

Jezična slojevitost Držićeve *Dunda Maroja* u ruskim prijevodima

Velika većina književnih i kazališnih kritičara i teoretičara danas se slaže da komedija *Dundo Maroje* predstavlja vrhunac stvaralaštva Marina Držića. Heinz Kindermann u svojoj monumentalnoj *Kazališnoj povijesti Europe (Theatergeschichte Europas, I–X, 1957–74)* piše kako je „jedva (...) shvatljivo da je to djelo prvi put prikazano jedanaest godina prije nego se rodio Lope de Vega, četrnaest godina prije Shakespeareova, 71 prije Molièreova, i 156 prije Goldonijeva rođenja“ (1959: 421). Iako Kindermann ukazuje na utjecaje Plauta i renesansne talijanske učene komedije, ipak ističe da u komediji „nešto novo i samosvojno južnoslavensko preteže i tamo gdje su vidljivi mozaični tragovi pojedinih scenskih poteza“ te da je „stvoren nešto što ne samo dramaturški, nego i scenski vodi u budućnost“ (ibid.). S time se slaže i Marko Fotez – svojevrsni „uskrisitelj“ Držićeve lika i djela, čija je preradba originalne šesnaestostoljetne komedije dovela do porasta interesa za Držićevo stvaralaštvo, kako kod nas, tako i u inozemstvu:

Proučivši sve što sam mogao od naših i talijanskih preteča i suvremenika Držićevih, došli smo do konstatacije da za *Dunda Maroja* nije pronađena mogućnost da se usporedi s bilo kojim sličnim djelom u europskoj renesansnoj komediografiji. (Fotez 1974: 6)

Originalnost *Dunda Maroja* proizlazi iz njegove izvanredne kompleksnosti. Milan Moguš ističe kako je renesansna komedija „s obiljem likova i različitih situacija, intriga, zapleta i raspleta, živahnosti i razvezanosti – bila već po svojoj fakturi višestruko raznovrsna“ (Moguš 1969: 52). Tu raznovrsnost renesansne komedije Držić je u *Dundu Maraju* oboгатio kompleksnom jezičnom slikom, aspektom komedije koji je sam po sebi dovoljno slojevit da mu se ovdje posveti posebna pažnja. Tako nam predstoji tu „unutarnju“ mnogojezičnost komedije staviti u kontekst njezine „vanjske“ mnogojezičnosti, tj. u kontekst jednog od mnogobrojnih jezika (i kultura) koji su prenijeli Držićeve originalne likove i situacije na svjetske scene. Riječ je o dvama ruskim prijevodima *Dunda Maroja*.

Stavljajući Držića u kontekst svjetske književnosti i kazališta, Fotez ističe općenitu važnost *Dunda Maroja* za suvremeno renesansno kazalište.

Ističe tako da, osim Machiavellijeve *Mandragole*, „danas nema mnogo komedija iz tog razdoblja koje su još uvijek trajan dio svjetskog teatarskog repertoara“ (Fotez 1976: 258) te da je „laskava činjenica da se danas na svjetskim scenama ne prikazuje uspješnije nijedna renesansna komedija starija od slavenskog 'Dunda Maroja'“ (Fotez 2000: 332). Potvrdu o svjetskom značaju komedije dala je impozantna knjiga s prijevodima *Dunda Maroja* na čak osamnaest jezika.¹ Knjigu je povodom petstote obljetnice rođenja najvećega hrvatskog komediografa izdao dubrovački ogranak Matice hrvatske, a priredio ju je Luko Paljetak. U pogovoru knjizi Paljetak se redom osvrće na svaki od prijevoda, navodeći osnovne podatke o prevoditeljima, izvorniku i, dakako, samom tekstu prijevoda. Zanimljivo je kako u kontekstu ruskog prijevoda nailazimo tek na šturu zabilješku: „*Dundo Maroje* na ruskom, u prijevodu Natalije Vagapove, prenesen je iz strojopisa u posjedu Baljšoga dramatičkoga teatra M. Gorki iz Sankt Peterburga“ (Paljetak 2008: 1659). Riječ je o prijevodu nastalom 1980. godine za potrebe uprizorenja u već spomenutom kazalištu. Predstavu je režirao Miroslav Belović, a izveli su je sovjetski kazališni glumci. U Paljetkovu pogovoru spominje se, međutim, jedna ranija inscenacija na sovjetskim daskama: „U jesen, 29. XI. 1965. *Dundo Maroje* izveden je na pozornici moskovskog teatra 'Vahtangov' u režiji Bojana Stupice“ (ibid. 1656). Očito je, dakle, da je postojao i drugi, raniji prijevod komedije na ruski jezik.

Prvi ruski prijevod *Dunda Maroja* djelo je Larise Pavlovne Solnceve, ali u samom tekstu, zanimljivo, stoji pseudonim – I. I. Petrova. Prijevod je nastao 1955. u svrhu uprizorenja u moskovskom kazalištu koje spominje Paljetak. Marina Smirnova-Drobyševa, vjerojatno najznačajnija ruska držićologinja, tvrdi kako je prijevod bio napisan isključivo za kazališne glumce pa stoga nikad nije službeno tiskan. Ipak, širio se u samizdatu, što objašnjava

¹ To su redom: engleski, talijanski, francuski, njemački, švedski, norveški, nizozemski, finski, mađarski, ruski, poljski, ukrajinski, češki, slovački, slovenski, bugarski, makedonski i esperanto.

korištenje pseudonima.² Kao i prijevod u Matičinjoj zbirci, i ovaj prijevod sačuvan je tek kao strojopis. U svrhu provedbe usporedne analize ruskih prijevoda komedije (Milovina, 2021) djelatnici muzeja koji radi u sklopu kazališta Vahtangov dostavili su mi presliku navedenog strojopisa. Strojopis je, nažalost, nepotpun (nedostaju dvije stranice iz trećeg čina), ali je zato obogaćen komentarima Bojana Stupice, koje je redatelj izravno unosio u tekst. Zanimljivo je kako je tekstu prijevoda priložen i prerađeni fragment prijevoda, očito napravljen na osnovi Stupičinih komentara. Taj svojevrsni treći prijevod *Dunda Maroja* sačuvan je tek do početka drugog čina, ali ćemo ga ovdje, zbog zanimljivosti, uključiti u analizu.

Svakako treba istaknuti da je obama ruskim prijevodima kao izvornik poslužila pojednostavljena Fotezova preradba originalne renesansne komedije. U svojim *Putovanjima s Dundom Marojem* (1974) Fotez tako ističe „ogromno bogatstvo epizoda i realističkog rekreiranja Držiću suvremenog života“ u originalnoj komediji, ali istovremeno upozorava da je

za današnjeg gledatelja bilo (...) u toj komediji prilično balasta, prizorâ i figurâ karakterističnih za epohu, dakle kulturno-historijski vrijednih, no za nas danas bez žive zanimljivosti. (Fotez 1974: 7)

U kontekstu mnogojezičnosti komedije važno je spomenuti i komentar na račun jezika komedije. Fotez naime ukazuje na to da je samo čitanje komedije, „zbog zastarjelog jezika i mnoštva talijanizama“ (ibid.), predstavljalo problem. Stoga je jezik „trebalo učiniti razumljivijim, pročistiti ga od nanosâ vremenskih i lokalnih, ali ne oduzeti mu duh originala, dah epohe i šarm dubrovačkog govora“ (ibid.). U konačnici je za potrebe praizvedbe *Dunda Maroja* u zagrebačkom HNK 27. listopada 1938. godine Fotez skratio komediju s pet činova na tri, smanjio broj likova s 30 na 16, te općenito pojednostavio kompleksnu jezičnu sliku originala, dopisavši i svoj završetak.³ O tome je li Fotez „komediju iz doba renesanse“ uspio pretvoriti u „renesansnu komediju živu i danas“ (ibid. 9) možda najbolje govori činjenica da je većina prijevoda *Dunda Maroja* napravljena upravo po njegovoj adaptaciji (11 od 18 prijevoda u Matičinom zborniku), ali i da je velika većina inozemnih uprizorenja komedije temeljena na njoj.

