

POGOVOR

U Predgovoru ovomu izdanju *Sabраних djela* Williama Shakespearea, na početku Knjige prve, sažeto sam naveo najbitnije značajke njihova prijevoda na hrvatski jezik, pa ću taj ulomak ovdje ponoviti.

»Tradicija prevođenja Shakespearea na hrvatski duga je gotovo dva stoljeća: od Ivana Krizmanića, koji je godine 1836. preveo ulomak o kraljici Mab iz *Romea i Julije* pod naslovom »Flundra senje zrokujuća polag Šakspeara«, preko Augusta Šenoa, koji se okušao u prijevodima nekoliko drama (ali s njemačkoga jezika), do Milana Bogdanovića, Josipa Torbarine i Antuna Šoljana, koji su proširili prijevodne granice te uspostavili visoke standarde vjernosti izvorniku i uklopljenosti u hrvatsku književnu tradiciju. Cijelo to vrijeme obilježeno je nastojanjem da se bujni i razvedeni Shakespeareov kazališni stih prilagodi hrvatskim metričkim pravilima, da bi se naposljetku vidjelo kako se u tom poslu javljaju nepremostive zaprjeke.

Budući da je većina engleskih riječi kraća od hrvatskih, gotovo je nemoguće poštivati načelo prevođenja »stih za stih«, pa su se prevoditelji nalazili pred neugodnom dilemom: ili prelamati tekst i umjesto jednoga stiha dobivati stih i pol, katkada i dva, ili izostavljati dio teksta na štetu potpunosti i pjesničke jedrine; dodatnu je teškoću k tomu stvarao naš akcenatski sustav zbog kojega su i najobičnije rečenice nerijetko zvučale izvještačeno i nerazumljivo.

Ovdje je taj problem riješen tako da se u stihovima prijevoda odustalo od brojenja slogova, a prihvaćeno je pravilo poštivanja broja »informacija« što ih sadrži izvorni stih. Pritom se pazilo da u stihu ima načelno pet »naglašanih mjesta«, a zanemaruju se nenaglašene riječce (tzv. hipermetrički slogovi). Tako je nastao stih koji u pravilu ima pet glavnih »obavijesnih« mjesta, pet odašiljača smislenih impulsa, i uvjetno je dobio ime »pentasintagma«. Prevoditelj je u skladu s tim pristupom temeljito preradio i sve svoje ranije prijevode Shakespeareovih drama, nastale tijekom posljednjih trideset godina; u prijašnjem je ruhu ostavljen samo *Henrik Šesti* po kojemu se može vidjeti kolika razlika nastane kad se primijene dva različita pristupa ritmu. Međutim, sva poetska dje-

la, koja nisu pisana za pozornicu — poeme, soneti i ostala poezija, te lirske pjesme u dramama — prevedena su uz dosljedno poštivanje ritma i rime.«

Ove uvodne opaske kazuju koju relevantnu novinu donosi ovaj prijevod, i možda ih ne bi trebalo dodatno objašnjavati. Ali te zgusnute rečenice ne će biti svima dovoljno razumljive, pa je sada i zgoda da se potanje obrazlože uobičajeni postupci kojima se služe prevoditelji. Nadam se da će neupućeni čitatelji od toga imati koristi, a znalcima koji se ne susreću prvi put s pojedinostima prozodijske problematike želim da oćute onu ugodu što je u svakome izaziva prepoznavanje davno naućenih stvari.¹

Najprije ćemo poblizje razmotriti Shakespeareov stih, taj slavni »blank verse«, koji je od početka bio najveći problem pri prevodenju njegovih djela na hrvatski jezik i nije se dao adekvatno nadomjestiti nikakvim ritmiziranim stihovima iz naše pjesničke baštine.²

Nesporazum poćinje već na pojmovnoj razini, od engleskoga naziva »blank verse« (latinski »versus solutus«, talijanski »verso sciolto«), koji se u nas tradicionalno oznaćavao kao »bijeli«, »odriješeni« ili napokon »slobodni stih«, pa bi se lako moglo pomisliti da on nije podvrgnut nikakvim posebnim stegama. Međutim, taj stih se »oslobodio« samo rime (ćak ni nje uvijek), a strogo je određen kao redak od pet stopa, i to jampskih stopa, te ukupno dakle ima deset slogova od kojih je svaki parni naglašen. Time se u engleskom izvorniku dobiva strogo određen ritam koji se u hrvatskom prijevodu teško može dobiti verbalnim sredstvima a da bi stih glatko tekao i bio razumljiv.

1 Dok sam pisao ovaj Pogovor, iskorištavao sam misli i sudove koji su se godinama skupljali u mojem pamćenju kao sirova građa, držao sam na umu pravila koja su po sto puta podvrgavana provjerama u praksi i tako postala organskim dijelom moga razmišljanja o prevodilaćkom poslu. Razumije se da nisam mogao upamtiti od koga sam davno negda ćuo svaku pojedinu oštroumnost, niti u kojem sam ćasopisu ili zborniku proćitao neki mudri savjet mladim prevoditeljima. To su razlozi zašto nisam naveo ni naslove proćitanih rasprava i ćlanaka niti imena njihovih autora. Ali to me je neoćekivano i mimo mojega dobra obićaju navelo da ne spomenem ni mnoga djela koja su prave riznice prevodilaćkoga iskustva i teorije, iako sam u njih sve do jućer zavirivao i nadahnjivao se rješenjima i spoznajama drugih prevodilaca i teoretićara prevodenja, nalazeći usput i dragocjene potvrde vlastitih zakljućaka. Svima njima, znanim i neznanim pretećama u ovome poslu, od srca zahvaljujem za sve što sam od njih dobio i preuzeo.

Tomu mogu još samo dodati da ovaj oproštajni razgovor s ćitateljima nema nikakvih znanstvenih pretenzija, jer je pisan sentimentalno s iskrenom nakanom da posluži kao objašnjenje nekih mojih postupaka.

2 Isti problem ćekao je prevoditelje diljem svijeta, jer se oduvijek valjalo držati pradoksalna aksioma da dobar prijevod mora biti i vjeran i nevjeran: vjeran znaćenju izvornika i duhu koji ga proćimlje, eda bi oćuvao tragove tućinskoga podrijetla; nevjeran konstrukciji rećenica i frazeologiji, eda bi urastao u domaću tradiciju.

Navest ću jedan običan stih iz prvog prizora *Hamleta*, bez ikakvih teškoća glede razumijevanja i mogućnosti njegova pretvaranja u neki hrvatski ekvivalentan stih:

So have I heard and do in part believe it.

Naglašene sam slogove istaknuo masnim slovima, i odmah se vidi da je takav svaki drugi slog, a posljednji slog »prirodno« se naslonio na redak, i sve to krasno zvuči — u engleskom jeziku.³ Što se događa sa stihom i njegovim sadržajem kad se prevede na hrvatski jezik? Pogledajmo kako je to prošlo u tri zasebna slučaja kod prevoditelja koji su se držali različitih načela prevodenja.

Milan Bogdanović (1924) striktno se držao jampskoga deseterca, pa kako mu sadržaj zadanoga stiha nije mogao stati u jedan redak, on ga je prelomio u dva dijela, očuvavši željeno izmjenjivanje nenaglašenih i naglašenih slogova, ali je narušio ritam na razini stihova i nije prenio točan smisao:

Čuo sam
a i| sam u| to ne|što vje|rujem.

Vinko Krišković (1926) formalno je ostvario ritam i metar izvornika, ali je poprilično iznevjerio i zamutio smisao:

To čuh| i ja| a vje|rujem| i ne|što.

