
O prevođenju

Monika BLAGUS

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Pregledni znanstveni rad.
Prihvaćen za tisak 22. 3. 2019.

Prevođenje stručnih sadržaja u književnom djelu s osvrtnom na roman *Doktor Faustus* Thomasa Manna

UVOD

Dotičući se problematike prevođenja i prijevodne recepcije cilj članka je da se, u okolnostima rastuće kompleksnosti svih aspekata života i postojanja golemog skupa znanja koje nam stoji na raspolaganju i koje se sve brže umnožava, a koji dovode do sve veće specijalizacije u znanstvenom, umjetničkom i poslovnom svijetu te masovne produkcije stručnih i književnih tekstova, naznače neki aspekti o kojima bi trebalo voditi računa kako bi se prevodilačka struka mogla što bolje prilagođavati nastalim uvjetima. Drugim riječima, dok je primjerice Johann Wolfgang Goethe bio diplomirani pravnik, književnik, prevoditelj, mislilac i znanstvenik, današnje su struke postale područja profesionalno zaposlenih specijalista kojima je svijet izvan njihova područja djelovanja ili interesa metodički i načelno prilično nepoznat. Takvi trendovi pred prevoditelje postavljaju izazov da, uzimajući u obzir ovisnost o svojoj društvenoj okolini, sagledaju potrebe i mogućnosti kako bi se najbolje postigli željeni učinci. Okolnosti bi mogle dovesti do dodatne specijalizacije prevodilačkog posla koja bi mogla dovesti do odterećenja prevoditelja da se bave vrlo širokim spektrom tema, tekstova i informacija, odnosno usredotočenja na samo određenu tekstnu vrstu, književnu vrstu, određene pisce, određenu epohu, na određena stručna i znanstvena područja itd. No iako primjerice slične tekstne vrste imaju dosta zajedničkih lingvističkih, žanrovskih ili sadržajno tematskih karakteristika, često su u njih uključeni i sadržaji iz drugih područja, odnosno konstrukcije različitih pojmovnih sustava. To zahtijeva od prevoditelja sposobnost da osigura pretpostavke kojima se može postići zadovoljavajuće rješenje u realizaciji prevođenja. Među ostalim to znači da bi pristup prevođenju trebao uključivati adekvatnu pripremu i razne oblike međudjelovanja odgovarajućih ljudi s potrebnim znanjima i iskustvima. Drugim riječima, da bi se ostvarila očekivanja takve svrhovite orijentacije, prevoditelji će

trebati biti “pokretljiviji”, odnosno otvoreniji prema specijalistima različitih područja.

Za što konkretniju i jasniju obradu tema u članku odlično je poslužila knjiga Thomasa Manna *Nastanak doktora Faustusa*, koja upravo ističe koliko je piscu u njegovom, kako on ističe “posvećenom neznanju” koje je bilo nedovoljno za uvjerljivost djela, osim, naravno, raspoložive literature, bila potrebna stručna pomoć u obliku niza karakterističnih, realističnih i konkretnih ideja i savjeta. Osim toga urađenom analizom nekih primjera iz prijevoda Mannova romana *Doktor Faustus* nastojalo se ukazati da i u kvalitetno prevedenom tekstu uvijek ima prostora za dorade.

O KOMUNIKACIJI PREVODITELJA I NJEZINIM POSLJEDICAMA

Predstavnici različitih teorija i pristupa u okviru znanosti o prevođenju slažu se da bez zadovoljenja preduvjeta razumijevanja izvornog teksta prevođenje ne bi bilo moguće. Prema Fritzu Paepcke, začetniku hermeneutičke teorije prevođenja, koja proučava upravo razumijevanje kao aspekt prijevodnog procesa, ispravno razumijevanje izvornog teksta podrazumijeva i zahtijeva da prevoditelj toliko duboko uroni u smisao autorove poruke da se s njom može duhovno i emocionalno identificirati (Paepcke 1986: 105). Prema jednom od načela te teorije, za pravilno razumijevanje teksta potrebno je razumjeti svaki njegov dio jer postoji uzajamna uvjetovanost svih elemenata nekog teksta i teksta kao cjeline. Izgubi li prevoditelj iz vida da značenje pojedinih dijelova teksta utječe na značenje teksta kao cjeline, ili ako zbog nedovoljnog razumijevanja izvornog teksta izobličiti taj odnos, može se dogoditi da čitatelj neće dobiti ispravnu interpretaciju izvornog teksta.

Stvarajući pretpostavke da cijeli prevodilački proces prođe u najboljem redu i da zadovolji određene kriterije, prevoditelj treba voditi računa o tome da

svaki prijevod u pronalaženju odgovarajućih značenja zahtijeva stalno suočavanje s raznim dvojabama vezanima uz razumijevanje smisla izvornog teksta. Srećom, zbog naglog razvoja novih komunikacijskih sredstava, problematična mjesta moguće je lakše razriješiti svrhovitom i efikasnom komunikacijom između prevoditelja i autora teksta (ako je živ i ako je na to spreman) ili, po potrebi, sa stručnjacima određenih profila. Kad sugovornici međusobno razgovaraju i stupaju u odnos, kontakt mogu oblikovati na različite načine. Važno je da u procesu komunikacije sugovornici prihvaćaju i dobro razumiju odaslane poruke i namjere te teže optimalnoj učinkovitosti. Tada njihova komunikacija može biti koristan pokretač jednog dinamičnog odnosa u kojem, primjerice, autor koji poznaje svoje djelo može uočiti ponešto što se može doraditi, savjetovati neka rješenja ili sugerirati prevoditelju koliko si može dozvoliti slobode kako bi premostio određene prepreke, a može i potvrditi da su neka mjesta u prevođenju izvrsno uspjela. Prevoditelj bi pak sa svoje strane mogao autoru djela obrazložiti i argumentirati zašto je nešto iz rada interpretirao na određeni način. Promatrana iz te perspektive, ideja o međusobnoj komunikaciji može se činiti iznimno prihvatljivom i jednostavnom. No komunikacijski je proces u praksi vrlo često podložan raznim smetnjama i sadrži razne znakove koji ukazuju na raskorak u zauzimanju stavova. Drugim riječima, to znači da ako komunikacija nije dovoljno relevantna u smislu opravdanja njezine korisnosti, svrhom vođeno rješavanje spornih momenata i neutraliziranje nenamjeranih posljedica prevođenja moglo bi izgubiti svoju redukcijsku funkciju. Primjerice, uspješnoj komunikaciji mogli bi smetati pokušaji dominacije neke strane u odnosu ili nametanje bilo čijeg sustava vrijednosti ili interesa koji idu na štetu izvornog teksta. Šteta u komunikaciji mogla bi nastati ako bi netko bio sklon podcjenjivati samog sebe i odgovornost prenositi na svojeg sugovornika. Netko drugi bi se mogao držati naglašeno distancirano i hladno ili se u odnosu pokazivati posve nemoćnim i upućivati na druge. Takvo sporazumijevanje moglo bi biti itekako zahtjevno i zamorno. Stoga ga je potrebno pažljivo osmisliti i uzeti u obzir moguće razlike i poteškoće koje bi mogle utjecati na njegov tijek.

