

PROBLEMATIKA PREVOĐENJA NA RUSKI JEZIK DRAMA MIROSLAVA KRLEŽE

Natalija Vagapova

Dramsko djelo Miroslava Krleže živa je pojava suvremenog kazališta. Prema tome, pojava koja se kreće i razvija. Zbog toga problem kako da suvremena scena posvoji te drame, te problem njihova prevođenja na strane jezike, nije jednak za svaku nacionalnu pozornicu. Mnogo pri tome zavisi o stupnju do kojeg je dotičnog autora posvojilo stanovito kazalište ili točnije stanovita nacionalna kultura u cijelosti. Veliku ulogu ima tradicija nacionalne škole umjetničkog prevođenja kao takvog, kao i tradicija prevođenja kazališnih djela. Kultura glumačkog rada na scenskom govoru, kultura publike, napokon kultura kritike, sposobnost njezina za percepciju nove, neobične sredine, one posebne mikroklimu koju sa sobom donosi svaki kazališni autor, ako nije epigon jednog od postojećih pomodnih pravaca — svi se ti problemi javljaju pri pojavi svakog ozbiljnog dramskog pisca na sceni stranog jezika.

Drame Miroslava Krleže pojavile su se na sovjetskoj sceni, ponajprije na ruskoj, moskovskoj pozornici, s velikim zakašnjenjem. Cijeli niz uzroka, što su tridesetih godina priječili poznanstvo sovjetske publike sa stvaralaštvom mnogih velikih majstora evropske umjetnosti, očitovao se i u tom slučaju: teškoće što su ih u neposrednim kontaktima s »bolj-

ševičkom umjetnošću« imali kulturni radnici koji su djelovali u uvjetima reakcionarnih režima uoči drugog svjetskog rata i često bili prisiljeni da, poput Krleže, ilegalno dođu u SSSR, i tu su odigrale svoju ulogu.

Osim toga, određenu ulogu u sudbini Krležina dramskog djela na ruskoj sceni odigrala je i estetska borba u dvadesetim i tridesetim godinama: kako je poznato, jedan od prvih Moskovljana koji su na pozornici vidjeli *Golgotu* K. S. Stanislavski, oduševljeno ocijenivši Gavellinu predstavu, o drami se izjasnio sa stajališta usko profesionalnog, podosta hladno, nazvavši je s primjesom omalovažavanja »kinematografskom«.¹ Stajalište u tim godinama prirodno za odnos Stanislavskog prema ekspresionizmu. Pozitivni odnos prema Gavellinu redateljskom radu, pa bio i dopunjen tek najelementarnijim poznavanjem teksta drame, trebalo je da, po logici stvari, istovremeno probudi u Konstantinu Sergejeviču zanimanje za njezina autora. Ipak, u putnoj stisci prilikom gostovanja to se nije desilo.

Zatim, nalazeći se u Moskvi 1925. godine ilegalno i, kako je poznato, nipošto po kazališnom poslu, Krleža predaje tekst *Golgotu* A. J. Tairovu, najvjerojatnije preko A. V. Lunačarskog. Tairov pokazuje živo zanimanje za dramu,² ali njih dvojica nisu smogli vremena za onaj razgovor koji je nuždan redatelju i dramskom piscu da bi između njih vrcnula iskra pravo uzajamnog estetskog razumijevanja.

Godine 1929, progonjen od kraljevskog režima, Gavella piše Stanislavskom o svojoj pripravnosti da radi na sovjetskoj sceni. Da se moskovsko gostovanje Branka Gavelle ostvarilo, bez sumnje bi jedna od prvih njegovih predstava bila *Golgota* ili drame glembajevskog ciklusa što ih je tople preporučio čitateljima sovjetskog časopisa »Suvremeni teatar« u vrijeme svog (također polulegalnog!) putovanja na proslavu jubileja MHAT-a 1928. godine.³ Zbog toga — premda je članak o Krleži kao velikom majstoru književnosti i osobito dramskom piscu ušao već u prvo izdanje sovjetske *Književne enciklopedije*⁴ — prvi je prijevod *Gospode Glembajevih* na ruski jezik, rad E. I. Rjabove, objelodanjen tek 1958. godine, kad su sovjetski izdavači počeli intenzivno objavljivati suvremenu inozemnu književnu produkciju, u prvom redu onu iz socijalističkih zemalja. Ipak, Krleža — prozni pisac i pjesnik u prvo je vrijeme zasjenio Krležu — dramatičara. I *Gospoda Glembajevi* u početku su shvaćeni kao drama za čitanje.

