

Ivana Peruško

NA RUBOVIMA PRIJEVODA...

Ekranizacija ruskih klasika
kao prijevodni eksperiment

Zagreb, 2026.

disput

1.

NA RUBOVIMA PRIJEVODA

NA RUBOVIMA PRIJEVODA: PROBLEM INTERSEMIOTIČKOGA PREVOĐENJA

Roman Jakobson objavljuje 1959. godine nevelik članak, gotovo pa razmišljanje o lingvističkim aspektima prevođenja, kako ga u konačnici i naslovljava:¹ “Za nas kao lingviste, ali i obične korisnike riječi, značenje svakoga jezičnog znaka njegov je prijevod u neki drugi, alternativni znak, osobito u onaj ‘u kojem je potpunije razvijen’” (Jakobson 2004: 114). Nakon toga kratkog pirsovskog uvoda Jakobson smjesta prelazi *in medias res* nudeći svoju tipologiju prijevoda u kojoj ukazuje da postoje tri vrste prevođenja, točnije “interpretacije verbalnih znakova” (2004: 114). Prve su dvije vrste njegove klasifikacije: unutarjezični² prijevod ili reformulacija, odnosno “interpretacija verbalnih znakova pomoću drugih znakova istoga jezika” i međujezični³ prijevod ili pravi prijevod, točnije “interpretacija verbalnih znakova pomoću kakva drugoga jezika” (2004: 114). Najspornija je, dakako, treća vrsta, odnosno intersemiotički⁴ prijevod ili transmutacija – “interpretacija verbalnih znakova pomoću neverbalnih znakovnih sustava” (114). Od trenutka njezina objavljivanja pa sve do danas Jakobsonova klasifikacija, a napose problem intersemiotičkoga prevođenja, izazivala je brojne reakcije. Dok su jedni in-

¹ Riječ je o članku *O lingvističkim aspektima prevođenja* (*On Linguistic Aspects of Translation*, 1959).

² Jakobson je upotrebljavao termin intrajezični (*intralingual*) prijevod.

³ Interlingvistički (*interlingual*) prijevod.

⁴ U nas se također upotrebljava udomaćeni oblik “međusemiotički” prijevod.

tersemiotički prijevod pokušavali rastumačiti (poput Umberta Eca, o čemu će biti govora nešto poslije), nerijetko ga problematizirajući (kao što je to činio Gideon Toury, zamjerivši mu odsutnost društveno-kulturnoga konteksta i tekstocentričnost),⁵ ili osuvremeniti, odnosno proširiti,⁶ drugi su ga djelomično⁷ ili u potpunosti odbacivali.⁸ To ne čudi uzme li se u obzir fleksibilnost Jakobsonova tumačenja prijevoda, na koju je, između ostalih, ukazao i Claus Clüver.⁹ No unatoč “oskudnosti izvorne definicije” (Kaźmierczak 2018: 9) intersemiotičkoga prijevoda,¹⁰ pročita li se pažljivo Jakobsonova podjela, bit će jasno da on ipak razlikuje “pravi prijevod” (ili klasični prijevod, za Eca prijevod u pravom smislu), kakav je, primjerice, prijevod književnoga teksta s jednoga jezika na drugi, od drugih oblika. Stoga je prvu i treću vrstu prijevoda nazvao reformulacijom i transmutacijom.

Koliko mi je poznato, Jurij Lotman nikada se nije služio Jakobsonovim pojmovljem, no zato je obilno upotrebljavao pojam prijevod¹¹ (u semiotičkom smislu),¹² čak i kada su u pitanju “prijevodi neprevodivoga” (Lotman

⁵ Vidi: Toury, G. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins Publishing Company.

⁶ U tom smislu držim vrijednim doprinos Abe-Carine Pärlog (*Intersemiotic Translation. Literary and Linguistic Multimodality*, 2019) koja intersemiotičko prevođenje vidi kao svako prilagođavanje značenja unutar komunikacijske razmjene, kojoj je svojstvena višemodalnost.

⁷ Jedan od ponajboljih recentnih pokušaja nudi Patrick Zabalbeascoa (*Intersemiotic translation. Another terminological problem within Translation Studies*, *Między Oryginałem a Przekładem*, br. 3, 69, 2025: 101-119).

⁸ Problemima filmskoga prevođenja bavio se, doduše tek sporadično, i Georges Mounin koji je već u *Teorijskim problemima prevođenja* nastojao pobiti Jakobsonovu metaforičku uporabu termina intersemiotički prijevod, ističući da u pitanju nipošto nije prijevod.

⁹ On *Intersemiotic Transposition*, *Poetics Today*, vol. 10, br. 1, 1989, 55-90.

¹⁰ M. Kaźmierczak ispravo zapaža da su se od datuma objavljivanja Jakobsonova članka razvili novi načini izražavanja (poput računalnih igara), a procvat novih kulturnih fenomena doveo je do prekomjerne i neprecizne upotrebe Jakobsonova termina (Kaźmierczak 2018).