Očito je da bi međusobna suradnja trebala biti usmjeravana ka kontinuitetu, prilagođavanju i interakciji svih sudionika u procesu prevođenja kako bi se pronašla najkvalitetnija rješenja. To je put koji može dovesti do potrebne razine međusobnog razumijevanja i podrške te u konačnici do lojalnosti i povjerenja. A to onda može značiti da neka razmišljanja ili stavovi među sugovornicima čak ne moraju biti ni doslovno izgovoreni, a da ipak tvore svojevrstnu temeljnu poruku koja može biti izražena u najrazličitijim varijacijama, u riječima, gestama, mimici, radnjama itd. Odnosno, kada se ljudi osjećaju pozvanima napraviti nešto korisno i to provedu, onda to može utjecati na posve određene osjećaje, motivaciju za djelovanje i

zadovoljstvo zbog postignutog. Podrazumijeva se da iskazivanje lojalnosti nipošto ne bi smjelo upućivati na bilo kakvo podređivanje, podložnost, popustljivost ili izbjegavanje konflikta. Prema Nord (2009: 31) lojalnost prevoditelja prema autoru očituje se u želji da se poštuju njegove namjere i da se smisao njegovih riječi prenese na način da se pritom ništa ne doda, izostavi ili izmjeni. Nord navodi da se prihvatljivi rezultati u prevođenju mogu postići jedino pod tim uvjetom. No činjenica je da ljudi često teško uspostavljaju međusobno povjerenje, što može dovesti do toga da nešto ostane neizrečeno ili da se nešto ne želi čuti. U svakom slučaju prevoditelji trebaju sa svoje strane biti dovoljno svjesni svoje uloge i ulagati dovoljno truda kako bi ostali u granicama zahtjeva za potrebnom preciznošću i istančanošću pristupa koji se od njih očekuje.

Koristan način suradnje svakako je međusobni susret između prevoditelja i autora. Međusobno upoznavanje i prilagođavanje može biti korisno za suradnju. Prednost takve vrste komunikacije je da sve ono što se riječima nastoji pripočiti sugovorniku prati govor tijela, fizički i vizualni kontakt, izraz lica, što sve može utjecati na pravilno razumijevanje izvornog teksta. Takva komunikacija obično se stvara s piscima koji su svjesni zahtjevnosti svojih tekstova i/ili koji znaju koliko je prevodilački posao složen. Stoga su spremni surađivati i pomoći prevoditeljima da se taj posao obavi što kvalitetnije. Tako je, primjerice, Günter Grass od 1979. godine, nakon svake objave novog romana, pozivao prevoditelje tih djela na višednevne radne susrete k sebi u Njemačku. Kroz međusobnu komunikaciju trebalo je riješiti sve nedoumice vezane za jezik, stil i intertekstualnost nekog djela. Umberto Eco (2006: 211) kretao je od stanovišta da je

potrebno (...) vlastite prevoditelje što je više moguće informirati o iluzijama koje im, iz nekog razloga, mogu promaknuti, pa im [je], dakle, obično slao stranice i stranice bilježaka koje pojašnjavaju različite referencije. Ne samo to, (...) sugerirao [im je] čak i način na koji se one mogu učiniti zamjetljivima na njihovom jeziku.

Postoji još jedan način koji može dovesti do rezultata kakvi su potrebni kako bi prijevod dostigao stupanj potrebne određenosti. Vrlo učinkovitu suradnju prevoditelj bi mogao imati i sa stručnjakom određenog područja, koji bi mu mogao pomoći da dođe do potrebnih informacija i dati mu korisne ideje ili prijedloge. Te bi informacije trebale biti prezentirane na način da ih prevoditelj može razumjeti. U suprotnom bi se kod prevoditelja mogla pojaviti obojnost prema suradnji ili bi prevoditelj ponuđeno objašnjenje mogao protumačiti pogrešno. Očito bi takva suradnja mogla biti lakša ako prevoditelj poznaje područje koje istražuje.

Bavljenje prevođenjem, pa tako i književnim, često zahtijeva i podrazumijeva sposobnost prevoditelja da svojim pristupom oživotvoruje obrađivanu problematiku koju je autor izvornog teksta s razlogom nastojao prenijeti kroz standarde i norme jezika neke struke. Specifičnost stručnog jezika očituje se u njegovim karakteristikama, leksičkoj, morfološkoj i sintaktičkoj, i po njima se takvi jezici razlikuju jedan od drugog. Te karakteristike stručnih jezika doprinose njihovoj većoj preciznosti, logičnosti i koherenciji, čime se umanjuje mogućnost pogrešne interpretacije. Ukupnost tih svojstava tvori njihovu spoznajnu cjelinu i sustav očekivanja, što je moguće tumačiti jedino kroz izučavanje tog specifičnog jezika ili uz pomoć stručnjaka određenog profila. Ako je prevoditelj svjestan ovih zahtjeva, on se neće zalijetati u nešto čemu nije dorastao, nego će preuzeti punu odgovornost za učinjeni izbor djela koje želi prevesti.

Uspješan proces prevođenja stručnog jezika sastoji se u tome da je, izborom prikladnog pristupa, poseban svijet ili sustav moguće na odgovarajući način interpretirati i time doprijeti do njegovog pravog smisla. Dakako, ako prevoditelj poznaje taj stručni jezik, to mu može itekako olakšati da svoj prijevod izvornog teksta zasniva na ispravnoj orijentaciji. Sve to u konačnici određuje kompetenciju nad obradom izvornog teksta. Poseban izazov za prevoditelje mogu predstavljati romani u kojima se nalaze duži pasazi stručnih opisa, mnoštvo stručnog nazivlja i argumentacije svojstvene određenom stručnom području. Takvih primjera među klasicima svjetske književnosti ima dosta, a posebno je to izraženo u Zolinom *Germinalu*, Melvilleovom *Moby Dicku* ili Mannovom *Doktoru Faustusu*. Kao što je u prošlom poglavlju spomenuto, da bi se takva djela mogla primjereno prevesti, prevoditelj najprije treba biti sposoban uočiti i razumjeti potencijal određena autorova pristupa i namjeru korištenja drugačijeg jezika. Odnosno, da bi prevoditelj iz nekog djela izvukao pravi smisao ili svrhu, svakako treba najprije dobiti odgovor na pitanja koja su sve značenja i koje vrijednosti utkane u tekstu te koji su preduvjeti da bi prijevod bio što cjelovitiji i precizniji. Shvatiti taj složeni kompleks čimbenika o kojima prevoditelj treba voditi računa čini vidokrug kojim se on treba baviti te otkrivati i razvijati svoj postupak prevođenja.

