

Zagrebački prevodilački susret 2001.

PREVOĐENJE DRAME I KAZALIŠTA

Uvod

U listopadu 2001. upriličilo je Društvo hrvatskih književnih prevodilaca prvi (u planiranom bijenalnom nizu) Zagrebački prevodilački susret. Temu je artikulirao, i ponajviše se oko ustanovljenja popisa sudionikâ potudio, Sead Muhamedagić. Sukladno tematskom fokusu, Susret se održao u kazalištu «Mala scena». Blok koji slijedi donosi sva cjelovita izlaganja, osim onoga Morane Čale: budući da je njezin prijevod D'Annunzijeve dramskog teksta *La Gloria* koji joj je bio središtem izlaganja u međuvremenu ostao neuprizoren, autorica je odustala od fiksiranja svojih refleksija u tiskanom obliku. Kao priređivačici ovoga bloka žao mi je što nisam mogla uključiti i – prilikom ovakva stručnog okupljanja u našim krajevima ne baš čestu – razgovornu razmjenu mišljenja između izlagatelja/-ica i osobâ u auditorijumu, o čijoj dinamičnosti (ali i nažalost teškoj odgonetljivosti) svjedoči audio snimka. U autoriziranim sam izlaganjima mjestimična izravna obraćanja auditoriju «prevela» u neutralni registar, te pridodala dvije-tri obavijesne bilješke.

Ovdje pak navodim teatrografske podatke o dvama uprizorenim (i gledališno još uvijek dostupnim) prijevodima o kojima se izlagalo i razgovaralo: William Shakespeare, *Vesele ženske s Griča*, prijevod: Vladimir Gerić, režija: Zlatko Vitez, produkcija: Glumačka družina «Histrion»; premijera: 20.VII.2001. (nekoliko prizora izvedeno u okviru izlaganja – v. tekst i bilješke); Martin McDonagh, *Ljepotica iz Leenanea*, prijevod: Lara Hölbling Matković, režija: Ivica Šimić, produkcija: «iskon scena»; premijera: 17.III.2001. (izvedba te drame zaključila je Susret).

Poštujući autorske izbore, ključnu imenicu (i njezine izvedenice) prevodilac /prevoditelj nisam ujednačivala, iako bi «politička korektnost» iziskivala da se, ako se već odlučujemo za inačicu s dočetcima –telj, dosljedno navodi i –teljica... ne želi li se perpetuirati navada da je žena podrazumijevana muškarcem čak i kad gramatički posjeduje rodnu označnicu. Druga je stvar ako je ne posjeduje (slučaj prevodilac): tada protežnost gramatičkoga maskulina nije diskriminatorna (v. ime književnoprjevodnoga strukovnog društva).

Književnoj smotri neka je hvala za gostoprimstvo – datumski poodmaklo isključivo zbog *larghissimo* tempa pojedinih autorizatora.

Giga Gračan

Jasminka Lokas-Strpić, načelnica Odjela za međunarodnu bilateralnu kulturnu suradnju, Ministarstvo kulture Republike Hrvatske

Uz pozdrav

Kako kaže Chapuis u 10. sceni 6. slike Nekrassova Jean-Paula Sartrea: *Et nous vous souhaitons la bienvenue...*, a Baudouin odgovara: *Sur le territoire que nous défendons.*

Prevodilaštvo i prevođenje književnih, znanstvenih i drugih djela imalo je i još uvijek ima svoju značajnu ulogu u razvoju kulture svijeta. Uvriježeno je misliti o kulturi kao isključivo nacionalnoj, i po tome se ona razlikuje od neke druge nacionalne kulture. Ali ako se u to umiješa prevođenje onda komunikacija nadilazi to nacionalno a kultura se prelijeva preko svojih granica. Povijest kulture svijeta iz perspektive prevođenja znači trajno kretanje ideja, trajno prožimanje utjecajâ. Prevoditelji su ti koji brišu čvrste granice između kultura i različitih civilizacija. Da nije tome tako, da li bi znanstvena i filozofska djela antičke Grčke preko arapskog jezika stigla u Španjolsku a potom se proširila po Europi.

Svake godine s nestrpljenjem iščekujemo proglašenje dobitnika Nobelove nagrade za književnost, a kome prije svega nobelovci trebaju zahvaliti svoju slavu – prevoditeljima. A koliko je «nobelovaca», koji to nikad neće postati, još uvijek neprevedeno i čeka svog prevoditelja.

Prevoditelji u Hrvatskoj, zbog činjenice što većina njenih govornika govori tzv. malim jezikom, imaju ili bi barem trebali imati posebno mjesto u kulturi. Samo uz njihovu pomoć naša djela kako književna tako i znanstvena možemo predati na uvid svijetu a isto tako oni nas mogu zbližiti s kulturama drugih naroda. Da li Ministarstvo kulture u tome dovoljno pomaže? Odgovor će sigurno biti negativan. Ali svake godine financijskom potporom i međunarodnim kontaktima pokušava se učiniti barem mali pomak u tom cilju.

I nakon ovog skupa ostat će neodgovorena mnoga pitanja, primjerice:

- Može li se prevoditelju vjerovati? Vrijedi li ona uzrečica «Traduttori – traditori»?
- Je li prevedeno djelo mislioca ili pjesnika posve novo djelo?
- Može li se prevoditi jednako dobro preko već učinjenog prijevoda na nekom drugom jeziku?

I tako dalje, i tako dalje.

Ali usprkos svim pitanjima svi ćemo se suglasiti da je prevođenje jedinstven spoj kreativnosti, znanja i istraživanja. Brojni su primjeri zamki u prevođenju; npr. rečenica na latinskom jeziku «*Mea mater sus est mala*» može biti uvreda, ali i poziv majci da se požuri kako ne bi nastala šteta. Ako prevoditelj nije dovoljno pažljiv, prevest će je: «Moja majka je zla svinja» - a autor rečenice samo je htio reći: «*Požuri, majko, svinja jede jabuke*».

Ako *χθονιος* promakne prevoditelju, onda Zeus *Ζευς χθονιος*, odnosno *Ζευς καταχθονιος*, neće postati Pluton ili Had, vladar podzemlja nego će ostati gospodar neba, otac i vladar svih bogova i ljudi.

Doukipudonktan iz Queneauova djela *Zazie dans le métro* bit će nespretno prevedena rečenica ako se u nju ne uplete domišljat prevoditelj.

Primjera bi moglo biti bezbroj.

Želim vam da slobodno, kako to samo prevoditelji znaju, razmijenite i dobra i loša iskustva prevoditeljskog poziva na ovim Zagrebačkim prevoditeljskim susretima, citirajući prvu rečenicu iz komedije *La serva amorosa* Carla Goldonija, kad Ottavio kaže:

«Qui, qui, signor Pantalone, in questa camera parleremo con libertà.»

Sead Muhamedagić (književni prevodilac, Zagreb): Dramatičnost književnog prevođenja

Govor o književnom prevođenju kod nas se prerijetko uspinje do razine teorijski fundirana diskursa. Želeći na tom planu potaknuti na promjenu, Društvo hrvatskih književnih prevodilaca pokrenulo je inicijativu priređivanja bijenalnog prevodilačkog susreta. Misli koje slijede na tragu su spontano izrečenih uvodnih refleksija kojima sam prigodom prvog (zagrebačkog i međunarodnog!) susreta književnih prevodilaca (23. listopada 2001.) pokušao naznačiti neke aspekte tematike kojoj je skup bio posvećen, a to je prevođenje drame.

Govoreći o dramatičnosti književnog prevođenja, ne razmišljam samo o neposrednom činu nastajanja prijevoda, nego i o sudbini prijevodnog rukopisa prije nego što od njega nastane knjiga ili pak - u slučaju drame - kazališna predstava. Daljnji stupanj dramatičnosti javlja se s pitanjem recepcije prijevoda kod čitalaca odnosno kazališne publike, a o stanovitoj dramatičnosti moguće je razmišljati i s obzirom na pitanja dugovječnosti i zastarijevanja književnog prijevoda. Svojevrсна dramatičnost nadaje se i iz suodnosa između književnog djela koje se prevodi i nastalog književnog prijevoda koji, strukturiran na drugom jeziku, urasta u korpus književnih tekstova na tom jeziku, nerijetko utječući na književno stvaralaštvo koje na njemu nastaje.

O ovim kao i o mnogim drugim aspektima dramatičnosti koja se javlja kao posljedica raznoraznih interakcijskih procesa (prijevod - izvornik, prijevod - prevodilac, prijevod - izdavač odnosno redatelj itd.) dalo bi se razmišljati, ali ću se ovdje usredotočiti na dramatičnost koju sam kao prevodilac najčešće proživljavao, a susrećem se s njom i nadalje. To je dramatičnost u kojoj nema tautologije, iako je posrijedi drama koja doživljava svoju prijevodnu transformaciju. Postavlja se, dakako, pitanje na koji se način ta dramatičnost manifestira baš u samom činu prevođenja drame? Ima li takve dramatičnosti i u činu prevođenja ostalih književnih rodova? Što je ono specifično što se u ovom slučaju javlja samo u slučaju drame?

Ovim nizanjem pitanja koja očekuju odgovor tenzija kazivanja lagano se uspinje. Uspostavlja se napetost koja je temeljna okosnica dramatičnosti, a u prijevodnom je činu ta napetost osobito na djelu upravo u drami. Premda smo tekst drame koju upravo prevodimo već ranije pročitali pa čak i doživjeli na sceni, čini nam se da za vrijeme prevođenja iščekujemo kako će se dramska radnja razvijati. To dolazi odatle što se pri prevođenju javlja osjećaj da se tekst izvornika premetom ponajprije strovaljuje u neku prazninu, kako bi onda polako iz nje počeo izranjati na površinu, odjeven u novo ruho što mu ga podaruje drugi jezik. Napetost se, dakle, s obavijesne odnosno sadržajne razine strelovito prebacuje na oblikotvornu odnosno formalnu razinu, a to prebacivanje čas na jednu čas na drugu stranu također nas ispunjava osebujnom napetošću. Ovaj tip dramatičnosti koji se zorno izražava upravo u napetosti također nalazimo prilikom prevođenja epike i lirike, ali ga u drami doživljavamo mnogo intenzivnije, jer nas unutarnja dinamika koja se nadaje iz nebrojenih za dramu karakterističnih interakcija (više o tome u poglavlju o drami u knjizi „Teorija sistema i književnost - Nova paradigma“ Dietricha

Schwanitz (Zagreb, 2000.) naprosto goni da raskrajamo izvornik i krojimo prijevod, pa se tako prijevodna transformacija drame tijekom cijeloga trajanja prevođenja doživljava kao svojevrsna drama u drami. Drama nam u ovom slučaju u stanovitu smislu riječi upravo podastire svoju konstitutivnu napetost kao metodu prevodilačkog stvaranja, pomažući nam da tijekom vremena sebi posvijestimo i spoznaju o tome da je novoprevedeni tekst u jednom presudnom trenutku prekinuo pupčanu vrpcu koja ga povezuje s izvornikom, nastavivši od toga časa kao uznapredovalo biće život u posve drugačijoj jezičnoj i književnoj konstelaciji.