¹¹ U knjizi *Kultura i eksplozija (Kul'tura i vzryv*, 1992) Lotman razmatra problem prevođenja smještajući ga u širi kontekst i određujući ga kao univerzalni problem *semiosis*, a osnovnim mehanizmom svakoga prijevoda imenuje upravo dijalog. O važnosti prevođenja u Lotmanovoj teoriji pisala je Silvi Salupere (O ponjattii ‘perevod’ v trudah Jurija Lotmana, *Sign Systems Studies*, br. 36, 2008: 417-436).

¹² Već je u *Strukturi umjetničkoga teksta (Struktura hudožestvennogo jazyka*, 1970), u kojoj je umjetnost opisao kao vrstu drugotnoga jezika, Lotman upotrijebio pojam prijevoda, i to ne samo kako bi opisao međujezični čin (odnosno Jakobsonov interlingvistički prijevod) nego kako bi ukazao na univerzalni mehanizam kulture i samoga umjetničkog teksta, odnosno umjet-

2000: 16) kao što je, primjerice, prijevod jezika poezije na jezik glazbe, u kojem je praktički nemoguće postići jednoznačnu točnost smisla (Lotman 2000).¹³ To osobito dolazi do izražaja prilikom “prevođenja jezika umjetničke proze na filmski jezik” (*ibid.*), koje je, po njegovu mišljenju, jedan od najtežih oblika prevođenja, rezultat kojega neminovno vodi prema “smisaon[oj] neodređenost[i] i transformaciji” (*ibid.*). Štoviše, Lotman uvida da se iza nuspješnih ekranizacija krije sustavno zanemarivanje činjenice da spomenute jezike (književni i filmski¹⁴) povezuje tek “prividna sličnost” (*ibid.*), što uopće ne čudi složimo li se s njegovom tezom da je posrijedi opreka između “diskretnih i nediskretnih semiotičkih modela (diskretnih i nediskretnih tekstova)” (*ibid.*: 520). Potonje Lotman naziva i *kontinuiranim* tekstovima, primjerom kojih su filmski/slikarski/glazbeni tekst, dok mu književni tekstovi u većini slučajeva služe kao primjeri diskretnih tekstova. Stoga Lotman ekranizaciju shvaća kao prijevodni eksperiment diskretnoga teksta u nediskretni, odnosno kontinuirani (Lotman 2000).

Jakobsonova tipologija nanovo se aktualizirala krajem minologa stoljeća, i to prvenstveno zahvaljujući talijanskim i drugim europskim semiotičarima. Jedan od njih bio je Paolo Fabbri koji se Jakobsonovu tekstu vratio u knjizi *Semiotički zaokret (La svolta semiotica, 1998)* pokušavši razraditi njegov koncept intersemiotičkoga prevođenja. Za tu studiju izuzetno je važan poseban interdisciplinarni trobroj časopisa *Versus* (br. 85-86-87) *O intersemiotičkom prevođenju (Sulla traduzione intersemiotica, 2000)* urednika Nicole Dusija i Siri Nergaard, u kojem su svoje priloge objavili već spomenuti Fabbri i Eco, kao i brojni drugi semiotičari i lingvisti te književni, filmski i drugi teoretičari. Vrijedna razmatranja o prirodi odnosa između ekranizacije i

ničkoga djela kao teksta na drugotnom jeziku (Lotman 2001). Pojam prijevoda, kao i problem prevodivosti/neprevodivosti nastavio je problematizirati i u svojim kasnijim radovima (Vidi: Lotman, J. 1973. *Semiotika kina i problemi kinoestetiki*, Eësti Raamat; Lotman, Ju.1992. *Izabrannye stat'i v treh tomah. Stat'i po semiotike i topologii kul'tury*, Aleksandra; Lotman, Ju. *Semiosfera*, 2000. Iskustvo-SPB.

¹³ Vidi: Lotman, Ju. 2000. *Semiosfera*, http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman_semiosphera.htm).

¹⁴ Francuski semiotičar i filmski teoretičar Christian Metz među prvim je u filmu prepoznao sustav značenja te ga je na krilima strukturalističke lingvistike odredio kao semiotički sustav, jezik, odnosno kao *langage* (vidi: Merz, C. 1964. *Le cinéma: langue ou langage?*, https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1028).

prevođenja podarili su (parcijalno ili u cijelosti) Francis Vanoye¹⁵, Gian Paolo Caprettini¹⁶, André Helbo¹⁷ i Patrick Cattrysse¹⁸. U uvodnom teorijskom tekstu *Za redefiniciju intersemiotičkoga prijevoda* (*Per una ridefinizione della traduzione intersemiotica*) Nicola Dusi ukazao je na glavne smjernice kojima su se rukovali okupljeni autori, od kojih je iznimno važna ukazivanje na transformativnu prirodu intersemiotičkoga prijevoda, koji ne može biti drugo do prijevoda-preobrazbe¹⁹ (Omar Calabrese²⁰ taj dinamični proces naziva prijenosom-preobrazbom²¹) (Dusi 2000). Unatoč neslaganju dijela autora (među kojima je najglasniji bio Eco) oko poimanja transmutacije kao prijevoda, svima je zajedničko ustrajanje na mehanizmu preobrazbe (Calabrese ga naziva konverzijom, a Eco mutacijom).

