
Od prepjeva do ekranizacije

Ana DUGANDŽIĆ

Dariya PAVLEŠEN

Sveučilište u Zagrebu

Izvorni znanstveni rad
Prihvaćeno za tisak 8. listopada 2023.

Tekst, glazba/zvuk i film u labirintima prijevoda (neki primjeri unutarjezičnog, međujezičnog i intersemiotičkog prijevoda na materijalu iz ukrajinske književnosti)

Pitanje književnog stvaralaštva i nastanka kreativnih ideja te njihovo utjelovljenje u književnom djelu zanimalo je mnoge znanstvenike i književnike. Isto tako, jezikoslovce je zanimalo pitanje može li se jedna ideja, realizirana u književnosti, pretočiti u drugi medij ili sustav i koliki je razmjer takvih pretvorbi i stvaranja novih umjetničkih djela kroz razne vrste prevođenja. Istaknuti ukrajinski književnik, prevoditelj i znanstvenik Ivan Franko (1856–1916) koji je u svome radu *Iz sekretiv poetyčnoji tvorčosti (Iz tajni pjesničkog stvaralaštva, 1898)* tumačio na koji se način rađaju misli te ideje i kako se uokviruju u riječi, naveo je da se duhovna ljudska djelatnost temelji na dvjema karakteristikama mentalnog ustroja: na mogućnosti reprodukcije dojmo-va/slika koji su ranije neposredno doticali naše misli i sad su samo mentalne kopije, ideje, te na drugoj karakteristici tog ustroja, da jedna takva reproducirana ideja za sobom povlači drugu, čitave nizove drugih ideja, a one opet, kad im se obrati posebna pozornost, povlače daljnje nizove ideja, i tako u beskonačnost: „Jasnoća i preciznost reproduciranih ideja prva je osnova znanstvene sposobnosti, a njihovo bogatstvo i raznorodnost glavna oznaka poetske fantazije“ (Franko 1956: 319). Nadalje, ideje pretočene u riječi doživljavaju svoje novo postojanje u prijevodu. Na pitanja na koji se način odvija takva pretvorba i koje vrste prevođenja možemo izdvajati odgovara drugi istaknuti lingvist, Roman Jakobson. U svom radu *On Linguistic Aspects of Translation* iz 1959. godine Jakobson razlikuje tri vrste prijevoda: unutarjezični prijevod, tj. prijevod na istom jeziku; međujezični prijevod, tj. prijevod s jednog jezika na drugi; i intersemiotički prijevod, tj. prijevod verbalnog znaka pomoću neverbalnog znaka (Jakobson

1959: 233). Predmet ovog istraživanja nekoliko je djela, kojima nastojimo obuhvatiti sve tri spomenute vrste prijevoda i prikazati njihovo ispreplitanje: ukrajinska bajka *Ivasyk Telesyk* (hrv. *Ivasik Telesik*) koja je ekranizirana u obliku crtanog filma na ukrajinskom jeziku, prevedena s ukrajinskog na hrvatski jezik, a potom uglazbljena, te pripovijest *Kajdaševa sim'ja* (hrv. *Kajdaševa obitelj*) Ivana Nečuja Levyc'kog koja je modernizirana za scenarij na ukrajinskom jeziku, a zatim ekranizirana. Pratićemo čitav lanac preobrazbe svakog od ovih djela: od originalnog teksta, preko unutarjezičnog ili međujezičnog prijevoda, do intersemiotičkog prijevoda.

U našem istraživanju koristit ćemo uvriježeni termin *prijevod* iako smo svjesni opsežnih diskusija o pitanjima odnosa prijevoda i interpretacije (npr. Umberto Eco skreće pozornost na Jakobsonovu upotrebu dvaju termina: *translation* i *interpretation* [2002: 68–73]).

GLAZBENA TRANSMUTACIJA UKRAJINSKE BAJKE *IVASIK TELESIK*

Prvo od djela koja ćemo analizirati je ukrajinska narodna bajka *Ivasyk Telesyk*. Bajka je na ukrajinskom jeziku 1989. godine ekranizirana u obliku animiranog filma u kojem ima i uglazbljenih dijelova, izdvojenih u pjesmice. Moramo napomenuti da postoji više ekranizacija ove narodne bajke u obliku animiranog filma na ukrajinskom i ruskom jeziku, međutim, analiziramo upravo djelo iz 1989. godine. Spomenuta ukrajinska ekranizacija nastala je na temelju originalnog teksta i može se smatrati intersemiotičkim prijevodom. Novo ruho bajke koja pri-

povijeda o starcima koji nemaju djece te na čudesan način iz cjepanice svojim pjevanjem stvaraju predivnog dječaka Telesika pomaže u praćenju radnje i dodaje dramatične note u zapletu, kada zmija prevaram otme Ivasika Telesika i želi ga pojesti, a pronicljivi dječčić uspije pobjeći i kazniti zlotvore te se uz pomoć guščića sretno vratiti kući, baki i djedu. Prema Vladimiru Proppu, takvu strukturu bajke možemo proučavati po funkcijama likova, a „pod funkcijom razumijemo postupak lika određen s obzirom na njegov značaj za tok radnje“ (Propp 1982: 28). Tako odmah poslije početne situacije („Bili jednom starac i starica. Već i sasvim ostariše, a djece ne imahu.“¹) i čudesnog rađanja Telesika iz cjepanice slijede funkcije: jedan od članova obitelji udaljava se od kuće (Telesik ide na rijeku loviti ribu: „I izradi mu starac zlatni čamčić i srebrno vesalce, spustiše ga na rijeku i Telesik se otisne.“), junaku se izriče zabrana (prema Proppu, obrnut vid zabrane predstavlja naređenje ili nalog: „A majka mu hranu nosi pa mu kaže: – Slušaj me, sinko, kad čuješ da te dozivam, do obale dođi. A ako je neki tuđinac, plovi što dalje.“), zabrana se krši (u bajku stupa novi lik koji se može nazvati junakovim protivnikom, to „može biti i zmaj i đavo i razbojnici i vještica“; Propp 1982: 36), protivnik pokušava prevariti svoju žrtvu kako bi je osvojio, protivnik nekoga otima (zmija otima Telesika: „A zmija ga u tren oka zgrabi iz čamca i ponese svojoj kući.“), junak se provjера, ispituje, napada i sl. i time se priprema da dobije čarobno sredstvo ili pomoćnika, junak moli za pomoć („Guske, guske, guščice! / Na krila me svoja uzmite / I ocu me mome odvedite.“), junak se vraća te junaka progone („A zmija za njim juri – da ga uhvati, sva se žuri. No, ipak, sustigla ga nije.“) i spašava se od potjere (Propp 1982), junaka prepoznaju te neprijatelj biva kažnjen (Propp 1982). Takva raščlamba bajke prema funkcijama pomaže nam da kasnije uočimo koji su od spomenutih elemenata prisutni u intersemiotičkom prijevodu na ukrajinskom jeziku (animiranom filmu), u međujezičnom prijevodu i intersemiotičkom prijevodu na hrvatski jezik i u glazbeno djelo.

