

O KAZALIŠNIM PRIJEVODIMA SHAKESPEAREOVA ROMEA I JULIJE

Nevenka Košutić-Brozović

U želji da na ovogodišnjim Danima Hvarskog kazališta zahvatim jedan problem aktualan u raznim epohama našega teatarskog razvoja, odlučila sam se za problematiku kazališnih prijevoda. Pri izboru uže teme nametali su se prirodno pisci koji su u našem kazališnom životu bili prevedeni, ponavljam prevedeni, ne adaptirani u raznim razdobljima, i tako sam se, tražeći primjere sa što većim rasponom i dometom ilustriranja, odlučila za Shakespearea, vjerujući da je tu više-manje sve već rečeno i istraženo te da ću na primjeru jedne drame naprosto osvijetliti razvojni put naših prevodilačkih postupaka i ukazati na njihovu uzlaznu putanju. Na žalost, pokazalo se da je mnogo istraživano ali ne do kraja i istraženo, kao i da sama ta uzlazna putanja nije baš tako uzlazna, bar ne s aspekta kazališnog prijevoda, koji pred prevodioca postavlja specifične probleme izvođenja i recepcije.

Pokušat ću to osvijetliti na primjeru drame koja je u literaturi o Shakespeareu u Hrvatskoj¹ označena kao tekst s najduljim prevodilačkim stažom — mislim, naravno, na *Romea i Juliju*.

Najstariji zasad poznati (a vjerojatno će to i ostati) hrvatski prijevod iz *Romea i Julije*² i iz Shakespearea uopće³ djelo je bistričkog župnika opata Ivana Krizmanića, i to je, kako je poznato, priča o vilinskoj kra-

ljici Mab, koja je pod naslovom »Flundra / Senje zrokujoča . . . iz anglianskega . . . u horvatsko prenešana« 1836. godine. Naredni registrirani prijevod bio bi vezan uz prvu hrvatsku izvedbu *Romea i Julije* u zagrebačkom kazalištu godine 1841, a kao prevodilac se uglavnom naznačuje Dimitrija Demeter. Slijedi Šenin prijevod te tragedije vezan uz izvedbu 1870. pa prijevod scene rastanka što ga je u *Srđu* 1904. objavio Antun Krespi, zatim Bogdanovićev prijevod iz 1927. i konačno najnoviji, Torbarinin prijevod, izveden prvi put 1971. godine.

U svemu imamo dakle u toku 130-tak godina šest prevodilaca u kontinuiranom generacijskom slijedu, dakle idealan slučaj za jedno povijesno-teoretsko razmatranje sukcesivnih mijena prevodilačkih postupaka. S druge strane, sami prevodioci pripadaju raznim kategorijama, od prevodilaca amatera (Krizmanić, Krespi) do prevodilaca od zanata (Bogdanović), od pjesnika (Demeter, Šenoa) do filologa i šekspirologa (Torbarina), od profesionalnih kazališnih radnika (Demeter, Šenoa, Bogdanović) do ljubitelja kazališta, ili još točnije, do poštovalaca Shakespearea (Krespi, Torbarina). Sve su to bili razlozi koji su me naveli da se odlučim upravo za ovu tragediju, iako, kao što se poslije ispostavilo, taj izbor možda nije bio u svemu najsretniji.

O čemu se naime radi.

U prvome redu dva od šest spomenutih prijeвода, tj. Krizmanićev i Krespijev, ne uključuju se striktno u problematiku jednog ovakvog skupa ne samo stoga što ne donose integralan prijevod već samo fragmente, nego prvenstveno zato što se radi o književnim prepjevima a ne o kazališnim prijevodima, koji, kao što je već istaknuto, postavljaju pred prevodioce specifične zahtjeve izvođenja i recepcije. Ipak, komparacije radi, osvrnut ću se posve ukratko i na njih.

* * *

Prvi je od tih književnih prepjeva Krizmanićev »pokušaj«, kako ga je nazvao Ivo Hergešić, koji je taj tekst prvi put u cjelini i objavio,⁴ proanalizirao i usporedio s kasnijim Šeninim i Bogdanovićevim.⁵ Radi se o poznatom Mercuzijevu govoru o vilinskoj kraljici, koju Krizmanić iz još nerazjašnjenih razloga naziva »flundrom«, a sam je tekst preveo kajkavštinom, koja i tim prijevozom dokazuje sve svoje izražajne mogućnosti i potvrđuje se kao tada već gotovo formiran književni jezik. Za nas je pak posebno važno još jednom istaknuti da je

taj prvi hrvatski prijevod Shakespearea preveden »iz anglianskega«, da je točno naznačeno izdanje originala kojim se prevodilac služio,⁶ da je tekst preveden najprije vrlo točno u prozi (*stylo primum soluto* — kako Krizmanić kaže), a zatim nešto slobodnije u stihu (*stylo ligato*), ali iako je pritom znatno povećan broj stihova (62 rimovana deseterca: 42 stiha u originalu), samu je Shakespeareovu misao prevodilac slijedio čak i na onim prilično slobodnim mjestima gdje to od jednog opata i župnika bistričkoga ne bismo očekivali i gdje su kasniji prevodioci bili mnogo suzdržaniji. Pa primjer navodimo zaključne stihove Mercuzijeva monologa, kao što je učinio i Hergešić:

*This is the hag, when maids lie on their backs,
that presses them and learns them first to bear,
making them women of good carriage.
This is she —*

(I, 4, 91—94)

To je ona Copernica, koja Dekle kad na herbtu ležiju, gnjavi, i perva nje podvuča u onom dobrom deržanju, posle kad žene postaneju, njim znati potrebnem.

(Krizmanić, »stylo primum soluto«)

I Dekle, kad na herbtu ležiju
Gnjavi, i perva nje priredjuje,
Da, u hižni Zakon kad stupiju
Tak se derže, kak se potrebuje.

(Krizmanić, »stylo ligato«)

Ta vještica vam djevojčice davi,
Na leđih kad no leže, pa ih uči,
Da radje breme nose kako valja —
Da, to je ona ista vještica —

(Šenoa)

To vještica je, koja djevice
Pritiskuje na leđima, kad leže,
Te one uče teret nositi,
Da budu poslije vrijedne ženice.
Da to je ona . . .

(Bogdanović)

Ta vještica, na leđima kad djeve leže,
Njih tišti, uči ih da prvi put ponesu
I čini od njih žene sposobne za teret.
Baš ona to je što —

(Torbarina)

Kao što iz ova 4 stiha vidimo, Torbarinin je tu prijevod najvjerniji te jasno izriče ono što kazuje Shakespeare, a nedorečenim ostavlja ono što je i kod Shakespearea ostalo nedorečeno, dok su i Šenoa i Bogdanović suzdržaniji, a Krizmanić, posve u duhu galantnoga 18. stoljeća, najeksplicitniji i možda bi kao kazališni prijevod bio najadekvatniji.

Takav je postupak uostalom u skladu s općom prevodilačkom poetikom Krizmanićevom, izraženom u njegovu predgovoru uz prijevod Miltonova *Izgnanog kralja*, gdje kritizira francuske i njemačke prevodioce što su prevodili odviše slobodno te ispuštali pojedine dijelove i prekrajali »sirotega Miliona«, dok za svoj prijevod kaže: »Kuliko najveć moguće je bilo, verno držal se jesem istoga Miliona, nikaj spuščajoč, nikaj premjenjajoč.«⁷ Kako ćemo još dugo morati čekati na tako ozbiljan prevodilački pristup Shakespeareu, velika je šteta što je taj Krizmanićev tekst ležao u rukopisu sve do godine 1949. pa tako nije odigrao svoju zasluženu ulogu u kulturnom životu preporodne epohe i u prevodenju Shakespearea kod Hrvata.