Navedene smjernice u pristupu procesu prevođenja stručnog jezika osnovica su da se u nastavku članka navedena problematika dalje razradi i analizira na primjeru muzikoloških aspekata u romanu *Doktor Faustus* Thomasa Manna. Tim više što je i sam autor prevođenje *Doktora Faustusa* smatrao izvanrednim pothvatom (Mann 2000: 513).

Djelima i stvaralačkim procesom Thomasa Manna bavili su se mnogi znanstvenici i književnici u svijetu. To i ne treba čuditi jer radi se o jednom od najkontroverznijih i najistaknutijih predstavnika njemačke književnosti i kulture prošlog stoljeća, a nije na odmet spomenuti da su i njegov stil pisanja i teme kojima se bavio ostali aktualni sve do danas. Ono što je posebno zanimljivo za ovaj članak jest činjenica da je u više njegovih djela prisutan duh glazbe za koju je bio intimno vezan cijeli svoj život. Iako je njegov otac bio cijenjen kao poslovni čovjek i politička figura i očekivao je da ga sin slijedi na putu kojim je krenuo prema uspjehu i ugledu, mladom Thomasu više se dopadao svijet umjetnosti koji mu je otvorila majka Júlia da Silva-Bruhns. Kako bi ga poticala da razvija svoju muzikalnost, upisala ga je na satove violine (Mertens 2006: 12). Sklonost i povezanost s glazbom potvrđuju i Mannovi česti posjeti opernim i koncertnim izvedbama dok je živio u Münchenu i Lübecku, a to se nastavilo i za njegova boravka u Americi. U emigraciji je prijateljevao s mnogim poznatim skladateljima, glazbenicima i glazbenim teoretičarima poput Arnolda Schönberga, Igora Stravinskog, Bruna Waltera, Arthura Rubinsteina, Theodora W. Adorna, Ernsta Keneka itd.

Iako je svijet glazbe u svim njegovim oblicima specifičan sustav, različiti radovi Thomasa Manna potvrđuju da se ona može na različite načine, dakle prema potrebama pojedinih tema te s obzirom na željene učinke, ali unutar vlastitog djelokruga, prilagodavati interesu nekog djela. Njegov je roman *Josip i njegova braća* u stvari tetralogija po uzoru na Wagnerov *Prsten Nibelunga*, a neka je svoja djela čak pisao prema načelima glazbenog oblikovanja. Primjerice, u romanu *Buddenbrookovi* koristio je Wagnerovu tehniku provodnih motiva (Žmegač 1959: 10), dok je u *Doktoru Faustusu* primijenio montažnu tehniku po uzoru na Igora Stravinskog i njegovog drugog omiljenog skladatelja Richarda Straussa. Iz tih različitih potencijala proizašli su zanimljivi prikazi života i sudbina Mannovih likova kao što su Gerda Buddenbrook, Johannes Friedmann, Tonio Kröger i Rudi Schwerdtfeger. Ti su "junaci" gotovo uvijek osobe koje teško uspostavljaju odnos s ostalim ljudima i sa situacijama uobičajenog načina života.

Mannova naklonost, iskustvo i znanje o glazbi bilo je dovoljno inspirativno da ona postane polazna točka u građenju romana *Doktor Faustus*. Posebno ga je nadahnula dvanaestotonska glazbena tehnika Arnolda Schönberga koju je ukomponirao u priču o kompozitoru Adrianu Leverkühnu i njegovom paktu s đavlom. Za prosljeđivanje specifičnih svrha glazba je u romanu postavljena relativno autonomno, ali poprima svoju funkciju ako se uzme u obzir njezina ovisnost o svojoj društvenoj okolini. A bilo je to vrijeme krize civilizacije, koju je Europa doživjela za vrijeme nacizma i koju se sigurno odražavalo na položaj

glazbe. Razumijevanje teksta tako postaje čin tumačenja koji jednako ovisi o onom što je u njega smjestio autor, a onda i o onom što prevoditelj prepoznaje u tekstu.

USREDOTOČENOST NA PRIPREMU

Sva Mannova kreativnost koja je uspjela određeni specifični jezik – u ovom slučaju glazbeni – iskoristiti kao koristan sustav proizvodnje i protoka specifičnih značenja, zahtijevala je, dakako, temeljitu pripremu i adekvatan pristup autora. Thomasu Mannu bilo je iznimno važno da dubinski razumije sve aspekte koji su činili tematski okvir romana i želio je sve muzikološke činjenice prikazati što točnije i vjernije. Time je htio postići da djelo bude što uvjerljivije, ali i da izbjegne kritike, osobito glazbenih stručnjaka. Stoga je trebao proučiti svu dostupnu i prikladnu literaturu i pronaći suradnike koji bi mu mogli pomoći u ostvarenju zamišljene koncepcije. Iako je zadatak bio zahtjevan i odgovoran te je zahtijevao preciznost i istančanost, Thomas Mann mu se posvetio strastveno ne štedeći svoje vrijeme ni zdravlje. Iz njegove knjige *Nastanak Doktora Faustusa (Die Entstehung des Doktor Faustus)* i dnevnika koje je vodio, vidljivo je da je proveo mnogo vremena u istraživanju i skupljanju potrebnih materijala i priloga. Tako je, primjerice, skupio mnogo bilješki kako bi precizirao Leverkühnove glazbene manire i pronašao mu vjerodostojno mjesto među stvarnim ličnostima glazbenog života, kao i da bi prikazao njegovo bjekstvo iz teškoća kulturne krize iz koje je nastao ugovor s đavlom (Man 1976: 30). Vrlo je pažljivo čitao i knjige koje se nisu odnosile neposredno na predmet, ali su mu, kako je naveo, zahvaljujući svojim mudrim analizama pomogle u raščišćavanju situacija oko romana. Ta su mu djela, i pored velikih razlika književne prirode, otkrila mnogo dosad neočekivanih veza, pa čak i srodnosti (*ibid.* 77), što mu je bilo itekako korisno za njegov roman. Prije pisanja proučio je velik broj muzikoloških djela, između ostalog autobiografiju Igora Stravinskog i Hectora Berlioz, Schönbergov teorijski tekst *Nauk o harmoniji (Harmonielehre)*, koji je dobio od samog autora, *Instrumenti orkestra: njihova bit i razvoj (Die Instrumente des Orchesters: ihr Wesen und ihre Entwicklung)* Fritza Volbacha, *Glazba ovdje i sada (Music Here and Now)* Ernsta Keneka i još mnoga druga. Polazio je od toga da za pisanje tog romana “univerzalnost” nije bila dovoljna, jer bi graničila s diletantskom profanacijom, a i stručni glazbenici, za koje navodi da nema poziva koji ljubomornije čuva svoju stručnost, mogli bi mu se podsmjehivati (Man 1976: 39). U *Nastanku Doktora Faustusa* (1976: 39–40) Mann tako navodi:

Ovoga puta, na žalost, “univerzalnost” nije bila dovoljna, jer bi tu čak graničila sa diletantskom profanacijom. Radilo se upravo o cehovskom poimanju muzike. Ako pišeš roman o umetniku, nema ničeg

odvratnijeg no deklarativno hvaliti umetnost, genija, delo, i veličati samo njihov duhovni uticaj. Ovde je bila potrebna realizacija, bila je potrebna konkretnost – shvatao sam to jasnije nego ikad.

– ali je također istaknuo sljedeće:

Ali, takav kontakt s materijalom još nije označavao pravo izučavanje muzike, još nije garantovao da neću odati svoje neznanje u konkretnim pitanjima i, prema tome, nije bilo dovoljno za konstruisanje dela istaknutog kompozitora tako da se čitaocu čini kao da ih stvarno čuje, da u njih *poveruje* (a sa nečim što ne bi bilo to, nisam hteo da se pomirim). Osećao sam da mi je potrebna pomoć sa strane, neki savetodavac, rukovodilac, s jedne strane kompetentan u pitanjima muzike, a s druge strane posvećen u zadatke mog spisateljskog rada i kadar da me sopstvenom maštom podstakne. (*ibid.* 40)

Takvog savjetnika Thomas Mann je pronašao u Theodoru Wiesengrundu Adornu¹, vrlo cijenjenom filozofu i muzikologu, učeniku Albana Berga. Bio je siguran da će mu njegova, baš njegova pomoć biti potrebna u njegovom dugom radu. Ono što je on govorio činilo mu se uvjerljivim i dostojnim odobravanja (*ibid.* 45). Njegova tragično mudra i neumoljiva kritika situacije u kojoj se nalazila glazba bilo je upravo ono što mu je trebalo: jer ono što je iz nje mogao izvući i prisvojiti za prikazivanje krize kulture uopće i glazbe posebno, bio je načelni motiv romana (*ibid.* 58). Suradnja se odvijala tako da je Thomas Mann znao za Adorna pripremiti mašinom otkucanu kopiju svega što je do određenog trenutka napisao, sastavljao je za njega objašnjenja, čitao mu dijelove romana, sve kako bi Adorna upoznao sa svojim zamislima i pridobio ga da mu svojom imaginacijom pomogne u rješavanju glazbenih problema koji mu predstoje u daljnjem radu. S druge strane, kako bi Mannu pojasnio određene stvari vezane uz glazbu, Adorno je ponekad sjeo za glasovir i odsvirao neku glazbenu dionicu, a nakon toga bi slijedila rasprava. Tako je jednom prilikom odsvirao Beethovenovu sonatu op. 111 i pritom objašnjavao Mannu aspekte te glazbe. Mann je sve to pažljivo slušao i nastojao upiti svaku informaciju. Poslije takvih susreta danima bi doradivao ili prerađivao tekst. Taj odnos i rasprave koje su vodili Adorno i Mann mogli su izgledati poput u romanu opisane analize Sonate Adrianova učitelja Wendella Kretschmara. Od potrebne literature Adorno je Mannu stavio na raspolaganje važne glazbeno-teorijske tekstove poput knjige *Alban Berg* Williama Reicha, esej *Što je atonalitetno (Was ist atonal)* Albana Berga, knjigu *Nadahnuće i čin u glazbenom stvaranju. Prilog o psihologiji zakonitosti razvoja i stvaranja kreativnih ljudi (Eingebung und Tat im*

¹ Theodor W. Adorno bio mu je glavni savjetnik, ali ne i jedini. Nekoliko puta tražio je pomoć i od samog Schönberga, Stravinskog i Waltera.

musikalischen Schaffen. Ein Beitrag zur Psychologie der Entwicklungs- und Schaffensgesetze schöpferischer Menschen)² te svoju knjigu *Filozofija nove muzike (Philosophie der modernen Musik)*. Koliki je utjecaj imalo to glazbeno-filozofsko djelo na Thomasa Manna vidljivo je ako se usporedi drugi dio te Adornove knjige posvećen Arnoldu Schönbergu iz kojeg nisu preuzeti samo Adornovi stavovi i ideje, već su Adrianove riječi zapravo parafraza ili čak doslovan prijepis Adornovih formulacija (usp. Mann 1990: 256–259 i Adorno 1978: 55–59, 63, 64, 69).

Ta potpora u stvaranju neophodne glazbene iluzije imala je i svojih granica. Primjerice, iako za neke Mannove prijedloge Adorno nije htio ni čuti, pisac od njih ponekad nije htio odustati. U jednom je slučaju bio toliko zanesen svojom idejom da se, krijući to od Adorna, za savjet obratio Schönbergu. Njegov odgovor je bio: “Ja to ne bih radio. Ali, teorijski to je potpuno moguće.” Iako je na taj način dobio zeleno svjetlo, na kraju je ipak odustao od svoje zamisli (Mann 1976: 126). Nesuglasica je bilo i prilikom stvaranja oratorija *Apocalipsis cum figuris*, koji se trebao oslanjati na Dürerove ilustracije uz Apokalipsu. Mann je u pismu zamolio Adorna za pomoć u obliku “egzaktosti kojima bi okarakterizirao i osmislio djelo, (...) te pokojeg glazbenog obilježja koje bi mu poslužilo za stvaranje iluzije” (Mann 1965: 504). Iako Adorna nije privlačila ideja o izgradnji tog oratorija, ipak je na kraju pronađeno prihvatljivo rješenje. Adornove zasluge nisu bile vezane samo za probleme glazbe, nego i za oblast jezika i njegovih nijansi te čak i nečeg što spada u moral, teologiju i religiju (Mann 1976: 177–178).