Josip Torbarina (1979) poslužio se jampskim dvanaestercem, dužim stihom gdje je mogao stati neokrnjen sadržaj cijeloga redka, pa je dosljedno ostvario svoje načelo »stih za stih«, održavši kako–tako traženi ritam uz neznatno izmijenjen smisao:

Čuo| sam to| i dje|lomi|ce vje|rujem.⁴

Dok razmatramo ove prijevode jednoga doista jednostavna stiha, imajući usput na umu da su ga u hrvatski jezik pretakali ljudi koji su sjajno vladali prevoditeljskim umijećem i izvrsno poznavali Shakespeareovo djelo, moramo se upitati zašto ni u jednom od njih nije postignut potpuniji uspjeh. Polazeći od one krajnje prosudbe »da se prevoditi zapravo i ne može«,⁵ mislim da glavni razlog njihove manjkavosti leži u tome što su se prevoditelji strogo držali određena metra u jampskome ritmu; zbog toga su mo-

3 Taj stih zapravo odstupa od pravila, jer ima i jedanaesti slog, ali takav se produžetak tolerira jer dolazi kao kratak predah prije prijelaza u novi redak i ne remeti ritam na razini stihova. Usput rečeno, američkom pjesniku Robertu Frostu ovo je bio najdraži stih iz cijeloga Shakespeareova opusa.

4 U sva tri navedena prijevoda moramo pogledati kroz prste neutemeljenoj pretpostavci da riječ »vje-rujem« ima dva naglaska.

rali praviti ustupke u izboru i rasporedu riječi, ili žrtvovati dio sadržaja, ili čak prelamati stih, pa je na koncu okružna i cjelovitost smisla.⁶

Ako je dakle pravi uzročnik tolikih nevolja u hrvatskoj prevoditeljskoj praksi pjesnička stopa zvana »jamb«, red je da se njime iscrpnije pozabavimo. Ukratko rečeno, jamb je dvosložna riječ u kojoj naglasak pada na drugi slog. Takva je engleska riječ *contain*, ili talijanska riječ *metà*, ili njemačka riječ *zurück*, ili španjolska riječ *mujer*, ili pak čakavska riječ *čovik*, ali u našem književnom standardu nema tako naglašenih riječi! Za hrvatski jezik karakteristična je pjesnička stopa »trohej«, a to je dvosložna riječ u kojoj naglasak pada na prvi slog: *sunce*, *prazan*, *naprijed*, *jučer*. Zbog toga stihovi u našim pučkim popijevkama imaju trohejski ritam i naglasci redovito padaju na neparne slogove; tako je građen i deseterac u junačkim narodnim pjesmama za koji se slobodno može reći da leži duboko u temeljima novovjeke hrvatske poezije.

I sada se postavlja logično pitanje: Zbog čega bi se stihovi Shakespeareovih drama morali prevoditi na hrvatski u jampskom ritmu? Je li taj ritam toliko vrijedan da se radi njega olako zanemaruju sve ostale značajke stiha, a ponajviše razumljivost i ljepota? Ima li tomu nasilju ikakva drugoga razloga osim puste želje da se u nas pošto–poto dobije stih koji će sličiti na idealno zamišljen klasični pentametar?⁷ Zar nas iskustvo nije naučilo da tako dobiven ritam na papiru ne može živjeti punim životom kad se izgovara na pozornici, da on zbog nasilna izbora i razmještaja hrvatskih riječi »ne prelazi rampu«, kako bi kazali kazališni ljudi?

Prije odlučna odgovora na ta pitanja umjesno je napomenuti da se u prevodenju trajno nadmeću dvije protuslovne zadaće: jedna zahtijeva da pisca iz tuđega naroda približimo na takav način da se na njega može gledati kao na svoga pisca; druga zahtijeva da se namjerno udaljimo od svojih navika, da pođemo u goste tomu tuđem piscu i prilagodimo se njegovim uvjetima, njegovoj uporabi jezika, njegovim osobitostima. Nalazeći se na pola puta između ta dva nepisana pravila, iskusan prevoditelj svagda tra-

5 »Što je sliveno u kojem jeziku, postaje kao da je od jednoga komada, pa se ne da preliti u drugi jezik, a da se pri tom ne izgubi po koja značajka izvornoga izraza, kadikad i važna.« (Radoslav Katičić: *Jezikoslovní zapisi o prevodenju*, Književna smotra 12/1972)

6 Ja sam se na tome mjestu držao svoje »pentasintagme«, odrekavši se ritmičkoga redanja naglasaka i brojenja slogova u korist sadržaja i smisla; dobio sam slobodniji i razumljiviji stih s pet naglašenih »jedinica«: Tako | sam čuo | i djelomice | u to | vjerujem.

7 Ne zaboravimo da se prva pobuna protiv same biti ritma dogodila već na rođenju provansalske poezije: u klasičnoj književnosti ritam se temeljio na nizanju dugih i kratkih slogova po zadanom obrascu, a mi od vremena trubadura do danas umjesto toga raspravljamo o pravilnu nizanju akcenata.

ži srednju stazu nastojeći pomiriti suprotnosti; ali čovjek s razvijenim literarnim ukusom i osjećajem za materinski jezik, kada god se zatekne u nerješivoj dvojbi, radije će ispuniti prvu zadaću.

Ali da vidimo što su mogli učiniti hrvatski prevoditelji koji su se trsili da dobiju jampski ritam u prijevodima klasičnih grčkih tragedija ili talijanskih renesansnih soneta, a nisu imali na raspolaganju jambe? Budući da u hrvatskom jeziku ne postoji dostatan broj jednosložnih riječi, mogli su ga graditi samo od elemenata trohejskoga ritma i to tako da bi na početak stiha stavili nenaglašen slog, uzimajući ili kakvu riječcu kao što su *gdje, kad, iz, ah, ne*, ili kakvu trosložnicu s naglaskom u sredini (najčešće tzv. »amfibrah«) kao što su *nebesa, doveden, pedeset, unatoč*, ili pak »daktil«, tj. trosložnu riječ s naglaskom na prvom slogu, kao što su *jabuka, gzdavo, brojiti, zanavijek*.⁸

Pokazat ću primjerom sve te različite slučajeve navodeći stihove što stoje na početku trodijelne historije *Henrik Šesti* koja je u ovom izdanju jedina prevedena tzv. jampskim šestostopcem:

Nek se nebesa zastiru crninom, neka
dan ustukne pred noći. O repatice
što naviještate mijenu carstva i vremena,
uzmahnite pletenicama svojim sjajnim
po nebu, bičujte zle pobunjene zvijezde
na Henrikovu smrt što pristadoše! Kralju
Henriče Peti, preslavan za dulji život!
Engleska nikad ne izgubi takva kralja.⁹

Navikli smo se slušajući i čitajući hrvatsku poeziju, od dječje uspavanke i djevojačke popijevke do Šenoine budnice i Ujevićeva leleka, da naglasci pojedinih riječi istodobno određuju umjetni ritam melodije i naravni ritam razumijevanja, tj. da tvore dvostruki ulančen sustav zvukova i smisla onoga što slušamo ili čitamo. Ako pak navedene stihove pokušamo osviješteno čitati u jampskom ritmu, zateći ćemo se u nedoumici, jer se te dvije vrste naglašavanja ne podudaraju nego nastaje trajna napetost iz-

8 Znam da će ovakav odgovor na to prevažno pitanje izazvati sumnjičavo klimanje glavom, i mnogima će se učiniti da je previše ishitren i pojednostavnjen, da je možda i nepromišljeno izrečen. Ali nakon tolikih tisuća stihova što sam ih s raznih jezika preveo u raznim strogim ritmovima mogu mirne duše »priзнати« da sam ih sve bez iznimke sagradio na čvrstim temeljima troheja i daktila.