U bajci i u animiranom filmu prisutno je kršenje zabrane i čudesno rođenje, element karakterističan i za druge ukrajinske bajke. Tako u narodnoj bajci *Kolobok* – kruščić oživi, a u bajci *Kotygorošok* rodi se dijete iznimne snage nakon što žena pojede grašak koji je našla na cesti.

¹ Ovdje i dalje citira se prijevod bajke *Ivasik Telesik* na hrvatski jezik iz 2022. godine koji potpisuje Domagoj Kliček. Kako postoji više ekranizacija narodne bajke u animirani film na ukrajinskom, tako postoji i još jedan, raniji prijevod bajke na hrvatski jezik pod nazivom *Telesić* u prijevodu Tetyane Fuderer pod mentorstvom profesora Jurija Lisenka, koji je zajedno s drugim prijevodima studenata tadašnje 4. godine ukrajinistike uvršten u zbirku *Ukrajinska bajke* (POP & POP, Zagreb, 2002).

Kao i svaka bajka, zgode Ivasika Telesika završavaju sretno. No, to nije jedino prepoznatljivo obilježje bajke. Pojavljivanje čarobnih pomagača svojstveno je mnogim narodnim bajkama (Propp 1982), pa tako susrećemo predmete i bića: zlatni čamčić i srebrno vesalce, koje samo lovi ribu, za Telesika je napravio djed (njegov otac u bajci), kovača koji može iskovati „tanak“ i ugodan glas ili čvrste željezne zube, jato gusaka s kojima Ivasik razgovara u nevolji i jednog malog guščića koji na kraju Telesika spašava od zmija i nosi ga na svojim krilima kući, vraća ga starcu i starici.

Na razini površinske strukture sve narodne bajke su univerzalne, kako smo naveli ranije, bajkoviti zapleti razvijaju se prema određenom slijedu funkcija, razlika je u kulturološkom značenju koje je kodirano u dubinskim strukturama bajkovitog diskursa. Promotrimo glavne funkcionalne elemente narativa bajke koji se pojavljuju u ulozi nositelja kulturnog u animiranom filmu. Ekranizacija u potpunosti prenosi atmosferu i duh narodne bajke, pa je, na primjer, lik zmije (zmijice), koji se u radnji pojavljuje bez objašnjenja, bez uvodnih komentara, odjeven u ukrajinsku narodnu nošnju i nosi oko vrata koralje, kao uobičajeni član zajednice, ima na glavi maramu vezanu kao kod udanih žena, vezenu košulju i pregaču (starica, Telesikova majka, također ima maramu, ali uredniju, zmiji ispod marama strši kosa, koralje nose i zmija i starica i zmijica Olenčica), pa su na taj način elementi fantastičnog prirodno utkani u svakodnevni život, te fantastično, ili prema Proppu čarobno, postaje dio bajke i ne doživljava se kao ne-uobičajeno. Nadalje, zmija u animiranom filmu pjeva ukrajinsku narodnu pjesmu (*Oj za gajem, gajem zelenen'kym*), a tradicionalni elementi naglašeni su i čamčićem koji ima narodni ornament te izražena etnografska obilježja. Niz tradicionalnih elemenata nastavlja se i u kući zmije, gdje se nalazi tradicionalna oslikana bijela peć, glineno posuđe i trave koje se suše uz prozor s karakterističnim oslikanim ili rezbarenim okvirima. Zmijica Olenčica ima tradicionalno ukrajinsko ime i u bajci i u animiranom filmu, a scena u kojoj ona leži na ležaju pored peći prikazuje sliku tipične ukrajinske kuće u kojoj je zmijica obučena u dugačku košulju kakvu su nosile žene te ima već spomenutu maramu na glavi.

U sceni u kojoj zmija odlazi kod kovača, primjećujemo da obje zmije imaju gotovo jednaku odjeću i upravo kovač odudara vanjštinom od likova koji imaju tipična ukrajinska obilježja. Kovač ima pregaču uobičajenu za kovače, ali njegova odjeća, posebno prugaste hlače, crna bujna blago kovrčava kosa i naušnica u jednom uhu te kljunast nos navode gledatelje da bi mogao biti Rom. Kovač se vidljivo boji zmije iako se to ne spominje u tekstu bajke. U animiranom filmu također se uvode dva sporedna lika, žabe, koji nemaju praktičnu ulogu u bajci, što predstavlja razilaženje od funkcionalne bajke i jedinstvene linije radnje, tj. u animiranom se filmu

pojavljuje jedno malo grananje, što se kosi s kompozicijom narodne bajke. Još jedno odstupanje u animiranom filmu u odnosu na tekst bajke je u sceni u kojoj starac nakon otmice Telesika kaže starici da je utješi: „Ne plač, ja tobi novu derevynku prynesu, šče krašču!“ (hrv. „Ne plači, ja ću ti novu cjepanicu donijeti, još bolju!“).

U animiranom filmu nailazimo na još neka odstupanja u odnosu na tekst bajke. Na primjer, kad Telesik kaže, tražeći majku: „Mamo, de vy?“ (hrv. Majko, gdje ste?) uočavamo obilježja suvremenih gramatičkih oblika (vokativ) u spoju s arhaičnim obraćanjem roditeljima s *Vi*, koje je gotovo nestalo u suvremenoj Ukrajini. Na taj način bajka prenosi atmosferu i gledišta stare ukrajinske kulture uz pomoć vizualnih i govornih klišeja, u koje se vrlo prirodno uklapaju fantastični elementi.