Iako pojednostavljena, jezična slika adaptiranog *Dunda Maroja* svejedno predstavlja jednu od glavnih poteškoća prilikom prijevoda komedije. Francisco Gálvez (2009) pritom navodi da je ona djelomično prouzročena raznolikim podrijetlom likova, a ističe i makaronski govor koji dodatno uslož-

njava ionako složenu jezičnu situaciju. Izvore mnogojezičnosti originalnih Držićevih komedija treba tražiti u književnim te kulturno-povijesnim kontekstima. Držić je za vrijeme svog studija u Sieni došao u doticaj s talijanskom komedijom koja je u konačnici znatno utjecala na njegovo stvaralaštvo. Josip Lisac piše kako su talijanski komediografi „bez sustezanja koristili leksik dijalektalnog porijekla, uklanjajući sve predrasude i omogućavajući autorima da u riznici organskih idioma pronađu izražajna sredstva“ (2010: 392). Element dubrovačkog gradskog govora vjerojatno je aspekt jezične slike komedije koji je najteže odraziti u prijevodu, na što ću se osvrnuti niže. Ipak, kronotop *Dunda Maroja*, kako piše Aleksandar Flaker, uvelike nadilazi prostor unutar dubrovačkih zidina:

centriran na „zrcalnoj“ osovini Dubrovnik – Rim, kronotop komedije (...) sjedinjuje golemi prostor Jadrana s Dinaridima, Italije s nekoliko njezinih trgovačkih i kulturnih centara, a naposljetku i Mitteleuropu renesanse, ali i reforme. (2009: 295)

Dubrovnik je, naime, u Držićevo vrijeme bio značajan kozmopolitski centar na Mediteranu, mjesto gdje ste mogli sreći

Vlahe i Turke iz zaleđa, Židove i Armence, razne prekomorske trgovce, pretežito Puljize, Mlečane, Ankonitace, Grke i Albance, hodočasnike i diplomate na putu prema istoku. (Stojan 2007: 173)

U Gradu se tako, osim hrvatskog (slavenskog), aktivno govorio i talijanski, a često se koristio i latinski, uz nešto ostataka dalmatskoga. Osnovu jezične slike komedije čini tako tzv. „jadranska diglosija“, koju spominje Flaker:

S jedne strane stoji „lingua nostrana“ – jezik „našijenaca“, i to ne samo dubrovačkijeh, nego i pridošlica (...) S druge pak strane stoji jezik italskih gradova, „lingua toscana“, ovdje doslovno „in bocca romana“ kojom se služe, rijetki doduše, „domaćini“, ali i strani pridošlice, pa i Dubrovčani... (Flaker 2009: 293–294)

Sam Držić se, međutim, kroz svakodnevnu komunikaciju upoznao i s njemačkim, turskim, grčkim, mađarskim, a možda i još kojim jezikom, ističe Lisac (2010). Tako i *Dundo Maroje* izlazi iz okvira već spomenute diglosije, uspostavljajući pritom, kako piše Gálvez (2009), složeno višejezično tkivo koje se sastoji od dubrovačkoga gradskog govora, kotorskog i vlaškog govora, hrvatskog jezika (i njegove „iskrivljene“ varijante), talijanskog, tj. njegove mletačke, toskanske i „iskrivljene“ varijante, te njemačkog jezika (također u „iskrivljenom“ obliku) i ponekog latinskog izraza. Dakako, Gálvez se referira na punu, originalnu verziju komedije. Fotez je za potrebe adaptacije izbacio mnoštvo replika na talijanskom, zamijenio neke zastarjele dubrovačke dijalektizme suvremenijima i općenito pojednostavio dijalektalnu raslojenost pojedinih je-

² Osobna komunikacija s M. N. Smirnovom-Drobyševom.

³ Detaljnije o Fotezovim preinakama na konkretnim primjerima vidi u: Fotez, 2000.

zika unutar komedije. Iako je time značajno olakšao zadaću njezina prevođenja, neki teoretičari smatraju da je Fotez svojim jezičnim intervencijama narušio duh komedije. M. Drobyševa tako piše da je u adaptiranoj verziji „izgubljena leksička slikovitost Držićevih talijanizama, dijalektizama i cijelih rečenica na talijanskom jeziku“, zbog čega nam komedija u konačnici „ne daje potpuni dojam o [svojim] jezičnim osobitostima“ (2006: 176). Bez obzira na navedene gubitke, adaptacija ipak nudi mnoštvo materijala za analizu. Obje ruske prevoditeljice, naime, nastojale su prenijeti njezinu mnogojezičnost, u što ćemo se uvjeriti kroz primjere iz dubrovačkog govora, talijanskog i njemačkog jezika, te njihovih „iskrivljenih“ varijanti.

Iako se mnogi likovi Držićeva *Dunda Maroja* aktivno koriste talijanskim jezikom, u komediji ipak prevladava dubrovački gradski govor. Taj „narodni“ govor, kako ga u svojem *Jeziku Marina Držića* (1934) naziva Milan Rešetar, govor je svih dubrovačkih građana, pa tako i likova u komediji – i pučana, i aristokrata. Taj govor, međutim, kod Držića je stiliziran. Kako bi se postigao komični efekt dodano mu je na primjer mnoštvo suvišnih talijanizama. Ovdje će se zato primarno usredotočiti upravo na te talijanizme. Kao što Peeter Torop ističe u svom *Totalnom prijevodu* (*Тотальный перевод*, 1995), prijevod nužno mora dovesti do potpunog brisanja lokalnih, dijalektalnih osobitosti djela. Takav je slučaj dakako i u ruskim prijevodima, gdje je većina dijalektizama i dijalektalnih konstrukcija prevedena standardnim ruskim jezikom. Postoje, međutim, ruske riječi koje oblikom podsjećaju na dubrovačke dijalektizme pa će se osvrnuti na primjere njihove upotrebe u prijevodima. U Fotezovoj adaptaciji nailazimo i na niz dijalektizama koji su svojevrsni „lajtmotivi“ komedije pa vrijedi usporediti kako su ih prevoditeljice prenosile. Dakako, mnogi dijalektizmi su u prijevodima potpuno ispušteni, posebno u prijevodu N. Vagapove koji je puno slobodniji od ranijeg prijevoda L. Solnceve.

Osvrnimo se za početak na primjere onih dijalektizama, tj. talijanizama, koje su prevoditeljice prenijele po zvučenju sličnim ruskim riječima. Neke od njih pripadaju ruskom standardu, iako su u prijevodima ponekad upotrijebljene u netipičnom kontekstu. Većinu takvih primjera nalazimo u prijevodu Solnceve koja se, riječima Umberta Eca (2006), odlučila za strategiju otuđivanja ili ksenofilizacije (*foreignizing*), tj. nastojala je, koliko je to bilo moguće, usmjeriti svoj prijevod na izvorni (polazni) tekst. Tako npr. Solnceva *argumenat od komedije* prevodi kao *аргумент о комедији*⁴ (Držić 1955: 2). U obama prijevodima riječ *virtuoz*, sa značenjem „snalažljiv, sposoban“ ili češće, u kontekstu Pometove renesansne filozofije: „obdaren

vrlinom, krepostan“ (prema tal. *virtù*), prevedena je kao *виртуоз* (*virtuoz*), iako u ruskom jeziku ne nailazimo na drugo, „filozofsko“ značenje. Talijanizam *peršona* Solnceva prevodi zastarjelicom *персона* (*persona*), a u obama prijevodima pojavljuje se razgovorno *бестия* (*bestija*) kao prijevod sinonima *bestija*, *bestija* i *bestijan*. Slučajno je sličnost postignuta kod prijevoda dijalektizma *музиканат* gdje je Solnceva upotrijebila standardno rusko *музыкант* (*muzykant*).