Valja reći da Dusijev pokušaj redefiniranja Jakobsonove transmutacije počiva na Hjelmslevljevu razlikovanju forme izraza i forme sadržaja, odnosno na osvještavanju da se prilikom prevođenja nikada ne prenosi značenje. Drugim riječima, ne prenosi se u ciljni tekst supstanca sadržaja, nego njegova forma, zbog čega ona nužno podliježe promjenama (jer se prebacivanjem u drugi sustav, ili medij, ujedno mijenja i forma izraza). Najočitiji hjelmslevjevski pečat Dusijeva pokušaja redefiniranja Jakobsonove transmutacije razotkriva se u uporabi pojma transpozicije (prelaska iz jedne strukture u drugu), shvaćene “kao globalna strategija ciljnoga teksta koja dopušta određene *zone* ‘pravoga’ prijevoda” (Dusi 2000: 30). To u konačnici znači da je ekranizacija (ili ono što Dusi naziva transpozicijom) tek jedan od mogućih diskursa nastalih na temelju književnoga teksta, koji s obzirom na svoju otvorenost, nedovršenost i nejednoznačnost podnosi različita tumačenja u drugim medijima ili materijama, kako ih naziva Federico Montanari²² (Montanari 2000:

¹⁵ *De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma 'Les fiançailles de Monsieur Hire' et 'M. Hire'.*

¹⁶ *Itinerari della mente cinematografica. Su una sequenza di 'The Portrait of a Lady' di Jane Campion.*

¹⁷ *Adaptation et traduction. Une liaison dangereuse?*

¹⁸ *Media Translation. Plea for an Interdisciplinary Approach.*

¹⁹ *Traduzione-trasformazione.*

²⁰ *Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta (Modeste osservazioni sulla produzione intersemiotica).*

²¹ *Trasferimento-trasformazione.*

²² “Ako izvršavam transpoziciju književnoga teksta u film ili glazbu [...] to znači da izvršavam ‘skok u materiji’ kroz različite ekspresivne forme unutar drukčije oblikovane supstance.”

184). Na Jakobsonov članak referirao se u knjizi *Otprilike isto. Iskustva prevođenja*²³ (*Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, 2003) upravo Eco, istaknuvši kako je Jakobson preuzeo figurativnu uporabu prijevoda (kao sinegdohu interpretacije) Ch. S. Peircea, koji je pokušavajući definirati “pojam interpretacije, više puta pribjegavao ideji prevođenja” (2006: 220). Stoga je Eco ispravno ukazao na dvosmislenost njegove inovativne klasifikacije propitkujući je li prijevod u *Lingvističkim aspektima prevođenja* izjednačen s interpretacijom i treba li ga shvatiti kao jednu vrstu “roda interpretacije” (*ibid.*). Ipak, zaključio je da je Jakobson “pristupio pojmu značenja u okviru prijevoda”, odnosno da “interpretirati semiotički element [za njega] znači ‘prevesti’ ga u drugi element” (*ibid.*: 222). Slijedeći takvu logiku, moguće je kazati da je u Jakobsonovoj klasifikaciji termin prijevod upotrijebljen čak dvaput u figurativnom smislu, odnosno kao “prijevod”, a samo jednom u valjanom, klasičnom smislu.

Eco je potom pokušao razložiti pojam interpretacije (kod Jakobsona je ona ‘prevođenje’ jednoga znaka u drugi znak), jer je uz razumijevanje i pregovaranje upravo interpretaciju teksta smatrao jednom od ključnih radnji u procesu prevođenja. Pritom nije nevažno kazati da je osporio Gadamerovu tezu, a time i hermeneutičko poimanje prijevoda, odnosno stav da je svaka interpretacijska djelatnost istovjetna prevođenju, istaknuvši kako je interpretacija kudikamo šira od prevođenja, zbog čega interpretirati i prevoditi ne mogu značiti isto. Interpretacija je po njegovu mišljenju preduvjet svakoga prijevoda, iz čega proizlazi da je svaki prevoditelj neosporno i interpretator, ali to nipošto ne znači da je svaki interpretator prevoditelj (Eco 2006). Opisujući intersemiotičko prevođenje, Eco izbjegava navedeni pojam dajući prednost transmutaciji te ističući njezinu tendenciju da “dodaje značenja” (2006: 313) i naglašava one konotacije koje često nisu bile naglašene u tekstu. Talijanski semiotičar, drugim riječima, ukazuje na to da se prilikom promjene materije odvija svojevrsna manipulacija, rezultat koje je transformacija početnoga teksta. Iz svega navedenog jasno je da Eco nije smatrao transmutaciju prevođenjem, nego adaptacijom, što potvrđuje i Fabbri:²⁴ “Za Eco je to vrsta interpretacije, dok je lingvistima poprilično jasno da je svaki prijevod adaptacija” (Fabbri 2000). Dok je Lotman ukazivao na

