

Majda Stanovnik

Slovenski
literarni prevod
1550–2000

STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

O knjigi

Za slovensko književnost in za slovenski jezik je bil intenziven stik z drugimi književnostmi, katerega rezultat so prevodi, izjemno formativnega pomena. Prevodno razmerje ni bilo značilno le za književna dela, nastala v času reformacije, ko so se slovenski protestantski pisatelji namenili svojim rojakom omogočiti, da se neposredno srečajo z *Biblijo* in drugimi verskimi besedili, temveč je iz njega čedalje bolj rasla tudi poznejša književnost. Korpus literarnih besedil v slovenščini bi bil precej drugačen, če v njem ne bi bilo npr. Bürgerjeve/Prešernove *Lenore*, Homerjevih/Sovretovih *Iliade* in *Odiseje* ali Shakespearejevih/Župančičevih iger. Brez prevodov bi bila drugačna tudi slovenska izvirna besedila - kolikor bi jih pač bilo. In korenito drugačna bi bila naš jezik in kultura. A kljub temeljni odvisnosti od prevodov in kljub temu, da je slovensko kulturo mogoče opredeliti kot izrazito prevodno kulturo, razmerje do literarnega prevoda, kakršno se je skozi stoletja oblikovalo pri tvorcih književnosti v slovenščini, doslej še ni bilo sistematično raziskano. Delo Majde Stanovnik, ki to vrzel v veliki meri zapolnjuje, je svojevrstna nova slovenska kulturna zgodovina. Prek analize odnosa do drugega, ki zaznamuje vsakršno refleksijo o prevodnih vprašanjih in seveda vsako prevodno dejanje, avtorica oriše nelinearen razvoj zgodovine literarnega prevajanja od začetkov pri Trubarju do današnjih dni, ko tako pri nas kot drugje teža prevodne literature in zavest o njeni pomembnosti vse bolj naraščata. Nedvomno bo pričujoča knjiga služila kot referenčno delo mnogim rodovom raziskovalcev prevodnih vprašanj ter slovenske literarne in kulturne zgodovine nasploh, ki sta zdaj osvetljeni z nove perspektive. Ni prav mnogo narodov oziroma kultur, ki se lahko ponašajo s podobnim dosežkom.

Iz recenzije dr. Martine Ožbot

O avtorici

Majda Stanovnik, rojena 1934, je študirala primerjalno književnost in literarno teorijo v Ljubljani. Delala je kot prevajalka in publicistka v svobodnem poklicu, od 1973 do upokojitve 1994 pa je bila raziskovalka na Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Prevajala je predvsem angleške in ameriške pripovednike 19. in 20. st. in posegala tudi v mladinsko književnost. Njena literarnoznanstvena esejistika je v letih od 1965 do 1971 dosegla prvi vrh z osmimi uvodnimi študijami v zbirki *Sto romanov*. Po prihodu na inštitut je nadaljevala raziskave o novejši angleški in ameriški literaturi; l. 1980 je v zbirki *Literarni leksikon* izšla njena monografska študija o imagizmu, izgubljeni generaciji, «jeznih mladeničih» in beatniški literaturi. Osrednji predmet njenega raziskovanja pa je literarni prevod. Avtorica teoretično opredeljuje njegov status in temeljne značilnosti ter ga primerja z drugimi prevodnimi zvrstmi, z druge strani pa osvetljuje njegovo mesto v sklopu ciljne književnosti z vidikov nacionalne in primerjalne literarne zgodovine. Prizadeva si torej rehabilitirati prevod in spodbija običajne zadržke zoper njega. Poleg raziskovalnega dela je avtorica nekaj let predavala o literarnem prevodu na oddelku za primerjalno književnost ljubljanske filozofske fakultete; analizirala je glavne evropske teorije prevoda in jih povezovala z vzorčnimi analizami prakse in načelnih stališč slovenskih prevajalcev. - Literaturi in literarnemu prevodu je ostala zvesta tudi pri uredniškem in organizacijskem delu. Na inštitutu je sodelovala pri urejanju zbirke monografij *Literarni leksikon*. V Slovenskem društvu za primerjalno književnost je pomagala pri organizaciji strokovnih prireditev in bila dvajset let članica uredništva *Primerjalne književnosti*. V Društvu slovenskih književnih prevajalcev je organizirala strokovne posvete in urejala društvene zbornike (17/1993 - 21/1997). Med njenimi deli, ki pomagajo utrjevati institucionalne temelje prevajalstva in opozarjati na njegov kulturni pomen, je treba omeniti vsaj še članek o prevajalstvu v *Enciklopediji Slovenije* (9, 1995) in poglavje o prevodni književnosti druge polovice 20. stoletja v kolektivnem delu *Slovenska književnost III* (2001).

Studia litteraria

Urednika zbirke: Darko Dolinar in Marko Juvan

Majda Stanovnik

Slovenski literarni prevod

1550–2000

Oblikovanje: Ranko Novak

Stavek in prelom: Alenka Maček

Izdajatelj: Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU

Za izdajatelja: Darko Dolinar

Založila: Založba ZRC, ZRC SAZU

Za založbo: Oto Luthar

Glavni urednik: Vojislav Likar

Tisk: Collegium graphicum d. o. o., Ljubljana

Š 2005, Založba ZRC

Izid publikacije je podprlo Ministrstvo za kulturo RS

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

82'255.4(497.4)

821.09:81'255.4=163.6

STANOVNIK, Majda

Slovenski literarni prevod : 1550-2000 / Majda Stanovnik. -
Ljubljana : Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005. - (Studia litteraria /
Založba ZRC, ZRC SAZU)

ISBN 961-6568-11-6

222900480

Vsebina

7	Uvod
13	Položaj, razumevanje in vrednotenje prevoda
13	Trubarjev prevod konstituira slovensko slovstvo
13	<i>Trubarjev in Luthrov 'zvest in razumljiv' prevod</i>
26	<i>Označenost reformacijskega prevoda</i>
30	<i>Literarnost Trubarjevega biblijskega prevoda</i>
42	Od Deva do Koseskega: prevod se prepleta z izvirno književnostjo
42	<i>Devovi, Linhartovi in Kastelčevi almanahi</i>
47	<i>Koseskega 'Razne dela pesniške in igrokazne' in Bleiweis</i>
48	<i>Med bibliografijo in literarno zgodovino: Poblin, Erberg, Čop</i>
51	Trdina, Levstik, Stritar: prevod ogroža domačo ustvarjalnost
51	<i>Refleksija in vrednotenje med literarno kritiko in zgodovino: Trdina, Levstik, Stritar, Levec, Podgornik, Janežič, Kleinmayr</i>
67	Prijatelj, Kidrič, Ocvirk: prevod dopolnjuje izvirno literaturo
67	<i>Prijateljev načelni zagovor in konkretna kritika prevoda</i>
78	<i>Prijateljeva somišljenika Askerc in Župančič</i>
79	<i>Šlebingerjeva bibliografska osamosvojitve prevoda</i>
80	<i>Kidričeva načelna skepsa in konkretno upoštevanje prevoda</i>
85	<i>Ocvirkova opredelitev prevoda kot mednarodnega literarnega posrednika</i>
89	Povojni tradicionalisti in modernisti: prevod zagotavlja mednarodne povezave
89	<i>Prevodna politika: oženje in širjenje spektra od 1945 do 1960</i>
97	<i>Pogledi na pomen in poetiko prevoda</i>
103	<i>Razcvet prakse: pesništvo, pripovedništvo, dramatika</i>
126	Sklep
129	Prevodna praksa: sosledja, variante, primerjave
129	Literarnost Biblije in biblijskega prevoda
131	<i>Smrt Janeza Krstnika: pripoved evangelista Mateja v Trubarjevem, Dalmatinovem in Kastelčevem prevodu</i>

- 148 *Prilika o desetih devicah: parabola evangelista Mateja v Trubarjevem, Juričičevem, Dalmatinovem, neznančevem, Hren-Čandkovem, Schönlebnovem in Kastelčevem prevodu*
- 166 *Štiristoletna kontinuiteta in odmevnost biblijskih prevodov*
- 174 Zgodovinski kontekst izvirnika in prevoda
- 176 *Lenora: Bürgerjeva balada v parafrazi Devovega Občutenja, v Zoisovem in Prešernovem prevodu*
- 180 *Alica v čudežni deželi: Carrollov nonsens v prevodih B. Preglja, G. Jakopin in H. Biffio*
- 183 Prevodi kot sodobne ali posodobljene replike izvirnikov
- 183 *Parizina: Byronova pesnitev v Prešernovem in Menartovem prevodu*
- 192 *Mazepa: Byronova pesnitev v svobodnem prevodu Koseskega in v Stritarjevem delnem prevodu*
- 197 *Jevgenij Onjegin: Puškinov roman v verzih v Prijateljevem, Bordonovem in Klopčičevem prevodu*
- 212 *Hamlet (V, 1): prizor iz Shakespearove tragedije v Šauperlovem, Cankarjevem, Župančičevem in Modrovem prevodu*
- 228 *Na galeriji: Kafkova črtica v anonimnem in Grünovem prevodu*
- 246 *Mrož in tesar, Dokaz, limeriki: Carrollov in Learov nonsens v prevodih G. Koritnika, G. Jakopin, B. Gradišnika, M. Strojana, H. Biffio in T. Pretnarja*
- 263 *Brižinski spomeniki v intralingvalnih prevodih V. Vodnika, F. Metelka, F. Ramovša, F. Grivca, J. Pogačnika in B. Paternuja s soprevajalc*
- 277 Bibliografija
- 295 Stvarno kazalo
- 299 Imensko kazalo
- 313 Summary

Uvod

PREVOD JE V SVETOVNEM IN SLOVENSKEM okviru star, stalno prisoten, spričo čedalje večje naseljenosti in povezanosti različnih dežel planeta Zemlja vse bolj razširjen kulturni pojav. Kot življenjska danost se zdi in se je najbrž vedno zdel vsakdanji, samoumeven komunikacijski pripomoček, nevreden posebne pozornosti, in sicer ne samo takrat, kadar gre za neformalno ustno sporazumevanje, ampak tudi pri zahtevnih, pisno fiksiranih literarnih prevodih. Ker za bralca praktično funkcionirajo tako kot izvirniki, jim ponavadi analogno, a poenostavljeno pripisujemo le enega avtorja, navadno samo pisca izvirnika, včasih tudi samo prevajalca. Tudi kot predmet analize je prevod zaradi svoje težko opazne večplastnosti pogostejše obravnavan parcialno, redkeje kompleksno, kot genetsko in funkcionalno specifična jezikovna tvorba. Ker je po naravi prožen, prilagodljiv in uporaben v različne namene, ga z različnih gledišč in z različnimi metodami razčlenjujejo številne humanistične stroke bodisi s svojih posebnih aspektov bodisi povezane v traduktologijo, translatologijo ali prevodoslovje novejšega časa.

Specialna in posplošena razmišljanja o problematiki prevoda so ob svojem praktičnem delu najprej razvijali in zapisovali prevajalci zahtevnih biblijskih in literarnih besedil, kakor navajajo zgodovinski pregledi analitičnih in normativnih pogledov na prevod od integralno usmerjenega Klopferjevega v *Teoriji literarnega prevoda* (*Die Theorie der literarischen Übersetzung*, 1967) do parcialnega Steinerjevega (*English translation theory 1650–1800* (1975) in Lefeverovega (*Translating literature: the German Tradition from Luther to Rosenzweig*, 1977), ki jih je v zbirki *Approaches to Translation Studies* na Nizozemskem objavljal James S. Holmes, pa do raznovrstnih prispevkov v obsežni, teoretično in zgodovinsko koncipirani enciklopediji Mone Baker (*Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 1998). Kot jezikovno tvorbo so ga obravnavale lingvistične panoge, bodisi kot samostojno besedilo v ciljnem jeziku bodisi v primerjalnem ali kontrastivnem soočanju z izvirnikom z različnih spoznavnih in normativnih vidikov. Med novodobnimi deli s tega področja so zelo odmevne Jakobsonove študije, npr. *On Linguistic Aspects of Translation* (1958), in Vinayeva in Darbelnetova monografska obdelava francosko-angleške primerjalne stilistike *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction* (1958),

ki stvarno razčlenjuje različne, simultano in kombinirano uporabljane prevajalske prijeme. V sklopu literarnih ved se je s prevodom kot z najpomembnejšim posrednikom med literaturami različnih jezikovno-kulturnih krogov sprva največ ukvarjala primerjalna književnost, pozneje so se ga dotikale specialne teorije, npr. intertekstualnost J. Kristeve in R. Barthesa in Zoharjeva polisistemska teorija.

Slovensko kulturno-jezikovno okolje je komunikacijsko, torej tudi s prevodom vseskozi močno povezano s sosednjimi, bližnjimi, a tudi časovno in prostorsko bolj oddaljenimi vplivnimi kulturami od antične grške do sodobne anglo-ameriške, zato se je vednost o prevodu pri nas razvijala analogno kot drugod v zahodnem svetu: sporadično, manj opazno vse do zadnje tretjine 20. stoletja, čedalje močnejše in vidnejše v preteklih dveh, treh desetletjih, ko so jo lingvisti, etnologi, komunikologi, kulturologi in literarni teoretiki začeli pomikati v središče zanimanja.

V univerzitetnem okviru slovenske literarne komparativistike je v seminarju profesorja Antona Ocvirka po letu 1945 nastalo več študij o recepciji tujih pesnikov in pisateljev na Slovenskem in v tem okviru tudi obravnave slovenskih prevodov njihovih del. Teoretično je o prevodu v 70. in 80. letih prejšnjega stoletja pisal Darko Dolinar, poleg tega je sodeloval kot predavatelj pri predmetu Literarni prevod, ki ga je na Oddelek za primerjalno književnost ljubljanske Filozofske fakultete konec 80. let uvedel Janko Kos in ga zdaj predava in piše o njem Boris A. Novak.

Na ljubljanski univerzi je študij prevoda, a predvsem z lingvističnega in pedagoškega aspekta, že prej vpeljala tudi germanistika. V njenem okviru je nastala v Münchnu objavljena lingvistična monografija anglistke in rusistke Milene Milojević Sheppard *Morpho-Syntactic Expansions in Translations from English into Slovenian as a Prototypical Response to the Complexity of the Original* (1993). Poglede na nova literarno-teoretična in kulturološka odkritja je odpirala zlasti Meta Grosman, ki je spodbujala ustanovitev samostojnega Oddelka za prevajalstvo, odprtega l. 1997. Že prej je objavljala številne prevodoslovne razprave, nato uredila zbornik *Knjižni prevod* (1997) in monografijo *Književnost v medkulturnem položaju* (2004). Prevodoslovne študije objavlja več sodelavcev in sodelavk tega oddelka, Irena Kovačič npr. o teoriji skoposa in problemih prevajanja za televizijo. Principe 'kompleksne normativne paradigme' predlaga pedagoško usmerjena študija Štefana Vevarja *Temeljni aspekti in principi teorije literarnega prevajanja* (2000). Odmevnejše teoretične spise o prevodu od antike do 20. stoletja je pretehtano izbrala, prevedla in komentirala Nike Kocijančič Pokorn v zborniku *Misliti prevod* (2003).

Mlajša institucija od univerzitetnih kateder je Društvo slovenskih književnih prevajalcev, ustanovljeno 1953, ki je ob drugih dejavnostih skrbelo tudi za refleksijo o prevodu. Janko Moder je kot društveni predsednik in spiritus movens že leta 1975 začel organizirati vsakoletna prevajalska srečanja z mednarodno udeležbo in izdajati letne zbornike s prispevki o različnih temah, največ s področja zgodovine prevajanja na Slovenskem. Sredi 80. let so ti zborniki in v njih zlasti Modrove razprave marsikaj prispevali k osvetlitvi Trubarjevega in Dalmatinovega dela in nasploh k poznavanju štiristoletne slovenske tradicije biblijskega prevoda. Na pomen teoretičnih raziskav prevoda je v društvu posplošeno opozarjal Matej Rode, bolj poglobljeno Drago Bajt.

Pred koncem 20. stoletja sta že prej vpeljana sodelovanje med prevajalskim društvom in akademskimi prevodoslovci okrepila Tone Smolej in Martina Ožbot, ki sta prevzela urejanje prevodoslovnih zbornikov, jih formalno vzdignila na raven strokovnih publikacij, jim razširila krog sodelavcev in jih usmerila k bolj poglobljenim teoretičnim razmislekom in k bolj sistematičnemu raziskovanju slovenske prevodne zgodovine. Za pokrajinsko in zvrstno zasnovanima serijama sta uvedla še zgodovinsko, obdobjno, ki doslej obsega štiri zbornike: *Prevajanje srednjeveških in renesančnih besedil* (2002) in *Prevajanje besedil iz obdobja romantike* (2004), ki ju je uredila Martina Ožbot, *Prevajanje realističnih in naturalističnih besedil* (2003) in *Prevajanje besedil iz obdobja baroka* (pred izidom), ki ju je uredil Tone Smolej. Področje analize določajo v njih časovno-stilno uvrščeni izvirniki, medtem ko nanje vezani prevodi niso obdobjno omejeni. Prav z njihovega vidika, tj. z vidika sprejemne književnosti je tovrsten 'obdobjni pristop' pokazal, da so slovenski prevodi srednjeveških in novoveških literarnih del različne provenience in različnih smeri izrazito koncentrirani v 20. stoletju, zlasti v njegovi drugi polovici.

Pomembno razsežnost dodajajo prevajalskim zbornikom prispevki neslovenskih opazovalcev slovenske kulture, med mlajšimi zlasti Florence Gacoin Marks. Take sodelavce so imela tudi slovenistična *Obdobja* iz 80. let 20. stoletja, ki so objavila več lingvističnih in nekaj primerjalno literarnih študij o prevodih. Poleg domačih slavistov in drugih strokovnjakov so v njih opazno sodelovali profesorji z drugih univerz, med njimi nemški slovenist Gerhard Giesemann. Svojo razpravo *Predloga in predstavitev*, v kateri je ob izbranem odlomku iz Joyceovega *Ulikseša* analiziral tudi s slovenskimi kulturnimi konvencijami rahlo zaznamovani prevod Janeza Građišnika, je uvrstil še v monografijo *Novejši pogledi na slovensko književnost* (1991, prev. v slovenščino Doris Debenjak).

Med prevajalci, ki so poleg literarnih obzorij začeli odpirati tudi multidisciplinarna kulturološka, je najbolj dejavna Zoja Skušek, dolgoletna glavna urednica zbirke *Studia humanitatis*, zdaj založbe *cf. Med humanistične študije je uvrstila npr. Jakobsonove *Lingvistične in druge spise* (1989) in zanje prevedla razpravo *O lingvističnih vidikih prevajanja*, Ingardnovo *Literarno umetnino* (1990) v prevodu Franeta Jermana, Barthesovo *Retoriko Starih in Elemente semiologije* (1990), prvo v Močnikovem, drugo v svojem prevodu.

V *Literarnem leksikonu*, ki je po zamisli in pod uredništvom Antona Ocvirka, nato uredniškega kolegija pod vodstvom Janka Kosa izhajal od l. 1978 do 2001 kot publikacija Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede SAZU, pozneje ZRC SAZU, se v sklopu svoje problematike ukvarja s prevodom več študij, npr. Hladnikova *Trivialna literatura* (1983), Dolinarjeva *Hermenevtika in literarna veda* (1991) in Juvanova *Intertekstualnost* (2000). V širše zasnovani novi zbirki tega inštituta *Studia litteraria*, ki je začela izhajati lani in jo urejata Darko Dolinar in Marko Juvan, je prevod s perspektive *Sistemskih in empiričnih obravnav literature* (2004) obravnaval Marijan Dovič.

Prevod, prevajanje in prevajalstvo so torej tudi pri nas že nekaj časa deležni precejšnje strokovno-analitične pozornosti, vredne sistematičnega prikaza in kritične obravnave. Toda predmet te knjige ni slovensko prevodoslovje, ampak slovenska prevodna književnost in njeno razmerje z izvirno. Izziv za ukvarjanje s to temo je bilo očitno neskladje med dejanskim obsegom in pomenom prevodov in njihovo obravnavo v slovenski literarni zgodovini. Močna in stalna prisotnost prevoda, povezana s tradicionalnim enačenjem prevedenega besedila z izvirnim, se pravi z zanikanjem njegovega avtonomnega, čeprav z izvirnikom pogojenega obstoja, je to stroko spravljala v vidno zadrego: ker je kot nacionalno, sprva celo narodno prebudno koncipirana veda želela predstaviti povsem avtohtono literarno produkcijo, je prevod kot neavtohton literarni element puščala ob strani, pri čemer pa ni ravnala dosledno. Iz prestižnih razlogov ga je upoštevala v zgodnjih obdobjih, ko je Trubar najprej nespregledljivo formiral slovensko knjigo in nato Linhart še posebej slovensko dramatiko. Sicer pa se je še v 20. stoletju na tihem opirala na stališča mladoslovenskih literarnih kritikov, ki so si v tretji četrtini 19. stoletja prizadevali za prevrednotenje podcenjenega pesnika Prešerna in precenjenega prevajalca Koseskega, pri tem pa so njuni individualni vlogi posplošili: v prevodu so zaslutili sredstvo za prikrivanje pomanjkanja lastne literarne ustvarjalnosti, ga imeli za njen nadomestek, ki je hkrati premočan tekmeč, včasih ogrožajoč tujek, včasih moralno in narodnobilančno sporno prisvojeno 'tuje blago' ali 'negospodaren uvoz', vse-

kakor pa neprijeten dokaz literarne in s tem kulturne nerazvitosti, podrejenosti, odvisnosti od tujih dosežkov, saj so ga imeli za izključno last avtorja izvirnika.

Ti pogledi so očitno povezani z nelagodnim, defenzivnim doživljanjem zgodovine svojega naroda, ki ima in kljub nepretrdnim pritiskom ohranja svoj jezik in svojo kulturo, nima pa dovolj razvitih institucij in ni suveren upravljevalce svojega ozemlja, zato si mora prizadevati, da bi se pred sabo in pred drugimi potrdil kot ustvarjalno suverena nacionalna skupnost, čim manj odvisna od tega, kar ustvarjajo drugod. Ta pogled na prevod je torej ravno nasproten tistemu, ki ga uveljavljajo nekateri sodobni teoretiki s perspektive bogatejših, bolj samozadostnih književnosti narodov z močnimi lastnimi državami in imperialistično, kolonialno politično zgodovino: odločilnejši od deleža avtorja izvirnika jim je delež prevajalca, saj v prevodih vidijo predvsem asimilirana besedila, nasilno prilagojena literarna dela tujega izvora, torej jezikovno-kulturni korelat državne agresivnosti in arogance velikih in močnih do manjših in šibkejših, ne pa dokaz svoje ustvarjalne inferiornosti.

Ta knjiga skuša pokazati slovenski prevod in njegova razmerja z avtohtono slovensko književnostjo predvsem z vidika prevajalske prakse in dokaj razvite avtorefleksije, tj. z vidika razumevanja in vrednotenja prevoda med literarnimi ustvarjalci, deloma tudi kritiki in zgodovinarji. Obravnava nikakor ni izčrpana, saj se omejuje na razgled z nekaj strateško izbranih opazovalnih točk, pokazala pa je dinamično razgibano skico specifičnega sožitja slovenske prevodne in izvirne književnosti v petih značilnih obdobjih: Trubarjevo je s prevodom odprlo uvodno poglavje slovenske književnosti in poudarjalo njegov slovenski značaj, ne da bi mu pripisovalo lastnosti primarnega, izvirnega besedila; v stoletju od Deva do Koseskega so leposlovni ustvarjalci brez hierarhičnih pomislekov prepletali ali celo izenačevali prevode z izvirnimi deli; Levstikovo in Stritarjevo obdobje je imelo prevod za tujek, zavoro v razvoju domače literarne ustvarjalnosti, in ga zato zavračalo kot nezaželenega nasprotnika ali celo zatiralca izvirne književnosti; obdobje moderne je v prevodu spet videlo koristno, nujno dopolnilo izvirne literature, ne da bi ga z njo izenačevalo; v polifonem obdobju po drugi svetovni vojni je prevod pomenil predvsem nepogrešljivo okno v svet in s tem zagotovilo za konkurenčno raven izvirnega pisanja. Opisani provizorični prikaz razmerja med komplementarnima sklopoma slovenske literarne ustvarjalnosti je nastal iz povezanih, predelanih in dopolnjenih prejšnjih objav v raznih strokovnih zbornikih in revijah (prim. bibliografijo).

Iz analogno pregledanih in dopolnjenih prejšnjih objav je sestavljen tudi drugi del knjige, ki dopolnjuje prvega s predstavitvijo nekaj kronološko razvrščenih

slovenskih prevodov od biblijskih do literarnih iz repertoarja reprezentativnih, kanoniziranih del različnih zvrsti: Matejevega novozaveznega poročila o smrti Janeza Krstnika, ki je izzvalo več modernih literarnih obdelav, in njegove različno razumljene parabole o desetih devicah; Bürgerjeve *Lenore*, Byronove *Parizine* in *Mazepe*, Shakespearovega *Hamleta*, Puškinovega *Onjegina*, Kafkove črtice *Na galeriji*, Carrollovega in Learovega nonsensa in končno še *Brižinskih spomenikov*, ki so v tem sklopu svojevrstna izjema, kljub temu pa ga smiselno zaokrožajo. Strogo vzeto ne sodijo niti med biblijska niti med literarna besedila, pač pa med retorično oblikovana parabiblijska; njihovi prevodi niso običajnega medjezikovnega, ampak redkejšega znotrajjezikovnega tipa: naši najstarejši ohranjeni slovstveni spomeniki so namreč za slovenske bralce prevedeni iz slovenščine 10. in 11. stoletja v slovenščino 19. in 20. stoletja. – V celotnem sklopu je obravnavanih prevodov več od izvirnikov, ker so upoštevane sukcesivne, tu in tam skoraj sočasne različice različnih prevajalcev. Primerjalno opazovanje prevodnih rekonstrukcij ali transformacij elementov in odlomkov, značilnih za celotna besedila, omogoča tudi opazovanje spreminjajoče se recepcije izvirnikov.

Pri teh raziskavah me niso vodile niti želje po ugotavljanju prevajalskih zmot, pomanjkljivosti in napak, niti apriorne predstave o idealnih prevodih, pa tudi ne ambicija, da bi se izognila vsakršnemu vrednotenju. Vzor mi je ostala deskriptivno analitična, na preverljiva relevantna dejstva oprta interpretativna metoda, kakršno je nasploh pri komparativističnih študijah zagovarjal Anton Ocvirk, pri prevodoslovnih pa so jo kot tedaj 'novo paradigmo' predlagali José Lambert, Gideon Toury in Theo Hermans, urednik provokativnega zbornika *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation* (1985). Delati sem torej poskušala 'brez predsodkov in vnaprej določenih mnenj', po paradigmi, ki bi pri tovrstnem raziskovanju lahko veljala za samo po sebi razumljivo, če je ne bi omajala desetletja vsiljevanja ideologizacij in normativistike, in je profesor Ocvirk zato upravičeno opozoril nanjo v spremni besedi k *Literarnemu leksikonu*. Izvzeti pa moram svoje stalno, torej tudi vnaprejšnje prepričanje, da ima prevod v globalnem in v slovenskem okviru pozitivno funkcijo, čeprav je včasih ne opravlja posrečeno, marsikdaj namenoma ali nevede tudi manipulativno.

Za delovne spodbude sem hvaležna vedno prijaznemu okolju prevajalcev in komparativistov, posebno kolegični kritičnosti sodelavcev Inštituta za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU in še zlasti urednikov *Literarnih študij* Darka Dolinarja in Marka Juvana.

Majda Stanovnik

Položaj, razumevanje in vrednotenje prevoda

Trubarjev prevod konstituira slovensko slovstvo

Trubarjev in Luthrov 'zvest in razumljiv' prevod

SLOVENSKA REFORMACIJA JE S programsko-ideološkega vidika del evropske reformacije, z avtorsko-jezikovnega vidika pa del slovenske književnosti, in sicer njeno prvo, konstitutivno obdobje. Izhodišče reformacijskega književnega programa je bilo omogočiti slehernemu verniku neposreden stik z *Biblijo* in s tem spodbiti katoliško doktrino in prakso, po kateri je bilo *Sveto pismo* dostopno in prepuščeno v razlago le tankemu sloju pooblaščenih izobražencev, zavezanih cerkveni disciplini. Za uresničitev tega programa je bilo treba imeti *Biblijo* v dostopnem jeziku in večjem številu izvodov. To je pomenilo, da jo je bilo treba prevesti v žive, pogovorne sodobne jezike in prevode natisniti v dovolj velikih nakladah, da bi se krog njihovih bralcev bistveno razširil. Tudi našim reformatorjem je bil glavni programski cilj celoten slovenski prevod *Biblije*. Preden je ta cilj l. 1584 dosegel Jurij Dalmatin, so tiskali najprej prevode posameznih 'svetih' knjig, tj. evangelijev, pisem, psalmov, pa tudi razlagalnih priročnikov, tj. pridig in učbenikov. Zaradi tega je večina naših reformacijskih knjig prevedenih – začetno obdobje slovenske književnosti je torej programsko in dejansko zaznamovano s prevlado prevoda.

Utemeljitelj slovenskega biblijskega prevoda je Primož Trubar, ki svojega velikega načrta ni uresničil sam, utrl pa je pot, ki je zanesljivo vodila v pravo smer, in s sodelavci in nasledniki poskrbel, da je bil cilj dosežen. Glavni zgled mu je bil pri tem Martin Luther, ki sicer ni bil prvi prevajalec *Svetege pisma* v nemščino, prvi pa ga je, in to z velikim uspehom, prevedel v sodobni, ljudski, neizumetničeni jezik svojih rojakov. Trubar se je pri prevajanju v slovenščino lahko oprl kvečjemu na netiskano pridigarstvo izročilo, ki je obsegalo le nekaj poslovenjenih svetopisemskih drobcev, zato je bil prisiljen ob prevodu poskrbeti tudi za tiste predpostavke knjižne produkcije, s katerimi se pisatelj in prevajalec utečene književnosti ni treba ukvarjati, namreč za pisno korelacijo govorjene besede, tj. za izbor črkopisa in način zapisovanja besed. Imel je torej težje delo od Luthrovega, na drugi strani pa mu je bil prav Luther velika opora pri sestavljanju delovnega programa, pri razumevanju narave in funkcije prevoda in pri iskanju praktičnih rešitev.

Luther ni napisal sklenjene, sistematične teorije prevoda, pač pa je svoje poglede na načelne in praktične prevajalske probleme strnil v dveh spisih, *Poslanici o tolmačenju* (Sendbrief vom Dolmetschen und Fürbitte der Heiligen, 1530) in *Povzetkih/Sklepih o Psalmih in vzrokih za prevajanje* (Summarien über die Psalmen und Ursachen des Dolmetschens, 1533), omenjal jih je tudi drugod, npr. v *Razpravljanjih za mizo* (Tischreden, 1912). Prevodno problematiko je tako poznavalsko razčlenil, da njegov prispevek še zdaj upoštevajo teoretiki, ki jih zanimajo zgodovinski aspekti postopnega oblikovanja splošnih spoznanj o prevodu in njihova povezanost s prevajalsko prakso v posameznih obdobjih, npr. Kloeffer (1967), Störig (1973), Lefevere (1977).

Primož Trubar svojih pogledov na prevod ni opisal v samostojni, samo tej tematici posvečeni publikaciji, pač pa jih je vpletal v nekatera posvetila in predgovore k svojim prevodom, tj. v besedila s splošnejšimi naslovi in raznovrstno problematiko. V nemškem posvetilu k prvemu delu poslovenjenega *Novega testamenta* je podobno kot Luther opisal, iz kakšnih razlogov in nagibov se je lotil prevajanja in kdo ga je k temu delu spodbudil (Rupel 1966: 70 sl.), pa tudi v drugih spremnih besedilih k svojim prevodom je opisoval njihovo notranjo in zunanjo genezo ter stališča do nekaterih drugih prevajalskih vprašanj. Pri tem je večkrat omenil, da pozna Luthrove prevode in komentarje (n. d.: 273) in soglaša z verskim nazorom »razsvetljenega učitelja blagega spomina« (n. d: 139, 141–144, 151–153, 164–165, 262). Izjavil je, da se je pri prevajanju *Novega testamenta* najbolj opiral na Luthrov nemški in Erazmov latinski prevod *Biblije* (n. d.: 131), ki je bil tudi Luthrova glavna opora. Deloma ali v celoti je prevedel več Luthrovih komentarjev in priročnikov, v dvojezični knjigi *Ta celi katebismus* (1567) je Luthrovo besedilo objavil tudi v izvirniku, ker je svoj prevod natisnil ob njegovi prvotni, nemški verziji. V nemškem posvetilu, ki ga tukaj kot vse druge navedbe Trubarjevih nemških besedil, navajam v Ruplovem prevodu, je to pojasnil kot pedagoški prijem (n. d.: 191):

[...] sem dal zopet razločno natisniti katekizem s kratkimi razlagami drja Lutra in gospoda Brenza. Sestavil sem ga po nemško in slovensko (ne glede na to, da se konstrukcija povsod ne ujema), da bi se naša mladina iz njega učila tudi branja in razumevanja nemškega jezika.

Določnih izjav, da je bral Luthrove spise o prevajanju, ni ponujal, zato ni gotovo, da jih je poznal. Najbrž pa ni golo naključje, da je v *Posvetilu* k prvemu delu *Novega testamenta* (1557) omenil slovenski prevod sintagme istega stavka, katerega nemške prevode obravnava Luther v *Poslanici o tolmačenju*, namreč »ave Maria, gratia plena« (Lk. I, 28), čeprav z različnim poudarkom. Luthru gre za pridevniški sklop 'gratia plena' in njegove nemške variante (Störig 1973: 22–3), Trubarju za

nagovor 'ave', ki po njegovem v slovenščino ni natančno prevedljiv (Rupel 1966: 79; Rajhman 1985: 13–18):

Luther:

Item, da der Engel Mariam grösset und spricht: Gegrüsset seist du, Maria, voll Gnaden, der Herr mit dir. Nun wohl – so ist's bisher einfach dem lateinischen Buchstaben nach verdeutschet. Sage mir aber, ob solchs auch gutes Deutsch sei. Wo redet der deutsch Mann so: du bist voll Gnaden? Er muss denken an ein Fass voll Bier odel Beutel voll Geldes; darum hab ich's verdeutscht: Du Holdselige, worunter ein Deutscher sich sehr viel eher vorstellen kann, was der Engel meiner mit seinem Gruss. [...] Und würde ich hier das beste Deutsch genommen haben und den Gruss so verdeutscht: gott grüsse dich, du liebe Maria (denn so viel will der Engel sagen und so würde er geredet haben, wenn er hatte wollen sie deutsch grüssen), ich glaube, sie wurden sich wohl selbst erhangt haben vor übergrossen Eifer um die liebe Maria, darum, dass ich den Gruss so zunichte gemacht hatte.

Trubar:

'Ave Maria' ne moremo prav in natanko prevesti. Slovenci pravijo 'češčena si, Marija', tj. 'sei du gesund, Maria', jaz pa sem prevedel 'veseli se, Marija', 'erfreu dich, Maria'.

Vsekakor pa se Trubarjeva prevajalska stališča ujemajo z Luthrovimi tako pri vprašanjih, s katerimi sta se ukvarjala, kakor pri tistih, ki se jih izrecno nista lotevala. Ta so načelna možnost ali nemožnost prevoda, dopustnost ali dovoljenost prevoda, vzrok in namen prevoda, razmerje med izvirnikom in prevodom ter med prevodom in njegovim bralcem, naloge in značilnosti prevajalca.

Načelni dvom o prevedljivosti je v *Pismu Pammachiu* (*Epistola ad Pammachium. De optimo genere interpretandi*. Prevod: Kocijančič Pokorn 2003) izrazil že Hieronim, ki sta ga Luther in Trubar dobro poznala kot redaktorja in prevajalca *Vulgate*. Hieronimu se ne zdijo neprevedljiva vsa besedila, temveč izrecno le poezija. Po njegovem bi polatinjeni Homer vsakomur dokazal, kako prevod uniči čar jezika – čeprav to velja za dobeseden, ne za vsakršen prevod. Biblijskih prevajalcev ta zgled ni neposredno zadeval, lahko pa bi jih zadele Dantejeve ostrejšje trditve v spisu *Il convivio* (1304–7), namreč, da interlingvalni prevod poezije neizogibno uniči »vso sladkost in harmonijo« izvirnika, kar kaže tako Homerjeva neprevedljivost iz grščine v latinščino kakor *Psalter*, v katerega prevodih iz hebrejščine v grščino in iz grščine v latinščino je izginila »vsa sladka glasba in harmonija« (Mounin 1967: 28). Luther in Trubar sta vsak zase s posebno vnemo in občudovanjem prevedla Davidov *Psalter*, toda Dantejevih pomislekov se nista čutila dolžna upoštevati, četudi sta jih morda poznala. Pri Hieronimu se jima je neprimerno pomembnejši od bežnega pomisleka o prevedljivosti Homerja gotovo zdel pritrdilni pogled na prevedljivost *Biblije*, ki ga implicira njegova neverjetno vplivna *Vulgata*. Prevlado pri-

trdilnega pogleda na prevedljivost nad odklonilnim kaže seveda tudi Hieronimovo utemeljevanje zvestega prevoda, ki je bilo vzor Luthru, Trubarju in nasploh vsem biblijskim prevajalcem.

Čeprav splošno vprašanje prevedljivosti Luthra in Trubarja ni zaposlovalo, se jima pri konkretnem, individualnem prevodu nič ni zdelo neproblematično in samo po sebi razumljivo. O smiselnosti in možnosti prevoda *Biblije* nista dvomila, oba pa je kljub izraziti afiniteti do prevajanja kdaj zaskrbelo osebna zmožnost in usposobljenost za delo, o katerem sta vedela, da je težko in odgovorno. Luthrov biograf piše, da se je lotil dela, ki je presevalo njegove moči, zato ker se ga ni upal lotiti nihče drug, je pa potrebno, »zakaj vsepovsod hrepene ljudje po njem; cerkev ne izpolnjuje njihove želje.« (Friedenthal 1983: 477). Trubar je v *Posvetilu k Evangeliju sv. Matevža* (1555) in v nemškem *Posvetilu k Prvemu delu novega testamenta* (1557) še skromnejši (Rupel 1966: 66, 79):

Mi dobru na sebi počutimo, de h takimu visokimu delu smo šibki inu nekar zadosti. Oli mi smo le-tu s tejm vupanem začeli, de Bug za nami skoraj druge obudi, kir bodo le-tu naše delu popravili, Bogu na čast inu vsimu krščanstvu h dobrimo dokonali. [...] Preden sem začel [prevajati], prav zares da sem pri sebi o marsičem razmišljal in uigibal.

Zavedala sta se tudi različnega položaja svojih prevodov glede na različne okoliščine, v katerih so nastali. Luthrov prevod *Biblije* je glede na dotedanje nemške prevode, ki so se po načelu toge dobesednosti, tj. popolne vezanosti na izvirnik, oklepali 'latinske črke', se pravi tuje sintakse in frazeologije, izrazilo polemičen, o čemer je brez zadržkov pisal tudi v *Poslanici o prevajanju*.

Trubarja je težila odgovornost, ki si jo je naprtil s svojim pionirskim književniškim delom, in lajšal si jo je z upanjem, da ga bodo kmalu prevzeli novi, boljši prevajalci (n. d.: 80):

Prevajalec trdno upa, da bodo to njegovo prevajanje drugi nadaljevali. – In ker je videti in najti ne samo pri latinskih, nemških in laških prevajalcih biblije, ampak tudi v vseh drugih spisih in umetnostih, da prekašajo zadnji in novi mojstri prve in stare in da jih čedalje več nastopa ter se množe, sklepam in sem trdno prepričan, da bo gospod Bog tudi za mano obudil dobre ljudi, ki bodo le-to moje započeto, nepopolno delo šele prav izvedli in dognali. K temu jim daj Bog zaradi Jezusa Kristusa in svojega sv. duha, milost, moč in pravo pamet! Pa da bi se kmalu zgodilo!

Relativnosti, spremenljivosti, nadomestljivosti prevoda sta se zavedala oba, toda z različnih vidikov: Luther je bil prepričan, da njegov prevod prekaša prejšnje, Trubar je upal, da bodo prihodnji prekosili njegove.

Podobno kakor se nista ukvarjala z vprašanjem prevedljivosti, tj. prevoda na sploh, se niti Luther niti Trubar nista ukvarjala z vprašanjem načelne dopustnosti ali dovoljenosti prevoda, pač pa sta pogosto utemeljevala dopustnost in potrebnost biblijskega prevoda. Tako wittenberški reformator, pridigar in profesor biblične eksegeze, kakor njegov slovenski učenec, pridigar na Kranjskem, sta opozarjala, da širjenje in s tem tudi prevajanje *Svetege pisma* utemeljuje njegovo besedilo samo, zlasti *Novi testament* z evangeliji in s Pavlovimi pismi. Trubar je svoje ravnanje raje opiral na primarno avtoriteto *Svetege pisma* kakor na Luthrova napotila, ki so ga morda opozarjala na ustrezne biblijske odlomke. Že čisto v začetku svojega književniškega dela je v predgovoru k *Abeceđariju* (1550) določno zapisal, da želi Slovence naučiti branja, zato da jim bo dostopna *Biblija* (Rupel 1966: 60), v posvetilu h glagolskim *Artikulom* (1562) je utemeljil prevod s povzetki ustreznih svetopisemskih mest iz *Geneze*, *Evangelijev* in *Pavlovih pisem*. Oprl se je na razlago, po kateri je Bog zaradi predrzne zamisli o gradnji babilonskega stolpa najprej kaznoval človeštvo z nenadno jezikovno zmedo, ki je onemogočila medsebojno sporazumevanje, potem pa je hotel kazen omiliti in omogočiti vsaj spoznavanje *Svetege pisma*. Zato je izbranec obdaril z znanjem različnih jezikov in jih spodbudil k prevajanju in razlaganju (n. d.: 154–155):

Ko je Bog hotel kaznovati Adamove otroke ter jih odvrniti od njih hudodelske namere, ker so začeli zidati stolp, katerega vrh naj bi segal do nebes, jim je zmedel jezike, da ni nobeden več mogel razumeti drugega in da so morali pustiti svojo namero. Zato je pisal sv. Pavel, da niso jeziki dani v znamenje vernim, temveč nevernim. Vendar je hotel s sv. duhom spet zbrati ude svojega ljubega krščanstva iz vseh jezikov v enotnost prave, resnične vere. Zato je svoje svete apostole na binkoštni dan napolnil s svetim duhom ter jim dal marsikatero darove, zlasti pa, da so hipoma razumeli in govorili vsakovrstne jezike, da bi pri raznih narodih na svetu, h katerim jih je Gospod poslal, v Kristusovem imenu mogli razglašati in učiti pokoro in odpuščenje grehov. Četudi pa Bog omenjenih darov ne daje več vsakomur tako, kakor se je zgodilo apostolom na binkoštni dan, vendar v svoji veliki in neizrečeni dobroti po svoji volji zbujata nekatere, da moreta v tem, drug v drugem jeziku božjega občestva koristno služiti njegovi Cerkvi s prevajanjem in razlago svetege pisma.

Avtoriteto božje besede v prid prevodu te besede je Trubar podobno kakor Luther podpiral še z avtoriteto uglednih učenjakov, predvsem humanistov, ki so zagovarjali načelno enakovrednost vseh jezikov in s tem vsaj posredno utemeljevali upravičenost prevajanja biblije v žive nacionalne jezike, s čimer bi ta postala dostopna vsem slojem. To je razglašal Erazem Rotterdamski, ki ga Trubar navaja ob Hieronimu in Janezu Zlatoustu npr. na koncu *Posvetila* k prevodu *Prvega dela novega testamenta* l. 1557 in že prej v *Posvetilu* k *Evangeliju svetiga Matevža* l. 1555 (Rupel 1966: 82, 66; Barbarič 1972/73: 87–89; Simoniti 1979: 230–355).

Tem utemeljitvam biblijskega prevoda nasploh je dodal še posebne spodbude za nastanek svojih slovenskih prevodov. Tudi na osebni ravni naj bi bili to poleg božje volje in navdih Svetega Duha še človeški in posvetni razlogi. V posvetilu k svojemu prvemu objavljenemu svetopisemskemu prevodu, *Evangeliju sv. Matevža* (1555), je zapisal, da je bil njegov prvi pobudnik »Duh Božji«, ki je med Slovenci zbudil »lakoto in žejo po evangeliju«, ti pa so se nato obrnili k prevajalcu z željo, da jim to lakoto in žejo poteši s prevodom (Rupel 1966: 65). Dve leti pozneje je v posvetilu k *Prvemu delu novega testamenta* enega izmed pobudnikov navedel po imenu in v dveh marginalnih glosah še posebej poudaril (n. d.: 76, 79):

G. Vergerij je poleg Boga prvi in najiminitnejši povzročitelj, da se je začelo tole prevajanje. Od Boga dani in sprejeti darovi ter poklic so prevajalca prisilili k temu delu.