Drugi isto tako fragmentaran ali i ozbiljan pristup prevodenju Shakespearea i njegova *Romea i Julije* nastao je također iz amaterskih pobuda, a dugujemo ga Antunu Krespiju. Sam je prijevod imao unekoliko više sreće, jer je objavljen za Krespijeva života kao jedan od njegovih »Ustrižaka iz Shakespearea-a«, ali kako je otisnut u dubrovačkom *Srđu*, slabo čitanome izvan uže dubrovačko-dalmatinske regije, i on je prošao uglavnom nezapažen.

U svom »Pristupku« »Ustrišcima iz Shakespearea-a«, unutar kojih je 1904. i 1905. objavljivao neke od najpoznatijih odlomaka iz »Julija Česara, Hamleta, Korijolana, Otela, Riharda III-a, Romeja i Julije, Mekbeta i Krala Ivana«, Krespi se spori s kritičarima koji su, vidjevši njegove rukopise, prigovarali da mu prijevod vrvi »dubrovačanimizimima« i izrazili mišljenje da nije vrijedno prevoditi ono što je u nas već prevedeno.⁸ Ne prihvaćajući takva mišljenja i očito nezadovoljan dosadanjim prijevodima, Krespi obrazlaže svoj prevodilački postupak:

Imao sam pred sobom, osim engleskog originala, Šlegel-ov prijevod, u stihovima, i Ruskonijev, u prozi. Oba su, kako je poznato svjeckoga glasa. Priznajem iskreno, da, tom prilikom, u naše prijevode nisam htio ni zaviriti. Imao sam za to i dobrih razloga, ali ih neću nabrajati, jer je rabota škakljiva . . .⁹

I tako se kao peti »ustrižak« pojavio godine 1904. i prijevod iz *Romeja i Julije*, čin III, pojava VII,¹⁰ tj. scena rastanka (u novijim izdanjima Shakespearea III, 5), popraćena obilnim komentarom u kojem Krespi naznačuje pojedina ispuštena ili krivo shvaćena ili »nesklapno« prevedena mjesta kod Schlegela i Rusconija, ili pak ulazi u razmatranje nekih nejasnih mjesta u originalu i obrazlaže svoja rješenja. Njegov je pristup dakle daleko seriozniji nego u svih dotada u nas objavljenih prijevoda raznih Shakespeareovih djela, pa već i po tome zavređuje pažnju. Jezik mu doista ne vrvi isključivim lokalizmima kao što mu se predbacivalo, već upravo teži k najčišćoj vukovsko-daničićevskoj shemi u njezinoj arhaičnoj fazi s tek ponekom natruhom izrazitih kroatizama (npr. jur) ili nešto češće pokojim dubrovačkim izrazom, grafija je Akademijina, a stih epski desetarac, zbog čega mu je za 59 stihova, koliko sama scena rastanka iznosi u izvorniku, trebalo 76, što je, kako ćemo vidjeti, znatno više nego kod Bogdanovića (67), dok Šenoa i Torbarina prevode stih za stih. Za ilustraciju Krespijeva prijevoda navedimo slavne početne stihove te scene:

Juliet *Wilt thou be gone? It is not yet near day;
It was the nightingale, and not the lark,
That pierced the fearful hollow of thine ear;
Nightly she sings on yond pomegranate tree.
Believe me, love, it was the nightingale.*

Romeo *It was the lark, the herald of the morn,
No nightingale. Look, love, what envious streaks . . .*

(III, 5, 1—7)

Julija *Zar ćeš iti? Zora još ne rudi.
To je slavuj, a ne ševa bila,
Što je plaho tvoje uho štaklo.
Noću pjeva onamo na šipku:
Vjeruj, dušo, to je slavuj bio.*

Romej To je ševa, vjesnik jutra, bila,
A ne slavuj. Gle' onamo, dušo . . .

(Krespi)

Usporedimo li to sa Šenoom:

Julija Već ideš dragi? Još ne sviće danak,
Ne, nije ševa, slavulj ti je bio,
Što uho tvoje splaši. Svake noći
Ljubovnu pjesmu slaže na naranči.
O, vjeruj, dragi, to je slavulj bio.

Romeo To j' bila ševa, ta viestnica zore,
Ne slavulj mili, dušo duše moje!

odmah uočavamo da je Krespi točniji (*pomegranate* je šipak, tj. mo-granj, a ne naranča), ali da mu nedostaje osjećaj za poetičnost koju grubo narušava izborom pojedinih riječi, kao npr. *štaklo*:

To je slavuj, a ne ševa bila,
Što je plaho tvoje uho štaklo.

dok se Šenoina pjesnička žica raspjevala te on unosi u svoj rječnik niz za ono doba prihvaćenih poetizama i nadograđuje čak posljednji citirani stih prema Shakespeareu:

No nightingale. Look, love what envious streaks

u:

Ne slavulj mili, dušo duše moje!

Komparacije radi pogledajmo te stihove i u Bogdanovićevu i Torbari-ninu prijevodu:

Julija

Zar ideš već? Još neće svanuti
I nije bila ševa, nego slavuj,
Što probio je tjeskobno ti uho.
U onom šipku pjeva svaku noć —
Da, vjeruj, dragi, slavuj to je bio.

Romeo

Ne, to je ševa, što nam jutro javlja,
A nije slavuj. Gledaj, draga, gdje . . .

(Bogdanović)

Giuletta

Zar hoćeš poći već? Ni blizu nije dan.
To slavuj bijaše, i nije bila ševa
Što školjku tvoga uha strahom probode.
Na onom mogranju on pjeva svaku noć.
Vjeruj mi, ljubavi, da to je bio slavuj.

Romeo

Ševa je bila, jutra vjesnica, ne slavuj.
Gle, draga, pruge zavidne na istoku . . .

(Torbarina)

Nema sumnje da je Torbarinin prijevod daleko najprecizniji, u ovim stihovima i poetičniji no obično, no ipak se nade nešto što pokvari taj dojam, kao npr. nemelodična izrična konstrukcija sa *da*, unesena vjerojatno zbog ritma:

Vjeruj mi, ljubavi, da to je bio slavuj.

dok Šenoa npr. u drugom stihu umetanjem jednog *ti* postiže izvanredan dojam prisnosti, intimnosti:

Ne, nije ševa, slavulj ti je bio.

U istom tom dijalogu imamo i jednu dosta kompliciranu Julijinu dionicu o neskladu ševina pjeva i zamjeni njezina glasa s krastačnim (stihovi 26—34), koju je u cjelini, iako ne najsretnije, preveo jedino Torbarina, dok ostali prevodioci skraćuju ili izbacuju pojedine stihove. Interesantno je, međutim, da Krespi, koji je npr. prihvatio krivo čitanje jednog mjesta iz tog odlomka (*wot* u značenju *znam* umjesto *would*, stih 92) posvećuje punih 28 redaka komentaru svoje interpretacije, što, ako je ona i netočna, a sami stihovi krajnje nepoetično i neprihvatljivo prevedeni, ipak ukazuje na ozbiljnost rada kakve prije nije bilo:

Kažu, ševa i puhača gadna
Da trampiše među sobom oči;
O! sad znadem da trampiše i glas.

Ukratko, opisana dva fragmentarna prijevoda iz *Romea i Julije*, Krizmanićev i Krespijev, nastala u razmaku od 75 godina na dva geografski suprotna pola Hrvatske, djelo su doduše književnih amatera, ali sve do Bogdanovićeva prijevoda godine 1927. predstavljaju nesumnjivo jedan od najozbiljnijih pristupa prevođenju Shakespearea uopće, a njegove tragedije o Romeu i Juliji izvan svake sumnje.

* * *

Prijedemo li sada na same kazališne prijevode *Romea i Julije*, koji nas prvenstveno i zanimaju, trebali bismo imati pred sobom četiri prijevoda — rukopisni tekst izveden 1841, koji se čuva u arhivu Zavoda za književnost i teatrologiju JAZU, i tri objavljena prijevoda — Šenoim, Bogdanovićevo i Torbarinin. Trebali bismo imati, kažem, ali nemamo, jer se nikako ne bih mogla složiti s mišljenjem Slavka Batušića, koji svoj prilog »Shakespeare i Zagreb« započinje riječima: »Ravno je tome 125 godina, kako je riječ Shakespeareova — iako u fragmentu — prvi put hrvatski progovorena u starom zagrebačkom kazalištu na Markovu trgu.«¹¹ Bez obzira što je ta tvrdnja vrlo privlačna za našu kulturnu povijest i bez obzira na to što su je s više ili manje suzdržanosti prihvatili mnogo veći znalci i teatra i Shakespearea od mene (Hergešić, Filipović, Torbarina, Nikola Batušić),¹² ona ipak nije točna.

