

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za kroatistiku – Katedra za hrvatski standardni jezik

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti – Katedra za ruski jezik

PREVOĐENJE JEZIČNE IGRE

Engleska, hrvatska i ruska inačica *Alise u Zemlji Čudes* Lewisa Carrolla

ПЕРЕВОД ЯЗЫКОВОЙ ИГРЫ

**Английский, хорватский и русский варианты *Алисы в Стране Чудес*
Льюиса Кэрролла**

DIPLOMSKI RAD

30 ECTS

Nera Vladislavić

Zagreb, 19. lipnja 2015.

Mentori

Dr. sc. Ivan Marković, doc.

Dr. sc. Željka Čelić, doc.

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Teorija prevođenja	4
2.1. <i>Kratka povijest teorije prevođenja</i>	6
2.2. <i>Problemi pri prevođenju: ekvivalentnost, adekvatnost, (ne)prevodivost</i>	11
2.2.1. Pitanje prevodivosti	15
2.3. <i>Jezična igra</i>	17
3. Jezična igra u engleskoj, ruskoj i hrvatskoj inačici <i>Alise u Zemlji Čudes</i> Lewisa Carrolla	22
3.1. <i>Autor i prevoditelji</i>	23
3.2. <i>Mehanizmi realizacije jezične igre u engleskoj, ruskoj i hrvatskoj inačici Alise u Zemlji Čudes</i>	25
3.2.1. Nepostojanje eksplicitne jezične igre u izvorniku	29
3.2.2. Poigravanje u izvorniku postojećim frazama/konstrukcijama	36
3.2.3. Poigravanje u izvorniku neuobičajenim morfološkim oblicima	38
3.2.4. Poigravanje u izvorniku sinonimijom	39
3.2.5. Poigravanje u izvorniku morfološki pravilnim oblicima u neodgovarajućem kontekstu	40
3.2.6. Jezična igra utemeljena na istozvučnosti i(li) sličnozvučnosti u izvorniku	43
3.2.7. Fonološko poigravanje u izvorniku	50
3.2.8. Jezična igra utemeljena na polisemiji/homonimiji u izvorniku	51
3.2.9. Jezična igra utemeljena na rimi u izvorniku	59
3.2.10. Poigravanje sintaktičkom složenošću i gomilanjem riječi	59
3.2.11. Jezična igra u izvorniku stvorena po formuli postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi	60
3.2.12. Jezična igra u izvorniku utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga	63
3.2.13. Pjesme bez logičke povezanosti	64
3.3. <i>Alisa protiv Alice</i>	67
4. Zaključak	78
5. Literatura i vrela	82
6. Prilozi	84
7. Sažetak i ključne riječi	85
8. Резюме и ключевые слова	86
9. O autorici	87

1. UVOD

Ovaj interdisciplinarni, kroatističko-rusistički diplomski rad rezultat je istraživanja, analiziranja i uspoređivanja na uskome prevoditeljskom području: uspoređuje se način realizacije jezične igre u ruskome i hrvatskome prijevodu *Alise u Zemlji Čudesi* u odnosu na engleski izvornik Lewisa Carrolla. *Alisa u Zemlji Čudesi* s prevoditeljskoga je aspekta iznimno zanimljivo djelo zbog mnoštva jezične igre koja je često neprevodiva, pri čemu se, dakako, javljaju brojni lingvistički problemi koji će u radu biti analizirani.

Promatrat će se, dakle, Carrollov engleski izvornik (izdanje iz 1994. godine prema onome iz 1865), ruski Ščerbakovljev prijevod iz 2014. godine te dva hrvatska prijevoda: Raosov iz 2001. godine i Šoljanov iz 1985. godine.

Cilj je ovoga rada klasificirati jezičnu igru u *Alisi* i time osvijetliti neka problematična mjesta u procesu prevođenja te pokušati dati odgovore na sljedeća pitanja: je li *Alisa*, odnosno jezična igra u njoj uopće prevodiva, gdje prevoditelji prelaze dopuštene granice, jesu li dodavanja, ispuštanja i modifikacije dopušteni, gdje prijevod prestaje biti djelo autora, a počinje biti kreativnost prevoditelja.

Rad je podijeljen u dvije velike cjeline koje se dalje dijele na poglavlja i potpoglavlja. Prvi je dio teorijske prirode i obrađuje teoriju prevođenja. Teorija prevođenja kao samostalna znanstvena disciplina mlada je pojava, a zbog nejednoznačnosti samoga pojma prevođenja ne postoji ni njezina jednoznačna definicija ni univerzalni obrazac njezina proučavanja. Stoga se na početku prvoga dijela daje opći uvid u pojam prijevoda, teorije prevođenja, područja koja ona obuhvaća. Dat će se opće klasifikacije teorije prevođenja prema pojedinim teoretičarima te naglasiti njezine zadaće.

Kako bi se stekao uvid u problem nemogućnosti određivanja generalnoga i univerzalnog načina proučavanja fenomena prijevoda, poglavlje 2.1. daje kratki prikaz povijesti teorije prevođenja, glavnih pravaca, lingvista i teoretičara prevođenja koji su dali važan doprinos njezinu razvoju.

Jedan od razloga zašto za teoriju prevođenja ne postoji univerzalni obrazac analize jest taj što ona vrvi brojnim problemima kao što su ekvivalentnost, adekvatnost te upitnost mogućnosti

prevođenja uopće. Upravo tim je pitanjima posvećeno poglavlje 2.2. Navođenjem konkretnih primjera aktualiziraju se teorijske pretpostavke navedenih pojmova. Pitanje (ne)prevodivosti obuhvaća potpoglavlje 2.2.1.

Kad je neprevodivost u pitanju, jedna je od gorućih točaka jezična igra, kojoj je cijeli rad i posvećen. Oko samoga pojma, definiranja, klasifikacije i načina proučavanja ovoga jezičnog fenomena postoji još veća neujednačenost mišljenja i mnoštvo struja pa poglavlje 2.3. proučava teorijski aspekt jezične igre i nastoji dati generalni okvir definiranju i klasifikaciji njezine pojave.

Poglavlje 3 u potpunosti je praktične prirode, odnosno obuhvaća analizu jezične igre u engleskoj i ruskoj inačici te dvjema hrvatskim inačicama *Alise u Zemlji Čudesas*. Bitno je napomenuti da dana klasifikacija jezične igre, koja će u radu biti analizirana, nije preuzeta ni iz kakve literature, već ju je osmislila autorica rada. Paralelnim iščitavanjem svih četiriju verzija stvoren je korpus jezične igre u *Alisi*, a ona je nakon stvaranja korpusa razdijeljena prema fonološkim, morfološkim, sintaktičkim, semantičkim, leksičkim ili drugim, okazionalnim kriterijima koji će biti spomenuti i detaljno analizirani u radu.

U poglavlju 3.1. izneseni su kratki podaci o autoru i prevoditeljima, o recepciji Carrollova djela u Rusiji i Hrvatskoj kako bi se stekla šira slika o djelu i o prijevodima. Poglavlje 3.2. donosi mehanizme realizacije jezične igre u engleskoj, ruskoj i hrvatskoj inačici *Alise*, a potom slijedi trinaest potpoglavlja organiziranih tako da je svako definirano mehanizmom realizacije jezične igre u izvorniku. Potom se uspoređuje način realizacije jezične igre prijevoda u odnosu na izvornik. Citati su doneseni jedan po jedan, odnosno, radi preglednosti i mogućnosti uspoređivanja ispod svakoga engleskog primjera jezične igre slijedi njegov ruski analog pa dva hrvatska. Svaki je primjer detaljno analiziran i objašnjen (s fonološkoga, morfološkog, sintaktičkog, semantičkog, leksičkog stajališta; ovisno, dakako, o prirodi jezične igre danoga primjera). Budući da se jezična igra, kako smo već spomenuli, ne može jednoznačno odrediti, često se isti primjer može svrstati u nekoliko različitih mehanizama realizacije jezične igre. Radi preglednosti rada takvi su primjeri uvijek svrstani samo u jedno potpoglavlje, ali kod svakoga su od njih naglašeni i ostali mehanizmi ostvarivanja jezične igre koji su u danome primjeru ostvareni.

Pravi je dokaz neprevodivosti jezične igre kada se dva prijevoda istoga izvornika na istome jeziku međusobno razlikuju. Kako bi se ta činjenica dokazala, poglavlje 3.3. uspoređuje samo dva hrvatska prijevoda: Raosov i Šoljanov. U tom su dijelu, dakle, analizirana dva prijevoda

na hrvatskome jeziku upravo kako bi se osvijestile teškoće i problemi u prevođenju koji se manifestiraju potpuno različitim prijevodima na istome jeziku. Kraj rada donosi zaključke izvedene iz analize jezične igre.

2014. godine objavljen je rad Mirele Zavišić pod naslovom *Prijevodi igre riječi u ruskim i hrvatskim prijevodima Alice u Zemlji Čudesas*. Bitno je spomenuti i kritičko izdanje *Alise u Zemlji Čudesas* pod naslovom *The annotated Alice* Martina Gardnera iz 2001. Budući da smo za oba naslova saznali nakon što je rad bio napisan, nismo se njima koristili, ali smatrali smo bitnim spomenuti ih.

2. TEORIJA PREVOĐENJA

Govoreći o teoriji prevođenja, trebalo bi ponajprije definirati sam pojam prijevoda. Umberto Eco donosi sljedeću definiciju: „Tekst B na jeziku Beta je prijevod teksta A na jeziku Alfa ako, prevodeći tekst B natrag na jezik Alfa, dobiveni tekst A2 ima na neki način isto značenje kao i tekst A“ (Eco 2006: 56). Nadalje, Eco tvrdi: „Prevoditi, dakle, znači razumjeti unutarnji sustav nekog jezika i strukturu nekog teksta danog u tom jeziku, i stvoriti dvojnika tekstualnog sustava koji, s izvjesnom diskrecijom, može kod čitatelja proizvesti slične učinke, i na semantičkom i sintaktičkom, i na stilističkom, metričkom i fonosimboličkom planu, a isto tako i emotivne učinke kojima je težio izvorni tekst“ (Eco 2006: 16). Ideal prevođenja bio bi iskazati na drugom jeziku ništa manje, ali i ništa više od onoga što govori izvorni tekst (Eco 2006: 217).

S druge strane, „prevoditi uvijek znači 'od-brusiti' neke posljedice koje je izvorna riječ implicirala. U tom smislu, prevodeći, *nikada se ne kaže ista stvar*“ (Eco 2006: 89). Još je Wilhelm von Humboldt u 19. stoljeću smatrao da savršen prijevod ne postoji jer će se prevoditelj ili u korist izvorniku odreći stila i ukusa vlastitoga jezika ili će u korist vlastitome jeziku naštetiti izvorniku (Komisarov 1999: 62). M. A. K. Halliday također nudi definiciju prijevoda: prijevod je odnos između dvaju tekstova ili više njih koji igraju istu ulogu u istoj situaciji (Komisarov 1999: 16). Englez J. Catford prijevod definira kao zamjenu tekstnoga materijala ishodišnoga jezika ekvivalentnim tekstovnim materijalom na odredišnome jeziku (Komisarov 1999: 19).

Cilj je prijevoda omogućiti takav tip međujezične komunikacije u kojem tekst na jeziku prijevoda ima ulogu ravnopravne komunikacijske zamjene izvornika, a primatelji prijevoda poistovjećuju ga s izvornikom u funkcionalnome, strukturnom i sadržajnom smislu (Komisarov 1990: 43).

Komisarov termin *teorija prevođenja* u širem smislu suprotstavlja terminu *praksa prevođenja* i time podrazumijeva sve koncepte, postavke i proučavanja koji se tiču prevoditeljske prakse, načina i uvjeta njezine realizacije, različitih faktora koji izravno ili neizravno na nju utječu. U užem smislu *teorija prevođenja* obuhvaća isključivo teorijski dio prevođenja, stoga se razlikuje od njegovih primijenjenih aspekata (Komisarov 1990: 34).

Nadalje, u teoriji prevođenja razlikuju se opća teorija prevođenja, pojedinačne teorije prevođenja i specijalne teorije prevođenja. Opća teorija prevođenja dio je lingvističke teorije prevođenja te proučava općenite zakonitosti prijevoda, neovisno o osobitostima pojedinih dvaju jezika, o načinu ostvarivanja toga procesa i karakteristikama konkretnoga čina prevođenja. Pojedinačne teorije prevođenja proučavaju lingvističke aspekte prevođenja s nekoga konkretnog jezika na drugi konkretni jezik, a specijalne teorije prevođenja proučavaju osobitosti procesa prevođenja tekstova različitih tipova i žanrova, a također i utjecaj na karakter jezičnih jedinica i uvjete ostvarivanja takva prijevoda (Komisarov 1990: 35).

Komisarov razlikuje dvije klasifikacije prijevoda: prema karakteru teksta koji se prevodi i prema karakteru govornih činova prevoditelja u procesu prevođenja. Prva je žanrovsko-stilistička klasifikacija i razlikuje umjetnički (književni) prijevod od informativnoga prijevoda. Umjetnički prijevod odnosi se na prijevod umjetničkih djela, u kojima je najvažnija umjetničko-estetska ili poetska funkcija, najvažnije je prenijeti estetski doživljaj; za tu su skupinu karakteristični otkloni od maksimalno moguće smislene točnosti (Komisarov 1990: 95). Informativni je prijevod onaj čija je osnovna funkcija priopćavanje informacije, a ne estetski doživljaj. Toj skupini pripadaju znanstveni, poslovni, društveno-politički tekstovi, ali i putopisi, eseji, policijski izvještaji... Druga je klasifikacija psiholingvistička¹ i određuje način percepcije izvornika i stvaranja prijevoda, odnosno uvjetuje podjelu na pisane i usmene prijevode (Komisarov 1990: 97).

Prema Komisarovu teorija prevođenja na sebe preuzima sljedeće zadaće: opisati općelingvističke osnove prevođenja, tj. pokazati kakve osobitosti jezičnih sustava i zakonitosti funkcioniranja jezika leže u osnovi prevoditeljskoga procesa i čine ga mogućim; odrediti prevođenje kao objekt lingvističkoga proučavanja i ukazati na razliku u odnosu na druge oblike jezičnoga posredovanja (v. ovdje str. 4); razraditi osnove klasifikacije prevoditeljske djelatnosti (v. ovdje str. 4 i 5); utvrditi srž prevoditeljske ekvivalentnosti kao osnove komunikacijske ravnopravnosti tekstova izvornika i prijevoda (v. ovdje poglavlje 2.2); razraditi opće principe i osobine pojedinačnih i specijalnih teorija prevođenja za različite

¹ Psiholingvistika je područje psihologije i lingvistike koje proučava psihologijske aspekte jezika, povezanost jezika sa psihološkim procesima i pojavama. Psiholingvistika istražuje međuovisnost jezika i mišljenja, ulogu jezika u socijalnoj interakciji, komunikaciji, pamćenju kao i posebne probleme i pojave; teškoće u govoru i pisanju. S obzirom na to da psiholingvistika istražuje ulogu jezika u komunikaciji i promatra odnos govorenja i pisanja, ne čudi da se podjela na pisane i usmene prijevode naziva psiholingvističkom (Enciklopedija, 10. svibnja 2015).

kombinacije jezika; razraditi opće principe znanstvenoga opisivanja procesa prevođenja kao djelovanja prevoditelja u preobražavanju teksta izvornika u tekst prijevoda (obrađeno u prvome dijelu ovoga rada); definirati pojam *norma prevođenja* i razraditi principe ocjenjivanja kvalitete prijevoda (Komisarov 1990: 35–36). O (ne)mogućnosti definiranja pojma *norma prevođenja* i principima ocjenjivanja kvalitete prijevoda bit će riječ kasnije u radu.

2.1. *Kratka povijest teorije prevođenja*

Teorija prevođenja kao znanstvena disciplina relativno je mlada. Iako prevođenje ima višestoljetnu povijest, teorija prevođenja definirana je kao samostalna znanstvena disciplina u drugoj polovici 20. stoljeća. Poslijeratno širenje međunarodnih kontakata izazvalo je potrebu za većim brojem prevoditelja i postalo moćnim poticajem teorijskih istraživanja prevoditeljske djelatnosti (Komisarov 1999: 3). Suvremena teorija prevođenja odlikuje se raznovrsnošću teorijskih koncepcija i metoda istraživanja, stoga je nemoguće jednoznačno odrediti ispravan način proučavanja fenomena prevođenja.² Eugene Nida čak smatra da je neispravno uopće govoriti o *teorijama prevođenja* te bi umjesto toga pojma bilo bolje govoriti o različitim pristupima prevođenju (Nida 1991: 21).³

Prevođenje se može promatrati s gledišta teorije književnosti, eksperimentalne i kognitivne psihologije, neurofiziologije i etnografije, ali zbog mnogih objektivnih i subjektivnih razloga najizraženiji je aspekt proučavanja onaj lingvistički – upravo su lingvistička istraživanja dala najveći doprinos proučavanju teorije prevođenja. Usmjerenost na lingvistiku bila je povezana i s izmjenama u naravi prevoditeljske djelatnosti – nastala je potreba za prijevodima tekstova specijalnoga karaktera (informatičkih, ekonomskih, pravnih...). Za osamostaljenje teorije prevođenja kao znanstvene discipline zaslužan je niz preduvjeta – u drugoj polovici 20. stoljeća lingvistika je proširila obzor svojih interesa od isključive pozornosti k razvoju i strukturi jezičnih sustava do širokoga kruga problema kao što su semantička strana jezičnih

² U svibnju 2015. godine, nakon što je ovaj diplomski rad bio napisan, objavljena je prva knjiga o teorijama prevođenja na hrvatskome jeziku: *Uvod u teorije prevođenja* Nataše Pavlović.

³ Konkretno, Nida razlikuje filološki, lingvistički, komunikacijski i sociosemiotički pristup prevođenju. Filološki pristup, koji je i najstariji, govori o problemu podudaranja prijevoda i izvornika, o adekvatnosti prijevoda: adekvatnost i ekvivalentnost prijevoda i danas su goruća pitanja teorije prevođenja. Lingvistički pristup pažnju usmjerava ne na strukturni, nego na sadržajni odnos prijevoda i izvornika. Komunikacijski pristup oslanja se na važnost sudionika komunikacijskoga čina pozivajući se, između ostalog, na R. Jakobsona, a sociosemiotički pristup temelji se na socijalnim aspektima i na postojanju različitih sustava znakova.

jedinica, povezanost jezika s mišljenjem i izvanjezičnom stvarnosti, s društvom i kulturom, s drugim sustavima znakova (Komisarov 1999: 3). Teorija prevođenja nije kao samostalna disciplina postojala do 20. stoljeća jer svi raniji prijevodi nisu imali dosljednost i znanstvenu podlogu, ali stvorili su pretpostavke za razvoj teorije prevođenja.

Fundamentalna djela za teoriju prevođenja tijekom 20. stoljeća nastajala su u Engleskoj, Francuskoj, Kanadi, Njemačkoj, SAD-u, Skandinaviji i Rusiji. Englez T. Savory autor je djela *The Art of Translation* (1952). Savory razlikuje četiri tipa prevođenja: potpun, apsolutan prijevod – prijevod informativnih tekstova; adekvatan prijevod, za koji je bitan sadržaj, ali ne i način prenošenja, odnosno dopuštena je parafraza, izostavljanje nejasnih dijelova i sl.; prijevod klasičnih djela, gdje je forma važna koliko i sadržaj; prijevod za koji naglašava da je sličan adekvatnom – prijevod znanstveno-tehničkih tekstova koji zahtijeva dobro poznavanje leksika struke (Komisarov 1999: 12).

S druge strane Savory naglašava činjenicu koja je jedna od temeljnih teza suvremene teorije prevođenja, a to je da općeprihvaćene metode prevođenja ne postoje, a kao dokaz navodi sljedeće proturječne teze: prijevod treba odražavati riječi izvornika; prijevod treba odražavati misli izvornika; prijevod se treba čitati kao izvornik; prijevod se treba čitati kao prijevod; prijevod treba odražavati stil izvornika; prijevod treba odražavati stil prevoditelja; prijevod se treba čitati kao djelo suvremeno izvorniku; prijevod se treba čitati kao djelo suvremeno prevoditelju; prijevod može dopustiti dodavanja i ispuštanja; prijevod ne smije dopuštati dodavanja i ispuštanja; prijevod stihova mora se realizirati u prozi; prijevod stihova mora se realizirati u stihovima (Komisarov 1999: 13).

Škotski lingvist J. Catford u djelu *A linguistic theory of translation* (1965) razlikuje puni, djelomični, apsolutni i ograničeni prijevod. U punom prijevodu prevodi se sav tekst originala, u djelomičnome samo dio teksta originala, apsolutni prijevod znači običan prijevod na svim jezičnim razinama, a ograničeni prijevod samo na jednoj razini: fonološkoj, grafičkoj, gramatičkoj ili leksičkoj (Komisarov 1999: 19).

P. Newmark zadaću teorije prevođenja vidi u tome da odredi prave, odgovarajuće metode prevođenja za što veći broj tipova ili podtipova teksta s ciljem stvaranja osnove za oblikovanje principa, posebnih pravila i savjeta za prevođenje. Sve postavke u teoriji prevođenja trebaju se izvoditi iz prevoditeljske prakse i obvezno biti popraćene primjerima iz izvornika i iz prijevoda (Komisarov 1999: 21). Newmark razlikuje komunikacijski i

semantički pristup prevođenju: komunikacijski pristup nastoji u čitatelju proizvesti doživljaj što bliži onomu koji je imao čitatelj izvornika, a semantički pristup nastoji predati, uzimajući u obzir semantička i sintaktička ograničenja odredišnoga jezika, točno kontekstualno značenje izvornika (Newmark 1988: 173). M. Snell Hornby u svojoj knjizi *Translation studies: an integrated approach* (1988) naglašava važnost različitosti kultura u teoriji prevođenja te smatra da prevoditelj mora biti ne samo bilingvalan već i “bikulturalan” (Komisarov 1999: 26).

U teoriji prevođenja radovi na francuskome jeziku pojavili su se među prvima. Za francusko-kanadsku teoriju prevođenja⁴ karakterističan je lingvistički pristup, ali i povezanost sa psihologijom, odnosno psiholingvistikom (Komisarov 1999: 29). J. P. Vinay i J. Darbelnet autori su knjige *Stylistique comparée du français et de l' anglais* (1958) u kojoj naglašavaju važnost obveznosti i neobveznosti korištenja jezičnih oblika: nekim se jezičnim oblicima govornik obvezan koristiti da izrazi svoje misli, dok među drugima može birati. Ako prevoditelj ne vidi tu razliku, ne vidi nužnost korištenja određenoga oblika u izvorniku i prevodi tako kao da je autor izvornika imao izbor (tj. smatra izbor oblika relevantnim za smisao). Primjerice, francusko *aller chercher* prevelo bi se u tom slučaju na engleski jezik kao *to go and look for something* (*otići i potražiti nešto*) umjesto jednostavnoga *to fetch* (*donijeti, uzeti, „pokupiti“ nešto*) (Komisarov 1999: 30). Dvojica autora naglašavaju da ne treba posezati za egzotičnim jezicima da bi se ustanovilo da različiti jezici na različit način raščlanjuju opisanu stvarnost. Isto je vidljivo u najjednostavnijim primjerima: hrvatski će jezik upotrijebiti izraz *plava kosa* i *plavo nebo*, a engleski jezik *blue sky*, ali *blond hair*; hrvatski će jezik upotrijebiti *plavo nebo* i *plavo more*,⁵ a ruski jezik *голубое небо*, ali *синее море*. Dakako, tim se oblicima nije obvezno uvijek koristiti, odnosno nebo ne mora biti samo *plavo*, može biti *modro*, *sivo*; opimjeruju se samo moguće razlike u različitim jezicima.

G. Mounin u djelu *Les problemes théoriques de la traduction* (1963) izražava sumnju u ispravnost lingvističkoga pristupa prevođenju jer različiti jezici na različite načine vide svijet te zastupa koncepciju da svaki jezik stvara svoju sliku svijeta. S obzirom na to da se različite slike svijeta različitih jezika ne mogu svesti na zajednički nazivnik, sadržaj teksta izvornika ne može se podudarati sa sadržajem teksta prijevoda i sva procedura prevođenja postaje samo fikcija (Komisarov 1999: 35). Mounin naglašava važnost pojmova prevodivosti i

⁴ Radovi Kanađana i Francuza promatraju se zajedno zbog kulturalne bliskosti i jezika.

⁵ Susreće se i sintagma *sinje more*, *modro more*... Dakle, uporaba sintagme *plavo more* nije obvezna.

neprevodivosti te utvrđuje da komunikacija pomoću prijevoda nikada ne može biti apsolutnom, ali je uvijek moguća.⁶ Kao slikoviti primjer navodi veliku količinu izraza koje argentinski pastiri imaju za konje različite boje. Ti izrazi ne mogu uvijek naći ekvivalente u drugim jezicima. Ipak, Mounin navodi kako i francuski uzgajivači konja imaju više od 200 naziva za konje. Pa ipak, ako ta činjenica Francuzima ne smeta u komunikaciji, ne bi trebala smetati ni u prevođenju općenito (Komisarov 1999: 36–37).

Interpretativnu teoriju prevođenja zagovara francuska lingvistica D. Selesković koja je zajedno s M. Lederer 1987. objavila djelo *Interpréter pour traduire*. U djelu se iznosi teza da smisao iskaza ovisi o kontekstu, mjestu i vremenu, a isti tekst može imati različito značenje u različitom kontekstu. Zato Selesković iznosi zaključak da je cilj prevođenja prenošenje smisla teksta. Značenje jezičnih jedinica, čiji zbroj ne daje značenje smisla cijeloga teksta, samo će otežati razumijevanje (Komisarov 1999: 38–39). Time je vidljivo da se Selesković potpuno udaljava od lingvističkoga pristupa prevođenju.

Sredinom 20. stoljeća u američkim lingvističkim krugovima dominirao je strukturalizam, a osim toga, rasprostranjena je bila humboltska teorija neusporedivosti različitih slika svijeta, što je sugeriralo i nemogućnost prijevoda. Ipak, radovi o teoriji prevođenja postojali su. Tako Joseph B. Casagrande razlikuje četiri tipa prijevoda: pragmatički, čiji je cilj što točnije prenijeti obavijest; estetsko-poetički, koji treba prenijeti književni ili estetski oblik; etnografski, koji treba objasniti kulturni kontekst izvornika; lingvistički, koji treba ukazati na značenje morfema izvornika (Komisarov 1999: 49).

E. Nida imao je velik utjecaj na lingvističku teoriju prevođenja – kao tajnik i konzultant American Bible Societya, gdje se na 200 jezika u 75 država prevodila Biblija, počeo se baviti prevođenjem i o njemu napisao niz radova. Najvažniji je njegov rad u tom području *Toward a Science of Translating* (1964), posvećen prijevodima Biblije, ali njegov rad ne ostaje samo u okvirima Biblije, već je prvi ozbiljan pokušaj razrade lingvističkoga pristupa teoriji prevođenja (Komisarov 1999: 51). Kao strukturalist i u teoriji prevođenja Nida se koristi metodama strukturne analize. Ipak, u središte svojih lingvističkih radova postavlja pitanje semantike te na taj način povezuje lingvistiku s prijevodom (Komisarov 1999: 54).

U 20. stoljeću teorija prevođenja različito se razvijala u Istočnoj i Zapadnoj Njemačkoj, a nekoliko desetljeća Istočna Njemačka bila je vodeća u Europi po istraživanjima na polju

⁶ Pojam neprevodivosti bit će ključan u središnjem dijelu ovoga rada.

teorije prevođenja. Istočnonjemački lingvist Otto Kade donosi zaključak da se objektivni procesi prevođenja u prvom redu određuju čimbenicima koji proizlaze iz osobitosti jezika, dok ostali čimbenici imaju više ili manje slučajne osobine – iz toga proizlazi da u osnovi prevođenja leže lingvistički čimbenici, a teorija prevođenja postaje dio primijenjene lingvistike (Komisarov 1999: 66).

Zapadnonjemački teoretičari utvrđuju da teorija prevođenja, za razliku od komparativne lingvistike, ne proučava suodnos jedinica koje zauzimaju analogni položaj u sustavu odgovarajućih jezika, nego jedinice, često različitih razina, koje se mogu međusobno zamijeniti u procesu prevođenja. Osobitu pažnju zapadnonjemački prevoditelji udjeljuju vezi teorije prevođenja i lingvistike teksta te smatraju da upravo tip teksta ima odlučujući utjecaj na karakter svih problema prevođenja (Komisarov 1999: 79). Katharina Reiss u svojem radu *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen* (1971) navodi da je pri prevođenju tekstova, koji su orijentirani na oblik, zadaća prevoditelja ponajprije prenošenje estetskoga doživljaja. Prijevod će izgubiti svoj specifičan karakter ako se u prijevodu ne sačuva vanjski i unutarnji oblik određen normama poetike, stilom ili umjetničkim namjerama autora (Komisarov 1999: 80).⁷

W. Wilss u radu *Übersetzungswissenschaft: Probleme und Methoden* (1977) razrađuje makrokontekstualne i mikrokontekstualne probleme u prevođenju. Makrokontekstualni problemi odnose se na nemogućnost određivanja općega cilja, smisla, funkcije teksta izvornika koji se moraju sačuvati u prijevodu. Veće poteškoće predstavljaju mikrokontekstualni problemi, u koje Wilss uključuje semantičku neodređenost, sintaktičku složenost teksta, odnose teme i reme, prisutnost elipse, metafore, ironije (Komisarov 1999: 88).

U sovjetsko vrijeme u Rusiji počinje cvjetati prevođenje pod utjecajem V. I. Lenjina koji poziva na progres i kulturno obogaćivanje, u kojem su važnu ulogu imali sljedeći prevoditelji: M. L. Lozinskij, T. L. Ščepkina-Kupernik, S. J. Maršak, N. M. Ljubimov, E. D. Kalašnikova, N. L. Daruzes, O. P. Holmskaja (Komisarov 1990: 10).

Za teoriju prevođenja značajno je ime Romana Jakobsona, koji je proces prevođenja promatrao u širem smislu i prevođenje podijelio na intralingvističko, interlingvističko i

⁷ Taj je koncept primjenjiv upravo na *Alisu* u kojoj je očuvanje unutarnje forme bitno.

intersemiotičko (Eco 2006: 219).⁸ Važan je doprinos lingvističkom pristupu teorije prevođenja dao Vilen Komisarov.⁹

Kao što je iz ovoga kratkog prikaza povijesti teorije prevođenja vidljivo, velika količina različitih koncepata, smjerova i postavki, koji se često međusobno isključuju, neminovno podrazumijeva i različite probleme u prevođenju.

2.2. Problemi pri prevođenju: ekvivalentnost, adekvatnost, (ne)prevodivost

Osim već spomenute Ecove definicije prijevoda (v. ovdje str. 4), isti autor daje i sljedeću: prijevod je „dati ekvivalent nekog teksta, izraza, riječi“ (Eco 2006: 25). Pitanje koje se nameće jest što uopće znači ekvivalentnost značenja, ako je po mnogim teorijama upravo značenje ono što je konstantno? Pitanjem ekvivalentnosti i mogućnosti njezina postizanja u prijevodu bavili su se mnogi teoretičari prevođenja.

Ekvivalentnošću prijevoda Komisarov naziva istovjetnost sadržaja teksta izvornika i prijevoda (Komisarov 1990: 46). Komisarov razlikuje nekoliko tipova ekvivalentnosti ovisno o tome kakav se sadržaj prenosi s izvornika na prijevod.

Ekvivalentnost prvoga tipa podrazumijeva prenošenje samo onoga dijela sadržaja originala koji podrazumijeva cilj komunikacije.¹⁰ Kao primjer toga tipa mogle bi se navesti sljedeće rečenice (Komisarov 1990: 52):

Maybe there is some chemistry

between us that doesn't mix.

