

SVEUČILIŠTE U RIJECI

FILOZOFSKI FAKULTET RIJEKA

ODSJEK ZA KROATISTIKU

Studentica: Anita Tomas

Mentorica: doc. dr. sc. Danijela Marot-Kiš

Prevođenje književnog teksta i intersemiotičko prevođenje

Diplomski rad

Rijeka, srpanj 2016.

Sadržaj

1 Uvod.....	Error! Bookmark not defined.
2 O terminu „prevođenje“	4
3 Dijakronijski presjek prevođenja	6
4 Vrste prevođenja.....	7
5 Prevoditeljske aporije	9
6 Književno djelo kao kompleksna tvorevina	13
6.1 Interpretirati ne znači prevoditi	15
6.2 Riječi i njihova značenja.....	16
6.3 Eksperiment <i>Hamlet</i>	17
6.4 Interkulturalno prevođenje	19
6.5 Prerade književnih tekstova.....	23
6.6 Pjesnički prijevod	26
6.7 Proizvesti parodičan učinak.....	30
7 Film versus književnost.....	32
8 Izgubljeni u prijevodu	34
9 Intersemiotičko prevođenje	37
10 Prijevod kao rezultat prevođenja.....	44
11 Zaključak	47
Literatura	49

1. Uvod

Pojam se prevođenja u svakodnevnom diskursu ograničava na prijevod pisanoga teksta u različite svrhe, privatne ili profesionalne naravi. Međutim on je puno širi od onoga kakvoga ga inače smatramo te obuhvaća teoriju i praksu prevođenja. Da je prevođenje puno kompleksnija djelatnost s vlastitim zakonitostima pokazuju radovi mnogih teoretičara čiji je to predmet zanimanja. Jedan je od njih i Umberto Eco, koji se primarno bavi prevođenjem književnog djela, ali i intersemiotičkim te strojnim prevođenjem.

Glavni predmet ovoga diplomskoga rada bit će razmatranje pojma prevođenja u širem smislu. Time uzimamo u obzir i druge vrste prevođenja poput adaptacija ili ekfrazu te ostale prijenose iz jednoga u drugi semiotički sustav. Bit će, dakle, riječi o intrasemiotičkom kao i intersemiotičkom prevođenju.

Prije nego bilo što kažemo o prevođenju potrebno ga je definirati. Različite su definicije ovoga pojma koje polaze od različitih stajališta. Predmet ovoga rada bit će i dijakronijski presjek prevođenja kao i uvod u vrste prevođenja.

Nadalje, zanimaju nas i zakonitosti samoga prevođenja te problemi s kojima se prevoditelji u svome radu suočavaju. U prvom su redu to prevoditeljske nedoumice ili aporije kao što su udomaćivanje, odnosno otuđivanje, moderniziranje i arhaiziranje. Vidjet ćemo da nijedan od tih postupaka ne odnosi prevagu te da o konkretnoj situaciji prevođenja ovisi koji će od njih biti prikladniji.

Prijevod bi trebao ostaviti isti učinak na recipijenta. Stoga prevoditelj treba u obzir kontekst djela i enciklopedijsko znanje prilikom samoga prevođenja. No ni to nije jednoznačno definirano te tako postoje različite teorije o tome treba li prevoditi riječ po riječ ili se proces prevođenja sastoji od interpretacije izvornika prije samoga postupka prevođenja.

Kao cilj ovoga rada navodim tendenciju, po uzoru na Umberta Eca, dati pregled različitih zakonitosti i problema prevođenja u teoriji i praksi. Njegova je srž bavljenje književnim tekstom kao osnovnim predmetom zanimanja i prevođenjem književnoga teksta, a potom i intersemiotičkim prevođenjem. Bavit ćemo se i lošim prijevodima filmskih naslova, odnosno prijevodima koji nekom svojom sastavnicom ne odražavaju svijet filmskoga djela. Svrha ovoga rada nije opredijeliti se za jednu ili drugu teoriju te time ponuditi upute za idealan prijevod. Njegova je intencija dati pregled teorijskih osnova prevođenja koje iskusi

prevoditelji i teoretičari prevođenja predlažu kao moguća polazišta prilikom bavljenja ovom djelatnošću.

2. O terminu „prevođenje“

Različiti teoretičari različito definiraju pojam „prevođenje“ Primjerice, Gerard Genette prijevod doživljava kao palimpsest: „pergament s kojeg je 'ostrugan' prvi natpis kako bi se ocrtao drugi.“ Time on želi reći kako prevoditi znači „reći istu stvar na nekom drugom jeziku“ (Genette u: Eco 2006:10). Naglasak je ovdje na nedoslovnom prevođenju, odnosno prijevodni ekvivalent ne mora u potpunosti formalno odražavati izvornik. Ova je definicija prijevoda općenita i dobro prihvaćena. U ovom slučaju potpuna ekvivalencija nema presudnu ulogu.

Da bi se uočile sličnosti i razlike u načinu na koji različiti teoretičari gledaju na sam pojam prevođenja, potrebno je uzeti u obzir njegove različite definicije. Dok se svi manje-više slažu oko prijevoda kao prebacivanja znakova iz jednoga sustava u drugi¹ (Webster online), neki naglašavaju i medij samoga prevođenja, odnosno usmenu ili pisanu komunikaciju. U tom smjeru ide i Treccanijeva definicija prijevoda: „*prebaciti u neki drugi jezik, različit od izvornog, neki pisani ili usmeni jezik*“ (Treccani u: Eco 2006: 25)

Definicija prevođenja lingvista J.C. Catforda polazi od teksta kao sintaktički najviše razine i u skladu s tim definira prijevod kao „*proces zamjene teksta iz jednog jezika u drugi.*“ Ona je nastala u okvirima opće lingvističke teorije te pod utjecajem M.A.K. Hallidaya. (Catford 1964: 1)

Od svih je ipak najobuhvatnija definicija Umberta Eca jer polazi od važnosti interpretacije teksta kao takvoga prilikom samoga postupka prevođenja. Ono što je bitno, kaže Eco, „razumjeti je unutarnji sustav nekog teksta“ i „kod recipijenta proizvesti slične učinke, i na sintaktičkom, i na stilističkom, metričkom i fonosimboličkom planu.“ Ono što Eco pod tim podrazumijeva određena je vjernost originalu. Međutim on ne afirmira doslovno prevođenje (riječ po riječ), nego se zalaže za postizanje istoga učinka kod recipijenta (Eco 2006:16) Način na koji Eco definira prevođenje polazište je u našem bavljenju samim postupkom prevođenja.

Ako se zadržimo na Ecovom poimanju pojma „prevođenje“ vidjet ćemo kako se on ne zaustavlja na onome što su prethodne definicije zagovarale, a to je pukom prenošenju znakova iz izvornoga u ciljni jezik. Naprotiv on polazi od teze kako je prijevod samo „otprilike isto“, odnosno rezultat pregovaranja. (Eco 2006: 10) Da je tomu tako dokazuju frazemi koje se u

¹ Izvorno: „to turn from one set of symbols into another“

pravilu ne može prevesti doslovno. Uzmimo kao primjer njemački frazem *jmdm. einen Bären aufbinden* čije je značenje *vući koga za nos*. (redensarten-index.de) Ako to usporedimo s primjerom koji Eco navodi *you're just pulling my leg* vidjet ćemo kako je, u odnosu na englesku varijantu, došlo do potpune desemantizacije sastavnica frazema. Ovdje nemamo slučaj ekvivalencije a reverzibilnost je izgubljena.

Osim toga, prilikom prevođenja važno je voditi računa o kontekstu djela koje se prevodi. Za takav slučaj Eco navodi primjer frazema *it's raining cats and dogs* (lijeva kao iz kabla) koji će se, ovisno o kontekstu romana, jednom prevesti kao uobičajeno *kiša pada kao iz kabla*, dok će se isti u znanstvenofantastičnome romanu prevesti doslovno. Rasprava o pojmu prevođenja svodi se na njegovo određenje kao rezultat pregovaranja. Njime se, dakle, prenosi samo *otprilike isto*. (usp. Eco 2006: 9-16)

3. Dijakronijski presjek prevođenja

Ako uzmemo u obzir da su neki prijevodi nastali još prije Krista, možemo zaključiti kako je prevođenje stara djelatnost. Još u antici imamo zabilježene primjere prevođenja s grčkog na latinski. Tako je svima poznat prijevod Septuaginte (prijevod Biblije sa židovskog na grčki). Ovaj prijevod potječe još iz 247. godine prije Krista.

To je samo jedan u nizu tekstova koji su svoje prijevode doživjeli još u antici. Osim njega bitno je spomenuti i Hieronymusov prijevod Biblije na latinski jezik. Činjenici da prevođenje može biti od velike važnosti govori u prilog i da je Lutherov prijevod Biblije bio konstitutivan za razvoj njemačkoga jezika. (usp. panda-ag.ch)

No svoj vrhunac prevođenje doživljava u 18. stoljeću, odnosno u razdoblju romantizma. Veliki su se pisci poput Johanna Wolfganga von Goethea, Friedricha Schillera i drugih počeli baviti teorijom prevođenja. Goethe je, osim što je bio i veliki pjesnik romantizma, bio i prevoditelj. Uvjet je za prevođenje poznavanje jezika i kulture određenoga naroda. To je ono čime se u svoje vrijeme Goethe mogao pohvaliti: velikom erudicijom. Govorio je latinski, starogrčki, francuski, engleski i talijanski. Omogućilo mu je to da prevodi djela klasika poput Homera, Diderota, Voltairea, Manzoniya, Byrona...(wetterauer-landbote.de)

Moderno i postmoderno doba pravo je vrijeme za procvat ovoga, vrlo staroga, zanata. Tako u 20. stoljeću nemamo samo primjere prevođenja klasika, nego se prevođenje proširilo i na druga područja. Ovdje valja razlikovati prevođenje kao praksu, postupak prevođenja od teorije prevođenja koja je zanimala velike teoretičare i filozofe. Jedan od njih bio je i Walter Benjamin, njemački filozof, kojega spominjemo u ovome kontekstu jer je na temu prevođenja napisao znanstveni članak *O zadatku prevoditelja*.² (usp. Benjamin 1972) Filozofske rasprave o ovome problemu nisu se ograničile samo na područje filozofije, nego je i filologe počelo sve više zanimati od čega treba poći prilikom prevođenja, što je dobar ekvivalent za određenu riječ, što čini dobar prijevod i sl. Ovo su samo neka od, i danas vrlo aktualnih pitanja glede procesa prevođenja, a i njegova rezultata: samoga prijevoda

² u izvorniku *Die Aufgabe des Übersetzers*

4. Vrste prevođenja

Kao što smo već ranije zaključili, prevođenje je danas jedna od sveprisutnih i unosnih djelatnosti. Samo polje prevoditeljstva vrlo je razgranato i s obzirom na medij i na svrhu prevođenja. U širem smislu razlikujemo dvije vrste prevođenja: pismeno i usmeno. Potonje se odnosi na simultano i konsektivno prevođenje. Simultano prevođenje podrazumijeva istovremeno prevođenje znakova jednoga jezika u drugi. Ovo je, po svemu sudeći, vrlo zahtjevna vrsta prevođenja jer zahtijeva maksimalnu koncentraciju i izvrsno snalaženje. Jednom kada prevoditelj izgovori prijevod on ga više ne može dotjerivati kao što je to slučaj kod pismenoga prevođenja u kojem ima više vremena na raspolaganju za usavršavanje prijevoda. Osim toga, on ne može konzultirati rječnik i literaturu, što dodatno otežava posao.

Drugi je oblik usmenoga prevođenja konsektivno prevođenje. Ono se odvija onda kada komuniciraju govornici različitih jezika, a nemaju zajedničkoga jezika. Ova je vrsta prevođenja vrlo slična prethodnoj, no sa stankom u govoru, koju govornik čini kako bi publici mogao prevesti tekst.

Pismeno prevođenje, za razliku od usmenoga, daje prevoditelju vremena da razmisli o prikladnom prijevodnome ekvivalentu, da ga potraži u rječnicima, enciklopedijama i webu. Prevoditi se mogu književni tekstovi (lirika i proza), kao i neknjiževni tekstovi (tekstovi iz različitih struka).

Upravo se s pojavom weba rodila i nova vrsta prevođenja: strojno prevođenje. Strojno je prevođenje pokušaj da se računalo programira za kodiranje i dekodiranje znakova iz jednoga jezika u drugi. Ipak, nijedan pokušaj strojnoga prevođenja ne može zamijeniti ljudski um jer ne posjeduje interkulturalno znanje i enciklopedijsko znanje.

(usp. Vasiljević-Stokić ? : 744-747)

Navedene vrste prevođenja dio su svakodnevnoga poimanja pojma „prevođenje.“ No one nisu predmet našega bavljenja prevođenjem. Naša su preokupacija lingvističke vrste prevođenja. Jakobson razlikuje intralingvističko, interlingvističko te intersemiotičko prevođenje.

Prvo se odnosi na interpretaciju verbalnih znakova drugim znakovima toga jezika. (Barbir 2014: 17) To znači da se pojam *drvo* može izreći riječima, dakle verbalno, ali i prikazati u obliku crteža drveta. Ovo je ništa drugo nego tekovina strukturalizma i odnosa označitelja i označenoga.

Za razliku od toga, interlingvističko je prevođenje prevođenje u klasičnom smislu riječi. To znači da se znakovi jednoga jezika interpretiraju pomoću znakova drugoga jezika.

Treća se vrsta prevođenja odnosi na interpretaciju verbalnih znakova nekim sustavima neverbalnih znakova. Ovdje se radi o adaptaciji u kojoj se književno djelo prevodi u film, kada se slike prenose u riječi, a najpoznatija je kompozicija Musorgskoga *Slike s izložbe*.