Zanimljivi su ipak primjeri talijanskih riječi koje Solnceva transkribira na ruski jezik kao prijevod određenih dijalektalnih talijanizama iz komedije. Tako je npr. riječ *pridon* prevedena kao *приджоне* (*pridžone*), a pejorativ *farabut* je jednostavno transliteriran (*фарабуте*). Pridjev *deloz* dobio je pak svojevrsni dodatak-pojašnjenje: „ревнив... джелозо“⁵ (ibid. 31), što je slučaj i kod prijevoda riječi *mirakulo*: „миракуло, странным“⁶ (ibid. 2). Kad Pomet kaže: „...imam imat *vitoriju* od neprijatelja“ (Držić 1950: 33), Solnceva to prenosi kao: „одержу *виторию* над неприятелем“⁷ (Držić 1955: 24). Umjesto korištenja standardnih *pobeda* (*pobeda*) i *vrag* (*vrag*; rus. neprijatelj), Solnceva se dakle nastoji približiti originalu. Govoreći pak o Rimu, Dundo Maroje izjavljuje da je to „mjesto toliko *delizioso*“ (Držić 1950: 14), a u prijevodu nalazimo: „город таких *дэлицозо* – в город соблазнов“⁸ (Držić 1955: 8). Solnceva, kao što se vidi iz primjerâ, neprestano balansira između polaznog i odredišnog teksta, nastojeći istovremeno prenijeti zvučanje dubrovačkog dijalekta (ili možda općenito talijanske sredine) putem transkribiranih talijanizama, ali i približiti smisao dodatnim objašnjenjima riječi. Takav je slučaj i kod prijevoda fragmenta „što je ta *discperacion*“ (Držić 1950: 83), kojeg Solnceva prevodi kao „как можно так отчаиваться? Какой *дишперацион*?“⁹ (Držić 1955: 69).

U dvama primjerima Solnceva je nastojala prenijeti zvučenje talijanizama, ali je pritom izgubljeno značenjsko podudaranje riječi. Tako je Dundova izjava „oto si dobre *čijere*“ (Držić 1950: 33) prevedena kao „Нет ли у тебя *чирьев*?“¹⁰ (Držić 1955: 60). *Čijeru*, tj. lice ili izraz lica, Solnceva je dakle pretvorila u čireve. Slično je i s glagolom *provedati*¹¹ koji prevodi standardnim ruskim *проведа́ть* (*provedat'*), sa značenjem „posjetiti, pohoditi, obići koga“ ili „doznati, otkriti što“.

⁵ „Revнив... дзелозо“; *ревнивий* – ljubomoran.

⁶ „Mirakulo, strannym“; *странный* – čudan, čudnovat, neobičan.

⁷ „Oderžu *vitoriju* nad neprijatelem.“

⁸ „Gorod takih *delizioso* – v gorod soblaznov“; *соблазн* – iskušanje, napast, sablazan.

⁹ „Kak možno tak otčaiivat'sja? Kakoj *dišperac'on*?“

¹⁰ „Net li u tebjа čir'ev?“

¹¹ Prema tal. *provvedere* – pribaviti komu što, opskrbiti, snabdjeti.

⁴ „Argument o komediji“.

Što se tiče razlika u prijevodu određenih dijalektizama, vrijedi se osvrnuti samo na one koji se često ponavljaju u tekstu Fotezove adaptacije. Tako prevoditeljice različito prevode riječ *oštarija*. Solnceva je prenosi standardnim *трактир* (traktir), riječju istog porijekla kao i talijanska *trattoria*. Taj prijevod odgovara i likovima *oštijera* koji su u popisu likova u obama ruskim prijevodima navedeni kao *трактирцику* (traktirščiki – krčmari, gostioničari). Ipak, Vagapova kroz cijeli svoj prijevod koristi zastarjelicu *харчевня* (harčevnja), a na jednom mjestu i *корчма* (korčma). Iako se Vagapova odlučila za arhaizaciju, Solnceva je svojim standardnim prijevodom ipak sačuvala vezu s kronotopom komedije.

Zanimljive usporedbe nalazimo i u prijevodu jednog od središnjih „lajtmotiva“ komedije. Riječ je o glagolu (*s*)*pendati*, glagolu oko kojeg se gradi cijeli intriga s Dundovim dukatima. Oba prijevoda nude mnoštvo različitih rješenja. Solnceva tako uglavnom koristi razgovorno *проматывать* / *промотать* (promatyvat' / promotat') i standardno (*no*)*тратить* ([pɔ]tratiť), a pojavljuju se i glagoli *ограбить* (ograbit') i *прокутить* (prokutit'). Kod Vagapove dominiraju isti glagoli kao kod Solnceve, uz svršenu varijantu *растратить* (rastratiť), ali se zato pojavljuje i razgovorni glagol *спустить* (spustit'). Prevoditeljice se koriste i frazemima. Zanimljivo je kako svi u sebi sadrže element vjetra. Kod Solnceve tako nailazimo na frazem *лететь по ветру* (letet' po vetru), a kod Vagapove na *пускать по ветру* (puskat' po vetru) i *развезать по ветру* (razvejat' po vetru).

Iako se zbog ograničenih mogućnosti prevođenja dijalektalnog sloja komedije teško osvrnuti na taj aspekt prijevoda, svakako su zanimljivi primjeri prevođenja dijalektalnih talijanizama iz prijevoda Solnceve. U tom slučaju mogli bismo možda govoriti o svojevrsnom „očuđujućem učinku“ kojeg, referirajući se na Humboldtov (1816) pojam „stranoga“ (*Das Fremde*), spominje Eco. To „strano“ Eco opisuje kao ono što čitatelj osjeća „kad se nalazi pred nekim neuobičajenim načinom predstavljanja nečega što bi mogao prepoznati, no za što mu se čini da to doista vidi prvi put“ (2006: 168). Tako bi i ruski gledatelj mogao doživjeti talijanske riječi u tekstu komedije – kao nešto što čuje možda prvi put, ali mu to odaje dojam jedne druge, južnjačke, mediteranske kulture.

Iako je Fotez u svojoj adaptaciji odlučio smanjiti broj i duljinu replika na talijanskom, ipak je ostavio dovoljno pojedinačnih fraza, pa i cijelih replika, da bismo proveli usporednu analizu prijevoda.

U prijevodu L. Solnceve tako primjećujemo tendenciju da se što dosljednije (i doslovnije) prenese originalni tekst, što je inače slučaj s cijelim njezinim prijevodom. Stoga su u navedenom prijevodu fragmenti na talijanskom jeziku najčešće jednostavno transkribirani, a rijetko su zamijenjeni

ruskim jezikom ili njegovom „iskrivljenom“ varijantom. Vrijedi spomenuti i kako je u strojopisu u zagradama nerijetko naveden i prijevod s talijanskog na ruski, ponekad samo u sažetom obliku. Nailazimo i na nekoliko primjera gdje su dodane riječi i sintagme na talijanskom, ali takvih je slučajeva puno manje nego u prijevodu Vagapove.

N. Vagapova ne prenosi u cijelosti dulje replike na talijanskom, već uglavnom nastoji sačuvati neke općepoznate riječi i izraze. Dulje pak replike u većini slučajeva zamjenjuje „iskrivljenim“ ruskim jezikom. S druge strane, kod Vagapove nailazimo na puno više dodanih talijanskih riječi, tamo gdje ih u originalu nema. Riječ je uglavnom o raznim pejorativima. Ono što je također zanimljivo je različita transkripcija talijanskih fragmenata na ruski jezik u prijevodima. U prijevodu Solnceve čak nailazimo na nedosljednosti u transkripciji, čak i unutar iste replike. Navedene razlike najbolje ćemo vidjeti na konkretnim primjerima:

OŠTIJER: Ho visto tutto! Traditor! Il vecchio fu menato in prigione – e chi pagherá l'osteria, a! Il mangiar ti fu dolce, ma'l paghar ti è amaro, n'è vero, a?
(Držić 1950: 45)

ТРАКТИРЩИК – О visto тутто, традитор! Иль вэккьо фу менато им приджоне – э ки пагэра л'остэриа а! Ил манджар ти фу долче, маль пагар ти э амаро, нэ веро, а?¹² / Я всё видел, обманщик! Старого увели в тюрьму. А кто заплатит за ужин? Есть то было сладко, да платить-то горько!
(Držić 1955: 35)

ТРАКТИРЩИК: О *традитор*! Ты есть предатель! Старого человека увели в тюрьму. Он не заплатил! Ты могла есть и пить, но ты должна платить! О *манигольдо*!¹³
(Držić 2008: 907)

Iz navedenih primjera vidljivo je kako je Vagapova odlučila sačuvati samo dvije riječi na talijanskom (kurziv). Riječ je o pejorativima, vjerojatno kako bi se aludiralo na ekspresivnost talijanskih *oštijera*. O tome da nisu *našijenci* svjedoči i njihov „iskrivljeni“ ruski. Solnceva je, s druge strane, transkribirala čitavu repliku, ali je u zagradi dodala i prijevod.