Бывает, что люди не сходятся характерами.

'Možda među nama nema kemije.'

'Događa se da se ljudi karakterno ne slažu.'

Ako se usporede značenja navedenih dviju rečenica – *Možda među nama nema kemije* i *Događa se da se ljudi karakterno ne slažu*, vidljivo je da se rečenice ne podudaraju ni leksičkim sastavom ni načinom opisivanja situacije, ali komunikacijski se cilj, „neslaganje

⁸ Interlingvističko je prevođenje prevođenje nekoga teksta s jednoga jezika na drugi (što bi bilo prevođenje u pravom smislu riječi). Intersemiotičko je prevođenje ono kod kojeg postoji interpretacija verbalnih znakova nekim sustavima neverbalnih znakova, kao kada se roman „prevodi“ u film. Jakobson spominje i intralingvističko prevođenje, koje se naziva još i reformulacija, a označava interpretaciju verbalnih znakova drugim znakovima toga istog jezika.

⁹ Neke su od njegovih glavnih postavki već spomenute.

¹⁰ Cilj komunikacije definira se kao dio sadržaja teksta koji ukazuje na opću jezičnu funkciju teksta u činu komunikacije.

ljudi“, podudara. Takva se ekvivalentnost javlja i kod fraza i poslovice gdje doslovnim prijevodom ne bismo postigli ništa pa se komunikacijski cilj prenosi drugačijim leksičkim sastavom, što je vidljivo iz sljedećih poslovice na engleskome, ruskome i hrvatskome jeziku (primjeri poslovice preuzeti su iz Alise; v. ovdje § 3.2.2), koje imaju potpuno drugačiji leksički sastav, a isti komunikacijski cilj (sve tri poslovice imaju značenje da je nešto nemoguće):

Pigs fly.	'Svinje lete.'
Рак на горе свистит.	'Rak zviždi u planini.'
Kad na vrbi rodi grožđe.	

U drugom tipu ekvivalentnosti prenosi se ne samo komunikacijski cilj već i ista izvanjezična situacija.¹¹ Ipak, to ne znači prijenos svih smislenih dijelova izvornika – ista je izvanjezična situacija, ali različit način njezina prikazivanja, odnosno smisao se prenosi različitim leksičkim sredstvima. Primjerom mogu poslužiti sljedeće dvije rečenice u kojima je prenesena ista izvanjezična situacija, ali različitim leksičkim sredstvima – *Ti ne staneš u brod* u prvome primjeru i *Tebe se ne smije pustiti u čamac* u drugome (Komisarov 1990: 57):

You are not fit to be in a boat.	'Ti ne staneš u brod.'
Тебя нельзя пускать в лодку.	'Tebe se ne smije pustiti u čamac.'

Često je promjena leksika neminovna zbog kulturalnih razlika između dvaju naroda. Primjerice, ovčetine je u Engleskoj najjeftinije meso i ako se kaže da netko jede ovčetinu pet puta tjedno, izvodi se pretpostavka o njegovu slabijem imovinskom stanju; s druge strane ta konotacija ne znači ništa u ruskome jeziku i iz te tvrdnje ruski govornik neće moći donijeti nikakav zaključak o financijskome stanju osobe koja često jede ovčetinu (Komisarov 1990: 61).

Za treći tip ekvivalentnosti karakteristično je prenošenje komunikacijskoga cilja, izvanjezične situacije, ali i načina opisivanja situacije. S druge strane, nema paralelizma leksičkoga sastava i sintaktičke strukture. Za ovaj su tip ekvivalentnosti karakteristični sljedeći primjeri u kojima se, za razliku od prvih dviju skupina, podudara način opisivanja situacije, ali je leksički sastav i dalje ponešto drukčiji (*ibid.*). Ako prevedemo sljedeće dvije rečenice – *London je imao hladnu zimu prošle godine* i *Prošle godine zima je u Londonu bila hladna* – vidimo da je način opisivanja situacije isti, samo su leksičke jedinice sintaktički drukčije raspoređene:

¹¹ Situacijom se naziva ukupnost objekata i veza između objekata koji su opisani u danome tekstu.

London saw a cold winter last year.

В прошлом году зима в Лондоне была холодной.

U četvrtom tipu ekvivalentnosti, osim cilja komunikacije, izvanjezične situacije i načina opisivanja situacije, prenosi se i velik dio značenja sintaktičke strukture izvornika te je zamjetna leksička bliskost: većina riječi iz izvornika može se pronaći i u prijevodu, što je vidljivo u primjerima, odnosno u njihovu prijevodu: *Jedna me stvar mučila na početku – golem interes koji su mi ljudi pokazivali* i *Nešto me mučilo na početku – taj izuzetan interes s kojim su se ljudi odnosili prema meni* (Komisarov 1990: 70):

One thing troubled me along at first – the immense interest which people took in me.

Одно тревожило меня вначале – то необыкновенное любопытство, с которым относились ко мне все.

U petom tipu ekvivalentnosti postiže se maksimalna značenjska bliskost koja može postojati između dvaju tekstova na različitim jezicima. Uz svojstva koja je imao četvrti tip pridodaje se maksimalno moguća podudarnost semova koji stvaraju značenje riječi u izvorniku i u prijevodu – gotovo svaka punoznačna riječ izvornika podudara se s riječima prijevoda. To je vidljivo u sljedećim dvama primjerima, koji bi se mogli prevesti kao *Vidio sam ga u kazalištu* (Komisarov 1990: 79):

I saw him at the theatre.

Я видел его в театре.

Ponekad se nemogućnost leksičkoga paralelizma javlja u najjednostavnijim, svakodnevnim frazama: na ruskome jeziku može se „nositi“ odjeća, obuća, brada, brkovi, frizura, ali ne i, primjerice, parfem (rečenica *Он носил духу* zvuči u ruskome jeziku sasvim čudno), što je u engleskome normalno: *She was wearing a new perfume* (*Nosila je novi parfem*). Usporedbe radi, u hrvatskom se jeziku parfem također može „nositi“, ali se npr. krema ne može „nositi“.

Komisarov razlikuje adekvatni prijevod od ekvivalentnoga: adekvatan je onaj prijevod koji ostvaruje pragmatičke zadaće prevoditeljskoga čina na maksimalno mogućem stupnju ekvivalentnosti, ne dopušta narušavanje norme jezika prijevoda čuvajući žanrovsko-stilističke nužnosti teksta danoga tipa, dok je ekvivalentni prijevod onaj koji reproducira značenje izvornika na jednoj od razina ekvivalentnosti. Svaki adekvatni prijevod treba biti i ekvivalentnim, ali nije svaki ekvivalentan prijevod i adekvatan (Komisarov 1990: 233–234).

K. Reiss i H. Vermeer u svojem se radu *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* (1984) bave pitanjima adekvatnosti i ekvivalentnosti i naglašavaju razliku između njih.

Adekvatan je prijevod onaj koji odgovara određenom cilju, a pojam *adekvatnost* odnosi se na proces prevođenja koji se može ostvariti adekvatnim načinom. Ekvivalentnost se pak odnosi na rezultat prevođenja i označava funkcionalno podudaranje teksta izvornika i teksta prijevoda, stoga se prijevod ne može ostvariti ekvivalentnim načinom, ali može biti ekvivalentan kao rezultat postizanja adekvatnosti prijevoda određenoga cilja (Komisarov 1999: 82).

Problemom ekvivalentnosti bavio se i škotski teoretičar prevođenja J. Catford. Za njega je ekvivalentnost ključan pojam teorije prevođenja koja treba odrediti načine njezina postizanja. Catford smatra da prevoditeljska ekvivalentnost nije ni formalno podudaranje ni jednakost značenja; jedinom uvjetom ekvivalentnosti smatra zamjenjivost u danome kontekstu. Iz toga slijedi zaključak da se ekvivalentnost u prevođenju uspostavlja onda kada se uspostavi podudaranje između različitih obilježja teksta na ishodišnome i odredišnom jeziku (Komisarov 1999: 20).

E. Nida govori o prevoditeljskoj ekvivalentnosti i razlikuje formalnu i dinamičku ekvivalentnost. Formalna je ekvivalentnost orijentirana na izvornik i cilj joj je omogućiti neposrednu usporedbu tekstova na različitim jezicima; to se, između ostalog, postiže tako da se jedna riječ uvijek prevodi istom riječju, a svi otkloni od riječi izvornika objašnjavaju se u fusnotama. S druge strane dinamička je ekvivalentnost usmjerena na reakciju primatelja, a to pretpostavlja adaptaciju leksika i gramatike da bi prijevod zvučao tako „kako bi ga autor napisao na drugom jeziku“ (Komisarov 1999: 54). Nida je na strani dinamičke ekvivalentnosti te zadaćom prijevoda smatra postizanje najbližega prirodnog ekvivalenta tekstu izvornika.¹² Nida također iznosi tvrdnju da je stari fokus u prevođenju bio na obliku sadržaja i kako prenijeti stilističke posebnosti, ritam, rimu... Novi je fokus na reakciji primatelja – ta se reakcija onda uspoređuje s reakcijom čitatelja izvornika (Nida 1982a: 41). Nida smatra da prijevod uvijek mora težiti više ekvivalentnosti nego identičnosti, a najbolji je onaj prijevod koji uopće ne zvuči kao prijevod (Nida 1982b: 50).

¹² Zagovaranje dinamičke ekvivalentnosti kod Nide nastalo je pod utjecajem prijevoda Biblije: tu je najvažniji utjecaj na čitatelja kojem je namijenjena, bitno je probuditi duhovnost, vjeru, određene osjećaje. Orijentiranost na prijevode Biblije uvjetovala je još jednu osobitost Nidine prevoditeljske škole: naglasak na kulturno-etničke aspekte prevođenja. Primjerice, prevodeći Bibliju za meksičke Indijance, bilo je bitno ukloniti njima nepoznate pojmove, odnosno kulturalno prilagoditi prijevod. Ako Isus govori o sebi kao o „kruhu života“, pri prevođenju na jezik meksičkih Indijanaca, kojima glavna namirnica nije kruh, nego kukuruzna lepinja – tortilja, Isus se neće uspoređivati s kruhom, već s pogačom/tortiljom (Komisarov 1999: 55).

2.2.1. Pitanje prevodivosti

Na pitanje koliko je neko djelo uopće prevodivo na drugi jezik i što prevodivost kao pojam znači, postoje različiti odgovori i često oprečna mišljenja. Tako Komisarov govori o nekorektnosti *teorije neprevodivosti*. Proučavanje prevođenja s pozicije lingvistike definiralo je nemogućnost potpune jednakosti sadržaja izvornika i prijevoda. Jezične posebnosti bilo kojega teksta, orijentiranost njegova sadržaja na određeni jezični kolektiv koji ima sebi svojstvena znanja i kulturno-povijesne osobitosti, ne mogu biti potpuno predani na drugi jezik, stoga prijevod ne pretpostavlja identičnost tekstova, a nemogućnost postizanja identičnosti nije dokaz nemogućnosti ostvarivanja prijevoda – odsutnost identičnosti ne smeta prijevodu da ispuni one komunikacijske funkcije koje ispunjava i izvornik (Komisarov 1990: 39).

Eco smatra da pri prevođenju uvijek postoje gubici koje možemo definirati apsolutnima. To su slučajevi u kojima prijevod nije moguć i ako se takvi slučajevi dogode, prevoditelj pribjegava krajnjem sredstvu, onome da stavi fusnotu,¹³ a primjer apsolutnoga gubitka pružaju mnoge igre riječi (Eco 2006: 91). Konkretno je primjer apsolutnoga gubitka vidljiv u Ecovu romanu *Otok prethodnoga dana*. Jedan od likova, njemački svećenik Kaspar, talijanski govori ubacujući njemačke konstrukcije. Problem se javlja u njemačkome prijevodu romana. Kako prevesti na njemački talijanski kako ga govori Nijemac? Prevoditelj se izvukao tako što je odlučio da je za oca Kaspara bitna činjenica da je on Nijemac iz 17. stoljeća pa ga je naveo na to da govori barokni njemački (Eco 2006: 95). Učinak očuđenja postoji, ali gubitak je ipak nenadoknadiv. Sličan se problem javlja i u prevođenju drugoga Ecova romana – *Foucaultovo njihalo*. U tome romanu jedan lik govori jako „francuzirani“ talijanski – kako da to riješi francuski prevoditelj (Eco 2006: 121)? Prevoditelj je problem riješio korištenjem izraza marsejskoga podrijetla, ali gubitak je svejedno neminovan.

Prevoditelj ne smije voditi računa samo o strogo jezičnim pravilima, već i o kulturalnim elementima u širem smislu riječi. Primjerice, neke kulturalne razlike, iako izgledaju nebitne, mogu jako utjecati na prijevod i biti nerazumljive u drugim jezicima. Tako P. Valéry¹⁴ u jednoj svojoj pjesmi uspoređuje krovove s površinom mora jer krovovi u Parizu katkad imaju metalni odbljesak koji pjesnika podsjeća na odbljesak površine mora; za talijanskoga čitatelja to je nerazumljivo jer su krovovi u Italiji većinom crveni. Kulturalne razlike mogu se osjetiti,

¹³ Eco smatra da je fusnota uvijek znak prevoditeljeve slabosti.

¹⁴ Paul Ambroise Valéry (1871–1945), francuski pjesnik i esejist.

dakle, i kod izraza koje smatramo lako prevodivima s jezika na jezik (Eco 2006: 163). Shodno spomenutomu engleski teoretičar prijevoda P. Newmark tekst koji treba biti preveden uspoređuje s česticom u električnom polju koju privlače suprotne sile dviju kultura i norme dvaju jezika, posebnosti jednoga pisca (koji može prekršiti sve norme vlastitoga jezika) te različiti zahtjevi čitatelja, predrasude prevoditelja i moguće predrasude izdavača (Newmark 1988: 174).

Jedno je od diskutabilnih pitanja u teoriji prevođenja i treba li neki prijevod dovesti čitatelja do shvaćanja jezičnoga i kulturalnog svijeta izvornoga teksta ili treba transformirati izvorni tekst kako bi ga učinio prihvatljivijim čitatelju odredišnoga jezika i kulture. Primjerice, Eco je roman *Ime ruže* prepun latinskih citata koji zapadnom čitatelju evociraju srednjovjekovni duh, ali za ruskoga čitatelja latinski jezik ne evocira ni srednji vijek ni crkveno okruženje pa je ruska prevoditeljica, prevodeći talijanski izvornik na ruski jezik, dijelove na latinskome zamijenila dijelovima na crkvenoslavenskom – na taj je način ruski čitatelj dobio isti osjećaj udaljenosti i istu atmosferu religioznosti (Eco 2006: 185).

Teškoće u prevođenju javljaju se i kod pojmova koji su naizgled banalni i neproblematični, npr. engleski glagol *to hop* (poskakivati na jednoj nozi) nema leksičkoga ekvivalenta u hrvatskom jeziku, odnosno hrvatski jezik nema glagol koji označava skakanje na jednoj nozi – u takvim se slučajevima pribjegava parafrazi (Eco 2006: 337). Upravo je to dobar primjer kako se ponekad, ovisno o kontekstu, mora birati hoće li se u prijevodu parafrazirati ili izgubiti dio semantičkoga polja riječi.

Njemački lingvist F. Hüttinger iznosi tvrdnju da, kada se prevoditelj susretne s nekom frazom ili problematičnim mjestom u tekstu, ima pet opcija: 1. preskočiti taj problematičan dio što, strogo govoreći, onda uopće nije prijevod; 2. doslovno prevesti s rizikom da će čitatelji prijevoda izgubiti doživljaj koji su imali čitatelji izvornika jer se gubi značenje; 3. promijeniti i označitelja i označeno da bi se sačuvala prvotna funkcija estetskoga učinka; 4. doslovno prevesti uz fusnotu ili objašnjenje; 5. ograničiti se nekim općenitim objašnjenjem bez prijevoda same sintagme. U praksi prevoditelj katkad izabire jednu, katkad drugu varijantu ovisno o mnogim čimbenicima (Komisarov 1999: 117). Iako je već spomenuto da u teoriji prevođenja postoje brojni koncepti i struje, jedna od stavki u kojoj se većina teoretičara prevođenja slaže jest da postoje neki jezični oblici pri čijem se prevođenju pitanje prevodivosti najviše stavlja pod upitnik. Riječ je o jezičnoj igri kojoj je ovaj rad i posvećen.

2.3. *Jezična igra*

Oko definiranja termina jezične igre postoje još veće nedoumice i mnogobrojna različita mišljenja nego oko pojma teorije prevođenja. Jezična je igra umnogome individualna pojava, odnosno karakteristike jezične igre u jednome književnom djelu mogu biti posve nepovezive s jezičnom igrom u drugome književnom djelu. Stoga, definirajući i klasificirajući jezičnu igru, autori često naglašavaju da je njihova klasifikacija samo pokušaj da se vrste jezične igre stave pod zajednički nazivnik.

Tvorac je termina *jezična igra* Ludwig Wittgenstein. U djelu *Filozofska istraživanja* (1953) iznio je pretpostavku da je sva ljudska jezična djelatnost, kao i dio nejezične djelatnosti, povezana s jezičnom igrom – djeca, primjerice, pomoću jezične igre ovladavaju materinskim jezikom. Prema Wittgensteinu jezična igra ne podliježe daljnjemu objašnjavanju i analizi te stoga sva ljudska djelatnost (jezična, a dijelom i nejezična) jest sveukupnost jezične igre; jezičnom igrom on naziva cjelovitost jezika i one aspekte djelatnosti s kojima je povezana (Wittgenstein 1998: 22). Wittgenstein daje jednu slikovitu usporedbu jezične igre sa šahom: dok gledamo igru šaha, čak i ako ne znamo ništa o toj igri, svejedno ćemo zaključiti da postupci igrača nisu slučajni, da svi pokreti nisu mogući u svim okolnostima te da svi pokreti nisu ekvivalentni. Postupno, gledajući, shvatili bismo vrijednost dijelova igre, njezinu svrhu, kako se figure pokreću te sve ostale elemente. Zapravo, počeli bismo razumijevati pravila koja daju smisao pokretima, toj igri – kao što je to slučaj i u jezičnoj igri (Xanthos 2006).

U suvremenoj znanosti pojam *jezična igra* dvoznačan je: šire je značenje filozofsko, a drugo, ono koje će se dalje u radu obrađivati, uže je i lingvističko. Danas je jezična igra povezana s logikom, filozofijom, stilistikom, psihologijom, frazeologijom, leksikologijom, kulturologijom, teorijom književnosti, lingvističkom pragmatikom, komunikacijskim tehnologijama (Nevenčanić 2014). A. G. Baranov pak razlikuje lingvistički i istraživački oblik jezične igre, a lingvističkom pripadaju takve vrste jezične igre kao što su metaforizacija, šala, ironija, igra riječi, zagonetka (Baranov 1998).¹⁵ U 20. stoljeću jezična se igra koristi u jeziku

¹⁵ K. Bagić metaforu definira kao zamjenjivanje jedne riječi drugom prema značenjskoj srodnosti ili analogiji; prijenos imena s jedne stvari na drugu i značenja s jedne riječi na drugu (*Svijet je pozornica*). Ironija je pak „polifonijska figura diskurza čije funkcioniranje karakterizira razmak između znaka i smisla, rečenog i mišljenog, 'slova' i 'duha' stvari, iskaza i iskazivanja“ (Bagić 2012: s.v. *ironija*). Ironija bi, primjerice, bila reći *mudra glava* za nekoga koga ne smatramo mudrim.

medija, reklama, suvremenoj beletristici pa čak i u udžbenicima za usvajanje jezika (Kallistratidis 2012: 120).

Kao što je već rečeno, postojanje različitih i neujednačenih aspekata promatranja jezične igre svjedoči o nejednoznačnosti termina. Ipak, većina teoretičara prevođenja slaže se u tome da je jezična igra namjerna anomalija, svjesno odstupanje od *norme* (Filatova 2013: 2). T. A. Gridina daje definiciju jezične igre: „jezična je igra svjesni jezični eksperiment (svjesno dopuštena jezična nepravilnost), utemeljena na nekanonskome iskorištavanju jezičnih sredstava s ciljem stvaranja dosjetljivih iskaza. Općim terminom *jezična igra* ona podrazumijeva sve pojave u kojima se govornik 'poigrava' s oblikom riječi i u kojima slobodan odnos prema obliku poprima estetsku zadaću“ (*ibid.*). Gridina nudi klasifikaciju jezične igre prema obliku, prema sadržaju te prema obliku i sadržaju; osnova je podjele okazionalno stvaranje oblika koji nisu u skladu s uobičajenom upotrebom leksičkih jedinica. Jezična igra stvara, u odnosu na normu, drukčija sredstva izražavanja određenoga sadržaja ili objektivizira novi sadržaj čuvanjem ili izmjenom staroga oblika. Na taj način jezična je igra poigravanje oblicima riječi, s ciljem da se ne samo priopći nešto već i da se izazove estetski doživljaj (često je taj doživljaj komičnost).

N. D. Arutjunova predlaže promatranje jezične igre u sferi norme i antinorme i tvrdi da pri svoj svojoj nestandardnosti nenormativni postupci ipak podliježu sustavnim zakonitostima funkcioniranja jezika. T. I. Šatrova jezičnu igru definira kao svjestan, svrsishodan proces međusobnoga djelovanja sudionika komunikacijskoga čina, utemeljen na neočekivanoj realizaciji svojstava jezičnih oblika i ekspresivnih mogućnosti, a određen razumijevanjem fenomena jezika. Ona utvrđuje sljedeće karakteristike jezične igre: slobodna djelatnost, stvaralačka djelatnost, djelatnost koja uspostavlja odnos govornik – slušatelj ili autor – čitatelj, djelatnost koja je određena sustavom emocionalno-psiholoških stanja svojih sudionika, djelatnost koja je određena komičnim odrazom jezične slike svijeta i djelatnost kojoj je u osnovi jezik sa svim svojim sastavnicama (Filatova 2013: 3).

Teoretičarka prevođenja A. V. Usolkina jezičnu igru definira kao poseban oblik lingvokreativnoga razmišljanja, koji nastaje kao rezultat isplaniranoga narušavanja jezične sheme i svjesnoga otklona od jezične norme s ciljem postizanja određenoga učinka, često komičnoga (Filatova 2013: 4). Ipak, najvažnije rusko istraživanje posvećeno jezičnoj igri jest rad V. Z. Sanikova *Russkij jazyk v zerkale jazykovoju igry* (1999) gdje se jezična igra promatra kao vrsta lingvističkoga eksperimenta koji istraživača navodi na ozbiljno razmišljanje o

značenju i funkcioniranju jezičnih jedinica različitih stupnjeva jezičnoga sustava (leksički, fonetski, tvorbeni, morfološki, sintaktički). On jezičnu igru definira kao „nekakvu“ jezičnu nepravilnost ili neobičnost, za koju je bitno da je govornik ili pisac osvještava i, što je najvažnije, dopušta; čitatelj također mora osvijestiti namjernost te nepravilnosti jer će inače doživjeti tekst kao nepravilan ili netočan. Posebnim aspektom jezične igre on smatra *jezičnu šalu* kojoj je cilj postizanje komičnoga efekta, ali ne postavlja strogu granicu između tih pojmova (Filatova 2013: 4).

Ipak, „najtočnijom“ definicijom jezične igre Filatova smatra onu koju donosi A. P. Skorovodnikov: jezična je igra stvaralačka, nestandardna upotreba bilo kojih jezičnih jedinica i(li) kategorija s ciljem stvaranja dosjetljivih iskaza, napose komičnoga karaktera. Jezična igra jest otklon od norme, ali se u srži realizira idiomom određenoga autora (Filatova 2013: 5). Za Skorovodnikova jezična je igra izravno povezana s kategorijom komičnoga kao semantičkom kategorijom i njezinim realizacijama: ironijom, satirom i sarkazmom. Skorovodnikov donosi još jednu definiciju jezične igre: jezična je igra takva upotreba retoričkih sredstava koja je usmjerena na stvaranje pronicavih, prije svega komičnih izraza koji imaju svojstva originalnosti i neočekivanosti, a neobvezno i svojstva ekscentričnosti, začuđivanja i neobičnosti (Filatova 2013: 6).

Kao što je vidljivo, mnogi se ruski teoretičari prevođenja slažu u tome da je jedna od glavnih karakteristika jezične igre upravo komičnost. Tako i I. V. Cikuševa smatra da je jezična igra nužno povezana s realizacijom komičnoga, odnosno suština je jezične igre u dopunskome autorskom smislu koji u sebi sadržava jezičnu izražajnost i stvara komičan efekt (*ibid.*).

I. Nevenčanić navodi različite postupke za realizaciju jezične igre, ali naglašava da je njegova podjela samo pokušaj da se raznolikost jezične igre svede na zajednički nazivnik. Nevenčanić razlikuje alogizam,¹⁶ aluzije, dijalektizme, grafička poigravanja, ironiju, kontrast, metaforu, metonimiju, višeznačnost, neologizme (okazionalizme), homografiju, homonimiju, paradoks, parafrazu, paronomaziju, parcelaciju, direktno citiranje precedentnih tekstova,¹⁷ ritam i rimu, istovremeno poigravanje visokim i niskim stilom, transformaciju, odnosno parafrazu (Nevenčanić 2014). E. V. Kallistratidis kao podvrstu jezične igre navodi i ortografsku igru koja je česta u današnjem jeziku medija, a ostvaruje se kao narušavanje pravopisnih pravila

¹⁶Alogizam je poveziv s pojmom oksimorona jer je riječ o spajanju proturječnih pojmova, primjerice *Мы неперпели победы*; kao da na hrvatskome jeziku kažemo *Pretrpjeli smo pobjedu*.

¹⁷Izvori su precedentnih tekstova krilatice i aforizmi, poslovice, izreke, zagonetke, brojalice, frazemi...

radi postizanja određenih učinaka. Katkad to narušavanje postaje toliko frekventno i prepoznatljivo da se više ne može smatrati okazionalizmom: izražava se kao pogrešno pisanje određenih riječi, namjerne greške u nazivima novinskih članaka, primjerice *Большая проблема* (...) с *грамматическими ошибками*¹⁸ (Kallistratidis 2012: 124). Većina teoretičara klasificira jezičnu igru ovisno o razini jezičnoga sustava na kojoj se igra realizira: fonetsko-grafički, tvorbeni, leksičko-semantički, morfološki, sintaktički (Negryšev 2006: 7).

K. Bagić piše o *igri riječima* kao o figuri dikcije i o figuri riječi. *Igra riječima* pojam je koji objedinjuje niz stilskih postupaka i figura koji se temelje na zvukovnom ili smisaonom poigravanju jezikom. Igra riječima pojavljuje se u anegdoti, vicu, humoreski, komediji, dječjoj i jezičnoj poeziji, polemici, uopće u tekstovima kojima je cilj nasmejati i zabaviti. Iza nje stoji intelektualna aktivnost koja krši konvencije i čija su obilježja neobaveznost, neočekivanost, lucidnost, lakoća. Njezini su konkretni učinci vedrina, komičnost, ironija, iznenađenje. Bagić spominje zvukovnu igru riječima koja se zasniva na ubacivanju bilo kakve po zvuku srodne riječi koja uopće ne pristaje u smisao rečenice. Zvukovne igre riječima mogu se temeljiti na homonimiji, polisemiji, sinonimiji, glasovnoj sličnosti dviju riječi (v. ovdje poglavlje 3.2). Posebno artističan slučaj zvukovne igre riječima javlja se u tekstovima koji se temelje na homofoniji ili homonimiji. Isti se glasovni slijed ponavlja, ali tako da se oblikuje drukčiji izričaj, primjerice *Rado strada/radost rada* (u ovom smo radu tu pojavu nazvali *razlomljena homofonija*; v. ovdje bilj. 24). Smisaona igra riječima jezična je dosjetka koja nastaje iznevjeravanjem uobičajenoga načina povezivanja riječi i njihovih značenja. To iznevjeravanje u pravilu proizvodi komičan učinak. Obično se u iskazu pojavi riječ koja posve odstupa od kontekstualno očekivane semantike te upravo ona postaje uzročnik posvemašnjeg preosmišljanja, primjerice: *Bile dvije cure na bazenu: jedna **pliva**, druga **saponija***¹⁹ (v. ovdje poglavlje 3.2). Igra riječima ima različite uloge: u književnosti podcrtava smisao, ističe govornikovu snagu, dosjetljivost i originalnost, obogaćuje idiom novim riječima i konstrukcijama. Igra riječima temelji se na ludičkoj funkciji. Zahvaljujući njoj, uvijek smo suočeni s dvosmislenim iskazima (Bagić 2012: 152–155).

¹⁸ Pravilno bi bilo *Большая проблема с грамматическими ошибками* (*Veliki problem gramatičkih pogrešaka*). *Грамматическими ошибками* napisano je točno onako kako se izgovara – *граматическими аишунками* – kako bi se već u naslovu naglasila problematika pogrešnoga pisanja.

¹⁹ *Pliva* je farmaceutska tvrtka, a *Saponija* kemijsko-prehrambeno-farmaceutska tvrtka. Jezična je igra ostvarena na temelju zvukovne podudarnosti riječi *Pliva* u značenju tvrtke i *pliva* u značenju 3. l. jd. prez. glagola *plivati*.

Velik broj radova o jezičnoj igri svjedoči o nepostojanju jednoznačne definicije jezične igre, njezine prirode, odnosa s drugim jezičnim pojavama, a aktualno je i nedovoljno istraženo pitanje klasifikacije sredstava realizacije jezične igre, osobitosti njezina funkcioniranja u umjetničkom tekstu.

Naša definicija jezične igre dat će se u zaključku, nakon analize jezične igre u *Alisi u Zemlji Čudesas*.

3. JEZIČNA IGRA U ENGLESKOJ, RUSKOJ I HRVATSKOJ INAČICI *ALISE U ZEMLJI ČUDESA* LEWISA CARROLLA

Kao što je već nekoliko puta spomenuto, jezičnu je igru nemoguće jednoznačno odrediti, stoga i ne postoji univerzalni obrazac njezine klasifikacije. Ono što jest sigurno je da su jezične igre u pravilu neprevodive jer se zasnivaju na gramatičkim i leksičkim karakteristikama određenoga jezika koje su neprenosive u drugi jezik koji ima drukčiju, sebi svojstvenu gramatičku i leksičku strukturu. *Alisa u Zemlji Čudesas* je, prema Raosovim riječima u pogovoru djela, „zemlja prije svega *čudesas ljudskog govora*, unutrašnjeg svijeta čovjekove interpretacije vanjskoga svijeta (...) Zbog toga jezik u *Alisi* nije medij kroz koji se izražavaju likovi, nego upravo jedan od aktera, upravo glavni lik koji se izražava kroz žive junake. Iz toga nužno slijedi da *Alisa*, uz nevaljalo prevedene ili uopće neprevedene igre riječi ne gubi samo nešto od svoje ljepote, nego i sam život, vlastitu bit i *raison d'être*“ (Raos 2001: 142–143).

Srž *Alise u Zemlji Čudesas* s prevoditeljskoga aspekta najbolje je sročena u Raosovoj tvrdnji da je svako književno djelo neprevodivo, ali su neka neprevodivija od drugih (Raos 2001: 141). Raos tvrdi da je engleski jezik gotovo idealan za igre riječi, što se za hrvatski ne bi moglo reći te navodi četiri razloga za tu tvrdnju.²⁰ Prvo, u engleskome jeziku ista riječ može biti imenica, glagol, pridjev (ili zamjenica u dolje navedenom primjeru), što spretnom upotrebom može dovesti do zabuna. To je vidljivo iz sljedećega primjera u kojem se riječ *mine* prvi put pojavljuje kao imenica u značenju *rudnik*, a drugi put kao zamjenica *mine* u značenju *moje* (v. ovdje § 3.2.8):

(...) there's a large mustard-**mine** near here. And the moral of that is – «The more there is of **mine**, the less there is of yours.» (C: 107–108)

Drugo, zbog sve većega pojednostavljivanja riječi, jako ih je mnogo evoluiralo do jednosložnih i dvosložnih pa često mnoge riječi sasvim različitoga značenja zvuče isto ili gotovo isto. Tako u sljedećem primjeru isto zvuče imenica *tale* u značenju *priča* i imenica *tail* u značenju *rep* te se na toj osnovi stvara jezična igra (v. ovdje § 3.2.6):

²⁰Analogno tome, ne bi se, s obzirom na to da hrvatski i ruski jezik pripadaju istoj, slavenskoj porodici jezika, ni za ruski jezik moglo reći da je idealan za igru riječi.

