studentima na prevođenju književnih tekstova, seminari i prevodilačke radionice. Na temelju izloženoga mogu ustvrditi da prevođenje na Katedri za hungarologiju može pridonijeti razvoju i uspjehu prevoditelja, i to višestruko. Za vrijeme samog studija studenti uz pomoć profesora nauče prevoditi književna djela i književnoteorijske tekstove. Rezultati ovakvih prijevoda mogu biti korisni za sam studij ili zanimljivi hrvatskoj čitalačkoj publici, a time i izdavaštву. Najtalentiraniji od njih kasnije mogu postati uspješni prevoditelji, kao što smo to vidjeli u slučaju Viktorije Šantić i Lee Kovács. Naime, Viktorija Šantić je 2017. dobila Godišnju nagradu Društva hrvatskih

književnih prevodilaca za prijevod romana Lászla Krasznahorkaija *Seiobo je bila tamo dolje*. A sljedeće je godine Lea Kovács dobila Posebnu pohvalu Odbora za dodjelu nagrade Iso Velikanović za 2018. godinu za prijevod pjesničke zbirke *Tijelu: Ode i legende* Szilárda Borbélya, a 2020. nagradu Sziveri János-díj. Njihov uspjeh u književnom prevođenju i dobivena strukovna priznanja ne dokazuju samo njihov talent prevođenja nego i požrtvovan rad. Potaknuti njihovim ostvarenjima, nadamo se da će prevodilačka radionica Katedre za hungarologiju i dalje imati značajna udjela u izobrazbi prevodilaca, te da će tako i književnost na „malom“ mađarskom jeziku biti sve prisutnija u Hrvatskoj.

MIA PERVAN

Tko je bio Franjo Hartl ili tradicija i individualni talent

Pitanje iz naslova ovog izlaganja o tome tko je bio Franjo Hartl nametnulo mi se kad sam se prije mnogo godina, u okviru komparatističkih studija, bila pozabavila recepcijom engleskog prozaista i pjesnika Thomasa Hardyja (1840.-1928.), a nekoliko godina poslije radila na analizi prijevoda šest Hardyjevih romana objavljenih 1966. u nakladničkoj kući Zora. Prevodioci spomenutih šest romana bili su odreda visoko cijenjeni u svojoj struci: Berislav Grgić s prijevodom triju Hardyjevih romana, *Tess of the D'Urbervilles or A Pure Woman*, (*Tessa iz porodice D'Urberville ili Čista žena*), *Jude the Obscure* (*Neslavni Jude*) i *The Major of Casterbridge* (*Gradonačelnik Casterbridgea*), Nada Šoljan i Ivan Slamník s prijevodom romana *Far from the Madding Crowd* (*Daleko od bjesomučne gomile*), moja malenkost kojoj je bio dopao prvi Hardyjev roman *Under the Greenwood Tree* (*Pod zelenim stablom*), što je ujedno bio moj prvi prijevod „među koricama“, koji sam u tako cijenjenom društvu prevodila gotovo sa strahopoštovanjem, onako kako sam u svojim počecima znala i umjela, te Franjo Hartl s prijevodom romana *The Return of the Native* (*Povratak u zavičaj*).

Analizom spomenutih prijevoda ustanovila sam da se Hartlov prijevod znatno razlikuje od ostalih, počevši od naslova (*Povratak u*

zavičaj), koji bi iz pera manje domišljata prevodioca možda mogao glasiti *Povratak domorodca*, no prvenstveno time što se jedino on uhvatio ukoštac sa zahtjevnim pitanjem prevođenja regionalnog govor-a na mjestima gdje ga je rabio sâm Hardy, dok su se ostali prevodioci držali u to doba uobičajenog standarda. Valja odmah napomenuti da jezik kojemu je Hartl pribjegao nije nikakav osobit dijalekt već razgovorni jezik kakav je ponajviše čuti u bosanskih Hrvata, jezik živ, svjež, bogat izrekama i poslovicama, utkan u tkivo hrvatskoga jezika. Naime, budući da je Thomas Hardy radnju svih spomenutih šest romana smjestio u grofoviju nazvanu imenom ranosrednjovjekovnog anglosaksonskog kraljevstva Wessex, koja geografski odgovara današnjoj grofoviji Dorset, a u govoru tamošnjih žitelja nailazimo na izričaje lokalne provenijencije, Hartl je, jedini među ostalom četvoricom prevodilaca, odabrao idiom koji će hrvatskim čitateljima dočarati razgovorni jezik ljudi toga kraja. Drugi registar, rekli bismo.

Tragajući za imenom Franje Hartla o kojemu nitko od mojih starijih kolega i kolegica iz DHKP-a nije znao ništa, čije ime nije postojalo ni u starijem arhivu Društva ni u registru što ga je u doba svoga predsjednikovanja bila izradila Giga Gračan (a što je hvalevrijedan projekt na kojemu bi trebalo nastaviti raditi, ažurirajući ga iz godine u godinu), ustanovila sam da Hartlovo ime postoji u registru NSK-a i u Knjižnici Odsjeka za komparativnu književnost zagrebačkoga Filozofskog fakulteta, upisano uz naslove svih njegovih prevedenih knjiga. Iznenadio me taj popis: sedam romana nezaobilaznih engleskih pisaca 18. i 19. stoljeća:

1. George Eliot, *Middlemarch*, preveli Franjo Hartl i Otilija Šnajder-Ruškovski, Matica hrvatska, 1959.

2. Kurt Singer, *Danny Kaye*, Mladost, 1959. Preveo Franjo Hartl.
3. Thobias Smolett, *Putovanje Humphryja Clinkera*, Naprijed, 1960. Preveo Franjo Hartl.
4. W. M. Thackeray, *Vašar taštine*, Naprijed, 1962; *Sajam taštine*, Globusmedija, 2004. i 2015. Prevo Franjo Hartl
5. Georges Sadoul, *Povijest filmske umjetnosti*, Naprijed, 1962. Preveo Franjo Hartl.
6. Daniel Defoe, *Moll Flanders*, Naprijed, 1963. Preveo Franjo Hartl.
7. Laurence Sterne, *Tristram Shandy*, Naprijed, 1964. Preveo Franjo Hartl. Predgovor Ivo Hergešić; *Život i nazori gospodina Tristrama Shandyja*, Ljekav, 2004. Preveo Franjo Hartl. Uredio Tomislav Brlek. Pogovor Tatjana Jukić.
8. Sir Walter Scott, *Srce Midlothiana*, Naprijed, 1965. Preveo Franjo Hartl.
9. Thomas Hardy, *Povratak u zavičaj*, Zora, 1966. Preveo Franjo Hartl.

No nigdje nije postojala Hartlova biografija. Zaintrigirana, zaobilaznim sam putem pronašla Hartlova sina Branka od kojega sam doznala da se Franjo Hartl rodio 1897. u Oroslavlj, Donja Stubica i nosio majčino prezime jer je njegov otac izbjegao ozakoniti svoju vezu s njome te uz pomoć svoje ugledne, bogate i utjecajne obitelji uspio zatajiti taj svoj nepočudni čin. Franjo Hartl je cijeli život bio

traumatiziran tom činjenicom tako da ni vlastitoj obitelji nikad nije želio govoriti o svom djetinjstvu i mlađenjaštvu. Zna se samo da je završio četiri razreda gimnazije.

No inteligentan, željan znanja i obdaren istančanim osjećajem za jezik, počeo se baviti novinarskim radom i intenzivnim učenjem stranih jezika te je tijekom godina, uz latinski i grčki, svladao i druge jezike, osobito engleski. Godine 1918. postao je član Hrvatskog novinarskog društva u Zagrebu. Surađivao je s mnogim zagrebačkim i osječkim listovima te među ostalima pisao za *Obzor* i *Novosti*. Predsjedavao je Novinarskom organizacijom Hrvatske od 1946. do umirovljenja 1949. godine. Kao umirovljenik, živio je tiho i povučeno, posvećen prevodenju za onodobne nakladničke kuće Naprijed, Zora, Mladost, Matica hrvatska i Školska knjiga. U svom prevodilačkom radu savjetovao se s dr. Ljudevitom Jonkeom. Preminuo je 1972. g. te je sahranjen na zagrebačkom groblju Mirogoj.

O HARTLOVOM PREVOĐENJU OPĆENITO

Nije samo Hartlov otklon od dominantne poetike ostalih prevodilaca privukao moju pozornost, privukle su je i druge osobitosti njegova prevodilačkog umijeća: bogatstvo leksika, inventivnost, slikovitost, jezikotvornost, dijaloška živost, spontanost i prirodnost te „tanani nanos poezije“, kako bi rekao Jiří Levy. (Levy, *Umjetnost prevodenja*, 137.). Mogli bismo kazati da Hartlovi prijevodi uistinu postižu ono što je Ezra Pound nazvao prevoditeljevim zadatkom: „oživjeti mrtvoga“ („to bring a dead man to life“), a Jacques Derrida „izvornikom koji uživa produžen život u novom kontekstu“. Služeći se metodom

zamjene, to jest nadomještanjem veseško-dorsetskog idioma hrvatskom inaćicom, posegnuvši za bogatom pučkom frazeologijom hrvatskoga sela, govorom koji bismo u širokoj definiciji mogli nazvati narodnim, Hartl je udahnuo novi život u jezik izvornika, dao mu novu zavičajnost i snažan semantički naboј sličan izvorniku. Jezik Hardyjevih „ljudi iz naroda“ i sam je po sebi specifičan, živ i pun humora, jezik za koji je Virginia Woolf govorila da su ga voljeli osluškivati i Shakespeare i Scott i George Eliot, „ali ga nitko nije volio više ni čuo s većim razumijevanjem nego Hardy.“ Sve navedeno govori u prilog tezi da prijevodi Franje Hartla nisu tek korektni uradci u nizu sličnih ostvarenja nego vrijedan prilog onodobnoj hrvatskoj prevodilačkoj praksi.

Navodim nekoliko primjera iz Hardyjeva izvornika i Hartlova prijevoda.

1. Opis Eustacije Vye glavne junakinje romana *The Return of the Native / Povratak u zavičaj*:

Eustacia Vye was the raw material of a divinity. / **Eustacia Vye je bila surova građa od koje se grade bogovi.** / On Olympus she would have done well with a little preparation. / **S malo priprave i prepravke posve bi lijepo pristajala u društvo na Olimpu.** / She had the passions and instincts which make a model goddess, that is, those which make not quite a model woman. / **U nje su bile strasti i nagoni koji čine uzornu božicu, što će reći, strasti i nagoni koji ne čine potpuno uzornu ženu.** / Had it been possible for the earth and mankind to be entirely in her grasp for a while, had she handled the distaff, the spindle, and the

shears at her own free will, few in the world would have noticed the change of government. / **Da je bilo moguće da joj svijet i čovječanstvo na čas potpuno padnu u šake te da im ona sama po svojoj volji ispreda sudbinu i pravdu tvori, malo bi tko u svijetu zamijetio da se promijenio upravljač.** / There would have been the same inequality of lot, the same heaping up of favours here, of contumely there, the same generosity before justice, the same perpetual dilemmas, the same captious alteration of caresses and blows that we endure now. / **Ista bi bila nejednakost ljudske sudbine, isto bi se tako gomilali milost na jednoj, a poniženje na drugoj strani, iste bi bile vječite dileme, isto bi tako moć i bogatstvo bili iznad pravde i isto bi bilo mušičavo naizmjenično milovanje i udaranje od kojega i sad trpimo.** / She was a person full-limbed and somewhat heavy; without ruddiness as without pallor; and soft to the touch as a cloud. / **Bila je lijepa rasta i punahna, put joj ni rumena ni blijeda, a pod rukom meka i nježna poput pamuka.** / To see her hair was to fancy that a whole winter did not contain darkness enough to form its shadow: it closed over her forehead like nightfall extinguishing the western glow. / **Kad joj pogledaš kosu, rekao bi da ni čitava zima ne bi smogla dovoljno mraka da joj stvori sjenu; kosa joj je padala na čelo zasjenjujući ga poput sumraka što gasi nebeski žar o zalasku sunčevom.**/

2. Dijalog između mjesnog bojadisara i seoskog dječaka – jedan od mnogih primjera u kojima je prijevod uspio dočarati regionalnu obojenost izvornika. Na str. 82/83 izvornika čitamo:

The red man opened the lantern and turned it upon the figure
of the prostrate boy. /

„Who be ye?“ he said. / – **Tko si ti? – upita.**

„Johnny Nunsuch, master!“ / – **Johnny Nunsuch, gospodaru.**

.....

„Beest hurt?“ / – **Jesi li se ozlijedio?**

„No.“ / – **Nisam.**

„Why, yes, you be; your hand is bleeding.“ / – **Kako nisi kad jesi,
eto, ruka ti je krvava.**

.....

„My eyes have got foggy-like. May I sit down, master?“ said the
boy. / – **Neka mi magla pred očima... molim vas, smijem li
sjesti, gospodaru? – reče dječak.**

„To be sure, poor chap. ‘Tis enough to make you feel fainty. / **Kako
ne bi smio, jadniče mali. Ta ovo ti je dovoljno da izgubiš svijest.**

.....

„You are rather afraid of me. Do you know what I be?“ / – **Ti se
mene nekako bojiš. Znaš li, što sam ja?**

„Yes.“ / **Znam.**

„Well, what?“ / – **Pa reci što sam.**

Još nekoliko primjera iz romana:

You can be painfully frank. / **Umiješ ti svojom iskrenošću ujesti čovjeka za srce.**

Bless ye. / **Ne bilo ti uroka.**

Christmas party / **Božićno posijelo** (riječ je o seoskoj proslavi)

‘tis over / **bilo pa prošlo**

It was a bad day when you first set eyes on her / **U zao ti je čas oko zapelo za nju**

A division which can never be healed / **Jaz koji se više ne može razjaziti**

Extreme unhappiness wighed upon her / **Vidjelo se da joj je dušu pritisla golema nevolja**

O PREVOĐENJU TOPONIMA

Budući da su Hardyjevi toponimi izmišljeni, ni Hartl ih nije nužno trebao poštovati kao stvarne pa im je nadijevao nazivlje što ga je sam sročio (Maglenica / usp. Plješivca, Bjelašnica; Johovac / usp. Otočac, Jakuševac) ili ih je preveo doslovno. (Vražji mijeh, Razdolje). Ukratko, metodom „ponašivanja“ uklopio ih je u ciljnu kulturu.

ZAKLJUČAK

Franjo Hartl je preveo znatan dio korpusa romaneskne proze engl. 18. i 19. st. U hrvatskom prevodilaštvu pojavio se kasnih pedesetih

i šezdesetih godina prošlog stoljeća. Njegovi još živi prijevodi važan su doprinos korpusu europske književnosti u hrvatskim prijevodima.

Iako je ostvario zavidnu novinarsku karijeru, zazirao je od eksponiranja u javnosti, živio je povučeno, do kraja života predan prevodilačkom radu. Hartlovi prijevodi vrve izričajima posve drukčijeg timbra od onoga iz onodobne tradicije, ne robuju standardu, obiluju uzrečicama i raznim oblicima pučke retorike. Spretno i sretno riješeno pitanje regionalnog govora izdvaja ga iz tradicije onodobnog prevodilaštva.

Valja ipak ustvrditi da i u njegovom prijevodu kao i u prijevoda ostalih četiriju prevodilaca upada u oči česta uporaba namjernog veznika *da*, osobito u dugačkim rečenicama, što je, uz takozvane „ravnopravnice“ (ubistvo, boginja, anahronizam), obilježje jezične politike onoga vremena. (Primjer: I dječak, potaknut više oprezom nego strahom, odluči da ne podje pokraj tog svjetla, već da se radije vrati i zamoli gospodaricu Eustaciju Vye da pusti svog slugu da ga otprati kući.)

Ovo izlaganje, posvećeno reaffirmaciji jednog odličnog ali zaboravljenog prevoditelja, ujedno je prijedlog da i njegovo ime upišemo u neki naš budući registar, premda zacijelo nikad nije bio član našega Društva.

SANJA ROIĆ

Na obroncima vulkana: Vladan Desnica prevodilac Leopardija

Jedna od mapa u zagrebačkoj osobnoj ostavštini Vladana Desnice (Zadar, 1905. – Zagreb, 1967.) naslovljena je „Leopardi“. U njoj se nalaze rukopis izbora iz Leopardijevih *Misli*, fotokopija autorova teksta „Đakomo Leopardi. (Uz prevod njegove ‘Žukve’)" i kratka „Bilješka o Leopardiju“. Desnica je početkom 1920-ih godina u Šibeniku komponirao pjesmu „Samome sebi“ prema Leopardijevoj idili „A se stesso“ iz zbirke *Canti (Pjesme)*, koju je i preveo s talijanskoga. Kasnije će Desnica prevesti i objaviti znameniti Croceov esej o pjesniku iz Recanatija.

Iz Machiedove bibliografije hrvatskih prijevoda Leopardija znamo da je Desnica, uz Franu Alfrevića i Tona Smerdela (kasnije, 1993., pridružuje im se Frano Čale) bio jedan od prevodilaca najduljeg, a svakako i jednog od najkompleksnijih sastavaka iz zbirke *Canti*: „La ginestra o il fiore del deserto“ („Žukva/žuka¹ ili cvijet pustinje“).

Iz slobodarske utopije koju Leopardi zagovara temeljeći se na prosvjetiteljskoj filozofiji iz 18. stoljeća iščitava se kritika lakovjernog optimizma s kojim su se pjesnikovi suvremenici spremali podržati nadolazeći Preporod. Leopardi ga neće doživjeti, jer 1837. umire u

1 Smerdel, Alfrević i Čale prevode ‘ginestra’ kao ‘žuka’, a Desnica ‘žukva’. U Miličićevu prijevodu iz 1937. je ‘žuk’.

Napulju, ne doživjevši 40 godina životnoga vijeka. Za razliku od mistificirane vjere, smatra pjesnik, samo hrabrost razuma može ljudе dovesti do civilnog, autentičnog suživota u borbi protiv nasilne prirode, pa stoga izravno osuđuje „bahato i glupo [19.] stoljeće“. Talijanska je kritika u pjesmi o žuki, pustinjskom cvijetu, opazila dolaznu točku parabole pjesnikova kritičkog mišljenja i zaključila da su *Pjesme* bile napisane za odsutna čitatelja, onoga iz budućeg, 20. stoljeća. Suvremenici su pak Leopardija zbog njegova materijalizma proglašili „opasnim“ misliocem, a njegove *Pjesme i Moralna djelca* (*Operette morali*) završila su na indeksu zabranjenih knjiga.

Mislim da je i Desničin prijevod *Žukve* na tom tragu: suglasan je s Leopardijevom kritikom pretjerano optimističnog pristupa izgradnji novoga društva (a, kako će nastojati pokazati, u Desničinom prijevodu se pokazuje da se to odnosi na društvo formirano nakon Drugoga svjetskog rata), pri čemu i pjesnik i prevodilac zagovaraju prosvjetiteljski pogled na svijet. Odatle i napor da se pjesma prenese suvremenicima ne samo s kulturološkom, nego i sa svjetonazorskom motivacijom.

Svoj rad s popratnom bilješkom Desnica je poslao u redakciju časopisa *Stvaranje* iz crnogorskog Cetinja jer nakon sukoba s Gustavom Krklecom više nije objavljivao svoje prijevode popraćene bilješkama u zagrebačkom *Hrvatskom kolu*. Književni i kulturni časopis *Stvaranje* bio je pokrenut 1946., a Desničin je prijevod objavljen 1954. godine kao prvi prilog iz talijanske književnosti.

No, kao što je poznato, i drugi članovi obitelji Desnica prevodili su s talijanskoga jezika. Vladanov stric Boško Desnica (Obrovac 1886. – Zadar, 1945.) objavio je više prijevoda Carduccijevih pjesama (Giosue Carducci bio je prvi talijanski pisac koji je dobio Nobelovu nagradu 1906. godine). U njegovoj je ostavštini pronađen i prijevod u strojopisu, datiran „1938.“ (godina je napisana crvenom olovkom), Leopardijeve pjesme „Žukva ili cvjet pustinje“, objavljen kasnije u njegovim *Sabranim djelima* (Desnica, B. 2008: 473-481). Na originalnom strojopisnom zapisu toga prijevoda² nalaze se i rukopisne primjedbe Uroša Desnice,³ Boškovog brata i Vladanovog oca, koji najčešće uspoređuje prijevodna rješenja s onima iz pera Josipa Sibe Miličića objavljenim u monografiji *Pesme i proza. Dakomo Leopardi* (Leopardi 1937: 216-225).

Prema podacima iz pjesnikove biografije, Leopardi je sigurno video erupciju Vezuva koja se dogodila 23. kolovoza 1834. Od 1833. nalazio se u Napulju s prijateljem Antoniom Ranierijem, te je često boravio u vili Ferrigni u mjestu Torre del Greco na padinama Vezuva.

Pjesma „Žukva ili cvijet pustinje“ artikulirana je u sedam slobodnih strofa, koje ukupno broje 317 stihova. Uz povremene rime, prva, šesta i sedma strofa završavaju stihovima s izmjeničnom, a druga, treća, četvrta i peta stihovima s priljubljenom rimom. Brojna opkočenja pjesmi pridaju narativni ton.

2 Zahvaljujem mr. sc. Miloradu Saviću na mogućnosti da konzultiram strojopisni izvornik.

3 Mogla sam prepoznati rukopis zahvaljujući uvid u Obiteljsku ostavštinu Vladana Desnice u Zagrebu, na čemu zahvaljujem piševoj obitelji.

Pjesnik se cvijetu pustinje obraća prisno, na konkretnom mjestu,
na pustim obroncima Vezuva.

Usporedimo izvornik s Desničinim prijevodnim rješenjima:

LEOPARDI:

Qui su l'arida schiena
del formidabil monte
sterminator Vesovo,
la qual null'altro allegra arbor né fiore,
tuoī cespi solitari intorno spargi, 5
odorata ginestra,
contenta dei deserti. Anco ti vidi
de' tuoī steli abbellir l'erme **contrade**
che cingon la **cittade**
la qual fu donna de' mortali un tempo, 10
e del perduto **impero**
par che col grave e taciturno aspetto
faccian fede e ricordo al **passeggero**.
Or ti riveggo in questo suol, di tristi
lochi e dal mondo abbandonati amante, 15
e d'afflitte fortune ognor compagna.

DESNICA:

Tu na sprženom hrptu
strahovitoga brda

zatirača Vezuva,
 kog ne veseli drugi cvijet ni drvo,
 ti tjeraš **svoje** osamljeno žbunje,
 miomirisna žukvo
 pustinjom zadovoljna. Još te gledah
 gdje svojim strukom **pusti predjel** kitis
 okolo **Vječnog grada**
 što smrtnicima nekad vladar bješe,
 pa o nestalom carstvu
 ozbiljnim i nijemim svojim vidom
 dokaz i spomen **prolazniku** pružaš.
 Sad tu te opet gledam, zaljubljenu
 u tužna mjesta svijetom napuštena
 i vjernu drugu svih udesa gorkih.

5

10

15

Prevodilac je sačuvao stihovnu shemu izvornika: tri sedmerca, dva jedanaesterca, sedmerac, dva jedanaesterca, sedmerac, jedanaesterac, sedmerac i dva jedanaesterca. U izvornoj shemi stihovi su raspoređeni tako da u prvoj strofi 8. i 9. tvore priljubljenu rimu, a 11. i 13. stih izmjeničnu. Od te Leopardijeve bravure prevodilac je odustao, ali se trudio očuvati rime na kraju strofa. Prijevod uvodne, prve rečenice poštuje čak i red riječi u prva tri stiha, a u četvrtom mijenja red imenica „drvo i cvijet“ u izvorniku u „cvijet i drvo“ u prijevodu, dok u 5. stihu „ti tjeraš svoje osamljeno žbunje“ izbor glagola „tjeraš“ za izvorni „spargi“ može biti opravdan, ako se ima u vidu da je riječ o biljci. Talijanski posvojni pridjev „tuoi“ točno je preveden hrvatskim posvojno-povratnim „svoje“. Ključnu sintagmu u ovoj strofi, vokativ

„odorata ginestra“ Desnica vrlo dobro prevodi vokativom „miomirisna žukvo“, a „pustinjom zadovoljna“ u 7. stihu smatram adekvatnim rješenjem, pri čemu singular dobro zamjenjuje plural „deserti“. Nastavak toga stiha iza cezure „Još te gledah“, imperfekt trajnog glagola, prihvatljiv je, premda ne doslovan prijevod za izvorni trenutni aorist 1. lica jednine „vídi“, dok je kvalifikativ uz ključnu riječ žukva, odnosno „ozbiljan i nijem víd“ dobro rješenje za „grave e taciturno aspetto“. Izborom konkretnog toponima „Vječni grad“ Desnica je dokinuo Leopardijevu perifrazu, a „vladar“ je s pravom kongruentan s našim muškim rodom imenice „grad“. Leopardi se vraća na konkretnu sliku pod Vezuvom “Sad tu te opet gledam”, gdje “opet gledati” čuva autorov prefiks ponovljene radnje “rivedere” iz 7. stiha, dok “vjernu drûgu” iz 16. stiha smatram prihvatljivom, donekle arhaičnom domestikacijom za “ognor compagna”.

Desnica je “l’erme contrade”, gdje pridjev “ermo” ima za pjesnika posebno značenje još od njegove najprevođenije idile “L’infinito” (Beskonačnost), a pojam “contrada”, koji u pokrajini Kampaniji ima značenje: zaselak, dobro preveo kao “pusti predjel”. Autorov hipotetični glagol “par”, odnosno “pare”, u značenju “čini se, izgleda”, koji na talijanskom jeziku uvjetuje uporabu konjunktiva: “faccian fede e ricordo”, Desnica žrtvuje i prevodi konkretnim prezentom “dokaz i spomen... pružaš”.

Jedno od ključnih mesta cijele pjesme izravno se nadovezuje na te stihove: “hraniteljka okrutna” pokazuje da je “moć ljudskog roda” ništavna i da može, “kad on najmanje se nada”, “uništiti ga sasvim”. Pogledajmo Leopardijeva završna tri stiha ove strofe:

LEOPARDI:

Dipinte in queste rive son dell'umana gente <i>le magnifiche sorti e progressive.</i>	49
	51

DESNICA:

Ovdje nam biva jasna ljudskog roda budućnost “napredna i veličajno krasna”.	49
	51

U talijanskim izdanjima 51. stih “Žukve” otisnut je kurzivom, a komentari navode da je riječ o citatu, koji ‘pjesničko ja’ na ovome mjestu ironizira. Terenzio Mamiani, Leopardijev bratić koji je danas u talijanskoj kulturi poznat upravo po ovom navodu, napisao je da su ljudi pozvani da promoviraju “le sorti magnifiche e progressive dell’umanità”, doslovce “veličanstvenu i naprednu sudbinu čovječanstva”. Alfrevićev prijevod, sigurno poznat Desnici: “Na ovim su padinama / naslikani ‘veličanstveni / i napredni udesi čovječanstva’” nije adekvatan, dok je kasniji, Čalin prijevod: “U slici tih strmina / vidi se ljudskog roda / *progresivna i prekrasna sudbina*” dosljedan, uz izmijenjen red riječi u skladu s dolaznom kulturom. Prijevod Desničinog strica Boška zapravo je parafraza, doslovna u posljednjem stihu: “Ovde je oličena / Bednoga ljudskog roda / ‘Napredna sudba i veličanstvena’” (Desnica, B. 2008: 474).

No, u prijevodu Vladana Desnice opaža se imenica “budućnost” uz koju стоји pridjev “napredna”. a tim leksičkim izborom na ovom

ključnom mjestu pjesme, mislim da je prevodilac uspio konotirati i suvremenost, odnosno pedesete godine prošloga stoljeća, i to onu poslijeratnu sveprisutnu, pa već i otrcanu fazu o “boljoj, svjetloj, naprednoj budućnosti”.

Pogledajmo sad kako je prevedena ključna riječ “luce” u drugoj strofi, kad ‘pjesničko ja’ promatra zvjezdano nebo nad Napuljskim zaljevom i promišlja čovjekovo mjesto u svemiru:

LEOPARDI:

E poi che gli occhi a quelle **luci** appunto, 167
ch'a lor sembrano un punto,
e sono immense [...] 169

DESNICA:

I kad u ove **luče** pogled uprem, 170
vide mi se ko tačke,
a goleme su tako 172

Ovdje je prevodilac Vladan Desnica unio imenicu u duhu kulture primateljice, odnosno Njegošev leksem “luča” iz naslova spjeva *Luča mikrokozma* čiji je fragment, zajedno s ocem Urošem preveo na talijanski jezik (Kilibarda 2019).

U šestoj strofi Leopardi evocira Pompeje i vječni strah stanovnika od moguće erupcije. Priroda za to ne mari, a ljudi pogrešno misle da

su vječni. Ovaj složeni dio pjesme Desnica je očuvao, žrtvujući rimu u završnim stihovima:

LEOPARDI:

Così, dell'uomo ignara e dell'etadi	289
Ch'ei chiama antiche, e del seguir che fanno	
Dopo gli avi i nepoti,	
<i>Sta natura ognor verde</i> , anzi procede	
Per sì lungo cammino	
Che sembra star. Caggiono i regni intanto ,	
Passan genti e linguaggi: ella non vede:	
E l'uom d'eternità s'arroga il vanto .	296

DESNICA:

Tako, ne mareć za ljude, za doba	291
što ljudi drevnim zovu, nit za smjenu	
unuka i otaca,	
<i>priroda stoji, sveđ mlada</i> ; il kroči,	
al tako dugim putem da bi reko:	
gle, stoji. Carstva ruše se međutim,	
nestaju ljudstva, jezici: to ona	
ne zna. A čovjek vječnošću se diči.	298

Posljednja, sedma strofa “Žukve” je najkraća, broji 20 stihova i obiluje rimama. Prevodilac Desnica sačuvao je na ovom mjestu onu

najvažniju, završnu. Leopardi se ponovno obraća cvijetu koji resi pusti krajolik i proriče da će ga uskoro uništiti lava iz vulkanskog grotla, premda se on nije klanjao pred tlačiteljicom prirodom. Uspoređuje cvijet pustinje s čovjekom i njegovom sudbinom:

LEOPARDI:

ma più saggia, ma tanto	314
meno inferma dell'uom, quanto le frali	
tue stirpi non credesti	
o dal fato o da te fatte immortali.	317

DESNICA:

No mudrija, i manje	316
nemoćna si no čovjek, jer si znala	
da tvome rodu vječnost	
ni priroda, ko ni ti, nije dala.	319

Rima *frali/immortali* (s prethodnom *natali*) zvukovno je bliska rimi *znala/dala* u prijevodu. Sva opkoračenja su prenesena, izgubljen je pridjev visokog registra *frale* u značenju *krhak* uz imenicu *rod* (u izvorniku u pluralu, *stirpi*) a imenica *fato* koju kritika tumači kao *slučaj*, dakle ne *fatum* nego *casus*, Desnica zamjenjuje jednom od ključnih riječi ovog pjesničkog sastavka: *priroda*.

Danas mjestimice arhaična Desničina prijevodna rješenja doprinos su posredovanju Leopardijeve kritičke filozofije s aluzijom

na vrijeme pedesetih godina prošlog stoljeća i, kao takva, vrijedan prinos naše traduktologije kompleksnim izazovima što ih je pred nas postavljala i postavlja talijanska poezija.