Zmijica Olenčica i Telesik vode tradicionalni dijalog svojstven ukrajinskim narodnim bajkama, pjesmama i zagonetkama u kojima se ponavlja niz naredbi, zahtjeva ili pitanja i odgovora. Takav dijalog tipičan je i za *rusalne* pjesme gdje djevojke moraju odgovoriti na tri, pet ili sedam pitanja da bi ih rusalke (sirene) ostavile na životu i pustile. Za razliku od narodnih pjesama u kojima se postavljaju pitanja poput: Što raste bez sjemena? Što trči bez uzda? Što gori bez plamena? (Lanovyk, Lanovyk 2006) i sl. te onaj kojeg se ispituje treba pokazati dosjetljivost i znanje da bi preživio, Telesik glumi nezalicu i naivca koji ne razumije što mu je činiti i tako lukavstvom prevari Olenčicu, ugura je u peć i pobjegne.

Ipak, postoje naznake da su noviji prijevodi prilagođeni mlađim čitateljima, što ujedno narušava strukturu bajke. Za razliku od bajke u kojoj se Olenčica ispeče u peći, u animiranom filmu uklonjena je smrt zmijice Olenčice, tj. prizor u kojem ona izgori u peći i druge zmije jedu njezino meso misleći da jedu pečenje od Ivasika Telesika. U filmu zmijica istrči iz kuće zajedno s glavnom zmijom i počinje ga goniti. Tako se u izvornom tekstu bajke kazna postiže time što zmijicu Olenčicu zadesi sudbina koju su zmije odredile Telesiku. Inače, kazna u bajkama nagoviješta prirodan slijed stvari te upućuje na zadovoljenje pravde, koja nedostaje u realnom svijetu te je jedan od razloga zašto uvijek iznova čitamo bajke (Girard 2013).

Otklon od teksta i naglašavanje tradicije vidljivo je i u sceni u kojoj je Telesik na hrastu, svetom stablu u ukrajinskoj mitologiji i smije se zmijama, dok je u bajci na javoru. Također, zmija se obraća Telesiku, čega u bajci nema: „Aha, bojiš se, pojest ću te!“ (Aga, bojišsja, ja tebe z'jim!)“ i pritom škrguće željeznim zubima iskovanima kod kovača. Kada zmiju priklješti hrast, ona se glasa kao čovjek u takvim situacijama („Oj, rjatujte ljudy dobri!“; hrv. „Oj, spašavajte dobri ljudi!“). U animiranom filmu postoji uvođenje u kontekst bez uvođenja komentara, a takva radnja ne postoji u tekstu bajke: zmija

pjeva narodnu pjesmu i komentira okus gljive koju je upravo pojela, pljuje gljivu, a iz te scene postaje jasno da je gladna te je komentiranje idućih radnji suvišno.

Animirani film vraća se na idiličnu kuću u stilu ukrajinske naive s ogromnim cvjetovima sljeza te se preskače jedan dio dijaloga iz bajke i odmah se prelazi na finale s odljetanjem guske. Priča završava na temelju početnog dijaloga koji simbolizira usamljenost, starac i starica dijele piroške za dvoje („Ce tobi didu, a ce meni“, hrv. „Ovo je za tebe, djede, a ovo za mene“). Na kraju animiranog filma starac i starica su na Ivasikovu molbu nasipali pšenice pod krilo guščiću i on je odletio. Dolazimo do sretnog kraja. Trajanje animiranog filma je 9 minuta i 57 sekundi.

Bajku je na hrvatski, pod naslovom *Ivasik Telesik*, preveo Domagoj Kliček u sklopu humanitarnog audio-art projekta MBZ Kids – za djecu Ukrajine *Raspjevane priče*². Za razliku od ukrajinskog teksta, hrvatski prijevod samo je uglazbljen, ne i ekraniziran, ali je bajka uglazbljena u cijelosti. Za uglazbljivanje je zaslužna hrvatska umjetnica Maja Rivić³. U hrvatskom izdanju originalni tekst prvo dobiva svoj međujezični prijevod, a nakon toga intersemiotički prijevod u obliku glazbe koja ne nastaje na temelju originalnog djela, nego na temelju prijevoda. Može se dakle reći da se radi se o lancu: ukrajinski tekst (original) → prijevod na hrvatski → glazbena transmutacija nastala prema hrvatskom tekstu. Ta glazbena transmutacija, nastala na temelju književnog prijevoda ukrajinske narodne bajke na hrvatski jezik, suvremena je audio-priča nastala bez ograničavajućih okvira koje može nametati uglazbljivanje klasičnoga djela, pri čemu se sama bajka ne mijenja, mijenja se i osuvremenjuje pristup slušanju/izvođenju bajke.

Iako neki znanstvenici ilustracije i glazbu pisanu uz tekst smatraju komplementacijom (za raspravu o tome vidi Kaźmierczak, 2017), ovo djelo smatrat ćemo pravim intersemiotičkim prijevodom, budući

² Projekt je 2022. godine pokrenut u suradnji Društva hrvatskih skladatelja, platforme book&zvook, Muzičkog biennalea Zagreb, Društva hrvatskih književnih prevodilaca i Zaklade *Soldarna*. Tekstovi ukrajinskih bajki i dječjih pjesmica prevedeni su na hrvatski jezik, a potom su ih glazbeno oblikovali hrvatski umjetnici. Tekstovi i skladbe izašli su u obliku audio-knjige koja se sastoji od čitanja bajke/pjesme na ukrajinskom, čitanja bajke/pjesme na hrvatskom te skladbe nastale na temelju prevedenog teksta na hrvatski jezik. Prihodi su namijenjeni djeci iz ratom zahvaćene Ukrajine koja se sada nalaze u Hrvatskoj.