SADI: Signora Laura ha tolto trenta perle à cinque scudi una, e adesso ho bisogno far pagamento da voi centocinquanta scudi.

MARO: Cosa? Centocinquanta scudi? (...) Va ben, Sadi, tornate da qua un poco, vi porterò il denaro.

SADI: Signora se ha contentata molto di colarin, è un colarin magnifico. (...)

¹² „O visto tutto, traditor! Il' vekk'o fu menato im pridžone – e ki pagera l'osteria a! Il mandžar ti fu dolče, mal' pagar ti e amaro, n'è vero, a?“

¹³ „O *traditor*! Ty est' predatel'! Starogo čeloveka uveli v tjur'mu. On ne zaplatil! Ty mogla est' i pit', no ty dolžna platit'! O *manigol'do*!“

MARO: Va ben, Sadi, poichè ella se ha contentata, me contento anch' io. Tornate dopo.

SADI: Signor Marino, gran signor Marino, non haveresti voi à le man qualche scudo, no havevo gran bisogno.

MARO: Voi siete fastidioso, Sadi, quando vi dico io, tornate da qua un poco e sarete sodisfatto!

SADI: U-u... quel che piace à Vostra Signoria, signor Marino, vi son servitore. Io tornero, si, si, io tornero...

(Držić 1950: 55–56)

САДИ – Синьора Лаура а толто трэнта пэрла а чинкуэ скуди уна /30 жемчуг – по 5 скудо/, а адессо о бизонньо фар пагамэнта, да вои чэнточинкуанта скуди /имею потребность 150 скудо/ MARO – Коза? Чэнточинкуанта скуди? (...) Ва бэн, Сади, торнате да куа ун поко, ви портэро ил дэнаро /Ладно, Сади, приходите за деньгами немного позже/.

САДИ – Синьора сэ а контэнтата мольто ди коларин, э ун коларин маннифико. (...) *прекрасна ожерелье. Синьора довольна.*

MARO – Во бэн, Сади, пойке элла сеа контэнтата мэ контэнта ан'ки ио. Торнатэ допо /Ладно Сади, довольна она – доволен и я. Иди пока/.

САДИ – Синьор Марино, гранн синьор Марино, нон аверести вой а лэ ман куалкэ скудо – нэ авэво гран бизонньо. /Дай сейчас немного денег – они мне очень нужны/.

MARO – *Вы надоедливы Сади. Сказал же я вам прийти позже и тогда вы получите желаемое.* Вой сыэтэ фастидиозо, Сади, куандо ви дико ио, торнатэ да куа ун поко э сарэтэ садисфото!

САДИ – У... куэл кэ пьачэ а востра Синьорина, синьор Марино, ви сон сэrvиторе. Ио торнеро... /Как вы желаете, ваше сиятельство, синьор Марин, ваш слуга. Я вернусь/.¹⁴
(Držić 1955: 44–45)

СААДИ: *Синьора* Лаура купить жемчуг – *тrenta перла а чинква скуди уна* – вы платите за него сто пятьдесят.

MARO: Что? Сто пятьдесят *скудо*? (...) Ну, хорошо, Саади, я скоро принесу тебе эти деньги.

СААДИ: *Синьора* имеет прекрасный *колларин*, ожерелье *маннифико*. (...)

MARO: Хорошо, хорошо, Саади, я заплачу. Иди.

СААДИ: *Синьор* Марино, *грансиньор* Марино, но я *скуди* не хотят ждать долго.

MARO: Ты меня удивляешь, Саади, просто удивляешь. Получишь ты свои деньги. А теперь ступай отсюда!

¹⁴ „SAADI: *Sin'ora* Laura kupit' žemčug – *trenta perla a činkva skudi una* – vy platit' za nego sto pjat'desjat'. MARO: Što? Sto pjat'desjat' *skudo*? (...) Nu, horošo, Saadi, ja skoro prinesu tebe eti den'gi. S.: *Sin'ora* imet' prekrasnij *kolarin*, ožerel'e *manifiko*. (...) M.: Horošo, horošo, Saadi, ja zaplaču. Idi. S.: *Sin'or* Marino, *gransin'or* Marino, no ja *skudi* ne hotet' ždat' dolgo. M.: Ty menja udivljaeš, Saadi, prosto udivljaeš. Polučiš' ty svoi den'gi. A teper' stupaj otsjuda! S.: U-u-u! S vašego pozvolenija, razumeetsja, *sin'or* Marino, vaše prevoshoditel'stvo, sluga pokornyj, da, da – ja uhodit'...“

СААДИ: У-у-у! С вашего позволения, разумеется, *синьор* Марино, ваше превосходительство, слуга покорный, да, да – я уходить...¹⁵
(Držić 2008: 913)

Solnceva u navedenom primjeru opet transkribira čitave replike na talijanskom, ali ovaj put nailazimo na slučajeve u kojima je ruski prijevod direktno uključen u replike, kao dodatak (kurziv). S druge strane, kod Vagapove je talijanski zamijenjen „iskrivljenim“ ruskim kod Sadija, koji je Rimljanin, a Maro mu pak odgovara na uobičajenom ruskom. I u ovom slučaju Vagapova je sačuvala tek nekolicinu riječi na talijanskom (kurziv), uglavnom one koje bi mogle biti razumljive ruskoj publici. Na primjerima tih riječi možemo vidjeti i zanimljive razlike u transkripciji među prijevodima.

Solnceva rijetko dodaje vlastite dijelove replika u prijevod, ali zato u svojevrsnom trećem prijevodu, tj. u već spomenutoj Stupičinoj redateljskoj preradbi njezinoga prijevoda, nailazimo na slobodniji odnos prema izvorniku. U tom kontekstu treba istaknuti i nekoliko Stupičinih dodataka na talijanskom jeziku. Na samom početku prvog čina dodano je nekoliko pejorativa: „Аскальцуни! Ассасина! Фарабуте!“¹⁶ (Držić 1955: 88). Sklonost k dodavanju pejorativa vidi se i u umetnutom fragmentu koji donosi svađu među *oštijerima*: „Нет, тачи, блиганте, маниголло (...) Фарабуто!“¹⁷ (ibid. 92). Stupica dodaje i neke općepoznate talijanske izraze: „Бона сера! Бона сера! (...) Аванти. Аванти“¹⁸ (ibid. 102).