„Mine is a long and a sad **tale**!“ said the Mouse, turning to Alice, and sighing. „It *is* a long **tail**, certainly,“ said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; „but why do you call it sad?“²¹ (C: 36)

Treći je razlog taj što je engleski jezik nastao kalemljenjem romanske plemke na germansku podlogu, zbog čega mnoge slične riječi imaju sasvim različito značenje (vrijedi, dakako, i obratno). To stvara ne samo ogroman broj sinonima i homonima nego i zbunjujućih takozvanih lažnih etimologija. U sljedećem primjeru jezična je igra zasnovana na sličnosti imenica *porpoise* u značenju *pliskavica* i *purpose* u značenju *svrha*, a njihovim se poigravanjem stvara lažna etimologija (v. ovdje § 3.2.6):

„If I'd been the whiting,“ said Alice, (...) „I'd have said to the **porpoise**, «Keep back, please: we don't want *you* with us!»“ „They were obliged to have him with them,“ the Mock Turtle said: „no wise fish would go anywhere without a **porpoise**.“ (...) „Of course not,“ said the Mock Turtle: „why, if a fish came to *me*, and told me he was going a journey, I should say «With what **porpoise**?»“ „Don't you mean «**purpose**»?“ said Alice. „I mean what I say,“ the Mock Turtle replied in an offended tone. (C: 121–122)

Četvrti je razlog izvanredno lako stvaranje složenica, ali one upravo zbog te lakoće slaganja imaju nejasna, zbunjujuća i višesmislena značenja (Raos 2001: 142). Upravo se složenim glagolom *cross-examine* u značenju *unakrsno ispitivati* Carroll služi da bi višesmislenošću zbunio čitatelja (v. ovdje § 3.2.8):

(...) Your majesty must **cross-examine** *this* witness.“ „Well, if I must, I must,“ the King said, with a melancholy air, and, after folding his arms and frowning at the cook till his eyes were nearly out of sight, he said in a deep voice (...) (C: 136)

3.1. Autor i prevoditelji

Lewis Carroll (1832–1898) bio je engleski dječji pisac i matematičar. Svoje remek-djelo *Alisa u Zemlji Čudesas* stvorio je za zabavu skupini djece, a posvetio ju je Alice Liddell, jednoj od kćeri dekana Christ Collegea u Oxfordu, gdje je studirao i kasnije radio kao profesor matematike. Prvu verziju priče Carroll je završio u studenom 1864. godine. Ta je verzija bila kraća, ispunjena mnogim dosjetkama privatne naravi koje će kasnije izbaciti i nosila je naslov *Alisini doživljaji u Podzemlju*. Pod nama poznatim naslovom, *Alisa u Zemlji Čudesas*, priča je objavljena 1865. godine (Raos 2001: 6). Razigranošću svijeta, grotesknošću pojava i nepredvidivošću, svojim iracionalnim i zaigranim načinom motivacije likova i događaja,

²¹Jezična je igra ostvarena istozvučnošću riječi *tail* (*rep*) i *tale* (*priča*), što dovodi do nesporazuma u komunikaciji između miša i Alise.

Carroll je unio preokret u englesku dječju književnost i, stavljajući na prvo mjesto igru koja je sama sebi svrhom, ugrozio je njezin pedagoški kanon. *Alisa u Zemlji Čudes*a postigla je golem uspjeh čim je objavljena, a zajedno s drugim dijelom, *Through the Looking Glass (Iza zrcala)*, i do dan-danas jedna je od najpopularnijih dječjih knjiga (Carroll 1994: 2).

Aleksandr Aleksandrovič Ščerbakov (1932–1994), čijim smo se ruskim prijevodom *Alise* u analizi ovoga rada služili, bio je ruski spisatelj i prevoditelj. *Alisu u Zemlji Čudes*a (*Приключения Алисы в Стране Чудес*) preveo je 1977. godine, a mi smo se služili izdanjem iz 2014. godine. *Alisa* je na ruski jezik prvi put prevedena 1879. godine, dakle 14 godina nakon Carrollova objavljivanja djela. Prevoditelj je nepoznat, a u tom se izdanju djelo zvalo *Соня в царстве дива* (dosl. *Pospanka u carstvu čuda*). Idući se prijevod pojavio nakon 29 godina (1908), a tijekom 20. stoljeća dvadesetak je ruskih prevoditelja prevelo ovo poznato dječje djelo, između ostalih P. S. Solov'jova (1909), M. P. Čehov (1913), Vladimir Nabokov (1923), N. M. Demurov (1966), B. V. Zahoder (1971)... (Wikipedia, 10. svibnja 2015). Za Ščerbakovljevu verziju odlučili smo se na preporuku knjižničarke u knjižari na Novom Arbatu u Moskvi.

K. Visinko navodi da je Carrollova priča vrlo zahtjevna s gledišta izraza te da prevoditelji dugo traže rješenja koja bi bila najbliža engleskom izvorniku, pri čemu je najvažnije sačuvati duh igre (Visinko 2001: 9). Koliko je zbilja *Alisa* neprevodiva, najslikovitije govori činjenica da se to djelo u hrvatskom (Šoljanovu) prijevodu pojavilo tek 1985. godine, punih 120 godina nakon Carrollova objavljivanja! Dotad je prijevod postojao samo u vrlo slobodnoj preradi, a i ta se pojavila tek 1944. godine (Raos 2001: 141). Teškoću prijevoda *Alise u Zemlji Čudes*a Raos (Raos 2001: 143) slikovito iznosi:

Ako je uobičajeni književni prijevod samo manje ili više uspjela interpretacija, 'prijevod' bismo *Alise* naprotiv morali nazvati upravo plastičnom operacijom, jer prevoditelja, dok radi na *Alisi*, upravo proganja osjećaj da spašava ljepoticu iznakaženu u brutalnom sudaru dvaju tako raznorodnih jezika i dviju tako različitih kultura, misao da joj mora vratiti izgublenu ljepotu, a što može postići samo stvarajući sasvim novo lice, po nečemu podjednako njezino kao i ono prvo. Uz stalan strah, dakako, da bi od previše zahvata *Alisa* iz te operacije mogla izaći i kao leš, i kao mrtva maska, skamenjeno – ničije – lice.

Dok je u ruskome jeziku *Alisa* doživjela dvadesetak prijevoda, logično je da je u puno manjoj Hrvatskoj doživjela i puno manje prijevoda. Raos (Raos 2001: 141) navodi da na hrvatskom jeziku postoje tri prijevoda *Alise*: Raosov, Radakovićev i Šoljanov, ali Luko Paljetak također je preveo ovo poznato djelo 2002. godine. U ovome diplomskom radu mi ćemo se služiti

Raosovim prijevodom iz 2001. godine i Šoljanovim prijevodom iz 1985. godine. Raosa smo izabrali na preporuku knjižničarki u knjižnici Filozofskoga fakulteta, a Šoljanov smo prijevod odabrali jer Raos njegov prijevod spominje kao prvi cjeloviti, adekvatan prijevod *Alise*.

Antun Šoljan (1932–1993) bio je hrvatski pjesnik, prozaist, dramatičar, esejist i prevoditelj. Prevodio je s engleskoga, njemačkog i ruskog jezika, a uredio je i niz antologija hrvatske, američke i svjetske književnosti (*Leksikon hrvatskih pisaca* 2000: 705).

Predrag Raos (1951) hrvatski je romanopisac, novelist i prevoditelj.

3.2. *Mehanizmi realizacije jezične igre u engleskoj, ruskoj i hrvatskoj inačici Alise u Zemlji Čudes*

Zbog svega navedenog logično je da će se prijevod iste igre riječi iz izvornika različito manifestirati u različitim prijevodima. Već je u uvodu naglašeno da u nastavku analizirana klasifikacija jezične igre u *Alisi* nije preuzeta ni iz kakve literature, već ju je autorica diplomskoga rada sama osmislila paralelnim iščitavanjem svih četiriju inačica, stvaranjem korpusa jezične igre i zatim razdjeljivanja korpusa prema različitim kriterijima. Kriteriji također nisu bili unaprijed određeni, već su sastavljeni ovisno o prirodi jezične igre (fonološko, morfološko, sintaktičko, leksičko, semantičko poigravanje).

Igre riječi u engleskome izvorniku *Alise u Zemlji Čudes* u ovome smo radu klasificirali ovako:

- **poigravanje postojećim frazama/konstrukcijama**
- **poigravanje sinonimima**
- **neuobičajeni morfološki oblici**
- **pjesme bez logičke povezanosti²²**
- **pravilni morfološki oblici u neodgovarajućem kontekstu**
- **poigravanje na osnovi istozvučnosti i(li) sličnozvučnosti**
- **fonološko poigravanje**
- **jezična igra utemeljena na polisemiji ili homonimiji²³**

²²Takvih pjesama ukupno u originalu, a time i u prijevodima, ima 12. U radu se neće davati detaljne analize pjesama jer bi se o svakoj mogao napisati rad. Ipak, razmotrit će se one koje su zanimljive s grafičkoga aspekta, a grafička je igra također vrsta jezične igre.

- **jezična igra utemeljena na rimi**
- **poigravanje sintaktičkom složenošću i gomilanjem riječi**
- **prema formuli postojeći tvorbeni postupci + postojeći korijeni riječi = nepostojeće riječi**
- **jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga**
- **nepostojanje (eksplicitne) jezične igre u izvorniku²⁴**

U ruskome prijevodu (Ščerbakovljevu) istu smo jezičnu igru klasificirali na sljedeći način:

- **nepostojanje (eksplicitne) jezične igre**
- **pjesme bez logičke povezanosti**
- **jezična igra utemeljena na zvukovnoj podudarnosti ili aliteraciji/asonanci**
- **jezična igra utemeljena na rimi**
- **pravilni morfološki oblici u neodgovarajućem kontekstu**
- **poigravanje postojećim frazama/konstrukcijama**
- **jezična igra utemeljena na paronimiji**
- **neuobičajeni morfološki oblici**
- **prema formuli postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + razlomljena homofonija²⁵**
- **prema formuli postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi²⁶**
- **razlomljena homofonija**
- **polisemija/homonimija**
- **istozvučnost/sličnozvučnost riječi**

²³ Iako je riječ o različitim pojavama, zbog sličnosti njihove srži u ovome će se radu polisemija i homonimija promatrati zajedno.

²⁴ Nepostojanje eksplicitne jezične igre u izvorniku uvršteno je u klasifikaciju jezične igre jer se u ruskome i hrvatskom prijevodu jezična igra pojavljuje na mjestima gdje se u izvorniku ne pojavljuje, što iznova svjedoči o elastičnosti i nejednoznačnosti pojma jezične igre.

²⁵ *Razlomljena homofonija* pojam je koji je osmislila autorica diplomskoga rada. Riječ je o jezičnoj pojavi u kojoj se jedna riječ razdvoji i dobiju se dvije riječi koje imaju određeno značenje i s prvom riječju tvore jezičnu igru. Konkretni će primjeri biti navedeni u analizi.

²⁶ Terminom *nepostojeće riječi* autorica ovoga rada služi se da bi označila novotvorenice, odnosno riječi koje u jezičnom sustavu danoga jezika ne postoje, ali su ih autori za potrebe stvaranja uspješne jezične igre skovali.

- prema formuli **poigravanje istokorijenskim riječima + poigravanje morfološki pravilnim oblicima u neodgovarajućem kontekstu**
- **poigravanje sintaktičkom složenošću i gomilanjem riječi**
- **jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga**

Raosov smo hrvatski prijevod jezične igre u *Alisi* klasificirali na sljedeći način:

- **jezična igra utemeljena na zvukovnoj podudarnosti ili aliteraciji/asonanci**
- **pjesme bez logičke povezanosti**
- **nepostojanje eksplicitne jezične igre**
- **jezična igra utemeljena na polisemiji/homonimiji**
- **razlomljena homofonija**
- prema formuli **postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi**
- prema formuli **postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + prividna homonimija**
- prema formuli **postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + razlomljena homofonija**
- **jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga**
- **poigravanje postojećim frazama/konstrukcijama**
- **neuobičajeni/nepravilni morfološki oblici**
- **pravilni morfološki oblici u neodgovarajućem kontekstu**
- **poigravanje na osnovi istozvučnosti i(li) sličnozvučnosti**
- **fonološko poigravanje**
- **poigravanje na osnovi (neprave) homomorfije**
- **jezična igra utemeljena na rimi**
- **poigravanje sintaktičkom složenošću i gomilanjem riječi**

Šoljanov smo hrvatski prijevod jezične igre u *Alisi* razdijelili ovako:

- **neuobičajeni/nepravilni morfološki oblici**
- **pjesme bez logičke povezanosti**
- **nepostojanje (eksplicitne) jezične igre**
- **jezična igra utemeljena na aliteraciji**
- **jezična igra utemeljena na istozvučnosti i(li) sličnozvučnosti**
- **jezična igra utemeljena na lažnoj etimologiji**

- **poigravanje postojećim frazama/konstrukcijama**
- prema formuli **postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi**
- prema formuli **postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + prividna homonimija**
- prema formuli **postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + razlomljena homofonija**
- prema formuli **poigravanje deminutivima + prividna homonimija**
- **jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga**
- **polisemija/homonimija**
- **neprava homomorfija**
- **fonološko poigravanje**
- **jezična igra utemeljena na rimi**
- **razlomljena homofonija**
- **poigravanje istokorijenskim riječima**
- **poigravanje sintaktičkom složenošću i gomilanjem riječi**

Iako su pojedini mehanizmi realizacije jezične igre različiti u svakome od prijevoda, nekim se mehanizmima služe sva četvorica autora. Ti su mehanizmi sljedeći:

- **poigravanje postojećim frazama/konstrukcijama**
- **neuobičajeni/nepravilni morfološki oblici**
- **pjesme bez logičke povezanosti**
- **polisemija ili homonimija**
- **jezična igra utemeljena na rimi**
- **poigravanje sintaktičkom složenošću i gomilanjem riječi**
- **postojeći tvorbeni postupci + postojeći korijeni riječi = nepostojeće riječi**
- **jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga**
- **poigravanje na osnovi istozvučnosti i(li) sličnozvučnosti riječi**

Pravilnim morfološkim oblicima u neodgovarajućem kontekstu kao mehanizmom realizacije jezične igre koriste se Carroll, Ščerbakov i Raos. Fonološkim poigravanjem koriste se Carroll, Raos i Šoljan. Aliteracijom ili asonancom kao mehanizmom ostvarivanja jezične igre služe se Ščerbakov, Raos i Šoljan. Formulom **postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + razlomljena homofonija** koriste se Ščerbakov, Raos i Šoljan. Ista trojica

autora koriste se razlomljenom homofonijom (v. ovdje bilj. 25). Dvojica hrvatskih autora koriste se formulom postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + prividna homonimija. Osim toga, samo se Raos i Šoljan koriste nepravom homomorfijom da bi ostvarili jezičnu igru. Paronimijom kao načinom ostvarivanja jezične igre služi se samo Ščerbakov. Ščerbakov se jedini koristi i formulom poigravanje istokorijenskim riječima + poigravanje morfološki pravilnim oblicima u neodgovarajućem kontekstu. Jezičnu igru utemeljenu na lažnoj etimologiji, formulu poigravanje deminutivima + prividna homonimija te poigravanje istokorijenskim riječima upotrebljava od četiriju autora samo Šoljan da bi stvorio jezičnu igru. Carroll je jedini od četvorice autora koji se poigrava sinonimima da bi ostvario jezičnu igru.

Radi boljšeg razumijevanja primjera i lakšeg uočavanja elemenata na koje se jezična igra odnosi, u svim su primjerima podebljani dijelovi u kojima se ostvarila jezična igra. U čitavom će radu pri navođenju prvo biti citiran Carroll, pa Ščerbakov, pa Raos, pa Šoljan.

3.2.1. Nepostojanje eksplicitne jezične igre u izvorniku

Na mjestima gdje Carroll ne tvori jezičnu igru ruski i hrvatski prevoditelji često je tvore. Ta je činjenica potvrda elastičnosti prevođenja, nemogućnosti doslovnoga prijevoda zbog različite prirode različitih jezika, ali i određene prevoditeljske slobode.

U prvome primjeru²⁷ na mjestu gdje se Carroll uopće ne poigrava, Šoljan „poštuje“ to nepoigravanje, dok Ščerbakov i Raos tvore jezičnu igru aliteracijom, pri čemu se obojica semantički udaljavaju od izvornika. Ščerbakov aliteraciju stvara ponavljanjem suglasnika *n*, *m*, *c*, *в* (*p*, *t*, *s*, *v*), a da bi je ostvario, značenjski se odmiče od izvornika te bismo njegov naslov poglavlja doslovno mogli prevesti kao *Tučnjava s prevrtanjem*, što nema baš nekoga smisla (usporedbe radi, engleski bismo izvornik mogli prevesti kao *Utrka članova partije i dugačak rep*), ali za jezičnu igru smisao često nije ni potreban. Osim toga, sličnost dviju riječi, *номаcовка* (*tučnjava*) i *нодmacовка* (*prevrtanje*), mogla bi se promatrati i kao paronimija (o paronimiji kod Ščerbakova v. ovdje str. 34) i kao poigravanje sličnozvučnošću riječi. Na istome mjestu u svojem prijevodu Raos ponavlja suglasnike *m* i *č* da bi ostvario jezičnu igru. Osim toga, *mač* kod Raosa ima još jedno značenje: upravo zbog mača u naslovu poglavlja pjesma će u tom poglavlju (v. ovdje § 3.2.13) biti grafički osmišljena u obliku mača! Rečeno je da Šoljan u ovome dijelu ne realizira jezičnu igru. Ipak, implicitna jezična igra u njegovu prijevodu postoji. U izvorniku imamo *tail*, što znači *rep*. Da bi zadržao

²⁷ U vezi s ovim primjerom v. ovdje § 3.2.13!

referencu na rep, Šoljan se poigrao tako da je priču nazvao dugom i vijugavom (ti pridjevi izazivaju aluziju na rep):

A Caucus-Race and a Long Tale (C: 31)

Потасовка с подтасовкой (Šč: 39)

Trka u izbornom krugu i mačje pravde mač (R: 34)

Predizborna utrka i duga vijugava priča (Šo: 28)

Carroll, Raos i Šoljan ne poigravaju se imenom jednog od likova (*Old Crab* – Carroll; *Rakovica* – Raos i Šoljan), dok Ščerbakov stvara prostor za tvorbu jezične igre rimom. Rimuju se imenice *Бабушка крабушка* i *внучатам Крабчатам*, a citat bi se doslovno mogao prevesti kao: „Bakica račica (...) rekla je svojim unučićima račićima“. Za istu imenicu *краб(ушка)* o kojoj je ovdje riječ (morski račić, rakovica) u ruskome jeziku postoji i izraz *креветка*, ali on u ovom slučaju ne bi bio pogodan zbog rime pa se Ščerbakov spretno snašao upotrijebivši galicizam *краб*:

Бабушка Крабушка (...) сказала своим внучатам Крабчатам (...) (Šč: 48)

Sljedeći naslov poglavlja Ščerbakov prevodi poigravajući se aliteracijom, odnosno koristeći činjenicu da su strana imena koja izgovorno završavaju na *i* u ruskome jeziku nesklonjiva. To se odnosi na ime *Билли* pa glagol i imenica *убили Билли* (*ubili Billya*) stvaraju aliteraciju ponavljanjem suglasnika *б* i *л* (*b* i *l*). Osim toga, iste se dvije riječi i rimuju pa Ščerbakov jezičnu igru na ovome mjestu kombinira dvama načinima: aliteracijom i rimom. Raos, čini se, nastoji stvoriti jezičnu igru aluzijom na postojeće izraze pa njegov prijevod *Gušt od zeca* pomalo aludira na *gulaš od zeca*. Šoljan na istome mjestu jezičnu igru tvori aliteracijom, odnosno ponavljanjem suglasnika *g* i *r*:

The Rabbit Sends in a Little Bill (C: 40)

Как чуть не убили Билли (Šč: 51)

Gušt od zeca (R: 43)

Guštera gurni gdje je gusto (Šo: 35)

Sljedeći Carrollov citat bez jezične igre Ščerbakov i Raos također donose bez eksplicitne jezične igre, a Šoljan jedini tvori jezičnu igru poigravanjem morfološki neuobičajenim oblicima (o morfološki neuobičajenim oblicima v. ovdje § 3.2.3). Konkretno, ti se oblici odnose na mjesni prilog *ovđikance* prema standardnojezičnom *ovdje*. Zapravo je riječ o simulaciji dijalekta, nekakva sluganskoga govora. Iako je rečeno da Carroll na ovome mjestu ne tvori eksplicitnu jezičnu igru, i on se koristi nekakvim „seljačkim“ dijalektom pa je

njegovo *yer honour* zapravo iskrivljen oblik standardnojezičnoga *your honour*. Vjerojatno je zbog toga i Šoljan dao dašak dijalekta u govornoj karakterizaciji svojega lika pa on *yer honour* prevodi kao *m'lostivi gospod'ne*. Možda je Šoljan smatrao da dijalektalno ocrtavanje na tome mjestu nije dovoljno snažno pa je iskrivio i prilog *ovdje*, koji u originalu nije iskrivljen (*here*), u *ovđikance*. Upravo o tome govori i Komisarov kada kaže da se ponekad isti stilski efekt ne može postići tako da se iste riječi stilski oboje, ali to se može nadoknaditi nekim drugim mjestima u prijevodu (Komisarov 1990: 92):

Next came an angry voice – the Rabbit's – „Pat! Pat! Where are you?“ And then a voice she had never heard before, „Sure then I'm **here!** Digging for apples, **yer honour!**“ (C: 44)

А потом кто-то – конечно, Кролик – сердито закричал: – Пэт! Пэт! Ты где? И в ответ раздался голос, которого Алиса раньше не слыхала: – Провалиться мне, ваша честь, я здесь яблочки копаю. (Šč: 58)

Zatim se čuo ljutit glas – glas Zeca: – „Pat! Pat! Ta gdje si!“ I zatim glas koji još nikad nije čula: „Tu sam, ta gdje bih bio! Iskapam jabuke, milostivi gospodine!“ (R: 47)

Zatim se čuo gnjevni glas samog Zeca: – Ga-ga! Ga-ga! Gdje si? – A onda glas koji prije nije čula: – **Ovđikance** sam, kako da nisam! Kopam, **m'lostivi gospod'ne!** (Šo: 38)

Nepoigravanje se u sljedećem primjeru pojavljuje i u Carrollovoj i u Ščerbakovljevoj verziji, dok se Raos koristi homonimijom da bi zbunio i stvorio jezičnu igru. Ti su homonimi opća imenica *vrelo* u značenju *izvor* i prilog *vrelo* u značenju *vruće*, što spretnom upotrebom dovodi do zabune, odnosno realiziranja jezične igre. Također, Raos navodi da su imena u izvorniku – *Elsie*, *Lacie* i *Tillie* – izvedena iz *elsin* (šilo), *lace* (čipka) i *tulle* (til), zbog čega on ista imena prevodi kao *Šila*, *Čipaka* i *Tila* te mu nije jasno zašto ih Šoljan prevodi kao *Zdravka*, *Živka* i *Zdenka* (Raos 2001: 146). Možda ih Šoljan prevodi tako da bi stvorio prostor za poigravanje lažnom etimologijom u kombinaciji s aliteracijom. U etimološku vezu dovodi ime *Zdravka* i nepostojeću imenicu *zdrava* (o pojmu nepostojećih riječi v. ovdje bilj. 25), ime *Živka* i opću imenicu *živa* te ime *Zdenka* i opću imenicu *zdenac*. Ponavljanjem tih riječi stvara također i aliteraciju glasova *k*, *v*, *z*, *ž*:

„Once upon a time there were three little sisters,“ the Dormouse began in a great hurry; „and their names were **Elsie, Lacie, and Tillie**; and they lived at the bottom of a well – (...) (C: 87)

– Давным-давно жили-были три сестрички, – торопливо начала Соня. – Их звали Чарлора, Лидса и Тилли. Они жили под ключом... (Šč: 110)

„Jednom davno živjele tri sestre“, poče Spiš-Miš u velikoj žurbi, „a zvale su se Šila, Čipaka i Tila, a ognjište im hladno vrelo.“ „Čas hladno, čas vrelo?“ upita Alisa. „Hladno vrelo. Jer kućno im ognjište bijaše bunar hladni.“ (R: 83)²⁸

– Jednom su na svijetu živjele tri sestre – počeo je Puh u velikoj žurbi – i zvale su se Zdravka, Živka i Zdenka; jer su živjele na dnu zdenca, žive i zdrave... (Šo: 69)

U sljedećem primjeru ni Ščerbakov ni Šoljan ne tvore jezičnu igru. Iznimka je Raos koji se poigrava razlomljenom homofonijom. Rekli smo već da je razlomljena homofonija pojam koji je osmislila autorica diplomskoga rada, a odnosi se na jezičnu pojavu kada se neka riječ razdvoji i dobiju se dvije riječi koje tvore određeno značenje i s prvom riječju ostvaruju jezičnu igru. Konkretno, u sljedećem primjeru razlomljena homofonija odnosi se na opću imenicu *bunar*. Ona je razdvojena na dvije riječi: *bu* (kajkavski prezent glagola *biti*) i *nar* (botanički izraz za šipak). Kombiniranjem tih riječi ostvarena je jezična igra. Zanimljivo je naglasiti da je Raos sebi dopustio popriličnu slobodu radi stvaranja jezične igre. Drugim riječima, *bunar* i *bu nar* kojima se poigrava u ovome dijelu nemaju nikakva značenjskoga ekvivalenta kod Carrolla. Da bi stvorio jezičnu igru, Raos „žrtvuje“ vjernost izvorniku i donekle mijenja tekst. Upravo je tu problematiku spomenuo i Eco kada je rekao da prevoditelji, i onda kada to ne namjeravaju, i kada nam nastoje prenijeti okus jezika i povijesnog razdoblja izvornika, zapravo na neki način mijenjaju izvornik (Eco 2006: 167).

„What did they live on?“ said Alice, who always took a great interest in questions of eating and drinking. „They lived on a treacle,“ said the Dormouse, after thinking a minute or two. (C: 87)

– Чем же они питались? – спросила Алиса, которую всегда глубоко интересовало все, что касается еды и питья. – Они ели сироп, – сказала Соня, подумав минуты две. (Šč: 110)

„U! A od čega su živjele?“ upita Alisa, koja se oduvijek jako zanimala pitanjima jela i pila. „Od šipka“, reče Spiš-Miš na trenutak se zamislivši. „Otkud šipak na dnu bunara?“ upita Alisa začuđeno. „Na dnu bu-nara bu nar, a nar je šipak“, odgovori Puh spremno. „Ali ako su jele šipak znači, znači da nisu jele ništa! Ako je dnu bu-nar bu-šipak, znači da u njemu nema ništa!“ (R: 84)²⁹

– A od čega su živjele? – pitala je Alisa, koja je uvijek pokazivala osobito zanimanje za pitanje jela i pila. – Živjele su od melase – rekao je Puh, porazmislivši minutu ili dvije. (Šo: 69)

²⁸ Bitno je napomenuti da podcrtani dio (isticanje naše) nema nikakva značenjskoga ekvivalenta ni u jednome od ostalih prijevoda. Ovo je Raosova intervencija i svojevrijedno dodan dio.

²⁹ Podcrtani je dio intervencija u citat da bi se naglasilo da je navedeni dio Raos dodao bez analoga u ostalim prijevodima, odnosno ponovno je riječ o prevoditeljevoj slobodi.

Naslovom poglavlja *The Mock Turtle's Story* (Carroll 1994: 105) Ščerbakov se koristi da bi stvorio jezičnu igru aludiranjem na postojeću frazu, dok ni Raos ni Šoljan na istome mjestu ne osmišljavaju jezičnu igru. Riječ *mock*, ovisno o tome je li glagol, imenica ili pridjev, može značiti *ismijavati, rugati se; ismijavanje, ruglo; lažan* (o mogućnostima engleskoga jezika da ista riječ u različitim kontekstima može označavati različite vrste riječi v. ovdje str. 22). Ne čudi stoga da su Raos i Šoljan ime toga lika preveli kao *Lažljiva Kornjača* (Raos), odnosno *Lažna Kornjača* (Šoljan). Rekli smo da se Ščerbakov poigrao postojećom frazom. On je svoju kornjaču nazvao *Черепаха-Тельячи-Ножки*, što bi se doslovno prevelo kao *Kornjača-Teleće-Nožice*. U ruskome jeziku fraza *у кого-то тельячи ножки* odnosi se na lažljivu osobu te bi se mogla povezati s hrvatskom poslovicom *u laži su kratke noge*. Nazivajući kornjaču *Тельячи-Ножки*, Ščerbakov se poigrao postojećom frazom i uspješno ostvario jezičnu igru:

The Mock Turtle's Story (C: 105)

История **Черепахи-Тельячи-Ножки** (Šč: 133)

Priča **Lažljive Kornjače** (R: 100)

Priča **Lažne Kornjače** (Šo: 83)

U sljedećem primjeru ni Carroll, ni Ščerbakov, ni Šoljan ne realiziraju jezičnu igru. Raos, s druge strane, osmišljava igru postojećim korijenima i postojećim tvorbenim postupcima koji tvore nepostojeće riječi u kombinaciji s prividnom homonimijom. Konkretno, u ovom se primjeru to odnosi na glagol *umorigiti*. On se ovdje upotrebljava u kontekstu „staviti u more = umorigiti“, dakle riječ je o nepostojećoj riječi tvorenoj postojećim tvorbenim postupcima i postojećim korijenom, koja je samo prividno homonim (prividno – jer ne postoji u tom značenju) glagolu *umorigiti* u značenju *malaksati, klonuti*:

„Then, you know,“ the Mock Turtle went on, „you throw the –“, „The lobsters!“ shouted the Gryphon, with a bound into the air. „– as far out to sea as you can –“, „Swim after them!“ screamed the Gryphon. „Turn a somersault in the sea!“ (C: 118)

– Потом, – продолжал Черепаха-Тельячи-Ножки, – вы, так сказать, забрасываете... – Омарочек! – крикнул Грифон, подпрыгивая в воздух. – Как можно дальше в море!... – Плынешь за ними!... завизжал Грифон, – Переворот в воде! (Šč: 151)

„I tada, znate“, nastavi Lažljiva Kornjača, „zavrtite...“ „Jastogel!“ uzviknu Grifon, pa skoči u zrak. „... i onda ih **umorigite**...“ „Pa zaplivajte za njima!“ uskliknu Grifon. „Pa **u moru umoreni** izvedete salto mortale!“ (R: 112)

– Onda, znadeš – produžila je Lažna Kornjača – baciš – . . . – Jastoge! – dreknuo je Grifon i oduševljeno poskočio u zrak. – u more, što dalje možeš. . . – I plivaš za njima! – vriskao je Grifon. – U moru se pretumbaš! (Šo: 93)

Slična se situacija javlja i dalje. Ščerbakov nanovo ne stvara jezičnu igru gdje je ne stvara ni Carroll. Raos ponovno postojećim korijenima riječi i postojećim tvorbenim postupcima stvara nepostojeće riječi u kombinaciji s razlomljenom homofonijom. Riječ je o sličnom principu kao i u prethodnome primjeru: Raos se ponovno koristi glagolom *umoriti* u značenju „staviti u more = umoriti“. Taj glagol u tome smislu ne postoji, stoga je samo prividno homonim glagolu *umoriti* u značenju *malaksati*, *klonuti*. Osim toga, prisutna je, kako smo naveli, i razlomljena homofonija. Ona se odnosi na 3. l. mn. prezenta glagola *umoriti* – *umore*. Taj je oblik onda razdvojen na prijedložno-imenički izraz *u more* te se na taj način ostvaruje domišljata jezična igra. Šoljan, s druge strane, poigravanjem postojećom frazom *staviti nekome soli na ranu* stvara igru. Sol Šoljan ne stavlja na ranu, nego na rep s obzirom na to da je riječ o jastozima. Osim toga, za igru je iskorištena upravo imenica *sol* možda zato što se u navedenome citatu govori o skakanju u more – koje je puno soli:

„The reason is“, said the Gryphon, „that they *would* go with the lobsters to the dance. So they got thrown out to sea. So they had to fall a long way. So they got their tails fast in their mouths. So they couldn't get them out again“. (C: 121)

– А причина та, – сказал Грифон, – что лишь все-таки наступил ему на хвост. И от боли он зажал хвост во рту. И теперь держит, чтобы никто больше на него не наступал. На хвост, значит. (Šč: 155)

„Razlog je“, reče Grifon, „što one zaista plešu s jastozima. I zbog toga ih, kad se **umore, umore**. I zbog toga odlete daleko **u more**. I tako im se rep zabije u usta. Pa ga više ne mogu izvaditi.“ (R: 114)³⁰

– To je zato – rekao je Grifon – što su baš *navalili* da idu na ples s jastozima. A prije nego što su poskakali u more, **izgleda da im je netko stavio malo soli na rep**. Uхватили су ustima vlastiti rep da ga očiste, ali su se tako savinuli da se više nisu mogli ispraviti. (Šo: 96)

Ščerbakov tvori jezičnu igru upotrebom paronima.³¹ Paronimi su u ovome primjeru imenice *pazzap* u značenju *vrhunac*, *u jeku* i *пазлѹв* u značenju *razlijevanje*, *izlijevanje*. Ščerbakov se poigrava tako da se jedan od likova ispričava na kašnjenju jer je bio pozvan na samom vrhuncu, odnosno u jeku čajanke, na što mu Kralj odgovara da nije pozvan u jeku čajanke, već mu se čaj razlio (*pazzap* u suprotnosti s *пазлѹв*). Raos na istome mjestu ne tvori jezičnu

³⁰ Podcrtan je dio koji Raos dodaje bez značenjskoga analoga u izvorniku.

