

DOI 10.51558/2490-3647.2023.8.3.367

UDK 821.163.4(497.6)-31:811.134.2'255.2

Primljeno: 29. 10. 2023.

Izvorni naučni rad

Original scientific paper

**Edina Spahić, Ajla Demiragić**

## **O ZAMKAMA KULTUROLOŠKOG PROVINCIJALIZMA NA PRIMJERU PREVODA NA ŠPANSKI JEZIK ROMANA *KAD SAM BIO HODŽA DAMIRA OVČINE***

Svako međujezičko prevođenje koje vrši transpoziciju književnog teksta iz izvornog u ciljani jezik uvijek ujedno prenosi i specifična znanja i životna iskustva iz kulture u kojoj je tekst izvorno nastao. U radu se analizira prevod romana *Kad sam bio hodža* Damira Ovčine na španski jezik s fokusom na kulturološki markirane elemente. Promatra se način na koji su kultureme izvornog teksta prenesene u ciljnu kulturu. Naglašava se da, kada su u pitanju prevodi književnih narativa u kojima se daju prikazi ratova, zadatak prevoditelja/prevoditeljice postaje utoliko važniji jer on/ona svojim prevodom doprinosi proizvodnji novog znanja i novih predodžbi o ratovima te da se prevođenju kulturema u takvim tekstovima mora posvetiti posebna pozornost.

**Ključne riječi:** *Kad sam bio hodža*; *Plegaria en el asedio*; Damir Ovčina; Luisa Fernanda Garrido Ramos; Tihomir Pištelek; kultureme; prevođenje književnosti o ratu

### **UVODNE NAPOMENE**

U okviru interdisciplinarnih istraživanja fikcionaliziranih kulturnih reprezentacija rata u posljednjih deset godina sve veća pozornost se usmjerava na različite uloge i značaj prevoda u procesima proizvodnje i cirkulacije diskursa o ratu. Angela Kershaw u studiji naslovljenoj *Translating War Literature and Memory in France and Britain from the 1940s to the 1960s*, pozivajući se na Footitta (2016), navodi da

su transnacionalne zone rata uvijek obilježene jezicima pa samim tim i da je prevod „vitally constitutive of the transnational spaces of war and conflict, of the ways in which identities are constructed and exchanged in the transnationalism of war” (Footitta 2016, prema Kershaw 2019: 13). K tome, upravo se posredstvom jezika najčešće odvija proces proizvodnje pamćenja rata te postaje važno i pitanje kako se fikcionalizirana sjećanja transformiraju u prevodima odnosno koja je uloga prijevoda u transnacionalnom projektu pisanja kulturne povijesti rata (usp. Winter 2013, prema Kershaw 2019).

U ovom radu istražiti ćemo samo jedan segment složenog procesa prevoda književnog teksta koji se po svojim osnovnim karakteristikama može smjestiti u okvir književnosti o ratu. Analizirajući prijevod romana *Kad sam bio hodža* Damira Ovčine na španski jezik fokusirat ćemo se na kulturološki markirane elemente u tekstu koji je u potpunosti historijski kontekstualiziran. Osnovne jedinice analize u radu su kulturemi, koji karakteriziraju jednu kulturu odnosno samo za nju su specifični i čine je jedinstvenom. Promatrat ćemo način na koji su kulturemi preneseni u ciljnu kulturu i kako se taj ‘prenos’ može odraziti na gore spomenuti transnacionalni projekt pisanja kulturne povijesti rata.

Uzimajući u obzir složeni kulturološki ratno/poratni kontekst Bosne i Hercegovine unutar kojeg je nastao roman *Kad sam bio hodža*, smatrali smo kako se može očekivati da bi upravo prevod ovog teksta mogao, pored oslalog, poslužiti i za interkulturalno obrazovanje i promišljanje o ratu te načinima na koje rat propituje temeljne ljudske vrijednosti, ali i kako ga zapadne kulture prikazuju i ‘pamte’. U uvodnom dijelu rada bit će ponuđen kraći osvrt na izvorni tekst. U drugom dijelu se najprije nudi kratak teorijski okvir o izazovima prevođenja književnih tekstova s težištem na pitanje prijevoda kulturema. U centralnom dijelu rada bit će predstavljena analiza izdvojenih primjera prijevoda kulturema u romanu *Kad sam bio hodža*. Analizirat će se da li su i kako su kulturemi objašnjavani te da li su u prevodu izgubili poveznicu sa bh. kulturom.

Na kraju rada iznijet ćemo zaključke dobijene nakon sprovedene analize, ukazati na poziciju i ulogu prevoditelja/prevoditeljice i njegovu/njezinu sposobnost interpretacije izvornog teksta, selekcije i odabira prevodilačkog postupka u procesu prevođenja kulturema.

## **PRIKAZ OSNOVNIH KARAKTERISTIKA IZVORNOG TEKSTA ROMAN *KAD SAM BIO HODŽA***

Književnik, publicist i prevoditelj Damir Ovčina svoj prvi roman *Kad sam bio hodža* objavio je 2016. godine (Buybook, Sarajevo)<sup>1</sup>. U samo nekoliko godina roman je doživio pet izdanja. Pored izvanrednog prijema kod publike, kritika je ovaj roman svrstala među najznačajnija ostvarenja suvremene bh. književnosti. Roman je osvojio međunarodnu nagradu „Mirko Kovač“ za najbolji roman u 2017. godini kao i nagradu „Hasan Kaimija“, a do danas je preveden na četiri jezika; njemački, slovenski, španski i italijanski.

Roman nudi specifičnu fikcionalnu reprezentaciju traumatskog iskustva i stradanja ljudi u sarajevskom naselju Grbavica tokom rata kroz vizuru glavnog lika, neimenovanog mladića, učenika četvrtog razreda elektrotehničke škole, koji će spletom okolnosti ostati zatočen na Grbavici od prvog dana blokade i okupacije ovog sarajevskog naselja pa sve do njegove reintegracije. Priča se može podijeliti na dva pripovijedna bloka. U ekspoziaciji je kroz nekoliko scena dočaran život junaka u periodu neposredno prije početka opsade grada. Mladić, koji je ujedno i narator priče, opisuje bolest majke i njenu iznenadnu smrti svega nekoliko dana prije početka opsade kao i kratke susrete s neimenovanom djevojkom u malom stanu na Grbavici. Do zapleta priče dolazi kada mladića zaustavi patrola srpske rezervne milicije te mu oduzme isprave i zabrani da napusti okupiranu Grbavicu. U nastavku prvog dijela romana junak kazuje o prvim mjesecima zatočeništva i zločinima koji su se svakodnevno dešavali na Grbavici. U radnom vodu prisiljen je da raznosi namještaj i bijelu tehniku iz stanova, kopa rovove na prvoj liniji fronta, ali i da odnosi i zakopava leševe mučenih i ubijenih stanovnika Grbavice. Budući da je jedini u vodu zapamtio “desetetak riječi” (Ovčina 2021: 109) molitve, komandir voda zahtijevat će da, svaki put prilikom ukopavanja mrtvih, mladić kratko prouči nekoliko “redova”. Zbog tih nekoliko riječi molitve koje je umio da izgovori naizust prozvat će ga hodža. Pored toga, zajedno s kolegom iz voda, prijeratnim pijanistom, bit će prisiljen dva puta da svira, prvi put na orgijama organiziranim na okupiranoj zoni Dobrinje, a drugi put na Grbavici, kada će uz njihovo muziciranje biti silovane dvije zarobljene žene. Prvi dio priče završava se tako što glavni junak, nakon što u samoodbrani ubije Rogaticu<sup>2</sup> i

- 1 Pored ovog romana Ovčina je objavio i zbirku poezije *Jesenji dani* (Sarajevo, Međunarodni centar za mir, 1997) i roman *Ko sam ti ja* (Sarajevo, Impruva 2021), a preveo je i eseje Ayn Rand *Kapitalizam: nepoznati ideal* (Impruva 2022)
- 2 Rogatica nije određen kao vojnik ili pripadnik neke od paravojnih formacija. Osim kroz prikaz njegovog izminog nasilnog ponašanja prema mladiću o Rogatici doznajemo još samo da se mladiću učinio kao osoba „nesklona zakonskim okvirima“ (Ovčina 2021: 443).

snajperistu, uspije da se domogne stambene zgrade u kojoj je boravio od početka zatočeništva na Grbavici zajedno s jedine dvije preostale stanarke: mladom nastavnicom ruskog jezika i njenom slabo pokretnom bakom. U drugom narativnom bloku mladić opisuje dugi period skrivanja po napuštenim stanovima u zgradi na prvoj liniji razgraničenja koji je bio moguć zahvaljujući svesrdnoj pomoći mlade nastavnice i njenoj ljubavi prema mladiću. Roman se završava opisom prvog dana reintegracije Grbavice i ponovnim susretom s ocem na parkingu ispred zgrade u aerodromskom naselju na Dobrinji.<sup>3</sup>