Stoga, kad je niknula ideja da jugoslavenski redatelj M. Belović postavi u Teatru Vahtangova Krležinu *Gospodu Glembajevu*, nastalo je

pitanje ponovnog prijevoda drame. Ali, bit nije samo u razlici što neminovno nastaje, uvjetno rečeno, u pristupu bilo kojoj drami između prevodioca koji je književni povjesničar i prevodioca koji je teatrolog (u razgovoru o dramskom piscu Krležina formata prevodioca-obrtnika uopće i ne uzimamo u obzir). Stvar je u tome da prevodilac Krležinih drama mora osjećati narav stvaralaštva tog autora.

Krležine drame su dijaloške drame. Ali to nije sve. To što i kako govore Krležini likovi, za kazalište je — ne plašimo se takve tvrdnje, — važnije od onog što oni čine. Razgovor, njegov tonalitet, njegov stil, njegova manira — i jest drama Miroslava Krleže. Dijalog i jest teatar Miroslava Krleže, kako ga shvaćaju suvremeni redatelji. Krleža kao da namjerno narušava zakone »dobro napravljene drame«, on ne želi voditi računa o tradicionalnim pravilima scenskog ponašanja likova, u smislu u kojem ih poznaje i slijedi, na primjer, Nušić.

Krleža i neće znati za ta pravila, kao i mnogi drugi dramski pisci XX stoljeća koji zastupaju pravac »nove drame« u svim njegovim raznolikostima — od Ibsena do Pirandella i Anouilha, od Čehova do njegovih suvremenih nastavljača. Krleža je pisac, književnik koji dramski misli, koji dijalektički vidi životne procese. Nije slučajno da su Krležini romani tako pogodni za inscenizaciju, a u posljednje vrijeme poduzimaju se pokušaji da se za pozornicu prilagode i njegovi pjesnički tekstovi... (Sjetimo se usput mnogobrojnih inscenizacija proze Dostojevskog i Tolstoja).

Krležin prevodilac mora shvatiti da taj dramski pisac ni ne pomišlja na »sceničnost« u trivijalnom smislu te riječi. Fabula kao takva najmanje je tu važna. (Pokušajte prepričati, na primjer, fabulu Čehovljeva *Višnjika* — ispast će glupa priča o nehajnoj vlastelinki koja nije znala očuvati svoje imanje!) Takav je slučaj i s Krležinim dramskim djelima. Prepričana fabula *Agonije* postala bi najbanalnija melodrama s tradicionalnim »ljubavnim trokutom«, *Gospoda Glembajevi* pretvorili bi se u kri-mić, a *Leda* u seriju preljuba na pozadini velikosvjetskog salona.

Doduše, usput nam je primijetiti da fabule Krležinih drama nisu nimalo slučajne i da njihovo narušavanje vodi do ozbiljnih promašaja. To pokazuje, na primjer, slučaj s dramom *Vučjak*, kad se umjesto tragičnog nedorečenog autorova završetka njoj »prišiva« bijeg Krešimira Horvata s Evom u Ameriku, što grubo narušava logiku oba karaktera.

Počam upravo od te drame koja se stilistički približava, kako nam se čini, glembajevskoj trilogiji, tonalitet dijaloga dobiva kod Krleže sve veće značenje.

Najizrazitiji primjer je drama *U agoniji*. *Upravo je razjašnjenje odnosa među likovima temeljna radnja drame, a ne njezin privjesak.* Krležini likovi zaogrću se riječima, dekoriraju se njima, njima se prikriju i od njih se brane, s pomoću njih napadaju, doživljavaju poraz ili se povlače u potpunom borbenom stroju da bi, skupivši sve snage, krenuli u novu verbalnu bitku.