³ U najavi projekta na stranici platforme book&zvook Maja Rivić opisuje se kao „skladateljica i izvođačica baršunastog glasa, osebujne vokalne tehnike i izrazitog, dječje iskrenog senzibiliteta za spajanje umjetnosti i ljudskoga života, sklona eksperimentu s dahom, postavom glasa, intonacijom i registrima u suodnosu s pokretom tijela“ (<https://www.bookzvook.com/news/raspjevane-price-muzickog-biennala-medu-bookzvook-audio-knjigama->).

da se u ovom slučaju ne radi o uglazbljivanju teksta bajke, nego o uglazbljivanju same bajke. Dio radnje prenose ambijentalni zvukovi koji dočaravaju atmosferu, a tekst je samo jedan od elemenata, pri čemu se u najvećem dijelu koriste pojedinačne riječi, a ne cijele rečenice. Na primjer, tekst koji u hrvatskom prijevodu bajke glasi:

Pođi, djede, u šumu, odsjeci mi jedno stabalce pa ćemo izraditi kolijevčicu. Položit ću kladicu u kolijevčicu i njihat ću je.

U glazbenoj transmutaciji zvuči na sljedeći način (u zagradi se navodi dio koji zvuči kao jeka):

djed, šuma, stabalce, *kolyska*, kladica, djed, šuma, stabalce, *kolyska* (djed), kladica (šuma), djed, stabalce, *kolyska*, kolijevčica, kladica (kladica), djed (*kolyska*), kladica, šuma, djed, stabalce, *kolyska*, kolijevčica. (Sekunde izvođenja u skladbi 01:29 – 02:12)

Za ilustraciju navedenog uglazbljivanja ne teksta, nego bajke navest ćemo još jedan primjer. Tekst:

– Izradi mi, taticice, zlatni čamčić i srebrno vesalce: ribe ću loviti i vas ću hraniti!

I izradi mu starac zlatni čamčić i srebrno vesalce, spustiše ga na rijeku i Telesik se otisne.

Plovi Telesik rijekom, ribu lovi i starca i staricu hrani.

U glazbenoj transmutaciji, uz zvukove koji dočaravaju vodu i veslanje čamca kroz vodu glasi:

zlatni, srebrno, čamčić, vesalce, rijeka, riba, plovidi, loviti, taticu i majčicu hraniti (09:29)

što se ponavlja više puta.

Prvi korak koji vodi do glazbene transmutacije međujezični je prijevod s ukrajinskog na hrvatski jezik. Tekst ukrajinske bajke preveden je u duhu hrvatske folklorne tradicije, bez osuvremenjivanja, prati stil hrvatskih bajki i u tom smislu je stilski registar zadržan. Upotreba glagolskih oblika i vremena (u prvom redu aorista i imperfekta) svojstvena hrvatskim bajkama, doprinosi smještanju djela u određeni književni niz narodnih bajki, iako u ukrajinskom jeziku ne postoje takva glagolska vremena: „bili jednom starac i starica“, „djece ne imahu“, „toliko se obradovaše da se riječima ne može opisati“, „Djed isprva ne htjede, ali starica ga sve moli i moli pa je poslušao, pođe u šumu, posiječe stabalce te napravi kolijevčicu“. Prevoditelj se također odlučuje za korištenje umanjena, specifičnog leksika i fraza svojstvenih narodnoj tradiciji pa bajka na hrvatskom zvuči prirodno, u duhu jezika i folklorne tradicije („legoše na počinak“, „na obalicu dođi sada“, „plovi, plovi sada!“, „jela slasnih, [...] blaga krasnih“, „a zmija sve stoji i čeka“, „čiča miča gotova je priča“). Takav prijevod odgovara onome što A. Lefevere naziva *refracted text*, tj. tekst koji je prerađen za određenu publiku (na primjer, djecu) ”ili prilagođen određenoj poetici ili određenoj ideologiji (prema Gentzler 2004: 137).

Specifičan podatak u narodnim pričama je ime. Ime je tekstotvorni element, glavni nositelj informacije. Narodna umjetnost koristila je malen broj imena, ali ona su ta koja stvaraju određeni kulturni sloj. Zato je prvo upoznavanje s čarobnim narodnim bajkama svojevrсно upoznavanje s kulturnim vrijednostima određenog naroda proučavanjem obilježja bajki. Pri prijevodu samog naslova bajke koja nosi ime glavnog lika, Ivasyka Telesyka, to je ime zadržano i transkribirano, pa naslov na hrvatskom glasi Ivasik Telesik. Zanimljivo je da, iako u naslovu ukrajinski deminutiv Telesyk nije preveden hrvatskim deminutivom nego je ime ostalo kao u originalu, u pjesmicama koje su sastavni dio bajke u vokativu se koristi hrvatski deminutiv: „Ljulji–ljulji, Telesčiću / Kašicu ću ti skuhati“, „Telesčiću, Telesčiću! Na obalicu dođi sada!“ Jedini drugi lik u bajci koji ima vlastito ime je zmijica Olenčica koja je nazvana hrvatskim deminutivom, što odgovara ukrajinskom originalu, u kojem je ime lika ukrajinski deminutiv imena Olena, tj. Olenočka ili Olenka.

Također, pri imenovanju lika koji se u originalnom tekstu zove *zmijivna*, prevoditelj se odlučio za ime *zmija*, iako bi u ukrajinskom to ime moglo značiti i zmajica, kći zmije ili kći zmaja. Ukrajinsko ime nastalo je po tvorbenom obrascu: kao „carivna“ – careva kći, „zmijivna“ – kći zmaja, što se može objasniti na primjeru tvorbe ukrajinskih imena – npr. otac je Bondar, njegova supruga se oslovljavala kao Bondaryha, kći kao Bondarivna, i sin Bondarenko (od čega nastaje većina ukrajinskih prezimena poput Ševčenko, Kravčenko i dr.) Takvu prevoditeljevu odluku možemo protumačiti kao korak prema prepoznatljivosti teksta u hrvatskom jeziku jer postoji opravdana mogućnost/opasnost od nerazumijevanja nastanka ukrajinskog oblika kod suvremenih čitatelja bajke na hrvatskom jeziku, što je, prema Hutcheon, pokazatelj da je za priče bitan širi komunikativni kontekst (vrijeme, mjesto, društvo i kultura) jer materijalna sredstva prijenosa i pravila koja ih strukturiraju dopuštaju i potom prenose narativna očekivanja i komunikativno narativno značenje nekome u nekom kontekstu (Hutcheon 2006).