ANALIZA GLAZBENOTEORIJSKIH ODLOMAKA HRVATSKOG PRIJEVODA DOKTORA FAUSTUSA

U nastavku su navedene prosudbe i tumačenja koja su dobivena analizom primjera vezanih uz glazbenoteorijske odlomke prijevoda romana *Doktor Faustus*. Prijevod je u povodu 100. rođendana njemačkog pisca uradio Milivoj Mezulić i za njega dobio nagradu Društva hrvatskih književnih prevodilaca. Pozabaviti se takvim prijevodom bio je izazov, ali ne u smislu traženja nedostataka i grešaka ili bilo kakvog narušavanja vrijednosti prijevoda, nego da bi se dobronamjerno ukazalo da svaki prijevod treba shvatiti kao polazište ili osnovnu strukturu koja prevoditeljima otvara ili ostavlja mogućnost dodatnog preciziranja ili doradivanja navoda, argumenata i terminologije koji su korišteni u izvornom tekstu. Kroz obuhvaćene primjere željelo se poduprijeti u članku više puta isticanu činjenicu da je prevođenje stručnog teksta vrlo

zahtjevan zadatak. Na kraju krajeva, i sam je Thomas Mann mnogo pažnje pridavao detaljima, pa zašto se to onda ne bi isto očekivalo i od svakog prevoditelja koji se dotakne njegovih djela?

Za potrebe analize korišten je model klasifikacije prijevodnih problema koji je osmislila predstavnica funkcionalističkog pristupa njemačke znanosti o prevođenju Christiane Nord. Prema tom modelu postoje razlike između pragmatičnih, konvencijskih i jezičnih prijevodnih problema (Nord 2009: 176–179). U ovom članku pragmatični problemi, koji nastaju zbog različitih komunikacijskih situacija u izvornom i ciljnom jeziku (u tu skupinu problema spadaju primjerice funkcija izvornog i ciljnog teksta, namjera autora, odnos autora prema čitatelju, medij te vremenski okvir), neće biti obuhvaćeni, nego će se pažnja usmjeriti samo na konvencijske i jezične prijevodne probleme.

1. KONVENCIJSKI PROBLEMI

Konvencijski problemi nastaju zbog različitih konvencija u tekstovima istih tekstnih vrsta u pojedinim jezicima. U tu kategoriju spadaju npr. razlike u navođenju direktnog, tj. indirektnog govora, navođenju citata i bibliografskih podataka, u interpunkciji, u transkripciji, tj. transliteraciji imena, u citiranju naslova knjiga te kazališnih djela itd. Iz te skupine odabrani su transliteracija i transkripcija imena skladatelja, imena instrumenata te navođenje i prevođenje naziva glazbenih djela.

a. Transkripcija i transliteracija imena skladatelja

U Hrvatskoj je uobičajeno da se imena skladatelja pišu izvornim pravopisom, a ne prema izgovoru u hrvatskome jeziku. Prevoditelj se toga pravila držao i ispravno postupio u navođenju 64 imena skladatelja, od kojih je najviše njemačkih, talijanskih, francuskih i austrijskih glazbenika, nekoliko značajnih ruskih skladatelja, nekoliko franko-flamanskih, nekoliko poljskih i nekoliko belgijskih te po jedan češki, španjolski, norveški i engleski skladatelj. No u prijevodu postoji i jedna kriva transkripcija. Ona se odnosi na češkog skladatelja Dvořáka kojeg je prevoditelj naveo u fonetiziranom obliku Dvoržak (Mann 2000: 101, 552), iako bi po navedenom pravilu trebalo stajati Dvořák.

Zanimljivo je primijetiti da se u cijelom radu ni jednom ne spominje ime Arnolda Schönberga, iako je upravo njegovoj dvanaestotonskoj tehnici Mann posvetio cijelo jedno poglavlje.

b. Nazivi glazbenih djela

Spominjući skladatelje Thomas Mann je također navodio i jedno ili više njihovih djela. Kako u njemačkom, tako i u hrvatskom jeziku naziv instrumentalnog

² Neki od ispitanika u tom djelu bili su Carl Orff, Arthur Honegger, Arnold Schönberg i Ernst Kenek.

djela sastoji se od navođenja instrumenta ili instrumenata za koje je napisano djelo, glazbenog oblika, tonaliteta i opusa³, kao npr. Beethovenova *klavirska sonata u c-molu, op. 111*. Istovjetnost konvencija u oba jezika trebala bi za prevoditelja biti olakšavajuća okolnost i smanjiti mogućnost pogreške. No ni ova činjenica ne isključuje mogućnost da prevoditelj nedovoljno točno navede naziv nekog djela kako to stoji u izvorniku. Takve nepreciznosti u prevođenju mogu dovesti do odstupanja od stvarnog značenja teksta. Analizom prijevoda utvrđen je jedan takav primjer, a odnosi se na poglavlje VII u kojem se spominje pojam *Klaviersonaten* (Mann 1990: 70). Iako se taj pojam odnosi na zadnjih pet Beethovenovih *klavirskih sonata* (op. 101, 106, 109, 110 i 111), prevoditelj Milivoj Mezulčić odlučio se koristiti nadređeni pojam *sonata*. Na taj se način možda izgubilo neko značenje koje je za autora bitno. Primjerice, da je dobro usvojio i shvatio glazbeni svijet. To kod Thomasa Manna ne bi bilo ništa čudno jer je on, a o tome je već bilo govora u prethodnim poglavljima, znajući narav glazbenih krugova, ulagao mnogo truda i vremena kako bi izbjegao njihove kritike. Ovdje treba napomenuti da bi se u sličnim situacijama prevoditelj, dakako, kad je to moguće (a ovdje to nije jer Thomas Mann više nije živ), mogao za mišljenje obratiti autoru teksta ili se posavjetovati s mjerodavnim glazbenim stručnjakom.

Prilikom prevođenja trebalo bi pripaziti da postoje neke instrumentalne skladbe koje iznimno nose poseban naziv. U takvim slučajevima prevoditelj bi trebao znati ili doznati može li neki naziv skladbe ostati u izvornom jeziku jer je to tako uobičajeno ili na ciljnom jeziku za tu skladbu postoji neki drugi općeprihvaćeni naziv. Ako prevoditelj na svoj način prevede naziv glazbenog djela za koji već postoji prihvaćen prijevod, može nastati neadekvatan jezični izraz koji spada u konvencionalne prijevodne pogreške. Osim toga, treba voditi računa i o tome da takav pristup ne bi bio u skladu s postignutim domašajima i standardima koji upravo potvrđuju vrijednosti i pokazuju bogatstvo kulture zemlje na čiji se jezik prevodi izvorni tekst. U romanu *Doktor Faustus* u tu skupinu djela spadaju primjerice Beethovenova *Hammerklaversonate*, čiji je naziv prevoditelj ispravno ostavio neprevedenim. No prijevod za Tartinijevu *Teufelstrillersonate*, skladane za violinu, koji glasi *sonata s đavolskim trilerima* (Mann 2000: 527), može se smatrati proizvoljnim, jer za taj naslov u hrvatskom jeziku postoji naziv *sonata Đavolji triler*. Odabrano rješenje moglo bi upućivati da je pojam *Teufelstriller*, primjerice, naziv za određenu vrstu trilera.