³¹ Paronimi su riječi po obliku slične kojoj drugoj riječi, ali se od nje razlikuju po postanku, značenju i sl.

igru, baš kao ni Šoljan. Ipak, Šoljan se bolje od Raosa snalazi upotrebom glagolskoga vremena u ovome dijelu (iako tu nije riječ o jezičnoj igri). Carroll se u izvorniku koristi past perfectom *hadn't finished* koji bi više odgovarao hrvatskom pluskvamperfektu *nisam bio dovršio*, koji upotrebljava Šoljan, nego perfektu kojim se služi Raos:

„I beg pardon, your Majesty,” he began, „for bringing these in: but I hadn't quite finished my tea when I was sent for.” „You ought to have finished,” said the King. (C: 131)

– Ваше Величество, – начал он, – прошу прощения за то, что у меня руки заняты, но меня вызвали в самый **разгар** чаепития... – Следовало бы сказать '**в разлив**', а не '**в разгар**', – прервал его Король. (Šč: 170)

„Jako se ispričavam, Vaše Veličanstvo“, otpoče on, „što sam došao s ovim, ali kad ste poslali po mene još **nisam popio** čaj.“ „A trebao si“, reče Kralj. (R: 124)

– Neka mi oprosti Vaše Veličanstvo – počeo je – što ovo donosim sa sobom, ali kad ste poslali po mene, **nisam** još **bio dovršio** svoj čaj. – Morao si ga već dovršiti – rekao je Kralj. (Šo: 102)

Bez eksplicitne jezične igre u sljedećem su dijelu i Carroll, i Ščerbakov, i Šoljan. Raos jezičnu igru tvori doslovnim shvaćanjem izrečenoga, odnosno sintagmu *ljut dokaz*, koja ima preneseno značenje, Raos iskorištava da bi stvorio prostor za jezičnu igru pa je doslovno upotrebljava kao da dokaz okusom može biti ljut. Osim toga, u istom bi se primjeru moglo govoriti i o poigravanju višeznačnošću riječi *ljut* i o poigravanju postojećom frazom *ljut dokaz*. Također, ne postoji nikakav ekvivalent Raosova *ljutoga dokaza* ni u izvorniku ni u drugim prijevodima. Raos ponovno sebi dopušta slobodu prevođenja kako bi realizirao jezičnu igru:

The next witness was the Duchess's cook. She carried the pepper-box in her hand, and Alice guessed who it was, even before she got into the court, by the way the people near the door began sneezing all at once. „Give your evidence,” said the King. (C: 136)

Следующим свидетелем оказалась кухарка Ее Высочества. Она принесла с собой перечницу, и соответственно Алиса догадалась, кого увидит, как только у дверей все зачихали. – Давай показания, – сказал Король. (Šč: 176–177)

Sljedeći je svjedok bila Vojvotkinjina kuharica. U jednoj je ruci nosila paprenku, a Alisa je naslutila da je to baš to, još i prije nego što je ušla u sudnicu, jer je svijet kraj ulaza smjesta udario u kihanje. „**Njušim ljut dokaz**“, reče Kralj. „Da vidimo što nam to nosiš“, reče Kralj. „Predoči mi ga.“ (R: 128–129)

Slijedeći³² je svjedok bila Vojvotkinjina kuharica. Nosila je u ruci posudicu za papir i Alica je pogodila o kome se radi prije nego je kuharica ušla u sudnicu jer su oni koji su sjedili kraj vrata stali svi u isti mah kihati. – Daj svoj iskaz – rekao je Kralj. (Šo: 107)

Kada je, dakle, riječ o slučajevima u kojima Carroll ne ostvaruje jezičnu igru, na pojedinim mjestima igru ostvaruju sva trojica prevoditelja, ponegdje dvojica, negdje samo jedan od njih. To svjedoči i o različitosti jezika, ali i o nejednakoj snalažljivosti prevoditelja na različitim mjestima. U ovome se dijelu Ščerbakov rjeđe nego Raos i Šoljan uspješno snalazi u osmišljavanju jezične igre, ali, s druge strane, postoje dijelovi u kojima je samo Ščerbakov prepoznao prostor za jezičnu igru, dok Raos i Šoljan nisu. U istim se dijelovima različiti prevoditelji poigravaju različitim mehanizmima realizacije jezične igre, što je i logično ako uzmemo u obzir već spomenutu činjenicu da je jezična igra teško prevodiva (ili neprevodiva) te da svaki jezik ima sebi svojstvenu leksičku i gramatičku strukturu. Ako uspoređujemo dvojicu hrvatskih prevoditelja, u ovome je dijelu Raos maštovitiji, odnosno češće stvara jezičnu igru od Šoljana, ali se češće poigrava i (ne)dopustivošću slobode prevođenja, odnosno na nekoliko mjesta umeće dijelove koji u izvorniku ne postoje da bi osmislio jezičnu igru.

3.2.2. Poigravanje u izvorniku postojećim frazama/konstrukcijama

Na mjestu gdje se Carroll poigrava postojećom pjesmom Ščerbakov, Raos i Šoljan tvore jezičnu igru logičkom nepovezanošću stihova. Raos u svojem prijevodu osmišljava i zanimljiv glagol *akrobacnuti se*, vjerojatno izveden od imenice *akrobat* i glagola *bacati se* i *bacakati se*, dakle ovdje je riječ i o morfološkom poigravanju. Šoljan, pak, parodira pjesmu Antuna Nemčića *Domovini*:

Twinkle, twinkle, little bat! / How I wonder what you're at! (...) Up above the world you fly, / Like a tea-tray in the sky. / Twinkle, twinkle (...) (C: 85–86)³³

Чайник закипаєт, / Чашечка блєстит! (...) Муха на варєньє / В гости к нам летит. / Чайник закипаєт... (Šč: 107–108)

Trepti, trepti šiši-miš! / U toj glavi, što misliš? / (...) Pod nebom se **akrobacnu**. / Na čajnu mi sličiš tacnu. / Trepti, trepti... (R: 82)

Gore čaj je visoko, / dolje čajnik duboko... (...) a ja u sredini / na morskoj čajnini / mislim na te o j ti fini / premileni čaju moj. (Šo: 67 – 68)³⁴

³² Podcrtan je dio intervencija autorice rada jer bi trebalo pisati *sljedeći*, a ne *slijedeći*. Posudica za *papir* trebala bi biti posudica za *papar* pa je vjerojatno riječ o Šoljanovu zatipku.

³³ Carroll aludira na dječju pjesmicu *Twinkle, twinkle, little star...*

U sljedećem primjeru Carroll se poigrao postojećom konstrukcijom *common sense* u značenju *zdrav razum* tako da je stvorio dvostruku negaciju, odnosno negirao je obje riječi pa smo dobili **uncommon nonsense**, što je svojevrsni pleonazam. Šoljan je pokušao nekako doslovno prevesti Carrolla pa je navedenu sintagmu preveo kao **besprimjerna besmislica**. Eksplicitne jezične igre tu nema, ali zanimljivo je da je upotrijebio dvije riječi s istim prefiksom bez- pa bismo to mogli promatrati kao svojevrsnu jezičnu igru. Ščerbakov na ovome mjestu ne tvori jezičnu igru, dok Raos komičan efekt postiže doslovnim shvaćanjem izrečenoga: poigrava se riječju *zdravorazumski* tako da je razdvaja na *zdravo* i *razumski* (dakle, na ovome se mjestu može govoriti i o razlomljenoj homofoniji!), a onda pak iskorištava riječ *zdravo* u značenju *pozdrav* da bi stvorio smiješan zaključak da *zdravorazumski* znači *pozdraviti se s razumom*:

„Well, I never heard it before,“ said the Mock Turtle; „but it sounds **uncommon nonsense**.“ (C: 124)

– Я никогда прежде не слышал этих стихов, – сказал Черепаха-Тельячи-Ножки. – Вздор невероятный! (Šč: 160)

„Mislim, ovo još nikad nisam čula“, reče Lažljiva Kornjača, „ali to što čujem, zvuči mi vrlo **zdravorazumski**, hoću reći **kao kad se pozdraviš s razumom**.“ (R: 118)

– Ja ovo nisam nikad čula – rekla je Lažna Kornjača, – ali mi zvuči kao **besprimjerna besmislica**. (Šo: 99)

Sljedeću englesku frazu *pigs fly* Ščerbakov i Raos uspješno prevode ekvivalentnim izrekama na ruskome i hrvatskom jeziku, dok Šoljan doslovno prevodi frazu i time dovodi do značenjskoga gubitka jer ne uspijeva očuvati učinak poigravanja postojećim konstrukcijama. *Pigs fly* doslovno bi se na hrvatski prevelo da svinje lete. „Leteće svinje“ u engleskome jeziku pokrivaju ono značenje koje pokriva hrvatska fraza *kad na vrbi rodi grožđe*, odnosno ruska fraza *пак на горе свистит* (doslovno *Rak zviždi u planini*), dakle nikada:

„I’ve a right to think,“ said Alice sharply (...) „Just about as much right,“ said the Duchess, „as **pigs have to fly**; (...) (C: 108–109)

–Я имею право думать, – резко сказала Алиса (...) – **А пак свистеть**, – сказала Герцогиня. (Šč: 138)

„Pa imam pravo razmišljati“, odgovorila je Alisa (...) „Na to imate točno toliko prava“, odgovorila je Vojvotkinja, „koliko i **vrba da rodi grožđe** (...) (R: 103)

³⁴ Usp. Nemčićeve stihove: Gori nebo visoko / Doli more duboko / A ja u sredini / Noćnoj u tišini / Mislim na te, ma jedina / Premilena domovina!

– Imam pravo da mislim – odgovorila je Alica (...) – Imaš pravo da misliš – rekla je Vojvotkinja – **ko svinja da leti** (...) (Šo: 86)

U ovome potpoglavlju, gdje se Carroll poigrava postojećim frazama ili konstrukcijama, ruski i hrvatski prevoditelji uglavnom se svi uspješno snalaze. Kada Carroll parodira pjesmicu *Twinkle, twinkle, little star*, izvrsno se snalazi Šoljan koji ekvivalentnost postiže parodiranjem hrvatske pjesme. Na drugome mjestu, gdje englesku frazu prevodi doslovno umjesto da je zamijeni ekvivalentnom hrvatskom frazom, Šoljan se pokazuje slabijim od Raosa i Ščerbakova kojima to uspijeva. U prevođenju Carrollova *uncommon nonsense* Raos se snalazi bolje od Šoljana i Ščerbakova koji na istome mjestu ne realiziraju jezičnu igru. Stoga se može reći da je Raos u ovome dijelu najuspješniji.

3.2.3. Poigravanje u izvorniku neuobičajenim morfološkim oblicima

Neuobičajeni morfološki oblici odnose se na one oblike koji na neki način odudaraju od normom propisane uporabe. Na mjestu gdje Carroll tvori jezičnu igru neuobičajenim morfološkim oblicima, isto čine Ščerbakov i Šoljan, dok Raos u istome dijelu ne realizira jezičnu igru. Naime, komparativ jednosložnih i dvosložnih riječi u engleskome jeziku najčešće se tvori dodavanjem na osnovu sufiksa *-er* (primjerice *young* – *younger*), dok trosložne i višesložne riječi češće tvore komparativ prilogom *more* + pozitiv (*beautiful* – ***more beautiful***). U Carrollovu bi primjeru, dakle, komparativ pridjeva *curious* trebao biti *more curious*, a ne *curiouser* – zato je to neuobičajen morfološki oblik. U ruskome primjeru komparativ je iskrivljen tako da je dodan sufiks za superlativ *-айшшшш* umjesto za komparativ. Osim toga, čak i da u ovome primjeru jest riječ o superlativu, on bi svejedno bio pogrešan jer ruski pridjevi sa sufiksom *-ный* (***необычный***) ne tvore jednostavni superlativ sufiksom *-ейшшшш* ili *-айшшшш*, već mogu tvoriti samo složeni superlativ (dakle, ne *необычайшшшш*, nego *самый необычный*). Šoljan je stopio pozitiv pridjeva *neobičan* s komparativom *čudnije* da bi dobio nepostojeću riječ *neobičudnije*:

Curiouser and curiouser! (C: 21)

– Все **необычайшей** и **необычайшей**! (Šč: 25)

Sve više čudno i čudnije! (R: 24)

– Ovo je sve **neobičudnije**! (Šo: 20)

Kada je riječ o poigravanju morfološki neuobičajenim oblicima, ovaj se put najneuspješnijim pokazao Raos – jedini od četvorice autora nije realizirao jezičnu igru. Ščerbakov i Šoljan uspješno su se poigrali morfološkim oblicima, baš kao što je to u izvorniku učinio Carroll.

3.2.4. Poigravanje u izvorniku sinonimijom

U sljedećem primjeru Carroll se poigrava sinonimima da bi ostvario jezičnu igru. Kombinira sinonime *turtle* i *tortoise* (obje imenice u značenju *kornjača*) da bi potom imenicu *tortoise* iskoristio za poigravanje sličnozvučnošću imenice *tortoise* i perfekta *taught*.

Ščerbakov jezičnu igru stvara postojećim korijenima i postojećim tvorbenim postupcima koji daju nepostojeće riječi u kombinaciji s razlomljenom homofonijom. To se odnosi na imenicu *Жучуха*, tvorenu postojećom prefiksno-sufiksno tvorбом i postojećim korijenom *-уч-* da bi se stvorila imenica od postojećega glagola *жучить* u značenju *poučavati koreći, grdeći*, a *Жучуха* bi onda u slobodnom prijevodu bila *učiteljica korilica*. Zatim je razlomljenom homofonijom imenice *Жучуха* dobivena rečenica *Ведь она ж учила нас*, odnosno imenica je razdvojena na čestu rusku česticu *ж(е)* i glagol *учить* kako bi se postigla jezična igra. Zanimljivo je da istim postupkom (postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + razlomljena homofonija) i Raos i Šoljan na ovome mjestu stvaraju jezičnu igru na hrvatskome jeziku. Od glagola *podučavati* Raos postojećim tvorbenim postupcima i postojećim korijenima riječi stvara nepostojeću imenicu *podučitelj*, a zatim istu imenicu „razbija“ na dvije riječi: *pod* i *učitelj* kako bi stvorio zanimljivu jezičnu igru. Šoljan pak slaganjem dviju osnova od postojećih korijena stvara nepostojeću imenicu *Kornjučo* te potom od nje stvara imenice *kornj(ača)* i *učo*:

(...) The master was an old **Turtle** – we used to call him **Tortoise** – „Why did you call him **Tortoise**, if he wasn't one?“ Alice asked. „We called him **Tortoise** because he **taught** us,“ said the Mock Turtle angrily (...) (C: 113)

(...) Учительницей была старая Черепаха, но мы обычно звали ее **Жучихой**. – Почему же вы называли ее **Жучихой**, если она не была **Жучихой**? – спросила Алиса. – Ведь она **ж учила** нас! – разозлился Черепаха-Тельячи-Ножки. (Šč: 143–144)

(...) A učitelj nam bijaše stara kornjača – zvali smo ga **Podučitelj**, iako to nije bio.“ „A zašto, kad je bio?“ upita Alisa. „Nije bio jer je **učio** nas, a ne **pod**!“ rekla je Lažljiva Kornjača ljutito. (R: 107)

(...) Učitelj nam je bio neki stari, zvali smo ga **Kornjučo**... – Smiješno ime – rekla je Alisa – a zašto ste ga tako zvali? – Zvali smo ga **Kornjučo** jer je i on bio **Kornjača**, a bio nam je i **učo**, to je bar jasno – rekla je Lažna Kornjača (...) (Šo: 89–90)

U ovome bi se dijelu moglo reći da sva trojica prevoditelja maksimalno iskorištavaju potencijale svojega jezika da bi osmislili zanimljive morfološke oblike i novotvorenice. Čak bi se moglo reći da su u ovome dijelu i Raos, i Šoljan, i Ščerbakov maštovitiji od Carrolla, ali

to s druge strane otvara pitanje **smiju** li biti maštovitiji od Carrolla, odnosno jesu li semantičkim udaljavanjem od izvornika i osmišljavanjem riječi koje nemaju ekvivalenta kod Carrolla prešli dopuštenu granicu prevoditeljske slobode. Ipak, ako se uzme u obzir da su njihove jezične igre uspješne – a to je glavni cilj ovoga dijela i čitavoga djela općenito – određene su prevoditeljske slobode u tu svrhu dopuštene te ruski i hrvatski prevoditelji ne odlaze predaleko u svojoj slobodi.

3.2.5. Poigravanje u izvorniku morfološki pravilnim oblicima u neodgovarajućem kontekstu

Neodgovarajući kontekst označava one situacije kada određene riječi u određenom kontekstu zvuče čudno, nepripadajuće, kao da su u danome kontekstu stilski obilježene. U dijelu gdje Carroll tvori igru riječi morfološki pravilnim oblicima u neodgovarajućem kontekstu, isto čini i Ščerbakov, dok Raos i Šoljan jezičnu igru realiziraju upotrebom dijalektalnih oblika. Tako Carrollov superlativ *driest* zvuči nepripadajuće u rečenici *This is the driest thing I know* – kako neki predmet rasprave može biti najsuši? S druge strane taj pridjev u engleskome jeziku može imati preneseno značenje – *dosadan, beskrvan* – pa se ovaj dio može shvatiti i kao poigravanje višeznačnošću riječi i kao poigravanje doslovnim shvaćanjem izrečenoga. Ščerbakov relativno vjerno prevodi Carrolla pa je njegov superlativ *самый иссушающий* doslovan prijevod engleskoga *the driest*. Raos i Šoljan poigravaju se dijalektalno obojenim superlativom *najsuhlji* umjesto *najsuši*:

This is **the driest** thing i know. (C: 31)

Сейчас я прочту вам **самый иссушающий** текст, какой только знаю. (Šč: 40)

Ovo je, dakle, nešto **najsuhlje** mi poznato! (R: 34)

Ovo je **najsuhlja stvar** koju znam. (Šo: 29)

U sljedećem primjeru Ščerbakov, kao i Carroll, upotrebljava morfološki pravilne oblike u neodgovarajućem kontekstu da bi osmislio jezičnu igru. Kod Carrolla to se odnosi na dio *drawing of a muchness* – *crtež množine*. Ščerbakov se semantički udaljava od Carrolla pa isti dio prevodi tako da je „reći 'emocija' lako, ali lijepiti je emocije neviđeno“. Dakle, pravilan je oblik – *emocija* – upotrijebljen u kontekstu u kojem zvuči krajnje čudno. Osim toga, Ščerbakov se poigrava asonancom i aliteracijom ponavljajući samoglasnik э (e) i suglasnik м. Raos u istome dijelu ne stvara eksplicitnu jezičnu igru. Eventualno bi se kod njega moglo govoriti o pleonazmu *mnogobrojno mnoštvo* kao načinu realizacije jezične igre. Šoljan jezičnu igru, nastojeći vjerno prevesti Carrollovu sintagmu, osmišljava neobičnim morfološkim oblicima, što se odnosi na nepostojeću imenicu tvorenu postojećim korijenom i postojećim sufiksom za apstraktne imenice -о́ца – *mnogoća*:

(...) – that begins with an M, such as mouse-traps, and the moon, and memory, and muchness – you know you say things are 'much of a muchness' – did you ever see such a thing as a **drawing of a muchness?** (C: 90)

– Которые начинаются с 'М'. Эмблемы, эмали, эмиров, эмоции. **Ведь вот сказать 'эмоции' легко, а виданное ли дело их лепить?** (Šč: 113)

(...) ... sve što počinje s M, a to su mišolovka, i Mjesec, i mišljenje, i mnoštvo – znate kako se veli, da se tu skupilo '**mnogobrojno mnoštvo**' – jeste li ikada vidjeli da je netko ikad nacrtao **mnogobrojno mnoštvo**? (R: 86)

(...) što počinje na M, kao mišolovka, mjesec, mišljenje i **mногоо́ца**... znaš, kad se kaže 'što je mnogo, mnogo je' onda je to **mногоо́ца**... jesi li ikada vidjela crtež **mногоо́це**? (Šo: 71)

U idućem se dijelu Carroll poigrao istovremeno pravilnim morfološkim oblicima u neodgovarajućem kontekstu i prividnom homonimijom da bi stvorio uspješnu jezičnu igru i zbunio čitatelja. Naime, Carroll se poigrao riječju *whiting*, što označava vrstu ribe – mola. S druge strane, stvorio je nepostojeći gerund *whiting* u značenju *bijeljenje* (*whitening* na engleskom), koji ovom kontekstu nikako ne pripada. Istovremeno, dvije riječi istoga zvučanja, a različita značenja (*mol* – *whiting* i *bijeljenje* – *whiting*) potvrda su prividne homonimije (prividne jer gerund *whiting* ne postoji). Ščerbakov se na tom mjestu služi razlomljenom homofonijom da bi stvorio jezičnu igru, ali da bi je uopće stvorio, on obogaćuje svoj tekst prijevoda, odnosno dodaje dijelove koji nemaju nikakav analog kod Carrolla. Razlomljena homofonija odnosi se na riječi *лини вы* (*linjak ste vi*), koji pri čitanju zvuče kao *ленивы* (lijeni). Zbog toga se taj dio Ščerbakovljeva citata može protumačiti na dva načina: *Linjak ste vi, zato ste i zadnji* i *Lijeni ste, zato ste i zadnji*, čime se oblikuje uspješna jezična igra. Osim toga, u već spomenutom dodanom Ščerbakovljevu dijelu jezična se igra tvori poigravanjem istokorijenskim riječima, odnosno postojećim korijenima i postojećim tvorbenim postupcima tvore se nepostojeće riječi iz iste tvorbene porodice: *сушам* prema *суша* (kopno), *морят*, *мореное* prema *море* (more). Doslovno bi se taj dio na hrvatski preveo: *Što na kopnu kopne, to u moru more. Što je na kopnu kopnasto, to je u moru morasto.*

Raos se u svojem prijevodu ovoga dijela koristi razlomljenom homofonijom, i to tako da imenicu *salpa* razdvaja na *s Alpa*; imenicu *ugori* razdvaja na *u gori*; *jeguje* na *je guje*, a *jeguja* na *je guja*. Ovim načinom Raos stvara iznimno zanimljivu, uspješnu i komičnu jezičnu igru. Šoljan se poigrava deminutivima u kombinaciji s prividnom homonimijom. To se odnosi na imenicu *oslić* koja označava vrstu ribe. Kada Grifon kaže da se oslići zovu tako jer vuku morska kolica, vidljivo je da se Šoljan poigrao tako da aludira na dijalektalni naziv za

magarca – *osel* pa zatim aludira na njegovu manjenicu *oslić* i na taj način stvara homonime *oslić* – vrsta ribe i *oslić* – mali magarac. Poigravanje deminutivima odnosi se i na uspoređivanje magaraca, konja i volova kao kopnenih životinja s njihovim „umanjenim morskim verzijama“ – oslićima, konjicima i volcima.

Zanimljivo je da se semantički **nijedan prijevod u ovome dijelu ne podudara s drugima, što je izvrsna potvrda neprevodivosti jezične igre i traženja drukčijih rješenja u svojem jeziku za uspješnu realizaciju igre. Posebno je zanimljivo vidjeti koliko su Raosov i Šoljanov prijevod, dakle dva prijevoda na istome jeziku, međusobno nepovezivi:**

„Do you know why it's called a **whiting**?“ (...) „*It does the boots and shoes*,“ the Gryphon replied very solemnly. (...) „Why, what are *your* shoes done with?“ said the Gryphon. „I mean what makes them so shiny?“ (...) „They're done with blacking, I believe.“ „Boots and shoes under the sea,“ the Gryphon went on in a deep voice, „are done with whiting. Now you know.“ (C: 121)

– А про сухарики, так в море их смыло бы. Что на **суше сушат**, то в море морят. Что на **суше сушеное**, то в море мореное. На **суше сушат** сухари, а в море морят моржей. Они такие толстые, не очень-то ими обсыплешь, – (...) Ты, например, знаешь, почему линь оказался сзади? (...) – Так и говорят: «**Лини вы**, потому и сзади (...)» (Šč: 155)³⁵

„Znaš li, recimo, da je salpa vrhunska riba?“ (...) „Vrhunska je zato što dolazi s vrhunca, to je barem sasvim jasno.“ (...) „Zato što je **salpa s Alpa** (...) Za ribu vrijedi što je gore to je bolje.“ „A što je dolje?“ „Nije gore. A znaš li koje su ribe odmah iza nje?“ (...) „**Ugori**, jer žive **u gori**.“ „Ugori? Vrsta **jeguje**?“ „Vrsta **je guje**? Nije vrsta guje.“ (...) „Pa nisam ni rekla da je vrsta guje, nego jeguje! Guja je guja, a jeguja je jeguja!“ „Jeguja nije guja. Kako možeš reći da **jeguja je guja**!“ (...) (R: 115)

– Znaš li, recimo, zašto se zove **oslić**? (...) – **Zato što vuče morska kolica** – rekao je Grifon vrlo ozbiljno. (...) – Pa da, što se toliko čudiš? – rekao je Grifon. – Znaš valjda tko vuče kola na kopnu? (...) – Pa, mislim, **magarci, konji, volovi**. – Morska kolica pod morem – (...) – vuku **oslići i morski konjići i volci**. Kao što znaš, svi su oni *manji* nego na kopnu, jer su pod morem, pa ih voda *stiska*. Zato ne vuku kola, nego kolica. (...) (Šo: 96)

U ovom je potpoglavlju vidljiv šarolik spektar mehanizama realizacije jezične igre, ali ne samo to: u posljednjem je primjeru bilo vidljivo koliko se prevoditelji mogu semantički udaljiti od izvornika. Tu se ponovno može postaviti pitanje na koje ne postoji ispravan i jednoznačan odgovor: gdje je nevidljiva granica prevoditeljske slobode poslije koje prijevod postaje novo djelo, a ne više prijevod izvornika? Definitivno se ne može reći da je načelo

³⁵ Podcrtan je dio koji je Ščerbakov u svojem prijevodu dodao kako bi stvorio jezičnu igru – taj dio nema analoga u Carrollovu izvorniku. Riječ je opet o obogaćivanju teksta, što je na tankoj granici dopustivosti u teoriji prevođenja.

reverzibilnosti (reverzibilnost podrazumijeva činjenicu da bi prijevod nekoga djela, kada bismo ga prevodili natrag na ishodišni jezik, dao isti onaj tekst koji je preveden) u posljednjem primjeru ispoštovano. S druge strane, da su prevoditelji išli doslovno prevoditi Carrolla, gubitak bi bio puno veći: izgubio bi se estetski učinak, bogatstvo jezične igre, onaj doživljaj koji autor izvornika uspijeva prenijeti čitateljima izvornika, a u *Alisi* je upravo taj doživljaj najvažniji. U tom se posljednjem dijelu Raos pokazuje uspješnijim od Šoljana: njegova je jezična igra snažnija, uočljivija, intuitivnija. U ostalim primjerima ovoga potpoglavlja prijevodi nisu značajnije semantički odudarali od izvornika, a sva su trojica prevoditelja jezičnu igru i značenje uspješno prenijeli.

3.2.6. Jezična igra utemeljena na istozvučnosti i(li) sličnozvučnosti u izvorniku

Kao što je već spomenuto, Raos je u pogovoru svojega prijevoda naglasio da engleski jezik vrvi riječima sasvim različitoga značenja koje zvuče isto ili gotovo isto. Nije neobično da je tu jezičnu zanimljivost engleskoga jezika iskoristio i Carroll za realizaciju jezične igre.

