

## Évaine Le Calvé-Ivičević

Filozofski fakultet  
Sveučilište u Zagrebu

# “Zamislite sebe na mojem mjestu i rasudite šta mogu učiniti” (Mariane, IV, 1): o prevođenju Molièrea i *Škrtca*

.....

Za razliku od većine drugih područja, u dramskoj se književnosti može primijeniti široka lepeza kako vrsta prijevoda, od pismenoga prijevoda do podslovljavanja, tako i prevoditeljskih pristupa. Prvi dio ovog rada bit će posvećen pregledu izvantekstualnih i unutartekstualnih karakteristika koje čine tu lepezu toliko širokom. Pritom ćemo naglasiti koje su, uz iznesene premise, za prevoditelja važne osobine klasicističkog kazališta, kojemu pripada Molière, i upozorit ćemo na problematiku prevođenja vremenski udaljenog teksta. Ovdje je nužno dati uvid u relevantne teorije za prevođenje kazališnih djela i uputiti na to da, među specifičnostima kazališnog teksta, prevoditelj u svom radu mora biti usmjeren na više dimenzija, od iskustva koje tekst pruža čitatelju do iskustva koje izvedba teksta nudi gledatelju. S tog gledišta moguće je izvući smjernice za izbor poželjne strategije za pojedine prijevode. U drugom dijelu proučavat ćemo dva prijevoda, objavljena pod naslovom *Škrtac*, od kojih je jedan potpisao Radovan Ivšić, a drugi Višnja Machiedo. Pritom ćemo pokušati uočiti relevantne razlike među dvama prijevodima te iščitati, u svjetlu izloženih teorija, smjernice kojima su se vodili prevoditelji u svom radu. Umjesto zaključka, istaknut ćemo vrline pojedinog prijevoda s obzirom na moguće razne namjene spomenutih prijevoda.

Ključne riječi: kazališno prevođenje, Molière, *Škrtac*, Radovan Ivšić, Višnja Machiedo

.....

## Uvod

Među nezaobilaznim imenima francuske kulture koji su dio svjetske baštine svakako je i ono Molièreovo. Molière je uvelike pridonio ekspanziji francuskoga duha u svijetu. Poznato je da je u Hrvatskoj potpuno srastao s domaćim kazalištem zahvaljujući frančezarijama te je, posredovanjem dubrovačkih prevoditelja, "spasavao domaći teatar" (Deanović, 1978: 122). Stoga ovom prilikom nije potrebno isticati kako prevoditelji pridonose razvoju vlastitih kulturnih sredina ni pojašnjavati zašto se prevođenje može smatrati "najvažnijom pojavom književnoga posredovanja među narodima" (Hergešić, 1934: 111). Zahvaljujući prijevodima njegovih djela, Molière je tijekom stoljeća i sve do danas, bez prekida, bio prisutan na hrvatskim pozornicama. Stoga je obilježavanje 400. obljetnice Molièreova rođenja dobra prilika za razmišljanje o izazovima koje pred prevoditelje postavljaju dramski tekstovi općenito i, konkretnije, Molièreovi tekstovi.

Pri prevođenju dramske književnosti koristi se široka lepeza vrsta prijevoda i prevoditeljskih pristupa. Prvi dio ovog rada bit će posvećen pregledu izvantekstualnih i unutartekstualnih karakteristika koje ju čine toliko širokom. Tom ćemo prilikom istaknuti koje su, uz iznesene premise, prevoditelju važne osobine klasicističke drame, kojemu pripada i dio Molièreova opusa, i upozorit ćemo na problematiku prevođenja teksta nastalog u vremenski udaljenom razdoblju. Nužno je ponuditi uvid u relevantne teorije prevođenja dramskih tekstova i uputiti na to da je prevoditelj u svom radu usmjeren na više dimenzija, od iskustva koje tekst pruža čitatelju do iskustva koje izvedba teksta nudi gledatelju. U drugom dijelu analizirat ćemo dva prijevoda, oba objavljena pod naslovom *Škrtac*, koje su potpisali Radovan Ivšić i Višnja Machiedo. Pritom ćemo pokušati uočiti relevantne razlike između dvaju prijevoda te iščitati, u svjetlu izloženih teorija, smjernice kojima su se vodili prevoditelji u svom radu. Umjesto zaključka, istaknut ćemo vrline pojedinog prijevoda s obzirom na moguće namjene spomenutih prijevoda.

## Pregled izvantekstnih i unutartekstnih karakteristika dramskog teksta s posebnim osvrtom na problematiku prevođenja klasicističkih dramskih tekstova

Nije nužno biti stručnjak za prevođenje da bismo uočili kako se dramska književnost može prevoditi na različite načine, od pismenog prijevoda do prijevoda za gluhe i nagluhe, uz primjenu različitih prevoditeljskih pristupa. Takav izbor omogućava niz izvantekstualnih i unutartekstualnih obilježja dramske književnosti općenito. Prvo – najvažnije i najočiglednije – temelji se na činjenici da je dramski tekst napisan s namjerom uprizorenja, te u sebi sadrži potencijal "teatralnosti" (*théâtralité*). Kazališna umjetnost je, po svojoj prirodi, složena umjetnost, zbog dvojne prirode književnog čina i konkretne predstave. Do potpune realizacije dolazi u dvjema etapama: pisanju – odnosno prevođenju dramskog teksta – a zatim izvođenju, u drugom vremenu i na drugom mjestu. Time je kazališni tekst – kao i njegov prijevod – ujedno vremenski određen i bezvremen te neograničeno obnovljiv.