LITERATURA

- Brioschi, Franco: „Giacomo Leopardi e i *Canti*“. U: Giacomo Leopardi, *Canti*. Milano: BUR, 1974, str. 10-15.
- Croce, Benedetto: *Književna kritika kao filozofija*. Preveo Vladan Desnica. Beograd: Kultura, 1969.
- Croce, Benedetto: *Književna kritika kao filozofija*. Preveo Vladan Desnica. Zagreb: Prosvjeta, 2004.
- Desnica, Boško: *Sabrana djela*, prir. Milorad Savić, Zagreb: SKD "Prosvjeta" et al., 2008.
- Desnica, Vladan: "Đakomo Leopardi. Uz prevod njegove 'Žukve'", *Stvaranje*, 9/1954, 7-8, str. 510-512.
- Desnica, Vladan: *Hotimično iskustvo*. 2. Prir. Dušan Marinković. Zagreb: V.B.Z., 2006.
- Grgić Maroević, Iva: *Poetike prevođenja*. O hrvatskim prijevodima talijanske poezije. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada, 2009.
- Kilibarda, Vesna: "Vladan Desnica i Njegoš". *Književna istorija*, 51/2019, 168, str. 225-245.
- Leopardi, Giacomo: *Canti*, kritičko izdanje, ur. Franco Gavazzeni i dr. Firenze: Accademia della crusca, 2006, str. 509-529..
- Leopardi, Giacomo: *Izabrane pjesme*. Preveo Frano Alfirević. Zagreb: Zora, 1951.
- Leopardi, Giacomo: "Žukva ili cvijet pustinje". Preveo Vladan Desnica: *Stvaranje*, 9/1954, 7-8, str. 457-463.
- Leopardi, Giacomo: *Canti / Pjesme*. Prijevod, napomene i tumač Frano Čale. Zagreb-Dubrovnik-Rijeka: Durieux, Matica hrvatska Dubrovnik, Edit, 1993.
- Luporini, Cesare: *Leopardi progressivo*. Roma: Editori riuniti, 1980.
- Machiedo, Mladen: "Ancora sulla fortuna di Giacomo Leopardi in Jugoslavia", *Studia romanica et anglica zagrabiensia*, 1962, 13-14, str. 123-139.
- Osimo, Bruno: *Storia della traduzione*. Milano: Hoepli, 2002.
- Osimo, Bruno: *Manuale del traduttore*. Milano: Hoepli, 2011.
- Osimo, Bruno: „Per un approccio scientifico alla valutazione delle traduzioni“: <https://rivistatradurre.it/2013/05/per-un-approccio-scientifico-all-a-valutazione-delle-traduzioni/>
- Pesme i proza. Đakomo Leopardi*. Preveo Sibe Miličić. Beograd, Srpska književna zadruga 1937.

IVA GRGIĆ MAROEVIĆ

O prijevodnim antologijama.
Primjer.

Kad su, tada mladi, Ivan Slamnig i Antun Šoljan godine 1952. sastavljali pogovor svojemu izboru iz američke poezije pod eponimnim nazivom *Američka lirika*, uvjetno su, u prvi čas, taj izbor nazvali antologijom da bi ga u nastavku teksta tom riječju redovito, bezrezervno zvali. I imali su, za to vrijeme, pravo. Netom je bilo završilo povijesno/političko razdoblje u kojem su rijetki Hrvati znali engleski jezik, a još su rijedti bili oni koji su poznavali anglo-američku književnost, pa tako i poeziju. Slamnigov i Šoljanov izbor, nadalje, odigrao je gotovo revolucionarnu ulogu ne samo za hrvatske čitatelje, već ponajviše za hrvatske pjesnike, prvi put upoznate s najvećima, Ezrom Poundom i T. S. Eliotom, koji će, u nastavku svega što se događalo u hrvatskoj poeziji, imati golem utjecaj.

Kako su to Slamnig i Šoljan sastavili svoj izbor/antologiju? Odmah u pogовору odgovaraju na to pitanje; sami iskazuju vlastita načela, koja nam i danas, nakon mnoštva znanstvenih priloga o razlikama između antologija sastavljenih u matičnoj književnosti s jedne i prijevodnih antologija s druge strane, sažeto a briljantno ilustriraju sličnosti i razlike između tih dvaju poetičkih pothvata.

Tek donekle zastarjelo nekom može zazvučati kad oni kažu da su se u prvom od svoja „tri principa“, vodili „omjerom estetske i historijske vrijednosti autora i pjesama pojedinog razdoblja“ – zastarjelo možda samo stoga što se „estetska vrijednost“ spominje kao nešto nesporno, objektivno procjenjivo. Već drugo načelo posve je logično i onda i danas za antologiju slabo pozнате poezije – prevesti one pjesme „koje se naročito cijene i koje ulaze u većini slučajeva u antologije“. Nije tada vrijeme još bilo sazrelo za alternativne antologije koje sa stanovišta kulture-primateljice (u ovom slučaju, hrvatske) te s osobnih poetičkih polazišta sastavljača propituju kanon ustanovljen u polazišnoj (u ovom slučaju, američkoj) kulturi. Valja, međutim, napomenuti da su se autori svejedno, osim američkim antologijama i historiografskim djelima, nerijetko služili i pojedinim pjesničkim zbirkama, što se u kritici antologija drži nepobitnom prednošću i ozbiljnijim pristupom. Treće načelo sastavljača/prevodilaca tipično je pak za prijevodne antologije uopće, a naročito za one koje se prvi put pojavljuju na nekom jeziku. To je načelo reprezentativnosti – odlučili su prevesti one pjesme za koje se pretpostavlja da će najbolje „predstaviti američku liriku našoj publici“.

Osvrt na svaku antologiju nužno započinje numeričkim pristupom. Nemoguće je, naime, ne pomisliti kako brojem pjesama (npr. tek jednom pjesmom) manje zastupljeni pjesnici iz očišta sastavljača posjeduju samo ono što su Slamník i Šoljan nazvali „historijskom“ vrijednosti dok im oni evidentno odriču „estetsku“. Može to biti zato što valja označiti kronološki početak znatnije ili karakterističnije poezije u pojedinoj kulturi, kao što je ovdje slučaj Philipa Freneaua, pjesnika prijelaza iz osamnaestog u devetnaesto stojeće, koji je, prema riječima

iz bilješke, svojim pjesmama nastojao dati „domaću američku boju“. Može pak biti i zato što valja dati mjesto najrecentnijem te u matičnoj kulturi najčitanijem pjesniku, koji je u ovoj antologiji Stephen Vincent Benet, preminuo manje od deset godina prije no što je antologija nastala – no dovoljno je imati osnovna znanja o opusima naših sastavljača kako bi se zaključilo da im njegova poezija, za koju u bilješci kažu da je zapravo proza kojoj metar i rima samo daju veću „udarnu snagu“, nije mogla biti bliska. Treći razlog slabe, jednopjesmene zastupljenosti može biti činjenica što je neki autor bio mnogo važniji u nekom drugom književnom rodu, kako to tumačimo u slučaju nezaobilaznih prozaista Henrya Davida Thoreaua i Hermana Melvillea.

A najzastupljeniji? Najvećim dijelom ne čude, uz zaključak da su ih zbog zamašnih novosti što su ih oni unijeli u američku poeziju te zbog utjecaja koji su imali ne samo u američkom, već i u europskom kontekstu, prepoznali kako američki antologičari, tako i naši sastavljači. To su Edgar Allan Poe, Walt Whitman i Robert Frost, s po šest pjesama, te s engleskom književnošću mudro dijeljeni Ezra Pound i T. S. Eliot (šest i pet pjesama). Manje je slave izvan Amerike, u kojoj je još i danas dijelom kanona, doživio „drugi Whitman“, Carl Sandburg, koji je ovdje, danas začudno, zastupljen koliko i Eliot.

Još jedan od kriterija kojima se prosuđuju antologije jest pitanje o nezastupljenosti ili slaboj zastupljenosti pjesnika koji se inače drže velikanima. Može se raditi o tome da je značajni pjesnik šire prepoznat nakon što je antologija sastavljena, ali ovdje nije tako. U *Američkoj lirici* prevedene su, naime, samo tri pjesme Emily Dickinson, anonimne za života, ali pri sredini dvadesetog stoljeća već od kritike držane jednom od najvećih. Kako to objasniti? Obraćamo se

bilješci i nalazimo diskurs o njezinoj „svojosti“ i nekonvencionalnosti. Možemo se složiti da su je spomenute osobne i pjesničke vlastitosti stajale utjecaja koji je mogla imati na američku i europsku poeziju, ali ipak mislim da joj je taj utjecaj izmakao ne samo zato što svoje poetičke premise, za razliku od npr. Amy Lowell, Whitmana ili W.C. Williamsa, nije teorijski formulirala, nego ponajviše stoga što ju je, naprsto, teško imitirati. A teško imitirati znači, pogotovo, i teško prevoditi. Ni najmanje ne sumnjajući u goleme pjesničko-prevodilačke talente i sposobnosti možda najvećih prevodilaca poezije na hrvatski, Slamniga i Šoljana, dolazi na pamet (samo kao hipoteza) pomisao da je taj zadatak, obilježen prozodijskom neobičnošću ekstremno kratkih stihova i djelomično tek vizualnih rima za engleski jezik karakterističnih jednosložnih riječi, bio težak čak i njima.

Tko je od pjesnika u međuvremenu otpao, tada bio važan, a, što zbog promijenjenih interpretacija, što zbog oslabljenog utjecaja na druge pjesnike, više nije? To je također jedno od važnih pitanja u kritici antologija, pogotovo jer ovdje govorimo o antologiji koja je nastala prije gotovo šezdeset godina. Nasreću, ovaj put na njega ne moramo sami odgovoriti (zahtjevalo bi to podulju studiju); naime, dvadeset i osam godina poslije „male antologije“ *Američke lirike* (1952., Zora, Zagreb, pod uredništvom Gustava Krkleca, kojemu su za pomoć, kao i Šimi Balenu, priređivači zahvalili u pogovoru), u promijenjenim izdavačkim, povijesnim, političkim, poetičkim i prevodilačkim okolnostima, u izdanju Nakladnog zavoda Matice hrvatske, 1980. godine pojavila se „velika antologija“ pod naslovom *Zlatna knjiga američke poezije*.

Format je ovdje, kao što već biva, odredio i pristup. Dok su se u *Američkoj lirici* Slamnig i Šoljan, koje smo dosada nazivali i

sastavljačima i priređivačima, na svim mjestima (u podnaslovu, pogovoru, bilješkama o autorima) potpisali isključivo kao prevodioci (što nama prevodiocima ne može biti no simpatično jer smo mišljenja da nitko osim prevodilaca nije nadležan da sastavlja ni priređuje antologije) te inzistirali na tome da su i svi prijevodi zajednički, u *Zlatnoj knjizi* pristup poprima znanstvene, gotovo grandiozne obrise. Sastavljač ostaje jedan od prethodnih, Antun Šoljan, ali predgovor, periodizacija i bilješke s pravom su povjerene profesorici američke književnosti Sonji Bašić. Šoljan je jedan od prevodilaca, kao i Slamnig, ali uz njih tu su još i (abecednim redom) Šime Balen, Milica Borojević, Josip Bubar, Željko Bujas, Ivo Dekanović, Giga Gračan, Ljiljana Jojić, Božo Kukolja, Tomislav Ladan, Zvonimir Mrkonjić, Aleksandar Nejgebauer, Luko Paljetak, Vladimir Reinhofer, Tomislav Sabljak, Višnja Sepčić, Mario Suško, Nada Šoljan i Tin Ujević.

Podvrgnuti ovu antologiju svim provjerama koje su u već spomenutoj znanstvenoj literaturi o prijevodnim antologijama uobičajene nadilazilo bi kako opseg, tako i namjeru ovoga priloga. Stoga ćemo samo pogledati što je od njezina Slamnig-Šoljanova zametka u njoj ostalo. Pri kraju ovoga toma od šest stotina stranica nalazi se „Napomena sastavljača“ Šoljana, u kojoj se on ispričava za nedostatke četvrt stoljeća stare Američke lirike tumačeći ih „veoma skromnim izvorima informacija, nepostojanjem priručnika“, „oskudnim znanjem i iskustvom prevodilaca“ te izražava svoju sreću što može ispraviti „početne nedostatke“. Također govori o potrebi za naručivanjem novih prijevoda, što zbog nepostojanja prijevoda važnih pjesnika, što zbog slabe kvalitete nekih od postojećih.

Umjesto, dakle, da sustavno pregledamo ovu antologiju, pogledajmo samo što se numerički, a to bar donekle znači i vrijednosno, dogodilo pjesnicima uvrštenima tih četvrt stoljeća ranije, zasada ne zagledajući u korekcije u prijevodima ili nove prijevode. Već spomenuti rodonačelnik Philip Freneau ostao je zastupljen istom, jednom pjesmom, kao i kasniji James Gould Fletcher, Henry David Thoreau i Marianne Moore. Istim naslovima kao u zametku (kako se usuđujemo nazvati *Američku liriku*) ostali su predstavljeni J.R. Lowell, Herman Melville, Sidney Lanier i Paul Laurence Dunbar. Suženi su i djelomično izmijenjeni izbori iz poezije Williama Cullena Bryanta, kao i Henryja Wadswortha Lonfellowa, Edwina Arlingtona Robinsona, Carla Sandburga, Vachela Lindsaya, Sare Teasdale, Elinor Wylie i Edne St. Vincent Milay. Edgar Allan Poe predstavljen je istim brojem naslova, ali od njih je *San o snu* zamijenjen *Pjesmom iz Ligeje*.

Pjesnici Bret Harte, Thomas Bailey Aldrich, Witter Ryner, Lola Ridge, Horace Victor Gregory i Stephen Vincent Benet ne pojavljuju se u *Zlatnoj knjizi*. Naravno da se u njoj, naprotiv, pojavljuju pjesnici koji su pisali nakon pedesetih godina dvadesetog stoljeća, što, s obzirom na kronološku razliku dviju antologija, ne bi bilo vrijedno ni spomenuti (toliko je očito) da se u novijoj i opsežnijoj ne pojavljuju npr. i starije crnačke duhovne pjesme. Također, izbori iz Emersona, Whitmana, Frosta, Emily Dickinson, Stephena Cranea, Wallacea Stevensa, Ezre Pouna, Hilde Doolittle, Robinsona Jeffersa, T. S. Eliota, Conrada Aiken-a, Archibalda Mac Leisha, E. E. Cummingsa i Williama Carlosa Williamsa u kasnijem su izdanju više ili manje znatno prošireni te mjestimice promijenjeni.

A prijevodi – stariji, noviji, naručeni ili ne, popravljeni ili ne? Oni zaslužuju dulje proučavanje. Reći ću samo ovom prilikom da *by heart* pamtim dva. *Tek toliko da se kaže* W.C. Williamsa, potpisano zajednički u Slamnig-Šoljanovom prvotnom izboru/antologiji, za hrvatsko čitateljstvo i razvoj hrvatske poezije silno značajnom, značajnijem od mnogo veće, znanstveno impostirane antologije. Na taj bih prijevod imala i traduktoloških i feminističkih primjedbi, čak i kad ju je sâm Slamnig kulturološki popravio za veliku antologiju; mogu se te primjedbe potkrijepiti i prijevodima na druge jezike. Ali nadasve pamtim Poeovu *Annabel Lee*, već prevedenu prilično dobro, zajednički, u prvoj antologiji. U drugoj, međutim, također zajednički potpisano, taj modificirani Slamnigov i Šoljanov prijevod za mene ostaje najbolji prijevod poezije što ga je naša kultura ikada i s kojega jezika uspjela iznjedriti.

MATE MARAS

Kako sam prevodio Shakespearea

UVOD

Engleski *blank verse*¹ formalno se podudara s klasičnim *jampskim pentametrom*², tj. njegova metrička struktura izgleda ovako:

˘ – | ˘ – | ˘ – | ˘ – | ˘ – ,

gdje se kratki ili nenaglašeni slog bilježi znakom ˘, a dugi ili naglašeni znakom — ; uspravna crta | pokazuje mesta mogućih predaha. William Shakespeare se uzorno služio tom vrstom stiha u gotovo svim svojim dramskim i pjesničkim tvorevinama. Uzmimo poznati početak trećega čina drame *Henrik Peti*:

1 *Blank verse* je po osnovnoj definiciji nerimovani jampske pentametar, prvenstveno dramski i narativni stih u engleskom jeziku, a naziv mu je nastao kao prijevod talijanskih slobodnih, nevezanih, „odriješenih stihova“ (*versi sciolti*). U ovom će se članku pod tim pojmom uvjetno podrazumijevati i rimovani (vezani) desetoslogovni stihovi Shakespeareovih lirskih pjesama.

2 „Jampske pentametar, jampske petostopac, stih klasične grčke dramatike (Eshil, Sofoklo, Euripid) koji je usvojila engleska dramatika (Shakespeare) te je potom postao redovnim stihom dramskoga pjesništva u čitavoj novijoj svjetskoj književnosti, sastoji se od pet jampske stopa ili 10-11 slogova (sa hiperkataleksom).“ (R. Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*. Matica hrvatska, Zagreb 1969.)

Once more | unto | the breach, | dear friends, | once more;

ili prvi stih *Soneta 40*:

Take all | my loves, | my love, | yea, take | them all...

U hrvatskom je jeziku gotovo nemoguće načiniti dobre stihove u takvoj metrički i postići dostojnu razinu pjesničke ljepote. Bilo je mnogo pokušaja u našoj starijoj prevodilačkoj praksi da se starogrčke drame pretoče u hrvatski jezik po sličnu kalupu:

*Rad tebe, Bakho, trista jada trpim ja
Još sada ko kad mladost cvijetom cvala mi.
Ti prije sveg poludje — Hera stvori to —
I gorskim vilam', hraniljama, uteče...*

Prvi čin, 1-4³

Lako je uočiti da su se dobivali neprirodni stihovi od dvanaest slogova, koji vrlo izvještačeno zvuče, osobito kad se izgovaraju s pozornice, pa su drugi prevoditelji ubrzo odustali od njih, tražeći druge vrste stihova kojima bi nadomjestili jampske pentametar.

U prevođenju engleskog ekvivalenta tomu klasičnom stihu redali su se mnogovrsni metri i različite intonacije, od junakčkoga deseterca

³ Euripid, *Kiklop*. Preveo Koloman Rac, priredio Veljko Gortan. Matica hrvatska, Zagreb 1960.

do trinaesterca s uzmahom i četrnaesterca. Dugo se vremena rabio jedanaesterac, te se polako ustaljivalo mišljenje da je upravo taj metar idealno sredstvo za prepjevanje engleskih „odriješenih“ stihova. Iako su tijekom posljednjih pola stoljeća neki prevoditelji Shakespeareovih dramskih djela ozbiljno poljuljali to stajalište, ono i dalje ima kručnih branitelja čim se povede razgovor o njegovim lirskim pjesmama, posebice o sonetima.

Baveći se praktično tim pitanjem, došao sam do zaključka da Shakespeareove drame i lirske pjesme, premda su pisane istom vrstom stiha, ne valja prevoditi jednakim metrom. U prijevodima drama iskušane su, kao što rekoh, različite vrste zamjene. Dugo nisam bio posve načistu s tim koje je rješenje dovoljno prihvatljivo. Tvrđio sam samo da se ne smijemo ugledati u neke europske književnosti gdje se te drame prevode u prozi; i danas držim da moramo ostati pri stihu, nastojeći što više poštivati načelo “stih za stih“.

Kad je riječ o sonetima i poemama, gdje se kao važan dodatni element pojavljuje rima, odlučno zagovaram uporabu trohejskoga dvanaesterca s elastičnim rasporedom akcenata i cezura. Pokazat će da se upravo trohejski dvanaesterac vrlo uspješno može upotrijebiti kao hrvatski ekvivalent za *blank verse*, odnosno da nema valjana literarnog razloga da se on izbjegava. Usput plediram da se u našu versifikaciju postupno vrati naš lijepi renesansni običaj slijevanja samoglasnika (*sinereza*).

STIHOVI U PRIJEVODIMA DRAMA**JUNAČKI DESETERAC**

Taj stih junačke narodne pjesme, sastavljen od pet troheja, s cezurom
iza četvrtoga sloga,

— ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ | — ∪ ,

po svoj bi se prilici morao isprva nametnuti kao prirodan nadomjestak za engleski „deseterac“. Teško je reći danas, nakon cjelokupna evolucijskoga iskustva u prevodenju i tolikoga preuzimanja najraznovrsnije tuđe poezije, na koji je način u devetnaestom stoljeću čitateljstvo doživljavalo ovakav početak Antonijeva govora nad Cezarovim truplom:

*Sugrađani, o, Rimljani, mili!
Izvolite poslušati mene;
Cezara sam sahraniti došô,
Al' nipošto veličati njega.
Što živ čovjek zla je učinio,
To mu jošte i po smrti živi;
Al' i dobro pokojnikom često
U savalu zatrpa se vječnu...⁴*

⁴ Shakespeare, William, *Julio Cesar*. Preveo iz L. Pecove njemačke verzije Špiro Dimitrović Kotaranin. Zagreb 1860.

Usporedit će to s izvornikom i načiniti kratku filološko-metričku analizu:

*Friends, Romans, countrymen, lend me your ears;
I come to bury Caesar, not to praise him...
The evil that men doista lives after them,
The good istok oft interred with their bones...*

Act III, Scene II, 75-765

Ako se prebroje stihovi i slogovi, vidi se da je prijevod upravo dvostruko dulji. Budući da je svaki engleski stih preveden s dva hrvatska, nužno se pojavio višak prostora koji je trebalo nečim „zatrpati“. Tako su umetnute riječi *živ, jošte, pokojnikom, vječnu*, te čudan oblik *savalu* nejasna značenja. S druge strane, od engleskih riječi ostala je u prijevodu bez svoga para samo riječ *bones*. Ovaj primjer, međutim, valja nam iskoristiti za jedan pokus: od osam Kotaraninovih stihova složit će po dva deseterca zajedno i dobiti samo četiri retka, koliko ih ima izvornik:

*Sugrađani, o, Rimljani, mili! Izvolite poslušati mene;
Cezara sam sahraniti došô, al' nipošto veličati njega.
Što živ čovjek zla je učinio, to mu jošte i po smrti živi;
Al' i dobro pokojnikom često u savalu zatrpa se vječnu.*

5 Shakespeare, William, *Julius Caesar*. Edited by T.S. Dorsch. The Arden Sh. Methuen & Co. Ltd, London 1955.

Što se dogodilo? Iako su nam i oči i uši nesvinknute na toliko dugačak stih, jer ni najdulji Homerov heksametar u Maretićevim prepjevima ne premašuje sedamnaest slogova, a ni divni stihovi hrvatskih bugaršćica nisu toliki, ipak se ovdje s malo mašte dade zamisliti postojani predah iza desetoga sloga te ugodan počinak na kraju svakoga retka. Doduše, riječi su dobine mnogo šire okružje nego što im je bilo potrebno, ali već na prvi pogled vidimo da bi se taj jednolični dvadeseterac uvjetno mogao prihvati kao hrvatski ekvivalent engleskoga deseterca.

Time smo dotaknuli prvu bolnu točku u mučnom prevođenju engleskih stihova i neizravno postavili pitanje: Koji bi stih valjalo izabrati da bi se *blank verse* što prikladnije prenio u hrvatski jezik?

Iz sljedećih primjera vidjet ćemo da odgovor na to pitanje nije nimalo lak.

JAMPSKI PENTAMETAR ILI „LIRSKI DESETERAC“

Jedan od prvih pokušaja da se u nas ostvari jampske pentametar naći ćemo na onom znamenitom mjestu u *Mletačkom trgovcu* kada Portacija, preodjevena u odvjetnika, objašnjava Shylocku što je milosrđe:

*Na milost vam se ne da siliti,
Jer ona uvijek sama dolazi,
I kaplje kano blaga kišica
U srca mnogihjadnih patnika.
U njojzi vam je dvostruk blagoslov...⁶*

⁶ Shakespeare, William, *Mletački trgovac*. Schlegelovu njemačku verziju preveo je (1891.) August Harambašić. Rukopis u arhivu Hrvatskog narodnog kazališta, Zagreb. Tiskano kao knjiga, Zagreb s.a.

Ovdje prvi put na djelu vidimo zabludu da se zgodnim namještanjem troheja mogu ostvariti jampske metri. Naime, izvorni jampske raspored naglasaka na parnim slogovima formalno je sačuvan, ali kad se stih počne čitati, zaboravi se onaj prvi nenaglašeni slog i čuju se dvosložni troheji sve do daktila na kraju. Pritom se ne smije zanemariti da se upravo zbog tih posljednjih riječi uspostavlja težak ritam koji siječe misao i doimlje se svaki put kao završetak pjesme.⁷

Usporedimo sada taj ulomak s izvornim tekstom:

*The quality of mercy is not strained,
It droppeth as the rain from heaven
Upon the place beneath; it is twice blest...*

Act IV, Scene I, 180-182⁸

Koliko je tu iznevjeren Shakespeare, otkrit ćemo kad vidimo da umjesto tri izvorna stiha imamo ih pet u prijevodu. Također je očito da su ubačeni čitavi redci kojih ne nalazimo u originalu (*Jer ona uvijek sama dolazi; U srca mnogih jadnih patnika*), dok ničim nisu prevedeni neki dijelovi izvornoga teksta (*quality; from heaven; upon the place beneath*).

⁷ Istini za volju, i Shakespeareovi su stihovi kadšto takve grade; malo niže u navedenom odlomku nalazi se stih *The throned monarch better than his crown*, gdje postoji nekoliko troheja koje predvodi nenaglašen uzmah.

⁸ Shakespeare, William, *The Merchant of Venice*. Edited by John Russell Brown. The Arden Shakespeare. Methuen & Co. Ltd, London 1959.

JEDANAESTERAC

U mnogim se prijevodima pokazalo da je jampsко-trohejski jedanaesterac vrlo uporabljivo sredstvo za prenošenje *blank verse*. Tri su ga velike odlike autorativno nametnule kao idealan izbor: (1) početak s jednosložnom riječju (uzmahom) ili daktilom koji ostavljaju dojam jampskoga ritma do stanke nakon petoga sloga, te trohejski nastavak do kraja stiha koji odgovara tonskoj građi naših riječi; (2) skraćena posljednja stopa tako da se efektno uporabi samostalna jednosložna riječ koja zazuči kao da je obnovljen jampski ritam; i (3) produljenje stiha tako da se umjesto posljednjega troheja uporabi daktil, što pruža 10% više prostora nego što ga ima engleski izvornik i zazuči kao u drugom slučaju.

Pogledajmo kako je to iskorišteno u poznatoj balkon-sceni koja se događa jednoga nadnaravnog praskozorja u Veroni:

*Već ideš, dragi? Još ne svice danak.
Ne, nije ševa, slavuj ti je bio,
Što uho tvoje splaši. Svake noći
Ljubavnu pjesmu slaže na naranči.⁹*

Raspored naglašenih i nenaglašenih slogova vjerno slijedi željenu shemu, ali položaj odmora i predaha pouzdano svjedoči o trohejskoj naravi stiha u kojoj „neprirodno“ djeluje samo onaj početni udar. Ovdje se valja osvrnuti na još jedno važno pitanje koje se ne smije zaobići ni u jednoj raspravi o prevodenju poezije, a to je prevoditeljeva

⁹ Shakespeare, William. *Romeo i Julija*. Preveo August Šenoa. Tiskano kao knjiga. Zagreb 1883.

osobnost. Darovit čovjek dobro će prepjevati zadani stih bez obzira na stege koje mu postavi izabrani ekvivalent; nespretan čovjek izmučit će sebe i oneraspoložiti čitatelja usprkos najpovoljnijim uvjetima prevođenja. August Šenoa, pravi otac novovjeke hrvatske književnosti, nije mogao „pokvariti“ ovaj original:

*Wilt thou be gone? It is not yet near day.
It was the nightingale and not the lark
That pierc'd the fearful hollow of thine ear.
Nightly she sings on yond pomegranate tree.*

Act III, Scene V, 1-5.¹⁰

Ali kakav smo prijevod dobili? U kojoj formi? Iako znamo da se s ovakvom tvrdnjom ljubitelji hendekasilaba ne bi složili, smjelo izričemo da je to obični deseterac kojemu je sprijeda dodan uzmah. I mnogi su se naši pjesnici slično dovijali; kadšto su taj uzmah „maskirali“ tako da su s njim spajali prvi trohej i pretvarali ih u trosložnu stopu, tj. daktil ili palimbakhej.

Neka mi oprosti veliki meštar hrvatske riječi što će mu kopkati po redcima i osakatiti stihove. Činim to samo na akademskoj razini, želeći ilustrirati netom iznijetu tvrdnju o sumnjivoj naravi uzmaha u ritmizaciji stiha – ako ga uklonimo, dobit ćemo čist deseterac:

¹⁰ Shakespeare, William, *Romeo and Juliet*. Edited by Brian Gibbons. The Arden Shakespeare. Methuan & Co, New York 1980.

*Ideš, dragi? Još ne sviće danak.
Nije ševa, slavuj ti je bio,
Uho tvoje splaši. Svake noći
Ljuven-pjesmu slaže na naranči.*

(Nasuprot tome, netko može obratno postupiti, pa naš junački deseterac pretvoriti u takav jedanaesterac i pritom tvrditi da ga je u skladu s nekim svojim kriterijima „poboljšao“. Ali time se ne ćemo ovdje baviti.)

JAMPSKI DVANAESTERAC

Od istaknutijih hrvatskih pjesnika koji su se upuštali u prevođenje Shakespearea navest ćemo Vladimira Nazora. Njegov način podudara se s onim što smo u uvodu kazali o prevođenju grčkih drama u 19. stoljeću, a primjer je uzet iz Macbetha:

*Da, sjutra! sjutra! pa još, sjutra! Tako se
Iz dana u dan vučeš sitnim korakom
U knjizi svoga žiča k r'jeći posljednjoj;
A uz to svako „juče“ nama ludima
Rasvjetlilo je stazu u smrt prašljivu...¹¹*

¹¹ Shakespeare, William, *Macbeth*. Tragedija u pet činova. S engleskoga preveo Vladimir Nazor. U Zagrebu 1917. Tisak Pučke tiskare D.D.

Kad se razmotri struktura tih stihova unutar hrvatske metrike, uzimajući u obzir stanke ili predahe, prepoznaje se opet deseterac kojemu je na početku dodan uzmah i nakon četiri troheja ima na kraju daktil — ukupno dvanaest slogova. Takav stih, s izrazitom cezurom iza sedmoga sloga, ne može adekvatno nadomjestiti *blank verse*, jer se nijednim elementom ne približava izvorniku. Osobito odudara nametljiva trosložna riječ kojom završava svaki stih; taj neočekivani daktil, koji često prelazi u kretik, dionizij ili molos (zbog dužina na drugom i trećem slogu), ubrzo počne dominirati tekstrom i postaje zamoran slušateljstvu.

Koliko je to blaže i milozvučnije u izvorniku:

*To-morrow, and to-morrow, and to-morrow,
Creeps in this petty pace from day to day,
To the last syllable of recorded time;
And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death...*

Act V, Scene V, 19-23¹²

Spomenute manjkavosti valjda su razlozi što se nijedan drugi prevoditelj nije ugledao u Nazora. Tako se ni pseudojampski dvanaesterac nije uspio nametnuti kao prikladno sredstvo za prevođenje Shakespeareova stiha.

¹² Shakespeare, William, *Macbeth*. Edited by Kenneth Muir. The Arden Shakespeare. Methuan & Co, New York 1962.

TRINAESTERAC

Pravu revoluciju izazvao je Josip Torbarina kad se počeo služiti jampsко-trohejskim trinaestercem. Tri su se važne stvari riješile uvođenjem toga metra: (1) osjetnim produženjem stiha dobilo se dovoljno prostora za prijenos „sirove“ građe, jer taj dodatak od 30% slogova omogućuje da se gotovo svakom engleskom stihu nađe dolična zamjena u hrvatskom jeziku; (2) niz od šest troheja često se realizira različitim stopama, što stihu daje dovoljno epskoga ugodja, te se stvara dojam one nabijenosti stiha koju nijedan prijašnji hrvatski prijevod nije pružao; (3) završetak je blag, pripremljen i nemametljiv, a može se također lako iskoristiti kao uvod u sljedeći stih.

Evo nekoliko stihova te vrste iz popravljenog prijevoda toga sjajnog tumača Shakespeareove umjetnosti:

*Moj časni oče, nitko ne zna bolje od vas
Da oduvijek sam volio povučen život
I da sam prezirao sva dokona društva
Gdje mladost, sjaj i raskoš drže ludo sijelo...¹³*

Dovoljno je te retke usporediti s izvornikom da se vidi kako se ovaj put dosljedno ostvaruje načelo „stih za stih“, bez ikakvih ustupaka na štetu izvornika:

¹³ Shakespeare, William. *Mjera za mjeru*. Preveo Josip Torbarina. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb 1987.