Ovakvo razmišljanje koje svoje uporište nedvojbeno ima i u drugim tipovima književno-prevodilačke transformacije opravdava književnog prevodioca u shvaćanju da je u slučaju svoga prijevoda ne samo prevodilac nego i autor. O autorstvu prijevoda kod nas se još uvijek šuti, pa je stoga na nama da kod sebe samih kao i unutar cjelokupne književničke i nakladničke branše izgradimo osjećaj samovrijednosti koji dolikuje autoru - pa i autoru književnog prijevoda.

Laička razmišljanja o književnom prevođenju često polaze od toga da je dramu, s obzirom na to da se strukturira u dijalozima, najlakše prevoditi, jer je način govora koji se u njoj koristi navodno najbliži svakodnevnoj govornoj komunikaciji. To, međutim, samo tako izgleda. Književni prevodilac nigdje kao u drami nije u tolikoj mjeri izložen mogućnosti da svojim prijevodnim rješenjem promaši, a katkada i potpuno iznevjeri duktus određenog lika. Taj se promašaj tada vraća prevodiocu poput bumeranga, jer nespretno prevedena rečenica ne nalazi put do one razine na kojoj je glumac artikulacijski oblikuje tako da je publika uzmogne razumjeti. I ovi momenti itekako pridonose dramatičnosti koja - a to sada već zorno vidimo - višestruko prožima književno prevođenje.

No dovršenjem prijevoda i izlaskom knjige napetosti oko prevedene drame ni izdaleka ne jenjavaju. Na scenu stupaju režiser, dramaturg i, napokon, glumci. U doba tzv. redateljskog teatra često se događa da od onog oblika u kojemu je prevodilac dramu prepustio redatelju u konačnici ostane vrlo malo. Osim toga, redatelj i dramaturg katkada sebi uzimaju za pravo da u samom prevedenom tekstu koješta prereknu, jer to navodno «bolje zvuči». O krajnjim posljedicama ovakva maćehinskog mešetarenja vrlo je neugodno razmišljati, a o napetostima svega toga da se i ne govori. No ipak o tome treba govoriti i pisati, jer je to s jedne strane u interesu prevodioca i još više prijevoda, dok se s druge strane teorijskim rasvjetljavanjem ove problematike može saznati više o interakcijskoj kompleksnosti koja se očituje u odnosu između književne i kazališne umjetnosti.

Dramatičnost i s njom nerazdruživo povezana napetost na razne se načine i pozitivno očituju na djelu, a to se osobito primjećuje kad se osjeti da prevedeni tekst lijepo teče i dobro zvuči te da su ga glumci primjereno svladali. Ako se k tome dogodi i dobra interakcija s publikom, radosti nema kraja. Tekst, tj. prijevod počinje živjeti svojim punim životom. Takva pozitivna iskustva što sam ih opetovano doživio učvršćuju me u uvjerenju da je književno prevođenje kruna filološkog bavljenja. I upravo je ta spoznaja *spiritus movens* koji bi od ovog prevodilačkog susreta htio učiniti nešto što se zove respektabilna tradicija. Ona bi pak mogla

zanimati širu kulturnu javnost i napose medije, pa nam se valja nadati da će se o književnom prevođenju ubuduće govoriti i pisati na nov, primjeren i kvalificiran, tj. dostojanstven način.

Heinz Schwarzinger (književni prevodilac, Pariz): Prevoditi Horvátha?!- Nemoguće, mislio sam...

Do sredine 1980-ih godina u mom se prevodilačkom radu oko Ödöna von Horvátha kao središnjeg autora - ne po kronološkom redoslijedu nego u koncentričnim krugovima - okupila lijepa skupina austrijskih dramatičara: Elias Canetti - Hochzeit (Svadba), Komödie der Eitelkeit (Komedija taštine); Johann Nestroy - Der Zerrissene (Smušenjak); Wolfgang Bauer - Das kurze Leben der Schneewolken (Kratok život snježnih oblaka); Peter Turrini - Josef und Maria (Josip i Marija), Die Ratzenjagd (Lov na štakore); Karl Kraus - Die letzten Tage der Menschheit (Posljednji dani čovječanstva) u scenskoj verziji; Arthur Schnitzler - Reigen (Kolo). Kasnije su im se još pridružili Gabriel Barylli - Im Mittelpunkt (U središtu); Alfredo Bauer - Des Teufels Wettermacher (Đavolov meteorolog); Hugo von Hofmannsthal - Der Rosenkavalier (Kavalir s ružom); Franz Innerhofer - Die Scheibtruhe (Škrinja); Felix Mitterer - Sibirien (Sibir); niz drama Petera Turrinija i gotovo sav dramski opus Arthura Schnitzlera. Sve su to bile preteče na putu do najprije neosviještena, a onda sve opsjednutije željkovana cilja koji je vodio k prihvaćanju odavno s nevjericom odbijanoga, pa stoga isprva nerazmatrana izazova: na francuski prevoditi Horvátha, dramatičara prema kojemu sam još od rane mladosti gajio posebnu kazališnu ljubav.

Bio je to put literarnog i dramskog školovanja: senzibilizacija, iskustvo, oštrenje sluha za «akustičke maske» (Canetti) i autentičan govor, za izlizane jezične šablone i osobno, individualno jezično ponašanje likova. «Nebrechtovski» način pisanja u tim komadima bio je za mene mjerodavan, a njihovo psihičko usidrenje - «dijalekt je manje filološki, a više psihološki problem» (Horváth) činilo mi se dokučivim lakše nego što je to bio slučaj s izvanjskim životnim okolnostima likova. I onda nas Horváthovi likovi zbiljski zaintrigiraju i nadasve duboko ganu, osobito s obzirom na to kako reagiraju na određene okolnosti. Pa i onda kada su te okolnosti objektivno teško prenosive, one se ipak do stanovite mjere mogu izlučiti iz načina ponašanja pojedinih likova. Možemo se na njih pozivati i izvlačiti zaključke. Ne moramo ih, dakle, predmnijevati.

Prevodilac u frankofonim zemljama ne nailazi na iste okolnosti koje povijesno, sociološki i općenito ljudski uvjetuju sve te likove, priče, situacije. Tekstovi ostaju prisposobljeni svom prvotnom okružju, fusnote mogu ponešto i objasniti, ali se na pozornici ne pojavljuju. Uprizorenje može dati neka upozorenja na okolnosti koje se odnose na vrijeme nastajanja komada. Prevoditelj bi raščinio dramski tekst, ili bi ga u najmanju ruku teško opteretio, kad bi dodavao objašnjavajuće umetke i rečenice - čak i kad bi ih utkao u dijaloge. Usudi li se prevodilac prionuti na komade koji se doživljavaju kao neprevodivi, onda on to zacijelo čini zato što su mu likovi i situacije važniji od neizbježnog gubitka jezične i obavijesne razine. Uz pomoć što bolje usmjerenosti na jezična sredstva izvornika (sintaktička i leksička sredstva, ritam itd.) moguće ih je iznova uspostaviti i ponovno stvoriti u jeziku cilju. Od objektivne se obavijesti unutar dramske situacije u osnovi može odustati, kao što i pojedine inscenacije - bilo je i još uvijek ima takvih stilskih pravaca - koje se posvema usredotoče na likove mogu

funkcionirati bez situativnog okruţja, tj. scenografije, kostima, maski, svjetlosnih i zvučnih efekata. Prijevod slijedi kuckajuće bilo likova isto onako kako to čini glumac. Njegovi poticaji dolaze iz govorenog teksta u dramskoj situaciji, a ne iz komentara i obavijesnog diskursa. U prijevodu se ne radi o tome da se izbrišu prisutni obavijesni momenti, nego da ih se u korist neoštećene recepcijske mogućnosti do stanovite mjere žrtvuje samo tamo gdje opterećujuće djeluju na lik i situaciju.

Ta sam kraćenja mogao prihvaćati mnogo lakše negoli gubitak jezične, dijalekatske ukorijenjenosti likova, jer se tu radi o afektivnom odnosu publike spram likova. Takav je odnos u Francuskoj postao rijetkost; jako je izraţen u Québecu, ali bi se i tamo samo poneko djelo dalo prijevodno prenijeti u lokalni jezični kolorit, jer su ti komadi zemljopisno, povijesno i društveno determinirani. No ipak bi se Eine Unbekannte aus der Seine (Neznanka sa Seine) primjerice mogla zamisliti na žualskom narječju, čak ako bi se uzvinula i iz «fiktivne» Seine...

Neophodno je, dakle, odustajanje od lokalnog jezičnog kolorita. Dvojbeno je, međutim, da Horváthovi likovi i bez te sastojine posjeduju snagu i autentičnost. Ona francuskoj publici ionako posebice ne nedostaje, jer ona prema nečemu takvom nema nikakva aktivnog, živog odnosa. Dijalekti su toj publici danas u mnogome postali nešto strano: relativno neutralan, sintaktički i gramatički rigidan, pa čak i frigidan svakodnevni jezik, koji leksički sve više osiromašuje, zauzeo je mjesto dijalekta. Oteţavajuće je još i to što se govorni jezik, čim krši unaprijed strogo određenu formu, pismeno vrlo teško daje ukrotiti i uloviti, jer se normativni knjiţevni jezik tome jako opire. Ne na sintaktičkom, nego samo na leksičkom planu i u metaforici moţe se Francuz ludički kretati i biti na djelu pronalazački i kreativno.

Jezik cilj u ovom slućaju nudi manje mogućnosti, pa bi odstupanja kao što su gramatičke i sintaktičke «pogreške» tipične za neke slojeve pućanstva - Horváth ih svjesno precizno ubacuje - prevodiocu priskrbila prigovor da ne zna baš dobro francuski. Francuski autor bi sebi ovakvo «fantaziranje» još moţda i smio dozvoliti, ali ne i prevodilac. Ova apsolutna netrpeljivost Francuza spram pogrešnosti u govoru i još više u pisanju (sjetimo se njihove učestale sklonosti ispravljanju gramatičkih pogrešaka što se moţe usporediti s trubljenjem Nijemaca prilikom lošeg ponašanja u prometu, a moţemo spomenuti i strastveno sudjelovanje na pravopisnim natjecanjima na zemaljskoj i međunarodnoj frankofonoj razini s finalom preko satelitske televizije...), reagiranje na sve pogrešno duboko se krije u Francuzu čak i kad potjeće iz najširih slojeva, pa bi vrijeđanje ove osjetljivosti dovelo samo do globalnog odbijanja teksta odnosno stranog autora - a to ipak ne moţe biti prevodioćeva namjera!

Moje povjerenje u snagu uvjerljivosti horváthovskih likova dovoljno je veliko da osim dijalektalne obojenosti često mogu odustati i od ovog kod Horvátha tako izdašno korištenog stilskog sredstva. A što još onda zapravo ostaje? Ostaje ono glavno - glasi lapidaran odgovor, premda publika koja je jako vezana na izvornik (odnedavno i poput mene) nešto takvo teško moţe zamisliti. Literarnost se daje «zgusnuti» u literaturu, jer i jezik cilj na leksićkoj i sintaktičkoj razini raspolaţe iznijansiranim stilskim sredstvima. Odabрати među njima za svaki lik u svakoj situaciji najprikladniju mogućnost stvar je analize, jezićnog osjećaja i sposobnosti

uživljanja. No ovakav pokušaj *a priori* isključiti kao što je to ranije u Francuskoj bila praksa u vezi s Karlom Krausom, znači ne pokazati dovoljno povjerenja spram specifičnih jezičnih sredstava koja na koncu ipak postoje.