(usp. Eco 2006: 219-220)

Iz navedenoga možemo zaključiti kako je prevođenje vrlo razgranata djelatnost. Naš je fokus intersemiotičko prevođenje i njemu ćemo u nastavku posvetiti više pozornosti. Zanimljivo je vidjeti kako izgleda prijelaz iz jednoga semiotičkoga sustava u drugi, čime on rezultira te kakvu vrijednost ima za recipijenta.

5. Prevoditeljske aporije

Prevođenje pretpostavlja poznavanje određenih teorijskih postavki kojima se prevoditelj treba služiti. S jedne strane te teorijske postavke omogućuju smjernice u praktičnom procesu prevođenja. S druge strane one, jer ne nude konačno rješenje, predstavljaju prepreku prevoditelju koji se pred njima nađe.

Jedna je od takvih aporija odnos udomaćivanja i otuđivanja. Udomaćivanje ekvivalenta postupak je kojim se za stranu riječ koristi jasniji ekvivalent iz ciljnoga jezika. Tako se pitamo trebamo li u tekstu u kojemu postoji njemački izraz *Zeitgeist* taj izraz zamijeniti hrvatskom inačicom *duh vremena* ili ostaviti strani ekvivalent. U potonjem slučaju postoji nostalgija za izvornikom. Nju nazivamo otuđivanje. U tom slučaju strana riječ ostaje zadržana u obliku u kojemu postoji u tekstu. Postavlja se pitanje treba li se recipijent identificirati s kontekstom vremena u kojemu se odvija fabula djela ili se djelo treba prilagoditi vremenu u kojem nastaje? To je samo jedno od pitanja koja postavlja teorija prevođenja, a na koje ne postoji jednoznačan odgovor.

Postoje situacije u kojima je prevoditelj stavljen pred izazov i u kojima mora pokazati svoju snalažljivost. U nekima mu jedino preostaje pozvati se na enciklopedijsko znanje (Weltwissen). To je slučaj i s geografskim pojmovima. Prevoditelj dobro zna kako prevesti Uptown i Downtown, ali poteškoće nastaju kada treba odlučiti hoće li ostaviti stranu riječ ili upotrijebiti domaću. Inače se nazivi gradova ili dijelova grada ne prevode jer se nastoji očuvati njihova autentičnost, ali ponekad je potrebno prevesti ih. U nekom je kontekstu Donji grad (Downtown) južni dio grada, a nekad poslovna četvrt. Ista stvar je i s vlastitim imenima: treba li ostaviti strani ekvivalent ili ga prilagoditi morfološkom sustavu odredišnoga jezika? Hoće li Louis XIV. u hrvatskome prijevodu postati Luj XIV. ili ćemo zadržati poznatije ime ovoga slavnoga vladara? Taj su problem, čini se, riješili srpski prevoditelji koji prevode čak i vlastita imena i prezimena. Tako Heinrich Heine postaje [Hajnrih Hajne], Charles Baudelaire [Šarl Bodler], Giovanni Boccaccio [Đovani Bokačo] itd. Ti prevoditelji, dakle, udomaćuju izvornik. Ostalim prevoditeljima preostaje, ovisno o kulturalnim preferencijama, napraviti izbor između otuđivanja i udomaćivanja.

(usp. Eco 2006: 167-188)

Neke se supstancijalne vrijednosti u prijevodu nerijetko izgube. Tome je osobito tako kada je u pitanju lirska pjesma koja se sastoji od metra, rime, ritma sa svojim fonosimboličkim

učincima kojima je vrlo teško pronaći ekvivalent u ciljnome jeziku. Prijevod bi na recipijenta treba ostaviti isti učinak kao i izvorni tekst. To znači da se prevoditelj u slučaju poezije ne mora samo formalno nego i sadržajno prilagoditi odredišnom tekstu. Ipak, postoje slučajevi u kojima prevoditelji rade određene preinake izvornika ne bi li ga prilagodili duhu jezika ili kulturi u kojoj prijevod nastaje. S tim u vezi stoji problem modernizacije i arhaizacije izvornika.

Kako bi prijevod na recipijenta ostavio isti učinak potrebno je koristiti leksik karakterističan za doba u kojem je djelo nastalo. Primjerice, arhaičan leksik i sintaktičke konstrukcije Biblije prevoditelj ne smije odbaciti u korist nekih novijih ostvaraja.

Unatoč tome postoje slučajevi u kojima su se različiti prevoditelji dali na pothvat moderniziranja ili arhaiziranja Biblije, a i drugih djela. Eco navodi primjer *Vulgate* čiji prevoditelji nastoje zadržati njezin arhaičan leksik. Donosimo hrvatski prijevod naslovljen *Propovjednik*

Misli propovjednika, Davidova sina, kralja u Jeruzalemu

Ispraznost nad ispraznošću, veli Propovjednik, sve je ispraznost!

Kakva je korist čovjeku od svega truda njegova kojim se trudi pod Suncem?

Jedan naraštaj odlazi, drugi dolazi, a zemlja uvijek ostaje.

Sunce izlazi, sunce zalazi i onda hiti svome mjestu odakle izlazi.

(*Propovjednik* 1. 1-5, Biblija, Kršćanska sadašnjost 1987: 637 u Eco 2006: 176)

U verziji različitih prevoditelja kao što su King James, Luther, Galbiati, Chouraqui, De Luca možemo iščitati smjer njihova prevođenja. Usporedimo li različite verzije *Propovjednika* možemo primijetiti kako koriste isti leksik. Tako je u verziji, Kinga Jamesa, Luthera, Galbiatija izvorno grčki *habèl* postalo *vanitas, vanity, Eitel* što istodobno pokazuje i tendenciju arhaiziranja i hebrejiziranja. Naime, *ispraznost* je ovdje jedini primjeren prijevod jer se nastoji pokazati nestalnost svijeta, odnosno prolaznost u metafizičkom smislu, a ne misli se na suvremeni pojam taštine iliti egocentrizma.

Ostali prevoditelji biraju druga prijevodna rješenja. Chouraqui i Ceronetti (u verziji iz 2001.) za taj leksem koriste *fumo di fumi* što znači *dim dimova* koje se odnosi na propadanje,

ništavilo zemaljskoga života. De Luca umjesto leksema *čovjek* izravno referira na Adama i time se drži izvorne verzije u kojoj se spominje Abel. On je zapravo prvi grešnik i početak Adamove propasti.

Kada je riječ o moderniziranju tu se izvornik nastoji prilagoditi ciljnoj kulturi i duhu vremena u kojem djelo nastaje. Zato se bira leksik koji će odgovarati zahtjevima suvremenoga recipijenta.

(usp. Eco 2006: 176-184)

Moderniziranje izvornika imamo prisutno i kada se određeni formalni aspekti pjesničkog jezika teško prevode, poput strofe ili rime. Poslužit ćemo se primjerom Dantea, kojeg se prevodilo u duhu vremena u kojem je prijevod nastao. U petom nas pjevanju u drugom krugu pakla Dante upoznaje s Paolom i Francescom, grešnim ljubavnicima. Ovi poznati grešnici u vječnu su tamu protjerani nakon što su počinili zajednički grijeh preljuba. Vidjet ćemo na koji su način prevoditelji novije generacije preveli Dantea na suvremeni engleski. Izvornik glasi:

*Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
prese costui de la bella persona
che mi fu tolta, e'l modo ancor m'offende.
Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer si forte
che, come vedi, ancor non m'abbandona.
Amor condusse noi ad una morte.
Caina attende chi a vita ci spense'.
Queste parole da lor ci fuor porte.*

(Dante 11. 100-108 u: Bassnett 1998: 70)

Iz Francescina monologa doznajemo o povodu njezinoga grijeha, a to je ljubav koja ju i dalje ne napušta. Poema izražava njezin očaj zbog počinjenoga grijeha, ali ona traži opravdanje, no ne pokazuje kajanje. Što se formalne strane tiče vidimo da imamo tri tercine a da se leksik odnosi na problem ljubavi (*amor, amar, piacer*), povezanost Erosa i Tanatosa (*amor condusse noi ad una morte*) i očaj zbog onoga koji ju je upropastio (*prese costui de la bella persona*). Od brojnih prevoditelja samo su dva modernizirali izvornik i u nekim aspektima odstupili od Dantea. Navodimo primjer Sisson i Durling:

Love, which quickly fastens on gentle hearts,

*Seized that wretch, and it was for the personal beauty
Which was taken from me; how it happened still offends me.
Love, which allows no one who is loved to escape,
Seized me so strongly with my pleasure in him.
That, as you see, it does not leave me now.*

(Sisson, 1980 u: Bassnett 1998: 72)

*Love, which is swiftly kindled in the noble heart,
seized this one for the lovely person that was taken
from me; and the manner still injures me.
Love, which pardons no one loved from loving in
return, seized me for his beauty so strongly that, as
you see, it still does not abandon me.*

(Durling, 1996 u: Bassnett 1998: 72)

Ono što odmah zapažamo je da se engleski prevoditelji odriču Danteovih tercina i rime te ga tako simplificiraju. Na sadržajnoj su razini zamjetni gubici: poema opisuje ljubav u puno slabijem intenzitetu od medijevalnoga. Ona više ne veže dvoje ljubavnika i nakon smrti nego je svedena na svakodnevno poimanje ljubavi.

Kao što vidimo modernizacija izvornika sa sobom nosi određene posljedice po konačan prijevod. Prijevodi Sisson i Durling kao da zanemaruju razmjer Francescine ljubavi koja ju je prognala u smrt i muke onostranoga. Oni ne postižu učinak medijevalnoga soneta ni formalno ni sadržajno te se promjenom materije mijenja i vrijednost izvornika. Time se on na neki način i osiromašuje. Ipak, možemo pronaći opravdanje za ovakav postupak dvaju suvremenih engleskih prevoditelja, a to je razbiti hermetičnost Danteove poezije te njegovom simplifikacijom omogućiti njegovu bolju recepciju.

(usp. Bassnett 1998: 70-72)

6. Književno djelo kao kompleksna tvorevina

Za razliku od tekstova različitih struka i danas sve veće potrebe za njihovim prijevodima, književni tekstovi svijet su za sebe. U njihovo je nastajanje uključeno više čimbenika poput konteksta vremena, autorova stila ili poetike žanra. Njihova se *differentia specifica* očituje na više razina, a prije svega na formalnoj i sadržajnoj strani. Formalna strana teksta odnosi se na okvire u koje je tekst postavljen, na stilska izražajna sredstva, grafičko oblikovanje i sl. Brojne inovacije na formalnoj strani književnosti donijelo je razdoblje suvremene književnosti (osobito njemačke) čiji su autori svoja djela grafički prilagodili modernom dobu (primjerice, oblikovali ih poput A i B strane gramofonske ploče). Poznat po tome bio je i Benjamin von Stuckrad-Barre i njegov roman *Soloalbum*. (usp. Stuckrad-Barre 2005) No ne moramo polaziti od određenih poetika razdoblja kako bismo uvidjeli ulogu formalne strane književnog djela. Sam je žanr taj koji određuje recepciju djela. Primjerice, neće biti ista recepcija poeme, romana i tragedije. Dok je, kada uzme u ruke pjesničku zbirku, sigurno da će stihovi, strofe i rima biti horizont očekivanja recipijenta to kod romana i tragedije neće biti slučaj. Nasuprot tome sadržajna se strana odnosi na tematsku, semantičku komponentu djela. Ako uzmemo roman kao primjer razlikujemo brojne vrste kao što su obiteljski, psihološki, ljubavni, pustolovni, akcijski itd. Poezija jednako tako poznaje formalna obilježja kao što su broj strofa, rima, grafičko oblikovanje i dr. i može biti različite tematike. Budući da na semantičkoj strani književnost različitih autora može izražavati njihovo različito viđenje stvarnosti, ona već samim time nije mimetička nego prije dijegetska. pisci nerijetko za izražavanje svojih misli koriste različita stilska izražajna sredstva poput metafore i metonimije te njihova djela za recipijenta imaju ulogu drukčiju od one koja se kao takva primarno shvaća. Prema tome, možemo zaključiti da je književnost izrazito kompleksna tvorevina. Sama činjenica da je književni tekst kompleksan predstavlja izazov za svakoga prevoditelja. Unatoč tome, uvriježeno je mišljenje da književni tekst kao fikcija prevoditeljima omogućava veću slobodu pri prevođenju u ciljni jezik. Oni koji zastupaju takav stav uzimaju u obzir činjenicu da ne naročito dobar prijevod književnog djela neće za sobom povući sankcije te da neće biti posljedica dok je to kod prevođenja književnih tekstova upravo suprotno. To je samo donekle točna konstatacija. Da prevođenje fikcije nije djelatnost bez ikakvih zakonitosti pokazuje brojna literatura o prevođenju upravo ove vrste tekstova. Ono što fiktivni tekst razlikuje od uputa o korištenju lijekova ili ugovora, dakle sve redom uporabnih tekstova mogućnost je njegove različite interpretacije. Upravo je interpretacija ono čime su se bavili ne samo lingvisti nego primarno filozofi jezika. Ona bi, sugerira Eco, trebala biti prvi korak prilikom

prevođenja. On smatra da bi trebalo sagledati djelo u cjelini prije njegova prijevoda (Eco 2006: 236-237) Međutim najprije treba definirati pojam interpretacije, odnosno razgraničiti je od pojma prevođenja.