*My holy sir, none better knows than you
 How I have ever lov'd the life remov'd
 And held in idle price to haunt assamblies,
 Where youth, and cost, witless bravery keeps.*

Act I, Scene III, 7-10¹⁴

Ipak i ovdje valja napomenuti kako bi se dobila „čistija“ metrika da je bio izostavljen početni uzmah, čime bi se dobio trohejski dva-naesterac kojim je Marko Marulić napisao *Juditu*.

ČETRNAESTERAC

Svi dosad spomenuti hrvatski ekvivalenti *blank verse* imali su zajedničko obilježje – čuvala se jedna vrsta ritma, bilo jampskoga bilo trohejskoga. Obično su počinjali s uzmahom, ali čim bi se pošlo dalje, dobivalo se trohejsko skandiranje sve do kraja; eventualno se skraćivala ili produživala posljednja stopa. Četrnaesterac se od njih bitno razlikuje upravo po tome što se u njegovoј sredini (nakon početka s uzmahom) prekida trohejski ritam, započinje ponovno jampske (s novim uzmahom) i potom opet slijede troheji.

Kad se bolje pogleda, taj stih se zapravo sastoji od dva jampsко-trohejska sedmerca sa stalnom cezurom u sredini. Kad bi se takav metar dosljedno primjenjivao, njegova bi jednoličnost bila prevelika smetnja normalnoј recepciji, jer bi se stalno čula dva sedmerca. Previditelj je valjda zbog toga nastojao narušiti zadani simetriju naizmje-

¹⁴ Shakespeare, William, *Measure for measure*. Edited by J.W. Lever. The Arden Shakespeare. Methuen & Co, London 1965.

ničnim ili istodobnim skraćivanjem posljednjih stopa u sedmercima. Na taj je način dobio četiri varijante stiha: neokrnjen četrnaesterac (7 + 7), dva trinaesterca (7 + 6; 6 + 7) i dvanaesterac (6 + 6).

Navodimo primjer takva postupka iz jedne Shakespeareove komedije, bilježeći navedene opaske o stihovima:

Nek slava za kom svi se | cijelog života jagme, (7 + 7)
Živi ubilježena | u bronci našeg groba, (7 + 7)
I počasti nas tako | za poniženje smrti; (7 + 7)
Kada usprkos gladnu | grabljivu vremenu, (7 + 6)
Života sadanjeg | trud može kupiti (6 + 6)
Čast što će britke joj | kose otupit brid (6 + 6)
I od nas stvoriti | vječnosti baštinike...¹⁵ (6 + 7)

Primjenjeni obrazac omogućio je prevoditelju da s velikim uspjehom ostvari idealno načelo „stih za stih“, što se dobro vidi kad se prijevod usporedi s izvornikom:

*Let fame, that all hunt after in their lives,
Live register'd upon our brazen tombs,
And grace us in the disgrace of death;
When, spite of cormorant devouring Time
Th' endeavour of this present breath may buy*

¹⁵ Shakespeare, William, *Izgubljeni ljubavni trud*. Prijevod i bilješke Luko Paljetak. Nakladni zavod Matice hrvatske. Zagreb 1977.

*That honour which shall bate his scythe's keen edge,
And make us heirs of all eternity...*

Act I, Scene I, 1-7¹⁶

Ali kako rekosmo, ne možemo se oteti dojmu da je tom prilikom Shakespeareov *blank verse* prelomljen u prijevodu na dva sedmerca. I teško je očekivati da bi se još tko prihvatio tako mučna posla; ni sam tvorac toga tipa stiha nije u njemu ustrajao, nego se vratio prokušanom jedanaestercu.¹⁷

MJEŠAVINA NEKOLIKO VRSTA STIHOVA

Moglo bi se navesti još nekoliko vrsta stihova kojima su se služili hrvatski prevoditelji Shakespearea. Tražili su spasonosnu formulu koja bi savršeno odgovarala teškim uvjetima što ih nameće izvornik. Vidjeli bismo da su se svi oni vrtjeli oko jedanaesterca, skraćujući ga ili produžujući, katkada koristeći se objema intervencijama u istom prijevodu. Ostavljajući njih po strani, navest ćemo sada primjer koji kao da sažimlje cijelo to zajedničko iskustvo:

<i>Ti, naravi, si moja božica</i>	[10]
<i>i dužan sam da služim tvojem zakonu.</i>	[12]
<i>Zašto da trpim tad prokletstvo običaja,</i>	[13]
<i>pučku sitničavost, da me liše prava</i>	[12]

¹⁶ Shakespeare, William, *Love's labour's lost*. Edited by Richard David. The Arden Shakespeare. Methuan & Co, London 1951.

¹⁷ Shakespeare, William, *Periklo*. Preveo Luko Paljetak. Nakladni zavod Matrice hrvatske. Zagreb 1987.

<i>tek zato što sam nekih dvanaest ili četrnaest ja mjeseci mlađi od svog brata?</i> ¹⁸	[11 uz sinerezu]
	[13 uz sinerezu]

Pogledajmo što je ovdje predloženo. Što se tiče dužine stiha, svi su metri zastupljeni, od deseterca do četrnaesterca pa i dužih redaka; što se tiče intonacije, dosljedno je proveden samo princip jampskoga početka, da bi se uglavnom prešlo u nizanje troheja.

Usporedimo sada taj prijevod s izvornikom:

*Thou, Nature, art my goddess; to thy law
My services are bound. Wherefore should I
Stand in the plague od custom, and permit
The curisity of nations to deprive me,
For that I am some twelve or fourteen moonshines
Lag of a brother...*

Act I, Scene II, 1-6¹⁹

Ovi stihovi potječu iz zrela razdoblja Shakespeareova stvaralaštva, kad se jezik njegovih drama približio govornoj prozi. To je valjda ponukalo prevoditelja da zanemari metričke zahtjeve stiha, ali se ipak nije oslobođio opće navike da se redci „pjesnički ukrašavaju“, koliko jampskim početkom toliko inverzijom riječi. Neprirodan po-

¹⁸ Shakespeare, William. *Kralj Lear*. Preveo Antun Šoljan. Nakladni zavod Matica hrvatske. Zagreb 1990.

¹⁹ Shakespeare, William. *King Lear*. Edited by Kenneth Muir. The Arden Shakespeare. Methuan & Co, London 1972.

ložaj riječi „tad“ u trećem i riječi „ja“ u šestom stihu prijevoda kvari osnovni naum.

Mogli bismo to nazvati nepodudaranjem između svjesno izabrane slobodne forme i stila koji se zbog dugogodišnje prakse nametnuo po pukoj inerciji. Jer pretpostavljamo da je prevoditelj imao na umu da su ti stihovi namijenjeni govorenju u kazalištu, s pozornice, kada u publici nisu čitatelji (koji mogu zastati i ponoviti nerazumljive dijelove) nego slušatelji (koji moraju od prve sve razumjeti). Ali to je bio prvi uspješan pokušaj da se slobodnije pristupi ovom poslu.

PENTASINTAGMA

Pošto sam do konca dvadesetog stoljeća bio preveo više od trideset pet tisuća Shakespeareovih stihova i pritom se služio različitim sredstvima, odjednom sam postao osjetljiv na svako iznevjeravanje izvornoga teksta. Sve teže sam se mirio s tim da kad god, zbog oskudnijega prostora u hrvatskim stihovima, moram ispustiti neki pridjev, sažeti neku perifrazu, lišiti se epskih ponavljanja.

Usput sam primijetio da se najbolja rješenja postižu dosljednim primjenjivanjem obrasca „rijec za riječ, stih za stih“, makar se pritom narušila koja stopa ili pomaknula cezura u zadanoj akcenatsko-silabicnoj strukturi.

Gledajući zatim engleske stihove, i pitajući se kojim se materijalnim sredstvima prenose pjesnikove misli, video sam da se to najčešće ostvaruje s pomoću pet jezičnih sintagma.²⁰ U dalnjem raščlanjivanju

²⁰ Lingvistički termin „sintagma“ susreće se u nekoliko vrlo različitih značenja. U Simeonovu rječniku obrađuje se na sedam stupaca, a mi je ovdje podrazumijevamo kao „strukturno-se-

spoznao sam da su u tim sintagmama najučestaliji glagoli, imenice i pridjevi, te rjeđe brojevi i prilozi, kao glavni dijelovi; ostale riječi (zamjenice, prijedlozi, veznici i usklici) rijetko kada nose informaciju i smatramo ih hipermetričkim slogovima.

Tako sam uzeo ovaj lijepi ulomak iz monologa jednoga nesretnog kralja:

*I'll give my jewels for a set of beads;
My gorgeous palace for a hermitage;
My gay apparel for an almsman's gown;
My figur'd goblets for a dish of wood;
My sceptre for a palmer's walking staff;
My subjects for a pair of carved saints,
And my large kingdom for a little grave,
A little, little grave, an obscure grave...*

Act III, Scene III, 147-154²¹

Ovako sam preveo predloženi tekst:

*Dat ću svoje dragulje za jednu krunicu;
svoju sjajnu palaču za pustinjakovu kolibu;
svoje kićeno ruho za ubogarovu halju;
svoje vezene prsluke za drvenu zdjelu;*

mantičku, sintaksnu jedinicu (tj. kao dio ili član rečenice); no ona može biti ne samo prosta (samostalna riječ), nego i složena ili proširena (skup riječi); proširena se sastoji od niza riječi od kojih je jedna pretežita, glavna, središte cijelog izraza“.

²¹ Shakespeare, William. *King Richard II*. Ur. Peter Ure. The Arden Shakespeare. Methuan & Co, London 1961.

*svoje žezlo za hodočasnikov štap;
svoje podanike za dva rezbarena svetca,
a svoje veliko kraljevstvo za malen grob,
malen malen grob, mračan grob...²²*

Odmah je jasno da se ovaj prijevod ne pokorava nikakvim do-sadašnjim pravilima, jer je stih odjedanput dobio slobodu da teče prirodno, sukladno s osobinama hrvatskih riječi. Možda je najuočljivija činjenica da gotovo nema jampske početaka, te da ima dovoljno katalektičkih završetaka.

Vidimo da je građa organizirana po nekakvu drugačijem načelu kojega se dosad nigdje nismo držali. Glavnim je uporištem nizanja riječi postao tzv. logički akcent, karakterističan za poeziju posljednjih stotinjak godina. Ritam se oslobođio stege naglašenih i nenaglašenih slogova, samoglasničkih dužina i kratkoća, oslonivši se ponajprije na osnovne smislene cjeline. Grubo rečeno, stihovi se više ne obraćaju srcu nego mozgu.

Što se zapravo dogodilo? Na što se oslanja takav pristup prevođenju nenadmašnih Shakespeareovih stihova, uređenih po jednostavnom pravilu *blank verse*?

Pred nama se odjednom našao nov način mjerjenja stiha. Više se ne broje slogovi, nego se broje informacije koje stih donosi! Po tom pravilu jednakost nose jednu informaciju imenice *awe* i *strahopoštovanje*, premda engleska riječ ima jedan slog a hrvatska šest slogova. Sukladno s tim jedan engleski stih općenito sadrži pet informacija pa

22 Shakespeare, William, *Rikard II*. Preveo Mate Maras. Mogućnosti 6-7. Split 1992.

ih toliko treba biti u hrvatskom stihu (katkada ih ima manje ili više, ali to su iznimke). Time se savršeno prenosi pjesnikova misao i to preko dugačkih hrvatskih riječi koje su se kod nas nerijetko izostavljale upravo zbog toga što su u nametnutom stihu zauzimale previše mjesta.

Netko će možda upitati zašto se takav prijevod ne bi složio kao proza. Odgovor je opet toliko jednostavan da na prvi pogled zapanjuje, jer je toliko prirođan. Nemojmo nikada zaboraviti da stih uvijek zauzima čitav redak, bez obzira na sve druge njegove karakteristike.

STIHOVI U PRIJEVODIMA SONETA I POEMA

Razmotrimo stoga kako sam se uhvatio u koštac sa sonetima koji su najtvrdi orah u cijelom bardovu opusu. Rekosmo da su građeni od istovrsnih stihova kao njegove drame, dakle od deseteraca u kojima se skladno nižu nenaglašeni i naglašeni slogovi. Znao sam otprije da glavne nevolje pri prevođenju takvih stihova pričinjavaju dvije spomenute zaprjeke tehničke naravi: prvo, kratke engleske riječi koje je teško nadomjestiti dužim hrvatskim rijećima u zadanom okviru; drugo, jampske ritam o kojem je već rečeno da je stran biti hrvatskoga jezika.

Znao sam istodobno da se te nevolje mogu djelomice svladati: prva tako da se uzme duži stih, druga tako da se nakon jampske početka produži trohejskim ritmom. Još me je donekle ohrabrilava činjenica da u samome izvorniku ima dosta odstupanja od jampskega ritma i da su stope gdjegdje sasvim različite, što stihu daje raznovrsnost i razbijja monotoniju. Tu se međutim pojavila i treća zaprjeka

koja se rijetko javljala u dramskim djelima: srokovi, kojima oskudijevaju i engleski i hrvatski jezik; ali iskustvo me je odavno bilo naučilo da se i ta zadaća može riješiti, posebice kad se drži na umu da u tim sonetima nema četverostrukih rima.

I počeo sam prevoditi sonete kolebajući se između općenito prihvaćena jedanaesterca i nedavno uvedena trinaesterca. Ali sam se ubrzo osvjedočio da ti stihovi u našoj praksi imaju po sredini čvrsto određenu stanku (koja u izvorniku nema stalno mjesto ili uopće ne postoji), i da ta stanka uzrokuje dvije nemile posljedice: prvo, sonet postaje previše jednoličan, jer se svaki stih praktično raspada na dva kraća stiha; drugo, iznenada raste nestrpljenje s kojim se iščekuje rima (koja je u izvorniku često banalna ili pak zanemariva), i ona odjedanput postaje najvažnijom formalnom sastavnicom stiha.

Nije mi preostalo drugo nego da se poslužim trohejskim trimetrom od kojega se bez ikakva opravdana razloga zaziralo u hrvatskoj prevoditeljskoj praksi. I čim sam primijenio taj stih, toliko drag našim ponajboljim pjesnicima s početka dvadesetoga stoljeća,²³ učinilo mi se da sam otkrio čaroliju koja može izlječiti sve boljetice od kojih su patili moji dotadašnji pokušaji. O tome ćemo se osvjedočiti ako pogledamo početak slavnoga 116. soneta; tu su podebljani naglašeni slogovi, crtom je obilježen položaj stanke, a brojevima je označeno koliko ima slogova u stihu teiza kojega sloga dolazi stanka:

²³ Spomenimo tek da su tim stihom pisali Antun Gustav Matoš: „Gledo sam te sinoć. U snu. Tu-žan. Mrtvu“ (*Utjeha kose*); „Ljerko, srce moje, ti si lutka mala“ (*Djevojčici mjesto igračke*); i Tin Ujević: „Ovdje usrid luke naša mlada plavca“ (*Oproštaj*); „S ranom u tom srcu, tamnu i duboku“ (*Kolajna XXXI*).

<i>Let me not to the marriage of true minds</i>	10 (3)
<i>Admit impediments, love is not love</i>	10 (6)
<i>Which alters when it alteration finds,</i>	10 (3)
<i>Or bends with the remover to remove.</i>	10 (7)

Ili u prijevodu:

<i>Ne bih želio vjenčanju duša vjernih</i>	12 (5)
<i>Zaprjeke dopustit: ljubav ljubav nije</i>	12 (6)
<i>Kad se zbog otkrite promjene promijeni,</i>	12 (9)
<i>Ip's kolebljivim kolebljivo se svije.</i>	12 (5)

Lako se može zapaziti da se u izvorniku ritam temelji na jambima, a u prijevodu na trohejima; mjestimična odstupanja od osnovnoga ritma i promjenljiv položaj stanke, kako u izvorniku tako i u prijevodu, razbijaju jednoličnost i umanjuju važnost rime.

Tako sam došao do zaključka da se rimovani *blank verse* lirske naravi najprikladnije može prevesti dvanaestercem, pa sam se na nj dosljedno oslanjao i u prijevodima Shakespeareovih poema.

Od ostalih metričkih varijacija, koje se pojavljuju u pjesnikovim dramskim djelima i zasebnim pjesmama, spomenut ću samo ulomak iz prijevoda *Feniksa i grlice*, zagonetne elegije o smrti dviju ptica koja prelazi u pogrebnu pjesmu; tu je izvorni sedmerac zamijenjen osmercem da bi se osjetila srednjovjekovna atmosfera napjeva *Dies irae*, koji je toliko bio popularan u hrvatskim korizmenim tužaljkama:

*Beauty, truth, and rarity,
Grace in all simplicity,
Here enclosed in cinders lie.*

The Phoenix and Turtle.²⁴ 53-55

Ili u prijevodu:

*Lijepost, vjernost i vrlina,
Bezazlena sva milina,
U prah leži, ovdje skrita.*

Na kraju, kao sažetak svega što sam podastro u obranu svoga pristupa prevodenju djela Williama Shakespearea, kazat ću da odavno imam svoje “pravilo trojno” kojega sam se i ovdje dosljedno držao: *prvo*, nastojao sam da mi prijevod bude što vjerniji izvorniku, ali ne na štetu ljepote; *drugo*, nastojao sam da mi prijevod bude što ljepši po mjerilima hrvatskoga jezika, ali ne na štetu vjernosti engleskomu predlošku; *treće*, nastojao sam da mi prijevod bude nadasve jasan i razgovijetan, pa makar to donekle išlo na štetu i vjernosti i ljepote.

²⁴ SHAKESPEARE, William. The Poems. Edited by F. T. Prince. The Arden Shakespeare. Methuan & Co. London 1960.

KATHARINA WOLF-GRIEßHABER

Problemi u njemačkim prijevodima Krležinog romana *Povratak Filipa Latinovicza*

Roman *Povratak Filipa Latinovicza* je remek-djelo hrvatske književnosti i bez sumnje pripada svjetskoj književnosti. Preveden je na više jezika. Na njemačkom postoji čak tri prijevoda. Prvi je prijevod izšao 1961. u Frankfurtu na Majni u nakladi *Suhrkamp*, dakle u Zapadnoj Njemačkoj, dok je drugi objavljen 1971. u Istočnom Berlinu u nakladi *Volk und Welt*. Treći prijevod objavio je 2008. nakladnik *Wieser* u austrijskom Klagenfurtu. *Suhrkampov* prevoditelj Klaus Winkler služio se *Zorinim* izdanjem iz godine 1954., a prevoditelj Martin Zöller iz Demokratske Republike Njemačke polazio je od *Zorinog* izdanja iz godine 1962. U *Wieserovu* prijevodu Klausa Detlefa Olofa nema podataka o izdanju izvornika. Jednostavnosti radi, govorit će sukladno kronologiji o prijevodu 1, 2 i 3 i o prevoditelju 1, 2 i 3.

U središtu romana glavni je lik Filip Latinovicz i njegov doživljaj svijeta koji se prenosi pretežno iz Filipove perspektive. Za iznošenje misli i osjećaja lika pripovjedač često upotrebljava slobodni neupravni govor, oblik tuđeg govora, u kojem se pripovjedačev glas stapa s glasom lika. Misli, osjećaji i vrednovanje svijeta potiču iz svijesti lika, ali se ne pripovijeda u prvom licu kao u unutarnjem monologu nego u trećem licu. Što se tiče glagolskog vremena u

hrvatskom slobodnom neupravnom govoru, prijevijeda se u prezentu, dok se u njemačkom ekvivalentu, u doživljenom govoru, u skladu s gramatikom upotrebljava preterit¹, a gdje je u hrvatskom perfekt, u njemačkom stoji pluskvamperfekt. Njemački prijevodi slobodnog neupravnog govora u romanu *Povratak Filipa Latinovicza* razlikuju se po upotrebi glagolskog vremena, a i po tome jesu li preuzeti navodnici koji se nalaze u Krležinom romanu. Između pojedinačnih izdanja izvornika romana ima razlike u pogledu količine navodnika ispred slobodnog neupravnog govora. Te razlike su možda rezultat uredničkih intervencija. Doživljeni govor na njemačkom ne stoji u navodnicima, ali ih nalazimo u prijevodu 1 i u prijevodu 3, u prijevodu 1 mjestimice, kao u *Zorinom* izdanju iz 1954., u prijevodu 3 uvelike dosljedno. Prijevod 2 se u tom pogledu ne drži izvornika, pa izostavlja navodnike, slijedeći pritom norme njemačkog jezika. Budući da slobodni neupravni govor u navodnicima nije uobičajen ni u hrvatskom jeziku, navodnike možemo smatrati individualnim postupkom koji valja prenositi na njemački kad prijevod treba biti vjezan, no odstupanje od izvornika ne bi promijenilo smisao slobodnog neupravnog govora, nego bi samo otežalo recepciju. Čitatelj, naime, sâm mora razaznati da se radi o tuđem govoru, što nije uvijek lako, jer slobodni neupravni govor ne poznaje *verbum sentiendi* ili *credendi*.

Kad Filip stoji ispred kuće u kojoj je stanovao prije nego što je ostao na ulici, on se sjeća davnih dana, na primjer vatrometa u predvečerje Karolinine svadbe. Po ekspresivnosti riječi i po uskličnicima čitatelj vidi da se radi o slobodnom neupravnom govoru.

1 Duden. Die Grammatik, §§ 763 i 1851, Mannheim 2006.

Vatromet u predvečerje Karolinine svadbe! Krvava voda pod mostom! Koliko se već vode zakrvarilo nad njim, a on još uvijek pliva i još se uvijek miče! (str. 13)

Prevoditelj 1 prenosi perfekt *zakrvarilo* u pluskvamperfekt, a preuzima prezent *pliva* i *miče* onako, kao što je u izvorniku, čime odstupa od pravila slaganja vremena u njemačkom, a i od pravila da se slobodni neupravni govor stavlja u preterit.

Wieviel Wasser war schon blutig geworden über ihm – aber er schwimmt immer noch und immer noch röhrt er sich! (str. 12)

Prevoditelji 2 i 3 također se služe pluskvamperfektom, ali potom preteritom, što odgovara pravilima njemačkog slaganja glagolskih vremena, a prevoditelj 3 uz to sve stavlja i navodnike, jer očigledno ima izdanje izvornika s navodnicima.

Wieviel Wasser hatte sich schon blutigrot unter ihm gefärbt, er aber schwamm immer noch und bewegte sich weiter. (str. 10)

Prevoditelj 2 piše omaškom *unter (ispod)* umjesto *über (nad)*.

“... Wieviel Wasser hatte sich über ihm schon blutig gefärbt, und er schwamm und bewegte sich noch immer!“ (str. 12)

No prevoditelj 3 nije dosljedan. Na drugim se mjestima i on drži izvornika i koristi se prezentom umjesto preteritom.

Premda je Filip Latinovicz glavni lik, nije jedini lik čije se misli i osjećaji prikazuju u romanu. Pripovjedač ima pristup unutarnjem životu i drugih likova, pa se intenzivno bavi i Ballocsanszkym. Tako ga opisuje kako sjedi *u baru i gleda kretanje boja i tkanina i ženskog mesa.* (str. 156) Čitav taj opis pisan je u historijskom prezentu, da se što življe predviđa situacija u kojoj se našao Ballocsanszky.

sjedi tako Vladimir plemeniti Ballocsansky u baru i gleda kretanje boja i tkanina i ženskog mesa. Kreću se gole plohe ženskih ramena, kreću se suknje i draperije, lica se kreću u zvukovima, giba se šarenilo u ritmu crnačkom, mutnom, sasvim grubom, a Ballocsansky sjedi u loži, piće jedan cocktail za drugim i gleda Bobu gdje se miče na parketu s nekim njemu stranim i nepoznatim licima. (str. 156)

Poslije pripovjedačeva opisa slijedi prijelaz u unutarnji doživljaj Ballocsanskog u slobodnom neupravnom govoru, koji je i u *Zorinom* izdanju u navodnicima.

“Tko su ti mladi antipatični tipovi, s ramenima smokinga skrojenima naglašeno brutalno, kao da se pod tim crnim suknom i plastronima nadimlje sama atletska snaga?...“ (str. 156)

Prevoditelji 1 i 3 preuzimaju historijski prezent priповjedača izvornika i ostaju kod prezenta kad prelaze u neupravni slobodni govor.

Also sitzt Vladimir von Ballocsanszky in der Bar und sieht zu, wie Farben, Stoffe und das Fleisch der Frauen sich bewegen....

“Wer sind diese jungen unsympathischen Typen, deren Smokings in den Schultern betont brutal geschnitten sind, ... “ (prijevod 1, str. 178).

So sitzt Vladimir Edler Balloczanszky in der Bar und betrachtet das Spiel der Farben und Gewebe und das Spiel des weiblichen Fleisches.

“Wer sind diese jungen antipathischen Typen mit den brutal betonten Smokingschultern,... “ (prijevod 3, str. 234).

Upotreba prezenta čini mi se u ovom slučaju prirodnim rješenjem jer se glagolsko vrijeme u slobodnom neupravnom govoru u njemačkom odnosi na priповjedača, a ne na lik. Promjena glagolskog vremena ovdje bi bila nagla i nemotivirana. No može se i bez promjene glagolskog vremena, ako se i priповjedačev opis stavlja u preterit. Tako postupa prevoditelj 2. Da bi se držao pravila da slobodni neupravni govor na njemačkom jeziku stoji u preteritu, a da izbjegava promjenu glagolskog vremena kod prijelaza u slobodni neupravni govor, on stavlja i uvodni priповjedačev opis u preterit.

So saß Vladimir Baločanski in der Bar und betrachtete das Spiel der Farben, die Stoffe und das frauliche Fleisch...

Wer waren diese unsympathischen Typen mit den betont brutal geschneiderten Smokingschultern, ... (prijevod 2, str. 173).

U preteritu ti odlomci zvuče na njemačkom elegantnije nego u prezentu. Osim toga, preterit sprečava da se slobodni neupravni govor pobrka s unutarnjim monologom, jer se tek u četvrtoj rečenici javlja oznaka slobodnog neupravnog govora, naime, treće lice *on* za Ballo-csanszky.

Plešu s njom čitave noći, a *on* sjedi u loži, ispija jedan cocktail za drugim i čeka, da dođe vrijeme umora i svitanja. (str. 156, kurziv K.W.-G.)

Dok su prevoditelji 1 i 3 koristili navodnike, prevoditelj 2 ih je izostavio i tako je u svakom pogledu bliže njemačkim konvencijama. Što se tiče historijskog prezenta, nije mi poznata studija o usporedbi upotrebe na hrvatskom i na njemačkom, no čini mi se da ga na njemačkom rjeđe upotrebljavamo i da je zato dopušteno da ga u prijevodu tu i tamo zamijenimo preteritom.

Povratak Filipa Latinovicza višejezični je roman. Pisan je na književnom hrvatskom, ali krug oko Liepacha govori njemački, a ljudi iz

naroda kajkavski. Hrvatski jezik se, naravno, prevodi na njemački, ali kako prevoditi s njemačkog na njemački? Koji strani jezik ima u Njemačkoj istu funkciju kao njemački u Hrvatskoj? U Prusiji Fridrika Velikog govorilo se francuski, dok se njemački smatralo barbarskim jezikom. Voltaire koji se u Prusiji družio s plemstvom i učenjacima pisao je 24. listopada 1750. u jednom pismu iz Potsdama: "Ovdje se govori samo naš jezik. Njemački je za vojnike i za konje." (On ne parle que notre langue. L'Allemand est pour les soldats et pour les chevaux). Prevodenje njemačkih rečenica na francuski ipak nije preporučljivo, jer je francuski u Njemačkoj imao drugu socijalnu funkciju. U Hrvatskoj je njemački jezik bio jezik stranih vladara, a u vrijeme nastanka romana *Povratak Filipa Latinovicza* ljudi koji govore njemački pripadaju jednom preživjelom i nazadnom sloju. Jedno je rješenje preuzimanje njemačkih rečenica onako kao što su u izvorniku. Tako su postupili svi prevoditelji. Prevoditelji 1 i 2 su ih stavili u kurziv, ali nisu obilježili da su ta mjesta u originalu na njemačkom. Jezik kruga oko Liepacha se od jezika pripovjedača razlikuje po vrijednostima i intonacijama koje su tipične za ovaj društveni sloj. Tako čitatelj može na neki način uočavati različitost. Preuzimanje nije idealno rješenje, ali djelomice ispunjava funkciju karakteriziranja ljudi oko Liepacha.

Drugi problem predstavlja dijalektalni govor. Prevodenje dijalekta izvornog jezika na dijalekt ciljnog jezika sporan je postupak, jer se lokalni kolorit ne može sačuvati time da ga se lokalizira u prevoditeljevu jezičnom području. Kad kočijaši u Peterburgu govore berlinski, čitatelj se teško može uživjeti u peterburšku atmosferu. Zbog toga bi bilo bolje naći fonetske, leksičke ili sintaktičke značajke koje bi te ljude okarakterizirale kao ljude iz naroda, a da se ne upotrebljava dijalekt.

Filip želi putovati u Kostanjevec, pa traži fijaker.

Jedan fijaker odvezao je gospodina geometra na komisiju, a kod drugoga našao je Filip u jednoj malenoj, svjetlozelenkastoj izbi [...] staru krezubu babicu i ta mu je [...] rekla, da se *japica* buju popoldan vrnuli, ali gda, da to ona reči nemre! (str. 53)

Pripovjedač prenosi riječi babice u neupravnom govoru, u kojem čuva dijalektalne osobine njena govora. No nijedan prevoditelj nije na bilo koji način preveo dijalektalne elemente. Čak su u neupravnom govoru upotrijebili konjunktiv, što je moguće po pravilima njemačkog standardnog jezika, ali nije nimalo uobičajeno u govoru jednostavnih ljudi, tako da ovaj neupravni govor na njemačkom ima jezične oznake pripovjedača, a ne stare žene.

Väterchen werde am Nachmittag zurückkommen, aber wann,
das könne sie nicht sagen (Prijevod 1, str. 59)

die Perdchen kämen erst nach einem halben Tag zurück und
Genaueres könne sie nicht sagen. (Prijevod 2, str. 57)

“die Perdchen kämen erst nach einem halben Tag zurück, und
Genaueres könne sie nicht sagen“. (Prijevod 3, str. 76)

Probleme je prevoditeljima 2 i 3 pravio i regionalizam *japica*. Premda se riječ *japa* nalazi u nekim rječnicima, oni su ga pogrešno preveli s *Perdchen* (*konjići*), dok ga je prevoditelj 1 korektno preveo s *Väterchen*.

I ispitivanje pomoćne radnice u Liepachovoј vrtlariji, koja priča da je vidjela pokojnog grofa Uexhuell-Guillenband-Cranensteega, kako je prošao pokraj staklenika, vodi se na dijalektu. U ulozi tumača između radnice Jage i gospodskog društva Tassillo plemeniti Pacak se njoj obraća na dijalektu, a ona odgovara na dijalektu (str. 125. i slj.). Svi prevoditelji prevode taj dijalektalni razgovor manje ili više na standardni njemački. Prevoditelj 2 dodaje izvorniku da je Tassillo plemeniti Pacak pitao na dijalektu (und fragte im Dialekt, str. 140), a prevoditelji 2 i 3 dodaju da je Jaga odgovorila na dijalektu (*und antwortete im Dialekt*, prijevod 2, str. 140; *und antwortete im Dialekt*, prijevod 3, str. 189). Grofica ne razumije nijednu Jaginu riječ, što je u originalu motivirano dijalektom, ali ne u prijevodima, a tumačenje Tassilla nije u prijevodima ništa drugo do parafraziranje dobro razumljiva govora. Na pitanje gdje je Jaga vidjela grofa, ona kaže da je to bilo pri *vugorišču*. Jedna druga Liepachova gošća reagira kao da nije nikada čula za tu riječ. Jaga koja u njemačkim prijevodima inače besprijeckorno govori njemački, odjednom izgovara riječ *vugorišče*. To je valjda pokušaj prevoditeljā da na jednom malom primjeru predoče čitatelju kako je njen govor zaista nerazumljiv. Tu riječ sam tražila u rječnicima i na internetu, ali nisam našla značenje. Raspitivala sam se među znalcima kajkavskog, pa prema njima znači *zgarište*. U prijevodu 3 nema objašnjenja riječi, u prijevodu 2 se između crta piše *einem Aschehaufen* (hrpa pepela), a u prijevodu 3 stoji *Sturzacker* (preorana ugarnica) u zagradama. Samo jedna kajkavska riječ u ciljnem tekstu ne može nadoknaditi jezičnu raznolikost originala koja se gubi u svim njemačkim prijevodima.