Sve je to krajnje važno za ruskog prevodioca Krležinih drama, zato što je za rusku scenu tradicija posvajanja jugoslavenske drame prije svega scenska povijest prijevoda Branislava Nušića. Pri tom, ne uvijek točno protumačenog i — u shvaćanju farse i svakodnevice — krajnje jednostrano tretiranog Nušića, koji je igran s velikim uspjehom kod gledalaca.

Za predstave takve vrste nije toliko važna stilistička preciznost prijevoda, točnije rečeno ona tu jednostavno ne igra nikakvu ulogu. Važan je prijenos situacije, a to je zbog bliskosti slavenskih jezika dostupno svakom tko iole vlada govornim jezikom.

U Krležinu slučaju takav pristup ne bi bio tek nesavjestan. Bio bi unaprijed osuđen na propast, pa makar zbog toga što Krleža, za razliku od Nušića, ne dopušta redatelju dilemu (u smislu kako, na primjer, tretira Nušića Josip Kulundžić).⁵ Stoga Krleža ni prevodiocu ne dopušta dilemu. Nije riječ samo o prevodičevoj kvalifikaciji. Riječ je o pristupu dramskog pisca životnom materijalu, u njegovu odnosu prema svojim likovima. Krleža je u usporedbi s takvim autorom kakav je Nušić začudo *jednoznačan* (na razini kazališnog tretmana) *u odnosu prema svojim likovima*. Krleža se može oduševljavati Laurom ili je u autorskom intervjuu nazvati razdraženom »guskom« koja ni sama ne zna što hoće od muškarca — to ne mijenja stvar. Laura je njegova voljena junakinja, to zrači iz svakog retka drame *U agoniji*. Nemoguće je sebi predočiti, recimo, ironični tretman tog lika (ne računajući ironiju junakinje prema samoj sebi). Zbog toga prijevod mora biti književno pravilan, stilistički točan, emocionalno vjerno obojen. O »sirovom prijevodu« koji bi bio doraden u kazalištu, u Krležinu slučaju ne može biti ni govora. Jer, upravo Krležina riječ i jest Krležina drama.

Tako odmah nastaje problem uzajamnog estetskog razumijevanja prevodioca i redatelja. (Primjećujemo u zagradama: i uzajamnog razumijevanja redatelja i scenografa, i glumaca, to jest cijelog ansambla suvremenog kazališnog organizma čiji je sudionik htio ne htio i prevodilac.)

Krleža piše za redateljski teatar. Zato prijevod njegovih drama mora u idealnom slučaju sadržavati elemente redateljskog viđenja drame, njezina budućeg scenskog ostvarenja. To, dakako, ne smije biti izraženo u prevoditeljskom »vlastitom dodatku«, već u samom pristupu tekstu.

Odatle proizlazi još jedan ozbiljni problem. Redatelji u posljednja dva desetljeća skraćuju Krležin monolog i dijalog (to je, barem što se tiče glimbajevskog ciklusa, ušlo u praksu, dakako uz suglasnost autorovu). Pa, iako je prevodilac, kako nam se čini, unaprijed dužan poznavati redateljsku redakciju drame koju prevodi, ipak mora prevesti dramu u njezinu potpunom opsegu. Redatelj, bez obzira koliko to nanosilo bol prevodiocu, u tom će slučaju »rezati« živi ruski, a ne unaprijed preparirani tekst. Prvo, kod toga ponekad, premda rijetko, dio teksta ipak biva očuvan. Drugo, prevodilac se do nekog stupnja uživljava u situaciju autora, kojemu je vjerojatno još bolnije, i nastoji svim snagama ublažiti redateljevu gorljivost. I, naposljetku, redatelj se, poznavajući original, ako je u praksi sovjetskog kazališta riječ o Krležijani jugoslavenskih redatelja, privikava prevedenom tekstu koji za njega ponekad zvuči neočekivano. Katkada to dovodi do novih redateljskih varijanata teksta.