9 Ovaj ulomak potječe iz jedne od prvih Shakespeareovih drama; u njima se sadržaj svakoga stiha u pravilu podudara s njegovim završetkom (*end-stopped lines*). Stoga se već po izlomljenosti stihova naslućuje nepodudarnost s izvornikom; doista, u prijevodu imamo nekoliko riječi manje i jedan stih više.

među leksičkoga i ritmičkoga principa. Pa kako se onda događa da običan čitatelj ne vidi nikakva sukoba nego bere dvostruki užitek — razumije smisao stihova i osjeća da se taj smisao naslanja na nekakav ritam? Mislim da tajna leži u tome što se naši troheji postupno oslobađaju neprirodne naglasne sheme po kojoj »glume« jambe, te što se dalje nižu to više uspostavljaju svoj verbalni naglasni ritam koji se slaže s ugodnim metričkim tijekom razumljivih misli. Tako početni pokušaj da se ostvari jampski ritam po naravi stvari neprimjetno završava u trohejskoj kolotečini.

Međutim, koliko god se ovo gornje čini važnim prigovorom protiv zahtjeva da se u hrvatskoj pjesničkoj praksi obvezno gradi jampski ritam, to ipak nije dovoljno, jer zagovornici takva ritma svejedno mogu s pravom tvrditi da se on ostvaruje na formalnoj razini. I pravo imaju oni sve dok stihove gradimo jednosložnim i dvosložnim riječima. Ali se moramo zabrinuto upitati što će biti s tim idealno zamišljenim ritmom kad upotrijebimo dulje riječi, one koje imaju više od dva sloga. Takve su ponajviše trosložnice, ali nisu rijetke ni četverosložne ili dulje riječi kao što su *strahopoštovanje*, *dostojanstven*, *zapčatiti*, *naširoko* itd. Iskreno govoreći, tada će se poremetiti i jampski i trohejski ritam, a poetski doživljaj spašavat će se s pomoću smisla i spretna završetka kojim se obnavlja narušeni ugođaj skladna smjenjivanja naglašenih i nenaglašenih slogova u pojednim stihovima. To se veoma zorno može vidjeti u riječima zaljubljene božice Venere koja kori ljubav:

Fuj, ljubavi plaha, puna si **bojazni**
 Kao čovjek s blagom u **lupeškom** svijetu!
 Neposvjedočeni povodi **isprazni**
 Kukavno ti srce lažnom mišlju gnjetu.

Posljednji primjer, uzet iz poeme *Venera i Adonis*, svjedoči da »blank verse« formalno nalazimo i u Shakespeareovoj lirskoj poeziji, samo što je tu čvrsto vezan rima. Njegovi glasoviti *Soneti* također su složeni u dvostruko rimovanim jampskim pentametrima, a isto tako i preostale dvije poeme, *Lukrecija* i *Ljubavna jadikovka*. Ta djela nisu pisana za pozornicu nego se od čitatelja očekuje da svaki redak čita usredotočeno i sporo, katkada po nekoliko puta; a takva se poezija ne može prevoditi kao dramski tekstovi.¹⁰

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

10 Sjećam se kako mi je Josip Torbarina jednom rekao: »Sonete nemoj prevoditi, neka ti to ne pada na pamet. Doživjet ćeš samo razočaranje i oćutjeti gorčinu, jer se soneti ne mogu prevesti.« I doista, za nje-

drame, dakle od deseteraca u kojima se skladno nižu nenaglašeni i naglašeni slogovi. Znao sam otprije da glavne nevolje pri prevodenju takvih stihova pričinjaju dvije spomenute zaprjeko tehničke naravi: prvo, kratke engleske riječi koje je teško nadomjestiti dužim hrvatskim riječima u zadanom okviru; drugo, jampski 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 jampskoga početka produži trohejskim ritmom. Još me je donekle ohrabivala činjenica da u samome izvorniku ima dosta odstupanja od jampskoga ritma i da su stope gdje gdje sasvim različite, što stihu daje raznovrsnost i razbija monotoniju. Tu se međutim pojavila i treća zaprjeka koja se rijetko javljala u dramskim djelima: srokovni, 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 stanaka uzrokuje dvije nemile posljedice: prvo, sonet postaje previše jednoličan, jer se svaki stih praktično raspada na dva kraća stiha; drugo, iznenađujuće 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,¹¹ učinilo mi se da sam otkrio čaroliju koja može izliječiti 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 te iza kojega sloga dolazi stanaka:

Let me not to the marriage of true minds	10 (3)
Admit impediments, love is not love	10 (6)

gova života nisam ih ni pokušavao prevoditi, iako sam ih kadšto čitao i savnjivao izvorne stihove s postojećim hrvatskim prijevodima, nastojeći dokučiti u čemu leži tajna njihove nepodatnosti.

11 Spomenimo tek da su tim stihom pisali Antun Gustav Matoš: »Gledo sam te sinoć. U snu. Tužan. Mrtvu« (*Ujeha kose*); »Ljerk, srce moje, ti si lutka mala« (*Djevojčici mjesto igračke*); i Tin Ujević: »Ovdi usrid luke naša mlada plavca« (*Oproštaj*); »S ranom u tom srcu, tamnu i duboku« (*Kolajna XXXI*).

Which alters when it alteration finds ,	10 (3)
Or bends with the remover to remove .	10 (7)
Ne bih želio vjenčanju duša vjernih	12 (5)
Zaprjeke dopustit: ljubav ljubav nije	12 (6)
Kad se zbog otkrite promjene promijeni ,	12 (9)
Il s kolebljivim kolebljivo se svije .	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.¹²

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.¹³

Katkada sam ipak odustajao od toga »pravila«, ponajviše u slučajevima kad bi se unutar koje drame našli lirski stihovi koji se na pozornici deklamiraju. Tako sam u *Hamletu*, u prizoru gdje glumačka družina pred kraljevićem improvizira priču o Hekubi, koristio jedanaesterac:

I bozi da je vidješe, kad ona
Ugleda Pira gdje se zlobno igra
Sjeckajuć mačem uda njena muža...

U *Snu ivanjske noći*, kada atenski obrtnici izvode »dugočasan kratak prizor o mladom Piramu i njegovoj ljubavi Tizbi«, imamo pak rimovani trinaesterac:

Gospodo, možda ova predstava vas čudi;
neka, dok istina ne dođe na vidjelo.
Ovaj je čovjek Piram, budi vam po čudi;

12 Možda je ovo zgodan trenutak da se opet podsjetimo na još dvije sastavnice stiha o kojima se ne raspravlja u teoriji, iako odlučno određuju kakvoću svake pjesme, a to su razumljivost i ljepota. Općenito se drži da upravo one najviše nastradaju kada se zahtijeva da se u prijevodu strogo primjenjuju zakoni ritma i metra. Teoretičari i kritičari nikada ih ne spominju u svojim raspravama, jer ih nemaju čime »izmjeriti«.

13 Pomniji čitatelj jamačno je zapazio kako sam u prijevodu *Lukrecije* i *Ljubavne jadikovke* umjesto stalne sheme srokovia *ababacc* u svakoj kitici uporabio krnji obrazac *ababoccc*, izostavivši treću rimu. Namjerno sam to učinio da bih dobio više slobode, ugledajući se izdaleka na talijanske renesansne pjesnike koji su na sličan način tražili malo predaha od posvemašnjega terora rime.

prelijepa ova gospa Tizba je zacijelo.