²³ Preveo Nino Raspudić, Algoritam, 2006.

²⁴ Cijeli je intervju dostupan na poveznici: https://www.paolofabbri.it/interviste/parole_trasporre/.

svojevrsan poliglotizam prijevoda, odnosno na činjenicu da različite umjetnosti mogu na različite načine prevesti tekst (Dusi 2000), Eco je oko toga bio skeptičan. Tvrdio je da je transmutacija gotovo u pravilu djelomičan “prijevod” (izdvaja se tek jedna razina izvornoga teksta) koji nerijetko pretpostavlja izražen kritički stav (dok se u međujezičnom prijevodu i može biti stav i prevoditeljeva vidljivost nastoje prikriti), a gdje kad nastoji pokazati više nego što je kazano. To je suprotno od klasičnoga prevođenja: “prijevod ne smije reći više od onoga što kaže original, tj. mora poštivati prešućivanja izvornog teksta” (Eco 2006: 317).

Patrick Cattrysse nije dijelio Ecov skepticizam, pa u članku objavljenom u spomenutom trobroju časopisa *Versus (Media Translation. Plea for an Interdisciplinary Approach)* na krilima polisistemske teorije Itamara Even-Zohara²⁵ i deskriptivne teorije Gideona Tourya²⁶ odbacuje opreku međujezični (“pravi”) – intersemiotički prijevod. Štoviše, u svojim kasnijim istraživanjima²⁷ pronalazi izvjestan broj sličnosti između prijevoda i ekranizacije, zbog čega vjeruje da se obje djelatnosti mogu izučavati unutar iste metodologije. Cattrysse tvrdi da se radi o proizvodima koji podrazumijevaju širi kontekst te koji su namijenjeni konkretnim primateljima. Također, u oba slučaja jedan tekst proizvodi drugi tekst, odnosno isprva imamo posla s intra- ili intertekstualnim procesima, a tek zatim s intra- ili intersemiotičkim procesima (Cattrysse 2014). U konačnici, i prijevod i ekranizacija ireverzibilni su, ali i teleološki procesi s jasno definiranom svrhom i publikom, u kojima načelo ekvivalentnosti ne podliježe unaprijed zadanim normama. Stoga Cattrysse umjesto normativnoga zagovara deskriptivni pristup medijskom prevođenju – u koji svrstava i filmsku ekranizaciju – ali i interdisciplinarni.

Za razumijevanje dijalektike njihova odnosa, ali i metodologije unutar koje (ili kojih) valja proučavati književni i filmski narativ, od presudne je važnosti problem vjernosti. Već je Cattrysse osudio ideju da su međujezični prijevodi vjerniji od intersemiotičkih, za koje se smatra da pretpostavljaju

²⁵ *The Function of the Literary Polysystem in the History of Literature*, 1970. (rad je predstavljen na simpoziju u Tel Avivu); *Polysystem Theory. Poetics Today*, vol. 1 (br. 1-2), 1979: 287-310; *Polysystem studies*, 1990; *Polysystem theory* (revised version), 1997, <http://www.tau.ac.il/~itamarez>.

²⁶ Vidi poseban broj časopisa *Poetics Today*, što su ga uredili Even-Zohar i Toury (*Translation Theory and Intercultural Relations*, 1981).

²⁷ *Descriptive Adaptation Studies: Epistemological and Methodological Issues*, 2014.