U prvome primjeru Carroll se poigrava istozvučnošću imenica *tail* (rep) i *tale* (priča) da bi doveo do Alisine zbunjenosti i samim time stvorio jezičnu igru. Ščerbakov Carrolla prevodi ostvarujući jezičnu igru razlomljenom homofonijom, no sa značenjskoga aspekta njegov prijevod gubi povezanost s originalom. Ščerbakov se, naime, poigrava općom imenicom *канџонету* (deminutivno od *канџона* kao *kancona*) u akuzativu, koju „nepravilno“ razbija na *конџа нету* („nepravilno“ jer zamjenjuje mjesta samoglasnika *a* i *o* da bi uspio provesti jezičnu igru: *канџонету* prema *конџа нету*) u doslovnome značenju *kraja nema*. Dakle, Carrollova *priča* i *rep* postaju kod Ščerbakova *kancona* i *nema kraja*. Razlomljenom homofonijom i Raos realizira jezičnu igru, no upravo njome on uspijeva sačuvati semantičku referencu na izvornik, odnosno na *tail* (rep). Naime, Raos se dosjetio pridjeva *svirep* koji je razbio na neodređenu zamjenicu *svi* i *rep* pa je tako uspješno zadržao semantičku povezanost s Carrollovim *tail* (rep). Šoljan pak jezičnu igru ostvaruje doslovnim shvaćanjem izrečenoga pa kada miš kaže da mu je priča tužna, duga i vijugava kao rep, Alisa pridjev *tužna*, koji se odnosi na priču, doživljava kao da se odnosi na rep pa pita zašto mu je rep tužan. To je donekle pokušaj doslovnoga prijevoda Carrolla, kod kojeg miš kaže da ima *long* i *sad tale* (duga i tužna **priča**), na što Alisa pita zašto mu je *long* i *sad tail* (dug i tužan **rep**). Međutim, Carrollova je jezična igra mnogo uspješnija jer je zasnovana na istozvučnosti navedenih riječi, dok se na hrvatski jezik istozvučnost konkretno tih riječi nije mogla prenijeti pa se Šoljan poigrao samo doslovnošću izrečenoga:

„Mine is a long and a sad **tale!**“ said the Mouse, turning to Alice, and sighing. „It *is* a long **tail**, certainly,“ said Alice, looking down with wonder at the Mouse's tail; „but why do you call it sad?“ (C: 36)

– Я исполню вам печальную **канцонету**, – вздохнув, сказала Мышь. – **Канцонету**, потому что она короткая. – Почему же? Если **конца нету**, значит, она должна быть очень длинной, – недоуменно возразила Алиса. (Šč: 46)

„O, priča je to duga i žalosna!“ reče Miš, pa joj se okrenu i duboko uzdahne. „Jer miševi imaju **svirep**“, reče pa duboko uzdahnu, i doda jedva čujno: „kraj“. „Naravno da miševi imaju **svi rep**“, odvrati Alisa, pa mu se zadržano zagleda u rep, „ali zašto bi priča zbog toga bila duga i žalosna?“ (R: 38)

– Moja je **priča tužna, duga i vijugava kao moj rep** – reče Miš, obraćajući se Alici s uzdahom. – **Rep vam je svakako dug i vijugav** – reče Alisa, gledajući začuđeno Mišev rep – **ali zašto kažete i da je tužan?** (Šo: 31)

Poigravanje istozvučnošću riječi *not* (negacija glagola *biti*; u ovome primjeru *nisam*) i *knot* (čvor, uzao) u Carrollovu izvorniku Ščerbakov realizira jezičnom igrom na osnovi homonimije, pri čemu je semantika navedenoga dijela potpuno promijenjena i nema značenjske reference na izvornik. Ščerbakovljeva se homonimija odnosi na imenicu *точка*, čijim se značenjima *точка* i *brušenje* autor poigrava. Naime, na Alisino pitanje što dalje Miš odgovara *точка* u značenju *точка*; *kraj je*, a Alisa to shvaća u drugome smislu pa pita *A что точили*, odnosno *Što se brusilo?* Raos se također, da bi stvorio jezičnu igru, semantički udaljava od izvornika i igru ostvaruje poigravanjem na osnovi doslovnoga shvaćanja izrečenoga pozivajući se na rečenicu *Nisam ja* koja se shvaća doslovno (pogledati primjer). Šoljan uspješno zadržava semantičku referencu na *knot (uzao)* tako da jezičnu igru temelji na sličnozvučnosti riječi *uzao* i *puzao*. Osim sličnozvučnosti, u istome je Šoljanovu primjeru riječ i o fonološkoj opreci: *uzao – puzao*. Može se dodati da u ovome primjeru u engleskome originalu i poredak riječi (*not* na kraju rečenice) i dizanje intonacije na kraju omogućuju homofoniju:

„I beg your pardon,“ said Alice very humbly: „you had got to the fifth bend, I think?“ „I had **not!**“ cried the Mouse, sharply and very angrily. „A **knot!**“ said Alice, always ready to make herself useful, and looking anxiously about her, „Oh, do let me help to undo it!“ „I shall do nothing of the sort,“ said the Mouse, getting up and walking away. „You insult me by talking such nonsense!“ (C: 38)

– А что дальше? – А дальше **точка**, – сердито ответила Мышь. – **Точка?** А что **точили?** – немедленно заинтересовалась Алиса. – Вы очень невнимательны и ничего не поняли, – сердито сказала Мышь, вставая и явно намереваясь уйти. – Ваши бессмысленные речи меня раздражают. (Šč: 48)

„Oprosti“, odgovori Alisa vrlo smjerno, „no stigao si, čini mi se, već i do same oštre poante?“ „Ja? **Nisam ja!**“ uskliknu Miš ljutito. „**Ti nisi ti!**“ reče Alisa vrlo iznenađeno, pa se zabrinuto osvrne svud oko sebe. „**Ako ti nisi ti, a tko si ti onda?**“ „**Ja da nisam ja, zato što nisam ja?**“ reče Miš, pa ustane i ode. „Slušati takve gluposti, prva je uvreda za mozak!“ (R: 40)

– Oprostite – rekla je Alica vrlo ponizno – ali priča je tako spora i vijugava da mi se čini kao da puže. Sad ste dopuzali do petog zavijutka, jel tako? – Nisam zmija da bih **p-p-p-uzao!** – uzviknuo je Miš, mucajući od bijesa jer nimalo nije volio zmije. – **Uzao!** – ponovila je rastreseno Alica, uvijek spremna da bude od pomoći, i zabrinuto pogledala rep. – Joj, hoćete da vam pomognem i da ga odriješite! – Ne pada mi ni na kraj pameti – rekao je Miš, i ustao da ode. – Vrijeda me kad se blebeću ovakve besmislice. (Šo: 32)

Carroll jezičnu igru u sljedećem dijelu postiže poigravanjem na osnovi istozvučnosti riječi *axis* (os, putanja) i *axes* (sjekire). Na istome mjestu Ščerbakov se poigrava razlomljenom homofonijom uspješno zadržavajući referencu na sjekire. Naime, nominativ množine imenice *sjekira* na ruskom je jeziku nepravilan i glasi *monopa*. Tu imenicu Ščerbakov „cijepa“ na *mo* i *nopa*, što u danome kontekstu znači *trebalo bi*. Vojvotkinja to *trebalo bi* (*mo nopa*) shvaća kao *monopa* (*sjekira*) i odlučuje Alisi odsjeći glavu. Zanimljivo je da – iako to nema izravne veze s jezičnom igrom – Ščerbakov englesku *vojvotkinju* (*duchess*), kako je prevode i Raos i Šoljan, prevodi kao visočanstvo – *высочество*. Referencu na sjekire istim načinom – razlomljenom homofonijom – zadržava i Raos. On se poigrava govoreći o Zemljinoj putanji koja se nađe u povratu, a imenicu *povratu* zatim razdvaja na *po* i *vratu* govoreći da Alisi treba malo dati sjekirom po vratu. Šoljan u istome dijelu ne realizira jezičnu igru:

(...) You see the earth takes twenty-four hours to turn round on its **axis** – "Talking of **axes**," said the Duchess, „chop off her head!“ (C: 71)

(...) Земля делает полный оборот за двадцать четыре часа. Уж вам-то **пора** бы...
– **Топора** бы, **топора!** – сказали Ее Высочество. – И снять с нее голову! (Šč: 89)

(...) Zemlji, znate, treba dvadeset i četiri sata da se okrene oko svoje osi i nađe se **u povratu...** „**Po vratu**“, ponovi Vojvotkinja zamišljeno. „Kad smo već kod toga, dajte joj malo **sjekirom po vratu**.“ (R: 69)

(...) Jer, vidite, zemlja treba dvadeset i četiri sata da se okrene oko svoje osi... vi znate, dakako, da se zemlja okreće na osi kao glava na vratu... – Kad već govorimo o glavi na vratu – rekla je Vojvotkinja, – odrubite joj glavu! (Šo: 58)

Carrollova jezična igra u sljedećem se primjeru zasniva na sličnozvučnosti imenice *lessons* (*lekcije, školski sat*) i glagola *lessen* (*smanjiti, skratiti*). Ščerbakov u istome dijelu jezičnu igru ne ostvaruje. Jedino bi se u njegovu dijelu rečenica *Чем больше сразу учишься, тем*

меньше после мучишься mogla eventualno promatrati kao svojevrsna okazionalna izreka u doslovnome prijevodu *Što više odmah učiš, to ćeš se manje poslije mučiti*. Raos jezičnu igru oblikuje razlomljenom homofonijom, čuvajući djelomično referencu na original: *lessons* prenosi kao *raspored* – što nije točno, ali referenca nije potpuno izgubljena – a zatim *raspored* rastavlja na *raspo* (dijalektalno ili razgovorno obojen glagolski pridjev radni glagola *raspasti se*) i *red*. Šoljan se poigrava višeznačnošću imenice *sat*: jezičnu igru stvara na osnovi pogrešnog shvaćanja riječi *sat* u značenju *sprava za mjerenje vremena* umjesto u značenju *vremenska jedinica nastave*. Ipak, ono što je zanimljivije u ovome dijelu Šoljanova prijevoda jest da si on dopušta popriličnu prevoditeljsku slobodu, što je vidljivo u činjenici da je njegov prijevod ovoga dijela znatno duži nego u ostalim prijevodima i u izvorniku:

„And how many hours a day did you do **lessons**?“ said Alice (...) „Ten hours the first day,“ said the Mock Turtle: „nine the next, and so on.“ „What a curious plan!“ exclaimed Alice. „That’s the reason they’re called **lessons**,“ the Gryphon remarked: „because they **lessen** from day to day.“ (C: 116)

А сколько у вас было в день уроков? – торопливо переменила тему Алиса. – В первый день десять, – сказал Черепаха-Тельячи-Ножки, – на второй девять, на третий восемь и так далее. – Какое смешное расписание! – воскликнула Алиса. – **Чем больше сразу учишься, тем меньше после мучишься**, – заметил Грифон. (Šč: 148)

„I koliko ste sati imali dnevno?“ upita Alisa (...) „Prvi dan deset sati“, reče Lažljiva Kornjača, „sutradan devet, deset ili jedanaest, treći osam, devet, deset, jedanaest ili dvanaest, i tako dalje.“ „Neobična li rasporeda!“ uskliknu Alisa. „Zato se to i zove **raspored**“, zamijeti Grifon, „zato što se na kraju **raspo** svaki **red**.“ (R: 110)

– A koliko je kod vas trajao školski **sat**? – rekla je Alica (...) – O, katkad i po tjedan dana, i više! – uskliknula je Lažna Kornjača. – Onda to nije bio **sat**, nego... – prosvjedovala je Alica. – Bio je itekako dobar **sat**, sjećam se – rekla je Lažna Kornjača sjetno. – Dugo je radio, a onda ipak zarđao. Znaš, morska voda. (...) – Nisam pitala za **taj sat**, – objasnila je, – **nego za nastavni sat u školi**. – A, **taj sat**! Prvi dan je trajao po četrdeset pet minuta – rekla je Kornjača – drugi dan četrdeset, i tako dalje. – Kako mora da ste imali neobičan raspored! – uskliknula je Alica. – Nema tu ništa neobično – umiješao se Grifon. – Sjeti se da nastava počinje u jesen kad su dani sve kraći: ako je kraći cijeli dan, mora i svaki sat posebno biti kraći. (Šo: 91)

Sljedeći je citat rijedak primjer da sva četvorica autora jezičnu igru ostvaruju istim načinom: u ovom je slučaju to poigravanje sličnozvučnošću riječi, odnosno *dijelova* riječi. Carroll se poigrava tako da se Alisa, želeći reći *dinner* (*večera*), na pola riječi zaustavlja pa uspijeva izgovoriti samo *dinn*, a Kornjača to shvaća kao nekakvo mjesto *Dinn*. I Raos i Šoljan poigravaju se ne večerom, nego tanjurom (semantička je referenca ipak donekle zadržana;

tanjur se poslužuje pri večeri) pa se Alisa prekida u pola riječi – *tanj* – a Kornjača ponovno misli da je riječ o mjestu *Tanj*. Ščerbakov se jedini na ovome mjestu u tvorbi igre značenjski potpuno odmiče od teksta engleskoga izvornika, a uz poigravanje sličnozvučnošću riječi kod njega je prisutno i poigravanje morfološki nepravilnim oblicima. Naime, Alisino *вижу, ем и* (*vidim, jedem i*) Kornjača shvaća kao *vidim ih* te ispravlja Alisu da nije pravilno reći *вижу емы*, nego *вижу их*, pri čemu je oblik *емы* izmišljen radi stvaranja jezične igre na osnovi sličnozvučnosti *емы* i *ем и*:

„Yes,“ said Alice, „I've often seen them at **dinn** –, she checked herself hastily. „I don't know where **Dinn** may be,“ said the Mock Turtle (...) (C: 120–121)

– Да, – сказала Алиса, – довольно часто **вижу, ем и** ... – и запнулась. – Не «**вижу емы**», а «**вижу их**», – сказал Черепаха-Тельячи-Ножки. (Šč: 154)

„Da“, reče Alisa, „često sam ih vidjela na **tanju**...“ pa se u zadnji čas zadržala. „Nemam pojma gdje vam je taj **Tanj**“, reče Lažljiva Kornjača (...) (R: 113–114)

– Da – rekla je Alisa – često sam ih vidjela u **tanju**... – i u zadnji čas se zaustavila. – Ne znam gdje je taj **Tanj** – rekla je Lažna Kornjača (...) (Šo: 96)

Sličnozvučnost imenica *porpoise* (pliskavica) i *purpose* (svrha), značenjski, dakako, nepovezivih, podloga je za stvaranje nove jezične igre. Ščerbakov se na tome mjestu poigrava postojećim korijenima i postojećim tvorbenim postupcima da bi stvorio nepostojeće riječi u kombinaciji s razlomljenom homofonijom. To se odnosi na riječ *пред-линная* u nepostojećem značenju *riba ispred linjaka*. Riječ *предлинная* bez crtice inače postoji u značenju *predugačka*, a tvorena je prefiksalsnom tvorbom prefiksom *пре-* i osnovom *длинная*. Dakle, Ščerbakov je postojećim tvorbenim postupcima i postojećim korijenima stvorio nepostojeću riječ, a njezinim „razbijanjem“ na *пред* i *линная* poigrao se istovremeno i razlomljenom homofonijom. Raos, pak, također postojećim korijenima i postojećim tvorbenim postupcima tvori nepostojeće riječi u kombinaciji s prividnom homonimijom, ali se u odnosu na ostale prijevode značenjski potpuno odmiče, semantika je nepoveziva s originalom, odnosno radi se o ponovnoj autorovoj intervenciji i slobodi radi oblikovanja uspješne jezične igre. Konkretno, nepostojeće riječi tvorene postojećim korijenima i postojećim tvorbenim postupcima u kombinaciji s prividnom homonimijom odnose se na glagol *demolirati*, koji je u ovom kontekstu upotrijebljen u značenju *ostati bez molova*. U tome značenju taj glagol ne postoji, stoga je samo prividan homonim glagolu *demolirati* u značenju *uništiti*. Osim toga, prisutna je i homonimija imenica *mol* (vrsta ribe) i *mol* (lučki nasip) te lažna homonimija nepostojeće imenice *piš-moli* i imenice *pišmolji* (jd. *pišmolj* = vrsta ribe). Osim toga, od dijela „Pa bi

vidjela razliku“ nadalje Raos se poigrava sličnozvučnošću riječi „*Please*, kavicu“ i „*pliskavicu*“. Šoljan jezičnu igru gradi na osnovi sličnozvučnosti imenica *jastog* i *jastuk*. **Ovaj je dio gotovo školski primjer onoga što je već rečeno o tome koliko se prijevodi istoga izvornika međusobno mogu razlikovati i do koje granice (ne)dopustivosti ide prevoditeljska sloboda, do te mjere da prijevodi izgledaju međusobno nepovezivo:**

„If I'd been the whiting,“ said Alice, (...) „I'd have said to the **porpoise**, «Keep back, please: we don't want *you* with us!»“ „They were obliged to have him with them,“ the Mock Turtle said: „no wise fish would go anywhere without a **porpoise**.“ (...) „Of course not,“ said the Mock Turtle: „why, if a fish came to *me*, and told me he was going a journey, I should say «With what **porpoise**?»“ „Don't you mean «**purpose**»?“ said Alice. „I mean what I say,“ the Mock Turtle replied in an offended tone. (C: 121–122)

Была бы я на месте сига, (...) – я бы сказала линю: «Проходите вперед, пожалуйста. Не мешайте нам.» – Не мог он так сказать, – откликнулся Черепаха-Тельячи-Ножки. – Это был очень **длинный** сиг. А за любой очень длинной рыбой в море всегда плывет линь. И без него она никуда! (...) – Именно потому таких рыб и называют «**пред-линными**». И когда такая рыба подплывает, например, ко мне, я сразу вижу линия следом за ней и говорю: «Здравствуй, **пред-линная**». (Šč: 155–157)

„Kako su more mogli **demolirati**?“ začudi se Alisa. „Lijepo“, odgovori Grifon, „izlovili sve **molove**, pa je more ostalo **demolirano**. A to što je ostalo to i nisu **moli**, nego nekakvi **piš-moli**, osim onih koji su pobjegli na obalu i prerusili se u **molove**.“ „Ali kakve veze ima **mol s molom**? (...)“ „Jesi li ikad vidjela **mola na molu**? Ili bar **mola ispod mola**?“ uplete se sad i Lažljiva Kornjača. (...) „Pa bi vidjela razliku. Kao što ju je vidio i onaj Englez na Jadranu kad je rekao: «*Please*, kavicu», pa su mu servirali **pliskavicu**.“ „Pa je li ju pojeo?“ (...) „Ne, nego ju je popio!“ (R: 115–116)³⁶

– Da sam ja oslić – rekla je Alica (...) – ne bih pustila da mi **jastog** bude za petama; mislim bojala bih se njegovih kliješta. Zašto vode **jastoga** za sobom? – Moraju ga imati *sa* sobom. To je zato što oslići jako vole spavati; kao i druge ribe, uostalom. Nikad ne znaju gdje će ih zateći san – rekla je Lažna Kornjača. – Ni jedna riba pri zdravoj pameti ne ide nikamo bez **jastoga**. (...) pa ni jedna riba ne spava bez **jastoga**! Neudobno je. – Da ne mislite reći **jastuka**? – rekla je Alica. – Mislim reći ono što kažem – odgovorila je Lažna Kornjača uvrijeđenim glasom. (Šo: 96–97)

Dalje se Carroll poigrava sličnozvučnošću imenice *tea* (čaj) i glasa *t*. Na istome mjestu Ščerbakov gradi jezičnu igru poigravanjem prividno istokorijenskim riječima u kombinaciji s morfološki pravilnim oblicima u neodgovarajućem kontekstu (o pojmu neodgovarajućega

³⁶ Podcrtan je dio koji je Raos dodao bez ikakva semantičkoga analoga u izvorniku.

konteksta v. ovdje str. 40). To se odnosi na imenicu *чай* u značenju *čaj* naspram glagolu *чаять* u značenju *očekivati što, nadati se čemu*. Taj glagol smisleno uopće ne pripada ovome kontekstu, ali Ščerbakov se njime uspješno poigrao na osnovi (prividne) etimološke sličnosti i sličnozvučnosti s imenicom *чай*. Ista je stvar s imenicom *хлеб* u značenju *kruh* i glagolom *хлебать* u značenju *gucnuti, srknuti*: ponovno je riječ o poigravanju prividnom etimološkom povezanošću. Ščerbakovljevo *И ты не чаял хлеба, а хлебал чай* doslovno bi se prevelo kao *I ti se nisi nadao kruhu, nego si srkao čaj*; jezična se igra u doslovnome hrvatskom prijevodu, dakako, gubi. Raos isti dio prevodi poprilično vjerno, pri čemu se, naravno, gubi jezična igra. Šoljan se u prvome dijelu prijevoda poigrava nepravom homomorfijom, a u drugome dijelu fonologijom. Neprava homomorfija odnosi se na oblike *šalica* (posuda za piće) i *šalica* (deminutiv imenice *šala*), ovdje upotrijebljen u genitivu množine. Fonološko poigravanje odnosi se na prekomjernu upotrebu fonema *š*, zbog čega se može govoriti i o aliteraciji:

(...) – and what with the bread-and-butter getting so thin – and the twinkling of the **tea** –, „The twinkling of the *what?*“ said the King. „It began with the **tea**,“ the Hatter replied. „Of course twinkling begins with a **T**!“ said the King sharply. „Do you take me for a dunce? Go on!“ „I’m a poor man,“ the Hatter went on, „and most things twinkled after that – only the March Hare said – (...) (C: 133–134)

(...) Хлеба с маслом было все меньше и меньше, и я уже не **чаял**, я... я... – И ты не **чаял хлеба**, а **хлебал чай**, – резко сказал Король. – Я не тупица, я это понял. (Šč: 173)

(...) – a kako kruh i maslac postaju sve tanji – i treptanje čaja... „Treptanje *čega?*“ upita Kralj. „Treptanje počinje s **te**...“ (...) „Naravno da treptanje počinje s **T**!“ reče vrlo oštro. „Držiš me za glupana? Dalje?“ „Bijedan sam čovjek“, nastavi Klobučar, „i nakon toga je skoro sve počelo treptati... a Ožujski Zec je rekao...“ (R: 126)

(...) ... i kad se uzme u obzir koliko je kruh s maslacem dandanas tanak ... i koliko za čaj treba šećera... i da ima sve manje **šalica**... – Kakvih **šalica**? – dreknuo je Kralj nestrpljivo. – **Malih šala**... ništa ozbiljno – uplašio se Klobučar – Htjeli smo se samo našaliti. Sve je počelo sa **š**... – Valjda vidim da **šaliće i šećer počinju sa š**! (...) Zar misliš da sam šašav! (...) – Htio sam reći sve je počelo sa **šalom** – drhtao je Klobučar. – širomah šam čovjek, i pio šam čaj ne želeć nikom štete... šamo je Ožujski Zec rekao... (Šo: 105)

U sedam primjera, gdje Carroll jezičnu igru ostvaruje poigravanjem istozvučnošću ili sličnozvučnošću riječi, vidljiva je raznolikost mehanizama jezične igre kod trojice prevoditelja. Ščerbakov jezičnu igru dvaput ostvaruje razlomljenom homofonijom, jednom se poigrava homonimijom, jednom sličnozvučnošću riječi, jednom postojećim korijenima i postojećim tvorbenim postupcima tvori nepostojeće riječi u kombinaciji s razlomljenom

homofonijom, jednom se poigrava istokorijenskim riječima u kombinaciji s morfološki pravilnim oblicima u neodgovarajućem kontekstu te jednom jezičnu igru ne uspijeva realizirati. Raos se tri puta poigrava razlomljenom homofonijom, jednom doslovnim shvaćanjem izrečenoga, jednom sličnozvučnošću riječi, jednom postojećim korijenima i postojećim tvorbenim postupcima tvori nepostojeće riječi u kombinaciji s razlomljenom homofonijom i jednom ne uspijeva prenijeti Carrollovu jezičnu igru. Šoljan u ovome dijelu jednom jezičnu igru ostvaruje doslovnim shvaćanjem izrečenoga, četiri puta sličnozvučnošću riječi, jednom nepravom homomorfijom u kombinaciji s fonološkim poigravanjem te jednom ne ostvaruje jezičnu igru tamo gdje je Carroll ostvaruje. Vidljivo je da u ovome potpoglavlju sva trojica prevoditelja na jednom mjestu (ali ne radi se o istome mjestu!) ne uspijevaju prenijeti Carrollovu jezičnu igru, dakle nisu stopostotno uspješni. I Ščerbakov i Raos u ovom se dijelu često semantički udaljavaju od izvornika, mjestimično toliko da bi njihovi prijevodi bili nepovezivi s izvornikom da se ne zna da je riječ o prijevodu istoga dijela. Šoljan, pak, na svim mjestima uspijeva jezičnom igrom zadržati semantičku referencu na izvornik pa je s toga gledišta uspješniji iako su, s druge strane, upravo zbog toga njegove igre katkad manje dosjetljive nego Raosove ili Ščerbakovljeve. Bitno je spomenuti i da u ovom potpoglavlju na jednome mjestu sva četvorica autora ostvaruju jezičnu igru istim mehanizmom – sličnozvučnošću riječi.

3.2.7. Fonološko poigravanje u izvorniku

Carrollovo fonološko poigravanje riječima *yer honour* prema standardnojezičnom *your honour* i *arrum* prema *arm* Ščerbakov ne prenosi, odnosno ne ostvaruje konkretnu jezičnu igru. Osim toga, Carrollovo *arm*, *honour* i *arrum* mogli bi se pročitati na isti način pa je i tu fonološku zanimljivost Carroll možda svjesno iskoristio. Raos značenjski slijedi izvornik, pri čemu uspijeva prenijeti fonološku igru, odnosno poigrava se dijalektalno obojenom imenicom *rouka* prema standardnojezičnome *ruka*. Šoljan u istome primjeru jezičnu igru realizira rimom na jednome mjestu (***Ruka***, nije *šunka*!) i neobičnim morfološkim oblikom, odnosno dijalektalno obojenim mjesnim prilogom *ondikance* prema standardnojezičnom *ondje* na drugome mjestu:

„Now tell me, Pat, what's that in the window?“ „Sure, it's an **arm**, **yer honour**!“ (He pronounced it 'arrum.') (C: 45)

– А теперь, Пэт, скажи, что это там в окне? – Провалиться мне, ваша честь, это какая-то петрушка! (Šč: 58)

„A sad mi reci, Pat, što je to na prozoru?“ „A što drugo, **ruka**, milostivi gospodine!“ (Što je on izgovorio više kao '**rouka**'). (R: 48)

– A sad ti meni kaži, Ga-ga, što je ono na prozoru? – **Ondikance**, m'lost'vi gospod'ne? **Ruka**, nije **šunka**! (Šo: 39)

U jednome primjeru gdje se Carroll eksplicitno poigrao fonologijom Ščerbakov je manje uspješan od hrvatskih prevoditelja jer jezičnu igru ne uspijeva prenijeti. S obzirom na to da se Šoljan koristi dvama mehanizmima (rimom i neobičnim morfološkim oblikom), a Raos samo jednim (poigravanjem fonologijom), u ovome je dijelu Šoljan uspješniji od Raosa.

3.2.8. Jezična igra utemeljena na polisemiji/homonimiji u izvorniku

Spomenuto je da će se u radu homonimija i polisemija promatrati zajedno (v. ovdje bilj. 23). U prvome primjeru Ščerbakov, kao i Carroll, jezičnu igru temelji na višeznačnosti riječi. Kod Carrolla višeznačnost se odnosi na frazu *to explain yourself*. Na tome bi se mjestu moglo govoriti i o doslovnome shvaćanju fraze *to explain (yourself)* – objasniti svoje postupke (o doslovnome shvaćanju izrečenoga kao načinu realizacije jezične igre v. ovdje § 3.2.12). Doslovan bi prijevod ove fraze bio *objasniti se*, a taj glagol nije potvrđen u povratnome obliku ni u Anićevu rječniku ni na Hrvatskome jezičnom portalu, dok je u *Rječniku hrvatskoga jezika* (urednik J. Šonje) potvrđen. U engleskome je jeziku to normalna fraza pa Carroll zamjenicu *yourself*, što bismo slobodno preveli kao *se*, upotrebljava da bi otvorio prostor za jezičnu igru. Ščerbakov slijedi Carrolla i semantički i načinom realizacije jezične igre pa se poigrava neodređenom zamjenicom *cama* u značenju *sama* pa kad Gusjenica pita je li Alisa sama nešto zamijetila, ona odgovara da nije sama jer, kad je primijetila da nije sama, ona već nije bila sama svoja. Raos nastoji vjerno prenijeti smisao izvornika u prijevodu te jezičnu igru temelji na doslovnome shvaćanju izrečenoga, odnosno poigrava se osobnom zamjenicom *ja*, a prema istom principu jezičnu igru gradi i Šoljan, samo se on poigrava povratnom zamjenicom *se* (što je semantički i bliže Carrollovu dijelu):

„What do you mean by that?“ said the Caterpillar sternly. „**Explain yourself!**“ „**I can't explain myself**, I'm afraid, sir,“ said Alice, „**because I'm not myself**, you see.“ (C: 54)

– И ты **сама** это заметила? – спросил Шелкопряд. – Боюсь, сэр, что уже не я **сама**, – ответила Алиса. – Потому что, когда я заметила, что я не **сама**, по-моему, я уже была не я **сама**. (Šč: 69)

„Kako to misliš?“ upitala je Gusjenica strogo. „Daj objasni što time misliš!“ „Bojim se, gospodo, da ne mogu objasniti što **ja** time mislim“, odgovori Alisa, „zato što, vidite, **ja** više nisam **ja**.“ (R: 55)

– Što misliš time reći? – rekla je Gusjenica strogo. – Razumljivije se izrazi! – Žao mi je, gospodo, ali ne mogu *se* izraziti – rekla je Alica – jer, vidite, ja nisam ja. (Šo: 44)

U sljedećem primjeru Carroll je višeznačnost riječi *pack* iskoristio da bi stvorio jezičnu igru. Naime, *pack of cards* znači *snop karata*, no *pack* znači i *čopor* pa u navedenome primjeru *snop karata* može biti i *čopor karata*. *Čopor* aludira na životinje, a budući da su karte u djelu napale Alisu, moglo bi se zbilja reći da i jesu čopor. Tom je višeznačnošću unutar jedne sintagme Carroll stvorio zanimljivu i uspješnu jezičnu igru. Na istome mjestu Ščerbakov i Šoljan ne osmišljavaju nikakvu jezičnu igru. Kombinacijom postojećih korijena riječi i postojećih tvorbenih postupaka Raos nanovo tvori nepostojeće riječi u kombinaciji s prividnom homonimijom. To se odnosi na pridjev *bojni*, koji se u ovom kontekstu upotrebljava kao pridjev imenice *boja*, što, dakako, nije točno. Stoga je riječ o nepostojećoj riječi u tome smislu, stvorenoj postojećim tvorbenim postupcima i postojećim korijenima, a istovremeno i prividnome homonimu pridjevu *bojni* u smislu „onaj koji se odnosi na boj“. Ipak, Raos nije slučajno izmislio taj pridjev. On je i htio aludirati na boj kako bi prenio sugestiju agresivnosti karata koju je Carroll prenio nazivajući ih čoporom:

(...), as well as the whole **pack of cards** (...) (C: 128)

(...) и вся колода карт. (Šč: 164)

(...), a bile su tu i karte složene u **bojne** redove, jer je svaki bio u drugoj **boji**. (R: 121)

(...), kao i cijelo paklo karata:(...) (Šo: 101)

U sljedećem primjeru Carroll se poigrava višeznačnošću glagola *beat*, konkretno u frazi *to beat time*, što bi se moglo prevesti hrvatskom frazom *ubijati vrijeme*. Ta se fraza u Carrollovu primjeru doslovno shvaća kao *tući vrijeme*, zbog čega je jezična igra istovremeno ostvarena i višeznačnošću riječi i doslovnim shvaćanjem izrečenoga i poigravanjem postojećom frazom. Na isti se način kao Carroll (višeznačnost + doslovno shvaćanje izrečenoga + poigravanje postojećom frazom) spretno snalazi i Raos. To mu uspijeva jer navedena fraza *to beat time* ima sličan analog u hrvatskome jeziku, kako je već i spomenuto: *ubijati vrijeme*. Višeznačnošću riječi i doslovnim shvaćanjem izrečenoga Ščerbakov i Šoljan realiziraju jezičnu igru: kod Ščerbakova to se odnosi na glagol *провести* u sklopu sintagme *провести время*, a budući da navedeni glagol može značiti *provesti*, ali i *prevariti*, Ščerbakov se poigrava sintagmama *provesti vrijeme* i *prevariti vrijeme*. Šoljan jezičnu igru zasniva na dijelu *gradski toranj točno tuče vrijeme* (*tući vrijeme* bio bi doslovan prijevod Carrollova *to beat time*), a zatim se glagol *tući* ponovno shvaća doslovno pa Klobučar govori da vrijeme ne

podnosi da ga se tuče. U ovome primjeru, dakle, sva su trojica prevoditelja uspjela pronaći analog engleskoj frazi i uspješno su se njome poigrali:

„I dare say you never even spoke to Time! „Perhaps not,“ Alice cautiously replied: „but I know I have to **beat time** when I learn music.“ „Ah! that accounts for it,“ said the Hatter. „**He won't stand beating.**“ (C: 84)

– Я полагаю, вы даже не знаете, как надо обращаться к нему! – Может, и не знаю, осторожно ответила Алиса. – Но зато я почти всегда знаю, **как его провести**. – Вот теперь понятно! – сказал Шляпочник. – **Кому понравится, что его хотят провести!** (Šč: 106)

„Usudio bih se reći da s Vremenom nikad nisi prozborila ni riječi!“ „Vjerojatno ne“, odvrati Alisa oprezno, „**ali sam ga zato, znate, ubijala** kad god mi je bilo dosadno.“ „Ah! To je onda to!“ reče Klobučar. „Ono, razumije se, **ne trpi da ga netko ubija**(...)“ (R: 81)

– Uvjeren sam da ti ni s Vremenom ne bi mogla izaći na kraj. – Mislite zato što ga nemam dovoljno? – oprezno će Alisa. – Ne, nego zato što ga ne znaš. – Možda ga sad ne znam – rekla je Alisa – ali kod nas **gradski toranj točno tuče vrijeme**. – A, dakle, u tom grmu leži... o, pardon, to je dakle posrijedi – rekao je Klobučar. – **On ne podnosi da ga se tuče**. (Šo: 67)

Na homonimiji Carroll zasniva sljedeći primjer. Homonimija se odnosi na glagol *draw* koji može značiti *crtati*, ali i *vući* pa na toj osnovi autor stvara igru. Ščerbakov jezičnu igru ostvaruje razlomljenom homofonijom u kombinaciji sa sličnozvučnošću. Naime, Ščerbakov uzima glagole *ели или нули* u značenju *jeli ili pili*, a zatim ta dva glagola sličnozvučnošću „stapa“ u glagol *ленили* u značenju *lijepili*. Postojećim frazama poigrava se Raos na način da govori da su sestre žedno upijale sirup, što asocira na frazu *žedno upijati znanje*, to više što se prije žednog upijanja sirupa spominje da su sestre *učile*, dakle bilo bi logično da su žedno upijale znanje, a ne sirup. Šoljan jezičnu igru realizira nepravilnim morfološkim oblicima u kombinaciji s fonološkim poigravanjem. Nepravilan morfološki oblik odnosi se na 3. l. mn. prezenta *crpaju* od glagola *crpsti*, a koji bi trebao glasiti *crpu*. Taj nepravilan oblik Šoljan potom dovodi u fonološku opreku s glagolom *crtaju*, što znači da je jezična igra ostvarena i fonološkim poigravanjem:

„And so these three little sisters – they were learning to **draw**, you know – „ „What did they **draw**?“ said Alice, quite forgetting her promise. „Treacle,“ said the Dormouse, without considering at all this time. (C: 88)

И вот, значит, эти три сестрички, они, так сказать, **ели или пили**... – **И лепили**? Что? – спросила Алиса, позабыв все свои обещания. – Сироп, – на этот раз не задумываясь, сказала Соня. (Šč: 112)

„I tako su te tri sestre – i tako su, znate, učile i **žedno upijale**...“ „Što?“ upita Alisa, sasvim zaboravivši na obećanje. „**Sirup**“, odgovori puh Spiš-Miš, ovaj put sasvim bez razmišljanja. (R: 85)

– I tako su, znate, te tri sestre učile da **crpaju**... – **Ne kaže se crpaju, nego crpu** – rekla je Alica, smetnuvši posve s uma svoje obećanje. – A što su crple? – **Htio sam reći crtaju** – rekao je Puh, razmislivši malo. – Dobro – rekla je Alica nestrpljivo – što su onda crtale? – Melasu – rekao je Puh, ovaj put bez imalo oklijevanja. (Šo: 70)

Sljedeći je Carrollov primjer zasnovan na homonimiji imenice *well* (*bunar*) i priloga *well* (*dobro*). Osim toga, Carroll se poigrava i sintaktičkim rasporedom prijedloga *in* i imenice/priloga *well*: u prvome dijelu *in the well* znači *u bunaru*, a na drugom mjestu prijedlog *in* dolazi iza riječi *well* i kompletno se značenje mijenja: *well in* doslovno bi se prevело kao *dobro unutra*. Ščerbakov jezičnu igru prenosi razlomljenom homofonijom i sličnozvučnošću, ali se semantički udaljava od izvornika da bi uspio stvoriti jezičnu igru. Njegova se igra ponovno odnosi na glagol *лепили*, u značenju *lijepili*, a potom autor iskorištava sličnozvučnost toga glagola te veznika i glagola *или нули* u značenju *ili pili*. Na drugome mjestu Ščerbakov iz imenice *строение* u značenju *zgrada, zdanje* „izvlači“ brojevnju imenicu *трое* (*troje*) i na toj osnovi realizira igru. Raos djelomično poštuje semantiku izvornika, a jezičnu igru realizira nepravom homomorfijom. Neprava homomorfija odnosi se na poigravanje dativom opće imenice *вук* (*vŭku*) i 3. l. mn. prezenta glagola *вѹѹи* (*vŭkŭ*). Šoljan se poigrava razlomljenom homofonijom u kombinaciji s nepravilnim morfološkim oblicima i također se semantički djelomično odmiče od izvornika. Nepravilan morfološki oblik odnosi se na glagol *наднѹти* (*se*), koji bi trebao glasiti *надѹти* (*se*), odnosno to nije glagol druge, već prve vrste. Taj glagol Šoljan zatim razlomljenom homofonijom „razbija“ na prijedložno-imenički izraz *на дну* i na toj osnovi gradi jezičnu igru:

„But I don't understand. Where did they draw the treacle from?“ „You can draw water out of a water-well,“ said the Hatter; „so I should think you could draw treacle out of a treacle-well – eh, stupid?“ „But they were **in the well**,“ Alice said to the Dormouse (...) „Of course they were,“ said the Dormouse; „– **well in**.“ (C: 89)

– Я не поняла. И **лепили** сироп **или пили** сироп? – Из обычного ключа воду можно набирать с собой или пить сразу, как хотите, – сказал Шляпочник. – И по-моему, сироп из сиропного ключа точно так же можно набирать или пить сразу. Э, глупая! – И как они там жили? Там что, было

какое-нибудь **строение**? – закончила Алиса (...) – Конечно, **строение**, – ответила Соня. – Их же было **трое**. (...) – И вот, значит, они **ели или пили** (...) и **лепили** всякие вещи, которые начинаются с „М“. (Šč: 112–113)

„Sve mi to nije jasno. Odakle su upijale taj sirup, otkud su ga vadile?“ „Iskopaše najprije si rupni bunar“, objasni Klobučar, „jer kakav je to bunar bez rupe? A sirupni bunar daje sirup, kao što vodni daje vodu.“ „Pa su iz njega vukle sirup?“ „A znale su i da **vuku** uže kante iz bunara navuku preko glave.“ (...) „Kad bi došao **vuk**“, objasni Spiš-Miš. (R: 85–86)

– Ne razumijem: jesu li onda melasu crpli ili je crtali? – Iz zdenca vode možeš crpsti vodu – rekao je Klobučar – onda je valjda jasno da se iz zdenca melase može crpati melasa! A isto tako i crtati – baš si glupa! – Ali one su bile **na dnu** – rekla je Alica Puhu (...) – Razumije se – rekao je Puh. – Toliko su se već nacrpcale melase da su se sasvim **nadnule**. (...) (Šo: 70–71)

Na homonimiji imenice *mine* (rudnik) i zamjenice *mine* (moje) Carroll zasniva sljedeći dio te tu homonimiju iskorištava da bi stvorio „izreku“ koja bi u doslovnome prijevodu glasila *Što je više mogega, to je manje tvojega*. Ščerbakov stvara jezičnu igru sličnozvučnošću riječi u kombinaciji s nepravilnim morfološkim oblikom. Nepravilni morfološki oblik odnosi se na imperativ 2. l. jd. *копѣ* od glagola *копѣть* (*štedjeti*), a koji bi trebao glasiti *копу*. Taj se imperativ potom na osnovi sličnozvučnosti dovodi u vezu s imenicom *копѣ*, koja u ovom kontekstu označava novac te bi Ščerbakovljeva fraza doslovno glasila *Ne štedi novac, moje nije tvoje*, što na hrvatskome jeziku nema nekakva smisla, ali jezičnu je igru na ruskom jeziku Ščerbakov uspješno ostvario. Raos se ponovno poigrava nepravom homomorfijom, odnosno imperativom 2. l. jd. *ја̀ми* od infinitiva *jamiti* i lokativom imenice *jama* – *u ја̀ми*. Šoljan mijenja postojeće fraze da bi stvorio jezičnu igru, ali da bi je realizirao, značenjski se potpuno odmiče od Carrolla. Šoljan je modificirao i „stopio“ dvije hrvatske fraze: *ne trči pred rudo* i *tko drugom jamu kopa, sam u nju pada* i stvorio „izreku“ *ne trči pred rudnik, jer ćeš u njega pasti*. Sva trojica prevoditelja, dakle, stvaraju u svojim prijevodima vlastite izreke, pri čemu se sva trojica udaljavaju od izvornika, ali su u tom odmicanju dosjetljivi i uspješni:

(...) there's a large mustard-**mine** near here. And the moral of that is – «The more there is of **mine**, the less there is of yours.» (C: 107–108)

– Ее добывают в копах неподалеку от этих мест. И мораль отсюда такова: '**Копѣ не копѣ**, мое не твое! (Šč: 137)

(...) jer tu u blizini imamo veliki rudnik gorčice, vade je iz jame. A pouka u tome glasi: «Više **jami**, manje u **jami**.» (R: 102)

(...) – flamingo i gorušica imaju oboje slovo g i zato oboje grizu. A pouka iz toga je: „Svaka ptica svome jatu leti.“ – Samo što gorušica nije ptica – primijetila je Alica. (...) – ovdje u blizini ima veliki rudnik gorušice. A pouka iz toga je: „**Ne trči pred rudnik, jer ćeš u njega pasti**.“ (R: 85)

Engleski jezik zbog sve većega tvorbenog pojednostavljivanja riječi ima više homonima nego, primjerice, hrvatski ili ruski jezik. Razlog je tome u odnosu na hrvatski jezik možda i naglasak: engleski jezik ima samo dužinu i kraćinu, a hrvatski jezik ima opreku uzlaznosti i silaznosti tona pa su samim time i pravi homonimi rjeđi. To je vidljivo i iz sljedećeg primjera gdje jedino Carroll ostvaruje jezičnu igru zahvaljujući homonimima koji su neprenosivi u ruski i hrvatski jezik. Naime, imenica *Knave* na engleskome jeziku označava dečka u kartama, ali i hulju. Ruski prijevod *Bailem*, Raosov *Dečko* te Šoljanov *Pub Herc* nemaju prostora za takvu jezičnu igru.

Na višeznačnosti glagola *suppress* (*ugušiti* i *zabraniti*) i doslovnome shvaćanju izrečenoga zasniva se sljedeća Carrollova jezična igra, odnosno *suppress* kao *zabraniti* doživljava se kao *suppress* u značenju *ugušiti*. Ščerbakov prilično vjerno prevodi Carrolla i uspijeva, višeznačnošću glagola *подавумь* (*zgnječiti* i *obuzdati*), stvoriti jezičnu igru. Raos se pak poigrava postojećim korijenima riječi i postojećim tvorbenim postupcima da bi stvorio nepostojeće riječi u kombinaciji s prividnom homonimijom. Nepostojeća riječ (v. ovdje bilj. 26) tvorena postojećim korijenom i postojećim tvorbenim postupcima odnosi se na glagol *ušutkavati* u kontekstu nesvršenoga parnjaka glagola *šutnuti*. U tom značenju taj glagol ne postoji, stoga je samo prividan homonim glagolu *ušutkavati* u značenju *utišavati*. Šoljanu ne uspijeva na ovome mjestu stvoriti jezičnu igru:

Here one of the guinea-pigs cheered, and was immediately **suppressed** by the officers of the court. (As that is rather a hard word, I will just explain to you how it was done. They had a large canvas bag, which tied up at the mouth with strings: into this they slipped the guinea-pig, head first, and then sat upon it.) (C: 135)

Захлопавшая при этих словах морская свинка была немедленно **подавлена** судебскими властями ('подавлена' – слово трудное, и я сейчас вам объясню, что они сделали: у них был большой холщовый мешок с завязками, они засунули туда морскую свинку вниз головой и уселись сверху.) (Šč: 174–175)

Na ovo jedan zamorčić veselo ciknu, našto ga sudski poslužitelj smjesta **ušutka**. (A kako je to vrlo teška riječ, odmah ću vam i objasniti kako se to **u-šut-kava**. Nesretnu životinju okrenu, pa je onda **šutkaju** u donji dio tijela dok je sasvim ne prođe želja da se dalje javlja.) (R: 128)

Ovdje je jedno od zamorčadi zapljeskalo, ali je smjesta od strane sudskih službenika zaveden mir i red. (Kako je to prilično općenit izraz, moram objasniti kako se to radi. Uzeli su veliku platnenu vreću koja se na otvoru veže vrpcom i u nju ugurali zamorca, glavom dolje, i zatim na njega sjeli.) (Šo: 106)

Sljedeća je jezična igra u engleskome izvorniku zasnovana na poigravanju homonimima – imenice *fit* (izljev – bijesa, naprimjer) i glagola *fit* (pristajati). Zanimljivo je da je ovo jedini dio u cijeloj *Alisi* u kojem se eksplicitno spominje jezična igra (*pun*). Na homonimiji jezičnu igru gradi i Ščerbakov, odnosno poigrava se glagolom *хватить* i njegovim značenjima *zgrabiti/spopasti* i *dostajati*. Raos jezičnu igru zasniva na poigravanju postojećom frazom. Umjesto da kaže da se „šizovi ne tiču vas“, Raos govori da se „šizovi ne hvataju vas“ kako bi očuvao jezičnu igru. Šoljan se poigrava istokorijenskim riječima *spopadati* i *napadati*:

(...) „Then again – »before she had this **fit** – «you never had **fits**, my dear, I think?“ he said to the Queen. (...) „Then the words don't **fit** you,“ said the King (...) „It's a pun!“ (C: 144–145)

(...) А дальше! „Удар **хватил** ее“. Моя дорогая, вас когда-нибудь удар **хватал**? – обратился он к Королеве. (...) – Стало быть, **хватит**, – сказал Король, – **хватит** смысла в этих стихах на десять приговоров. (...) – Это шутка! (Šč: 188–189)

(...) I onda opet... »Pr'je šiza joj zloga... « „A vas, draga moja, mislim da nikad ne hvataju šizovi?“ upita Kraljicu. (...) „Onda se ti šizovi ne **hvataju** vas“, rekao je Kralj (...) „To je bila igra riječi kalambur!“ (R: 136–137)

(...) A onda i ovo: „Prije no **napad** **spopade** nju“, ali tebe nikada ne **spopadaju** napadi, draga moja, je'l tako? – obratio se Kraljici. (...) – Onda te riječi ne **napadaju** tebe – rekao je Kralj (...) – To je bila igra riječi! (Carroll 1985: 114)

U sljedećem se primjeru Carroll poigrava složenim glagolom *cross-examine*. Naime, *cross* može značiti i *križ* i *ljut* pa je Carroll tu činjenicu iskoristio u kombinaciji s doslovnim shvaćanjem izrečenoga glagola (o doslovnome shvaćanju kao načinu realizacije jezične igre v. ovdje § 3.2.12) na sljedeći način: kada je Kralju rečeno da mora unakrsno ispitati (*cross-examine*) svjedoka, Kralj prekriži ruke (*križ*) i namršti se (*ljut* je). Takva polisemičnost toga glagola u ruskome i hrvatskom jeziku ne postoji pa se sva trojica prevoditelja poigravaju doslovnim shvaćanjem izrečenoga, odnosno *unakrsno ispitivanje* (rusko *перекрестный допрос*) Kralj shvaća tako da prekriži ruke. Raos i Šoljan prevode Carrollov dio tako da se Kralj jako namršti na kuharicu, ali u hrvatskome se jeziku konotacija igrivosti tu gubi jer

unakrsno ispitivati u hrvatskom nema nikakvu značenjsku aluziju na ljutnju kao englesko *cross-examine*:

(...) Your majesty must **cross-examine** *this* witness.“ „Well, if I must, I must,“ the King said, with a melancholy air, and, after **folding his arms and frowning** at the cook till his eyes were nearly out of sight, he said in a deep voice (...) (C: 136)

– Ваше Величество, придется подвергнуть эту свидетельницу **перекрестному допросу**. – Ну что ж, придется как придется, – вздохнул Король, **скрестил руки** на груди и внушительно спросил (...) (Šč: 177)

„Vaše bi Veličanstvo *ovog* svjedoka moralo podvrgnuti **unakrsnom ispitivanju**.“ „Mislim što se mora, mora se“, reče Kralj melankoličnim glasom i **prekriži ruke na prsima**, pa se tako mrštio na kuharicu sve dok mu se nije zamaglilo pred očima, te napokon reče dubokim glasom (...) (R: 129)

(...) – Vaše Veličanstvo mora *ovoga* svjedoka podvrći **unakrsnom ispitivanju**. – E, ako moram, moram – rekao je Kralj sjetna izraza, i **prekriživši ruke** i namrgodivši se na kuharicu toliko da su mu se oči gotovo izgubile pod obrvama, rekao je dubokim glasom (...) (Šo: 107)

Deset primjera Carrollova poigravanja polisemijom ili homonimijom Ščerbakov, Raos i Šoljan različito prenose. U dvama slučajevima, jednom kada se Carroll poigrava višeznačnošću imenice *Knave* i jednom kada se poigrava višeznačnošću riječi *cross* ni Ščerbakov, ni Raos, ni Šoljan ne uspijevaju prenijeti tu jezičnu igru. U prvom i trećem primjeru sva se trojica prevoditelja uspješno snalaze zamjenjujući Carrollove fraze ekvivalentnim hrvatskim i ruskim frazama. I Ščerbakov, i Raos, i Šoljan u ovome se dijelu mjestimično semantički odmiču od izvornika radi ostvarivanja jezične igre. Njihovo je odmicanje u tome smislu opravdano jer su u tim slučajevima njihove jezične igre uspješne i domišljate. Najbolji je dokaz tome šesti primjer gdje sve tri izreke koje osmišljavaju trojica prevoditelja nemaju semantičke veze s Carrollovom izrekom, a ipak su originalne i uspješne u kontekstu ostvarivanja jezične igre. U osmome primjeru, gdje i Raos i Ščerbakov ostvaruju jezičnu igru, Šoljan je u ovome potpoglavlju ne ostvaruje pa su u tome kontekstu Raos i Ščerbakov uspješniji od Šoljana. Drugi primjer Carrollove jezične igre u ovome potpoglavlju prenosi samo Raos pa bi se moglo reći da je u ovome dijelu u ostvarivanju igre Raos najuspješniji među trojicom prevoditelja.

3.2.9. Jezična igra utemeljena na rimi u izvorniku

Dijelovi koji su u izvorniku utemeljeni na rimi mogli bi se promatrati i kao jezična igra utemeljena na fonološkoj opreci. Carrollovu rimu (*pig – fig*) prenose i Ščerbakov (*порося – карася*), i Raos (*svinja – dinja*), i Šoljan (*svinju – dinju*):

- „Did you say **pig**, or **fig**?“ said the Cat. (C: 78)
- Как ты сказала? В **порося** или в **карася**? – спросил Кот. (Šč: 98)
- „Jesi li rekla **svinja** ili **dinja**?“ upita Mačka. (R: 75)
- Što si bila rekla „**svinju**“ ili „**dinju**“? – upitala je Mačka. (Šo: 63)

U drugome primjeru Carrollovu rimu Ščerbakov ne prenosi. Raos jezičnu igru realizira hipokoristicima koji se rimuju (*mice – šice*), a Šoljan nepravilnim morfološkim oblicima (*miši* umjesto *miševi*), odnosno nepostojećim složenicama (*šišmačke*):

- „Do **cats** eat **bats**? (...) Do **bats** eat **cats**?“ (C: 14)
- По вкусу ли кошки летучие мышки? (...) По вкусу ли мышке летучие кошки? (Šč: 16)
- Jedu li **mice šice**? (...) Jedu li **šice mice**? (R: 18)
- Jedu li mačke šišmiše? (...) – Jedu li **miši šišmačke**? (Šo: 15)

Ruski je prevoditelj u ovome dijelu manje uspješan od hrvatskih jer samo u prvome primjeru uspijeva prenijeti jezičnu igru. Raos i Šoljan prvi primjer prevode istom rimom, a u drugom primjeru obojica se uspješno snalaze, a osobito je zanimljiva Šoljanova stopljenica *šišmačke*.

3.2.10. Poigravanje sintaktičkom složenošću i gomilanjem riječi

Jedan je dio u *Alisi* u kojem Carroll oblikuje jezičnu igru gomilanjem riječi, odnosno poigrava se složenom sintaksom. Istim načinom jezičnu igru realiziraju i Ščerbakov, i Raos, i Šoljan. Ipak, Ščerbakovljev je dio primjetno kraći nego u ostalim prijevodima i u izvorniku. Njegov bi prijevod doslovno glasio *Nikad ne smatraj sebe ne takvim kakvim tebe smatraju drugi i tada te drugi neće smatrati takvim, kakvim bi im se ti htio činiti*:

- (...) Never imagine yourself not to be otherwise than what it might appear to others that what you were or might have been was not otherwise than what you had been would have appeared to them to be otherwise. (C: 108)
- (...) Никогда не считай себя не таким, каким тебя считают другие, и тогда другие не сочтут тебя не таким, каким ты хотел бы им казаться. (Šč: 137)

(...) Nikad i ne pomišljajte da budete drukčiji od dojma što ga stvarate, koji ne smije biti drukčiji od onog pod kakvim vas doživljavaju ili bi mogli doživljavati drugi, kad biste stvarali dojam drukčiji od onog koji nije drukčiji od vašeg ponašanja u skladu s dojmom što ga stvarate ili biste trebali stvarati. (R: 103)

(...) nikad ne zamišljaj da nisi nešto drugo nego što bi mogao izgledati drugima da ono što si bio ili mogao biti nije nešto drugo nego ono, što bi im, da si to bio, moglo izgledati da nešto drugo jest. (Šo: 85)

Za Raosa i Šoljana može se reći da su u ovome dijelu uspješno prenijeli Carrollovu sintaktičku zavrzlamu. Ščerbakov nije neuspješan, ali zamjerka bi mu se mogla dati u smislu da je gotovo upola skratio Carrollov izvornik, a njegov je prijevod znatno kraći i od Raosova i od Šoljanova pa na taj način ipak dolazi do određenoga značenjskog gubitka.

3.2.11. Jezična igra u izvorniku stvorena prema formuli postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi

Na dvama mjestima u *Alisi* Carroll izmišlja nepostojeće školske predmete. Stvara ih mnoštvom iskrivljenih riječi, odnosno riječi nepostojećih u danome kontekstu. Jasno je da se stoga svaki prevoditelj mora snaći na svoj način da prenese tu komičnost i iskrivljenost. U prvome primjeru istim postupkom jezičnu igru stvaraju i Ščerbakov, i Raos, i Šoljan.

Carroll iskrivljava značenje imenica *ambition* (ambicija), *distraction* (ometanje) i *derision* (ismijavanje). Samim time stvara i lažne homonime. Osim toga, stvara nepostojeću imenicu *uglification*, motiviranu vjerojatno pridjevom *ugly*, što znači *ružan*. *Uglification* kao imenica ne postoji, no Carroll je izmišlja da bi bila u skladu s ostalim riječima sa sufiksom na *-tion*, koje doista postoje, ali ne u ovome kontekstu. Ščerbakova navodna imenica *солжение* mogla bi biti izvedena od glagola *солгать*, što znači *slàgati*. Izmišljeni predmet bio bi onda nešto kao „umijeće laganja“. *Непочитание* kao *nepošćivanje* ovdje je upotrijebljeno u iskrivljenome smislu, *глупожение* je nepostojeća imenica od korijena *глуп* (glup), a u ovom je obliku vjerojatno izmišljena da bi sufiks *-ue* bio očuvan u svim nazivima predmeta. *Беление* kao postojeća riječ (izbjeljivanje materijala) ovdje je upotrijebljena u nepostojećem smislu, stoga i Ščerbakov stvara lažne homonime. Raos izmišlja školske predmete *jajanje*, *oduživanje*, *gloženje* i *dreljenje*, vjerojatno motivirane riječima *jaje*, *dug*, *glodati*, dok je *dreljenje* izmišljena riječ. Šoljan se riječima *kraj*, *opijati*, *moćiti* i *bijeliti* koristi kao motivacijom za stvaranje školskih predmeta *krajanje*, *opijanje*, *moćenje* i *bijeljenje*:

(...) and then the different branches of Arithmetic – **Ambition, Distraction, Uglication, and Derision.**“ „I never heard of «Uglication,»“ Alice ventured to say. „What is it?“ (...) „What! Never heard of uglifying!“ it exclaimed. „You know what to beautify is, I suppose?“ (...) „Well, then,“ the Griphon went on (...) (C: 115)

(...) – Потом четыре начала Арифметики: **Солжение, Непочитание, Глупожение и Беление.** – Я никогда не слышала о Глупожении, – осмелилась сказать Алиса. – Что это такое? (...) – Ты никогда не слышала, что значит 'глупожать'? – воскликнул он. – А что такое 'умножать', ты знаешь? (...) – Ну, если ты не понимаешь, какая разница между словами 'умножать' и 'глупожать', то, значит, ты простофиля, и все! (Šč: 146–147)

(...) a onda i osnovne računske operacije – **jajanje, oduživanje, gloženje i dreljenje.** „Još nikad nisam čula za «jajanje»“, odvažila se Alisa. „Što je to?“ (...) „Kako! Nikad nisi čula za jajanje!“ uskliknu on. „Ali valjda znaš što je kaljanje?“ (...) „Onda što pitaš“, nastavi Grifon. (R: 109)

(...) – a onda kasnije razno granje matematike: **krajanje, opijanje, močenje i bijeljenje.** – Drugo još kako tako, ali što je 'krajanje'? odvažila se Alisa upitati. (...) – Što? Nikad nisi čula za krajanje? – uskliknuo je. – Znaš valjda što je počinjanje? (...) – E, pa onda – rekao je Grifon, – kako se kaže kad se nešto radi od kraja? (Šo: 90–91)

I u sljedećem primjeru Carroll tvori nepostojeće riječi postojećim korijenima i postojećim tvorbenim postupcima, a mjestimično stvara i lažne homonime. Istim postupkom jezičnu igru oblikuju i Ščerbakov, i Raos, i Šoljan.

Carroll imenicu *mystery* (misterij) upotrebljava u iskrivljenome kontekstu, vjerojatno kao sličnozvučnicu imenici *hystory* (povijest). *Seaography* je izmišljena imenica od korijena *sea* (more) i sufiksoida grčkoga podrijetla. *Drawling* je gerund od postojećega glagola *draw* u značenju *otezati*. S tim je školskim predmetom značenjski povezan predmet *Stretching* prema *stretch* u značenju *širiti se, rastezati se*. Stoga Carroll tu semantiku rastezanja iskorištava tako da, kada Alisa upita Kornjaču da joj objasni kakvi su to predmeti, Kornjača odgovara da ne može jer je *too stiff* (prekruta). Ščerbakov u svojem prijevodu, osim doslovnoga prijevoda Carrollova *mystery* – *мистерия*, stvara imenicu *глубокология*, koja ne postoji, od korijena *глубок* (dubok) i sufiksoida grčkoga porijekla *-логия*. Imenica *трясование* nepostojeća je glagolska imenica glagola *трясти* (*tresti*). Zanimljiva je jezična igra stvorena u vezi sa školskim predmetom *сжимонисъ* (od glagola *сжать* = *stisnuti*). Alisa pita Kornjaču da joj objasni kakav je to predmet, na što Kornjača odgovara da ne može jer je predebela. To je referenca na Carrollovo *drawling, stretching* – *stiff*. Raos imenicu *histerija* (aluzija na Carrollovo *mystery* prema *hystory*) značenjski iskrivljava, aludirajući na *historiju*, odnosno *povijest* i stvarajući tako istovremeno lažni homonim imenici *histerija* u značenju

nekontroliranoga emocionalnog ispada. Osim toga, Raos oblikuje i nepostojeću složenicu *morepis* od osnova *more* i *pisati*, a već navedeno Carrollovo poigravanje s *drawling*, *stretching* – *stiff* Raos prenosi tako da izmišlja predmet *pikanje* i, kada Alisa upita Kornjaču da joj objasni što je to, Kornjača odgovara da ne može jer ima debelu kožu. Šoljan, kao i Raos, iskrivljava *histeriju* i izmišlja *morepis*, a Carrollvoj se jezičnoj igri prilagođava tako da izmišlja predmet *Jelovježbu* pa kada Alisa upita Kornjaču za objašnjenje toga predmeta, Kornjača odgovara da joj ne može pokazati jer u blizini nema ništa za jelo.

„Well, there was **Mystery** (...)“ „– **Mystery**, ancient and modern, with **Seaography**: then **Drawling** – the **Drawling**-master was an old conger-eel, that used to come once a week: *he* taught us **Drawling**, **Stretching**, and Fainting in Coils.“ „What was *that* like?“ (...) „Well, I can't show it you myself,“ the Mock Turtle said: „**I'm too stiff**.“ (C: 115)

– Еще **Мистерию**, – (...) – **Мистерию** древнюю и Мистерию новую. И **Глубокологию**. И еще **Трясование**. Учителем Трясования был один старый угорь. Он приходил раз в неделю и преподавал нам **Трясование**, Ляпку и **Сжимопись**. – Хоть на что это похоже? (...) – Сам-то я этого показать не смогу, – сказал Черепаха-Тельячи-Ножки. – **Я слишком толстый**. (Šč: 147)

„Mislim, imali smo još i **histeriju**“ (...) „**Histeriju** staru i modernu, i **morepis**, pa **pikanje** – učiteljica nam je pikanja bila jedna stara iglica, ona nas je naučila što su to trta, porez i razni papiri.“ „**I kako je izgledalo to pikanje?**“ (...) „Mislim, to ti teško mogu reći“, odgovori Lažljiva Kornjača, „jer **imam debelu kožu**.“ (R: 109)

– E, onda smo imali još **histeriju** – (...) – **Histeriju** staroga i novoga vijeka, s **morepisom**; a zatim, jedna nam je stara jegulja dolazila jednom tjedno da nam predaje Poznavanje prigode, Riječni rad i **Jelovježbu**. – **Kako li to izgleda?** (...) – Pa, ne mogu ti pokazati – rekla je Lažna Kornjača, – **nema u blizini ništa za jelo**. (Šo: 91)

U ovome potpoglavlju zbilja se za svu trojicu prevoditelja može reći da su jednako uspješni, a jednako se tako može reći da se pri tvorbi naziva školskih predmeta značenjski odmiču od Carrolla. Međutim, to je i logično i prijeko potrebno jer se jezična igra, da bi bila uspješna, mora ostvariti različitim leksičkim sredstvima u različitim jezicima. Različitim tvorbenim postupcima i osnovama riječi i Ščerbakov, i Raos, i Šoljan stvorili su dosjetljive i originalne nazive školskih predmeta, a iako je prisutan značenjski odmak od izvornika, estetski je učinak očuvan – a to je za jezičnu igru i najbitnije.