Probleme su prevoditelji imali i na razini leksika. Ovdje ću navesti samo mali izbor primjera koji su predstavljali problem za najmanje dva prevoditelja.

Filip stoji ispred jednokatnice, a njemu je bila potpuno strana pomisao, da je pod tim krovom.... raslo njegovo vlastito, *krvavo*, tako neizrecivo intenzivno djetinjstvo. (str. 11)

Prevoditelji 1 i 2 prevode *krvavo* doslovno s *blutige* (prijevod 1, str. 10, prijevod 3, str. 9). To bi na njemačkom značilo da je Filipovo djetinjstvo bilo povezano s krvoprolaćem, da je bio rat ili da je često bio ranjen i da je krvario. Ali o tome se očigledno ne radi nego o prenesenom značenju te riječi. Anić za *krvav* navodi i značenje *vrlo naporan, težak* u odnosu na život ili rad, dakle i na djetinjstvo koje je u Filipovom slučaju vjerojatno bilo teško. Nije ni bilo *blutvolle* Kindheit, kao što piše prevoditelj 2 (str. 8), jer bi to značilo da je njegovo djetinjstvo bilo *živo* ili *snažno*, a ovo značenje za *krvav* nisam nigdje našla.

Kako bi opisao Filipov život u gradu, pripovjedač nabraja različite detalje koji evociraju atmosferu grada. Jedan takav detalj su *gudala tramvajskih lira* (str. 43). Po Aniću *lira* je 1. trzalački instrument, simbol poezije, 2. naprava na krovu tramvaja koja spaja motor s električnim vodom. Iz konteksta je vidljivo da se radi o napravi na krovu tramvaja. Nazvana na njemačkom po njezinoj funkciji, ta naprava znači prilično profano *Stromabnehmer*, a posebna vrsta te naprave naziva se *Lyrastromabnehmer*. Svi prevoditelji su preveli grčku riječ *lira* na njemački, pa pisali *der Leiern auf den Straßenbahnen* (prije-

vod 1, str. 48) ili *der Straßenbahnleier* (prijevod 2, str. 46) i *singende Straßenbahnleiern* (prijevod 3, str. 62), ali Leier u vezi s tramvajem nisam našla ni u jednom meni poznatom njemačkom rječniku niti na internetu.

Drugi detalj u ovom nabrajanju su *sadrene Hygieje po prašnjavim ljekarničkim izlozima* (str. 44). Samo prevoditelj 1 je to preveo korektno s *in den staubigen Schaufenstern der Apotheken* (str. 49), dok su prevoditelji 2 i 3 pobrkali hrvatsku riječ *lijecnik* i srpsku riječ lekar i govorili o *lijecničkim izlozima* (*in verstaubten ärztlichen Schaufenstern*, str. 47 i str. 63), što je pogrešan prijevod i nema smisla, jer u liječničkim ordinacijama obično nema izloga.

Bez obzira na probleme koje sam navela, mislim da se i po njemačkim prijevodima vidi da je Krležin roman veliko djelo svjetske književnosti, makar ti prijevodi i ne dosegnuli izvornik.

LITERATURA

- Krleža, Miroslav (1954): Povratak Filipa Latinovicza. Sabrana djela Miroslava Krleže, svezak treći. Zagreb: Zora
- Krleža, Miroslav (1961): Die Rückkehr des Filip Latinovicz. Aus dem Serbokroatischen von Klaus Winkler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag
- Krleža, Miroslav (1971): Die Rückkehr des Filip Latinovicz. Aus dem Serbokroatischen von Martin Zöller. Berlin: Verlag Volk und Welt
- Krleža, Miroslav (2008): Die Rückkehr des Filip Latinovicz. Aus dem Kroatischen von Klaus Detlef Olof. Klagenfurt/Celovec: Wieser Verlag

EVAINE LE CALVÉ IVIČEVIĆ

Može li se na Plateau Mont-Royalu govoriti hrvatski? O prevodenju tekstova Michela Tremblayja

“Opisujem jedinu sredinu koju sam ikad upoznao, sredinu koju volim, sredinu iz koje dolazim. Rođen sam na uglu ulica Fabre i Gilford. Bili smo tri obitelji u istom stanu: nas 13 u sedam soba. Želim ići što je dalje moguće i nastaviti opisati ljude ovakve kakvi jesu, svidjelo se to nekome ili ne”

Michel Tremblay¹

UVOD

Smještena u istočnom Montrealu, radnička četvrt Plateau Mont-Royal pruža pozadinu mnogim djelima Michela Tremblayja. Taj autor, jedan od najistaknutijih kvebečkih dramatičara i prozaika 20. stoljeća, živo dočarava ozračje četvrti u kojoj je odrastao, smještajući u njoj radnju

1 “Je décris le seul milieu que j'aie jamais connu, le milieu que j'aime, le milieu d'où je viens. Je suis né au coin de Fabre et Gilford. On était trois familles dans la même maison: 13 dans sept pièces. Je veux me rendre le plus loin possible et continuer à décrire les gens tels qu'ils sont, qu'on aime ça ou qu'on n'aime pas ça.” U intervjuu s Claudeom Gingrasom objavljenom pod naslovom “Mon Dieu que je les aime, ces gens-là!” 16. kolovoza 1969. godine u montrealskom dnevniku *La Presse*, str. 26.

svojih brojnih kazališnih tekstova, romana i novela s autobiografskom potkom. Posebno je poznat po tome što je prvi na pozornicu doveo *joual*, odnosno sociolekta montrealske pučke klase, sa *Šurjakinjama* (*Les Belles-sœurs*), komad napisan 1965. godine a, nakon što je tekst mnogo puta odbijen, tek 1968. prvi put prikazan. Na prvi pogled pretpostaviti je da se glavni čimbenik koji utječe na težinu ostvarivanja prijevoda Tremblayjevih djela krije upravo u korištenju *jouala*, koji se od standardnog francuskog razlikuje prije svega po fonetskim osobitostima, zatim po gramatičkim (posebice sintaktičkim, ali i morfološkim) odstupanjima od norme, leksičkim posebnostima, kao i po anglizmima. *Joual* čini sastavni dio identiteta Tremblayjevih likova i urbanog prostora u kojem se kreću, a minucioznom i maštovitom posvećenošću transkribiranju tog govora (sociolekta), autor od njega stvara plodonosan književni jezik. Međutim, osim što virtuozno istražuje jezične posebnosti i izražajne sposobnosti *jouala*, Tremblay u svojim proznim djelima vješto iskorištava višestrukost kvebečkih jezičnih registara. Stoga naizgled besmisleno pitanje “može li se na Plateau Mont-Royalu govoriti hrvatski?” zapravo upućuje na svestrano razmišljanje o preprekama koje proizlaze iz procesa prevodenja jezične slojevitosti – u ovom slučaju u Tremblayjevim tekstovima – na hrvatski jezik. Cilj nam je, dakle, dati uvid u pitanja što ih s traduktološkog gledišta otvara postojanje u tekstu tri jezična registra, od standardnog francuskog, preko kvebečkog razgovornog jezika, sve do montrealskog pučkog sociolekta, u susretu s hrvatskim jezikom. U prvom dijelu, nakon kratkog predstavljanja Michela Tremblaya i njegova opusa, ukazat ćemo na posebnost njegova položaja kao autora koji pripada perifernoj književnosti. U drugom dijelu glavne izazove

koje krije Tremblayjevo pismo tematizirat ćemo u tri potpoglavlja, a u svjetlu razmišljanja nekolicine uglavnom frankofonskih traduktologa. Nakon što se osvrnemo na elemente američke kulture, koji stvaraju zasebno ozračje u njegovu – frankofonskom – tekstu, predstaviti ćemo osnovne crte Tremblayjevog polifonijskog pisanja oko kojih se postavlja pitanje prevodivosti, te zaronivši dublje u tekst, ispitati ćemo poteškoće u prevodenju što proizlaze iz odmaka od francuskog standarda te višestrukosti jezičnih registara u tekstu. Umjesto zaključka razmatrat ćemo (ne)mogućnost dočaravanja poetike izvornika. Ove elemente sagledati ćemo kroz primjere preuzete iz (neobjavljenog) prijevoda kratke priče “Nov nepobitan dokaz da Djed Mraz postoji”² (prevela Sanda Milić) iz zbirke *Asortirani bomboni* (*Bonbons assortis*, 2002)³.

1. MICHEL TREMBLAY, NJEGOV ŽIVOT I OPUS

Istaknuti te vrlo plodni⁴ kvebečki dramatičar i romanopisac Michel Tremblay, djetinjstvo i mladost provodio je na Plateau Mont-Royalu. Ta je četvrt jedna od najstarijih u Montrealu te jedna od najpoznatijih po svojim umjetnicima i književnicima.⁵ Sve do sedamdesetih godina prošlog stoljeća, kada polako počinje proces gentrifikacije, okupljala

2 U dalnjem tekstu DM.

3 Ovaj se izbor može činiti nerelevantnim, jer je *Bonbons assortis* kratka i manje poznata zbirka, ali mišljenje je autorice ovih redaka da ova zbirka autobiografskih kratkih priča predstavlja dobar izbor za prvi prevoditeljski i čitateljski kontakt s Michelom Tremblayjem. Ona, naime, čitatelju pruža izvrstan uvid u svijet i pisanje tog autora, a pritom ne posjeduje svu složenost i fabularnu višeslojnost njegovih romana, što je čini prevoditeljski pristupačnjom.

4 Spomenimo ukratko da je napisao 36 kazališnih komada, 4 zbirke autobiografskih kratkih priča, 1 zbirku fantastičnih priča, 1 operni libreto, 2 mjuzikla, 12 pjesama, 38 prijevoda i/ili adaptacija stranih autora, scenarije za 4 filma i 2 telefilma.

5 U njoj je živio slavni pjesnik Emile Nelligan (1879-1941), a Québecu je podarila istaknutog židovskog romanopisca engleskog izričaja Mordecaia Richlera.

je uglavnom radničke frankofonske obitelji poput one Michela Tremblaya te šaroliku populaciju migranata, među kojima i dosta brojnu židovsku zajednicu,⁶ zbijenu uz bulevar Saint-Laurent (popularna ulica “Main”) (Benali 2007: 94), koji čini granicu između istočnog (frankofonskog) i zapadnog (anglofonskog) Montreala. Plateau Mont-Royal pruža referentni prostor većini djela Michela Tremblaya, koji izjavljuje: “... želio sam biti bard jedne ulice, jedne četvrti, jednog grada, 90% toga što sam napisao događa se u ovoj tu ulici, odnosno u ulici Fabre...”⁷

1.1. KRATKA BIOGRAFIJA

Rođen 1942. godine u skromnoj obitelji, Michel Tremblay pisanjem se počinje baviti još kao školarac, a njegovi počeci u dramskom pisanju nagrađeni su 1964. prvom Nagradom mlađih autora Radio-Kanade za *Vlak* (*Le Train*, napisan 1959.), njegov prvi kazališni tekst. U profesionalni život zakoračio je kao radnik na linotipu (1963-1966), te piše niz fantastičnih priča koje objavljuje 1966. godine. Suradnja s Andréom Brassardom, koji je nekoliko priča iz te zbirke uvrstio u svoju predstavu *Crna misa* (*Messe noire*, 1965) označava ulazak

⁶ O tome svjedoči Michel Tremblay u romanu *Debela žena iz susjedstva je trudna* (*La Grosse femme d'à côté est enceinte*) u čuvenom odlomku: “Mais quand le tramway tournait dans la rue Saint-Laurent vers le sud, elles se calmaient d'un coup et se renfonçaient dans leurs bancs de paille tressée : toutes, sans exception, elles devaient de l'argent aux Juifs de la rue Saint-Laurent, surtout aux marchands de meubles et de vêtements, et le long chemin qui séparait la rue Mont-Royal de la rue Sainte-Catherine était pour elles très délicat à parcourir.” (*La Grosse femme d'à côté est enceinte*, Leméac, Montréal, 1978, str. 23).

⁷ “... je voulais être le chantre d'une rue, d'un quartier, d'une ville, 90% de ce que j'ai écrit se passe dans cette rue-là, c'est-à-dire la rue Fabre...”. U radijskom dokumentarcu Jacquesa Boucharda “Michel Tremblay: Une rue autour du monde”, Radio Canada, 2012. https://ici.radio-canada.ca/special/Michel_Tremblay/index.asp

Michela Tremblayja u svijet teatra. Nastavljujući tragom velikih djela što dominiraju pozornicama toga vremena, a potpisuju ih Gratien Gélinas i Marcel Dubé, te istodobno odstupajući od tradicije realizma, Michel Tremblay uzdrmao je teatarske i jezične konvencije, najprije *Šurjakinjama* (*Les Belles-sœurs*, komad napisan 1965.), posebice uporabom *jouala*.⁸

Iako je već 1964. ušao u književnost⁹, *joual* izaziva snažan otpor u kazališnoj sredini. Tako tekst *Šurjakinja* tijekom tri godine nailazi u kazalištu na odbijanje. Do publike dolazi tek 1968. u montrealskom Théâtre du Rideau Vert.¹⁰ Ta lakrdijaška tragikomedija koja se oslanja na teatarapsurda prikazuje 15 žena okupljenih u kuhinji radničke montrealske četvrti na "zabavi lijepljenja nagradnih kupona" što ju organizira domaćica Germaine Lauzon. Okupljene žene prilikom tog druženja izražavaju bunt protiv svoje sredine i ogorčenje zbog svoga "prokletog bezličnog života" (*maudite vie plate*), pritom razotkrivajući duboku krizu što ju proživljava kvebečko društvo. Tremblayjev jezik autentičan je *joual* te je savršeno usklađen sa stvarnošću koja ga nadahnjuje. Iz tog razloga André Major izjavljuje da "*Joual* omogućuje drami da to i bude: kroz njega izbjije stvarna, svakodnevna bijeda, neimaština i podčinjenost, animalnost i sebičnost, sve što sadrži tjesan život liшен radosti, poput života ličinke".¹¹

8 *Joual*: riječ koja je nastala narodnim izgovorom riječi *cheval* (konj). André Laurendeau je upotrebljava u pogrdnom smislu, u uvodnom članku objavljenom 21. listopada 1959. godine u montrealskom dnevniku *Le Devoir* kako bi upozorio na "propadanje" francuskog jezika u Québecu. Taj izraz označava sociolekt montrealske pučke klase.

9 Pod perom Jacques Renauda u romanu *Goljo* (*Le Cassé*) iz istomene zbirke, a zatim i drugim naslovima.

10 A zatim ga objavljuje časopis *Théâtre vivant*, br. 6, studeni 1968.

11 André Major u: "Un exorcisme par le *joual*", *Le Devoir*, 21. rujna 1968., str. 14.

Nakon *Šurjakinja*, koje čine svojevrsni kamen temeljac cjelokupna Tremblayjevog opusa, slijedit će do sredine sedamdesetih godina niz kazališnih komada koji čine “ciklus *Šurjakinja*”.¹² I dalje pišući o istom socijalnom krugu i istoj četvrti, Tremblay se zatim okreće romanu, no pritom se strukturom i tonom ne udaljava od kazališnog stila. S naslovom *Debela žena iz susjedstva je trudna (La Grosse femme dà côté est enceinte, 1978)*¹³ započinje novi ciklus - “Kronika Plateau Mont-Royal”, kojim pisac prati obitelj Victoire Tremblay, a koji prožimaju mnogi autobiografski elementi. Nekoliko članova te obitelji uči će u “drugi ciklus *Šurjakinja*”¹⁴ kojim Tremblay nastavlja pomnivo opisivati mikrodruštvo Plateau Mont-Royal, ne povodeći se pritom za naturalističkim realizmom, nego rado posežući za duhovitim apsurdom i fantastikom, odnosno za magičnim realizmom.

Tema homoseksualnosti, već prisutna u prethodnim djelima,¹⁵ u središtu je radnji romana koji čine ciklus “Le Gay savoir”. Zatim autor kratko napušta likove obitelji, ali ne i Plateau Mont-Royal, s ciklusom “bilježnice” - *Crna bilježnica (Le Cahier noir, 2003)*, *Crvena bilježnica (Le Cahier rouge, 2004)*, i *Plava bilježnica (Le Cahier bleu, 2005)* - u kojima riječ prepusta mladoj konobarici Céline, kroz čije oči promatrano šaroliko društvo ulice “Main”. Tremblay se također okušava u pisanju tekstova za druge umjetničke žanrove: sedamdesetih godina sudjeluje u stvaranju nekoliko filmova i dva mjuzikla te potpisuje

12 Među kojima su najpoznatiji *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), *Bonjour, là, bonjour* (1974).

13 Scenarist Gilbert Lepage ga pod naslovom *Na redu je Nana (Au tour de Nana)* adaptira u 50 nastavaka za radio-feljton koji Radio Canada emitira od rujna 2002.

14 U kojem se ističu *Albertina u pet razdoblja (Albertine, en cinq temps, 1984)* i *Pravi ljudi? (Le Vrai monde?, 1987)*.

15 Kao, naprimjer, u ciklusu *Šurjakinja*, s romanom *La Duchesse de Langeais* (1969), te kazališnim komadom *Hosanna* (1973).

libreto opere posvećene velikom kvebečkom pjesniku Emile Nelligan (1990). U svojim recentnijim romanima, koji čine “Dijasporu obitelji Desrosiers”, Tremblay nastavlja izgrađivati likove iz ciklusa “Kronika Plateau Mont-Royalu”, no ovaj put posebno istražuje prošlost Nane, “debele žene” iz prve knjige Kronika. U autobiografskim djelima kojima evocira svoje djetinjstvo Tremblay kroz fikcionalizirane likove stvara emotivnošću prožeti hommage sredini u kojoj je odrastao i svojim bližnjima. Jedno od djela tog ciklusa zbirka je kratkih priča pod naslovom *Asortirani bomboni* (*Bonbons assortis*, 2002),¹⁶ iz koje ćemo crpiti primjere za potrebe ovog rada.

Uspjeh je Michelu Tremblayju donio popularnost i brojna priznaja, kako u Kanadi tako i u inozemstvu. Njegovi su tekstovi prevedeni na 34 jezika (među kojima ne figurira hrvatski), ali većina tih prijevoda tiče se kazališnih tekstova, u prvom redu *Šurjakinja*. Predivost Tremblayjevih djela nije, dakle, upitna, ali vrijedi ipak primijetiti da prevođenje kazališnih tekstova predstavlja posebnu problematiku, u kojoj prevoditelj može između ostalog slobodno posezati za podomačivanjem (domestikacijom), kao što se vidi iz izuzetno uspješnih prijevoda *Šurjakinja*, naprimjer na španjolski, škotski, poljski i druge jezike. Ovdje nas pak zanima prevođenje proznih tekstova, u kojima izazov predstavlja unošenje drugosti u ciljni jezik-kulturu, te za koji je prevođenje “proces u kojemu se odigrava cijeli naš odnos prema Drugom” (Berman 1984: 287). Nije stoga na odmet postaviti naizgled besmisленo pitanje “može li se na Plateau Mont-Royalu govoriti hrvatski?”, jer ono zapravo upućuje na prepreke koje s traduktološkog

¹⁶ Za scenu prilagođen tekst objavljen je 2006. pod naslovom *Bonbons assortis au théâtre*, a iste je godine predstava prikazana u montrealskom Théâtre du Rideau vert.

gledišta proizlaze iz procesa prevođenja jezične slojevitosti Tremblayjevih tekstova na hrvatski. Kao podlogu za razmišljanje o susretu Tremblayjevog pisma s hrvatskim jezikom i oprimjerivanje svojih opaski izabrali smo nekoliko kratkih priča iz zbirke *Asortirani bomboni*, posebice (nažalost neobjavljeni) prijevod Sande Milić pod naslovom “Nov nepobitan dokaz da Djed Mraz postoji”¹⁷ koji predstavlja,akoliko nam je poznato, jedini prijevod nekog Tremblayjevog teksta na hrvatski.

1.2. PERIFERNA KNJIŽEVNOST

Prevoditeljski izazovi što ih pred nas stavlju Tremblayjevi tekstovi proizlaze ponajprije iz specifična položaja, odnosno perifernosti kvebečke književne proizvodnje unutar frankofonske književnosti, u kojoj središnji položaj zauzimaju djela francuskih autora. Prevođenje kvebečkih književnih djela stoga predstavlja općenito složeniji zadatak od prevođenja francuskih djela. Nametnute u prvom redu geografskom i kulturnom udaljenošću između Kvebeku i ciljnog kulturnog krajolika, a zatim iz slabog poznавanja kanadske frankofonije, prepreke prevođenju kvebečkih autora prethode dodiru s izvornikom i premašuju poteškoće koje zadaju. U susretu s kvebečkim djelom, prevoditelj kao i čitatelj prepusteni su samima sebi jer se ne mogu oslanjati na iskušto prethodnih prijevoda niti na već izgrađenu percepciju kvebečke

17 “Nouvelle preuve irréfutable de l’existence du Père Noël”, u: Tremblay, Michel, *Bonbons assortis, récits*, éditions Leméac/Actes Sud, 2002, str. 99-121. Prijevod je naručen i realiziran za potrebe tematskog broja *Književne smotre* (*Kanadska frankofonska književnost*, Le Calvé Ivičević, Evaine; Paprašarovski, Marija (ur.). *Književna smotra*, vol. LI, br. 192 (2), Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2019). Međutim, zbog tehničkih razloga povezanih s autorskim pravima, prijevod je ostao neobjavljen.

književnosti. Ona je, naime, između ostalog zbog izuzetno malog broja prevedenih naslova (Le Calvé Ivičević, Grgasović, 2017), slabo predstavljena u hrvatskom kulturnom krajoliku u čijem kontekstu se javlja kao dvostruko marginalizirana književnost, zbog svoje periferne pozicije kako unutar većinski anglofonske Kanade tako unutar frankofonije, kojom dominira Francuska. Kvebečka književnost stoga nije za sada doživjela gotovo nikakvu recepciju kod kritike i čitateljske publike. U takvom kontekstu prevoditelj ima zadatak “probiti led”, što će bitno utjecati na njegove izbore pri određivanju vlastitog pozicioniranja prema inicijalnoj normi (*initial norm*) – odnosno prema načelu adekvatnosti (*adequacy*) izvorniku ili načelu prihvatljivosti (*acceptability*) u ciljnoj kulturi (Toury, 2012: 79). U tom i takvom kontekstu prevoditelj će, kako bi lakše dopro do čitatelja, vrlo vjerojatno biti sklon – ili možda, zbog raznih političkih, tržišnih, uredničkih i inih pritisaka, prisiljen – prikloniti se normama ciljne kulture.

Pa ipak, dihotomijski odnos adekvatnost/prihvatljivost ne naće crno-bijeli izbor, nego prevoditelju omogućuje slobodno pozicioniranje na osi između te dvije točke. Pri donošenju odluka o tome hoće li se približiti jednoj ili drugoj od njih, odnosno pri određivanju vlastite “prijevodne pozicije” (*position traductive*) i definiranju osobnog “prijevodnog projekta” (*projet de traduction*) (Berman 1995: 74-75), potrebno je i presudno prepoznati značenjski relevantne aspekte djela, počevši od jezika na kojem je napisano do svojstava autorovog stila. Kada govorimo o Tremblayju, suvišno je reći da pripada zemlji, Kvebeku, koja se od Francuske razlikuje povijesnim iskustvom i izvanjezičnom stvarnošću. Nije pak naodmet naglasiti da je položaj francuskog jezika potpuno drugačiji s ove i one strane Atlantika.

Francuski, naime, predstavlja najznačajniju i velikim naporima očuvanu identitetsku okosnicu, a sociolekta radničke klase Plateau Mont-Royala bitnu dimenziju Tremblayjevih likova.

2. IZAZOVI

Svjestan razlike između francuskog i kvebečkog iskustva i željan ciljnom čitatelju ponuditi pristupačan prijevod, prevoditelj neminovno upoznaje "jedno od prvih iskustava" što ga pruža bavljenje prevođenjem, a to je da osjeti "kako je njegov jezik nekako oskudan, siromашan u usporedbi s jezičnim bogatstvom stranog djela" (Berman 1984: 22). No prije nego se pomirimo s pretpostavkom da, pri prenošenju Tremblayjeve (autobiografske) proze na hrvatski, ne preostaje drugo do "pomiriti se s gubitkom uslijed osvješćivanja o nemoći prevoditelja koji uviđa da - zbog objektivnih razloga - *ne može prenijeti* u ciljni tekst ono što je sagledao u izvorniku" (Lungu Badea 2010: 29), vrijedi provesti "sistemsку analizu ‹stranosti› kao presudnog obilježja" (Lungu-Badea 2020: 26) i izvora traduktoloških izazova. Vrijeme je, dakle, da zaronimo u tekst.

2.1. ELEMENTI AMERIČKE KULTURE

Pierre Bourdieu upozorava da djela prilikom izmještanja iz jednog polja u drugo, odnosno iz nacionalnog u međunarodno polje, sa sobom ne nose svoj originalni kontekst, što može dovesti do nesporazuma (Bourdieu 2002: 4). Stoga su očekivana prepreka prevođenju izvanjezične kulturne reference (realia, kulturemi). Među njima

javljaju se elementi američke kulture, ovdje vrlo značajni jer odraz sjevernoameričkog društva francuskog izraza i njegovo ozračje čini nezaobilazno svojstvo Tremblayeva opusa. Ipak ova dimenzija teksta suprotno očekivanom ne čini veliki izazov, jer se ti elementi daju relativno lako prenijeti.

Vezani uglavnom za stanovanje i predmete iz svakodnevnog života, većinu elemenata američke kulture čine nazivi marki. U susretu s njima hrvatski je čitatelj ravnopravan s frankofonskim (na primjer iz Francuske ili Belgije), kojemu su ti elementi isto tako strani. Stoga zapravo ne predstavljaju veću poteškoću, jer je jednostavno posudiđivanje ovdje prihvatljivo:

(1) ...les femmes s'agitaient autour de la grande table centrale où s'entassaient le shortening, le beurre, le gros sac de cinq livres de farine Brodie xxx... (DM)

(1') ...žene bi se uskomešale oko velikog središnjeg stola gdje su na gomili stajali *shortening*, maslac, veliko pakiranje brašna Brodie xxx od dva i pol kilograma...

Čitatelju je poželjno prepustiti brigu da istraži što je *shortening* (vrsta margarina, biljna mast), i po čemu je brašno Brodie xxx posebno (sadržava već umiješani kvasac). Međutim, u odluci da se količina brašna izrazi u kilogramima prepoznajemo izbor prevoditeljice da se prikloni prihvatljivosti, odnosno normama ciljne kulture. U tom smjeru tekst ponekad pruži mogućnost pojašnjenja:

(2) Tout de même piquée par la curiosité, ma grand-mère baissa un peu le son de son vieil appareil Victrola. (DM)

(2') Ipak zagolicana znatiželjom, moja baka malo stiša zvuk na svom starom prijamniku Victrola.

Marka gramofona i radija Victrola (još uvijek) nije prisutna u Europi, ali iz šireg konteksta (jer se ranije spominje) jasno je da baka posjeduje upravo radio-prijamnik, a leksički element “appareil” dovodi do klarifikacije, jer se ovdje zapravo ne može prevesti drugačije nego kao “prijamnik”. Na drugim pak mjestima tekst nudi indicije za pronalaženje značenja:

(3) - Y en a pas de cheminée, ici, on chauffe au charbon... y a même pas de foyer. Pis les tuyaux se promènent en dessous du plafond dans toute la maison pour amener de la chaleur partout, y pourrait se perdre... Par où c'est qu'y passe, donc, le père Noël, pour venir porter les jouets? (DM)

(3') - Ovdje nema dimnjaka, grijanje je na ugljen... nema čak ni ognjišta. Cijevi prolaze ispod stropa kroz cijelu kuću i raznose toplinu svuda, mogao bi se izgubiti... Kuda onda prolazi Djed Mraz kad nosi igračke?

Ova rečenica opisuje za evropskog čitatelja dosta zbumujuću činjenicu: kako je moguće grijati se na ugljen, a pritom nemati dimnjak? I koje to cijevi prolaze ispod stropa? U Kanadi je, naime, odavno većina kuća, pa tako i kuća Tremblayjevih, opremljena kanalnim sustavom grijanja. Ipak kontekst (spominjanje topline) neupućenom čitatelju sugerira značenje, kao da mu sam autor želi ići ususret.

Kulturemi za koje se moglo očekivati da će predstavljati ponajveći izazov zapravo se vrlo jednostavno uklapaju u ciljni tekst. No iz navedenih primjera vidimo da su raznovrsnost registara i odmak

prema francuskom standardu vrlo naglašeni, a pritom ostaju nevidljivi u prijevodu.

2.2. POLIFONIJSKO PISANJE MICHELA TREMBLAYJA

Tremblay svoje priče sklada poput partitura, u kojima likovi imaju vlastite dionice, a prema zahtjevima fabule nastupaju u zboru. To su mali ljudi koji obavljaju nezavidne poslove, muku muče s neimaštinom, stiskaju se u skućenim stanovima, vole se i svađaju, prepiru se sa susjedima, na ulici ili preko balkona. Mnoštvo “glasova” koji se javljaju u Tremblayjevim tekstovima, u kojima katkad odjekuje i autorov glas, stvara “polifonijsku” strukturu. Taj se pridjev često veže uz Tremblayjeva djela, a čini se ponekad u doslovnom smislu višeglasija, što predstavlja plitko, ali umjesno tumačenje, posebice kada je riječ o kazališnim tekstovima i, dapače, o njihovim izvedbama. Ipak, puno su relevantnija opažanja kvebečkih analitičara koji svoju procjenu o polifonijskom pisanju Michela Tremblayja dovode u vezu s pojmom polifonijskog romana prema Bahtinovu shvaćanju¹⁸, odnosno u njegovim romanima prepoznaju “mnoštvo nezavisnih i nesjedinjenih glasova i svijesti u djelu” (Bahtin 1970: 35). Suprotno monofonijskom romanu – gdje “[k]oje god tipove riječi koristio autor-monologist, kako god ih kompozicijski razmještao, autorove interpretacije i ocjene moraju dominirati nad svim ostalim i složiti se u kompaktnu i nedvosmislenu cjelinu” (Bahtin 1970: 281) – u Tremblayjevom (polifonijskom) pisanju razgovori se presijecaju, diskursi se slažu jedni preko drugih i međusobno nadovezuju pod šarolikim svjetлом i preko raznih modaliteta, između ostalog humora i parodijske ironije, stvarajući ozračje

prožeto bahtinovskom karnevalesskošću. Uz višestrukost glasova brišu se naime granice između visokog i niskog, ozbiljnog i smiješnog, u duhu narodne smjehovno-karnevalske kulture.

Ovdje se, međutim, polifonija i karnevalessknost izražavaju na osobit – autoru svojstven – način. Naime, dok usmenost – kako ističe Bahtin – često služi kao sredstvo društvenog razlikovanja, u Tremblayjevoj polifoniji likovi nisu podijeljeni u klasne slojeve nego uglavnom svi dijele isti, zajednički, jezik (Gagnon 2017: iii). U nartivni tijek umiješaju se tako dijalozi na domaćem, pučkom, govoru s tipično kvebečkim riječima i izrazima, te na *joualu*. Upravo se u tome krije originalnost Tremblayjevog polifonijskog pisanja: dijaloški elementi “sustavno ‘kontaminiraju’ jezik pripovijedanja, koji bi, prema uobičajenim književnim konvencijama, trebao zadržati određenu neutralnost. Dok se u većini polifonijskih romana pripovijedanje razlikuje od dijaloga, u [Tremblayjevim proznim djelima] uočavamo kontaminaciju naracije glasovima likova” (Gagnon 2017: 3). Rezultat toga postupka “kontaminiranja” prepoznao je i André Brochu koji ga označava traduktološki vrlo prihvatljivim pojmom “polu-govornog jezika”, što se javlja u “pripovjedačevu diskursu koji zapravo nije baš u kontrastu prema [diskursu] likova” (Brochu 2002: 45). U tom brisanju kontrasta, odnosno zbližavanju s izričajem likova, možemo u okviru romana prepoznati bliskost naratora (pojedinim) likovima, a kod autobiografskog teksta autorovu želju da potvrdi pripadnost i privrženost mikrodruštvu koje opisuje.