Nadalje, o načelima u skraćivanju teksta. Pitanje uopće nije tako jednostavno kako izgleda. Jedini je dopustivi način, kako nam se čini, kraćenje pojedinih replika uz obavezno čuvanje strukture dijaloga. To se odnosi, dakako, na skraćivanje bilo koje drame i znak je najosnovnijeg poštovanja prema autoru, koje se, na žalost, u suvremenoj kazališnoj praksi ne susreće uvijek.

U slučaju Krležina dramskog djela, taj je uvjet, čini nam se, obavezan, jer, kako smo već istakli, upravo dijalog, tempo-ritam njegova razvitka sadrži snagu i specifičnost Krležina dramskog stvaralaštva kao pojave suvremenog teatra. Tempo-ritam prijevoda — u skraćenoj varijanti — u velikoj mjeri predodređuje tempo buduće predstave.

Moje osobno iskustvo u radu na prijevodu drame *U agoniji* potvrdilo je da je jedini pravilni put prevodenja, vezanog uz neophodna skraćivanja drame, očuvanje ritma u razmjeni replikama koja posebno u prizorima Laura-Lenbach i Laura-Križovec nosi karakter svojevrsnog verbalnog ping-ponga ili grudanja. Svaka takva »gruda« mora biti očuvana i bačena partneru, pa makar u znatno smanjenom obujmu. Pokušaji skraćivanja teksta na račun »izbacivanja« pojedinih lica koja se ni ne pojavljuju na pozornici, na primjer Laurina oca i majke, odbačeni su: to

bi osiromašilo karakter junakinje i lišilo glumicu dragocjena ljudskog materijala.

Zbog toga, kako sam o tome imala priliku detaljno pisati u sovjetskom časopisu »Teatar«, kolege Mansfeld i Afanasjev, prevodioci *Gospode Glembajevih*, premda se njihov prijevod sluša s pozornice lako i prirodno, nanijeli su štetu vlastitom radu jer su potpuno uklonili iz teksta prvog čina razgovor Fabriczyja s Angelikom i Silberbrandtom o Angelikinju portretu, razgovor u kojemu sudjeluje i Leone. To se moralo odraziti na predstavu u cjelini: s jedne strane, Angelika je lišena svoje prošlosti koju gledalac sada doznaje tek iz spletkarskih replika gostiju; s druge strane, u tekstu je izostavljena, na primjer, Leoneova molba da Fabriczyju polkaže Angelikine ruke, itd. Zato gledalac ne vjeruje sasvim u duhovni temelj Leoneove ljubavi prema Angeliki, shvaćajući je, zajedno s barunicom Castelli, kao raznolikost velikosvjetskog ljubavnika, spremnog iz pikanterije na razgovore o umjetnosti. To što sam netom spomenula ne znači, dakako, da se i u mojem vlastitom prijevodu *Agonije* ne mogu naći slični nedostaci. Budući da je ruska kazališna Krležijana, za razliku od češke ili mađarske, tek na početku, važno je odrediti smjer naših prevodilačkih istraživanja i shvatiti kako se ona odražavaju u prihvaćanju drama od strane publike i kritike. Jamačno nisu tek slučajno u moskovskim novinama recenzije o *Glembajevima* bile naslovljene: *Rasulo obitelji Glembajevih*, *Propast kuće Glembajevih*, *Gospoda Glembajevi kod kuće* i *u gostima*, *Mafija frakova*. Dakle, drama je primljena kao obiteljska drama. Malo je tko primijetio tragediju Leonea-umjetnika koja je vrlo važna za Belovićevu redateljsku koncepciju. Možda su upravo križanja u tekstu spriječila glumca u ulozi Leonea da raširi dijapazon svojeg konflikta sa sredinom.