Jednako važan element narativa i diskursa bajke je numerički kod narodne bajke. Broj, kao element posebnog kulturnog koda, povezuje površinsku i dubinsku strukturu narodne bajke. Na razini površinske strukture brojevi povezuju univerzalnu matricu bajkovitog diskursa, organizirajući prostor i ritam, npr. brojevi 3, 5, 7 vrlo često određuju broj kušnji u vremenu inicijacije glavnog lika (vidi Ščurik, Gorškova 2019: 422). Starica triput nudi kruščićem starca, zmija triput doziva Telesika prije nego li ga otme, triput gosti kažu koliko su se najeli te im Telesik triput odgovara skriven na vrhu stabla, Telesik ponavlja guskama molbu za spašavanje tri puta, a spašava ga zadnji guščić. Zmijica u dijalogu pet puta naređuje Telesiku da sjedne na lopatu kako bi ga ubacila u peć i on pet puta odgovara netočno,

navodeći zmijicu Olenčicu da mu sama pokaže kako to treba učiniti i poslije toga uspjeva u bijegu.

U sklopu projekta *Raspjevane priče* snimljeno je i čitanje teksta na ukrajinskom jeziku, te čitanje teksta na hrvatskom jeziku. Samo čitanje bajke bez glazbene pratnje primjer je klasičnog izražajnog čitanja za potrebe audio-bajke, a za to su čitanje odabrani izvorni govornici svakog od dvaju jezika. Ukrajinska izvođačica bira čitanje slično onome u pričama za laku noć – tempo čitanja je lagan, bez žurbe, izražajan i s jasnim, ispravnim izgovaranjem svih dijelova teksta, ponavljanjem i blago bržim ritmiziranim čitanjem pjesmica te ponavljanjem ključnih fraza.

Hrvatskom čitanju svojstvena je promjena intenziteta naracije, intonacije, ali ne toliko promjena tona (dublji i viši glas) koja je svojstvena ukrajinskom načinu čitanja. Čitanje bajke na ukrajinskom jeziku mnogo je odmjereno i ujednačeno, a zahvaljujući jasnijem izgovoru i izrazito sporijem tempu, ukrajinska varijanta zvuči tradicionalnije. Glas zlotvora je tradicionalno dublji, čega se čitačica pridržava u ukrajinskom izvorniku kod čitanja bajke, a u hrvatskom se ključni trenuci čitaju glasnije, ekspresivnije, neovisno o tome radi li se o protagonistu Telesiku (dok razgovara s čamčićem, zmijom ili jatom gusaka i guščićem) ili o zmijama (kada razgovaraju međusobno, s Telesikom, dok izgovaraju svoje naredbe kovaču), što bajci pridaje osebujni intenzitet i spontanu izražajnost koja naglašava peripetije, govor junaka bajke i emocije u rasponu od tuge i straha do radosti i sreće, te čini slušanje bajke još uzbudljivijom pustolovinom.

Tekst nadalje doživljava pravu semiotičku preobrazbu u glazbenoj dimenziji, skladateljica i izvođačica stvara i izvodi zaista raspjevanu priču. Višeslojnost transpozicije očituje se u akustičkim mijenama *Ivasika Telesika*, koji dobiva 1) glazbu, nastalu pomoću više glazbenih instrumenata i kombinacija zvukova prirode: žuborenje vode, presipavanje pijeska, šuštanje kamenčića (što dodaje novu, prostornu dimenziju zvučanju bajke i stvara lokus zbivanja, dodaje svojevrsnu dubinu, jer uz glas protagonista čujemo sve što se događa uokolo, nađemo se unutar bajke); 2) pjevanje/recitiranje dijelova bajke na hrvatskom te čak 3) izgovaranje pojedinih riječi na ukrajinskom jeziku (što skladbu pretvara u svojevrsan glazbeni rječnik u malome, a efekt jeke i ponavljanja hrvatskih i ukrajinskih riječi posebno izdvaja dvojezični dio u skladbi). „Ljulji–ljulji, Telesiku, / Kašicu ću ti skuhati, / I s nožicama i s ručicama / Tebe ću hraniti!“ – na takav način prevoditelj ostavlja ukrajinski leksik svojstven uspavankama, posebno na početku uspavanke i u refrenu, što implementira ukrajinski odjek u hrvatskom prijevodu, a skladateljica ga preuzima i zibanje kolijevke upravo tako zvuči u refrenu skladbe: *Ljulji–ljulji*.

Glazbena transmucija završava nešto ranije nego originalna bajka, u trenutku kad guščić uzme

Telesika na svoja krila i spasi ga. Tako je zadržan bajkovit sretan kraj, ali izostavljeno je darivanje guščića.

Sama bajka u svojoj srži iznimno je orijentirana na glazbu i simboliku stvaranja uz pomoć zvuka. Time se potvrđuje mitsko podrijetlo veze između glazbe i književnosti koje Nick Ceramella spominje u uvodnom eseju zbornika *The Marriage between Literature and Music* (Ceramella 2022: xv). O tome svjedoči i dodavanje pjesmica i/ili ritmiziranih fraza u tekst u ključnim trenucima: zibanje kolijevke i „stvaranje“ dječaka pomoću uspavanke, pjev Telesika i starice kao kod za sporazumijevanje i detektiranje opasnosti kada se međusobno dozivaju, razgovor Ivasika Telesika s ribama koje peca u jezercu (prisutno u animiranom filmu i nekim zapisanim varijantama narodne bajke: „Lovi se ribice malena i velika, lovi se ribice malena i velika!“), zlatnim čamčićem („Plovi, plovi, čamčiću, što dalje!“), „Bliže, bliže, čamčiću, bliže k obali, – to mi moja majčica ručak donosi!“), zahtjev zmije da joj kovač iskuje „tanak“ glasić kakav ima Ivasikova majka da bi uspjela u svome naumu (jer se osoba u bajci poistovjećuje s prepoznatljivim glasom; „Kovaču, kovaču! Iskuj mi takav tanašan glas kao što ga ima Telesikova majka!“), pjesmica-preklinjanje Telesika koji u opasnosti moli malog guščića za spas („Guščiću, maleni moj guščiću! / Na krila me svoja uzmi / I ocu me mome ponesi. / U mog oca – pila, jela slasnih, / I svakojakih blaga krasnih!“) i dr.