Na polu-govorni jezik nailazimo i u kratkoj priči “Nov nepobitan dokaz da Djed Mraz postoji”, kao na primjer u drugoj rečenici sljedećeg ulomka:

(4) Quelques jours avant Noël, la cuisine se remplissait de bruit et de poussière de farine, les femmes s'agitaient autour de la grande table centrale où s'entassaient le shortening, le beurre, le gros sac de cinq livres de farine Brodie xxx, la poudre à pâte, ma tante Robertine s'armait du rouleau et grand-mère Tremblay préparait les bases, pur porc pour les tourtières, pure pomme pour les tartes. Ça chantait, ça contait des histoires pas toujours propres, ça médisait, ça se permettait quelques calomnies bien senties et, invariablement, chaque année, on aurait pu dire à quelle heure la chicane pognait quand venait le temps de décider si oui ou non on ajouterait de la cannelle au mélange de tarte aux pommes. (DM)

(4') Nekoliko dana prije Božića kuhinju bi ispunio žamor i prah brašna, žene bi se uskomešale oko velikog središnjeg stola gdje su na gomili stajali *shortening*, maslac, veliko pakiranje brašna Brodie xxx od dva i pol kilograma, prašak za pecivo, moja teta Robertine oboružala bi se valjkom, a baka Tremblay pripremala je nadjeve, od same svinjetine za mesne pite, od samih jabuka za pite od jabuka. Pjevalo se, pričalo ne baš uvijek lijepo priče, ogovaralo, pala bi i pokoja poštena kleveta i svake godine, bez iznimke, znalo se kad će izbiti svađa kad bi došao trenutak odluke hoće li se u smjesu za pitu od jabuka dodati cimet.

Nakon prve narativne rečenice za koju bismo rekli da je stilski neobilježena, iako otkriva već spomenutu stranu izvanjezičnu zbilju (*shortening*, brašno Brodie xxx), nastupa “kontaminiranje”, kako

sintaktički (ça + glagol), tako i leksički (la chicane pognait). Ta dimenzija nažalost ostaje (neizbjježno?) nevidljiva u prijevodu jer, iako čine ispravne jezične ekvivalente, bezlična konstrukcija (pjevalo se, pričalo, ogovaralo) i izbor riječi (kad će izbiti svađa) ne pripadaju nižem nego standardnom registru. Po svemu sudeći nije se moglo naći slojevitije rješenje, pa je time ovdje promašen cilj prijevoda, odnosno da “mora činiti što čini izvornik, prozodijom, ritmom, značenjskošću (*significance*) kao jedna od forma individuacije (*individuation*), kao forma-subjekt” (Meschonnic, 1999: 18). Kao što je vidljivo iz ovog primjera, polifonijsko pisanje Michela Tremblayja temelji se na slojevitosti registara i suptilnoj uporabi odmaka od jezičnog standarda. Ujedno tu prepoznajemo bitnu odliku teksta i, prisjećajući se Bermanske misli prema kojoj “[s]vaki tekst posjeduje vlastitu sustavnost koju čin prijevoda susretne i razotkriva” (Berman 1984: 20), spoznajemo da se tu krije sustavnost Tremblayjeva pisanja, što na mikrorazini teksta i makrorazini djela predstavlja najveći stilistički i prevoditeljski izazov.

2.3. ODMAK PREMA FRANCUSKOM STANDARDU I VIŠESTRUKOST JEZIČNIH REGISTARA

Ključno je, dakle, ovdje prenošenje višestrukosti jezičnih registara kojom se ostvaruje autorovo polifonijsko pisanje, potaknuto i nadahnuto specifičnim položajem frankofonskog, kvebečkog, pisca. Tremblay, kao i svaki pisac, nanovo kreira jezik, ali pod njegovim perom pisanje postaje istinski “govorni čin”, jer odabir izričaja “ukazuje na književni ‘proces’ bitniji od korištenih postupaka” (Gauvin 2001: 102).

Pitanje govornog jezika frankofonskih Kanađana ima dugu povijest¹⁹. Međutim, početkom 1960-ih godina dobiva posebnu, višestruku dimenziju. Kao prvo, otada se to pitanje odnosi samo na Kvebečane, s obzirom na to da je *joual* ograničen na Kvebek te se ta rasprava ne odnosi na druge frankofonske zajednice u Kanadi. Nadalje, jezični identitet, nezaobilazno identitetsko obilježje, ovaj se put ne definira oprekom s engleskim jezikom kao jezikom ekonomski i politički dominantne zajednice, već u odnosu s kulturno dominantnim "francuskim iz Francuske". Debata k tomu otvara promišljanje o budućnosti nacionalne književnosti u nastajanju, odnosno o mogućnosti književnog stvaralaštva za kvebečke pisce te o pisanom jeziku na kojem bi se to stvaralaštvo moglo razvijati. Napokon, zbog trenutka u kojem izbija, odnosno konteksta potrage za identitetom što ga pruža Tiha revolucija, rasprava o *joualu* postaje nacionalno pitanje. Osim jezičnih i kulturnih aspekata, problematizira se kroz političku dimenziju te navodi na razmatranja povezana s pokretom dekolonizacije šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća. Od početka izbijanja rasprave o *joualu*, krajem 1959. godine, sve do sedamdesetih godina, pitanje krize francuskog jezika zauzelo je mnogo prostora u javnim debatama, s dva suprotstavljenih tabora, od kojih je jedan izraz *joual* upotrebljavao kao pogrdu, dok ga je drugi shvaćao kao izraz otpora koji će u tom razdoblju dovesti do pokreta za priznavanje *jouala*. Pitanje uporabe jezika, a posebice govornog jezika u kvebečkoj

¹⁹ Društvo francuskog govora djeluje od 1902. s ciljem promicanja dobrog izražavanja. Sve do 1918. objavljivalo je svoj *Bulletin du parler français au Canada*, kojim je rad njegovih članova postao poznat. Također je objavilo više relevantnih djela, kao što su *Glosar francuskog govora u Kanadi* (*Glossaire du parler français au Canada*, 1930.) ili *Opći rječnik francuskog jezika u Kanadi* (*Dictionnaire général de la langue française au Canada*, 1957.). Društvo prestaje djelovati 1962.

književnosti dobiva stoga posebnu, višestruku – političku, socijalnu i estetsku – dimenziju.

Tremblay je zasigurno najzapaženiji pisac svoje generacije što se tiče uvođenja u književnost *jouala*, za koji Jacques Renaud²⁰ izjavljuje da predstavlja, “alternativno, jezik pokornosti, pobune, boli. Katkad, tri konstante se miješaju i to daje dobro varivo” (citiran u: Mailhot 1997: 145). Odmak prema “internacionalnom francuskom” pod njegovim perom ima, dakle, dalekosežne implikacije, i to ne samo estetske. Michel Tremblay minuciozno i maštovito transkribira razgovorni jezik i *joual* koji se od standardnog francuskog razlikuje po fonetskim, semantičkim, leksičkim, morfološkim, sintaktičkim razlikama i anglizmima. Tu se radi o preispitivanju jezičnih kodova, o sredstvu oslobađanja od normativnih pravila, o identitetском објејжу, о “političkom i jezičnom oružju koje koriste umjetnici i koje narod razumije utoliko bolje što ga koristi svakodnevno” (citiran u: Boulanger 2001: 18-19), ali i o izražavanju drugosti (“writing the difference”, Mélançon 1983). Za isticanje “drugosti” Tremblayju su dovoljne dvije riječi! U kratkoj priči “Svadbeni dar” (“Le Cadeau de noces”), razliku između “domaćeg jezika” i onog (pretencioznog) “iz Francuske” gradi na supostojanju dviju sinonimnih riječi za kikiriki: “kvebečka” pinotte, i “francuska” cacahuète. Zadnja rečenica priče duhovito sažima poantu priče i autorovog odnosa prema “svom” jeziku:

(5) “De toute façon, si ‘est assez snob pour appeler des pinottes des cacahuètes, a’ méritait pas mieux!” (Le Cadeau de noces)

20 Nakon što se vrlo rano osamostalio od obitelji, Jacques Renaud surađuje u časopisu *Parti pris*, a 1964. potpisuje prvi roman na *joualu* - *Le Cassé (Goljo)*. Nakon prekida suradnje s *Parti pris*, nastavio je raditi kao novinar za Radio Canada, različite časopise i nekoliko dnevnih novina.

(5') "Bilo kako bilo, ako je takav snob da kikiriki zove arahid, nije bolje ni zaslužila!"

Međutim, ovdje ponuđeni prijevod potpuno je promašen, jer ne odgovara ni opisanoj niti uopće vjerodostojnoj komunikacijskoj situaciji. Ovaj primjer slikovito potvrđuje stav prema kojemu prevesti valja "diskurs i pismo (*l'écriture*)", a ne riječi i jezik (Meschonnic, 1999: 13) ili, drugim riječima, da je važnije da prijevod proizvede isti učinak kao izvornik nego da bude doslovan (Eco, 2006: 69).

Michel Tremblay pomnim bilježenjem čini od sociolekta montrealske radničke klase plodonosan književni jezik. "To je ono što dovodi do *joual efekta* [što ga stvara] tekst, efekta dobivenog transkribiranjem pučkog govora, ali i složenim transkodiranjem, artikuliranim s dvostrukim kodom usmene i pisane riječi i na kraju raznim postupcima literalizacije" (Gauvin 2001: 104). Pritom se odmak od standarda očituje na više razina, od semantičko-leksičke do morfološko-sintaktičke:

(6) Les bécosses vont sentir la cannelle! Les vidanges vont sentir la cannelle! (DM)

(6') Zahod će smrdjeti po cimetu! Kante za smeće će smrdjeti po cimetu!

(7) - Ta mère est pas Américaine pantoute! (DM)

(7') - Tvoja majka opće nije Amerikanka!

Nećemo ulaziti u etimologiju označenih riječi, za koje je ovdje dovoljno reći da predstavljaju poznate specifično kvebečke izraze, za koje postoje sinonimi u standardnom jeziku (bécosses = toilettes, vidanges = poubelles, pantoute = pas du tout). Iz prevoditeljske per-

spektive za takve primjere postoje u pravilu dva moguća pristupa: prvi, u smjeru adekvatnosti, jest traženje semantičko-stilističkog ekvivalenta, kao pokušaj da prijevod “čini isto što i tekst, ne samo po svojoj društvenoj funkciji reprezentiranja (književnost), nego i po svom semiotičkom i semantičkom funkcionalitetu” (Meschonnic 1999:85); drugi, u smjeru prihvatljivosti ili u nedostatku druge mogućnosti, jest traženje značenjskog ekvivalenta. Navedeni primjeri ilustriraju (neizbjježnu?) primjenu drugog pristupa i njime uzrokovani gubitak slojevitosti izvornog izričaja. Glavni problem s kojim se ovdje suočava prevoditelj krije se, naime, upravo u tome što ciljni jezik po svemu sudeći ne raspolaže odgovarajućim stilističkim registrom.

Tremblay majstorski sastavlja “jezične registre svojih likova, od ispravnog standardnog, preko kolokvijalnog francuskog, pa i dječjeg jezika, sve do *jouala*” (Dupuis 2005 : 94), čije izražajne sposobnosti istražuje. Suptilno prebacivanje s jednog registra na drugi rezultira izuzetnom reljefnošću stila/izričaja. Neprimjetno prelazimo iz jednog diskursa u drugi, iz jednog registra u drugi, i kao što smo u gornjem tekstu istaknuli, povremeno dolazi do “kontaminiranja” naratorova pripovijedanja “pučkim” riječima i izrazima. U *Asortiranim bombonima* možemo razlučiti uglavnom tri razine izražavanja, od standardne preko kolokvijalne, do *jouala*:

(8) Comme souvent quand les discussions ne prenaient pas l'allure qu'elle voulait, ma mère me prit en otage ou, plutôt, comme excuse pour en hâter le dénouement. A bout d'arguments, affolée à l'idée de se passer de tartes aux pommes à la cannelle pour cette année, elle me prit dans ses bras, m'éleva au-dessus de la table et cria: (...).(DM)

(8') Kao često kad razgovor ne bi krenuo u smjeru u kojem bi ona htjela, majka me uzela za taoca ili, točnije, kao izliku da ubrza rasplet. Nakon što je ispucala sve argumente, izluđena od pomisli da će ove godine ostati bez pita od jabuka s cimetom, primila me u naručje, digla iznad stola i viknula: (...).

(9) - L'année passée, le père Noël m'avait demandé d'y laisser une portion de tarte aux pommes au lieu d'une pointe de tourtière! Pis le père Noël est Américain! Si y a pas de cannelle dans sa portion de tarte, y va peut-être être ben désappointé! Y va trouver que ça goûte rien, comme quand maman vient ici, pis qu'a dit que nos tartes goûtent pas assez... (DM)

(9') - Lani me je Djed Mraz zamolio da mu ostavim komad pite od jabuka umjesto šnite mesne pite! I Djed Mraz je Amerikanac! Ak u njegovu komadu pite ne bude cimeta, možda će se grdo razočarat! Mislit će da nema nikakav okus, ko kad mama dođe ovamo pa kad kaže da naše pite nemaju dovoljno okusa...

(10) - C'pas moé, la smatte de la famille! (Le Cadeau de mariage)

(10') - Nisam ja obiteljska mudrica!

Naratorovo pripovijedanje (8) odvija se u standardnom književnom registru, obilježenom, između ostalog, uporabom *passé simple* (aorista), što ostaje nevidljivo u prijevodu (*passé simple* preveden je "običnim" perfektom, jer se aorist smatra previše uzvišenim) i elementom "višeg" leksika ("hâter le dénouement"), koji na hrvatskom nalazi zadovoljavajući ekvivalent u frazemu "ubrzati rasplet". Primjer (8) ne sadržava "kontaminiranja" naracije govorom likova, ali je ovdje prevoditeljica uspješno iskoristila priliku koju joj pruža tekst, kako

bi frazemom “ispucati argumente” uspješno kompenzirala drugdje propuštene prilike. Ciljni tekst nudi jedva bljeđu inačicu izvornika. Kolokvijalni registar u (9) obilježen je prvenstveno transkribiranjem osebujnosti govora (što je preneseno neizbjegno jednoličnom uporabom krvnjih oblika infinitiva i pojedinih riječi), uz elemente govornog leksika: *goûter* gubi svoje pitoresknost sa značenjskim ekvivalentom “imati okus”, dok je *pointe* uspješno prenesen semantičko-stilističkim ekvivalentom “šnita”. Ciljni je tekst standardniji od izvornika, a entropija se javlja na razini leksika i posebice na razini oraliteta. Naime, razna jezična obilježja oraliteta u izvornom tekstu (redukcija fonema, ispadanje riječi, ispadanje riječi *ne* u negaciji, promjene samoglasnika, itd.) ne mogu se prenijeti na hrvatski jezik zbog gramatičkih i sintaktičkih razlika. Isto se događa s *joual efektom* u (10), uz znatno jaču entropiju. Iako nudi zadovoljavajuće značenske ekvivalente, ciljni tekst se od norme udaljava tek mjestimice, i to tek skromnim potenzima, te ne predstavlja jezični užitak usporediv s onim što ga pruža izvornik. Ponuđeni primjeri pokazuju da se svojstva izvornika bolje održavaju u višem registru nego u nižima, i da se entropija, odnosno svojevrsno blijedenje izvornika, javlja zbog ograničenijih leksičkih registara i mogućnosti izražavanja oraliteta.

3. UMJESTO ZAKLJUČKA:

JE LI MOGUĆE DOČARATI POETIKU IZVORNIKA?

Na kraju, na postavljeno pitanje “može li se na Plateau Mont-Royalu govoriti hrvatski?” možemo, dakako, odgovoriti: da. Ali ne bez gubitaka. No pregled ponuđenih primjera pokazao je da se gubici ne javljaju nužno tamo gdje se očekivalo. Dok se za realia obično smatra da predstavljaju ozbiljne izazove, došli smo do zaključka da su ovdje elementi američke kulture prilično lako prevodivi. Pokazalo se da najveće poteškoće zadaje polifonijsko pisanje oslonjeno na razne jezične registre, od “višeg” do “nižeg”, s elementima *jouala*. “Tremblay je od kvebečkog govora napravio dragulj” piše Martial Dassylva (*La Presse*, 27. kolovoza 1988.). U ciljnem tekstu izostalo je preoblikovanje svakodnevnoga u poetiku. Entropija je po tom pitanju po svemu sudeći neminovna zbog nemogućnosti hrvatskog jezika da ponudi leksički prepoznatljive i raznolike razine govornih registara, te zbog prilično siromašnog i šablonskog načina transkribiranja kolokvijalnog registra, a sve u smjeru priklanjanja normi prihvatljivosti prema Touryju.

Objavlјivanje više prijevoda Tremblayjevih – i proznih, i dramskih – tekstova je, možda, najbolji način da se prevoditeljima postupno omogući veće udaljavanje od norme prihvatljivosti, i prilika da uvedu ozračje Plateau Mont-Ruala u naš kulturni krajolik.

LITERATURA

- Bakhtine, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski*. Points, Seuil, Paris, 1970.
- Benali, Kenza. *Les Représentations médiatiques d'un quartier en processus de gentrification: le cas du Plateau Mont-Royal à travers la presse francophone*, disertacija, pod mentorstvom Richarda Morina i Damaris Rose, Université du Québec à Montréal, Montreal, 2007.
- Bergeron, Serge. "Michel Tremblay: 'Bio-bibliographie'", *Nouvelles Études Francophones*, 26, br. 2, 2011, str. 111-124.
- Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger*, Gallimard, Paris, 1984.
- Berman, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris, 1995.
- Boulanger, Luc. *Pièces à conviction. Entretiens avec Michel Tremblay*, Leméac, Montréal, 2001.
- Bourdieu, Pierre. "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 145, br. 1, 2002, str. 3-8.
- Brochu, André. *Rêver la lune. L'imaginaire de Michel Tremblay dans les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, Editions Hurtubise, Montreal, 2002.
- Chrupała, Aleksandra / Warmuzińska-Rogóż, Joanna. "Femmes, joual et figure du traducteur: version polonaise d'*Albertine, en cinq temps* de Michel Tremblay", *Acta Universitatis Wratislavientis*, br. 3389, 2012, str. 331-343.
- Dupuis, Gilles. "Des récits homophones en stéréo", *Le Monde de Michel Tremblay. Tome II: Romans et Récits*, Gilbert David, Pierre Lavoie (ur.), 2. ispravljeno i dopunjeno izdanje, Editions Lansman, Carnières, 2005, str. 81-100.
- Eco, Umberto. *Otprilike isto. Iskustva prevođenja*, preveo N. Raspudić, Algoritam, Zagreb, 2006.
- Gagnon, Sarah-Danielle. *Thérèse et Pierrette à l'école des Saints-Anges: oralité et carnavalisation dans la narration de Michel Tremblay*, Masterski rad, Université Concordia - Ecole des études supérieures, Montreal, 2017. <https://docplayer.fr/88538951-Therese-et-pierrette-a-l-ecole-des-saints-anges-oralite-et-carnavalesque-dans-la-narration-de-michel-tremblay-sarah-danielle-gagnon.html>
- Gauvin Lise. "L'imaginaire des langues: du carnavalesque au baroque (Tremblay, Kourouma)", *Littérature. Les langues de l'écrivain*, br. 121, 2001, str. 101-115. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2001_num_121_1_1046

- Gauvin, Lise. *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.
- Le Calvé Ivičević, Evaine / Grgasović Maja. "La francophonie québécoise à l'épreuve de la traduction", *Annual Review of the Faculty of Philosophy*, Valčić Bulić T. (ur.), vol. XLI-3, special issue, Novi Sad, 2017, str. 321-339.
- Lungu-Badea, Georgiana. "Le rôle du traducteur dans l'esthétique de la réception: sa uvetage de l'étrangeté et / ou consentement à la perte", *(En)Jeux esthétiques de la traduction. Éthique(s), techniques et pratiques traductionnelles*, G. Lungu-Badea, A. Pelea, M. Pop (ur.), Editura Universității de Vest, Timișoara, 2010, str. 23-40.
- Mailhot, Laurent. *La littérature québécoise depuis ses origines*, Typo, Montreal, 1997.
- Mélançon, Joseph / Gosselin, Lisa. *The Language of difference: Writing in Quebec(ois)*. *Yale French Studies*, br. 65, 1983, str. 21-29.
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*, Verdier, Lagrasse, 1999.
- Sapun, Petra / Sindičić Sabljo, Mirna. "Canadian writing in Croatia", *Canada in Eight Tongues – Le Canada en huit langues*, Masaryk University, Brno, 2012, str. 49-59.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, 2nd expanded ed., John Benjamins, Amsterdam / Philadelphia, 2012 [1995].
- Tremblay, Michel. *Bonbons assortis, récits*, éditions Leméac/Actes Sud, Montreal/Pariz, 2002.

KATJA RADOŠ-PERKOVIĆ

Kreativnost, dozvoljeno i nedozvoljeno u prevodenju dječje književnosti na primjeru *Pinocchija*

UVOD

Le avventure di Pinocchio roman je koji se ubraja među najpoznatija književna djela svjetske književnosti i već je godinama na drugome mjestu najprevodenijih na svijetu, izuzmu li se *Biblija* i *Kuran*.¹ Taj je dječji roman ujedno na popisu obavezne lektire za učenike drugog razreda osnovne škole u Hrvatskoj. 2009. godine u Hrvatskoj je pokrenut hvalevrijedan projekt digitalizacije lektirnih naslova sa svrhom da se ta djela djeci učine dostupnima besplatno. Projekt nazvan eLektire, glavnoga urednika Zvonimira Bulaje, od 2009. do 2015. objavio je na svojim internetskim stranicama 360 knjiga i 115 audioknjiga.² 2015. godine na znanstvenome skupu u Puli, kolegica doc. Snježana Husić i ja predstavile smo istraživanje o prijevodima talijanske književnosti dostupnima u okviru spomenutoga projekta i došle smo do poražavajućih

1 *10 libri più tradotti al mondo*, članak od 1. listopada 2019. dostupan na poveznici <https://www.eurotrad.com/classifica-10-libri-piu-tradotti-al-mondo/> (15.4.2020)

2 Stranica je dostupna samo akademskoj zajednici, odnosno učenicima i nastavnicima koji posjeduju virtualni identitet pri Carnetu, odnosno lozinku za povezivanje. Vidi <http://lektire.skole.hr>

rezultata.³ Analizirale smo prijevode izbora Boccacciovih novela, Goldonijeve *Gostioničarke*, Collodijeva *Pinocchija* i Pirandellovih *Šest lica traži autora*. Utvrđile smo da glavni urednik nije objavio nijedan od postojećih kvalitetnih tiskanih prijevoda ovih klasika talijanske književnosti, već je prepustio prijevode novim prevoditeljima, mahom amaterima ili početnicima, što se znatno odrazilo na kvaliteti tekstova. U nekim segmentima utvrđile smo i da se radi o djelomičnom plagiranju postojećih prijevoda. Kako je znanstveni članak objavljen na talijanskome, nije imao odjeka u hrvatskoj javnosti, odlučila sam još jednom skrenuti pažnju na tu temu, ograničavajući traduktološki prikaz samo na Bulajin prijevod *Pinocchija*, te proširiti broj primjera u kojima se vidi da je prijevod neprihvatljiv u postojećem obliku. Drugi povod ponovnom otvaranju ove osjetljive teme jest znanstveni članak Marije Andrake,⁴ naslovljen *Pinokio [sic!] u hrvatskim prijevodima: strategije prenošenja kulturnoga konteksta*, objavljen 2019. Naime, u članku autorica uzima u razmatranje i uspoređuje tri hrvatska prijevoda Collodijeva djela, među kojima i Bulajin, ali ne (dis)kvalificira Bulajin prijevod, niti navodi neke od ključnih pogrešaka i stilski i gramatički nedopustivih rješenja, što upućuje na to da nije temeljito iščitala taj prijevod u odnosu na izvornik.⁵ Stoga je namjera ovoga rada ponoviti još jednom prijevodne primjere analizirane u članku

3 Usp. Husić, Snježana i Radoš-Perković, Katja *Traduzioni gratuite del sito eLektire: quattro classici della letteratura italiana in versioni create destinate all'uso didattico u: Studi filologici e interculturali tra tradizione e plurilinguismo*, ur. R. Scotti Jurić, N. Poropat Jeletić, I. Matticchio, Aracne, Roma, 2016, str. 149-162.

4 Objavljen kao izvorni znanstveni članak u časopisu *Libri & Liberi*, 2019, 8 (1), str. 55-75.

5 Zanimljivo je da autorica u naslovu znanstvenog članka rabi pohrvaćenu inačicu imena protagonista, vjerojatno smatrajući to ispravnim, i kasnije u članku posvećuje ulomak upravo prevođenju imena, u kojem analizira sve antroponime osim naslovnoga. Usp. Andraka, Marija, op. cit., str. 62-63.

6 Napominjem da je autorica anglistica i germanistica po struci.

iz 2015. i dodati još nekolicinu neobjavljenih. Valja napomenuti da je Bulajin prijevod temeljito ispravljen i lektoriran, i tiskan u papirnatom izdanju 2018. u izdavačkoj kući v.b.z. Na stranici eLektire, međutim, i dalje ostaje dostupan manjkavi uradak iz 2012.

PRIJEVODI PINOCCHIJEVIH PUSTOLOVINA

U Hrvatskoj je prvi prijevod romana objavljen 1943. a autor je bio Vjekoslav Kaleb. Taj je prijevod, uz prerade, bio jedini dostupan sve do 1996. kad izlazi prijevod Ljerke Car Matutinović za izdavačku kuću Divič. Slijede prijevodi Andreje Mirilović 2001. za izdavača Zagrebačka stvarnost, iste godine prijevod Snježane Knežević za Znanje, 2002. prijevod Luka Paljetka za ABC nakladu i 2003. prijevod Lane Bitenc za Školsku knjigu. Posljednji se teksta latio Zvonimir Bulaja, u elektroničkoj verziji iz 2012. i u preuređenoj za v.b.z. 2018. godine.⁷ Što je, dakle, problem u Bulajinom prijevodu? Najprije sama činjenica da je, pored svih postojećih prijevoda, ponovno išao prevoditi djelo, umjesto da kontaktira prevoditelje za prevodilačka prava i objavi neki od postojećih prijevoda, ne samo *Pinocchija* nego i ostalih navedenih klasika. Razlog bi mogao biti isključivo financijski, a to bi bilo potražavajuće za projekt, za struku i za glavnoga urednika koji bi na taj način pristupao ovome časnom zadatku. Drugi je problem činjenica da Bulajin prijevod *Pinocchija* na stranici eLektire nije lektoriran, što je razvidno iz brojnih jezičnih pogrešaka koje će biti oprimjerene u

⁷ Prije desetak godina slično je istraživanje proveo i predstavio kolega Marko Kovačić, koji se pozabavio specifičnim prijevodnim rješenjima, naglašavajući prijevodne fineze i potrebnu ili nepotrebnu arhaizaciju i pojednostavljinje teže razumljivih pojmovima u djelu. Njegov rad nije objavljen, ali mi je ljubazno ustupio podatke za potrebe ovoga članka na čemu zahvaljujem.

nastavku. Iz toga proizlazi, zatim, da sâm projekt nema učinkovite mehanizme kontrole kvalitete, pa je moguće da su i u prijevodima klasika iz ostalih svjetskih književnosti prisutni slični nedostaci. Valja napomenuti da su u međuvremenu na stranicu pridodani ulomci iz Dantove *Božanstvene komedije* i Petrarcina *Kanconijera*, u postojećim, kanoniziranim prijevodima Mihovila Kombola i Mirka Tomasovića.

PRIMJERI SPORNIH PRIJEVODNIH RJEŠENJA⁸

U nastavku slijede brojni primjeri neprikladnih prijevodnih rješenja, klasificirani po skupinama koje se odnose na gramatičke pogreške, na loše sintaktičke i stilске formulacije, na nedosljednosti koje upućuju da je možda više prevoditelja radilo na ovome prijevodu, pa se nije ujednačilo pojmove u cjelini, na pogrešne interpretacije izvornih idiomatskih ili kulturnospecifičnih izraza i na pogrešne interpretacije talijanskoga neobilježenog govora.

PRIMJERI GRAMATIČKI NEDOPUSTIVIH RJEŠENJA U PRIJEVODU

U prijevodu je prečesto uočljiva jezična konstrukcija *za* + infinitiv, vjerojatno kao kalk talijanskoga *per* + infinitiv, koja je pogrešna u standardnom hrvatskom jeziku, kao i *bez da*. Brojnost ovakvih primjera pogubna je za izgradnju jezičnih kompetencija čitatelja prosječne starosti od svega 8 do 9 godina:

⁸ Svi primjeri iz prijevoda bit će navedeni prema: Collodi, Carlo, *Pinocchiove pustolovine. Priča o jednom lutku*, prev. Zvonimir Bulaja, eLektire, 2012. Izvornik će se citirati iz izdanja: Collodi, Carlo, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino*, ur. Ornella Castellani Pollidori, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia, 1983.

- Dobre su **za potpaliti** vatru. (29)⁹
- Mačak ga, izvevši veliki skok, ščepa i, **bez da** mu dade priliku da barem kaže “jao!“ [...] (38)
- A razbojnici za njim, **bez da** se imalo umore. (45)
- Nismo mu imali **za dati** niti kost od ribe, (58)
- [...] a kada lutak više nije imao **ništa za reći**, pruži ruku i pozvoni zvoncem. (63)
- [...] kada nema **ničega** drugoga **za jesti** i grašak postaje ukusan! (76)
- Donesite mi barem **nešto za jesti**, jer se osjećam sasvim iscrpljeno. (105)

Nadalje, čak jedanaest puta u prijevodu je prisutna konstrukcija *djevojčica s modrom kosom* ili *vila s modrom kosom*,¹⁰ ali istovremeno nalazimo dvaput na istoj stranici (47) *djevojčica modre kose*. U lektoriiranom papirnatom izdanju iz 2018. ispravljeno je svugdje u *modrokosa djevojčica*. U nekoliko navrata nalazimo primjere neslaganja glagolskoga oblika sa subjektom:

- Tek što **su tri liječnika** izašli iz sobe (53)
- A znate li **tko je bio to morsko čudovište?** To **morsko čudovište bio je** ni više ni manje nego [...] (134)

⁹ Kraj svakog primjera naveden je broj stranice u pdf formatu elektroničke knjige gdje je primjer pronađen.

¹⁰ Na stranicama: 49 (triput, u naslovu i u tekstu), 65, 73 (triput, u naslovu i u tekstu), 83, 139, 148 i 149.