6.1 Interpretirati ne znači prevoditi

Prevođenje i interpretacija često se poistovjećuju. Ipak, postoje određene značenjske nijanse između dvaju pojmova. Svako književno djelo ima svoju *intentio operis*. Ako krenemo od toga bit će jasno zašto je, kao što kaže Charles Sanders Peirce, interpretacija širi pojam od pojma interpretacije u hermeneutičkoj tradiciji. (Eco 2006: 225) U tom smislu ne bi trebalo poistovjetiti interpretaciju i prevođenje. U oba se slučaja pokušava odrediti značenje nečijih riječi, no interpretacija označava postupak u kojem se, preko interpretanata svih representanema, dolazi do prikladnog prijevodnog ekvivalenta. (usp. Eco 2006: 81)

O pojmu se ekvivalencije puno pisalo i time se nećemo detaljnije baviti u nastavku. No ono što iz toga možemo zaključiti je da je valjana interpretacija prvi korak u pronalasku ispravnoga ekvivalenta koji bi postigao isti učinak na recipijenta. (usp. Eco 2006: 239) Autor je teksta pošiljatelj koji odabire riječi i slaže ih kako bi izazvao određeni učinak kod primatelja. Naravno, uvijek može doći do pregovora no prilikom prijevoda se uvijek polazi od *intentio operis*. Uzmimo kao primjer naslov jednog romana njemačkog pisca Rainalda Goetza *Loslabern*. Potražimo li glagol *loslabern* u Dudenu nećemo dobiti odgovor na pitanje kako prevesti naslov djela. On u tom obliku ni ne postoji, nego pronalazimo tek njegov značenjski ekvivalent *losreden* („započeti govoriti“). (duden.de) Ovaj je slučaj zahtjevniji jer nam ni *intentio operis* nije dostatan ključ za rješavanje ove zagonetke i prevoditelj mora, u duhu pozitivizma, poći u potragu za piščevim biografskim podacima kako bi najprije upoznao krugove u kojem se pisac kretao i njegov stil pisanja, a tek onda mogao doći do zaključka kako je za Goetza karakteristično simultano iznošenje misli kao društvena kritika. (usp. Goetz 2009) Nakon svega prevoditelj ne dobiva uputu o jedinstvenom prijevodnom ekvivalentu te mu kao moguće rješenje preostaje parafraza. S tim u vezi stoji Ecova teza kako interpretacija teksta uvijek prethodi njegovom prevođenju (usp. Eco 2006: 239)

Unatoč svemu, zadatak se prevoditelja ne može ovako jednostavno definirati i narav prevođenja uvijek je puno kompleksnija. Ona se definitivno ne sastoji samo u iščitavanju rječnika i biranju najprikladnijeg ekvivalenta u skladu s kontekstom, nego u sebe uključuje tri ključna čimbenika: osobu prevoditelja, osobu autora i osobu recipijenta. Prve su dvije za vrijeme nastanka prijevoda u bliskom kontaktu jer je bitna i *intentio auctoris* koju prevoditelj sam često ne može u potpunosti odgonetnuti. Uloga je recipijenta velika jer je on instanca za koju tekst nastaje i mora se imati u vidu moguća recepcija svakoga teksta. Upravo stoga je bitna interpretacija teksta, a ona uz prevoditelja uključuje i autora kako bi tekst u konačnici postigao isti učinak na recipijenta. (usp. Eco 2006: 17-18)

6.2 Riječi i njihova značenja

Drugi problem s kojim se prevoditelj suočava je problem konotacije. Poznato je da riječi imaju svoju denotaciju koja se definira kao osnovno, primarno značenje riječi. Kada govorimo o dodatnim značenjima koje riječi mogu nositi ulazimo u sferu stilistike. U tom smislu nastojimo napraviti izbor između riječi koja je prikladnija za ovaj ili onaj kontekst. Takav postupak proizlazi iz činjenice da riječi rijetko imaju fiksna značenja te da one u većini slučajeva u govornika jezične zajednice izazivaju različite asocijacije. Te konotacije koje nastaju u svijesti govornika mogu biti posljedica različitih sinonimnih ostvarenja u različitim funkcionalnim varijetetima (što nas dovodi na područje sociolingvistike), ali isto tako nastati neovisno o sinonimiji. Jean-René Ladmiraal navodi primjer *psa* koji u francuskom (a i u hrvatskom) ima različite konotacije. S jedne strane on konotira vjernost, a s druge strane ima čak i pejorativne konotacije poput omalovažavanja pojava/osoba koje se uspoređuju sa psom. Primjerice, možemo za nekoga reći da je vjeran kao pas, a govoriti o „pasjem vremenu“ (teškom vremenu, neprilikama). (usp. Ladmiraal 2007: 75)

Osobito je vrijedno vidjeti koje informacije nose različite konotacije, odnosno sagledati ovaj problem iz perspektive teorije informacije. Informacija je kôd, odnosno jedan od ključnih elemenata u svakom komunikacijskom modelu. Postoje različiti načini na koje se informacija može prenijeti u komunikacijskom kanalu između pošiljatelja i primatelja. Uzmimo za primjer rečenicu *Kanta je crkla*. Značenjski ekvivalent ovoj rečenici bio bi *Računalo je pregorjelo/pokvareno*. Ove dvije rečenice nosioci su različitih obavijesti. Prvi se primjer može odnositi na mlađu osobu kojoj je pokvareno računalo i ona se u ovom slučaju izražava u žargonu. Nasuprot tome, drugi primjer vjerojatno izgovara tehničar na utvrđivanju kvara. Ona će biti izrečena u administrativno-poslovnom funkcionalnom varijetetu, a možemo je pronaći i u razgovornom varijetetu. Ove semantičke nijanse stavljaju prevoditelja pred zadatak ocjenjivanja različitih nijansi i prosuđivanja njihovog mjesta u kontekstu određenog prijevoda. One predstavljaju minimalnu semantičku opoziciju u kojoj se suprotstavljaju denotativno i konotativno značenje. (usp. Ladmiraal 2007:118)

Zadatak prevoditelja u ovome slučaju nije jednostavan. On mora, osim lingvističkom, raspolagati i sociolingvističkom te napose pragmatičkom kompetencijom kako bi pravilno upotrijebio riječi u njihovim kontekstima.

6.3 Eksperiment *Hamlet*

Naše bavljenje konkretnim primjerima teksta započet ćemo intralingvističkom interpretacijom. Ona predstavlja interpretaciju putem jezika kao takvoga. Primjerice, tu imamo slučajeve potpune sinonimije kao što su majka=mati, enciklopedijskih natuknica, parafraza, sažetaka i sl.

Eco se poslužio primjerom klasika kako bi ukazao na manjkavosti ovakvog načina prijevoda. On je uzeo prizor u kojem Hamlet ubija Polonija i na njega primijenio reformulaciju. Na taj su način svi pojmovi dobili enciklopedijske definicije:

Izvornik:

Queen Gertrude- What wilt thou do? Thou wilt not murder me?

Help, help, ho!

Lord Polonius- [Behind] What, ho! Help, help, help!

Hamlet- [Drawing] How now! A rat? Dead, for a ducat, dead!

Makes a pass through the arras

Lord Polonius- [Behind] O, I am slain!

Falls and dies

Sada ćemo promotriti prijevod putem rječničkih definicija. Zaustavit ćemo se na dijelu kada Hamlet vadi mač iz korica čisto radi jezične ekonomičnosti.

Kraljica- Što želiš izvršiti? Želiš li me bez sigurnosti dovesti brže ili sporije do smrti? Vapaj onoga koji je u opasnosti, vapaj onoga koji je u opasnosti, oj!

Polonije (s onu stranu nekog objekta)- Hej, vapaj onoga koji je u opasnosti, vapaj onoga koji je u opasnosti, vapaj onoga koji je u opasnosti!

Hamlet (vadeći mač iz korica)- Na koji način! Jedna od brojnih vrsta miomorfnih sisavaca glodavaca koji pripadaju rodu *Rattus*, dugačkog repa, veličine između petnaest i trideset centimetara? Osoba, životinja, živo biće u kojem su prestale životne funkcije, za jedan zlatni ili srebrni novac iskovan pod vlašću dužda, osoba, životinja, živo biće u kojem su prestale životne funkcije!

Primjer koji Eco navodi doista je, što se tiče same reverzibilnosti, uspio. No ovakav prijevod ne samo da graniči sa zdravim razumom, nego je i jezično neekonomičan. Osim toga, nemoguće je čitati ovu verziju bez da se u recipijenta doista pobudi učinak, i to onaj komični. Dakle, ovo očito ne može biti prijevod Shakespeareova *Hamleta*.

Kako bi dokazao svoju tezu, Eco ide i korak dalje. Za svaku od riječi sada nalazi sinonime. Ovako to izgleda:

Kraljica- Što želiš napraviti? Želiš me vjerojatno smaknuti? U potporu, u potporu, oj!

Polonije (iz stražnjeg dijela)- Hej! U potporu, u potporu, u potporu!

Hamlet (vadeći mač)- Na koji način? Miš? Preminuo, za jedan zlatnik, preminuo!

Ubada jednim bodežom kroz zastor.

Polonije (iz stražnjeg dijela)- O, smaknuli su me!

Strmoglavi se i crkne.

I u ovome slučaju imamo samo reverzibilnost, dok ostale značajke dobrog prijevoda nisu prisutne. Sinonimi ovdje nisu funkcionalni iz jednog jedinog razloga, a to je kontekst.

Potpora se ne može izjednačiti s *pomoć* jer je slabijeg intenziteta i polisemična je riječ koja može označavati i moralnu te financijsku potporu. Osim toga, sintagma *U pomoć* se uvriježila kao izraz kojim se nekome želi ukazati da smo u opasnosti i molimo ga za spas.

Smaknuti ne odgovara ovom kontekstu jer Hamlet nije izvršitelj presude. Prema tome, Hamlet je ubio, a ne smaknuo Polonija. Isto tako, Polonije na kraju nije crknuo jer je čovjek, a ne životinja. Riječ *crknuo* ima i pejorativne konotacije.

(usp. Eco 2006: 232-236)

Navedenim primjerima Eco je dokazao kako intralingvističku interpretaciju ne bi trebalo poimati kao prevođenje. Ona je skoro prevođenje, ali vidjeli smo i sami da ne ostavlja isti učinak na recipijenta. U tome bismo smislu mogli govoriti tek o parafrazi.

6.4 Interkulturalno prevođenje

Prevođenje teksta počiva na njegovoj identičnosti s ishodišnim tekstom (izvornikom). Pri tome mislimo na ekvivalenciju koja zahtijeva i formalno i sadržajno podudaranje s tekstom izvornika. Književno je djelo nerijetko prožeto sadržajima koje prevoditelj mora poznavati ne bi li uspješno odradio svoj posao. Ti sadržaji primarno se tiču poznavanja tekstova koje se prevodi. Tako prevoditelj koji prevodi *Čarobnu goru* ili *Buddenbrookove* Thomasa Manna mora imati u vidu i ostala njegova djela zbog prenošenja sličnoga ritma ili podcrtavanja određenih događaja ili misli. U suvremeno doba postkolonijalizma vladaju, iako ponešto izmijenjeni, još uvijek izraženi odnosi moći između onih kojima je dan glas i marginaliziranih individua. Ista je situacija i na globalnoj razini, konkretno u međudržavnim odnosima. Suvremeni kolonijalizam odnosi se upravo na odnos nadređenosti i podređenosti koji postoji između različitih državnih zajednica. (usp. Kučić u: Stojić, A., Brala-Vukanović, M., Matešić, M. 2014: 32-33)

U skladu je s tim nepojmljivo da prevoditelj ostane na razini na kojoj je bio u prošlim desetljećima. Važnost komunikacije dolazi u žarište zanimanja velikog broja znanosti: publicistike, kulturologije, teorije informacije, lingvistike i drugih. Svijet je povezan na način na koji dosad nije bio i sve se više promiče interkulturalnost. Pojam je to koji se odnosi na poznavanje i uvažavanje značajki druge kulture, a za prevoditeljsku praksu on je od iznimne važnosti.

Suvremeni se prevoditelj ne može samo osloniti na znanje jezika na koji prevodi, nego i na sve one kulturne različitosti koje dotični jezik sa sobom nosi. On mora poznavati običaje i pojave u drugoj kulturi kako bi ih uspješno prenio u tekst svoga prijevoda. Tek će onda moći birati između strategija kojim će se poslužiti prilikom prevođenja određenoga kulturema³.

Ono što se sve više promiče prevoditeljska je kulturološka kompetencija. Takav komunikacijski i kulturno potkovan prevoditelj imperativ je suvremenoga društva. Ova se težnja nastoji inkorporirati u prevoditeljske škole i usavršavanja.

Cilj je svakog prevođenja, dakle, ne samo određena ekvivalentnost, nego i kulturni transfer o kojem je govorio teoretičar Jirý Levý. Prilikom prijevoda, tvrdi Levý, potrebno je uzeti u obzir ne samo jezične, nego i kulturne zakonitosti jezika na koji se prevodi. Morana Butković u svome znanstvenom članku daje primjere na kojima možemo vidjeti kako u ciljnom jeziku

³ O pojmu „kulturema“ pisali su Vermeer i Vitte (1990: 127). Oni definiraju „kulturem“ kao fenomen društva koji je općeprihvaćen kao specifičnost određene kulture.

postoje dva izraza za jednu pojavu, a ovisno o kulturi. Primjerice, ako riječ *krizma* prevodimo na njemački, moramo znati prevodimo li je za nekog kršćanske ili protestantske vjeroispovijesti. U prvom slučaju odabrat ćemo *die Firmung*, a u drugome *die Konfirmation*. (Butković 2014: 48 u Balkan Express)

Osim toga, prevoditelj bi trebao poznavati i dijakronijski razvoj ciljnoga jezika. Tu podrazumijevamo promjene u značenju pojedinih leksema koje utječu na način na koji suvremeni recipijent razumije tekst.