Rukopisni tekst *Romea i Julije*, tragedije »u 3 činah«, koji su novosadski glumci izvodili u zagrebačkom kazalištu 1841, drastično je skraćena prerada potpuno samostalne dirljive građanske drame Christiana Felixa Weissea, koju sa Shakespeareom vezuju samo osnovni tematski motivi, i to oni koje nalazimo i u talijanskim izvorima, što nikako nije dovoljno da bi se mogla smatrati preradom Shakespearea, te i ne ulazi u prihvaćeni korpus Shakespeareovih preradbi. Tekst te Weisseove drame preveo je bez naznake autora na srpski Vasilije Jovanović godine 1829,¹³ a Demeter ga je samo kroatizirao, možda i skratio,¹⁴ što ipak nije dovoljno za konstataciju da je Shakespeare 1841. prvi put progovorio hrvatski. Činjenica jest, međutim, da je zagrebačka publika, sudeći po kritici, taj komad ipak prihvatila kao neuspjelu preradbu, točnije »travestiju« kako je naziva kritičar,¹⁵ velike Shakespeareove tragedije i jedino bismo je u tom smislu mogli uvrstiti u pregled sudbine Shakespearea u Hrvatskoj.¹⁶

Ostaju nam dakle samo tri kazališna prijevoda.

Najstariji je od njih Šenoa in, datiran u rukopisu godinom 1868, izveden 1870, objavljen prvi put 1883, a drugi put vjerojatno oko 1895.¹⁷ Šenoa nije u posao stupio sasama amaterski, njegov napis o Shakespeareu pokazuje solidno poznavanje velikoga engleskog dramatičara, no Šenoa nije znao engleski i prevodio je s njemačkoga, i to na žalost prema Vossu, a ne prema Schlegelu. Koliko je svoj predložak Šenoa vjerno slijedio nisam mogla ustanoviti, jer do Vossova prijevoda nisam uspjela doći.¹⁸ Možemo ipak ustanoviti da sam prijevod ne odgovara uvijek brojem stihova izvorniku već ga često skraćuje, nadalje da se rimuje, što kod Shakespearea rimovano, da se *blankverse* prevodi uspjelim, tečnim jampskim jedanaestercem, dok prozni tekstovi ostaju jasno u prozi. Sam je Šenoa in prvotni rukopis doživio neke izmjene u prvom izdanju, koje je onda još ponešto dotjerivano za kasnije kazališne izvedbe 1895. i 1905, ali ne i za drugo izdanje teksta. Iako je taj prijevod doživio stanovite kritike, već i sama činjenica da se održao na repertoaru i za Miletićeve ere i sve do I svjetskog rata, dovoljno govori sama po sebi. S današnjeg aspekta jezik mu je zastario, izraz pre malo sočan i ponekad previše suzdržan, a najuspjelije su lirske partije. Ukratko, prijevod je tečan i scenski razumljiv, pa se osjeća da ga je radio čovjek koji je imao u vidu gledaoce za koje prevodi.

Isto bi se moglo reći i za Bogdanovićev tekst, objavljen 1927 (2. izd. 1950), a izveden prvi put 1929,¹⁹ kada ga je onodobna kritika i vrlo pohvalno ocijenila.²⁰ Bogdanović je, kao što znamo, prevodio s engleskoga, i to iz tada ponajboljih izdanja, poznao je relevantnu šekspirološku literaturu i izvještio se u prevođenju Shakespearea — drama *Romeo i Julija* bila je njegov dvanaesti prijevod engleskog pjesnika, a deseti rađen prema izvorniku (prva dva bila su prevedena s njemačkoga). Prozne se partije prevode prozom, *blankverse* tečnim nerimovanim jampskim jedanaestercem, a gdje su u originalu srokovi, stihovi se rimuju i kod Bogdanovića, iako je, kako sâm u predgovoru kaže, »na nekoliko mjesta zbog rime oslabljena misao originala« (str. 31). Prijevod je Bogdanović popratio opširnim studioznim predgovorom, u kojem se osvrnuo i na teškoće što ih pred prevodioca stavljaju razne razine Shakespeareova izraza, teškoće koje je on uglavnom uspješno savladao. Glavni nedostatak njegova prijevoda ne proistječe iz relativno rijetkih netočno prevedenih mjesta i isto tako relativno rijetkih ispuštanja poneke slike ili izraza što ih Bogdanović žrtvuje radi rime i ritma ili zbog sadržajnih konvencija, nego upravo iz činjenice koja

čini i osnovnu vrijednost samoga njegova teksta — a to je razumljivost. Bogdanović je rasni kazališni prevodilac, on prevodeći ima u vidu ne čitaoca, koji se nekoliko puta može vratiti na isto mjesto, koji se može pri razumijevanju poslužiti i komentarima, već gledaoca kojemu mora biti otrpve jasno sve što čuje. Iz težnje da postigne takvu razumljivost on će s jedne strane radije ispustiti neku sliku koja je elizabetinskomu gledaocu bila potpuno jasna ili uobičajena, ali današnjemu nije, on će radije zamijeniti neku igru riječima drugom kojom će postići sličan teatarski učinak, ali koja nije Shakespearova²¹ I konačno, a taj je nedostatak njegova prijevoda nemoguće intervencijom priređivača promijeniti, u težnji za razumljivošću Bogdanović nije prevodio stih za stih već je produžio tekst za otprilike jednu šestinu,²² i tako izgubio konciznost Shakespearova izraza. Upravo u tom stilskom elementu, a ne u povremenim sadržajnim slobodama prema originalu, vidim i najveći nedostatak toga prijevoda.

I konačno, dolazimo do posljednjeg prijevoda naše tragedije, Torbarinina *Romea i Giuliette*, teksta izvedenog prvi put u Zagrebačkom kazalištu mladih 1971, a objavljenog u »Školskoj knjizi« 1974. (2. izd. 1978) i u Nakladnom zavodu MH 1976. Poznato je da je Torbarina upravo za Matičino izdanje Shakespearovih *Sabranih djela* isprva priređivao tuđe prijevode, a onda je od toga odustao i dao se na samostalno prevođenje. Prilazeći tomu poslu on nastoji opravdati svoju odluku što se kao filolog upustio u pjesnički prijevod, te u predgovoru *Troilu i Kresidi* piše:

Prijevod, osobito pjesnički prijevod, mora biti »proziran«. Ograda, prepreka, zid koji mužno postoji između originala i prijevoda, mora biti što tanji, što neupadljiviji, što neprimjetniji. Ako je taj zid suviše vidan, on sakriva ljepotu originala; ako se previše ističe ljepota prijevoda, znači da se dovoljno ne vidi ljepota izvornika. Zato često ne-pjesnik može biti bolji prevodilac od pjesnika; njemu je lakše da se pred originalnim djelom potpuno izgubi i da svoju ličnost posve zatomi pred ličnošću pjesnika kojega prevodi.²³

Nesumnjivo je da je Torbarina pokušao »da se pred originalnim djelom potpuno izgubi i da svoju ličnost posve zatomi pred ličnošću pjesnika« te je, kao vjerojatno najveći šekspirololog što će ga Hrvatska zadugo imati, nastojao u svakoj pojedinosti ostati vjeran izvorniku.