Kao i primjer kolokvijalnoga sprezanja oblika glagola *razgovarati* kao povratnoga:

- Malo kasnije čemo se ponovno **razgovarati**. (71)

Ili dva pogrešna primjera prijevoda talijanskoga priloga *dove s gdje* i *kuda* umjesto *kamo*:

- **Dove** vai? – **Gdje** ideš? (stranice 107 i 108)
- **Dove** mi conduci? – **Kuda** me vodiš? (140)

PRIMJERI STILSKI LOŠIH I RUŽNIH JEZIČNIH FORMULACIJA

Sljedeći niz primjera odnosi se na nezgrapne, loše i stilski nedotjerenje hrvatske jezične konstrukcije koje su najčešće odraz doslovnoga prijevoda, hiperprevodenja talijanskih neodređenih članova ili tek nepažnje, kada se radi o nepotrebnom ponavljanju iste riječi u rečenici, poput ovoga u prvom primjeru:

- [...] **imaju** laži koje **imaju** kratke noge i laži koje imaju dugi nos (56)
- [...] **ali** pogleda ovamo pa pogleda onamo, **ali** nigdje nije video **malu kućicu** [...] (73)
- našao je **jedan** mali prostorti stol na kojem je bila **jedna** zapaljena svijeća, [...], a za stolom je sjedio **jedan** posve sijedi starčić [...] (137)

Za razliku od navedenih primjera u kojima je iz samoga prijevoda očigledno da stilski nisu prihvatljivi, u nizu sljedećih jezično

nedorrađenih primjera prijevoda bilježi se i rečenica iz izvornika da bude jasnije zašto je prijevod problematičan. Prvi takav primjer:

- Kada su četiri kune **mislile da su sigurne za svoje poslove**, [...] (71)
- quando le quattro faine si **credettero sicure del fatto loro**

donosi nam nespretnu rečenicu u hrvatskom jeziku koja je ujedno pogrešna u tumačenju izvornika zato što se prevodi doslovno. Naime, *essere sicuro del proprio fatto* na talijanskome znači *biti siguran u to što radiš*, pa bi ispravno bilo prevesti da su kune bile uvjerene u to što čine. Stoga bismo ovaj primjer mogli uvrstiti i među pogreške u tumačenju i među neprepoznate idiomatske izraze, a ne samo među loše jezične formulacije. Isto tako smatram da je loše doslovno prevesti umanjenicu *Fatina* kao *Vilica* (103) zbog višeznačnosti toga pojma na hrvatskom. Umanjenica ima i funkciju hipokoristika, pa je bilo moguće dočarati prisnost nekim dodatkom, poput *moja draga Vila, jadna moja Vila* ili slično. Sljedeći primjer rezultat je opet doslovnoga tumačenja izvornika:

- Ne znaš za sreću **koja me je dotaknula?** (108)
- Non sai la fortuna **che mi è toccata?**

Izvorni glagol *toccare* ovdje ne znači *dodirnuti* kako je prevedeno, nego *snaći nekoga, doživjeti*. Dakle, prijevod bi bio *Nisi čuo kakva me je sreća snašla?* ili *Ne znaš za sreću što me je snašla?* ili jednostavnije *Nisi čuo kakvu sam sreću imao/doživio?* Slično se dogodilo i u sljedećem primjeru:

- Kuda trčiš s **takvom žurbom?** (108)
- Dove corri **con tanta furia?**

gdje je talijanski oblik rečenice glagol + priloška oznaka načina *con tanta furia* prevedena doslovno, a ne pomoću priloga, primjerice *Kamo trčiš tako užurbano/brzo/unezvijereno?* Na jednak način problematični su i primjeri u nastavku:

- Al rumore di quelle **grida acutissime** – Zbog buke **tog oštrog vikanja** [...] (119)

Rečenica je nezgrapna i neprecizna u prijevodu jer se izvorno *grida acutissime* odnosi na glasno vikanje, poput zavijanja, uzrokovano jadikovanjem i plačem, dok je *oštrog vikanje* nešto što bismo povezali sa strogošću i prijekorom, čega nema u izvorniku. Sljedeći primjeri isto su tako doslovni prijevodi, ali koji u hrvatskome ne prenose značenje frazema u izvorniku (*otkrijte mi nešto/objasnite mi*):

- Levami una curiosità – **oslobodi me od radoznalosti** (121)
- Levatemi una curiosità – **oslobodite me jedne radoznalosti** (149)

Posljednji primjer u ovoj kategoriji je ulomak iz govora upravitelja cirkusa u XXXIII. poglavju romana. Za taj je govor karakteristično da se lik razmeće velikim imenima i institucijama, ali navodeći pogrešno njihova imena, tako da je razvidno da je ustvari neuk i da izmišlja. Pa tako u primjeru imamo izvornu rečenicu u kojoj je talijanska riječ *cartilagine* – hrskavica zapisana kao *cartagine* – što upućuje ili na antičku Kartagu ili na nešto papirnato (od *carta* – papir), a medicinski fakultet nazvan je *facoltà medicea* umjesto *di medicina*, a pridjev *mediceo* se u talijanskoj kulturi odnosi na glasovitu firentinsku obitelj de' Medici. Taj suptilni sloj pomiješanih značenja nije uopće preveden, a k tome je izraz *la stessa facoltà* pogrešno preveden kao *isti* umjesto kao *čak i/i*

sam. I na kraju rečenice, *danza pirrica*, kulturnospecifična referenca na antički spartanski ratni ples, prevedena je paušalno kao vatreni ples.

- trovai nel suo cranio **una piccola cartagine ossea** che la stessa Facolta' **medicea** di Parigi riconobbe esser quello il bulbo rigeneratore dei capelli e della **danza pirrica**.
- ja sam [...] pronašao na njegovoj lubanji **jednu malu košticu**, koju je **isti** Medicinski fakultet u Parizu priznao kao obnoviteljski korijen kose i **vatrenog plesa**. (127)

PRIMJERI POGREŠNOGA TUMAČENJA IDIOMATSKIH IZRAZA

U sljedećoj skupini primjera naglasak je na prevodenju idiomatskih izraza koji se mjestimično pojavljuju u izvorniku. Već smo naveli nekoliko takvih i utvrđili da su uglavnom prevedeni doslovno, što uzrokuje loše stilsko oblikovanje prijevoda, ali često i gubitak izvornih konotacija sadržanih u idiomatskim frazama. Prvi primjer opet ima u središtu pojam *curiosità* – radoznalost:

- Pinocchio, che **aveva addosso la febbre della curiosità**, [...]
- Pinocchio, koji je **bio u vrućici od radoznalosti**, [...] (p. 28)

i još jednom vidimo da je izvorna fraza prevedena doslovno te da je u prijevodu stvoren efekt začudnosti zbog nezgrapnosti hrvatske rečenice, a ona je jednostavno mogla glasiti: *Pinocchio, kojega je to jako zanimalo* [...] / *Pinocchio, koji je bio jako znatiželjan* ili je mogla prenijeti smisao pojma *febbre – vrućica* s: *Pinocchio, koji je gorio od radoznalosti*. Zanimljivo je primjetiti da kasnije u tekstu, u XXXIII. poglavljju, nalazimo još jednom izraz *avere addosso la febbre – gorjeti*

od želje da, ovoga puta ispravno preveden (str. 127 – *koji su gorjeli od želje da vide [...]*), što upućuje na mogućnost da je više prevoditelja radilo na prijevodu, da su prevoditelji bili različitih jezičnih kompetencija i da se na kraju teksta prijevoda nije ujednačio ni lektorirao, kako je već napomenuto u ovom radu.

Drugi primjer u ovoj skupini vrlo je poznat talijanski frazem *far venire l'acquolina in bocca* koji označava rastuću želju za nekom hranom i koji u hrvatskom jeziku ima inačicu u frazemu *rasti zazubice* ili sintagmi *curiti sline*. Štogod odabrali prevoditelji, nikako nije prikladno prevesti doslovno frazem kao naviranje vode na/u usta, što je učinio najprije Kaleb, a za njim i Bulaja u svom prijevodu. Taj je primjer u članku spomenula i Andraka, međutim nije naglasila da se frazem pojavljuje triput u romanu, i ispravno je zaključila da je bolje rabiti hrvatski idiomatski izraz.¹¹

- Dispiace davvero di **farvi venire l'acquolina in bocca** [...]
- Zbilja mije žao što vam je zbog mene **iz usta počela curiti voda** [...] (38)
- [...] e via via che cavava fuori gli altri pesci, sentiva **venirsi l'acquolina in bocca** [...]
- [...] vadeći malo-pomalo druge ribe i osjećajući kako mu **u usta navire voda** [...] (96)
- Che bel paese! — disse Pinocchio, sentendo **venirsi l'acquolina in bocca**.
- Koja lijepa zemlja! — reče Pinocchio, osjetivši da mu **u usta dolazi voda**. (109)

11 Andraka, Marija, op. cit, str. 67-68.

Sljedeći idiomatski izraz opet je preveden doslovno, a rezultat je posve besmislen, unatoč tome što je bilo moguće pronaći izreku, primjerice, u internetskom izdanju rječnika Treccani, gdje jasno piše da fraza *non si lascia posare (o montare) la mosca sul naso* znači *non tollera molestie o prepotenze*,¹² odnosno ne *dopušta/podnosi zlostavljanje ili drskost*. Moglo se prevesti i kao *ne dopušta da ga prave budalom*, ali nipošto s muhamama na nosu:

- Non era disposto a **lasciarsi posar mosche sul naso**
- nije bio spremam **dopustiti da mu muhe sjedaju na nos** (99)

Primjeri koji slijede prisutni su u Andrakinom članku o prijevodima *Pinocchija*,¹³ ali ne kao idiomatski izrazi nego kao prostor za ideološki obojen prijevodni odabir. Mislim da je teza o ideološkoj obojenosti prijevoda pogrešna, napravljena zato što se radi o lošim, doslovnim prijevodima, a ne o svjesnom umetanju ili izbjegavanju vjerskoga elementa. Naime, oba citirana talijanska frazema zapravo označuju samo i isključivo veliko veselje i mnogo je češći i uobičajeniji prvi oblik *contenti come pasque* s referencom na Uskrs negoli drugi, s referencom na blagdan Duhova. U svakom slučaju, na hrvatskom jeziku i u hrvatskoj kulturi, ovako prevedeni izrazi ne znače ništa, niti ih se može shvaćati kao namjernu egzotizaciju sa svrhom da se čitatelja nečem pouči jer se njihovo značenje danas ne vezuje doslovno uz vjerske blagdane nego figurativno uz neku veliku sreću. Dakle bilo bi dovoljno prevesti s *neizmjerno smo sretni, presretni smo*.

12 Vidi na www.treccani.it sub voce.

13 Andraka, Marija, op. cit., str. 60-61.

- [...] e siamo contenti **come pasque**. – [...] i zadovoljni smo **kao na Uskrs**. (60)
- con un'aria allegra e festosa **come una pasqua di rose**. – s izrazom lica veselim i svečanim **kao na Duhove**. (149)

Posljednji primjer iz skupine frazema vezuje se uz talijanske bajke i mitologiju, u kojima je *Orco* ružno, divovsko čudovište, koje jede malu djecu i ima dubok i strašan glas. Njime su se tradicionalno zastrašivala djeca.¹⁴ Bulajin prijevod rabi isto ime čudovišta, ali u pohrvaćenoj grafiji i u ženskome rodu te dodaje još bilješku s pojašnjenjem. Bilješka, nažalost, samo dodatno zbunguje čitatelje jer kaže da su Orke: „mitska ratnička čudovišta iz germanske mitologije“ (32). Sama internetska pretraga bila bi dovoljna da razriješi prevoditeljeve nedoumice, jer na Hrvatskom jezičnom portalu, primjerice, nalazimo definiciju pojma *Ork* kao *mit. rimski bog smrti i podzemlja*.¹⁵ A želimo li nešto opširnije pojašnjenje, naći ćemo ga na stranici Hrvatske enciklopedije, gdje za pojam *Ork*, postoji neznatno informativniji članak o rimskome bogu podzemlja, dok pod pojmom *Orka* u ženskom rodu imamo očekivanu definiciju kita ubice.¹⁶ Nigdje se ne spominje germanska mitologija iz prijevodne bilješke, pa nije jasno odakle prevoditelj crpi podatak, no razvidno je da je izvorni pojam pogrešno prenesen u ženskome rodu, a da bilješka daje pogrešno objašnjenje pojma:

- [...] **con un vociione d'orco** gravemente infreddato di testa.
- [...] **glasom Orke** koja ima jaku prehladu. (p. 32)

14 Vidi na www.treccani.it *sub voce*.

15 Vidi na www.hjp.znanje.hr *sub voce*.

16 Vidi na www.enciklopedija.hr *sub voce*.

PRIMJERI POGREŠAKA U PRIJEVODU STILSKI NEOBILJEŽENOGA JEZIKA

U Bulajinom prijevodu *Pinocchija* uočeno je mnogo pogrešaka i kada je jezik izvornika stilski neutralan. Manji dio takvih primjera, na razini pojedinačnih leksema, pobrojala je i analizirala Andraka u spomenutom članku. Nijedan od njih, međutim, ne predstavlja pogrešku koja bi znatno utjecala na cjelovit prijenos poruke.¹⁷ Naime, jesu li u pitanju marelice (kajsije) ili breskve, kozlić ili srna, šesnaest ili sedamnaest košara, ne mijenja bitno semantičku vrijednost iskaza. Pogreške koje su istaknute u sljedećim primjerima, s druge strane, posve izokreću smisao izvornika, pa su mnogo pogubnije za recepciju teksta. Najbezazlenija među njima je usporedba:

- Sono leggero **come una foglia** – lagan sam **kao papirić** (75)

gdje je pojam *foglia* – list biljke, interpretiran kao homonim *foglio* – list papira. Dakle, dojam lakoće je ostvaren, ali pogrešnom ilustracijom. Drugi primjer donosi pogrešno tumačenje posljednjega dijela rečenice u kojem misao ostaje nedorečena:

- Peccato che io debba andare a scuola, **se no...** – Šteta to moram ići u školu, **osim ako...** (28)

Izvorno *se no...* znači *jer inače/jer u protivnom...* i implicira da bi protagonist, da ne mora u školu, imao neku drugu mogućnost. Prijevod *osim ako...* implicira nešto posve suprotno, odnosno mogućnost da se možda ipak ne mora ići u školu, a to je svojevrsna anticipacija zbivanja. Sljedeća dva primjera na sličan su način pogrešna tumačenja izvornika. Naime, u oba prijevoda koristi se retorička figura usporedbe iako ona nije prisutna ni u jednoj od izvornih rečenica:

¹⁷ Andraka, Marija, op. cit., str. 68-69.

- balbettò **quasi moribondo** – promuca **poput umirućega** (48)
- fatto sta che **cadde svenuto** – stade **kao da je onesviješten** (105)

Talijanski izraz *quasi moribondo* znači *polumrtav/skoro mrtav/na kraju snaga*, a izraz *cadere svenuto* znači doslovno da je pao u nesvijest, dakle da nije nipošto stajao *kao da* nego se onesvijestio. Možda bi prijevod mogao proći nekažnjeno, da sljedeća rečenica ne počinje informacijom da je Pinocchio došao k sebi/k svijesti što se u prijevodu neutraliziralo s *kada se pribrao*. Dakle, oba primjera pogrešno dočaravaju fizičko stanje protagonista i dodaju nepostojecu usporedbe. Primjer u nastavku zanimljiva je pojava interpretacije izvornika pomoću suprotne teze:

- Io sono una lumaca, **e le lumache non hanno mai fretta.** – ja sam Puž, **a puževi baš i nisu brzi.** (103)

Izvorno puž kaže: „ja sam puž, a puževi se nikad ne žure“ dok prijevod nudi semantički suprotnu formulaciju za istu poruku. Moglo bi se raspravlјati poručuju li „ne žuriti se“ i „ne biti brz“ zaista isto, ali temeljno je pitanje zašto bi se pribjegavalo takvom prijevodnom rješenju kad ne postoji prepreka da se prevede izvorno. Slijedi nekoliko primjera različitih vrsta pogrešaka koje ne bismo ni zamjetili čitajući samo hrvatski prijevod, no u usporedbi s izvornikom postaju vidljive. Prvi je primjer vrlo jednostavnoga izvornog pojma:

- Stivaletti da uomo – ljudske cipele (111)

Jedino objašnjenje zašto se prevoditelj odlučio umjesto običnih *muških čizmica* koristiti *ljudske cipele*, nalazim u tome što se govori o obući u koju su obuveni magarčići, pa je posegnuo za neobičnim doslovnim

prijevodom izraza *da uomo* kao *ljudske* a ne kao *muške*. U svakom slučaju, točnim prijevodom ne bi se izgubio efekt začudnosti iz izvornika. Drugi je primjer pogrešno tumačenje frazema *avere a noia – dosaditi/ smetati nekome* i glagola *calunniare* – klevetati:

- Lo so purtroppo che **mi aveva a noia**, e si divertiva sempre a **calunniarmi**;
- Znam, na žalost, da **mi je bio dosadan** i da se uvjek zabavljao **tako da me grdi**; (117)

Radi se o prizoru u kojem Pinocchio pripovijeda kako mu je učitelj napominjaо da se kloni Lucignola. Dakle, u izvorniku Lucignolo kaže da ga nastavnik nije volio i da ga je klevetao, govorio neistine o njemu. U prijevodu vidimo suprotno i pogrešno tumačenje prvoga dijela, odnosno da je nastavnik Lucignolu bio dosadan, i neutralizaciju izvornoga klevetanja u općenitiji prijekor. Treći primjer u ovoj skupini mogao je biti uvršten i među ranije spomenute reference na katoličke blagdane, no ipak ga predstavljam među pogreškama:

- e quell'acqua sapeva di un odore così acuto di pesce fritto, che **gli pareva di essere a mezza quaresima**
- a ta je voda imala miris pržene ribe **pa mu se učinilo da je usred posta.** (137)

Pinocchio se nalazi u utrobi morskoga psa i opisuje miris vode koja vonja po ribi. Izvorna usporedba kaže *činilo mu se kao da je usred korizme* što je prevedeno s *usred posta*. Rješenje se doima nevještim pokušajem da se katolički običaj pripremanja ribe petkom u vrijeme korizme zamijeni semantički mnogo širim pojmom *posta*, koji povrh

svega u svojem temeljnom značenju isključuje hranu. Bilo je dovoljno i prikladno upotrijebiti izvorni pojam *korizma*. Četvrti primjer među onima koji bi mogli ostati nezamijećeni da se čita samo prijevod, pogrešno je tumačena sintagma *facendosi serio*:

- E ora? – domandò Pinocchio **facendosi serio**. – A sad? – upita Pinocchio **praveći se ozbiljan**. (140)

Sintagma na talijanskom znači *uozbiljiti se*, a to je značenje posve zanemareno u prijevodu koji nudi suprotno, hinjenu ozbiljnost. Prijevod je neprihvatljiv i kad se uzme u obzir kontekst, a to je napeta epizoda u kojoj se zajedno s ocem nalazi u utrobi morskoga psa i pokušavaju pronaći izlaz.

Posljednji primjer u skupini prijevodnih pogrešaka nevjerojatan je zato što ni da se čita samo prijevod, bez uvida u izvornik, nije jezično ni semantički prihvatljiv.¹⁸ Radi se o ulomku iz xxxiii. poglavlja u kojem se četiri puta ponavlja talijanski pojam *pazienza* kao uzvik:

- **Pazienza!** — ripeté, continuando a masticare. — Che almeno la mia disgrazia possa servire di lezione a tutti i ragazzi disobbedienti e che non hanno voglia di studiare. **Pazienza!...**
Pazienza!... — **Pazienza** un corno! — urlò il padrone, entrando in quel momento nella stalla.
- **Nažalost!** — ponovi, nastavljajući žvakati. — Kada bi barem moja nesreća mogla poslužiti kao lekcija svim neposlušnim

¹⁸ Napominjem da je temeljito revidiran u papirnatom izdanju iz 2018., što je vjerojatno zasluga urednice izdanka Mire Škrlec.

dječacima koji ne žele učiti. **Nažalost!... Nažalost!** – **Nažalost vraga!** — zaurla gospodar ušavši u tom trenutku u staju. (125)

Pojam nalazimo još jedanaest puta u romanu u obliku uzvika (osim u osnovnom značenju – *strpljenje*), a može se prevesti različitim varijantama, ovisno o kontekstu, kao *ništa zato/nema veze/valja biti strpljiv/što sad* i slično. Zanimljivo je da u romanu imamo sedam rješenja za uzvik, od kojih su neka prihvatljiva (*Što ćeš!* str. 24, *Polako!* str. 62 i *Nema veze!* str. 110, 113, 146 i 148), a neka neprihvatljiva (*Samo malo!* str. 27, *Bože moj!* str. 55 i *Dobro!* str. 81), ali uglavnom su funkcionalna u tekstu, kad ne poznajemo izvornik. Rješenje u primjeru, međutim, nema nikakva opravdanja i odražava neznanje ili, još gore, nebrigu prema prijevodu.

PRIMJERI POTPUNE PRIJEVODNE KATASTROFE

Za kraj ovoga rada ostavila sam dva primjera koji pripadaju svim skupinama pogrešaka, a opet se izdvajaju, jer su povrh svega primjeri krajnje jezične nekompetencije u polaznom i u ciljnem jeziku. U prvoj nije prepoznato da se talijanski pridjev *mogio* – bezvoljan, pokunjen, najčešće koristi udvostručeno, kako vidimo u nastavku:

- A tali parole, i due ciuchini rimasero **mogi mogi**
- Na te rijeći dva magarčića se **pokunje i pokunjje** (124)

I nije moguće objasniti kako je prevoditelj došao do toga da najprije pridjeve pretvori u aktivne glagolske oblike, a zatim da dvaput ponovi *pokunjje*. U drugome je riječ o prepirkici dječaka (poglavlje xxvii), u kojoj Pinocchio otprilike kaže: „Koja vam je to fora/koji vam je to

štos/Je li vam bio guš prodati mi priču o morskome psu?“ A djeca odgovaraju: „Itekakva fora/štos/guš/...“ Međutim, u izvorniku se rabi riječ *sugo* – umak, sos, saft, pa je tako u hrvatskom prijevodu osvanuo *umak*, rješenje koje ne bi prošlo nijednu pravu lektorsku ili uredničku provjeru:

- E ora? **Che sugo ci avete trovato** a darmi ad intendere la storia della pesce-cane?
- **Il sugo c'è sicuro!...**
- I što sad? **Kakav ste umak našli u tome** što ste mi podvalili pričicu o morskem psu?
- **Umaka** ima sigurno!... (89)

ZAKLJUČAK

Posve je sigurno da u svim kulturama u kojima postoje prijevodi ima izvrsnih, osrednjih i loših prijevoda. Oni su odraz niza čimbenika, ali ponajviše znanja, umijeća i zalaganja prevoditelja. Dječja književnost najprevodeniji je književni žanr u svjetskim razmjerima, kako je rečeno na početku, a dječja je publika najprijemčivija i time najosjetljivija na kvalitetu književnoga djela i njegova prijevoda. Nažalost, čini se da se tom segmentu prevodilaštva ne pridaje dovoljno uredničke, kritičke i motivacijske (novčane) pažnje, pa su često prijevodi namijenjeni djeci lošije kvalitete, čime su ugrožene temeljne funkcije knjige u ranoj dobi, a to su opismenjavanje, obogaćivanje rječnika i razvijanje mašte. Zato je nužno da se prijevodi namijenjeni djeci temeljiti uređuju, ispravljaju i analiziraju, pa da djeca zaista dobiju najbolji mogući

proizvod. Prijevod *Pinocchija*, ponuđen besplatno djeci u Hrvatskoj putem Carnetove platforme eLektire – lektira dostupna svima, jedno je od neugodnih iznenađenja u analizi prijevoda. Najprije vrijedi ponoviti da je objavlјivanje novoga prijevoda uz već postojećih čak šest tiskanih, neopravdano. Ako je glavni urednik dobio sredstva za prijevod koji je sam potpisao, onda je to i neetično. Međutim, postoji sumnja da Bulaja nije sam prevodio roman, jer se u njemu otkriva nekoliko nedosljednosti koje nisu spomenute u primjerima. Primjerice, u izvorniku se Pinocchio u cijelom romanu oču Geppettu obraća s Vi, dok je u ovome prijevodu situacija raznolika, pa imamo obraćanje na Vi, ali i mjestimično na Ti, od stranice 138. do 143., da bi od 148. opet bili na Vi. U svakom slučaju, bilo da je na prijevodu radila jedna ili više osoba, ukupan rezultat više je nego poražavajući. Razvidno je vrlo slabo poznавanje talijanskoga jezika i jednakoro poražavajuće znanje hrvatskoga, što je bilo moguće donekle popraviti temeljito lekturom, kako je učinjeno u v.b.z.-ovom izdanju prijevoda. No, i u tom, jezično poboljšanom obliku ostaju netaknute pogreške koje su se uvukle u prijevod, a mogu se otkriti samo usporednim čitanjem. Ostaje i dalje upitno kako se može dozvoliti trošenje državnih proračunskih sredstava na ovako nekvalitetne proizvode, odnosno zašto projekt, čija je ideja hvalevrijedna i dobrodošla, nema neki sustav kontrole trošenja tih sredstava i kontrole kvalitete provedbe. Žalosno je da je ovako loš prijevod najdostupniji.

ANDA BUKVIĆ PAŽIN

Slučaj Janosch: Kako se klasik njemačke književnosti izgubio u hrvatskom prijevodu

Horsta Eckerta čitateljska javnost poznaje pod imenom Janosch. U indeksima teorijskih i kritičkih zbornika ovaj se pisac i ilustrator također neće naći pod slovnom natuknicom svoga prezimena, već upravo pod tim svojim pseudonimom. Osim dvojnog imena – ili, bolje rečeno, dvojnog označitelja – prate ga i podvojene etikete koje se vezuju uz njegov bogati opus: pomaknut je, nekonvencionalan, subverzivan, ali i klasičan u okvirima dječje književnosti. Klasik u književnom diskursu jest jedna od onih riječi koje mogu prizvati i stamene, patrijarhalno nastrojene obrasce te perpetuirati kanon koji je dominantno prozni i dominantno muški. Ali Janosch je klasik i izvan književnosti, prvenstveno zato što djeluje u kombiniranom tekstualno-vizualnom mediju slikovnice, krećući se tako na polju likovne umjetnosti koliko i na polju literature. Međutim, ponajviše je klasik stoga što je čvrsto ukorijenjen u vrijeme u kojem živi i radi – angažirano ga kritizira i komentira, društvo, kulturu i međuljudske odnose podjednako – a sve što je spoznao i izrazio kroz više od šest desetljeća svoga djelovanja ima kvalitetu svedremenosti i aktualnosti. Mada je primarno poznat kao autor slikovnica, pisao je i dramske

tekstove i romane, a broj autorskih slikovnica – dakle onih koje je i napisao i ilustrirao – premašuje tri stotine.

Dječju književnost nije lako definirati, i svaka tvrdnja o jednoj toliko heterogenoj skupini podrazumijeva puno kategorija, ograda, iznimki. Dobar primjer za to je moje iskustvo u segmentu rada na ovome tekstu. Naime, posudila sam u knjižnici *Uvod u dječju književnost*¹, i ta se teorijska knjiga nalazila na dječjem odjelu. Djeca joj, posve sigurno, nisu ciljna skupina, čak joj nisu ni tema, ali govori o *dječjemu*. Na istome sam odjelu našla i lektiru za prvi razred osnovne škole, dok su Janoscheve slikovnice, koje su predmet ove studije, bile u igraonici, sa slikovnicama za predčitalačku i ranu čitalačku dob. Dakle, dječja književnost može biti o djeci, namijenjena djeci, ili o *dječjemu*, ali uvjek iz vizure odraslih.

Ima teoretičara koji dječju književnost tretiraju kao poseban žanr: Perry Nodelman smatra da je dječja književnost književni žanr u užem smislu, a to dokazuje analizirajući raznorodne, prostorno i vremenski udaljene tekstove koje povezuje cijeli niz zajedničkih karakteristika.² Pri tome je na istoj valnoj dužini s nizom teoretičara, od kojih je možda najvažnije spomenuti Torbena Weinreicha (usp. Nodelman 2008: 142) i Cliftona Fadimana (ibid. 145). Odvajanje dječje književnosti čvrstom razdjelnom linijom od književnosti za odrasle može biti i od koristi. Naime, u spomenutoj konkurenciji dječja književnost gotovo nikada ne dobije pozornost koju zaslужuje. Međutim, razdvajanje može značiti i svojevrsnu getoizaciju, uz koju

1 Hameršak, Marijana i Zima, Dubravka (2015) *Uvod u dječju književnost*. Leykam international: Zagreb

2 Nodelman, Perry (2008) *The Hidden Adult. Defining Children's Literature*. Johns Hopkins University Press: Baltimore

se vrlo često veže odrednica pretjerane jednostavnosti. Kako Marijana Hameršak i Dubravka Zima ispravno primjećuju, *opis dječje književnosti kao jednostavne i sam je pojednostavljen* (2015: 18), i treba istaknuti da je *jednostavnost kontekstualna kategorija prijeporne definicijske kvalitete* (*ibid.* 19).

Upravo ovakva perspektiva ima najočiglednije implikacije na prevodenje: pretpostavka da su tekstovi za djecu kratki i nezahtjevni početna je točka nastanka sve sile brzinskih prijevoda koje odlikuje nerazumijevanje složenih slojeva originala, a posebno utjecaja specifične forme na sastavnice koje je bitno prenijeti u ciljni jezik i kulturu. Tu bih se opet vratila na Perryja Nodelmana i na ono što on naziva *shadow text* – ako su prevoditelji autori, a jesu, i nisu čitatelji-djeca, već odrasli-čitatelji, za uspješan prijevod potrebno je poznavanje cijelog kompleksnog i višeslojnog *teksta u sjeni*.

Ovdje, međutim, neće biti riječi o dječjoj književnosti općenito, već o specifičnoj vrsti i formatu, a to su slikovnice. Slikovnice se u suvremenoj teoriji često nazivaju dvojnim diskursima i pristupa im se kao *vizualnoj literaturi*, odnosno *vizualnim tekstovima*, kako to nazivaju Martin Salisbury i Morag Styles (2012: 7, 89)³. Djela su to u kojima su riječ i slika često ravnopravne, ali još češće slika ipak dominira: kompleksnija je od teksta i nosi više informacija. To je za prevoditelje iznimno važna spoznaja i nužna ishodišna točka bavljenja prevodenjem slikovnica. Prevoditelji se bave tekstrom, a tekst u slikovnici ne funkcioniра sâm, već u sprezi s ilustracijom. Prijevod teksta u slikovnici zapravo je sličan pothvat kao onaj pred kojim se nalaze

3 Salisbury, Martin i Styles, Morag (2012) *Children's Picturebooks. The Art of Visual Storytelling*. Laurence King Publishing: London

audiovizualni prevoditelji, samo u ponešto drukčijem kombiniranom mediju: komprimirati izrečeno u tekst, ugurati ga u uski slovni okvir titla, ali imati povjerenja u sliku i u gledatelje. Prevoditelji uvijek imaju ulogu i zadatak najpomnijih mogućih čitatelja, ali oni koji prevode slikovnice, jednako kao i oni koji prevode filmski materijal, trebaju iščitati značenje iz riječi i slika u kombinaciji. Trebaju detektirati sve slojeve i pokušati ih prenijeti na način na koji su ih autori – spregom slike i teksta – zamislili u izvorniku, s krajnjim ciljem da konačni proizvod postigne istu ili najsličniju moguću informaciju, sliku, emociju.

Taj kompleksni zadatak u hrvatskim prijevodima Janoschevih slikovnica nije ispunjen na zadovoljavajući način, na mnogim razinama. Paušalno to mogu reći za svih 10 objavljenih slikovnica koje sam imala priliku čitati i iščitavati, a konkretno i analizom potkrijepljeno za tri slikovnice, koje su predmet ove studije. To su, redom i punim naslovima: *Oh, kako je lijepa Panama! Priča o tome kako Mali Medo i Mali Tigar putuju u Panamu* (2001)⁴, *Hodi, idemo naći blago. Kako Mali Medo i Mali Tigar traže sreću svijeta* (2001) i *Ja ću te izlječiti, reče Medo. Priča o tome kako je Mali Tigar jednom bio bolestan* (2007).⁵ Tri

4 Napominjem da sam se u analizi sve tri slikovnice služila prvim izdanjima, iz godina navedenih u zagradi. *Oh, kako je lijepa Panama* i *Ja ću te izlječiti* imaju 2. izdanje, u kojima je došlo do nekih lektorskih intervencija, uz navođenje imena lektorice, koje prva izdanja ne sadrže. Bez obzira na to, prva izdanja su u cirkulaciji na tržištu, a posebno u knjižnicama, te tako dostupne čitateljima, što ovu analizu i istaknute pogreške čini i te kako relevantnim. Za usporedbu, Knjižnice grada Zagreba imaju 69 primjeraka *Paname* (2001) i 11 primjeraka (2012). Za *Ja ću te izlječiti* situacija je slična: (2007) – 58 primjeraka, (2012) – 7 primjeraka. Podaci dostupni na Katalogu Knjižnica grada Zagreba <https://katalog.kgz.hr/>

5 Njemačka izdanja korištena u kontrastivne svrhe su, redom: Janosch (1978) *Oh, wie schön ist Panama. Die Geschichte, wie der kleine Tiger und der kleine Bär nach Panama reisen*. Weinheim: Belz & Gelberg; Janosch (1979) *Komm, wir finden einen Schatz. Die Geschichte, wie der kleine Bär und der kleine Tiger das Glück der Erde suchen*. Weinheim: Belz & Gelberg; Janosch (2004) *Ich mach dich gesund, sagte der Bär. Die Geschichte, wie der kleine Tiger einmal krank war*. Weinheim: Belz & Gelberg

navedena djela, kao i sve ostale slikovnice na hrvatskom, objavila je naklada Hum u prijevodu Konstilije Nikolić Markota.