Francuzi se opiru naturalizmu na sceni, a ne vole ni realizam. Oni vole ono poetsko-literarno, konverzacijske komade koji se zasnivaju na igri riječima i zaljubljenosti u riječ. Ti se elementi - s različitom važnošću i evidentnošću, doduše, - nalaze i u Horváthovim djelima (kao i u djelima mnogih drugih austrijskih dramatičara). Kao prevodilac vjerno moram slijediti pisca, ne popuštajući pred strahom ili neugodom od grubosti, pa čak i brutalnosti nekih slika i izmišljenog ili pak oponašanog načina izražavanja. Mnogo se toga ipak dade «prenijeti», što čitanja i izvođenja Nestroya, Krausa, Turrinija, Canettija i drugih zorno pokazuju. Vitalnost likova i dijaloga i dramatsku impulzivnost moguće je uspostaviti; likovi i situacije isto su tako vjerodostojni i prepoznatljivi, premda ih se ne može uvijek identificirati podjednakom preciznošću kojom je to moguće u izvornom jeziku, ali to možda i nije baš toliko važno...

Čak i ako se redatelji pokažu skeptičnima, pokušavam prezimena kao što su Silberling, Schminke, Luise Gift, Leimsieder, Hinterberger, Schürzinger, Rauch, Speer, Zauberkönig i kako se sve ne zovu što je moguće bolje francizirati, kako bih likove koji se u dijalozima često oslovljavaju po imenu Francuzima učinio pristupačnijima. To smo već isprobali kod Nestroya i Krausa s likom po imenu Jean-Louis Besson, a kod Canettija se javlja François Rey. I kod imena kod kojih obično ostajem što bliže izvorniku, franciziranje olakšava recepciju. No ovim preimenovanjem likovi ipak ne postaju Francuzi; oni ostaju ukotvljeni u svoje prvotno okruženje, jer ono - kako je već rečeno na početku - većinom nije prenosivo. Ovdje također spada poplava floskula vezanih za titule i oslovljavanja, što se u skladu s francuskim običajima mora pojednostavniti.

Problem koji se možda ne da izravno riješiti prevođenjem ostaje tako precizna i didaktičko-poetična primjena glazbe, a osobito pjesama. U brojnim glazbenim umecima u komadima Kasimir und Karoline (Kazimir i Karolina) i Geschichten aus dem Wiener-Wald (Priče iz Bečke šume) tekstove pjesama sam onako kako je predviđeno prepjevao uz glazbu, jer su važne za sadržaj - bilo kao namjeravani kontrapunkt ili pak kao osnaženje. No moje je iskustvo da velika većina francuske publike ove glazbene umetke paušalno doživljava kao da pripadaju nacističkom vremenu. Ako se kod njemačke publike poznavanje većine ovih pjesama ne može pretpostaviti, a kamoli predmnijevati, onda se u Francuskoj od toga ni ne može polaziti. Probleme, dakle, ne predstavlja jedino tekst...

Slično je i s problemom javljanja raznih citata. Bilo bi, međutim, veoma čudno kada bi ovi «njemački» likovi, čim otpjevaju neki šlager, izgovore reklamnu poruku ili politički na nešto konkretno aludiraju, iznenada artikulirali nešto izrazito francusko. Ako se radi o književnim citatima, pokušavam naći sadržajno egzaktna, ali formalno katkad poantirana rješenja, kao što je slučaj s frazama, uzrečicama i poslovicama. Ponekad za to postoje izravni ekvivalenti, ali su katkada zemljopisno situirani tako usko da je naprosto besmisleno na tome inzistirati. Kako bismo rado ponekad adaptirali neki komad, preselili ga u neki drugi krajolik! Zamislimo primjerice Horvátha u tonu komada o Mariusu i Fanny Marcela Pagnola. Bili bi to vrlo

umjetni transplantati, jer za Horvátha tako bitan rad na predlošcima kao što su dijalekt i svakodnevni govor ne bi bio transparentan. U Francuskoj bi najprije bilo neophodno rehabilitirati, štoviše revitalizirati lokalne francuske jezične kolorite. To bi pak umjesto secirajuće, analitičke primjene ovih stilskih sredstava urodilo «pučkom» dinamizacijom, koju Horváth zacijelo nije imao na umu. U tom novom krajoliku sigurno bi se barem donekle uspostavio emocionalni odnos publike spram dijalektalno obojena jezika, ali bi «obrazovani građanin» na to ipak reagirao s odbojnošću, jer mu je njegov nekadašnji dijalekt temeljito «istjeran iz usta». On je tabuiziranje, uništenje toga iskonskog jezika integrirao do te mjere da podsjećanje na taj regionalni dijalekt i jezik čak može doživjeti kao poziv na borbu protiv službenog, «standardnog državnog jezika», odbacujući to s podsmijehom kao folklorističnu, karikaturalnu reminiscenciju. Zbog toga rješenje temeljeno na uporabi dijalekta u Francuskoj - objašnjeno iz ove druge perspektive - naprosto ne dolazi u obzir.

Za mene je gubitak afektivnog, dubinski jezično usidrenog odnosa prema Horváthovim likovima, slično kao i prema likovima kod Nestroya i Krausa, bio vrlo teško podnošljiv. Taj se odnos, dakle, morao posvema usredotočiti na likove. Horváthova ljubav prema likovima prenosi se, međutim, na gledatelja i bez privilegiranog pristupa koji je moguć stanovniku južnonjemačkih krajeva. Nije tu potrebna nikakva identifikacija. Francuzi su tu u usporedbi s, primjerice, sjevernim Nijemcima čak u prednosti, jer se ne osjećaju pozvanima dešifrirati nepoznati dijalekt s dalekog austrijskog juga.

S njemačkoga preveo Sead Muhamedagić

Slobodan Šnajder (dramatičar... i prevodilac, Zagreb): Kako me prevode

Prilično sam u posljednjih deset-petnaest godina preveden, skupivši vrlo raznolika iskustva. Svaki je prijevod pomalo izdaja (u smislu *traduttore-traditore*), pak bi onda i prevoditelj imao biti izdajnikom; no sreo sam se i s takvima koji su stvarno suradnički htjeli ući u jezik i kontekst komada; imao sam i sreće, mislim, imao sam i dobrih prijevoda. I mogao bih sad satima o tome kako je to bilo s ponekim ili ponekom u ovom ili u onom jeziku, ali ne bih o tome, nego bih se ograničio na anegdote, dakle na ono što mi je ostalo kao posebno zapamćeno iz tih odnosa. Jer kad putujete svijetom s dramom kao što je to npr. *Zmijin svlak* (s nama je na ovom skupu i Ljiljana Avirović, koja ima iskustva s tim komadom na talijanskom), s takvim komadom koji je uznastojao, dosta rano, '94., '95. kazati tom svijetu nešto o bosanskoj nesreći, i to još gotovo dok se ona zbivala, osjećate se pomalo kao nekakav putujući vagant, kao neki skolastik u srednjem vijeku, pilgrim iz egzotičnih krajeva, ili pak kao Faust, koji povlači za sobom nekakvu kutiju s priborom za švarckinstleraj, u kojoj imate kemijske uzorke, lakmus-papire kojima ispitujuete reakcije. Mnogo sam naučio o razlikama između kultura, jezika, škola glume, osjećaja povijesti, osjećaja nesreće, najviše pomoću te drame koja je u Hrvatskoj do danas gotovo potpuno nepoznata i jedva čitana.

Evo dakle najbizarnije anegdote, i shvatit ćete odmah što mislim kad kažem da je pozicija takvoga pilgrima, makar on bio pilgrim i protiv svoje volje, jedna privilegirana pozicija. Riječ je ovdje o nečemu što može samo teatar; dakle, nosite sa sobom mali antro-po-laboratorij koji ima reagens, pa onda bacite reagens u kulturu talijansku i ona pocrveni, bacite u Njemačku, ona pozeleni, već prema kontekstu... Onda su prijatelji iz rimskog centra Dionysia odlučili organizirati prijevod *Zmijina svlaka* na arapski i hebrejski; ideja je bila da se drama igra dvojezično, pri čemu bi hebrejski, starozavjetni, stajao za jezik gospodara i opresora, dok bi žrtve, Palestinci, govorili arapski. Ovo, nažalost, nije daleko od današnje političke zbilje u Izraelu. Ljudi se, dakle, u Jeruzalemu stanu mučiti da od engleskog prijevoda pripreme arapski, od scene do scene javljaju se sve nove i nove teškoće. Ja sam u vezi s prevoditeljima, zovu me iz Izraela. Jednoga dana nazove prevoditelj i kaže, ta i ta scena se ne da prevesti: u vašem komadu imate jednu scenu u kojoj anđeo Gabriel koji je u Kuranu Džibril, u jednoj sceni uzima dva goruća mača i ukrsti ih iznad glave, a onda Hasan cinično komentira tu scenu tako da umjesto dva mača ukrsti dva kruha. Ja onda pitam, pa to je tako jednostavna stvar, zašto dva kruha ne bi mogla biti replika na mačeve? Pa zato, gospodine Šnajder, što je kruh kod nas okrugao! I to su, eto, stvarne razlike koje ti nikad ne padnu na pamet. Da je kruh za njih somun. Mozgao sam jedan dan, što sada, pa smislim: Gabriel će uzeti dva štita, umjesto dva mača, i stvar će funkcionirati. Stvar međutim nije funkcionirala: ne zbog kruha, to smo riješili, nego vjerojatno zbog uloge koju u tom komadu ima religijska narudžba osvete, dakle ono što se odnosi na fundamentalizam, katolički, koji bi oni podnijeli, ali malo teže ono što se odnosi na fundamentalizam islamski, i ta je lijepa ideja, iako smo riješili problem kruha, ideju kruha koja je fundamentalnija za jednu civilizaciju od njezina fundamentalizma, propala.

Od jezika na kojima je dosad igran, *Zmijin svlak* je najpotpunije, čini mi se, živio u poljskom. Meni se čini da je Poljacima, a i Poljakinjama, upotrijebit ću termin iz sasvim drugog područja – dakle, da je njima genetski kodirana ta nesreća. Poljaci i Poljakinje naprosto znaju što znači živjeti između, u njihovu slučaju, Staljina i Hitlera, kao što su Bosanci živjeli, da sad ne kažemo između koga sve ne, i jedva preživjeli. Na neki tamni način tamo znaju tko je Azra, koja bi trebala biti metafora Bosne. Igrali smo *Zmijin svlak* u getu u Krakowu, u ritualnom židovskom kupalištu, i to u njegovu dijelu za žene i djevojčice (to se zove Mikva, a tako se danas zove i kazalište). Pola uspjeha te predstave jest u oniričnost prostora, to je potpuno neopisivo. Gledajući svoju predstavu u par navrata, potpuno sam izgubio osjećaj da je poljski strani jezik! U Poljskoj kontekst se prepoznaje do te mjere da se čini kao da je komad i pisan na poljskom.

Evo sad jednog, recimo, protuprimjera. Igramo isti komad u u Irskoj na engleskom, i to, ni manje ni više, u kripti irskih kraljeva dublinskoga dvorca, dakle s mrtvim irskim dinastima. Kao prostor, fenomenalno. Ekipa je ženska, žena režira, uopće su žene dosta radile *Zmijin svlak* po svijetu; i rečenu krakovsku verziju uradila je vrlo nadarena Bosanka, tada u poljskoj emigraciji, Tanja Miletić Oručević. Mi, izgleda, nemamo žena u Hrvatskoj koje bi radile *Zmijin svlak*.