Kod Vagapove također nailazimo na mnoge dodane riječi i izraze na talijanskom. To je u skladu s njezinim općenitim slobodnijim odnosom prema prijevodu, u kojem postoji mnoštvo dodanih replika. Kao i u ranijim primjerima, primjećujemo dosta pejorativa, što nas navodi na zaključak da su prevoditelji nastojali na taj način prenijeti ekspresivnost i naglašenu emocionalnost karakterističnu za južnjačke, mediteranske kulture:

ПЕРВЫЙ ТРАКТИРЩИК: Ты *болвано*, ты *болвано!* *Кретино!*

ВТОРОЙ ТРАКТИРЩИК: Я *кретино?*

¹⁵ „SADI – *Sin'ora* Laura a tolto trenta perla a činkue skudi una, a adesso o bizonn'o far pagamento, da voi čentočinkuanta skudi. MARO – Kozza? Čentočinkuanta skudi? (...) Va ben, Sadi, tornate da kua un poko, vi portero il denaro. S. – *Sin'ora* se a kontentata mol'to di kolarin, e un kolarin mann'ifiko (...) *prekrasna ožerel'e. Sin'ora dovol'na.* M. – Vo bei, Sadi, pojke ella sea kontentata me kontento an'ki io. Tornate dopo. S. – *Sin'or* Marino, grann *sin'or* Marino, non averesti voj a le man qual'ke skudo – ne avevo gran bizonn'o. M. – *Vy nadoedlivy Sadi. Skazal že ja vam prijti pozže i togda vy polučite želaemoe.* Voj s'ete fastidioso, Sadi, kuando vi diko io, tornate da kua un poko e sarete sadisfoto! S. – U... kuel ke p'jače a vostra *Sin'orina*, *sin'or* Marino, vi son servitore. Io tornero...“

¹⁶ „Askal'cuni! Assasina! Farabute!“

¹⁷ „Net, tači, bligante, manigoldo (...) Farabuto!“

¹⁸ „Bona sera! Bona sera! (...) Avanti. Avanti.“

ПЕРВИЙ ТРАКТИРЩИК: Да, ты – кретино! (...) ТРАКТИРЩИК: *Ступито, скено, кретино, деффьетченге, баста, баста! Ки манка село иль баржелло! (Глупые дуралеи, перестаньте, нам только стражников не хватает!)* ПЕРВИЙ ТРАКТИРЩИК (Второму): Я тебя убую! Ти уикиндо! ВТОРОЙ ТРАКТИРЩИК: *Прима ке ми уккидо тју, ио ти сканно! (Прежде я тебя задушу.)*¹⁹ (Držić 2008: 884)

Vagapova ipak, u skladu sa svojom usmjerenošću ka odražavanju životne radosti i optimizma kao jedne od glavnih osobitosti Držičeve komedije²⁰, većinu talijanskih riječi i izraza umeće u glazbene fragmente komedije, koji su sami po sebi često njezini vlastiti dodaci:

ВСЕ: *Мама миа!*
УГО: Вас ист дас?
ПОМЕТ: Ничего, ничего. Музыка, *прего!*
ВСЕ: Лаура, Лаура, *беллисима ностра!*
Лаура, Лаура, *кариссима ностра!*
(*На балкон выходит ЛАУРА.*)
УГО: Ихь либе дихь. *Ио ти амо! О, миа каро!*²¹
(Ibid. 920)

Kao što je vidljivo iz prethodnog primjera, u tekstu komedije možemo naići i na replike na njemačkom. Ovdje je, doduše, riječ o dodanim replikama Vagapove. Njemački jezik u *Dundu Maroju* gotovo isključivo vezan je uz lik Uga Tudeška. Ipak, Vagapova u svom prijevodu dodaje replike na njemačkom i u svoju najveću prijevodnu intervenciju. Tiče se ona susreta između Pometa i Ondarda de Augusta. Vagapova tu scenu rastavlja na dva dijela, uvodeći ju u radnju ranije. Tako do susreta dolazi već na kraju prvog čina. Upravo se u tom fragmentu njezinog prijevoda nalaze najzanimljiviji primjeri njemačkih dodataka:

ONDARDO DE AUGUSTA (*dostojanstven starac iz Augsburga, dolazi s pratnjom, koja svira melodiju koju je Ondardova kći Mandaljena voljela kao djevojčica. Ondardo se ogledava po trgu. Kad mu Pomet pride, daje znak glazbi da stane.*)

ПОМЕТ: Gospodaru, vidim e si velik gospodar, evo ti pred nogama sluge tvoga, ako ti je potreba kakve usluge.

¹⁹ „PERVYJ TRAKTIRŠČIK: Ty bolvano, ty bolvano! Kretino! VTOROJ TRAKTIRŠČIK: Ja kretino? P. T.: Da, ty – kretino! (...) TRAKTIRŠČIK: *Stupito, skeno, kretino, deffietčente, basta, basta! Ki manka selo il' baržello! (Glupye duralei, perestan'te, nam tol'ko stražnikov ne hvataet!)* P. T. (Vtoromu): Ja tebja ub'ju! Ti uikindo! V. T.: *Prima ke mi ukkido tju, io ti skanno! (Prežde ja tebja zadušu.)*“

²⁰ Iako je i Fotez u svojoj adaptaciji nastojao naglasiti taj aspekt *Dunda Maroja* u odnosu na original, Ivan Bošković (1969) kritizira taj pristup.

²¹ VSE: *Mama mia!* UGO: *Vas ist das?* POMET: *Ničego, ničego. Muzyka, prego!* VSE: *Laura, Laura, bellissima nostra!* Laura, Laura, *karissima nostra!* (*Na balkon vyhodit LAURA.*) UGO: *Ih' libe dih'.* *Io ti amo! O, mia karo!*

ONDARDO: Dobri čovječe, veliki me posli taru! Tražim kćer svoju, koju sam jesu osam godišta izgubio.

ПОМЕТ: A kako ti kćeri bješe ime? (*Ondardo, u svojoj tužnoj zamišljenosti stalno gleda u istu točku, pa i Pomet zvjera za njegovim pogledom, misleći, da starac vidi nešto stvarno.*)

ONDARDO: Mandaljena. Rodila mi se u Veneciji. Tamo je rasla i učinila se velika vladika. Dok jedan vlastelin mletački vrže oko na nju, a ona njega, i s njim uteče. Velike sam stvari činio, da je opet najdem, ma ona kako pobježe, tako se više ne vrati.

(Držić 1950: 77-78)

(*Слышится музыка, и в отдалении появляется ОНДАРДО ДЕ АУГУСТО со своей СВИТОЙ.*)

ПОМЕТ: (...) Посмотрите-ка, какой знатный господин пожаловал сюда. Пойду ему поклонюсь. Ваш слуга покорный, с кем имею честь?

ЦЕРЕМОНИЙМЕЙСТЕР (*оркестру*): Баста! Слушайте все! Его сиятельство *Ондардо фон Аугусто Йоган-Готлиб-Фридрих-Хуццер-Пулму*, известный аугсбургский дворянин, владелиц двух пивных, трёх молочных, пяти колбасных заводов и самой знаменитой в Аугсбурге лавки ювелирных изделий. Дядя знаменитого графа *Рогенсбурга Фридриха-Штольцера-Хиппенфорда вон Инсбрук Гехалт*. (*Вздыхает с облегчением.*) Уф!

ВСЕ: Уф!

ЦЕРЕМОНИЙМЕЙСТЕР: Воплощение всех достоинств.

ПОМЕТ: Готов служить вам. Вижу я, господин мой, что ты знатная особа. Если тебе что-нибудь нужно, я к твоим услугам.

ОНДАРДО: Великие заботы гнетут меня, добрый человек! Я ищу свою дочь. Она пропала *ахт яре...*

ПОМЕТ: Не понимаю...

ОНДАРДО: *Нихт феритейн?* Она исчезла во семь лет тому назад.

ПОМЕТ: А как звали твою дочь?

ОНДАРДО: Синьор Роджейро, *битте шен!*

ЦЕРЕМОНИЙМЕЙСТЕР: Музыка, *прего!*

ВСЕ (*поют*): Магда, Магда, Магда, Магдалина...

ОНДАРДО: Звали её Магадалина... Ах, ах, ах!

ВСЕ: Ах, ах, ах!

ОНДАРДО: Родилась она в Венеции. Там она вырос и стал большой красавец, очень похож на меня. И тут случилась беда. Один знатный венецианец в неё влюбился. Она в него. Он посмотрел на неё глазом – хлоп, хлоп.

ВСЕ: Хлоп, хлоп.

ОНДАРДО: Она на него. Ах, ах.