Umjetnica Maja Rivić stvorila je akustičku kreaciju koja dočarava ugođaj bajke, glazbenom interpretacijom osuvremenjuje tradicionalni tekst, *prevodi* bajku glazbom za moderne hrvatske slušatelje.

Tako smo popratili i analizirali primjer prijevoda od originalnog teksta, preko međujezičnog do intersemiotičkog prijevoda ukrajinske bajke *Ivasyk Telesyk* (hrv. *Ivasik Telesik*), ekranizacije u obliku animiranog filma na ukrajinskom jeziku, prijevoda s ukrajinskog na hrvatski jezik, a zatim i uglazbljivanja prijevoda u Hrvatskoj.

FILMSKA TRANSMUCIJA UKRAJINSKOGA NACIONALNOG KARAKTERA NA EKRANU

Sjajan primjer intralingvalnog i intersemiotičkog prijevoda jest prijevod pripovijesti Ivana Nečuja Levyc'kog *Kajdaševa sim'ja* (*Kajdaševa obitelj*) u filmski scenarij Natalke Vorožbyt (osuvremenjivanje djela i izbacivanje historizama) te na kraju u televizijsku seriju *Spijmaty Kajdaša* (*Uхватiti Kajdaša*) u 12 nastavaka koju je režirala Natalka Vorožbyt (pretvorba u drugu vrstu umjetnosti). Usredotočit ćemo se najviše na pripovijest i ekranizaciju, kao dvije krajnje (početnu i završnu) točke prijevoda. Kod same analize prijevoda, počev od naslova, uočavamo kako je naslov serije izmijenjen u odnosu na naslov pripovijesti, što već ukazuje da je filmsko

ostvarenje interpretacija prema motivima, a ne dosljedno i doslovno uprizorenje književnog djela.

U središtu pripovijesti, scenarija i televizijske serije nalazi se tipična ukrajinska seoska obitelj. Nečuj Levyc'kyj nastoji očarati čitatelja gotovo idiličnim prikazima ukrajinske prirode, vrlo detaljnim opisima seoske kuće, crta lica i fizičkih obilježja Ukrajinaca, narodne svakodnevne odjeće, običaja i pjesama, bogatim jezikom ukrajinskog sela te imenuje, dočarava i samim time ispisuje tipične predstavnike ukrajinskog sela 19. stoljeća u središnjoj Ukrajini. Nečuj Levyc'kyj opisuje svakodnevicu seljačke obitelji do najsitnijih pojedinosti, tako da znamo kada se mete zemljani pod kuće, gdje se čuva miraz i općenito sva odjeća ukućana, kako se tka i prede, gdje se spava ako je ljeti nesnosna vrućina, tko treba kuhati boršč u pravoj ukrajinskoj peći i što se dogodi ako se na vrijeme ne nahrani stoka ili ne pazi na jamu na stazi kad se kolima ide u crkvu. Najveća zasluga književnika je u tome što on „stvara nacionalni karakter, ukrajinski nacionalni tip, te je u tom smislu Ivan Nečuj Levyc'kyj jedna od ključnih figura cijele ukrajinske književnosti“ (Pavlešen, Kliček 2022: 313). Istovremeno, ovo klasično djelo ukrajinske književnosti, koje je nezaobilazan naslov školske lektire, prikazuje svakodnevne razmirice, svađe u obitelji Kajdaša, hiperbolizira sve ono što bi trebalo prema običajima toga (a i današnjega vremena) ostati u obitelji iza zatvorenih vrata.

Kajdaševa obitelj izvorni je prozni tekst koji opisuje ukrajinsku stvarnost i postavlja temelje za mitologizaciju ukrajinskog seljaštva u književnosti 19. stoljeća. U tome književniku pomaže šarolik i osebujan jezik ukrajinskih seljaka urešen frazemima⁴, uzrečicama, retoričkim uzvicima, slikovitim usporedbama, britkim šalama, kalamburima i, naravno, kletvama. Tako Ivan Nečuj Levyc'kyj, stvarajući s jedne strane sliku sela, prikazuje zavičajnu ljepotu središnje Ukrajine, ali odmah je uništava prikazom krize u toj tipičnoj obitelji, raspadanja patrijarhalnog društva i ustaljenog ustroja koji se drže zahvaljujući takvim obiteljima. Pritom autor uspijeva u naumu i istovremeno iznimno komično i tragično prikazuje tragediju svakodnevne obiteljske netrpeljivosti (što je osiguralo status jednog od najčitanijih naslova kroz stoljeće i pol postojanja pripovijesti). Prva ekranizacija iz 1993. godine nastojala je vjerno pratiti književno djelo i time se uvelike razlikuje od suvremene serije koju ćemo ovdje obraditi.

⁴ Analizirajući leksičko bogatstvo *Kajdaševe obitelji* opažamo kako se ta pripovijest po količini frazema može usporediti s drugim antologijskim djelom koje stoji na izvoru novije ukrajinske književnosti i kojim započinje novo razdoblje, a to je *Eneida* Ivana Kotljarevs'kog koja je dobila titulu „enciklopedije ukrajinoznastva“. *Eneida* je rimovana burleskna inačica nastala po uzoru na Vergilijevo djelo.