Za Svetim Duhom, apostoli in evangelisti, humanisti in reformatorji, Slovenci na splošno in škofom Vergerijem še posebej je bil po svojih besedah vsaj sopobudnik svojih prevodov torej tudi Trubar sam, ker se je čutil sposobnega in poklicanega za prevajanje. Zraven tega pa ga je k prevajanju navedlo sočutje z narodoma slovenskih in hrvaških dežel, in sicer dvojno, človeško in versko, oboje zaradi težkega življenja na turški meji: »Slovence in Hrvate neprenehoma grozno mučijo, nimajo pa nobene prave duhovne tolažbe,« opozarja v eni izmed prvih marginalnih glos v posvetilu k prvemu delu novega testamenta. Na Vergerijevo prigovarjanje je zato sam poskrbel, da so duhovno tolažbo dobili v svojih jezikih, »ker zdaj tudi nikogar ni, ki bi se hotel tega dela lotiti.« (n. d.: 72, 80). Poskrbeti je moral tudi za strokovno pomoč pri prevajanju v hrvaščino in za materialno podporo pri tisku svojih prevodov. »In to me je šele prav pripravilo, da sem se lotil tega prevajanja z resnobo, vnemo in veseljem« (n. d.: 76). Toda osebni nagibi in posvetni vzroki mu nikdar ne zameglijo glavnega cilja (n. d.: 127):

[...] to naše podjetje s slovenskim in hrvaškim prevajanjem in tiskom ni započeto iz nepremišljenosti, iz napuha in častihlepa ali zaradi koristolovstva, temveč iz omenjenih nujnih vzrokov in zaradi upanja, da se z božjo milostjo spet vzpostavi, obnovi in razširi pri vzhodnih narodih in pod Turki prava, stara krščanska in zveličavna vera.

Vzrok za prevajanje in s tem utemeljenost svojega prevoda opredeljujeta Luther in Trubar enako – s svetopisemsko zapovedjo o širjenju božje besede in krščanskega nauka, medtem ko namen prevoda opisujeta analogno: Luther namenja svojega »ljubim Nemcem«, Trubar svojega »ljubim Slovencem«, Hrvatom in po možnosti vsem južnim Slovanom, čisto po Zlatoustovem in Erazmovem nauku, »naj vsakdo, posvetnjak oziroma laik, plemenit, neplemenit, meščan, kmet, rokodelec, sel ali

pastir na polju, neprenehoma bere sv. pismo in naj iz njega povsod govori, poje in pripoveduje» (n. d.: 82). Tako opredeljeni vzrok in namen pri obeh določa tudi enako razmerje prevoda do izvirnika in do bralca: zavezanost »božji besedi« zahteva zvestobo izvirniku, zavezanost bralcu, še posebno neukemu bralcu, zahteva razumljivost, ki jo lahko zagotovi le raba živega, govornjenega domačega jezika.

Luther je v svojih spisih vztrajno dokazoval, da je njegov prevod zvest duhu in misli izvirnika, in ognjevito zagovarjal rabo sodobne nemščine, v kakršni se sporazumevajo preprosti ljudje z ženskami in otroki vred. Privlačna novost njegovega prevoda je bila prav izredna komunikativnost v primeri z dotedanjimi nemškimi prevodi *Biblije*, ki so z nemško leksiko posnemali jezikovni ustroj latinske predloge. Trubar je ravnal po Luthrovem zgledu in reformatorskem prepričanju, da mora biti *Biblija* dostopna vsakomur, utemeljitev pa je navajal po biblijskih besedilih, predvsem Pavlovih pismih, kajti »Pavel je pravi tolmač sv. pisma«, kot je zapisal v nemškem posvetilu svojega prevoda *Svetiga Pavla listuvi* (1567), v slovenskem predgovoru pa nadaljeval (n. d.: 197):

Zakaj v nega pismu imate vse štuके, artikule inu navuke te prave, stare krščanske vere, vse žlahti trošte, visoke božje skrivnosti, očitu prerokovane od sedašnjih časov, od Antikrista, Turka inu papeža inu to pravo izlago vsiga sv. pisma.

Po »stari veri« in po Pavlovem nauku pa je brezpogojno treba opravljati obredje in vse drugo v razumljivem, tj. preprostem jeziku, kot l. 1575 piše v *Katebismu z dvejma izlagama* (n. d.: 224–225):

Inu mi smo odspređa pravili, koku so se ti stari krščeniки obhajali, molili inu pejli v tim gmajn zastopnim jeziku, koker tu s. Paul (I Cor. 14) zastopnu inu ostru zapoveda, de vse riči v cerkvi, pridige, molitve inu pejtje, se ima v tim gmajn, zastopnim jeziku vsake dežele doprnesti.

Na Pavlovo pismo Korinčanom, zlasti še na njegovo 14. poglavje, je Trubar opozarjal že prej, v *Svetiga Pavla ta dva listi* (1561), v glagolskih *Artikulih* (1562) in v cirilskem *Prvem delu novoga testamenta* (1563). Še posebno se je razpisal o Pavlovi hvali razumljive pridige in s tem implicitno tudi o pomenu njenega razumljivega prevoda v uvodnem pojasnilu k prvi izmed omenjenih treh knjig (n. d.: 109–110):

Tu pravu zastopnu očitu pridigane v ti cerkvi (s. Paul) čez vse velike daruve inu kunšti, čez vse žlahti jezike inu čez vse božje službe visoku hvali inu povišuje. Inu vuči, veli ter z dostimi argumenti inu perglihmi spričuje inu trdi, de tu s. pismu inu ta evangeli se ima s tejm zastopnim, sledne dežele gmajn jezikom tedaj, kedar ti krščeniки v cerkvi vkupе prido, brati, pejti

inu pridigati. Zakaj kedar se v ti cerkvi le z jeziki inu v tim duhu govori, tu je, z nezastopnimi besedami inu z neznanim, ptujim jezikom, koker per Slovencih inu Vogrih latinski, bere, poje inu pridiguje, od tiga ta gmajna ne bo navučena v ti veri ne pobulšana. [...] Ampak kedar se v ti cerkvi s tejm zastopnim gmajn deželskim jezikom bere, poje inu pridiguje, taku od tiga ta cerkov, tu je ta gmajna vseh vernih, bo v ti veri potrjena, pobulšana inu potroštana. [...] Za tiga volo je veliku nucniše ena kratka, zastopna pridiga koker deset tavžent nezastopnih maš.

Prav tako kakor načelo razumljivosti je imel Trubar tudi načelo zvestobe za svetopisemsko, tj. neposredno božjo zapoved. V *Opominanu b branu tu s pismu*, dodanem *Ta celemu novemu testamentu* (1582), je z natančno opredeljenimi distinkcijami opozoril, da se je božje besede treba držati, ne da bi ji kaj odvezmal, dodajal ali jo kakorkoli spreminjal (n. d.: 281):

Obtu s. Paul piše: [...] Kristus bo vse ljudi po nega evangeliju inu nekar, koker vsaki veruje, sodil. Zatu Bug čestu ostru zapoveda, de se k nega besedom, zapuvidom, prepuvidom inu postavom ništer se ne ima odvzeti, perložiti, premeniti oli preobrniti, koker so ti papeži s to mašo, s krstom, z molitvo inu z drugimi božjimi službami sturili.

To zavračanje slehernega izkrivljanja božje besede je naperjeno proti 'papeški' liturgiji, smiselno pa velja tudi za prevod. Da se je Trubar tega zavedal, je pokazal z oznakami svojih najvažnejših prevodov: na naslovnica prvega in drugega dela *Novega testamenta* (1557, 1560) je napisal, da sta »zvejstu preobrnena«, za *Pavlove liste* (1561), da so »zvejstu tolmačeni«, za postumno natisnjeno Luthrovo *Hišno postilo* (1595) pa je uporabljena njegova sintagma iz marginalne glose v predgovoru k *Ta celemu psalterju Davidovemu* (1566): »Slovenski psalter je s flisom dolgu tolmačen«, postila pa »z vsem flisom tolmačena«.

Zvestoba, ki pomeni pač pomensko in sporočilno skladnost prevedenega besedila z izvirnim, je bila pri biblijskem prevodu seveda zadeva, ki so jo skrbno nadzorovali teološki krogi. Zato ni bila samo stvar osebne odločitve, za kakršno bi jo lahko imeli, če bi šlo za prevod posvetnega besedila, nad katerim ne bdi nobena institucija. Poudarjanje privrženosti temu načelu, ki je veljalo za obvezno, čeprav si ga je mogoče različno razlagati, je bilo pri Luthru in pri Trubarju zaradi njunega reformatorstva in s tem povezane izpostavljenosti sumu krivoverstva gotovo tudi samoobrambno dejanje, zatrjevanje in ponavljanje samo po sebi razumljivega. Čisto nekaj drugega pa je bilo poudarjanje načela razumljivosti, ki je bilo pri biblijskem prevodu 16. stoletja velika, prelomna novost. Zaradi tega ga je Trubar pogosteje omenjal in v spremnih besedilih k svojim prevodom izčrpneje razlagal. Že ob *Evangeliju sv. Matevža* je zapisal znameniti programski stavek o tem, da naj bi bil njegov prevod zlahka razumljiv vsakemu dobremu preprostemu Slovincu in

da zato rabi v njem »te gmajnske kranjske preproste besede«, ne pa »lepih, gladkih, visokih, kunštinih, novih oli neznanih besed« (n. d.: 65). V posvetilu h glagolski izdaji *Prvega dela novega testamenta* je glede tega še določnejši, krog bralcev in naslovnikov, ki naj bi jim bilo prevedeno besedilo razumljivo, razširjen s Slovencev na vse južne Slovane (n. d.: 131–132):

Pa tudi v prihodnje ne bomo poleg starega testamenta [...] niti prevedli niti tiskali nobene prepirljive, nepotrebne ali močno izpodbitne knjige, marveč samo to, kar mora znati ubogi, navadni, preprosti človek za zveličanje svoje duše, kar je jasno, resnično, razumljivo in tolažljivo. [...] Potem je gospod Ungnad vprašal oba omenjena srbska in bosenska duhovnika, [...] ali je ta naš novi prevod novega testamenta, katekizma in drugih knjig dober in razumljiv [...]. Nato sta položila roke na prsi in dejala, da priznavata in govorita po svoji veri in poštenju resnico, da so naši prevodi in tudi obe pisavi popolnoma pravilni, dobri, čitljivi in razumljivi. Lahko jih bodo mogli brati in razumeti ne samo duhovni in učeni, temveč tudi otroci in laiki v vsej Hrvatski, Dalmaciji, Bosni, Srbiji in Bolgariji.

Luther in Trubar pa sta kljub trdni privrženosti načeloma zvestobe in razumljivosti vedela, da njuna praktična uresničljivost ni tako preprosta, kakor se zdi na prvi pogled. Luther je v enem izmed *Razpravljanj za mizo* omenil posplošeno kompromisno rešitev, naj leksika v prevodu ne bo niti preblizu niti predaleč leksiki izvirnika, se pravi, naj bo »najprimernejša«, kar jo premore prevodni jezik. Klopfer ugotavlja, da se je Luther dejansko zavedal nasprotujočih si tendenc, možnih pri prevajalski strategiji, tj. na eni strani 'približevanja izvirnika bralcu', na drugi strani 'vodenja bralca k izvirniku'. Zavedal pa se je tudi tega, da o vseh nadrobnostih, kdaj in kako ubrati prvo ali drugo smer, v okvirih svojega jezika vedno odloča prevajalec s svojim znanjem in iznajdljivostjo, ne pa njegov abstraktni vodnik in navdihovalec, Sveti Duh (Klopfer 1967: 36–38). Glede na dejanski rezultat iskanja omenjenega ravnovesja je Georg Steer označil Luthrov prevod kot razlagalen, tekstnosinoptičen, biblijskosinoptičen, eksegetski, nedobeseden, interpretativen glede na razumevanje biblije kot celote (Steer 1983: 60).

Trubar je o teh vprašanjih precej razmišljal in marsikaj napisal. Predvsem je videl razliko med biblijskim prevodom, v katerem se je treba strogo držati izhodiščnega besedila, in prevodom pomožnega, nebiblijskega besedila, ki ga prevajalec zaradi jasnosti tudi širi in kar sproti razlaga. V sestavku *Kedaj, kej, od oli skuzi koga so le-te bukvice sturjene* v knjigi *Artikuli oli dejli te prave, stare vere krščanske* (1562) npr. piše (Rupel 1966: 147–148):

[...] obtu inu za tiga volo sem jest le-te bukvice, kir se imenujo 'Augustana confessio', [...] iz latinskiga inu nembškiga jezika v ta naš krajnski zvejstu preobrnil inu istomačil. Inu kedar su

ti eni artikuli, navuki inu besede v le-tih bukvicah v ti bukovščini, nembščini kratku inu časi temnu izrečeni inu postavljeni, de ti preprosti inu kir neso v tim s. pismu vučeni, težku oli cilu ništer ne zastopijo, obtu sem te iste artikule inu besede z drugimi inu z obilnešimi besedami, eksempli inu perglihmi istomačil, izgovuril inu izlužil, katere besede inu eksemple sem vzel iz čistiga zastopniga s. pisma inu iz le-tih bukvic [...], od katerih smo od preda tudi pravili, de vupam Bogu, sledni dobri krajnski inu slovenski človik bo iz grunta popolnoma tu, kar se v le-tih bukvicah piše inu vuči, rezoumel inu zastopil.

Načelo zvestobe je torej relativirano, čeprav Trubar tudi v nemškem *Posvetilu* k istemu delu zatrjuje, da tudi s parafraziranjem, ilustriranjem in prisposabljanjem v prevodu ni spremenil izvirnikovega »smisla in pomena« (n. d.: 140):

V augsburški veroizpovedi pa so dokazovanje, nekateri izreki in nauki oznanjeni in izrečeni s skupimi, kratkimi latinskimi in nemškimi besedami. Ker jih z enakimi in s skupimi besedami nisem mogel tako prevesti, da bi jih preprosti in svetemu pismu nevajeni Slovenci in Hrvati temeljito mogli razumeti, sem parafraziral, razširil in razložil dokazovanje, nekatere nauke in izreke v omenjeni augsburški veroizpovedi z drugimi in številnejšimi besedami, izreki, dokazi in zgledi. [...] S tem pa nisem nobenemu nauku ali izreku ničesar odvzel niti jih po smislu in pomenu spremenil, zakaj moje misli, delo in vnema so pri tem prevajanju usmerjene zlasti v to, da bi dobrosrčni Slovenci in Hrvati imeli [...] prav na kratko, jasno in razumljivo zbrano pravo podlago in vse orodje krščanske vere, da bi jo temeljito mogli razumeti.

Čeprav se zdi, da ta postopek zabrisuje mejo med prevodom in razlago izvirnika, ju je Trubar ločil, saj je po letu 1561, ko je bil natisnjen njegov prevod *Pavlovih pisem*, večkrat že na naslovnih straneh napovedal, da bo bralec v knjigi našel obojen tekst– »zvejstu preobrnjen« ali »zvejstu istolmačen«, zraven pa še »kratku ter zastopnu izložen«.

Ob nihanjih, ki jih povzroča napetost med načeloma zvestobe in razumljivosti, in ob prevajalčevih zadregah pri razumevanju izhodiščnega besedila se je izluščilo še nekaj težav: na eni strani tiste, ki jih povzročajo razlike med ustrojem in posebnostmi izhodiščnega in ciljnega jezika, na drugi doseg gnozeoloških, recepcijskih in komunikacijskih zmožnosti prevajalca. Luther je priznaval, da mu je kdaj pa kdaj delal težave jezik izvirnika, ki je ponekod vse prej kakor jasen in razumljiv, in kdaj pa kdaj tudi jezik prevoda. V *Poslanici* je npr. omenil, da včasih po cele tedne išče pravi izraz in da je nekoč v štirih dneh stežka prevedel komaj tri vrstice, čeprav mu je šlo prevajanje večidel zelo hitro od rok. Zaradi teh izkušenj se je zavedal, da prevod nikoli ni dokončen, nespremenljiv, in je kljub vnetemu zagovarjanju svojih prevajalskih odločitev svoje prevode ob vsakem ponatisu tudi redigiral. Predelal je npr. že svoj 'decembrski' *Testament* v primeri s 'septembrskim', pri tem se je o mnogočem posvetoval s strokovnjaki in upošteval dostopno sekundarno literaturo.

Trubar se je zavedal, kakšne težave kopičita predenj izvirnik in ciljni jezik: *Biblija* je »na mnogih mestih temna in nerazumljiva«, za slovenščino sta značilni »siromaščina in velika pomanjkljivost«, zlasti težko je iskanje ustreznice za latinska abstrakta. V nemških *Posvetilih* k prvemu in drugemu delu *Novega testamenta* (1557, 1560) je večkrat omenil nejasnost izvirnika in pomanjkljivosti slovenščine, ki jih je opazil, ker jo je dobro obvladal in ji s svojimi prevodi pokazal trdno zaupanje (n. d.: 79, 80–81, 103, 75):

Stara latinska biblija je na mnogih mestih temna in nerazumljiva, kakor pravijo vsi učenjaki. – Če pa je na katerih mestih kaj temno povedano in prevedeno, ni treba dolžiti mene ali drugih prevajalcev, marveč evangeliste, apostole in preroke, ki se po načinu in bistvu hebrejskega jezika često temno izražajo in pišejo ter so izpustili nekaj besed. – [...] so apostolski listi, posebno tale list Rimljanom, na nekaterih mestih v besedah in izrekih zaradi hiperbaz in hebraizmov temni in težko umljivi [...]. Slovenski jezik je sam na sebi reven in glede mnogih besed pomanjkljiv, ima tudi mnogo aequivoca, tj. besed z več pomeni, in se govori ne samo v eni deželi drugače kot v drugi, ampak pogosto v razdalji 2 do 3 milj, da, često tudi v eni sami vasi drugače in različno v mnogih besedah in naglasih.

Na jasnem si je bil, da mora prevajalec poznati izvirnik, se pravi, razumeti jezik izvirnika. Sam se je zaradi tega za prevajanje biblije stežka odločil – ker ni znal hebrejščine in grščine, se ni čutil primerno usposobljenega. Pomanjkljivo znanje starih jezikov je skušal odtehtati z znanjem še vedno aktualne latinščine in sodobne nemščine ter italijanščine, kar mu je omogočilo, da je neposredno prevajanje izvirnika nadomestil s kritičnim primerjalnim prevajanjem iz več različnih prevodov *Biblije* v več različnih jezikih, ob podpori uglednih komentatorjev (n. d.: 79, 77):

[...] sem s tem nemškim predgovorom hotel vsakomur naznaniti, iz kakšnih razlogov in nagibov sem se jaz, ki ne znam ne hebrejski ne grški, lotil tega prevajanja. Preden sem začel, prav zares da sem pri sebi o marsičem razmišljal in ugibal; najprej o tem, da človek težko in nezanesljivo s tujimi očmi gleda in s tujimi nogami hodi, kakor pravi Erasmus o sv. Hilariju, ki tudi ni znal hebrejski; dalje o siromaščini in veliki pomanjkljivosti slovenskih besed. – Moje prevajanje pa gre le počasi od rok zaradi moje odgovorne pridigarke službe, ki mi je prva dolžnost, in ker moram pri prevajanju vedno imeti pred seboj dva latinska, dva nemška, en laški novi testament in še hrvatsko mašno knjigo [...], a preden pogledam vsako besedo v vsakem prevodu posebej, še Erazmove annotationes in druge komentarje, ter preudarim, kateremu prevodu naj bi sledil, preide mnogo časa.

Svoje znanje jezikov je Trubar ocenjeval strogo, saj mu verjetno stara grščina ni bila tako nedostopna, kakor je trdil, zraven pa zelo natančno: zapisal je, da razume precej latinsko, nemško in laško, zna pa slovensko (n. d.: 80). To pomeni, da se je zavedal različnih ravni jezikovnega znanja, ki je prevajalcu potrebno za razume-

vaje izvirnika in za oblikovanje prevoda: za jezik izvirnika zadostuje, da ga »razume«, tj. pasivno obvlada, jezik prevoda pa mora »znati«, tj. aktivno uporabljati.

Na jasnem si je bil tudi o tem, da noben prevod ni dokončen, naj se prevajalec še tako trudi z njim in ga seveda objavi povsem dodelanega. Pripravljen, včasih tudi prisiljen je bil sprejemati kritike in opozorila, npr: »Katekizem z napevi sem brž poslal nekaterim izmed vas, da bi ga pregledali in popravili.« (n. d.: 75). Predvsem pa je svoje prevode redigiral sam: pri prvih natisih je že na naslovnica opozarjal, in sicer dostikrat celo dvojezično, v slovenski in nemški različici, da gre za prvi slovenski prevod posameznega besedila, pri ponovnih izdajah pa navajal, da gre za nekoliko drugačno, »popravljen in izboljšano« verzijo. Npr. (Berčič 1968: 175, 179, 205, 220):¹

1557: TA PERVI DEIL TIGA NOVIGA TESTAMENTA, VTIM SO VSI SHTYRI EVANGELISTI INV TV DIANE tih Iogrou, **Idai peruizh vta Slouenski Iefik, Skuif Primosha Truberia fueiftu preobernen.** [...] Der erst halber Teil des neuen Testaments, darinn seind die vier Euangelisten, vnd der Apostel Geschicht, auss den fürnembsen vnd approbierten Lateinischen, Teütschen vnd Wälschen, Alten vnd Newen Translationen, in die gemeine Windische sprach, **jetzund zum ersten mal fleissig verdolmetscht.** [...]

1560: TA DRVGI DEIL TIGA NOVIGA TESTAMENTA, VTIM BOSH IMEL VSE LISTY INV PISMA tih Iogrou, Skratkimi inu Saftopnimi Islagami, **Sdai peruizh is mnogogeterih Iefikou, vta Slouenski, skuif Primosha Truberia Crainza, fueiftu preobernen** [...].

1577: NOVIGA TESTAMENTA PVSLEDNI DEIL, VTIM SO S. Paula htim Iudom, S. Iacoba, Petra, Iansha, Iudesha listuui, inu S. Iuana Refodiue, Skratkimi Isftopnimi Islagami, **Druguzh popraulen inu prepilfan Idai peruizh drukan, od Primosha Truberia.** [...]

1582: TA CELI NOVI TESTAMENT NASHIGA GOSPVDI INV ISVELIzharie Iefufa Chriftufa, na dua maihina deilla resdilen, vtim ie tiga stariga Testamenta dopolnene, Suina inu praua Islaga, **druguzh pregledan inu vkupe drukan, skuif Primoša Truberia Crainza Raftizheria.** [...] Das new Testamēt vnsers Herren vnd Seligmachers Jesu Christi, in zwei klein theil abgetheilt, in welchem des alten Testaments Erfüllung, Summa vnd rechte Ausslegung begriffen, **zum andern mal vbersehen vnd zusammen getruckt.**

¹ Polkrepro so natisnjene sintagme, na katere opozarja avtorica. — Navedeni naslovi in odlomki besedil iz starejših tiskov niso pravopisno poenoteni, temveč se držijo verzij v citiranih objavah; izjema je prečkovanje iz gotice v latinico.

Prevedljivost, ki niti Luthru niti Trubarju kot načelno vprašanje ni delala preglavic, se je torej sčasoma obema vendarle problematizirala ob spoznanju, da je dejansko prevajanje konkretnih tekstov različno zahtevno. Pri prevodu gre za celo lestvico težavnostnih stopenj, ki jih pogojujeta besedilna zvrst in individualna oblikovanost posameznih besedil. Luthrova opredelitev prevedljivosti je v *Razpravljanjih za mizo* tematsko in panožno pogojena: poučne, filozofske in sentenčne knjige so težje prevedljive, zgodovinske lažje: »Idelo libri didactici, philosophici et sententiosi difficulter transferuntur, historici facili sunt translationis« (cit. po Klopfer 1967: 38). Tudi Trubarjeva težavnostna lestvica je opredeljena zvrstno, vendar se omejuje na biblijska besedila (Rupel 1966: 77):

In ker se listi mnogo teže prevajajo kakor evangeliji, bi potreboval za to daljšo dobo. [...] In ker zdaj tudi nikogar ni, ki bi se hotel tega dela lotiti in ste povrh še vi in gospod Vergerij želeli to od mene, sem se tedaj v imenu Gospodovem drznil in začel na najlažjem mestu.

Poleg tega je Trubar opozoril še na konkretno prevajalsko težavo, namreč na problem pomensko sorodnih, na videz medsebojno zamenljivih sintagmatskih variant. Nekatere izraze in sintagme je možno prevesti na več različnih, pomensko enako ustreznih načinov, toda prevajalec nabožnih besedil bi se po njegovem mnenju moral zaradi jasnosti in terminološke doslednosti odločiti za eno samo in se je potem držati. V *Predgovoru h Katehizmu z dvejma izlagama* (1575) ponazarja to z dvema primeroma (n. d.: 221):

V tim tekstu tiga katehisma te ene besede, koker 'krščeni' – 'kristjan', 'Jezus je v grob položen' – 'Jezus je pokopan' inu tim glih, se unglih vmej Krajnci, Sloveni inu Krovati tolmačijo. Na tim se nema oben zmotit, zakaj obu je prou. Oli ti pridigarji imajo vsak v suji deželi per enim tolmačenu ostati inu tih besed vsak praznik drugači ne preminovati.

Utemeljitelj slovenske književnosti se je torej že po dobrih dveh desetletjih njegova obstoja zavedel pomena jezikovne kontinuitete in terminološke ustaljenosti, posebno v kanoničnih in normativnih besedilih. Ob vseh težavah in pomislekih pa je svoje načrte uspešno uresničeval in po začetnih dvomih o svoji prevajalski sposobnosti je sčasoma tudi kakovost svojih prevodov presojal vse bolj samozavestno (n. d.: 115, 181, 278):

In da se je naposled začelo tole naše slovensko in hrvatsko prevajanje in tiskanje pravilno, dobro in razumljivo tako po sodbi slovenskih in hrvaških učenjakov kakor po pismenih potdilih, poslanih v teh dneh vaši milosti – za to bodi večno hvaljen Bog. [...] Tako upam, da je psalter, ne da bi se hvalil, pač ravno tako jasno in prav preveden v naš slovenski kakor v latinski in nemški jezik. [...] Prvi prevod tega testamenta je bil spoznan za pravilnega. – Kar pa se

tiče prevoda ali tolmačenja, sem pustil tale testament v svojem prvotnem prevodu, zakaj pri ponovnem branju nisem našel v njem nič nepravilnega. Tudi me v vseh petindvajsetih letih, odkar sem začel prevajati, nihče ni obdolžil česa krivega.

Kakor Trubarjev prevod se je tudi njegova misel o prevodu gibala v enakih okviri kakor Luthrova, bila je podobno razčlenjena in niansirana na tistih področjih, ki se jih je dotikala, a vedno smiselno prilagojena slovenskim razmeram in slovenskemu jeziku. Za Luthrova razmišljanja o prevodni problematiki velja, da so bila v svojem času najbolj poglobljena in izdelana, zato je tudi Trubarjevo samostojno domišljeno načelo zvestega in razumljivega prevoda na ravni tedanje najbolj razvite evropske refleksije.

Označenost reformacijskega prevoda

Pregled Trubarjevega razumevanja narave, funkcije in namembnosti prevoda, njegovega razmerja z izvirnikom in vloge prevajalca je nekajkrat opozoril na povednost podatkov, navedenih na naslovnih straneh reformatorskih knjig. Omeniti pa velja še nekaj njihovih značilnosti, ki zaokrožajo podobo slovenske prevodne književnosti v tem obdobju.

Ne samo Trubar, ampak tudi Dalmatin in njuni sodelavci so se zavedali, da je prevod posebna, toda zvrstno razčlenjena besedilna kategorija: dominantno reformacijskega obdobja, biblijski prevod, so spremljale dopolnilne, razlagalne knjige in učbeniki, večinoma tudi prevedeni ali hkrati kompilirani po nemških in latinskih predlogah. Temu primerno so svoje knjige na naslovnica predstavljali z vrsto podatkov, čeprav ne vedno enakih in enako razvrščenih. Najbolj poudarjeno, večinoma z verzalkami, je naveden naslov knjige, ki mu je včasih ob slovenski različici dodana še nemška, pogosto tudi kratko pojasnilo o njeni namembnosti, povezano z oznako njenega vsebinsko-predmetnega področja. Avtorji izvirnikov so navedeni redkeje od prevajalcev, ki so se dejstvom ustrezno predstavljali kot glavni ustvarjalci prevedenih knjig in le izjemoma niso navedeni. Besedilna kategorizacija je deloma neposredna, deloma posredna, obsežena v glagolski oznaki prevajalčevega, redaktorjevega, komentatorjevega ali pesnikovega dela, pogosto niansirana še z adverbialnimi kvalifikacijami, npr. 'zvejstu', 'zastopnu' itn. Pogoste so izrecne navedbe, iz katerega jezika ali jezika je posamezno besedilo prevedeno, posebno poudarjeno pa je navajanje jezika ciljnega besedila, tj. slovenščine, večkrat povezano z opozorilom, da gre za prve slovenske prevode in prve slovenske knjige, torej za dotlej neznano novost.

Vsebina učbenikov in priročnikov je bila za poznavalce ustrezno označena že z mednarodno rabljenim latinskim ali grškim izrazom v naslovu, npr. *Abecedarium*, *Catechismus*, *Evangelii*, *Articuli*, *Postila*. Ti naslovi so večinoma zadostovali za orientacijo cerkvenim in posvetnim oblastnikom, ki niso znali slovenščine, so pa odločali o usodi slovenskih knjig. Najbrž so zaradi njih reformatorji tu in tam dodajali nemške prevode izrazito slovenskih terminov, kakršna sta pesmi in molitve, npr: *Ene dubovne pejsni – Geistliche Lieder* (1563), *Karščanske lepe molitve / Lepe karščanske molitve – Betbüchlin windisch* (1584, 1595), včasih tudi daljša pojasnila v nemščini (Berčič 1968: 168):

1550: Catechismus **In der Windischenn Sprach sambt einer kürtzen Ausslegung in gesang weiss. Item die Litanai vnd ein predig vom rechten Glauben, gestelt, durch Philopatridum Illiricum.** Anu kratku Puduuzhene fskaterim vřaki zhlouik more vnebu pryti.

Za neizobražene bralce, ki so jim bile te knjige predvsem namenjene, so tujemu naslovnemu pojmu včasih dodali slovensko pojasnilo, pravzaprav nekakšen opisen prevod, npr. *Artikuli oli dejli te prave stare vere kerřčanske* (1562), včasih pa so ob takem pojasnilu ali namesto njega navedli kategorije bralcev, ki jim je bilo posamezno delo še posebej priporočeno. Npr. (Berčič 1968: 170, 196, 202):

1555: Abecedarium vnd der klein Catechismus In der Windischen Sprach. Ane Buquice, is tih fe ty **Mladi inu preprořti Slouenci** mogo lahku vkratkim zhařu brati nauuzhiti, Vtih řo tudi ty veghřly řtuki te kerřzhanske Vere inu ane Molytue, te řo prepřfane od aniga Peryatila vřeh Slouenzou.

1567: POSTILLA SLOVENSKA. To ie, KARSHANSKE EVANGELISKE Predige, vřehu vřaki Nedelfki Evangelion řkusi Lėtu. **SA HISHNE GOSPODARIE, SHOLE, Mlade inu priprořte Lřdi.**

1575: JESVS SIRAH. ALI NEGOVE BVquice (Latinski ECCLESIASTICVS,) sa vře shlaht ludy, sufeb **sa Kerřzhanske hishne Ozhete inu Matere**, vřlouenski Iesik řtolmazhene, sueřtu pregledane, inu s'red enim kratkim nuznim regishtram, sdai peruizh Drukane. Jesus Syrach Windisch, sampt kurtzen Argumenten vber alle Capitel, řn einem nutzlichen register so am end des břchleins zu finden ist.

Kakor je videti iz navedenih naslovov, v priročniřkih in razlagalnih, torej pomožnih knjigah niti avtorji niti prevajalci veřkrat sploh niso omenjeni, najbrž zato, ker ta besedila niso imela tolikřne veljave kot svetopisemska in je bila odgovornost prevajalcev v njih manjša, morda pa avtorji nekaterih kompilacij sploh niso bili znani. Drugače je s postilami, molitvami in katekizmi znanih, uglednih avtorjev, npr.

Spangenberg, Habermanna, Brenza in Luthra – ti so navedeni s priimki, prevajalci pa s polnimi imeni.

V biblijskih besedilih so avtorji posameznih knjig – kralji, očaki in preroki, apostoli in evangelisti – zajeti že v naslovih, npr.: *Ta Evangelii svetiga Matevža* (1555), *Svetiga Pavla listuvi* (1567), *Ta celi psalter Davidov* (1566), *Salomonove pripuvisti* (1580), nato pa so z dovolj velikimi črkami zapisana imena, priimki, včasih tudi pridevki prevajalcev.

Prevajalci so torej navedeni večkrat in izčrpnjeje od avtorjev: Primož Trubar v dvaindvajsetih knjigah s pravim imenom, od tega osemkrat z dodatno oznako Kranjec in po enkrat s psevdonimoma Philopatridus Illiricus ali Perjatil vseh Slovencev, Jurij Dalmatin v sedmih knjigah, Sebastijan Krelj v štirih itn. Trubar je svoje prevajanje sprva označeval kot 'preobračanje', po latinskem izrazu 'vertere', po letu 1560 pa kot 'tolmačenje', po nemškem 'dolmetschen'. Prevajalsko delo je z navedbo prevajalčevega imena označeno kot odgovorno individualno opravilo, ki pa je posredniške narave: po zgledu nemške sintagme 'verdolmetscht **durch**' je slovensko besedilo 'stolmačeno **skuzi**'. Npr. (Berčič 1968: 185):

1563: ENE DVHOVNE PEISNI, KATERE SO SKVSI PRIMOSHA TRVBERIA
VTA slauenski yefik iftolmazhene [...] Geistliche Lieder in der Windischen Sprach,
Sampt andern zugethonen Psalmen vnnd Christlichen Liedern [...] **auss der teutschen
Sprach in die Windische verdolmetscht.**

Če je bila prevodu dodana razlaga, je bilo to navedeno. Npr. (Berčič 1968: 187):

1566: Ta Celi Pfalter Davidou: [...] Sdai peruizh vta Slouenski Iefik Iftolmazhen, inu
kratku faftopnu Ifhloshen, skuſi PRIMOSHA TRVBERIA Crainza.

Če pa so bile v knjigi poleg prevedenih pesmi tudi prevajalčeve izvirne slovenske pesmi, je Trubar omenil najprej izvirne, nato prevedene. Npr. (Berčič 1968: 194, 199):

1567: ENA DVHOVSKA PEISSEN SVBPER TVRKE INV VSE SOVRASHNIKE te
Cerque Boshye: Enu opominane Hpokuri inu Kmolytui, S. Daniela inu druge Molytue,
skuſi P. Truberia sloshene inu tolmazhene.

1575: Try Duhouske peisni. VTI ENI, IE TE CERQVE BOSHYE SVPER NEE SO-
VRASHNIKE, TOSHba inu Molitou, Vti drugi inu tretji, fe vuzhi inu prauſi od prida
inu dobrute Criftuſeuiſa Goriufanena inu hoiena Vnebeſſa. **Od Primosha Truberia,**

vnega vnuuizhni dolgi teshki boleſni sloshene. PER TIM SO ENI PSALmi inu ena Boshizhna peifſen, od Iuria Dalmatina inu Iansha Shvvageria, tolmazheni.

V nekaterih knjigah je bilo zbranih več raznovrstnih besedil, npr. psalmi, ki so bili gotovo prevedeni, nekaj izvirnih ali deloma izvirnih pesmi in katekizem, ki je bil verjetno preveden in zraven kompiliran. Prav tovrstna dela so bila očitno potrebna in priljubljena, zato tudi večkrat ponatisnjena. Ob ponovnih natisih pa se naslovi oz. podatki na naslovnih straneh niso samo ponavljali, ampak tudi variirali. Spreminjala se je zapovrstnost posameznih delov – sprva so npr. najprej psalmi, nato katekizem, potem najprej katekizem in nato psalmi. Zmeraj pa so navedeni le slovenski avtorji pesmi in njihove vsakokratne zboljšave, popravki in dopolnitve, medtem ko prevajalci niso omenjeni, čeprav gre najbrž za iste osebe (Berčič 1968: 195, 197, 213, 231):

1567: ENI PSALMI, TA CELI CATEhiſmus, inu tih vegshih Gody, ſtare inu Noue kerſzhanske Peifſni, **od P. Truberia, S. Krilia, inu od drugih sloshene, druguzh popraulene inu pobulſhane.**

1574: TA CELI CATEHISMVS, ENI Pfalmi, inu tih vegshih Godij, ſtare inu Noue kerſzhanske Peisni, **od P. Truberia S. Kreilia inu od drugih sloshene, tretyzh popraulene inu populshane.**

1579: TA CELI CATEHISMVS, ENI Pfalmi, inu tih vegshih Gody, Stare inu Nove Kerſzhanske Peifſni, **od P. Truberia, S. Kreilia inu od drugih sloshene, Sdai supet na novu popraulene, inu sveliku lepimi Duhounimi Peifſni pobulshane.**

1584: TA CELI CATEHISMVS, ENI PSALMI, IN VTEH VEKSHIH GODOV, STARE inu Nove Kërſzhanſke Pejſſni, **od P. Truberja, S. Kreilia, inu od drugih sloshene, inu s'doftemi lepimi Duhovnimi Pejſmi pobulshane.**

Oznaki prevod se je tudi Dalmatin izognil v prvem, slovenskem delu naslova verzificiranega *Pasijona*: tu piše, da ga je 'zložil', tj. sestavil, in sicer, kakor dodaja v variantnem naslovu, 'v nemški viži', tj. po nemški predlogi, medtem ko v drugem, nemškem delu navaja, da ga je prevedel v slovenščino (Berčič 1968: 203, 204):

1576: PASSION TVIE, BRITKVTERPLENE, INVTVDI Tu zhaſtitu od ſmert i vſtaiene, inu vNebu hoiene, Nashiga GOSPVDI Iesuſa Criſtuſa, is vſeh ſtirih Euangeliftou **sloshenu**: Sred eno potrebno Pridigo: inu eno Peiſno vkateri ie Ceil Paſſion ſapopaden. Der gantze Passion, auss allen vier Euangelisten, **in die Windische sprach verdolmetscht, Durch. M. Georgium Dalmatinum, C. C. Landtschafft in Crain Predicanten.**

1576: PASSION IS VSEH STIRIH EVANGELISTOV VLETO Peſsen, od Iuria Dalmatina, sdai peruizh sloshen, vti viſhi kakor ta Nembshki: O mensch bewein dein sünde gross. Ali kakor ta ſlouenska peiſſen: Sueti Paul venim liſti.

Tu gre morda za distinkcije, za opozorila na hibridna dela, za na pol 'zložene', tj. izvirne, na pol prevedene, torej ne v celoti prevedene in sploh ne 'zvesto prevedene' verze, ki jih je težko spraviti v en sam terminološki predalček. Morda pa je Dalmatin označevanje prevoda opustil zato, ker je hotel poudariti svoj odločilni avtorski delež, povezan s prevajalskim. Izrecni omembi prevoda in prevajanja se je izognil celo pri vmesnem naslovu *Novega testamenta* v svojem celotnem prevodu *Biblije*. Ta je na glavni naslovnici označena kot prevod, pri *Novem testametu* pa sta omenjena le prevodni jezik, tj. slovenščina, in prevajalec Jurij Dalmatin (Berčič 1968: 227):

1584: NOVI TESTAMENT: TV IE, teh Svetih Evangeliftou inu Apoſtolou, Buqui inu Lyftuvi: **Slovenſki, SKVSI IVRIA DALMATINA.**

Reformatorji so torej svoje knjige predstavljali kot dela, ki so jih iz nadnacionalnih religioznih pobud, a tudi iz močnih rodoljubnih čustev prvič pripravili Slovenci za Slovence v slovenščini. Niso jih tiskali anonimno, ampak kot podpisana, avtorska dela in s tem prevzemali zanje osebno odgovornost. Zavedali so se, da so prvi, ki so se tega dela lotili, vedeli pa so tudi, da so prevodi zahtevnih besedil v jezik, ki nima knjižne tradicije, toliko težji. Zato so bili nanje ponosni, ponosni pa so bili tudi na svoje izvirne verzifikacije, ki so izhajale ob prevedenih, pogosto v zvrstno mešanih priročnikih, a so nanje na naslovnica posebej opozarjali.

Vse to velja predvsem za Trubarja, ki je bil najbolj obremenjen z odločitvami za izbiro in primerno zapovrstnost natisnjenih besedil, za izbiro črkopisa in normiranje zapisa slovenskih besed, za prevajalsko strategijo, za terminološke rešitve in še za vrsto nadrobnosti, odvisnih od izraženih, a tudi od neizraženih nazorskih stališč. Med tista, ki jih ni posebej razlagal, so pa za razumevanje usmerjenosti njegovega in nasploh slovenskega reformacijskega prevoda pomembna, sodi njegov pogled na estetskost, literarnost biblijskega prevoda, ali z drugimi besedami, za razmerje med biblijskim in literarnim prevodom.

Literarnost Trubarjevega biblijskega prevoda

Vprašanje literarnega prevoda je povezano z literarnostjo izvirnika in s prevajalčevo strategijo ali metodo. Pri Trubarju, ki je bil načelen privrženec zvestega prevoda, povezanega predvsem s prevajanjem biblijskih besedil, gre torej najprej za vprašanje

njihove literarnosti. Po današnjih merilih biblijska besedila slej ko prej sodijo vsaj v širše pojmovano področje literature, ker so oblikovana v skladu s pravili literarne retorike. Trubar jo je poznal in upošteval, čeprav tega ni posebej razglašal. Izrecno pa je opozarjal na metodo, s katero je hotel doseči kar največjo dostopnost svojega prevoda: s težnjo k razumljivosti ga je postavil v jezikovno območje pripovedne literature, z eksplicitno odločitvijo za neizumetničeno ljudsko leksiko je implicitno opredelil stilno raven svojega prevoda, po Aristotelovih in Erazmovih retoričnih določilih primerno poučnemu pisanju.

V Trubarjevi opredelitvi prevoda je splošno veljavno predvsem njeno prvo določilo, 'zvestoba', ki označuje obvezno razmerje prevedenega besedila z izhodiščnim. 'Zvestoba' namreč implicira tudi predpostavko, da je prevod enake vrste besedilo kot izvirnik, in s tem vsaj deloma še predpostavko, da je namenjen enakemu krogu bralcev kot izvirnik. To pomeni, da je prevod, zlasti natančni, zvesti prevod, vsaj načelno dostopen in razumljiv prav toliko in prav takim kategorijam bralcev kakor izvirnik. Če je izvirnik namenjen in dostopen, se pravi razumljiv širokemu krogu bralcev, kar na splošno velja za leposlovje, predvsem za pripovedništvo, je prevod že zaradi zvestobe dolžan biti prav tako splošno razumljiv. Če pa je izvirnik namenjen ožjemu krogu ljubiteljev ali izvedencev za to ali ono področje in je zaradi tega a priori razumljiv le ustrezno izobraženim bralcem, lahko načelno veljajo enake omejitve tudi za razumljivost prevoda.

'Razumljivost' je torej sama po sebi, brez upoštevanja 'zvestobe' konkretnemu izvirniku in brez določne opredelitve naslovnika raztegljiv, relativen pojem, ki si ga je mogoče različno razlagati. Različno ga lahko pojmujejo že avtor, prevajalec in bralec posameznega dela, razlike lahko nastajajo celo med posameznikovim pojmovanjem razumljivosti in njegovo dejansko zmožnostjo razumevanja. Prevajalčeva ocena razumljivosti prevajanega besedila in s tem povezano prizadevanje za primereno razumljivost prevedenega besedila sta le do neke mere pogojena z izvirnikom. Močno sta odvisna tudi od prevajalčevega jezikovnega in strokovnega znanja in od sklopa njegovih nazorsko pogojenih, konvencionalnih in nekonvencionalnih pogledov na značilnosti in namembnost izvirnika. Splošne, ohlapnejše okvire razumljivosti prevoda torej določa predvsem zvrst izvirnika, ki okvirno opredeljuje tudi njegovo namembnost in s tem krog njegovih bralcev. Za konkretno razumljivost prevedenega besedila poskrbi prevajalec, s svoje perspektive jo nato ocenjujejo bralci. Prevajalec lahko z zavestno regulirano, bodisi zvečano bodisi zmanjšano stopnjo razumljivosti prevoda v primeri z izvirnikom vpliva na njegovo dostopnost novim bralcem v novem okolju, torej modificira učinek prevoda glede na učinek izvirnika, čeprav ni nujno, da bi pri tem kršil načelo 'zvestobe'.

Trubar se ni zanašal na dozdevno razvidnost in samoumevnost pojma 'razumljivost', ki dejansko dopušča različne razlage in različno konkretizacijo, ampak ga je določneje opredelil kot razumljivost prevedenega besedila celotnemu slovenskemu prebivalstvu, kot njegovo čim večjo dostopnost vsem, tudi nešolanim, neizobraženim sodobnikom. Pri tako opredeljeni razumljivosti se je oprl na Luthra, ki je s svojim prevodom *Biblije* v ljudsko, splošno rabljeno in zato splošno razumljivo nemščino hotel v svojem jezikovno-kulturnem okolju obnoviti domnevno prvotno namembnost izvirnika, tj. doseči njegovo neomejeno dostopnost. Glede na ustaljeno rimskokatoliško stališče in veljavno cerkveno prakso je bil tak prevod drzen, novatorski, medtem ko je bil v območju veliko svobodnejšega literarnega prevoda postopek olajševanja razumljivosti novemu krogu bralcev običajnejši in navadno nesprotikljiv. Do Luthrove nemške *Biblije* namreč niti izvirna biblijska besedila niti njihovi kanonizirani prevodi od *Septuaginte* do *Vulgate* niso bili več dostopni v nobenem okolju 'vulgarnih', tj. ljudskih jezikov, in v Evropi 16. stoletja drugih že davno ni bilo več. *Biblija* je tako vse bolj postajala knjiga za izbranec, za maloštevilne izobražence in učenjake, in tudi če se je že prevajala, so jo vsaj v nemščino prevajali kot težko, hermetično, nikakor ne vsakomur dostopno besedilo. Luthrovo in Trubarjevo uveljavljanje razumljivosti kot splošne dostopnosti, ljudskosti, je pokazalo izvirnik v drugačni luči, prestavilo ga je v jezikovno območje posvetnega pripovedništva, ga spravilo na skupni imenovalac z literaturo v ožjem, novejšem smislu besede in s tem približalo biblijski prevod literarnemu.