ВСЕ: Ах, ах.

ОНДАРДО: И они *цузаммен...*

ПОМЕТ: *Цузаммен?* Не понимаю...

ОНДАРДО: Вместе бежали. *Мит айн гондолин.*

ВСЕ: *Гондолин, гондолин!*

ОНДАРДО: Что я только ни делал, чтобы её найти. Но нигде не мог её отыскать. Ах, ах, ах!²² (Držić 2008: 896–897)

²² „(Slyšitsja muzyka, i v otдалenii pojavljaetsja ОНДАРДО DE АУГУСТО со svoej СВИТОЙ.) POMET: (...) Posmotrite-ka, kakoj znatnyj gospodin požaloval sjuda. Pojdu emu poklonjus'.

Navedeni primjer možda predstavlja najbolju ilustraciju općenitog Vagapovinog pristupa prijevodu. U usporedbi s izvornikom vidimo da je scena dosta proširena, uključeno je više likova, dodani su glazbeni elementi u skladu s već spomenutom orijentacijom ka životnoj radosti i optimizmu, ali je promijenjena i jezična karakterizacija likova. Tako Ondardo u prijevodu koristi njemački jezik, ali je njegov ruski također „iskrivljen“. Važan element cijele scene upravo su jezični nesporazumi između Ondarda i Pometa koji ne razumije njemački, što u originalu ne nalazimo. Navedeni fragment prijevoda također je obogaćen dodatnom razinom komizma koji Vagapova gradi ismijavanjem njemačkog jezika (prezimana likova). Na sličan dodatak nailazimo i kasnije u prijevodu:

UGO: Помет, *vas ist das?* Что такое это есть?
 ПОМЕТ: Я бы и сам хотел знать, что такое это есть, что такое *vas ist das?*
 UGO: *Vas hast du gezagt?*
 ПОМЕТ: *Vas ist das, vas ist das! Генуэ! Шварцен-варцен, блайден, махен-захен-лахен. Хир ниht. Вас ист дас, вас ист дас. Курце-ланге. Ауввидерзеен!*
 UGO: *Ду бист швайн!*²³
 (Držić 2008: 921)

Što se tiče prijevoda Solnceve, tamo također postoje primjeri replika na njemačkom jeziku kojih u originalu nema. Ipak, Solnceva se ograničava samo na neke općepoznate fraze kako bi zamijenila originalne replike:

UGO: Pomet? Što to je? Što to je?
 ПОМЕТ: Što to je? Što to je?
 (Držić 1950: 67)

Vaš sluga pokornij, s kem imeju čest? CEREMONIJMEJSTER (*orkestru*): Basta! Slušajte vse! Ego sijatel'stvo *Ondardo fon Augusto Jogan-Gotlib-Fridrih-Hulcer-Pulmu*, izvestnyj augsburgskij dvorjanin, vladelec dvuh pivnyh, trěh moločnyh, pjati kolbasnyh zavodov i samoj znamenitoj v Augsburgu lavki juvelirnyh izdelij. Djadja znamenitogo grafa *Rogensburga Fridriha-Štol'cera-Hippenforda von Insbruk Gehalt*. (*Vzdyhaet s oblegčeniem*.) Uf! VSE: Uf! C.: Voploščenie vseh dostoinstv. P.: Gotov služiti' vam. Vižu ja, gospodin moj, čto ty znatnaja osoba. Esli tebe čto-nibud' nužno, ja k tvoim uslugam. ONDARDO: Velikie zaboty gnetut menja, dobryj čelovek! Ja išču svoju doč'. Ona propala *aht jare*... P.: Ne ponimaju... O.: *Niht ferštejn?* Ona iščezla vosem' let tomu nazad. P.: A kak zvali tvoju doč'? O.: Sin'or Rodžejro, *bitte šen!* C.: Muzyka, prego! VSE (*pojut*): Magda, Magda, Magda, Magdalina... O.: Zvali ječ Magdalina... Ah, ah, ah! VSE: Ah, ah, ah! O.: Rodilas' ona v Venecii. Tam ona vyros i stal bol'šoj krasavec, očen' pohož na menja. I tut slučilas' beda. Odin znatnyj venecianec v neč vlyubilsja. Ona v nego. On posmotrel na neč glazom – hlop, hlop. VSE: Hlop, hlop. O.: Ona na nego. Ah, ah. VSE: Ah, ah. O.: I oni *cuzammen*. P.: *Cuzammen?* Ne ponimaju... O.: Vmeste bežali. *Mit ajn gondolin*. VSE: *Gondolin, gondolin!* O.: Čto ja tol'ko ne delal, čtoby ječ najti. No nigde ne mog ječ otyskat'. Ah, ah, ah!²⁴

²³ „UGO: Pomet, *vas ist das?* Čto takoe eto est'? POMET: Ja by i sam hotel znať, čto takoe eto est', čto takoe *vas ist das?* U.: *Vas hast du gezagt?* P.: *Vas ist das, vas ist das! Genug! Švarcenvarcen, blajden, mahen-zahen-lahen. Hir niht. Vas ist das, vas ist das. Kurce-lange. Auvviderzeen!* U.: *Du bist švajn!*“

UGO – Баламут, *vas ist das?* *Vas ist das?*
 БАЛАМУТ – „*Vas ist das?*“, „*vas ist das?*“²⁴
 (Držić 1955: 55)

Jezično bogatstvo *Dunda Maroja* nije ograničeno samo na pojedine jezike i dijalekte. Nailazimo i na primjere „iskrivljenog“ govora, gdje pojedini likovi, svaki na svoj način, donose na scenu svoju varijantu makaronskog jezika. Rimski se *oštijeri*, na primjer, u svom nastojanju da privuku Dubrovčane u svoje *oštarije* služe mješavinom talijanskog i hrvatskog (slavenskog) jezika. Slična je situacija i sa Sadijem. Ipak, najbolji primjer makaronskog jezika nalazimo u liku Uga, kao što se već moglo primijetiti iz primjera. Ugo govori mješavinom njemačkog, talijanskog i hrvatskog jezika. Takva jezična mješavina nudi prevoditeljima šansu da tekst prijevoda obogate dodatnim komičnim elementima. Također, „iskrivljeni“ govor uvelike širi prevoditeljsku slobodu pa će sljedeći primjeri poslužiti kao zanimljiva usporedba prevoditeljskih strategija:

UGO (*vidjevši se ostavljen*): Pomet, opet sve propalo. Aber mi probati uvijek za novo. (*Prema balkonu*): Signora, foler non foler, mi star sempre tuo serfitor! (*Pometu*): Ja idem trinken un bokal di vino!
 ПОМЕТ: Trinkaj, trinkaj...
 (Držić 1950: 21)

UGO – Баламут, опет всё пропало. Абер ми пробат всекта из начала. /в сторону балкона/ Синьора, я всекта будет твоя слуга. /обращаясь к Баламуту/ Я иду тринкен ун бокал ди вино.
 БАЛАМУТ – Тринкай, тринкай...²⁵
 (Držić 1955: 14)

UGO (*заметив, что Лаура исчезла*): Помет, всё опять пропаль. Я хочу тринкен айн бокаль вина!
 ПОМЕТ: Тринкай, тринкай...²⁶
 (Držić 2008: 888)

SADI: Bon di, bon di! Imam šurba, imam šurba. Signora Laura rekla Petrunjela, vuol comprare roba da me. Un bel colarin di perle. Dobar roba, dobar roba!
 (Držić 1950: 51)

САДИ – Бонди, бонди! Я иметь спешка, я иметь спешка! Синьора Лаура сказала Петруньела, вуол компрарэ товар да мэ. Ун бэл коларин ди пэрлэ. Добра товар, добра товар /что она хочет купить у меня отличное жемчужное ожерелье/.²⁷
 (Držić 155: 40)

²⁴ „UGO – Balamut, *vas ist das?* *Vas ist das?* BALAMUT – '*Vas ist das?*', '*vas ist das?*'“