No, kako je napisan da ga se transponira na pozornicu, kazališni tekst je višedimenzionalan. Na to sam Molière upozorava čitatelja u predgovoru koji mu upućuje (*Au lecteur*) prilikom objavljivanja (1666.) komedije *Ljubav liječnik* (*L'Amour médecin*):

Poznato je da se komedije prave samo da se igraju; i savjetujem čitanje ovoga samo ljudima koji imaju oči da u čitanju otkriju svu kazališnu igru. Ono što ću vam reći jest da bi bilo poželjno da vam se ovakva djela uvijek mogu pokazati s ornamentima koji ih prate kod kralja.

Time Molière upućuje na to da dramski tekst puninu dobiva tek tijekom izvedbe, i time najavljuje kasnije prevoditeljske smjernice koje, preuzimajući semiotičke pojmove što ih je razvio Praški krug 1930-ih godina prošlog stoljeća, određuje Keir Elam. On naime razlikuje *izvedbeni tekst* (*performance text*), koji "se izvodi u kazalištu" i *dramski tekst* (*dramatic text*), koji "je napisan za kazalište" (Elam, 1980: 3). Zbog svega navedenog, kazališno prevođenje ima poseban status te mu se

teorijski pristupa na različite načine. Prema Regattinu (2004), tijekom druge polovice 20. stoljeća pojavilo ih se četiri: najprije književni, zatim oni utemeljeni na *dramskom tekstu*, poslije oni bazirani na *izvedbenom tekstu*, te recentniji – "neoknjiževni".

Dramski tekst shvaćen kao književni tekst ne iziskuje specifičan pristup: prevoditelj treba obratiti pozornost na stilska obilježja kao što su ritam i disanje ili usmenost i jezični registri, koje se mogu naći i u drugim književnim tekstovima, primjerice romanu ili poeziji (Regattin, 2004: 159). Takav pristup zanemaruje scenski potencijal teksta, a od prevoditelja očekuje tek uvriježenu vjernost tekstu.

Prema pristupu koji u središte pozornosti stavlja njegov izvedbeni aspekt, kazališni se tekst ističe "zbog dijalektičkog odnosa koji održava s dramskim pisanjem i uprizorenjem, a koji nužno utječe na metodologiju prevođenja" (Regattin, 2004: 159). Tu nalazimo, kao prvo, odnos između replika i didaskalija,<sup>1</sup> zatim izravnost kazališnog diskursa, što prevoditelju predstavlja izazov, jer piše "prijevode da se izgovaraju i čuju s pozornice, a ne da se čitaju; prijevode čije razumijevanje mora biti trenutačno, bez ikakve mogućnosti vraćanja natrag" (Seide, 1982: 60). Najzad, i vezano uz prethodno, tu je i zahtjev "izvodljivosti" (*performability*),<sup>2</sup> odnosno "izgovorljivosti" (*playability*).<sup>3</sup> No taj se pojam često odbacuje jer "snaga dramskog teksta, bez obzira na to je li riječ o prijevodu ili nije, ne leži u lakoći kojom se može

---

1 Što, s obzirom na to da didaskalije uglavnom sadržavaju obične upute, ne predstavlja posebnu poteškoću.

2 Prilično dvosmislen kriterij izvedbe čije se značenje razlikuje od teoretičara do teoretičara i od prevoditelja do prevoditelja. Uglavnom služi za opravdanje brojnih raznih praksi, od adaptacije teksta do dodavanja ili uklanjanja odlomaka i/ili likova.

3 To jest svojstvo teksta koji se lako izgovori i jasno čuje. Ciceron je taj pojam najavio kada, govoreći o svojem iskustvu prevođenja (u *De optimo genere oratorum*), objašnjava da se ne postavlja kao "(doslovni) prevoditelj" ("*ut interpretes*"), već kao govornik ("*ut orator*") koji prenosi "snagu riječi" ("*verbum vis*") u želji da bude uvjerljiv.

odigrati, već prije u učinku koji može imati u trenutku uprizorenja" (Gregory, 2010: 18), a k tome je manjkav jer nije dovoljno jasno definiran i ne uzima u obzir estetske posebnosti pojedinog djela ili kontekst prikaza. Ipak, izgovorljivost je u praksi kriterij vrednovanja koji može dovesti do napuštanja jednog prijevoda u korist drugog.

Pojava semiologije dovodi do pomnijeg proučavanja specifičnosti drame kao autonomnog žanra koji se sastoji od dramskog teksta i izvedbenog teksta. Sedamdesete godine prošlog stoljeća vrijeme su preokreta, zbog kojeg *dramski tekst* odlazi u drugi plan, a traduktologija se usredotočuje na *izvedbeni tekst*, zalaže se za razmatranje dramskog teksta u njegovoj složenosti, i uzima u obzir raznolikost znakova koji interveniraju u tijeku izvedbe (Regattin, 2004: 162–163). Tom smjeru pripada opis što ga nudi Kowzan, koji naglašava kako specifičnost dramskog teksta leži u kombinaciji više semiotičkih sustava. Kowzan ih ističe čak trinaest: "verbalni, paraverbalni, proksemički, kinezički, kostimi, frizure, šminka, rekviziti, scenografija, zvuk, rasvjeta, glazba i film/projekcija" (Kowzan, 1975: 206). Kad predstava nastaje na temelju prevedene drame, tekst postiže puninu tek kad se ostvaruje putem svih trinaest sustava, pred publikom. "Verbalni sustav" pokriva ukupnost riječi koje će gledatelj čuti, odnosno čitatelj pročitati, dok je svaki od ostalih trinaest sustava podložan utjecaju sadržaja onog verbalnog, a istodobno usko umrežen s drugim sustavima. Ta tipologija upućuje na pluridimenzionalnost kazališnog teksta i dobro pokazuje da čitanje kazališnog teksta daje pristup samo jednoj njegovoj dimenziji. Ipak njezino je provođenje u praksi teško jer pretpostavlja da prevoditelj surađuje s redateljem i glumcima, da je prisutan na probama i da je spreman prilagoditi svoj prijevod njihovim zahtjevima. Osim što takav pristup prevoditelja svodi na ulogu jedne od karika u prevodilačkom procesu, on pretpostavlja da je pisanje prijevoda nužno povezano uz određeno postavljanje predstave, što je iznimno ograničavajući čimbenik.