O važnosti toga svjedoči i analiza Danteova soneta koju je proveo Umberto Eco, a u kojemu se nalaze leksemi arhaizmi i historizmi. Ti leksemi svojom prisutnošću utječu na način na koji će suvremeni recipijent interpretirati sonet. Tekst soneta glasi:

*Tanto **gentile** e tanto **onesta pare**
la **donna** mia, quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
c li occhi no l' ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
da cielo in terra a **miracol** mostrare.*

(Dante u: Eco 2006: 158)

Podebljane su riječi one koje su izgubile svoje primarno značenje, odnosno danas znače nešto drugo. Recipijent Danteova doba i suvremeni recipijent nakon čitanja ovoga soneta ne će imati istu interpretaciju. U prvome stihu imamo riječ *gentile* koja danas znači biti lijepih manira. No ta se riječ u prošlosti odnosila na rođene plemiće. Danas *onesta* znači *biti dostojanstvena*, a nekoć se to odnosilo na vanjsko dostojanstvo. *Pare* je značilo pokazuje se u svojoj očitosti. *Donna* je bila (u feudalnom smislu) Gospodarica Danteova srca (Beatrice). Na prvi pogled bismo se složili s prijevodom Maroević, Tomasović kada *benignamente d'umilta vestuta* prevode s *poniznošću sva je odjevena*. Eco se s tim ne slaže i tvrdi kako je to nekoć značilo *izražavajući vanjskim izgledom svoju unutarnju milostivost*. O promjeni referenta govori i primjer *miracol* koji također ne znači nikakvo *božansko čudo* nego *božju moć*.

U konačnici Eco nudi ovakav prijevod:

*Tako je očita plemenitost i dostojanstvo one
koja je moja Gospodarica, u njezinu pozdravu
da svaki jezik zadrhti toliko da od toga zanijemi,
a oči se ne usuđuju gledati je.*

*Ona prolazi, slušajući riječi hvale,
Izražavajući vanjskim izgledom svoju unutarnju milostivost;
i očituje se njezina priroda bića
koje je s neba došlo na zemlju
kako bi konkretno predstavljalo božju moć.*

(Raspudićev prijevod Continija u: Eco 2006: 159)

Eco donosi i prijevod trojice engleskih prevoditelja, od kojih je prvi Dante Gabriel Rosseti, s kraja devetnaestoga stoljeća:

*My lady looks so **gentle** and so **pure**
When yielding salutation by the way
That the tongue tremble and has nought to say,
And the eyes, which fain would see, may not endure.
And still, amid the praise she hears secure,
She walks with **humbleness** for her array;
Seeming a creature sent from Heaven to stay
On earth, and show a **miracle** made sure.*

(prev. Dante Gabriel Rossetti u Eco 2006: 159)

Eco nije dao svoj komentar na Rossettijev prijevod, ali očito je da se dobrim dijelom s njim ne bi složio. Ovaj engleski prevoditelj preveo je Danteov sonet na način Danteova naivnoga recipijenta: možemo iščitati da je sonet shvatio u duhu suvremenoga engleskoga jezika. To se dobro vidi na primjerima kao što su **gentle** što znači 'dobro odgojena', a ne 'rođena plemkinja'

kao što to zagovara Eco. Talijanski izraz *pare* zamijenjen je engleskim ekvivalentom *look* („*looks*“). Zanimljivo je da prevoditelj bira ovaj glagol umjesto glagola *seem* koji nosi i dodatnu značenjsku nijansu *pokazivati se*. (hr.glosbe.com) Isto tako bira i leksem *humbleness* koji u engleskome jeziku odgovara suvremenom shvaćanju skromnosti. Opet bismo dobili Ecov prigovor jer, prema njemu, on treba biti preveden kao 'vanjsko dostojanstvo'. Leksem *donna* zamijenjen je engleskim leksemom *lady* i bolji ekvivalent u engleskom jeziku ni ne postoji. Ovaj prevoditelj nije zadržao značenje *poniznošću sva je odjevena* kao što je to predložio Eco, nego je upotrijebio leksem skromnost u smislu unutarnjeg dostojanstva. Talijanski leksem *miracol* također je ostao u svome izvornome značenju (engl. ekvivalent *miracle*), a odnosi se na nekoga tko je poslan s nebesa na zemlju kako bi predstavljao božju moć.

Vidimo da se Rossetti odlučio za moderno shvaćanje Danteova soneta te da je većina leksema izgubila svoje primarno značenje. Jednim je dijelom zadržano tek značenje leksema *donna* i *pare*, mada je u engleskome za *donnu* (Gospodaricu Danteova srca) bilo teško pronaći odgovarajući prijevodni ekvivalent. I leksem je *miracle* zadržao značenje talijanskoga *miracol* koji se odnosi na božju moć. I drugi su prevoditelji postupili više-manje isto. Svi su oni dali vlastitu interpretaciju izvornika koja je u skladu s duhom stoljeća u kojem su živjeli. Danteov je sonet u prijevodu izgubio svoje primarno značenje odnosno ono je prijelazom u drugi jezik i drugu kulturu oslabljeno. U konačnici je to imalo posljedice i po učinak soneta koji treba shvatiti na način Danteova suvremenoga recipijenta.

(usp. Eco 2006: 158-160)

6.5 Prerade književnih tekstova

Za književnost je karakteristično da je tijekom stoljeća u više navrata bila u službi različitih ideologija. Taj fenomen nije zaobišao ni prijevode književnih tekstova poglavito u svrhu vladajućeg društvenog sustava. Različita su razdoblja imala različite poetike koje je književno djelo moralo poštivati. To znači da bi u suprotnom doživjelo cenzuru. Osobito je to izraženo u društvenim sustavima poput nacizma ili komunizma u kojima nije postojala sloboda javnog mišljenja i izražavanja. Ne samo književnost, nego i drugi mediji poput radio igara i televizijskih emisija bili su podložni brojnim izmjenama ili čak zabranama prikazivanja. U ovome radu ne želimo ulaziti u ostale sfere u kojima je bila prisutna cenzura jer je upravo prijevod književnih tekstova naša glavna preokupacija.

Svaki društveni sustav ima svoju poetiku koja se može mijenjati. Ta poetika u uskoj je vezi s produkcijom književnih djela jer o njoj ovisi koja će djela dobiti primat u književnoj produkciji, odnosno kakva će se djela, u samoj konačnici, pisati i tiskati. U tome smislu Lefevere govori o funkcionalnoj komponenti poetike. Ona se odnosi na ulogu književnosti u društvenom sustavu u cjelini. (usp. Lefevere 1992: 27 u: Pavlović 2015: 138)

S obzirom na Lefeverovu funkcionalnu komponentu poetike jasno nam je tko diktira pravila produkcije književnosti: prerađivači. Oni moraju, s obzirom na vladajuću poetiku književnog razdoblja, i sam prijevod književnoga djela prilagoditi vladajućoj ideologiji. Lefevere navodi primjer zavedene junakinje u razvoju europskog romana. Za nju je karakteristično da je prvo zavede i iskoristi plemić, a kasnije bogati kapitalist. (Lefevere 1992: 30-34 u: Pavlović 2015: 139) To je samo jedna od dominantnih ideologija tijekom stoljeća i odnosi se na tipičnu situaciju i prototipski lik ženske junakinje usklađen sa zahtjevom književnog ukusa toga vremena. Naravno, te se ideologije smjenjuju, a djela im se pokorno nastoje prilagoditi. Jedino odstupanje od toga pravila doživljavaju klasici, kanonska djela koja zadržavaju svoj status usprkos vladajućoj struji. No i njih se interpretira imajući u vidu zakonitosti stvaranja vremena u kojem su nastali. Tako je interpretacija grčkih i rimskih klasika išla u smjeru za tada karakteristično kršćanstvo. Ono je kao dominantan način percipiranja književnosti utjecalo na to da se Odisejevo putovanje poima kao putovanje duše prema nebu. Vergilijevo „božansko dijete“ koje se trebalo roditi u obitelji rimskog cara Augusta predstavljalo bi, u skladu s tim, samoga Krista, a Vergilije stječe status „protokršćanina“. On postaje vodič u Danteovoj *Božanstvenoj komediji*. S druge strane Balzaca se interpretiralo opet u skladu s vremenom u kojem je stvarao pa je, prema marksističkoj kritici, on smatran progresivnim društvenim komentatorom. (usp. Lefevere 1992: 35 u: Pavlović 2015: 139) Lefevere nam

doista zorno predočava ulogu ideologije i prerađivača koji se brinu o njezinome provođenju za definiranje književnosti u pojedinim razdobljima.

Kada govorimo o prijevodima književnih djela (u prvom redu mislimo na poznata djela svjetske književnosti) i tu možemo zapaziti slične tendencije. Ono što prerađivačima u krajnjoj liniji smeta nije toliko sadržajna komponenta prijevoda, nego jezik kojim se autori služe kako bi progovorili o tome sadržaju. Upravo ta jezična strana književnih tekstova doživjela je brojne preinake a ne bi li što više sličila viziji samih prevoditelja. Pavlović spominje tek tri primjera (od kojih ćemo analizirati dva), no primjera intervencije u tekst u korist Lefeverove funkcionalne komponente puno je više. Prvi primjer koji ćemo analizirati drama je *Majka Courage* Bertola Brechta, i to njezina tri prijevoda. Jedan od tih prijevoda objavljen je u New Yorku 1941., drugi u Londonu 1967., dok je treći opet u New Yorku 1972. Na trima primjerima prijevoda daju se iščitati različite preinake. Od bitne je važnosti i činjenica da se drama uprizoruje na kazališnim daskama Broadwaya pa se tako pokušalo formalno udovoljiti tom zahtjevu. Na nekim mjestima drame dodavali su se retci, a na drugim i cijeli dijelovi teksta. Didaskalije su proširene i zadržao se formalni izgled drame podijeljen na činove i prizore. Kako bi se podišlo gledateljima dodale su se emocije, a vulgarizmi su ublaženi ili izbačeni.

Drugi primjer doista dobro odražava duh vremena u kojem je nastalo i njegove zahtjeve po pitaju književnosti. Djelo je to *Dnevnik Anne Frank* koje je u samome prijevodu doživjelo brojne preinake. Sadržajno ono govori o unutarnjim proživljavanjima adolescentice Anne Frank u doba Hitlerova režima i progona Židova. Prevoditeljica djela Anneliese Schütz na zahtjev je Annina oca djelomično intervenirala u jednu rečenicu dodajući joj važan element. Tako je od izvorne rečenice „*eine größere Feindschaft als zwischen diesen Deutschen und den Juden gibt es nicht auf der Welt.* („*Nema većeg neprijateljstva na svijetu nego između ovih Nijemaca i Židova*“). Bitan je element pokazna zamjenica „ovih“ koju je dodao Annin otac kako bi bolje izrazio ono na što je Anna time htjela ukazati, a to su razmjeri njihovoga neprijateljstva.

S obzirom na to da je djelo trebalo izaći u Njemačkoj, prevoditeljici se ovaj govor mržnje učinio veoma neprikladnim (jer kako očekivati dobru recepciju djela pišući protiv vlastitih recipijenata?). U skladu s takvim razmišljanjem ona je odlučila preinačiti sve takve pogrdne elemente te je tako izraz „zakoni o Židovima“ zamijenjen izrazom „diktatorski zakoni“, „nežidovi“ su postali „poznanci“, „jedna kupaonica za stotine ljudi“ postala je „premala kupaonica“, izraz „Gestapo“ preveden je s „oni“ što naravno dovodi do potpune

desemantizacije izvornika. (usp. Pavlović 2015: 146) Prevoditeljica nije odgovorna za ovakav postupak jer je njezin zadatak bio pripremiti djelo za recepciju, a ono u svom primarnom obliku to ne bi bilo u mogućnosti. Radi se o samo još jednome slučaju nasilnom priklanjanju ideologiji dominantnijih, pa i na području književnosti.

6.6 Pjesnički prijevod

Ako se vratimo nekoliko stoljeća unatrag shvatit ćemo zašto je pjesnički prijevod dobio posebno mjesto u ovome radu. Razdoblje je romantizma bilo ključno za konstituiranje statusa pjesnika. Uz njega su se uvijek vezale konotacije hipersenzibilnog pojedinca izoliranoga od ostatka svijeta, često opsjednuta idejom smrti. To je u konačnici imalo utjecaja na poimanje poezije kao neprevodive. Upravo tu tezu postavlja i Robert Frost kada tvrdi da je „poezija izgubljena u prijevodu.“⁴ (Frost u: Bassnett 1998: 57) Vrlo je jasno da prevođenje tekstova održava tekstove na životu, daje im glas i omogućuje različitim kulturama upoznavanje s njima. Prevoditelj time postaje posrednik između dvaju jezika odnosno dvaju kultura. No ako se na pjesnika gledalo kao na izoliranoga od ostaloga svijeta, koji živi po vlastitim pravilima, drukčije nije ni s poezijom. Pitanje pjesničkog prijevoda povezano je s posebnim svijetom kojemu treba pažljivo pristupiti. Suočeni s njim mnogi često traže njezin smisao, a da se ni ne osvrnu na pjesnički jezik. Treba uzeti u obzir tekstualne (leksička i gramatička obilježja poeme) i ekstratekstualne čimbenike (enciklopedijsko znanje). (usp. Bassnett 1998: 57-60) U suprotnom je prijevod sveden na potragu za Svetim gralom.

Po svemu sudeći rasprava o neprevodivosti poezije nije uzaludna. Činjenica je da postoje pjesnička ostvarenja koja su toliko ukorijenjena u tradiciju izvornoga jezika da je njihov prijevod često u rasponu od banalnog do pretencioznoga. Kao primjer Bassnett navodi poemu od četiri riječi talijanskoga pjesnika Giuseppea Ungarettija:

M'illumino

d'immenso

(Ungaretti u: Bassnett 1998: 65)

U izvorniku imamo i s formalne i sadržajne strane smislenu poemu koja u prijevodu na engleski gubi svoj fonosimbolički učinak:

I'm illuminated with the immense.