Odatle slijedi još jedan neminovni zaključak: dramu valja ne samo u cijelosti prevesti nego valja da je i glumci u cijelosti izgovore. Može izgledati da je ta tvrdnja banalna i da se odnosi na svakog dramskog pisca. Ali nije tajna da u gužvi kazališne svakodnevice značenje prije svega dobiva onaj dio teksta koji glumac mora zapamtiti. Ako pak kazalište želi postići uspjeh u radu na Krleži, glumci moraju znati i povijest i pret-povijest glembajevskih likova. Samo odatle izvire ono što je Stanislavski nazvao »podtekst« i »potka« uloge. Sjetimo se što je pisao Gavella u jeku svojih traganja povezanih s realizacijom glembajevske trilogije ne više samo na beogradskoj nego i na ljubljanskoj pozornici, a zatim u Brnu: »... Da bi glumac mogao publici nešto reći i pokazati, mora on

to najprije reći i pokazati svojoj okolini i samo u nijansama različitih paralelnih doživljavanja na pozornici leži mogućnost da ta doživljavanja mogu aktivno preći i rampu.«⁶

O stilu Krležinih drama napisano je mnogo. Prevodilac, poznavao on ta istraživanja ili ne, mora uvijek misliti na to da se prevoditeljska umjetnost, prema riječima istaknutog majstora ruskog umjetničkog prevođenja K. I. Čukovskog, uvelike sastoji u tome da se »iz raznorodnih sinonima... izabere upravo taj koji najbolje odgovara isto takvom sinonimu u stranom jeziku...«.⁷

Zatim Čukovski navodi dvije stilistički raznorodne varijante ruskog prijevoda jednog te istog njemačkog retka: »Blonde Maid, was zagerst du?« — »Svetlovolosaja deva, otčego ty drožiš?« ili vulgarno: »Ryžaja devka, čego ty trjaseš'sja?« (»Svjetlokosa djevo, zašto drhtiš?«, »Ridokosa curo, što se treseš?«).

Krležini su likovi, razumije se, stilistički skloniji prvoj varijanti (premda se barunica Castelli u svojoj završnoj tiradi približava, vjerojatno, i drugoj). Važno je da se slično brkanje stilova ne dešava tamo gdje to autor nije predvidio.

Pri prevođenju svih Krležinih drama nastaje problem kako prenijeti jezične umetke na stranim jezicima, njemačke, francuske, latinske, itd., u hrvatskom tekstu. Taj se problem rješava uglavnom isto tako kao i na jugoslavenskoj sceni — s izuzetkom općerazumljivih fraza poput »Gute Nacht«, »Ich weiss nicht«, itd., — tekst se izvodi na ruskom jeziku.

U vrijeme rada na prijevodu *Agonije*, na mjestima gdje je zamjena njemačkih i francuskih replikâ ruskim tekstom izazivala dojam očigledne disonanse, naročito u Lenbachovu tekstu, valjalo je ponekad krenuti putem dupliranja replikâ: na njemačkom i na ruskom; primjerice: »Čornye, blestjaščie, prekrasnye glaza — leuchtende Augen«, ili »Vul'garno i bezdušno, Jawohl, direkt herzlos«, itd. Isto tako u Laurinu tekstu: »Ja došla do krajnej stepeni padenija — par terre«, itd.

Zanimljivi prevoditeljski zadatak postavio je u *Agoniji* tekst Madeleine Petrovne, strukturiran u originalu, kako znamo, na izgovoru s ruskim akcentom nepravilno građenih hrvatskih fraza. Razbijajući glavu nad tim zadatkom, našla sam izlaz iz situacije u mogućnosti da Madeleine, u prošlosti guvernanta i osoba vjerojatno ne manje tamnog podrijetla nego što je Izabela Georgijevna, »mademoiselle aus Czernowitz«, govori nekakvom smjesom lošeg njemačkog i lošeg francuskog jezika, izigravajući evropsku salonsku lavicu, s takvom se idejom složio i Krleža.