Za razliku od narativa koji se smještaju u korpus književnosti o opsadi Sarajeva – poput proznih i poetskih tekstova: Miljenka Jergovića, Ozrena Kebe, Gorana Samardžića, Alme Lazarevske, Marka Vešovića, Tvrtka Kulenovića, Nenada Veličkovića, Semezdina Mehmedinovića, Feride Duraković – koji su napisani tokom opsade ili neposredno nakon rata, oslanjajući se na neposredno (proživljeno) iskustvo života pod opsadom, roman *Kad sam bio hodža* nastajao je u dugom periodu od kraja rata pa sve do objavljivanja 2016. godine. Upravo taj vremenski odmak od rata odnosno pisanje o ratu nakon što je ishod rata dobro poznat nudi mogućnost da se ratno iskustvo sagleda i predstavi u drugačijem kritičkom svjetlu. S jedne strane, književnost o ratu, koja je napisana nakon rata, vrlo često govori o razočaranju ratom, o besmislu, uzaludnosti ili praznini (usp. Munton 1989) dok, s druge strane, prikaz rat iz poratne perspektive nerijetko služi kao izlika za kritičko sagledavanje aktualnog trenutka te se rat predstavlja kroz okoštalu, prerađenu, „institucionaliziranu“ formu (usp. Cooke 1989). U slučaju romana *Kad sam bio hodža* ovaj vremenski odmak od rata odnosno dugi period pisanja omogućio je autoru da traga i otkrije odgovarajući način pisanja koji on sam<sup>4</sup> smatra određujućim i presudnim.

No prije nego se ukratko osvrnemo na neka obilježja i specifičnosti načina na koje je ova priča o ratu ispričana važno je istaknuti, posebice u svjetlu kasnije

---

3 Pripovjedač završava naraciju slično kao što ju je i započeo. Dok se na početku kazivanja nižu kratke rečenice: „Napadalo do vrha snjegobrana. Otac s lopatom ispred zgrade. Na njemu tankerica. Okrenut leđima. Ja prtinom preko parkinga. Snijeg s grane bora oblikujem u grudvu. Padne pred lopatu. Oči mu zelene” (Ovčina 2021: 7), na kraju se priča zatvara na sljedeći način: „Sunce čisto više naselja. Snijeg se topi i slijeva niz zidove. Udahnem duboko. Krenem preko parkinga pogledajući da nema kakva mina zakačena za nešto. Neko se dovikuje kod trafoa. Okrenem se da pogledam niz ulicu prema donjoj trafici. Čisti ispred naše garaže. Nosi kapu. Napravim grudvu od mokrog snijega. Padne blizu. Bore su me duboko urezale. Oči zelene“ (Ovčina 2021: 583).

4 U razgovoru s književnom kritičarkom Kristinom Ljevak autor pojašnjava da načinom: „... prilazimo likovima. Ljudima. Građi koja se opire. Otvaramo svijet. Možemo doprijeti do vrijednog. Književnost je način. Sva događajnost nije toliko vijest koliko je svježina govora put ka prepoznavanju treptaja života u nečemu skoro neprimijećenom dotad. (...) Mene fakti zanimaju, ali tražim i ono iza njih. Tu je zanimljivije. Pisati o Lenjinovoj ulici ili o Čajniču teško je i kad je poznato i nepoznato. Sve se čini prazno i već rečeno ili opasno dok se ne nađe način” (Ljevak 2021 online).

analize prijevoda naslova romana, da se ovaj roman, čija radnja se najvećim dijelom odvija na Grbavici, ne uklapa u gore spomenute narative o opsadi grada. Nakon okupacije i blokade ovog naselja početkom maja 1992. godine pa sve do reintegracije, Grbavica nije bila u sastavu opkoljenog Sarajeva. Tokom cijelog rata naselje se nalazilo izvan sarajevskog obruča, kao dio neprijateljske zone duž koje se protezala borbena linija razgraničenja. Istovremeno, za mnoge osobe koje su živjele na Grbavici – uglavnom nesrpsko stanovništvo, ali i Srbe koji nisu bili lojalni režimu ili koji nisu željeli da se pridruže srpskim (para)vojnim formacijama – prostor prijeratnog stanovanja se tijekom rata pretvara u logor, stravično mjesto zatočeništva i svirepih zločina.

Međutim, iako se priča ne odvija unutar opkoljenog Sarajeva, ovaj narativ isto kao i književni tekstovi o opsadi Sarajeva, predočava rat na osnovu prostornog modela. Kako objašnjava Davor Beganović, u pripovjednim tekstovima o opkoljenom Sarajevu prostor ima ključnu ulogu odnosno „fokus se stavlja na klaustrofobično suženje tog prostora te ono postaje obilježje u sebi i po sebi zatvorenog svijeta koji se preobražava od mjesta intimnosti u mjesto tuđosti te tako postaje heterotopija u najčistijem fukoovskom smislu“ (2009: 363-364).

I dok se u prvom dijelu romana prostor Grbavice prikazuje kao suženi zatvoreni vanjski prostor unutar kojeg se junak kreće po jasno propisanim linijama, u drugom dijelu radnja se u cijelosti odvija u prostoru zgrade unutar koje se ostvaruje minimalno kretanje junaka između spratova i stanova. I dok se u prvom dijelu nekada dobro poznat prostor Grbavice transformira u tuđinski prostor dotle se u drugom dijelu romana nekoć nepoznati prostori stanovanja, tuđi domovi, pretvaraju u mjesta intimnosti. Premještanjem junaka iz početnog semiotičkog polja (naselja na Dobrinji) u drugo semantičko polje (naselje Grbavicu) dolazi do zapleta priče ali i nužne transformacije samog junaka koji se od početka gradi kao lik koji se nepresatno kreće kroz različite dijelove grada. Onog trenutka kada se njegovo kretanje svede na minimalni broj koraka unutar prostora stambene zgrade, u imaginarnim šetnjama, taj prijeratni prostor grada, s njegovim ulicama i naseljima, pripovjedač neprestano se širi, ukazujući na još jedan važan paradoks rata: prostori koji su udaljeni svega nekoliko minuta hoda u vremenu mira, tijekom rata postaju prozori neizmjerne udaljaljenosti. Kako uočava Beganović, ova koncentracija na prostor prisutna je u svim pripovjednim tekstovima o opsadi u kojima Sarajevo postaje grad-fikcija odnosno „nerealna, gotovo imaginarna, topografska cjelina u kojoj se dotadašnje vrijednosti pokazuju obsolentnim a na njihovo mjesto stupaju nove čije se iscrpljenje ne može pronaći u propisanim etičkim premisama, dotada čvrsto ukorijenjenim u

vremenskoj dimenziji“ (2009: 195). Kao egzemplarni tekst Beganović izdvaja i analizira zbirku heterogenih tekstova *Sarajevo blues* Semezdina Mehmedinovića. No, dok grad promatran iz obruča Mehmedinović prikazuje „kao vojnu mapu“ (2004: 149), u kojem granate i snajperski hici, „stvaraju nove prostorne konstelacije (...) a kuće postaju palimpsesti“ (Beganović 2009: 197), u romanu *Kad sam bio hodža* u prvom dijelu junak opkoljene dijelove grad promatra s neprijateljskih pozicija s kojih se grad postupno ‘preoblikuje’ u prostor zgarišta i ruševina ili, krećući se u radnom vodu prečicama i sporednim ulicama na Grbavici, postaje nemoćni svjedok prostorne transformaciji tog prijeratnog stambenog naselja u koncentracioni logor u kojem se posve ‘nedužni’ prostori škola ili prodavnica računalne opreme pretvaraju u zloglasna mjesta mučenja. S druge strane, u drugom dijelu romana, kako navode Džihlo-Šator i Žujo-Marić, tokom skrivanja u zgradi pripovjedač:

„... pokušava zapamtiti prostore Sarajeva kroz tekst i osmisli njihovu trenutnu sudbinu, a tjelesnim vježbama vizuelizira šetnje po gradu i premoštava ratom odsječene sarajevske prostore. Na taj način tekst oblikuje svoju unutarnju stvarnost zaustavljajući urbicid i izmaštavajući slobodu u vremenu kada je sve paralizovano ratom. Zapisi funkcioniraju kao mjesto sjećanja na urbane prostore, njegove stanovnike i ratne patnje, te kao forma otpora neprijateljskom panoptikonu, ali i kao čuvanje duhovne veze sa kulturnim vrijednostima prostora kojem prijeti krivotvorenje historije i uništenje njegove baštine i mentaliteta.“ (2019: 149)