I eto me u Dublinu kako Irkinjama objašnjavam što je to svlak; dakle, ne koža, kako kaže engleski prijevod, objašnjavam da je riječ skoro onomatopejska, da je to kao da nešto šušti, da je erotična, kao kombine – svlak je ono što zmija, u svibnju, primjerice, ostavlja u šumi, šecete dakle šumom, vidite svlak. Irkinje gledaju me bijelo, pretpostavljam ne zbog toga što je ženski kombine nešto zastarjelo. Ja nastavljam, zovem ih u mislima na šetnje šumskim predjelima.... A onda mi jedna od njih kaže da se mi možemo koliko hoćemo šetati irskim šumama, ali da tamo svlak naći nećemo, jer u Irskoj nema zmija! Legenda kaže da je sv. Patrik protjerao sve zmije u Englesku! Potom smo stali ispitivati nešto mnogo važnije za odnose u drami i prema njoj: kako se u katoličkoj Irskoj misli o pobačaju.

Ja bih sad mogao satima pričati o tome kako su se europske glumice, pa i publika i kritika, opredjeljivali prema pitanju komada da li Azra smije ubiti dijete koje nosi u sebi, ili ne smije. Vrlo je različito od kulture do kulture, u inače ujedinjenoj Europi; ne govorim toliko o legislativi, koliko o emocionalnom odnosu spram toga čina. U Irskoj jako teško, u Poljskoj jako teško. Njemica bi možda otišla u bivšu Jugoslaviju to učiniti... Što se Azre u mojoj drami tiče, ona ostavlja potpuno otvorenim pitanje što ona u sebi stvarno nosi; autor, naime, izbjegava odgovoriti u ime žene koja nosi to što nosi, što ona nosi, s tezom ili osjećajem da jedino ona to zna te jedino ona može u pogledu njega donijeti neke odluke; ta je sloboda strašna, ali je sloboda. Dakle, to je dijete začeto u silovanju, bajka kaže zmija, i to jest neki odgovor, mitološki odgovor; ona je u neprilici i ne želi imati to dijete; izraz te neprilike je da nosi Sotanin porod. Bajku je u dvije verzije zapisao Vuk Stefanović Karadžić, potječe očito iz Hercegovine, a sve su njezine «dramske» osobe muslimani. Kao i sve bajke, i ove završavaju sretno; možda je, međutim, sama Bosna bila jedna bajka protiv pojma, koja je prestala funkcionirati. Svakako, na pitanje iz bajke drugačije je, glumom, predstavom odgovorila Irkinja, drugačije Njemica; ima nekoliko njemačkih verzija, ima izvrsna verzija Ciullijeva.

Njemačka Azra (Simone Thoma) kaže otprilike - vi mene možete peći, sjeći, kuhati, ja to neću roditi, ja ga neću imati; Ciulli je svoju režiju završio velikom scenom koja podsjeća na grčku tragediju, jedino Erinija nikako ne postade Eumenidom. Poljakinja je dijete rođeno iz silovanja prihvatila, itd. Hoću reći, riječ je o istom komadu, a istodobno o njegovu prevođenju iz konteksta u kontekst, iz jezika u jezik, što je gotovo isto. Neka obličja izlaze van, neka bivaju potisnuta; ponešto se, tako prevedeno, u izvornom smislu hrvatske riječi – prijelaz s jedne strane rijeke na drugu - recimo, konturira jače nego u izvorniku, ponešto se pak gubi. Većinom se radi o intenciji, možda legitimnoj, ali opasnoj, da se iz drame uzme samo ono što se otprve razumije – taj je konformizam i među intelektualcima rašireniji no što se misli; a ja pak mislim da se smisao cijelog posla prevođenja-prenošenja u vlastiti kontekst krije baš na rubovima onoga što jedva razumiju, ili što im je teško razumjeti; zar bismo radili *Zmijin svlak* u Njemačkoj da oni o tome odmah sve znaju, nekako otprve i unaprijed? Čak se i u Poljskoj radilo više o nekoj anamnezi, o prisjećanjima iz potisnutih slojeva kolektivnog pamćenja.

Ali to je rizik našeg posla. On unosi u cijelu stvar pokretljivost, unosi argumente, energiju, sigurnost tu neka i ne postoji, pa ne mogu ja osigurati dramu u osiguravajućem zavodu. Kako se osigurati od krivih čitanja? Jer ovdje sam govorio samo o onima koja su moju dramu obogatila. No toliki su krivo čitali neke moje druge drame te mi je već i dosadno o tome govoriti, znajući i opet da protiv takvih rizika, čim je pupčana vrpca autorstva jednom presječena, čim je drama postala javna stvar (javna drolja?), nema osiguranja.

Vladimir Gerić: Novela od stranca, ili Shakespeare na kajkavskome - zašto i kako

Prijevod dramskih djela svjetskih klasika, kao što su Molière, Goldoni, Shakespeare... (i mnogi drugi), na nestandardni hrvatski jezik (ili kako se to već danas kaže) više nisu novina, nego naša tradicija, odlika hrvatskoga glumišta. Dovoljno je spomenuti samo dubrovačke «frančezarije», *Kafetariju* Carla Goldonija u prijevodu Frana Čalea, ili *Vsakoviča* u prijevodu Tomislava Lipljina, pa da ova napomena bude neupitna. Ako su takvi prijevodi bili ujedno i ponašivanje, vremensko-prostorna prilagodba, najčešće su pridonijeli i vrsnoći samih predstava, o čemu su svjedočili i kritika i gledateljstvo.

Kazališna družina «Histrion» već godinama djeluje i u duhu te tradicije, pa se u krugu mogućih djela za prikazivanje na Opatovini, u okviru Histrionskog ljeta, našla i Shakespeareova komedija *Vesele žene windsorske*. Odluka da se ta slavna komedija prilagodi našem vremenu i prostoru i prevede na kajkavski, nije donesena naprečac, nije bila nipošto formalna («hajde, da imamo i to, zašto ne?») - «prvenstveno za zagrebačko, histrionsko gledateljstvo...»), hiroviti odmak bilo koje vrste od Shakespeareovih izvornih vrednota, nego, naprotiv, pokušaj da se našom kajkavštinom, našim okolnostima, navadama i naravima (u duhu već spomenute hrvatske tradicije prijevoda i prilagodaba) što više približimo slojevitim odlikama višestruko značajnoga djela «čovjeka za sva vremena». («He was not of an age, but for all time» - napisao je Ben Jonson u posveti «najdražemu piscu» - u prvom folio izdanju Shakespeareovih djela, objavljenom 1623.)

Kad je riječ o izvorniku (ne mora biti riječ o Shakespeareu!) koji je jezično ujednačen, u okvirima onodobnog standarda, problem se naoko doima jednostavnim. Ali, ako u određenom dramskom djelu koja od osoba govori «nestandardno», nekim drugim jezikom, ili dijalektom, ili posve osobnim idiomom, onda se hrvatski prevoditelj nađe pred poteškoćama. A dvije dramske osobe naše komedije govore i u izvorniku «nestandardno» - Sir Hugh Evans je Velšanin, a doktor Caius Francuz, pa svaki od njih govori sebi svojstvenim govorom. Ali mirne bih duše mogao reći da gotovo sve osobe govore pomalo na svoj način, svatko je svakome u određenom smislu, govorno, «iz druge priče», dakle - stranac! To na neki način jedni drugima i predbacuju!

Evo, da navedem samo nekoliko primjera (navodi prema The Oxford Shakespeare, edit. T. W. Craic):

(I, 4, 4-5) MISTRESS QUICKLY - ... here will be an old abusing of God's patience and the King's English.

(STEKLA - ... na grdi bu se muki našla i sama boža potrplivost i naš sake dike i fale vredni jezik.)

I, 1, 134-36) PISTOL - He hears with ears!

(PIŠTOLJAK - Se vupa vu vuha!)

EVANS - The tevil and his tam, whar phrase is this? He hears with ears? Why, it is affectations!

(EVÉS - Kakof je to peklenski vraži izraz? Se vupa vu vuha! Pak to mu je čisti afektacijuš!)

(III, 1, 71-72) HOST - ... let them keep their limbs whole and hack our English.

(BIRTAS - Da im bar koža ostane cela, gda već tako nemilosrdno mrcvariju našega lepoga jezika!)

Dakle, pravi mali Babilon, ili, kao što bi rekao Falštof: «ričet» od jezika:

(I, 1, 109-11.) FALSTAFF - 'Twere better for you if it were knowhn in counsel: youll be laughed at!

(FALŠTOF - Za vas bu bole ak se malo zberete; f saboru buju vam se si sam keheljili!)

EVANS - Pauca verba, Sir John, good worts!

(EVÉS - Pauca verba, gospon Ion, to si su pravi riči!)

FALSTAFF - Good worts? Good cabbage!

(FALŠTOF - Pravi riči? Pravi ričet!)

Ovdje dugujem malo objašnjenje glede tog «ričeta»: zanemarujući to što Evans netočno sam prevodi latinsku izreku, govoreći, pa i slušajući na svoj, «velški» način, on umjesto words, izgovara worts - dakle, umjesto «riječi», rekao je «zelje, kupus»! - Svi prijevodi koji su mi bili pri ruci, olako prelaze preko toga da cabagge u ovom slučaju može značiti «Kaj god» (kajkavski, naravno!), ili nešto slično. Falstaff se naime poigrava s dvije istoznačnice - worts i words - zelje, kupus. Tu moju slutnju potvrđuje zabilježenom interpunkcijom, dakle intonacijom, folio izdanje Shakespeareovih djela, 1623. (Falstaff - Good worts? Good Cabidge;...). A. Schmidt je u svom dvosveščanom rječniku Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary 1971., usudio bih se reći, zanemario, ili previdio, u ovom slučaju,

moguće značenje riječi cabbage. (Webster's Third New International Dictionary: 3. cabbage, - Brit. cloth remaining after the cutting out of a garment...)

Nije, naravno, nikome čudno kada s hrvatskih pozornica, pred hrvatskim gledateljstvom, Hamlet, ili Cid, ili Ujak Vanja, Faust... govore o svome vremenu, prostoru i okolnostima - hrvatski! Tu jezik (dakle i prijevodni) postaje proziran, da tako kažem, tragom onoga što je o riječi rekao kineski filozof Zhuangzi («Riječi su kao vrša: kad je baciš u vodu i uhvatiš ribu, ona ti postaje nebitna...»). Ali, ako se u izvorom tekstu nađu osobe koje govore i scenski žive u odmaku od izvornog jezičnog standarda, onda je to za hrvatskog prevoditelja već ozbiljan problem! Takvi odmaci obično se u nas ostvaruju kajkavskim govorom; ali, tada kajkavski, nažalost, odmah gubi prozornost, on se materijalizira u svojoj pripadnosti za našu svijest jasnom pripadnošću određenom području! (Tako je, mislim, zbilja dvojbeno rješenje kada, na primjer, mali Arapin, usred Pariza, govori - kajkavski! Da bi se označila njegova ne posvemašnja pripadnost za njega novoj okolini!)