Iza prve u nizu slikovnica koje analiziram zanimljiva je priča. *Oh, kako je lijepa Panama!* izvorno je objavljena 1978. i nastala je kao izraz autorove pobune protiv komercijalnog tržišta koje diktira masovni ukus. Prve Janoscheve autorske slikovnice, od 1960. naovamo, bile su tragično-fantastični tekstovi u kombinaciji s naizgled nedorađenim, titravim ilustracijama koje nekad čak niti nisu bile u boji. Očekivano, nisu postale bestseleri, pa je autor u jednom trenutku, prema vlastitom svjedočanstvu, odlučio ciljano napraviti kič, prema receptu tržišta⁶. Fina ironija koja je u podlozi ciljane kič-estetike ključ je za čitanje Janoschevih slikovnica – ali i za čitanje naglas, što je iznimno važan aspekt slikovnica, na što će u ovome radu upućivati kao na *interpretaciju*. Recept za kič kako ga vidi Janosch jest sljedeći: dopadljiv životinjski lik koji ima prijatelja i s njim odlazi u pustolovine. Tako su nastali Mali Medo i Mali Tigar i krenuli na svoje prvo putovanje.

Subjektivno, iznimno sam naklonjena ovim trima slikovnicama i moja ih djeca veoma vole. Mnogo smo ih puta čitali na hrvatskom – i svaki od tih puta ja sam nešto prilagođivala, ili sam odgovarala na pitanja *Što to znači?* ili *Gdje je to na slici?* To je dječja analiza, neposredna i netemeljita, ali pogoda srž i daje smjernice za pomno čitanje – a meni je dala poticaj da upravo te slikovnice odaberem za analizu. Opetovano sam ih čitala, s pozornošću gledala i mnogo puta interpretirala, obuhvativši tako praktično sve dimenzije na kojima

⁶ Dokumentarni film o Janoschu *Da, wo ich bin, ist Panama*, slobodno dostupan u šest dijelova na https://www.youtube.com/watch?v=f_e-uaUievo&list=PLw3-8QSZyc_hahb-xllIpQjeJaxdPHUj7

dobar prijevod slikovnice mora funkcionirati i u kojima su analizirane slikovnice podbacile.

U tim višekratnim i detaljnim iščitavanjima hrvatskog teksta, a onda i u usporedbi s izvornikom, metoda za predstojeću analizu nametnula se sama od sebe. Ona će se kretati od ciljnog teksta natrag prema izvorniku i pokušati obuhvatiti dimenziju interpretiranja (čitanja naglas), analize prijevoda na materijalnoj razini te vizualnu dimenziju u sprezi s tekstom i dizajnom. Spomenuta treća, fizička dimenzija oblikovanja slikovnice vrlo je bitna, jer slikovnica nije samo tekst, čak ni nije samo tekst sa slikom, već je i predmet, *umjetnički objekt*, kako ga naziva i u cijeloj svojoj zanimljivoj studiji teorijski i praktično opisuje Jane Doonan⁷.

Pri pregledu kategorija koje će mi poslužiti u analizi važno je napomenuti da je – bez obzira na entuzijastičan pokušaj – uspostava jasnih kategorija zapravo nemoguća, baš kao što se i u teoriji pokazalo poprilično izazovnim uspostaviti i opisati kategorije dječje književnosti, pa i same slikovnice. Kao što slika i tekst surađuju i prožimaju se, isto je i s ovim razinama – pogreška uvijek zahvaća više od jedne, a nerijetko i sve tri.

INTERPRETACIJA KAO ČITANJE NAGLAS

Za bolje razumijevanje pojedinih rečenica i segmenata koje ću prijevodno obraditi ukratko ću se osvrnuti na sadržaj svake od njih. Oh

⁷ Doonan, Jane (1993) *Looking at Pictures in Picture Books*. Thimble Press: Stroud

kako je lijepa *Panama*⁸ govori o harmoničnom životu protagonista u udobnoj kućici na rijeci, koji se uzburka kad jednoga dana do njih dopliva – kutija. Vidjevši da na kutiji piše *Panama*, i da kutija miriše po bananama, odlučili su da je to mjesto za njih, i da se tamo trebaju zaputiti. I tu pustolovina kreće, puna dogodovština, novih poznanstava, učenja o velikim životnim istinama koje su zapravo samozumljivosti što su nam cijelo vrijeme pred nosom, ali nekad trebamo napraviti nekoliko krugova oko svoje osi, kako bismo ih pronašli.

U priči *Hodi, idemo naći blago*⁹ Mali Medo i Mali Tigar čine upravo ono što naslov sugerira. Tragali su, doista ga uspjeli pronaći i obogatiti se, ali su – kako došlo, tako prošlo – uspjeli sve usput izgubiti. Vratili su se kući i shvatili, kao i u mnogim prethodnim pustolovinama, da im je najveće blago zapravo pred nosom.

Trolist zatvara slikovnica *Ja ču te izlijeciti, reče Medo*¹⁰ – priča u kojoj se odmah na početku Mali Tigar razboli. Priča pokazuje kako je u bolesti najvažnije imati prijatelje, odnosno više njih. Prijatelji mu pomažu da dođe do bolnice, a tamo uopće nije strašno, jer doktori su tu (uglavnom) da nam pomognu.

Kad tekst čitamo naglas, dobar prijevod može silno pomoći, ili može nepovratno pokvariti cijelu priču. Prvi kriterij kojim ču se ravnati odnosi se upravo na čitanje teksta slikovnice naglas, i prema njemu sam analizirala način na koji ta interpretativna razina ovisi o prijevodu. Ova razina također pokušava zahvatiti i djecu kao slušatelje

8 U nastavku teksta na ovu se slikovnicu referiram skraćenicom *Panama*, uz broj stranice u hrvatskom izdanju. Broj stranica u hrvatskim izdanjima sve tri slikovnice poklapa se s brojem stranice u njemačkom izvorniku.

9 U nastavku teksta: *Blago*, uz broj stranice hrvatskog izdanja

10 U nastavku teksta: *Ja ču te izlijeciti*, uz broj stranice hrvatskog izdanja

i kao sudionike u procesu interpretacije odnosno sudionike u dijalogu koji čitanje naglas nastoji potaknuti.

Na razini proizvodnje teksta podloga za dobru interpretaciju ostvaruje se pažljivim odabirom riječi i balansiranjem rečenične strukture koja ima ono što subjektivno osjećamo kao lijepu dinamiku i koju bismo iz prevodilačke vizure trebali prenijeti kao takvu. Izvornik tu dinamiku nedvojbeno ima: kratke rečenice i puno dijaloga u kojima se ne zaboravlja prenijeti tko je što rekao – a to je za djecu iznimno važna informacija. U prijevodima je ta dinamika na mnogo mjesta narušena, tako da imate potrebu često dopunjavati, kratiti ili mijenjati tekst. Nedostatak dinamike teško je uočiti bez cjeline teksta, pa sam ovdje odlučila izdvojiti primjere koji sadrže u sebi još dodatnih pogrešaka osim one osnovne. To su, recimo, rečenice u kojima jezik intenzivno privlači pozornost na sebe; nad kojima će osoba koja interpretira zastati i zapitati se *Što to znači?* Dinamika priče bit će narušena, dok će dijete koje sluša ostati uskraćeno za optimalnu formu, za odgovarajući sadržaj, ili za oboje. To se najbolje vidi u sljedećem primjeru:

Kad Mali Tigar bijaše previjen, bude mu već malo bolje. Ali mu opet bude malo gore jer bijaše gladan. (*Ja ču te izlijeciti*, 10)

[Als der kleine Tiger verbunden war, ging es ihm schon ein wenig besser. Aber dann ging es ihm wieder ein wenig schlechter, denn er hatte Hunger.]

Prevedeni tekst ima arhaičan prizvuk zbog ovdje nepotrebnog imperfekta. Skupa s negramatičnom upotrebom futura drugoga, odluka o upotrebi glagolskih vremena usporava ritam čitanja i stvara

stanku na mjestu gdje je ona neopravdana i nepotrebna. Jezik tako privlači pažnju na sebe i zamagljuje jednostavnu poruku.

Slično se događa i u primjeru u kojem je Mali Tigar u bolnici i ide na rendgen. Nije mu jasno što je to, pa postavlja pitanje, a odgovor bi to trebao objasniti njemu, a istovremeno i djeci. Rečeno mu je da je rendgen zapravo *prosijavanje*. To je neadekvatno rješenje, kako u izvorniku, tako i u prijevodu: *durchleuchten/Durchleuchtung* je zapravo njemački sinonim za *rendgen/rendgenoskopiju*, dok se *prosijavanje* definira kao izvedenica glagola *prosijati*¹¹. Ali na razini interpretacije slijedi potpuno neadekvatno obrazloženje:

Prosijavanje je kad Mali Tigar uđe ovdje u kutiju i bude obasjan svjetлом s leđa. (*Ja ču te izlječiti* 34)

[*Durchleuchten* ist, wenn der kleine Tiger hier in den Kasten geht und von hinten mit Licht beleuchtet wird.]

Ovo je mnogo više sintaktička i negramatična konfuzija nego odgovor na pitanje – i to na mjestu gdje izvornik nudi maštovito, a opet dosta precizno objašnjenje.

Slijedi još jedan primjer u kojem jezik privlači pozornost.

Stoga on napravi putokaz **iz** kutije. (*Panama*, 12)

[Deshalb baute er **aus** der Kiste einen Wegweiser.]

Problem je doslovnost prijevoda – *iz* kutije umjesto *od* kutije. Riječ je o materijalnoj pogrešci, ali dodajem je na ovu razinu jer djeca znatiželjno, i u skladu sa svojim doslovnim predodžbama pitaju: *A gdje je putokaz koji je izvadio iz kutije?*

11 Natuknica u Hrvatskom leksikonu <https://www.hrleksikon.info/definicija/prosijavanje.html>

Ovdje moram dati i jedan primjer odličnog rješenja, koji je nažalost ostao osamljen, a nalazi se u slikovnici *Ja ču te izlijeciti*:

I potom skuha on za Malog Tigra **bajan bujon** s krumpirima i mrkvom iz vrta. (11)

[Und dann kochte er für den kleinen Tiger **eine fabelhafte Bouillon** mit Kartoffeln und Mohrrüben aus dem Garten]

Bajan bujon primjer je sintagme koja ostaje i opstaje u verbalnoj i vizualnoj memoriji, kako djece, tako i odraslih. Apsolutno svaka slikovnica bi, u svojem nastojanju da izgradi čitalačke obzore i umjetničku senzibilnost, trebala imati barem jednu takvu. Nažalost, iz usporedbe s izvornikom vidi se da izvornom autoru nije bila namjera da na tome mjestu ostvari dojmljivu sintagmu – *fabelhafte Bouillon* nema zvukovnu ni slikovnu snagu *bajnog bujona*. Iz traduktološke perspektive takvo bi rješenje onda moglo biti upitno, ali ja bih ga opravdala činjenicom da se mnogo toga na drugim mjestima izgubilo, pa se u tom smislu ovaj kreativni pokušaj dade opravdati.

Činjenica da je izvornik na standardnom (njemačkom) jeziku dovoljno opravdava zahtjev da i hrvatski tekst bude na (hrvatskom) standardu. Standard ne znači automatski krutost i cijepljenošć od kreativnosti i mašte, već dapače: zadaća prevoditelja jednaka je zadaći autora kvalitetnih slikovnica, a to je zabaviti i podučiti, ali u okvirima. U analiziranim slikovnicama našla sam primjere poput:

Bili su u žbunju gdje je **počivala** njihova kuća. (*Panama* 40)

[...] sie waren nämlich schon bald bei den Sträuchern, wo ihr Haus stand.]

Ili:

Poleti višlje i višlje. (*Panama* 32)

[Flog höher und höher.]

U slikovnici *Hodi, idemo naći blago* ima izraza koji su ne samo nepriagođeni djeci, već su neprilagođeni likovima i kulisama priče. To su izrazi koji su puno grublji nego u izvorniku, a primjer bi bio:

O, vi **panjine.**(42)

[Oh, ihr **Tölpel.**]

MATERIJALNA I VIZUALNA RAZINA PRIJEVODA

Nakon primjera iz vizure interpretacije, osvrnula bih se na primjere koji se tiču drugoga kriterija, a to je analiza prijevoda na materijalnoj razini, uz napomenu da tekst analizira profesionalna prevoditeljica koja poznaje jezik i kulturu izvornika. Nastale pogreške mogu se podijeliti na one koje su rezultirale toliko doslovnim prijevodima da se iz njih bez problema može rekonstruirati njemačka rečenica: da je doista tako, potvrdila mi je usporedba s izvornikom. U drugu skupinu svrstala sam rješenja, uglavnom na razini leksika, za koja nisam odmah mogla prepostaviti kako zvuče na njemačkom, a u velikom broju slučajeva nije mi bilo jasno ni o čemu je u hrvatskom riječ.

Izdvajam prvo primjer doslovno prevedene pasivne konstrukcije, a potom i glagol *stehen* koji je u službi kopule, ali preveden je kao da je leksički glagol:

Kako je dobro **kad se ima prijatelj** koji znade sagraditi splav.
(*Panama* 37)

[Wie gut (...) **wenn man einen Freund hat**, der ein Floß bauen kann.]

I što stoji na njemu napisano? (*Panama* 42)

[Und was steht darauf geschrieben?]

Zanimljiva je i situacija telefonskog razgovora, gdje onaj koji telefona kaže nešto što vjerojatno nitko nikada na početku telefonskog razgovora nije izgovorio:

Ovdje govori Mali Medo. (*Ja ču te izlječiti* 14)

[Hier spricht der kleine Bär.]

Ili, kad se Mali Tigar umorio, Mali Medo mu ponudi:

Onda uzjaši (...) Ja ču te ponijeti **djelić**. (*Hodi*, 33)

Riječ je o posve doslovnom prijevodu izraza koji u njemačkom u sebi sadrži informaciju da to nije bilo kakav djelić, već *djelić (dio) puta*.

[Dann steig auf (...) ich trag dich **ein Stückel**.]

Janosch se koristi registrom bliskim govornom jeziku, a prevoditeljica taj govorni jezik ne poznaje dovoljno dobro, ili ga ne zna adekvatno prenijeti u ciljni jezik. U *Hodi*, *idemo naći blago* na više se mjesta pojavljuje doslovan prijevod zamjenice *du*, koja zapravo modulira ton rečenice, a katkad i njezinu diskurzivnu funkciju:

Ne bi li to bilo lijepo, **ti?** (13)

[Wäre das schön, **du?**]

Daj ostani tu, ***ti***, reče Mali Tigar. (45)

[Bleib doch da, du, sagte der kleine Tiger.]

Riječi i izrazi koje sam svrstala u drugu skupinu uglavnom su mi bili nepoznati i u kontekstu na hrvatskom, a nisam ih uspijevala dešifrirati ni metodom povratnog prijevoda. Ali pomogla je usporedba s njemačkim izvornikom. Evo nekih prijevoda s istaknutim problematičnim leksemima:

Donijela sam mu **Guščju vinokrečinu**, reče Teta Guska, to pomaže protiv svega i ne može nikada naškoditi. (*Ja ču te izlječiti* 16)

[Ich habe ihm **Gänsewein**¹² mitgebracht, sagte die Tante Gans, das hilft gegen alles und kann niemals schaden.]

Kad dođeš kući, ispeći ču ti kolače. – **Pčelinje saće?** poviše Mali Tigar (...) (*Ja ču te izlječiti*, 40)

[Wenn du nach Hause kommst, back ich dir Kuchen. –**Bienenstichkuchen**¹³?, rief der kleine Tiger (...)]

Prije svega treba mi **Hollywood-ljuljačka**. (*Hodi*, 6)

[Zuallererst brauche ich eine **Hollywoodschaukel**.¹⁴]

12 Gänsewein, igra riječima – značenje je 'obična voda'

13 Bienenstichkuchen se kao omiljeno jelo, tj. omiljeni kolač ponavlja u raznim slikovnicama u ciklusu o Malom Tigru i Malom Medi, npr. *Hodi*, str. 6, gdje je također prevedeno kao *pčelinje saće*. Ovdje se, konkretno, postavilo pitanje *Kako to da Tigar voli saće? I zašto mu neće ispeći kolače, kad je rekao?* Riječ je o popularnoj vrsti jednostavnog kolača.

14 Vrsta vrtne ljuljačke

Treći kriterij prema kojemu analiziram elemente Janoschevih slikovnica jest onaj vizualni: font i grafička rješenja te raspored slike i teksta u odnosu na izvornik. Tu se u serijalu o Malom Medi i Malom Tigru dogodio potpuni paradoks. Dok je problem tekstualnog dijela krutost i doslovnost, s vizualnim se dijelom otišlo u drugu krajnost: zamijetila sam vrlo ležerno ophođenje s grafičkim rješenjima i izgledom teksta s obzirom na izvornik.

Dobar se primjer nalazi u slikovnici *Oh kako je lijepa Panama*, na stranici 7. Kad se tekst raspoređuje oko ilustracije, bitno je koje se porcije teksta gdje nalaze. U izvorniku su dva dijela iste rečenice raspoređena točno iznad i ispod središnjeg crteža Malog Tigra. U hrvatskoj se verziji nije poštovala simetrija ni informativni sadržaj – gore je jednostavno onoliko koliko je stalo, a nastavak je ispod slike:

Mali Medo je svakoga dana išao loviti ribu udicom, a Mali Tigar je odlazio [SLIKA] u šumu tražiti gljive.

[Der kleine Bär ging jeden Zag mit der Angel fischen und [SLIKA] der kleine Tiger ging in den Wald Pilze finden.]

Osim što utječe na dinamiku, nesklad između slike i teksta zna utjecati i na fabulu. Da se više oslanjala na ilustraciju i čitala što joj slika govori, prevoditeljica je mogla izbjeći sljedeće pogreške:

Noću je Mali Medo spavao s Malim Tigrom jer to pomaže. (Ja ču te izlječiti 20)

To стоји испод илустрације која приказује да су *tu jednu noć* они спавали скупа на каучу (за разлику од иначе). Немачка верзија то потврђује:

[**In der Nacht** schlief der kleine Bär beim kleinen Tiger, denn das macht gesund.]

U *Hodi, idemo naći blago* na str. 7 izvornik kaže:

[Für das Geld haben sie ein festes Seil und eine neue Schaufel und **zwei Eimer** gekauft (...)]

Hrvatski tekst je zaboravio *zwei Eimer*, dakle *dvije kante*. A na slici postoje - i djeca redovito za njih pitaju.

Za novce su kupili čvrsti konop i novu lopatu (...)

I posljednji, ali ne manje bitan u nizu primjera u ovoj kategoriji jest utjelovljenje onoga što teoretičarka slikovnice Barbara Bader zove *dramom okretanja stranice*. U *Hodi, idemo naći blago* izvornik završava na 15. stranici s trotočjem – namjerno, jer gradi napetost.

[Da hörten sie dort auf zu graben und... (KRAJ STRANICE)]

U hrvatskoj verziji ostaje samo visjeti, bez trotočja i uz glagol viška, koji se trebao naći na stranici koja slijedi i pojačati rečenu dramu.

Tu prestadoše kopati pa krenuše kroz [KRAJ STRANICE]

U ovu kategoriju pogrešaka odnosno nedovoljno ozbiljno shvaćenih vizualnih elemenata spada i rod životinja. Budući da su životinje često glavni akteri slikovnica, u tekstu i crtežu im je često, uz ljudske karakteristike, pridružen i točno određeni biološki rod. U njemačkom je jeziku u dječjoj literaturi dosta često poigravanje s gramatičkim rodom kao biološkim, i obratno. Kad se tomu još dodaju ilustracije, nastaje zanimljiva i slojevita situacija koju je prevoditeljica jednostavno

zanemarila. *Der Maulwurf* je jednostavno krtica (*Hodi*, 10), *der Fuchs je lisica* (*Panama*, 18), mada prikazi obje životinje na crtežu više idu u smjeru muških karakteristika, kao što i sugerira njihov gramatički član *der*.

ZAKLJUČAK

Janosch se nedvojbeno upisao u svjetsku povijest slikovnica, ali dominantni teorijski i kritički diskurs koji se bavi tim dvojnim diskurzivnim žanrom i dalje je snažno anglosaksonski obilježen. Ipak, postoji jedna njemačka slikovnica koja je obilježila povijest, a to je djelo Heinricha Hoffmanna iz 1844. – *Struwwelpeter: Lustige Geschichten und drollige Bilder für Kinder von 3 bis 6 Jahren*. Hrvatski prijevod objavljen je u nakladi Andromeda iz Rijeke, 1993, u prijevodu Gorana Kauzlarića, kao *Janko Raščupanko ili Vesele priče i šaljive slike za djecu od 3 do 6 godina*. Zbog izmijenjenih pedagoških metoda i odgojnih paradigmi spomenuta slikovnica uglavnom čami u spremištima knjižnica, što je prava lingvistička šteta: pisana je u vezanom stihu koji u prijevodima za djecu rijetko dobro uspije, a ovdje je uspio odlično. Ostaje nam samo priželjkivati da je Janosch uspio na sličan način zasjati na hrvatskom – i konstatirati da, nažalost, nije.

Metodama i kriterijima uspostavljenim u procesu čitanja pokusala sam objasniti tipove pogrešaka koje sam susrela u prijevodu Janoschevih slikovnica na hrvatski, kao i zašto je važno da se one pokušaju izbjegći. Mišljenja sam da je prvi korak u tomu ozbiljno shvaćanje dječje književnosti, slikovnica posebno: one su slojevita verbalno-vizualna djela i kao takva zaslužuju prevoditeljsku, lektorskú

i uredničku pozornost te vrijeme, koje prečesto ne dobiju. Zasluzuju je zbog statusa književnog djela, ali i zbog svoje uloge u estetskom, a posebice jezičnom, čitalačkom obrazovanju budućih odraslih.

Sa sviješću da je prevođenje autorski proces obilježen stalnim donošenjem odluka i njihovim konstantnim propitivanjem, u analizi sam se suzdržala od vlastitih sugestija za *bolji* prijevod. Nisu cilj gotova rješenja, već svijest o tome da je put do njih mnogo dulji i slojevitiji negoli se često pretpostavlja. Kao i za sve dobre prijevode, i za uspjeh prijevoda za djecu su, osim užitka u čitanju i znanja, potrebni vrijeme i pozornost usmjerena detaljima. Slikovnice češće od književnosti za odrasle dožive više izdanja, i u njima je neke pogreške moguće i ispraviti, ali problem time ne nestaje: prva izdanja ostaju dostupna u knjižnicama, što smatram dovoljnim razlogom da ih se tematizira. To ujedno i potkrepljuje moje čvrsto uvjerenje da je potrebno posvetiti višestruko veću i slojevitiju pozornost stvaranju književnih prijevoda – jer oni ostaju, ako ne zauvijek, onda barem cijeli naš životni vijek.

Smatram također da je moguće uspostaviti dodatne mehanizme i uvesti dodatne korake za vrednovanje prijevodne literature za djecu, prije nego što se ona nađe u širokom javnom optjecaju, i to financirana javnim sredstvima. To bi onda omogućilo i da čitateljskoj javnosti budu dostupnije one prevedene knjige za djecu (a i odrasle) na kojima je radio dovoljan broj ozbiljnih i posvećenih profesionalaca. Ministarstvo kulture, primjerice, podržalo je prijevod jedne od Janoschevih slikovnica u sklopu programa potpore knjizi za 2012.¹⁵

15 Riječ je o slikovnicama *Mali tigar treba bicikl* i *Tigar i Medo u prometu*, koje su financirane s ukupno 20.000 kn <https://www.min-kulture.hr/userdocsimages/Odobreni%20programi%20u%202012.godini/potpore%20knjizi%20%203.05.2012.%20odobreno.pdf>

Tu konkretnu potporu nije, doduše, dobila nijedna od slikovnica koje sam ovdje analizirala, ali godinu dana poslije je na temelju javnog poziva Ministarstva kulture otkupljeno ukupno 320 primjeraka četiriju različitih Janoschevih slikovnica, među kojima se našlo i 80 primjeraka ovdje analizirane slikovnice *Ja ču te izlječiti*.¹⁶

Irena Lukšić u svome tekstu objavljenome u zborniku Zagrebačkog prevodilačkog susreta, a o potrebi obnavljanja prijevoda, *kako vrlo kvalitetnih, tako i zamalo bezvrijednih*, govori o *trošivosti izdanja*.¹⁷ To mogu pridodati svim razlozima koje sam već nabrojila u prilog apelu da se ove slikovnice ponovno prevedu i ponovno objave, uz uključivanje lektora i urednika koji će valjano odraditi svoj posao. Da ostanemo još trenutak pri slikovitoj ideji trošivosti: loše prevedene slikovnice potrošene su već u startu, pa bi svakako trebalo uložiti veći i svjesniji napor da takvih bude što manje. A za to treba krenuti od ozbiljnog, odraslog shvaćanja dječje književnosti.

16 Ukupan iznos izdvojen za četiri Janoscheve slikovnice je 25.280,00 kn; podaci dostupni na <https://www.min-kulture.hr/userdocsimages/Odobreni%20programi%20u%202013.%20godini/Otkup%20knjiga%202013-5.mjesec.pdf>

17 Zagrebački prevodilački susret 2013./2015. O prijevodnom stvaralaštву, str. 127

ANDY JELČIĆ

Beyond – razmatranja o budućnosti književnoga prevodenja

Prošlo je gotovo dvadeset godina od trenutka kad je DHKP dobio poziv da pošalje svoje predstavnike na sastanak skupine promotora i korisnika platforme ProZ. S obzirom na opetovano urgiranje neka netko svakako sudjeluje i entuzijazam koji je odjekivao iza nečega što je – kako su nam najavili – trebalo revolucionirati svakovrsno prevodenje, pa i ono književno, sudjelovali smo na tome sastanku. Oduševljena skupina sebe je nazvala „prozovcima“ i ponudila svim članovima DHKP-a ulazak u ProZ-ov sustav, s posebnim naglaskom na korištenje iznimno korisnih alata. Ne besplatno, dakako. No iz svega toga posebno pamtim jednu rečenicu: „Onda ćete moći određenu riječ koju pisac uporabi uvijek prevesti na isti način“, što je ujedno trebalo zajamčiti urednost, proporcionalnost i kvalitetu prijevoda. Kako bi to samo bilo lako i jednostavno, s razvojem računala i sve lakše, napraviti dubinski leksički *scan* kanonskih autora, a možda i niza drugih, onih trenutačno zapelih u povjesnome čistilištu, i onda prodavati zgodne pakete kao što su „Dante za svakoga“, „Proust za početnike“ ili „Sigurni Shakespeare“. Takav bi program onda u ciljnome jeziku odmah izbacio kostur u koji bi prevoditelj ili prevoditeljica upisivali samo dijelove poveznog tkiva brzinom od možda dvadesetak normiranih kartica na dan.

Danas to u nekim službama Europske komisije doista tako i ide, iako one koriste drugu platformu, SDL Trados Studio (koja, doduše, ima samo inačicu za Microsoft Windows)¹. Takvo prevođenje je, uzmemli u obzir sve faktore – količinu materijala, njegovu vrstu i namjenu, broj raspoloživih prevoditelja – razumno i prilično uspješno rješenje. Visoka formalna birokratiziranost rada Europske komisije, njezinih glavnih uprava i agencija jamči zamrzavanje i okamenjivanje pojmovlja, što je osnovni preduvjet za uspješno strojno prevođenje. Na službenoj hrvatskoj stranici koja govori o ustrojstvu Europske komisije² stoji, primjerice, ova rečenica: „Glavne uprave razvijaju i provode politiku, pravo i programe financiranja EU-a te upravljaju njima.“ Ta rečenica kao službena informacija razmjerno uspješno prenosi svoje mnjenje. No što bi o njoj rekli književni prevoditelji i prevoditeljice?

Kao prvo, vjerojatno bi rješenje „glavna uprava“ za Directorate-General smatrali nedovoljno elegantnim. Pokušavali bi predlagati pojmove kao što su „središnja uprava“, „opća uprava“ itd., koji bi u nekom romanu jamačno funkcionali dobro, no vjerojatno ne bi funkcionali u upravnopravnom smislu, jer ne bi bili uporabivi u pojedinim odredbama, odnosno ne bi na odgovarajući način stupili u međuodnos s drugim takvim pojmovima. Nadalje bi književnim prevoditeljima zasmetalo „razvijanje“ politike i prava, koji se u elegantnijem hrvatskom osmišljavaju, izgrađuju, ustrojavaju itd. Uz abstraktum „pravo“ nešto bi im nedostajalo, sustav, odredbe, podloga, bilo kakav određujući pojam koji bi balon „prava“ malo prizemljio. I napokon

1 www.en.wikipedia.org 03.05.2020.

2 www.ec.europa.eu 03.05.2020.

bi se književni prevoditelji zapitali kakva je u ovome slučaju točno razlika između „provodenja“ i „upravljanja“?

Ovaj primjer prilično zorno pokazuje udaljenost svjetova književnoga i tzv. stručnog i tehničkog prevođenja, jer su im i izvori i ciljevi posve različiti. Književno prevođenje zanima u prvoj redu estetika teksta, široki dijapazon precizne leksike, raznoliki jezični registri, besprijekorna kongruencija i sintaksa. Stručno prevođenje pak zanima održavanje i „cementiranje“ jezika i metajezika pojedinoga područja sa svrhom da ga se učini jednoznačnim i neprobojnim oruđem u smislu „provodenja i upravljanja“ te – što je osobito važno – u smislu mogućih sporova u tome procesu.

Na ovome mjestu valja se sjetiti „Lingvistike laži“ Haralda Weinricha³. U tome podujem eseju nije ponajprije riječ o otklonu određene izjave ili diskursa od nekog prihvaćenog sustava istine, ma kakav on bio, empirijski, materijalistički ili idealistički, nego o središnjemu problemu prevođenja.

Weinrich kaže da rječnici sadrže značenja (*Bedeutungen*), a diskursi, kako pismeni tako i usmeni, mnijenja (*Meinungen*). Nizanjem rečenica i oblikovanjem diskursa to se mnijenje neprestano modificira, ograničava i proširuje, usmjerava i očuduje. I kao takvo onda više nije laž, nego istina o ishodišnome tekstu, makar bi mehaničko sparivanje riječi jednoga i drugog jezika na mnogo mjesta dalo rezultat kakav se u rječniku ne može naći, dakle bilo bi laž. Weinrich iz toga izvodi zaključak da je značenje u osnovi laž, a mnijenje istina.

3 Weinrich, Harald: *Linguistik der Lüge*, Lambert Schneider Verlag, Heidelberg, 1966., hrv. izd. *Lingvistika laži*, Algoritam, Zagreb, 2005.

Obrazovani čitatelj/slušatelj i govornik predmetnoga jezika sve će te procese barem jednim, u idealnome slučaju većim ili najvećim dijelom, moći pratiti i recipirati u barem privremeno konačnome obliku. Privremeno zbog toga što tijek vremena ili promjena podneblja recepcije mogu značajno utjecati na poimanje teksta i njegovih elemenata.

Tome treba dodati činjenicu da će upravo autori književnih tekstova, odnosno tekstova s estetskom ambicijom, jer postoje teorijski, primjerice, filozofski tekstovi, koji kao vrsta ne pripadaju „lijepoj književnosti“, ali koriste jezik na sličan i jednak način kao ona, biti najangažiraniji u pogledu mobilizacije manevrabilnosti mnijenja. O pjesništvu da i ne govorimo.