(prev. Bassnett 1998:65)

Ne samo da se gubi *jouissance* poeme nego ona postaje primjer blago rečeno neuspjeloga prijevoda na engleski.

⁴ U izvorniku: „Poetry is what gets lost in translation“

(usp. Bassnett 1998: 65)

Zašto je tome tako? U odnosu na prozu u poeziji vladaju neke druge zakonitosti. Ponajprije je tu riječ o formalnim odlikama pjesničkoga jezika kao što su vrsta strofe, ritam, rima, metar koje treba zadržati u prijevodu na ciljni jezik. Dakle, osim sadržajne komponente (kao što je to slučaj u prozi) prilikom prijevoda važnu ulogu ima i formalna strana. Ako se u ovom slučaju zanemari formalna supstancija prijevod više nema istu funkciju kao što je to imao izvornik.

Veliku pozornost učinku posvećuje i sam Poe kada piše svoju *Filozofiju kompozicije*. Ovaj esej prilog je njegovoj poemi *Gavran*, a u njemu objašnjava njezinu koncepciju. Svoju poemu on doživljava drukčije od svojih suvremenika. On je nastoji oblikovati matematički precizno. Osim toga jedan je od prvih koji u obzir uzima i reakcije svojih recipijenata prilikom čitanja poeme. Očito je da ona ne nastaje kao zapis trenutnog pjesnikova stanja, nego je isplaniran svaki korak u njezinom nastanku. Poe čak predviđa i njezinu dužinu: ona mora biti tek toliko duga da bi se mogla pročitati u jednom dahu

Možemo zaključiti kako je upravo proizvodnja učinka kod recipijenta Poeova glavna preokupacija. Ta njegova zamisao ne ostaje samo u teoriji, nego je on nastoji i realizirati. Svoje vrijeme posvećuje razmišljanju o tome što bi moglo izazvati taj toliko željeni učinak kod recipijenta. Odlučuje se za refren „nevermore“ koji kao emfatičan završetak savršeno zrcali temu poeme. Poe ništa ne prepušta slučaju, a tako ni sadržajnu supstanciju poeme. Reflektirajući o tako uzvišenoj temi vrijednoj da se o njoj napišu stihovi dolazi na ideju kako bi se moglo pisati o misli zajedničkoj svima ljudima: razmišljanju o smrti. Kako bi je još više uzdigao na pijedestal odlučuje je povezati s ljepotom žene. Time Eros i Tanatos ujedinjeni postaju glavna tema poeme. Za glavnog aktera izabire zlokobnu pticu gavrana koji se očituje u svojoj zloj kobi tako što potvrđuje tamne slutnje lirskoga subjekta. Izgovarajući slavno „nevermore“ on progovara o vječnosti tame koja čeka lirskoga subjekta, a izazvana smrću voljene žene.

Nakon što je osmislio sadržajni plan poeme, treba razmisliti i o samoj formi koja će biti potporanj tome o čemu lirski subjekt progovara. U tome smislu on se odlučuje za trohejski ritam (izmjenu dugih i kratkih slogova) te katalektički oktametar. Intentio auctoris i intentio operis ovdje su usklađene i recipijent suosjeća sa stanjem u kojem se nalazi lirski subjekt: u makabričnoj atmosferi suočen s nepozvanim gostom koji je došao obistiniti njegove najtamnije slutnje.

Prilikom pisanja svoje poeme Poe je, dakle, bio suočen s dosta planiranja i donošenja odluka. Rezultat je bila savršena, funkcionalno uspješna poema. Iz toga su se razloga i njegovi prevoditelji našli pred nimalo lakim zadatkom.

Neki od njegovih prevoditelja su i Baudelaire, Mallarmé, Gabriel Mouray, Fernando Pessoa te Francesco Contaldi.

(usp. Eco 2006: 276-279)

Prva dva prevoditelja (pjesnici Baudelaire i Mallarmé) Poeovu poemu prevode u prozi. Oni, dakle, odbacuju formalne zakonitosti poeme i posvećuju se njezinome sadržaju. No radi li se tu doista o prijevodu? Eco tvrdi da ne i da bi smislenije bilo govoriti o parafrazi (usp. Eco 2006: 279) odnosno adaptaciji Poeove pjesme. Formalna komponenta vrlo je važno obilježje poezije i ako se izgubi toliko toga (ne samo strofama povezani stihovi), nego i ritam i metar, moguće je da će se izgubiti ono čemu svaki prevoditelj treba težiti, a to je postići isti učinak na recipijenta. Kritika kaže kako su unatoč nezadržanom obliku poeme prevoditelji postigli učinak kojemu je težio Poe, a to je veo tajanstvenosti i fascinacije kojim poema zrači.

Diskutabilno je koliko nadahnuće može biti kriterij postizanja istoga učinka kod recipijenta jer u poeziji vladaju neke druge zakonitosti i ne možemo se, kao kod uporabnih tekstova, osloniti samo na sadržajnu točnost kao primaran kriterij za razdvajanje dobrih od manje dobrih prijevoda. Polazimo li od toga onda ni Baudelaire ni Mallarmé nisu uspjeli u svojoj namjeri.

Drugi su se prevoditelji *Gavrana* odlučili držati se formalnih zakonitosti pjesme pa su zadržali stihove, no vidjet ćemo da jezik na koji prevode određuje stupanj ekvivalencije između izvornika i prijevoda. Isto tako, upravo taj jezik bitan je radi postizanja istoga učinka. Tako portugalski prevoditelj Fernando Pessoa poemu prevodi u stihovima. Ne vlastitom krivicom njegov prijevod na portugalski izgubio je fonosimbolički učinak zbog svjetlijih tonova kojima se služi. (usp. Eco 2006: 283) Za razliku od njega talijanski prevoditelj Francesco Contaldi koristi četiri različita refrena u svakoj strofi:

E non altro pensai;

Sol questo e nulla mai;

E il corvo: Non piu mai!

E il' uccello: Non mai!

(prev. Contaldi u: Eco 2006: 284)

Najuspjelijom Eco smatra njemačku verziju prijevoda jer, prema njemu, najbolje prenosi duh Poeova izričaja. Navodimo samu jednu reprezentativnu strofu prijevoda:

Doch das wichtige Gebaren

dieses schwarzen Sonderbaren

Löste meines Geistes Trauer

Bald zu lächelndem Humor.

„Ob auch schäbig und geschoren,

kommst du,“ sprach ich unverfroren,

„Niemand hat dich herbeschworen

Aus dem Land der Nacht hervor.

Tu' mir kund, wie heißt du, Stolzer

Aus Plutonischem Land hervor?“

Sprach der Rabe: „Nie, du Tor.“

(prev. nepoznat; usp. Eco 2006: 285)

Njemački je prevoditelj uspio ono u čemu njegovi prethodnici nisu: zadržati formalnu i sadržajnu ekvivalenciju poeme te proizvesti isti učinak na recipijenta snažnim završetkom *Nie, du Tor*.

6.7 Proizvesti parodičan učinak

Biti prevoditeljem znači ponekad se morati suočiti s različitim vrstama tekstova i različitim izazovima prevođenja. Jedan od tih izazova je i prevođenje parodija književnog teksta. Često su u povijesti književnosti nastajale mnogobrojne parodije kao odgovor na poznata književna djela. One sežu u daleku prošlost odnosno do vremena antike i ismijavanjem određenih pjesnika, njihovih stilova pisanja ili pojedinih likova nastoje proizvesti komičan učinak na recipijenta.

U kontekstu se prevođenja na parodiju baca novo svjetlo jer više nije dovoljno poći od nje same kao izvornoga teksta nego se treba osvrnuti i na izvornik. Prevoditelj ne samo da mora biti upoznat s izvornikom parodije koju prevodi nego i prevesti taj izvornik (budući da često nije preveden). Parodija ima, kao i vic, elemente ključne za postizanje komičnoga učinka kod recipijenta. Oni su neizostavni i u prijevodu. Njihovo izostavljanje ili nepotpuno prevođenje može dovesti do toga da se izgubi poanta parodije i time njezin smisao. S obzirom na sve navedeno zadatak se prevoditelja po pitanju prevođenja parodije nekad doista čini pravim izazovom.

Čak i kad prevoditelj savršeno dobro vlada i tekstom parodije i izvornikom te pred sobom ima prijevod izvornika, postavlja se pitanje hoće li recipijent razumjeti parodiju. Naravno, tu je prevoditelj nemoćan jer ne postoji pravilo prema kojem bi on učinio parodiju jasnom i za recipijenta koji ne poznaje određeno djelo ili mu književnost nije jedan od prioriteta.

Određeni se dijelovi mogu uvijek objasniti u fusnotama, ali te fusnote su za recipijenta koji se ne kreće u akademskim krugovima samo smetnja. Time se prijevod vrlo brzo zatvori za recipijenta jer je previše stručan. Prevoditelj, dakle, u većini slučajeva može računati na osobu koja se bavi književnošću kao jednoga od svojih recipijenata. (usp. Lefevere 1992: 44-45)

Osobita prepreka kad je u pitanju prevođenje parodije su i one parodije koje ne parodiraju samo određenoga pjesnika nego i cijeli žanr. Kao dobar primjer Lefevere navodi *Don Quijotea* odnosno parodiju viteškoga romana. Takvo parodiranje cijeloga žanra viteških romana može biti problematično za kulture koje taj žanr uopće ne poznaju. Recipijent tih vrsta parodija obično je onaj koji je upoznat s djelom i kojemu nije potreban prijevod. (usp. Lefevere 1992: 45)

Lefevere navodi brojne primjere parodija, no zanimljiva nam je ona koja parodira čitav stil jednoga autora. Radi se o parodiji pisca Geralda Manleya Hopkinsa čiji je autor Anthony Brode. I sam naziv parodije upućuje na element koji se parodira, a to je stil karakterističan za

toga pisca. G. A. Hopkins prepoznatljiv je po korištenju brojnih aliteracija što ostavlja začudan dojam na recipijenta. Osim toga Hopkins je poznat kao tvorac poskočnog ritma (engl. sprung-rhythm), novog metra koji uvodi kako bi u ritam unio elemente prirodnog govora. Upravo taj stil Brode parodira i uspoređuje ga s tekstom reklame na kutiji žitarica:

„Delicious heart-of-the-corn, fresh-from-the-oven flakes are

Sparkled and spangled with sugar for a can't-be-resisted-flavour.“

-Legend on a packet of breakfast cereal.

(Brode u: Lefevere 1992: 47)

Eklatantan je to primjer aliteracije gdje se ponavljaju suglasnici *f*, *s*, i *l*. Čitajući naglas reklamu možemo osjetiti poskočni ritam koji Hopkins toliko naglašava. Brodea je ta reklama podsjetila na stil Hopkinsove poezije i odlučio je napisati parodiju na njega:

Serious over my cereals I broke one breakfast my fast

With something-to-read-searching retinas retained by print on a packet;

Sprung rhythm sprang, and I found (the mind fact-mining at last)

An influence Father Hopkins fathered on the copy-writing racket.

(Brode u: Lefevere 1992: 47)

Primjera je parodije tijekom povijesti bezbroj. One su bile i ostale jednim od najtežih zadataka za prevoditelja zbog svih elemenata koje on mora uzeti u obzir: sam tekst izvornika, napisati prijevod izvornika i potruditi se da parodija na kraju proizvede isti učinak na recipijenta. Kada u tome uspije, ciljna kultura obogaćena je za još jedno književno djelo, a što parodija u konačnici i jest.

7. Film versus književnost

Za film možemo reći da je jedan od najčešćih medija u koje su pretočena književna djela. Nebrojeno je mnogo književnih djela koja su postala filmskim adaptacijama. Samo su neka od najpoznatijih *Pepeljuga*, *Mali princ*, *Romeo i Julija*, *Macbeth*, *Ana Karenjina*, *Hamlet* i mnogi drugi. Upravo iz toga razloga treba promotriti odnos ovih dviju vrsta umjetnosti.

Veliki broj filmskih adaptacija književnih djela dovoljan je povod filmskoj kritici, a i gledateljima za mnogobrojne usporedbe. Neke adaptacije su više, a neke manje uspjele. Ovu je problematiku potrebno promotriti u zrcalu prevođenja jer je adaptacija jedna vrsta intersemiotičkog prevođenja.

Glavni akter u stvaranju romana je pisac dok je to u slučaju filma redatelj. Između njih postoje određene sličnosti i razlike. I jedan i drugi pričaju priču: pisac u vidu romana, redatelj u vidu filmskoga zapisa. No treba uzeti u obzir da je ovdje redatelj taj koji posreduje između recipijenta i književnoga djela stvarajući vlastitu viziju svijeta na stranicama knjige. U tom svome zadatku on je nerijetko ograničen jer nema na raspolaganju lingvistička i književna sredstva (interpunkciju, dramske didaskalije, grafičko oblikovanje i sl.) kako bi dočarao govor i ponašanje svojih protagonista. U tome je slučaju on ograničen u usporedbi s piscem. On, kao i prevoditelj, mora odabrati filmska izražajna sredstva kojima će se poslužiti prilikom dodjeljivanja značenja određenim događajima.

Ono što redatelja ograničava prilikom adaptacije književnoga djela činjenica je da on ne može dati mašti na volju, za razliku od pisca, budući da se ograničava na svijet ispred filmske kamere. On, dakle, uvijek polazi od zbilje. I recipijent određenoga književnoga djela, odnosno gledatelj dotičnoga filma ne doživljavaju to djelo na isti način u dva različita medija. Čitanje djela uvijek je popraćeno vizualnom nadgradnjom stvorenom u umu recipijenta, dok je gledanje filma ovisno o stvarnosti na filmskome platnu, Drugim riječima, predmeti na filmskome platnu jednaki su za sve i nemamo ih potrebu zamišljati drukčije nego jesu.