Valjalo mi je, dakle, naći mogućnost da sve jezične odmake od standarda uvjerljivo nađem u jednoj, nama bliskoj i prepoznatljivijoj sredini i govoru. Dakle uz kajkavski, još neki «drugi» kajkavski, ili neki jezik koji je uz kajkavski, na određenu mjestu i u određeno vrijeme bio moguć i logičan - dakle kajkavski bednjanski, preloški ili podravski, pa tek onda njemački, slovenski ili mađarski, koji stoljećima žive u našoj sredini. (Kako se to događalo i u mojemu djetinjstvu, kad sam slušao roditelje, koji su miješali kajkavski i njemački, s pokojom mađarskom rečenicom.)

Da bih to uspio, morao sam odrediti mjesto događanja, zamjenu za Windsor, i nakon određena kolebanja, zaključio sam da bi mi najbolje rješenje bilo da to budu Varaždinske toplice. Naslov bi dakle bio Vesele ženske topličke. Uz nazive svih domaćih lokaliteta: same toplice, Brijeg i šuma Tonimir, rijeka Bednja, Park s rimskim ruševinama...

Ali, najprije sam morao riješiti problem «ponašivanja» imena osoba komedije; a čak ni to nije bilo posve jednostavno. Gotovo svi prevoditelji mijenjali su samo neka Shakespeareova imena, uglavnom ona koja su u sebi krila određeno značenje. U talijanskom i njemačkom prijevodu, koji su mi se našli pri ruci talijanski prevoditelji (E. Cecchi i S. Cecchi D'Amico) riješili su to ovako: Shallow = Sommario («Sažetak»), Slender = Mingherlino («Mršavić»), Mistress Quickly = Mona Fapresto (gđa Brzić). - Njemački prevoditelji (A. W. Schlegel i L. Tieck) riješili su slično: Schallow = Schal («Glupić»), Slender = Schmächtig («Tanušnić»), Mistress Quickly = Frau Hurtig (gđa «Hitrić»).

Kad smo već kod talijanskih i njemačkih prevoditelja, spomenut ću i to da su oni pitanje iskrivljavanja govora riješili najčešće prema Shakespeareu: Evans uglavnom mijenja u izgovoru suglasnike g, b, v - u k, p, f; a doktor Caius, uz poneku francusku rečenicu uglavnom brka padeže. (Oprezno bih napomenuo da je Shakespeare zabilježio samo najbitnije pogreške u govoru, a da su glumci, možda posizali i za jačim, da ne kažem smiješnijim iskrivljavanjima.)

Ja sam pokušao promijeniti sva imena, ali tako da ili značenjem, ili zvukom ostanu bliski izvorniku. Tako je Shallow postao - Plitvičec (Plitković), Slender - Štokfiš (Bakalar), Ford - Furdek, Page - Listek, Evans - Evés (madž. - Jestvina), Caius - Kajhus («magareći kašalj»), Simple - Tutlek, a mistress Quickly - gospa Stekla (u kojemu se imenu «čuje» i glagol «teći», kao hitati, brzati, i pridjev «stekla», kao šašava, luckasta, šuknuta.

*

GOSPA FURDEK - Nete mi veruvali, gospa Listek, ali ja sem se baš fputila k vam doma!

GOSPA LISTEK - Nete mi veruvali, gospa Furdek, ali ja baš idem k vam! Ali, kaj je, zgledite mi nekakšni nikašni?

GOSPA FURDEK - Ne znam zake!?! Mogla bi vam dokazati da se čutim čist fajn!!

GOSPA FURDEK - Pak, kaj, meni se vidi tak kak sem vam rekla!

GOSPA LISTEK - No, dobro, v redu, morti imate praf. Ali lefko bi vam mogla dokazati da i ni baš tak kak se vami vidi! Gospa Listek, lepo bi vas prosila za jen savet!

GOSPA FURDEK - Rečite. kaj vas muči, draga ženska!?

GOSPA LISTEK - Joj, dargica, ak mi se na putu ne najde kakšna mala zapreka, mogla bi doseči zbilam veliku čast!

GOSPA FURDEK - Prejdite prek te zapreke, draga ženska i zemite si tu čast! Kaj je? Pozabite na se zapreke i razloge i povečte, kaj je?!

GOSPA FURDEK - Če bi bila spravna diti f pekel, na vekivečno dugih par trenutkof, mogla bi čez noč dobiti vitešku titulu!

GOSPA LISTEK - Kaj? Prek noči, ha? Lažete! VI, da bi mogli postati Vitezica Alica Furdek?! Joj, dajte najte! Vitezi vam se gdagda znaju grdo tirati, zato se nejte dati stirati med nje!

GOSPA FURDEK - No, dosti smo praznu slamu mlatile! Nate. čitajte, sam čitajte, pak bu vam jasno kak bi ja to mogla dobiti viteškoga reda! Doklam god bu mi oko znalo razlikovati ljude po zvunešnjosti, o debelima bum muškima mislila sam se najgorše! Ali, z druge strani, ak se praf zeme, on nigdar ni klel, cenil je žensku vrloću, a se je prostote drugim ljudem tak za zlo jemal, da bi se lefko bila zabogmala da se jengova naraf i jengove reči istinski slažeju!... Ali, kaj bi! Kakšna je to ploha, pitam ja vas, hitila toga kita, s tak puno lagvof ulja f črevu, na topličko tlo?! Mislim, da bi bilo najbolje da ga ostavim vu varlivi nadi, se doklam ga zatorni jogenj jengove strasti ne zecvre v jengovi vlastiti masti! Ste vi gdar čuli za nekaj takšnega?

GOSPA LISTEK – [...] Nate, glečte, čitajte! I ja sem dobila slično pismo! Razlikujeju se sam po tomu kaj je jeno poslano gospi Listek, vam, a drugo gospi Furdek, meni!... Mogla bi se kalditi da on ima jezero ovakvih listof, na koja na kraju napiše drugačija imena i opče ne

sumljam da bu ih potlam dal i tiskati; jer on očivesto malo mari za to kaj tiska, gda je vu svoji stiski i nas dve nakanil pritisnuti!

GOSPA FURDEK - Pak je! Tu je se isto! Isti rukopis, iste reči! Pak kaj si on misli o nam dvem?!

GOSPA LISTEK - Ja zbilam nis dosti spametna!... Čujte, ak on v meni ni videl znak nekšnoga nagnenja, ne znam kak bi mi se mogel probati tak silovno prikrcati.

GOSPA FURDEK - Vi to nazavate prikrcavajne?! Ja bum ga vre znala zdržati iznad palube!

GOSPA LISTEK - I ja takaj, nekaj?! Jerbo, da mi predre f potpalubje, tak bi me združnul, da vre nigdar ne bi bila za plovību... Dajte da mu se osvetimo! Dajte da mu vrečemo rendesa, dajte da potkurimo jengovu hofiranciju, z kojekakšni zamamlivi mamci, se doklam ga tak ne oplindramo, da bu moral založiti kojne pri gazdi birtije «Štrumfpantljin»!

[...]

STEKLA - No, alzo, vitez Falštof, oni su gospu Furdek spravili f takšnu kontuziju, da je to čudo nad čudima! Niti najpreštimaniji dvoranin... nogdar ju ni mogel spraviti f takšmo stajne... a bilo je i vitezof i vlastelinof, z kočijami i konji, velim im... kočija za kočijom, pismo za pismom, dar za darom, se tak slatko mirišljivo, sam dišeči mojšus, svila, zlato, elefantne hofirancije, šampanjer, marcepani... se kaj bi lefko zadobilo sako žensko srce, ali, pazite, si oni nisu od nje dobili niš, ni da bi jim z jenim jokom namegnula!... No, alzo, ovak - prijela je njihovoga lista i obznanja vam, da njezin muž ne bu doma zmed desete i jedanajste vure! Je! ... Tak da vu to vreme morete dojt i rezgledati slike, rekla je, za koje vi vre znate, ne?!... Ali, ja imam još jenoga glasa za njih. Gospa Listek ih takaj lepo pozdravla, pak naj mi dopustiju da im f poverenju šepnem, da je ona ženska dobre refundacije, cizelirana i dobro abdicirana; jena zmed onih kaj ne propušta ni zornice ni večernjice, tu im dobra stojim!... Alzo, ona me prosila naj im povem da je njezin muž retko gda doma, da je furt sama, ali da verje da to tak dale nejde! Nigdar nis vidla da bi nekšna ženska bila tak nora za muškimi. Prosi ih, da bi ji oni v znamenje njihove ljubavi poslali svojega hlapčeka, njezin muž ima fest efektivnoga odnosa spram njemu i ne bu niš sumljal... Gazda Listek je zbila pravi poštenjak... ona kraj njega dela kaj oče, raspoláže z penezi kak oče, ide f postelu gda ju je vola, zdiže se z posteले gda ji tak dojde... Morate ji poslati svojega dečeca, tu vam nema zgovora.

*

Koliko sam imao poteškoća i kolebanja u otkrivanju smisla i vrednota Shakespeareovih sjajnih dosjetaka, pa i jezičnih vratolomija, ne mogu ovom prigodom ni navesti, a još manje uvjerljivo obrazlagati. Zato ću se ograničiti na sam početak komedije, na prvih tridesetak redaka, ali vjerujem da će se i na taj način steći dojam o mojim problemima i nastojanjima u cjelini.

Ali, prije svega: spomenuti je T. W. Craic tih prvih 30 redaka izvornika popratio s 200 (!) redaka objašnjenja!

Ne moram za sada objašnjavati što preostaje jednom prevoditelju: ili da izvrši prevoditeljsko samoubojstvo, ili da dignu ruke od posla. Ja sam se, kao što vidite, odlučio za prvo.

Zanemarujem nekoliko latinskih riječi ili rečenica, pa i to shvaćaju li ih dramske osobe točno ili pogrešno, kao što su - coram, Custalorum, Ratolorum, ili talijanizam armigero... koje čitatelj, doduše može shvatiti uz pomoć priređivačevih objašnjenja, ali gledateljstvo (ne samo naše!) dovode u određenu nedoumicu, postaju puki «šum» u govoru. I sada moram sljedećih nekoliko rečenica navesti, da bih ponešto mogao kako-tako obrazložiti i objasniti, u odnosu izvornik-prijevod. Evo:

SLENDER - All his succesors - gone before him - hath done't; and all his ancestors - thar come after him - may. They may give the dozen white luses in their coat.

SCHALLOW - It is an old coat.

EVANS - The dozen white louses do become an old coat well. It agrees well passant. It is familiar best to man, and signifies love.

SCHALLOW - The luce is the fresh fish - the salt fish is an old coat!

Slender, naravno, spominje štuke (luses), kao dio znakovlja na grbu (coat); Evans, sluhom i izgovorom, pretvara te štuke u uši (louses - pa i to pogrešno, umjesto lice). Evans spominje i riječ passant, što je u heraldičkom smislu označavalo crtež osovljene životinje (lav!), a prevoditelju - dodatnu nevolju!

Da ne duljim s objašnjenjima kojima bi ovom prigodom mogao sve samo još zamrsiti, navodim svoja rješenja, koja su se nužno morala odvojiti od izvornika (žrtvujući, u nevolji, neminovno, mnogo toga!), ali nadam se da čitatelju, a još više gledatelju, daju bar neku mogućnost za prihvaćanje ponuđenih dosjetaka:

ŠTOKFIŠ - Si su njegovi potomci - prije njega - tak delali; kako buju i si njegovi pretci - kaj buju došli posle njega - ziher. I morti buju na svojem grbu meli dvanajst belih ščuk.