Posebna se pozornost morala posvetiti pjesmama koje se pjevaju; njihovi su stihovi različitih dužina i ritmova, a uz mnoge sačuvani su i napjevi s početka 17. stoljeća, pa je nerijetko valjalo iznalaziti »nemoguća« rješenja da bi se dobio izvorni metar u skladu s notnim zapisom. To mi je donekle pošlo za rukom primjerice u *Othellu*, u prizoru kada Jago opija stražu:

And let me the canakin clink.
A soldier's a man;
O, man's life's but a span...

I kucnimo pehare kuc, kuc.
Vojniče, družo moj,
Kratak je život tvoj...

Ali slavnu popijevku iz *Cymbelina*, kada Guiderije oplakuje Imogenu, nisam uspio prepjevati u izvornome metru — žrtvovao sam ga da bih što vjernije prenio sadržaj:

Fear no more the heat o' th' sun
Nor the furious winter's rages...

Ne boj se više sunčeva žara,
Ni divljih bjesova zimi...

Ovaj niz različitih mjera u lirskim stihovima završit ću ulomkom 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 korizmenoga napjeva *Dies irae*:

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

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

Vratimo se sada dramskomu stihu i razmotrimo onu drugu postojanu smetnju koja se javlja pri njegovu prevodenju, a to je činjenica da je većina engleskih riječi kraća od hrvatskih. Ako se naš prevoditelj drži zadane dužine stiha, nemoguće mu je održati načelo da se svaki redak prevede točno jednim redkom. Kako je napomenuto na početku, ja sam tomu stihu pristupio na nov način: prestao sam brojiti slogove, počeo sam brojiti ključne riječi. Tako sam u svojem prijevodu mogao ostvariti slobodan stih koji je vjerniji izvorniku i lakše se razumije, jer nije više sputan klasičnim metričkim obvezama koje znatno sužavaju izbor hrvatskih riječi i prečesto remete njihov prirodan poredak u rečenici.¹⁴

Smjesta ću to pokazati na ulomku s početka drugoga čina u *Rikardu Drugom* gdje grof od Northumberlanda veli:

If then we shall shake off our slavish yoke,	10 (4)
Imp out our drooping country's broken wing,	10 (5)
Redeem from broking pawn the blemish'd crown,	10 (5)
Wipe off the dust that hides our sceptre's gilt,	10 (5)
And make high majesty look like itself,	10 (5)
Away with me in post to Ravenspurgh...	10 (4)

Prvi brojevi iza redaka govore da su pred nama savršeni jampski pentametri od deset slogova, dok brojevi u zagradama pokazuju koliko ima ključnih riječi u pojedinom stihu. Usporedimo to sada s mojim prijevodom, navodeći iste pokazatelje:

Ako dakle hoćemo stresti ropski jaram,	13 (4)
opernatiti slomljeno krilo klonule domovine,	17 (5)
otkupiti osramoćenu krunu iz preskupa zaloga,	18 (5)
obrisati prašinu što skriva pozlatu našega žezla,	18 (5)
i visokom veličanstvu vratiti pravi izgled,	15 (5)
pođite sa mnom trkom u Ravenspurgh...	11 (4)

Vidi se odmah da u prijevodu broj slogova poprilično premašuje metre na koje smo inače naviknuti, ali se isto tako vidi da je točno prenesen broj ključnih riječi u svakom

14 Neki književni teoretičari nepokolebljivo brane načelo po kojemu se u prijevodu moraju očuvati formalne karakteristike pjesničkoga djela i oni će bez oklijevanja reći da je prijevod u slobodnim stihovima zapravo prozni prijevod. Tu ne pomažu nikakva objašnjenja koja se ne uklapaju u njihov sustav razmišljanja; napomenut ćemo samo da je i u njihovoj teoriji stihovni redak (kakav god on bio) nositelj svih glavnih sastavnica pjesme, a najdužlja bit poezije ionako se otimlje svakomu teorijskom domišljanju.

redku. Vidi se nadalje da je prevedena svaka riječ iz izvornika i da se ostvarila potpuna jasnoća iskaza. Odbacivanjem forme koja bi prouzročila grdne teškoće dobio se slobodan prostor za nijansirani sadržaj što ga nude dugačke hrvatske riječi sa svim prefiksima i sufiksima u kojima leži znatan dio njihove poetičke vrijednosti. Duboko sam uvjeren da na takav način prevoditelj može sagraditi most između izabranoga dramskoga autora i čitatelja, jedino tako može omogućiti slušateljima i gledateljima da točno i potpuno razumiju toga kazališnoga pisca i uživaju u njegovoj umjetnosti ne napuštajući okružje svoga materinskog jezika.

Uostalom, ovakav pristup metričkoj problematici nije nikakva novost, preteče se mogu odavna naći u mnogim književnostima. Navest ću tek primjer kako je pjesnik George Chapman, Shakespeareov suvremenik, preveo Homerove epove na engleski jezik. On se u *Ilijadi* poslužio jampskim heptametrima koji imaju po 14 slogova, u *Odisiji* jampskim pentametrima koji imaju po 10 slogova, a k tomu je jedne i druge još slagao u rimovane dvostih! Tu Chapmanovu slobodu u izboru formalnoga oblika, koji nije nikakva svetinja pred kojom bi se prijevod morao klanjati, izvršno potkrjepljuje ulomak iz njegove satiričko–polemične pjesme *All Fools* što ga donosimo u hrvatsko–engleskoj makaronštini:

Mogao bih pisati jednako dobro prozu i stih
 Kao najubogiji pjesnik od sviju njih,
 Pa bilo to Acrostic, Exordium,
 Epithalamiums, Satires, Epigrams,
 Sonnets in dozens, or your Quatorzains,
 U svakoj rimi, Masculine, Feminine,
 Ili Sdrucciola, ili pak Couplets, Blank Verse...¹⁵

Dodajmo usput kako tu i tamo iskrnsne paradoksalna situacija kada su engleske riječi iznimno dugačke, pa se u redcima prijevoda pojave prave provalije koje nije lako napuniti. Tako Polonije u drugom činu *Hamleta* izgovara stihove koji imaju samo po tri naglasna mjesta:

...With windlasses and with assays of bias,
 By indirections find directions out...

15 Poslije Chapmana mnogi su engleski prevoditelji iskušali svoju vještinu na grčkim epovima, među njima i Richmond Latimore. On je prije četrdesetak godina svoj prijevod Homerovih daktilskih heksametara izgradio od stihova u kojima je nastojao dobiti po šest naglašanih mjesta, ne obazirući se na nenaglašene riječi i ukupan broj slogova.

Ipak u našem lijepom jeziku ima dovoljno sredstava da se i najdublji takvi ponori zatrpaju i tako zametu tragovi oskudice »informacija«:

...s pomoću okolišanja i pokušavajući stranputicom,
kroz neizravnosti nalazimo izravne izlaze...

Zaključujući ovo razmišljanje o problemima koji se javljaju pri određivanju forme, spomenut ću otrcanu tvrdnju kako je prevođenje pokušaj da se proizvede transparentan tekst na kojemu se ni po čemu ne smije vidjeti da je preveden. Netko je zgodno rekao da je dobar prijevod kao prozorsko staklo — primjećujete ga samo kad na njemu postoje sitna nesavršenstva kao što su ogrebotine, mjehurići, prašina. Ja bih dodao da se takva nesavršenstva nikada ne mogu izbjeći, a najmanje onda kad se strogo propisuje da se žitka prijevodna tvar mora nalijevati u neprikladne kalupe.¹⁶

Kada napokon donesemo tešku odluku o izboru adekvatne vrste stiha, čeka nas još nekoliko mučnih izazova gdje se moramo prikloniti određenim načelima i zatim ih sustavno primjenjivati. Jedno od prijepornih mjesta je dvojba kako postupati s osobnim imenima. Tu ponajprije treba natuknuti da je Shakespeare uzimao građu za svoje drame iz svega što mu je dolazilo pod ruku: iz engleskih kronika; iz klasične grčke i rimske povijesti i mitologije; iz talijanske predrenesansne i renesansne književnosti; iz francuske književnosti; iz britanskih srednjovjekovnih legenda. U tome preuzimanju nije mnogo mario za izvorne oblike imena nego ih je pisao tako da njihov izgovor bude što prihvatljiviji engleskomu uhu.