Zbog toga je ideja iznesena na sastanku s „prozovcima“ pogrešna i potpuno neprimjenjiva, jer ne postoji književni prijevod koji će na svakome mjestu gdje je recimo Thomas Mann napisao *Neigung u hrvatskome imati „sklonost“*. I to ne zato što je književni prevoditelj nesavršeniji od stroja, nego zato što je u neprestanoj potrazi za istinom ishodišnoga teksta. Negdje na pola puta između sastanka s „prozovcima“ i trenutka nastanka ovoga teksta, 2011., u Zagrebu je organiziran simpozij na temu opće digitalizacije tekstova, s tim da je težište bilo na mogućemu nestanku klasične, papirnate knjige, u korist širenja elektroničke distribucije i konzumacije tekstova. U podtekstu toga simpozija čula se i potmula tutnjava strojnoga prevođenja koje samo još nije dovoljno usavršeno, no kad se to dogodi, bit će to proces nalik onome iz znanstveno-fantastičnih filmova pri kojemu strojevi u nekome trenutku razvoja stječu sposobnost učenja i samorazvoja i onda dođe do eksplozije njihovih vještina, mahom

usmjereni prema ugrozi čovječanstva. U toj točki postali bi kadri prevoditi i kanonske književne tekstove te bi književne prevoditelje učinili ili potpuno suvišnima ili tek kontrolorima svojih odluka, pri čemu bi oni, dakako, bili mnogo brži nego kad prevode sami, pa bi ih dobar dio opet postao suvišnima.

Izdavačima je, dakako, u interesu da zajedno s mitom o poplavi novih, sposobnih književnih prevoditelja, održavaju i mit o mogućem nadolasku strojnoga prevođenja u književnosti, jer to su dva oruđa kojima se prevoditelje drži u strahu, a njihove honorare na razini iz 1999. godine, što je slučaj u većini europskih zemalja.

No istina o zamjenjivosti književnoga prevoditelja u skoroj budućnosti izgleda drugačije: razvoj kapaciteta kućnih računala na kakvima većina prevoditelja radi ide prema određenom platou. Ona su posljednjih godina primjetno poskupjela zajedno s boljim ekranima, boljim grafičkim karticama, većom memorijom i bržim procesorima. Sve to rad čini ugodnijim, ali postavlja i određene granice. Programi koji bi mogli ozbiljnije povesti računa samo o važnijim aspektima književnoga teksta i književnog jezika morali bi biti tako glomazni da ih mogu apsorbirati samo posebna računala velikih institucija, ali ne i ona kućna, dostupna u današnjemu sustavu rada kako fizički tako i finansijski.

I k tome još se ništa nije pitalo pisce: oni umrli fiksirani su u svojemu korpusu tekstova, što je situacija koju bilo kakav strojni pristup najviše voli, ali oni živi i aktivni prate razvoj tehnologije i može se pretpostaviti da bi mnogi od njih željeli nadmudriti stroj, odnosno tekst oblikovati tako da ga on ne može prevesti. Naime ta

„originalnost“, ma kako je definirala razna doba i potrebe, inherentna je pisanju književnoga teksta, a njegova strojna prevodivost vjerojatno bi među piscima bila smatrana manjkom, nedostatkom originalnosti, pa možemo pretpostaviti da bi se nemali broj pisaca potradio svoje tekstove oblikovati tako da ih stroj ne može uspješno prevesti; pokušali bi ga nadmudriti, jer to je u čovjekovoj prirodi i u naravi igre književnoga stvaralaštva.

No sve su ovo riječi nevjernika, a dokle su stigli pravovjerni otprije dva desetljeća, „prozovci“? Na stranici još uvijek postojeće tvrtke, koja je uz Sjedinjene Države utemeljila sjedišta i u Argentini i Ukrajini⁴ (ali ne i u Njemačkoj ili Francuskoj) možemo vidjeti da im je u središtu zanimanja čovjek: postali su burzom poslova, pri čemu iz baze podataka uz posrednički honorar spajaju naručitelje i izvršitelje, a o njihovu obostranome zadovoljstvu ili nezadovoljstvu obavljenim poslom svjedoči povratna informacija, *feedback*, baš kao na Ebayu i brojnim drugim platformama. Tko god se ikada služio nekom od takvih platformi zna da je u današnjemu manjakalno i lažno pozitivnome digitalnom svijetu odluka da se nekome dade samo jedna zvjezdica manje od maksimuma ravna odluci da susjedu zapalimo kuću. Tako da samo flagrantno negativni slučajevi kao što su neispruka teksta ili neplaćanje za sobom povlače negativan *feedback*, a sve ono što eventualno zaslužuje trojku nagrađuje se najvišom ocjenom i najljepšim riječima, jer ako ja danas nekome dadem duhovni kredit, sutra će ga netko dati meni. ProZ organizira i prevoditeljske tečajeve, fizičke i online te nudi forum za rješavanje prevodilačkih problema. Nudi i više od jednokratnoga spajanja naručitelja i prevoditelja: tu je

4 www.proz.com 05.05.2020.

popis stalnih ili privremenih zaposlenja širom svijeta te prevoditelja koji takvo zaposlenje traže. Tek rubno i prilično stidljivo nude se prevodilački alati, ali ne kao „rješenje svih problema“, nego samo kao jedno od oruđa u poslu što ga u osnovi obavlja čovjek.

Sve to ukazuje da će trenutačno aktivni prevoditeljski naraštaji zadržati svoj posao i da ih *beyond* ne očekuju nikakva velika izne-nađenja. Ako ih i bude, bit će posve drugačije naravi, o čemu će biti riječi u drugome dijelu ovoga teksta. Već sada, međutim, postoje sve tehničke pretpostavke za razvoj glosara znatno spretnijih za rukovanje od postojećih. Moguće je organizirati vezu između teksta koji se prevodi i prevedenog teksta, odnosno automatsko prepoznavanje mjesto na kojem se trenutačno nalazimo. Program se može podesiti tako da kroz izvornik prolazi odlomak ili stranicu ispred nas i u uglu računala nudi prijevode termina iz specijalističkih područja (arhitekture, botanike, medicine i sl.) iz teksta na koji ćemo upravo naići. Takav „asistent“ olakšao bi i ubrzao proces prevođenja, a ne bi trebao biti ni prevelik za mogućnosti boljega računala, ni nedohvatno skup.

Kao i obično, najveća opasnost ne prijeti od strojeva, nego od ljudi.

Premda bi se možda mogla pronaći i poneka iznimka, vjerujem da za golemu većinu europskih književnih prevodilaca vrijedi pretpostavka da se žele realizirati u svojem zvanju prevodeći kanonska djela, odnosno barem takva koja se mogu smatrati ozbiljnijim kandidatima za kanon makar u njega ne ušla, jer kanonskih djela je ipak razmjerno malen broj s obzirom na broj prevodilaca, a dobar dio njih uspješno

su preveli prethodni naraštaji. Međutim, sama činjenica što smo dobili priliku prevoditi vrhunska književna djela, činjenica što smo za taj posao primili ugovoreni honorar, pa čak i činjenica da je poneko od njih pojedinom povjerenuštvu bilo vrijedno neke stručne nagrade, nisu u cijelosti dovoljne ako je recepcija slaba ili nikakva, jer velik dio zadovoljstva u prevodilačkome poslu temelji se u svijesti o tome da naše riječi i rečenice obogaćuju duhovne svjetove pojedinaca, da stupamo s njima u posebnu vrstu dijaloga, da ih oplemenujemo kako na razini spoznaje tako i na razini razumijevanja i uporabe vlastita jezika. Brojke su danas u načelu dostupne, pa možemo vidjeti kako naše knjige žive, koliko traga ostavljaju, koliko se prodaju i posuđuju, koliko ulaze u prostor javne komunikacije te tko se, kada i kako na njih poziva. Sve je to, dakako, u prvome redu upućeno autoru, ali dobar dio zasluga je i prevoditeljev odnosno prevoditeljičin, jer je konačna formulacija diskursa ipak njihova.

Posve je jasno da ne može, pa i ne treba, svekolika umjetnička, u našemu slučaju književna produkcija i recepcija, biti utemeljena samo na visokovrijednim djelima, prosjanima i procijeđenima protokom vremena. Njezin dobar dio oduvijek je bio „zabavan, žut, škakljiv, skandalozan“ i tome slično, ali društvena distribucija tih dijelova piramide bila je jasna: njezin široki dio bio je dolje, a vrh gore. No zahvaljujući mehanizmima koje će ovdje pokušati ocrtati, u posljednjih deset godina ta se piramida počela okretati, a taj će se proces značajno odraziti na književno prevođenje, nastavi li se sadašnjim tempom i u sadašnjemu smjeru.

Iz djetinjstva se sjećam podjele na „crtane i pisane“ romane. Ono što se tada nazivalo pisanim romanima bili su svesci od nekih pedeset

do osamdeset tiskanih stranica i pokrivali su klasična područja tri-vijalne književnosti: vestern, romantičnu ljubav, erotiku, misterije. Prodavali su se na kioscima po razmjerno niskoj cijeni, pa su tako bili dostupni svima, a autori su im jednim dijelom bili potpisani pravim imenom, jednim dijelom pseudonimima, a jednim dijelom su ih pod stranim imenima pisali domaći novinari. Bila je to književna inačica špageti-vesterna. Ti „pisani romani“ nisu mogli ući ni u jednu knjižnicu i o njima se nije razgovaralo u društvima, ali jednako tako nisu bili ni predmet ničije kritike, nego jednostavno stvar osobnoga izbora. Neki bi ih čuvali godinama, neki bi ih bacali u stari papir i čekali novo izdanje, a neki bi u mladosti pročitali pokoji od njih i onda prešli na ozbiljniju književnost.

No nakon devedesetih godina izdavaštvo je privatizirano, što je samo po sebi u skladu s europskim tendencijama, no nisu svi izdavači išli jednakim putem. Jedan dio ih je povukao crt u spod koje ne žele ići bez obzira na potencijalnu dobit, no jedan dio ih se udobno smjestio upravo u prostor ispod te crte. Oni su sadržaje vrlo srodne onima prije objavljinama u obliku pisanoga romana počeli uvezivati u časni omot knjige, te ovitke i njihov sadržaj dizajnirati kao da se radi o ozbiljnim djelima, tako da je optička razlika najvećim dijelom ukinuta, opremati ih sugestivnim tzv. *blurbovima* i prodavati ih putem knjižarske mreže na jednak način kao i sva ostala književna djela. Onaj tko ne bi ozbiljno pratilo književnu scenu, nego bi povremeno ušao u knjižaru da kupi knjigu sebi ili nekome drugome, vrlo često bi se našao pred jednakom ponudom vrlo različitih stvari i vrlo često bi pritom poseguo za onom iz svijeta nekadašnjega „pisanog romana“.

Knjižnice, isto tako pritisnute imperativom tržišnoga poslovanja, također su otvorile vrata takvoj vrsti književnosti i ubrzo im je ona uz lektiru (dakle prisilu) postala okosnicom svakodnevnog rada.

Tako je prema podacima sustava Zaki na prvome mjestu najposuđivanijih knjiga Samantha Downing s knjigom *Moja voljena žena*, a izbor iz ostalih naslova s prve stranice popisa najpopularnijih obuhvaća Caru Hunter (*Izbliza*), Judith McNaught (*Savršen*), Johannu Lindsey (*Voljeni neprijatelj*) ili Helen FitzGerald (*Plač*).⁵ Golem je i broj tih navedenih knjiga po knjižnicama – seže od 600 do 900 primjeraka, a kad bismo još pribrojili i sustav Metelwin, posve izvjesno bi taj broj bio veći od 1000. Neka kao referentna točka posluži podatak da je najveći broj kanonskih knjiga ili onih „u orbiti“ kanona u knjižnicama prisutan u količinama između 50 i 150 primjeraka.

„Uzimamo više onoga što se traži“, reći će knjižničari i knjižari. „Proizvodimo ono što se prodaje“, reći će nemali broj (uspješnih) izdavača. „Čitam ono što me opušta“, reći će prosječan uzorak čitatelja odnosno čitateljica. Zašto, primjerice, trilogija „Millennium“ čitatelja bolje opušta ili više intrigira od „Zločina i kazne“, ne razumijem ni u ovome trenutku, jer oboje su napeti kriminalni romani, s tim da je kod Dostojevskoga konstrukcija čvršća, a književna estetika bonus uz napetu priču.

Važnu ulogu u tome sotonskom valceru u trivijalnu književnost imaju blogovi, društvene mreže i njihov već spominjani imperativ afirmativnosti. Jednako kao što se postupa po načelu *feedback za feedback*, postupa se i sa sadržajima na blogovima koji su oko sebe podigli visoki

⁵ www.katalog.zaki.com.hr 06.05.2020.

zid najboljih namjera: Život, Kreativna, Pozitivna ulazne su kategorije utjecajnoga bloga koji se bavi knjigama, na prvoj stranici riječ ljubav spominje se četiri puta, okružena riječima rajske, srođan, drag, sanjiv, knjige koje se smjenjuju na slikama uparene su s ružama raznih boja.⁶

„Stvarni život – Adeline Dieudonné – najbolja knjiga u ovoj godini“, bez dilema tvrdi druga popularna blogerica tek tri dana prije zaključenja ovoga teksta. Dizajn ovoga bloga također evocira neku sretnu sjetu – knjige su uparene sa šalicom kave ili položene na opalo jesenje lišće. Ključnu informaciju, međutim, nose *tagovi* u dnu stranice: bol, brak, gubitak, jeza, krivnja, laž, ljeto, ljubav, obiteljske tajne, Pariz, sudbina, ubojstvo, Švedska. Zapravo su oni sjajan sažetak onoga što se preporučuje, traži i proizvodi, bilo kojim redom, jer u pitanju je zatvoreni krug.⁷

Treći utjecajni blog donosi sličan izbor knjiga kao i ostala dva, a najnovija kritika počinje ovako: „Na naslovnicu piše: ‘šokantni psihološki triler inspiriran stvarnim događajem’. Meni se želudac okrenuo.“

Sve navedeno nikako ne služi otvaranju rasprave o hrvatskome tržištu knjiga, ukusu ovdašnje publike ili izborima pojedinih blogerica. Takva rasprava, naime, danas može završiti samo jednom jedinom riječju: hejter. Kad sam spomenuo visoki zid najboljih namjera, time sam mislio na već posve uvriježenu konvenciju prema kojoj objave koje sadrže koncepte „volim vas“, „misli pozitivno“, „ostvari svoje slove“, „preboli i oprosti“ isključuju bilo kakvu kritiku zauzvrat, makar i najblažu. Tko se usudi staviti bilo kakvu primjedbu na taj golemi moralno-emocionalni plus, dobit će naljepnicu „hejtera“, a ona sa

6 www.ingriddivkovic.com 07.05.2020.

7 www.citajknjigu.com 07.05.2020.

sobom nosi paket osobina odavno skovan u Sjedinjenim Državama. Hejter (ili hejterica) je usamljen, zavidan i neuspješan, ružan i odbačen od društva, siromašna je neznašljica i nema ukusa. Svoje deficite (neuspješno) pokušava nadoknaditi napadima na ono što je lijepo, dobro i moralno. Nekada je to bio poganin, divljak, bezbožnik, a danas se ne uspijeva pretvoriti u hrvatsku riječ mrzitelj, jer nju su već zakaparili pseudopolitički krugovi, nego u hrvatskome jeziku ostaje zabilježen na srpski način – fonetski.

No ako ne služi otvaranju rasprave koja će završiti riječju hejter, služi skici moguće budućnosti književnoga prevoditelja, odnosno prevoditeljice, a ona je, bojam se, ovakva: prevodit će se sve manje kanonske književnosti, djelomice zato što su nekadašnje praznine mahom popunjene, djelomice zato što je proces „kroatizacije“ velikih djela uglavnom obavljen, a ponajviše zato što izdavače od kanonske književnosti hvata strah i to s pravom, jer izložit će se velikom poslu uz izgledan gubitak. Kvalitetna suvremena ili zaboravljena starija književnost prevodit će se i dalje, ali rubno. Vrtjet će se u uskim krugovima u malim nakladama, osim ako pojedini knjigu dizajn naslovnice i naslov ne približe gore spominjanim naslovima, pa se onda dio kupaca i korisnika knjižnica zabuni i odnese kući knjigu koju zapravo nisu željeli. To se, primjerice, dogodilo sa spomenutom „Lingvisticom laži“, koju je dobio možda i četveroznamenkast broj dokazanih ili pretpostavljenih nevjernih partnera. Na prijevod će se nuditi sve više naslova upitne kvalitete, a kriteriji razine hrvatskoga teksta će pasti, jer će publika biti najvećim dijelom odgojena na literaturi gdje izvornik ne ostavlja prevoditelju velike šanse. Na prevoditelje takve književnosti neće se postavljati preveliki zahtjevi – najvažniji će biti

brzina i držanje rokova – a bit će i prilično zamjenjivi, zbog čega će ih biti lakše ucijeniti da prihvate nizak honorar.

Također će biti teže izgraditi ozbiljan i kvalitetan prevoditeljski opus. DHKP će biti na sto muka gdje povući crtlu kvalitete izvornika za primanje kandidata u društvo, a povjerenstva na čelu s povjerenstvom nagrade „Iso Velikanović“ morat će držati oči širom otvorene, jer će liste kandidata i prevedenih djela biti sve dulje uz sve nižu razinu onih najgorih.

No možda se ipak prije nego što nastupe ovakvi sivi svjetovi, kakvi su se počeli glasno najavljivati, dogodi neka društvena katarza uzrokovana još nesagledanim čimbenicima i budućnost naše struke bude mnogo ljepša. I manje hejterska.

BILJEŠKE O AUTORICAMA I AUTORIMA PRILOGA

NINA ALEKSANDROV-POGAČNIK rođena je 1943. u Zagrebu gdje je završila Klasičnu gimnaziju i Filozofski fakultet. Na istom je fakultetu doktorirala s temom o književnopovijesnoj metodologiji Branka Vodnika i taj je rad, uz manje izmjene, objavljen kao zasebna knjiga (*U sjeni mrtve paradigmе*, 1987.). Predavala je kolegije iz teorije te hrvatske i svjetske književnosti na sveučilištima (Filozofski fakulteti u Novom Sadu, Osijeku, Mariboru i Zagrebu, gdje je na Hrvatskim studijima Sveučilišta u Zagrebu umirovljena). Prevođenjem sa slovenskog jezika bavila se od studentskih dana usporedno sa znanstvenim radom koji je kasnije posve prevladao te su znanstvene studije objavljivane u relevantnoj periodici (*Forum*, *Croatica*, *Kolo*, *Govor*) te u znanstvenim zbornicima i knjigama. Sa slovenskog jezika prevodila je ponajprije poeziju, pojedine autore ili panoramske preglede (*15 dana*, *Telegram*, *Oko*) i to uglavnom Prešerna, Murna, Kosovela, Zajca te mlade pjesnike slovenske avangarde. Prevodila je prozu (roman F.S. Finžgara *Sluškinja Ančka*, 1974.) te znanstvenu literaturu s područja sociologije i politologije koja je objavljena u *Hrestomatiji političkih nauka*, kao i zasebnu knjigu politologa A. Bibića. Pjesnički prijevodi objavljivani su u antologijama *100 djela književnosti jugoslavenskih naroda* što ih je priređivao Vlatko Pavletić.

FRANCISKA ĆURKOVIĆ-MAJOR (1948.) studij mađarskog i njemačkog jezika i književnosti završila je na Sveučilištu u Budimpešti, a doktorirala na Sveučilištu u Miskolcu. Predavala je na Katedri za hungarologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Jedan je od pokretača, a zatim voditeljica Prevoditeljske radionice te kolegija Prevodenje književnih tekstova s mađarskog na hrvatski jezik, izrasslog iz spomenute prevoditeljske radionice. Priredila je i u suradnji sa studentima uz brojne tekstove suvremenih mađarskih pisaca prevodila antologiju *Nova mađarska drama*, drame *Čovjekova tragedija* Imrea Madácha, *Ban Bánk Józsefa* Katone, *Csongor i Tünde* Mihálya Vörösmartyja, *Hrestomatiju mađarske književnosti 19. stoljeća*, *Knjigu o travama* Sándora Máraiha i knjigu *Rijeka i okolica u mađarskim putopisima 19. stoljeća*. Drugo područje znanstvenog interesa joj je slika Hrvatske u mađarskoj književnosti. Osim niza tekstova o mađarskoj književnosti i hrvatsko-mađarskim kulturnim vezama objavljena je njezina doktorska disertacija *Szabó Lőrinc kelet-adriai utazásai* (Putovanja Lőrinca Szabó po istočnom Jadranu) te knjiga *Hrvatski motivi u mađarskoj književnosti*.

MIA PERVAN rođena je 1943. u Dubrovniku. Godine 1961. upisala je engleski i ruski jezik i književnost na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Dobitnica je Rektorove nagrade 1963. Diplomirala je 1966. te na istom fakultetu stekla magisterij 2000. Godine 2003. objavila je u Školskoj knjizi ilustriranu knjižicu o tipičnim pogreškama hrvatskih govornika u engleskom jeziku *Can You Speak English Well* te dvije krate zbirke angloameričkih kratkih priča s metodičkom obradom za rad s učenicima engleskog jezika u gimnazijama ili školama stranih jezika: *English for Study and Pleasure* (1972) i *Just Stories* (2004). Od 2000. do 2009. u svojstvu višeg predavača držala je seminare književnog prevodenja na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Splitu. Književnim prevodenjem bavi se od apsolventskeh dana. Dugogodišnja je članica DHKP-a i dobitnica nekoliko stipendija za usavršavanje u inozemstvu (SAD, V. Britanija, Francuska, Irska), kao i nekoliko nagrada od kojih se ističu godišnja nagrada DHKP-a za najbolji prijevod proznog teksta u 2006. godini (John Banville, *More*), nagrada DHKP-a Josip Tabak za životno djelo 2012. g. i nagradu za životno djelo Ministarstva kulture i medija 2020.

SANJA ROIĆ (Pula, 1953.) maturirala je u Švicarskoj (Liceo cantonale) u Laganu i diplomirala talijanistiku i germanistiku na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, gdje je i magistrirala i doktorirala. Od 2005. do 2018. bila je redovna profesorica u trajnom zvanju na istom Sveučilištu, sada u mirovini. Predavala je na talijanskim i europskim sveučilištima, a predavala i istraživala na Freie Universität u Berlinu 1991/92. i 1995. kao stipendistica zaklade Alexander von Humboldt. Usavršavala se i istraživala na više talijanskih (Padova, Firenca, Milano, Venecija, Recanati) i evropskih (Oxford) sveučilišnih i znanstvenih institucija. Sudjelovala je s referatima na znanstvenim kongresima u brojnim evropskim zemljama, SAD-u (Princeton i Philadelphia) i Indiji (Delhi). Objavila je više autorskih i uredničkih knjiga i preko 200 znanstvenih i stručnih radova iz talijanske književnosti i kulture od 16. do 21. stoljeća i komparativistike. Objavila je prijevode s talijanskog i njemačkog jezika. Nagrađena je 1999. godišnjom nagradom za talijanistiku (Talijanski institut za kulturu u Zagrebu), 2007. odličjem Stella della solidarietà, reda *commendatore* za promicanje talijanske kulture te 2014. nagradom Flaiano za strane talijaniste.

Iva Grgić Maroević redovita je profesorica teorije i povijesti prevođenja na Odjelu za talijanistiku Sveučilišta u Zadru. Prevodi najviše iz moderne i suvremene proze (L. Pirandello, V. Woolf, P. Levi, G. Mascioni, D. Maraini, D. Del Giudice i drugi), ali i drame, književne i jezične teorije, povijesti i povijesti umjetnosti. Urednica je nekoliko traduktoloških zbornika, autorica knjiga *Osman i njegovi dvojnici* (Zagreb-Dubrovnik, 2004.), *Poetike prevodenja* (Zagreb, 2009.) i Politike prevodenja (Zagreb, 2017.). U tri mandata bila je predsjednicom Društva hrvatskih književnih prevodilaca, u tri mandata Centra za ženske studije u Zagrebu. Za svoj prevodilački rad primila je godišnju nagradu „Frano Čale” Talijanskog instituta za kulturu u Zagrebu (1993.) i godišnju nagradu „Josip Tabak” Društva hrvatskih književnih prevodilaca (2014.).

MATE MARAS rođen je u Studencima (Imotski) 1939. Radio je kao srednjoškolski profesor, urednik u nakladničkim kućama i na Hrvatskome radiju; bio je kulturni ataše u Parizu i Washingtonu. Prevodi najviše s engleskog, talijanskog i francuskog jezika; za prijevod Rabelaisa dobio je Veliku nagradu Francuske akademije; za Shakespearea nagrade Iso Velikanović, Kiklop i Nagradu Grada Zagreba; za prijevod Dantea nagradu Lauro Dantesco; za ukupan doprinos kulturi Red Danice hrvatske s likom Marka Marulića i počasni doktorat Filozofskog fakulteta u Splitu. Sastavio je *Rimarij hrvatskoga jezika* (Velika Gorica, 1994.) i objavio knjigu pjesama *Kasna berba* (Zagreb, 2005.), roman *Pisma od smrti* (Zagreb, 2013.), komediju *Vesele žene imotske* (Zagreb, 2009.) te filmski scenarij *Grgur Ninski* (Zagreb, 2014.). Najvažniji prijevodi (od dvije stotine naslova): Dante Alighieri, *Božanstvena komedija* (Raj, dio); Giovanni Boccaccio, *Dekameron* (s Jerkom Belan); G.G. Belli, *Soneti* (s rimskoga dijalekta); Mihai Eminescu, *Večernja zvijezda*; François Rabelais, *Gargantua i Pantagruel*; William Shakespeare, *Sabrana djela*; John Milton, *Izgubljeni raj*; Beowulf; *Pjesma o Rolandu* te *Pjesma o Cidu*.

KATHARINA WOLF-GRIEBHABER (1955.), studirala je slavistiku i povijest Istočne Europe u Heidelbergu i Bochumu. U Bielefeldu je stekla doktorat disertacijom o Danilu Kišu. Djeluje kao samostalna prevoditeljica s bosanskog, hrvatskog i srpskog jezika na njemački. Među književnim djelima koja je prevela osobito se ističu *Carinska deklaracija*, *Nulta zemlja*, *Put na Aljasku*, *Priče o zanatima*, *Doručak kod Majestica* i *Consul u Beogradu* Bore Čosića, *Frida*, *Dora i Mintonaur*, *Mileva Einstein* i *Teorija tuge Slavenke Drakulić*, *Knjiga vrtova*, *Noćno vijeće*, *Što pepeo priča* i *Kuća za umorne Dževada Karahasana*, *Mansarda*, *Psalam 44*, *Čas anatomije* i *Enciklopedija mrtvih* Danila Kiša. 2008. godine je zajedno s Borom Čosićem nagrađena Nagradom Albatros koju dodjeljuje Zaklada Günter Grass (Bremen). Redigirala je i aktualizirala prijevode Andrićevih romana *Na Drini ćuprija*, *Travnička hronika* i *Gospodica*.

EVAINE LE CALVÉ IVIČEVIĆ dug je niz godina djelovala na Katedri za francuski jezik i književnost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, na kojoj je 1999. osnovala, a zatim i vodila prevoditeljski smjer, te predavala kolegije Traduktologija, Terminologija, Prijevodne vježbe s hrvatskog na francuski te kanadsku kulturu i književnost. Kao voditelj prevoditeljske radionice sudjelovala u radu 37. seminara Zagrebačke slavističke škole (kolovoz 2008.). Kao glavni urednik, pomoćni urednik i recenzent sudjelovala u realizaciji nekoliko zbornika radova s međunarodnih znanstvenih skupova. Objavila je više znanstvenih i stručnih radova u zemlji i inozemstvu. Izlagala je na više domaćih i međunarodnih znanstvenih skupova i održala je više pozvanih predavanja na Sveučilištu Paris IV Sorbonne na diplomskom studiju hrvatskoga jezika i književnosti. Prevođenjem se bavi dugi niz godina te je objavila niz prijevoda iz područja humanističkih znanosti kao i prijevoda na francuski hrvatskih autora. U veljači 2016. izabrana je za članicu Instituta za slavistiku (Institut des Etudes slaves) u Parizu. Odlikovana je 2005. francuskim odličjem – ordenom Viteza reda akademskih palmi (*Chevalière des palmes académiques*).

KATJA RADOŠ-PERKOVIĆ docentica je na katedri za talijansku književnost Odsjeka za talijanistiku Sveučilišta u Zagrebu. Doktorirala je 2011. disertacijom na temu hrvatskih prijevoda Carla Goldonija, objavljenom 2013. pod naslovom *Pregovori s izvornikom. O hrvatskim prijevodima Goldonijevih komedija* (Leykam). Osim traduktologijom i talijanskim kazalištem osamnaestoga stoljeća, u znanstvenom radu bavi se hrvatskom i talijanskom libretistikom devetnaestoga stoljeća. Sudjelovala je na brojnim domaćim i međunarodnim znanstvenim skupovima i objavila više od trideset znanstvenih i stručnih radova na hrvatskom, engleskom i talijanskom u domaćim i stranim zbornicima i časopisima. Suradnica na projektu Hrvatske zaslade za znanost Netmus 19 *Umrežavanje glazbom: promjene paradigmi u „dugom 19. stoljeću“ – od Luke Sorkočevića do Franje Ks. Kuhača* voditeljice prof. dr. Vjere Katalinić. Od 2019. pročelnica je Odsjeka za talijanistiku.

ANDA BUKVIĆ PAŽIN završila je studij anglistike i germanistike na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. Na istom je fakultetu 2012. i doktorirala, s temom ženskih dnevnika i autobiografija. Prevodi prozu, publicistiku i književnost za djecu s njemačkog i engleskog. Dobitnica je nagrade Ministarstva kulture Iso Velikanović za najbolji prijevod romana u 2018., za roman *Manji smo boemi* irske autorice Eimear McBride. Redovito piše književne kritike i prikaze za književne i kulturne portale, i bavi se poticanjem čitanja i literaturom za najmlađe – najviše slikovnicama – iz teorijske, praktične i traduktološke perspektive. Radi kao lektorica na Odsjeku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu te predaje kolegije iz suvremenoga engleskog jezika i prevođenja.

ANDY JELČIĆ je prevoditelj u trokutu hrvatski-engleski-njemački jezik (svi smjerovi), pisac, književni komentator i publicist. Preveo je brojna klasična i suvremena književna djela, prozu, poeziju i dramu (Shakespeare, Musil, Doderer, Sebald, Eggers, Burnside, Habermas, Mozart itd.) te održao niz radionica i predavanja širom Europe, na teme od ritma i metra u poeziji, preko dramskoga pisma i scenskoga govora do prevoditeljskih strategija. Nastupio je na brojnim javnim tribinama i u emisijama posvećenima kulturnim temama. Prevodi za važnije muzeje i adaptira tekstove za kazališta. Bio je potpredsjednik Europskoga vijeća društava književnih prevoditelja i član više povjerenstava. Dobitnik je hrvatske državne nagrade za književno prevodenje (2009.) i austrijske državne nagrade za književno prevodenje (2017.), nagrade DHKP-a 2005. i 2019. te više premija za posebno uspjele prijevode s njemačkoga jezika, kao i više nagrada za kratke priče koje su mu objavljene na hrvatskom, njemačkom i engleskom jeziku u Hrvatskoj, Austriji, Njemačkoj i Velikoj Britaniji.

NINA ALEKSANDROV-POGAČNIK
FRANCISKA ĆURKOVIĆ-MAJOR
MIA PERVAN
SANJA ROIĆ
IVA GRGIĆ MAROEVIC
MATE MARAS
KATHARINA WOLF-GRIEŠHABER
EVAINE LE CALVÉ IVIČEVIĆ
KATJA RADOŠ-PERKOVIĆ
ANDA BUKVIĆ PAŽIN
ANDY JELČIĆ



DHKP
Društvo hrvatskih
književnih prevodilaca

ISBN: 978-953-96755-8-3
cijena 70 kn
www.dhkp.hr

A standard linear barcode is displayed, representing the ISBN 9789539675583. The barcode is enclosed in a thin black border. Below the barcode, the numbers "9 789539 675583" are printed in a small, black font.