Tako će se on truditi da zadrži konciznost Shakespeareova izraza zadržavajući isti broj stihova, prevest će vjerno gotovo doslovce svaki izraz, svaku sliku, svaku igru riječima, služeći se pri tom najboljom i naj-suvremenijom šekspirološkom literaturom. Kako bi uspio ugurati misao i smisao svakoga engleskog stiha u jedan hrvatski stih, Torbarina ne prevodi u jampskom jedanaestercu kao njegovi prethodnici, već u jampskom pentametu, koji i kod Shakespearea varira od 10 do 14 slogova, zadržavajući kao ritmičku konstantu pet iktusa na parnim slogovima. No kako kod Shakespearea imamo nekih odstupanja i od takve sheme (npr. prijelaz iz jampske u trohejsku intonaciju), Torbarina će i u tom nastojati da vjerno slijedi original, jednako kao što će poštovati i svako zakoračenje i svaku stanku, da o rimi i ne govorimo. Tako visoko zacrtani ciljevi rezultirali su sadržajno i metrički najvjernijim prijevodima Shakespearea što ih je moguće zamisliti, ali se često izgubila upravo ona »prozirnost« koju Torbarina u svojim teoretskim uvodima toliko ističe. Ili, možda ispravnije, nije se izgubila za čitaoca koji se može vratiti na teže razumljivo mjesto i koji će naći potrebna razjašnjenja u Torbarininim komentarima (velika je šteta što su otisnuti iza a ne ispod teksta), ali izgubila se dosta često za gledaoca. Isto tako, ritmičke varijacije koje Torbarina unosi u pentametar vjerujem da će zadavati poteškoća glumcima pri savladavanju teksta, jednako kao što će im i glasovna struktura nekih stihova zadavati poteškoća pri izgovoru.

Kako bih potpunije ilustrirala navedene konstatacije o pojedinim prijevodima, zadržat ću se na još nekoliko prevodilačkih problema i na njihovim rješenjima.

Kao prvo, nameće se pitanje samoga naslova i imena likova uopće. Recimo odmah da se kod Šenoa ta dilema ne postavlja. Slijedeći svoj njemački predložak, Šenoa nastoji da sva imena što više prilagodi duhu ili bar slovu hrvatskoga jezika, te ih grafički (npr. Kapulet, Montek itd.), fonetski ili čak morfološki adaptira (npr. Romej, poslije Romeo, genitiv Romeja), dok kršćanska imena, ukoliko za to postoji mogućnost, prevodi (npr. Grgur, Lovro, Petar, Jakov i sl.). U svemu tome nije dovoljno dosljedan (npr. čas imamo Romej čas Romeo), dok neke od tih prilagodbi danas zvuče prilično neskladno (npr. brate Montekovče), jednako kao što i povremena upotreba hipokoristika »Juljica« ne daje, bar današnjemu čitaocu, odgovarajući dojam. — Bogdanović je tom problemu pristupio seroznije te predstavnicima višega društvenog sloja

(Montecchi, Capuletti, Mercuzio, Benvoglio itd.) kao i klera (fra Lorenzo i Giovanni) daje talijanska imena i grafiju, dok imena pučana donosi u hrvatskom ili pohrvaćenu obliku (Samson, Grgur, Petar). — Torbarina je u tom pitanju još dosljedniji te, kako sâm u predgovoru navodi, sva talijanska imena vraća u originalnu talijansku formu, dok ih kod osoba iz puka (sluge, franjevci), kojima je Shakespeare dao čista »narodna« engleska imena, i on »ponaroduje« (str. 30).

Posebno valja istaknuti pitanje imena glavne junakinje, a s tim u vezi i pitanje naslova same drame. Poznato je da su i Talijani i Francuzi u svojim prijevodima zadržali hipokoristik (Juliet — *Giulietta*, *Juliette*), dok Nijemci upotrebljavaju oblik *Julie*, koji se odomatio i u nas, pa tako prevodi i Šenoa, iako ponekad u tekstu, kao što smo već spomenuli, upotrebljava i hipokoristik »Julkica«. Bogdanović je nad tim pitanjem očito razmišljao, no ipak se, kako kaže u predgovoru svom prijevodu 1927, odlučio za oblik *Julija* »jer je pod tim imenom (po njemačkim prijevodima) glavna junakinja ove tragedije u nas već odavno dobro poznata« (str. 33). Kako je bilo došlo do toga da je Shakespeareova tragedija u njegovu prijevodu ipak 17. I 1929. obnovljena pod naslovom *Romeo i Giulietta*, nije mi uspjelo ustanoviti, budući da je režijska knjiga te predstave zasad zagubljena. — Torbarina se konačno definitivno odlučio za oblik *Giulietta*, što u predgovoru i argumentirano obrazlaže.

Ne bih željela ovdje ulaziti u teoretsko raspravljanje o opravdanosti i neopravdanosti toga postupka jer pitanje prevođenja stranih imena predstavlja mnogo složeniji problem nego što se to čini na prvi pogled. U ovom slučaju podjednako su jaki argumenti za oba rješenja. Ostavljam, međutim, otvorenim pitanje treba li narušiti dugogodišnju kulturnu tradiciju u kojoj *Romeo i Julija* žive i kao opći pojam (sinonim za nesretne ljubavnike), a ne samo kao naslov Shakespeareove tragedije. No budući da likovi koji su postali općim pojmom imaju tendenciju da u jeziku žive u onom obliku u kojem su se ustalili, bio on pravičan ili ne,²⁴ bojim se da će prodor novoga naslova dovesti u svijesti mladih generacija do razdvajanja općeg pojma nesretnih ljubavnika od naslova Shakespeareove tragedije. Pitanje je dakle hoće li tako jedna semantička finesa u promjeni naslova smanjiti broj čitalaca Shakespeareove tragedije i je li raskid s kulturnom tradicijom (a ovdje je ona postojala) bio ispravan potez prevodioca ili ne. Na nama je da nagađamo, na budućnosti da pokaže.

Drugo pitanje kojega bih se ovdje htjela dotaknuti — pitanje je raznih stilskih razina Shakespeareova teksta. Ne mislim tu samo na onu grubu podjelu između govora pučana i plemića, koja je pretežno diferencirana upotrebom proze i stiha,²⁵ već na razne stilske nijanse unutar govora istih likova (npr. izraz *Romea i Julije* kad govore međusobno i kad saobraćaju s ostalim svijetom, ili stilske razlike između njihova izraza u početnim i završnim scenama) i na prividno divergentne interpolacije, od kojih jedne imaju za cilj prvenstveno ipak teatarske efekte i zabavu šire publike (kao što su to slučajevi igre riječima), dok druge teže podizanju književnog izraza samog teksta (kao što su to razni vidovi petrarkističke elokvencije ili čak više ili manje uspjele interpolacije čistih pjesničkih formi, npr. *strambotta* ili soneta). Oba ta posljednja slučaja kojima za razliku od kasnijih velikih Shakespeareovih tragedija *Romeo i Julija* obiluju, većina kritičara ocjenjuje kao robovanje teatarskim ili literarnim konvencijama, no sa stajališta prevodioca, osobito kazališnoga, vrlo je važno kako će se tu snaći.

Uzmimo dakle najprije primjere za igru riječima i, jednostavnosti radi, počet ćemo dijalogom besposlenih slugu koji se međusobno nadmudruju na samom početku drame:

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

Samson *Vjere mi, Grgure, ne kupimo živa ugljena na svoje glave.*
 Grgur *Ne, jer bismo ugljenari bili.*
 Samson *A ja mislim, kad u nas živ plamen bukne, trgnut ćemo mač iz korica.*
 Grgur *Daj izvuci još za živa glavu iz kože.*

(Šenoa)

Samson *Boga mi, Grgure pokazat ćemo im, da nismo kukavice!*
 Grgur *Dakle nećeš kukati, ako te koji opali?*
 Samson *Dići ćemo na njih kuku i motiku!*
 Grgur *Samo da ne bude tebi kuku lele!*

(Bogdanović)

Samson Časne mi riječi, Grgure, ne ćemo se mrčiti.
 Grgur Ne jer onda bi trebalo i kovati; a tad bismo bili kovači.
 Samson Mislim, može nam se smrći pred očima pa ćemo izvući mač.
 Grgur Da, izvlači ti samo vrat iz omče dok možeš.