Među europskim prevoditeljima ima oko toga neslaganja u praksi, jer su se jedni držali svoje domaće tradicije i »prevodili« imena kraljeva i poznatijih osoba iz povijesti, a drugi su jednostavno preuzimali engleske oblike kao da se radilo o njihovim suvremenicima. Ja sam se držao srednjega puta: jedna sam imena pohrvaćivao, druga ostavljao u engleskom obliku, treća sam pak vraćao u njihov izvorni jezik.

Ako je dakle riječ o osobama iz klasične starine, kojima su izvorom ponajviše bili Plutarhovi *Životi*, njihova se imena navode u ustaljenim hrvatskim oblicima: Julije Cezar, Tit Andronik, Porcija, Kalpurnija i sl. Engleski kraljevi se prema našoj povijesnoj tradiciji pohrvaćuju, pa Richard i Henry postaju Rikard i Henrik, kao što je kralj Char-

¹⁶ Napisane su cijele biblioteke knjiga o pitanjima ritma i metra, te o važnosti njihova održanja kada se književna djela prenose iz jednoga jezika u drugi. Sva ta teorijska raspravljanja usmjerena su prema idealnom cilju da prijevod bude dobar. Ali čini mi se da pritom bez odgovora ostaje najvažnije pitanje: Što je dobar prijevod?

lemagne u nas oduvijek bio Karlo Veliki ili papa Ioannes Paulus u današnje vrijeme Ivan Pavao. Druga historijska imena, koja nisu prisutna u našoj tradiciji, ostala su u izvornom obliku, primjerice William Glansdale ili John Falstaff. U nekoliko drama radnja se odvija u Italiji, pa Escalus dakako postaje Della Scala, Petruchio biva Petrucio, Benedick je Benedetto.

Zatim se nadaje pitanje što je s onim imenima koja su u izvorniku na svoj način izmišljena da bi se već po njima donekle opisao karakter ili zvanje osobe. To je »kamen pravi smutnje velike« i nema čvrsta zakona koji bi se mogao primijeniti; svaki se prevoditelj dovija prema vlastitim nagnućima, i rijetko kad je zadovoljan domišljenim i prihvaćenim rješenjem. Ali mislim da se takva imena moraju »prevesti« zbog kazališnih razloga, jer su oni koji ih nose listom smiješni likovi kojima i samo ime daje komičan element. Zato sam ih prevodio tako da ostanu što vjernija svojem izvorniku, a da opet zvuče poznato i razumljivo našem uhu.

Na primjer, u komediji *Mnogo vike ni za što* imamo zapovjednika gradske straže koji se zove Dogberry. Njegovo ime na engleskom znači »drijen«, zapravo trpkli plod toga grma, koji su djeca u Dalmatinskoj zagori nekada jela umjesto voća i zvala ga ikavski »drinina«; u mojem je prijevodu taj policajac postao Drjenovina.

U komediji *Kako vam drago* postoji lakrdijaš koji se zove Touchstone, što u engleskom ima konkretno značenje »kamen kušnje« (recimo za ispitivanje zlata), ili u prenesenom značenju »iskušavač«, napasnik koji nas izaziva da pokažemo kakvi smo. Nastojeći pokriti što veći dio onoga što taj pojam znači u izvorniku, lakrdijašu sam nadjeo ime Kušnja.

Napose je zanimljiv vođa obrtnika u *Snu ivanjske noći*. Njegovo prezime Quince u današnjem engleskom doista znači »dunja«, kako ga je nekoć preveo Bogdanović; a tako ga je ostavio i Torbarina koji je taj prijevod redigirao 1970. Ali u elizabetansko vrijeme postojala je riječ koja se slično pisala i slično izgovarala — *quines, quoins* — a značila je tesarski »klin«; njegov nositelj u komediji doista je tesar, i sada se kod mene zove Petar Klin, kao što se sukladno njegov kolega stolar zove Tutkalo (nekadašnji Spretko), a tkalac Vratilo (kao i prije u Bogdanovića). U istoj se komediji pojavljuje i nestašni Puck; on je u nas prije ostajao u obliku Puck ili Puk, iako je njegovo osobno ime Robin, a »puck« je opća imenica koja znači: vilenjak, vražić, tintilinić, domaći; njemu sam dao hrvatsko mitološko ime Malik.

Kada raspravljamo o imenima, posebno ističem da sam ženska imena u pravilu više prilagodio nego muška. Nastojao sam postići, gdje god se to moglo nenametljivo učiniti, da nam ženska imena ne zvuče »muški« nego da završavaju na —a, ali to nisam mogao dosljedno provesti. Među takvim imenima osobitu pozornost privlači mla-

da heroina iz tragedije o veronskim ljubavnicima. U Shakespearea je ona Juliet, u hrvatskoj tradiciji Julija. Josip Torbarina je prema talijanskom modelu htio da ona i na hrvatskoj pozornici bude Giulietta, pa je s tim imenom tiskao svoj prijevod po kojemu se tragedija izvodila neko vrijeme u našim kazalištima. Ali to ime nikada nije »ušlo u uho« javnosti (za razliku od naslova *San ivanjske noći*), tradicija je bila jača. Stoga sam se i ja priklonio uvriježenu obliku Julija, bez obzira na ono što sam prethodno govorio o postupanju s raznim imenima Shakespeareovih junaka i junakinja. Julija je jednostavno iznimka!

O sobno se ime nerijetko nađe u naslovu drame koji također može biti predmetom prijepora u prijevodu. Svaki književni naslov ima vlastit život, kadšto potpuno neovisan o sadržaju djela, kako u izvorniku tako i u prijevodu. Zahvaljujući bogatoj tradiciji u prevodenju Shakespearea na hrvatski, lako mi je bilo preuzeti duboko ukorijenjene naslove kao što su *Mletački trgovac* ili *Vesele žene windsorske*. Malo teže sam donio odluku hoće li biti *Otelo* ili *Othello*, *Dva plemića iz Verone* ili *Dva veronska plemića*; još teže je bilo reći što je točnije i prihvatljivije, *Ukročena goropadnica* ili *Kročenje goropadnice*; ali najteže mi je bilo napraviti definitivan izbor između naslova *Kako vam se sviđa* i *Kako vam drago*, ili između naslova *Na tri kralja*, *Uoči Tri kralja* i *Bogojavljenjska noć*. Kako sam primjerice došao do naslova *Izgubljen ljubavni trud*? U izvorniku stoji *Love's Labour's Lost*, što doslovno znači *Ljubavni trud je izgubljen*, pa sam se držao hrvatske tradicije; samo sam zbog predikatne funkcije umjesto određenoga oblika *izgubljeni* uzeo neodređeni oblik *izgubljen*. Moram dodati da mi se tu veoma snažno nametala riječ »uzaludan«, ali je otpala zbog toga što se u engleskim izvorima spominje i komedija *Love's Labour's Won*, koja je doista izgubljena, a sačuvao se samo njezin naslov koji bi sukladno značio *Dobiven ljubavni trud*.