Recentnija istraživanja ponovno poimaju provođenje *dramskog teksta* kao (uglavnom) književnog teksta. Prema tom "novoknjiževnom"

trendu (Regattin, 2004), prevoditelj radi isključivo s jezičnim elementima predstave, koristeći se uobičajenim prevoditeljskim strategijama, no za stvaranje cjelovitog prijevoda mora imati na umu da primatelj prijevoda nije primarno čitatelj, već kazališna publika. Na tragu tog pristupa, predstavnici interpretativne teorije upućuju na dvije dimenzije na koje prevoditelj mora usmjeriti svoj rad, a to su *značenje*, odnosno doživljaj što ga tekst pruža pri čitanju, i *učinak*, odnosno doživljaj koji uprizoreni tekst nudi gledatelju (Maggi, 2019). Pritom se *značenje* ne nalazi isključivo na razini teksta, nego obuhvaća čitateljevo "razumijevanje, senzacije, emocije (fikcionalnog svemira i svijeta oko djela, samog djela kao društvenog i povijesnog objekta)" (Maggi, 2019: 24). *Učinak*, pak, "označava ujedno estetski dojam koji autor nastoji stvoriti uporabom pojedinih tehnika i dojam što ga [uprizoreni tekst] izaziva u umu i srcu primatelja" (Israel, 1991: 228). Takav pristup ne isključuje suradnju prevoditelja s kazališnim umjetnicima, ali afirmira mogućnost korištenja jednim prijevodom za mnoga uprizorenja. Osim što se tako prevoditelja oslobađa raznih ograničenja što ih nameću pojedina uprizorenja, prijevodu se vraća status novog originala na novom jeziku i otvara veću mogućnost prisvajanja (*aproprijacije*) prevedenog djela.

Prijevod uključuje transpoziciju ideoloških, kulturnih ili etničkih dimenzija predstave te, za razliku od književnih djela, može biti "zamišljen kao *aproprijacija* [...] jednog teksta sa strane drugog, prema konkretnoj recepciji kazališne publike" (Pavis, 1990: 163). Različiti stavovi prema kulturi u kazališnom prevođenju mogu se svoditi na tri pristupa: naglašavanje onog što je posebno u stranosti ("*le particulier de l'étranger*"), što može dovesti do nečitljivosti, odnosno udaljavanja od publike; brisanje svih egzotičnih elemenata, što dovodi do nevidljivosti stranog podrijetla teksta; nastojanje da se uspostavi komunikacija između dviju kultura i da se "uravnotežuje blizina i udaljenost, poznatost i neobičnost" (Pavis, 1990: 157). Na prevoditelju je da odluči kako i dokle će ciljnoj kulturi prilagoditi polaznu situaciju izricanja i (implicitnu) izvornu kulturu.

No prevoditelji pritom nisu potpuno slobodni, već su – kao i publika kojoj se obraćaju – pojedinci nužno uronjeni u određeni društveno-povijesni trenutak, koji obilježavaju određeni senzibiliteti, stavovi, književni ukusi, odnosi prema jeziku. Prevoditelj je suočen s pitanjem kako vremenski i jezično približiti vremenski udaljeni kazališni tekst gledatelju. Suočen je s odabirom između arhaizirajućeg i modernizirajućeg rješenja:

U prvom slučaju težimo suvremenosti prijevoda, autora i inicijalnih primatelja djela, no prevoditelj tada ostavlja po strani njegovu povijesno-jezično usidrenje i usidrenost sadašnjeg gledateljstva u vlastitom jeziku. U drugom slučaju, težimo suvremenosti djela i njegova trenutačnog primatelja – slušatelja ili čitatelja – ali tada se zaobiđe i prikrije vrijeme [kojem pripada] djelo. Većina prijevoda odabire potonji cilj: to je razlog zašto se moraju ponovno stvarati svakih deset ili dvadeset godina; kako se odluče za modernost, tako izlaze iz mode. (Déprats, 2002)

Prijevodi (klasicističkih) dramskih tekstova stoga su uglavnom kratkog vijeka, jer se odnosi prema jeziku, kulturi i povijesti mijenjaju, a njihova izvođenja neprestano variraju, u svjetlu novog konteksta, kao i uvijek nove recepcije. Većina "starih" prijevoda nije zastarjela što se tiče književnog izričaja, ali ih redatelji svejedno ne rabe jer je njihov jezični izraz u raskoraku sa suvremenim, za razliku od prijevoda nastalih s namjerom da budu vrlo bliski publici. Što se tiče praktičara – prevoditelja i kazališnih umjetnika – uistinu je teško pronaći adekvatni jezični model s obzirom na ciljanu publiku. Zato će uvijek biti novih prijevoda Molièrea.