ŠUPLJKA - To je starinski grb!

EVÉS - Je, igen, dvanajst beli feher šljuk jako dobro paše na stara grba. Igen, si stoji kako pliva. Taj si je állat jako dober pajtoš na ember človek i mu ga znači lubaf!

ŠUPLJKA - Ščuka je riba, a šljuka - tica!

Time bi ovaj «ričet» bio kako-tako obrazložen u prijevodu. Dopustite još nekoliko redaka neposrednog nastavka, radi zaokruženja cijelog prizora:

ŠTOKFIŠ - Ja morem taj grb i poduplati, dragi kum!

ŠUPLJIKA - Je, moreš, ak zemeš i ženu z grbom.

EVÉS - Nem, Ištenem, šemni áron, nikakpošto: ako će si zemeš na grba još i žena z grba, pokvariš sebe grba - ne bude ga terület prostor za ribakok, kak ja to sebe štimam...!

Georgio Melchiori, redaktor i tumač jednoga od izdanja *Veselih žena windsorskih* (The Arden Shakespeare, 2001.), u nadahnutom predgovoru nudi čitateljima, kazališnim djelatnicima, kritičarima i književnim povjesničarima, gotovo usput, spasonosnu značajku ove višestruko vrijedne Shakespeareove komedije, koja u novije doba sve više osvaja svjetske pozornice. Naime, jedan od podnaslova spomenutoga predgovora, nazvao je «Engleska komedija i komedija engleskoga» (The English comedy and the comedy of English), a odmah potom, u sljedećem podnaslovu dopunjava značaj prethodnoga nazivom «Komedija jezika» (The comedy of language).

Čini mi se da je tom lucidnom odrednicom sve brojne dotadašnje nepoznanice i dvojbe potisnuo u drugi plan. Postaje nam naime nekako nebitno kada je i kako komedija nastala, je li doista napisana na želju same kraljice Elizabete (kako bi htjele neprovjerene legende) za jednu prigodnu svečanost, je li doista «sklepana» u petnaestak dana, ili je brižno zasnivana godinama, je li njezina radnja puki plod spajanja nekoliko uzora, je li samo puki preslik nekih zbiljskih događaja i povijesnih osoba; je li glavni junak Falstaff iz drama Henry IV. (1. i 2. dio) isti, jedinstveni junak - i tako unedogled. *Vesele žene windsorske* jednostavno su - vesele žene windsorske, a vitez Falstaff u komediji - jednostavno - vitez Falstaff!

Melchiorijev izraz «engleska komedija» treba čitati dvovaljano. Prvo - to je doista jedina Shakespeareova komedija koja se «događa» u Engleskoj! I drugo, to je komedija po duhu, ljudskim naravima i navadama, vrcastim dosjetkama, jezičnim bogatstvom i vratolomijama - istinski engleska! Sve što se u njoj spominje, doslovce sve - neposredno je vezano uz određeno vrijeme i prostor.

Drugi dio podnaslova, «komedija engleskoga», govori o tome kako jezik u toj komediji nije samo građa kojom autor opisuje radnju i ljudske čudi, nego baš on (jezik, govor!) tvori same osobe i radnju, osobe su u njoj životne po jeziku; on je njihova bit, značaj, moć, ali - i slabost. Osobe po njemu postoje i jesu kakve jesu. Svaka na svoj način. To, posebice kazališno, svojstvo jezika (govora) postaje uvjet bez kojega kazalište jednostavno ne živi! I baš zbog toga slijedi i treći podnaslov «komedija jezika» (jezikâ!), koji u nedogled širi problem i značajke jezika, kao izvorišta radnje i odnosa, a ne kao puko njihovo opisivanje nekim općenitim govorom.

Stjecajem okolnosti, koje ovom prigodom ne treba obrazlagati, rekao bih da se istinsko zanimanje za *Vesele žene windsorske* počelo javljati tek u 20. stoljeću. Komedija se sve češće prikazivala u kazalištima, ali istinskih kazališnih otkrića (redateljskih, dramaturških, glumačkih...) ipak nije bilo. Inscenacije su postajale sve slobodnije, kostimi sve suvremeniji, ali novine su se svodile uglavnom na ono vanjsko, dakle nebitno: tako se u jednoj predstavi Anne, sa svojim dragim, Fentonom, dovozila na pozornicu na motociklu (1929.), a gospođe Page i Ford razgovarale su o napašnom vitezu Falstaffu sjedeći pod frizerskim «haubama».

Ali, prava traganja za onim bitnim u *Veselim ženama...* počela su se ostvarivati tek izvan engleskih govornih područja. Brojni prevoditelji i redatelji zacijelo su shvatili da im je svaki trud bez određenih prilagodba (jezičkih, prostornih, vremenskih, društvenih) jednostavno – uzaludan. I zato su se višestruko odmicali od izvornika, tražeći prigodu u okviru svojega vremena, sredine i govora. U Rimu je, na primjer, komad prikazan u miljeu i dijalektu jedne povijesne gradske četvrti, pod naslovom *Vesele žene trasteverske* (*Le allegre comari di Trastevere*, 1980.). A u Tokiju je Falstaff prikazan kao - samuraj (*Razmetljivi samuraj*, 1991.).

Već spominjani Giorgio Melchiori posvetio je svoj redaktorski rad na spomenutom izdanju, kojim sam se i ja, na samom kraju poslužio, svojemu prijatelju Nemiu D' Agostinu, koji je *Vesele žene...* preveo «[...] u čudesnoj mješavini talijanskih lingvističkih oblika svijuju razdoblja i područja zemlje [Italije, V.G.] [...]» da bi ostvario «istinsku komediju talijanskih govora».

Ne pretjerujem, do toga sam komentara došao kad je moj prijevod-prilagodba već bio u poslu. Bit ću malo, ali shvatljivo, nadam se, neskroman, zaključujući da sam i ja, sa svojim vrijednim suradnicima, bio na tragu nečega sličnoga.

Još koju o naslovu ovoga priloga. Već i pri površnom čitanju, ili gledanju predstave, lako je razabrati da je u ovoj komediji svatko svakome - stranac: jezikom-govorom, podrijetlom ili staležom. A stranac je, zar ne, uvijek na meti domaćima!

Falstaff pokušava prevariti dvije čestite žene u malom gradiću. Ali one njega, kao nasrtnika, kažnjavaju javnim sramoćenjem. Pa čak i dvoje mladih zaljubljenika, na neki način neprepoznati u obiteljima, čine «novelu» vlastitim roditeljima. A da o «novelama» gospe Stekle i ne govorimo!

I, na kraju, Shakespeare je meni, strancu, prevoditelju napravio i te kako veliku novelu. A i ja njemu, u najboljoj namjeri, s velikim poštovanjem, što sam mu toliko toga ostao dužan.

Ljiljana Avirović (SSLMIT - Università degli Studi di Trieste): Dundo Maroje u Italiji

Prihvatimo li činjenično stanje da na talijanskom jeziku imamo čak tri Dunda, onda moramo biti zadovoljni, jer to nije malo. Godine 1969. Lino Carpinteri i Mariano Faraguna prevode u Trstu, za potrebe gradskoga kazališta, to djelo Marina Držića.

Non semo né patrizi né plebei, semo nobili ragusei, kaže starinska izreka po čijem se drugom dijelu u Carpinterijevoj i Faraguninoj verziji zove Dundo Maroje. U tiskanom predlošku ovako piše: Marino Darsa, I nobili ragusei, (Dundo Maroje), versione di Carpinteri e Faraguna, regia di Kosta Spaić. U knjižici piše da je to prvi talijanski prijevod komedije u tri čina. Opremljena je popisom likova (kojih je brojčano isto koliko i u originalu, ako isključimo «špijune» /sbirri/, kurtizane /cortigiane/ i svirače /musici/), te podjelom uloga. Za tu su priliku Carpinteri i Faraguna napisali šest stranica teksta naslovljena «Marino Darsa Raguseo» i dvije stranice pojašnjenja prevoditelja, a Kosta Spaić dvije stranice redateljskih bilježaka. U tekstu «Marino Darsa Raguseo» zanimljivo je pročitati rečenicu «Marino Darsa (che nella grafia e nella storia letteraria croata compare sempre con la dizione Marin Držić, str. 6), iz koje se jasno razabire razlog zbog kojega je gotovo u potpunosti u naslovu knjige ispušteno Držićevo ime i prezime na hrvatskom jeziku. Slijedi integralni tekst prijevoda prikazanog u tršćanskom, a ubrzo zatim i u vicentinskom kazalištu.

Na moje pitanje zašto taj odabir naslova, Lino Carpinteri odgovara da su svi Dubrovčani plemeniti, *nobili*, već samim tim što su *ragusei*. Tih je godina on radio u tršćanskom kazalištu «Rossetti», koje se upravo otvaralo nakon preuređenja, a koje je godinama bilo korišteno kao kino-dvorana. S predstavom Dunda Maroja željelo se svečano otvoriti kazališnu sezonu, vremena je bilo malo, pa su prevoditelji morali raditi vrlo brzo. Posljednje su prizore prevodili kada su već probe bile poodmakle. Prevodilački je iter unatoč svemu bio dug. Na pitanje kako su to djelo prevodili tršćanski književnici i satiričari koji ne znaju hrvatski jezik, a kamoli Držićev, Lino Carpinteri, (Faraguna je umro 2000.), odgovara da je prijevod najprije bio ponuđen Fulviju Tomizzi, kojem je, kao poslije i njima dvama, dat predložak u doslovnom prijevodu stanovitoga Felicinovića. Pretpostavljamo da je riječ o svećeniku i piscu Josipu Felicinoviću (Zadar, 11.II.1889. – Pag, 13.III.1984.), koji je 1913. na Vatikanskom sveučilištu diplomirao filozofiju i teologiju, te uređivao časopise *Zora* (1917.-18.) i *Katolik* (1930.-34.). Potrebno i zanimljivo bit će pronaći taj predložak, pogledati snimke tršćanske predstave (iako su loše; po Carpinteriju, Dundo bijaše najgore snimljena predstava te godine), a zatim ih usporediti s njihovim prijevodom, odnosno adaptacijom. Jesu li konačni prevoditelji uspjeli očuvati duh i značenje originala, ili su, kako kaže sam Carpinteri, napravili adaptaciju Držićeva djela, prilagodivši ga talijanskoj publici, to se može naslutiti i iz objavljenog teksta kao i iz izjava prevoditelja, no činjenica što je režiju potpisao Kosta Spaić, jamči da velikih pomaka ne bi trebalo biti. Tek analizom Felicinovićeve prijevoda i tršćanske adaptacije moći ćemo donijeti barem približne rezultate pravilnog «čitanja» Dunda, jer, navodno, iz Felicinovićeve prijevoda ni Tomizza ni njegovi «nasljednici» nisu mogli shvatiti o čemu se radi. Prevoditelj predložka nije, kaže Carpinteri, od toga komada «shvatio gotovo ništa».