(Torbarina)

Igra riječi zasniva se, znači, na riječi *coal* (ugarak, ugljen; *carry coals*, preneseno — obavljati prljave poslove, doživjeti poniženje), nastavlja preko *colliers* (prodavači ugljena, u to doba poznati kao nepošteni trgovci) da bi se glasovno povezala s *choler* (jedna od četiri čudi, bijes) i *collar* (ovratnik, ogrlica, omča). Sam taj početak razgovora dvaju dokonih slugu obitelji Capuletti služi kao početak uvoda u svađu i tučnjavu sa slugama obitelji Montecchi, dakle teško se može izbjeći u prikazivanju i stoga mora biti teatarski efektan. Kao što vidimo iz navedenih primjera, Šenoa i Torbarina grade dijalog na riječi *coal* — ugljen, te manje (Šenoa) ili više (Torbarina) vjerno slijede smisao pojedinih replika.²⁶ Bogdanović naprotiv prevodi potpuno slobodno, ne zato što ne bi znao pravo značenje, već zato što nije mogao izvući odgovarajuće efekte iz riječi *ugljen* i njezinih glasovnih potencijala i smisaonih asocijacija; on time doduše gubi doslovan Shakespeareov slijed misli, u njegovu dijalogu nedostaju i *bijes* i *mač* i *omča*, ali on vrlo efektno vodi svoju igru riječima (kukavice — kukati — kuku i motilku — kuku lele) u jednoj misaonoj gradaciji koja ne iznevjeruje osnovnu intenciju Shakespeareova teksta i predstavlja duhovit, a teatarski od svih triju prijevoda svakako najuspjeliji uvod u samu radnju.

Drugi primjer igre riječima, koji nadilazi uobičajenu igru riječi te za taj slučaj Hocke u svojoj analizi manirističkog izraza predlaže termin »sprachliche Illusionsperspektive«,²⁷ nalazimo u Julijinu uzbuđenom obraćanju dadilji da joj jasno odgovori je li Romeo živ li ne:

*Hath Romeo slain himself? Say thou but »I«
 And that bare vowel »I« shall poyson more
 Than the death darting eye of Cockatrice,
 I am not I if there be such an »I«.
 Or those eyes shut, that makes thee answer »I«:
 If he be slain say »I«, or if not, no.²⁸*

(III, 2, 45—50)

Zar Romeo se ubi? Reci da! —
Je l' mrtav, reci: da! a nije l' reci: ne!

(Šenoa)

Zar se ubio
Romeo moj? O reci samo: »da«
I ta rječca »da« bit će kobnija
No pogubno baziliskovo oko.
Taj »da« mi može samo smrt da dâ.
O — ako je ubijen, reci: »da«,
Il ako nije: »ne« —...

(Bogdanović)

Je l' se Romeo ubio? Tek reci »da«
I gola riječca »da« će bit otrovnija
No oko baziliska koje smrću strijelja.
Ja nisam ja, ako li postoji to »Da«.
Il oči su mu sklopljene, kad veliš »da«.
Ako je mrtav, reci »da«; nije li, »ne«

(Torbarina)

Radi se, dakle da citiram u svom prijevodu Hockea, »o vrlo 'ingenioznoj', ali lako 'razrješivoj' igri riječima, koju je u prijevodu — kao toliko toga kod Shakespearea — nemoguće prenijeti. Vokal »I« znači na engleskom »ja«, ali i »da« (»I« = »Ay« izgovoreno kao »I«).²⁹ Kako Hocke kaže, ta je glasovna igra praktički neprevodiva i navedeni stihovi djeluju na čitaoca ili gledaoce izvan engleskog jezičnog područja prvenstveno ponavljanjem same »rječe 'da'«,³⁰ a ne igrom značenja do koje dolazi trostrukim ponavljanjem istih glasova u 48. stihu:

I am not I if there be such an »I«,

što u točnu Torbarininu prijevodu glasi:

Ja nisam ja, ako li postoji to »da«.

No dok Šenoa u svoja dva stiha uopće nije ni pokušao prenijeti ovu igru riječima, u prijevodu Bogdanovićevu, koji je slobodniji od Torba-

rinina i u kojem je vjerojatno previdom izostavljen čak i čitav jedan stih (49),³¹ imamo upravo to, po Hocceu »neprevodivo« mjesto prevodilački ingeniozno i teatarski efektno prevedeno:

Taj »da« mi može samo smrt da da.

Za primjer ilustracije Shakespeareova izraza u stilu petrarkističke manire odabrala sam sonet iz prvog čina koji, kako kaže Torbarina u svom predgovoru, »kao glazba prati prvi susret Giuliette i Romea (I, 5, 91—104). Taj sonet, koji je još formalan i pomalo artificijelan, kojega pojedine dijelove dvoje ljubavnika naizmjenice govore i koji se zaključuje njihovim poljupcem, prirodno vodi do opisa prave emocije koja nije više ni sentimentalna ni romantična, čiji je izraz strastvena himna otkriću fizičke ljubavi, čiste, iskrene i elementarne« (str. 13). Radi bolje preglednosti i lakše usporedbe donosim ovdje tekst u grafički izdvojenim strofama, mada to nije slučaj ni u originalu ni u prijevodima:

- Romeo *If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle fine is this:
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.*
- Juliet *Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
Which mannerly devotion shows in this;
For saints have hands that pilgrim's hands to touch,
And palm to palm is holy palmer's kiss.*
- Romeo *Have not saints lips, and holy palmers too?*
- Juliet *Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer.*
- Romeo *O then, dear saint, let lips do what hands do!
They pray, grant thou, lest faith turn to despair.*
- Juliet *Saints do not move, though grant for prayers' sake.*
- Romeo *Then move not while my prayers' effect I take.*

(I, 5, 91—104)

- Romeo Ak' ruka moja svetinju povriedi,
Daj, divna, da se kaju usne moje,
Da stisak nježnim cjelovima slade,
Ko poklonici tude stidno stoje.

- Julija Nij ruka, dobri pokloniče, kriva,
Za ovaj pozdrav pobožan i blag,
Ta rukujuć se poklonik cjeliva,
A taj je poklon, vjeruj, svetcu drag.
- Romeo Ko svetac ustne i poklonik ima.
- Julija Nek molitva mu lebdi na ustima.
- Romeo Već moli, usliši me, divna, pusti
Ko ruka, kad se s rukom milo spaja
Sa tvojim' da se ljube moje usne,
Nek sveta vjera nikad ne očaja.
- Julija Uslišat može, mać se svetac neće.
- Romeo Nek sila žuđen blagoslov mi steče.
(Poljubi ju)
(Šenoa)
- Romeo O — ako mi je ruka tako zla,
Te skvrni tvoju svetačku milinu,
Nek moje usne, poklonika dva,
Taj grješni dodir cjelovima skinu.
- Julija Ne, pokloniče, vaša ruka nije
Ni zla ni grješna, nego pobožna je.
Poklonik svecu ruku dirat smije
I takav dodir mjesto cjelova je.
- Romeo Al obadva i usnice imadu.
- Julija Poklonik zato, da se mole smjerno.
- Romeo I mole tvoje, da im dodir dadu
Il past u očaj srce će mi vjerno.
- Julija E — sveca može molitva da dira,
Al on iz svoga ne miče se mira.
- Romeo Nek ne miču se dakle ruke tvoje,
Dok nè uzmem, što mole usne moje.
(poljubi je).
(Bogdanović)

- Romeo Ako mi ruka odveć nevrjedna sad hara
 Svetište vaše ruke, grijeh će skoro minut.
 Usne mi, ko od stida rujna dva romára,
 Taj grubi dodir nježnim cjelovom će skinut.
- Giuletta Rómáru dobri, ruku vrijeđate si jako,
 Jer prave pòbožnosti ù tome je slika:
 Romára ruka ruku sveca dirne tako,
 Dlan ò dlan poljubac je svet hodočasnika.
- Romeo Hodočasnik i svetiitelj zar usne nema?
 Giuletta Da, usnu, rómáru, za molitvu što treba.
- Romeo Tad, svetiice, nek usna, što i ruka sprema!
 Usliši me, da očaj nà vjeru ne vreba.
- Giuletta Sveci se nè miču, iako milost daju.
- Romeo Tad nè mičíte se, dok ne budem u rajú.