Iako se u pojedinim medijskim prikazima roman *Kad sam bio hodža* predstavlja kao autobiografska fikcija,<sup>5</sup> bitno je istaknuti da ovaj narativ ne nastaje kao čin pripovijedanja autorovog proživljenog iskustva zatočeništva ili prikaza ratne svakodnevnice, što je, u pravilu, bio slučaj s proznim i pjesničkim tekstovima o opsadi Sarajeva. Autor se oslanja na poslijeratna svjedočenja preživjelih žrtava koje su bile izložene monstruoznim formama zlostavljanja i svakodnevnoj torturi tokom rata na okupiranim dijelovima grada (poput Grbavice, Vraca i dijelova naselja izgrađenog 80-ih godina u neposrednoj blizini aerodroma na Dobrinji). Međutim, iako je ovaj narativ nastao kroz proces prerade i transponiranja autentičnih svjedočenja žrtava<sup>6</sup> u medij književnosti, za razliku od mnogih narativa koji su nastajali u poratnom periodu kao fakto-fikcionalna svjedočenja o vremenu zla u kojima su nerijetko preuzimani i izravno navođeni iskazi žrtava, Ovčina roman piše s jasnom svijeću da se o teškoj

5 Usp. <https://www.slobodnaevropa.org/a/intervju-damir-ovcina/31134721.html>; <https://avaz.ba/showbiz/jet-set/663322/ademir-kenovic-snima-film-i-seriju-kad-sam-bio-hodza-kako-je-damir-ovcina-znao-da-ce-ga-potraziti-reditelj-iz-meksika>; <https://www.visoko-rtv.ba/odrzana-promocija-knjige-ko-sam-ti-ja/>

6 Bitno je naglasiti da je Ovčina, uz Zlatka Topčića, jedan od prvih bh. umjetnika koji tematizira stravične zločine počinjene na području Grbavice u polju književnosti.

patnji i stradanju ne smije (o)lako pisati.<sup>7</sup> Stoga težište ne stavlja na opise zločina ili na prikaz patnje nedužnih žrtava s Grbavice. Naraciju cijelo vrijeme ‘kontrolira’ autodijegetski pripovjedač koji kazuje samo ono što vidi i čuje i koji ni u jednom trenutku naracije ne pokušava da preuzme na sebe teret ‘govorenja u ime žrtava’. Sebe uglavnom prikazuje kao prislinog sudionika akcija “čišćenja” i uništavanja tuđe imovine i svjedoka brutalnih zločina. Fokus je na prikazu događaja i opisu senzacija tijela. Narator ne komentira, tačnije ne pokušava da objasni prikazne događaje. Kao da o ratu odbija da misli jer bi mišljnje o ratu moglo da vodi ka pojašnjenju i razumijevanju, pa čak i opravdavanju ratnih dešavanja. Osim toga narator ne opisuje ni svoja osjećanja ili emocionalna stanja. Naracija se odvija između prikaza nužne ili prisline akcije i činjenja kao nagona da se preživi te opisa stanja mirovanja ili neposrednog čulnog doživljaja ratne svakodnevnice.

Kao što je ranije spomenuto, Ovčina smatra da je način pisanja ono što primarno određuje tekst. A u slučaju književnosti o ratu pitanje načina reprezentacije rata ili postupaka putem kojih je dočarano iskustvo rata postaje iznimno važno. U nastavku ćemo u osnovnim linijama ukazati na neke karakteristike forme iskaza.

Od početka romana autor pribjegava postupcima ekspresivne sintakse. Tako je naglašena upotreba sintaksičke figure elipse u vidu izostavljanja predikata, a česte su i nominativne rečenice.<sup>8</sup> Po mišljenju stilističarke Marine Katnić-Bakaršić (2021: 261) ove figure tekst čine začudnim, usmjeravajući pozornost čitatelja/čitateljica na samu formu iskaza. Pored ispuštanja glagola, autor rijetko navodi pridjeve uz imenice, baš kao i imena najvećeg broja aktera ovog narativa koja se uglavnom određuju preko funkcije koju vrše ili uloge koja im dodijeljena u ratu. Kao da se sve opisano nastoji svesti na jedno svojstvo ili stanje (Pr. plava buba, Trebević zelen, čaj crven, Sunce visoko, rafal blizu, stariji čovjek, žene s cekerima, plitka jama). Pisac pomnim izborom riječi dočarava kroz medij jezika ono posebno ratno stanje u kojem ne samo ljudi ili mjesta već i riječi postaju opasne, izdajničke i/ili neprijateljske. Istovremeno, u ratu često nedostaju riječi kojima bi se mogao iskazati užas, strah, očaj, strepnja, pa se iskazi upotpunjuju opisom govora lica i pokretima ruku i tijela. Dok kazuje, pripovjedač kao da oponaša ritam zadihanog tijela koje iznosi mašinu

7 Ovčina naglašava da: „Olako blebetanje ili nerijetka opsjednutost svojim uspjehom autora žednih nagrada kao da hoće cijeli narod žrtvovati za nekakvo priznanje. Ponizit dodatno samo da se dokopa nečeg za sebe. Naš svijet me ne zanima prikazan kao jadan i nemoćan. To je nepodnošljivo, pa i neprihvatljivo” (razgovor s Kristinom Ljevak, 2021, online).

8 Stilističarka Marina Katnić-Bakaršić objašnjava da kod nominativne rečenice kao tipa jednokomponentnih prostih rečenica nominativna sintagma preuzima na sebe predikativnost odnosno glagol predaje imenici svoj smisao i dio svojih funkcija i na taj način se pažnja fokusira na pojave, na njihovo nominalizirano imenovanje, ne na vršioca radnje, niti na radnju. (usp. 2001: 261)

za već ispred zgrade u jeku unakrsne paljbe i granatiranja ili ritam srca koje prebučno kuca u trenutku dok se mladić skriva na krovu zgrade. Odnosno, kako je u svom kritičkom osvrtu na ovaj roman ukazao Miljeno Jergović: „Ovčina pokušava pisati tako da čitatelj prestane primjećivati rečenice, i da mu priča poteče preko njih, kao rijeka, bez objašnjenja, mudrih zaključaka, unutarnjih preživljavanja, iskazanih emocija i strahova. Ima samo ono što se događa. I ono što se osjeća” (2021, online).

No, svoju nemoć da spriječi razaranje grada junak pokušava ublažiti opsesivnim prisjećanjem na ulice i dijelove grada. Taj čin pripovijedanja grada odvija se kroz jezik u kojem realije poput naziva ulica, škola, prodavnica ili predmeta iz svakodnevnice upotrebe jesu jedino što u cijelom romanu pripovjedač imenuje njihovim stvarnim nazivima. Za razliku od predmeta, ljudi uglavnom nisu imenovani. Po mišljenju Miljenka Jergovića to je važna gesta jer „... kao što izostavlja glagole, i time postiže strahovito snažan efekt u priči, pisac izostavlja riječi kao što su Muslimani, Srbi, Hrvati, islam, pravoslavlje... Ne spominje ni imena ljudi, osim kad su mu ona potrebna. Ali nema u tome verbalnog nasilja, nema ni viška političke korektnosti. Samo saznanje da su neke riječi previše puta izgovorene i napisane da bi mogle ponijeti svoja značenja u jednome ovakvom romanu” (2021 online).

Izvan svake sumnje, roman *Kad sam bio hodža* ponudio je jedinstven i kompleksan prikaz ratne zbilje, no zbog limita ovog rada nastojali smo ukazati samo na neke osnovne karakteristike i osnovne narativne postupke izvornog teksta.

Osim individualne stvaralačke kvalitete Damira Ovčine za nastanak ovog narativa, kao i za bilo koji drugi narativ o posljednjem bh. ratu, od presudnog je značaja i složeni kontekst kulture iz kojeg dolazi sam autor odnosno u kojem i iz kojeg nastaje djelo. Unutrašnja višeznačnost polazne (bosanskohercegovačke) kulture rata na presudan je način oblikovala ovaj narativ i stoga je kulturološki značaj prijevoda ovog narativa iznimno važno pitanje.

## KNJIŽEVNO PREVOĐENJE

Prije nego se osvrnemo na probleme i prevodilačka rješenja u procesu prevođenja kulturno markiranih elemenata Ovčininog teksta reći ćemo nekoliko riječi o prevodu književnog teksta općenito.