Nakon poprilično vremena iščitavanja Felicinovićeve predloška, Tomizza je odustao, a tršćanski se «tandem» prihvatio posla i završio ga za kratko vrijeme. Da bi mi potkrijepio tvrdnju kako je bilo gotovo nemoguće shvatiti predložak, Carpinteri kaže da se prizori Dubrovčana u Rimu odvijaju kod dotičnog Bariccellija, onda kada je u pitanju bio *Il Bargo*. Dapače, nisu mogli razumjeti kako je riječ o lijepom kazališnom komadu sve dok nisu otišli u Dubrovnik i pogledali prekrasnu predstavu u režiji Koste Spaića.

Ako, dakle, autor prvoga predloška, po mišljenju konačnih prevoditelja, nije pravilno shvatio original, od konačnih se prevoditelja to mora zahtijevati. Dobar prevoditelj drame mora prije svega biti dobar čitatelj originalnog teksta. Na prvom stupnju takozvanog filološkog razumijevanja prevoditelj drame ne treba imati posebne kvalitete prevoditelja umjetničkog djela, ali mora imati određenu praksu izbjegavanja homonimskih pogrešaka, jer, u našem slučaju, sve riječi dubrovačkoga govora iz 1551. u svom pravom kontekstu, unatoč čestim korijenima iz talijanskoga, imaju i drukčija značenja. Primjerice, u sada već kanoniziranom prijevodu tršćanskoga Dunda, «*dundo Maroje*» je barba Maroje. Točno je da je riječ barba (ujak ili stric) primorsko-dalmatinskog podrijetla i široke uporabe, da u talijanskom ta ista riječ znači «brada», odnosno preneseno, ona označava starijeg čovjeka ili rođaka. No prosječan Talijan neće automatski to i razumjeti, ali Tršćanin ili stanovnik venetskog područja vjerojatno hoće. No, ako bismo dunda Maroja oslovili u talijanskome s *messer Maroje*, vjerojatno bismo se s tom riječju, koja se u prošlosti koristila uglavnom za suce i osobe od poštovanja, a danas se koristi uglavnom u šaljivom tonu, približili mogućnosti da svi Talijani razumiju o čemu je riječ.

Potrebno je napomenuti da je tršćanski prijevod učinjen pretežito na istro-venetskom narječju i da mu to daje posebnu čar, ako pomislimo da je praižvedba bila u Trstu, gradu u kojem je to narječje posebno ukorijenjeno. Takvim odabirom prevoditelji su, prethodno proslavljeni knjigom *Maldobrie*, zasigurno postigli pun pogodak. Šteta je samo što u ostalim dijelovima Italije, izvan istro-venetskog područja, ono ne bi bilo izvedivo, jer ne bi bilo u potpunosti shvaćeno.

Talijanskom gledatelju prevoditelji su kalamburima približili i imena glavnih likova. Bokčilo tovižarnar, Marojev sluga, njima je *Tirapiedi*, *tavernirere*, *servo di barba Maroje*, *Popiva* je *Bevagna*, *Pomet Trpeza* je *Ragusino*, *Tripčeta* iz *Kotora* je *Trifone di Cattaro*. *Pristrano* gledajući, prava je šteta što su se u Italiji «zagubili» baš oni, no ako mislimo da prevesti kazališno djelo znači i prilagoditi ga što lakšem izgovoru glumaca, onda smo našli opravdanje i za takav odabir.

O pravilnom poimanju konteksta vodit će računa iskusan prevoditelj koji svojim gledateljima želi prikazati sve vrijednosti originala, koji shvaća ugođaj, ironičnu ili tragičnu obojenost, napadački ton ili sklonost preslika realnoga stanja. Prosječan gledatelj neće biti svjestan svih osobina kakvoće teksta, ali ih prevoditelj mora uočiti i shvatiti kakvim sredstvima pisac originala postiže te efekte.

Dugi nos, *negromant*, obraća se u talijanskom, «*mudrom narodu*» (*saggio popolo*, str. 17) a dubrovački, odnosno Držićev, «*starom puku*» (str.55), jer on se ne obraća samo plemstvu, već

i velikom mnoštvu koje je trebalo pratiti predstavu Prid Dvorom. Taj naoko sitan pomak mogao bi se protumačiti i kao izravno obraćanje ili dodvoravanje plemstvu, a tek poslije «ljudima, ženama, velikim i malima», itd.

Shvaćanjem stilske i smislaonog naboja pojedinih jezičnih sredstava prevoditelj dopire do umjetničkog jedinstva, do umjetničke stvarnosti svoga originala. Ako ih je dobro uočio, prevoditelj će biti u stanju prenijeti njihove karakteristike, njihove međudnose, a ujedno i zamisli koncepcije dramskoga teksta. Taj je način pristupa najteži u prevoditeljskom radu, zahtijeva umjetnički i književno «potkovanog» prevoditelja s pozitivnim pomakom, jer on, baš kao i čitatelj, teži osobnoj i automatskoj percepciji riječi i motiva, a za pozitivni pomak potrebno je temeljito znanje i o povijesti, u našem slučaju povijesti i Dubrovnika i Raguse, i o samom autoru koji je vrlo složen i koji je dakako «sin te povijesti». Te su odlike prijeko potrebne prevoditelju Dunda na bilo koji jezik i bez njih je teško postići umjetničku stvarnost djela.

Drugi, kronološki gledano, po našem je sudu nikada izveden prijevod Liliane Missoni objavljen u Milanu, 1989. To bi se djelo uvjetno moglo nazvati akademskim i filološkim prijevodom, pogodnim, uz kraćenja, za izvođenje na bilo kojoj talijanskoj pozornici. Za knjigu je predgovor napisao Frano Čale, a crtežima ju je opremio Zlatko Bourek. Na kraju svoga prevoditeljskog truda prevoditeljica je napisala popratni tekst pod naslovom «Marino Darsa (Marin Držić) e la sua opera», M.D. i njegovo djelo). Naslov knjizi je: Marino Darsa (Marin Držić), «Dundo» Maroje, s pojašnjenjem da komedija ima 5 činova i da ju je, najvjerojatnije 1551., u Dubrovniku izvodila družina «Pomet». Svi likovi imaju svoja izvorna imena, jedino su Dundo pripali i navodnici, pa je on, ako bismo se malko našalili, ispao dundo pod navodnicima. Taj dundo u tekstu je zio Maroje, što je dodatna potvrda da bi barba Maroje u ostalom dijelu Italije bio teško shvatljiv.

Čitati tog Dunda pravi je užitek za onoga koji poznaje original, a vjerujemo da bi tako bilo i za potencijalnog redatelja u Italiji.

Prevoditeljica je filološki pravilno, da se pozovemo na već navedeni primjer, «stari puk» preobrazila u *popolo antico* (str. 13), i postigla čak, u negromantovom prologu svojevrstu rimu: [popolo] che la guerra guarda da lontano, la guerra rovina del genere umano (str. 13), činjenica koja već nagoviješta mogućnost lakog scenskog izgovora. Ni ovaj prijevod nije na standardnom talijanskom jeziku, već je obojen svojevrstnim izmišljenim narječjem, nekakvom mješavinom napuljskoga (*sciurelle*, str.63.) i istro-venetskoga (*andè a far li fatti vostri*, ili *mi non ghe parlar*, str. 63), tj. izmišljenoga jezika koji likovima pridaje izrazitu komičnost.

Prava je šteta što za treće scensko izdanje, (*Dramma italiano* Rijeka 2000.), nije iskorišten taj prijevod. Ovaj put prijevod potpisuje Andrea Blagojević, režiju Nino Mangano. I u ovom, kao i u prvom slučaju, riječ je o prilagodbi Držićeva teksta. Naslov mu je: Marin Držić, *Padron Maroje*, ovvero i *ragusei al Giubileo*. *Padron Maroje*, u rukopisnom prijevodu, često je i paron, pa bi to dalo naslutiti da je riječ o približavanju istro-venetskom narječju. No, mnogi su vjerojatno imali prilike vidjeti tu predstavu i shvatiti da je riječ o standardnom talijanskom jeziku, što pretpostavlja da je predstavu trebalo vidjeti gledateljstvo širom Italije. Riječka je

prevoditeljica, često u dosluhu s tršćanskim prevoditeljima, za imena glavnih junaka koristila kalambure, pa tako u toj predstavi žive Boccalone, Bocca, Trifone, Petron, Spazza, Bevagna, Drap, Zuan... a njihovi originali su se jednostavno izgubili. Ragusei su u Rim došli da bi im Papa u Jubilarnoj godini 2000. podijelio indulgencije, pa bi oni koji poznaju original teško i prepoznali u tom djelu izričito navedenu Držićevu komediju.

Ako bi se, dakle, tršćanskim prevoditeljima moglo reći da nisu dovoljno pomno proučili autora i njegovo djelo, oni su ga, s prevoditeljske točke gledanja, prilagodili potrebama svoje publike i time riješili zadatak. To se ne bi moglo reći za posljednji prijevod, kojemu je, mislimo, prije svega naškodila redateljeva odluka da Držiću pripiše ono što Držićevo nije, te da mu oduzme ono što njegovo jest, primjerice oba prologa.

No, prijevod drame i scenski «prijevod» toga prijevoda vrlo često nisu jedno te isto. Svaki je prevoditelj i svaki redatelj istodobno i čitatelj. Gledateljstvo, posebice ono kojemu to djelo pripada, tj. i nobili ragusei, bit će i dalje najmjerodavniji «suci» svakoga Dunda koji se pojavi na sceni, a rijetko će dijeliti oprost onima koji se o njega ogriješe.

Lara Hölbling Matković: Kako prevoditi fukativ

Moj se prilog bavi nekim problemima s kojima se susrećem prilikom prevođenja vrlo metaforičnog izričaja snažna emotivnog naboja, čiji se precizni učinak postiže aliteracijom ili pak spajanjem riječi raznih jezičnih registara uz strogo poštovanje ritma. Ako tko pomišlja da će biti riječi o prevođenju romantične poezije, ljuto se vara. Tema mojeg priloga, naime, je fukativ iliti prosti način.

Prosti način uglavnom služi kršenju društvenih tabua koji odražavaju razne pristupe silama koje održavaju, mijenjaju ili ugrožavaju život, kao što su božanstvo, smrt, ludilo, seks, izlučevine i stranci. Kletva kao pokušaj sknavljenja tih tabua razvila se u mnogim jezicima tijekom starog i srednjeg vijeka. Valja primijetiti kako su iz tog razvoja isključeni jezici američkih Indijanaca, malezijski i neki polinezijski jezici. U pristupu smrti i bolestima dolazilo je i do pojave takozvanih disfemizama, tj. izravnog i šokantnog sknavljenja tabua njegovim naglašavanjem, kao što su izrazi «prdnuti u fenjer», «otegnuti papke» ili na engleskom *croak*, *push up daisies* ili *snuff it*. S današnjeg stanovišta, većina tih kletvi i disfemizama čini se nebitnima, čak smiješnima. No, činjenica što su danas ljudi osjetljiviji na opscenost nego na bogohuljenje ili bezbožnost ne umanjuje snagu tih izraza u, recimo, doba Chaucera. Njegovo djelo *Canterburijske priče* obiluje raznim vrstama i stupnjevima kletve (samo onih očevidnih ima oko dvije stotine) a sve u službi karakterizacije likova. U otkrivanju punog značenja takvih fraza valja imati na umu sljedeću opasku Aldousa Huxleyja: «Kako je teško danas, kada se o orgazmima može razgovarati za vrijeme juhe, a o bičevanju uz sladoled, kako je neobično teško sjetiti se snage starih tabua i duboke tišine koja ih je okruživala!».