Dodatna specifičnost klasicističkog teksta, pa tako i Molièreove drame, leži u tome što čitatelj/gledatelj pri susretu s djelom sa sobom nosi vlastito iskustvo i očekivanja, kao i prethodno stečeno znanje o tom djelu, društvu koje opisuje i svijetu koji ga okružuje. Dapače, "[s] vremenom, sve do današnjeg čitanja, djelo se obogatilo stanovitim brojem interpretacija te je steklo društveni i kulturni status u

kolektivnoj knjižnici i na čitateljevim kućnim policama" (Maggi, 2019: 28). U našem razumijevanju klasicističkog teksta, emocijama i interpretaciji koje u nama budi, neizbježno se miješaju iskustvo sadašnjosti i predodžbe o prošlosti. Upravo u tom prostoru otvara se mogućnost prilagodbe. Jean-Michel Déprats, francuski prevoditelj Shakespeareovih drama, to opisuje na sljedeći način:

Poput redatelja, prevoditelj davnih tekstova, kao sluga dvojice gospodara, opkoračujući dva trajanja plovi ne samo između dvaju jezika već i između dvaju vremena: vremena nastanka djela i vremena njegove recepcije. Historizacijom ili modernizacijom može odlučiti čvršće se usidriti uz jednu obalu, dajući prednost jednoj odanosti pred drugom. (Déprats, 1999: 129–130)

Drugim riječima, na toj raskrsnici prevoditelj donosi odluku o tome što treba prenijeti i kako, imajući, dakako, na umu da mu je izvorni materijal tekst, a ne inscenacija.

Prvi je korak, korak koji dapače prethodi samom prevođenju, prevoditeljev odabir jezičnog modela za prijevod. S obzirom na univerzalnost Molièreovih tema – čiju suvremenost potvrđuje svaka generacija – i na prevladavajući stav da, iako je klasicist, Molière u tekstove unosi svakodnevni, *govorni jezik*, njegovi se tekstovi najčešće prilagođavaju u smjeru osuvremenjivanja, s namjerom da se ponudi prijevod blizak onome što očekuje uho gledatelja. Razlog tomu je svijest o tome da prijevod kazališnog teksta ima "smisao, vrijednost i postojanje isključivo prema ciljanoj publici" (Pavis, 1990: 163). O tome svjedoči sudbina Ujevićeva prijevoda *Tartuffea* (1935.), koji je Gavella odbio:

Ujeviću je bilo neobično stalo do toga prepjeva, pomno ga je dorđivao i tri puta prepisivao, ali kao nadahnuti pjesnik dopuštao je sebi i prevelike pjesničke slobode, a uz to je u rječnik unio mnoge riječi i izraze što ih je prihvatio za svojega dugog beogradskog i sarajevskog boravka, i koje možda i ne bi smetale na scenama tamošnjih kazališta, dok bi na zagrebačkim daskama zvučile vulgarno ili

bar stilski neadekvatno, pa je to vjerojatno osnovni razlog Gavelli-  
na odbijanja. (Košutić-Brozović, 1982: 277)

## Primjer *Škrtca*

Nakon kratkog pregleda traduktoloških postavki na koje se prevoditelj može osloniti tijekom prevođenja kazališnog teksta, osvrnut ćemo se na primjer *Škrtca* i usporedno čitanje dvaju objavljenih prijevoda te komedije napisane 1669. godine. Među Molièreovim djelima prevedenim i objavljenim na hrvatski jezik<sup>4</sup> ta je komedija imala najviše izdanja,<sup>5</sup> a preveli su je, između ostalih, Iso Velikanović (1923.), Radovan Ivšić (1950.) i Višnja Machiedo (1996.). U ovom će radu biti analizirana samo dva potonja prijevoda,<sup>6</sup> s namjerom identifikacije smjernica kojima su se prevoditelji vodili.

Odlomak 1 stoji na samom početku komedije a, osim Molièreova stila pisanja, dobro ilustrira društveno-povijesno ozračje onog vremena i odnose među mladim zaljubljenicima Valèreom i Élise. Prijevod A već se u prvoj rečenici ističe po vjernosti izvorniku: pomno prati redosljed riječi kao i njihov semantički sadržaj.<sup>7</sup> Prijevod B je pak vođen

---

4 A to je, prema našem istraživanju, četrnaest djela, odnosno: *Don Juan*, *Građanin plemić*, *Kačiperke*, *Kritika Škole za žene*, *Liječnik protiv svoje volje*, *Mizantrop*, *Scapinove spletke*, *Sganarelle ili Umišljeni rogonja*, *Škola za žene*, *Škrtac*, *Tartuffe*, *Umišljeni bolesnik*, *Versailleska ishitrica* i *Ženidba na silu*.

5 Četrnaest izdanja, odnosno reizdanja, između 1923. godine i 2016., među kojima jedno audioizdanje (Hrvatski savez slijepih, 2010., čita Kristijan Ugrina). Također je uključena uz druga izdanja (*Liječnik protiv svoje volje*, *Tartuffe*, *Umišljeni bolesnik*, *Građanin-plemić*) u posebno izdanje za mladež pod naslovom *Priče iz Molièrea – pet komedija*, što su ga priredile Jeanne Ch. Normand i Andrée Mars, a preveo Baldo Šoljan (izd. Prosvjeta, 1989.).

6 Koje ćemo u daljnjem tekstu označiti kao "prijevod A" (Višnje Machiedo) i "prijevod B" (Radovana Ivšića).

7 Ipak je, nažalost, u zadnjoj rečenici propustio prenijeti modalni glagol *pourvoir* ("ont pu") i leksičkim izborom ("vas je silom naveo") daje drugu – turobniju – nijansu odnosima koji vežu dvoje mladih ljudi.

drugim izborom: mnogo je izravniji, kako ritmom, tako i time što odmah otkriva da su se zaljubljenici zaručili, što izvornik (u shvaćanju suvremene publike) ne izražava izravno.