Za razliku od instrumentalnih skladbi, većina vokalnih djela ima naziv za koji u ciljnom jeziku

postoji uvriježeni prijevod. Analiza je pokazala da je prevoditelj većinu njih naveo ispravno, no i ovdje postoje primjeri kod kojih postoji odstupanje od tog pravila. Tako je primjerice za Schumannovo djelo *Kinderszenen* ponuđen prijevod *Dječje scene* (*ibid.* 99) umjesto *Dječji prizori*, za Wagnerovu operu *Fliegender Holländer* ponuđen je prijevod *Leteći Holanđanin* (*ibid.* 104) umjesto *Ukleti Holandez*, a za Weberovu operu *Freischütz* navodi se *Slobodni strijelac* (*ibid.* 104), a ne *Strijelac vilenjak*. U primjerima Debussyjeve opere *Pelléas et Mélisande*, baleta *Jeux*, Mozartove opere *Don Juan* te Ravelova baleta *Daphnis et Chloé* uopće nema prijevoda, iako u hrvatskom za ta djela postoje općeprihvaćeni nazivi *Peleas i Melisanda*, *Igre*, *Dafnis i Hloja*, dok se za operu *Don Juan* prednost daje talijanskom, tj. izvornom nazivu *Don Giovanni*.

c. Nazivi instrumenata

Thomas Mann u romanu je pokazao zavidno poznavanje instrumenata, kako suvremenih, tako i starijih, pa se tako spominju oboja *d'amore*, viola *da gamba*, lutnja i čembalo. Osobito se to može uočiti u poglavlju VII u kojem Mann opisuje spremište instrumenata Adrianova strica Nikolausa. Iako se nekome može činiti da se radi tek o tehničkim detaljima, za autora je sve to bilo itekako važno jer je jedino takvim pristupom mogao doseći potrebnu razinu svih segmenta glazbenog svijeta. Stoga 21 krivo napisan ili preveden naziv ili ime instrumenata u prijevodu Milivoja Mezulčića, od 62, koliko ih je navedeno u romanu, upućuje na potrebu da se u nekom sljedećem prijevodu ovog romana Thomasa Manna taj propust ispravi.

U hrvatskom jeziku postoje uvriježeni nazivi za neke od instrumenata koje prevoditelj nije upotrijebio, iako bi to u svakom slučaju trebao biti prioritet kako bi se bilo u duhu već poznate i usvojene terminologije. To znači da, primjerice, određenu skupinu instrumenata – *Baß-Instrumente* – nije bilo potrebno parafrazirati permutacijom *instrument* za *bas-tonove* ako za nju postoji istovrijednica *basovski instrumenti*. Isto vrijedi i za naziv *Zugposaune* koji je preveden kao *truba na pomak*, iako se to limeno puhaće glazbalo u hrvatskom naziva *trombon s povlačkom* ili jednostavno *trombon*. U ovom je slučaju pogrešno tumačenje otišlo i korak dalje pa je učinjenom mutacijom *trombon* postao *truba*. Isto se to dogodilo i s *Basstuba*, koja je umjesto *bas-tube* postala *bas-truba*. Sporna su i neka rješenja nastala na osnovu strategije koja se naziva implikacija, a koja se sastoji u mogućnosti navođenja općenitijeg, nadređenog pojma u ciljnom jeziku u slučaju da u tom jeziku ne postoji istovrijednica i ako se time ne mijenja smisao teksta. Tako se, primjerice, za *Holzblasinstrumente* – *drvena puhaća glazbala* – uz ponuđeni prijevod *duhači u drvene instrumente* (*ibid.* 237), nastao permutacijom, pojavljuju i nadređenice *duhački instrumenti*, tj. *duhači*, čime se mijenja smisao rečenice. I za *Hausorgel* i

³ Uz Mozartova djela umjesto broja opusa navodi se Köche-lova oznaka (KV), a uz Bachova broj iz kataloga Bachovih djela (BWV).

Querflöte prevoditelj se odlučio za općenitije nazive pa je upotrijebio pojmove *orgulje* i *flauta*, iako u hrvatskom jeziku postoje prevedenice koje glase *kućne orgulje* i *poprečna flauta*. U skupini gudačkih instrumenata stari instrument *violone* mutirao je u prijevodu u *violinu*. Za *Tafelklavier* se u prijevodu koriste različiti nazivi – *ravni klavir* (*ibid.* 279, 634), *dugački klavir* (*ibid.* 338) i *produženi klavir* (*ibid.* 414), iako bi prema *Muzičkoj enciklopediji* (Kovačević 1974: 332) ispravniji naziv bio *čtvorougaoni klavir*, a prema internetskom izdanju *Hrvatske enciklopedije* (v. “Klavir”), naziv *čtetverouglasti klavir*. Kao zadnji primjer može se spomenuti naziv *Kesselpauke*, koji se odnosi na skupinu udaraljki i može se prevesti nadređenicom *timpan*. Prevoditelj se ipak odlučio za opisni prijevod *bubanj u obliku kotla* (Mann 2000: 58).

2. DISFUNKCIONALNI ASPEKTI JEZIČNIH PROBLEMA

Što se tiče jezičnih pogrešaka, koje obuhvaćaju leksičke, sintaktičke i stilističke pogreške, članak će se ograničiti samo na leksičku analizu, tj. na semantičke pogreške. Analiza je pokazala da se kod nekih glazbenih stručnih naziva koji su uzeti u razmatranje, usprkos krivim istovrijednicama, ipak može utvrditi značenje, no ima i onih rješenja radi kojih je došlo do značenjskog pomaka.