Ne razmišljamo tako često čitajući književni tekst o prevodiocu koji ga je učinio dostupnim našoj kulturi, zapravo gotovo pa zanemarujemo činjenicu da druge kulture ne bismo skoro ni poznavali da ne postoje prevodi. Dakle, u ovom radu osvrnut ćemo se i na figuru prevodioca ili, kako kaže Lefevere (1997: 13): „Knjiga



se bavi onima koji su u sredini, muškarcima i ženama koji ne pišu književnost nego je *reescriben* (nanova pišu)". Oni su za Lefevera jednako, ako ne i više, odgovorni od samog autora za preživljavanje i percepciju književnih tekstova među neprofesionalnom čitalačkom publikom koja zapravo i predstavlja većinu. Neki prevodioci nakon desetina prevedenih dijela jednog autora postaju njegov glas u ciljnoj kulturi. Takav je bio npr. Albert Bensoussan koji je hispanске autora, a posebno Vargasa Llosu, približio francuskoj ciljnoj kulturi. Sebe je smatrao Llosinim pisarom kojem se divio, poštovao ga i imitirao, a sam proces prevođenja poredio sa Picassovim slikarstvom:

„Es como el dibujo de Picasso que parece muy evidente, el rasgo del óvalo de una cara de un solo y seguro trazado, mientras que en realidad es el resultado de años de tentativas complejas en las que el artista se aplicó a una reproducción detallista y complicada, para finalmente optar por un sencillo trazo de lápiz tan obvio que uno se dice: ha de ser muy fácil, un niño lo haría.”  
([http://www.trans.uma.es/pdf/Trans\\_1/tra ns1-vargasllosa.pdf](http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_1/tra ns1-vargasllosa.pdf))

Octavio Paz u eseju “Traducción literaria y literalidad” (1971) književni prevod vidi kao transformaciju izvornog teksta pa shodno tome ta transformacija mora biti književna. Termin *reescritura* upotrebljava se često u romanskim jezicima kada se referira na književni prevod. Prevodilac od već poznatog stvara novi tekst na drugom jeziku i za drugi i drugačiji kulturološki kontekst. Kreira novu dimenziju izvornog teksta, otvara ga i otkriva kako bi ga prenio Drugom. Prevoditelji postaju kulturološki mediatori koji dešifriraju kulturološki markirane elemente iz izvorne kulture te stoga moraju biti izvrsni poznavatelji kako izvorne tako i ciljne kulture, drugim riječima moraju biti *bikulturalni*. „Un texto es la expresión de un estado de cosas específico de una cultura. Por tanto, toda translación es también, como translación de un texto, una translación cultural“<sup>10</sup> (Reis y Vermeer 1996: 103). U konačnici prevođenjem prevodilac uči i sopstveni jezik, kada i ako je ciljni prevod ujedno i prevod na maternji jezik. Na osnovu rečenog zaključujemo da je prevodilac najpažljiviji čitalac koji mora razumjeti sve segmente izvornog teksta da bi ih uspješno prenio / ponovo napisao ciljnom čitatelju na ciljnom jeziku u sasvim drugačijem kontekstu. On se kreće u okvirima koje je postavio autor izvornog teksta čija sloboda nije bila ograničena.

---

9 „To je poput Picassovog crteža koji se čini tako evidentnim, duguljasti oblik glave nacrtan jednim sigurnim potezom, a u biti rezultat je autorovih dugogodišnjih kompleksnih pokušaja detaljnog i komplikovanog reproduciranja da bi se na kraju odlučio za jednostavan potez olovkom za koji bi svako rekao: mora da je lako i dijete to može uraditi.”

10 „Tekst je odraz stanja stvari specifičnog za jednu kulturu. Shodno tome translacija je uvijek kako tekstualna tako i kulturološka.“

Nevidljiv je ili, kako kaže Nord: „... the translator may be compared with a ghost-writer, who produces a text at the request, and for the use of somebody” (1991: 10)

Kada govorimo o traduktološkim studijama kroz povijest, uočiti ćemo dva osnovna pravca: prvi koji zagovora da je prevod moguć i drugi skeptični po kojem je prevod nemoguć ili kako je tvrdio Ortega y Gasset (1936) prevod je utopijski i očajnički napor jer je prevodilac i kada misli da sve razumije primoran da bira u ogromnoj ponudi riječi od kojih svaka nosi vlastitu kulturnu implikaciju. No i pored nikada prevaziđene polemike o prevodivosti ili neprevodivosti književnog teksta, svjedoci smo da svakodnevno nastaje ogroman broj prevoda, pa se pomenuta polemika čini neproduktivnom jer prevod će uvijek biti u funkciji konteksta u kojem je nastao, a njegova svrha povrh svega treba biti komunikativna ili, kako tvrdi H. Albir: „Se traduce para comunicar, para traspasar la barrera de incomunicación debida a esa diferencia lingüística y cultural; la traducción tiene, pues, una finalidad comunicativa”<sup>11</sup> (2013: 28).

## PREVOD KULTUREMA U KNJIŽEVNOM TEKSTU

Traduktološke studije čije je uporište sociokulturološko podudaraju se sa onim što H. Albir (2001) u svojoj klasifikaciji naziva komunikativnim sociokulturološkim pristupom, a koji definira kao „aquellos enfoques que, de una manera u otra hacen hincapié en la función comunicativa de la traducción, considerando los aspectos contextuales que rodean la traducción y señalando la importancia de los elementos culturales y de la recepción de la traducción”<sup>12</sup> (Albir 1996: 152). Među teoretičarima koji fokus stavljaju na kulturološke aspekte i način kako se oni tretiraju u procesu prevođenja izdvajaju se između ostalih: Nida, Tiber, Margot, Newmark, Vlahov, Florin, Koller, Hous, Reiss, Vermeer, Nord... Teorijske postavke nekih od spomenutih autora poslužiti će nam u analizi korpusa, drugim riječima, interesira nas primjena metoda prevođenja koje predlažu navedeni teoretičari prevođenja.

Nidin članak *Linguistics and Ethnology in Translation Probelems* (1954) u studije o prevođenju uvodi probleme kulturološke prirode tvrdeći da: „Quienes traducen de una lengua a otra deberían ser conscientes en todo momento de las diferencias culturales que refleja cada lengua.”<sup>13</sup> (1975a: 66, preuzeto od Albir 2008: 523).

---

11 „Prevodi se kako bi se komuniciralo, kako bi se prevazišle prepreke u komunikaciji koje su rezultat lingvističkih i kulturoloških razlika; prevod, dakle, ima komunikacijski cilj.”

12 „Pristupi koji na jedan ili drugi način naglasak stavljaju na komunikativnu funkciju prevoda, uvažavajući kontekstualne aspekte i ukazujući na značaj kulturoloških elemenata i recepcije prevoda.”

13 „Oni koji prevode sa jednog na drugi jezik moraju u svakom trenutku biti svjesni kulturoloških razlika koje se reflektiraju u jeziku.”

Nekoliko decenija kasnije i drugi traduktolozi nastavljaju u istom pravcu insistirajući na kulturološkim razlikama, pa će tako funkcionalisti Reiss i Vermeer prevod smatrati posebnom vrstom transferencije: “Es más adecuado hablar de “translación intercultural” que de “traslación interlingual”, ya que este último concepto es demasiado limitado”<sup>14</sup> (1996: 18).

Po uzoru na Nidu Newmark (1996: 135) predlaže klasifikaciju kulturoloških pojmova u sljedeće kategorije: ekologija (flora, fauna, vjetrovi, ravnice, brda); materijalna kultura (odjeća, obuća, nastambe, prevozna sredstva); društvena kultura (posao i slobodno vrijeme); organizacije, običaji, aktivnosti, koncepti; geste i navike. Newmark jasno razlikuje “cultural” kulturalni jezik od univerzalnog “universal” i ličnog “personal”, smatrajući da se problemi u prevodu javljaju upravo kada jezik postaje kulturološki obojen, specifičan (Newmark 1996: 134).

U traduktološkoj literaturi koriste se različiti nazivi koji se odnose na kulturološke elemente svojstvene izvornoj ali ne i ciljnoj kulturi. Sedamdesetih godina prošlog stoljeća Vlahov i Florin uvode pojam *realia*, koji u svojim istraživanjima upotrebljavaju između ostalih i Bodeker i Freese (1987), Koller (1992) kao i mnogi lingvisti sa našeg govornog područja. Ovaj specifični vokabular Newmark naziva *cultural focus*. Nešto kasnije funkcionalisti Nord (1997) i Vermeer (1983) uveli su pojam kulturema u traduktološke studije i definirali ga kao: „Un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A”<sup>15</sup> (Vermeer 1983: 8). Svaka kultura posjeduje ovakve specifične, kulturološki obojene riječi. U španskom jeziku takvi koncepti nazivaju se: *palabras culturales, culturema, realia, marcas culturales, conceptos culturales*, dok kod nas nailazimo na pojmove kao što su: bezekvivalentna leksika, egzotična leksika, egzotizam, realija, kulturema, izvanjezične kulturne referencije. U španskoj kulturnoj tradiciji svijet bikova, koride i sve što je vezano za tauromahiju generirali su cijeli vokabular svojstven toj kulturnoj tradiciji, koji je teško ili gotovo nikako prevodiv u druge kulture, osobito ne u one koje ovu tradiciju uopće ne poznaju. Broj kulturema u jednom jeziku nije konačan a i njihov status se mijenja kroz povijest pa tako neki pojmovi prelaze iz jedne kulture u drugu u kojoj se odomaće ali ne prestaju biti kulturološki specifični. Npr. španska riječ *siesta* (kratki

---

14 „Adekvatnije je govoriti o “interkulturalnoj translaciji” nego o “interlingvalnoj translaciji”, s obzirom da je ova druga isuviše ograničena.”

15 „Kulturema je društveni fenomen određene kulture A koji se smatra važnim za tu kulturu i koji kada se poredi sa odgovarajućim fenomenom u kulturi B pokaže se da je svojstven kulturi A.”

poslijepodnevni odmor) ušla je u mnoge jezike i ne predstavlja problem u prevođenju.