3.2.12. Jezična igra u izvorniku utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga

Na nekoliko mjesta u *Alisi Carroll* stvara jezičnu igru doslovnim shvaćanjem izrečenoga. U prvome se primjeru to odnosi na doslovno shvaćanje fraze *stand down* – *odstupiti* (frazu se shvaća doslovno kao *spustiti se*). Isto radi i Ščerbakov, ali da bi spasio jezičnu igru, potpuno mijenja semantiku sljedećega dijela. Konkretno, Kralj govori Klobučaru da mora izostaviti sve suvišno (*опускать все лишнее*). Glagol *опускать* Kralj potom doslovno shvaća u značenju *spustiti* pa govori Klobučaru da je spustio, odnosno oborio pogled (*глаза опустил*), čime se postiže komičan učinak, a samim time i jezična igra. Raos nastoji sačuvati i značenje i prenijeti jezičnu igru, a da bi to postigao, koristi se razlomljenom homofonijom i doslovnim shvaćanjem izrečenoga. Doslovno shvaćanje izrečenoga u kombinaciji s razlomljenom homofonijom odnosi se na glagol *odstupa* koji Raos „razbija“ na prijedložno-imenički izraz *od stupa* pa Klobučar govori Kralju da ne može odstupiti kad nije kraj stupa. Osim toga, glagol *odbiti* u Kraljevu *Mali*, *odbij od mene* Klobučar pogrešno doslovno shvaća u smislu *odvojiti*. Šoljan prati Carrollov obrazac, odnosno stvara jezičnu igru doslovnim shvaćanjem izrečenoga, konkretno doslovnim shvaćanjem glagola *sići* pa Šoljanov Klobučar govori da ne može *sići* s mjesta za svjedoke jer je već na podu:

„If that's all you know about it, you may **stand down**,“ continued the King. „I can't go no lower,“ said the Hatter: „I'm on the floor, as it is.“ „Then you may **sit down**,“ the King replied. (C: 135)

– Когда говоришь, надо **опускать все лишнее**, – сказал Король. – Со мной нет ничего лишнего. Мне нечего опускать, – ответил Шляпочник и потупился. – Ну вот, говоришь, что нечего опускать, а **сам глаза опустил**, – сказал Король. (Šč: 175)

„Ako je to sve što znaš, možeš **odstupiti**“, nastavi Kralj. „Kako da **odstupim**“, odgovori Klobučar, „kad **nisam kraj stupa**?“ „Mali, **odbij** od mene!“ ljutnu se Kralj. „**Drage volje, samo mi recite što**“, odvrati Klobučar. (R: 128)

– Ako je to sve što znaš o ovom slučaju, **možeš sići s mjesta za svjedoke** – nastavio je Kralj. – **Ne mogu sići** – rekao je Klobučar – **budući da sam već, kako vidite, na podu**. – Onda možeš *sjesti* – odgovorio je Kralj. (Šo: 107)

Frazu *He's murdering the time* (*Ubija vrijeme*), koja se doslovno shvaća, Ščerbakov prilagođava ruskom jeziku i također na osnovi doslovnoga shvaćanja fraze *Он только время изводит мастер* (značenje je fraze *время изводить* – *trošiti vrijeme*, a njezino doslovno značenje, kojim se autor ovdje poigrava, *ubiti vrijeme*) oblikuje jezičnu igru, a isto radi i Šoljan, ali s malim značenjskim odmakom od izvornika, odnosno on govori da je vrijeme cijelo vrijeme *grozno*. Iako to nema veze s jezičnom igrom, može se spomenuti da je Šoljan

na ovom mjestu napravio jednu značenjsku grešku: kod Carrolla i kod obaju drugih prevoditelja šest je sati, a kod Šoljana je pet sati. Raos se poigrava frazom *ubijati vrijeme* (ista semantička referenca kao kod Carrolla i Ščerbakova!) da bi očuvao jezičnu igru:

„**He's murdering the time!** Off with his head!“ „How dreadfully savage!“ exclaimed Alice. „And ever since that,“ the Hatter went on in a mournful tone, „he won't do a thing I ask! It's always six o'clock now.“ (C: 86)

Вы что! Не понимаете? Он же не умеет петь! **Он только время изводить мастер!** Снять с него голову! – Какая дикость! – воскликнула Алиса. – И с тех пор, – скорбно закончил Шляпочник, – я все зову его и зову: 'Дядя Время! А дядя Время!' – а он вообще не хочет идти. Проходят дни за днями, а как было шесть часов вечера, так и есть. (Šč: 108)

„**Ovo nije ubijanje vremena, nego njegovo umorstvo!** Dolje mu glava!“ „Strašnog li barbarstva!“ uskliknu Alisa. „I sve od tada“, nastavi Klobučar žalobnim glasom, „ono neće baš ništa što ga zamolim! I sad je stalno šest sati.“ (R: 82–83)

Ovo je užasno! **Zar je ovako grozno cijelo vrijeme?** Odrubite mu glavu! – Pa to je pravo divljaštvo! – uskliknula je Alica. – I sve od onda – nastavio je Klobučar žalobnim glasom, – štogod ga ja pitao, on neće da učini ništa! Sada je uvijek **pet** sati. (Šo: 68)

U dvama primjerima kada se Carroll poigrava doslovnim shvaćanjem izrečenoga sva trojica prevoditelja jezičnu igru uspješno prenose i ostvaruju. Mehanizmi realizacije jezične igre nisu uvijek isti kao Carrollovi, što je i logično jer se radi o različitim jezicima. Pri tome se Ščerbakov u prvome primjeru značenjski udaljava od izvornika radi ostvarivanja jezične igre. U drugome primjeru sva trojica prevoditelja uspješno se snalaze s postojećim ekvivalentnim frazama na svojim jezicima, a Šoljan se neznatno semantički udaljava od izvornika.

3.2.13. Pjesme bez logičke povezanosti

Spomenuto je da se u izvorniku *Alise u Zemlji Čudesas*, a i u svim trima proučavanim prijevodima, nalazi 12 pjesama koje također obiluju jezičnom igrom. Zbog ograničenosti opsega ovoga rada također je rečeno da će se spomenuti samo one koje su jezičnom igrom dvojako zanimljive: naime, jedna pjesma zanimljiva je zbog jezične igre ne samo sa strogo lingvističkoga aspekta već i s onoga grafičkoga. U poglavlju koje se naziva *A Caucus-Race and a Long Tale* dolazi do jezične igre zbog istozvučnosti riječi *tale* (priča) i *tail* (rep) pa Miševa „duga i tužna priča“ postaje njegov „dug i tužan rep“, a zbog toga i sama pjesmica

koja iza toga slijedi ima oblik repa. Font slova Carrollove pjesme smanjuje se od vrha prema dnu da bi se postigla što veća grafička sličnost s repom (slika 1).

I Ščerbakov (slika 2) i Šoljan (slika 4) slijede Carrollovu grafičku igru pa na isti način – u obliku vijugava repa – organiziraju pjesmicu. Za Šoljana je logično da u pjesmi zadržava oblik repa jer i njegov naslov *Predizborna utrka i duga vijugava priča* zadržava implicitnu aluziju na rep.³⁷ Ščerbakovljev, pak, naslov *Помасовка с подмасовкой*, što bi se doslovno prevelo kao *Tučnjava s prevrtanjem*, gubi aluziju na rep. Naslov sam po sebi nema smisla, ali poenta i nije u smislu, već u sličnozvučnosti navedenih riječi kojom se „spašava“ jezična igra. Iako Ščerbakov ničim ne aludira na rep, i on se odlučuje zadržati Carrollov oblik pjesme.

Najzanimljiviji je, ipak, u ovome dijelu Raos (slika 3). U analizi je rečeno da naslov ovoga poglavlja Raos semantički mijenja pa se gubi referenca na rep; Raos ovo poglavlje naziva *Trka u izbornom krugu i mačje pravde mač*. S obzirom na to da u njegovu naslovu nema nikakva repa, Raos mijenja i font pjesme pa je njegova pjesma u obliku mača.

Sva su trojica prevoditelja, dakle, u ovome dijelu grafički slijedila Carrola, odnosno grafički se poigrali pjesmom (da nisu, igrivost pjesme uvelike bi se izgubila). Ovaj je primjer izrazito zanimljiv jer je jedini u Alisi gdje jezična igra nije čvrsto vezana samo za *jezik*, već je dokazano da se može ostvariti i grafičkim poigravanjem. Ščerbakov i Šoljan zadržavaju u pjesmi oblik repa, dok ga Raos opravdano mijenja zbog naslova svojega poglavlja: izgubio bi se smisao da je i on pjesmu ostavio u obliku repa; na ovaj način oblik pjesme direktno aludira na naslov poglavlja.

³⁷ V. ovdje § 3.2.1.; prvi primjer.

3.3. *Alisa protiv Alice*

Svemu onome što je dosad rečeno o fleksibilnosti prevođenja, o nemogućnosti uspostavljanja univerzalnih pravila prevođenja, o nemogućnosti savršenoga prijevoda, o mnoštvu mogućih opcija među kojima prevoditelj mora birati, o uvijek prisutnim gubicima pri prevođenju, o ekvivalentnosti i adekvatnosti prijevoda najbolji je dokaz činjenica koliko se prijevod istoga izvornika u dvjema inačicama na jednom jeziku može razlikovati. Raos u pogovoru svojega prijevoda navodi „da za prevođenje nije dovoljno poznavanje oba jezika i obje kulture, nego i ono nešto što pisca čini piscem i prevoditelja prevoditeljem. Ono nešto što bismo mogli sažeti u maksimu: Ako su dva prijevoda vrlo slična, obadva su loša!“ (Raos 2001: 143). I upravo je to vidljivo u Raosovu i Šoljanovu prijevodu *Alise u Zemlji Čudesas*. Neki su dijelovi njihovih prijevoda međusobno povezivi i prepoznatljivo je, dakako, da je riječ o istom izvorniku, ali na nekim mjestima, s druge strane, upravo je nevjerojatno da je riječ o prijevodu istoga teksta izvornika.

Svi su primjeri u prethodnome poglavlju već analizirani, stoga će se promotriti samo mehanizmi realizacije jezične igre u Raosovu i Šoljanovu prijevodu da bi se stekla cjelovita slika o navedenome. Vrlo rijetko Raos i Šoljan jezičnu igru ostvaruju na isti način, što je s prevoditeljskoga aspekta vrlo zanimljivo.

- **jezična igra utemeljena na rimi – neuobičajeni morfološki oblici**
Jedu li mice šice? (...) Jedu li šice mice? (R: 18)
– Jedu li mačke šišmiše? (...) – Jedu li miši šišmačke? (Šo: 15)
- **jezična igra utemeljena na rimi – jezična igra utemeljena na rimi**
„Jesi li rekla svinja ili dinja?“ upita Mačka. (R: 75)
– Što si bila rekla 'svinju' ili 'dinju'? – upitala je Mačka. (Šo: 63)
- **jezična igra utemeljena na aliteraciji – nema (eksplicitne) jezične igre**
Trka u izbornom krugu i mačje pravde mač (R: 34)
Predizborna utrka i duga vijugava priča (Šo: 28)
- **nema (eksplicitne) jezične igre – nema (eksplicitne) jezične igre**³⁸

³⁸ Navode se primjeri u kojima jezičnu igru ne realiziraju ni Raos ni Šoljan jer je na istim mjestima realiziraju Ščerbakov ili Carroll (usp. ovdje § 3.2.1. za prva tri primjera i § 3.2.8. za posljednji primjer!) pa je zanimljivo promatrati i dijelove gdje hrvatski prevoditelji ne ostvaruju jezičnu igru na mjestima gdje je u izvorniku ili u ruskome prijevodu ostvarena.

Rakovica

Rakovica

Dat će me pogubiti, to je sigurno kao što je lisica lisica! (R: 43)

Smaknut će me, to je sigurno ko što su kune kune, a ne kunići! (Šo: 35)

„Jako se ispričavam, Vaše Veličanstvo“, otpoče on, „što sam došao s ovim, ali kad ste poslali po mene još nisam popio čaj.“ „A trebao si“, reče Kralj. (R:124)

– Neka mi oprostí Vaše Veličanstvo – počeo je – što ovo donosim sa sobom, ali kad ste poslali po mene, nisam još bio dovršio svoj čaj. – Morao si ga već dovršiti – rekao je Kralj. (Šo: 102)

Dečko

Pub Herc

- **nema (eksplicitne) jezične igre – jezična igra utemeljena na neuobičajenim morfološkim oblicima**

Zatim se čuo ljutit glas – glas Zeca: – „Pat! Pat! Ta gdje si!“ I zatim glas koji još nikad nije čula: „Tu sam, ta gdje bih bio! Iskapam jabuke, milostivi gospodine!“ (R: 47)

Zatim se čuo gnjevni glas samog Zeca: – Ga-ga! Ga-ga! Gdje si? – A onda glas koji prije nije čula: – Ovdikance sam, kako da nisam! Kopam, m'lostivi gospod'ne! (R: 38)

(...) ... sve što počinje s M, a to su mišolovka, i Mjesec, i mišljenje, i mnoštvo – znate kako se veli, da se tu skupilo 'mnogobrojno mnoštvo' – jeste li ikada vidjeli da je netko ikad nacrtao mnogobrojno mnoštvo? (R: 86)

(...) ... što počinje na M, kao mišolovka, mjesec, mišljenje i mnogoća... znaš, kad se kaže 'što je mnogo, mnogo je' onda je to mnogoća... jesi li ikada vidjela crtež mnogoće? (Šo: 71)

Sve više čudno i čudnije! (R: 24)

– Ovo je sve neobičudnije! (Šo: 20)

- **nema (eksplicitne) jezične igre – jezična igra utemeljena na nepravoj homomorfiji i fonološkome poigravanju**

„(...) – a kako kruh i maslac postaju sve tanji – i treptanje čaja...“ „Treptanje čega?“ upita Kralj. „Treptanje počinje s te...“ (...) „Naravno da treptanje počinje s T!“ reče vrlo oštro. „Držiš me za glupana? Dalje?“ „Bijedan sam čovjek“, nastavi Klobučar, „i nakon toga je skoro sve počelo treptati... a Ožujski Zec je rekao...“ (R: 126)

... i kad se uzme u obzir koliko je kruh s maslacem dandanas tanak ... i koliko za čaj treba šećera... i da ima sve manje šalice... – Kakvih šalice? – dreknuo je Kralj nestrpljivo. – Malih šala... ništa ozbiljno – uplašio se Klobučar – Htjeli smo se samo našaliti. Sve je počelo sa š... – Valjda vidim da šaliće i šećer

počinju sa š! (...) Zar misliš da sam šašav! (...) – Htio sam reći sve je počelo sa *šalom* – drhtao je Klobučar. – širomah šam čovjek, i pio šam čaj ne želeć nikom štete... šamo je Ožujski Zec rekao... (Šo: 105)

- **jezična igra utemeljena na homonimiji – jezična igra utemeljena na sličnozvučnosti**

„Jednom davno živjele tri sestre“, poče Spiš-Miš u velikoj žurbi, „a zvale su se Šila, Čipaka i Tila, a ognjište im hladno vrelo.“ „Čas hladno, čas vrelo?“ upita Alisa. „Hladno vrelo. Jer kućno im ognjište bijaše bunar hladni.“ (R: 83)

– Jednom su na svijetu živjele tri sestre – počeo je Puh u velikoj žurbi – i zvale su se Zdravka, Živka i Zdenka; jer su živjele na dnu zdenca, žive i zdrave... (Šo: 69)

- **jezična igra utemeljena na razlomljenoj homofoniji – nema (eksplicitne) jezične igre**

„U! A od čega su živjele?“ upita Alisa, koja se oduvijek jako zanimala pitanjima jela i pila. „Od šipka“, reče Spiš-Miš na trenutak se zamislivši. „Otkud šipak na dnu bunara?“ upita Alisa začuđeno. „Na dnu bu-nara bu nar, a nar je šipak“, odgovori Puh spremno. „Ali ako su jele šipak znači, znači da nisu jele ništa! Ako je dnu bu-nar bu-šipak, znači da u njemu nema ništa!“ (R: 84)

– A od čega su živjele? – pitala je Alica, koja je uvijek pokazivala osobito zanimanje za pitanje jela i pila. – Živjele su od melase – rekao je Puh, porazmislivši minutu ili dvije. (Šo: 69)

(...) „Zemlji, znate, treba dvadeset i četiri sata da se okrene oko svoje osi i nađe se u povratu...“ „Po vratu“, ponovi Vojvotkinja zamišljeno. „Kad smo već kod toga, dajte joj malo sjekirom po vratu.“ (R: 69)

(...) Jer, vidite, zemlja treba dvadeset i četiri sata da se okrene oko svoje osi...vi znate, dakako, da se zemlja okreće na osi kao glava na vratu... – Kad već govorimo o glavi na vratu – rekla je Vojvotkinja, – odrubite joj glavu! (Šo: 58)

- **jezična igra utemeljena na razlomljenoj homofoniji – jezična igra utemeljena na postojećim frazama/konstrukcijama**

„Razlog je“, reče Grifon, „što one *zaista* plešu s jastozima. I zbog toga ih, kad se umore, umore. I zbog toga odlete daleko u more. I tako im se rep zabije u usta. Pa ga više ne mogu izvaditi.“ (R: 114)

– To je zato – rekao je Grifon – što su baš *navalili* da idu na ples s jastozima. A prije nego što su poskakali u more, izgleda da im je netko stavio malo soli na rep. Uхватili su ustima vlastiti rep da ga očiste, ali su se tako savinuli da se više nisu mogli ispraviti.“ (Šo: 96)

- **jezična igra utemeljena na razlomljenoj homofoniji – jezična igra utemeljena na poigravanju deminutivima u kombinaciji s prividnom homonimijom**

„Znaš li, recimo, da je salpa vrhunska riba?“ (...) „Vrhunska je zato što dolazi s vrhunca, to je barem sasvim jasno.“ (...) „Zato što je salpa s Alpa (...) Za ribu vrijedi što je gore to je bolje.“ „A što je dolje?“ „Nije gore. A znaš li koje su ribe odmah iza nje?“ (...) „Ugori, jer žive u gori.“ „Ugori? Vrsta jeguje?“ „Vrsta je guje? Nije vrsta guje.“ (...) „Pa nisam ni rekla da je vrsta guje, nego jeguje! Guja je guja, a jeguja je jeguja!“ „Jeguja nije guja. Kako možeš reći da jeguja je guja!“ (R: 115)

– Znaš li, recimo, zašto se zove oslić? (...) – Zato što vuče morska kolica – rekao je Grifon vrlo ozbiljno. (...) – Pa da, što se toliko čudiš? – rekao je Grifon. – Znaš valjda tko vuče kola na kopnu? (...) – Pa, mislim, magarci, konji, volovi. – Morska kolica pod morem – (...) – vuku oslići i morski konjići i volci. Kao što znaš, svi su oni *manji* nego na kopnu, jer su pod morem, pa ih voda *stiska*. Zato ne vuku kola, nego kolica. (Šo: 96)

- **jezična igra utemeljena na razlomljenoj homofoniji i doslovnome shvaćanju izrečenoga – jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga**

„O, priča je to duga i žalosna!“ reče Miš, pa joj se okrenu i duboko uzdahne. „Jer miševi imaju svirep“, reče pa duboko uzdahnu, i doda jedva čujno: „kraj“. „Naravno da miševi imaju svi rep“, odvrati Alisa, pa mu se zadivljeno zagleda u rep, „ali zašto bi priča zbog toga bila duga i žalosna?“ (R: 38)

– Moja je priča tužna, duga i vijugava kao moj rep – reče Miš, obraćajući se Alici s uzdahom. – Rep vam je svakako dug i vijugav – reče Alisa, gledajući začuđeno Mišev rep – ali zašto kažete i da je tužan? (Šo: 31)

„Ako je to sve što znaš, možeš odstupiti“, nastavi Kralj. „Kako da odstupim“, odgovori Klobučar, „kad nisam kraj stupa?“ „Mali, odbij od mene!“ ljutnu se Kralj. „Drage volje, samo mi recite što“, odvrati Klobučar. (R: 128)

– Ako je to sve što znaš o ovom slučaju, možeš sići s mjesta za svjedoke – nastavio je Kralj. – Ne mogu *sići* – rekao je Klobučar – budući da sam već, kako vidite, na podu. – Onda možeš *sjesti* – odgovorio je Kralj. (Šo: 107)

- **jezična igra utemeljena na razlomljenoj homofoniji – jezična igra utemeljena na višeznačnosti riječi**

„I koliko ste sati imali dnevno?“ upita Alisa (...) „Prvi dan deset sati“, reče Lažljiva Kornjača, „sutradan devet, deset ili jedanaest, treći osam, devet, deset, jedanaest ili dvanaest, i tako dalje.“ „Neobična li rasporeda!“ uskliknu Alisa. „Zato se to i zove raspored“, zamijeti Grifon, „zato što se na kraju raspo svaki red.“ (R: 110)

– A koliko je kod vas trajao školski sat? – rekla je Alisa (...) – O, katkad i po tjedan dana, i više! – uskliknula je Lažna Kornjača. – Onda to nije bio *sat*, nego... – prosvjedovala je Alisa. – Bio je itekako dobar sat, sjećam se – rekla je Lažna Kornjača sjetno. – Dugo je radio, a onda ipak zarđao. Znaš, morska voda. (...) – Nisam pitala za *taj* sat, – objasnila je, – nego za nastavni sat u školi. – A, *taj* sat! Prvi dan je trajao po četrdeset pet minuta – rekla je Kornjača – drugi dan četrdeset, i tako dalje. – Kako

mora da ste imali neobičan raspored! – uskliknu je Alica. – Nema tu ništa neobično – umiješao se Grifon. – Sjeti se da nastava počinje u jesen kad su dani sve kraći: ako je kraći cijeli dan, mora i svaki sat posebno biti kraći. (Šo: 91)

- **jezična igra oblikovana prema formuli postojeći korijeni riječi + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + prividna homonimija – jezična igra oblikovana prema formuli postojeći korijeni riječi + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + prividna homonimija**

„(...) a onda i osnovne računske operacije – jajanje, oduživanje, gloženje i dreljenje.“ „Još nikad nisam čula za «jajanje»“, odvažila se Alisa. „Što je to?“ (...) „Kako! Nikad nisi čula za jajanje!“ uskliknu on. „Ali valjda znaš što je kaljanje?“ (...) „Onda što pitaš“, nastavi Grifon.“ (R: 109)

(...) – a onda kasnije razno granje matematike: krajanje, opijanje, močenje i bijeljenje. – Drugo još kako tako, ali što je 'krajanje'? odvažila se Alica upitati. (...) – Što? Nikad nisi čula za krajanje? – uskliknuo je. – Znaš valjda što je počinjanje? (...) – E, pa onda – rekao je Grifon, – kako se kaže kad se nešto radi od kraja? (Šo: 90–91)

„Mislim, imali smo još i histeriju“ (...) „Histeriju staru i modernu, i morepis, pa pikanje – učiteljica nam je pikanja bila jedna stara iglica, ona nas je naučila što su to trta, porez i razni papiri.“ „I kako je izgledalo to pikanje?“ (...) „Mislim, to ti teško mogu reći“, odgovori Lažljiva Kornjača, „jer imam debelu kožu.“ (R: 109)

– E, onda smo imali još histeriju – (...) – Histeriju staroga i novoga vijeka, s morepisom; a zatim, jedna nam je stara jegulja dolazila jednom tjedno da nam predaje Poznavanje prigode, Riječni rad i Jelovježbu. – Kako li *to* izgleda? (...) – Pa, ne mogu ti pokazati – rekla je Lažna Kornjača, – nema u blizini ništa za jelo. (Šo: 91)

- **jezična igra oblikovana prema formuli postojeći korijeni riječi + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + prividna homonimija – nema (eksplicitne) jezične igre**

„I tada, znate“, nastavi Lažljiva Kornjača, „zavrtite...“ „Jastoge!“ uzviknu Grifon, pa skoči u zrak. „... i onda ih umorite...“ „Pa zaplivate za njima!“ uskliknu Grifon. „Pa u moru umoreni izvedete salto mortale!“ (R: 112)

– Onda, znadeš – produžila je Lažna Kornjača – baciš – . . . – Jastoge! – dreknuo je Grifon i oduševljeno poskočio u zrak. – u more, što dalje možeš. . . – I plivaš za njima! – vriskao je Grifon. – U moru se pretumbaš! (Šo: 93)

Na ovo jedan zamorčić veselo ciknu, našto ga sudski poslužitelj smjesta ušutka. (A kako je to vrlo teška riječ, odmah ću vam i objasniti kako se to u-šut-kava. Nesretnu životinju okrenu, pa je onda šutkaju u donji dio tijela dok je sasvim ne prođe želja da se dalje javlja.) (R: 128)

Ovdje je jedno od zamorčadi zapljeskalo, ali je smjesta od strane sudskih službenika zaveden mir i red. (Kako je to prilično općenit izraz, moram objasniti kako se to radi. Uzeli su veliku platnenu vreću koja se na otvoru veže vrpcom i u nju ugurali zamorca, glavom dolje, i zatim na njega sjeli.) (Šo: 106)

- **jezična igra oblikovana prema formuli postojeći korijeni riječi + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + prividna homonimija – jezična igra utemeljena na nestandardnim morfološkim oblicima**

(...), a bile su tu i karte složene u bojne redove, jer je svaki bio u drugoj boji. (R: 121)

(...), kao i cijelo paklo karata: (...) (Šo: 101)

- **jezična igra oblikovana prema formuli postojeći korijeni riječi + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + prividna homonimija – jezična igra utemeljena na sličnozvučnosti riječi**

„Kako su more mogli demolirati?“ začudi se Alisa. „Lijepo“, odgovori Grifon, „izlovili sve molove, pa je more ostalo demolirano. A to što je ostalo to i nisu moli, nego nekakvi piš-moli, osim onih koji su pobjegli na obalu i prerusili se u molove.“ „Ali kakve veze ima mol s molom? (...)“ „Jesi li ikad vidjela mola na molu? Ili bar mola ispod mola?“ uplete se sad i Lažljiva Kornjača. (R: 115–116)

– Da sam ja oslić – rekla je Alica (...) – ne bih pustila da mi jastog bude za petama; mislim bojala bih se njegovih kliješta. Zašto vode jastoga za sobom? – Moraju ga imati *sa* sobom. To je zato što oslići jako vole spavati; kao i druge ribe, uostalom. Nikad ne znaju gdje će ih zateći san – rekla je Lažna Kornjača. – Ni jedna riba pri zdravoj pameti ne ide nikamo bez jastoga. (...) pa ni jedna riba ne spava bez jastoga! Neudobno je. – Da ne mislite reći *jastuka*? – rekla je Alica. – Mislim reći ono što kažem – odgovorila je Lažna Kornjača uvrijeđenim glasom. (Šo: 96–97)

- **jezična igra oblikovana prema formuli postojeći korijeni riječi + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + razlomljena homofonija – jezična igra oblikovana prema formuli postojeći korijeni riječi + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + razlomljena homofonija**

„(...) A učitelj nam bijaše stara kornjača – zvali smo ga Podučitelj, iako to nije bio.“ „A zašto, kad je bio?“ upita Alisa. „Nije bio jer je učio nas, a ne pod!“ rekla je Lažljiva Kornjača ljutito. (R: 107)

(...) Učitelj nam je bio neki stari, zvali smo ga Kornjučo... – Smiješno ime – rekla je Alica – a zašto ste ga tako zvali? – Zvali smo ga Kornjučo jer je i on bio Kornjača, a bio nam je i učo, to je bar jasno – rekla je Lažna Kornjača (...) (Šo: 89–90)

- **jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga – nema (eksplicitne) jezične igre**

„Mislim, ovo još nikad nisam čula“, reče Lažljiva Kornjača, „ali to što čujem, zvuči mi vrlo zdravo-razumski, hoću reći kao kad se pozdraviš s razumom.“ (R: 118)

– *Ja* ovo nisam nikad čula – rekla je Lažna Kornjača, – ali mi zvuči kao besprimjerna besmislica. (Šo: 99)

Sljedeći je svjedok bila Vojvotkinjina kuharica. U jednoj je ruci nosila paprenku, a Alisa je naslutila da je to baš to, još i prije nego što je ušla u sudnicu, jer je svijet kraj ulaza smjesta udario u kihanje. „Njušim ljut dokaz“, reče Kralj. „Da vidimo što nam to nosiš“, reče Kralj. „Predoči mi ga.“ (R: 128–129)

Sljedeći je svjedok bila Vojvotkinjina kuharica. Nosila je u ruci posudicu za papir, i Alisa je pogodila o kome se radi prije nego je kuharica ušla u sudnicu jer su oni koji su sjedili kraj vrata stali svi u isti mah kihati. – Daj svoj iskaz – rekao je Kralj. (Šo: 107)

- **jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga – jezična igra utemeljena na sličnozvučnosti**

„Oprosti“, odgovori Alisa vrlo smjerno, „no stigao si, čini mi se, već i do same oštre poante?“ „Ja? Nisam *ja*!“ uskliknu Miš ljutito. „Ti nisi ti!“ reče Alisa vrlo iznenađeno, pa se zabrinuto osvrne svud oko sebe. „Ako ti nisi ti, a tko si ti onda?“ „Ja da nisam ja, zato što nisam ja?“ reče Miš, pa ustane i ode. „Slušati takve gluposti, prva je uvreda za mozak!“ (R: 40)

– Oprostite – rekla je Alisa vrlo ponizno – ali priča je tako spora i vijugava da mi se čini kao da puže. Sad ste dopuzali do petog zavijutka, jel tako? – Nisam zmija da bih p-p-p-uzao! – uzviknuo je Miš, mucajući od bijesa jer nimalo nije volio zmije. – Uzao! – ponovila je rastreseno Alisa, uvijek spremna da bude od pomoći, i zabrinuto pogledala rep. –Joj, hoćete da vam pomognem i da ga odriješite! –Ne pada mi ni na kraj pameti – rekao je Miš, i ustao da ode. – Vrijeđa me kad se blebeću ovakve besmislice. (Šo: 32)

- **jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga – jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga**

„Kako to misliš?“ upitala je Gusjenica strogo. „Daj objasni što time misliš!“ „Bojim se, gospodo, da ne mogu objasniti što *ja* time mislim“, odgovori Alisa, „zato što, vidite, ja više nisam ja.“ (R: 55)

– Što misliš time reći? – rekla je Gusjenica strogo. – Razumljivije se izrazi! – Žao mi je, gospodo, ali ne mogu *se* izraziti – rekla je Alisa – jer, vidite, ja nisam ja. (Šo: 44)

„Usudio bih se reći da s Vremenom nikad nisi prozborila ni riječi!“ „Vjerojatno ne“, odvrati Alisa oprezno, „ali sam ga zato, znate, ubijala kad god mi je bilo dosadno.“ „Ah! To je onda to!“ reče Klobučar. „Ono, razumije se, ne trpi da ga netko ubija.“ (R: 81)

– Uvjeren sam da ti ni s Vremenom ne bi mogla izaći na kraj. – Mislite zato što ga nemam dovoljno? – oprezno će Alisa. – Ne, nego zato što ga ne znaš. – Možda ga sad ne znam – rekla je Alisa – ali kod nas gradski toranj točno tuče vrijeme. – A, dakle, u tom grmu leži... o, pardon, to je dakle posrijedi – rekao je Klobučar. – On ne podnosi da ga se tuče. (Šo: 67)

„Vaše bi Veličanstvo *ovog* svjedoka moralo podvgnuti unakrsnom ispitivanju.“ „Mislim što se mora, mora se“, reče Kralj melankoličnim glasom i prekriži ruke na prsima, pa se tako mrštio na kuharicu sve dok mu se nije zamaglilo pred očima, te napokon reče dubokim glasom (...) (R: 129)

(...) – Vaše Veličanstvo mora *ovoga* svjedoka podvrći unakrsnom ispitivanju. – E, ako moram, moram – rekao je Kralj sjetna izraza, i prekriživši ruke i namrgodivši se na kuharicu toliko da su mu se oči gotovo izgubile pod obrvama, rekao je dubokim glasom (...) (Šo: 107)

- **jezična igra utemeljena na poigravanju postojećim frazama/konstrukcijama – jezična igra utemeljena na doslovnome shvaćanju izrečenoga**

„Ovo nije ubijanje vremena, nego njegovo umorstvo! Dolje mu glava!“ „Strašnog li barbarstva!“ uskliknu Alisa. „I sve od tada“, nastavi Klobučar žalobnim glasom, „ono neće baš ništa što ga zamolim! I sad je stalno šest sati.“ (R: 82–83)

Ovo je užasno! Zar je ovako grozno cijelo vrijeme? Odrubite mu glavu! – Pa to je pravo divljaštvo! – uskliknula je Alica. – I sve od onda – nastavio je Klobučar žalobnim glasom, – što god ga ja pitao, on neće da učini ništa! Sada je uvijek pet sati. (Šo: 68)

- **jezična igra utemeljena na poigravanju postojećim frazama/konstrukcijama – jezična igra utemeljena na neuobičajenim morfološkim oblicima i fonološkom poigravanju**

„I tako su te tri sestre – i tako su, znate, učile i žedno upijale...“ „Što?“ upita Alisa, sasvim zaboravivši na obećanje. „Sirup“, odgovori puh Spiš-Miš, ovaj put sasvim bez razmišljanja. (R: 85)

– I tako su, znate, te tri sestre učile da crpaju... – Ne kaže se crpaju, nego crpu – rekla je Alica, smetnuvši posve s uma svoje obećanje. – A što su crple? – Htio sam reći crtaju – rekao je Puh, razmislivši malo. – Dobro – rekla je Alica nestrpljivo – što su onda crtale? – Melasu – rekao je Puh, ovaj put bez imalo oklijevanja. (Šo: 70)

- **jezična igra utemeljena na poigravanju postojećim frazama/konstrukcijama – jezična igra utemeljena na poigravanju istokorijenskim riječima**

„(...) I onda opet... »Pr'je šiza joj zloga... »A vas, draga moja, mislim da nikad ne hvataju šizovi?“ upita Kraljicu. (...) „Onda se ti šizovi ne *hvataju* vas“, rekao je Kralj (...) „To je bila igra riječi kalambur!“ (R: 136–137)

(...) A onda i ovo: '*Prije no napad spopade nju*', ali tebe nikada ne spopadaju napadi, draga moja, je'l tako? – obratio se Kraljici. (...) – Onda te riječi ne *napadaju* tebe – rekao je Kralj (...) – To je bila igra riječi! (Šo: 114)

- **jezična igra utemeljena na poigravanju postojećim frazama/konstrukcijama – nema (eksplicitne) jezične igre**

„Pa imam pravo razmišljati“, odgovorila je Alisa (...) „Na to imate točno toliko prava“, odgovorila je Vojvotkinja, „koliko i vrba da rodi grožđe (...)“ (R: 103)

– Imam pravo da mislim – odgovorila je Alica (...) – Imaš pravo da misliš – rekla je Vojvotkinja – ko svinja da leti (...) (Šo: 86)

- **jezična igra utemeljena na poigravanju postojećim frazama/konstrukcijama – jezična igra utemeljena na aliteraciji**

Gušt od zeca (R: 43)

Guštera gurni gdje je gusto (Šo: 35)

- **jezična igra utemeljena na nestandardnim morfološkim oblicima – jezična igra utemeljena na nestandardnim morfološkim oblicima**

Ovo je, dakle, nešto najsuhlje mi poznato! (R: 34)

Ovo je najsuhlja stvar koju znam (Šo: 29).