Seveda ni šlo za njuno popolno enačenje, saj navsezadnje splošna razumljivost ni niti edino niti brezpogojno določilo literarnega besedila. Toda Trubarjev prevajalski opus bi bil ne glede na svoj religiozno-didaktični namen prav zaradi svoje programske in dejanske poljudne razumljivosti (prim. Rajhman 1986: 164–165) upravičeno uvrščen v našo literarno zgodovino, četudi se z njim ne bi začenjala sklenjena knjižna produkcija v slovenskem jeziku – iz enakih razlogov, zaradi katerih Luthrov prevod *Biblije* nesporno velja za besedilo, s katerim se začenja novejša nemška književnost. A kakorkoli pomembna je v navedenem kontekstu izbira prevajalske metode in stila v reformatorsko koncipiranem biblijskem prevodu, ostaja odločilnega pomena za literarnost prevoda vendarle literarnost izvirnika.

Literarna oblikovanost in estetski učinki biblijskih besedil so bodisi v povezavi z religioznimi in didaktičnimi besedili bodisi neodvisno od njih sicer različni in neenakomerni, vendar vseskoz občuteni, splošno priznani in pogosto analizirani. V novejših študijah o kompozicijskih in stilnih značilnostih biblične proze je zanimivo iskanje povezav z določili antične retorike, ki sodi k širši aktualizaciji

retorike pri proučevanju literature. Gre predvsem za figurativnost literarnega jezika in literature ter za njene posebne sporočilne razsežnosti, za področje torej, ki ga je odkrila in začela sistematično opazovati antična retorika, novejša literarna teorija pa je dovolj argumentirano nazadnje celo izenačila retorično in figurativno zmožnost jezika in literature, torej literaturo in figurativnost (De Man 1979: 10).

Ob ugotavljanju Trubarjevega odnosa do literarnega prevoda, ali natančneje, do literarnosti biblijskega prevoda je treba upoštevati, da je bila v antičnem kulturnem krogu retorika osrednji predmet formalne izobrazbe, tesno povezan s prejšnjim študijem gramatike in nadaljnjim študijem dialektike. Isto je veljalo nato vsaj glede retorike tudi za srednjeveške jezikovno-kulturne kroge zahodne Evrope. Za sv. Pavla in evangeliste ni gotovo, da so študirali grško retoriko, mogoče pa so dobili v roke vsaj katerega izmed lahko dosegljivih šolskih retoričnih priročnikov. Če ne drugače, so retoriko poznali posredno, saj takrat v javnosti ni bilo besedila, ki se ne bi držalo natančnih formalnih predpisov svoje zvrsti. Sv. Pavel je npr. gotovo poznal konvencije grške epistole in tudi v evangelijih je opazna literarna strukturiranost (Kennedy 1984; Kessler 1982).

Iz tega je mogoče povzeti, da biblijska besedila ne glede na različno pojmovanje in različno konkretizacijo kategorije 'razumljivosti' dejansko zahtevajo, ne samo dopuščajo retorično-literarno ustrezen prevod. Seveda biblijskih prevodov že zaradi večstranske namembnosti, ki ni samo estetsko-literarna, kakor tudi zaradi različnih ravni retorično-literarne oblikovanosti biblijskih besedil ne gre brez pridržka enačiti z literarnimi, tj. s prevodi literarnih del v ožjem pomenu besede. Iz območja širše pojmovanega literarnega prevoda pa jih spet ni mogoče izključiti, saj iz območja literature tudi ni mogoče izločiti religioznih in didaktičnih literarnih zvrsti od psalmov in himen do parabol in izrekov. Pri tem ne gre pozabiti, da je že Horacij svojo poetološko formulo 'ali – ali', ki so se je tako radi oprijemali binarnim polarizacijam in preglednim poenostavitvam naklonjeni klasifikatorji, pa tudi zagovorniki 'čiste' larpurlartistične literature, s tretjim 'ali' že sam modificiral in poleg izključujočih se dveh predvidel še tretjo, vmesno varianto z 'oboje' in 'obenem' (Horatius, *De arte poetica ad Pisones*: verzi 333–334, 343–344; Sovretov prevod po Horatius 1963: 85):

Aut prodesset volunt **aut** delectare poetae,
Aut simul et iucunda et idonea dicere vitae. [...]
 Omne tulit punctum, qui **misceat** utile dulci,
 Lectorem delectando pariterque monendo.

Pevci bi radi bili **ali** pridovni **ali** zabavni,
Tretji dajejo **oboje**, zabavo in nauke življenjske. [...]
Ploskanja vseh je deležen, kdor beli koristno s prijetnim,
Rekše, da bravca zabava, **obenem** pa daje mu nauke.

Prav ta varianta se prilega bibličnim besedilom, ki pripovedujejo, prepričujejo, učijo in zapovedujejo, a hkrati tudi ugajajo z urejeno, kultivirano besedo. Med humanisti in reformatorji je bilo to poetološko stališče v zvezi z *Biblijo* splošno poznano in sprejeto, medtem ko Trubar o tem vidiku svojih prevodov ni pisal. To bi lahko pomenilo, da ni o teh zadevah nič vedel, da ga niso zanimale, ali pa, da se mu o njih ni zdelo potrebno nič pripominjati, ker je šlo za samoumevne, splošno znane in splošno sprejete reči. Kaže, da so strokovnjaki za to področje brez posebnega utemeljevanja sprva predpostavljali prvo možnost, medtem ko se od konca 60. let 20. stoletja čedalje bolj nagibajo k drugi. Glede tretje, tj. povezave obeh, je vredno pregledati Trubarjeve implicitno izražene poglede na to problematiko, razberljive iz nekaterih njegovih izjav in iz ugotovljivih okoliščin.

Leta 1557, ko je imel za sabo že sedem let dela za slovensko slovstvo in je pripravil za tisk svojo sedmo knjigo – *Prvi del Novega testamenta* – je v pismu Heinrichu Bullingerju označil svojega najpomembnejšega učitelja in vzgojitelja, škofa Petra Bonoma, za »poeta in zelo pobožnega moža« (Rajhman 1986: 27, 29): »Nam Tergesti ab episcopo Petro Bonomo, **poeta** et viro pijissimo, sum a teneris annis educatus.« (Zakaj v Trstu me je vzgajal od nežne mladosti škof Peter Bonomo, **poet** in zelo pobožen mož.) Ta oznaka daje misliti, še posebno, ker je zapisana v zasebnem, celo zaupnem pismu. Ta kontekst namreč dopušča bolj neposredno in neprisiljeno izražanje vtisov in prepričanj, kot bi dopuščal kak spis za javnost, v katerem je treba upoštevati formalne nazive in oznake. In če je Trubar z očitnim spoštovanjem označil Bonoma, ki je bil dejansko bolj ljubitelj poezije kakor pesnik, za poeta, lahko sklepamo vsaj to, da se mu je antična poezija, ki jo je Bonomo tu in tam prebiral, komentiral in celo prevajal učencem, hkrati z Bonomovim navdušenjem zanjo globoko vtisnila v spomin.

S Trubarjevimi tržaškimi učnimi leti in s poznejšim prevajalskim delom je neposredno povezan Erazem Rotterdamski. Njegove *Parafraze* je predeloval pod Bonomovim mentorstvom, *Annotationes* pa je imel vsaj do izida prvega dela novega testamenta, tj. do leta 1557, med prevajanjem biblijskih besedil stalno pred sabo (Rupel 1966: 74, 77; Barbarič 1972: 87–98). V tem delu se Erazem nemalokrat sklicuje na antične avtorje in razlaga njihovo rabo posameznih besed ali fraz. Že v uvodu npr. omenja Homerja in Horacija, tako da je Trubar zanj vsaj vedel, če že

ni kdaj katerega tudi vzel v roke. To bi mu omogočale tudi sorazmerno dosegljive izdaje njihovih del: primerki Homerja in Horacija so ohranjeni že med inkunabulami (Gspan - Badalič 1957: 169), bibliofilski ljubljanski kanonik in generalni vikar Baltazar Radlič je imel Horacijeva dela v pariški izdaji iz l. 1511, ljubljanska stanovska knjižnica pa komentirano pariško izdajo Horacijevih del iz l. 1516 (Simoniti 1974: 38, 46).

Izrecnega zanimanja za posvetno literaturo Trubar ni kazal, do umetnosti pa je vsaj od daleč ohranil pozitiven odnos. To potrjuje znani odlomek njegovega in Kreljevega latinskega pisma Adamu Bohoriču iz leta 1565. V njem prizadeto omenjata »nesrečno kulturno zaostalost« svoje ožje domovine, ki se kaže v zanemarjanju lepih umetnosti in humanistične izobrazbe (Rajhman 1986: 198, 199):

Non dubitamus te perspicere ac non semel deplorare tristem hanc harum regionum, patriae nostre calamitatem ac barbariem: utpote, in quibus bonarum artium humaniorumque studiorum contemptus et neglectio passim iam turpiter dominatur.

(Ne dvomimo, da dobro poznaš in neredko obžaluješ nesrečno kulturno zaostalost naše ožje domovine, saj je prava sramota, kako se vsepovsod šopiri zaničevanje do lepih umetnosti in zanemarjanje duhovne izobrazbe. – Sovretov prevod)

Za poetiko, ki je sodila med humanistične študije, je Trubar tako kakor za poezijo gotovo vedel, ni pa verjetno, da se je z njo podrobneje ukvarjal, saj so bile njen osrednji predmet tiste literarne zvrsti, ki so ostale zunaj njegovega delovnega in interesnega področja. Za retoriko, ki je bila takrat še zmerom vidnejša in vplivnejša od poetike, pa je ne samo vedel, ampak jo je gotovo tudi upošteval.

Kot obvezen šolski predmet jo je spoznaval že v salzburškem benediktinskem samostanu, nato pri Bonomu v Trstu (Rupel 1965: 20–21, 41), kot aktualno, za vse pišočo zanimivo, obvezujočo vedo pa tako ali drugače najbrž tudi pozneje. Aristotelovo, Ciceronovo, Kvintilijanovo in druge antične retorike so namreč v raznih prevodih, kombinacijah in izvlečkih ponatiskovali v italijanskih, francoskih, švicarskih in nemških, pa tudi v angleških, španskih in drugih evropskih mestih, ob njih pa so se v številnih izdajah, priredbah in povezavah pojavljale tudi retorike sodobnih avtorjev. Med njimi je Trubar poznal po njihovih drugih delih in zato verjetno vsaj deloma tudi po retorikah npr. Erazma Rotterdamskega, Filipa Melanchthona, Henrika Bullingerja, Georga Maiorja in Rudolfa Waltherja (Rajhman 1986). Kate-re in v katerih izdajah, ne vemo, ker se ne moremo opreti niti na njegove izjave niti na njegov popis svoje knjižnice, ki se ni ohranil (Rajhman 1986: 227, 229; Simoniti 1974: 25).

O tem da je za retoriko ne samo vedel, ampak jo je tako kakor tedanji evropski izobraženci, še posebno šolniki in literati, imel za nujen del splošne izobrazbe, pa se je ohranilo nekaj izjav. Marca 1569 je npr. kranjskim deželnim oblastem priporočal, naj magistra Krištofa Spindlerja ob pridigarških obveznostih zaposlijo tudi v ljubljanski stanovski šoli, kjer bo vsak dan po eno uro predaval učencem dialektiko in retoriko, januarja 1581 pa je enako delovno obveznost predlagal tudi za svojega mlajšega sina, magistra Felicijana Trubarja (Rajhman 1986: 224–225, 270–271). Večkrat je opozarjal, da je znanje retorike in dialektike nujna podlaga za študij na univerzi (Rajhman 1986: 230, 232, 233, 236–237), posebno zanimiva pa je v pismu Henriku Bullingerju omemba retorike, ki je sredi leta 1557 zavrla tiskanje njegovega prevoda prvega dela *Novega testamenta* (Rajhman 1986: 30–31):

Šele pred 6 dnevi sem prišel iz Tübingena domov, tam sem bil 5 tednov v tiskarni. [...] Tiskarjeva vdova se je toliko pogajala z mano, da moram 10 ali 12 tednov s svojim delom počivati, češ da mora tiskati [neko] nemško retoriko in jo za naslednji frankfurtski sejem izdelati, česar sicer ne bi zmogla, če bi zame tiskala, pa da bi zaradi mojega tiska imela 200 goldinarjev izgube. Šele prvega oktobra se bom spet napotil v Tübingen.

Ta omemba bi bila namreč lahko izhodišče za ugotovitev, katera retorika je bila Morhartovi tiskarni toliko važnejša in za razstavo na frankfurtskem sejmu vabljejša od Trubarjevega impresivnega prevoda, saj jo je Trubar že zaradi oprave v tiskarni mogoče vzel v roke. Elze v svoji izdaji Trubarjevih pisem to navedbo komentira, češ da gre očitno za »znano« nemško retoriko, katere avtor je »Alex. Hug« in jo je Morhart kar dvakrat natisnil že leta 1529 in nato do leta 1563 še osemkrat, toda v letu 1557 ne (Elze 1897: 29). Rajhman v svoji izdaji Trubarjevih pisem omembe te »nemške retorike« ne komentira, kar pa ne pomeni, da Elzejeva razlaga ostaja nesporna.

Po Murphyjevem katalogu renesančnih retorik je ni bilo mogoče preveriti, ker v njem ni ne omenjenega avtorja ne naslova. Lausbergov priročnik o literarni retoriki navaja knjigo *Rbetorica und Formulare, teutsch*, ki je leta 1540 izšla v Tübingenu, vendar kot priimek njenega avtorja ne navaja »A. Hug«, ampak »A. Hugen«. Murphy, ki o svojem katalogu sam pravi, da ni popoln – navsezadnje je prvo delo te vrste – pa navaja kar 32 retorik, ki so leta 1557 izšle na raznih concih Evrope: 16 v Parizu, 6 v Benetkah, 3 v Lyonu, 2 v Baslu, 2 v Strassburgu in po 1 v Genevi, v Dortmundu in na nenavedenem kraju (o tem nadrobneje Stanovnik 1987: 11–12). Med njimi torej ni nobene nemške, nobene tübinške, nobene tiskane pri Morhartu. To se ujema z Widmannovimi podatki, po katerih Morhar-

tova tiskarna leta 1557 ni izdala nobene retorike, pač pa je takrat spet ponatisnila knjigo, ki jo Widmann imenuje Morhartov bestseller – *Facetiae* Heinricha Bebla (1472–1518), učenega latinskega pesnika, profesorja poetike in retorike na tübinški univerzi in tudi avtorja več knjig s tega področja. Kaj če je Morhartova vdova dobila od Trubarja soglasje za odlog pri tiskanju slovenskega *Novega testamenta* z nadrobno navajanjem finančnih razlogov, toda z eliptično navedbo dela, ki naj bi pri tiskanju dobilo prednost? Heinrich Bebel ali Henricius Bebelius je bil v Tübingenu pač še nekaj časa po smrti tako znan, da je Trubarja mogoče samo omemba njegovega imena, npr. »tiskamo Bebla«, že navedla k sklepu, da gre za »nekakšno retoriko«, kakršnih se je tedaj veliko tiskalo in prodajalo.

Tezo, da je Trubar retoriko v taki ali drugačni varianti poznal in jo pri svojem prevajalskem delu upošteval, podpira končno tudi podatek, da so kljub njegovi ugotovitvi o zanemarjanju »umetnosti in humanističnih študij« celo na Slovenskem že v 15., vsekakor pa v 16. stoletju imeli retoriko v vsaki boljši samostanski, grajski in meščanski knjižnici. Kljub uničevanju in propadanju knjižnih fondov je že med inkunabulami evidentiranih kakšnih deset (Gspan – Badalić 1957: 46), v ljubljanski Semeniški knjižnici jih je iz 16. stoletja po današnji evidenci ohranjenih 6, v knjižnici ljubljanskega frančiškanskega samostana 5, v Zaulovi knjižnici so bila Ciceronova zbrana dela iz leta 1536, v Pogačarjevi psevdo-Ciceronova retorika iz leta 1550 (Glonar 1937: 121), v Budinovi Erazmova retorika iz leta 1517 in še neka kompilacija antičnih retorik iz leta 1521, v Seebachovi Badijeva iz leta 1504, Ciceronova iz leta 1517 in Erazmova iz leta 1521, v Radličevi psevdo-Ciceronova iz leta 1554 in v Žitnikovi Kvintilijanova iz leta 1561 (Simoniti 1974: 30, 32, 33, 37, 43), v Gallovi najmanj štiri, med njimi *Teutsche Rectoric vnd Formular*, ob katerem avtor ni naveden. Izvod iste knjige in Kvintilijanove retorike je imel Jurij Müllner, Georg Bittorff je imel tri retorike, Franc Jurij Rain Erazmovo, Pelzhofer Ciceronovo itn. (Simoniti 1979: 154–166; Stanovnik 1987: 5, 6, 12, 13).

Zavest o oblikovanosti raznovrstnih, tudi bibličnih besedil po retoričnih principih in pravilih je bila torej dovolj razširjena, da tudi Trubarja ni mogla obiti. Ob vprašanju, koliko je pri svojem biblijskem prevodu upošteval tudi literarno-retorični vidik, pa utegne najprej zbuditi pomislek njegovo nadrobnejše določilo splošne razumljivosti prevoda, ki ga je zapisal že v *Posvetilu k Evangeliju svetega Matevža* (1555). Vsakdanjim, preprostim kranjskim besedam, ki naj bi zagotavljale kar najširšo dostopnost prevedenega besedila, je namreč postavil v opozicijo lepe, gladke, visoke, učene, nove in neznane besede (Rupel 1966: 65):

Inu mi nesmo v le-timu našimu obračanu oli tolmačevanu **lepih, gladkih, visokih, kunštnih, novih oli neznanih besed** iskali, temuč te **gmajnske krajnske preproste besede**, katere vsaki dobri preprosti Slovenec lehku more zastopiti.

'Nove' ali 'neznane' besede res lahko ovirajo pri razumevanju besedila marsikoga, ki so mu nove ali neznane, seveda predvsem pomensko, manj pravopisno in oblikovno. Podobno velja za 'visoke' in 'kunštne', tj. umetelne, učene besede (prim. Megiser 1977: 71), ki so za večino bralcev lahko vsebinsko tuje oziroma nove in neznane. Toda zakaj naj bi bile razglašene za oviro splošni razumljivosti tudi 'lepe' in 'gladke' besede, ki jih Trubar posebej poudarja, ker jih navaja kot prve? Danes bi si bili to stališče skorajda prisiljeni razlagati kot načelno zavračanje blagoglasja in estetske izpiljenosti, se pravi pomembnega elementa literarne oblikovanosti besedila. Toda upoštevati je treba kontekst reformacijskega pojmovanja lepote. Na to opozarja očitna naravnost k vsebinskemu pojmovanju vseh šestih emfatično nakopičenih oznak besednih kategorij, ki naj bi nasprotovale načelu preprostosti in s tem zagotovili kar največje razumljivosti, še določneje pa Trubarjevo pojasnilo, ki sledi naštevanju negativnih kategorij (Rupel 1966: 65):

[...] zakaj ta muč svetiga evangelija inu naše izveličane ne stoji v **lepih, ofertnih besedah**, temuč vtim duhej, v ti risnici, v ti pravi veri inu v enim svetim kršanskim lebnu.

Iz versko-moralnih razlogov torej odklanja vsakršno lepoto, ki funkcionira kot laž, zavajanje ali prikrivanje resnice. Kategorija lepote pa je imela zanj tudi čisto osebno slab prizvok, češ da je neizogibno povezana s hinavščino, sleparstvom in z lažjo, se pravi z grehom. O tem je nekaj let pozneje pisal Ungnadu, ko se mu je pritožil zaradi Konzulovega potuhnjenega ravnanja, prikritega z leporečništvom (Rajhman 1987: 100):

Skratka, o laških burkah gospoda Štefana bi znal napisati cele bukvice. Ume govoriti lepe, gladke in sladke besede ter se delati ponižnega, uslužnega in revnega pred tistimi, o katerih ve, da bo od njih kaj dobil; če pa si od koga ne obeta več koristi, mu obrne hrbet, kakor delajo vsi nehvaležneži.

Važna mu je bila predvsem ustrezno izražena vsebina, od katere naj ne bi odvrčale pozornosti 'lepe, gladke' besede in s tem motile pravilno razumevanje. Pogosto je zatrjeval, da njegovi prevodi hočejo biti in tudi so 'pravilni in razumljivi', ne pa 'krivi in sleparski' (Rajhman 1987: 52–54). Opazna, poudarjena, pretirana lepota besede je bila zanj – morda tudi pod vtisom svetopisemskega metaforičnega stereotipa o 'pobeljenem grobu' – a priori sumljiva spremljevalka vsebinske

spačenosti in puhlosti. Na načelni ravni je Trubar torej z vso pozornostjo tehtal spoznavno in etično razsežnost biblijskih besedil, medtem ko je estetskost v službi vsebinskega zavajanja in praznega ugajanja zavračal.

Njegove programske odločitve za preproste, vsakdanje besede si pač ni ustrezno razlagati kot izraz preprostega duha in nešolanega razuma, kakor namigujejo sodbe o njegovi »zdravi in praktični kmečki naturi«, v kateri je bilo dozdevno »premalo učenjaka« (Rupel 1962: 32, Rupel 1956: 28), ali je bil zanj značilen celo »razmeroma ozki krog misli« (Rajhman 1986: 172). Njegove nenaklonjenosti lepim in nenavadnim besedam prav tako ne moremo poenostaviti z razlago, da gre za instinktivno izbiro nevtralne, neekspresivne jezikovne ravni in s tem za neliterarno razumevanje izvirnika ter posledično za neliterarno orientiran prevod. Spomniti se kaže, da je opozicija med preprostimi, razumljivimi in lepimi, nenavnimi besedami v navedenem odlomku iz *Posvetila k Evangeliju sv. Matevža* bolj nakazana, pravzaprav kar retorično vzpostavljena kakor dejansko izražena: Trubar lepih in drugih z njimi povezanih besed ne zavrača in se njihovi rabi ne odreka, temveč pravi o njih samo to, da jih ni iskal. Kategorizacija besed od 'lepih' do 'neznanih' govori o iskanju prevajalske strategije glede na jasno opredeljeni pomen in zaželeni učinek prevoda, čeprav je formulirana preprosto tako zaradi takojšnje preglednosti kakor zaradi upoštevanja položaja neučene človeka, ki ga je z leporečnim učenjastvom lahko zavesti ali pa tudi odvrniti, Trubar pa se je obojemu želel izogniti. Njegovo ravnanje je bolj pretehtano, kakor je mogoče sklepati ob bežnem prebiranju njegovih nepretencioznih opozoril: zavedal se je, da je za bralčevo neovirano razumevanje prevedenega besedila odločilnega pomena prevajalčeva premišljena izbira leksike, in poskusil za svojo konkretno selekcijo izdelati nekakšno lestvico komunikacijske učinkovitosti provizorično kategoriziranega besednega gradiva.

Pomen, ki ga je Trubar očitno pripisoval ustrezni selekciji besednega gradiva, je gotovo znamenje njegovega razvitega posluha za prevajalsko delo, pa tudi razgledanosti po tej problematiki, ki je teoretična literatura že takrat ni puščala ob strani. Italijanski humanist Leonardo Bruni je npr. v traktatu o pravilnem prevodu *De interpretatione recta* (1420) poudarjal pomen znanja in razgledanosti za pravilno razumevanje izhodiščnega besedila, ki se mora izraziti v pomensko in figurativno ustreznem prevodu. Mlajši francoski humanist, Trubarjev sodobnik Etienne Dolet, pa je v traktatu o dobrem interlingvalnem prevodu, *La Manière de Bien Traduire d'Une Langue en Aultre* (1540), kot četrto izmed petih pravil izoblikoval zahtevo, da je treba pri prevajanju skrbno izbirati leksiko: tako npr. ne gre pretirano uporabljati neologizmov iz grščine in latinščine, tj. učenih in novih besed, ki so v obdobju

renesanse sicer obogatile jezik, zlasti pa se je treba izogibati kalkov (Kloepfer 1967: 39). Nobenega znamenja ni o tem, da je Trubar ti razpravi poznal, lahko pa je prišel do podobnih sklepov, ker je poznal gramatično-retorični kontekst, v katerem sta nastali. Aristotel in Erazem Rotterdamski označujeta za glavno odliko stila jasnost, in Trubar je prav to lastnost navedel kot najbolj zaželeno odliko svojega pisanja, ne da bi se pri tem skliceval na njuno avtoriteto. Za izobraženega bralca bi bilo tako sklicevanje odveč, neizobraženemu ne bi nič povedalo, zato je Trubar svoji programski vodili jasnosti in preprostosti vzročno-posledično povezal s pragmatično usmerjenostjo k leksikalni dostopnosti, neizumetničenosti.

Odločitev za tovrstno preprostost je po retoričnih določilih odločitev za eno izmed opredeljenih stilnih ravni, primernih vrstnosti in namembnosti besedil. Retorična stilistika je ločila preprosti, srednji in vzvišeni stil. Po Ciceronu in Avguštinu je bilo treba v preprostem slogu učiti, v srednjem ugajati in v vzvišenem ganiti. Z odločitvijo za preprosti slog je Trubar dejansko, čeprav le indirektno opozarjal, da je za svoj prevod z retorično-stilističnega vidika izbral primerno jezikovno raven, določeno za poučne literarne zvrsti. Njegovo neučenijsko, toda prepričljivo poudarjanje preprostosti je imelo v resnici pomen dvojnega prepričevanja: na eni strani je bilo vabilo in spodbuda neukemu bralcu, ki je šele vstopal v malo znani svet knjige, na drugi strani pomirjevalno pojasnilo izobraženemu kritiku ali nezaupljivemu ocenjevalcu, da je avtor prvih slovenskih biblijskih prevodov vendarle razgledan človek, ki ve, kaj dela.

Načela neizumetničene preprostosti se je Trubar pri prevajanju držal, ni ga pa izvajal dlakocepsko, saj je že v naslovih svojih knjig ohranjal neprevedene izraze kot 'catehismus', 'abecedarium', 'evangeli', 'testament', 'register', 'postila'. Rabi 'visokih, kunštnih' in podobnih besed se ni dosledno izogibal, načelo preproste leksike je v praksi modicifiral, ker ga je k temu silila narava izhodiščnega besedila. Jasnost in razumljivost je v prevodu ohranjal z opisi in sinonimi, to pa spet ni bilo brez zveze z retoričnimi pravili. V variabilnem repertoarju retoričnih figur 'sinonimija' ali 'interpretacija' sicer ni bila stalna, toda v 16. stoletju je bila še vedno znana. Uveljavila jo je povsod, tudi pri nas razširjena psevdo-Ciceronova *Rhetorica ad Herennium*, v svoje *Institutiones rhetoricae* jo je prevzel tudi Trubarju znani Luthrov sodelavec Melancthon.

Poznejšim kritikom se je največkrat zdelo, da ta postopek krši striktno razumljeno načelo zvestobe, ker prevedenemu besedilu samovoljno dodaja razlage, ki jih v izvirnem ni (prim. Rajhman 1986: 172). Dejansko je s tem zanikano le načelo

dobesednega prevoda in uveljavljeno pojmovanje prevoda kot smiselnega ekvivalenta izvirnika. Vsebinske zvestobe izvirniku namreč ne spodkopava, razumljivost bralcu skuša povečevati, hkrati pa ostaja v okvirih sočasnih konvencij za retorično-literarno oblikovanost besedila. Pri tem se ni odveč spomniti, da so sodobniki, ki so poznali celoten kontekst tedanjega dogajanja in razumevanja stvari, Trubarja cenili kot »visoko učenega moža« (Andreae 1586; Trost 1588; Simoniti 1986: 213–240), kot mojstra, ki je s svojim književnim delom po Luthrovem zgledu tako povzdignil »staro vero« in svoj jezik, da so njegovo smrt objokovale Muze, starodavne zaščitnice umetnosti in znanosti (Trost 1588; Rupel 1954: 44–72, zlasti 55 in 57).

*

Slovenska reformacija je torej v prvem obdobju slovenske književnosti kot svoje osrednje, količinsko in vsebinsko prevladujoče področje uveljavila prevod, in sicer predvsem biblijski prevod. Pri tem si je bil že Primož Trubar, pobudnik in prvi urednik zamisli o celotnem slovenskem prevodu *Biblije*, popolnoma na jasnem o razliki med prevodom in izvirnikom, ne da bi ju zato vrednostno ločeval. Sožitje med prevodi kot temeljnimi deli in neprevedenimi ali delno prevedenimi kot pomožnimi je bilo v tem obdobju samoumevno, nespotikljivo, obe področji sta bili neprisiljeno, nekonfliktno komplementarni.

Tak pogled na prevod, povezan z odločitvijo za prevajanje zelo zahtevnih ter hkrati skrajno zavezujočih biblijskih besedil, je določal tudi poglede slovenskih reformatorjev na prevajalca. Ker je biblijski prevod veljal za prevod božje besede in je zato moral biti brezpogojno zvest izvirniku, je moral biti prevajalec temeljito izobražen: razumeti je moral jezik izvirnika in jezike prevodov, ki jih je uporabljal kot primerjalna pomagala; poznati je moral problematiko izvirnika, zato je moral biti teološko in splošno razgledan. Ker naj bi bil slovenski prevod razumljiv čim širšemu krogu preprostih, neizobraženih bralcev in zraven sprejemljiv tudi učenim cenzorjem in kritikom, je moral prevajalec dobro obvladati slovenščino, jo rabiti selektivno in inovativno, toda čim bolj neizumetničeno. To je veljalo tudi za prevode nebiblijskih, četudi nabožnih besedil človeških avtorjev, pri katerih so bila določila zvestobe manj ostra.

Reformacijski prevajalci so se torej zavedali velike zahtevnosti in odgovornosti svojega dela, zato ga niso podcenjevali. Imeli so se za soavtorje svojih prevodov in so jih podpisovali s polnimi, praviimi imeni. Zavedali so se, da s svojimi prevodi

uveljavljajo slovensko knjigo in da je njihovo delo inovatorsko, vendar ustvarja tudi tradicijo, in sicer tradicijo knjižnega jezika, pisave in biblijske terminologije. Njihovi pogledi in dosežki dolgoročno niso ostali brez učinka, čeprav nadaljnji razvoj slovenske književnosti ni potekal sklenjeno, saj naslednje, protireformacijsko in baročno obdobje ni nadaljevalo zagona in ni ohranjalo ravni reformacijskega prevoda.

Od Deva do Koseskega: prevod se prepleta z izvirno književnostjo

Devovi, Linhartovi in Kastelčevi almanahi

PISANICE OD LEPEH UMETNOST (1779–1781). Delež prevodov in njihova vključenost v prvi slovenski posvetni pesniški almanah kažeta drugačno pojmovanje prevoda in prevajalca, kakor ga je uveljavila reformacija. Sprememba je pogojena predvsem z zvrstnostjo in namembnostjo izvirnikov, ki niso biblijska ali nabožna, tj. religiozna in utilitarna, ampak posvetna literarna besedila v ožjem, novejšem pomenu besede. Urednik in glavni avtor almanaha, bosonogi avguštinec Janez Dama-scen Dev je ravnal v skladu s pogledi na literarni prevod, ki jih je uveljavila rimska antika in pozneje prevzel klasicizem. Njihovo razumevanje prevoda je veliko bolj sproščeno od Hieronimovega, povezanega z biblijskim prevodom. Tradicija prevajanja posvetnih besedil od prevajalca ni zahtevala, naj zvesto ali celo suženjsko 'posnema' izvirnik, ampak je pričakovala, da bo ravnal svobodno, po možnosti celo kot avtorjev tekmeč, torej kot suveren, domiselni ustvarjalec. Literarni prevod je bil nasprotno od biblijskega neobvezen, svoboden, ne da bi bilo prevajalcu to sploh treba omenjati, kaj šele, da bi bil za to komu odgovoren.

V *Pisanicah* je prevodov manj kakor izvirnikov in še ti so manj opazni, ker so manj določno predstavljeni od tistih, ki so jih reformatorji tiskali pred dvesto leti: od 55 pesmi iz štirih letnikov almanaha so le tri nedvoumno označene kot prevodi, ob štirih pa dajeta to vedeti na koncu podpisana avtorja izvirnikov, ki nista pesnila v slovenščini: Paul Ritter (*Dvuboj*, 1781) in Martialis/Martial (*Na enga go-loglavca*, *Na prazne obete*, *Na Paulo*, 1782, rokopis). Literarni zgodovinarji so sicer ugotavljali, da je označenost pomanjkljiva in da je prevodov v *Pisanicah* dejansko nekaj več (Legiša 1977: 392, 396): *Pesm na enega domačega bolteka* (1780) se npr. skrivaj opira na Denisovo *Auf meinen Vogel* (Legiša 1977: 433), *Amint na oči svoje*

Elmire (1781) in *Stanovitnost* (1782, rokopis b), sta spesnena po Hanckejevih pesmih *Auf die Augen seiner Geliebten* in *Die beständige Liebhaberin* (Legiša 1977: 452, 470).

Prevajalci niso navedeni, a tudi avtorji drugih, neprevedenih pesmi niso podpisani s polnimi imeni, temveč samo z začetnicami, in še to le izjemoma: največ prispevkov je objavljenih anonimno. Dev je namreč kot urednik, ki je bil najbrž tudi avtor večine prispevkov v *Pisanicah*, z začetnicami označeval predvsem druge sodelavce (V. = Valentin Vodnik, P. M. D = Marko Pohlin, J. M. = Janez Mihelič, N. = Martin Naglič) in le nekajkrat, a z različnimi šiframi (P. D-n, F. D., B. E.) tudi sebe.

Poučenim bralcem taka skrivnostnost ni delala toliko preglavic kot poznejšim proučevalcem, čeprav je Dev tudi sodobnike včasih zavajal. V prvem letniku *Pisanic* (1779) je npr. kot uvodno besedilo objavil pesem z naslovom *Lubesn Joshefa II, rimskega zesarja pruti svojemu blishnemu* in jo podpisal s svojima začetnicama P. D**n. V drugem letniku (1780) pa je objavil nemški prevod te pesmi z dvojezičnim naslovom in pojasnilom (n. d.: 122):

LUBESN JOSHEFA II, RIMSKEGA ZESARJA PRUTI SVOJEMU BLISHNEMU IS
KRAYNSKEGA, NA NEMSHKU PRESTAVLENA. Die Menschenliebe Josephs II.
Eine freie Uibersetzung aus dem Slavischen.

Na koncu prevedenega besedila je bil podpisan Johann Nepomuk Graf v. Edling, toda kmalu nato je to pesem z naslovom *DIE MENSCHENLIEBE JOSEPHS DES II.* in s podnaslovom *Eine freye Uibersetzung aus dem Slavischen* uvrstil v svojo zbirko *Blumen aus Krain* (1781) Anton Tomaž Linhart. Urednik Linhartovega *Zbranega dela* Alfonz Gspan je bil prepričan, da je Linhart prijateljsko uvrstil med svoje 'kranjsko cvetje' Edlingov prevod (Linhart 1950: 495, 502), Koruza je po nadrobnejših raziskavah *Pisanic* menil, da je Edlingov podpis v *Pisanicah* zavajajoč in da je prevod v resnici Linhartov. Temu je pritrdil tudi Legiša (1977: 392, 436). Za zmedo z Edlingom je torej poskrbel avtor ode o Jožefovem človekoljubju, Dev, ki je nemškemu prevodu v *Pisanicah* dopisal še krajšo, štirivrstično hvalnico prevajalcu, naslovljeno *NA gn. G. PRESTAVLAVCA*. V štirih rimanih slovenskih verzih v prvi osebi omenja okornost svoje slovenske variante, ki jo drastično enači s kruljenjem, tj. s prašičjimi glasovi (prim. Kastelec - Vorenc, v Stabej 1997: 152), medtem ko v 'grofovem', tj. Edlingovem prevodu hvali prijetnost njegovega jezika, 'medeno sladke' nemščine (n. d.: 126-127):

En kniš se vredn stri si mujo przadeti
tu, kar sem krulil jest, od Jožefa **zapejti**,
tmu Nemcu, ktirga glas je čes us strd sladak,
katirmu Jason ni kus v pejtju ne enak.

Brez navedbe prevajalčevega imena je objavljen prevod z naslovom PUDEL-BALL. EN POSNETK IS GOTTFRID BENJAMINA HANKETA (Legiša 1977: 146–151), spet pa so mu dodani štirje nepodpisani verzi, ki prevajalca razkri-vajo namigljivo, ne izrecno – čes da ne gre za Marka (= Pohlina), pač pa za njegove-ga srčnega prijatelja, prvoosebne verzifikatorja (= Deva) (n. d.: 150–153):

Unem za odgovor, katiri be radi vedele, če je Marka Pudelbal naredil:
 Al Marka me pozna? so oni prašali,
 Vesele! Skus tu so oni na znanje dali,
 de bal dopade njim. Al gdu? – Le en srce
 sma jest in on, al dve sma obadva glave.

Prav tako skopo in redko kakor prevajalec je označen status prevoda. Npr. (n. d.: 128–129):

Der Zwist der Fürsten besungen von Sined den Barden 1778. NA KRAYNSKO SPEVOREZH-NOST PRESTAVLEN.

Izraz 'prestaviti' je očitno ustreznica nemškemu 'übersetzen', ki je takrat kot oznaka za prevajanje nadomestil starejšega 'dolmetschen'. Pomenljivo je, da je pri hvalnici Jožefu II. izraz 'prestava', tj. prevod, v nemški različici podnaslova natanč-neje opredeljen kot '**freie** Übersetzung', tj. '**svoboden** prevod', in da je oznaka za svobodnejšo različico prevoda tudi izraz 'posnetk' v podnaslovu *Pudelballa*. Ko-ruzove in Legiševe analize so namreč pokazale, da so vsi prevodi v *Pisanicab* zelo svobodni, tj. le deloma vezani na izvirnik. O tem, kako proste so se čutili pisaničarji pri prevajanju, govori tudi Devov izraz 'narediti' (»če je Marka *Pudelbal* naredil«), ki zabrisuje razliko med prevajalcem in avtorjem izvirnika. Urednika tudi ni motilo sožitje slovenskih in nemških besedil in naslovov, čeprav prevladujejo slovenski. V tej nadrobnosti je videti nadaljevanje reformacijske tradicije, ki je v drugih pogledih opuščena.

BLUMEN AUS KRAIN (1781). Podobno, komajda določneje je vključeval svobod-ne ali proste prevode v svojo nemško zbirko Linhart. Pred razdelkom *Gedichte* je kot prvo besedilo v 'kranjskem cvetniku' natisnil spevoigro *Das öde Eiland* s podna-slovom *Ein Singspiel in einem Aufzug* in pristavkom *Nach Metastasio*. Tudi sicer so

oznake prevodov eliptične ali pa jih sploh ni. Avtor in naslov izvirnika sta navedena samo pri dveh odah, ki sta pripisani Horaciju, a v resnici nista njegovi (Linhart 1950: 511) – *Die 39. Ode in Die 40. Ode aus dem ersten Buche des Horaz*. Avtor je brez naslova izvirnika naveden le pri pesmi *Kamilla's Augen. Nach dem Ritter Guarini*, najpogostejše pa je prevod označen le z navedbo jezika, iz katerega je preveden ne-navedeni izvirnik nenavedenega avtorja: po enkrat francoščina in angleščina, trikrat slovenščina, od tega enkrat s pristavkom, da gre za svoboden prevod (*Der Ton der Welt. Nach dem Französischen. – Uiber die Nutzbarkeit der Natürlichen Philosophie. Nach dem Englischen. – Der Turnier zwischen Ritter Lamberg und Pegam. Nach dem uralten-slavischen. – Jasmin und seine Braut. Nach einem alten slavischen Liede. – Die Menschenliebe Josephs II. Eine freye Uibersetzung aus dem Slavischen*).

Linhartova odločitev, da je uvrstil v *Cvetje s Kranjskega* svoja prevoda ljudskih pesmi o Pegamu in Lambergarju in o Jasminu in njegovi nevesti ter prevod Devove hvalnice človekoljubju cesarja Jožefa II., katerih izvirniki so nedvomno slovenski, se ujema z rodoljubnim namenom, pokazati Nemcem slovensko ustvarjalnost. Toda nemški prevodi francoskih, italijanskih in latinskih izvirnikov so 'kranjski' le po prevajalcu slovenskega rodu, kar kaže široko pojmovanje pojma 'kranjski': vezano je predvsem na prevajalčevo provenienco, le deloma na provenienco pesmi, nič pa na prevladujoči pokrajinski jezik, slovenščino.

Še manj od sožitja slovenščine in nemščine je Linharta motilo neprikrito sožitje izvirnikov in prevodov. Nasprotno od Deva je zato brez bojazni za svoj literarni ugled navedel deli, po katerih je deloma prevedel, deloma na novo spisal svoji komediji o Micki in Matičku: *Županova Micka* (1790) je **prenarjena** po tej nemški: *Die Feldmühle, Ta veseli dan ali Matiček se ženi* (1789) je komedija, **obdelana** po ti francoski: *La folle journée, ou le mariage de Figaro par M. de Beaumarchais*. [...]

Niti Dev niti Linhart nista delala razlik med statusom prevodov in izvirnikov. Kot avtorja sta imela najrajši njihove povezave, vmesne tvorbe, ki so pogosto ostale medbesedilno neoznačene, če pa so bile, sta jim najbolj ustrezali oznaki svoboden prevod ali predelava. Medtem ko so reformatorji poudarjali slovenskost svojih prevodov, razsvetljencev ni motilo, da so med slovenske izvirne in prevedene pesmi uvrstili tudi kakšen nemški prevod slovenskega izvirnika ali med slovenske knjige kakšno nemško, ki pa je s prevodi še bolj kakor z izvirniki poudarjala svoj 'kranjski' značaj. To pomeni, da je ne glede na omenjene razlike prevod tudi v tem obdobju ostal brez pomislekov vključen v slovensko književnost.

KRANJSKA ČBELICA (1830–33, 1848). Petdeset let mlajša Čbelica je bila v marsičem podobna Devovim *Pisanicam*. Urednik Miha Kastelic je med izvirne pesmi v vsakem letniku uvrščal tudi prevode: v prvega samo Prešernovo *Lenora*, v drugega kar 17 'srbskih pokranjčenih' in še tri druge, skupaj torej 20, v tretjega 3, v četrtega 14, v petega spet samo enega. Tako avtorji kakor prevajalci so podpisani pogosteje kakor v *Pisanicah*, vendar oboji enako, skoraj brez izjeme samo s kraticami – Prešeren npr. kot Dr. P.

Da gre za prevod, včasih daje vedeti omemba avtorja izvirnika ali predloge, npr. v drugem letniku (1831) *Modri pivic. Po Felingerjovi pesmi. – Tadle po Posidipu. – Hvale po Metrodoru*, in v četrtem letniku (1833) *Hrepenenje. Iz Schillerja. – Mladenču per potoki. Iz Schillerja. – Cesar in opat. Iz Bürgerja. – Grob. Iz Ludvika H. K. Hoelty*. Izjemoma je poleg avtorja naveden še kakšen podatek o izvirniku, npr. v četrtem zvezku (1833): *Staročeske narodne pesmi iz rokopisa Kraljodvorskega od V. Hanka (v Pragi 1829) na svitlobo daniga. – Iz oglasa ruskih pesem od Fr. Lad. Čelakovskega (v Pragi 1829)*.

Še vedno pa se je pojavljala samo eliptična oznaka jezika, iz katerega je bil preveden ali povzet navedeni, a morda kljub temu znani izvirnik, npr. v tretjem zvezku (1832) *Mina v molitvi. Iz nemškega*. Med prevode so uvrščene pesmi z zaznamkom, da so 'prestavljene', 'pokranjčene', 'poslovenjene' ali 'preslovenjene' iz nemškega, srbskega ali laškega jezika, npr.: *Lenora. Balada iz nemškega prestavljena* (1830). – *Serbska pokranjčena. Asan-aginka* (1832). – *Iskrice preslovenjene iz Laškega* (1833).

Le redko so kot prevodi označene pesmi, ki so 'poslovenjene' ali 'pokranjčene' po jezikovno in avtorsko opredeljenih izvirnikih in je ob njih naveden tudi prevajalec, npr.: *Predgovor dalmaškim pesmam Ivana Ivaniševića imenovan Kita cvetja razniga. Pokrajnčul Z.* (1832). *Anakreonta, greškega pevca, nektare pesmi po slovensko. V. Vodnik* (1833).

Izjema je natančna navedba podatkov, med njimi celo drugega, malo starejšega prevoda istega besedila, v opombi k Tuškovemu prevodu balade *Cesar in opat* (1833): To »balado, katero je Bürger iz stare pripovedi 'King John and the Abbot of Canterbury' vzel, je že tudi V. St** K. **preslovenil** in v leti 1828 v Tersti na svitlobo dal.«

Čbeličarji so torej pogosteje in deloma izčrpneje kot pisaničarji označevali prevode, objavljali pa so jih med neprevedenimi pesmimi kot slovenske med slovenskimi pesmimi.