U procesu prevođenja važno je znati procijeniti značaj koji jedana kulturema ima u izvorniku kako bi se prevodilac odlučio za ispravan metod prevođenja. Ne postoji jedinstven stav niti se preporučuje jedna specifična tehnika u prevođenju kulturema. Rješenja su višestruka i ovisit će o više faktora kao npr. kontakt između dvije kulture, žanr, funkcija prevedenog teksta, itd. Newmark (1996) predlaže više metoda prevođenja kulturema: posuđenica, kulturalni ekvivalent, neutralizacija (pojašnjenje), bukvalan prevod, naturalizacija, komponencijalna analiza ili pojašnjenje elemenata kulture, izostavljanje, prihvaćeni standardni prevod, parafraziranje, golasari i fusnote. Istina sve spomenute strategija su primjenjive, ali realno prevod kulturema će na koncu biti sveden na dvije metode: metodu postranjivanja (egzotizacija) i metodu odomaćivanja (naturalizacija). Prvom metodom zadržat će se kako Newmark (2006) kaže stepen “abnormalnosti”, tj. odstupanje od gramatičkih i leksičkih normi izvornika. Dakle, u pitanju je procedura transliteracije ili transkripcije kako bi se sačuvao lokalni kolorit u ciljnom tekstu. Prednost ove metode je u konciznosti, njen nedostatak je u činjenici da se akcenat stavlja na elemente kulture, a ne na značenje poruke pa postoji opasnost da dođe do izostanka komunikacije. „Por medio de la transferencia, a pesar de ser breve y concisa, se obstaculiza la comprensión, se realiza lo cultural, se excluye el mensaje y se interrumpe la comunicación“<sup>16</sup> (Newmark 1996:136). Suprotna ovoj strategiji je komponencijalna analiza ili pojašnjenja u vidu dodavanja elemenata u tekst. Pojašnjenja u vidu fusnota također su česta kako bi se lakše prokrčio put do ciljnog čitatelja, iako pretjerana upotreba fusnota može narušiti proces čitanja. Glosar je također jedna od mogućih strategija i često se primjenjuje u tekstovima nastalim u dalekoj prošlosti. Neke izdavačke kuće obavljaju i prevodiočev prolog kako bi se čitalac upoznao sa društveno-historijskim i lingvističkim specifičnostima teksta, kao i problemima s kojima se prevodilac susreo u procesu prevođenja. No, priznat ćemo, to je rijetka praksa pa i onda kada bi takav predgovor olakšao proces čitanja u ciljnoj kulturi. U svakom slučaju donošenje odluke o metodi koju će prevodilac primijeniti nije jednostavno jer, kako ističe Barbe: „The dichotomy domesticating-foreignizing sounds very appealing but is ultimately not very useful in describing what to do with a text“<sup>17</sup> (1996: 333).

---

16 „Transferencija iako kratka i koncizna otežava značenje, prenosi kulturološko pri čemu isključuje poruku i prekida komunikaciju.”

17 „Dihotomija odomaćivanje-postranjivanje zvuči vrlo zanimljivo, međutim, u konačnici nije previše korisna kada se treba opisati (precizirati) što treba učiniti s tekstem.“

## **O PREVODU ROMANA *KAD SAM BIO HODŽA* NA ŠPANSKI JEZIK – UVODNE NAPOMENE**

Luisa Fernanda Garrido Ramos i Tihomir Pištelek poznati je prevodilački tandem koji potpisuje desetine prevoda na španski jezik, prevashodno hrvatskih i srpskih autora/autorica. Bez sumnje riječ je o prevodiocima koji su posljednjih decenija učinili naše kulture dostupnijim hispanskoj čitalačkoj publici. Za svoj rad Garrido Ramos i Pištelek nagrađeni su 2005. godine Nacionalnom nagradom za prevod te nagradom *Estado Crítico* za najbolji prevod u 2020. godini. Riječ je prevodu romana Dubravke Ugrešić *Baba Jaga je snijela jaje* sa hrvatskog jezika. Od bosanskohercegovačkih autora ovaj prevodilački par preveo je nekoliko djela Dževada Karahasana, te 2021. godine previjenac Damira Ovčine *Kad sam bio Hodža (Plegaria en el asedio)* u izdanju *Automática Editorial*.

*Automática* je mlada izdavačka kuća koja ne slijedi trenutne trendove nego se vodi isključivo potrebom za prevodenjem dobrih književnih djela, kako klasika koji odavno nisu u katalozima, tako i suvremenih autora do sada neprevedenih na španski jezik. Prevod Ovčininog *Hodže* povjerali su bračnom paru Garrido Ramos i Pištelek vodeći se principom da biraju najbolje prevodioce. Nije slučajno izbor pao na njih jer način na koji Ovčina piše, a niko ne piše kao Ovčina, kaže španska kritika, jedinstven je: kratke i direktne rečenice u kojima glagol često izostaje, a čitalac ima osjećaj da se našao usred verbalne pucnjave. Ko je čovjek koji je sahranjivao mrtve po sarajevskim zajedničkim grobnicama, čija proza, kaže Isaak Begoña, nikoga ne ostavlja ravnodušnim.

## **ANALIZA PREVODA KULTUREMA U ROMANU *KAD SAM BIO HODŽA***

Nakon sažete teorijske introdukcije o prevodenju kulturema prelazimo na analizu ekstrahiranih kulturema iz Ovčininog romana u prevodu na španski *Plegaria en el asedio* (Molitva u opsadi). Za početak ćemo pojasniti razloge potpune promjene naslova romana u španskom prevodu. Promjena naslova na ciljnom jeziku nije rijetka pojava. Najčešće urednički tim izdavačke kuće odlučuje kakav će biti finalni naslov na ciljnom jeziku. Postoji više faktora koji će utjecati na tu odluku, a oni mogu biti historijsko-ideološki, izdavačko-tržišni ili kulturološki motivirani. U razgovoru sa autorom saznali smo da on ne bi mijenjao izvorni naslov svoga djela, ali da nije

mogao utjecati na odluku. Od izdavačke kuće *Automatica* tj. od urednika Daría Ochoa de Chinchetrua i Alicie López González dobili smo pojašnjenje odluke<sup>18</sup>. Naime, oni su se, i pored želje da naslov prevedu doslovno, odlučili da to ne urade jer su procijenili da na španskom naslov neće moći dobro funkcionirati i u potpunosti bi udaljio potencijalne čitatelje od teme rata i opsade grada orijentirajući ih ka književnosti religijskog sadržaja. Mi bismo dodali da bi se takav prevod naslova odrazio i na tržišni aspekt budući da na španskom tržištu prodaja tog vida književnosti nije dobra. Budući da ne znamo da li je prevodilački par izvorno ponudio drugačije rješenje prevoda naslova ovdje ćemo ustvrditi da je ovakvom uredničkom intervencijom u naslovu izdavačka kuća napravila znakovitu grešku. Kako je naglašeno u prvom dijelu rada, radnja priča nije smeštena u Sarajevu pod opsadom već u dijelu grada pod okupacijom srpskih vojnih i paravojnih formacija. Na ovaj način u ciljnoj kulturi može doći do pogrešnog proširenja ili modifikacije već prihvaćenog značenja kultureme „grada pod najdužom opsadom nakon završetka II svjetskog rata“.

Nažalost, problemi nisu uočeni samo na razini prevoda naslova nego i u prevodu velikog broja kulturema koje se pojavljuju u izvorniku, a vrlo su važne za prikaz rata u ovome romanu. Činjenica da su Garrido Ramos i Pištelek oboje izvorni govornici jednog od dva jezika uveliko je trebala olakšati i zasigurno je utjecala na kvalitet prevoda. No ovaj par imao je izvjesnih problema u prevodenju kulturema iz izvornika na ciljni španski jezik. Iako je Pištelek izvorni govornik hrvatskog jezika, budući da je rođen i da je živio jedan dio svoga života u kulturnom kontekstu bliskom onom na koji referira Ovčina u romanu *Kad sam bio hodža Hodža*, prevoditelj nije osoba za koju možemo ustvrditi da ne poznaje kulturološke specifičnosti zbog kojih ne može najbolje razumjeti kulturološki kod romana. Ta činjenica se vidi u prevodu naziva materijalne kulture kao što su npr. imena brendova i prodavnica gdje prevodilac uz manja pojašnjenja, najčešće u samom tekstu, naziv prenosi putem transkripcije kao u sljedećim primjerima:

---

18 U uvodnoj riječi urednici su napisali i doslovan prevod romana.

izvornik	ciljni tekst	naš prevod ciljnog teksta
Planika	la zapatería Planika	Prodavnica obuće Planika □
jafa keks	galletas Jaffa □	
Konjuh Živinice	Konjuh Živinice	
Agrokomerc	rótulo de Agrokomerc	etiketa Agrokomerc
Gorenje fullmix	Gorenje Fullmix	
Podravka Vitaminka	marca Podravka y Vitaminka	brend Podravka i Vitaminka
kolinska senf	mostaza de la marca Kolonska	senf brenda Kolinska
Stojadin	Zastava 101	
Vrećica faksa	una bolsa de detergente	vrećica deterdženta
Likvi	botella de lavajillas	boca deterdženta za suđe
Unis	rótulo de UNIS	etiketa UNIS
sloboda čačak	Fabrika Sloboda Čačak	Fabrika Sloboda Čačak
Fis	Centro deportivo FIS	Sportski centar FIS
Sloga	Asociación cultural Sloga	Kulturna udruga Sloga
Margarin dobro jutro	Margarina Buenos Días	Margarin Dobro Jutro

- Prevodioci slijede ortografsko pravilo španskog jezika o pisanju velikog slova za nazive brendova ili prodajnih objekata
- U originalu se naziv ovih biskvita piše sa dva f što je prevodilac i poštovao u ciljnom jeziku.