**odlomak 1**

I, 1

VALÈRE

Hé quoi, charmante  
Élise, vous devenez  
mélancolique, après les  
obligeantes assurances  
que vous avez eu la  
bonté de me donner  
de votre foi ? Je vous  
vois soupirer, hélas, au  
milieu de ma joie ! Est-  
ce du regret, dites-moi,  
de m'avoir fait heureux ?  
Et vous repentez-vous  
de cet engagement où  
mes feux ont pu vous  
contraindre ?

**A**

VALÈRE

Što je, dražesna Élise,  
zar postajete snuždeni  
nakon što ste bili tako  
dobri i susretljivo me  
uvjerali u svoju vjernost?  
Vidim, nažalost, kako  
uzdišete usred moje  
radosti. Je li vam žao,  
recite, što ste me  
usrećili, i kajete li se  
zbog tog obećanja na  
koje vas je silom naveo  
moj ljubavni žar?

**B**

VALÈRE

Kako, divna Élise?  
Postajete sjetni poslije  
nezaboravnog časa  
kad ste pristali da se  
zaručimo. Vidim da  
uzdišete, jao, usred moje  
radosti! Kažite mi, zar  
vam je žao što ste me  
usrećili i zar se kajete što  
je moja plamena ljubav  
izmamila možda od vas  
obećanje da ćete poći za  
mene?

Pokušaj potpunog preslikavanja teksta izvornika pokazuje granice tog i takvog pristupa kada dovodi prijevod A do nečitljivosti u drugoj rečenici odlomka 2, koja ne udovoljava zahtjevu trenutačnog razumijevanja. Slobodniji je pristup prijevoda B pak u potpunosti uspješan, rezultira jasnim iskazom koji u svakom pogledu prenosi sadržaj izvornika, a da pritom ne iznevjerava njegov stil.

**odlomak 2**

I, 1

VALÈRE

Ah ! Ne me faites pas ce  
tort, de juger de moi par  
les autres. Soupçonnez-  
moi de tout, Élise, plutôt

**A**

VALÈRE

Ah, ne činite mi tu  
nepravdu da o meni  
sudite po drugima.  
Sumnjajte me radije

**B**

VALÈRE

Ah, ne budite tako  
nepravedni prema meni  
da me sudite prema  
drugima! Posumnajte u

que de manquer à ce que je vous dois.	zbog svega drugog, Élise, a ne da bih se ja iznevjerio svojoj dužnosti prema vama.	sve, Élise, samo ne u to da ću zaboraviti što vam dugujem: (...).
--	---	---

Odlomak 3 potvrđuje pristup prijevoda A izborom osobne zamjenice "vi" u razgovoru između brata i sestre, što smješta komunikacijsku situaciju u suvremenost autora. Prijevod B se pak dosljedno okreće suvremenosti ciljne publike izborom zamjenice "ti". Ipak, izvjesna zastarjelost u prijevodu A uspješno se sljubljuje s današnjicom zahvaljujući izboru semantički bogatijeg i stilski uzvišenijeg glagola "ljubiti". U usporedbi s njime, izbor pristupačnosti znatno osiromašuje prijevod B sa stilski mnogo banalnijim i jezično upitnim glagolom "voljeti".<sup>8</sup>

**odlomak 3**

I, 2

CLÉANTE

Je suis bien aise de vous  
trouver seule, ma sœur ;  
et je brûlais de vous  
parler, pour m'ouvrir à  
vous d'un secret.

ÉLISE

Me voilà prête à vous  
ouïr, mon frère. Qu'avez-  
vous à me dire ?

CLÉANTE

Bien des choses, ma  
sœur, enveloppées dans  
un mot. J'aime.

**A**

CLÉANTE

Baš mi je zadovoljstvo,  
sestro, što vas nalazim  
samu; izgarao sam od  
želje da s vama  
razgovaram i da vam  
otkrijem jednu tajnu.

ÉLISE

Rado ću vas saslušati,  
brate. Što mi imate  
kazati?

CLÉANTE

Mnogo toga, sestro, a  
obuhvaćeno jednom  
riječju: ja ljubim.

**B**

CLÉANTE

Sretan sam što sam te  
našao samu, sestro.  
Gorio sam od želje da  
s tobom govorim, da ti  
otkrijem svoju tajnu.

ÉLISE

Pripravna sam te slušati,  
brate. Što mi imaš reći?

CLÉANTE

Mnogo toga, sestro,  
sadržano u jednoj riječi:  
volim.

<sup>8</sup> Za razliku od *ljubiti*, koji se može upotrebljavati neprijelazno, *voljeti* ovdje traži dopunu. Naime "katkad se rabi bez dopune u značenju 'biti ispunjen ljubavlju', tj. kad je riječ o sposobnosti voljenja, a ne ljubavi prema određenom objektu". (Mrežni valencijski rječnik e-Glava, <http://valencije.ihj.hr/word/voljeti/49/>.)

ÉLISE	ÉLISE	ÉLISE
Vous aimez ?	Vi ljubite?	Voliš?
CLÉANTE	CLÉANTE	CLÉANTE
Oui, j'aime.	Da, ljubim.	Da, volim.