Kajdaševa obitelj napisana je 1879. godine i autor opisuje sadašnjost toliko vješto da kao najbolji dokaz vjerodostojnosti dobiva prijetnju sudskom tužbom budući da, prema mišljenju susjeda, u pripovijesti opisuje upravo njih. Radnja serije *Uхватити Kajdaša* isto tako odvija se u sadašnjosti, odnosno nedavnoj prošlosti, prikazujući događaje iz drugog desetljeća 21. stoljeća, odnosno najviše iz 2012, 2013. i 2014. godine. Transmedijalna naratologija, razvijena unutar postklasične naratologije, osporava ideju da priča ostaje potpuno nepromijenjena transponiranjem u drugi medij, međutim pretpostavlja da priče sadrže određene „ideje“ koje prenošenjem u drugi medij mogu još uvijek biti prepoznatljive, više ili manje, ovisno o semiotičkim svojstvima izvornog i ciljnog medija. Prema tome, način na koji će se elementi narativa prilagoditi zahtjevima novog medija ovisiti o osobitostima medija, odnosno ograničenja i mogućnosti vezane uz određeni medij utječu na dizajn i interpretaciju priče (Herman 2011). Ocrtavanje antologijskih karaktera i istovremeni prikaz raspada patrijarhalnog društva iz 19. stoljeća i dezorijentiranost poslije ukidanja kmetstva odlično se preslikavaju na slično formiranje novih karaktera u 21. stoljeću uz prikaz bolne transformacije suvremenog seoskog društva i obitelji u uvjetima prošlog desetljeća uslijed društvenih i socijalnih promjena u suvremenoj Ukrajini, a vrijeme radnje može se točno odrediti uz pomoć vijesti na radiju ili televiziji koje se čuju u pozadini. Prepoznatljivi kronološki markeri prisutni su u sceni svađe braće kod glasanja i kasnije, u sceni prolaska vojnih kamiona kroz selo. Tako je autorica scenarija Natalka Vorožbyt pronašla odličnu kronološku sponu između zbivanja u pripovijesti i onih u filmskom prijevodu, pokazujući kako se ljudi nastoje snaći u teškim okolnostima. Televizijska serija izazvala je vrlo oprečne reakcije gledatelja, od ushita do zgražanja i zahtjeva za prestankom prikazivanja na ukrajinskoj televiziji. Ove potonje očito su bile izazvane pogrešnim očekivanjima pravoga obiteljskog serijala, jer su aluzije na klasik ukrajinske književnosti uhvatile gledatelje u zamku zablude.

I sam naziv serije je kombinacija dvaju prepoznatljivih kulturoloških markera ukrajinskog društva – s jedne strane masovno poznavanje klasika književnosti u koje spada i autor *Kajdaševe obitelji*, a s druge parafrazirane izreke ukrajinskog putujućeg filozofa i pjesnika Grygorija Skovorode – *svijet me lovio, ali nije me uhvatio*... Redateljica filma uhvatila je trenutak života Omeljka Kajdaša, nastojala je *uhvatiti Kajdaša* koji se daje u unutarnji bijeg iz svoje obitelji i životnih okolnosti na koje ne može utjecati, društvenih procesa koje ne može pojmiti i okrutnosti običajnih prava sela koje nije u stanju promijeniti i nadići te bira bijeg u apatiju i bezvoljnost. Dok se u središtu pripovijesti i samoga naziva djela nalazi obitelj, u središtu filmskog ostvarenja upravo je bijeg jednoga čovjeka unutar te obi-

telji. Kako je književni tekst preveden na filmsko platno? Vrlo vjerodostojno. U skladu s realnim okolnostima i svim obilježjima suvremene svakodnevice sela, periferije koja propada.

Bogat jezik 19. stoljeća u drugom desetljeću 21. stoljeća pretvara se u osebujnu mješavinu ukrajinskog razgovornog jezika i suržika, dijalektizama i vulgarizama, a umjesto kletve u žaru prepirke poseže se za psovkom. Upravo takva promjena i prevođenje jezika 19. stoljeća u onaj 21. stoljeća doprinosi tome da junaci u filmu govore neusiljeno, prirodno i gotovo spontano. To nije prilagođeni i dotjerani standard, književni jezik kojim se ne govori u svakodnevicu, već pravi živi i suvremeni ukrajinski jezik sa svim mogućim *primjesama* koje bi zasigurno bile cenzurirane i ispravljene da se radi o vijestima ili obrazovnim emisijama iste televizijske kuće koja je prikazivala seriju. Tako je jezik književnoga djela preveden u suvremeni jezik scenarija i kasnije televizijske serije.

Detaljna opisivanja tradicionalne seljačke kuće osvanula se u novom vizualnom ruhu u ekranizaciji kroz mnoštvo prepoznatljivih simbola i noviteta za ukrajinsku periferiju početka 21. stoljeća. Etnografizam je zamijenjen kičem. Tu su i divovski zlatni sat na zidu stiliziran kao ručni, nezamjenjivi i vječiti tepisi na istim tim zidovima, fotografije rodbine, debeli kalendari-knjižice s kojih svaki dan treba otrgnuti jednu stranicu, radioprijamnik s jednim programom, plastične vrećice koje se ne bacaju već peru, mobiteli s tipkama, kućni ogrtači u kojima se ide do jedinog dućana/birtije u selu, početak vladavine trenirke ili veste sa šljokicama kričavih boja i ostalih sličnih odjevnih predmeta pomiješanih s vezenim košuljama, ikonicama i svetom vodicom pored umivaonika u kojem nema tople vode, kuće bez grijanja s vanjskim WC-om. Odnosno, u filmskom ostvarenju opet vidimo detaljan opis svakodnevice, prikazivanje stvarnog života i stambene (ne)uređenosti periferije. Takva mješavina kiča i artefakata prošlosti izaziva kod gledatelja ironičan ili pomalo ganutljiv osmijeh prepoznavanja i smješta ga u potrebno vremensko razdoblje. A mjesto radnje ostaje nepromijenjeno, to je selo Semygory u svim trima slučajevima.

Necenzurirani vizualni niz nadopunjuje se glazbenom pozadinom i pomaže aktualizirati književno djelo. U *Kajdaševoj obitelji* možemo pročitati o sijelima, okupljanjima mladeži pored crkve poslije nedjeljne mise ili za vrijeme praznika, djevojke se uređuju za ples i same pjevaju, a *Uhvatiti Kajdaša* pokazuje slobodno vrijeme u seoskom domu kulture, još uvijek jedinom mjestu za zabavu. Glazbeni kolaž sastoji se od nekvalitetnih izlizanih hitova sovjetske i ruske pop glazbe (*Dym sigaret s mentolom* i sl.) koje slušaju u baru i na spojevima, narodnih pjesama koje ista ta mladež pjeva u lokalnom zboru, začinjanih modernim etno skladbama benda *DakhaBrakha* i drugih suvremenih izvođača. Kao

što navodi I. Peruško, „ono što je nedopustivo u književnom prevođenju (otklon od originala) ne samo da je dopustivo u ekranizaciji, nego se može pokazati vjerodostojnijim od doslovnoga prevođenja“ (Peruško 2021: 275). Time dolazimo i do zaključka G. Bluestonea da će ekranizirano književno djelo, unatoč određenim sličnostima, neminovno postati novo umjetničko ostvarenje, drugačije od književnog djela na kojem se temelji (Bluestone 1961: 64). George Bluestone smatra kako je stanovita razlika jezičnog medija u kojem književnost nastaje i vizualnog medija; razlika je u percipiranju slike i pojmovnog koncepta mentalne slike. Prema njegovu sudu, film i književno djelo imaju organsko jedinstvo, razlike u formi i sadržaju nužno proizlaze iz razlika u mediju umjetničkog stvaranja.