(Poljubi je.)

(Torbarina)

Kao što odmah uočavamo, u sva je tri prijevoda tekst rimovan, kod Bogdanovića i Torbarine i grafički izdvojen od ostalih stihova, no jedino Torbarina zadržava sonetnu formu, dok Šenoa produžuje treći katren a Bogdanović završni distih, oba za po dva stiha. Pretpostavljam da je Šenoa u tom ostao vjeran svom njemačkom predlošku, dok me kod Bogdanovića taj postupak unekoliko začuđuje, jer npr. u *trambottima*, na koje nailazimo prije (Benvolijev i Romeov I, 1), slijedi formu izvornika i ne priskaće uobičajenom za nj povećavanju broja stihova. Torbarina je, jasno, dosljedan svom prevodilačkom postupku i tako je formalno jedino njegov prijevod sačuvarao oblik engleskog soneta.

Tematski, sonet razvija alegoriju zasnovanu na prilično konvencionalnoj manirističkoj usporedbi romantične ljubavi s vjerom, odn. vjerskim ritualima (ovdje moćnik sa svetačkom relikvijom, koju hodočasnik dodiruje i cjeliva). Ključ za tu alegoriju, dakle za prizor koji započinje dodirrom Julijine ruke a završava poljupcem, Shakespeare daje u 45 stihu (*And, touching hers, make blessed my rude hand*), koji jedino Torbarina adekvatno prevodi (Da grubu ruku posvetim, njenu

ću taknut), no ni on ne ostaje do kraja dosljedan alegorijskoj slici koju Shakespeare u sonetu prekida tek u završnom stihu, upućenom izravno Juliji samoj a ne kakvu zamišljenom svecu, te, kao i raniji hrvatski prevodioci već u drugom stihu razrješava usporedbu s Julijom (svetište vaše ruke), iako suzdržanije i manje eksplicitno od Šenoa (daj, divna) i Bogdanovića (tvoju svetačku milinu). Ovdje, dakle, imamo slučaj da se i Torbarina radi lakše razumljivosti udaljuje od čisto književno-prevodilačkog postupka i približuje kazališnomu, kao što to čine i Šenoa i Bogdanović, samo što su oni, prevodeći uopće mnogo slobodnije, tekst posve prilagodili kazališnoj izvedbi, te im didaskalije koje donose, u suštini, i nisu potrebne.

I na kraju, uzmimo kao posljednji primjer jedan tekst iz posljednjeg čina, i to stihove iz velikog Romeova monologa u kojem, kako kaže Torbarina, »iz njegova rječnika nestaje i posljednji trag petrarkističkog manirizma i on sad govori muški, neposredno i otvoreno« (str. 15).

*How oft when men are at the point of death
Have they been merry; which their keepers call
A lightning before death. O, how may I
Call this a lightning? O my love, my wife!
Death, that hath sucked the honey of thy breath,
Hath had no power yet upon thy beauty;
Thou art not conquered; beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And death's pale flag is not advanced there.*

(V, 3, 88—96)

O, često vedro gleda pred smrt oko,
To zove čuvar zadnjim bljeskom duše,
Oh, mogu l' ja to bljeskom zvati? Ženo,
Ti zlato! Sladki dah ti pila smrt
Sa ustna, ali milja tvog ne svlada!
Na licu, ustnah još se rumen lieva,
Ljepote čari! . . .

(Šenoa)

U času smrti dešava se često,
Da veseli su ljudi — a čuvari

To zovu munjom prije smrti.
Da l' mogu i ja ovo munjom nazvat?
O ljubavi! O ženo moja! Smrt,
Što med je tvoga daha sisala,
Ljepotu tvoju nije skršit mogla,
Te nesvladan je stijeg ljepote, grimiz
Na usnama ti i na obrazima,
A blijedi barjak smrti nije još
Razvijen tu . . .

(Bogdanović)

O, kako često ljudi baš u času smrti
Osjete radost! oni što nad njima bdiju
To zovu olakšanjem pred smrt. Kako smijem
To zvati olakšanjem? Ljubavi, o ženo!
Smrt što je isisala tvoga daha med
Ljepotu tvoju nije još ugrožila.
Ti nisi pobijeđena. Zastava ljepote
Na licu tvom, na usnama ti još je rujna,
i blijedi barjak smrti tu se ne vije.

(Torbarina)

Prvo što nam odmah pada u oči kad usporedimo ova tri prijevoda jest činjenica da broj stihova odgovara i opet jedino kod Torbarine, dok je Šenoa 9 Shakespeareovih stihova sažeo u 6 i pol, a Bogdanović proširio na 10 i pol. Šenoa stoga nužno sažima i smisao, a posljednji stih u prijevodu čak i ispušta, Bogdanović prevodi sve, ali ipak sažima dvije rečenice u jednu (stih 94), dok Torbarina uspijeva da prevede apsolutno sve unatoč tomu što se u jednom slučaju morao poslužiti čitavom rečeničnom konstrukcijom da bi adekvatno prenio smisao jedne jedine riječi (*keeper* — »oni što nad njima bdiju«).³² Nepotrebno je isticati da je Torbarina sačuvao i sve Shakespeareove metafore (»tvoga daha med«, »zastava ljepote«, »blijedi barjak smrti«), kao uostalom i Bogdanović (»med tvoga daha«, »stijeg ljepote«, »blijedi barjak smrti«), dok je Šenoa maniristički izraz Shakespeareov (jer on je tu ipak prisutan mada Torbarina ističe suprotno) posve prilagodio romantičarskom stilu sveukupnoga svoga prijevoda (»sladki dah«, »milje«, »ljepote čari«). Ukratko, Torbarina je u cjelini ove stihove preveo najjasnije, najsmi-

renije, najsvečanije, jednom riječi najuspješnije od sve trojice naših prevodilaca, i to i s pjesničkog i s kazališnog aspekta, dok je Bogdanović u ovom slučaju ispod svoje uobičajene razine (osobito u početnim stihovima), a Šenoa se suviše prepustio vlastitoj pjesničkoj žici te mu npr. stih:

O, često vedro gleda pred smrt oko,

više odgovara duhu i ritmu jedne ilirske davorije nego raspoloženju čovjeka suočenog sa smrću.³³

* * *

Sagledamo li na koncu još jednom ova tri prijevoda *Romea i Julije*, nastala u relativno pravilnim razmacima u rasponu od jednog stoljeća (Šenoa 1868, Bogdanović 1927, Torbarina 1971), uočavamo s jedne strane čvrstu uzlaznu putanju samih prevodilačkih postupaka i dostignuća, a s druge opet samosvojne osobine svakoga pojedinog od njih.

Uzlazna putanja odnosi se prvenstveno na vjernost originalu. — Šenoa se u posao upušta amaterski, bez poznavanja originala i potrebnog šekspirološkog instrumentarija, vođen željom da hrvatskoj gledališnoj a vjerojatno i čitalačkoj³⁴ publici pruži prvi pjesnički prepjev jedne Shakespeareove tragedije. — Nepunih šezdeset godina nakon Šenoe laća se istoga zadatka Bogdanović, no on je svoj prijevod stvarao imajući u vidu ipak prvenstveno kazališnu namjenu, iako je objavljen prije prikazivanja. Kao poznavalac engleskog jezika, Shakespeareova opusa i šekspirološke literature Bogdanović je svoj zadatak u cijelosti ispunio. — Pet i po desetljeća nakon Bogdanovića prihvaća se istog prijevoda Josip Torbarina, filolog, anglist, šekspirolog. Njemu pred očima lebdi prije svega sâm Shakespeareov tekst te u svom prijevodu nastoji, i uspijeva, da ga prenese u što autentičnijem obliku.