Ne ćemo se upuštati u potanju analizu ostalih nabrojanih slučajeva, nego ćemo samo pokušati ukratko iznijeti razloge zašto u naslovu komedije *A Midsummer Night's Dream* branimo Torbarinin prijevod *San ivanjske noći* umjesto nekoć uvriježene varijante *San ljetne noći*. U engleskom naslovu ključni pridjev *midsummer* ne znači »sredinom ljeta«, niti »ljetni« općenito, nego se odnosi na jedan jedini dan, a to je ljetni solsticij, ili suncostaj, kako bi se reklo starijim hrvatskim izrazom, koji se događa u drugoj polovici lipnja. U svim zapadnim kulturama, od pretpovijesnih vremena, to je bilo doba kada se slavio kult sunca; uoči toga dana svu noć su se palili krjesovi uz popratne manifestacije u čast bujanja života na zemlji. Najveći dio radnje ove komedije odvija se te noći uoči solsticija; a to je bila iznimno čarobna noć, kada su se zbivale sva-kojake nadnaravne stvari, noć ludila, kada uzavrije mozak i tijelo preuzima vlast nad

čovjekom. Nije slučajno u rimsko doba baš tada bio jedini dan kad se smjela slaviti božica sreće ili slučaja — prevrtljiva Fortuna. U katoličkoj Europi tih dana štuje se blagdan Sv. Ivana Krstitelja, popularno Ivanje, koje po Lukinu evanđelju pada šest mjeseci prije Božića.¹⁷

Ali nisu mi samo naslovi drama zadavali glavobolje. I pjesnikovi lirski sastavi tvrdokorno su se opirali jednostavnu prijevodu, svi osim poeme *Venus and Adonis*. Najkraća njegova poema, ciglih 67 stihova pod naslovom *The Phoenix and the Turtle*, pružala je najveći otpor, iako bi se na prvi pogled reklo da sam naposljetku njezin naslov preveo doslovce — *Feniks i grlica*. To je elegijska pjesma o smrti jednoga bračnog para koji je alegorijski prikazan u likovima dviju ptica: pred nama je uzvišena slika idealne ljubavi između feniksa i grlice. Nevolja je u tome što je u latinskom jeziku *phoenix* ženskoga roda, a *turtur* muškoga, a to se osjeća i u stihovima engleskoga izvornika gdje prva ptica ima ulogu žene a druga ulogu muža. Budući da su nazivi za te ptice u hrvatskom jeziku izrazito suprotnoga spola, što se nikakvim domišljajima nije moglo preokrenuti, morao sam u prijevodu intervenirati unutar pjesme te feniksu dati muške osobine a grlici ženske.¹⁸

Valja nam se osvrnuti i na škakljivo pitanje dramskoga humora koji se pretežito temelji na igrama riječi. Te igre riječi, ili kalamburi, ili »pririječja« u našoj starijoj terminologiji, zasnivaju se najčešće na izrazima koji su različiti po značenju a zvuče jednako ili slično. Ako se to svojstvo iskoristi za kakvu šaljivu dvosmislicu, vrlo vjerojatno se nalazimo pred nerješivim problemom, jer prenošenje slučajnih zvukovnih podudarnosti iz jednog jezika u drugi gotovo nikada ne uspijeva u cijelosti. Tako se engleske riječi *sun* (sunce) i *son* (sin) jednako izgovaraju, pa njihovo značenje u rečenici ovisi samo o kontekstu. Zbog toga je možda najteža prevoditeljeva zadaća prevesti oštroumno verbalno nadmetanje tako da se bar djelomice sačuva piščeva namjera da bude duhovit.

Što se tada radi? Postoji li slučajno slična igra upletenih riječi u hrvatskome, iskoristi se ta sličnost; ako se igra može prenijeti na koje druge riječi u istoj rečenici, iskoristi

17 Ako se usporede prijevodi te komedije na druge europske jezike, vidi se da su se prevoditelji nalazili u sličnim nevoljama; gotovo posvuda postoje i paralelno žive oba naslova, tek se u češkom isključivo susreće *Sen noci svatojánské*.

18 Plemenit je bio napor Danka Angjelinovića koji se u svome prijevodu iz godine 1958. pretrgnuo ne bi li kako očuvao izvorni rod ptica, te je pjesmi dao naslov *Feniks i grlan*, a u tekstu išao do kraja: »Zato pjev se tužni vije / Grlanu i feniksici«. U talijanskom su prijevodu naprotiv obje ptice ženskoga roda: *La fenice e la tortora*.

sti se ta blizina; inače se zanemaruje dvosmislica i prevede se goli smisao koji poslije toga, na žalost, obično zvuči šuplje. Najgore je rješenje prebacivati sve to u bilješku ispod crte i navoditi dotične dijelove izvornika. Za utjehu možemo dodati da su takva mjesta manje važna u građenju dramskoga zapleta, jer zapravo odvlače pozornost od glavne radnje i služe kao predah unutar stupnjevita povećavanja napetosti. Osim toga, ta se nadmudrivanja uglavnom nalaze u proznim dijelovima drama, a mnogo toga ne razumiju ni današnji govornici izvornoga jezika; u Engleskoj je čak popularna izrjeka da je nešto dosadno kao Shakespeareove šale!

Navest ćemo ipak nekoliko primjera toga nezahvalna posla. Na početku tragedije *Romeo i Julija* vodi se ovakav razgovor među slugama:

- Gregory, on my word, we'll not carry **coals**.
- No, for then we should be **colliers**.
- I mean, an we be in **cholera**, we'll **draw**.
- Ay, while you live, **draw** your neck out of **collar**.

U ovom kratkom razmjenjivanju britkih replika nanizale su se četiri engleske riječi koje zbog ponovljene suglasničke skupine k-l-r slično zvuče a različito znače, te dvije riječi istoga oblika **draw** a različita značenja u drugačijem kontekstu, otvarajući prostor duhovitim dosjetkama. U nas je taj razgovor ovako preveden:

- Grgure, časne mi riječi, ne dopuštamo da se s nama **petlja**.
- Ne, jer onda bismo morali biti **prišipetlje**.
- Hoću reći, kad se rasrdimo, mi imamo **petlje** **trgnuti**.
- Da, dok si na životu, **istrigni** ti vrat iz krvnikove **petlje**.

Razumije se da je u prijevodu nemoguće bilo očuvati identična povezivanja tih riječi i neočekivanih značenja, ali s malo nebitnih promjena mogla se ostvariti osnovna igra koja održava napetost razgovora.

Navest ću još jedan primjer, potpuno različit od prethodnoga. U komediji *Vesele žene windsorske* narednik Nym na neobičan način šesnaest puta izgovara riječ **humour** koja se u Shakespeareovo vrijeme rabila gdje treba i ne treba, dok se nije otrcala i izgubila svako značenje:

And this is true; I like not the **humour** of lying. He hath wronged me in some **humours**; I should have borne the **humour'd** letter to her...

U prijevodu umjesto te engleske riječi stoji hrvatska riječ **znakovito(st)** koja je sličnu sudbinu obezličena doživjela u naše vrijeme:

I to je istina; meni se ne sviđa **znakovitost** laganja. On me je upravo **znakovito** uvrijedio. Ja sam trebao odnijeti ovo **znakovito** pismo njoj...