Glumci pak koji su igrali uloge Madeleine i Križovca dodali su na jednoj od proba slijedeći potez: opraštajući se, Madeleine izgovara »do viđenja!« s tako užasno ruskim naglaskom da Križovec u prvi mah čak ne razumije što je ona izrekla. A shvativši, odgovara potpuno pravilno izgovorenim »do viđenja!«. Taj se tekst uklopio u originalni nacrt uloge Madeleine kakav je glumici predložio redatelj S. Žigon, pa je Madeleine ispala ne samo smiješna i neugodna, već i nesretna na svoj način: »čudni jadni stvor, lik odigran u mekanim, prigušenim tonovima«, kako je pisala moskovska kritika. Kao rezultat nastalo je, u usporedbi s uobičajenom na jugoslavenskoj sceni, znatno preosmišljanje uloge Madeleine. Ako u jugoslavenskim predstavama poluruski — poluhrvatski Madeleinin tekst već sam po sebi za veći dio gledališta služi kao vrelo komičnog efekta, dok je njezin nastup (barem u onim predstavama koje sam imala prilike vidjeti u Jugoslaviji) nešto kao umetnuta koncertna točka, — u predstavi moskovskog Malog teatra Madeleine predstavlja stravičnost svijeta koji okružuje Lauru, te do određenog stupnja i perspektivu dalje sudbine same junakinje, da je ostala živa. Stevi Žigonu uspjelo je da postavi liniju međuodnosa Laure i Madeleine tako da fraze o Laurinoj čovječnosti ne zvuče kao puklo brbljanje. Obogaćen je, prema tome, i scenski lik glavne junakinje koja više ne izgleda samo kao žrtva i osvetnica.

To je samo jedan od momenata što predočuje koliko se uobičajeno zvučanje drame ponekad mijenja prilikom njezina prijenosa na stranu pozornicu koja iznova posvaja zanimljivog i složenog dramskog pisca.

Nema nikakve sumnje da će moskovska, i ne samo moskovska, scena nastaviti posvajanje Krleže. Pojava novog imena na kazališnim plakatima uvijek izaziva oprečne glasove. Predstava *Gospode Glembajevih* u Teatru Vahtangova nedavno je po prvi put prikazana na Centralnoj televiziji, pa je također izazvala živost. Uza svu raznolikost mišljenja, većinu kritičkih odjeka moguće je svesti na to da Krležino dramsko djelo, koliko god teško za izvođenje, zaslužuje pažnju i ostalih kazališta, jer ono, kako je napisao jedan od kritičara *Agonije*, »pruža glumcima istinske mogućnosti«.

Što se tiče Krležine drame *Aretej*, koja je nedavno postala vlasništvom ruskog čitatelja, — uručujući vam upravo objavljen u Moskvi svezak Krleže iz serije *Biblioteka jugoslavskoj literaturi* — mogu zasad samo to reći da mi je provođenje te drame pružilo veliko zadovoljstvo.

(Prevela s ruskog: Vida Flaker)

BILJEŠKE
NA MADARSKOJ POZORNICI

- ¹ K. S. Stanislavski: *Sobranie sočinenija* v vos'mi tomah. T. VI, str. 137.
- ² V. Kalezić: *Pokret socijalne literature*. Beograd 1975, str. 47.
- ³ »Sovremennij teatr«, 1928, br. 48, str. 779.
- ⁴ M. Skačkov: *Krleža Miroslav*. Literaturnaja enciklopedija, 1931, t. 5, stupac 674—675.
- ⁵ Josip Kulundžić: *O režiji. Dilema reditelja*. U knjizi: J. Kulundžić *Fragmenti o teatru*. Novi Sad 1965, str. 189—216.
- ⁶ Branko Gavella: *Glumac i kazalište*. Novi Sad 1968, sr. 31. Ili: Branko Gavella: *Drama i teatr*. Moskva 1976, str. 128.
- ⁷ Vidi: *Principy hudožestvennogo perevoda*. Petrograd 1920. str. 30.

Ulogom majke prvog postaja Kraljica 1933. godine, kada je imao 16 godina, započeo je radom u pozorištu na čelu sa svojim ocem, koji je bio tada glavni reditelj u Kaluđeru, tadašnjem madarskom pozorištu. Ulogom majke imao je za mu prevashodno kraljevu kćerku, koja je u to vreme bila vrlo mlada i neprobisana žena. Ulogom je imao veliku ulogu, a njegovo nastupanje bilo je vrlo zanimljivo, jer je imao veliku ulogu u nastupu. Ulogom je imao veliku ulogu, a njegovo nastupanje bilo je vrlo zanimljivo, jer je imao veliku ulogu u nastupu.

Šta je to? Pitanje postaje pitanje u životu i životu u životu. Pitanje je to što je to pitanje. Pitanje je to što je to pitanje. Pitanje je to što je to pitanje.