Tako ravnanje se je ohranjalo še večji del 19. stoletja. Valentin Vodnik v svoje *Pesme za pokušino* (1806) sicer ni uvrstil prevodov, Prešeren pa je v *Poezijah* (1847) objavil prevod Bürgerjeve *Lenore* enako kakor prej v Čbelici, le z nedoločno navedbo 'iz nemškiga', ne da bi omenil avtorja izvirnika. Prevod je imel torej za svoje delo tako kot vse drugo, kar je uvrstil v *Poezije*. Pri obojem, namreč pri svojih izvirnikih in pri prevodih, je ravnal po enakih merilih – za *Poezije* je izbral le najbolj dognane.

Koseskega *Razne dela pesniške in igrokazne* in Bleiweis

Koseski je v veliko obsežnejši knjigi svojih zbranih del, s polnim naslovom *Razne dela pesniške in igrokazne Jovana Vesela Koseskiga, finančniga svetovavca* (1870), ravnal pravzaprav enako kot Prešeren, ki je prevod *Lenore* priključil svojim baladam: prevode je razglasil za svoja dela. Različno pa je razmerje med prevedenimi in izvirnimi besedili v teh dveh knjigah: medtem ko je v Prešernovih *Poezijah* prevod izjema, v *Raznih delih* Koseskega prevodi izrazito prevladujejo. V devet let mlajši, občutno tanjši knjigi z naslovom *Raznim delom pesniškim in igrokaznim Jovana Vesela Koseskiga dodatek* (1879) pa so sploh samo prevodi, označeni tako kakor v prvi knjigi: kot njihov glavni avtor je v naslovu, veljavnem za celotno vsebino obeh knjig, naveden prevajalec Koseski, avtorji izvirnikov so navedeni manj poudarjeno pod naslovi prevedenih pesmi, marsikdaj v oklepaju. Npr.: *Grof Habsburški. Prevod iz nemškiga. – Pesm od verliga moža. Po nemškim od Bogomira Avg. Bürgerja. – Vodotop. Po Fr. Schillerjevi »der Taucher«.* – *Mesinska nevesta ali dva sovražna brata. Žalo-igra. Zložena po Miroslavu Šilerju. – Mazepa Jovan, hetman ukrajnski dobe Petra Velikega. Pravlica zgodbe resnične po Byronovi istga imena slobodno peta in pomnožena.* (Vse 1870). – *Gorska pesem. (Schiller.) – Mabado in Bajadera. (Goethe.)* (Obojer1879).

Prav tako kakor Koseski je ravnal dolgoletni urednik *Kmetijskih in rokodelskih novic* Janez Bleiweis, ki ga je veselilo posegati tudi v literarno dogajanje. Zasnovo in urejal je npr. zbirko *Slovenske gledališčne igre* (1864–65). Vanjo je uvrstil tri 'prosto poslovenjene' enodejanke, eno 'poslovenjeno po češkem' in Linhartovo *Županovo Micko*, ki je tudi svobodno predelan prevod. Avtorjev in naslovov izvirnikov ni navajal pri nobenem, prevajalce pa pri vseh (Simonič 1903–1905: 162–163). S temi navedbami in opustitvami je jasno izraženo Bleiweisovo stališče, skladno s stališčem Jovana Vesela – Koseskega: prosto poslovenjene igre so slovenske igre, slovenski prevajalci so slovenski pesniki, pisatelji ali dramatik.

Nekaj podobnega velja za dolgoživejšo naslednico *Slovenskih gledališčnih iger*, 'zbirko dramatičnih del in iger' *Slovenska Talija* (1867–1896), ki jo je izdajalo ljubljansko dramatično društvo (Simonič 1903–1905: 513–521). Tudi v njej izrazito prevladujejo prevodi: v 59 knjižnih enotah je izšlo 5 izvirnih in 108 prevedenih del, ker so v posameznih knjižicah izhajale po dve ali tri igre. Za slovenskim naslovom je večinoma naveden naslov in/ali avtor izvirnika, pogosto jezik, iz katerega je posamezno del prevedeno, največkrat tudi prevajalec, najbolj dosledno in niansirano pa zvrst: največ je iger, šaloiger, veselih iger, spevoiger, burk in komedij, nekaj tudi žalostnih iger, tragedij in raznovrstnih oper. Največ, čez 60, je enodejank, torej za uprizarjanje manj zahtevnih in gledalcem dostopnejših del.

Prevodi so navadno predstavljeni kot delo, ki ga je opravil prevajalec: ta je izvirnik najpogostejše, okrog sedemdesetkrat, 'poslovenil', okrog dvajsetkrat 'preložil', kdaj pa kdaj 'prenaredil', 'svobodno poslovenil', 'prosto poslovenil' ali 'predelal'. Iz tega ne gre sklepati, da so bili 'svobodni', tj. bolj ali manj predelani prevodi izjeme. Tudi splošnejša oznaka, zajeta v glagolu 'posloveniti', določno opredeljuje le ciljni jezik, besedilnega statusa pa ne: zajema lahko vse od prevoda do predelanega prevoda in predelave, ki se 'svobodno' opira na izvirnik. Očitno je njen glavni namen opozarjanje na slovenskost posameznih besedil, potem ko je že v naslovu zbirke poudarjena slovenskost celote. Prevodi so zaradi slovenskega jezika izenačeni s primarnimi slovenskimi besedili: kar je napisano v slovenščini, pripada slovenski književnosti, prevajalec v slovenščino je slovenski avtor.

Med bibliografijo in literarno zgodovino: Pohlin, Erberg, Čop

POHLINOVA BIBLIOTHECA CARNIOLIAE (1803). Za znanilko slovenskega literarnega zgodovinopisja velja v 18. stoletju zasnovana in v začetku 19. stoletja objavljena Pohlinova komentirana bibliografija z naslovom *Bibliotheca Carnioliae*. V njej je hotel predstaviti kranjsko književnost v kar najširšem obsegu, saj zajema pisce, ki so se na Kranjskem rodili ali delovali ali oboje, in dela, ki so bila na Kranjskem tiskana ali napisana ali pa Kranjsko le opisujejo, in to ne samo v slovenščini, ampak tudi v drugih jezikih. Zato mu seveda ni bilo odveč navajati tudi prevode iz drugih jezikov v slovenščino in narobe, zraven pa včasih dodajati še svoje prevode naslovov knjig in rokopisov v latinščino, v kateri je *Bibliotheca Carnioliae* napisana. Npr. (Pohlin 2003: 378, 407, 344):

P. Marcus a S. Ant. Paduano: [...] g) S. Avr. Avgushtina Enchiridion, fa eno skushno koku se pušte, nauki visokeh shol **po Kraynsku dapovedati**, v lejtü 1781. **na Kraynske jeřik preřtavlēn.**

Scupuli (P. Laurent): Certamen spirituale in **Carniolicum translatum**, quod est: Sveta Voiska **is lashke sprache v' Crainsko** [[**praho preftaulenu** [kus eniga Masdnika is Gorenске Crainske(trani. Lab. [...] 1747.

P. Dismas a S. Eliſabetha Carn. Schischkanus, alias Joſeph Sakotneck vocatus [...] collegit ruri in plebe **antiquiſſimas Carniolicas cantilenas**: a) od Pegama, quam Lienhart in **germanicum** atque in ſuum lib. Blumen aus Krain **tranſtulit**.

Pojma prevod in prevajanje se torej v Pohlinovi poliglotski *Biblioteki* pojavljata v slovenskih, latinskih, pa tudi v nemških, hrvaških in italijanskih variantah, v glavnem povzetih z naslovnih strani popisanih knjig, ki so nediskriminirano uvrščene v opus posameznih avtorjev. Pohlinovo vrednotenje prevoda je tako, kakršno je bilo v dotedanji slovenski praksi, tj. stvarno in nepristransko, a brez upoštevanja genetskih razlik od izvirnikov: prevode zajema tako kot vse druge 'kranjske' knjige, ne uvršča jih v posebno skupino. Celotna *Kranjska knjižnica* je namreč predstavljena predmetno in časovno nerazčlenjeno, le po vidiku abecedno razvrščenih avtorjev.

ERBERGOV VERSUCH EINES ENTWURFES ZU EINER LITERAR-GE SCHICHTE FÜR CRAIN (1825). Glede na jezik in področje bolj selektivno, sicer pa prav tako nediskriminirano, samo s svojim obstojem utemeljeno, so prevodi upoštevani tudi v nemško napisanem prikazu slovenske knjižne produkcije Jožefa Kalasanca Erberga *Poskus osnutka za literarno zgodovino Kranjske*. Ker je to delo še 150 let ostalo v rokopisu in je bilo nazadnje objavljeno kot znanstvenokritično komentiran zgodovinski dokument (Uršič 1975), med sodobniki ni bilo upoštevano. To je videti npr. v Čopovem zgodovinskem pregledu slovenske literature, ki pa je bil napisan za njeno predstavitev v širšem sklopu južnoslovanskih literatur in podobno kot Pohlinov in Erbergov objavljen postumno, kot dokument oddaljenega zgodovinskega obdobja.

ČOPOVA LITERATUR DER WINDEN (1831) je v izvirnem zapisu ostala neobjavljena do l. 1986, ko je rokopis v nemškem izvirniku in slovenskem prevodu z naslovom *Literatura Slovencev* objavil Anton Slodnjak. Predelana, tudi metodološko preurejena je sicer izšla v Šafarikovi *Zgodovini južnoslovanske literature* (1864), za katero jo je Čop spisal kot gradivo in jo prepustil v redakcijo avtorju paralelno primerjalnega prikaza več jezikovno in geografsko sorodnih nacionalnih književnosti. Šafarik, ki objave svoje monografije *Geschichte der südslavischen Literatur* tudi ni dočkal, je Čopov prispevek razčlenil po področjih: literaturo je ločil od jezikoslovja, teologije itn., prevedeno književnost od izvirne. Ohranil pa je Čopovo glavno inovacijo, kronološko razvrstitev na novo preverjenih, marsikje dopolnjenih, kritično komentiranih biografskih in bibliografskih podatkov in njihovo povezovanje v zgodovinska obdobja (Juvan 1987).

Čop začena svoj rokopisni pregled s Trubarjem, končuje s prvima letnikoma *Kranjske Čbelice* in njenim najobetavnejšim sodelavcem Prešernom. Poleg izvirnih del upošteva tudi prevode, ki jih ima za odvisna, a kljub temu pomembna besedila, in jih vsaj posredno tudi vrednoti. Trubarjevega prevajalskega opusa npr. ne navaja, toda Trubarja ocenjuje kot pomembno ustvarjalno osebnost (prim. Čop 1986: 22 – vsi navedki so povzeti po prevodu Antona in Brede Slodnjak):

Trubar je za Kranjsko v več pogledih nenavadno važen mož – ne samo kot izumitelj kranjske pisave (kar je imel za božji navdih), temveč tudi kot pravi začetnik ali vsaj najodličnejši pripravljalec reformacije v tej deželi – on ima sploh veliko sličnosti z Luthrom.

Kot prevajalca ga mimogrede predstavi šele v spisu o Dalmatinu (Čop 1986: 25):

Da je bil bolj učen kakor Trubar, je moč razbrati že iz tega, da Biblije ni prevajal samo po Luthrovem prevodu, temveč je prenašal besedilo, kakor sam pravi, »iz studencev izvirnih jezikov«.

Čop torej ne trdi, da je bil Dalmatin boljši prevajalec od Trubarja, pač pa, da imajo večjo veljavo neposredni kakor posredni prevodi, tj. prevodi prevodov, za kakršne je biblijski sklop svojega prevodnega opusa natančno, a z enako vrednostno implikacijo kot Čop razglasil že Trubar sam. Ob visoki oceni Trubarjevega pionirskega, daljnovidno koncipiranega opusa pa je za 'poglavitno Dalmatinovo delo' in hkrati največji dosežek celotne slovenske protestantske literature vendarle označil Dalmatinov celotni prevod *Biblije* (n. d.: 27).

Tudi Prešernov prevod je ocenil posredno, a malo drugače – z omembo naklonjenosti bralcev in pesnikove pogumne odločitve za 'spoprijem' z zahtevnim izvirnikom (n. d.: 129):

Odlično odobravanje vzbujajo prispevki (označeni dr. P.), ki jih je dal Prešeren, France (doktor obojega prava, ki se je rodil v Vrbi na Gorenjskem 1800), in sicer ne samo njegova balada Povodni mož, str. 40, (v oplemenitenem ljudskem slogu) in njegov prevod Bürgerjeve *Lenore*, str. 89, v katerem se je junaško spoprijel z izvirnikom.

Čopov selektivni, metodološko inovativni pregled slovenske literarne zgodovine izčrpno opisuje tudi zunajliterarni kontekst nastajanja in usode prevedenih in izvirnih knjig. Tako razloži npr. dolgotrajno zgodbo o tisku in objavi Dalma-

tinove *Biblije*, pa tudi o preprečitvi natisa sodobnega prevoda *Evangelijev*, ki ga je pripravil 'kaznilniški kurat v kaznilnici Karlava pri Gradcu' Vid Rižner (n. d.: 145):

Ta vrli mož je tudi prevedel s prof. za slovensko filologijo v Gradcu Kvasom (Coloman Quařs) štiri Evangelije v vzhodno štajersčino, toda prevoda niso dovolili natisniti, ker ni bilo nobene razlage ob prevodu. (Znano je, da cenzura sedaj dovoljuje natis biblije ali njenih posameznih delov v katerikoli narodni jezik, toda prevodov, ki nimajo opomb, ne dovoljuje.)

Čopovi kompleksni, pojmovno in vrednostno domišljeni pogledi na slovensko literaturo so bili vsekakor pionirski (Juvan 1987), uveljavili pa so se le deloma šele proti koncu 19. in postopoma v 20. stoletju.

Trdina, Levstik, Stritar: prevod ogroža domačo ustvarjalnost

Refleksija in vrednotenje med literarno kritiko in zgodovino

TRDINOV PRETRES SLOVENSKE PISNIŠTVA (1850). Literarni prevajalci 18. in večjega dela 19. stoletja so pojmovali status prevoda in njegovo razmerje do izvirnika drugače, bolj sproščeno od biblijskih prevajalcev 16. stoletja, ohranili pa so njihovo stališče, da je prevod enakovreden del slovenske književnosti in da so prevajalci njeni prav tako zaslužni ustvarjalci kakor avtorji izvirnih del. Ta pogled so sredi 19. stoletja začeli postopno spreminjati kritiki, ki so prevodu zaradi različne provenience vse bolj odločno pripisovali tudi drugačno funkcijo, drugačno vrednost in drugačen položaj v nacionalni kulturi. Trdinov pogled na razmerje med prevedeno, tj. tujo, in domačo literaturo v slovenskem jeziku je še razdvojen: na individualen prevod, izrecno na prevode Koseskega, gleda priznavalno, celoten sklop prevodne književnosti pa se mu zdi sumljiv. Posebnega statusa prevoda kot vezanega besedila se zaveda, presoja ga kot samostojno stvaritev, a glede na razmerje z izvirnikom, in sicer tudi vsebinsko, ne samo jezikovno (Trdina 1952: 194):

[Treba je] izvirni duh tujih sestavkov pri prestavljanju v kak drug jezik z besedo vred prestaviti, saj se izvirniki razločujejo ne le kar besede, ampak še veliko bolj, kar duh, zapopadek in celo sestavo zadene.

Abstraktni termin 'duh' si je iz konteksta mogoče razlagati kot zbirni pojem za kompleksni učinek vseh prvih literarnega dela. Trdina torej od prevoda zahteva analognost z vsemi bistvenimi značilnostmi izvirnika, ne samo površno verbalno korespondenco z njim. To pomeni, da mu prevod ni samo jezikovna tvorba, v kateri je pomembna le raba slovenščine, ampak besedilo, ki ga določata literarna zvrst in individualne poteze izvirnika. Prevajalsko delo je zato zahtevno, in če ni dobro opravljeno, nič ne velja (n. d.: 194, 203):

Kdor pomisli, kako težko delo da je, izvirni duh tujih sestavkov pri prestavljanju v kak drug jezik z besedo vred prestaviti, bo gotovo previdel, da se je ravno pri cerkvenicah prestavljanja najbolj ogibati. Pa več del naših svetih pesmi je žalibog iz drugih jezikov, in sicer ne zelo umno, prenesenih. Zato vidimo v njih lepe smisle in dobre misli, pa obleka je mrzla in srce občuti malo, ker se mu lepa podoba s spačenim obrazom kaže. – Po naših mislih naj bi samo najbolj izvrstni pisatelji prestavljali, ki ne znajo le besed, ampak tudi duh izvirnega jezika prenesti.

Po drugi strani pa mu je prevod prav zaradi svoje neizogibne vezanosti na besedilo, sestavljeno v drugem jeziku, torej zaradi tuje, neslovenske provenience načelno vprašljiv. To kažejo prisposodobе, s katerimi ponazarja postopek prevajanja. Govori npr. o »preoblačenju angleških pesmi v slovensko jopo«, o »presajanju zelišč iz raznih krajev v slovensko zemljo«, o »prestavljanju«, »prenašanju«, torej dosledno o translaciji kot translokaciji predmeta ali transvesticiji osebkа, ki seveda sam po sebi ostaja ves čas enak, čeprav je prestavljen v drugo okolje ali je na zunaj videti spremenjen zaradi nove obleke.

Stvar, ki se presaja, prestavlja ali preoblači, prihaja od drugod in zato tudi presajena, prestavljena ali preoblečena, tj. prevedena, ostaja še vedno tuja, po Trdinovem mnenju v slovenskem okolju odvečna. V odklonilni oceni prevajalskega dela enega izmed slovenskih pesnikov se pokaže nenaklonjenost prevajanju v slovenščino nasploh (n. d.: 198):

Žemlja je bil silno učen mož in je tedaj manj učenim, kakor Nemec pravi, 'imponiral'. Iz raznih krajev je jemal on zelišča in jih je v slovensko zemljo presajal, pa on ni mislil na to, kako malo duh te zemlje tujščino ljubi.

LEVSTIKOVO POPOTOVANJE IZ LITIJE DO ČATEŽA (1858). Levstikovo stališče je glede tega še določnejše, čeprav se v *Popotovanju* s prevodom ukvarja manj kot Trdina v svojem *Pretresu*. Zadošča mu načelno stališče, da »mora biti pevčevo delo zrcalo svojega časa, stati mora na vogelnem kamnu narodskega života, sicer nima veljave«. (Levstik 1954: 27). Slovenska književnost mora v vseh literarnih

zvrsteh, tudi pripovednih in dramskih, ne samo lirskih, obravnavati življenje Slovencev, kvečjemu po načinu obravnavanja bi se lahko zgledovala po skrbno izbranih tujih vzorih, npr. po Goldsmithovem *Wakefieldskem župniku* in po srbskih narodnih pesmih. Za prevod v takem programu ni moglo biti prostora (n. d.: 28):

[...] narod, ki ima le izvrstno liriko, ne more hvaliti se, da ima zavoljo tega tudi že lastno, polno literaturo. Še manj pa je v tem obziru vredno to, kar je prestavljenega iz tujih jezikov. Čas je, da bi se iz ljudstva zajemalo bolj kakor do zdaj.

Prevodna književnost je bila s tem ne samo razmejena od izvirne, ampak iz domoljubnih razlogov tudi ovrednotena kot njena nasprotnica.

STRITARJEV ZVON (1870–76). Dunajska literarna revija je bila izzivalno, novatorsko zasnovana kot popolnoma slovenska po jeziku in prispevkih. Prevodov v slovenščino zato ni objavljala. Edini prevodi, ki jih je urednik Josip Stritar rad omenjal in včasih tudi ponatisnil, toda le kot informacije v *Listnici uredništva*, so bili prevodi slovenskih izvirnikov, najpogosteje pesmi, v druge jezike, največkrat v nemščino. Namenjen je bil torej predvsem spodbujati izvirno slovensko književnost, ki naj bi dosegla in preseгла prevodno, toda pri tem ni šlo več niti za mirno sožitje niti za literarno tekmovanje: Stritar je prevodu neprizanesljivo določil položaj nasprotnika in zajedavca domače književnosti.

Najprej je v enem svojih *Literarnih pogovorov* (1870) opravil apodiktično miselno operacijo: jezik prevedenega besedila je obravnaval kot neodvisno kategorijo, ki z literarno funkcijo literarnega dela nima nič opraviti. Prevodu je namreč priznal, da lahko kaj prispeva domačemu jeziku, izrecno pa je zavrnil možnost, da bi obogatil tudi domačo književnost (Stritar 1955: 119):

Prestava je [...] tuje, izposojeno blago; naj bo še tako lepo, ne moremo se ga prav veseliti; s predstavami se jezik gladi in vadi, slovstvo se z njim ne bogati; narod more svojo lastnino imenovati samo, kar je iz njegovih tal zraslo.

Tudi Stritarju je, kakor že prej Trdinu in Levstiku, zbujala nezaupanje prevodova povezanost z izvirnikom, napisanim v tujem jeziku, torej tujega izvora. Menil je, da se prevod te tujosti ne more otresti, saj ga je še vedno imel za stvar, ki se da prenašati, presajati ali preoblačiti, pri čemer pa se sama nič ne spremeni. Če je prevod le preobleka izvirnika, ta ohrani svojo prvotno identiteto, čeprav je preveden v drug jezik, prevod pa je njegov avtomatičen podaljšek. Prevajanje je torej zanemarljivo, pravzaprav odvečno opravilo. V *Kritičnih pismih* je ugotovil, da prevajanje izvirniku

ničesar ne prispeva, zato naj se z njim ukvarjajo tisti, »ki niso zmožni nič izvirnega spisati«, saj »izvirnost [...] je morda vendarle pri pesniku glavno. Ponašati se more človek le s tem, kar je njegovega, kar je naredil sam.« (Stritar 1955: 118, 77).

Od tod je manjkal le še korak do nadaljnje zaostritve v spisu *Zona*: če je prevajanje manj zahtevno, manj vredno delo od vsakršnega pisanja, ki ni prevajanje in se samo zato imenuje izvirno, potem je v okviru slovenske literature prevod manj vreden od slovenskega izvirnika, in sicer katerikoli slovenski prevod od kateregakoli slovenskega izvirnika (Stritar 1955: 343, 346):

Ustvarimo si slovstvo, a to slovstvo bodi narodno. [...] Narodno imenujem slovstvo, katero je v vedni zvezi z narodom, in tako bodi naše slovstvo, da ne bode kakor rastlina, katera iz daljnih, gorkih krajev presajena v tujo ji zemljo, nekoliko časa zeleni in morebiti tudi cvete, a s časom jame hirati in veneti, sadu gotovo ne obrodi. V domačih tleh, v narodu imej naše slovstvo svoje korenine, da bode krepko raslo in razvijalo se. [...] Učimo se od drugih narodov, ki so pred nami v svojem zgodovinskem razvoju, posnemajmo jih, a pametno! Jemljimo od njih samo to, kar ustreza našim potrebam. [...] Ne bodimo podobni otrokom, ki hočejo imeti vse, kar vidijo pri odraslih ljudeh, najrajši to, kar jim je najmanj primerno. Od tal začnimo zidati, da bode trdno, stanovitno naše poslopje; zidanje naše bodi primerno našim potrebam, treba ni, da bi bilo po vsem sosedovemu enako. Treba ni, da bi imeli že svojega Homerja in Shakespeara, svojega Goetheja, Heineja in svojo George Sand. Nič se nam tako ne mudi; čakajmo, da nam pridejo s časom sami, da se nam rode iz naših domačih tal naši Fausti in Hamleti, naše Iliade in Valentine! Nepotrpežljivi smo; ker ne moremo imeti svojih, izvirnih, hočemo jih imeti vsaj v prevodih in menimo, da tako bogatimo svoje slovstvo. To je vse samo na videz, izposojeno blago! Narodno slovstvo se ne začneja s prevodi ne s posnemanjem. Prevajati posamezne kose klasičnih proizvodov, za poskušnjo, da si vadimo jezik, to je koristno; a ne tratimo s tem preveč moči, katere lahko bolje obrnemo drugam; narod, ki je tako majhen, kakor je naš, ne sme potrošati svojih moči.

Kritik, ki je v presojanje literature na Slovenskem uvajal predvsem estetska merila, kakršna so veljala v razvitih zahodnoevropskih književnostih, je pri obravnavanju prevoda zašel v paradoksen položaj: literarnega dela, ki je nastalo v kakem neslovenskem jeziku in mu je kot izvirniku priznaval literarne odlike, prevedenega v slovenščino ni več imel za literarno delo, in to zato, ker je v slovenščino samo 'prestavljeno, presajeno, preoblečeno', čeprav ravno zaradi take mehanične manipulacije ostaja samemu sebi enako.

Ta paradoks je povezan s prav tako protislovno obravnavanima problemskima kompleksoma, razmerjem med literaturo in jezikom in razmerjem med domačo in tujo, 'narodno' in 'svetovno' literaturo. Stritarjeva kritična merila so se opirala na klasicistično prepričanje, da so »poglavitna estetična pravila« vedno in povsod enaka, da je torej literatura ne glede na jezikovne in druge razlike povsod enaka. Ker

je imel literaturo za enotno področje, ki ga je ne samo mogoče, ampak tudi treba enotno obravnavati, bi pričakovali, da mu bo na Slovenskem dobrodošla vsa dobra literatura v kateremkoli jeziku, ne pa, da mu je prisotnost neslovenske literature postajala vse bolj odvečna, in to ne samo v prevodih (Stritar 1955: 344):

Velikansko delo je Goethejev »Faust«, morebiti najvišji proizvod človeškega duha, prava piramida med krtinami; po pravici se ponaša z njim nemški narod, tu je svetu pokazal, kaj more; v njem so tako rekoč kakor v »pališču« združeni vsi žarki dosedanje človeške omike, on je kakor vsota in vrhunec človeškega napredka, sad visoko izobraženega ljudstva, misliti si ne moremo, da bi se bil rodil sto ali petdeset let poprej. Faust je prava knjiga modrosti, spoznanja, zlatih resnic; prava dušna paša meni puščavniku in menim, da vsakemu izobraženemu človeku, kateri ga more brati v izvirniku ali v prevodu. Kam meri to navdušeno slavljenje in povzdigovanje? Zdelo se mi je potrebno, da bi kdo napak ne razumel in krivo ne sodil naslednjih besed. Ako bi nam kdo spisal slovenskega Fausta, to je: tako delo, katero bi se dalo primerjati Faustu – bati se ni, vendar recimo tako – hvalili bi ga in slavili z vsemi lepimi imeni, samostalniki, prilogi, glagoli in »medmeti«, kar jih je v našem slovarju; potrgali bi vse cvetice – lovor ne rase v naših gozdih – po vrtil in logih ter mu iz njih vili vence; napravljali bi mu slovesnosti in stavili spomenike. [...] In vendar – naravnost govorim, naj se pohujšuje, kdor se hoče – in vendar mislim, da bi pisatelj z vsem svojim Faustom ne koristil toliko narodu, kakor ko bi mu podal kaj takega, bodisi pesmi, dramo ali povest, kar bi zgrabilo z elementarno močjo ves narod od prostega kmeta pod slamnato streho do visokega gospoda. To bi bilo zares narodno delo.

Namesto estetske in intelektualne odličnosti sta pri slovenski literaturi postali najpomembnejši avtohtonost in vsesplošna domačijska všečnost, skratka, v literaturi je večjo veljavo od literarnosti dobila nacionalnost. Zaradi tega je najpomembnejši postal jezik, v katerem je literarno delo napisano, vendar ne zato, ker literarno delo zunaj jezika ne more obstajati, torej ne zaradi literarne funkcije jezika, ampak zato, ker je tudi jezik naroden, tj. slovenski. Razmerje med literaturo in jezikom je obrnjeno: jezik ni več medij, v katerem obstaja literatura, ampak nasprotno, literatura obstaja zaradi jezika: prvi namen tako zaželenega slovstva, ki naj bi imelo korenine v domačih tleh, v narodu, zato »da bode krepko raslo in razvijalo se ter doseglo visoki svoj namen«, je namreč »izobraževati, razvijati in bogatiti nam jezik, da se mu ne bode moglo očitati siromaštvo, okornost in surovost«. (Stritar 1955: 344). Konec koncev imata torej literatura, tj. narodna literatura, in prevod, ki v narodno literaturo sicer ne sodi, isti skupni cilj – razvijati in bogatiti jezik, ki je osnovni atribut narodnosti.

V zankah in labirintih takih razmišljanj je Stritar v recenziji *Župnik Wakefieldski* (1876) glede prevoda vendarle spet omahoval. Na eni strani se je zavedal, da na Slovenskem – tako kakor drugod – pomembnih dosežkov svetovne literature ni mogoče prezreti, na drugi strani pa se mu je neposredno soočanje njihovih

prevodov s skromnejšimi domačimi deli zdelo nerodno, za vtis pred bralci in za nacionalno samozavest nespodbudno, in navsezadnje ob skromnih zmogljivostih mladih slovenskih kulturnih institucij, predvsem založb, ob maloštevilnih pisateljih in majhnem trgu tudi neekonomično. Poskusil je torej skleniti kompromis: čisto brez prevodov sicer ne gre, zato se jim ni mogoče popolnoma odreči. Načelno pa so nezaželeni, zato jih je treba omejevati in dopuščati le skrbno izbrane izjeme (Stritar 1955: 359):

Poleg izvirnih del smemo dopuščati v slovstvo tudi prevode, a samo pod temi tremi uveti: prvič, delo, katero se prevaja, bodi izgledno, po vsebini in obliki izborna; drugič, našim razmeram in potrebam, našemu mišljenju in življenju, kolikor mogoče primerno, sorodno; tretjič, kar se prav za prav samo ob sebi umeje, prevod bodi dober.

Omejitev na 'zgledna', vrhunska literarna dela že sama po sebi pomeni radikalno količinsko in časovno omejitev virov, iz katerih naj bi črpala prevodna književnost, saj si sloves klasičnih umetnin pridobijo le redka, med mnogimi generacijami bralcev preskušana, torej samo starejša literarna dela. Zožitev nato stopnjujeta tudi nadaljnja pogoja.

Kriterij 'dobrega prevoda' se zdi kot programsko načelo nesporen, za praktično rabo pa ne ravno eksakten: pojem 'dober' je pač subjektiven, vedno relativen. Dober prevod je dober, ker se tak zdi bralcu, ali drugače povedano, dober je prevod, ki je bralcu všeč. Všečen pa je lahko iz različnih razlogov, zaradi svojih različnih lastnosti in prvin: zaradi svoje jezikovne oblikovanosti, tj. ubeseditvene spretnosti, blagogglastnosti, iznajdljivosti; zaradi estetske in nazorske usmerjenosti, ki je lahko skladna z izvirnikom, lahko pa tudi ne, ali drugače povedano, prevod je lahko všečen zaradi svoje skladnosti ali zaradi svoje neskladnosti z izvirnikom.

'Primernost izvirnika našim razmeram in potrebam, našemu življenju in mišljenju' je kriterij izbire, ki ima stalno veljavo in se po njem prej ko slej ravnaajo vsi uredniki in prevajalci, bodisi da ga programsko utemeljujejo ali pa brez pojasnjevanja samo izvajajo. Ne glede na to pa je tudi 'primernost' tako kakor 'kvaliteta' relativna, poljubno določljiva lastnost, ki lahko pripelje do sklepa, da bodisi trenutno bodisi nasploh ni na izbiro nič primernege. Iz prejšnjih navedb je videti, da je do te skrajnosti prišel tudi Stritar, ko je ugotovil, da celo Homerjeva, Shakespearova, Goethejeva in Heinejeva dela, četudi gotovo 'zgledna, po vsebini in obliki izborna', niso primerna našim razmeram.

Merilo sprejemljivosti, 'sorodnosti', kulturne kompatibilnosti tako zlahka zaide v nasprotje z merilom literarne odličnosti. Pri Stritarju je to pomenilo, da je svojo

privrženost svetovljanstvu in domoljubju občutil kot protislovno, težko združljivo prepričanje, ki ga je potiskalo v razdvojenost in mu vsiljevalo dvojna merila pri vrednotenju književnosti, ki je po eni strani enovit pojem, po drugi strani pa skupek nacionalnih literatur. Nacionalni vidik jih seveda ne kaže kot enake in enakovredne: nekatere premorejo mednarodno priznane klasike, nekatere, med njimi slovenska, jih nimajo in so zato videti neugledne, pravzaprav anonimne.

Primerno prispodobo za nerazvito domačo književnost je Stritar našel v otroku, ki je potreben prizanesljivosti in zaščite, pa tudi dobrih nauk in vzgojnih opozoril, če pretirava pri posnemanju odraslih. Na prvi pogled sprejemljiva analogija pa ni ravno prepričljivo utemeljila poziva k zavračanju prevodov, češ da spodbujajo pretirano ambicioznost. Za otroke je pač normalno, da posnemajo odrasle in si želijo imeti marsikaj tistega, kar imajo odrasli, toda to je mogoče le, če med odraslimi živijo in jih zato poznajo. Stritar ne trdi, da bi bilo treba otroke zaradi njihovih občasnih neprimernih ali neuresničljivih želja ločiti od odraslih in jih osamiti, češ da se bodo le tako lahko razvili v samostojne osebnosti, dozdevno neobgljeno slovensko književnost pa hoče zaščititi prav z izolacijo, tj. z omejitvijo ali celo izločitvijo prevodov, tudi prevodov vrhunskih del bogatih literatur, kakršne so stara grška in rimska, nemška, angleška in francoska.

Prevod torej odklanja zato, ker domače literature na tihem kot celote ne ceni in ker njeni izvirnosti ne zaupa. To seveda ni čudno, če jo takšno, kakršno je imel pred sabo in kakršna je pravzaprav vsaka živa, vsebinsko in kakovostno raznovrstna nacionalna književnost, meri z nekakšnim literarnim idealom, z arbitrarnim, v pretekla obdobja zaverovanim izborom vrhunskih del iz sorazmerno ozkega kroga nacionalnih književnosti. Samo ta naj bi bila namreč edino vredna, da bi jih dobili v slovenskih prevodih, če naj bi prevodno književnost sploh še imeli.

LEVEC O STANIČEVIH SPISIH (1873). Levstikova in Stritarjeva stališča je podpiral tudi Fran Levec, ki je tako kakor ob mnogih priložnostih ta dva kritika v svoji študiji o Staniču mimogrede ošvrknil tudi Koseskega (Levec 1965: 294–295):

[...] med vsemi njegovimi [tj. Staničevimi] poetičnimi spisi nisem našel niti enega, o katerem bi z lahkim srcem mogel reči, da je dovršeno delo. Veliko je dobrega, lepega, a posebnega nič; nič elementarnega, krepkega, genialnega. Zategadelj pa se je njegov pisateljski vpliv raztezal le na nekatere goriške Slovence, [...] ne more pa se trditi, da bi bili njegovi spisi goriško-slovenski narod predramili, povzdignili ter za seboj potegnili kakor npr. Vodnikov ali Prešernovi. In kdo bi mogel to tudi zahtevati od Staničevih pesmi, če pomisli, da niso drugega nego blede prestave malo poznanih in med Nemci samimi že večidel pozabljenih pesnikov. **Prestave imajo pa v slovstvu vsakega naroda sekundarno važnost, sekundaren vpliv; znanih mi**

je le malo izjem, in tem bi prišteval Bodenstedtovega Puškina in Lermontova ali Schlegel-Tieckovega Shakespearja, **o katerih se pa komaj more trditi, da so prestave, tako genialno so preloženi na nemški jezik. Zategadelj je bilo pa tudi samo pri tistem čudnem narodu mogoče, ki se slovenski imenuje, da se je nekemu pisatelju samo zaradi njegovih prestav podelil venec prvaštva v slovenski poeziji.**

Neimenovani 'pisatelj z vencem prvaštva v slovenski poeziji' je seveda Koseski, pri katerem pa Levec spregleda, da bi zanj vsaj v očeh njegovih občudovalcev lahko veljal enak argument, kakor ga sam navaja ob Bodenstedtu, Schleglu in Tiecku – namreč da kongenialen prevod pravzaprav ne sodi med prevode, ker ima višjo ceno. Molče je obšel tudi okoliščino, da Koseski ni prevajal 'malo poznanih, večidel že pozabljenih pesnikov', ampak Homerjeva, Dantejeva, Goethejeva, Schillerjeva in Puškinova dela, torej dobro znane in splošno priznane pesnitve »največjih duševnih velikanov drugih narodov«. Izbor prevajanih besedil v tem primeru ni važen, medtem ko o Staničevem prevajalskem delu ne more povedati nič dobrega zato, ker je prevajal starejše, že skoraj pozabljene pesnike, čeprav je v njih očitno iskal takega sozvočja z okusom slovenskih bralcev, kakršno je v nekem trenutku zahteval Levstik (Levec 1965: 295):

In kaj ni prekarakteristično za Staničevo pevsko nadarjenost tudi to, da baš ob tistem času, ko je nemška poezija v Goetheju in Schillerju dosegla vrhunec svoje klasične dovršenosti, tako da so se skoro vsi nemški pesniki prejšnjega stoletja pozabljeni umaknili njuni slavi, da baš ta čas se je Stanič oklenil nemških pesnikov, katere dandanes samo iz slovstvene zgodovine poznamo ter jih začel s čudovito pridnostjo predstavljati v slovenski jezik. Naravno! Sentimentalni Matthison, klasično dolgočasni Voss, elegično javkajoči Hölty e tutti quanti so bili Staniču sorodnejši ter so mu bolj ugajali nego jedrnat, retorični Schiller ali globoki in vzvišeni Goethe. Ti pesniki, prepevajoči posiljeno žalost in domišljeno bridkost, koščeno smrt in mrzle grobove, veselje in nadloge kmetskega stanu, so se Staniču tako močno prikupili, da se je še tedaj, kadar je hotel kako izvirno zaokrožiti, nehote in nevede ravnal po njih.

PODGORNIK O PREVODIH (1878). Ta stališča so s svojo zaostrenostjo in daljnosežnostjo pravzaprav klicala k nadrobnejši utemeljitvi, vendar je Stritar sam, bolj nagnjen h kramljajočemu modrovanju kakor k analitičnemu razmišljanju, ni napisal. To pa je z njegovim soglasjem, saj je spis objavil *Zvon*, storil njegov mlajši sodobnik France Podgornik (1864–1904), živahen, kontroverzen publicist, ki je sodeloval tudi pri *Letopisu Matice slovenske*, *Zori*, *Slovenskem narodu* in *Slovanu*, urejal *Sočo*, ustanovil in vodil *Slovanski svet*. Loteval se je različnih izzivalnih tem, v *Zvonu* je npr. poleg članka *O prevodih* (1878) objavil tudi prispevek *Ali nam je treba domačih pisateljic* (1878), v *Slavjanskem almanahu* članek *Ali je filozofija Slovanom mogoča* (1880). Posebno sporno je postalo njegovo ekstremistično rusofilstvo, propagiranje ruščine kot obceslovanskega jezika in pravoslavja kot skupne veroizpovedi.

Problemатике prevoda se je lotil ambiciozno, saj je članek izšel v štirih nadaljevanjih. Začenja se z ugotovitvijo, da so prevodi povsod razširjeni, v vseh zgodovinskih obdobjih znan pojav, ki pa ga zlasti sodobniki ne sprejemajo brez pomislekov. Med njegove nasprotnike se Podgornik takoj uvrsti tudi sam s kategoričnim razveljavljanjem prevajalcev in bralcev prevodov: »Prevodi trajajo čas onim, ki jih napravljajo, in segajo v žep onim, ki jih kupujejo.«

Toda kljub temu, da po naslovu in uvodnih posplošitvah sodeč avtor namerava razpravljati o prevodu nasploh ali o svetovnem položaju prevoda, se kmalu pokaže, da gre za ožje področje, za položaj slovenskega prevoda v slovenski književnosti in za njegov pomen v slovenski kulturi. V prevodu vidi nevarnega konkurenta avtohtoni slovenski književnosti, zato hoče dognati, ali ima ne glede na navedeno splošno diskvalifikacijo na Slovenskem pravico do obstoja ali ne (Podgornik 1878: 174):

Prevodi hočejo delovati na narod duševno enako izvirnikom. Potreba je torej vedeti, s kako pravico smemo književnost bogatiti s prevodi.

Prvi korak k temu cilju naredi avtor s prehodom od obravnavanja prevoda nasploh k razčlenitvi področij, na katera spada spričo svoje vezanosti na izhodiščna besedila. Pri tem ga zanima vidik 'občečloveškosti' in nacionalne zaznamovanosti besedilnih zvrsti in s tem tudi njihovih prevodov (prav tam):

Proizvodi so namreč dveh vrst. Eni imajo več narodne krvi v sebi nego drugi. Kakor so nekatere strani občečloveške, tedaj lastnina vseh narodov, tako so tudi eni proizvodi bolj mednarodni, tako rekoč kozmopolitični, drugi pa imajo poleg te splošnosti še specifične narodne lastnosti.

Podgornikova razčlenitev 'proizvodov', tj. zvrsti in področij, je bipolarna: loči jih na dvojne velikih skupin – znanstvene in strokovne, ki jim pravi 'vednostne', in literarne, tj. 'prevode leposlovnih proizvodov'. Neleposlovni se mu ne zdijo problematični, zato ne zahtevajo obsežnejše razčlenbe: prevodi znanstvenih besedil se mu zdijo načelno dopustni, ker ne delujejo raznarodovalno, potujčevalno. Drugače pa je s prevodi leposlovja, razen če je racionalno in logično, torej podobno znanstvenemu spisju (prav tam):

Veda obsega resnice, ki niso vezane na noben narod. Kar je enim belo, ne sme drugim črno biti. Vednostni oddelki se tedaj ne pregrešujejo proti narodnim posebnostim. Ta zakon pripušča sam na sebi prenesti vso vedo iz izvirnikov enega jezika v drugega. [...] Kar ima leposlovstvo vednostnega v sebi, tudi ni proti temu zakonu. Logične sestave v leposlovnih proizvodih tedaj so mednarodno imetje, katerega se morajo posluževati umetniki vseh narodov enako.

Enako kakor Stritarju so torej Podgorniku spotakljivi samo literarni prevodi. Tudi te spet razdeli binarno, čeprav se pri tem opira na ustaljeno klasifikacijo treh literarnih vrst, tj. delitev na liriko, epiko in dramatiko. V prvo, samostojno kategorijo uvrsti liriko, ki se mu zdi prav tako 'kozmpolitična' kot znanost, vendar ne zaradi svoje 'logične sestave', ampak zaradi 'vsebine'. V drugo kategorijo uvršča 'igre in romane', tj. dramatiko in epiko, češ da imata več narodnostnih posebnosti in se mu zato ne zdita priporočljivi za prevajanje, še posebno za prevajanje v slovenščino (n. d.: 175, 190):

Lirika čute izrazuje na način, kakršen je bistveno vsem narodom enak. Lirika tedaj ni prijateljska enim narodom in sovražnica drugim. Zato ji načelno ne smemo braniti, ako se preseljuje v prevodih od soseda do soseda. Kar ima ona narodnih življev, je malenkost. Drugi leposlovni proizvodi pa imajo že posebnosti kulturne. Zatorej se ne dajo preoblačevati v tujo obleko brezpogojno. [...] Leposlovna dela, ki obravnavajo narodne posebnosti, ne morejo drugemu narodu ugajati, ki je tudi poseben, če je zares narod. [...] Epična dela poveljujejo preteklost tujih narodov, nam pa je naša sedanjost najbližja.

S tem je Podgornik prišel malo navzkriž s Stritarjem in Levstikom, ki se jima je tврstren prevod zdel sprejemljiv vsaj zaradi bogatenja jezika. Po njegovem mnenju prevod pripovednih besedil tudi jezikovno ni ravno koristen – zapeljuje namreč k rabi tujih jezikovnih vzorcev, k tuji figuraliki in tujemu slogu, koristi pa kvečjemu kot zasilen, nikakor ne ustrezen nadomestek izvirne domače literature (n. d.: 222):

Dokler nimamo izvirnikov dovolj, nam prevodi vsaj koristijo, če niso potrebni. Koristijo nam, kakor smo videli, da sami ali drugi spoznamo, kako bogat ali ubožen je naš jezik glede na slovarsko gradivo in retorično moč. Slovnična zavednost se tudi množi in tako ustanavlja začetek boljšemu slogu. [...] Tudi veliki in omikani narodi se pritožujejo, da jim prevodi jezik pačijo s tujimi zvezami in sestavami.

Podgornikova končna sodba o prevodu je tako kakor Stritarjeva negotova, tj. odklonilna z nekaj pridržki: prva različica ga dopušča, toda v zelo omejenem obsegu; druga bi ga najrajši popolnoma odpravila, češ da je na Slovenskem dovolj prostora in denarja za eno samo, namreč domačo narodno književnost, ki jo navzočnost drugih utesnjuje (n. d.: 174, 175, 222):

Kakor pri drugih narodih, prikazovali so se tudi pri nas prevodi in bodo se še rodili. Eni se jih vesele, drugim niso po godu. [...] Mi torej nismo proti prevodom; kažemo pa na pogoje, pod katerimi prevode edino odobrujemo. [...] le kar imajo narodi zares kozmpolitičnega, je tudi za nas, ker na zadnje smo poleg drugega tudi mi še ljudje. [...] Vzor je tedaj ta, da zmerom manj prevodov dobivamo in množimo književnost z izvirnimi deli. [...] Potreba za prevode pa se tudi pri nas manjša od dne do dne, kolikor več domačinci po svojih močeh izdelujejo in obelodanjajo izvirna dela.

Podgornikova ocena položaja, ki ga ima v slovenski književnosti prevod, je nedvoumna kljub omilitvi, da ni proti prevodom nasploh, ampak samo za njihovo radikalno zmanjšanje: slovenska književnost je osrednji steber slovenstva, prozni literarni prevod pa je hud potujčevalec, torej sovražnik ogroženega slovenstva in zato seveda nezaželen.