- **jezična igra utemeljena na sličnozvučnosti riječi – jezična igra utemeljena na sličnozvučnosti riječi**

„Da“, reče Alisa, „često sam ih vidjela na tanju...“ pa se u zadnji čas zadržala. „Nemam pojma gdje vam je taj Tanj“, reče Lažljiva Kornjača (...) (R: 113–114)

– Da – rekla je Alica – često sam ih vidjela u tanju... – i u zadnji čas se zaustavila. – Ne znam gdje je taj Tanj – rekla je Lažna Kornjača (...) (Šo: 96)

- **jezična igra utemeljena na sličnozvučnosti riječi – nema ekvivalenta u Šoljanovoj verziji!**

„Pa bi vidjela razliku. Kao što ju je vidio i onaj Englez na Jadranu kad je rekao: «*Please*, kavicu», pa su mu servirali pliskavicu.“ „Pa je li ju pojeo?“ (...) „Ne, nego ju je popio!“ (R: 115–116)

- **jezična igra utemeljena na fonološkom poigravanju – jezična igra utemeljena na neuobičajenim morfološkim oblicima i rimi**

„A sad mi reci, Pat, što je to na prozoru?“ „A što drugo, ruka, milostivi gospodine!“ (Što je on izgovorio više kao 'rouka'.) (R: 48)

– A sad ti meni kaži, Ga-ga, što je ono na prozoru? – Ondikance, m'lost'vi gospod'ne? Ruka, nije šunka!“ (Šo: 39)

- **jezična igra utemeljena na nepravoj homomorfiji – jezična igra utemeljena na razlomljenoj homofoniji**

„Sve mi to nije jasno. Odakle su upijale taj sirup, otkud su ga vadile?“ „Iskopaše najprije si rupni bunar“, objasni Klobučar, „jer kakav je to bunar bez rupe? A sirupni bunar daje sirup, kao što vodni

daje vodu.“ „Pa su iz njega vukle sirup?“ „A znale su i da vuku uže kante iz bunara navuku preko glave.“ (...) „Kad bi došao vuk“, objasni Spiš-Miš. (R: 85–86)

– Ne razumijem: jesu li onda melasu crpli ili je crtali? – Iz zdenca vode možeš crpsti vodu – rekao je Klobučar – onda je valjda jasno da se iz zdenca melase može crpati melasa! A isto tako i crtati – baš si glupa! – Ali one su bile *na dnu* – rekla je Alica Puhu (...) – Razumije se – rekao je Puh. – Toliko su se već nacrpcale melase da su se sasvim nadnule. (...) (Šo: 70–71)

- **jezična igra utemeljena na nepravoj homomorfiji – jezična igra utemeljena na poigravanju postojećim frazama/konstrukcijama**

(...) jer tu u blizini imamo veliki rudnik gorčice, vade je iz jame. A pouka u tome glasi: «Više jami, manje u jami.» (R: 102)

(...) – flamingo i gorušica imaju oboje slovo g i zato oboje grizu. A pouka iz toga je: 'Svaka ptica svome jatu leti.' – Samo što gorušica nije ptica – primijetila je Alica. (...) – ovdje u blizini ima veliki rudnik gorušice. A pouka iz toga je: 'Ne trči pred rudnik, jer ćeš u njega pasti.' (Šo: 85)

- **jezična igra utemeljena na sintaktičkoj složenosti i gomilanju riječi – jezična igra utemeljena na sintaktičkoj složenosti i gomilanju riječi**

(...) Nikad i ne pomišljajte da budete drukčiji od dojma što ga stvarate, koji ne smije biti drukčiji od onog pod kakvim vas doživljavaju ili bi mogli doživljavati drugi, kad biste stvarali dojam drukčiji od onog koji nije drukčiji od vašeg ponašanja u skladu s dojmom što ga stvarate ili biste trebali stvarati. (R: 103)

(...) nikad ne zamišljaj da nisi nešto drugo nego što bi mogao izgledati drugima da ono što si bio ili mogao biti nije nešto drugo nego ono, što bi im, da si to bio, moglo izgledati da nešto drugo jest. (Šo: 85)

Od 32 ovdje prikazana mehanizma realizacije jezične igre (i 44 primjera) samo se 7 mehanizama jezične igre podudara kod obojice hrvatskih prevoditelja. To su: jezična igra utemeljena na rimi, nepostojanje eksplicitne jezične igre, poigravanje prema formuli postojeći korijeni + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + prividna homonimija, poigravanje prema formuli postojeći korijeni riječi + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi + razlomljena homofonija, poigravanje doslovnim shvaćanjem izrečenoga, poigravanje nestandardnim morfološkim oblicima, poigravanje sličnozvučnošću riječi. Sam taj podatak da se 25 od 37 mehanizama realizacije jezične igre u paralelnim primjerima razlikuje dovoljno govori o različitosti Raosova i Šoljanova prijevoda. U 8 primjera gdje se Raos različitim mehanizmima poigrava Šoljan ne uspijeva ostvariti eksplicitnu jezičnu igru, a jedan Raosov primjer uopće nema nikakva značenjskog ekvivalenta kod Šoljana. S druge strane, Šoljan samo na 4 mjesta ostvaruje jezičnu igru različitim načinima gdje je istovremeno Raos ne

uspijeva ostvariti. Promatrajući samo brojke, reklo bi se da je u ostvarivanju jezične igre Raos uspješniji od Šoljana. Osim toga, Raosove su igre često domišljatije, sugestivnije, „zaigranije“ od Šoljanovih. Čini se da je Raos bio uspješniji u onom cilju ostvarivanja jezika kao igre i približavanja igrivosti čitatelju. To je osobito bitno jer su ciljane publika djela upravo djeca. To ne znači da i Šoljan na nekim mjestima nije uspješniji od Raosa: to se ponajprije odnosi na dijelove gdje je Šoljan prepoznao prostor za ostvarivanje jezične igre tamo gdje ga Raos nije prepoznao.

Kad govorimo o različitosti njihovih prijevoda, treba spomenuti i da ona ide do te granice da je Raosova junakinja *Alisa*, a Šoljanova *Alica*. Raos je očigledno odlučio pratiti engleski izgovor, ali morfološki prilagoditi ime hrvatskome jeziku tako da *Alice* dobiva nastavak *-a* umjesto *-e*. Šoljan ime ne prilagođava izgovorno, ali također prilagođava morfološki pa *Alice* postaje *Alica*.

4. ZAKLJUČAK

Mnoga su se, često nerješiva pitanja u ovome radu pokušala rasvijetliti: je li prijevod u pravome smislu riječi uopće moguć, jesu li različite slike svijeta različitih jezika uistinu toliko nespojive da prijevod nikada ne može biti vjeran, što uopće znači vjernost prijevoda, postoji li čista sinonimnost, koja je to nevidljiva granica koju prevoditelj ne smije prijeći, odnosno gdje prevoditeljeva sloboda prestaje biti prijevod izvornika, a postaje novo djelo; jesu li ispuštanja, dodavanja i preinake dopušteni te, ako jesu, u kojoj su mjeri dopušteni, što znači reverzibilnost prijevoda i kada prijevod prestaje biti reverzibilan u odnosu na izvornik... Ni na jedno od ovih pitanja ne postoji jednoznačan odgovor. Ne postoji točan ni pogrešan odgovor.

Kao što je već nekoliko puta spomenuto, jezična igra, koja je u radu analizirana, u prevođenju zauzima posebno mjesto upravo zbog individualnosti svoje pojave. Drugim riječima, jezičnu je igru nemoguće jednoznačno odrediti, definirati, klasificirati, „zatvoriti“ je unutar nekih pravila realizacije. Jezična se igra razlikuje od djela do djela, od mašte jednoga autora do mašte drugoga autora, kreće se od poigravanja na leksičkom planu do poigravanja na fonološkom, morfološkom, sintaktičkom, grafičkom ili nekom sasvim novom, okazionalnom planu.

U ovom je radu analizirana jezična igra u ruskome (Ščerbakovljevu) prijevodu *Alise u Zemlji Čudesas* iz 2014. godine te u Raosovu (2001) i Šoljanovu (1985) prijevodu u odnosu na engleski izvornik Lewisa Carrolla (izdanje iz 1994. godine prema izvorniku iz 1865. godine). Jezična igra nije podijeljena ni prema kakvim ustaljenim ni zadanim kriterijima, već isključivo na osnovi sastavljenoga korpusa jezične igre u *Alisi*, što je potvrdilo tezu o nemogućnosti jednoznačne klasifikacije jezične igre. Način na koji je jezična igra razdijeljena u engleskome izvorniku ne podudara se s načinom na koji je igra klasificirana kod Ščerbakova, Raosa ni Šoljana. Carrollova je jezična igra razdijeljena na 13 skupina, Ščerbakovljeva na 16 skupina, Raosova na 17, a Šoljanova na 19. U radu je citirana Raosova tvrdnja da je engleski jezik gotovo idealan za igru riječi iz više razloga (gore navedenih), što se za hrvatski jezik ne bi moglo reći. Promatrajući gore spomenute brojeve, ne bismo se mogli složiti da je tomu tako: naprotiv, izgleda da je upravo hrvatski jezik pružio najviše mogućnosti za ostvarivanje jezične igre različitim načinima.

Vrlo se rijetko događa da sva četvorica autora na isti način ostvaruju jezičnu igru, što govori o elastičnosti pojma jezične igre i o mogućnosti njezine realizacije. Konkretno, od 45 primjera jezične igre koji su u radu analizirani, samo u 7 primjera sva četvorica autora ostvaruju jezičnu igru na isti način (redom: poigravanjem sličnozvučnošću riječi; poigravanjem rimom; poigravanjem sintaktičkom složenošću i gomilanjem riječi; na dvama mjestima poigravanjem prema formuli postojeći korijeni riječi + postojeći tvorbeni postupci = nepostojeće riječi; poigravanjem doslovnim shvaćanjem izrečenoga; poigravanjem grafičkim oblikom pjesme). Ipak, čak ni to ne znači da se autori koriste istim leksičkim sredstvima, odnosno činjenica da je jezična igra ostvarena istim načinom (primjerice, poigravanjem sličnozvučnošću riječi) ne podrazumijeva da su sva trojica prevoditelja nastojala slijediti Carrollov obrazac – poigravali su se sličnozvučnošću na osnovi sasvim drukčijih riječi, čak i vrsta riječi, u odnosu na izvornik (to je, uostalom, i logično – svaki jezik ima sebi svojstvenu gramatičku i leksičku strukturu). Podatak da je samo 7 od 45 primjera jezične igre ostvareno istim načinom poigravanja kod svih četiriju autora ponovno potkrepljuje tezu o nemogućnosti doslovnoga prevođenja i o velikom spektru mogućnosti realizacije jezične igre.

Umberto Eco tvrdi da čista sinonimnost ne postoji (Eco 2006: 34). *Alisa* je gotovo školski primjer da je tome tako, što je ovim radom i potvrđeno. Čak i na onim mjestima gdje se jezična igra ostvaruje istim načinom, ne bismo ponovnim prevođenjem, primjerice, s ruskoga na engleski jezik dobili ono što je u izvorniku napisano. Drugim riječima, ni na jednom mjestu u *Alisi* ne postoji dio koji je stopostotno vjerno, sinonimno preveden. Ovaj problem povlači za sobom i jedan drugi: pitanje reverzibilnosti. Reverzibilnost podrazumijeva upravo činjenicu da bi prijevod nekoga djela, kada bismo ga prevodili natrag na ishodišni jezik, dao isti onaj tekst koji je prevođen. Ako je tome tako, teško da bi se moglo reći da prijevodi *Alise* igdje poštuju načelo reverzibilnosti. Upravo je zapanjujuće koliko se na nekim mjestima prijevodi međusobno razlikuju, do te granice da se mjestimično ne bi moglo reći da su ti odlomci prijevodi istoga izvornika.

To nas dovodi do sljedećega problema: u kojoj je mjeri dopuštena prevoditeljeva sloboda, a gdje ona prestaje. Često prevoditelji dolaze u iskušenje da kažu više, ne zato što bi izvorni tekst bio nerazumljiv, već da bi uspješno prenijeli jezičnu igru. Eco smatra da prijevod koji dolazi do toga da „kaže više“ može biti sam po sebi izvrsno djelo, ali je slab prijevod (Eco 2006: 105–106). To u načelu nije pogrešno, ali ne bismo se mogli složiti ni da je potpuna istina. Prerada i „poboljšavanje“ djela katkad se pojavljuju kao čin vjernosti, a ne oskvrnjivanja izvornika. Odnosno, s obzirom na to da je gotovo uvijek nemoguće jezičnu igru na drugi jezik prenijeti

istim načinom kojim ju je ostvario autor izvornika, nužno je napraviti neke izmjene da bi se jezična igra „spasila“. Ako je istina da cilj opravdava sredstvo, onda je tako i u ovome slučaju: katkad je potrebno i potpuno promijeniti semantiku određenoga dijela teksta da bi se prenio isti onaj estetski učinak koji je htio postići autor izvornika. Uostalom, upravo je ovo pitanje goruće u teoriji prevođenja: je li bitnije doslovno prenijeti riječi izvornika ili čitateljima teksta prijevoda prenijeti istu onu ideju, estetski učinak, doživljaj koji imaju čitatelji teksta izvornika. To, dakako, ovisi o žanru djela (o čemu se govorilo u prvome, teorijskom dijelu rada), ali kada je u pitanju konkretno *Alisa*, koja je čitava satkana genijalnošću jezične igre, čini nam se da je puno bitnije prenijeti taj estetski doživljaj, tu jezičnu igru, komičnost, nesporazume i sukobe koje spretna uporaba jezičnih jedinica može ostvariti. Prerada je ponekad jedini način da se ostvari „vjeran“ prijevod, a iako prijevod mora poštovati referiranje izvornoga teksta, postoje slučajevi u kojima referencija smije biti pogrešna kako bi se iskazala stilska namjera izvornoga teksta: prevođenje jezične igre prema našem je mišljenju upravo jedan od takvih slučajeva.

Naravno, ta sloboda ima svoje granice, odnosno prerade ne smiju ići unedogled jer bi u tom slučaju prijevod postao sasvim novo djelo, a ne prijevod teksta izvornika. Svaki od prevoditelja u *Alisi* na nekim je mjestima prešao tu granicu: Raos kada previše mijenja semantiku izvornika i potpuno se značenjski udaljava od teksta izvornika ili dodaje vlastite dijelove koji nemaju nikakav analog u izvorniku (iako su i u tim slučajevima njegove jezične igre izvrsne), Šoljan kada produljuje određene dijelove teksta, također bez semantičke reference na izvornik, stvarajući mjesta koja u izvorniku nemaju analog, Ščerbakov također kada dodaje dijelove koji u izvorniku nemaju nikakav analog ili, s druge strane, skraćuje neke dijelove u odnosu na izvornik.

Promatrajući sve elemente zajedno, ali na prvome mjestu uspješnost realizacije jezične igre, zaključili bismo da je Raos maštovitiji i dosjetljiviji od Šoljana, na više mjesta uspijeva prenijeti jezičnu igru, uspješno se snalazi u situacijama gdje Šoljan ne uspijeva naći konkretno rješenje pa u nedostatku ideja uopće ne ostvaruje jezičnu igru. Raos se, doduše, češće od Šoljana primiče onoj granici (ne)dopustivosti preinaka i dodavanja u prijevodu, ali, čak i kada dotiče tu granicu, njegove su jezične igre i dalje originalne, dosjetljive, maštovite i duhovite. Cjelokupno gledano, prema našem mišljenju Raos uspješnije jezik zbilja pretvara u igru, u njegovu prijevodu ima više one zaigranosti svojstvenoj djeci koja su, uostalom, i ciljana publika ovoga djela. Šoljan se na nekim mjestima čini ukočenim, neke fraze prevodi doslovno dovodeći tako do značenjskoga gubitka. S druge strane postoje, dakako, mjesta gdje se Šoljan snašao bolje od Raosa, gdje je prepoznao prostor za osmišljavanje jezične igre tamo gdje ga Raos nije prepoznao. Uostalom,

Raosova je jezična igra razdijeljena na 17 tipova, a Šoljanova na 19, što znači da je u osmišljavanju vrsta igre Šoljan domišljatiji.

Teško je reći je li Ščerbakovljev prijevod bolji ili lošiji u odnosu na Raosa i Šoljana jer je riječ o dvama različitim jezicima. Ipak, rekli bismo da u cjelini Ščerbakov relativno uspješno ostvaruje jezičnu igru i uspijeva prenijeti doživljaj koji Carroll prenosi na engleskoga čitatelja. Relativno, jer postoji nekoliko mjesta u djelu gdje Ščerbakov ne ostvaruje eksplicitnu jezičnu igru na mjestima gdje je hrvatski prevoditelji ili Carroll ostvaruju. Samo na dvama mjestima, jednom gdje se poigrava rimom i jednom gdje se poigrava istokorijenskim riječima, odnosno postojećim korijenima i postojećim tvorbenim postupcima tvori nepostojeće riječi iz iste tvorbene porodice, Ščerbakov „obogaćuje“ tekst, stoga ne bismo mogli reći da on u načelu prelazi dopuštene granice prevoditeljske slobode: Ščerbakov je s toga gledišta „vjeran“ prevoditelj.

Naš stav o vjernosti prijevoda izvrsno odražava Ecova tvrdnja da „vjernost“ prijevoda nije kriterij koji omogućava samo jedan prihvatljiv prijevod; vjernost je sklonost vjerovanju da je prijevod moguć ako odredimo ono što je za nas dubinsko značenje teksta i sposobnost da u svakom trenu pregovaramo s rješenjem koje nam se čini najbolje (*ibid.*: 351).

Što se same teorije prevođenja tiče, postavlja se pitanje koliko teorija prevođenja prevoditeljima uopće može pomoći, odnosno koliko je korisno poznavanje njezinih teza, pogotovo kad se uzme u obzir nepostojanje jedinstvenih pravila. Svako je praktično djelovanje uvijek dobro temeljiti na teorijskim pretpostavkama, ali načelno se slažemo s Newmarkom koji tvrdi da teorija prevođenja ne može pretvoriti lošega prevoditelja u dobrog prevoditelja; netko tko osjeća drugi jezik kao što osjeća svoj jezik i barata činjenicama kao i riječima, može se savršeno normalno snaći i bez teorije prevođenja, kao što glumac koji osjeća umjetnost može biti dobar glumac bez uvježbavanja (Newmark 1988: 194).

S obzirom na to da je cijeli rad posvećen analizi jezične igre, zaključit ćemo ovaj rad, na osnovi svega proučenoga, našom definicijom jezične igre: jezična je igra svjestan otklon od normom propisane uporabe jezika s ciljem postizanja komičnoga efekta ili kakvog drugog estetskog doživljaja na čitatelja, s mogućnošću realizacije na bilo kojem od jezičnih planova (fonološkom, morfološkom, sintaktičkom, leksičkom, semantičkom), pri čemu je važno da je izvedena tako da čitatelj jezičnu igru osvješčuje i samim time postaje njezin sudionik – igra je jedino i uspješna ako na primatelja (čitatelja) proizvede isti onaj učinak koji je zamislio njezin autor.

5. LITERATURA

- Anić, Vladimir. 2006. *Veliki rječnik hrvatskoga jezika*. Zagreb: Novi Liber.
- Bagić, Krešimir. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga.
- Baranov, Aleksej. 1998. Formy jazykovej igry. http://tverlingua.ru/archive/005/5_1_3.htm [pregled: ožujak 2015.]
- Eco, Umberto. 2006. *Otprilike isto. Iskustva prevodenja*. Prvo izdanje. Prev. Nino Raspudić. Zagreb: Algoritam.
- Enciklopedija* = <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=50933> [pregled: travanj 2015.]
- Filatova, Jekaterina. 2013. Jazykovaja igra kak objekt lingvističeskogo isledovanija. movoznavstvo.com.ua/download/pdf/2013_1/45.pdf [pregled: ožujak 2015.]
- Hrvatski jezični portal. <http://hjp.novi-liber.hr/> [pregled: svibanj 2015.]
- Kallistratidis, Jevgenija. 2012. Igrovyje transformacii uzualnogo slova v internet-tekste. www.philol-journal.sfedu.ru/index.php/sfuphilol/article/view/454/451 [pregled: ožujak 2015.]
- Komisarov, Vilen. 1990. *Teorija perevoda (lingvističeskie aspekti)*. Moskva: Vysšaja škola.
- Komisarov, Vilen. 1999. *Obščaja teorija perevoda*. Moskva: ČeRo.
- Leksikon hrvatskih pisaca*. 2000. Prir. Krešimir Nemec – Dunja Fališevac – Darko Novaković. Zagreb: Školska knjiga.
- Negryšev, Andrej. 2006. Jazykovaja igra v SMI: tekstoobrazujuščije mehanizmy i diskursivnye funkcii. <http://www.my-luni.ru/journal/clauses/98/> [pregled: ožujak 2015.]
- Nevenčanić, Ivan. 2014. Jazykovaja igra. K voprosu o klasifikacii. <http://www.proza.ru/2014/09/11/182> [pregled: ožujak 2015.]
- Newmark, Peter. 1988. What Translation Theory Is About. U: 1997. *Readings in General Translation Theory*: 173–197. Stockholm: BBT Book Production Series.
- Nida, Eugene. 1982a. A New Concept of Translation. U: 1997. *Readings in General Translation Theory*: 41–49. Stockholm: BBT Book Production Series.
- Nida, Eugene. 1982b. The Nature of Translating. U: 1997. *Readings in General Translation Theory*: 49–67. Stockholm: BBT Book Production Series.
- Nida, Eugene. 1991. Theories of Translation. www.erudit.org/revue/ttr/1991/v4/n1/037079ar.pdf [pregled: ožujak 2015.]

- Raos, Predrag. 2001. Prevodiočeva napomena. U: Lewis Carroll. 2001. *Alisa u Zemlji Čudesas*: 141–149. Zagreb: Mozaik knjiga.
- RHJ = *Rječnik hrvatskoga jezika*. 2000. Ur. Jure Šonje. Zagreb: Leksikografski zavod „Miroslav Krleža“ – Školska knjiga.
- Visinko, Karol. 2001. Slika, razgovor, igra – temeljci *Alise u Zemlji Čudesas*. U: Lewis Carroll. 2001. *Alisa u Zemlji Čudesas*: 5–9. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Wikipedia = https://ru.wikipedia.org/wiki/Алиса_в_Стране_чудес [pregled: svibanj 2015.]
- Wittgenstein, Ludwig. 1998. *Filozofijska istraživanja*. Prev. Igor Mikecin. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Xanthos, Nicolas. 2006. Wittgenstein's Language Games. <http://www.signosemio.com/wittgenstein/language-games.asp> [pregled: ožujak 2015.]

Vrela

- C** = Carroll, Lewis. 1994. *Alice's Adventures in Wonderland*. London: Penguin Popular Classics.
- R** = Carroll, Lewis. 2001. *Alisa u Zemlji Čudesas*. Prev. Predrag Raos. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Šč** = Carroll, Lewis. 2014. *Alisa v Strane Čudes*. Prev. Aleksandr Aleksandrovič Ščerbakov. Moskva: Azbuka.
- Šo** = Carroll, Lewis. 1985. *Alica u Zemlji Čudesas*. Prev. Antun Šoljan. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

6. PRILOZI

Slika 1 (str. 66) – pjesma *And a long tale* (Carroll 1994: 37)

Slika 2 (str. 66) – pjesma *Гавка сказала мышке* (Carroll 2014: 47)

Slika 3 (str. 66) – pjesma *Mačje pravde mač* (Carroll 2001: 39)

Slika 4 (str. 66) – pjesma (Carroll 1985: 32)

7. SAŽETAK I KLJUČNE RIJEČI

Ovaj je rad rezultat uspoređivanja i analize načina realizacije jezične igre u ruskome i hrvatskome prijevodu *Alise u Zemlji Čudesas* u odnosu na engleski izvornik Lewisa Carrolla. Analizirana je jezična igra u Carrollovu izvorniku iz 1994. godine, ruskome prijevodu iz 2014. godine te Raosovu iz 2001. godine i Šoljanovu iz 1985. godine. Cilj je rada analiziranjem jezične igre u *Alisi* rasvijetliti neka problematična mjesta u teoriji prevođenja: je li jezična igra uopće prevodiva, gdje prestaje prevoditeljeva sloboda, koliko su dodavanja, ispuštanja i izmjene dopušteni, je li prijevod uopće moguć s obzirom na različitosti jezika. Teorija prevođenja kao znanstvena disciplina razvija se od polovine dvadesetoga stoljeća. U njezinu proučavanju ne postoje univerzalne postavke ni jednoznačne metode proučavanja. Jedna je od gorućih točaka teorije prevođenja jezična igra, za koju također ne postoji jednoznačna definicija. Jezična je igra individualna pojava, a njezine se karakteristike razlikuju od djela do djela. Carrollova *Alisa u Zemlji Čudesas* puna je jezične igre koja je često neprevodiva, stoga se prevoditelji susreću s poteškoćama pri prevođenju djela. U ovome radu klasifikaciju jezične igre osmislila je autorica rada. Jezična je igra razvrstana prema različitim kriterijima, ovisno o prirodi jezične igre. Uspoređene su prvo sve četiri inačice, a potom su analizirana dva hrvatska prijevoda kako bi se istaknula teza da se unutar jednoga jezika prijevodi mogu razlikovati mjestimično do neprepoznatljivosti. Radom je potvrđena teza da za prevođenje jezične igre ne postoje pravila ni univerzalni obrasci, da je jezična igra zbilja neprevodiva, zbog čega u svakom prijevodu dolazi do izmjena, ispuštanja, dodavanja dijelova koji u izvorniku nemaju svoj analog. Očuvanje estetskoga doživljaja u jezično složenom djelu poput *Alise* najvažnije je.

Ključne riječi: *teorija prevođenja, (ne)prevodivost, jezična igra, Alisa u Zemlji Čudesas, L. Carroll, A. A. Ščerbakov, P. Raos, A. Šoljan*

8. РЕЗЮМЕ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Настоящая работа является результатом анализа и сопоставления четырех вариантов *Алисы в Стране Чудес*. Сравнивается способ осуществления языковой игры в английском подлиннике Льюиса Кэрролла 1994 года, в русском переводе А. А. Щербакова 2014 года, в переводе П. Раоса 1985 года, и А. Шоляна 2001 года. Целью настоящей работы является освещение некоторых проблематичных вопросов в области теории перевода: переводима ли вообще языковая игра, где кончается свобода переводчика, допустимы ли добавления, опущения слов и изменения, возможно ли вообще перевести какой-нибудь текст, учитывая во внимание факт, что у каждого языка есть своя структура. Теория перевода существует со второй половины 20-ого века. Не существуют универсальные методы и способы исследования ее. Одной из самых проблематичных точек теории перевода является языковая игра, для которой тоже не существует универсальная дефиниция. Языковая игра явление индивидуальное, ocasionальное, она зависит от автора, и от произведения. *Алиса в Стране Чудес* произведение, насыщенное языковой игрой, которая часто является неперевоаемой, и этот факт задает большие трудности переводчикам. В настоящей работе классификацию языковой игры придумал автор дипломной работы. Языковая игра классифицирована по разным критериям, зависящим от природы языковой игры. Сравниваются сначала все четыре варианта, а потом сравнены только два хорватских перевода, чтобы подчеркнуть тезис, что даже переводы на одном языке могут различаться друг от друга до неузнаваемости. Настоящая работа подкрепила следующие тезисы: не существуют универсальные правила по переводу языковой игры, переводчики всегда сталкиваются с семантическими потерями, языковая игра неперевоаемая и поэтому добавления, изменения, опущения всегда являются частью процесса перевода. Сохранение эстетического воздействия в таком, с лингвистической точки зрения, трудном произведении, каким является *Алиса*, самое важное.

Ключевые слова: *теория перевода, (не)переводимость, языковая игра, Алиса в Стране Чудес, Л. Кэрролл, А. А. Щербаков, П. Раос, А. Шолян*

9. O AUTORICI

Nera Vladislavić rođena je 9. travnja 1991. godine u Splitu, gdje završava osnovnu školu i Opću gimnaziju „Marko Marulić“. U rujnu 2009. godine seli se u Zagreb, gdje upisuje Filozofski fakultet, smjer kroatistika i rusistika. 2012. godine upisuje nastavnički smjer na Diplomskome studiju kroatistike, a 2013. prevoditeljski smjer na Diplomskome studiju rusistike. Od rujna 2013. godine radi kao voditeljica tečaja ruskoga jezika u Školi stranih jezika SC.