U odlomku 4, izvornik karikaturalno portretira Harpagona i njegovu visceralnu odbojnost prema darovanju, što se očituje tako da ni kod benignog pozdrava nije u stanju izustiti glagol "donner" (dati), već ga zamjenjuje glagolom "prêter" (posuditi), koji ga bez dvojbe ugodno podsjeća na lihvarstvo. Tako uvriježeni izraz "donner le bonjour" (dosl. \*dati dobar dan) dobiva grotesknu, škrtošću iskrivljenu verziju: "prêter le bonjour" (dosl. \*posuditi dobar dan). Pokušaj da se doslovno prenese to komično odstupanje od ustaljenosti frazema u prijevodu A prelazi u robovanje tekstu, što rezultira dvostruko neuspješnim rješenjem. Prvo, zato što se kalkiranjem stvaraju dva sklopa riječi (\*dati dobar dan, \*posuditi dobar dan) koji nemaju smisla u jeziku-primatelju. Drugo, zato što pokušaj "spašavanja" (neuspjele) igre riječima oko "dati" i "posuditi" preko postojećim frazemom "željeti dobar dan" nema potrebnog semantičkog ni logičkog uporišta kako bi mogao funkcionirati. Rezultat je ujedno nezgrapnan, nedosljedan i nejasan. Autor prijevoda B tu je poteškoću spretno zaobišao i uspješno riješio ekvivalencijom tako da ih je, prepoznavši važnost semantičkog sadržaja i međuodnosa glagola "dati" i "posuditi" u poanti replike, zadržao, uz novu dopunu ("ruku"), što rezultira drugim, smislenim, frazemom.

**odlomak 4**

II, 4

LA FLÈCHE

Il n'est rien de plus sec et de plus aride que ses bonnes grâces et ses caresses ; et donner est un mot pour qui il a tant d'aversion, qu'il ne dit jamais : Je vous donne,

**A**

LA FLÈCHE

Nema ništa suhoparnije i jalovije od njegove blagonaklonosti i izjava prijateljstva, i riječ *dati* mu je toliko mrska da nikad ne kaže *Dajem vam* ili *Želim vam dobar*

**B**

LA FLÈCHE

Ništa nije tako suho i jalovo kao njegovo zahvaljivanje i njegova ljubaznost. A riječ *dati* tako mu je mrska da nikad ne kaže: *Dajem vam ruku*, nego:

mais : Je vous prête le  
bonjour.

*dan*, nego *Posuđujem vam* *Posuđujem vam ruku.*  
*dobar dan.*

Pitanje doslovnosti javlja se i u odlomcima 5 i 6, u trima figurama: Židova, Arapina i Turčina. Uz svaku od njih su u jeziku/kulturi izvornika vezani etnički stereotipi koji se ne poklapaju nužno s onima u ciljnom jeziku.

### odlomak 5

II, 1

CLÉANTE

Comment diable ! Quel  
Juif, quel Arabe est-ce  
là ? C'est plus qu'au  
denier quatre.

A

CLÉANTE

Što to znači, dođavola!  
Kakav je to Židov? Kakav  
je to Arapin? To je više  
od dvadesetpet posto.

B

CLÉANTE

Kako, do vraga! Kakav  
je to lihvar! Kakav  
gulikoža! To je više od  
dvadeset i pet posto  
kamata!

Lik Židova (odlomak 5) je, prema uvriježenoj predrasudi,<sup>9</sup> oličene pohlepe i lihvarstva. Stoga doslovni prijevod kakav nudi inačica A uspješno izražava sadržaj izvornika. Ipak, ovdje se otvara pitanje: treba li nastaviti prenositi stare antisemitske predodžbe, čija je brutalnost tim veća kada se izražava na pozornici, bez teoretsko-kritičkog aparata što ga može nuditi tiskani tekst? Nije li poželjnije prekinuti s tom (kazališnom) tradicijom širenja antisemitizma,<sup>10</sup> odnosno rasiističkih stereotipa? Za tu se opciju odlučio autor prijevoda B, što svakako pozdravljamo.

Etnonim Arapin (odlomak 5) pred prevoditelje postavlja drugačiji izazov jer upućuje na stereotipe koji se razlikuju u izvornom jeziku i jeziku primatelju. Što se tiče Arapina, mladi je Cléante naslijedio predrasude proizašle iz povijesnog iskustva borbe protiv Omejida u

9 Koja je na hrvatskom motivirala frazem *škrt kao Židov*.

10 O tome vidi radove Chantal Meyer-Plantureux, posebice *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Éditions Complexe, 2005.

8. stoljeću,<sup>11</sup> a prema kojima je mahometanac – zvali ga Saracenom, Maurom ili Arapinom – krvoločan, okrutan i varljiv<sup>12</sup> čovjek. U hrvatskom kulturnom ozračju, u kojem su Arapi, odnosno "Mauri mogli biti isključivo 'posuđene', fiktivne neprijateljske figure" (Čale Feldman, 2003: 62–63), taj etnonim prije svega označava čovjeka tamne puti (*crn kao Arap*). Doslovnim preslikavanjem izvornika prijevod A stvara krivu asocijaciju. Tu je poteškoću zaobišao autor prijevoda B, koji je sadržaj stereotipa uspješno sažimao u riječ *gulikoža*.

Sličan je slučaj s likom Turčina (odlomak 6), koji je u Molièreovo vrijeme predstavljao nasilnog osvajača europskih teritorija te označavao nemilosrdnu osobu.<sup>13</sup> Turčin je čest u hrvatskoj frazeologiji, u kojoj je uglavnom negativno obilježen i označava poroke i prekomjernost.<sup>14</sup> Međutim, hrvatski jezik ne poznaje frazem \**biti Turčin* u značenju "biti nemilosrdan", tako da je doslovno rješenje kakav nudi prijevod A neprihvatljivo. Baš suprotno, prijevod B ekvivalencijom postiže jasan i duhovito učinkovit tekst, vjeran duhu izvornika.

**odlomak 6**

II, 4

LA FLÈCHE

(...) Je te défie

d'attendrir, du côté de

**A**

LA FLÈCHE

(...) Kladim se da, glede

novca, nikad nećeš .