Imamo dakle pred sobom prijevode koji svaki za sebe predstavljaju jednu etapu na našem putu upoznavanja Shakespearea i svaka je od tih etapa značila znatan pomak naprijed u našem približavanju engleskom pjesniku. S te je dakle strane uzlazna putanja našeg prevodilaštva neprijeporna.

S druge pak strane svaki je od tih prijevoda odraz svoga vremena i osobnosti samih prevodilaca.

Šenoa je prvenstveno pjesnik, i to romantičarski pjesnik. On ne barata šekspirološkim instrumentarijem, ali posjeduje nedvojbeni pjesnički talent i s lakoćom vlada svim tajnama zanata. Radeći svoj prijevod prema njemačkom predlošku iz doba romantizma on nam daje romantičarsku viziju Shakespearea služeći se pjesničkim instrumentarijem svoje epohe i svojim vlastitim. U svom prepjevu, tečnom i uspjelom, nazire se počesto Šenoa na štetu Shakespearea.

Bogdanović nije bio pjesnik već prvenstveno kazališni radnik, vješt prevodilac i vrstan versifikator. Gradeći svoj prijevod, on ga gradi više za slušanje nego za čitanje. Otuda stanovita udaljavanja od teksta; povremena razvučenost, podilaženje publici, ali i tečnost i jasnoća izraza.

Torbarini lebdí pred očima prvenstveno Shakespeareov tekst i težnja da ga ne iznevjeri. On u tome i uspijeva, gotovo u cijelosti, ali mu ipak nedostaje melodioznost i lakoća Shakespeareova izraza, ono neprimjetno pretapanje riječi u stihove svojstveno velikim pjesnicima.

S aspekta kazališnog prijevoda Šenoim je prepjev, gladak i jasan, zacijelo bio svojevremeno adekvatan, no danas je njegov jezik zastario, a pjesnički instrumentarij suviše odiše izrazom svoje epohe. Bogdanovićev je tekst bliži suvremenom gledaocu, i jezično i izražajno, pa iako u njemu imamo izričaja koji bi zahtijevali lektorske zahvate (kazališni prijevodi zastarijevaju brže od čisto književnih), on, sagledan u cjelini, i danas zadovoljava zahtjevima kazališnog prijevoda. Torbarinin je tekst najbolji i najvjerniji književni prijevod što smo ga dosad imali i što ćemo ga vjerojatno zadugo imati, jezično i sadržajno on je suvremenom čitaocu najbliži, ali pitanje je koliko je scenski uspio. I tako pretpostavljam da će *Romeo and Juliet* i dalje na našim scenama možda još neko vrijeme živjeti i u Bogdanovićevu prijevodu *Romea i Julije*, kolikogod taj naslov bio netočan ali dio je naše svijesti, ili će pak Torbarinin prijevod *Romea i Giuliette* morati doživjeti stanovite preinake i prilagodbe praktične naravi kako bi glumcima postao lakše izvodljiv a gledaocima lakše razumljiv ili, kako Torbarina lijepo kaže, »proziran«.

¹ Da se poslije u ovom izlaganju ne bih vraćala na bibliografske podatke, istaknula bih odmah na početku da su mi kao izvori služili prvenstveno članci i rasprave Slavka Batušića, Rudolfa Filipovića, Ive Hergešića i Josipa Torbarine. Istraživanja prve trojice okupljena su i objavljena poslije i u knjigama (S. Batušić, *Hrvatska pozornica*, Zagreb, Mladost, 1978; — I. Hergešić, *Shakespeare, Molière, Goethe*, Zagreb, Zora 1957, a 2. izd., kojim se služim pri citiranju. Znanje, 1978; — R. Filipović, *Englesko-hrvatske književne veze*, Zagreb, Liber, 1972), dok su rasprave Josipa Torbarine najlakše pristupačne u njegovim predgovorima pojedinim Shakespeareovim dramama u izd. Nakladnog zavoda Matice hrvatske. Literatura od koje sam krenula poznata je dakle općenito, a podatke autori uglavnom preuzimaju jedni od drugih uz male preinake i dopune, u slučaju *Romea i Julije* i bez dovoljno provjeravanja.

² Nije ipak na odmet ponoviti ovom prilikom mišljenje Josipa Torbarine, izneseno na Danima Hvarskog kazališta god 1974, (usp. predgovor *Romeu i Giulietti*, Zagreb, Nakladni zavod MH, 1976, str. 24—28) da je dubrovački renesansni pjesnik Savko Gučetić Bendevišević (1531—1603) napisao (ne preveo ili preradio) tragediju *Dalida* »koja je nastala pod utjecajem Grotove *Adriane*, a ta se opet temelji na noveli o Giulietti i Romeu Luigija da Porto«. Kako je Groto po Torbarininu mišljenju bio poznat i Shakespeareu »to znači da bi isti izvor bio djelomice poslužio Shakespeareu za njegovu tragediju o veronskim ljubavnicima i gotovo isključivo Savku Gučetiću za njegovu *Dalidu*. Dakako, Gučetić nije Shakespeare... Njegova *Dalida* nije veliko književno djelo, ali zato ima veliko kulturno-historijsko značenje. Savku Gučetiću pripada čast što je među prvima u Evropi u dramskoj formi na hrvatskom obradio jednu od najslavnijih ljubavnih povijesti na svijetu, prije nego Lope de Vega i prije nego Shakespeare.«

³ Na žalost, kao što je utvrdio već Nikola Andrić u *Radu JAZU* (knj. 146, 1901), nema nikakve sadržajne podloge da Eckartshausenovu dramu koja je u kaptolskom sjemeništu bila izvedena na poklade 1792. pod naslovom »Pravdenich i Poshtenchich« i koja u originalu nosi u podnaslovu naznaku »nach Shakespeare«, povežemo s bilo kojim Shakespeareovim komadom i tako, kako kaže Hergešić, pada u vodu »zamamna hipoteza« da prvi naš susret sa Shakespeareom pomaknemo u 18. st. (o. c., str. 35—36).

⁴ »Shakespeare u Hrvatskoj«, *Hrvatsko kolo*, 2/1949, str. 511—513.

⁵ »Usporedimo li obje verzije s izvornikom, uvjerit ćemo se da je Bogdanović kudikamo točniji i potpuniji od Senoe. Ali, ne ulazeći u metrička pitanja, treba istaći da original ima 42 stiha, da Senoin prepjev broji isto toliko, a Bogdanovićev 52, što znači da je Bogdanoviću trebalo deset stihova više da bi izrazio ono što engleski pjesnik kazuje tako sažeto i zbitno. Prevodiocu ne preostaje drugo nego da tekst pojednostavi i prema tome osiromaši (Senoa), da ga razvodni, povećavajući broj stihova (Bogdanović) ... Oba moderna prevodioca ne možemo usporediti s bistričkim župnikom: ne služe se istim«

književnim jezikom, a svojim izražajnim mogućnostima njihov se jezični instrument odviše razlikuje od Krizmanićeva.« (Hergešić, o. c., str. 73)

⁶ *Romeo and Juliet*: Nürnberg and new / York printed and published by Frederic / Campe and Comp. in 12: pag. 20 seqq.

⁷ Usp. Filipović, o. c., str. 10.

⁸ Krespi očito misli u prvom redu na Lazu Kostića, koji je negativno ocijenio njegov prijevod »Korijolana« upućen Matici srpskoj (vidi: »Dr. Laza Kostić o prevodu Šekspirova 'Korijolana' od Antuna Krespija« *Letopis Matice srpske*, knj. 199 / 1899, str. 157—166).

⁹ *Srd*, 3/1904, br. 10, str. 433—434. — Po završenom objavljivanju »ustrižaka« Krespi se još jednom vratio problemu prevodenja u odužem napisu »O prevodiocima uopće a o Šekspirovijem napose« (*Srd*, 5/1906, br. 5, str. 221—230).

¹⁰ *Srd*, 3/1904, br. 15, str. 680—685.