Činjenica da se radi o adaptaciji književnoga djela govori nam da nećemo nužno gledati presliku književnoga djela. Funkcija filmskoga zapisa nije uvijek mimetična. Pravilo da ćemo dobiti natrag sve zapisano na stranicama romana ovdje biva narušeno. S tim u vezi Krešimir Mikić razlikuje dvije vrste adaptacije fabule:

- a) Zadržavanje fabulativnoga tijeka nauštrb novog medija
- b) Promjena fabulativnog tijeka u korist novog medija

U prvome se slučaju fabulativni tijek sadržao, dakle doslovno je prenesen iz svijeta romana i u tome smislu biva oštećenim posredstvom zakonitosti filmskoga zapisa. Druga inačica je ujedno često uspješnija jer se u romanu rade preinake koje filmsku priču čine prilagođenijom novom mediju.

(usp. Mikić 2001: 21)

8. Izgubljeni u prijevodu

Izgubljeni u prijevodu (u izvorniku *Lost in translation*) poznati je film iz 2003. godine. Međutim čini se da ovaj naslov jako dobro opisuje stanje filmskih naslova u Hrvatskoj i izvan nje. On se odnosi na čitav niz pogrešnih ili smiješnih prijevoda. U tome smislu govorimo o filmovima kako starije, tako i mlađe produkcije. Vidjet ćemo kako sami prijevodi filmskih naslova često imaju veze s kulturama u kojima se prevode i njihovim preferencijama.

Započnimo sa samim naslovom filma *Lost in translation* s Billom Murrayem i Scarlet Johansson u glavnim ulogama koji govori o suočavanju dvoje Amerikanaca sa životom u Tokiju. Prevoditelji su se odlučili za prijevod u množini *Izgubljeni u prijevodu* što nam sugerira da su se glavni junaci izgubili u prijevodu, a ne tekst. Ovdje se ne misli ni na konkretan tekst nego na problem ljudske komunikacije u kojoj često dođe do nesporazuma i većina toga bude izgubljena u prijevodu. Prikladniji bi naslov bio „Izgubljeno u prijevodu“. Vidimo kako prevoditelj očito nije pogledao film kako bi upoznao kontekst same radnje.

Još jedan u nizu pogrešnih naslova je i „Tomb Raiders“ („Pljačkaši grobnica“) koji zbog krivoga izgovora postane „Tomb Riders“ što je u prijevodu „Jahači grobnica“. Ponekad, kao što vidimo, i krivi izgovor naslova filma može biti uzrokom krivoga prijevoda.

(matica.hr)

Jedan je od najpoznatijih filmova američke produkcije ranih 90-ih „Home alone“ s Macaulayem Culkinom u glavnoj ulozi kod nas preveden kao „Sam u kući“. Zanimljive su nam španjolska i francuska verzija koje su pomalo smiješne. Španjolska verzija glasi „Mi pobre angelito“ („Moj siroti anđelčić“) i izaziva doista komičan učinak. Ako nakratko zanemarimo komičan učinak ovoga naslova i posvetimo se njegovoj tematskoj prikladnosti, vidjet ćemo kako je za gledateljstvo prilično hermetičan. Apsolutno nam ne sugerira o čemu je u filmu riječ, naprotiv nastoji to prikriti. Francuska verzija glasi „Mama, propustio sam avion“ i ima neke veze s originalom, ali dječak u filmu je (bar u prvoj verziji) zabunom ostao doma, a nije njegovo kašnjenje motiv pokretač cijele radnje, nego činjenica da su, u spletu okolnosti žurbe, velike obitelji, prepirke s braćom itd. njegovi roditelji jednostavno zaboravili na njega te je tako on zabunom ostao doma. Naravno, Španjolci su igrali na emotivnu kartu, a Francuzi su za naslov iskoristili radnju jednog drugog nastavka filma.

Nije to jedini film čiji je prijevodni ekvivalent naslova doživio ovakvu sudbinu. Postoje primjeri prijevodnih ekvivalenata u kojima, ne samo da prijevodni ekvivalent nije u

potpunosti kompatibilan s naslovom izvornika, nego je i potpuno pogrešan. Imamo slučaj filma „Soldier Blue“ koji je na hrvatski preveden kao „Plavi vojnik“. Unatoč tome što je ovdje postignuta potpuna reverzibilnost, nije se poštovao kontekst filma. Oni koji su film pogledali znaju da se u njemu radi o sukobu Colorada i dvaju indijanskih plemena Cheyenne i Arapaho, u kojemu je stradalo oko stotinu Indijanaca. Tek nakon odgledanoga filma, kada prevoditelj poznaje kontekst radnje, moguće je pronaći prikladan prijevodni ekvivalent. Kako se ovdje radi o stradanjima tolikog broja Indijanaca, naslov je potrebno prevesti upućujući na emocionalno stanje vojnika, umjesto na njihovu boju uniforme.

Spektakularnost naslova, nažalost, nije jedini motiv ovakvom prevođenju filmskih naslova. Ponekad su oni motivirani i manjkavom prevoditeljskom jezičnom kompetencijom.

Reprezentativan je primjer prijevod domaćega filma Rajka Grlića, „U raljama života“, čija je engleska verzija „In the jaws of life“. Pokazala se točnom teza da vjernost originalu nije uvijek mjerilo od kojeg se polazi prilikom prijevoda. Naime, *jaws* na engleskom znači hidrauličke škare kojima vatrogasci režu lim automobila kako bi spasili ljude u nesreći.

Različite kulture i različiti jezici pokazuju vlastite specifičnosti prilikom prijevoda filmskih naslova. Vidjeli smo kako su Španjolci preveli naslov filma „Sam u kući“ s „Moj siroti anđelčić“ čime su pokušali pobuditi emocije gledatelja. Nijemci, naprotiv, vole u naslove svojih prijevoda ubacivati čudovišta što pokazuju brojni primjeri. Njihovo omiljeno čudovište je Frankenstein, koji se pojavljuje i tamo gdje mu nije mjesto. Njihov prijevod filma „Destroy all Monsters“ glasi „Frankenstein i čudovišta iz svemira“, mada se u filmu zapravo radi o Godzilli. Film „Godzillin sin“ postao je „Frankensteinov lov na Godzillina sina“ itd.

Kada su Talijani u pitanju, King Kong je dio većine prijevode filmskih naslova. Film „Destroy all Monsters“ oni prevode s „Nasljednici King Konga“, a film „Terror of Godzilla“ postaje Uništi King Konga.

Naslovi prijevoda filmova određenih zemalja otkrivaju nam i sam završetak filma. Popularni „Osmi putnik“ Mađari prevode s „Osmi putnik-smrt“, a „Alien“ je preveden i kao „Ime planeta-smrt“, „Alien 3“ kao „Posljednje rješenje-smrt“, a „Alien 4“ kao „Uskrsnuće smrti“. Poznati film s Bruceom Willisom „Šesto čulo“ u Hong Kongu je preveden s „On je duh“.

(usp. 24sata.hr)

Istraživanje prijevoda popularnih filmova često daje vrlo zanimljive rezultate. S obzirom na prethodne primjere razvidno je da je osnovna zamjerka prevoditeljima to što prilikom

prijevoda ne uzimaju u obzir cijelo filmsko djelo nego samo njegov naslov što ih onda odvede na krivi put. No razlozi ovakvim prijevodima nerijetko proizlaze iz težnje da se po svaku cijenu popune kino dvorane. Prijevodi ovise i o kulturi na koju se filmovi prevode i često su odraz mentaliteta i načina poimanja svijeta toga naroda.

9. Intersemiotičko prevođenje

Kada govorimo o intersemiotičkom prevođenju, mislimo na poseban vid prevođenja u kojemu se prevodi iz jednoga sustava u drugi. Slučajevi su to u kojima se prevodi slikarstvo u književnost, glazba u književnost, slikarsko djelo u glazbu, književnost u film itd. S tim u vezi uvijek se nastoji promotriti odnos vjernosti originalu, odnosno vidjeti koji aspekt prevladava u tekstu prijevoda.

Sve navedene umjetnosti ovdje stupaju u odnos koji je nerijetko predmetom usporedbe. Svaka od njih ima vlastite zakonitosti koje je potrebno razmotriti prije nego počnemo govoriti o njihovom međusobnom odnosu. Prijelaz iz jednoga medija u drugi u većini slučajeva podliježe brojnim promjenama i sa sobom nosi posljedice narušavanja vjernosti originalu.

Boja na platnu, odnos svjetla i sjene, kompozicija, tehnika i dr. neke su od zakonitosti slikarskoga djela. Jedna od njegovih bitnih značajki je i određena statičnost te mogućnost opisivanja onoga što se promatra. Ista stvar je i s fotografijom koja možda ima naslov, ali sama interpretacija ovisi o recipijentu. Fotografija u tome činu doista postaje tekst jer prenosi određenu poruku i može se različito tumačiti.

Glazba je umjetnost koja počiva na izmjeni tonova tonske ljestvice koji uz pratnju instrumenata oživljavaju tekst kompozitora. Zvukovi, a ponekad i šumovi u glazbi, njezin su sastavni dio i na recipijenta ostavljaju određeni učinak koji se u glazbenoj umjetnosti naziva ugođajem.

Što se tiče filma, o njegovim smo zakonitostima već govorili. On je također ovisan o rekvizitima potrebnima za njegovo nastajanje kao što su objektiv kamere, leće, reflektori i sl. To znači da se redatelj mora ograničiti na njih prilikom snimanja filma. (usp. Mikić 2001)

I naposljetku imamo književnost kao medij pisanoga stvaralaštva koji gotovo da ne poznaje ograničenja. Tekst može obuhvaćati jednu rečenicu kao i 900 stranica knjige, mogu se koristiti različita sredstva za opisivanje junakovih osjećaja poput interpunkcije ili didaskalija u drami, može se grafički urediti itd.

U intersemiotičkom prevođenju dolazi do međusobne prilagodbe različitim kodovima izazvane prijelazom iz jednoga medija u drugi. Ciljni tekst (prijevod) najčešće nije vjerna preslika izvornika, nego je njegova ponešto izmijenjena verzija. U nastavku ćemo na primjeru međuodnosa različitih umjetnosti vidjeti kako taj prijelaz izgleda.

Odnos filma i književnosti najbolje se odražava u njezinim adaptacijama. Ovdje na djelu imamo prebacivanje iz jednog koda u drugi. Adaptacija kao pojam nije poznat samo teoretičarima prevođenja nego i svim ostalima. O njoj smo već nešto prethodno rekli što ćemo sada proširiti. Ona podrazumijeva prilagodbu nekog književnog ili kazališnog djela zahtjevima novog, filmskog djela. (usp. Žmegač

http://adu.hr/prilozi/dokumenti/knjiznica/Zmegac_Teorijske_osnove_adaptacije.pdf)

Kako bi se razumio princip prevođenja književnog djela u filmsko potrebno je razmotriti neke osnovne sličnosti i razlike između književnosti i filma kao dvaju različitih medija. O tome je dosta pisala Linda Seger. Jedna je od važnih uporišnih točki prilikom usporedbe ovih dvaju medija vrijeme. U prvom redu govorimo o poimanju vremena iz perspektive recipijenta. Vrlo je jasno da čitanje književnoga djela traje duže nego trajanje filma. Osim toga, recipijent knjige može čitati knjigu u više navrata, vraćati joj se, dok film ne nudi tu mogućnost jer simultano nudi svoje zbivanje, a recipijentova refleksija zbivanja u pravilu je puno slabija.

Druga je razlika u klasičnoj opoziciji između *mimesisa* i *diegesisa*. Dok je književnost medij u kojemu je sve podređeno *diegesisu*, film je pretežito mimetička umjetnost. Piscu je književnog djela puno lakše približiti nam književni lik nego što je to redatelju filma koji mora uložiti puno više truda. Ni mogućnost introspekcije nam nije omogućena kao što je to za vrijeme čitanja književnog djela i to je još jedno od mjesta kojemu redatelj mora posvetiti pozornost ne bi li uspio u željenom oblikovanju lika.

Ono što teoretičari naglašavaju je da je poimanje romana kao originala i filma kao kopije vrlo uvriježeno, ali da film ne treba oponašati književnost u punom smislu te riječi. Drugim riječima, filmsko djelo ima vlastite zakonitosti, a koje se u manjoj mjeri tiču recipijentove predodžbe samoga filma, a više njegove ideologije. (usp. Seger 1992 u: Žmegač

http://adu.hr/prilozi/dokumenti/knjiznica/Zmegac_Teorijske_osnove_adaptacije.pdf)

Bezbroj je slučajeva adaptacija književnih djela i vrijedno je promotriti nekoliko primjera. Pritom ne polazimo od kriterija kvalitetne/nekvalitetne adaptacije po pitanju vjernosti odnosno odstupanju od originala, nego od toga što je prevoditelju književnog djela bio glavni poticaj za stvaranje adaptacije i nastaje li njome novo djelo.

Klasika je bezbroj da bi ih se sve moglo pobrojati i opisati, no izdvojit ćemo jednoga od njih te na njegovom primjeru vidjeti uspješnost filmske adaptacije. Za Melvilleova *Moby Dicka* postoji mišljenje o neprevodivosti u film. Ne radi se samo o opsežnom zamahu knjige nego i njezinome jeziku bogatim metaforama koji onda dodatno komplicira stvari. Tu su i brojna

filozofska promišljanja, mnoge digresije o životu kitova, tematizira se evolucija itd. Sve to stavlja prevođenje *Moby Dicka* kao glavni izazov pred prevoditelja.