**B**

LA FLÈCHE

(...) Kladim se da toga

čovjeka, što se

11 Tijekom koje se odvila bitka kod Poitiersa (732.), na kojoj je franački vojskovođa Charles Martel izvojevao pobjedu, a koja je ostala najpoznatija, dapače bila je mitologizirana već u 16. stoljeću.

12 Uključujući u novčanim poslovima: "*pren. pejor., fam. i zast. Škrtac, težak u poslu, lihvar*". <https://www.cnrtl.fr/definition/arabe>.

13 Paradoksalno, Turčin je također fascinantna i ujedno predmet parodije, kao u *Gradaninu plemiću*. Dodajmo da je u suvremenom francuskom etnonim *Turc* sinonim za fizički snažnu osobu, s frazomom "*fort comme un Turc*" (<https://www.cnrtl.fr/definition/turc>).

14 O čemu svjedoče frazemi *lagati kao Turčin, piti kao Turčin, psovati kao Turčin, pušiti kao Turčin*. Zanimljivo je da francuski jezik također prikazuje Turčina kao pretjeranog ljubitelja duhana frazomom *fumer comme un Turc*.

l'argent, l'homme dont il est question. Il est Turc là-dessus, mais d'une turquerie <sup>15</sup> à désespérer tout le monde (...).	smekšati dotičnog čovjeka. On je u tome Turčin, toliki Turčin da bi cio svijet natjerao u očaj (...).	tiče novaca, nećeš razmekšati. On ti je škrt, ali tako gadno škrt da bi svakoga istjerao iz kože.
---	---	---

Navedeni primjeri iz prijevoda A govore o pristupu obilježenom nastojanjem da se tekst izvornika prenese što doslovnije. Stoga primjeri 7 i 8 donose neočekivana rješenja, jer odskaču od predvidive vjernosti, a posebno su zanimljivi zato što predstavljaju upravo najpoznatije odlomke *Škrtca*. Nije jasno zašto prijevod A u odlomku 7 ne poštuje strukturu slugine replike, koja počiva na simetriji dviju riječi s istom tvorbenom osnovom (*avarice/avaricieux*), nego ju nepotrebno razbije, i to posuđenicom iz turskog jezika (*škrtost/cicija*).<sup>16</sup>

<b>odlomak 7</b>	<b>A</b>	<b>B</b>
I, 3		
LA FLÈCHE	LA FLÈCHE	LA FLÈCHE
La peste soit de l'avarice, et des avaricieux !	Kuga odnijela škrtost i cicije!	Vrag odnio škrtost i škrce!

Isto tako, u odlomku 8 Harpagonov spontani krik (*au voleur, au voleur*) biva razlomljen arhaizmom (*tât*) koji na pozornici slabo zadovoljava zahtjev trenutačnog razumijevanja. Replika ne nudi sliku istovrijednu onoj što je stvara izvornik.

15 "Prisutna u francuskom jeziku od 1579., riječ 'turquerie' imala je neobičnu semantičku evoluciju. Prvo je označavala surovost i nemilosrdnost. Molière se njome koristi u tom smislu u *Škrtcu* (...)." (Solnon, 2017: 387).

16 Koja se u suvremenom hrvatskom jeziku slabo upotrebljava samostalno, nego se rabi uglavnom u frazemu "nije beg (grof) cicija", kao što je vidljivo u korpusu hRWaC.

**odlomak 8**

IV, 7

HARPAGON

*Il crie au voleur dès le  
jardin, et vient sans  
chapeau.*

Au voleur, au voleur, à  
l'assassin, au meurtrier !

**A**

HARPAGON

*(već iz vrta dovikuje  
"drž'te tata!", i dojuri na  
pozornicu bez šešira)*

Drž'te tata! Drž'te  
lopova! Drž'te ubojicu!

**B**

HARPAGON

*(više još iz vrta, dolazi  
gologlav)*

U pomoć! Lopovi!  
Lopovi! Razbojnici!  
Ubojice!

U odlomku 8, kao i u prethodnom odlomku, prijevod A nudi rješenja koja znatno odskaču od ostatka djela, i stvaraju neshvatljivu nedosljednost.

**Umjesto zaključka**

Na kraju ovog kratkog pregleda uočili smo da se prevođenje dramskih tekstova razlikuje od prevođenja ostalih vrsta književnih tekstova po tome što "u kazalištu, prijevod prolazi kroz tijela glumaca i uši gledatelja" (Pavis, 2004: 385), odnosno kazališno prevođenje "uključuje svijest o višestrukim kodovima" (Bassnett, 1985: 101). Široka je stoga lepeza pristupa, a zahtjevi koji se postavljaju pred prevoditelja mogu se sažeti u dva temeljna smjera: *značenje* i *učinak*. Svaki je pristup opravdan jer "zbog višestrukosti [kodova], ideja da bi mogao postojati [jedan jedini] 'dobar' način prevođenja postaje apsurdna" (Bassnett, 1985: 101). Ovdje proučavani prijevodi to upravo ilustriraju. Prijevod Višnje Machiedo jasno je okrenut prema *značenju* i napisan za čitatelje. Uz vidljivo nastojanje da čitateljima podari prijevod vjeran izvorniku, prevoditeljica mjestimice vrlo uspješno prenosi duh Molièreova teksta. Međutim nije posve postigla svoje ciljeve jer ne zadovoljava u potpunosti zahtjev dosljednosti na razini pojedinih replika i cjelovitog teksta, koji stoji pred svakim prijevodom. Prijevod Radovana Ivšića pruža majstorski primjer postizanja *učinka* i stvoren je za uprizorenje. Prevoditelj je vješto osuvremenio tekst i omogućava živi susret suvremene publike s Molièreovim djelom.