²⁵ „UGO – Balamut, opet vsě propalo. Aber mi probat vseкта iz načala. /v storonu balkona/ Sin'ora, ja vseкта budet tvoja sluga. /obraščajas' k Balamutu/ Ja idu trinken un bokal di vino. BALAMUT – Trinkaj, trinkaj...“

²⁶ „UGO (*zamativ, čto Laura iščezla*): Pomet, vsě opjat' propal'. Ja hoču trinken ajn bokal' vina! POMET: Trinkaj, trinkaj...“

²⁷ „SADI – Bondi, bondi! Ja imet' speška, ja imet' speška! Sin'ora Laura skazala Petrun'ela, vuol comprare tovar de me. Un

СААДИ: Бон ди, бон ди! Я спешить, спешить. Синьора Лаура сказать Петруньела принести один товар. Ун бель коларин ди перле.²⁸ (Držić 2008: 910)

Navedeni primjeri uklapaju se u općenite strategije ruskih prevoditeljica. Iako svaka na svoj način iskrivljuje ruski jezik, Solnceva se ipak, kao i u ranijim primjerima, trudi što više približiti originalnom tekstu. U prvom primjeru, doduše, ispušta dio replike na talijanskom. Vagapova pak skraćuje i pojednostavljuje replike, ispuštajući pritom neke talijanske i njemačke riječi iz Ugovih replika. U prijevodu Vagapove zanimljivije su ipak njezine vlastite, dodane replike:

УГО: Гут, гут. Карош. Баста. Я опять пришла просит жестокая синьора её любов.

ПОМЕТ: Натурлих.

УГО: Натюрлих. Прего гитар.

(Звучит музыка.)

Синьора жестокая, абер их бин твоя слуга покорный навсегда. Я тебя обожать. Синьора, тавто крутелле ма ми стар, сомбрэ, тве, сэрибор. (...)

УГО: Помет, брать инструмент, опять играть, опять петь. Всё петь, абер цузаммен. Битте шён. (...)

УГО: Баста. Генуг. Шлюсс. Это не есть серенад.

ПОМЕТ: Как?

УГО: Серенад есть. (Пробует показать.) Это – фир шлячен, ферштейн зи? Не карош певец, но куоре, кайн херц, мало сердца.

МУЗЫКАНТ: У меня мало сердца?

УГО: У тебя пиколо херц. Ецт увидишь grande херц, ецт увидишь любовь. Я пою соло, битте. Айн, цвай, драй, фир. О губы, как коралл, ох, губы охо-хо. Сладкие, сладкие, сладкие. Ох, личико твоё, дай...²⁹

(Držić 2008: 886).

Već sam naveo primjere u kojima Vagapova na zanimljiv način kombinira „iskrivljeni“ ruski s njemačkim i talijanskim. U tom kontekstu posebno je bila zanimljiva scena s Ondardom de Augustom. Ipak, gore navedeni primjer donosi cijelu paletu

vel kolarin di perle. Dobra tovar, dobra tovar /što ona hoćet kupit' u menja otličnoe žemčuznoe ožerel'e/.

²⁸ „SAADI: Bon di, bon di! Ja spešit', spešit'. Sin'ora Laura skazat' Petrun'ela prinesti odin tovar. Un bel' kolarin di perle.“

²⁹ „UGO: Gut, gut. Karoš. Basta. Ja opjat' prišla prosit' žestokaja sin'ora eš ljubov'. POMET: Nатурлих. U.: Натюрлих. Прего гитар. (Звучит музыка.) Sin'ora žestokaja, aber ih bin tvoja sluga pokornyj navsegda. Ja tebja obožat'. Sin'ora, tanto krutelle ma mi star, sombre, tue, serbitor. (...) U.: Pomet, brat' instrument, opjat' igrat', opjat' pet'. Vsě pet', aber cuzammen. Bitte šён. (...) U.: Basta. Genug. Šljuss. Eto ne est' serenad. P.: Kak? U.: Serenad est'. (Probuat pokazat'.) Eto – fir šljačen, ferštejn zi? Ne karoš певец, no kuore, kajn herc, malo serdca. Ect uvidiš' grande herc, ect uvidiš' ljubov'. Ja poju solo, bitte. Ajn, cvaj, draj, fir. O guby, kak korall, oh, guby oho-ho. Sladkie, sladkie, sladkie. Oh, ličiko tvoje, daj...“

makaronskih varijacija i, iako je riječ o dodanim replikama, odlično sažima dojam „jezičnog vrtloga“ u kojem su se našli Držićevi likovi, a zasigurno i same prevoditeljice.

Za kraj ostaje samo spomenuti latinski, koji se u komediji javlja tek u nekoliko Pometovih replika, i to također u „iskrivljenoj“ varijanti. Vagapova je u svom prijevodu u potpunosti ispuštala te replike. Solnceva je pak odlučila prenijeti, tj. transliterirati nekoliko njih: „Триумфус цезаринус!“³⁰ (Držić 1955: 25), „Контрариус контрариа курабунтур!“³¹ (ibid. 29), „вертутибус прэдутус“³² (ibid. 36) и „фелицитас фелицитанциум“³³ (ibid. 53).

Nakon ove sažete jezične analize Držićevih *našijenaca*, Talijana, Nijemaca i drugih *furesta* (iako je Držić *našijence* zapravo učinio *furestima*), i to u ruskim prijevodima, trebalo bi se opet vratiti izvorniku. Riječ je, kao što je sada već jasno, o Fotezovoj skraćenoj preradbi originalnog *Dunda*. Fotez je renesansni i lokalni, dubrovački sloj komedije „razvodnio“, ali je uspio komediju omasoviti i pridobiti širu publiku. Publiku koja Držića možda nije doživjela na način koji bi to mogla publika na Gundulićevoj poljani ili ispred Dvora, ali koja je prihvatila Fotezova „lakrdijaškog“ (Bošković, 1969) *Dunda* i započela Držićev put prema nacionalnom kazališnom *mainstreamu*. Tako je *Dundo* (i *Dundo*) postao spremniji i za dalja putovanja od onoga u Rim. Lišen kompleksnog jezičnog tereta, ili bolje rečeno *tezora*, uputio se rutom koju Fotez opisuje u svojim *Putovanjima s Dundom Marojem* (1974). U konačnici je većina prijevoda komedije na strane jezike nastala po toj, kako ju Ante Stamać (2008) naziva, „kazališnoj“ verziji. Problem, međutim, nije možda u samoj Fotezovoj adaptaciji, već u načinu na koji je ona u većini slučajeva prenesena u drugi jezik i kulturu, tj. o širem kontekstu prevoditeljske zadaće. Gálvez piše da je većina postojećih prijevoda *Dunda* nastala „ad hoc za odgovarajuće strano uprizorenje“ (2009: 308). Mnogi prijevodi stoga nikad nisu tiskani ili su sačuvani samo za potrebe kazališta pa su neki smatrani i zauvijek izgubljenima. O tome svjedoči i činjenica da ruski prijevod Solnceve nije bio spomenut u Matičinoj kompilaciji iz 2008. O navedenom piše i Stamać tvrdeći da se „Fotezova“ skupina prijevoda „nerijetko prevodila s predložka tiskana strojopisom, a neki od tih i takvih predložaka bili su u uporabi prvenstveno kao šaptačeva knjiga“ (2008: 55). Budući da Paljetak, donoseći kontekst kasnijeg, Vagapovinog ruskog prijevoda ne navodi podatke o izvorniku, teško je povjerovati da je raniji prijevod, u kojem se Solnceva vrlo malo udaljila od izvornog teksta, bio rađen na osnovi kvalitetnijeg

³⁰ „Triumfus cezarinus!“

³¹ „Kontrarius kontraria kurabuntur!“

³² „Vertutibus preductus.“

³³ „Felicitas felicitantium.“

primjerka Fotezove adaptacije. Treba dakako uzeti u obzir i politički kontekst nastanka tog prijevoda. Činjenica da je prijevod Solnceve bio potpisan pseudonimom govori nam da su se odjeci napetog razdoblja u odnosima između Sovjetskog Saveza i Jugoslavije u vrijeme njegova pisanja itekako osjećali. To i ne čudi s obzirom da je nastao iste godine kad su Tito i Hruščov potpisali tzv. Beogradsku deklaraciju. Takve okolnosti teško su mogle olakšati prevoditeljičinu zadaću.