Prevod, in sicer prav literarni, ne morda religiozni, filozofski ali propagandno-indokrinacijski, je postal nezaželen, brž ko je pri leposlovnih delih postal najvažnejši njihov izvor, njihova jezikovno-narodnostna pripadnost. S tega vidika se literatura v vsakem jezikovno-kulturnem okolju razdeli na domači in tuji del, ki na lepem nista več komplementarna celota, ampak nasprotujoči si, medsebojno ogrožajoči se območji: kolikor večjo ceno ima izvirna domača književnost, toliko bolj nepotrebna se zdi prevedena.

Strah pred dozdevno raznarodovalno močjo prevoda je videti presenetljiv, saj v dotedanjem literarnem dogajanju na Slovenskem nima nobene opore. Trubarjev in Dalmatinov biblijski prevod je npr. kljub svojemu religiozno-didaktičnemu, ne narodno-vzgojnemu namenu slovensko narodno zavest okrepil, ne razkrojil: hotel je utrditi včlenjenost slovenskega naroda v mednarodno versko skupnost, vendar ne tako, da bi mu odvzel narodni jezik, navade in umetnost, ampak da bi se jim prilagodil. Linhartov razsvetljenski prevod komedije je še jasneje pokazal, da sprejemanje tuje posvetne literature v prevodu ne izraža ustvarjalne nemoči in miselne podrejenosti, ampak odprtost za tisto, kar nastaja drugod, v drugih jezikih in literaturah, in lahko domačo literaturo spodbudi, ne zaduši. Podgornik je celotni kompleks religioznega in s tem tudi biblijskega prevoda molče obšel, razsvetljenski samozavestni odnos do prevoda, ki prehaja v predelavo izvirnika in pomeni prej prisvajanje tuje literature kakor podrejanje njeni premoči, pa je posredno zavrnil z načelno odklonitvijo predelovanja in prirejanja prvotnih besedil (n. d.: 189):

Mi moramo izbirati takih izvirnikov, ki imajo nam ugoden slog. Drugače bi morali slog tudi predelovati. To pa bi kazalo, da ne dajemo prevoda, ampak predelek izvirnikov. Namen prevajanja pa ni, da bi izvirnike predelovali, ampak da najdemo taka izvirna dela, ki se dajo zares prevesti za naše razmere. Le ko bi pravih izvirnikov ne dobili, bila bi sila njih predelovati, ako že hočemo izposojevati si tuje blago tudi v obliki.

Podgornik je torej zagovarjal literarno samobitnost, jo povezal z zahtevo po slovenski literarni avtarkiji, izolaciji, in podprl z na videz prepričljivo analogijo s posameznikovo gospodarnostjo, z njegovim premišljenim ravnanjem v vsakdanjem življenju: prevod je ponazoril z zadolževanjem, ki je bilo seveda na slabem glasu,

omejitev na domačo izvirno literaturo je primerjal s finančno neodvisnostjo. Tudi priredbe in predelave, ne samo prevode tujih literarnih del, je enačil s prevzemanjem in sposojanjem materialnih dobrin, čemur se pošten in gospodaren človek izogiba, saj ga vodita v odvisnost, prav lahko tudi k izgubi samostojnosti (n. d.: 189):

Izposojeno blago ni naše, če je prav našega najboljšega sosedu, ko bi nam torej tudi dobro teknilo. Kakor dobri gospodarji in taki, ki gledajo na hrano, bomo najprej gledali, da se sami preživimo, in le za silo pojdemo na posodo. Sami najbolje vemo, kaj nam diši in tekne. Sami si torej najugodniše živež pripravimo in napravimo. Poglejmo teda, kje imamo zares silo in potrebo na posodo hoditi v smislu prevodov.

Trdinovo, Levstikovo, Stritarjevo, Levčevo in Podgornikovo zavračanje prevodov je bilo programski postulat, podprt z domoljubnimi čustvi in z retoričnim prepričevanjem. Na prakso ni toliko vplivalo, da bi prevajanje in objavljane prevodov zastalo, tako kot se je zgodilo v 17. stoletju po obračunu z reformacijo. Iz odklonilnih razpravljanj o prevodu v drugi polovici 19. stoletja je mogoče celo razbrati, da je ob povzdigovanju pomena lepe književnosti po svoje zrasel tudi ugled prevoda, kar kaže precejevanje nevarnosti njegovih domnevno škodljivih učinkov in občutek ogroženosti pred njim. Ko je Stritar v skladu z Levstikovimi napotki napisal *Gospoda Mirodolskega* (1876) kot slovenskemu bralcu prilagojeno varianto Goldsmithovega *Wakefeldskega župnika* in je skoraj hkrati z njim v istem letu izšel tudi Jesenkov prevod tega angleškega romana, Stritarjev literarni ugled ni zrasel, ampak se je omajal: *Gospod Mirodolski* se ni zdel všečna predelava izvirnika, podobna Linhartovi *Županovi Micki* in *Matičku*, ampak plagiat (prim. Tatjana Kopitar, 1960).

Pavšalnemu zavračanju prevoda se ni pridružil npr. klasični filolog Fran Wiesthaler, ki je kljub odklonilnim stališčem avtoritet, kakršni sta bila Levstik in Stritar, v kritični študiji *Jovan Vesel Koseski in njegovo delo* (1874) trezno zagovarjal ne samo nekatere uspešne prijeme spornega prevajalca, ampak tudi pomen prevoda nasploh. Utemeljel ga je z njegovo jezikovno in informativno funkcijo, tj. z njegovim pozitivnim prispevkom domači leksiki, pa tudi poučenosti bralcev o tujih kulturah – z argumenti, ki so spet pridobili podporo ob nastopu moderne (Wiesthaler 1874: 284):

Vsakdo mora pritrditi, da so prevodi izvrstnih umotvorov tujih narodov v domači jezik iz dvojnih vzrokov koristna, neprecenljiva reč: prvič, ker se na tak način jezik izobražuje i njegov besedni zaklad bogati, drugič pa tudi, ker se narod seznani s slovstvom tujih ljudstev, z njihovo mišljavo, njihovo omiko.

Precejevanje raznarodovalnih učinkov prevoda in strah pred njim sta izvirala iz tihe, tradicionalno zakoreninjene predpostavke, da je prevod identičen izvirniku,

se pravi, da je kljub svoji preoblikovanosti v domačem jeziku, drugačnem od izvirnikovega, slovenskemu bralcu prav tako tuj kakor izvirnik. To domnevo na videz sicer spodbija Stritarjevo in Podgornikovo omenjanje 'dobrih' prevodov, torej ločevanjem med 'dobrimi' in 'slabimi', med seboj različnimi prevodi istega izvirnika, kar seveda pomeni, da so sicer vsak po svoje, neizogibno pa vsi različni tudi od izvirnika, ne samo drug od drugega. Kljub sklicevanju na jezik in njegovo narodotvornost jima je jezikovni medij hkrati veljal za nekaj zunanjega, kar ne posega v duha, v sporočilne odtenke in navsezadnje v identičnost besedila: prevod, 'dober' ali 'slab', sta pojmovala kot besedilo, ki je ne le podobno, ampak identično izvirniku, se pravi kot uvožen izvirnik, ne kot njegovo varianto, ki jo je v drugem jeziku treba v celoti narediti na novo in ima zaradi jezikovne preoblikovanosti nujno tudi nekaj značilnosti novega narodnokulturnega konteksta.

Ostro ločevanje med prevodom in izvirnikom zaradi njune različne vloge v nacionalni književnosti, toda dejanske enakosti pred bralcem, ki bere besedila v svojem jeziku, ne da bi se menil, ali so bila v tem jeziku napisana kot izvirniki ali prevedena vanj, torej paradokсно izvira iz neupoštevanja dejanske razlike med izvirnikom in njegovim konkretnim prevodom, hkrati pa tudi načelne razlike med izvirnikom in prevodom nasploh.

Nič manj paradoksen ni preskok od občudovanja umetniških odlik literarnega besedila do popolne neobčutljivosti zanje spričo pripisovanja odločilnega pomena nacionalni zaznamovanosti literature. Kljub stalnemu poudarjanju, da ima vrhunska literatura poseben položaj in posebno ceno, postane njena literarnost pri prevodih dejansko nevažna. Brž ko postane pri vrednotenju besedil najpomembnejši njihov nacionalni izvor, je vsak prevod vsakršnega drugojezičnega dela načelno manj vreden od vsakršnega slovenskega izvirnika – samo zato, ker je prevod, ne zato, ker je morda prevod tako ali drugače problematičnega izvirnika ali ker je ponesrečen, neustrezen prevod sprejemljivega ali celo občudovanega izvirnika. Skrb za narodni obstoj in za razvoj domače književnosti je zameglila dotedanji nepristranski pogled na prevod in vplivala na negativno oceno njegove kulturne vloge. Naklonjenost slovenski literaturi je spričo njene sorazmerne šibkosti zbudila strah pred prevodom, potrebo po dokazovanju njegove nepotrebnosti, nezaželenosti in po zaviranju njegove produkcije.

JANEŽIČEVA SLOVENSKA SLOVNICA S KRATKIM PREGLEDOM SLOVENSKEGA SLOVSTVA (1854). Narodnoprebudni pogled na prevod je sledil filološkemu, ki se je v začetku 19. stoletja uveljavljal v pregledih slovenske književnosti, objavljenih

v dodatkih ali pripisih slovenskim slovniciam. Taki sta bili Kopitarjeva *Grammatik der slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark* (1808) in Metelkova *Lehrgebäude der slowenischen Sprache im Königreiche Illyrien und in den benachbarten Provinzen* (1825), obe napisani v nemščini. Jerneju Kopitarju so bila slovenska besedila, literarna in neliterarna, prevedena in izvirna, predvsem predmet jezikoslovne raziskave. Po njegovem zgledu tudi Janežičeva slovnica, ki je napisana v slovenščini, obravnava prevod predvsem kot slovensko besedilo in ga glede na rabo slovenščine tudi ocenjuje. Npr. (Janežič 1854: 131, 132, 137):

Trubarjeva prestava je bila, kakor je v začetku povsod taka, močno pomanjkljiva in popačena. On ni delal razločka med otrim in rahlim s, z; pisal je mesto ojstrega rahlega in narobe; je rabil po izgledu nemščine členico in je sploh zelo nemškutaril. [...] Dalmatinova prestava je že mnogo boljša in je družim slavjanskim narečjem bližja, kakor je Trubarjeva. On je že bolj natanjko ločil sikavce, pa vendar še ne prav. [...] Kaj posebnega je, da je Linhart v svojej pervej mladosti v nemškem jeziku žaloigro, v poznejih letih pa v slovenskem jeziku vesele igre pisal in te so: a) *Županova Micka*, doslej še ne tiskana, in b) *Veseli dan ali Matiček se ženi*, ki jo je v prav gladkem jeziku iz francoskega prestavil.

Iz obravnave prevoda glede na rabo slovenskega jezika je Janežič deloma prešel k njegovi obravnavi v sklopu literature šele pri Koseskem (n. d.: 150):

Če se je ravno Koseski z naj boljim uspehom že večkrat v izvirnem pesništvu poskusil, si je vendar z njegovimi prestavami naj večjo slavo pridobil. Kdor je njegove prevode *Divico Orleansko*, *Nevesto mezinško* in druge *Silerjeve* pesme ali prestavo *Iliade* v slovenskem jeziku bral, se je prepričal, da slovenska prestava za izvirno nemško besedo čisto nič ni zaostala, jo semtertje celo prekosila. Vse je tako olikano, doveršeno, v pravem slavjanskem duhu pa vendar zvesto predstavljeno, da se človek njegovoj gibčnosti in umetnosti dosti načuditi ne more. Ravno tako izverstni so tudi njegovi prevodi iz češkega in ruskega.

Literarni kontekst tega razpravljanja o prevodu postane jasen seveda šele potem, ko ga povežemo z Janežičevo staroslovensko oceno, da je Koseski »pervak slovenskih pesnikov«, tj. slovenski pesnik, ki si je največjo slavo pridobil s prevodi. Tudi Janežiču je torej prevajalec poezije zaradi svoje rabe slovenskega jezika, četudi le v ciljnem, ne v izhodiščnem besedilu, pesnik med pesniki.

KLEINMAYRJEVA ZGODOVINA SLOVENSKEGA SLOVSTVA (1881) in Levstikova kritika. Kleinmayr je po petdeset letih, kar je Čop spisal samostojen zgodovinski pregled slovenske literature, končno osamosvojil literarno zgodovino od slovnice, vendar se je še močno opiral na starejše vire in prevod presojal v marsičem podobno kakor Janežič. Pri reformacijskih prevodih npr. spet ocenjuje samo rabo slovenščine (Kleinmayr 1881: 54):

[Trubarjeva] pisava je bila precej pomanjkljiva, prestava sem ter tja napačna. [...Dalmatinov] jezik je boljši od Trubarjevega in uže bolje loči sikavce in šumevce in se približuje v pisavi drugim slovenskim narečjem. Oblike so mu sem ter tje čistejši in germanizmov je le malo.

V sestavku o Linhartu pa težišče vrednotenja prevoda postopno premakne z jezikovne veščine na literarno ustvarjalnost, izvirnost in pri tem opozarja na enake prvine kot Čop (n. d: 80):

[...] posebne zasluge za slovensko slovstvo [si je] pridobil s tim, da je podal dve igri v slovenskem jeziku. [...] Naslov prvi igri je: 'Županova Micka', šaloigra v dveh dejanjih, ponarejena po nemški 'Die Feldmühle'. Naslov drugi: 'Veseli dan ali Matiček se ženi', šaloigra v 5 dejanjih. Prevel jo je po francoski igri: 'Le mariage de Figaro', ter jej, kakor prvi, vtisnil naroden duh. [...] **Obe igri nista samo goli prestavi, temveč prosta izdelka**, ozirom na narodne slovenske šege in navade, ter na navadno življenje. **Kazeti nam resnično podobo slovenskega življenja.**

Linhartov prevod je Kleinmayrju odličen predvsem zato, ker ni samo prevod, ampak deloma prehaja v območje izvirne literature. Podobno ocenjuje Prešernovega (n. d.: 131):

Pri 'baladah' opazujemo predvsem krasno obliko, občudljivo prostost in vendar izvirne misli ter viharen in strašen konec. [...] V tem oddelku je tudi **izverstna prestava Bürgerjeve Lenore, ki se bere, kakor izvirno delo.**

Nakazan je torej sklep, da se izvirna in prevedena književnost razlikujeta, pri čemer je izvirna več vredna od prevedene. To stališče pa spravlja Kleinmayrja pri obravnavi Koseskega v zadrego, zato po Wiesthalerju dobesedno povzema pozitivno oceno jezikovno-formativne in informativne funkcije prevoda (n. d.: 154–156):

[Koseskega] umotvori so ali izvirni ali prestavljeni. Prevodi glede števila izvirne pesmi daleč presegajo. Priobčil je mnogo najboljših umotvorov raznih evropskih narodov. [...] Vsakdo mora priterditi, da **so prevodi izverstnih umotvorov tujih narodov v domači jezik iz dvojnih ozirov koristni. Pervič ker se na ta način jezik izobražuje, njegov besedovni zaklad bogati; drugič pa tudi, ker se je narod seznanil s slovstvom drugih ljudstev, z njihovo mišljavo, njihovo omiko.** V prevodih nam kaže Koseski, da je naša slovenščina pripravna v izraz vsake, še tako vzvišene misli.

Obsežno kritiko in hkrati dopolnilo Kleinmayrjeve *Zgodovine slovenskega slovstva* je napisal in še v istem letu, tj. 1881, objavil v *Ljubljanskem zvonu* Fran Levstik (Levstik 1958: 108–196). Eno najdaljših poglavij v njej je namenil prevrednotenju Koseskega in s tem implicite literarnega prevoda nasploh. Spodbijal je namreč

trditev, da je Koseski dober pesnik in dober prevajalec. Ne samo na podlagi vtisov in občutkov, ampak argumentirano, s primerjanjem izvirnikov in prevodov, je ovrgel prevladujoče mnenje, da je Koseski prevajal 'zvesto' in da so njegovi prevodi kot jezikovne tvorbe 'enakovredni' izvirnikom. Dokazal je, da je 'prvak' prevajal samovoljno, velikokrat nerazumljivo, banalno, s čimer je pokazal neznanje in slab okus, zraven pa nehote deloval smešno. Povrh mu je očital še to, da je tudi pesmi, ki veljajo za izvirne, dostikrat povzema po nedvoumno razpoznavnih nemških predlogah, torej so samo 'svobodne preloge', ne samostojne stvaritve. Kot pesnika ga je torej razveljavil z neizvirnostjo, kot prevajalca pa s tole dedukcijo (n. d.: 153–154):

[...] pesniku jezik ni vse, nego le posoda njega misli. Vendar je tudi jezik zelo imeniten. Zatorej so se z gladkim in pravilnim govorom trudili prepevati od nekdanji vsi pevci prve cene. Ali jezik je še posebno tehtovit onemu pisatelju, ki do malega samo prelaga, hoteč pokazati, da i njega beseda more čisto in pravilno pripovedovati, kar so ustvarili največji duševni veliki drugi narodov. A kakšen je Koseskega jezik? Že pred menoj so ga ozbiljno grajali drugi in rekel sem tudi jaz, da se z njim dela slovenščini sila.

*

Ko so torej kritiki v 19. stoletju literarni prevod na Slovenskem končno začeli ocenjevati kot delo drugačne provenience in zato drugačno od izvirnika, predvsem pa z drugačno vlogo v slovenski književnosti, tudi literarno zgodovino pisje do njega ni bilo več nevtrarno. Ob Koseskem je skušalo sprva dokazati, da ima lahko prevajalec prav tolikšno vrednost kakor izviren ustvarjalec, nato pa je razvrednotilo ne le njegov prevodni opus, ampak je nasploh razglasilo literarni prevod v okviru nacionalne literature za izdelek sekundarnega pomena in majhne vrednosti, čeprav včasih tudi s paradoksnimi argumenti: če je prevod izjemoma dober, potem ni več prevod, ampak izvirna jezikovna tvorba; če kdo pesni slabo, so njegova dela slaba zato, ker niso izvirna, ampak se 'nehote in nevede' ravnaajo po tujih zgledih.

Nasploh pa se je s premislekom o prevodu in o razmerju med izvirno in prevodno književnostjo več ukvarjala literarna kritika kot literarna zgodovina, ki se je metodološko bolj opirala na bibliografske popise in lingvistične razprave kakor na razmislek o literarnih vprašanjih. Od srede 19. stoletja je kar nekaj vidnih, za nadaljnji razvoj slovenske literature odločilnih in zato tudi z današnje perspektive pomembnih literarnih kritikov začelo pretehtavati dotlej neproblematični delež prevodov v slovenski književnosti – delež, ki ga slej ko prej nihče ni mogel, pa tudi ne hotel prezreti. Pomisleke jim je začela zbujati prav nesorazmerna velikost tega

deleža in njegova nediskriminatorna, samoumevna vključenost v slovensko slovo. Trdina, Levstik in Stritar so zato najprej ločili izvirno domačo literaturo od prevodne, nato pa jima določili različno ceno in ju s tem postavili v hierarhično razmerje: izvirni slovenski ustvarjalnosti so pripisovali čedalje večjo vrednost, prevodu pa vse bolj le funkcijo dopolnilne, pomožne, celo odvečne tvorbe, ki lahko koristi kvečjemu jezikovnemu razvoju, medtem ko razvoj slovenske literature pravzaprav samo ovira.

Ta stališča, povezana z ukrepi, kakršen je neobjavljanje prevodov v reviji *Zvon*, in zlasti z leposlovno ustvarjalnostjo nekaterih kritikov, npr. Trdina, Levstika in Stritarja, so nekaj časa delovala spodbudno na izvirno slovensko ustvarjalnost in zaviralno na produkcijo prevodov, vendar ne do take mere, da bi jo bistveno zmanjšala ali celo zatrla. Le delno so spremenila dejansko razmerje med izvirno in prevodno književnostjo, zelo močno pa njuno načelno vrednotenje. Prav radikalnost odklonilnih stališč do prevoda je izzivala k natančnejšemu razmisleku o njegovi vlogi v slovenski književnosti in ga v začetku 20. stoletja z nastopom moderne tudi izzvala. Slavist in komparativist Ivan Prijatelj je to razmerje premislil na novo in funkcijo prevoda ocenil pozitivno.

Prijatelj, Kidrič, Ocvirk: prevod dopolnjuje izvirno literaturo

Prijateljev načelni zagovor in konkretna kritika literarnega prevoda

Spodbuda za Prijateljev poseg v problematiko prevoda je bila stoletnica Puškino-vega rojstva leta 1899, ki jo je zlasti slovanski svet praznoval s številnimi, raznovrstnimi počastitvami občudovanega ruskega pesnika. Prijatelj se je praznovanju pridružil na akademski ravni, z razpravo *Puškin v slovenskih prevodih* (1901), v kateri je pokazal naše poznavanje osrednje osebnosti ruske literature. Prevodov Puškinovih del se je v drugi polovici 19. stoletja, torej v obdobju, ki prevodu načelno ni bilo naklonjeno, pri nas nabralo skoraj 50, kar Slovencev ni pokazalo kot vase zaprtih zapečkarjev, ampak kot narod, ki ga zanima literarno dogajanje drugod po svetu. Toda Prijatelj se ni zadovoljil z ugotovitvijo števila prevodov in člankov o Puškinu in z njihovim površnim opisom, ampak jih je predstavil nadrobno, izrazito kritično in hkrati v širšem kontekstu funkcije prevoda v nacionalni književnosti. V uvodu je

zato razložil svoje načelne poglede, izrecno nasprotne Stritarjevim, ki so po njegovih oceni dolgoročno škodovali položaju in kvaliteti slovenskega prevoda in slovenske literature (Priatelj 1901: 58):

Odkar je bil izključil Stritar iz svojega 'Zvona' prevode, je izgubilo naše občinstvo, naša izdajateljstva in uredništva ves zmisel za tuje umotvore v domačem jeziku. Stritar je imel pri tem gotovo najboljše namene. Hotel je, da si ustvarimo pred vsem samostojno domačo literaturo. A spoznati bi bil moral sam najbolje, da brez učiteljev ne postane nikdo pisatelj. Učili so se naši poznejši pisatelji vseeno od večjih literatur tako kakor prejšnji. A ker po večini niso bili večši nobenega jezika tako dobro kakor nemškega, in ker je ležala nemška knjiga najbližje, gledali so vse, tudi slovanske umotvore največkrat skozi nemško steklo. A to ni bilo in še dandanes ni na korist naši literaturi.

Na polemično naravo svojega načelnega uvoda pa je Priatelj opozoril šele na koncu. Stritarju je namreč nasprotoval zaradi njegovega sklepa, da je treba pospeševati domačo ustvarjalnost z zatiranjem prevodne književnosti, popolnoma pa je soglašal z njegovim izhodiščem, da je treba izvirno leposlovje gojiti in podpirati. Z drugimi besedami, Stritar je iz ljubezni do domače literature prevod zavračal, češ da ji škoduje, Priatelj ga je iz enake ljubezni podpiral, ker ji koristi (n. d.: 52):

Lepa književnost je posoda, ki vanjo polaga slednji narod del svojega najboljšega. [...] Vsak narod, ki stremi h kulturi, more torej delati na to, da si ustvari lastno nacionalno umetnost. S tem seveda ni rečeno, naj se zaklene v svojo kočo. Ravno nasprotno: celo potrebno je, da pogleda včasih preko slemena svoje hiše. To pa iz dveh vzrokov: prvič zato, ker že življenje posameznih narodov samo ob sebi komunicira med seboj: narodi se dotikajo v več točkah; drugič pa zato, ker narodi uče drug drugega, si kakor dobri sosede svetujejo in si povedo za marsikateri korak, ki se je pri tem ali onem dobro obnesel.

Prevodi so torej potrebni za lepšo rast in razvoj domače književnosti, vendar ne vsi povprek: treba je paziti, kaj in kako naj se prevaja v slovenščino. Odgovor na 'kaj' je Priatelju lahek – izbirati je treba samo dela velikih umetnikov, ki bodo »kot vzori potem tudi bogatili in žlahtnili našo književnost«. Odgovor na 'kako' pa je težji, bolj zapleten in zato obsežnejši (n. d.: 53–54):

Odgovor [...] je težak že zato, ker je splošno znano, da še tako dober prevod ne doseže izvirnika. Vsega, kar je izraženo v izvirniku, skoraj ni mogoče preleti v prevod. Nekatere finese se zabrišejo, bodisi da je temu kriv premalo subtilno razviti jezik, ali pa prevoditeljeva nezmožnost vglobiti se v tujega avtorja. Zato nekateri znameniti možje prevode sploh zametujejo. A. Humboldt pravi, da prevod ni nič drugega, kakor oskubljen ptič, ki se ga zastonj trudiš pokriti s tujim perjem. [...] Prelagatelj mora skušati sam preživeti vse to, kar je preživel in prečustvoval tuji avtor pri vstvarjanju. Potem bo tekla prelagatelju prosta, iskrena beseda. Seveda bo pri tem prevod onega vedno boljši, ki je sam kaj umetnika. Svetovati pa bi se moglo prelagatelju

- 1.) da piše živo slovenščino tudi v prevodih,
- 2.) da skuša ohraniti individualnost izvirnika. Vsako delo se mora prelagati drugače. [...] Najbolj pa se boš približal originalu, ako se ne oklepaš pretesno in preboječe izvirnika. [...] Sploh se daj voditi bolj svojemu čuvstvu, nego razumu in hladnemu prevdarku. Med skrbnostjo in prostostjo hodi lahno in gibčno zlato prelagateljsko – srednjo pot!

Prijateljeve splošne ugotovitve, da noben prevod ne more biti enak izvirniku, vseeno pa si mora nešablonsko, ob vsakem delu posebej na vso moč prizadevati, da bi mu bil čim bolj podoben, prekašajo poenostavljeno pojmovanje prevoda kot besedila, ki vedno ohranja svojo tujost in zato vedno potujoče. Preskok k dajanju naukov prevajalcu, ki ga kar po domače tika, tj. preskok v normativistiko pa je povezan s tedaj še splošno razširjenimi reminiscencami antične in novodobne klasicistične poetike, ki jo je Prijatelj spoznaval pri srednješolskem pouku in nato še pri univerzitetnem filološkem študiju. Na Dunaju je namreč ob slavistiki študiral tudi klasično filologijo in med drugim poslušal Minorjeva predavanja, k horacijevski 'zlati srednji poti' pa so ga verjetno vodile tudi prevajalske izkušnje, ki si jih je sam pridobil ob zahtevnih literarnih besedilih (Koblar 1952: 572, 573).

Obsežnejši aplikativni del, tj. kritični pretres slovenskih prevodov Puškina, ki sledi načelnemu uvodu, je temeljit. Prijatelj je zbrane prevode pregledal, jih primerjal z izvirniki, analiziral in argumentirano ocenil. Obdelal je vsakega posebej po vrstnem redu objave. Kronološko zapovrstnost je obšel le toliko, da je vse prevode posameznega prevajalca obravnaval kot posebno skupino, ob kateri je lahko opazoval tudi posebnosti posameznih avtorjev, ki so prevedli po več Puškinovih del. Vsak nov prevod dela, ki ga je prej prevedel že kdo drug, je primerjal tudi s starejšim. Tako je ob individualni obravnavi posameznih prevodov odpiral širši pogled na značilnosti literarnega prevoda na Slovenskem v drugi polovici 19. stoletja. Kakor je pri ruskih izvirnikih upošteval kontekst ruske literature, je prevode opazoval v kontekstu sočasne slovenske književnosti. Njegova razprava je torej usmerjena h konkretnemu prevodu, tj. k jasno opredeljenemu in zato analizi in primerjavi dostopnemu predmetu, in deloma k njegovemu avtorju in njegovim življenjskim in delovnim okoliščinam. To jo približuje načelnim zasnovam 'deskriptivnega študija prevoda', ki so ga v 80. letih 20. stoletja uveljavljali Gideon Toury, José Lambert, Theo Hermans in drugi (Hermans 1985).

Blizu sodobnim pogledom na ustvarjalno delo, h kakršnemu Prijatelj šteje tudi prevajanje literature, je njegovo prepričanje, da sta za tako delo poleg znanja nujno potrebni razvita emocionalnost in intuitivnost. Prevod ima za rezultat prevajalčevega razumevanja izvirnika, toda razumevanje pojmuje kompleksno: pogojuje ga

prevajalčeva izobrazba, tj. znanje jezikov in poznavanje strok, zraven pa njegovo sprotno 'vživljanje' v izvirnik, tj. čustvena dojemljivost za izvirnikova sporočila.

V skladu s svojimi ugotovitvami in priporočili literarnemu prevajalcu tudi avtor razprave kaže precejšnjo čustveno razvnetost in temu primerno sproščeno izražanje. Svoja opažanja opira na tedanjo ustaljeno literarnoteoretično terminologijo, zajeto iz gramatike, metrike, retorike in poetike, a denotativni znanstveni jezik v duhu starejše kritične tradicije vseskozi prepleta s figurativnim izražanjem. Prijateljeve prispodobе so večinoma ilustrativne, pogosto malo pikre, ironične, bolj pedagoške kakor pesniške: ponazarjajo ugotovitve in razlage, poživljajo bralčevo pozornost in mu olajšujejo razumevanje suhoparnejših delov. Med njimi je največ analogij, identifikacij in personifikacij ali humornih aluzij. Npr. (n. d.: 80, 82):

Prelagatelj zelo neguje ruske izraze. [...] Nazadnje mu človek že skoraj privošči, da ga katera teh ruskih ljubic tako trdosrčno prevari [...] Prelagatelj ima menda rajši ruščino, nego slovenščino [...]. Pri taki proceduri pa se slovenščini lice pogosto prav nelepо skremži.

Učinke literarnih pojavov Prijatelj večkrat upodablja s čutnimi in estetskimi vtisi, pozitivnimi in negativnimi, ki pa navadno ne sežejo iz kroga ustaljenih, že obrabljenih asociacij. Puškinova pesem npr. 'teče gladko kakor vlita', v prevodu Ledinskega so 'raskavi stili' (n. d: 63). Tudi sinestezije zvenijo bolj klišejsko kakor izvirno (n. d.: 76, 81–82):

Slovenščina v 'Dubrovskem' je boljša nego v drugih prevodih, le ponekod se prelagaatelj vendar ne more posloviti od suhih žurnalističnih rožic brez vonja. [...] Pesmi prevajati je križ [...] Navadno postane iz svežega, dišečega venca suh, brezbarven, papirnat šopek.

Za prevajalčev izdelek, tj. prevedeno besedilo, Prijatelj dosledno uporablja še danes veljavni termin 'prevod', za izhodiščno besedilo izmenično 'izvirnik' in 'original', ki se prav tako uporabljata še danes, le tu in tam še kakšno varianto, npr. 'tujj umotvor'. Ker obravnava konkretne izvirnike, namesto splošnih izrazov 'izvirnik' in 'original' ali individualnega naslova, tj. njihove posebne oznake, pogosto uporablja ustaljen metonimičen obrazec – avtorjev priimek. 'Puškin' je že v naslovu razprave rabljen namesto natančnejše oznake 'Puškinova dela', največkrat pa konkretizira izraz 'avtor'. Namesto 'avtor izvirnika' je samo enkrat citatno navedena varianta 'izvirni pisavec'. Avtorja prevoda le izjemoma, komaj dvakrat, označuje z izrazom 'prevajavec', ki danes v pravopisni varianti 'prevajalec' prevladuje. Prav tako izjemoma je le enkrat uporabljen starinski izraz 'prevoditelj', najpogostejši, več kot dvajsetkrat uporabljen je izraz 'prelagatelj', ki je danes tudi že zastarel. Termini

'prelagatelj', 'prevoditelj' in 'prevajavec' so uporabljeni izmenično, kot variacije brez opaznih pomenskih odtenkov, medtem ko izjemoma uporabljena izraza 'tolmač' in 'interpret' bolj priložnostno kot terminološko označujeta vrhunskega, umetniškega prevajalca, ali po Prijateljevo 'pesnika-prelagatelja' (n. d.: 64).

S še več variantami kakor prevajalca označuje Prijatelj njegovo opravilo. Tudi izrazi za izdelovanje prevoda so uporabljeni sinonimno, deloma s pomenskimi odtenki, ki pa jih posebej ne razlaga. Navaja jih deloma citatno, tako kakor so navedeni ob natisu posameznih prevodov in nato povzeti v seznamu obravnavanih prevodov (Prijatelj 1901: 61–63, 88–89), večinoma pa po svoji izbiri. Jurčič je npr. po navedbi v Slovenskem narodu (1870) *Dubrovskega* 'svobodno prevel', Pleteršnik je leta 1874 *Voz življenja* in *Prerojenje* 'prevel', prav tako Štifter leta 1875 *Gospico-kmetico*, Pintar leta 1883 *Strel* in *Bojarsko hčer kot kmečko dekle*, Aškerc leta 1889 *O ribiču in zlati ribici* in Dokler leta 1891 *Pik damo*. Pač pa je Pintar leta 1883 *Dubrovskega* 'poslovenil', prav tako tudi Semen Semenovič, tj. Prijatelj sam, ob koncu stoletja *Kapitanovo hčer*. Sicer pa je v 90. letih spet prevladal starejši izraz: Lamurski je leta 1891 *Črni šal* 'preložil', prav tako leta 1892 *Rusalko*, *Šotlandsko pesem*, *Kavkaškega ujetnika* in *Čerkeško pesem*, enako leta 1895 Hostnik *Pesem o večšem Olegu*.

Nekateri zgodnejši prevodi so označeni eliptično, opredelitvi razmerja med izvirnim in slovenskim besedilom se izognejo in dajo samo vedeti, da zveza med njima obstaja: Rodoljub Ledinski je npr. leta 1855 delal 'po Puškinu', prav tako leta 1865 J. Vesel, medtem ko je Ivan Vesel Koseski leta 1870 sestavil 'rusko-Puškinovih petero'.

Prijatelj označuje prevajalčevo dejavnost z vrsto glagolov in glagolnikov, najpogostejše z izrazi 'prelaganje, preložiti, prelagati' in 'prevajanje, prevajati', redkeje s 'posloveniti' in 'sloveniti', 'ponašiti', 'prepesniti' in 'tolmačiti', samo citatno, po Novicah iz leta 1855, pa z že takrat zastarelima 'prestavljanje, prestavljati'. Nekatere med temi izrazi rabi izmenično ali pa v različnih kombinacijah – največkrat 'prelagatelj prevaja' ali 'prelaga', včasih 'prevajavec prelaga' ali 'prevaja', pač zato, da v besedilu ni preveč ponavljanj, ki so veljala za nelepa, torej iz stilističnih razlogov. Tiste oznake, ki niso rabljene sinonimno in razločno opredeljujejo drugačnost, npr. 'svobodno' ali 'prosto' prevajanje, pa seveda modificirajo tudi splošno oznako za rezultat prevajanja, prevod. Npr. (n. d.: 68):

Res si je Koseski izvolil prosto prevajanje, ali prav zato mu je bila dana prilika, ustvariti gladek, neprisiljen in domač prevod, ker se mu ni bilo treba loviti med ruskimi besedami, vezati na rusko skladnjo.

Različne oznake za prevajalčevo delo opozarjajo, da je Prijatelj zajel v svojo analizo prevod v najširšem pomenu besede. Upošteval je vsa besedila, ob katerih je ugotovil, da so nastala po Puškinovih – bodisi s 'prostim prevajanjem', tj. kombiniranim prevajanjem in predelovanjem, bodisi s prevajanjem 'besede za besedo', v katerem so iz izvirnika deloma povzete tudi neprevedene besede in sintagme, bodisi po različnih vmesnih 'prelagateljskih srednjih poteh'.

Kakor je videti iz navedka o Koseskem, Prijatelj 'prostega prevoda' nasploh ni odklanjal, zavračal je le ponesrečeno rabo te metode. Zanimivo, da je tudi ponesrečeno rabo nasprotno, 'dobesedne' metode, opazil spet pri Koseskem (n. d.: 68–69):

[...] vsak stih priča, da je prevajal s slovarjem v roki, besedo za besedo. [...] in vse, kar je pel, je pel slovar, a nikdar Koseskega srce.

Z definicijo literarnega prevoda se Prijatelj ni trudil, za bralčevo osnovno orientacijo je navedel kar tradicionalno metaforično ponazoritev prevajanja in prevoda: enačil ju je s 'presajanjem tujih plodov v naš vrt', z 'vcepljanjem tujih mladik v živo telo naše literature' (Prijatelj 1901: 52). To prijazno vrtnarsko početje nasprotuje Humboldtovi komparaciji prevoda z oskubljenim ptičem, enačenju prevajanja z mesarskim početjem, ki iz originala vedno naredi oguljeno spako. Prijateljevi priispodobi imata osnovno konotacijo koristnega dela, ki ima možnost na uspeh (n. d.: 52–53):

[...] če si našel pravo mladiko, ki se prilega našemu organizmu in lepo zazeleni na našem debelu, potem si storil nekaj plemenitega, ker si požlahtnil drevo naše umetnosti. Drevo pa se mora žlahtniti, ako hočemo priti do boljšega sadja.

Pozitivno vrednotenje funkcije prevoda je povezano z opozarjanjem na zahtevnost prevajalčevega dela. Prijatelj prevajalca načelno nima za literarnega mesarja, temveč za ljubitelja in poznavalca drugojezičnih literatur, iz katerih zna izbirati besedila, primerna za prevajanje, tako da se prevodi ujemajo z novim jezikovno-kulturnim okoljem. Uspelost prevoda se torej meri z njegovo sprejemljivostjo med novimi bralci – literarna kvaliteta izvirnika je šele prvi pogoj, da besedilo sploh lahko pride v poštev za prevajanje. V prevodni literaturi je selekcija izhodiščnega besedila mogoča in nujna, ni pa preprosta. Puškin je npr. »markantna pesniška prikazen« (n. d.: 56), a v slovenščino ne bi kazalo prevesti vseh njegovih del, temveč (n. d. 59, 58):

samo to, kar odgovarja našemu okusu in tako, kakor zahteva naš jezik. Tako bi dobili domačega Puškina. [...] Naloga slovenskih ljubiteljev Puškina ni bila po mojem mnenju nič drugega, nego čitati Puškina s slovenskim srcem in slovenskim čutom. In potem: iskati v sferah njegove poezije nove, slovenske vidike, odkriti s l o v e n s k e g a Puškina.

Takih prevodov je Prijatelj med analiziranimi našel le malo, nekaj pa vendarle. O Veselovem *Guadalkvíviru* je ugotovil, da je 'dovršen', in to sodbo podprl z navedbo značilnosti, v katerih se ujema z izvirnikom – samih splošnih lastnosti, ki pravzaprav opisujejo kritikove sumarne vtise o njem oziroma naštevajo njegove učinke na bralca (n. d.: 66):

Pesem bi lahko bila vzor klasičnega prevoda. Tu je vse kakor pri Puškinu: ista nežnost, ista ljubkost, jasnost in preprostost, ista globoka in božajoča čuvstvenost.

V dokaz te trditve je nato naveden prevod, a brez vsakršnega komentarja. Tudi naslednjega 'uzora lepega prevoda', Levstikovih *Dveh vranov*, ni razčlenjeval. Navedel je celotno balado, ki naj bi bralcu kar neposredno pokazala svoje odlike, in brez pojasnila dodal le še pohvalo (n. d.: 76):

Tu vstane pred nami Puškin sam v svoji pesniški veličasti – s l o v e n s k i, a tudi njegov ruski značaj je nedotaknjen.

Določnejši je le ob tretji pozitivni izjemi, Aškerčevem »krasnem prevodu« *'bajke' O ribiču in zlati ribici*. Lastnosti tega prevoda spet opisuje z njegovimi učinki, s psihičnim in čutnim ugodjem, ki ga zbujata v bralcu, z antitetičnima vtisoma 'krepkosti' in 'nežnosti', s personificiranim 'nežnim tonom', z 'mehkim čarom' in z 'domačo zaupnostjo', ki so posledice estetskega doživetja 'harmonične in umetne celote'. Zraven opozarja tudi na literarnoteoretično opredeljene odlike prevoda, tj. na njegovo zvrstno, ritmično in slogovno ujemanje z izvirnikom (n. d.: 81):

Aškerčev prevod bajke 'O ribiču in zlati ribici' je krasen. Prevodu se pozna, da ga je oskrbel pesnik in sicer pesnik, ki je doma v slovenski narodni pesmi. Aškerc je umel ohraniti krepki pravični slog Puškinove pripovedke in tudi nežni ton, ki je lasten narodni pesmi. Vrhu tega je Aškerc tudi spreten mojster onega značilnega prostega ritma, v katerem je pisana Puškinova bajka. To je ritem ruskih narodnih pesmi. Aškerčev prevod se odlikuje zlasti v tem, da je presajen v domačo gredo; specijelno ruski značaj bajke je spojil z odgovarjajočim slovenskim v tako harmonično in umetno celoto, da te nehote objame mehak čar, domača zaupnost.

Bolj kakor pri redkih uspehih prevodih se Prijatelj opira na literarnoteoretični kategorialni aparat pri ocenjevanju druge, veliko večje skupine prevodov, ki spadajo

med delno uspele, problematične ali popolnoma neustrezne. V proznih besedilih opazuje npr. oblikovanost poglavij in dialogov, med figurami pa zlasti epitete in komparacije. Značilne posameznosti ga zanimajo zaradi funkcije v celotnem besedilu. Ob Jurčičevem prevodu *Dubrovskega* se npr. sklicuje na široke zbirne kategorije – jezik, slog in kompozicijo, ter ob njih še na dve splošnejši, dejanje, tj. dogajanje, in prizore, medtem ko 'fines', ki jih omenja, ne konkretizira (n. d.: 70):

Novela je prevedena v resnici prosto; dejanje v površnejšem obrisu, posamezni prizori v lahkem, svobodnem pripovedovanju. Res da je s tem izgubila novela deloma svoj značaj, da se je marsikatera lepota in finesa Puškinovega jezika izbrisala, ali priznati se mora, da teče slovenskemu prelagatelju beseda tako gladko, da ga je slast čitati. Jurčič sicer ni pokazal Slovencem Puškina v njegovem slogu, ali pokazal ga je prav dostojno v njegovi kompozitornici velikosti in spretnosti. Podal je Slovencem res vse, kar spada bistveno k dejanju 'Dubrovskega'.

Nasprotno se ob *Pikovi dami*, ki jo je prevedel neki J. H., ustavi ob podrobnosti, iz katere razbere prevajalčevo prešibko občutljivost in zmožnost razumevanja literarnih besedil (n. d.: 78–79):

V 'Pikovi dami' obude našo pozornost 'gesla' – moto – nad posameznimi poglavji. [...] Slovenski prelagatelji so si menda mislili, da jim tega, kar ni zložil njih avtor sam, ni treba prelagati. Pri tem pa so se hudo zmotili. V tistem hipu so namreč grešili zoper avtorjeve naredbe. Ako se je avtorju zdelo, da mora postaviti na čelo poglavij moto, prešel je tuji verz, ali karsizebodi v njegovo delo z njegovim dovoljenjem, bil je imenovan za tovariša drugih stavkov, uda njihove družine, in sicer za dokaj važnega, za načelnika – od avtorja samega. In trgati te ude stran se pravi avtorja slačiti, ne preoblačiti v obleko drugega jezika. Prelagatelju 'Pikove dame' je očitno vzišlo spoznanje, da moto ni slučajno prišel pod številke, ki zaznamujejo poglavja. Zato si ga ni upal izpustiti. Ali pregrešil se je hudo, morebiti še hujše od prejšnjih prelagateljev. Pustil je namreč 'gesla' – neprevedena. Preoblekel je torej avtorja v domače odelo, le nekaj tujih zaplat mu je prilepil – žal baš na čelo. Tako je iz umetniške obleke napravil maskaradni kostum.

Tudi pri prevodih pesmi upošteva kritik vtis celote in ugotavlja, koliko so zanj odločilni nekateri izbrani elementi: zanima ga, ali so ohranjene značilnosti zvrsti, npr. balade in ljudske pesmi, opazuje organiziranost besedila v kitice in verze, rabo rim, ritma, refrena, pomensko ustreznost uporabljenega besednega gradiva in njegovo usklajenost z verznimi shemami, posebno ohranjanje naravnega besednega naglasa ali njegovo nasilno spreminjanje. Koseskega, ki je »prevel največ ruskih pripovedek, vse Puškinove, vsega skupaj vsaj 4400 rimanih verzov«, po teh kriterijih oceni negativno (n. d.: 67–69):

Prelagatelj bi moral dobro poznati rusko narodno pesništvo, umeti njega idejno in oblikovno bistvo ter imeti fino razvit čut za oni skoraj neulovljivi duh, ki veje iz narodnega blaga. Poleg

tega bi moral poznati tudi značaj naše narodne poezije, na katero bi moral nasloniti svoj prevod zlasti glede na obliko. [...] Človeku je žal lepih ruskih pripovedek, ko vidi, kako se krčijo in raztezajo, zbijajo in razblinjajo pod peresom mrkega zaprtnjaka. [...] Ne, Koseski ne ume narodne pravljice v njeni govorljivi kratkosti, on jo dolži dolgoveznosti in blebetavosti, samo da more razložiti vse po vsakdanji logiki sebi in drugim enakim zapečnikom, ki poslušajo narodno pesem z razumom, namesto s srcem. Iz 14 Puškinovih verzov namelje Koseski – celih 30. Koseskega prevod pripovedke 'Mrtva carevna in sedmero viteзов' [je] za nič manj nego za 220 verzov daljši od Puškinovega originala.