Psovka u današnjem obliku nastala je promjenom shvaćanja društvenih tabua, pa bi se moglo reći kako se društveno neprihvatljivi izrazi i fraze u zapadnom svijetu sele s vjere (gdje se uglavnom krši zapovijed ne spominjanja imena Gospodnjeg uzalud) preko spolnih i tjelesnih funkcija do nacionalnih i rasnih uvreda. Nas još nije zahvatio taj suvremeni odnos prema onome što se smatra društveno neprihvatljivim; u nas se naime riječi poput «cigan», «čifut», «vlaj» i sl. tiskaju bez ikakvih kompleksa, dok će se svakog urednika i izdavača smatrati herojem jer dopušta tiskanje izraza kao «zajebavati», «popizditi» i sl. Unutar razvoja psovke zanimljivo je i primijetiti kako korištenje psovke u žena, mada u današnje doba obilno, pod utjecajem pokreta za oslobađanje i emancipaciju ženskog roda nije doživjelo većih promjena u smislu odabira fraza. Tako će Margaret Atwood primijetiti da kada govorimo o hrabrosti umjetničkog djela nikada nećemo reći kako umjetnice «imaju sise», već ćemo upotrijebiti, ako ništa drugo a ono anatomske neprecizan izraz «imati muda».

U drami se društveno neprihvatljiv izraz u neprikrivenom obliku prvi put javlja 1914., kad Eliza Doolittle u trećem činu Shawova *Pygmaliona* savršeno elegantnom dikcijom kaže: *Not bloody likely*, što bi se na tom mjestu moglo prevesti kao: «Hoću, vraga!». Želeći objasniti zašto mu je smiješno što mnoge novine odbijaju otisnuti riječ *bloody*, Shaw je izjavio kako je taj uzvik u svakodnevnoj upotrebi kod četiri petine engleskog naroda, uključujući mnoge

visoko obrazovane osobe. Shaw je također pohvalio vlastito supostavljanje stila i sadržaja, te primijetio kako je *bloody* klasno određen izraz. Zanimljivo je kako u Americi praižvedba *Pygmaliona* uopće nije izazvala takve raspre, budući da su Amerikanci izraz *bloody* prihvatili kao slikovit izraz engleskog slanga. Upravo u tom kontekstu usudila bih se reći kako je psovka danas u drami jedan od najpreciznijih mjernih instrumenata klase, obrazovne i kulturne pozadine lika.

Problem koji se stoga javlja kod prevođenja drame unutar koje se koriste psovke i ostali izrazi neprihvatljivi u nekim društvima, upravo je to poznavanje ili nepoznavanje kulturalne pozadine. Kao što se u engleskom jeziku riječi anglosaksonskog podrijetla smatraju vulgarnijima od riječi latinskog ili normanskog podrijetla, tako i svi narodi emotivni naboj u vlastitom jezičnom izričaju subjektivno doživljavaju jačim. Osnovna pogreška koju prevoditelj odnosno urednik u tom slučaju može učiniti jest cenzura ili takozvano «popravljanje autora».

Vidimo iz prakse u nas kako cenzura poprima tri osnovna oblika: prvi je takozvana eufemizacija, tj. korištenje izraza kao što su «hehati» (izraza koji usput budi rečeno uopće ne postoji u rječniku hrvatskog jezika), «u klinac» ili pak mijenjanje registra, tj. kako kaže C. S. Lewis, u eksplicitnom bavljenju seksom čovjek mora odabrati između jezika dječje sobe, gliba ili sata anatomije. Drugi oblik cenzure su slavne tri točkice u kombinaciji s početnim slovima navodno neprihvatljivog izraza, tj. «idi u p... m...», «j... se», «goni se u k...». Treća metoda, koja se danas uvelike koristi u medijima, jesu povlake u tekstu, odnosno pištanja u snimljenom govoru, koje označavaju, odnosno prekrivaju «zločesta» mjesta. Na taj se način pre- ili prikrivaju riječi vezane uz spolnost, dok sama spolnost, tjelesne funkcije i nasilje više nisu tabui, tako da dolazimo do apsurdne situacije u kojoj smo izloženi prizorima silovanja, brutalnih tučnjava, ubojstava tijekom kojih okorjeli pripadnici mafije, serijski ubojice i slični izgovaraju fraze koje nisu baš daleko od «tristo mu mrkvice». Tako se na primjer, televizijska serija *Obitelj Soprano*, o privatnom životu mafijaša i sukobu tog života s njihovim nazoviposlovnim životom, u Hrvatskoj, za razliku od Slovenije, prikazuje u svojoj «pročišćenoj» verziji. Tu se naime umjesto izraza *fucking*, *what the fuck* i sl. upotrebljavaju *frigging* ili *freaking* i *what the hell*, izrazi koji se smatraju manje neprihvatljivima, mada je u slučaju posljednjeg i to upitno, uzmemo li u obzir da se radi o katoličkoj obitelji. Ali zato nema cenzure kod prizora nasilja, štoviše, serija se na Hrvatskoj televiziji tijekom prve sezone, opet za razliku od Slovenije, prikazivala u terminu koji se smatra obiteljskim, naime subotom nakon Dnevnika. Sličan pristup imao je već i dr. Thomas Bowdler, koji je 1818. iz izdanja Shakespearea «izbacio one riječi i izraze koji se ne mogu iz pristojnosti glasno pročitati pred obitelji», ali je zadržao sve izraze vezane uz nasilje u dramama.

Ćudoređe kao razlog cenzuriranja izvornika ili prijevoda vrlo je upitan motiv, jer naime sva tri oblika cenzure pretpostavljaju kod čitatelja ne samo poznavanje već i razumijevanje tih psovki. Psovka se, dakle, tretira kao neka javna tajna. Poznata je anegdota kada je 1755. neka dama pohvalila Samuela Johnsona što je iz svojeg velikog rječnika isključio «vulgarne» riječi, na što je on navodno odgovorio: «Da, gospođo, nadam se da nisam uprljao prste. No, primjećujem da ste vi te riječi tražili.»

Cenzura kao zahvat u prevođenju ne proizlazi samo iz osjećaja zapravo lažnog ćudoređa, već i donekle iz pomanjkanja kulturološke pismenosti. Ne shvaćajući što psovka zapravo znači unutar ponuđene fraze, ne prepoznajući njezin klasni, socijalni, obrazovni ili kulturološki kontekst, prevoditelj će lako posegnuti za cenzurom, jer mu je osjetljivost gledateljstva dobar izgovor za prikrivanje vlastita neznanja. Umjesto toga, trebao bi se radije poslužiti jednom od procedura i strategija koju prof. dr. Vladimir Ivir predlaže za prevođenje kulture, tj. praznina koje nastaju kod nepostojanja ekvivalencija.

Budući da priroda dramskog teksta ako je namijenjen pozornici, a ne tisku, ne dopušta definiciju kulturalnog pojma, da ispuštanje nepoznatog u slučaju psovke uistinu znači cenzuru, te da leksičko stvaranje ne može stajati bez neke procedure koja će približiti i onu izvanjezičnu komponentu, ostaju sljedeće procedure: posudba, doslovan prijevod, nadomještanje ili dodavanje. Danas je posudba sve lakši zahvat kad prevodimo s engleskog i američkog, jer se tamošnji *slang* sve više prenosi i u hrvatski jezik, pa su u hrvatskom *slangu* već uvriježene riječi kao *shit*, *dyke*, *fucker* te fraze kao *who the fuck is...*, *what the fuck...*. Doslovan prijevod može se kod psovke koristiti jedino ako je psovka u izvorniku neobična ili netom izmišljena za potrebe postizanja željenog učinka, ali se takvo prevođenje uvriježenih riječi i fraza pokazalo krajnje nespretnim i neprirodnim na sceni. Tako se u drami *Closer* u prijevodu, moram reći kazališne redateljice, a ne prevoditeljice Nore Krstulović, *fucking* čitavo vrijeme prevodi priloškom oznakom «jebeno», tj. izrazom koji ne samo što se u toj strukturi ne koristi, već i u strukturi u kojoj se koristi nosi drugo značenje. *Fucking*, naime, obično stoji ispred pridjeva koji označavaju neko stanje duha ili tijela (umoran, gladan, ljutit i sl.) te zapravo znači gradaciju ili komparaciju tog pridjeva, tj. kao što se može naći u Velikom englesko-hrvatskom rječniku prof. dr. Željka Bujasa: *fucking* adj tab jebeni, posrani, kurčev, | ~ *stupid* glup kao ponoć. Primijetit ćete da prijevod prof. Bujasa umanjuje jakost upotrijebljenog izraza, što je slučaj i s većinom ostalih prijevoda u navedenom rječniku, ali se zato mora istaknuti da su u tom rječniku, za razliku od recimo Rječnika šatrovačkog govora Tomislava Sabljaka, zastupljene sve društveno manje prihvatljive riječi i poznatije fraze uz točne oznake stupnja, tj. *slang*, vulgarno, taboo, tako da prevoditelj ne može biti u zabludi.

Ako se pak odmaknemo od seksualnih izraza, naći ćemo da je izraz muška šovinistička svinja također doslovan prijevod engleskoga *male chauvinist pig*. «Svinja» kao uvreda u hrvatskom jeziku znači osobu koja ima loše društvene manire, nepristojnu osobu ili osobu koja ima znatnih nedostataka u svojem karakteru. *Pig* na engleskom označava istu životinju, ali kao uvreda upućena osobama još od 1785. označava svaku bezosjećajnu autoritarnu osobu te kasnije svaku (mušku) osobu na vlasti.

U drami *Ljepotica iz Leenanea* Martina McDonagha, osim nadomještanjem, na primjer u šestom prizoru, kada Ray razljućen čekanjem izgovara irsku varijantu *feck* devet puta za redom, a u prijevodu se to pretvara u «pas mater», jer to odgovara ne samo prema upotrebi, nego i ritmički, koristila sam se i nečime što zovem premještanjem. U sedmom prizoru Maureen kaže majci: «Out of me fecking way, now...», a prijevod glasi «Miči mi se s puta, je'ote...». Kada *fecking* stoji ispred imenice, obično se prevodi kao «kurčev», «usran» i sl., no

na tom mjestu to ne bi zvučalo ni ritmički ni sintaktički pravilno, pa se psovka premješta na kraj fraze.

Ono što mi je uveliko pomoglo u odlukama kojima sam se rukovala prevodeći spomenuti tekst, velika je podrška redatelja Ivica Šimića, koji ima puno razumijevanje za prevoditeljski posao i poštuje prevoditelja te ga poziva na čitaće probe kako bi s glumcima prošao tekst, moli pojašnjavanje pojedinih mjesta, pita za mišljenje kod «štrihanja» teksta i sl. Ivica Šimić unatoč raznim kritikama upućenima na račun jezika u drami nije dopustio nikakve izmjene mojih odluka, a glumci su pokazali visoku profesionalnost i uspješno su se suživjeli s govornim jezikom drame i sa svima, za neke možda i neugodnim dijelovima.

(blok objavljen u časopisu *Književna smotra*, godište XXXV./2003., broj 128-129 (2-3))