a. Krive istovrijednice glazbenog nazivlja bez značenjskog pomaka

Kada u ciljnom jeziku ne postoji istovrijednica neke riječi ili naziva, prevoditelj može primijeniti prevoditeljski postupak doslovnog prevođenja. No ako već postoji uvriježeno prijevodno rješenje, taj postupak više nije primjenjiv. Odstupanje od takve prakse uočeno je kod sljedećih primjera. Za pojam *Chladnische Klangfiguren* u prijevodu je pronađena doslovna prevedenica *Chladnijeve zvučne figure* (*ibid.* 165). No prema *Muzičkoj enciklopediji* ispravna bi bila istovrijednica *Chladniji likovi* (Kovačević 1971: 323). Za termine *Septimenakkord*, tj. *Septimakkord* bilo bi prikladnije da je izabran pojam *septakord*, a ne da je taj termin preveden kao tuđica *septimakord* (Mann 2000: 311). Sljedeće što pada u oči su nazivi *polovina*, *čtvrtina* i *osmina* koji ne postoje u glazbenoj terminologiji, već se radi o *polovinkama*, *čtvrtinkama* i *osminama*. Nadalje, za složenicu *Dreiklang* prevoditelj je u svim slučajevima koristio pojam *troglas*. Takav termin ne postoji u glazbenoj, već isključivo u lingvističkoj terminologiji. U njemačkom jeziku za taj pojam postoje ekvivalenti *Dreilaut*, tj. *Triphong*. Istovrijednica za *Dreiklang* u hrvatskoj glazbenoj terminologiji glasi *kvintakord*. U prijevodu se više puta pojavljuje riječ *red*, koja bi trebala biti istovrijednica za njemački pojam *Reihe*.

U romanu se navedena riječ pojavljuje u poglavlju o dodekafoniji, gdje ona ne predstavlja općejezičnu riječ, već naziv koji je upravo terminologiziran u kontekstu dodekafonije te bi se trebao prevesti riječju *niz*. Nedovoljna preciznost prijevoda jednorječnih i višerječnih naziva može se spomenuti i u primjeru kolokacije *punktierte Viertelnote*, prevedene s *čtvrtinka produžena za jednu čtvrtinku* (*ibid.* 73), a ne kao *punktirana čtvrtinka* ili *čtvrtinka s točkom*. Ovo je bitna razlika jer ta točka iza note označava produženje note za polovicu njezinog osnovnog trajanja. Sporna je i upotreba naziva *tonska ljestvica* koji se koristi kao prijevod pojma *Tonstufe*, a ne termina *Tonleiter*, koji se više puta pojavljuje u romanu.

b. Krive istovrijednice glazbenog nazivlja sa značenjskim pomakom

U analiziranom prijevodu pronađeno je nekoliko primjera prijevodnih pogrešaka koje su više puta dovele do značenjskog pomaka. Kod prvog primjera koji će se u nastavku objasniti radi se o vrsti ekvivalencije nazvane “jedan prema više” (Koller 2011: 232). U temperiranom sustavu ugađanja svaki ton ima svoj enharmonijski ekvivalent. To su tonovi “koji su teoretski (muzički i fizikalno) po visini različiti i drukčije se notiraju, ali praktički imaju u današnjem temperiranom sustavu identičnu visinu” (Kovačević 1971: 530). Primjeri su tonovi *cis-des* ili *gis-as*. Enharmonijski tonovi mogu se zamijeniti kako bi se izvršila modulacija u udaljene tonalitete ili kako bi se olakšalo čitanje nota za neuobičajene tonalitete transponirajućih instrumenata. U njemačkom jeziku taj se postupak naziva *enharmonische Verwechslung* ili *enharmonische Umdeutung*, pri čemu se ti pojmovi koriste kao sinonimi. U hrvatskom jeziku za njega postoje dva naziva – *enharmonijska promjena* ili *enharmonijska zamjena* – a koriste se za označavanje različitih postupaka. Naziv *enharmonijska promjena* odnosi se na promjenu jednog jedinog tona određenog akorda, npr. kada se trozvuk *c-e-gis* mijenja u *c-e-as*. Pritom se mijenja vrsta akorda. U prvom slučaju naime imamo kvintakord, a u drugom sekstakord. Naziv *enharmonijska zamjena* koristi se ako se enharmonijski zamijene svi tonovi akorda kao npr. kada akord *fis-ais-cis* postane *ges-b-des*. Kod ovakvih primjera od prevoditelja se očekuje istančani osjećaj za donošenje ispravne odluke.

Sljedeći primjer prijevod je naziva *Durchgangston*. Prevoditelj se odlučio za nadređeni pojam *zvuk*, iako je ovdje riječ o posebnom tonu – neakordičkom tonu – “koji predstavlja melodijsku sponu između dvaju akordičkih tonova jedne te iste harmonije ili dviju različitih harmonija” (Kovačević 1976: 131). Za taj naziv u hrvatskom jeziku postoji istovrijednica *prohodni ton*.

Evo još jednog primjera koji potkrepljuje potrebu pravilnog sagledavanja izvornika. Radi se o sljedećoj rečenici:

Modulation von H- nach C-Dur, aufhellender Halbton-Abstand wie im Gebet des Eremiten im Freischütz-Finale, bei dem Eintritt von Pauke, Trompeten und Oboen auf dem Quartsextakkord von C. (Mann 1990: 191)

Prijevod te rečenice glasi:

Modulacija od h-dura u c-dur, polutonski razmak koji je tu modulaciju svjetlije obojio kao u pustinjakovoj molitvi u finalu *Strijelca vilenjaka* kad se jave bubanj, trompete i oboe na kvartsextakordu od c-a. (Mann 2000: 185)

Poznato je da se nazivi tonova i tonaliteta u hrvatskom i njemačkom pišu jednako. I to na način da se tonovi subkontra, kontra i velike oktave, kao i nazivi durskih tonaliteta pišu velikim slovom, dok se molški tonaliteta i tonovi male, prve, druge, treće i četvrte oktave pišu malim slovima (Massenkeil; Noltensmeier 1998: 1057–1058, Spiller 2011: 66, 116). To znači da bi se i u ciljnom tekstu tonaliteta H-dur, C-dur i ton C trebali pisati velikim slovom. Za pojam *Halbton-Abstand*, koji je preveden s *poluton*, bilo bi točnije da je preveden s istovrijednicom *polustepen* pa i *razmak od pola stepena*, koje se koriste u glazbenoteorijskoj literaturi. Već je ranije u članku spomenuto da se instrument koji se u njemačkom jeziku naziva *Pauke*, u hrvatskom naziva *timpan*, a ne *bubanj*, dok bi se instrument *Trompete* trebalo prevesti kao *truba*. Također je važno točno shvatiti da na kraju rečenice slovo C ne označava ton, već tonaliteta C-dur. Na to upućuje veliko slovo u izvorniku.