veću (autorsku) slobodu (Cattrysse 2000). Takva je stava i Robert Stam, koji u knjizi *Književnost kroz film: realizam, magija i umijeće ekranizacije* (*Literature Through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*, 2004), kao i u nekim ranijim radovima (*Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation*, 2000)²⁸ izučava ekranizaciju kao vrstu intertekstualnoga dijaloga, koji smješta, na tragu Touryja, u širi kulturno-društveni kontekst. Upravo je Stamova kritika vjernosti bila od izuzetne pomoći za ovu studiju. Promatra li se odnos između književnoga djela i ekranizacije zanemarujući njihove posebnosti i različitosti – a one su neupitne jer se radi o dvama različitim medijima – tada će prevladati moralistički stav prema ekranizaciji kao drugotnoj, nevjernoj te često razočaravajućoj kopiji izvornika (Stam 2000). Ekranizaciju ćemo, sagledanu iz te perspektive, neminovno tumačiti kao svojevrsnu profanaciju književnoga teksta, kojemu se na taj način implicira svetost, nadređenost svete riječi (Stam 2000). Slično je tvrdio Oleg Aronson u djelima *Ekranizacija: prijevod i iskustvo* (*Ekranizacija: perevod i opyt*, 2002) i *Sukob ekranizacija* (*Stolknovenie ekranizacij*, 2002) upozoravajući da je jezik ekranizacije neizbježno drugotni u odnosu na književni izvornik promatra li se kroz motiv *prijevoda* (Aronson 2002a), a da su pritom u pitanju dva neravnopravna jezika: “Ako govorimo o ekranizaciji kao o nekoj vrsti prijevoda, to znači da ona kao takva mora neprestano težiti ka nekakvoj ‘istini originala’ [...] A osim navedenoga, treba obratiti pažnju na detalj koji nije odmah uočljiv – često se proces ekranizacije svodi na potragu za ‘jezičnom istinom’, odnosno na pokušaj da se filmskim sredstvima kaže ‘ono isto’ što i u književnosti, samo u drugoj jezičnoj sredini” (Aronson 2002b). Takva perspektiva pospješuje stvaranje hijerarhije, pa se čak “i neovisno o tome je li filmski jezik usredotočen na istovjetnost s originalom ili je pak polemičan u odnosu na njega, stvara sustav sličnosti i razlika koji originalu daje prvenstvo” (Aronson 2002b). Stoga Aronson predlaže da se ekranizacija sagleda kao neka vrsta trećega jezika, koji i nije jezik u primarnom značenju, nego svojevrsni jezik slika (Aronson 2002a).

Stam nastoji pokazati da je pogrešno primjenjivati koncept vjernosti u procesu prijenosa (prevođenja) i neminovnih promjena koje se događaju pri prelasku iz jednokanalnoga medija koji operira samo riječima (književnost) u višekanalni medij koji, osim riječima, operira zvukovima, glazbom, pokret-

²⁸ U: James Naremore (ur.), *Film Adaptation*, Rutgers University Press: 54-76.

nim slikama, glumačkim izvedbama i sl. Isto je zagovarala Linda Hutcheon (*A Theory of Adaptation*, 2006) dokidajući kriterij vjernosti, odnosno opovrgavajući “kritiku vjernosti”, koja je bila “prevladavajuća kritička paradigma u studijima adaptacije, pogotovo kada su posrijedi bila kanonska djela, kao što su Puškinova i Danteova ostvarenja” (Hutcheon 2006: 7). Hutcheon se, dakle, priklanja Jakobsonovoj tezi da je ekranizacija vrsta intersemiotičkoga prijevoda, odnosno procesa koji podrazumijeva svojevrsnu reinterpretaciju i stvaralačko preoblikovanje (Hutcheon 2006): “U pitanju je prijevod, ali u vrlo specifičnom smislu – kao transmutacija ili transkodiranje, odnosno kao nužno preoblikovanje u novi sustav konvencija i znakova” (*ibid.*: 16). U nas je to najbolje opisala Nataša Govedić u knjizi *Stil za stil: živa rampa adapt-autorstva* (2021), posvećenoj kompleksnoj prirodi dramskoga stvaralaštva, u kojoj je ponudila teorijsku kovanicu *adapt-autorstvo* kojom ukazuje na transpozicijsko-dijalošku prirodu umjetnosti, zahvaljujući kojoj jedna umjetnost može biti prevedena u drugu ili u nekoliko njih: “Adapt-autorstvo je složeni proces koji se previše često svodi na raspravu o *vjernosti originalu*, premda nijedna teorija prevođenja, svejedno govorimo li o prevođenju među jezicima, među medijima ili među umjetnostima, ne vjeruje da je vjernost predlošku, shvaćena kao *doslovnost*, bilo potrebna, bilo moguća” (Govedić 2021: 23). Govedić ispravno naglašava kako svaka adaptacija, pa tako i filmska ekranizacija, pretpostavlja neku vrstu rekompozicije i reorganizacije koja je aktivnija od same intertekstualnosti: “premda zbilja svaki umjetnički iskaz jest dio opće intertekstualnosti, adapt-autorstvo je intervencijska metoda” (*ibid.*: 21). Promotrimo li, dakle, odnos između književnoga teksta i ekranizacije kroz prizmu intertekstualnoga dijaloga, otvorit će se mreža beskrajnih mogućnosti u kojoj se uloga ekranizacije, kao svojevrsnoga hiperteksta, ne svodi na pokušaj “oživljavanja izvorne riječi” (Stam 2000: 64), nego podrazumijeva uključivanje u kontinuirani dijalog, a to, dakako, pretpostavlja brojne modifikacije. Stoga, umjesto da bude vjerna književnom djelu (ili autorskoj namjeri), ekranizacija bi trebala biti vjerna prirodi svoga medija i materijala kojim barata. Zato koloplet promjena koje ekranizacija književnoga hipoteksta neminovno podrazumijeva, a koje su često predmet osuda (što će u ovoj studiji najbolje pokazati recepcija ruskih ekranizacija Bulgakovljeva romana *Majstor i Margarita*), valja pojmiti i prihvatiti kao nužnost.