Pri vseh prevodih, verzni in prozni, je Prijatelj pozoren na jezik, tj. na kako-vost slovenščine, pri čemer ga spet zanima tako celotni vtis kakor delež posameznih elementov: raba glagola in njegovih časov, vidov itn., samostalnika, pridevnika, osebnega zaimka, prislova, predlogov, enklitik, 'rečenic', sintaktične strukture stavkov in period, pa tudi zvočna in pomenska ustreznost posameznih besed in sintagem glede na izvirnik. Ob teh analizah znova in znova ugotavlja pomanjkljivo jezikovno znanje prevajalcev in zraven opozarja, da samo obvladovanje izvirnikovega in prevodnega jezika za literarno prevajanje še ne zadošča. V literaturi gre za nekaj več kakor le za znanje knjižnega jezika (n. d.: 81–82, 84, 83):

Pesmi prevajati je križ. Še tako natančno in pravilno prevedene izgube navadno ono svojo mičnost in silo, ki vzbuja občutje. [...] K sreči [je] razvoj jezika vzvišen nad vsemi preskrbno gradečimi, stiskajočimi, raztezajočimi in zlepljajočimi mojstri in nemojstri [...] Pesniški jezik je prost, živ jezik, ki mora imeti svojo barvo in moč naravnost iz naroda, uglašeno in opredeljeno obliko pa od genialnih umetnikov.

Po vseh sadjarskih, vrtnarskih in kostumerskih primerjavah se literarno prevajanje pokaže kot zahtevnejše delo na višji ravni: če prevod doseže raven izvirnika, ki je umetniško delo, je tudi sam produkt 'prevajalne umetnosti'. Na umetniško raven je Prijatelj kljub prizanesljivosti, ki jo je pokazal pri količkah sprejemljivih prevodih, naletel le redkokdaj. Pri manj ustreznih pa mu je bil vendarle ljubši 'prost' prevod, če v njem ni opazil nasilja nad slovenščino, kakor bolj ali manj dobeseden prevod, četudi mu ni mogel očitati jezikovnih nepravilnosti, pač pa zgrešeno slogovno orientacijo. O tem se je še bolj kot ob verzni prevodih Koseskega razpisal ob prozni prevodih Ivana Pintarja, Tavčarjevega sodobnika in ožjega rojaka z Malenskega vrha nad Poljanami blizu Škofje Loke, časnikarja, ki se je jezikovno vzgajal v sorodnem okolju in imel sprva tudi podobne ustvarjalne težnje kakor odlični pripovednik in stilist Ivan Tavčar (n. d.: 72):

Pintar je vaje prelagati. To je mož bistrega pogleda. On ne vidi samo stavka, on ima pred sabo cele strani, poglavja. A mož je žurnalist. Prevaja sproti za listek političnega dnevnika. Stavec pogosto trka na vrata, in slovar je na drugi mizi, ali ga celo ni pri roki. Treba je hiteti; kaj zato, ako

se izpusti tu in tam kak atribut ali odvisni stavek, katerega ne more iztresti kar tako, rekel bi, iz rokava niti izurjen prelagatelj. Tudi umetnih period ni mogoče sestavljati v taki naglici. Da se le pove, kar je hotel reči Puškin. In Pintar res ne pove nič več in nič manj. Posameznih besed izpusti mnogo, marsikaj skrajša in to ali ono pove po svoje, včasih celo nerodno in medlo, a nikjer ga ne moreš občutno prijeti. No da: hvaliti tudi nimaš kaj na njem. Brez pomišljanja se reče o njegovih prevodih le toliko lahko, da so za efemernost političnega dnevnika dobri, včasih celo prav dobri, a literarne, umetniške vrednosti nimajo nikake. Najbolj kazi Pintarja njegov slog. To je oni nesrečni jezik, ki se je bil razvil okrog osemdesetih let v uredniških pisarnah naših političnih listov popolnoma izven naroda. Bil je to oni potrti, suhi, papirni jezik, ki ni postavil nikdar nobene enklitike na pravo mesto, ki je sestavljal šepave stavke in govoril nemško s slovenskimi glasovi.

Prijatelj je torej tipal za opredelitvijo neustreznosti prevoda, ki je »nikjer ne moreš občutno prijeti«, na območju specifike literarnega besedila, torej ne na območju njegove gole 'vsebine', ampak na območju njene besedne oblikovanosti, tj. na območju 'stila'. Zato opazuje rabo leksikalnih in sintaktičnih elementov z vidika jezikovne norme, funkcionalnosti in estetskih učinkov pravilnega ali nepravilnega besednega reda, stavčnih konstrukcij, primerno ali neprimerno izbranih izrazov. Npr. (n. d.: 75, 82):

Nelep izraz je 'stegnen' za strojnij, boljše bi bilo 'stasit' ali 'lepo zrasel'. Ker 'stegniti se' ima v slovenščini tudi pomen 'poginiti', vrhu tega pa 'stegnen' tudi sicer ne odgovarja ruskemu 'strojnij' (wohlgestaltet, harmonisch gebaut). [...] Nelep rusizem je tudi 'stopiti iz otročjih let' mesto 'odrasti otroškim letom'.

Nelepo, moteče delujeta izbira besede, ki izvorniku ustreza komaj na denotativni, ne pa na konotativni ravni, in dobesečno prevedena sintagma, za katero obstaja pomensko ustrezen, vendar ne dobesečen slovenski ekvivalent. Primerov rabe zgrešenih pomenskih otenkov našteva Prijatelj še precej. Navadno ga pri njih moti zniževanje stilno-izrazne ravni, vnašanje banalnosti, ki je v izvorniku ni (n. d.: 77, 64, 73, 76):

Prebanalna psovka je 'gobec' za 'hrič', istotako je 'prervat' prenedolžen glagol, da bi se prelagal z 'zadreti se', celo za 'obodrat' bi se dalo najti kaj lepšega nego je 'odreti'. [...] Banalno se glasi Veselov pristavek v zadnji kitici: 'Kaj vam pomaga blebetanje? – Pošljite svojih nam sinov.' Izvornik: 'Tak' vysylajte-ž k nam, vitii, – Svoih ozloblenih synov'. (Pa pošljajte k nam, govorci – Svoje srdite sinove.) [...] Banalen je izraz 'pretegovati se na konju' (risovat' sja na kone = kazati se), [...] kakor ni bil še nikoli 'asurman' 'prokleti tujec'. [...] 'Ona umirala so skučki' (umirala je od dolgega časa) prevaja: 'Ona se je prekleto dolgočasila.'

Poleg zniževanja slogovne ravni prevoda v primeri z izvornikom opaza Prijatelj pogosto vulgarizacijo tudi pri prirejevalskih postopkih, tj. pri dodajanju ali opuščanju posameznih besed in sintagem (n. d.: 75, 80, 69–70):

Na svojo roko dolži Pintar Ivana Petroviča, da je 'pil za tri'. Puškin pravi samo 'pil v svojo meru'. [...] Od kod ve Pintar, da je bilo v onem kraju, kjer se godi dejanje 'Strela', mnogo pijancev, ne morem uganiti. Puškin pravi samo: 'pobojalsja ja sdelat'sja p'janiceju s' gorja, t.e. samym' gor'kim p'janiceju'. Pintar: 'Tudi sem se bal, da ne bi postal pijanec, kakršnih bilo je mnogo v tem kraju.' [...] Grofica prosi mladega Tomskega, naj ji prinese tak roman, 'gde by ne bylo utoplennyh' tel' (kjer bi ne bilo utopljenih teles). Dokler: 'kjer ne bo govor o pijancih'. – Pri Puškinu se grofica za izposojene knjige zahvaljuje, pri Doklerju ne.

Odurnih pripomb, za katere ni imel v izvirniku niti trohice povoda, kar mrgoli: 'To trdi le glupi trap./ potepuh, nemarni cap...' Za konec pa nas Koseski preseneti še s tem, da potvori lepi pravljčni motiv, ki je tolikrerim slovanskim pripovedkam lasten. Pri nas končava pravljčar svoje bajke z besedami: Tudi jaz sem bil zraven in dobil sem iz naprstnika jesti in iz rešeta piti. Rusko pripovedko zvrši Puškin takole: 'Ja tam byl, med, pivo pil,/ Da usi liš območil.' (Jaz sem bil tam, med in pivo sem pil, pa sem si komaj brke zmočil.) Koseski: Tudi jaz sim zraven bil,/ mnogo vina v gerlo zлил' (!!).

Te vrste neskladij med izvirnikom in prevodom ne sodijo več v območje kršnje jezиковne norme, ki jih bralec lažje opazi, čeprav izvirnika ne pozna. Tu gre za spreminjanje literarne oblikovanosti besedila, za neskladnost med avtorjevimi in prevajalčevimi sporočili in občutji. Puškinova varianta 'srečnega konca' verzificiranih in proznih ljudskih pripovedk npr. ohranja pretiravanje, ki je hkrati antitetično: pripovedovalec zgodbe je na zaključni pojedin, ki se je nepričakovano udeleži, nasprotno od vseh drugih gostov deležen skrajno pičlih količin pijače, s čimer avtor humorno namiguje na umetnikov zapostavljeni družbeni položaj. Koseski ohranja pretiravanje, ki pa se ne nanaša več na majhne, temveč na velike količine popitega vina. Antitetičnosti zaradi tega ni več, humornosti tudi ne, prav tako ne aluzije na umetnikovo družbeno zapostavljenost: hudomušno nakazani kontrast prikrajšanosti v izobilju je zamenjan z vulgarno psevdofolklorno izenačenostjo v vsesplošni požrešnosti.

Prevajalčevo prekrajanje izvirnika je torej lahko posledica združenih učinkov nenanja, neobčutljivosti, pa tudi slabe presoje koherentnosti izhodiščnega besedila glede na opisovano dogajanje in pripovedno perspektivo. Npr. (n. d.: 73, 81):

Prelagatelj ni umel besedi 'kol'co s izobraženiem mertvoj golovy', ko je prevajal 'prstan z upodobljeno mrtvo glavo'. Puškin piše, da je mladi Aleksej ugajal dekletom tudi zato, ker je nosil prstan, na katerem je bil upodobljen metulj 'smrtoglavce' (rusko mertvaja golova). Da je ugajal devojkam metulj, je pač verjetno, da bi jim bila ugajala mrtvaška glava – si slovenski bralec ne more misliti. [...] 'Potom uže nikto eju ne zanimal'sja' prevaja Dokler: 'Potem pa jo nihče več ni zanimal.' Kaj še! 'Zanimat'sja' z orodnikom [...] se pravi 'pečati se s čim, brigati se za kaj.' Ta je lepa! Stare grofice, katera je prihajala iz same radovednosti na vse plese, naj bi pri plesu nihče ne zanimal! Njo je pač vse zanimalo, a za njo se 'zmenil ni nihče'.

Povzamemo lahko, da je Prijateljovo opazovanje prevoda natančno, niansirano, usmerjeno k opazovanju celote in nianse, pomembnih za končni rezultat. Razčlenjevanje vzrokov za nezadovoljivo raven večine prevodov upošteva splošne, za vse enako veljavne, in posebne, različne individualne okoliščine. Kvaliteta prevoda je seveda neposredno odvisna najprej od prevajalčevega jezikovnega znanja, čustvene razvitosti in zmožnosti za razumevanje posameznega literarnega dela, nato od njegove nadarjenosti in ustvarjalnosti, in končno od njegovih delovnih pogojev. K tem šteje Prijatelj dosegljivost potrebnih jezikovnih in drugih priročnikov ter možnosti za objavo prevodov. V obdobju, ki ga obravnava, je bilo obojega premalo: domačih strokovnih priročnikov, zlasti slovarjev, ni bilo, tudi slovenski periodični tisk se je komaj razvijal in še tisti uredniki, ki so prevode objavljali, so pod Stritarjevim vplivom podcenjevali njihov pomen in njihovo zahtevnost, s tem pa zniževali njihovo raven.

Prijateljova somišljenika Aškerc in Župančič

Prijateljova razprava o Puškinu v slovenskih prevodih je pomembna zaradi kompleksnega razumevanja prevoda kot specifičnega literarnega besedila, zaradi domišljenega pogleda na njegovo vlogo v ciljni književnosti, zlasti na njegovo razmerje z izvirno domačo literarno produkcijo, in zaradi kritične obravnave njegove konkretne, pretežno nezadovoljive pojavnosti. Njegovemu pozitivnemu in hkrati kritičnemu stališču so se kmalu pridružili vplivni pesniki, prevajalci in publicisti, med njimi npr. Anton Aškerc in Oton Župančič.

Aškerc je v spremni besedi k *Ruski antologiji v slovenskih prevodih* (1901), ki jo je kot urednik v glavnem že pripravljeno prevzel po umrlem Ivanu Veselu in pri kateri je z vrsto prevodov sodeloval tudi Ivan Prijatelj, utemeljil funkcijo prevoda z zavračanjem ksenofobičnega 'zaklepanja v lastno kočjo' in podpiranjem 'pogleda čez sleme svoje hiše', tj. vzpostavljanjem koristnih mednarodnih literarnih povezav (Aškerc 1901: 463–464):

Dandanes je prevodna literatura pri vseh izobraženih narodih važen del narodne literature. Ta prevodna književnost je tista zlata vez, ki spaja poleg upodabljajoče umetnosti posamezne narode med seboj. Tudi mi ne moremo izhajati brez te duševne vezi, ki nas veže z drugimi narodi. Res je, da so vsi veliki pesniki in pisatelji mednarodni in da jih moramo poznati tudi mi Slovenci, predvsem pa je potrebno, da spoznavamo slovanske vodeče duhove, ker potem spoznavamo tudi sami sebe.

Enako prepričanje je večkrat izrazil Oton Župančič, programsko najbolj strnjeno v postumno objavljenem osnutku za članek ali predavanje, ki mu je urednik

njegovega *Zbranega dela* Joža Mahnič dal naslov *Pomen prevodov za našo duševnost* (Župančič 1978: 262, 410):

Narod, ki hoče biti kulturnen, mora imeti v svojem jeziku vsa sredstva, da se sleherni njegov član lahko potopi v duševnost človeštva. [...] Kakor prehodi vsako posamezno bitje v embrionalnem razvoju pot vsega plemena, tako mora prehoditi vsak narod duševno pot vsega človeštva. [...] Naš duh se potuji zato, ker nimamo prevodov. [...] Z vsakim genialnim delom, ki ga dobimo v našem jeziku, se razvežejo tudi nam krila. Poleg lastnega proizvajanja je prevajanje genialnih del pot do osvoboditve slovenskega duha iz ozkosti in omejenosti. – Zato nam prevodna literatura ne bo mrtva skladvnica, temveč tudi eno vrelo naši produkciji. Tako je bilo drugod, tako bo tudi pri nas.

Župančičevi prevodi so zelo povečali ugled slovenske prevodne književnosti in veliko prispevali k njeni čedalje večji razvejanosti. V prvi polovici 20. stoletja so jih tiskale in v drugi polovici ponatiskovale skoraj vse vidnejše slovenske založbe, ki so načrtno skrbale za objavo kvalitetnih prevodov klasičnih in sodobnih del iz svetovne književnosti. Slovenska matica je od 1904 do 1955 izdajala zbirko *Prevodi iz svetovne književnosti* in od leta 1940 zbirko *Vezana beseda*, v kateri so izhajali npr. Župančičevi prevodi Shakespearovih dram. Veliki založnik slovenske moderne in njenih izvirnih prispevkov slovenski književnosti Lavoslav Schwentner je pred prvo svetovno vojno izdal tudi nekaj pomembnih prevodov Otona Župančiča, Vladimirja Levstika, Alojza Gradnika, Ivana Prijatelja in drugih (Moravec 1994: 42). Prevode sta izdajala uveljavljena Mohorjeva družba in pionirski goriški založnik Andrej Gabršček: v *Svetovni knjižnici* (1900–1911) je objavil 11 snopičev prevodov, v *Slovanski knjižnici* (1893–1912) 186 snopičev, v *Knjižnici za mladino* (1895–96) 24 snopičev in v *Taliji* (1902–10) 25 snopičev. Med svetovnjima vojnima so vse več skrbno pripravljenih prevodov v sklopih prevodno koncipiranih zbirk izdajale založbe Tiskovna zadruga, ki je obstajala do l. 1945, Modra ptica, ki je obstajala od l. 1929 do 1941, in Hram (Moravec 1994).

Šlebingerjeva bibliografska osamosvojitev prevoda

Dejstvo, da je prevod zaradi dvojnega avtorstva in dveh domovin drugačno besedilo od izvirnika, so v 20. stoletju prej in dosledneje kot literarni zgodovinarji upoštevali bibliografi, ki jim sicer vključenost slovenskega prevoda med slovenske knjige nikoli ni delala težav. Obsežna *Slovenska bibliografija – Knjige (1550–1900)* Franca Simoniča (1848–1919), objavljena v letih 1903–1905, povzema še tradicionalno zasnovo nekdanjih protestantskih in prosvetljskih popisov slovenskih knjig: razvršča jih po abecedi avtorjev ali naslovov, če avtor ni naveden, ne glede na čas na-

stanka, stroko ali področje, ne glede na to, ali gre za izvirnik ali za prevod. Prijateljev in Župančičev vrstnik Janko Šlebinger (1876–1951), ki je kmalu za Simoničem, leta 1913, v *Slovenski bibliografiji 1907–1912* popisal neprimerno krajše, a tudi neprimerno produktivnejše obdobje, pa je gradivo razčlenil po strokah in po načinu objave: *Leposlovje* je npr. obdelal v štirih skupinah, ki jim je dal naslove 1. *Pesništvo in pripovedni spisi*, 2. *Spisi za mladino*, 3. *Leposlovje po časopisju in zbornikih*, 4. *Prevodi*. S tem je uveljavil prevod kot posebno besedilno vrsto in to njegovo temeljno ločevanje se je kljub delnemu spreminjanju členitve gradiva po strokah in zvrsteh odtlej v bibliografiji obdržalo – utrdili so ga zlasti Štefka Bulovec, Janez Logar, Jože Munda in drugi uredniki in sodelavci *Slovenske bibliografije*, ki je začela izhajati po osvoboditvi in zajema knjižno produkcijo od maja 1945.

Kidričeva načelna skepsa in konkretno upoštevanje prevoda

Kidričeva literarnozgodovinska sinteza, ki je izhajala v snopičih od l. 1929 do l. 1938, ima tradicionalen naslov – s tribesedno sintagmo *Zgodovina slovenskega slovstva* so svoja tovrstna dela pred njo označili Julij Kleinmayr (1881), Karel Glaser (1894–1900) in Ivan Grafenauer (s podrobnejšo opredelitvijo področja: *Zgodovina novejšega...*, 1909–11, ali celotnega obsega: *Kratka zgodovina...*, 1917–19), za njimi Lino Legiša in soavtorji (1956–1971), Anton Slodnjak (1968) ter Jože Pogačnik in Franc Zadavec (1968–1972). Tradicionalno je tudi Kidričevo pojmovanje časovne in stvarne razsežnosti izraza 'slovstvo', ki mu pomeni celotno slovensko književnost, tj. vsa zapisana, ohranjena ali samo evidentirana literarna in polliterarna, deloma tudi neliterarna, povečini strokovna in poučna besedila v slovenskem jeziku, in sicer tako izvirna kot prevedena. Toda ta konglomerat, ki ga je Trubar v svoji bibliografski evidenci imenoval 'register' (*Register und summarischer Inhalt, aller der Windischen Bücher*, 1561), Pohlin 'biblioteka' (*Bibliotheca Carnioliae*, 1803), Erberg 'literarna zgodovina' (*Versuch eines Entwurfes zu einer Literatur-Geschichte für Crain*, 1825) in Čop 'literatura' (*Literatur der Winden*, 1831), je v podnaslovu *Razvoj, obseg in cena pismenstva, književnosti in literature* razčlenil: kategorije 'pismenstvo', 'književnost' in 'literatura' je v nekoliko spremenjenem hierarhičnem razmerju do kategorije 'slovstvo' sprejel iz modela, ki ga je po zgledu Belinskega razvil Ivan Prijatelj v predavanju o literarni zgodovini leta 1919, objavljenem šele postumno (Prijatelj 1952).

Kakor kaže na naslovnici l. 1929 označeni 'obseg', je imel Kidrič namen zajeti slovensko slovstvo 'od začetkov do marčne revolucije', tj. od eluzivno opredeljene dobe prvih zapisov do leta 1848, a po desetih letih mu obsežnega gradiva ni uspelo

obdelati v celoti, zato ga je nazadnje omejil s sintagmo 'do Zoisove smrti', tj. do l. 1819. Obsežno delo je torej ostalo fragment, v katerem pa je vednost o poteku, tj. razvoju in obsegu slovenskega slovstva v vseh njegovih pojavnih in spremljevalnih oblikah v obravnavanih obdobjih izpopolnjena, v marsičem temeljito prevrednotena in na novo postavljena v evropski kontekst (Dolinar 1976). Notranjo členitev namreč določajo tri idejno-kulturna gibanja, ki so spodbudila velik del evropske knjižne produkcije od 16. do 19. stoletja – protestantizem, rekatolizacija in prerod. V njihovem okviru je literarna dejavnost sprva označena s širokima kategorijama 'beležke' in 'repertorij', nato s področno-zvrstnimi oznakami 'književnosti' in 'literature' – 'dramatika', 'pesniška proza' in 'znanstvo', tj. znanstvena proza, h kateri sodijo npr. slovnice, slovarji, zgodovinski spisi. Prevoda med temi oznakami ni, čeprav je iz besedila razberljivo, da je bil večkrat pomemben, celo odločilen faktor razvoja.

Nasprotno kot v kontekstualno orientiranem kazalu, naslovljenem *Pregled vsebine*, so namreč v besedilu poleg izvirnikov obravnavani tudi prevodi religioznih, pedagoških, pravno-upravnih, filoloških in leposlovnih del. Poleg natisnjenih so omenjeni še rokopisni, ohranjeni in zgubljeni ali komaj načrtovani prevodi, če se je le o tem ohranilo kakšno pričevanje. Kidrič ne navaja samo slovenskih prevodov, ampak tudi nemške in latinske, če so prevajalci slovenskega rodu in če so značilni za slovstva 'zamudniških narodov', s katerimi v 'evropskem okviru' primerja prav tako 'zamudniško' slovensko slovstvo. Brez konkretnega naslova omenja npr. prvi gornjelužiški prevod 'moderne aktualne pesnitve' in prvi srbski prevod 'moderne romana', srbski prevod 'priznane komedije' in češke šolske prevode 'grških in latinskih klasikov' (Kidrič 1929–1939: 164, 205, 555), določno pa odlomke Klopstockove *Mesijade* v gornjelužiškem prevodu Augusta Teodorja Rudolfa Moehna ter Jungmanova češka prevoda Miltonovega *Izgubljenega raja* in Chateaubriandove *Atale* (n. d.: 365, 366).

Prevodi so torej zajeti izčrpno, brez opazne selekcije in brez zamolčevanj dejstva, da gre za prevode, tudi obravnavani so kolikor mogoče analogno izvirnim slovenskim besedilom. To pa pomeni, da se Kidrič ne pogloblja v razmerje med prevodom in izvirnikom, ne ukvarja se niti z izvirnikovim avtorjem niti z njegovim jezikovno-literarnim kontekstom. Prevod upošteva kot slovensko besedilo v sklopu slovenskega slovstva, prevajalca, ki ga imenuje s starinskim izrazom 'prevodilec', kot slovensko pišočega avtorja. Sistematično ga identificira po imenu, stanu ali poklicu, in če ni Slovenec, tudi po narodnosti. Npr.: »Češki cistercijan v Stični si je napisal okoli [leta] 1428 molitev pred pridigo« (n. d.: 13). Važna sta mu njegova izobrazba

in znanje jezikov, posebno obvladanje slovenščine. Zanima ga njegova motivacija, pri čemer loči posamezne prevode od večjega prevodnega opusa. Tudi prevod je namreč lahko del literarnega programa, 'repertorija', ki ga je sestavil prevajalec sam ali pa kdo drug, npr. Trubar zase in za slovenske protestante. Omenja, če je bil prevod posebej naročen: Vodnikove *Pesmi za brambovce*, ki jih Kidrič imenuje 'politična lirika', so npr. prevod Collinovih *Lieder Oesterreichischer Webrmänner*, narejen po naročilu avstrijske vlade; Vodnik, Primic in drugi so po naročilu prevajali 'državne razglase' in učbenike (n. d.: 365, 437, 433; 444, 488, 542). Prav tako navaja, če je nastal na kakšno manj obvezno naročilo ali pobudo, ali po prevajalčevi izbiri, morda celo zaradi posebne afinitete do izvirnika, kot npr. Zoisov prevod Bürgerjeve *Lenore* in Vodnikov prevod Lhomondove slovnice francoskega jezika (n. d.: 267, 530–531).

Precej sistematično ugotavlja čas, kraj in okoliščine nastanka prevoda, kraj in čas objave, tiskarja in založnika, včasih tudi obseg in naklado, ponatise itn. Pri zgodnejših prevedenih besedilih podrobneje ugotavlja njihove jezikovne, zlasti pravopisne in leksikalne značilnosti, izbira črkopisa in dialekta, rabo tujk, posebno germanizmov, kroatizmov, rusizmov. Kdaj pa kdaj tudi ocenjuje, ali gre za inovativno ali tradicionalno, dosledno ali nedosledno, pravilno ali napačno pisanje: prevod je lahko jezikovno inovativen, spodbuden, pozitiven, ali pa razvojno zaviralen, negativen, potujčevalen.

Včasih se dotakne tematskih in zvrstnih značilnosti prevedenega besedila in ga oceni glede na njihovo odmevnost v nadaljnjem razvoju slovenskega slovstva. Včasih poseže celo v problematiko prevoda kot odvisnega besedila in omenja njegovo razmerje do izvirnika, vendar predvsem iz zanimanja za prevajalčev način dela, ne toliko zaradi značilnosti besedila. Pri posrednem prevodu ga bolj od tujejezičnih predlog zanimajo povezave s prejšnjimi slovenskimi prevodi istih besedil, tj. ob interlingvalnem prevodu upošteva tudi intralingvalnega. O Pohlbinovih biblijskih prevodih npr. domneva, da so »predelava Kastelčeve prireditve« (n. d.: 237).

Ne da bi se spuščal v podrobnosti, ki ob primerjavi prevoda z izvirnikom odpirajo širše razglede po mednarodnih kontekstih nacionalne književnosti, pa je kar pogosto uporabljal tradicionalni oznaki za dva različno usmerjena tipa prevoda – 'doslovnega', tj. dobesednega, in 'svobodnega', ki ga je opisoval kot 'ponašitev', 'prepesnitev' ali 'predelavo'. Te oznake je včasih presenetljivo povezoval – prevod je npr. označil za dobeseden in hkrati pisal o njem, kakor da gre za izvirno besedilo: »Prva slovenski pisana slovnica francoskega jezika je menda precej dosloven prevod Lhomondovega izvirnika.« (n. d.: 530.)

Dobeseden prevod ocenjuje pozitivno, če mu pripisuje pozitivno vlogo v razvoju slovenske literature, Knoblovemu prevodu Cochemove *Genovefe* npr. zato, ker uvaja k nam novo literarno zvrst (n. d.: 455–456):

Prevod hoče biti dosloven: prevajalec ni izpreminjal niti obsega niti sloga. Knjižici pritiče pažnja zaradi tega, ker ima vidno mesto v kronologiji slovenske zabavne proze: to je prvi slovenski prevod daljše moralistične povesti.

Negativno pa je ocenil 'dobeseden prevod' verzificiranega teksta, ki na račun pomenške 'dobesednosti' zanemarja izvirnikovo oblikovno urejenost: o osnovnošolskih učbenikih iz začetka 19. stoletja, tj. »felbigerijanskih abecednikih, ki so imeli tudi verze«, piše, da so »moralisti ostali goli doslovni prevodi, ker si oblikovalec prvih slovenskih mladinskih verzov niti slovenskih rim ni upal iti iskat« (n. d.: 457).

Negativno je včasih ocenjen tudi 'prosti' ali 'svobodni' prevod, tj. prevod z elementi predelave, in sicer s podobno utemeljitvijo – ker je oblikovno okoren, neskladen z izvirnikom. Kot neustrezno 'ponašitev' označuje npr. Zoisov prevod Bürgerjeve *Lenore*, ker je Zois Lenoro in Wilhelma podomačil v Lenko in Jurija, in ker je »dejanje, ki se vrši v izvirniku po končani 7-letni vojni, prestavil v dobo, ko se je Lavdon 1789 boril s Turki pred Beogradom«. Zameri mu verzifikatorsko nespretnost, tj. 'ritmične pregreške'; namigovanje, da je »revščina jezika kriva prevodilčevih težkoč pri iskanju rim«; trditev, da Bürgerjev refren ni prevedljiv, nedosledno rabo 'naglasnih znamenj' itn. (n. d.: 267). Na drugi strani pa sta Linhartovi predelavi Richterjeve in Beaumarchaisove komedije ne glede na medsebojne razlike deležni vsega priznanja (n. d.: 713–714, 268):

Linhartov delež je pri 'Županovi Micki' precej drugačen kakor pri 'Veselem dnevu'. V prvi komediji je nemška komedija Jožefa Richterja, ki jo je videl avtor na Dunaju, le 'obdelana', to se pravi, 'Županova Micka' je skoraj dosloven prevod. 'Veseli dan ali Matiček se ženi' je pa mnogo več kakor dosloven prevod Beaumarchaisove komedije 'La folle journée, ou le mariage de Figaro'. [...] Radovljčan, ki je delal po francoskem izvirniku, si je izposodil iz predloge sicer snov in njeno zapovrstnost, toda obenem je izpričal svoj samostojni realistični odrski talent: smotrno je znal dejanje prestaviti na Gorenjsko, črtati osebe, ki so se mu zdele nepotrebne, krajšati tekst tudi v drugih ozirih, prilagajevati karakteristiko oseb, izpuščati Beaumarchaisova nepriljučna politična namigavanja, vnašati prerodne elemente in reševati obenem problem slovenskega odrskega jezika. [...] Z 'Županovo Micko' in 'Matičkom', ki sta bila oba srečno izbrana in spretno ponašena, so dobili Slovenci prve dramske tekste s trajno vrednostjo.

V posplošeni oceni je povzet skupni učinek treh različnih aspektov posameznega prevoda: kvalitete izhodiščnega besedila, razmerja med prevodom in izvirnikom

in vloge prevoda kot samostojnega besedila v razvoju slovenske književnosti, ki je Kidriču najpomembnejša. Slovensko književnost opisuje tako, kakršna je, ne skriva pa, da bi mu bilo ljubše, če bi bila drugačna, tj. če bi bilo v obravnavanih obdobjih manj prevodov in več izvirnikov, čeprav se tema izrazoma pri oznaki besedil rajši izogiba (n. d.: 67):

Povsem o r i g i n a l n e g a je na videz malo v bogoslovnem oblikovanju Primoža Trubarja in njegovih naslednikov. Slovenski protestantski pisatelji niso bili samonikli glasniki novih bogoslovnih smeri. V zgodovini reformacije jim pripada le mesto skromnih, čeprav nesebičnih in navdušenih propagatorjev tujih idej in prenašalcev tujih literarnih oblik. Vendar je v nekaterih spisih njihovega cerkvenega repertorija več kompilacije ter več važnih dopolnil in značilnih vrinkov, nego bi človek pričakoval od spisov, ki tvorijo začetek književnosti zanemarjenega in zaostalega naroda.

Med prevodi, pri katerih ne moti jezikovna in oblikovna okornost, so zato Kidriču ljubši tisti, ki kažejo več samostojnosti in izvirnosti, tj. tisti, ki so manj prevodi in bolj 'ponašitve', prilagojene slovenskemu okolju in miselnosti. Tako npr. ugotavlja, da »med pomembnimi teksti protestantskega slovenskega repertorija zavzemajo prvo mesto prevodi biblijskih tekstov« (n. d.: 69) in da je med njimi najpomembnejša Dalmatinova celotna *Biblija*, v kateri »so dobili Slovenci končno prvi literarni vzorec trajne vrednosti, velepomemben tekst, ki je bil mnogo sposobnejši, da vpliva normativno na novi literarni jezik in njegovo pisavo nego pa slovnica in slovar« (n. d.: 70). Kljub temu pa bolj ceni Trubarja kakor Dalmatina, kajti »Trubar je zagovarjal kompilacijo, vsi ostali suženjsko-doslovno prevajanje« (n. d.: 47): »Trubar se je gibal svobodno med vulgato in Luthrom ter mnogokaj po domače in samo po zmislu prevel«, medtem ko Dalmatin »prevajal ni po izvirniku, ampak po Luthru in je le semtertje radi večje varnosti pogledal tudi v grški ali hebrejski tekst in njega latinski prevod« (n. d.: 69). Še določnejši sta glede tega Kidričevi sodbi o »glavnem janzenističnem pisatelju Matevžu Ravnikarju«: »Na žalost je tudi sedaj neprimerno več prevajal nego samostojno in izvirno jezikovno oblikoval« (n. d.: 657) – in o slovenskih šolskih knjigah (n. d.: 707):

Nedvomno se da tudi jezikovnokulturni šolski praksi, kakor se je razvijala po terezijanski reformi, mnogokaj očitati. [...] Presenetljivo načelo, da morajo biti slovenski šolski teksti le prevodi nemških, in to tudi npr. v kratkih pripovedih, ki bi morale vendar prinašati najintimnejše proizvode dotičnega naroda, je bilo ovira za vsakršen zdrav razvoj slovenske šolske in mladinske književnosti ter pljus v obraz vsaki solidni pedagogiki in vsaki upravičeni zahtevi spoštovanja slovenskih preradnih literarnih prizadevanj!

S problemom prevoda se je Kidrič tako kot vsi dotedanji zgodovinarji slovenskega slovstva neizogibno moral spoprijeti, toda spoprijel se je spet samo z njego-

vo konkretno pojavnostjo, ne s prevodno književnostjo kot posebnim literarnim segmentom, ki ima svojevrsten razvoj, obseg, konstelacijo, razmerja z izhodiščnimi književnostmi in razmerje z avtohtono slovensko ustvarjalnostjo. Ni bil npr. pozoren na to, da so slovenski reformacijski prevajalci po Luthrovem zgledu uveljavljali izrecno programsko načelo zvestega in razumljivega prevoda, in da sta razsvetljenca Zois in Linhart prav tako zaradi pogledov, skupnih tudi drugim razsvetljskim prevajalcem, gojila svoboden, adaptacijski prevod, čeprav z različnim uspehom.

Mnoge posebnosti slovenske književnosti je Kidrič obravnaval problemsko, načelno in primerjalno, problematiko prevoda pa je tako kakor drugi avtorji analognih nacionalnih literarnih zgodovin obšel. Posameznim prevodom priznava literarne odlike, vendar je do njih ambivalenten, ker ima prevod v primeri z izvirnikom nasploh za manjvredno besedilo. To stališče je prevzel iz kritične tradicije veljavnih mladostlovcov in ga utemeljil s svojo privrženostjo slovenstvu in s svojo absolutno pojmovano zgodovinsko metodo, v kateri se izvirnost meri predvsem s časovnim primatom. Z obeh vidikov mu je pri prevodu najbolj pomembno to, da je sekundarno, neavtonomno besedilo, saj je po času nastanka vedno poznejši od izvirnika in po načinu obstoja vedno izpeljan iz tujega, neslovenskega besedila, se pravi absolutno 'zamudniški' in 'neizviren'. Dosledno stališče zgodovinarja, ki opazuje svojo nacionalno književnost v primerjalnem evropskem okviru in ima za bolj avtentično in več vredno zmeraj tisto, kar je nastalo prej, je Kidriča privedlo k sklepu, da je tudi slovenska avtohtona, ne samo v slovenščino prevedena besedila imel za zamudniška, čeprav je prevodom tu in tam zadržano priznal, da kljub svoji inherentni neizvirnosti in zapoznelosti lahko izvirni književnosti pokažejo tudi kaj novega.

Ocvirkova opredelitev prevoda kot mednarodnega literarnega posrednika

Nasprotno od Kidriča, ki Prijateljevi eksplicitno pozitivni oceni funkcije prevoda v nacionalni književnosti ni niti določno pritrdil niti je ni zavrnil, jo je Anton Ocvirk v svoji *Teoriji primerjalne literarne zgodovine* (1936), monografiji o mednarodnih literarnih stikih in razmerjih, upošteval in Prijateljevo razpravo *Puškin v slovenskih prevodih* tudi citiral, ne samo omenjal (Ocvirk 1936: 49, 128). V metodološkem poglavju o posrednikih je ovrednotil prevod s komparativnega vidika kot najpomembnejšega, nepogrešljivega povezovalca različnih kultur, čeprav je le nepopoln nadomestek izvirnika (n. d.: 124):

Najmočnejše in obenem najuspešnejše sredstvo za razširjanje ali posredovanje literarnih umotvorov med narodi pa je brez dvoma prevod. [...] Prevod je vsekako neogibna nujnost, kajti le z njim se lahko omogoči pritek tujih vrednot v narodni organizem ter se približajo širšim plastem občinstva tiste evropske literarne stvaritve, s katerimi bi se sicer ne mogli seznaniti. [...] Povsem jasno je, da ne more prevod nikoli popolnoma nadomestiti izvirnika, da ne more učinkovati z isto neposrednostjo, živostjo in silo kakor umetnina v svoji prvotni jezikovno stilni zasnovi. [...] V prepesnitvi izgubi izvirnik najprej svoj elementarni vitalni čar, tiste prvobitne sestavine, ki tvorijo njegovo enkratnost, edinstvenost, pristnost, to se pravi: vonj in barvo besede, ritem in muzikalnost govorice, sintaktične in stilistične svojstvenosti jezika, dinamiko, onomatopoiijo, vokalnost in figuralnost verza ali stavka, razen tega pa še individualne posebnosti pesnikovega načina oblikovanja, kolikor so zgolj narodno dojemljive.

Pod vtisom Prijateljeve domišljene obravnave prevoda na dveh ravneh – načelni, na kateri ga sprejema, in individualni, na kateri ga največkrat zavrača – je tudi Ocvirkovo vrednotenje prevoda dvotirno in deloma razdvojeno, vendar obojno na splošni ravni: glede na informativno posredniško funkcijo ga ocenjuje pozitivno, glede na estetsko, tj. literarno vrednost v primeri z izvirnikom negativno. Pozitivna ocena informativnosti neustrezne informacije pa se zdi problematična, protislovna. Avtor zato svoj negativni prikaz prevoda z genetskega vidika takoj nato omili in izrecno zavrne odklanjanje njegove splošne funkcije, ne da bi v tej zvezi omenjal Stritarja, Podgornika in druge, ki so prevodu nasprotovali iz funkcionalnih, ne iz estetskih razlogov (n. d.: 124–125):

Pri prelitju v drug jezikovni izraz mora tedaj umetnina nujno žrtvovati del svoje izvirnosti, se mora odreči marsikateri pomembni plati svoje vrednosti in lepote. Iz tega pa še nikakor ne sledi, da bi bilo prevajanje samo po sebi nesmiselno, nepotrebno ali celo škodljivo, da bi nam onemogočilo vsakršno pravilno doživljanje izvirnika. Kljub razumljivim nedostatkam – saj brez njih ni niti mojstrska prepesnitev – se iz prevoda lahko dovolj jasno zrcali pisateljev način ustvarjanja in pripovedovanja, njega miselnost, pogled na svet in vse druge lastnosti, ki se dajo prevesti.

Nazadnje načelno ugotovitev, da je prevod estetsko inferioren izvirniku, vendarle relativira z ugotovitvijo, da so konkretni prevodi v tem pogledu različni (n. d.: 125):

Seveda moramo pri tem ločiti med dobrimi in slabimi prevodi, dognanimi in nedognanimi, točnimi in površnimi, umetniškimi in diletantskimi.

S tem Ocvirk priznava, da je prevod prevajalčevo delo, čeprav je vezano na izvirnik, in da so prevajalci tako kakor avtorji izvirnikov različno nadarjeni, različno zmogljivi, različno ustvarjalni. Izrecno pa nato opozori, da tedanja dominantna

doktrina zvestega prevoda ni absolutno veljavna, saj v zgodovinski perspektivi »prestrogo omejevanje prevajalčeve svobode« in »suženjsko, nekritično oboževanje avtorjevega dela« nista zmeraj prevladovala. Spremenljive poglede na prevod kaže sicer le v evropskem novoveškem okviru, ki se ujema tudi z razmerami v slovenski literaturi: francoski, nemški, ruski, italijanski, angleški, španski in še marsikateri prevajalci so zlasti v starejših obdobjih prilagajali izvirnike miselnosti, okusu in drugim konvencijam svojega okolja, ga po Schleiermacherjevi klasifikaciji 'podomačevali'. Teh postopkov, ki jih pozna tudi sodobni prevod in o njih pišejo teoretiki, npr. Jakobson, Ocvirk nima za nelegitimne, neprimerno se mu jih tudi zdi obsojati kot napačne. Razlike med izvirnikom in prevodom dokumentirajo sprejemljivost literarnih del pri drugih narodih in značilnosti sprejemnega okolja (n. d.: 127–128):

Če hočemo torej znanstveno točno ugotoviti uspeh ali vpliv literarnih umotvorov v sosednjih slovstvih, moramo upoštevati vse izpremembe, ki so jih pesniška dela doživela v prevodih in prireditvah. Pri tem zapazimo, da ni bilo popraviljanje in preoblikovanje tujih del samo slučajno, individualno, temveč da je imelo globlje psihološke, idejne in estetske vzroke, da je bilo prav za prav v veliki meri odvisno od miselnosti in kulturne svojstvenosti naroda. Prevajalec je bil dostikrat prisiljen izpustiti iz izvirnika vse, kar bi žalilo versko čustvovanje rojakov, najsi je bilo za pesnika [tj. avtorja izvirnika] še tako značilno, izločiti marsikaj, kar bi učinkovalo doma nemoralno, spolzko, sramotilo morda narodni ponos ali nasprotovalo politični uredbi države. Nič manj važni pa tudi niso oblikovno-stilni pomisleki, ki so prevajalca pripravili do tega, da je namenoma predrugačil avtorjev način pripovedovanja, njegovo metaforiko, metonimiko, ker mu je nemara zvenela prevsakdanje, brezbarvno, da je tu in tam občutno krajšal nekaj, o čemer je domneval, da bi domačine dolgočasilo ali jim pisatelja celo odtujilo.

Kljub povzemanju nekaterih tradicionalnih stališč je Anton Ocvirk odprl modernjši pogled na prevod. Izhodišče in merilo zanj mu je izvirnik z značilnostmi svojega časa in okolja, toda prevodi kljub temu, da so preobrazbe prvotnega besedila in zato nujno drugačni od njega, ne kažejo samo njegove osiromašene podobe, ampak tudi razmerja med različnimi kulturami in s tem značilnosti prevajalčevega jezikovno-kulturnega okolja. Prvotni poudarek se tako z vplivov prenaša na sprejem, s pasivne na aktivno vlogo sprejemne kulture. Podobno so pozneje zasnovali svoje študije in monografije o prisotnosti pomembnih tujih avtorjev v slovenskem okolju npr. Dušan Moravec (*Shakespeare pri Slovencih*, 1949), Lojze Krakar (*Goethe pri Slovencih*, 1972) in Štefan Barbarič (*Turgenjev in slovenski realizem*, 1983).

Prevod v Zbranih delih slovenskih pesnikov in pisateljev (1946–). Ocvirkov pogled na vlogo prevoda v opusu posameznega avtorja in v slovenski literaturi nasploh se na pragmatični ravni kaže tudi v sintetični znanstvenokritični zbirki,

ki jo je kot glavni urednik, koordinator sodelavcev, ki so urejali dela posameznih izbranih slovenskih pesnikov in pisateljev, vodil od srede leta 1945 do svoje smrti v začetku leta 1980.

V *Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev* so prevodi uvrščeni selektivno, deloma po presoji urednikov posameznih opusov, v glavnem pa po načelu prozni ne, verzni da. Pri proznih sta nekaj krajših, večinoma pravljič, pripovedk in basni, uvrstila med Levstikova in Jurčičeva dela Anton Slodnjak (Levstik 1954) in Mirko Rupel, ki je pri tem zapisal, da prozni prevodi načelno »ne sodijo v našo izdajo« (Jurčič 1960: 331). Verzificirani prevodi, pretežno lirski, deloma tudi dramski in epski, so pri starejših avtorjih objavljeni v celoti, pri avtorjih 20. stoletja le selektivno. Različen je tudi način objave: nekateri prevodi so uvrščeni med avtorjeva osrednja, tj. izvirna besedila, drugi v *Dodatke*, ki so v glavnem namenjeni objavi osnutkov, variant in nenatisnjenih, le v rokopisu ohranjenih del.

Izjemna je objava obeh Linhartovih predelanih, izrazito podomačenih prevodov proznih komedij. Alfonz Gspan ju je v *Zbranem delu* (Linhart 1950) kot njegovi najbolj zreli, a tudi edini v slovenščini napisani leposlovni deli uvrstil na čelo izvirnih besedil, med katerimi sta še nemška izvirnika almanaha *Blumen aus Krain* in tragedije *Miss Jenny Love* – v *Dodatku* sta objavljena njuna slovenska preveda, ki pa seveda nista Linhartovo delo.