## Literatura

- Bassnett, Susan (1985), "Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts", *The Manipulation of Literature*, prir. T. Hermans, Croom Helm, London.
- Čale Feldman, Lada (2003), "Morisco, moresca, moreška: agonalni mimetizam i njegove interkulturene jeke", *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, vol. 40, br. 2, str. 61–80.
- Deanović, Mirko (1978), "Molière u povijesti dubrovačkog teatra 18. vijeka", *Dani Hrvatskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*. XVIII. stoljeće, knj. 5, ur. Marin Franičević, Split, Čakavski sabor, str. 121-125.
- Déprats, Jean-Michel (2010), "La retraduction de Shakespeare: problèmes et enjeux", *La Retraduction*, prir. R. Kahn i C. Seth, Publications des universités de Rouen et du Havre, Mont-Saint-Aignan, str. 117–128.
- Déprats, Jean-Michel (2002), "Traduire Shakespeare", *La lettre de la Pléiade*, br. 12. <http://www.la-pleiade.fr/La-vie-de-la-Pleiade/Les-coulisses-de-la-Pleiade/Traduire-Shakespeare> (13. rujna 2022.)
- Elam, Keir (1980), *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London-New York.
- Godard, Colette (1979), "Molière allemand et contemporain", *Le Monde*, 28. prosinca, [https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/12/28/molieres-allemand-et-contemporain\\_2775026\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1979/12/28/molieres-allemand-et-contemporain_2775026_1819218.html) (2. listopada 2022.)
- Gregory, William (2010), "Jouabilité: un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible?" *Traduire*, br. 222, <https://journals.openedition.org/traduire/433> (1. prosinca 2016.)
- Hergešić, Ivo (1934), "O prijevodima i prevođenju", preštampano iz *Hrvatskog kola*, Zaklada Tiskare Narodnih Novina.
- Israël, Fortunato (1991), "Sens, forme, effet: pour une approche communicative de la traduction littéraire", *TexTconTexT*, Julius Groos, Heidelberg, str. 217–266.

- Košutić-Brozović, Nevenka (1982), "Hrvatsko dramsko prevoditeljstvo u međuratnom razdoblju", *Dani Hvarskog kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, knj. 9, ur. Marin Franičević, Split, Čakavski sabor, br. 1, str. 272–337.
- Kowzan, Tadeusz (1975), *Littérature et spectacle*, Mouton, La Haye.
- Maggi, Ludovica (2019), *Herméneutique, oralité, temporalité. L'écriture traductive théâtrale de l'interprétation des classiques à la mise en voix. Phèdre et Dom Juan traduits pour la scène italienne contemporaine*, Thèse de doctorat en traductologie, dirigée par Colette Laplace, Ecole doctorale 268 Langage et langues: description, théorisation, transmission, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (USPC), Paris.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin (1992), *L'Avare: comédie*, Larousse, Paris.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin (2016), *Škrtac*, s francuskoga prevela Višnja Machiedo, Lektura, Kostrena.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin (2003), *Škrtac, Umišljeni bolesnik, Mizantrop i Versailleska improvizacija*, s francuskog preveli Radovan Ivšić, Mladen Škiljan i Vladimir Gerić, prir. Nikola Batušić, Školska knjiga, Zagreb.
- Pavis, Patrice (1990), "Vers une spécificité de la traduction théâtrale: la traduction intergestuelle et interculturelle", *Le théâtre au croisement des cultures*, José Corti, Paris, str. 135–170.
- Pavis, Patrice (2004), *Dictionnaire du théâtre*, édition revue et corrigée, Armand Colin, Paris.
- Regattin, Fabio (2004), "Théâtre et traduction: un aperçu du débat théorique", *L'Annuaire théâtral*, br. 36, str. 156–171.
- Seide, Stuart (1982), "La traduction complétée par le jeu", *Théâtre/Public*, br. 44, str. 60–61.
- Solnon, Jean-François (2017), *L'Empire ottoman et l'Europe*, Perrin, Paris.

## « Mettez-vous en ma place, et voyez ce que je puis faire » (Mariane, IV, 1) : traduire Molière et *L'Avare*

À la différence de la plupart des autres domaines, la littérature dramatique donne lieu à un vaste éventail de types de traduction – depuis la traduction écrite jusqu'au sous-titrage – et d'approches traductives. La première partie du présent article sera consacrée à un aperçu des caractéristiques extratextuelles et intratextuelles qui font que cet éventail est si large. Outre les prémisses énoncées, nous mettrons en lumière les caractéristiques du théâtre classique, dont relève Molière, à prendre en compte par le traducteur, et nous évoquerons les enjeux posés par la traduction d'un texte éloigné dans le temps. Il convient ici de passer en revue les théories pertinentes pour la traduction d'œuvres théâtrales et de souligner que, entre autres spécificités du texte théâtral, le traducteur doit se concentrer sur sa nature multidimensionnelle, depuis l'expérience que ce texte offre à son lecteur, jusqu'à celle qu'il suscite auprès du spectateur. Cet aperçu permet de tirer des lignes directrices pour choisir la stratégie adéquate dans le cadre d'une traduction donnée. Dans la seconde partie, nous nous pencherons sur deux traductions publiées sous le titre *Škrtac*, dont l'une est signée par Radovan Ivšić et l'autre par Višnja Machiedo. Ce faisant, nous nous efforcerons de repérer les différences notables entre chacune d'elles et d'identifier, à la lumière des théories présentées plus haut, les lignes directrices ayant guidé les traducteurs dans leur travail. En guise de conclusion, nous soulignerons les mérites de chacune de ces traductions au regard de leurs éventuelles finalités respectives.

Mots clés : traduction théâtrale, Molière, *L'Avare*, Radovan Ivšić, Višnja Machiedo