Sve u svemu, može se zaključiti da ruski prijevodi *Dunda Maroja* spadaju u skupinu prijevoda koji zbog oslanjanja na adaptirani izvornik nisu mogli ostvariti vezu s autentičnim Držićem. Važan aspekt autentičnog Držićeva stvaralaštva je dakako njegov jezik koji u *Dundu Maraju* „pored supstratnoga hrvatskoga podrazumijeva i svakodnevno razgovorni toga doba, kolokvijalne talijanizme, učenu latinštinu, i nešto osobnih govora iz drugih krajeva“ (ibid. 56). Pojednostavljanjem te jezične slike, tj. oslanjanjem na adaptiranog *Dunda*, prevoditelji su dobili puno veću slobodu da je prenesu, „počam od odabira adekvatnog supstrata ciljnog jezika, preko sličnih, ali ne i istih kolokvijalizama, 'domaćih' fraza, dapače čitava niza idiolekata“ (ibid.). U konačnici su, kako zaključuje Stamać, dobiveni prijevodi koji su prilagođeni kulturi ciljnog jezika. Sama dakle činjenica da su se oslanjali na Fotezovu adaptaciju, prevoditelje je usmjerila prema strategiji udomaćivanja.

U ruskim prijevodima to se puno jasnije odrazilo kod Vagapove. Njezina redukcija talijanskih replika, svodenje talijanskog samo na općepoznate riječi i fraze, povećanje važnosti replika na njemačkom, kao i ismijavanje njemačkog jezika, sve to svjedoči o pomicanju jezičnih koordinata teksta prema ruskom kulturnom području. O očuvanju dijalektalnih osobitosti teško je i govoriti. Zanimljivo se bilo osvrnuti jedino na pokušaje da se sačuvaju pojedini talijanski dubrovačkog govora u prijevodu Solnceve.

Ipak, bez obzira na sve kritike koje su doživjeli ovi „kazališni“ prijevodi *Dunda*, u koje spadaju i dva ovdje analizirana, ne treba zanemariti njihovu važnost u popularizaciji Držićeva lika i djela u inozemstvu.

LITERATURA I IZVORI

Bošković, I. 1969. „Marin Držić – komediograf ili lakrdijaš? (Kako se Držić izvodi ili kako bi ga se trebalo izvoditi na suvremenoj pozornici?)“ u: Ravlić, J. (ur.), *Marin Držić. Zbornik radova*. Zagreb: Matica hrvatska, str. 366–375.

Drobyševa, M. N. 2006. *Dalmatinsko-dubrovnickoe Vozrođenje: tvorčestvo Marina Držića*. Sankt-Peterburg; Izdatel'stvo Sankt-Peterburgskogo universiteta.

Držić, M. 2008. „Dundo Maroe. Komedija v treh dejstvijah. Obrabotka dlja sceny Marka Foteza (pervod s horvatskogo Natalija Vagapova)“ u: Držić, M., *Dundo Maroje*. Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, str. 875–940.

Držić, M. 1955. *Dundo Maroe. Komedija v treh dejstvijah. Sceničeskaja obrabotka Marko Fotez* (pervod I. I. Petrovoj). Moskva: VAAP

Držić, M. 1950. *Dundo Maroje. Komedija u tri čina. Za savremenu pozornicu priredio Marko Fotez*. Zagreb: Nakladno poduzeće „Glas rada“.

Držić, M. 2008. *Dundo Maroje* (ur. Luko Paljetak). Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik.

Eco, U. 2006. *Otprilike isto: iskustva prevodenja* (preveo s talijanskoga Nino Raspudić). Zagreb: Algoritam.

Flaker, A. 2009. „Dundo Maroje kroz Bahtinov procjednik“ u: Glunčić-Bužančić, V.; Pavlović, C. (ur.), *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova XI. (Držić danas. Epoha i naslijeđe)*, Split: Književni krug, str. 389–396.

Fotez, M. 2000. „O preradbi Dunda Maroja“, u: Batušić, S.; Fotez, M., *Izbor iz djela*, Vinkovci: SN „Privlačica“, str. 314–337.

Fotez, M. 1974. *Putovanja s Dundom Marojem*. Dubrovnik: Dubrovačke ljetne igre.

Fotez, M. 1976. „Marin Držić u svjetskoj literaturi i na svjetskim scenama“, u: Kokole, J. (ur.), *Dani Hvarske kazališta: građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, vol. 3, br. 1, Split: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti i Književni krug Split, str. 257–274.

Gálvez, F. 2009. „Dundo Maroje (1551., 1938.) – traduktološka problematika (i strategije)“, u: Glunčić-Bužančić, V.; Pavlović, C. (ur.), *Komparativna povijest hrvatske književnosti: zbornik radova XI. (Držić danas. Epoha i naslijeđe)*, Split: Književni krug, str. 307–319.

Humboldt, W. v. 1816. *Aeschylus Agamemnon metrisch Ubersetzt*. Leipzig: Fleischer.

Kindermann, H. 1959. *Theatergeschichte Europas. II Band*. Salzburg: Otto Müller.

Lisac, J. 2010. „Jezići u Marina Držića“, u: Batušić, N.; Fališevac, D. (ur.), *Marin Držić 1508-2008. Zbornik radova s međunarodnoga znanstvenog skupa održanog 5.-7. studenoga 2008. u Zagrebu*. Zagreb: HAZU, str. 389–395.

Milovina, A. 2021. *Russkie perevody komedii „Dundo Maroe“ Marina Držića*. Diplomski rad, rukopis. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Moguš, M. 1968. „Jezični elementi Držićeva 'Dunda Maroja'“, u: *Umjetnost riječi*, br. 1, str. 49–62.

Paljetak, L. 2008. „Pogovor“, u: Držić, M. *Dundo Maroje*, Dubrovnik: Matica hrvatska – Ogranak Dubrovnik, str. 1651–1660.

Rešetar, M. 1934. *Jezik Marina Držića*. Zagreb: Tisak nadbiskupske tiskare.

Stamać, A. 2008. „Dundo Maroje u europskoj Kuli babilonskoj“, u: *Republika*, br. 64(7/8), str. 53–56.

Stojan, S. 2007. *Slast tartare. Marin Držić u svakodnevici renesansnog Dubrovnika*. Dubrovnik: HAZU, Zavod za povijesne znanosti u Dubrovniku.

Torop, P. 1995. *Total'nyj perevod*. Tartu: Tartu U.P.

SUMMARY

MULTILINGUALISM IN RUSSIAN TRANSLATIONS OF MARIN DRŽIĆ'S COMEDY DUNDO MAROJE

Marin Držić's most famous comedy, *Dundo Maroje*, is also one of the most performed Slavic Renaissance comedies on world stages. In this essay, the focus is on the analysis of two of its Russian translations – L. Solntseva's from 1955 and N. Vagapova's from 1980, both made specifically for the purpose of staging the comedy in Soviet theatres. Specifically, we were interested in one of the most complex aspects of the comedy – the linguistic one. The complexity of Držić's linguistic picture reflects new trends in Renaissance comedy, but also Držić's

unique way of conveying Dubrovnik realities. It should be noted that both translations were based on a shortened and simplified adaptation of the comedy by Marko Fotez, created in 1938 with the aim of revitalizing its stage performance. Given the original much more complex tangle of Dubrovnik urban idiom; Croatian, Italian, and German languages; and their distorted variants, a very complex translation task remained, which, as has been demonstrated, Russian translators solved in accordance with prevailing trends in translating this Držić's masterpiece.

Key words: Marin Držić, *Dundo Maroje*, Russian translations, linguistic picture, multilingual comedy