Janko Kos objavlja v *Zbranem delu* Valentina Vodnika (Vodnik 1988) v oddelku *Pesmi iz zapuščine* sklop pesmi z naslovom *Anakreonta, greškiga pevca nekatere pesmi iz greškiga po slovensko*. V *Zbranem delu* Franceta Prešerna je v sklopu *Poezij* ostal prevod Bürgerjeve *Lenore* (Prešeren 1965), v oddelkih *Nezbrane balade in romance* in *Nezbrane lirske pesmi* še nekaj drugih (Prešeren 1966). Anton Slodnjak je v *Zbranem delu* Frana Levstika kot Levstikovo delo objavil prevod *Kraljedvorskega rokopisa* (Levstik 1953), med *Mladinskimi spisi* in *Prevodi* pa več krajših proznih prevodov in predelav (Levstik 1954). Mirko Rupel je Jurčičeve verzne in prozne prevode uvrstil v *Dodatek* (Jurčič 1960), France Koblar Stritarjeve verzne prevode v *Dostavke* (Stritar 1953, 1953a), Gregorčičeve pa deloma med *Prepesnitve*, ki imajo status izvirnih del, deloma med *Dostavke prepesnitev* (Gregorčič 1951). France Bernik je Jenkov prevodni opus, ki obsega le dva verzna preveda, objavil pod natančno zbirno oznako *Prevodi iz nemščine* (Jenko 1965), Vlado Novak je Aškerčeve številne verzne prevode spet uvrstil pod zbirni naslov *Prepesnitve* (Aškerc 1991), pač pa Janez Logar v Mencingerjevo *Zbrano delo* ni uvrstil prevodov Lermontova in Puškina, ki jih ta avtor omenja v objavljenih pismih (Mencinger 1966: 268–274).

France Koblar je v *Dostavkih* pod naslovom *Prevodi* objavil vse znane Kettejeve prevode (Kette 1949), Dušan Pirjevec vse Murnove (Murn 1954), pač pa je Dušan Moravec med Cankarjevimi, ki so v zadnji knjigi sicer vsi naštet, ponatisnil samo verzni prevod Shakespeareove tragedije *Romeo in Julija* (Cankar 1968). Pri izrazitem prevajalcu Otonu Župančiču je neobjavljenih prevodov še več: urednika Josip Vidmar in Joža Mahnič sta med njegova *Zbrana dela* sprejela samo *Prevode iz poezije*, zbrane in nezbrane (Župančič 1967), in posebej, čeprav sodijo v isto kategorijo, prevode otroških pesmi (Župančič 1970). Zunaj *Zbranih del* pa je ostal obsežni korpus prevedenih romanov in dramskih del v verzih in prozi, ki količinsko močno presega Župančičeva izvirna dela.

To pomeni, da so glavni urednik in uredniki kritičnih izdaj *Zbranih del* posameznih avtorjev status prevodov v glavnem določali tako, kakor so na svoja izvirna, prevedena in mešana dela gledali slovenski pesniki in pisatelji sami: do moderne so jih povečini šteli za enakovredne dele svojega opusa, zato so sprejeta tudi v *Zbrana dela*; pozneje je ločnica med njimi močnejša, pa tudi obseg in številnost prevodov večja, zato so v *Zbranih delih* ponatisnjeni le še deloma – čim več jih ima kdo, tem manj. Z vidika takega razlikovanja sta Kette in Murn, tudi biografskim dejstvom ustrezno, uvrščena še med avtorje 19. stoletja, Cankar in Župančič, ki imata veliko obsežnejši, čeprav medsebojno različen izvirni in prevodni opus, pa med avtorje 20. stoletja.

Povojni tradicionalisti in modernisti: prevod zagotavlja mednarodne povezave

Prevodna politika: oženje in širjenje spektra od 1945 do 1965

Po osvoboditvi in izredno hitri obnovi kulturnih institucij leta 1945 sta položaj slovenskega literarnega prevoda določali dve osnovni predpostavki, prevzeti iz predvojne tradicije: prvič, pritrdilni odnos do prevoda nasploh, in drugič, spoznanje, da je literarni prevod posebna prevodna zvrst, ki spada v območje literature in se zato loči od drugih zvrsti prevoda, je pa nujen sestavni del nacionalne literarne produkcije.

Ti dve predpostavki sta razberljivi iz obsega in značilnosti prevedene literature, torej iz dejanskega uresničevanja načel, ki sta jih v obdobju moderne in vse do druge svetovne vojne uveljavljala Ivan Prijatelj predvsem na kritični, Oton Župančič

predvsem na praktični ravni. Odtlej so veljala za splošno sprejeto vodilo založnikov, urednikov, gledališčnikov, skratka, odločilnih kulturnih delavcev. Za obdobje po osvoboditvi je namreč značilna močna povezanost z obdobjem pred okupacijo, zlasti s časom med svetovnima vojnama. Po letu 1945 je nadaljevalo delo precej prevajalcev, med njimi precej literarnih ustvarjalcev širšega profila, predvsem pesnikov, pisateljev, dramatikov in kritikov. Nekateri med njimi so bili zraven še uredniki ali celo založniki, skratka, ugledne in vplivne osebnosti v slovenskem kulturnem življenju deloma že v dvajsetih, predvsem pa v tridesetih, štiridesetih in petdesetih letih in tudi še pozneje, npr. Oton Župančič, Alojz Gradnik, Fran Bradač, Anton Sovre, Izidor Cankar, Vladimir Levstik, Fran Albreht, Josip Vidmar, Karel Dobida, Božidar Borko, Silvester Škerl, France Vodnik, Božo Vodušek, Mile Klopčič, Tone Potokar in še več drugih.

Objavljanje ter publicistično in kritično spremljanje literarnih prevodov se je na Slovenskem že v dvajsetih in tridesetih letih ustalilo kot dovolj močna, nepretrgana vzporednica objavljaju ter publicističnemu in kritičnemu spremljanju avtohtone slovenske literature. Temu ustrezno so se v dnevnem tisku in v literarni periodiki, npr. v *Jutru*, *Kritiki*, *Sodobnosti* za to področje ustalile oznake 'prevodna literatura', 'prevodna književnost' in 'prevodno slovstvo', ki so se rabile izmenično, tj. sinonimno. Sredi dvajsetih let je Josip Vidmar utemeljil potrebo po kritičnem vrednotenju sprotne prevodne produkcije; sam je kot kritik in kot urednik revije *Kritika* poskrbel, da se je ta kritična zvrst na Slovenskem začela opazneje gojiti, hkrati pa je spet določno opredelil načelno potrebnost prevodne literature in še posebej pomen slovenske prevodne književnosti, ki povezuje različne nacionalne literature in je zato nepogrešljiva sestavina slovenske kulture (Vidmar 1925: 90):

Kulturno dozorevanje našega naroda rodi z vsakim dnem večjo potrebo po lastnem, čim popolnejšem prevodnem slovstvu, ki naj nam nudi možnost, seznaniti se v domačem jeziku z deli tujih literatur.

Tega osnovnega stališča odtlej nihče ni zavračal, konkretne značilnosti predvojne in povojne prevodne literature na Slovenskem pa so se vendarle v marsičem spreminjale. Ne samo prva, medvojna, ampak tudi druga, povojna polovica štiridesetih let sta obdobje vsebinske diskontinuitete v razvoju, ki je prej in pozneje potekal ob zelo podobnih programskih izhodiščih.

Ko je Josip Vidmar sredi dvajsetih let opredelil pomen in funkcijo prevodne literature na Slovenskem, ji je namreč hkrati določil tudi obvezne značilnosti: vrhunsko literarno kvaliteto prevajanih izvirnikov, njihovo narodnostno-jezikovno

raznovrstnost in kvaliteto prevoda. To troje bi pač lahko veljalo za prevodno književnost v katerem koli jeziku, za slovensko pa se je Vidmarju zdelo še zlasti nujno, ker naj bi odtehtalo majhen obseg, ki ga prevodni literaturi tako kakor kulturnim in drugim dejavnostim majhnega naroda nasploh določa njegovo šibko ekonomsko zaledje (n. d.: 90):

Pri nas, ki smo majhen in zato gospodarsko šibak narod, bi bilo treba prevajalstvo posebno skrbno urediti. Naše prevodno slovstvo ne more biti tako obsežno, kakor prevodno slovstvo velikih narodov. Zato bi se moralo omejiti le na največje predstavnike vseh narodov.

Te postulate je v začetku tridesetih let podprl in dopolnil Fran Albreht. Tudi njemu je bilo jasno, da dejanski obseg naše prevodne literature omejujejo zmogljivosti majhnega naroda. To konkretno kategorijo pa je povezal s Cankarjevo metaforično oznako 'naroda-proletarca' in iz nje izpeljal zahtevo, naj bi na Slovenskem razširili krog prevajanih književnosti zlasti z literarnimi deli majhnih, 'proletarskih', ne samo velikih narodov (Albrecht 1931: 134):

Mi vsi smo zaverovani v velike, široke geste, v literature velikih narodov. Iz teh povečini prevajamo ne samo prvovrstna, ampak tudi drugovrstna in celo tretjevrstna dela, medtem ko poznamo literature malih narodov bore malo. [...] Niti po njih najboljših delih ne! Pa vendar smo Slovenci tako rekoč proletarci v družbi narodov. Že zgolj razredna zavest bi nam tedaj morala velevali, da se tesneje oklenemo svojih socijalno in kulturno sorodnih nam drugov: Finci, Islandci, Norvežani, Leti, Slovaki. [...] Končno se v duhovnem svetu narodi ne dele v velike in majhne, temveč samo v duhovno plodne in neplodne.

Založniški programi so v tridesetih letih upoštevali zahtevo po kvaliteti in raznovrstnosti prevodne literature: poleg splošno priznanih in uspešnih sodobnih del, tudi tistih iz literatur manjših narodov, npr. skandinavskih in balkanskih, so izhajala v slovenskih prevodih dela iz antičnih književnosti in iz raznih obdobj večjih evropskih literatur. Med njimi je bila zmerom vidno upoštevana tudi ruska, že med svetovnim vojnama pa smo med književnostmi manjših narodov tudi s prevodi, ne samo z informativnimi članki, nekoliko izčrpnije kakor druge spoznavali hrvaško in srbsko.

Po letu 1945 se je načelo uravnovešene raznovrstnosti prevodne literature molče umaknilo izrazito enostranskemu, ideološko-politično pogojenemu pospeševanju prevodov iz ruske in sovjetske književnosti, seveda na račun drugih, posebno zahodnoevropskih literatur. Iz podatkov, objavljenih v popisu objavljenih knjig in v statističnih preglednicah *Slovenske bibliografije* za ta leta, si je mogoče ustvariti dovolj jasno in zanesljivo predstavo o notranji razčlenjenosti slovenske prevodne

literature in o spreminjajočih se deležih posameznih narodnih literatur v njej. Za orientacijski pregled so tu navedeni podatki le za začetno in sredinsko leto vsakega desetletja, razen za leto 1945, ki ga *Slovenska bibliografija* zajema skupaj z letoma 1946 in 1947 in zato tudi preglednici zajemata to obdobje kot enoto zase:

ŠTEVILO IN NARODNOSTNA RAZČLENJENOST LITERARNIH PREVODOV

Leto	Skupaj knjig	Od tega iz					
		hrv., srb.	rus.	angl., am.	nem.	franc.	drugih
1945-47	110	14	67	5	1	6	17
1950	64	10	22	9	5	7	11
1955	119	9	9	24	24	25	28
1960	141	19	14	33	14	23	38
1965	254	30	17	87	42	23	55

V odstotkih:

1945-47	100	13	61	4,5	1	5,5	15
1950	100	16	34	14	8	11	17
1955	100	7,5	7,5	20	20	21	24
1960	100	13,5	10	23,5	10	16	27
1965	100	12	7	34	16	9	22

Iz teh podatkov je videti vsaj štiri poglobitve značilnosti slovenske prevodne literature v letih 1945-1965:

1. Fizični obseg te literature, tj. število prevedenih knjig, je v tem obdobju stalno in izrazito naraščal, od leta 1950 do leta 1965 se je vsakih pet let skoraj podvojil.

2. V vsem tem obdobju je bila pretežna večina knjig prevedena iz petih velikih književnosti - ruske, angleške in ameriške, nemške in francoske. Skupni delež vseh drugih, všteti srbsko in hrvaško, ki sta bili med književnostmi manjših narodov izraziteje zastopani, je znatno manjši:

RAZMERJE MED SKUPINAMA BOLJ IN MANJ PREVAJANIH KNJIŽEVNOSTI

Leto	Rus., angl., am., nem., franc. lit.	Druge literature
	%	%
1945-47	72	28
1950	67	33
1955	68,5	31,5
1960	59,5	40,5
1965	66	34

3. Delež ruske književnosti je bil v letih 1945-1947 nesorazmerno velik (61%), nato pa se je izrazito krčil in v letu 1965 močno padel (7 %). Angleška in ameriška literatura sta bili sprva zastopani z zelo majhnim deležem (4,5 %), ki pa je ves čas vztrajno naraščal in v letu 1965 zavzel že dobro tretjino (34 %) slovenske prevodne literature. Zastopanost teh dveh literatur in ruske književnosti je bila torej v obravnavanem obdobju obratno sorazmerna, pri čemer pa je treba omeniti, da je število prevedenih knjig iz ruščine po letu 1955 dejansko spet naraščalo (prim. preglednico na str. 92), čeprav se je njihov delež glede na celoto zmanjševal, na drugi strani pa največji delež angleške in ameriške književnosti (34 %) še zdaleč ni dosegel največjega deleža ruske književnosti (61 %).

4. Tudi število knjig, prevedenih iz vseh drugih literatur razen iz ruske, angleške in ameriške, nemške in francoske, je v letih 1945-1965 stalno naraščalo, medtem ko je njihov skupni delež naraščal do leta 1960, leta 1965 pa se je spet skrčil. Med literaturami, ki so bile zastopane šibkeje, toda stalno, sta antična grška in rimska, ponavadi še z nekaj več knjigami pa poleg hrvaške in srbske tudi italijanska, češka, poljska in severnoevropske literature.

Čedalje večji obseg slovenske prevodne književnosti, vzporeden razmahu avtohtone slovenske literature, je torej upravičeno zbujal zadovoljstvo, njena struktura in kvaliteta pa sta prav tako upravičeno zbujali pomisleke in ugovore. A še nekaj časa po vojni je tako kakor prej, v obdobju med svetovnima vojnama, veljalo, da je osnovna spoznanja in splošnejše ugotovitve o prevodni književnosti mogoče povedati tako na kratko, da jih ni treba objavljati v samostojnih člankih, esejih ali celo razpravah, pač pa jih je najprikladneje vplesti h kritičnim pregledom posameznih prevodov. Povojne literarne revije sicer niso obnovile stalnega, četudi le vzorčnega kritičnega predstavljanja novih prevodov, sčasoma pa so spričo očitnega dejstva, da

je kvaliteta mnogih objavljenih prevodov zdrknila pod raven, kakršno je zahtevala in v precejšnji meri tudi uveljavila predvojna kritika, vsaj tu in tam le objavile kak kritičen spis. Značilno je, da so kritične ugovore zbujali predvsem prevodi literarno dognanih izvirnikov, ki so se močno razhajali z njimi že na jezikovno-sporazumevalni, kaj šele na literarno-sporočilni ravni. Precej splošnih ugotovitev o negativnih straneh naše čedalje obsežnejše prevodne literature je ob objavi nekega srbskega prevoda Prežihovih *Samorastnikov* zapisal Tone Potokar (1948: 875):

Pri nas se prevaja zelo veliko. Kdaj pride čas, ko bodo poklicani vzeli v roke vsaj vsako stoto knjigo in jo primerjali z originalom? [...] Naše revije se sploh ne zmenijo več za prevode, [...] zadnja tri leta ni še nihče sistematično pregledal in ocenil vsaj najpomembnejša prevedena dela. Zlasti prevajalcev iz ruščine je sila veliko, pa bi bilo rešetanje prevodov več kakor zaželeno. Dandanašnji, ko je umetniški prevod posebej visoko cenjen, saj so vpeljane celo zvezne nagrade zanj, bi morala tudi uredništva revij vsaj malo skrbeti, da bi poklicani spregovorili o prevodih in prevajalcih. Samo zato, ker se prevaja s tako naglico in nesistematično, ker lahko prevaja kdor koli in kar koli, smo danes priča raznim nemogočim prevodom.

Nikolaj Preobraženski je Potokarjeve trditve podprl z izredno izčrpno, eksemplarično kritiko mnogoterih neskladnosti slovenskega prevoda z ruskim izvirnikom *Tibega Dona* Mihaila Šolohova (Preobraženski 1951). Ker ta prevod sploh ni sodil med slabše, ki so jih takrat objavljali, prav gotovo pa je spadal med zahtevnejše, je Preobraženski dejansko pokazal na dvomljivi učinek poplave prevodov iz ruščine nasploh.

Za problemom jezikovne in literarne kvalitete posameznih prevodov in slovenske povojne prevodne literature nasploh sta v zgodnjih petdesetih letih prišla v ospredje še problem skladnosti in kakovosti njene sestave in celo problem njenega razmerja do avtohtone slovenske literature. Kakor že omenjeno, so se osnovna stališča o tem dvojem ujemale s tistimi, ki sta jih Josip Vidmar in Fran Albreht izrazila že v dvajsetih in tridesetih letih, toda Herbert Grün in Lojze Smasek sta jih podprla s konkretnimi analizami povojne prevodne književnosti in odprla tudi nekaj novih vidikov.

Herbert Grün se je l. 1952 s podobnimi kritičnimi pogledi na literarno raven izvirnikov, zajetih v našo prevodno literaturo v tridesetih in štiridesetih letih, kakor jih je že prej izrazil Albreht, postavil za visoko kakovostno raven prevajanih izvirnikov in tudi za njihovo narodnostno raznovrstnost. Idealna prevodna literatura, na katere sestavo lahko vpliva premišljen izbor, tj. pretehtana prevodna politika, naj bi bila po njegovem prepričanju prvovrstna in hkrati vsestranska literatura. Njena vse-

stranskost naj bi bila trojna: jezikovno-narodnostna, časovno-stilna in literarno-zvrstna. Grün je prepričljivo pokazal, da so v slovenski prevodni književnosti sredi 20. stoletja po vseh treh vidikih zijale še velike vrzeli, največje v moderni literaturi in še posebno v poeziji, dramatik in esejistiki, ki so bile v primeri s pripovedništvom ali, določneje rečeno, z romanom nesorazmerno slabo zastopane. Njegovo opozorilo na zvrstno neusklajenost slovenske prevodne književnosti se je dotaknilo enega izmed perečih in verjetno trajnejših problemov njene sestave. Tu ga je mogoče dokumentirati samo za obdobje v letih 1945–1951, ko so imele statistične preglednice v *Slovenski bibliografiji* podatke o leposlovnih knjigah še razčlenjene v rubrike 'Pesništvo', 'Drama' in 'Pripovedništvo'. V tem obdobju pa je nesorazmernost deleža pripovedništva v primeri s skupnim deležem pesništva in dramatike res izrazita: pripovedništva je v tem času približno tri četrtine ali več, pesništva in dramatike četrtno ali manj.

DELEŽ IN RAZMERJA LITERARNIH VRST V SLOVENSKI PREVODNI KNJIŽEVNOSTI

Leto	Prevodi knjig skupaj	Od tega		
		pesništvo	drama	pripovedništvo
1945–47	110	3 (3 %)	22 (20 %)	85 (77 %)
1948	35	2 (6 %)	7 (20 %)	26 (74 %)
1949	33	3 (9 %)	6 (18 %)	24 (73 %)
1950	64	8 (12,5 %)	8 (12,5 %)	48 (75 %)
1951	77	6 (8 %)	8 (10 %)	63 (82 %)

Tudi Lojzeta Smaska sta prav tako kakor Grüna zaskrbeli kvaliteta in sestava prevodne literature, zlasti razraščanje komercialno uspešnih del na račun umetniških, poleg tega pa je načel še problem ustreznega sorazmerja med prevedeno in izvirno domačo književnostjo v založniških programih. Zaskrbelo ga je namreč, da se prevodna literatura preveč razrašča na račun avtohtone, in v tem je začutil grožnjo domači kreativnosti – podobno kakor je Albreht že v začetku tridesetih let posumil, da vsesplošni evropski razmah prevodne književnosti ni samo izraz potrebe po mednarodni literaturi in siceršnji komunikaciji, tj. po spoznavanju med narodi, ampak je tudi nekakšno nadomeščanje domače literature, se pravi posledica pojemanja ustvarjalnosti v posameznih nacionalnih književnostih (Smasek 1953: 573):

Obstaja neka bistvena razlika med npr. ameriškim in nemškim založništvom na eni strani in našim na drugi strani. Ta razlika je kvalitetna in ne samo kvantitetna, saj nas že

bežen pogled v bibliografijo seznanj z dejstvom, da je velika večina pri njih izhajajočih del originalnih (v najslabšem primeru je odnos med originali in prevodi 50 : 50). Pri nas je obratno. Absolutno večino knjižne žetve predstavljajo prevodi. Dve, tri originalna dela na leto so komaj omembe vredna (pri tem ne mislim na njih kvaliteto). Tako pridemo do zaključka, da je slovensko založništvo zgolj reproduktivno udejstvovanje.

Prevod se torej niti pred vojno niti po njej kot nadomestek za domačo literaturo ni zdel sprejemljiv, čeprav o njegovi siceršnji potrebnosti ni bilo več nobenega dvoma.

DELEŽ IN RAZMERJE MED IZVIRNO IN PREVODNO KNJIŽEVNOSTJO

Leto	Leposlovje skupaj knjig	Od tega izvirnih	prevedenih
1945-47	266	156 (59 %)	110 (41 %)
1950	125	61 (49 %)	64 (51 %)
1955	216	97 (45 %)	119 (55 %)
1960	238	97 (41 %)	141 (59 %)
1965	462	208 (45 %)	254 (55 %)

Res pa je položaj povsem drugačen, če si ga ogledamo razčlenjenega v »pesništvo, dramo in pripovedništvo«. Tu se pokaže, da delež prevodne književnosti nikoli ni bil večji od domače niti v pesništvu niti v dramatiki, pač pa je vedno prevladoval v pripovedništvu, in vtis, ki ga je delalo stanje v pripovedništvu, se je očitno posploševal na celotno prevodno literaturo. Iz že prej navedenega razloga lahko to trditev preverimo ob podatkih za obdobje 1945-1951:

DELEŽ IN RAZMERJE MED IZVIRNO IN PREVODNO KNJIŽEVNOSTJO PO VRSTAH

Leto	Pesništvo		Drama		Pripovedništvo		Skupaj	
	izvirno	prev.	izvirna	prev.	izvirno	prev.	izvirna	prev.
1945-47	49	3	30	22	77	85	156	110
1948	7	2	8	7	16	26	31	35
1949	19	3	12	6	31	24	62	33
1950	23	8	11	8	27	48	61	64
1951	23	6	10	8	32	63	75	77

	V odstotkih											
1945-47	94	:	6	58	:	42	48	:	52	59	:	41
1948	80	:	20	53	:	47	38	:	62	47	:	53
1949	86	:	14	67	:	33	56	:	44	65	:	35
1950	74	:	26	58	:	42	36	:	64	49	:	51
1951	79	:	21	56	:	44	34	:	66	49	:	51

Pogledi na pomen in poetiko prevoda

Pisanje o slovenski prevodni književnosti v obravnavanem obdobju ni bilo namenjeno le domači javnosti, temveč v precejšnji meri tudi mednarodni. Pred tretjim kongresom Mednarodne zveze prevajalcev (FIT) leta 1959 v Bad Godesbergu je namreč prevajalec in proučevalec prevoda Edmond Cary v njenem imenu razposlal po svetu vprašalnik s tremi vprašanji; prvo je poizvedovalo, kakšno vlogo ima po anketirancem mnenju prevod v literaturi njegove domovine in kakšen pomen mu pripisuje sam. Med več kakor sto odgovori, ki jih je Cary dobil in nato objavil v kongresnem zborniku z naslovom *Quality in translation* (1963), so jih sorazmerno veliko prispevali slovenski avtorji: Fran Albreht, Božidar Borko, Branko Rudolf, Janez Gradišnik, Viktor Jesenik in Silvester Škerl. Vlogo prevoda v Jugoslaviji in Sloveniji so soglasno ocenili kot veliko in pomembno, po Gradišnikovem mnenju celo preveliko v primeri z izvirno literarno produkcijo. Albreht je položaj literarnega prevoda v Jugoslaviji ilustriral s statističnim podatkom, da je v celotni literarni produkciji kar dve tretjini prevedene (Cary 1963: 215), Škerl pa je za slovensko področje – podobno kakor pred njim že Lojze Smasek – trdil, da je delež prevodne književnosti v celotni literarni produkciji celo večji, kar tričetrtski (Cary 1963: 228).

Glede na podatke iz *Slovenske bibliografije* so te navedbe pretirane celo v okviru pripovedništva, kaj šele glede celotnega količinskega razmerja med avtohtono in prevedeno literaturo. Mednarodna javnost je torej dobila ustrezno oceno o položaju in pomenu slovenske prevodne književnosti, vendar pa netočne podatke o njenem obsegu in razmerju do izvirne domače literature, kakor tudi o njenem deležu v celotni slovenski knjižni produkciji.

Silvester Škerl namreč ne navaja samo razmerij, tako kakor Fran Albreht, ampak tudi orientacijske številke, med njimi to, da na Slovenskem izide letno okrog 150 knjig. Ne da bi bilo to izrecno povedano, lahko sklepamo, da je s tem mišljena samo leposlovna produkcija, tj. literatura v ožjem pomenu besede, ne pa celotna knjižna produkcija, kakor bi se Škerla tudi dalo razumeti, niti ne njen najobsežnejši del. Leposlovje je res tisti del knjižne produkcije, ki je namenjen najširšemu krogu bralcev

in zaradi tega tudi najbolj splošno znan in odmeven, vendar v povojnem obdobju glede na zanesljive bibliografske podatke količinsko ni prevladoval.

OBSEG IN DELEŽ IZVIRNEGA IN PREVEDENEGA LEPOSLOVJA V KNJIŽNI PRODUKCIJI

Leto	Število vseh knjig	Od tega leposlovnih			
		izvirnih	prevedenih	skupaj	
1945-47	1462	156 (10 %)	110 (8 %)	266 (18 %)	
1950	642	61 (10 %)	64 (10 %)	125 (20 %)	
1955	907	97 (11 %)	119 (13 %)	216 (24 %)	
1960	1088	97 (9 %)	141 (13 %)	238 (22 %)	
1965	1508	208 (14 %)	254 (17 %)	462 (31 %)	

V tej preglednici navedenih knjižnih enot in razmerij ne gre jemati absolutno, ampak s pridržkom, da na področje leposlovja sodijo tudi prevodi slovenskih literarnih del v tuje jezike, ki jih *Slovenska bibliografija 1945-1947* navaja posebej, in vsaj del knjig iz statističnih rubrik 'Povesti za otroke, slikanice' in 'Biografije'. Ti dodatki bi delež leposlovja v celotni knjižni produkciji prvega povojnega desetletja sicer povečali, vendar nikakor ne toliko, da bi pretehtal vse druge.

Še pomembnejši pa je pri vseh podatkih, ki jih navajajo preglednice, pridržek, da dejansko kažejo bolj industrijsko, predmetno knjižno produkcijo v tiskarsko-založniškem pomenu besede kakor ustvarjalno produkcijo pisateljev in prevajalcev, saj niti pri izvirni niti pri prevodni literaturi ne ločijo prvih natisov in ponatisov. Ne glede na to pa lahko sodimo, da sta bili prvi povojni desetletji v celoti gledano zaradi razmaha prevodne literature tudi čas evforije slovenskega prevajalstva in prevajalcev. O tem nas prepričuje npr. Albrehtov odgovor na Caryjevo vprašanje o pomenu literarnega prevoda, ki se mimogrede zasuče od prevoda k prevajalstvu in prevajalcem (Cary 1963: 215):

Prevajanje literarnih del ima v moji domovini (Jugoslaviji) močno vidno in nadvse važno vlogo. Po mojem mnenju je prevajanje težko in odgovorno delo. To delo je izredno važno ne samo za notranji kulturni razvoj dežele, ampak je tudi velikega mednarodnega pomena. Prevajalci zidajo mostove med narodi [...], s svojim delom služijo globoki mednarodni misli.

Pozitivno gledanje na prevod, še posebej na literarni prevod kot nujno dopolnilo domači izvirni književnosti, se je najočitneje kazalo v povojni slovenski prevajalski

politiki, občasno pa tudi v obrisno formulirani poetiki prevoda. O tej so razmišljali in pisali večinoma isti avtorji, aktivni prevajalci in kritiki. Kot poetološki načeli so povzemali že prej znani tezi: prvič, literarni prevod je prevod umetnine, torej je načelno tudi sam umetnina, in drugič, literarni prevod naj v svojem jezikovnem okolju učinkuje tako, kot da bi bil izvirnik.

Drugo načelo, oblikovano kot optativno-normativni postulat, je bilo po Vidmarjevi izjavi Župančičeva maksima, ki jo je Vidmar zapisal takole: »Delo bodi v prevodu tako, kakršno bi avtor napisal, če bi bil Slovenec« (Vidmar 1925: 90). To stališče ni pomembno samo kot Župančičevo vodilo pri njegovem lastnem prevajanju, ampak morda še bolj zato, ker je Župančiča kot vrhunskega prevajalca in kot vrhovno avtoriteto naše prevodne literature priznaval pomemben del slovenske kulturne javnosti od začetka pa vsaj do 80. let 20. stoletja – poleg Josipa Vidmarja npr. izrecno še Fran Albreht in Anton Sovre (1925: 27):

Prelagatelj pravi v uvodu, da mu je bilo pri prevajanju do govornosti jezika, zbog česar da je tuintam izrazil kako misel širše kakor izvirnik; sklicuje se pri tem na mojstra Wilamowitza, ki tudi tako dela. Temu ne moremo pritrditi. Dejstvo, da ima prevod kakih 120 stihov več ko izvirnik, škoduje njegovi vrednosti bolj nego koristi govornosti. Da se tudi jaz oprem na avtoriteto, ki mi je v tehniki prevajanja celo nad Wilamowitza, opozorim na nedosežno zgoščenost in jezgrovitost Župančičevih verzov v njegovih prevodih iz angleščine.

Povojna pesniška generacija je v začetku petdesetih let Župančičeve prevode ocenila selektivno. Tone Pavček je npr. o njih pisal spoštljivo, čeprav je nekatere zavrnil kot pesniško neustrezne, Župančičev prevajalski nazor pa je v glavnem prevzel. Menil je, da mora biti prevod v celoti in v nadrobnostih enako dognan kakor izvirnik, »naj se bere v slovenščini kakor slovenska pesem« (Pavček 1952: 25). Tudi za Janeza Menarta je še sredi šestdesetih let bilo »glavno, že dolgo znano pravilo [...] prevod naj bo tak, kot da bi bil izvirna pesem« (Menart 1965: 680).

To stališče je seveda določalo tudi poglede na razmerje med izvirnim in prevedenim besedilom. Josip Vidmar je o tem menil, da je pri prevodu 'umetniška točnost' važnejša od 'logične točnosti' ali 'vnanje verodostojnosti' ali 'smiselne verodostojnosti', čeprav je dejansko skoraj nedosegljiva. A celo »umetniško dober prevod, ki vnanje ni čisto točen, je boljši kot neumetniški prevod največje točnosti« (Vidmar 1925: 91). Anton Sovre je z nekoliko drugačnim izrazjem, utemeljitvami in izpeljavami izražal podobno prepričanje o prevodih iz antičnih literatur, oprto na vednost o različnih jezikovnih strukturah in različnih etičnih in estetskih načelih starega in modernega sveta (Sovre 1925: 26):

Tudi najbolj dovršen prevod ne more biti drugega nego bolj ali manj zvežen ali spačen od raz izvirnika. [...] Prevod utegne postati tolmač izvirnika – več tudi ne more biti, obenem pa vendar sam po sebi umetnina, zrasla na domači zemlji, prepojena z domačo krvjo, kot nekaka sinteza helensko-slovenske duševnosti, ki živi svoje lastno življenje in izžareva svojo plodivno silo tudi na samoniklo ustvarjajočo pesniško tvornost.

Jasno je bilo torej, da je prevod besedilo, vezano na izvirnik in odvisno od nje-ga, vendar je njegova lastna literarna učinkovitost veljala za važnejšo od strogo, do-sledno pojmovane zvestobe izvirniku. Privrženci in nadaljevalci Župančičeve pre-vajalske metode in poetike so zato zagovarjali lepši, a svobodnejši prevod v primeri z zvestejšim, a okornejšim. Prevod je veljal za umetniško reprodukcijo izvirnika, ne za njegov mehanični posnetek. Sovre je celo takrat, kadar je razpravljal o 'tehni-ki prevajanja', tj. o splošnem, priučljivem, 'obrtniškem' prevajalskem znanju, ugotav-ljal (Sovre 1955: 6):

Dobro prevajanje je umetnost [...], zato se tistega, kar je v njej najboljše in najvišje, prevajalcu ni moč naučiti, ako mu manjkajo naravni dar, kombinacijska zmožnost, tanek posluh za stil in še več drugih lastnosti, ki naj bi njegovo delo dvigale iz obrtniških nižin na umetniško raven.

Za literarnega prevajalca je po osvoboditvi veljalo, da je ali bi vsaj moral biti umetnik, sicer reproduktivni umetnik, toda z vsemi darovi pravega pesnika. Lite-rarni prevajalec se rodi, tako kakor pesnik – ni ga mogoče samo izžolati, je menil Božidar Borko (Cary 1963: 216), Sovreta pa je od standardnih, 'tehničnih' preva-jalskih postopkov znova in znova zanašalo k naštevanju individualnih, tudi čisto subjektivnih, 'umetniških' iznajdb, in prav posebno ga je mikala problematika pre-vajanja 'metaforičnih izrazov'. Njegova splošna ugotovitev je bila (Sovre 1955: 34, 1953: 6):

Dobesedni prevod bi povedal premalo in bi ne bil zvest originalu [...] Treba je najti pravo mejo, do koder se sme prevajalec tesno naslanjati na original. Moj prevod je literaren, ne filološki.

Sovre se je v svojih predvojnih in povojnih razmišljanjih rad opiral na mitološko metaforično, metafizično romantično kategorijo 'genij' ali 'duh' jezika, Albreht na enako skrivnostno in neoprijemljivo 'dušo' jezika, ki jo lahko dojame in izrazi le genij (Albreht 1931: 99):

Vsaka umetnina izdihava svoj poseben čar [...]. Prevod, ki zajame to neotipljivo in neopredeljivo svojstvenost [...] v vsej njeni neokrnjenosti, je umetniška tvorba. V dobrem prevodu spre-govori tuj genij kakor v svoji materinščini. In bralec sploh ne ve, kaj je bral, izvirnik ali prevod.

Le še korak je manjkal do sklepa, da je najbližja izvirniku svobodna umetniška prepesnitev, taka prepesnitev pa »ni več prevod v pravem, ampak samo v prenesenem pomenu besede« (Albreht 1957: 542). Tu se je končno postavilo tudi staro, osnovno vprašanje – »ali je lirika sploh prevedljiva« (Albreht, prav tam). Kajetan Gantar (1959: 949) je o tem dvomil:

Vsaka pristno lirična poezija je v bistvu neprevedljiva. [...] Prevajalec take lirike lahko stori samo dvoje: ali izvirno pesemsko besedilo dobesedno reproducira in tako pripomore bralcu do umevanja »vsebine«; ali pa pesem v sebi podoživi in ob njej ustvari lastno soumetnino. V drugem primeru lahko govorimo o prevodu le, kolikor nam ta izpričuje, na kakšno resonanco je prvotna pesem naletela v prevajalčevi duševnosti; v ostalem je tak prevod popolnoma samostojna umetnina s svojo lastno organsko zakonitostjo, neodvisno od prvotne predloge.

Za vsa ta razmišljanja je značilno, da so nastala ob najzahtevnejših področjih literarnega prevoda – ob prevodih poezije in ob prevodih iz časovno, kulturno in jezikovno oddaljenih antičnih književnosti. Gantar se je ukvarjal z grško in rimsko liriko, vendar je svojo tezo razširil na območje lirične poezije nasploh, z omejitvijo, da gre za 'pristno' lirično poezijo, ta opredelitev pa seveda dopušča različne subjektivne razlage. Tone Pavček, ki je prevajal iz časovno, kulturno in jezikovno bližjih literatur, je sklepal drugače: tudi po njegovi sodbi je prevajanje, namreč prevajanje poezije, izredno zahtevno in »iz tega logično sledi, da je dobrih prevodov malo«, kakor dokazuje ob prevodih uglednih prevajalcev, tudi ob Vidmarjevih, Albrehtovih, Gradnikovih itd. Toda redkost dobrih prevodov in celo domnevna siromaščina slovenske prevodne književnosti ga nista navedla k misli, da je slovenski literarni prevod načelno problematičen. Nasprotno: »Trdim, da je slovenščina že tako bogata in naš pesniški zaklad tako močan, da je mogoče prelit v naš jezik vsako tujo pesem« (Pavček 1952: 24). To prepričanje je Pavček oprl na svoj novi pogled na razmerje med izvirno in prevodno književnostjo. Prej je bilo precej razširjeno mnenje, da je prevod lahko koristna jezikovna in literarna spodbuda domači ustvarjalnosti, Pavček pa je sodil, da umetniški prevod lahko doseže le raven, ki jo je dosegla izvirna literatura, pravzaprav poezija posameznega naroda. Za Župančiča je npr. dotlej veljalo, da je prevajal takrat, kadar mu je zmanjkalo navdiha za izvirno pesnjenje, torej se je med prevajanjem spustil z ustvarjalne ravni na poustvarjalno, čeprav še vedno umetniško, Pavček pa je to antitetično alternativnost spremenil v paralelno soodvisnost: dokler je bil Župančič dober pesnik, je tudi dobro prevajal, ko je onemogel kot pesnik, je prevajal neumetniško (Pavček 1952: 102).

V razmišljanjih o problematiki prevoda se je torej nasploh razvilo prepričanje, da je prevajanje izredno težko, zahtevno delo z mnogimi elementi kreativnosti in da

je zato dober prevod zelo redek. Temu ustrezno je Sovre nekdanje idilične prispevke o prevodu kot tujem izvirniku, 'presajenem na domači vrt' ali 'preoblečenem v obleko domačega jezika', nadomestil s Kvintilijanovo bojno metaforo – prevod mu je bil rezultat prevajalčevega boja z originalom (Sovre 1955: 6). Sredi šestdesetih let je nazadnje Menart (1965: 667) stvarno ugotovil: »Prevod nikdar ne more biti 'isto' kot izvirnik.« Iz tega pa tudi zanj, tako kakor prej za Pavčka, ne sledi sklep, da prevod načelno ni mogoč – nasprotno, neprevedljiva se mu zdijo le redka dela. »Prevod torej ne more biti *isto* kot izvirnik,« ponavlja. »S tem pa še ni rečeno, da ne more biti pomensko isti in enako lep, tak, da kot celota nudi bralcu domala isto kot izvirnik.« Prevajalec naj se torej »trudi za čim dobesednejše prevajanje«, vendar le, »če to ni v škodo pravemu pomenu, blagoglasju, razpoloženju pesmi in oblikovni skladnosti«. Toda tudi Menart je prepričan, da je dozdevno najbolj zaželeni dobesedni prevod dejansko ponavadi najslabši. Prevajalec se je zato »v želji, da bi prevajal čim zvesteje, zelo pogosto prisiljen zateči k navideznemu oddaljevanju od izvirnika«. Prav z oddaljevanjem, katerega mejo določata prevajalčev 'prirojeni čut in preudarnost', pa »mu ostane zvest v pravem pomenu besede« (Menart 1965: 667, 670, 673, 674).

Starejša generacija povojnih prevajalcev od Sovreta do Albrehta se je v svojih spisih o prevodu in prevajanju sklicevala na Goetheja, Schopenhauerja in Wilamowitza, ki je enemu izmed svojih esejev o prevodu dal značilen naslov *Die Kunst der Übersetzung* (1924), podobno kakor še nekateri avtorji za njim, npr. pri nas in drugod danes manj znani Thomas Savory (*The Art of Translation*, 1957) in bolj znani Levy (*Umení překlada*, 1963). Mlajši rod povojnih prevajalcev, zlasti tistih, ki so sodili v 'kritično generacijo', je načelno razmišljanje o prevodu in prevajanju problemsko poglobil in razširil, loteval pa se ga je kot čisto novega, še nenačetega področja in se pri tem ni poimensko skliceval niti na tuje niti na domače avtorje, čeprav se je nanje posredno ali neposredno, vede ali nevede opiral. To ni naključje, saj je njihovo pisanje temeljilo predvsem na izkušnjah in doživetjih ob lastnem prevajalskem delu, sicer pa ostajajo v okvirih del o 'prevajalski umetnosti', v katerih se romantični pogledi na jezik in umetniško ustvarjanje družijo s klasicističnimi, filozofski s filološkimi, splošno programski z ozko normativnimi. Poudarki so pri različnih avtorjih različni, na splošno pa je mogoče reči, da patetične tone neposrednih nadaljevalcev Župančičeve tradicije po drugi svetovni vojni nadomeščajo pogovorni, sprva polemično priostreni toni mlajšega rodu, ki nato v zrelejšem obdobju šestdesetih let postajajo stvarnejši, manj čustveno razvneti. Zaverovanost v umetniški prevod in prevajanje kot vzvišeno, razumsko neobvladljivo poslanstvo, ki pa je nekam paradokсно povezano s 'tehniko', tj. iskanjem uniformnih, splošno veljavnih prevajalskih formul in pravil, sčasoma na-

domesča pozornejša, bolj na literarno teorijo kakor na lingvistične kategorije oprto opazovanje literarnega prevoda.

Ne glede na te razlike je poetika literarnega prevoda na Slovenskem do srede šestdesetih let domala soglasno izražala privrženost svobodnejšemu, a umetniško učinkovitejšemu prevodu v primeri s filološko zvestim, toda umetniško neučinkovitim. Načelo prevoda kot samostojne umetnine se je pri nas uveljavilo že v dvajsetih in tridesetih letih, še precej časa po vojni pa je ostalo uokvirjeno v bipolarno-antitetični vzorec mišljenja in izražanja. 'Kritična generacija' je očitno iskala pot h kompleksnejšemu razumevanju literature in s tem tudi literarnega prevoda. Z Menartovo dialektiko svobodnejšega prevoda, ki se oddaljuje od izvirnika zato, da bi mu bil kot celota zvestejši, se je poetika prevoda pri nas že približala Steinerjevim hermenevtičnim razlagam, ki so naredile močan vtis na nekatere tedanje mlajše prevajalce.

Razcvet prakse

PESNIŠTVO. Med književniki in bralci, ki so konec druge svetovne vojne doživeli kot osvoboditev, ne kot utesnitev, protizahodnjaška usmerjenost prvih povojnih let, pogojena z zgledovanjem po Sovjetski zvezi, ni mogla zbujati zadovoljstva. Propagandističnost sovjetskega socialističnega realizma se zato ni neovirano razmahnila (prim. Zadavec 2001: 20–21), čeprav je bila ruska literatura pri nas že od 19. stoletja priljubljena in dobro poznana iz prevodov. Prav natisi in ponatisi prevodov ruskih in drugih klasikov so ohranjali visoko literarno raven tudi v tem obdobju. Mile Klopčič je npr. tako kakor prej prevajal Puškina, Heineja, Lermontova in Bloka, Alojz Gradnik Li Taipoja in druge stare kitajske lirike ter modernega indijskega klasika Rabindranatha Tagoreja; Oton Župančič, Josip Vidmar, Fran Albreht, Lili Novy, Janko Glazer, Božo Vodušek, Jože Udovič in Dušan Ludvik so svojim starim prevodom Goethejevih pesmi dodajali nove. Vrhunska dela iz antične književnosti je vztrajno prevajal Anton Sovre, in prav njegovi sicer zmeraj spoštovani, a nikoli prej tako odmevni prevodi so v petdesetih letih prišli v središče pozornosti.

Anton Sovre je bil klasični filolog, profesor, slovníčar, dramaturg, a predvsem prevajalec, občudovalec antične in humanistične kulture. Po vzoru Otona Župančiča je imel prevajanje literarnih del za literarno dejavnost, zato mu jezikovno ujemanje prevoda z izvirnikom ni bilo končni cilj: v prevodu je hotel ohraniti izvirnikovo dušo. Tako kakor nemški klasični filolog in prevajalec Ulrich Wilamowitz Moellendorff je namreč imel prevod za metempsihozo, selitev duš. Ohranjanje Homerjeve,

Platonove, Ajshilove, Sofoklove, Evripidove, Horacije, Katulove in še marsikatero duše v mediju sodobnega slovenskega jezika pa mu je postavljalo kup vprašanj: kakšen verz bi bil primeren zanje, kakšno naj bi bilo slovenjenje metafor, a tudi imen in realij? O tem je razmišljal in pisal, v prevodih pa preskušal različne rimane in nerimane verzne obrazce, arhaične in anahronistično moderne prisposodbe, transliterirano in fonetično približano pisavo imen. Po desetletjih dela sta v zbirki *Svetovni klasiki* leta 1950 in 1951 izšla Homerjeva epa, oba z izvirnimi, moderno arhaičnimi ilustracijami Marija Preglja in z uvodoma, ki izžarevata prevajalčevo nalezljivo navdušenje (Sovre 1950: 5):

Kakor dva silna stebra stojita ob vratih svetovnega slovstva epa *Iliada* in *Odiseja*, zgodba desetletnih bojev za Ilios in pravljična desetletnih blodenj do Itake – sedemindvajset tisoč osem sto in trije heksametri!