Ali ima poznatih slučajeva kad se iz prijevoda ne može ni naslutiti igra riječi. Primjerice, Hamlet u drugom činu istoimene tragedije nekoliko puta kaže Ofeliji »Get thee to a nunnery«, što je ovdje prevedeno »Idi u samostan«. Iako bi se moralo nekako naznačiti da riječ »nunnery« znači »ženski samostan«, ta se manjkavost u prijevodu može oprostiti jer se cjelovito značenje podrazumijeva iz konteksta. Ali kako prenijeti našem gledatelju da je ta ista riječ u ondašnjem žargonu značila i »bludilište, javnu kuću, bordel«? Tu su nam vezane ruke i jednostavno moramo priznati prevoditeljsku nemoć; a najbolnije je biti svjestan da takva mjesta nisu rijetka.

Već se jasno vidi da ima na pretek nevolja koje obeshrabruju svakoga tko se bavi ponašivanjem svjetske pisane baštine, ali ne možemo se oduprijeti napasti da se ne dotaknemo još kojih stupica. Poznato je tako da elizabetanska scenska djela oskudijevaju didaskalijama, tj. u njima nema uputa o tome kako bi trebalo izgovarati tekst. U ondašnjim kazališnim družinama nastupali su listom vrhunski profesionalci koji su poznavali vještinu interpretacije napisanoga govora. Današnji prevoditelji Shakespearea morali bi se stoga poistovjećivati s najvrsnijim suvremenim glumcima i u mašti dočaravati kazališnu izvedbu svoga prijevoda. Ako čovjek koji prevodi neku tragediju ne može »čuti« svoje riječi kako gromko odjekuju s pozornice, ili pak tiho klize iznad gledališta do zadnjega reda, ako ne može zamisliti različite boje glasa i različite njegove visine, ako ne osjeća temeljne naglaske pojedinih riječi i glavni naglasak stiha ili cijele rečenice, ako dakle taj čovjek nije istodobno i glumac i redatelj i slušatelj, njegov trud je uzaludan. Naprotiv, ako snažno proživljava svoje riječi, ako može zamisliti sve njihove zvukovne oscilacije koje će djelovati na publiku što sjedi u zamračenoj dvorani, dužan je unijeti te svoje emocije u prevedene redke. To može učiniti samo s pomoću šačice rečeničnih znakova, oslanjajući se dakle na oskudnu i nijemu interpunkciju. A valja k tomu imati na umu da se i osnovno značenje interpunkcije mijenjalo tijekom stoljeća, pa se i danas raspored zareza, dvotočja i upitnika razlikuje u različitim engleskim izdanjima Shakespeareovih tekstova.

Uistinu je ondašnja interpunkcija povod velikih razilaženja među engleskim priređivačima drama, te ne postoji nikakav konsenzus oko toga problema; neki od njih znadu cio izvornik prošarati svojim riječima u zagradama. Mi nemamo velika izbora, držimo se ustaljene hrvatske norme. Ipak treba pripomenuti da u ovim prijevodima ima više zareza nego što bi ih bilo kad bi se striktno primjenjivala naša »logička« interpunkcija. Čitatelju će također zapeti za oko i češće pojavljivanje točke sa zarezom, a kadšto

ni upitnici ne bi podnijeli najstrože školske kriterije. Tako primjerice Imogen kaže u drugom činu *Cymbelina*:

...vi me prisiljavate da zaboravim kako se ponašaju gospe,
kada sam toliko rječita; i zapamtite sada, zasnagda,
da ja, koja poznajem svoje srce, ovdje izričem,
u punoj istinitosti toga: ja za vas ne marim;
i tako sam blizu nemanja milosrđa da vas mrzim...

Uzrok je ovoj neobičnoj uporabi razgodaka činjenica da su ti tekstovi uistinu namijenjeni emocionalnu govorenju s pozornice, ili u najmanju ruku glasnu čitanju, pa je bilo potrebno unijeti teatarsku komponentu među pravopisne znakove.¹⁹

Shakespeare je pisao prije četiri stoljeća, u drukčijoj sredini, u drugom jeziku, u različitu civilizacijskom ozračju. To znači da nama (kao i većini današnjih Engleza) mnoge stvari iz njegovih tekstova nisu sasvim razumljive, te ih shvaćamo drugačije ili pak sasvim pogriješno. Takva se mjesta u izvorniku obično pojašnjavaju bilješkama ispod crte, onim nesretnim fusnotama. Doista, ako pogledamo dobra izdanja tih drama na engleskome, u kojima se sustavno navode i najskrivljenija značenja spornih mjesta, vidjet ćemo da na nekim stranicama ima više tih fusnota nego teksta na koji se odnose. Priređivači iznose svoja mišljenja i mišljenja raznih prijašnjih komentatora, a ona se uvelike razilaze, katkada su potpuno suprotna, pa tako nerijetko imamo po nekoliko ponuđenih rješenja. Kojemu se god rješenju priklonimo, pogriješit ćemo na neki način, jer se nužno mora izostaviti dio ostalih mogućih značenja koja se naziru u izvornome tekstu. Dodatna je nevolja u tome što se danas nastoji sve učiniti jasnim, i to bez pomoći bilježaka ispod crte, jer su se uvjeti čitanja radikalno promijenili. Mladi čovjek je danas općenito okružen nepogodnijim ozračjem za čitanje nego što su to bili čitatelji prije nekoliko desetljeća. Od njega se ne može zahtijevati ništa više osim puke pozornosti dok užurbano hita prema svršetku knjige. Jer njemu štošta nedostaje da bi se valjano približio Shakespeareu — nužno predznanje o renesansnoj epohi, mogućnost uspoređivanja s nacionalnom baštinom, rudimenti teorije književnosti, osnovne činjenice iz klasičnoga svijeta — pa sve to mora nadomjestiti prevoditelj svojim izborom riječi i slaganjem rečenica.

Što sam ja činio da bih nesuglasne višeznačnosti izvornoga teksta približio takvu prosječnu čitatelju? Vazda sam se trudio odabrati rješenje koje mi se činilo da uz naj-

19 Sjećam se kako je Branko Gavella jedanput rekao studentima glume da su svi ti znakovi zapravo upozorenja da treba stati, dakle točke, samo što neke traju dulje, neke kraće; a da se intonacija ionako ne može točno opisati nego ovisi o individualnom poimanju i iskazivanju konteksta.

prihvatljivije značenje ostavlja mrvicu prostora za još koje tumačenje; ali su silom prilika takva mjesta u praksi obično prevedena tako da se ne mogu ni naslutiti druge mogućnosti. U većini sam slučajeva ipak uspio izbjeći bilješke ispod crte; pisao sam ih samo gdje je to bilo neizbježno: kada se spominju manje poznata imena iz klasične mitologije ili povijesti, kada se aludira na nešto zaboravljeno iz renesansnih vremena, kada je tekst inače potpuno neshvatljiv.

Nipošto se pri svemu tome ne smije prešutjeti koliko je Shakespeareov rječnik iznimno bogat — kažu da je labud s Avona u svojim djelima upotrijebio više od trideset šest tisuća različitih riječi. Uzme li se u obzir da je engleski jezik inače jedan od najbogatijih na svijetu, smjesta se nameće pitanje kako se prevoditelj nosi s tim »nedostatkom« svoga materinskoga jezika, kako nadoknađuje vjerojatan manjak sinonima.