Brojne su, mahom neuspješne, adaptacije Melvilleova djela. Neki su redatelji zadržali akciju odnosno avanturizam fabule nauštrb onoga o čemu film doista progovara. „Das unfassbare Mehr“, što zagovara i filozof jezika Walter Benjamin u *Zadatku prevoditelja* (usp. Benjamin 1972 u: Engel 2014: 2) nijedan od redatelja nije uspio prenijeti na filmsko platno. Ipak, jedan od uspješnijih pokušaja nedvojbeno je onaj Johna Hustona iz 1956. On je još jedna potvrda da vjernost originalu nije kriterij uspješnosti odnosno neuspješnosti filmskih adaptacija jer je prilikom snimanja verzije iz 1956. došlo do brojnih intervencija u djelo. Ray Bradbury, poznati autor žanra znanstvene fantastike, tome se zadatku posvetio u potpunosti i rezultat je njegova rada 1200 stranica bilješki kojima je on u konačnici napravio izmjene u pogledu povezivanja početnih i kasnijih poglavlja knjige, izmjene završetka i dodavanja određenih rečenica. Isto tako simbolizam se djela zadržao u liku kita koji je predstavljen kao nadnaravno biće kojemu se kapetan Ahab mora suprotstaviti. (usp. Camarillo 2014: 13-16)

Moby Dick dokazuje našu polaznu tezu da dobra adaptacija nije nužno preslikavanje originala. Osim toga, vidjeli smo da je reverzibilnost u nekim slučajevima teško održiva, pa čak i nemoguća. Čak ni najbolje verzije *Moby Dicka* nisu uspjele prenijeti njegovu poetiku i kompleksnost jezika te se kao takve nisu pokazale kao reprezentativne.

Za adaptaciju je karakteristično da se pri prijelazu mijenja materija. Redatelju je filma ostavljeno na volju hoće li svoje protagoniste prikazati vjerne originalu književnoga djela ili će ponuditi vlastitu interpretaciju. U tome smislu raspravlja se o tome je li bolje nešto pokazati ili sakriti, nešto istaknuti ili zanemariti. Adaptacija uvijek predstavlja, tvrdi Eco, kritičko zauzimanje pozicije. (Eco 2006: 324)

Tako prevoditelj može implicitno iznijeti svoj stav ili njegov stav može biti osnažen i postati srž adaptacije. Drugim riječima, on može pokazati ono što nije kazano, ne pokazati ono što je kazano, izdvojiti jednu razinu izvornoga teksta i pokazati drugo.

U prvom slučaju prevoditelj pokazuje više nego jezik izvornoga teksta. On daje svoju vlastitu interpretaciju izvornika tako što izvorni tekst prilagođava svijetu filmskog platna. Ta interpretacija dolazi u vidu subjektivnog kadra ili odabirom glumaca koji će utjeloviti književni lik. Uzmimo kao primjer filmsku obradu romana *Portrait of a Lady* Henryja Jamesa. U jednom trenutku u romanu nailazimo na ovu rečenicu: *Bilo je vrijednije gledati nju nego*

većinu umjetničkih djela.⁵ (Caprettini 2000: 136 u: Eco 2006: 316). Time je on želio reći da ona posjeduje ljepotu brojnih umjetničkih djela. Na prevoditelju je da tu rečenicu transponira u film tako što će uzeti u obzir opseg njezine ljepote. On je to učinio tako što je za glavnu protagonisticu uzeo Nicole Kidman, ali to je mogla biti bilo koja druga glumica. Dao je svoju interpretaciju te razine izvornika tako što za lik Isabel odabire Nicole Kidman smatrajući je dovoljno lijepom.

Drugi postupak kojim se prevoditelj u prijevodu služi je nepokazivanje onoga što je u izvorniku rečeno. To se događa nehotimično i time u prijevodu nastaje gubitak. Kao primjer možemo navesti prijevod četvrtoga poglavlja *Otkrivenja*. Ono što mozarapski minijaturisti nisu uspjeli bilo je prevesti rečenicu „*Između prijestolja i onih oko prijestolja četiri Bića, sprijeda i straga puna očiju...*“ (prev. Ljudevit Rupčić, Biblija, Kršćanska sadašnjost, Zagreb u: Eco 2006: 320) Oni nisu uspjeli prevesti ono vrlo bitno, a to je prikazati u svojim slikama ta četiri bića koja su istodobno stajala nasred i oko prijestolja. U vizualnome kodu iznevjeren je onaj verbalni, a sam je prijevod iznevjerio izvorni tekst jer nije prikazao jedan njegov segment.

Nadalje, prevoditelj može, prema vlastitome nahodaženju, a u skladu s kontekstom književnog djela, izabrati jednu njegovu razinu i izdvojiti je. Kao što smo već naglasili, uvijek je tu posrijedi njegov stav, njegova odluka o tome što je od primarne, a što od sekundarne važnosti prilikom prebacivanja u filmski kôd. Primjerice, prevoditelj Manzonijsva teksta može šutnju Redovnice iz Monze prikazati na različite načine. Jedan od njih je i tišina kod tona njezina odgovora, čime prevoditelj ističe njezinu ulogu u svijetu djela.

U konačnici imamo slučaj da prevoditelj mijenja određeni aspekt književnoga djela, odnosno pokazuje drugi. Najbolji je primjer djelomična preobrazba Mannova glavnoga lika Aschenbacha, koji je u filmskome kodu doživio neke promjene. Gustav Aschenbach u izvorniku je povjesničar i kritičar, dok u Viscontijevoj obradi postaje glazbenik. Mannov je junak pedesetih godina, dok je Viscontijev mlađi i krhkiji. On stupa u homoseksualnu vezu s neiskvarenim četrnaestogodišnjim Tadziom i treba mu dugo da si prizna svoje sklonosti. U filmu je Tadzio stariji i Aschenbachu upućuje dvosmislene signale. Očigledno je da je filmska prerada na fabularnoj razini učinila mnoge preinake, no to je prevoditeljsva vizija pripovijetke i ne možemo tvrditi kako se radi o neuspjeloj adaptaciji.

(usp. Eco 2006: 316-328)

⁵ Izvorno: *She was better worth looking at than most works of art.*

Osim adaptiranja književnih djela, postoje i slučajevi o kojima se nešto malo manje piše, a to su oni u kojima je glazba poticaj za stvaranje filma. Eklatantan primjer za to je i *The Orchestra*, film Rybczynskoga, koji uzima Chopinov *Posmrtni marš* kao intertekst. Postavlja se pitanje, kojim se Eco osobito bavi, je li njegovo djelo prijevod ili novo djelo? Činjenica je da ono doista upućuje na Chopina kao i na slavni Ravelov *Bolero*, no postoje i dijelovi koji su isključivo djelo ruku samoga redatelja. Misli se tu, prije svega, na vizualno prenošenje Chopinove skladbe, što je jedna od značajki koje ukazuju na prisutnost redatelja u samome filmu. No bismo li govorili o novome djelu kada bismo promatrali sliku *Totentanza* nekog anonimnog autora ili kada bismo skladbu slušali u drugome tonalitetu? Ovo doista jest adaptacija jer Chopinovo djelo predstavlja poticaj Rybczynskome za snimanje filma u vizualnome mediju, ali isto je tako njegovo vlastito djelo nastalo upravo nadahnućem Chopinove skladbe. (usp. Eco 2006: 329-331)

U smislu intersemiotičkoga prevođenja potrebno se osvrnuti i na prevođenje slikarskih djela. Pritom polazimo od pretpostavke da je slikarsko djelo tekst s formalnom i sadržajnom komponentom, a koje se može tumačiti. Pod tim podrazumijevamo sve slučajeve u kojima se prebacuje iz vizualnoga u verbalni kôd. U tome smislu gledajući bilo koju sliku ili fotografiju moguće ju je opisati i interpretirati. Najčešće se pak ekfrazu odnosi na upotrebu opisa slika ili fotografije kao intertekst u određenome djelu. Naglasak je na što preciznijem opisu slike kako bi se recipijent koji poznaje sliku mogao lakše prisjetiti nje i kako bi onaj koji je ne poznaje dobio njezin savršeno precizan opis. (Eco 2006: 204)

Za početak ćemo razmotriti nekoliko mogućih opisa i tumačenja slika kako bismo stekli uvid u to što ekfrazu zapravo jest. Slike mrtve prirode daju se lako opisati i svaki je recipijent u određenoj mjeri upoznat s njihovim sadržajem i prije nego ih vidi. Jedna od njih, *Mrtva priroda* Pietera Claesza, prikazuje stol s razlomljenim kruhom i vinom te ribom. Osim ove doslovne razine onaj koji sliku promatra mogao bi izvući zaključke o načinu prehrane u Nizozemskoj 17. stoljeća, ali i različito tumačiti sliku. Slika ima očitu religioznu simboliku u prikazu razlomljenoga kruha, vina i riba. Aluzija je to na Posljednju večeru Isusa Krista s apostolima i trenutak u kojem je Isus nahranio gladno mnoštvo. Zatim imamo prikaz načete hrane što u recipijenta asocira njezinu aromu, a moguće ju je interpretirati i iz filozofske dimenzije pa bi tako hrana predstavljala i prolaznost ljudskoga života. (usp. Sturken-Cartwright 2009: 14)

Više nego sama interpretacija, opis je slike ključan za recipijenta djela u kojemu se nalazi ekfrazu. Eco navodi ekfrazu u vlastitome djelu. On ih doduše navodi više (jedna od tih ekfrazu

odnosi se na opis dvaju portala: Moissacov i Vezelayev) u *Imenu ruže*. No posvetit ćemo se njegovome *Otoku prethodnoga dana* u kojemu on koristi skrivenu ekfrazu. Skrivena ekfrazu ima kao cilj evocirati što je moguće precizniju sliku u svijesti recipijenta. Ta slika, međutim, ne mora biti ekfrazu nekog poznatog djela. (Eco 2006: 203) U tome smislu on koristi dvije ekfrazu i to slikara Georgesa de la Toura i Vermeera. Nadahnuće za prvu ekfrazu vjerojatno je bila slika *Dječak gasi svijeću* jer njegov lik Roberto vidi Ferrantea kako sjedi ispred svijeće.

„Roberto je sada vidio Ferrantea kako sjedi sam u tami ispred zrcala koje je, za onoga tko bi stajao sa strane, odražavalo samo svijeću koja bijaše ispred njega. „(prev. Ita Kovač u: Eco 2006: 204) Cilj je ove ekfrazu da recipijent pomoću opisa zamisli sliku.

Druga ekfrazu je ona Veermerova:

„Sjedila je na prozoru ne bi li uhvatila malo povjetarca što tek jedva zamjetno ublažavaše moferinsku žegu, obasjana svjetiljkom koju izvana nije mogao vidjeti, smještenoj vjerojatno sasvim blizu prozorske daske.“ (prev. Ita Kovač u: Eco 2006: 205)

Prevoditelji su ovoga poglavlja napustili izvornik i tako se izgubilo ono značenje koji je izraz *fatta chiara da una lampada* („lampom učinjena svjetlom“) trebao prenijeti. (prev. Raspudić u: Eco 2006: 206). Ova je opaska vrlo važna jer je Ecova intencija bila prenijeti duh slikarstva 17. stoljeća, u kojem lampa nije obasjala lice, kao u prijevodu, nego je lice bilo izvor svjetlosti. (usp. Eco 2006: 206)

Eco nam opet nije otkrio o kojoj se slici radi, no pretpostavka je da je riječ o popularnoj *Djevojci s bisernom naušnicom*. Na ovu tematiku snimljen je i film te vidimo da granice adaptacije gotovo kao da i ne postoje.

Vrlo zahtjevno područje intersemiotičkog prevođenja prevođenje je dramskog teksta u kazališnu izvedbu. Mnogi su dramatičari smatrali kako se prevođenjem njihovih dramskih ostvaraja puno izgubi u prijevodu. Među njima su i Pirandello kojem je uprizorenje vlastitog dramskog djela bilo izvor agonije. (Pirandello 1908 u: Bassnett 1998: 91) Čehov je htio zadržati prijevod svojih djela unutar granica Rusije jer promjenom jezika ona gube i posebne kodove inkorporirane u sustav ruskoga jezika. (usp. Bassnett 1998: 91) Možemo smatrati kako je zadržavanje unutar jednoga koda pretjerivanje, no činjenica je da dramsko djelo trpi prijelazom u drugi semiotički sustav. Činjenica je i da, ne samo da je dramski tekst pogodan za izvođenje na pozornici, nego je njoj i namijenjen. U njemu postoje elementi koji se tiču fizičkoga izvođenja (ponajprije sadržani u didaskalijama), a upućuju na mimiku i gestu

glumaca. Dakle, fizička je dimenzija ono što dramski tekst povezuje s njegovim izvođenjem u kazalištu.

Dramski tekst kao takav često nije u tom obliku prenesen u kazališni. U svrhu njegove prilagodbe kazališnom performansu čine se određene prilagodbe po pitanju facijalne ekspresije glumaca, njihove mimike i geste, govornih vrednota kao što su intonacija, tempo, stanka, naglasak, osvjetljenje i sl. U dramski se tekst, dakle, višestruko intervenira kako bi se udovoljilo zahtjevima kazališta kao izvedbene umjetnosti.

Bassnett navodi primjer Shakespearova *Richarda II* te na temelju njega promatra temeljne razlike pri prijelazu iz jednoga medija u drugi. Nju zanima lik kralja Richarda II odnosno njegova psihička i moralna karakterizacija. Na početku drame on je prikazan kao nesposoban za donošenje bilo kakvih odluka, vrlo neodlučan i do kraja se drame razvija u tragičnoga junaka. Ono što ocrtava njegovu neodlučnost je sintaksa. Ona nam u vidu veznika, prijedloga i ritma pokazuje kakvog je intenziteta njegova neodlučnost koja će dovesti do njegova tragičnoga kraja. Jezik je onaj koji odražava sudbinu protagonista svojim sporim ritmom i nekonzistentnošću. Svijet drame i pozornica dva su različita svijeta koji se u izvedbi nadopunjavaju. Kako bi se ocrtala neodlučnost i prenemaganje nesposobnoga Richarda II koristi se ne samo jezik, nego i podtekst drame kako bi, pomoću mimike i geste, ona bila prevedena u uspješan performans.