Što je točno Thomas Mann mislio navedenom rečenicom može se provjeriti i u partituri, na temelju koje se da zaključiti da oboe, timpani i trube nastupaju na kvartsextakordu 1. stupnja ljestvice C-dura, znači na akordu *g-c-e*, što je nešto drugo nego što piše u analiziranom prijevodu:

Slika 1. Molitva Pustinjaka u finalu *Strijelca vilenjaka* (Weber 1821: 188)

ZAKLJUČAK

Temama koje su obrađene u ovom članku nastojalo se naglasiti da prevođenju stručnog teksta treba pristupiti vrlo pažljivo i odgovorno. Moglo bi se reći da dobar prijevod zavisi od shvaćanja prevoditelja što i kako treba učiniti da prijevod postigne potrebnu kvalitetu te, dakako, i od njegove odlučnosti i predanosti da to i ostvari. Da bi se pokazalo što to u praksi znači, u članku je, s jedne strane, dan osvrt na pristup i pripremu koju je Thomas Mann poduzimao kako bi savladao i shvatio glazbeni svijet i time postigao željeni rezultat. Cijeli je taj proces temeljite pripreme opisan u njegovoj knjizi *Nastanak doktora Faustusa*. S druge se strane analizom glazbenoteorijskih odlomaka hrvatskog prijevoda te knjige željelo ukazati da se ista takva temeljitost očekuje i od prevoditelja tog teksta. To znači da se podrazumijeva njegov čvrsti osjećaj za svrhu angažmana, snažnu motivaciju za uspjeh i sposobnost usredotočenja napora na sve posebnosti i određenja izvornog teksta. Dakako, kvalitetu prijevoda u značajnoj mjeri određuje i upućenost prevoditelja u svijet glazbe jer se na njemu zasniva sadržaj romana.

Iz svega navedenog proizlazi da postizanje stvaralačke povezanosti izvornog teksta i prevoditelja ovisi o načinu na koji prevoditelj upravlja cijelim procesom prevođenja i koliko prihvaća pravila i standarde koji mu omogućavaju i ograničavaju adekvatan pristup izvornom tekstu. A jedna od tih mogućnosti uspostava je uspješne komunikacije sa svima onima koji bi mogli pomoći u realizaciji tog posla. Prvenstveno se tu misli na autora teksta te kompetentne stručnjake. Potreba za takvom suradnjom proizlazi iz činjenice da koliko god prevoditelji bili verzirani u svom poslu, nisu uvijek u stanju sami razriješiti sve nijanse jezika neke struke koji je inkorporiran u izvorni tekst. Naravno, svaka želja i sklonost ka komunikaciji trebala bi se kroz međusobno uvažavanje i lojalnost uzdići na razinu plodonosne profesionalne suradnje.

Dakle, iako prijevod može biti dobar kao što je to slučaj s romanom *Doktor Faustus*, koji je na hrvatski preveo Milivoj Mezulić, to ne znači da je time posao prevođenja konačno obavljen i da se nema što tražiti u tom smislu. Upravo suprotno. Da bi se koliko je to moguće dobio tekst "bez grešaka", u fazi koja predstoji taj tekst postaje polazište ili osnovna struktura koju treba neprestano razvijati i osigurati postizanje još višeg stupnja profinjenja prilagođavanja izvornog i ciljnom tekstu.

Adorno, Theodor Wiesengrund 1978. *Philosophie der neuen Musik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft.

Ecco, Umberto 2006. *Otprilike isto. Iskustva prevođenja*. Zagreb: Algoritam.

“Klavis”, u: *Hrvatska enciklopedija*. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. URL: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=31786>, pristup 12. 8. 2018.

Koller, Werner 2011. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Tübingen: A. Francke.

Kovačević, Krešimir (ur.) 1971. *Muzička enciklopedija. A-Goz*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.

Kovačević, Krešimir (ur.) 1976. *Muzička enciklopedija. Or-Ž*. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod.

Mann, Thomas 1976. *Nastanak “Doktora Faustusa”*. *Roman jednog romana*. Prev. Petar Vujičić. Beograd: Slovo Ljubve.

Mann, Thomas 1965. *Briefe 1937-1947*. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag.

Mann, Thomas 1990. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

Mann, Thomas 2000. *Doktor Faustus. Život njemačkog skladatelja Adriana Leverkühna – po pričanju jednoga njegova prijatelja*. Prev. Milivoj Mežulić. Zagreb: Ljevak.

Massenkeil, Günther; Noltensmeier, Ralf 1998. *Metzler Sachlexikon Musik*. Stuttgart et al.: Metzler.

Mertens, Volker 2006. *Groß ist das Geheimnis. Thomas Mann und die Musik*. Leipzig: Miltzke.

Nord, Christiane 2009. *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. Tübingen: Julius Groos.

Paepcke, Fritz 1986. *Im Übersetzen leben. Übersetzen und Textvergleich*. Klaus Berger i Hans-Michael Speier (ur.). Tübingen: G. Narr.

Spiller, Felix 2011. *Muzički sustav*. Kupinečki Kraljevec: Edicije Spiller – priručnici.

Weber, Carl Maria von 1821. *Strijelac vilenjak, op. 77*. IMSLP Petrucci Music Library URL: [http://imslp.org/wiki/Der_Freisch%C3%BCtz,_Op.77_\(Weber,_Carl_Maria_von\)](http://imslp.org/wiki/Der_Freisch%C3%BCtz,_Op.77_(Weber,_Carl_Maria_von)), pristup 12. 8. 2018.

Žmegač, Viktor 1959. “Die Musik im Schaffen Thomas Manns”. U: *Zagreber germanistische Studien*, sv. 1. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Seminar za njemačku filologiju.

TRANSLATION OF SPECIALIZED CONTENT WITHIN A LITERARY WORK WITH REFERENCE TO THE NOVEL *DOKTOR FAUSTUS* BY THOMAS MANN

The translation of a specific text, as is the case with a literary piece of writing containing segments written in a language of a specialist subject field, can be successful only if the translator adopts an appropriate approach. In other words, the translator has to understand that in such cases there are specific demands determined by an expansion of the semantic space, which has to be interpreted adequately and accurately. If the translator manages to comprehend the source text from various perspectives, different languages that occur and create its structure will remain in the correlation created by its author. Accordingly, attention is paid to some elements that may make it easier for a translator to get along with the translation of a source text within the framework explained. The article tries to emphasise that the retention of the original's specificity is possible only with a high-level expertise that is determined by the constitutive elements of the source text. Furthermore, the translator should aim at creating wider and more open relationships and communication with those who can help them to preserve the spirit of the authentic expression of the original in their target text.

In order to facilitate the comprehension of what has been described and to illustrate several claims, the article refers to the novel *Doctor Faustus* by Thomas Mann, in which the presence and the interaction of literary and specialized texts are clearly conveyed. Beyond that, for the purpose of the article we carried out an analysis of examples connected with musicological passages in the Croatian translation of the novel.

Key words: translation, specialized language, musical terminology, Thomas Mann