Kratko ću ukazati na neke promjene koje spominje Stam, a koje će odigrati važnu ulogu u analizi ekranizacija izabranih proznih ostvarenja ruskih

klasika 19. i 20. stoljeća. Temporalne promjene svojstvene su ekranizacijama koje ne teže doslovnom prenošenju teksta, što će u ovoj studiji najbolje pokazati dvije ekranizacije *Idiota* Dostoevskoga – *Idiot* (1951) Akire Kurosawe i *Down House* (2001) Romana Kačanova, ali i suvremeni film *Dama pik* (2016) Pavela Lungina, koji je Puškinovu pripovijest *Pikova dama* uključio u kudikamo širu intertekstualnu mrežu. Vremenski skok izvršio je i redatelj Sergej Bodrov (stariji) u filmu *Kavkaski zarobljenik* (1997) nastalom prema Tolstojevu predlošku, iz čega se daje zaključiti da su temporalnim promjenama sklonije suvremene ekranizacije. Čest postupak u ekranizacijama jest i dodavanje, pa će dodavanje jednoga ili više događaja biti svojstveno eksperimentalnoj *Kabanici*²⁹ (1926) avangardnih redatelja Grigorija Kozinceva i Leonida Trauberga, revolucionarnoj *Materi*³⁰ (1926) Vsevoloda Pudovkina te *Sobi i pol ili sentimentalnom putovanju u domovinu*³¹ (2009) Andreja Hrzanovskoga. Dodavanje (novoga) karaktera, kao i suptilne promjene karaktera, čest je postupak pomoću kojega ekranizacija odgovara na izazove interpretacije, a to će – svaka na svoj način – pokazati novije ekranizacije stvaralaštva Mihaila Bulgakova (osobito britanski serijal *A Young Doctor's Notebook*, 2012). Jedna od najzanimljivijih filmskih modifikacija teksta svakako je promjena gledišta, odnosno promjena u samome pripovijedanju, koja će biti od izuzetne važnosti za razumijevanje inovativnosti filma *Ivanovo djetinjstvo* (1962) Andreja Tarkovskoga, nastaloga na temelju ratne pripovijesti *Ivan Vladimira Bogomolova*.

No transformacije (ili adaptacije), suprotno mišljenju jedne teorijske struje, nisu imanentne samo intersemiotičkom prevođenju, na što upućuje i Jakobson u zaključku svoga članka, ističući da je “poezija po definiciji neprevodiva. Moguća je samo stvaralačka transpozicija: ili unutarjezična – iz jedne poetske forme u drugu ili međujezična – s jednoga jezika na drugi te na posljetku intersemiotička transpozicija – iz jednoga sustava znakova u drugi (...)” (Jakobson 2004: 118), baš kao i u slučaju intersemiotičkoga prijevoda. O neprevodivosti su pisali mnogi³², pa tako i Walter Benjamin u čuvenom eseju

²⁹ Utemeljenoj na istoimenoj pripovijesti Nikolaja Gogolja.

³⁰ Utemeljenoj na istoimenom romanu Maksima Gor'koga.

³¹ Utemeljenoj na istoimenom eseju (*A Room and a Half* na engleskom jeziku i *Poltory komnaty* u ruskom prijevodu) Iosifa Brodskoga.

³² Neprevodivost je ponovno postala aktualna u drugoj polovici 20. stoljeća, i to zahvaljujući dekonstrukciji i dekonstruktivistima (Alekseeva 2014), pa će se njome u svojim djelima baviti

Prevoditeljeva zadaća (*Die Aufgabe des Übersetzers*, 1923). Jan Probstejn³³ vjeruje da je istinska poezija već sama po sebi svojevrsni otklon od norme, što vodi ovom zaključku: tko ne poznaje normu, taj ne može prepoznati ni otklon, odnosno uzalud se prijevoda poezije laća onaj tko ne razumije njezin jezik (njegovu unutarnju strukturu), a to uključuje i poznavanje metrike (Probstejn 2014). Iosif Brodskij, poznat po tome što je poeziju vrednovao kao zahtjevniji, uzvišeniji oblik stvaralaštva od proze,³⁴ sugerirao je u eseju o poeziji talijanskoga pjesnika Eugenija Montalea³⁵ da je poezija već sama po sebi prijevod, uzme li se u obzir da je posrijedi duša koja se izražava jezikom: “Zapravo je poezija artikuliran izraz osjeta na jezik, prijevod toga osjeta na jezik u svoj njegovoj punini, jer jezik je u konačnici najbolji od svih dostupnih alata” (Brodsky 2011a: 104). U kritici prijevoda Anne Ahmatove na engleski jezik Brodskij³⁶ se dotaknuo teme prevođenja poezije tvrdeći da je “za prevođenje poezije nužno stilsko pre-utjelovljenje”³⁷.