Ivan Nečuj Levyc'kyj zatvara pripovijest prividno sretnim krajem jer u obitelji poslije dugogodišnjih svađa i razmirica, kada usahne i posljednji kamen spoticanja – kruška koja je rasla usred dvorišta – nastane mir. Natalka Vorožbyt ostavlja finale otvorenim jer se, uz najveći očaj i duboku tugu zbog svega neostvarenog i izgubljenog u životu protagonista, pojavljuje nada kao čarobna ravnoteža u gorkoj stvarnosti koja može prevagnuti prema dobru ili barem mogućnosti sreće u vremenima burnih promjena.

Pripovijest *Kajdaševa obitelj* Ivana Nečuja Levyc'kog, klasik ukrajinske književnosti, modernizirana je za scenarij na ukrajinskom jeziku, a zatim ekranizirana. Tako od originalnog teksta, preko unutarjezičnog do intersemiotičkog prijevoda kroz tekst, glazbu i film u labirintima prijevoda pratimo nastanak novih umjetničkih djela ukrajinske umjetnosti, književnosti i filma.

LITERATURA

Bluestone, G. 1961. *Novels into Films*. Berkeley i Los Angeles: University of California Press.

Ceramella, N. 2022. „Introductory Essay: Overall View on Origins and Contemporary Development of the Interweaving Between Music and Literature“, u: Ceramella, N. (ur.) *The Marriage between Literature and Music*. Cambridge scholars publishing.

Eco, U. 2001. *Experiences in Translation*. Toronto: University of Toronto Press.

Franko, I. 1956. *Výbir iz tvoriv 1856–1956*. New York: Naukove tovarystvo im. Ševčenka.

Girard, M. 2013. *Bajke braće Grimm – Psihoanalitičko čitanje*. Zagreb: TIM press.

Gentzler, E. 2004. *Contemporary Translation Theories*. Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press.

Hutcheon, L. 2006. *A Theory of Adaptation*. London: Routledge.

Jakobson, R. 1959. „On Linguistic Aspects of Translation“, u: *On Translation*, Brower R. A. (ur.). Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

Dostupno na: <https://web.stanford.edu/~eckert/PDF/jakobson.pdf>, pristup: 28. svibnja 2023.

Kaźmierczak, M. 2017. „Od przekładu intersemiotycznego do intersemiotycznych aspektów tłumaczenia“. U: *Przekładaniec*, br. 34, str. 7–35.

Kliček, D. 2022. *Ivasik Telesik* – rukopis prijevoda, neobjavljeni rad.

Lanovyk, M.; Lanovyk, Z. 2006. *Ukrajins'ka usna narodna tvorčist'*. Kyjiv: Znannja-Pres.

Nečuj Levyč'kyj, I. 2015. *Kajdaševa simja*. Kyjiv: Osnovy.

Pavlešen, D.; Kliček, D. 2022. „Tri tipa ekranizacije književnih djela na primjeru ukrajinske književnosti“, u: Nikolovski, G. N. (ur.), *Slavistična prepletanja 2*, Maribor: Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, str. 303–317.

Peruško, I. 2021. „Idiotomanija na svjetskom ekranu: Transmutacija i transrodnost japanskoga kneza Myškina“, u: Vojvodić, J. (ur.) *Dvjesto godina Dostoevskog*, Zagreb: Disput, str. 261–286.

Propp, V. 1982. *Morfologija bajke*. Beograd: Prosveta.

Ščurik, N.; Gorškova, V. 2019. „Volšebnyje skazki v svete intersemiotičeskogo perevoda“, u: *Russian Journal of Linguistics*, 23 (2), str. 415–434.

Ivasyk Telesyk. „Bajka“, u: *100 kazok. Najkrašči ukrajins'ki narodni kazky*. Tom 1. Kyjiv: A-ba-ba-ga-lama-ga, str. 10–17.

IZVORI

Ivasik Telesik. *book&zvook*.

Spijmaty Kajdaša. TV serija u 12 epizoda. Dostupno na: <https://web.archive.org/web/20200306202351/https://www.stb.ua/ua/2020/03/06/spijmati-kajdash-syuzhet-i-opisanie-serij/>, pristup 2. lipnja 2023.

Ivasik Telesik. 1989. Animirani film. Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=OLnnMHECwQs>, pristup 29. svibnja 2023.

Raspjevane priče MBZ-a. 2023. Dostupno na: <https://www.bookzvook.com/news/raspjevane-price-muzickog-biennala-medu-bookzvook-audio-knjigama->, pristup 13. lipnja 2023.

SUMMARY

TEXT, MUSIC/SOUND AND FILM IN THE TRANSLATION MAZE (SOME EXAMPLES OF INTRALINGUAL, INTERLINGUAL AND INTERSEMIOTIC TRANSLATIONS ON WORKS OF UKRAINIAN LITERATURE)

The article presents three types of translation according to R. Jakobson: intralingual, interlingual and intersemiotic translations based on the examples from Ukrainian literature: the fairy tale *Ivasyk Telesyk* and the short story *The Kaidash Family* by Ivan Nechuy-Levytsky. The Ukrainian folk tale *Ivasyk Telesyk* is also viewed from the point of view of functions in fairy tales. The translations pertinent to each of the works are considered. As for *Ivasyk Telesyk*, the intersemiotic translation is applied, i.e., transposition as a cartoon in Ukrainian, the interlinguistic translation of the text into Croatian and then its transmutation into music. As for the *Kaidash Family*, the intralingual translation (modernisation) used as the screenplay of the TV series *To Catch the Kaidash* and the TV series itself (its transmutation) are analysed.

Key words: intralingual translation, interlingual translation, intersemiotic translation, *Ivasyk Telesyk*, *Kaidash Family*, *To Catch the Kaidash*