Brigu o tome kako dramski tekst prevesti u scensko djelo vodi cijeli tim suradnika kako na području lingvistike tako i na području dramske umjetnosti i uloga prevoditelja u tome pogledu opada. Akulturacija je dramskoga prijevoda često teško ostvariva upravo stoga jer brojne kulture različito izražavaju podtekst dramskoga teksta koji se tiče tjelesnoga izražaja (spomenute facijalne ekspresije, mimike i geste) te je potrebno uputiti se u temeljitije istraživanje na ovome području. Iz toga možemo iščitati zadatak prevoditelja koji se tiče jezične strane prijevoda, a ne njegove performativnosti.

(usp. Bassnett 1998: 91-99)

Prijelaz iz jednoga sustava u drugi poseban je vid prevođenja u širem smislu riječi. Svaki semiotički sustav ima vlastite zakonitosti kojima se izvornik mora podrediti, odnosno mora se moći ostvariti u njegovim okvirima. Rezultat takvoga prijelaza neiscrpno je vrelo obogaćivanja trenutnih djela novima proizišlim iz njihova međudnosa, čiji je lanac neprekidan.

10. Prijevod kao rezultat prevođenja

Prevođenje je proces koji uključuje zajednički rad autora i prevoditelja, a usmjeren je na budućeg recipijenta, odnosno primatelja prijevoda. Nakon bavljenja teorijskim zakonitostima prevođenja treba nešto reći i o rezultatu toga procesa. „Prijevodom“ nazivamo rezultat prevođenja, a odgovor na pitanje što je dobar prijevod nije jednoznačan. Postoje različiti kriteriji kojih se prevoditelj mora pridržavati kako bi stvorio dobar prijevod (a u ovome smislu ne mislimo na idealni prijevod). Ocjenjivanje prijevoda normiran je proces i postoje sustavi koji se bave procjenjivanjem njegove kvalitete. Ti sustavi su ISO 9000 te CEN EN 15038 (Standards for Translation Service Providers). Oni kao svrhu imaju definirati točne zahtjeve za prevoditelje (kako prevoditi) s ciljem osiguravanja kvalitete njihovog prijevoda. Neki od zahtjeva postavljenih u sklopu navedenih normi su da svaka prijevodna usluga mora minimalno uključivati prijevod i njegovu ocjenu (review). Osim toga, svaki osposobljeni prevoditelj mora nakon prve verzije prijevoda provjeriti svoj rad (translation and checking). Prijevod je podvrgnut i ocjenjivanju, a u skladu s konvencijama unutar određenoga područja (domain) (usp. Pritchard u: Stojić, A., Vukanović-Brala, M., Matešić, M. 2014: 59)

Stolze navodi tri važne dinamičke mjere ili smjernice koje bi pomogle prevoditelju u samome procesu prevođenja:

- a) Tematika: sadržajno razumijevanje teksta i njegovih zakonitosti s obzirom na vrstu teksta
- b) Točnost vokabulara
- c) Učinak prijevoda: s obzirom na to kome je prijevod namijenjen i koja bi onda stilski obilježja u skladu s tim trebalo prenijeti

(Stolze u: usp. Pritchard u: Stojić, A., Vukanović-Brala, M., Matešić, M. 2014: 59)

Sam postupak ocjenjivanja kvalitete prijevoda podliježe različitim kriterijima kojih se ocjenjivači drže prilikom vrednovanja samoga prijevoda. Razlikujemo kvalitativna i kvantitativna mjerila ocjenjivanja:

- a) kvalitativna mjerila: usmjerena su na sam prijevod te uključuju provjeru točnosti (engl. accuracy) i uporabljivosti (engl. usability)

- b) kvantitativna mjerila: usmjerena su na primatelja i uključuju primjerenost (engl. adequacy) prijevoda i prihvatljivost (engl. acceptability) prijevoda kao samostalnog teksta u ciljnome jeziku.

Sva ova mjerila potrebna su kako bi se ocijenio jedan prijevod. No potrebno je i objasniti što ona znače kako bi se stekao uvid u sam postupak ocjenjivanja.

Prvo od minimalnih uvjeta ne dobrog prijevoda, nego prijevoda koji zadovoljava jest njegova točnost. Ovdje se u prvom redu misli na sadržajnu i činjeničnu točnost prijevoda s obzirom na izvornik. Ona je vrlo važna jer je netočan i nepotpun prijevod izvor brojnih nesporazuma. Osim toga, takav prijevod ne ispunjava zahtjeve primatelja i bit će odbijen. Isto tako, ako izvornik sadrži pogreške potrebno ih je prepoznati i ukazati na njih kako ne bi utjecale na sam postupak prevođenja. Ovaj kriterij vrlo je važan te odstupanje od njega predstavlja jednu od ozbiljnih pogrešaka.

Drugo je kvalitativno mjerilo uporabljivost prijevoda. Byrne uporabljivost prijevoda definira kao „mogućnost recipijenta da asimilira informaciju iz teksta i djeluje na temelju te informacije.“ (Byrne 2012: 130 u: Stojić, A., Vukanović-Brala, M., Matešić, M. 2014: 61) Drugim riječima, informacije u prijevodu moraju za primatelja biti korisne, relevantne u praktičnom smislu. On ih mora moći upotrijebiti u konkretnoj situaciji kako bi ovaj kriterij bio zadovoljen.

Što se tiče kvantitativnih mjerila prijevoda tu se ubraja primjerenost odnosno adekvatnost prijevoda. Ona se odnosi na jezične i tekstne vidove prevođenja, to jest na samu stilistiku prijevoda. Drugim riječima, važno je da tekst prijevoda bude i stilski te jezično usklađen s njegovom namjenom.

Posljednji je kriterij ili mjerilo kojim se ocjenjuje kvaliteta prijevoda prihvatljivost. Ono se odnosi na očekivanja samoga primatelja (recipijenta) po pitanju stilskih obilježja i konvencija koje vrijede za određenu organizaciju, razinu formalnosti, terminologiju, sintaksu, vokabular, pravopis i dr. (usp. Pritchard u: Stojić, A., Vukanović-Brala, M., Matešić, M. 2014: 63)

Neosporivo je da postoje kriteriji koji definiraju dobar prijevod. Navedene karakteristike samo su smjernice za prevoditelje kako dobro prevoditi i one su minimalne za ostvarenje prijevoda. Jasno je da prijevod ne smije biti netočan ili da se u njemu ne smije pokazati slaba jezična kompetencija prevoditelja. Isto tako, on mora biti uporabljiv u danoj situaciji. One,

međutim, ne nastoje definirati idealan prijevod jer on ovisi o brojnim čimbenicima, a tiču se ponajprije učinka na samu osobu recipijenta. On je taj koji odlučuje o tome ostvaruje li *intentio operis* prijevoda traženu komunikacijsku svrhu.

11. Zaključak

Kako bismo stekli uvid u prevoditeljsku praksu, bilo je potrebno razmotriti određene teorijske zakonitosti ove djelatnosti. Vidjeli smo da je ono vrlo stara djelatnost koja seže u antičko doba i da se do danas razvila u različitim oblicima. U širem smislu razlikujemo tri temeljne vrste prevođenja: prevođenje stručnih tekstova, književno prevođenje i strojno prevođenje.

Naglasak je cijelo vrijeme bio na književnome prevođenju u kojemu se tekst izvornika prevodi na ciljni jezik. Na različitim smo primjerima vidjeli koji su to problemi s kojima se suočava svaki prevoditelj prilikom procesa prevođenja. U prvom su redu to prevoditeljske nedoumice ili aporije koje predstavljaju prepreku na putu do prijevoda. Neke su od njih odnos udomaćivanja i otuđivanja te moderniziranja i arhaiziranja.

Najviše smo se bavili intersemiotičkim prevođenjem koje podrazumijeva prebacivanje iz jednoga u drugi semiotički sustav. Pritom smo polazili od šireg poimanja pojma teksta koji obuhvaća i slike te fotografije koje se onda mogu i prevoditi. Dokaz je kompozicija *Slike s izložbe* nastala na vizualan poticaj. Mijenjanje koda vrlo je rasprostranjeno i najbolje se može uočiti u popularnim filmskim adaptacijama književnih i glazbenih djela. Zaključili smo kako vjernost adaptacije izvorniku nije mjerilo njezine uspjelosti odnosno neuspjelosti.

Dotaknuli smo se i dosad slabo istraženoga područja prijevoda dramskih djela u kazališne predstave te, na primjeru Shakespearove drame, vidjeli da je kazalište poseban svijet u kojemu do izražaja dolazi performativnost dramskoga teksta. Ona se tiče njegovih aspekata povezanih s tjelesnim izražajem glumaca, a nije na prevoditelju, nego na cijelom timu suradnika da je transponira u svoj prijevod,

U konačnici smo pokušali definirati dobar prijevod odnosno razmotriti koje to zakonitosti prijevod treba ispoštovati kako bismo govorili o dobrom prijevodu. Pod „dobrim prijevodom“ ovdje podrazumijevamo u prvom redu uspio pokušaj prijevoda, a ne govorimo o idealnom prijevodu koji bi oni trebali slijepo slijediti. U kratkim crtama uspješan prijevod mora zadovoljavati dva kriterija: mora biti točan i uporabljiv.

Cilj ovoga diplomskoga rada bio je dati presjek prevoditeljske teorije i prakse i njihovih temeljnih zakonitosti i problema s kojima se svaki prevoditelj suočava. Njegova narav nije preskriptivna jer se, s obzirom na iskustva različitih prevoditelja, odluke o određenim prijevodnim rješenjima donose u dugotrajnom iskustvu prakse. Rasprava o problemu dobrog prijevoda započela je još u antici, a o tome još nije postignut konsenzus. Zakonitosti dobrog

prijevoda postoje, no konačan je rezultat uvijek podložan kritici naručitelja prijevoda i situacije u kojoj se prevodi.

Literatura

1. Apel, F.-Kopetzki, A. (2003). *Literarische Übersetzung*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart
2. Butković, M. (2014). *Interkulturni aspekt znanosti o prevođenju* u: Balkan Express, Filozofski fakultet u Zagrebu
3. Bassnett, S.-Lefevere, A. (1998). *Topics in translation: Constructing cultures: Essays on Literary Translation*, Cromwell Press, Clevedon
4. Beker, M. (1991). *Semiotika književnosti*, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb
5. Benjamin, W. (1972). *Die Aufgabe des Übersetzers*, Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main
6. Camarillo, E. (2014). *Analysis of Character Translations in Film Adaptations of Popular Literature*, Claremont McKenna College
7. Catford, J.C. (1965). *A linguistic theory of translation*, Oxford University Press, Oxford
8. Eco, U. (2006). *Otprilike isto*, Algoritam, Zagreb
9. Engel, S. (2014). *Walter Benjamins Die Aufgabe des Übersetzers: Ein philosophischer Essay über das Wesen der Sprache*. Universität Leipzig
10. Goetz, R. (2009). *Loslabern: Bericht. Herbst 2008*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main
11. Ladmiral, R. (2007). *Kako prevoditi: Teoremi za prevođenje*, Politička kultura, Zagreb
12. Lefevere, A. (1992). *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*, New York
13. Mikić, K. (2001). *Film u nastavi medijske kulture*, Educa, Zagreb
14. Pavlović, N. (2015). *Uvod u teorije prevođenja*, Leykam International, Zagreb
15. Stojić, A., Vukanović-Brala, M., Matešić, M. (2014). *Priručnik za prevoditelje*, Zagreb
16. Stuckrad-Barre, Benjamin von (2005). *Soloalbum*, Kiepenheuer & Witsch, Köln
17. Sturken, M.-Cartwright, L.(2009). *Practices of Looking-An Introduction to Visual Culture*, Oxford University, Press
18. Wechsler, R. (1998). *Performing without a stage*, Catbird Press

Internetski izvori:

1. Duden <http://www.duden.de/suchen/dudenonline/loslabern> (preuzeto 19.8. u: 14:18)

2. Die Geschichte der Übersetzung <http://www.panda-ag.ch/website/index.php/wissen/die-geschichte-der-ubersetzung> (preuzeto 6.8. 2016. 15:22)
3. Goethe als Übersetzer <http://www.wetterauer-landbote.de/?p=1520> (preuzeto 4.7. 2016. u: 13:52)
4. hr.glosbe.com <https://hr.glosbe.com/en/hr/seem> (preuzeto 21.8. u: 17: 42)
5. Izgubljeni u prijevodu: čudni i bizarni prijevodi filmova i serija <http://www.24sata.hr/show/izgubljeni-u-prijevodu-cudni-i-bizarni-prijevodi-filmova-i-serija-362789> (preuzeto 13.7. u 17: 24)
6. Izgubljeni u prijevodu <http://www.matica.hr/vijenac/401/izgubljeni%20u%20prijevodu/> (preuzeto 30.7. u 18:30)
7. Redensarten-Index, http://www.redensarten-index.de/suche.php?suchbegriff=~~jemandem%20einen%20Baeren%20aufbinden&suchspalte%5B%5D=rart_ou (preuzeto 20.8 u: 21: 19)
8. Vrste prevođenja <https://www.scribd.com/document/120964215/Tijana-Vasiljevic-vrste-prevo%C4%91enja> (preuzeto 6.7. u 17: 14)
9. Webster online, <http://www.merriam-webster.com/dictionary/translate> (preuzeto 2.7. u 14: 39)
10. Žmegač, *Teorijske osnove adaptacije* http://adu.hr/prilozi/dokumenti/knjiznica/Zmegač_Teorijske_osnove_adaptacije.pdf (preuzeto 16.8. u 18: 23)