Jurij Levin u knjizi *V. A. Žukovskij i problem prijevodne poezije* (*V. A. Žukovskij i problema perevodnoj poezii*, 1985) tvrdi da je poezija imala poseban status u kontekstu povijesti ruskoga književnog prevođenja. Prijevodna poezija u Rusiji dugo se smatrala izvornim stvaralaštvom, zbog čega se povezivala s prevoditeljevim imenom, a ne s prevedenim autorom. Tomu je pomogla i činjenica da su se u ruskim časopisima sve do prve polovice 19. stoljeća kao autori prevedenih stihova potpisivali prevoditelji, a ne autori izvornih stihova, zbog čega je prijevodna poezija smatrana nacionalnim stvaralaštvom koje je ulazilo u korpus ruske nacionalne književnosti (Levin 1985). Upravo je u prvoj polovici 19. stoljeća porastao interes za zapadnu književnost, pa su ruski

Jacques Derrida, Michel Foucault, Paul de Man i dr. (često se referirajući, barem kada je riječ o Derridinu i De Manovu slučaju, na Benjaminovu *Prevoditeljevu zadaću*).

³³ *Soblazny perevoda. Perevod kak “perevosozdanie po bolevym točkam”*: ot umenija k iskusstvu, <https://gefter.ru/archive/13580>.

³⁴ Brodskij je samostalno prevodio većinu svojih stihova na ruski i engleski jezik.

³⁵ Brodsky, J. 1986. In the Shadow of Dante. U: *Less Than One: Selected Essays*: 95-113.

³⁶ Brodskij, I. 2021. *Perevodja Ahmatovu*. <https://syg.ma/@efimova-daria/pierievodia-akhmatovu-i-brodskii>.

³⁷ Iako je dobar dio ruskih pjesnika, prevoditelja, pa čak i znanstvenika bio uvjeren da je prevođenje poezije stvaralački čin, Brodskij to pobija: “Prijevod nije izvorno stvaralaštvo – to svatko treba zapamtiti. Cijeli je niz gubitaka neminovan pri prevođenju, ali većina toga može se spasiti. Onaj tko je u stanju pojmiti metar, onaj tko je u stanju pojmiti rime (ma koliko se to učinilo zahtjevnim), taj može i mora sačuvati sadržaj” (Brodskij 2021).

autori počeli aktivno prevoditi poeziju. U tom je procesu ključnu ulogu imao pjesnik Vasilij Žukovskij, autor čuvenoga citata iz članka *O basni i Krylov-ljevim basnama* (*O basne i basnjah Krylova*, 1809) o prevoditelju stihova kao autorovu suparniku, uzme li se u obzir da je on sam tvorac, točnije autor (novoga) izvornog djela.³⁸ To upućuje na problem dvostrukoga autorstva, odnosno (su)autorstva ili, kako ga krajem stoljeća naziva Lawrence Venuti, “vizibiliteta” – prakse upornoga dokidanja prevoditeljeve vidljivosti koja ga je godinama nagonila na samouništenje i tjerala ga da na sve moguće načine prikrije svoju prisutnost, upletenost i utjecaj na prevedeni tekst (Venuti 1995).

Takvo što, sasvim sigurno, nije bilo svojstveno Žukovskome, uzme li se u obzir da dobar dio njegova stvaralaštva čine prepjevi stranih djela: “[...] Žukovskij je svojom poezijom prenosio na rusko tlo cjelovit svijet europskoga romantizma” (Levin 1985)³⁹. Ukazat ću na konkretan primjer stvaralačke transpozicije Žukovskoga. Kada je preveo Schillerove stihove *Jadikovanje djevojke* (*Des Mädchens Klage*, 1798), pretvorivši ih u *Čežnju za dragim* (*Toska po milom*) 1807. godine, oni su postigli takvu popularnost da ih je uglazbio Glinka (Ètkind 1973). Analiza Efima Ètkinda⁴⁰ ukazuje na korjenite prerade kojima je Žukovskij podvrgnuo Schillerove stihove. Primjerice, promijenio im je strofu, zatim je originalna tri stiha iz drugoga dijela pjesme uvećao za četiri, preradio je rimu, a tzv. *pazunik*⁴¹ ujednačio je pravilnim amfibraham (Ètkind 1973). To, međutim, nije bilo sve; Ètkind podsjeća da je Žukovskij uvelike promijenio radnju, “izbacio je dijalog [...] osim toga, stišao je Schillerovu misao o proturječnosti, odnosno dijalektici žalosti (žalost kao naslada) [...] Schillerovi stihovi, kojima je Žukovskij promijenio kraj, nepovratno su pretvoreni u sentimentalnu jadikovku (1973: 40-41). Zato je Vissarion Belinskij⁴² ispravno kazao da je “Žukovskij pjesnik, a ne prevodi-

³⁸ Prevoditelje proze Žukovskij je nazvao *robovima* (koji se ne mogu nadmetati s izvornikom, odnosno autorom), a prevoditelje stihova *suparnicima*.