Postupkom transkripcije prevode se i druge kultureme koje pripadaju imenskoj kategoriji kao što su toponimi, imena ulica, trgova, javnih ustanova, novinskih kuća, radio-stanica, ugostiteljskih objekata. Prevodilac će takve kultureme transkribirati uz manja proširenja dodajući ispred naziva imenicu ulica, trg, bolnica, slastičarna i kada u izvorniku to ne stoji kao npr:

1. Preko Skenderije pa niz rijeku dalje ka Lenjinovoj. (11)  
A través de la plaza de Skenderija y a pie por la orilla del río hasta la calle Lenjinova. (23)
2. Ovi su sišli iz Miljevića sigurno. (trga Skenderija, ulica Lenjinova)  
Seguro que han bajado de la zona de Miljevići. (s područja Miljevića)
3. Slatka muzika s dvesta dva. (15)  
Música dulzona de la emisora 202..(27) (Slatka muzika sa radiopostaje 202)

4. Na zgradi kod Jadranke izletjeli prozori. (176)  
En el edificio contiguo a la pastelería Jadranka las ventanas han salido volando. (227) (slastičarna Jadranka)
5. Zvali onu sestru iz vojne. Kaže da je dovedete. (26)  
Hemos llamado a aquella enfermera del hospital militar. Dice que la llevéis allí. (43)

U posljednjem primjeru vojna bolnica je doslovno prevedena i ciljani čitalac će zasigurno razumjeti da se radi o vojnoj instalaciji jer je rat jedna od centralnih tema *Hodže*.

U prevodu je ukupno petnaest fusnota što ukazuje na činjenicu da prevodioci nisu htjeli narušavati proces čitanja, iako tekst obiluje povijesnim događajima i historijskim ličnostima važnim za razumijevanje bh. povijeti. Fusnote se uglavnom odnose na materijalnu kulturu prevashodno na hranu, piće te neke kulturološki izrazito markirane predmete i simbole od kojih prevodilac posebno izdvaja oznake i navijačke pjesme fudbalskih klubova. U nastavku navodimo kultureme koje je prevodilac pojasnio u fusnotama: džezva, sarma, palačinke, tulumbe, baklava, burek, ajvar. Burek kao tipični kulinarski specijalitet Bosanaca i Hercegovaca Pištelek pojašnjava na način kako tu vrstu pite percipiraju drugi narodi sa naših prostora tj. kaže da se radi o vrsti slanog kolača obično punjenog mesom. U španskoj kulinarskoj kulturi postoji izraz za jufke (*el ojaldre*) kojim bi se ovaj specijalitet adekvatnije približio španskom ciljnom čitatelju. Za baklavu kaže da je to kolač od pistacija ili oraha fino rezan i umočen u agdu. Ovo pojašnjenje više odgovara opisu baklave kao orijentalne delicije s protora Sirije ili Irana jer se u Bosni tradicionalna blakava nikada nije pravila s pistacijama već isključivo s orasima. Pored toga, kako u ovom slučaju, tako i u nekoliko narednih koje ćemo razmotriti u nastavku analize, prevoditelj insitira na odrednici turska premda je balkava svjetski poznata orijentalna delicija te se na taj način definira u skoro svim gastronomskim pojmovnicima. Pištelek također objašnjava simboliku srpskog krsta sa četiri s. Od pozdrava Pištelek u izvornom obliku prenosi pozdrav *merhaba* koji objašnjava kao tipični turski ili arapski pozdrav. Od etnografskih kulturema izdvaja narodni ples kolo koje objašnjava kao tipični balkanski ples. Od kulturema, koje prema Newmarku spadaju u grupu ekologija/vjetrovi, Pištelek izdvaja vjetar buru koji u fusnoti objašnjava kao hladni suh vjetar koji puše u Dalmaciji. Neobično je da se Pištelek odlučuje da neke pojmove pojasni u fusnoti jer evidentno smatra da se radi o kulturemi koju treba transkribirati i pojasniti dok neke druge koje su jednako prisutne i važne u izvornoj kulturi



pojašnjava u tekstu kao npr. fildžan koji prevodi opisno kao tipična turska šolja za kafu. I u ovom slučaju uočavamo da je ovaj opisni prevod neprecizan odnosno netačan jer se ne pokušava opisati izgled šolje već njeno pretpostavljeno ‘tursko’ porijeklo. Fildžan je riječ koja postoji u nekoliko orijentalnih jezika (tur. fincan; arap. fiṅṅān; perz. pingān) i u svakom od njih, baš kao i u bosanskom jeziku, fildžan označava plitku posudu odnosno šoljicu bez ručke.

Prevodeći jedno od najpopularnijih jela s prostora BiH Pištelek koristi imenicu *pita de espinaca/patatas* (pita od špinata/krompira) koju RAE registrira kao *pan de pita* (ravni okrugli hljebčić obično prazan, orijentalnog porijekla). Zanimljivo je da se odlučuje ostaviti u izvornom obliku samo imenicu burek dok ostale pite koje također u izvornom jeziku imaju zasebne odrednice (pita od zelja – zeljanica, pita od sira sirnica itd.) prevodi metodom adaptacije kao u sljedećem primjeru:

- U podne komšinica donese dvije prozirne kutije sa zeljanicom i burekom.  
Al mediodía la vecina trae dos tarteras con pita de espinacas y burek.

Tipični bosanski preliv za jela zaprška Pištelek prevodi imenicom *sofrito* (umak od povrća) koji nije parcijalni ekvivalent jer u španskoj kuhinji postoji sos od brašna (*salsa de harina*). Sok na razmućivanje prevodi približnim ekvivalentom *zumo en polvo* (sok u prahu), iako u Španiji postoji flaširani koncentrirani voćni sok *zumo concentrado* koji se razblažuje vodom.

Sinonime grah/pasulj, koji prave tako jasnu kulturološku aluziju u izvornom tekstu, Pištelek pokušava savladati upotrebom dvije imenice za grahorice koje nisu sinonimi u španskom jeziku *alubias/judías* i koje sasvim očekivano ne mogu imati isti efekat u ciljnom tekst. Vjerovatno bi ta aluzija bila jasnija da je umjesto dvije vrste grahorica upotrijebio samo jednu uz posesiv tvoj (grah) / *tus (alubias)*, ukazujući da se zapravo radi o istoj vrsti variva a istovremeno aludirajući na razlike kako se često u tekstu aludira upravo upotrebom posesiva tvoji, moji, naši, vaši.

Dženaza, jedan od obreda koji spada u etnografske kultureme opisan u *Hodži*, Pištelek izvrsno prenosi u ciljni tekst. No postoji jedan detalj, a odnosi se na prevod imenice ljudi koju izvorni čitalac razumije kao muškarci *Žene i nekoliko ljudi ostalo iza*. U ciljnom tekstu imenica ljudi prevodi se imenicom *personas* (osobe) zbog činjenice da bi za ciljnog čitaoca distinkcija žene/ljudi bila nonsens.

Pištelek nerijetko primjenjuje i strategiju proširivanja ili dodavanja u tekstu s ciljem pojašnjenja, kao u sljedećem primjerima koje smo izdvojili:

- Od 1389 do danas je tren a mi u tom trenu igramo utakmicu za svih pet vekova ropstva i poniženja. (310)  
Desde la antigua batalla de Kosovo en 1389 hasta hoy esperamos el momento y el momento ha llegado...(392) (Od stare bitke na Kosovu iz 1389 do danas čekamo trenutak i trenutak je došao...)
- Nema ga, bolan, na Baščaršiji rahat-lokum u kafu umače. (451)  
No está, tío, está en Baščaršija, sorbiendo y mohando delicias turcas en el café. (566) (Nema ga, tetak, eno ga na Baščaršiji srče i umače tipični turski slatkiš u kafu.)
- Počinje nekim Njegoševim citatom i veli da ga zna cijelog napamet. (166)  
Empieza con una cita de La Guirnalda de la Montaña de Njegoš, y dice que se sabe la epopeya de memoria. (215) (Počinje citatom iz Njegoševog Gorskog vijenca.)
- Mujo, Haso i Fata. Haj, kaže reci mu da si glup, da ste familija i nacija za vica. (339)  
Mujo, Haso i Fata, los personajes más famosos de los chistes de Bosnia, están allí. Venga, le espeta uno, di que eres tonto, que sois una familia y un pueblo de chiste. (427) (najpoznatiji likovi iz bosanskih viceva)
- Kad vidi glumca, prodere se, Ćoro eto Šintora! (211)  
Cuando ve al actor, lanza el grito que evoca a los personajes de la película ¿Te acuerdas de Dolly Bell? (270) (priziva likove iz filma *Sjećaš li se Dolly Bell*)
- Na stepenicama se prvo ukaže cijev pa kapa šajkača. (89)  
En la escalera asoma primero el cañón de un fusil, luego una šajkača, (el gorro tradicional serbio). (118) (tradicionalna srpska kapa)