¹¹ S. Batušić, o. c., str. 53. — Napomenimo da je Batušić prvi puta razvio tu ideju još 1947. u članku »Prva preradba Shakespearea u zagrebačkom kazalištu« (*Kazališni list*, 1946/47, br. 41).

¹² R. Filipović u studiji »Shakespeare i Hrvati u 19. st.«, Zagreb 1948 (usp. o. c., str. 86, 89 i dr.); — I. Hergešić, »Shakespeare u Hrvatskoj«, *Hrvatsko kolo*, 2/1949 (usp. o. c., str. 37, 43 i dr.); — J. Torbarina u predgovoru knjizi *Romeo i Giulietta*, Zagreb 1976, str. 29; — N. Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, Školska knjiga, 1978, str. 249.

¹³ *Romeo i Julia*, edno žalostno pozorište u pet' djestvija, u Budimu 1829, 129 str., (ćir.); — Napomenimo da srpske bibliografije kao autora ispravno navode Ch. F. Weissea, jednako kao što i Vladeta Popović 1926. točno razrješava autora tog teksta (usp. »Šekspir u Srbiji«, *Srpski književni glasnik*, N. S. knj. 18/1926, str. 268).

¹⁴ Ostaje otvoreno pitanje da li je Demeter sâm skraćivao Jovanovićev prijevod ili je naprosto samo kroatizirao već skraćeni rukopis što su ga novosadski glumci donijeli sa sobom.

¹⁵ *Croatia*, Zagreb, br. 94/23. XI 1841.

¹⁶ Opširnije čitavu tu problematiku obrađujem u raspravi »Jedan nespozrazum oko *Romea i Julije*. Uz hrvatsku izvedbu god. 1841«, u pripremi za tisak.

¹⁷ Tekst 2. izd. objavljen je kao prva knjiga »Dramatičkih djela Williama Shakespearea u hrvatskom prievodu« u nakladi Knjižare L. Hartmana (Kugli i Deutsch) bez naznake godine; dataciju donosim prema Hergešiću (o. c., str. 85) i prema upotrebljenom starijem pravopisu (1892. izlazi novi, Brozov pravopis, dakle knjiga nije mogla biti objavljena mnogo kasnije).

¹⁸ Podatak o Vossu preuzimam od Filipović (o. c., str. 42, 93), koji među ostalim kaže da se Vossove preradbe »odlikuju time što ne odstupaju mnogo od originala« (str. 93), iz čega bi se moglo zaključiti da Šenoa nije bio suviše vjeran svom njemačkom predlošku.

¹⁹ Bogdanovićevu rukopisnu verziju nisam imala u rukama jer je taj rukopis (odn. vjerojatnije strojopis, sign. HNK 1960) u arhivu Zavoda za književnost i teatrologiju zagubljen; sačuvane su ipak dvije kasnije režijske knjige (sign. HNK 2023 i HNK 2655) koje unose samo neke sitne jezične izmjene u

tekst Bogdanovićeve objavljenog prijevoda. — Spomenimo također da se u istom arhivu čuva strojopis pod sign. 2527, uz koji je u katalogu naznačeno »novi prijevod T. Strozzi«; ne radi se međutim o novom prijevodu već o Strozzijevoj adaptaciji Shakespeareova teksta u Bogdanovićevu prijevodu, u kojoj su, za potrebe glumačke škole, neke scene izbačene, a broj likova sveden na 9.

²⁰ Spomenimo npr. ocjenu Josipa Horvatha, dobrog poznavaoca engleskog jezika i Shakespeareova originala, koji je u *Jutarnjem listu* u svom osvrtu na tu predstavu među ostalim napisao: »Svaka riječ Shakespeareovih stihova zvonila je, unutarnji ritam njihov došao je do punog izražaja«.

²¹ Primjere raznih Bogdanovićevisih odstupanja vidimo i u tekstovima što ih nešto dalje donosim za ilustraciju raznih prevodilačkih postupaka.

²² Zaključak izvodim na temelju prebrajanja svih stihova iz I čina, iz scene pod balkonom (II, 2) i iz scene rastanka (III, 5) — ukupno u izvorniku 1063, a kod Bogdanovića 1262 stiha.

²³ Zagreb, Matica hrvatska, 1960, str. 64.

²⁴ Npr. za nas je sinonim za zavodnika, da napišem »fonetski« don Žuan a ne don Huan, iako svi znamo da historijskog don Juana treba čitati po pravilima španjolske grafije.

²⁵ Distinkcija ni tu nije strogo provedena jer imamo dijelova gdje puk govori stihom (npr. dojkinja I, 3), a plemići vode razgovore u prozi (npr. II, 4).

²⁶ Torbarina doduše u komentaru kaže: »Igre riječima u dijalogu između Samsona i Grgura slobodnije su prevedene, da bi na hrvatskom dobile neki smisao«, pri čemu se smeće s uma da je *mrčiti*, početna riječ te igre riječima kako je on razvija (*mrčiti* — *kovati/kovači* — *smrci*), u doslovnom i prenesenom značenju raširena pretežno samo u širem primorskom pojasu, dok gledaoce iz ostalih krajeva ostavlja u nedoumici; uspješniji je s kombinacijom: izvući mač — izvlačiti vrat, a efektno može biti i poigravanje palatalima »č« i »ć«.

²⁷ G. R. Hocke, *Manierismus in der Literatur*, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1959, str. 93.

²⁸ Tekst donosim u grafiji starijih izdanja Shakespearea, zbog bolje preglednosti, dok novija izdanja radi lakše razumljivosti upotrebljavaju za »I« u značenju »da« grafiju »Ay«.

²⁹ Hocke, o. c., str. 93—94. — Dodala bih da bismo po mom mišljenju u tu igru riječima trebali uvrstiti još i riječi *eye* — *eyes* u stihovima 47 i 49 (izgovoreno »ai«, »aiz«) jer bi inače stih 47 bio suviše, budući da se diftong »ai« u svakom stihu pojavljuje 1, 2 ili čak 3 puta.

³⁰ Tako naime Bogdanović i Torbarina prenose izvorno *bare vowel* »I«. Na Šenoin se postupak ovdje ne mogu ni osvrnuti jer on je, kao što se vidi iz teksta, preveo samo prvi i posljednji od Shakespeareovih 5 stihova.

³¹ Smatram da se radi o previdu jer takav postupak inače nije karakterističan za Bogdanovića.

³² I Šenoi i Bogdanović prevode *keeper* jednostavno sa »čuvar«, što je u ovom slučaju neuspjelo; osjećajući neadekvatnost takva rješenja Bogdanović je pribjegao tumačenju u bilješci ispod teksta (»To su čuvari bolesnika«), od čega s kazališnog aspekta nema velike koristi.

³³ Ipak, u jednom detalju Šenoa je uspješniji od sve trojice. Mislím na sintagmu *a lightning before death* (stih 90), koja dozvoljava dva rješenja: *lightning* = munja, bljesak, dakle metaforično (usp. A. Schmidt, Shakespeare-Lexicon, 4. ed., Berlin — Leipzig 1923, Vol. 1, »a last blazing up of the flame of life«, Rom. V, 3, 90) i *lightning* = *lightening*, olakšanje (usp. *The Oxford English Dictionary*, Oxford 1933, Vol. VI, str. 277: »A lightening before death: that exhilaration or revival of spirits which is supposed to occur in some instances just before death — Shak. *Rom. & Juliet*, V, III, 90). Šenoa i Bogdanović opredjeluju se za prvo značenje te Šenoa nalazi vrlo uspješno rješenje (zadnjim bljeskom duše) a Bogdanović neuspješno (munjom prije smrti), dok Torbarina odabire drugo tumačenje, jasnije za gledaoca ali s književnog aspekta manje adekvatno jer se ne uklapa u opću metaforiku Shakespeareova izraza.

³⁴ Šenin je prijevod objavljen naime po njegovoj smrti te ne znamo kako bi izgledao da ga je sam Šenoa priredio za tisak.