³⁹ Levinova studija dostupna je na poveznici: http://az.lib.ru/z/zhukowskij_w_a/text_0570.shtml.

⁴⁰ Vidi: Ètkind, E. 1973. *Russkie poëty-perevodčiki ot Trediakovskogo do Puškina*, Nauka.

⁴¹ Odnosno “doljnik” (vidi: Škreb, Z. *Rečnik književnih termina*, Nolit, 1986). Riječ je o dionom stihu s karakterističnim intervalima od jednoga do dva sloga (vidi: <https://www.enciklopedija.hr/clanak/doljnik>).

⁴² Vidi: Belinskij, V. 1840. *Očerki ruskoj literatury*, 1840. http://az.lib.ru/b/belinskij_w_g/text_2250.shtml.

telj: on stvara, ne prevodi, u Nijemaca i Engleza uzima samo ono što mu je trebalo, ostavljajući netaknuto ono autentično u izvorniku, zbog čega njegovi prijevodi uistinu nisu dobri prijevodi, ali su zato izvanredna autorska djela” (Belinskij 2017). Stoga ova studija neće samo odgovoriti potvrdno na pitanje smije li redatelj izabrati umjesto nas i pokazati ono čega u književnom djelu nema (ili, parafrazirajući Stama, otkriti boju očiju Emme Bovary), nego će i naglasiti da su slične prerade svojstvene i “pravom prijevodu”. Filozofkinja Natalija Avtonomova i Mihail Gasparov,⁴³ “jedan od najutjecajnijih teoretičara stiha svoga naraštaja [...] te veliki prevoditelj klasične [antičke] književnosti” (Scherr 2008: 235), opovrgavaju mogućnost da se prijevodom prenese sveobuhvatnost izvornika: “[S]vaki prevoditelj uzima iz prijevoda samo ono glavno, podređuje mu sporedno, izbacuje ili zamjenjuje trećerazredno. A što je točno za njega glavno, a što trećerazredno, to će odlučiti njegov ukus, ukus književne škole kojoj pripada, povijesne epohe” (Avtonomova 2016: 623-624). Povijest ruske, kao i svih drugih nacionalnih književnosti, može poslužiti kao izvrsna ilustracija iznesene teze. Kao što sam već kazala, rusku prijevodnu književnost uglavnom su činili slobodni prijevodi, prerade i prepjevi (prepjevi kada je riječ o poeziji i prerade kada je riječ o prozi). Čini se da su sva tri slučaja, a posebice prepjevi⁴⁴, najbližnja ekranizaciji autorskoga tipa⁴⁵ i drugim vrstama intersemiotičkoga prijevoda, jer počivaju na “prekodiranj[u] koje se, povodeći se za subjektivnim načelom, odvija unutar granica prirodnoga jezika, a očituje se u izboru konkretnoga materijala, načinu na koji se on strukturira u odnosu na izabrani plan kompozicije te u jezičnoj obradi teksta – ukratko rečeno, u autorskom cementiranju djela” (Bekmetov 2022: 52). Bekmetov specifičnost toga rubnog žanra na granici prijevoda i izvornoga stvaralaštva pokazuje na primjeru biblijskih psalama, suvremene prerade Homerove *Ilijade* talijanskoga književnika Alessandra Barrica⁴⁶ i prijevodnih sažetaka koje Mihail Gasparov naziva “konspektnim prijevodima”.

⁴³ Avtonomova, N. S.; Gasparov, M. L. Sonety Šekspira – perevody Maršaka, *Voprosy literatury*, 1969, br. 2: 100-112.

⁴⁴ Važno je naglasiti da se uz njega, kako je kazao Rinat Bekmetov, vezuju brojni drugi pojmovi, kao što su ‘književna obrada’, ‘književna adaptacija’, ‘književna interpretacija’, ‘remake’ ‘pastiš’ i sl. (Bekmetov 2022).

⁴⁵ Pritom, dakako, mislim na autorski film.

⁴⁶ Vidi: Barrico, A. 2004. *Omero, Iliade*. Posrijedi nije prijevod; u želji da Homerov ep osuvremeni i približi današnjim čitateljima, Barrico se upustio u ono što Eco naziva korjenitom