Izuzetno prevodilačko umijeće Pištelek pokazuje u prevodu pjesama u kojima se spominju historijske ličnosti kao u sljedećim primjerima:

- nema boja, nema rata bez Šešelja komandanta. (264)  
no hay batalla ni combate sin Šešelj comandante. (nema bitke, nema borbe bez Šešelja komandanta) (336)
- Tito care kupi nam cigare. (12)  
Tito Tito, hermano, cómprame un habano. (25) (Tito, Tito, brate, kupi mi jednu habanu)

U nekoliko slučajeva, međutim, Pištelek pogrešno prevodi kulturološki markirane elemente:

- Komandir radnog voda hercegovačkim dužinama objašnjava da smo mi poštenu ljudi...(124)  
El comandante del pelotón de trabajo explica con rodeos herzegovinos que somos gente honrada...(162)

Autor se referira na specifičnost hercegovačkog govora u kojem su vokali duži pri izgovoru. Prevodilac ne prenosi adekvatno tu karakteristiku nego hercegovačke dužine iz izvornika prevodi imenicom *rodeos* koju RAE definira kao način govora upotrebom termina i izraza koji nisu direktni, drugim riječima okolišati.

- Neno, kono moja dobra. (221)  
Neno, querida vecina. (283)

Prevodilac pogrešno prevodi imenicu *nena* (koristi se prevashodno kod bosanskih Muslimana) vlastitim imenom / nadimkom *Nena* umjesto španskom imenicom *abueta*.

- Kod drugog ulaza betoniran sto, ruže izrasle uz postavljene metalne potpore, jedna hoklica ostala na zemlji. (300)  
En la segunda entrada una mesa de hormigón, las rosas han crecido apoyadas en las guías de metal, un palo de hockey en el suelo. (380)

Kolokvijalni naziv za malu drvenu stolicu hoklica prevodilac pogrešno prevodi složenom imenicom palo de hockey (štap za hokej).

Pogrđni naziv za bosanske Muslimane balija/balije/balinkura Pištelek prevodi uvijek pojmom *mahometano/a* osoba islamske vjerosipovjesti, Musliman ili Muhamedanac, potpuno neutralan prevod (onako kako se riječ *bali* javlja u originalu na perzijskom jeziku) koji ni po čemu ne ukazuje da se radi o uvredljivom nazivu za bosanske Muslimane. U ovom konkretnom slučaju fusnota bi bila veoma korisno prevodilačko rješenje.

U nekoliko slučajeva Pištelek se odlučuje za strategiju izostavljanja kao u sljedećim primjerima:

- (...) da ti pokaže kako guja kolje, da ti pokaže pećinu u kojoj Sandokan živi. (190)  
(...) que te muestren cómo degüella el ogro, que te muestren cómo se desaparece en una cueva. (244) (kako se nestaje u pećini)
- Ti si pjesnik. Ti ćeš iz ovoga ako se izvučemo sastaviti Stojanku majku Knešpoljku naših dana. (287)  
Eres un poeta. Si salimos de esta vas a escribir la epopeya de nuestros días. (364) (ep našeg vremena)

Vlastita imena prevode se metodom transkripcije pri čemu valja istaći da se prevodilac odlučuje nadimke prevoditi punim imenom i prezimenom izostavljajući same nadimke. Vlastita imena obavezno piše velikim slovom što nije slučaj u

izvorniku. Na jednom mjestu u romanu prevodilac smatra da je pojašnjenje imena ipak neophodno pri čemu odlučuje zadržati i nadimak pod navodnicima.

- Ovi ljudi nisu nikom ništa krivi. Ako nisu oni jesu juke, čele i slični. (115)  
Esas personas no han hecho daño a nadie. Puede que ellos no, pero sí lo han hecho diversos criminales y ladrones como tal Jusuf «Juka» Prazina, Ramiz «Ćelo» Delalić y delinquentes parecidos. (150) (različiti kriminalci i lopovi kao što su Jusuf «Juka» Prazina, Ramiz «Ćelo» Delalić i drugi delikventi)

I dok se u ovom primjeru prevodilac odlučio da povijesne ličnosti koje su povezane s kriminalnim aktivnostima tokom rata „uvede” njihovim punim imenom i prezimenom, a ne nadimcima navedenim u množini i napisanim malim početnim slovima kao u izvorniku, znakovito je da to nije učinjeno u nekim drugim slučajevima, posebice u slučaju kada se u priču uvodi zloglasni „monstrum s Grbavice” Veselin Vlahović Batko. Iako autor izvornog teksta tog zločinca u tekstu ne imenuje stvarnim nadimkom Batko, kao što je slučaj s ostalim povijesnim ličnostima koje se spominju, već izmišljenim nadimkom Bugarin (búlgaro u ciljnom tekstu) uvjereni smo da bi čak i veoma površno informiranje o zločinima na Grbavici prevodioca dovelo do stvarne povijesne osobe poznatog zločinca Veselina Vlahovića Batka. Ujedno, u ovom slučaju prevodilac propušta priliku da španskoj čitalačkoj publici u fusnoti predstavi najvećeg zločinca sa Grbavice koji je poslije rata u BiH prebjegao najprije u Srbiju gdje je počinio nekoliko zločina, a potom i u Španiju gdje je i uhapšen u pokušaju pljačke. A upravo bi Batko bio važan ciljnoj španskoj publici s obzirom da je njegovo hapšenje u Španiji izazvalo veliku medijsku pozornost i da je zahvaljujući odluci španske vlade da ga isporuči vlastima BiH bilo omogućeno prvo veliko suđenje za ratne zločine počinjene nad stanovnicima Grbavice. A važan je jer upravo njegov primjer svjedoči o razornoj moći zločina koji se ciklično širi i kao u ovom slučaju proteže od Grbavice pa sve do Španije.

Pored toga, u tekstu postoji niz aluzija na imena drugih historijskih ličnosti koje izvorni čitatelji mogu razumjeti, ali te aluzije, bez dodatnih pojašnjenja, ostaju nejasne ciljnom čitatelju/čitateljici.

Iako nismo ni u jednom trenutku pomislili da u nekim segmentima prevoda ima ideološki motiviranih rješenja, nažalost iz prethodne analize nametnula su se neka pitanja i dvojbe koje su nastale kao posljedica nedekvatnog prevoda kulutrema ili njihovog pojašnjenja, bilo da se radi o pojašnjenjima u vidu fusnota ili onima koja su inkorporirana u sami tekst. Primjerice, hoće li ciljni čitatelj/čitateljica, doći do zaključka da su npr. razlozi konflikta odnosno rata koji se tematizira utemeljeni u

činjenici da postoje ogromne kulturne razlike između strana u sukobu jer se za jednu od strana u prevodu tako često koristi nacionalni atribut turski/tursko/turska, bilo da se radi o pojašnjenjima u vidu fusnota ili onima koja su inkorporirana u sami tekst? Je li bilo moguće izbjeći ovu zamku osobito ako imamo u vidu činjenicu da se vlastita imenica Turci u romanu pominje već dovoljno često? Postoji još nekoliko primjera koja se odnose na pojašnjenja nekih kulturoloških momenata kao npr. zašto se u jednom trenutku prevodilac odlučuje pojasniti, i u tekst dodati naziv crnogorskog epa, dok se istovremeno naziv jedne pjesme Skendera Kulenovića u potpunosti neutralizira u ciljnom tekstu tim prije što se u izvornom tekstu precizno navodi naslov Kulenovićeve najpoznatije ratne poeme koja je u kanonizirana jugoslovenskom kulturnom kontekstu.

- Ti si pjesnik. Ti ćeš iz ovoga ako se izvučemo sastaviti Stojanku majku Knešpoljku naših dana. (287)  
Eres un poeta. Si salimos de esta vas a escribir la epopeya de nuestros días. (364) (ep našeg vremena)

O prevodu vlastitih imena u ovom romanu, ali i općenito, ima se puno toga reći jer uobičajne tehnike varirat će u ovisnosti na koji jezik se prevodi, što je činjenica koju prevodilac mora imati na umu kako, kao što Bernándež kaže, ne bi pao u zamku *kulturološkog provincijalizma*. Prevod vlastitih imena u romanu *Kad sam bio hodža* zavređuje više pažnje što u ovom radu zbog prostorne ograničenosti ne možemo postići, ali svakako otvaramo novu inspirativnu temu.