Unatoč raširenu mišljenju da je hrvatski jezik siromašan, mogu mirne duše izjaviti da mi je u prevođenju rijetko kada uzmanjkala koja riječ.²⁰ Upućeni dobro znaju da je naša jezična riznica dovoljno opskrbljena i da se svaka književna tvorevina može dolično iskazati hrvatskim riječima. Ako se kadšto dogodi da nam za određeni pojmovni skup izravno nedostaje npr. pokoja imenica, ubrzo se vidi da se takav problem može neizravno riješiti glagolom. Naprotiv, jedna engleska riječ je katkada toliko mnogoznačna da se ponavlja pet–šest puta u kratkom ulomku teksta, ali to engleskom čitatelju ne smeta jer on iz konteksta »čita« druga značenja; u hrvatskom prijevodu, kada to najmanje očekujemo, na takvim mjestima imamo na raspolaganju po pet–šest različitih ekvivalenata. Time bih htio još jedanput ponoviti ono što znalci odavno znaju: hrvatski je jezik bogat, njime se može izraziti sve što nam dolazi iz inojezičnih književnosti. Treba samo listati starije dvojezične i višejezične rječnike, te čitati starije naše pisce, pa će se lako naći sve što nam na prvi pogled nedostaje. Nije dakle dovoljno oslanjati se na onu rječničku poputbinu koju smo skupili tijekom odrastanja i školovanja nego se mora trajno obogaćivati vlastit rječnik, a to se postiže samo upornim učenjem svojeg materinskoga jezika.²¹

20 U drami *Troilo i Kresida* naslovni junak na jednom mjestu kaže: »The fractions of her faith, orts of her love, / The fragments, scraps, the bits, and greasy relics / Of her over-eaten faith...« Sve istaknute riječi znače djelić nečega, i za svih šest njih nađeni su adekvatni sinonimi u prijevodu: »Komadići njezine vjernosti, mrvice njezine ljubavi, / ulomci, otpadci, ogrizine, masni ostaci / njezine oglodane vjernosti...« A bilo ih je još na raspolaganju: dijelak, odlomak, trun, trunak, čest, čestica...

21 Prije više od poldrug stoljeća Dimitrije Demeter je napisao: »Evo uzroka zašto s materinskim mlijekom i sve izobilje materinskoga jezika ne usisamo, i zašto trjeba i materinski jezik učiti. Ali ova potrje-

Svaki prijevod nastaje u krajnjoj liniji zato da bi živio u javnosti, i svaki prevoditelj nužno se brine kako će njegov prijevod proći kod čitateljstva. U našem slučaju ta je briga višestruka jer će se prema prijevodu različito odnositi pojedine skupine čitatelja, gledat će ga različitim očima i u njemu tražiti različite stvari. Jamačno će prosječni ljubitelji pjesničke riječi drukčije osluškiavati stihove negoli kazališni redatelji i glumci, a pisci i kolege prevodioci drukčije će pronicati u tkivo rečenica negoli anglisti i njihovi studenti. Ali bez obzira na različite odnose spram ovoga prijevoda, na koncu će se ipak dogoditi ono što se događa sa svakom novinom. Stariji štoci, koji već imaju »svoga« Shakespearea, teško će ga prigrliti u novome ruhu zbog jednostavne činjenice što se ono razlikuje od svakoga prijašnjega kroja. Kako čovjek nerado mijenja navike pokazat će nam jedna tugaljiva anegdota iz godine 1986.

Najslavniji redak iz *Hamleta*: »To be, or not to be, that is the question«, kod nas je davno bio preveden: »Bit ili ne bit, pitanje je sad«, dakle potpuno netočno, ali tako su ga upamtile i ponavljale dvije–tri generacije. Onda je Josip Torbarina u svojem prijevodu ostao vjeran izvorniku i to ključno mjesto preveo na uzorit način: »Biti ili ne biti, to je pitanje«, te se svim svojim autoritetom borio da ta popularna uzrečica počne u nas živjeti u svome pravom značenju. Međutim, nakon Torbarinine smrti, prigodom svečane komemoracije u najvećoj predavaonici na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, dok je na stolu ležala urna s njegovim pepelom, glavni govornik u svom pohvalnom slovu osvrnuo se na pokojnikov prinos prevedenju Shakespearea i pritom se ponosno poslužio upravo citatom nad kojim se pokojnik cijeloga života zgražao: »Bit ili ne bit, pitanje je sad«.

Hoću reći, ljudska navika je najsnažniji argument protiv svake novosti. A predani prevoditelj, čim se više ili manje priljubi uz svoj izvornik, nužno napušta uobičajene oblike i stvara nešto dotada nepoznato. Zbog toga bi se najprije ukus publike morao prilagoditi takvu novom izazovu, ali za taj proces potrebno je da proteče dosta vremena i da dođu novi naraštaji. Jer od zrelih glumaca, primjerice, koji znaju svoje uloge naizust, a često i velik dio uloga svojih partnera, ne može se ni očekivati da zaborave ono što godinama nose u sebi i da prigrlje nešto sasvim novo; iako bi prevoditelju osobno najviše godilo da plodove njegova truda prihvate sve rjeđi kazališni redatelji kojima je još stalo do toga da se s pozornice čuje snažna i razumljiva pjesnikova riječ. Razumno je stoga očekivati da će najpouzdaniji korisnici ovoga prijevoda vjerojatno biti na-

boća ne proižiče samo u obziru kolikoće, nego takodjer i kakvoće materinskoga jezika, premda u različitim stupnjih za različite strane domovine.« (*Misli o ilirskom književnom jeziku*, u časopisu Danica ilirska, 1843)

stavnicu u osnovnim i srednjim školama, koji će moći predavati i tumačiti »jasnijega« Shakespearea, a najzahvalnija publika novi naraštaji učenika, koji se ne će ježiti nad »uvrnutim« stihovima.²²

Privodeći kraju ovaj podulji monolog o tegobnu putu na kojemu dosad nijedan hrvatski putnik nije izdržao do kraja, ostaje mi da pokušam odgovoriti na pitanje zašto se neka djela prevode više puta, kadšto i u kratkim vremenskim razmacima. Obično se kaže da prijevod zastarijeva i da svaka nova generacija zahtijeva nove prijevode velikih književnih djela; to se objašnjava tvrdnjama da se mijenjaju životni uvjeti, pogledi na svijet, međuljudski odnosi, te ponajčešće da se mijenja jezik. Postoji i poučna izrijeka koja kaže da nema savršena prijevoda nego da postoje samo prijevodi koji u određeno vrijeme više ili manje služe određenoj svrsi. Ja bih taj pesimističan sud ublažio tvrdnjom da se ipak može navesti znatan broj dobrih prijevoda koji mogu odoljeti zubu vremena, kao što je slučaj s njemačkim tzv. Schlegel–Tieck prijevodom, koji je nastao početkom 19. stoljeća i općenito se smatra najboljim prijevodom Shakespearea u svijetu. Iako su pojedina bardova djela otada nebrojeno puta prevedena na njemački jezik, Nijemci se uporno drže toga kanoniziranoga prijevoda.²³

Ako naposljetku moram jednostavnim riječima dati sažetak svega što sam podastro u obranu svoga pristupa prevodenju djela Williama Shakespearea, kazat ću da odavno ja 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 išlo na štetu i vjernosti i ljepote.

Mate Maras

U Poreču, o Maloj Gospi 2007.

22 A što će reći ljudi koji se profesionalno bave problemima književnosti i književnih prijevoda? Mislim da će stručnjaci za engleski jezik i književnost biti suzdržani, barem u početku, dok vrijeme ne učini svoje. Ali uvjeren sam da će neki književni teoretičari, napose specijalisti za versifikaciju, dočekati na nož ovaj prijevod, jer oni *bez pogovora* ištu vjerno preslikavanje svih formalnih elemenata.

23 Zanimljivo je da Francuzi nemaju takva uzor–prijevoda, iako tradicija prevodenja Shakespearea na francuski seže unatrag do godine 1746. U hrvatskoj se prijevodnoj tradiciji postignuće tako postojeane kvalitete može usporediti primjerice s Kombolovim prijevodom Danteove *Božanstvene komedije*.