## ZAKLJUČAK

Svako međujezičko prevođenje koje vrši transpoziciju književnog teksta iz izvornog u ciljni jezik uvijek ujedno prenosi i ciljnu kulturu specifična znanja i životna iskustva iz kulture u kojoj je tekst izvorno nastao. Odnosno, kako je naglasila Gisèle Sapiro: "... importing a literary work from one national field to another means that the work will be received out of the context of its creation, opening up a large space for interpretation and strategies of appropriation through labeling, prefaces, critics, etc., which can be understood only in light of the specific issues at stake in the reception field (Bourdieu "Social Conditions"; Damrosch)"<sup>19</sup> (2016: 90). Upravo zato, a

19 "... prenos književnog djela iz jednog nacionalnog područja u drugo znači da će djelo biti primljeno izvan konteksta njegovog nastanka, otvarajući široki okvir za tumačenje i strategije prisvajanja putem označavanja (imenovanja), predgovora, kritike itd., što se može razumjeti samo u svjetlu specifičnih pitanja o kojima se radi u polju recepcije."

posebice kada su u pitanju književni tekstovi koji su i narativi o ratnoj traumi i koji prikazuju užase rata, zadatak prevodioca/prevoditeljice postaje važniji jer on/ona svojim prevodom doprinosi proizvodnji novog znanja i novih predodži o ratovima te aktivno sudjeluje u procesu tvorbe transkulturnog pamćenja rata.

Kada je u pitanju centralna tema ovog rada, tj. prevod kulturema u ciljnom književnom tekstu nakon sprovedene analize teorijske pretpostavke su se pokazale tačnim. Preciznije, kultureme su izazov i zasigurno najkompleksniji segment u procesu prevodenja, pa tako ni prevod romana *Kad sam bio hodža* nije izuzetak. Prevodioci su se na svoj način suočavali s ovim preprekama primijenjujući uglavnom sve etablirane tehnike i metode prevoda kulturema. Kao što smo i očekivali prevodilačka rješenja su funkcionalna u ciljnom tekstu imajući u vidu neupitne lingvističke kompetencije autora ovog prevoda, međutim uočili smo da kvalitet prevoda nije na istoj razini kada su prevodi kulturema u pitanju, iz prostog razloga što je prevod kulturema mnogo zahtjevniji i podrazumijeva izvanlingvističke kompetencije ili bikulturalnost na koju smo ukazali u ovom radu. Istaknuli smo uočene neujednačenosti i nedosljednosti povezane s oslanjanjem prevodioca na vlastiti osjećaj o kulturemima, a ne na istraživanje specifičnosti kulture u kojoj je narativ nastao. Upravo zato što prevodenje kulturema postaje iznimno kompleksno usljed unutrašnje višeznačnosti polazne (bosanskohercegovačke) kulture i iskustva rata, prevoditelj je mogao, pomnim istraživanjem povijesnog i kulturološkog okvira, biti u stanju ponuditi adekvatnije i preciznije prevode kulturema iz izvornog teksta.

Kao što smo naglasili u uvodu, uzimajući u obzir složeni kulturološki ratno/poratni kontekst Bosne i Hercegovine unutar kojeg je nastao ovaj roman, pretpostavljamo da bi upravo prevod ovog romana mogao, pored ostalog, poslužiti i za interkulturalno obrazovanje i promišljanje o ratu i načinima kako rat propituje temeljne ljudske vrijednosti, ali i kako ga zapadne kulture prikazuju i “pamte”.

Nedostatno poznavanje kulturnog prostora u koji je lociran ovaj roman ukazuje na stalnu potrebu istraživanja i stjecanja novih kulturoloških kompetencija u procesu prevodenja. Ukoliko su u pitanju prevodi traumatskih ratnih narativa onda je uloga prevodioca još važnija samim time što pogrešnim prevodima kulturema može doći do neželjenih tumačenja i revizija povijesnih činjenica o nekom ratnom konfliktu koje pri tome mogu poprimiti i ideološke obrise. Ovaj prevod zasigurno je put koji ove kulture približava, ali kao ni svaki drugi nije i nikada neće biti vjerna kopija izvornika jer bi onda svijet bio isuviše uprošćen i nezanimljiv.

## BIBLIOGRAFIJA

### IZVORI:

1. Ovčina, Damir (2021), *Kad sam bio hodža*, Imrpuva, Sarajevo
2. Ovčina, Damir (2021), *Plegaria en el asedio*, prev. L. F. Garrido Ramos i T. Pistelek, Automática Editorial, Madrid

### Rječnici:

1. DRAE (2001), *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid
2. Halilović, Senahid, Ismail Palić, Amela Šehović (2010), *Rječnik bosanskoga jezika*, Filozofski fakultet u Sarajevu, Sarajevo
3. Matešić, Josip (1982), *Frazeloški rječnik hrvatskog ili srpskog jezika*, Školska knjiga, Zagreb
4. Menac, Antica, Željka Fink-Arsovski, Radomir Venturin (2014), *Hrvatski frazeološki rječnik*, Naklada Ljevak, Zagreb

### LITERATURA:

1. Barbe, Katharine (1996), "The Dichotomy Free and Literal Translation", *Meta*, XLI, 3, 328-337.
2. Beganović, Davor (2009), *Poetika melankolije*, Rabic, Sarajevo
3. Bensoussan, Albert (1966), "Mario Vargas Llosa visto por su traductor al francés", *TRANS: Revista De Traductología*, 1, 39-45,
4. Bernárdez, Enrique (1983), „El nombre propio: su función y su traducción”, *Problemas de traducción*, Fundación Alfonso X el Sabio, Madrid, 11-21.
5. Cooke, Miriam (1989), "Deconstructing War Discourse. Womens Participation in the Algerian Revolution", Working Paper #187, Michigan State University
6. Džihó-Šator, Aida, Lejla Žujo-Marić (2019), "Istina, sjećanje i pripovijedanje u romanu *Kad sam bio hodža Damira Ovčine*", *Istraživanja*, 14, 137-151.
7. Hurtado Albir, Amparo (1996), "La traductología: lingüística y traductología", *TRANS: Revista De Traductología*, 1, 151-160.
8. Hurtado Albir, Amparo (2008), *Traducción y traductología. Introducción a la Traductología*, Cátedra, Madrid,

9. Jergović, Miljenko (2021), "Velik roman o Grbavici", <https://www.jergovic.com/subotnja-matineja/veliki-roman-o-grbavici/> [8. 7. 2023.]
10. Kershaw, Angela (2019), *Translating War Literature and Memory in France and Britain from the 1940s to the 1960s*, Palgrave
11. Lefevere, André (1997), *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*, Ediciones Colegio de España, Salamanca
12. Ljevak, Kristina (2021), "Damir Ovčina: Treba oteti lopovima vlast i čast", razgovor s autorom; dostupno na: <https://express.24sata.hr/kultura/damir-ovcina-treba-oteti-lopovima-vlast-i-cast-25093>. [2. 7. 2023]
13. Katnić-Bakaršić, Marina (2001), *Stilistika*, Ljiljan, Sarajevo
14. Newmark, Peter (1996), *Manual de traducción*, Cátedra, Madrid
15. Nord, Christiane (1991), *Text analysis in translation: Theory, methodology and didactic application of a Model for translation oriented text analysis*, Amsterdam, Atlanta, GA
16. Molina, Lucía (2006), *El Otoño del pingüino: análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*, Publicaciones Universitat Jaume I, Castelló de la Palma
17. Paz, Octavio (1971), *Traducción: literatura y literalidad*, Tusquets, Barcelona
17. Reiss, Katharina, Hans J. Vermeer (1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Akal, Madrid
18. Sapiro, Gisèle (2016), "How Do Literary Works Cross Borders (or Not)?", *Journal of World Literature*, 1(1), 81–96.



## ON THE PITFALLS OF *CULTURAL PROVINCIALISM* ON THE EXAMPLE OF THE TRANSLATION OF DAMIR OVČINA'S NOVEL *WHEN I WAS A HODJA*

### Summary

Any interlingual translation that transposes a literary text from the original to the target language almost always conveys particular knowledge and life experiences from the culture in which the text was originally created. In this paper, the translation of the novel *When I Was a Hodja* by Damir Ovčina into Spanish is analysed, focusing on culturally marked elements. The manner in which the cultural themes of the original text were transferred to the target culture is observed. It is emphasized that, when it comes to translations of literary narratives in which depictions of wars are exhibited, the translator's task becomes all the more important because he/she contributes to the production of new knowledge and new ideas about wars through his/her translation, and, therefore, special attention must be given to the *translation of cultures* in such texts.

**Keywords:** *When I was a Hodja*; *Plegaria en el Asedio*; Damir Ovčina; Luisa Fernanda Garrido Ramos; Tihomir Pistelek; *culturemes*; translation of a war literary text

Adrese autorica  
Authors' address

Edina Spahić  
Univerzitet u Sarajevu  
Filozofski fakultet  
hispadina@gmail.com

Ajla Demiragić  
Univerzitet u Sarajevu  
Filozofski fakultet  
demiragic.ajla@gmail.com