Pripoved o poteku in ozadju pradačne plemenske vojne, na zunaj prav nič podobne komaj končanemu spopadu fašistično-nacističnih in protifašističnih sil, se je najbrž prav spričo živih spominov na vojna doživetja zdela privlačna zaradi hkratne odmaknjenosti in aktualnosti, zaradi poučnih in zabavnih analogij z nedavnimi izkušnjami bralcev, zaradi kontrastne povezave privzdignjenega sloga s poslušom za vsakršne človeške in božje slabosti in stiske. Zadovoljstvo izobraženih bralcev je dopolnjevala tudi zavest, da je Sovre desetletja po Levčevi, Levstikovi in Pajkovi vroči teoretični *Pravdi o slovenskem šestomeru* (1878) nazorno pokazal zmogljivost in prožnost slovenskega heksametra. Sovretova *Iliada* se je z več celotnimi in delnimi ponatisi uvrstila med najbolj dolgožive slovenske prevode in s svojim uspehom spodbujala še druge poslovenitve temeljnih del svetovne literature, starih orientalskih in srednjeveških evropskih epov.

Med vidnejšimi zgodbami o spopadih in zavezništvi med ljudmi, bogovi in pravljičnimi bitji, o junaških dejanjih in nenavadnih dogodivščinah legendarnih bojevnikov, ljubimcev in iskalcev sreče, pravice, resnice in miru so npr. Vergilijeva *Eneida* (1962) v prevodu Frana Bradača, *Ep o Gilgamešu* (1963), *Pesnitev o polku Igorjevem* (1968) in *Pesem o Nibelungih* (1972) v prevodih Mirka Avsenaka, sanskrt-ska *Bhagavadgita* (1970) Vlaste Pacheiner Klander, Ovidijeve *Metamorfoze* (1977) Kajetana Gantarja, *Junaška pesem o Cidu* (1987) Nika Koširja, *Beowulf* (1992) Marjana Strojana in *Pesem o Rolandu* (1999) Marije Javoršek.

Večina teh prevodov je neposredna, iz arhaičnih jezikov, v katerih so nastali izviri. Prevajalci so se jih lotili ne le z lingvističnim, ampak tudi z zgodovinskim in verzološkim znanjem. Vlasta Pacheiner Klander je npr. prevedla *Bhagavadgito* v

domišljeno poslovenjenih verznihi oblikah šloke in trištubha, ki se v staroindijskem izvirniku držita mnogih pri nas neznanih pravil. Niko Košir in Marija Javoršek sta v pesmih o Cidu in Rolandu razvila slovenščini prilagojeni španski in francoski asonirani verz, Marjan Strojan je *Beowulf*ov staroangleški aliteracijski verz predstavil v sproščeno uglajeni slovenski različici. Poznavalec, prevajalec in pesnik mnogoterih starejših in sodobnih pesniških oblik Boris A. Novak je prevedel obsežen izbor srednjeveških verzov, ki jim je dal naslov *Ljubezen iz daljave* in podnaslov *Provanalska trubadurska lirika* (2003).

Več mojstrovini iz preteklih stoletij je bilo v tem obdobju prevedenih prvič, nekaj pa tudi na novo. *Odiseja* je leta 1992, štirideset let za Sovretovim prevodom, izšla še v Gantarjevem, čeprav ne celotnem prevodu. Dantejevo monumentalno *Božansko komedijo* smo za prvim celotnim prevodom Jožeta Debevca, ki ga je v letih 1910–11 in 1915–25 objavljala revija *Dom in svet*, dobili še v dveh različicah, v nepopolni Gradnikovi (*Pekel*, 1959; *Vice*, 1965) in v celotni Capudrovi (1972). Prav tako je Njgošev romantični *Gorski venec* izšel leta 1947 v Gradnikovem prevodu, leta 1983 še v Arkovem. Puškinov verzificirani roman *Evgenij Onjegin* je za starejšim, celotnim Prijateljevim prevodom (1909) izšel čez dobrihi petdeset let še v dveh, Bordonovem (1962) in Klopčičevem prevodu (1967).

Novoveško epiko dopolnjujejo Mickiewiczev *Gospod Tadej* (1974) v prevodu Rozke Štefan, Camõesova *Luzijada* (1976) v prevodu Andreja Capudra, Miltonov *Izgubljeni raj* (2003) v prevodu Marjana Strojana in finska *Kalevala* (1991) v prevodu Jelke Ovaska.

Epsko in lirsko poezijo iz arhaičnih jezikov prevajajo predvsem strokovnjaki, ki pišejo verze le pod navdihom izvirnika in pod izzivom vezanosti na zahtevne oblike in težko razberljiva sporočila. Med prevajalci novoveške lirike pa so posebno opazni pesniki, ki sodijo med najbolj upoštewane izvirne ustvarjalce svojega časa ne glede na pripadnost različnim literarnim smerem, poetikam in generacijam. Medtem ko sta bila med starejšimi npr. Josip Vidmar in Mile Klopčič še bojevita zastopnika tradicionalizma in jima je za pravo poezijo veljal le pravilni, rimani verz, je med seboj dokaj različna pesniška četverica – Ciril Zlobec, Janez Menart, Tone Pavček in Kajetan Kovič – že uveljavljala strpnjše sožitje literarnih nazorov in okusov v izvirni in prevedeni poeziji.

Dopuščanje različnosti je značilno za oba urednika najvidnejše pesniške zbirke *Lirika*, ki je izhajala od leta 1970 do 2003 in obsega skoraj izključno prevode: med pomembnimi pesniki, ki jih z izbranimi deli predstavljajo posamezne knjige, sta le

dva slovenska – Kosovel in Prešeren. Zasnoval jo je in jo do leta 1986 urejal Lojze Krakar, potem je uredništvo prevzel Aleš Berger in jo s stoto, antološko knjigo dokončal l. 2003. V 99 knjigah so se zvrstili stari in moderni mojstri iz bližnjih in daljnih književnosti. Izbor del posameznega avtorja je določil prevajalec, ki je dobro poznal njegov pesniški opus in se je navadno že prej izkazal s prevodi njegovih del, upošteval pa tudi dosežke drugih prevajalcev. Tako so tudi v posameznih knjigah, ne samo v zbirki kot celoti, zajete različne generacijske in individualne prevajalske strategije in poetike.

Med prevajalci, ki so pripravili za zbirko po več knjig, so tile (navedeni z imeni, z rojstnimi in s smrtnimi letnicami, z naslovi knjig, z letnicami njihove objave in s *soprevajalci):

- Mile KLOPČIČ (1905–1984): *Lermontov*, 1970; *Heine*, 1973; *Puškin*, 1974.
 Ivan MINATTI (1924): *Racin*, 1971 (*Mile Klopčič); *Hikmet*, 1974; *Machado*, 1975; *Daglarca*, 1976; *Tadijanović*, 1980; *Sarajlić*, 1999.
 Ciril ZLOBEC (1925): *Carducci*, 1970 (*Alojz Gradnik); *Leopardi*, 1971 (*Alojz Gradnik); *Dante*, 1975; *Ungaretti*, 1980.
 Lojze KRAKAR (1928–1995): *Kochanowski*, 1976; *Javuhulan*, 1976; *Galczyński*, 1992; *Mickiewicz*, 1994.
 Tone PAVČEK (1928): *Majakovski*, 1972 (*Fran Albrecht, Veno Taufer); *Blok*, 1978 (*Drago Bajt, Janez Menart, Ivan Zrimšek, Ciril Zlobec); *Jesenin*, 1984; *Abmatova*, 1989; *Pasternak*, 1991; *Cvetajeva*, 1993; *Zabolockij*, 1997.
 Janez MENART (1929–2004): *Musset*, 1970; *Prévert*, 1971; *Burns*, 1975; *Villon*, 1980; *Shakespeare*, 1990; *Lamartine*, 1995; *Vigny*, 2003.
 Kajetan GANTAR (1930): *Sapfo*, 1970 (*Anton Sovre); *Propercij*, 1971 (*Jože Mlinarič); *Katul*, 1974 (*Fran Bradač, Nikolaj Omerza, Ivan Hribovšek, Jože Šmit); *Pindar*, 1980.
 Kajetan KOVIČ (1931): *Trakl*, 1971; *Eluard*, 1978; *Ady*, 1980 (*Jože Hradil); *Rilke*, 1988; *George*, 1995; *Heym*, 2003.
 Veno TAUFER (1933): *Pound*, 1973; *Ujević*, 1975 (*Božo Vodusek); *Hughes*, 1988; *Yeats*, 1993; *Kavafis*, 1999; *Crnjanski*, 2003.
 Niko GRAFENAUER (1940): *Benn*, 1976 (*Peter Levec, Božo Vodusek); *Hölderlin*, 1978; *Celan*, 1985; *Lasker-Schüler*, 1991.
 Aleš BERGER (1946): *Senghor*, 1975; *Breton*, 1983; *Char*, 1990.
 Andrej ARKO (1947): *Wordsworth*, 1980; *Keats*, 1987; *Poe*, 1991; *Tennyson*, 1995.
 Miha AVANZO (1949): *Blake*, 1978; *Plath*, 1992; *W. C. Williams*, 1999.
 Boris A. NOVAK (1953): *Mallarmé*, 1989; *Valéry*, 1992; *Verlaine*, 1996.

Številnejše od zvrstno specializiranih zbirk so mešane, ki navadno bolj uravnoteženo zajemajo slovensko in prevedeno književnost, med literarnimi vrstami in zvrstmi pa poleg pesništva in pripovedništva tudi dramatiko, esejistiko in drugo. Samo prevode vseh literarnih zvrsti obsega zbirka *Nobelovci*, ki predstavlja Nobelove nagrajence za književnost v izborih, velik del tudi v prevodih urednika Janka Modra. V njej je od leta 1973 izšla dobra stotnija knjig. V zbirko *Kondor*, ki redno izhaja od leta 1956 in obsega že čez 300 knjig, sta mnoge verzne in prozne prevode zahtevnih del uvrstila njen prvi urednik Uroš Kraigher in za njim od leta 1977 Aleš Berger. Zbirka *Bela krizantema* izhaja redkeje in z večjimi presledki, dopušča pa posameznim knjigam večji obseg kakor *Kondorjev* mali format. Zasnoval jo je leta 1960 Cene Vipotnik in jo urejal do 1972, za njim do 1990 Tone Pavček, odtlej Zdravko Duša, ki uvršča vanjo tudi velike antologije pesniških prevodov iz posameznih nacionalnih književnosti.

Po Veselovi in Aškerčevi *Ruski antologiji v slovenskih prevodih* (1901), Debeljakovi *Moderni francoski liriki* (1919) in Lahovi *Češki antologiji* (1922) so bile pri nas zlasti od 60. let 20. stoletja nacionalno zasnovane antologije nasploh pogoste. Nekatere zajemajo izbrano književnost v celotnem časovnem razponu, nekatere le njena posamezna obdobja, gibanja ali zvrsti, najpogosteje pa ohlapneje opredeljeno 'novo', 'novejšo', 'sodobno', 'moderno' ali 'avantgardno' poezijo ali liriko. Med sestavljalci takih antologij, ki navadno zajemajo poleg svojih prevodov tudi dela drugih prevajalcev, so npr. Niko Košir (*Španske romance*, 1961; *Katalonska lirika 20. stoletja*, 1982); Ivan Minatti (*Ciganska poezija*, 1959, 1978; *Sodobna makedonska poezija*, 1963; *Novejša hrvaška poezija*, 1971; *Peti in biti: antologija nove poezije narodov Bosne in Hercegovine*, 1983); Lojze Krakar (*Poljska lirika 20. stoletja*, 1963; *Smeš ni greh. Poljska satira*, 1963; *Sodobna mongolska lirika*, 1979); Ciril Zlobec (*Sodobna italijanska lirika*, 1968; *Moderna srbska poezija*, 1973; *Antologija hrvaške poezije*, 1975); Jaša Zlobec (*Sla po soncu. Antologija poezije Albancev v Jugoslaviji*, 1979); Tone Pavček (*Glasovi časa. Antologija desetih ruskih pesnikov 20. stoletja*, 1978; *Antologija ruske poezije 20. stoletja*, 1990); Kajetan Kovič (*Nova avstrijska lirika*, 1972; *Madžarska lirika 20. stoletja*, 1977; *Antologija nemške poezije 20. stoletja*, 1998); Veno Taufer (*Afrika, mati moja: črnska umetna lirika*, 1976); Aleš Berger (*Noč bliskov: iz /francoskih/ nadrealističnih besedil*, 1974; *Razvratne muze: francoska erotična poezija*, 1989); Drago Bajt (*Med resničnostjo in snom: antologija srbske poezije 20. stoletja*, 1984); Marjan Strojan (*Antologija angleške poezije*, 1997).

Redkeje so večnacionalne antologije, ki jih povezujejo drugi vidiki, npr. Krakarjeva in Minattijeva *Sredi zemlje stojim. Poezija nerazvitih ljudstev*, 1968; Minattijeva

Svitanja: pesništvo ljudske revolucije Jugoslavije 1941–1945, 1982; Poniževa *Antologija konkretne in vizualne poezije*, 1978; Braneta Mozetiča *Drobci stekla v ustih. Antologija poezije 20. stoletja s homoerotično motiviko*, 1989.

Še večja redkost je zbrano delo posameznega prevajalca – z njim sta zgodaj umrlega prijatelja počastila Niko Jež in Peter Svetina (Tone Pretnar: *Veter davnih vrtnic. Antologija pesniških prevodov 1963–1993*, 1993).

Prava posebnost pa je recepcijsko zasnovani *Orfejev spev – antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov* (1998) po zamisli urednika Nika Grafenauerja. Zanj je dvaintrideset živčih slovenskih pesnikov, prevajalcev in neprevajalcev, izbralo vsak po deset svojih najljubših prevedenih pesmi in svoje izbore tudi razložilo v spremnih esejih. Tako je ob koncu stoletja nastala svojevrstna bilanca pesniških prevodov, ki so reprezentativni skupini slovenskih pesnikov iz druge polovice 20. stoletja največ pomenili.

V spremnih komentarjih se ponavlja ugotovitev, da sestavljanje izborov ni bilo lahko, pa ne zaradi prepiche, temveč zaradi prebogate izbire: izvirnike izbranih prevodov je napisalo več kot sto trideset pesnikov raznih narodnosti, marsikatera pesem ali pesnitev je prevedena v slovenščino po večkrat. Toda pesniki so se držali prevoda, ki jih je očaral, četudi je za njim nastal novejši, za katerega nasploh velja, da je prekosil prejšnjega. Tako je npr. med izbranimi odlomkoma iz Dantejeve *Božanske komedije* eden v Gradnikovem, eden v Capudrovem prevodu; med štirimi Li Taipojevimi pesmimi je tri prevedel Gradnik, eno Osojnik; od Villonovih dve Menart in eno Župančič; od Heinejevih dve Klopčič in eno Jesih; od Puškinovih tri Klopčič in po eno Župančič, Vodušek in Jesih; od Baudelairovih po dve Vodušek in Udovič, po eno Karlin, Capuder in Jesih; od Mallarméjevih štiri Novak in eno Crnkovič; od Hölderlinovih štiri Grafenauer in eno Komelj; od Celanovih osem Grafenauer in eno Šteger; od Mandelštamovih devet Bajt in eno Komelj; od Ahmatove štiri Pavček in eno Jesih; od Poundovih tri Taufer, po eno Komelj in Zupan; od Garcíe Lorce tri Udovič, dve Bergles, po eno Gradnik in Košir; od Borgesovih tri Berger, eno Grafenauer, od Miłoszevih tri Katarina Šalamun Biedrzycka in eno Jana Unuk.

Na drugi strani so pesmi nekaterih avtorjev ne glede na to, ali jih je v slovenščino prevajalo več pesnikov, izbrane v prevodih enega samega, npr. Rilkejeve, Traklove in Heimove v Kovičevih; Eliotove, Yeatsove in Stevensove v Tauferjevih; Shakespeareove v Menartovih; Dickinsonove v Ognovih; Pazove v Miklavčevih; Rimbaudove v Mozetičevih; Vallejeve v Berglesovih; Apollinairove v Bergerjevih.

Afiniteto si torej delita izvirnik in prevod, ki sta v prevodu sicer nerazdružna celota, vendar kot individualni besedili seveda ločljivi. To kaže Jesihov izbor, v katerem je na prvo mesto uvrstil Donnov sonet o smrti. Ta je bil v Strojanovi *Antologiji* in že prej objavljen v Tauferjevem prevodu, v Grafenauerjevi pa ga je Jesih nadomestil z novim, svojim.

Grafenauer v uredniškem uvodu *Pesniški glas in čas* domišljeno in poznavalsko opredeljuje hkratno vezanost in samostojnost pesniškega prevoda, tj. prevoda poezije, ki ostaja poezija, po naravi večna in spremenljiva (Grafenauer 1998: 9, 18–19):

Poezija je kot živa voda, ki se v njej pretaka heraklitski čas: kadarkoli se potopiš vanjo, zmerom je tisto, kar je, pa vendarle kar naprej drugo. [...] Tudi v prevodu mora pesem ohraniti, z Baudelairovo prispodobo rečeno, vsaj albatrosno lepoto izvirnika, ali pa se sprevrže v mutantsko prikazen. Vzdržati mora sebe tudi potem, ko se znajde zunaj izvirnega jezikovnega prostora, in se prilagoditi novemu, saj se le tako širijo tudi meje sveta – jezika. Zakaj pesem je venomer nekaj ubežnega in eksilantskega, zaznamovanega z neizbrisnim ahasverskim znakom, ki ga nosi v sebi že od samega začetka. [...]

Vsak pesniški prevod bistveno določata dve stvari: na eni strani gre za ustvarjalno poistovetenje prevajalca z izvirnikom, ki je seveda zmerom v najtesnejši zvezi tako z njegovo doživljaljsko izročnostjo izvirnemu besedilu kakor s formativno privrženostjo lastnemu jeziku; ne enega ne drugega pa ne more doseči, če v svojem obvladanju obeh jezikov ni dospel zahtevnosti tega izziva.

Na drugi strani pa iz obojega izhaja tudi prevajalčeva sposobnost, da se v prevodnem procesu tujska narava pesmi čim bolj uskladi s posebnostmi domačega jezika, njegovega duha in kulturnega izročila, da pa se pri tem hkrati v kar največji možni meri ohrani tudi njena izvirna specifičnost. Noben problem ni z literaturo in njenim skromnim misterijem tako prepleten, kot je kak prevod, ugotavlja Borges.

Ta problem ostaja neogibna sestavina pesniških prevodov, vendar to ni vprašanje, ki bi si ga zastavljali kot problem, saj gre za tisto notranjo prepletenost med izvirnikom in prevodom, v kateri se ohranja misterij pesniške govornice kot večjezičnega Orfejevega speva, ki se oglašča v enem samem jeziku.

Podobno, le še bolj osebno misel o poeziji, ki mu kljub minljivosti in spremenljivosti ostaja opora pri ohranjanju lastne identitete, je razvil Dane Zajc, pesnik, ki mu prevedena poezija ne pomeni nič manj kot izvirna, čeprav se nasprotno od Grafenauerja ni ukvarjal s prevajanjem. Ker ve, da se sam spreminja, se zaveda tudi tega, da je njegov izbor prevodov za *Orfejev spev* drugačen, kakor v bil v kakšnem drugem času (Zajc 1998: 105, 104):

Pesem, ki jo berem danes, je nekaj drugega, kot je bila pred leti. In bo jutri spet nekaj drugega. Spremenljiva je, kakor sem spremenljiv, nezaupljiv in nezanesljiv sam. – Manjka veliko pesni-

kov, ki so v različnih razdobjih živeli z mano. V določenem času: telo, ki je bilo takrat in takrat moje telo, ki je čutilo in čustvovalo pa tudi mislilo v zginulem času tako, kot je, je zginilo. Se je presnovilo. Kot so zginili časi, kraji in razmere, v katerih sem nekaj mislil, čutil in bral. Iskal sem tisto, kar je govorilo tako, kot bi govoril jaz. Ali pa se je zgodilo, da mi je kakšna pesem povedala o meni več, kot sem vedel sam. Da sem se zavedel sebe, ker sem bil osvetljen iz nekega sveta, ki je usmeril svojo energijo name. Pustil sem, da me je energija pesmi presnovila, mi povedala, kaj sem, kje sem in kdo sem. Da je prebrana pesem mislila mene.

Večnega vprašanja o prevedljivosti poezije se je v drugi zvezi, med razpravljanjem o dvojno zahtevnih prevodih uglasbenih besedil, ki se morajo držati izvirnih verzov in glasbe, dotaknil tudi pesnik Milan Dekleva (1999: 130):

Zavedam se, da je pesem, ki po obliki spominja na kristal, po zvenu na fugo, po pomenu pa na nedosežno popolnost, neprevedljiva. Neprevedljiva, če skušamo posnemati njeno strukturalno enkratnost od zvena do zvena, od besede do besede, od verza do verza, od kitice do kitice. Pač pa je prevedljiva v *dubu in duru*. Prevajanje v duhu mi pomeni: prevedena pesem mora ohraniti *metafizično* jedro svojega srca, jedro, zaradi katerega je *univerzalna* in torej sploh razumljiva. Duha pesmi pa, kajpada, ni mogoče najti izven njene muzikalčne mesenosti. Tu se pričenjajo peklenške muke prevajanja pesmi, ki so namenjene petju in muziciranju: kako prestaviti pesem v ustreznem *duru*? Glasba naenkrat prevzame dominantno vlogo. [...] Prav ritem v najširšem pomenu besede (nikakor ne le menjanje dolžin in kračin, ampak koloriranje, izbira pravih vokalov, rimanje, asoniranje, iskanje ustreznih cezur, zamolkov, pavz in sinkop) usodno določa kvaliteto prevoda pesmi. Ta ritem je *zakon*, ki ostaja identičen v izvirniku in prevodu in nujno zaznamuje izbiro leksičnega materiala. Treba se je zanesti na inventivnost, na gibkost slovenščine, še in še preskušati njene orkestralne sposobnosti in jim prisluškovati: dostikrat se zgodi, da z materialom, ki je izvirnemu presenetljivo daleč, 'za sedmimi vodami in sedmimi gorami', zadenemo v srčiko atmosfere, ki jo izžareva original.

Za tako prevajanje je potrebna ustvarjalnost, brez nje se poezija zgubi. Pesniški žar je pomembnejši od filološke in literarnoteoretične akribije. Marjan Strojan je npr. pred leti sodil, da Menartov prevod Byronove *Parizine* zaostaja za nedokončanim Prešernovim, ki je Byronovi romantični senzibilnosti in izražanju bližji, medtem ko je Menart romantika prilagajal svojemu občutju, zasidranemu v 20. stoletju (Strojan 1984). V novejši, za Radio Slovenija napisani oceni njegovih prevodov Shakespearovih sonetov, ki so izšli ponatisnjeni ob izvirnikih v novi dvojezični zbirki *Mojstri lirike* (1998), pa se je prav v imenu poezije postavil zanje. Sicer ga ne preseneča, da se ob občudovalcih Menartovih prevodov najdejo tudi kritiki, ki jih kar povprek moti vsak odmik od izvirnika, toda prepričan je, da je v pesniškem prevodu najpomembnejša poetičnost. Zanj je ne glede na moč izvirnika odločilna prevajalčeva osebnost:

Menartova pesem je namreč njegova, čeprav je prevedena; je naša, slovenska, četudi je izvirno Shakespearova in angleška. Vsaka moč Menartovega enkratnega talenta je v prepričljivi živosti.

In kar se zdi nekaterim nerazumevanje, kraja ali ponaredek izvirnika, se drugim, bolj občudljivim za poezijo kot za včasih enako negotova literarna dejstva, razodeva kot umetnost.

PRIPOVEDNIŠTVO. Medtem ko v produkciji slovenske izvirne in prevedene poezije v 20. stoletju ni bilo kričečih nesorazmerij, so prevodi pripovedne proze količinsko in žanrsko vztrajno prekašali izvirno romanopisje in novelistiko. Kljub večji zastopanosti trivialnih in popularnih del pa se je tudi na tem področju nadaljevala tradicija prevajanja vrhunske literature. Odpravljale so se 'vrzeli' med še ne prevedenimi reprezentativnimi, kanoniziranimi mojstrovinami iz starejših obdobj, vse večji je postajal delež novejše in najnovejše proze. Ob tem sta se spreminjala okus in vrednotenje: mnoga nekoč privlačna dela sčasoma niso bila več zanimiva, upoštevana pa so postala nekatera, ki so dotlej veljala za nedodelana, fragmentarna, nerazumljiva ali pa tematsko in jezikovno vulgarna in zato neestetska.

V založbah so večinoma skrbeli za prevodno književnost uredniki, ki so bili tudi sami prevajalci: Božidar Borko je npr. pri Slovenskem knjižnem zavodu in nato pri Cankarjevi založbi urejal zbirko *Svetovni roman*, Ivan Skušek pri isti založbi zbirko *Moderni roman*, Mira Mihelič je pri Mladinski knjigi nekaj časa urejala zbirko *Zenit*, Jože Košar je kot glavni urednik mariborske založbe Obzorja v šestdesetih letih zasnoval in urejal zbirko *Iz antičnega sveta*. Glavni urednik Cankarjeve založbe je bil Cene Vipotnik, ki je pridobil za urednika zbirke *Sto romanov* tedanjega vodilnega komparativista Antona Ocvirka in mu pri delu vsekozi pomagal. Za njim je uredništvo Cankarjeve založbe in dokončanje *Sto romanov* prevzel Tone Pavček, nato je Janez Stanič kot glavni urednik skupaj s svojo naslednico Ksenijo Dolinar in urednikoma Andrejem Blatnikom in Zdravkom Dušo zasnoval in urejal zbirko *XX. stoletje*. Glavni urednik Pomurske založbe, ki je v zbirki *Mostovi* v sedemdesetih letih izdajala prevode iz manj znanih, zlasti neevropskih književnosti, je bil od 1975 do 1992 Jože Hradil, urednik pri tej založbi je bil od 1979 do 1994 tudi Jože Fistrovič. Branko Madžarevič je delal pri DZS od leta 1971 do 1999 kot urednik, ki je npr. zasnoval in urejal erotično zbirko *Dotik*, od 1999 je bil krajši čas glavni urednik, dokler nekdanja Državna založba Slovenije, preobrazena v DZS, ni opustila celotnega leposlovnega programa. Aleš Berger v Mladinski knjigi ureja poleg drugih prevodnih zbirk tudi eliten izbor s povednim naslovom *Veliki večni romani*.

Eden izmed prevajalcev, ki so osebno povezovali predvojno in povojno obdobje, je bil Tone Potokar. Njegovo področje je bilo sistematično prevajanje del iz južnoslovanskih književnosti v slovenščino in slovenskih v srbohrvaščino. Izbiral je pomembne romane in novele, iz srbske književnosti npr. *Pokošeno polje* (1935,

1958) B. Ćosića, Jakovljevićevo *Srbsko trilogijo* (1940, 1966), Andrićev *Most na Drini* (1948, 1959, 1962, 1963, 1966, 1976, 1980) in Crnjanskega *Selitve* (1963, 1976); iz hrvaške Nazorjeve *Novele* (1946), Božićeve *Kurlane* (1956, 1973, 1976), Šimunovićeve *Novele* (1962) in Krleževe *Eseje* (1961), iz bosanske Samokovljevo *Salomonovo črko* (1954) in Selimovićevo *Trdnjavo* (1972), iz bolgarske Pelinov *Jaz, ti, on* (1947) in Jovkova *Ko bi mogle govoriti* (1951).

Po tehtnosti, raznovrstnosti in obsežnosti svojega prevajalskega opusa sta v vsej drugi polovici 20. stoletja posebno vidna slavista, poliglota, jezikoslovca in pisatelja Janko Moder in Janez Gradišnik. Obema je prevajanje vabljev ustvarjalni izziv, toda za poklicno prevajalstvo sta se oba odločila po sili razmer. Po vojni sta bila namreč iz raznih razlogov uvrščena med nasprotnike vladajoče ideologije in zato Moder ni mogel dobiti, Gradišnik pa ne obdržati primerne redne zaposlitve.

Moder je univerzalen prevajalec raznovrstnih leposlovnih in drugih del iz kakšnih dvajsetih jezikov, bolj tradicionalist kakor modernist tako po izboru svojih prevodov, med katerimi jih je zlasti veliko iz večjih slovanskih jezikov, tj. ruščine, poljščine in srbsčine, kakor po prevajalski metodi. Zanj je značilno obvladovanje vseh registrov slovenščine, tudi arhaične, narečne in pogovorne, a hkrati prepričanje, da je nadčasovno pojmovana lepota slovenščine nadrejena vsem časovnim, smernim in osebnim literarnim slogom. Velik delež je prispeval k izpopolnjevanju izbranih del ruskih pripovednikov, ki so po vojni prevladovali v zbirkah »svetovnih klasikov«, npr. Čehova, Turgenjeva, Dostojevskega, Leva Tolstoja. Med nobelovci je največ prevajal prozo Henryka Sienkiewicza, Iva Andrića in Sigrid Undset. Takoj po vojni je prevedel obsežni, v izvirniku šele leta 1940 dokončani roman *Tibi Don* (1946–47, 1967, 1977), epopejo o burnem dogajanju na ruskem podežlju med prvo svetovno vojno in rusko revolucijo. S tem delom poznejšega nobelovca Mihaila Šolohova je pokazal rusko-sovjetski roman s tedanje najmočnejše strani, ki je ni zasenčil niti jugoslovanski razhod s Sovjetsko zvezo. Med stotinami Modrovih prevodov je tudi nekaj del, ki so bila nekaj časa celo v strpnejšem zahodnem svetu prepovedana zaradi izzivalnega kršenja tematskih in jezikovnih tabujev, npr. *Ljubimec lady Chatterley* (1962) D. H. Lawrencea in *Lolita* (1971) V. Nabokova, medtem ko je tedaj še izzivalnejši *Rakov povratnik* (1964) Henryja Millerja prevedel Boris Verbič.

Janez Gradišnik je studiozno prevedel vrsto temeljnih del iz novejšje francoske, nemške in angleške književnosti, npr. Malrauxovo *Upanje* (1957), Mannovo *Čarobno goro* (1959), Musilovega *Moža brez posebnosti* (1962–63), Joyceovega *Uliksa*

(1967, predelana verzija 1993), Kafkovo *Ameriko* (1969), pa tudi nekaj zahtevnih starejših romanov, npr. Sternovega *Tristrama Shandyja* (1968). Kljub neugodnim pogojem za stike z zahodnimi književnostmi je že leta 1950 presenetil s prevodom Hemingwayevega še skoraj novega romana *Komu zvoni*, ki je v izvirniku izšel komaj deset let prej, v Gradišnikovi različici pa je postal trajna, do konca 20. stoletja še vsaj petkrat ponatisnjena uspešnica. Ta ameriška vojaško-ljubezenska zgodba iz španske državljanske vojne ob koncu tridesetih let je privlačila s sočno slikovitostjo, s posrečeno mešanico sentimenta in humorja, robotosti in rahločutnosti, z zmerno modernim, a izrazito osebnim, berljivim slogom in ne nazadnje z avtorjevo očitno privrženostjo človeku kot samostojnemu posamezniku, ne kot brezbarvnemu članu kolektiva. – Kakor je Hemingway z naslovom in motom tega romana opozoril široke kroge bralcev pripovedništva na Johna Donna, znanega le redkim ljubiteljem baročne in moderne eliotovske poezije, tako je zapovrstne rodove slovenskih bralcev opozarjal nanj Gradišnikov prevod.

Radojka Vrančič se je nasprotno od Modra, Gradišnika, Udoviča, Mire Mihelič in drugih, ki so se zgledovali po župančičevskem univerzalističnem literarnem prevajalstvu, omejila na ožje področje. Je specialistka za francosko književnost, zaveda se, kolikšnega pomena je pri avtorjih, ki so svojo prozo skrbno pilili, ohranjanje subtilnih nadrobnosti, in s potrpežljivim dolgoletnim delom se ji je ob vrsti drugih prevodov posrečilo dognano posloveniti celotno Proustovo *Iskanje izgubljenega časa* (1963–97).

Osredotočenost na posamezne manj upoštevane ali sploh še neznane književnosti je bila za prevajalce zahtevna usmeritev, vendar je nekaterim uspela. Glavno področje Zdenke Škerlj Jerman je npr. sodobna češka pripovedna proza, predvsem mladinska, odmeven je bil tudi njen prevod *Šale* (1969) Milana Kundere. – Romanopisje srednje- in južnoameriških književnosti je pionirsko prevajala v slovenščino Alenka Bole Vrabec: iz bolivijske npr. *Bronasto raco* (1966) Alcidesa Argüedasa, iz kolumbijske *Sto let samote* (1971, 1978, 1997) in *Patriarhovo jesen* (1980) Gabriela Garcíe Márqueza, iz gvatemalske *Koruzarje* (1974, 1989) Miguela Angela Asturiasa, iz mehiške *Smrt Artemia Cruza* (1977) in *Terro nostro* (1991) Carlosa Fuentesa, iz paragvajske *Sina človekovega* (1978) Augusta Roa Bastosa. – Med specialiste za posamezne književnosti sodi Katarina Šalamun Biedrzycka, ki svoje prevode sodobne poljske lirike dopolnjuje s proznimi prevodi; med njimi sta npr. romana *Ferdydurke* (1974, 1978) in *Pornografija* (1986) Witolda Gombrowicza. – Verze in prozo prevajajo iz makedonščine Nada Carevska, iz finščine Jelka Ovaska Novak, iz madžarščine Marjanca Mihelič.

Esejist, dramaturg in prevajalec Herbert Grün je v programskem članku *O prevajalski politiki* (1952) na prvi pogled le nadrobneje razčlenil Vidmarjevo programsko zasnovno slovenske prevodne literature: odlikovala naj bi jo odlična kakovost, povezana z izborom vrhunskih izvirnikov, in uravnovešena raznovrstnost, tj. upoštevande vseh, ne samo nekaterih zvrsti iz različnih obdobij, različnega jezikovnega in narodnostnega izvora, različnih stilov in estetskih nazorov. Toda z na videz nespotikljivim potegovanjem za estetsko, tj. tudi za umetnostnonazorsko raznovrstnost, je Grün pomenljivo razvil Vidmarjeva in nasploh ustaljena stališča, ki so k edino sprejemljivi vrhunski literaturi prištevale le dela konservativnih mimetičnih smeri s primesmi konvencionalne fantastike, medtem ko so stvaritve modernističnih in avantgardnih smeri zavračala kot neestetske. V praksi je že v zgodnjih 50. letih pokazal, da mu gre prav za ta prikrito polemični poudarek. Toda kot prevajalec ni bil deležen vsesplošnega priznanja, čeprav je sistematično uvajal v slovensko prevodno književnost pomembne evropske in ameriške sodobne prozaiste in dramatike in tako s somišljeniki odpiral prevladujočo usmeritev poznejših desetletij. Med pripovednimi zvrstmi je upošteval poleg romana tudi novelo in kratko zgodbo – prevedel je npr. *Tri novele o ljubezni* (1950) Stefana Zweiga, *Smrt v Benetkah in druge novele* (1951) Thomasa Manna, *Ljudi iz Dublina* (1955) Jamesa Joycea, *Splet norosti in bolečine* (1961) Franza Kafke, v zbirki *Tja in nazaj* (1954) je predstavil več ameriških sodobnih avtorjev, med njimi Erskina Caldwellla, Carson McCullersa, Tennesseeja Williamsa in Scotta Fitzgeralda.

Faulknerja je še pred njegovim prevodom *Divjih palm* (1959) predstavila Mira Mihelič s *Svetlobo v avgustu* (1952), Kafkova romana *Proces* (1962) in *Grad* (1967) pa za njegovim *Spletom* Jože Udovič, ki je prevedel tudi Joyceov *Umetnikov mladostni portret* (1966). Odmevne Camusove *Novele* (1962) so prevedli Janez Gradišnik, Risto Jelačin, Marjeta Vasič in Radojka Vrančič.

Janko Moder prav tako ni zanemarjal krajših pripovednih zvrsti. Močno jih je upošteval v svoji zvrstno mešani zbirki prevedenega leposlovja *Nobelovci*. Prevedel je npr. *Novele* (1967) A. P. Čehova, Sienkiewiczzeve *Novele* (1975) in *Zgodnje novele* (1979), *Polikuška in druge povesti* (1979) L. N. Tolstoja, *Bolečine v trebuhu* (*Sodobne nizozemske novele*, 1975) L. P. Boona in še trinajst drugih avtorjev, Agnonove *Izbrane novele* (1976), Andrićevo *Hišo na samem in druge novele* (1976), Pasternakovo *Kratko prozo* (1980) in *Tretjo vdanost* (1983) Garcíe Márqueza.

Več novelističnih antologij je sestavil Drago Bajt: s Cenetom Kopčavarjem *Pisane vetrove: iz ruske porevolucijske proze* (1978); z Bogdanom in Brankom Gradišni-

kom znanstvenofantastične zgodbe *Prodajalna svetov* (1979); z Mihom Avanzom, Nikom Ježem in Zdenko Škerlj Jerman njihovo slovansko dopolnilo *Kako je bil rešen svet* (1985). – Katarina Šalamun Biedrzycka je z Nikom Ježem in Tonetom Pretnarjem predstavila sodobno poljsko prozo v knjigi *Varujte me, mile zarje* (1983), Igor Bratož je z Matejo Kos in Igorjem Zabelom prevedel izbrane zgodbe R. Carverja *Peresa* (1991), Tina Mahkota z Vasjo Cerarjem *Novo prijateljico in druge zgodbe* (1995) R. Rendell.

Iz starejših obdobj je npr. Mirko Avsenak prevedel *Prozo starega Egipta* (1967), Boštjan Anko islandsko *Sago o Njalu* (1970), Nina Kovič sveto knjigo Indijancev *Popol Vuh* (1984). Po večkratnih ponatisih Boccacciovega *Dekameron* (1959, 1960, 1966, 1973, 1978) v prevodu Andreja Budala, prvič natisnjene leta 1926, je 1980 izšel novi prevod Nika Koširja; Radojka Vrančič in Marija Javoršek sta prvi v celoti prevedli v slovenščino *Heptameron* (1999) Margarete Navarske.

Tradicionalno in inovativno prevedeno romanopisje je z izvirno slovensko esejistiko povezovala odmevna zbirka *Sto romanov* (1964–76). Med izbrane romane svetovnega slovesa je namreč urednik Anton Ocvirk uvrstil samo enega slovenskega – Cankarjevo *Hišo Marije Pomočnice*, vsem pa je dodal izvirne uvodne študije, ki so jih posebej za to zbirko pisali razgledani, večinoma mlajši literarni kritiki in prevajalci. V veliki meri so uresničili Ocvirkovo željo, naj bodo stvarne, literarno-zgodovinsko zanesljive, a hkrati analitično interpretativne in slogovno uglajene, ne pusto informativne.

Oprtost na evropsko tradicijo v *Sto romanih* kaže npr. izbor avtorjev, ki imajo v zbirki po dva romana. To so kar trije francoski klasiki – Stendhal (*Rdeče in črno*, *Lucien Leuwen*), Balzac (*Zgubljene iluzije*, *Oče Goriot*) in Flaubert (*Gospa Bovaryjeva*, *Vzgoja srca*), dva ruska – Dostojevski (*Mladenič*, *Bratje Karamazovi*) in Tolstoj (*Vstajenje*, *Vojna in mir*), a samo en zmerni angleški modernist Huxley (*Groteskni ples*, *Kontrapunkt življenja*).

Med raznimi slogi in smermi tradicionalnega in modernega romanopisja prevladujejo novejši: le dobra desetina jih je iz 17. in 18. stoletja, tretjina iz 19., približno polovica iz prvih dveh tretjin 20. stoletja. Komaj za vzorec je starejših – dva iz antike in eden iz srednjega veka, ki pa roman kot zvrst šele napovedujejo.

Nacionalne književnosti so zastopane bogato, saj jih je kar 22, vendar neenakomerno. S tremi četrtinami avtorjev prevladuje pet književnosti z velikim jezikovnim

zaledjem, od tega 4 evropske: francoska z 22 romani 19 avtorjev, ruska z 18 romani 16 avtorjev, angleška s 16 romani 15 avtorjev, ameriška z 12 in nemška z 11 romani enakega števila avtorjev. Preostala četrtnina romanov je iz 17 drugih evropskih in nekaj malega zunajevropskih književnosti: 3 iz italijanske, po 2 iz poljske in srbske, po 1 iz starogrške, rimske, japonske, bengalske, brazilske, danske, islandske, norveške, švedske, novogrške, španske, madžarske, hrvaške in slovenske literature.

Novosti v zbirki niso bili samo romani avtorjev iz novejšega časa, kot so npr. Pasternak, Butor, Beckett, Döblin, C. Mc Cullers, ampak tudi še neznani starejši, npr. Heliodorjeve *Etriopske zgodbe* v prevodu P. Simonitija, Sternov *Tristram Shandy* v prevodu J. Gradišnika, *Prevzetnost in pristranost* J. Austen v prevodu M. Stanovnik. Med približno polovico prevodov, ki so bili v slovenščini objavljeni že prej, je bilo na novo pregledanih in ponatisnjenih precej uspešnic, izdanih večinoma pri Cankarjevi in Državni založbi Slovenije, kar precej pa že v 30. letih 20. stoletja pri treh vidnejših predvojnih založbah: pri Tiskovni zadrugi Tagorejev *Dom in svet* (1930), Voltairov *Kandid* (1931), Fedinova *Mesta in leta* (1931), Zolajev *Germinal* (1933) in Gideove *Vatikanske ječe* (1934); pri Založbi Modra ptica *Gösta Berling* (1930) S. Lagerlöf, Hamsunovi *Potepubi* (1932), Londonov *Martin Eden* (1934), *Oblomov* (1935) I. A. Gončarova, *Trije ljudje* (1934) M. Gorkega in *Očetje in sinovi* I. S. Turgenjeva; pri založbi Hram Flaubertova *Gospa Bovaryjeva* (1931), Tolstojevo *Vstajenje* (1931), Saltykov-Ščedrina *Gospoda Golovljovi* (1937), Buninov *Gospod iz San Franciska* (1933) in Balzacov *Oče Goriot* (1934).

Prevajalci so bili tako kakor pri zbirki *Lirika* iz vseh generacij, le da je bilo starejših sorazmerno še več, saj je *Sto romanov* začelo izhajati prej in so v celoti izšli četrto stoletja pred *Liriko*, ki se je s stoto knjigo zaključila šele v začetku 21. stoletja. Največ prevodov so za to zbirko prispevali:

Oton ŽUPANČIČ (1878–1949): Hamsun, *Potepubi* (1964); Dickens, *David Copperfield* (1967); Balzac, *Oče Goriot* (1968); Voltaire, *Kandid ali optimizem* (1975).

Vladimir LEVSTIK (1886–1957): Flaubert, *Gospa Bovaryjeva* (1964); L. N. Tolstoj, *Vstajenje* (1965); Balzac, *Izgubljene iluzije* (1966); L. N. Tolstoj, *Vojna in mir* (1968); Tagore, *Dom in svet* (1970); Saltykov-Ščedrin, *Gospoda Golovljovi* (1975); Dostojevski, *Bratje Karamazovi* (1976).

Josip VIDMAR (1895–1992): Gončarov, *Oblomov* (1965); Gogolj, *Mrtve duše* (1965); Bunin, *Gospod iz San Franciska* (1965, *Severin Šali); Turgenjev, *Očetje in sinovi* (1966); Gorki, *Trije ljudje* (1972); Fedin, *Mesta in leta* (1976).

- Mira MIHELICH (1912–1985): Wolfe, *Ozri se proti domu, angel* (1964); Jones, *Od tod do večnosti* (1966); Faulkner, *Svetloba v avgustu* (1966); Th. Mann, *Doktor Faustus* (1970); Fielding, *Tom Jones* (1971); Scott, *Waverley* (1973); Defoe, *Robinson Crusoe* (1974).
- Jože UDOVIČ (1912–1986): Sartre, *Gnus* (1964); Woolf, *Gospa Dalloway* (1965); Joyce, *Umetnikov mladostni portret* (1966); Kafka, *Grad* (1967); Laxness, *Islandski zvon* (1967); Broch, *Vergilova smrt* (1970); Huxley, *Kontrapunkt življenja* (1971); Hoffmann, *Življenjski nazori mačka Murra* (1972); Kazantzakis, *Kapitan Mihalīs* (1968).
- Janko MODER (1914): Hardy, *Čista ženska* (1964); Dostojevski, *Mladenič* (1966); Pasternak, *Doktor Živago* (1967); Leonov, *Jazbeci* (1973); Lawrence, *Ljubimec lady Chatterley* (1976) *pod psevdonimom Anton Mejač.
- Janez GRADIŠNIK (1917): Hemingway, *Komu zvonijo* (1964); Huxley, *Groteskni ples* (1966); Sterne, *Tristram Shandy* (1968); Hesse, *Stepni volk* (1969); Bulgakov, *Mojster in Margareta* (1971); G. Eliot, *Mlin na reki Floss* (1977).
- Niko KOŠIR (1919–2000): Cervantes, *Veleumni plemič Don Kibot iz Manče* (1973); La Fayette, *Kneginja Klevska* (1974); Pirandello, *Rajniki Matija Paskal* (1977).
- Rapa ŠUKLJE (1923): Wilde, *Slika Doriana Graya* (1965); Döblin, *Berlin, Alexanderplatz* (1968); Wharton, *Hiša veselja* (1972).

Prvi letniki *Sto romanov* so izhajali v velikih nakladah, pozneje je bilo ob vse večji koncentraciji zahtevnejših, fabulativno manj privlačnih modernih del tudi naročnikov manj, čeprav je ugled zbirke kot celote naraščal. Zato se je založba kmalu, že proti koncu osemdesetih let, odločila za ponatis. Spremenila je samo opremo in vezavo, uvodne študije in prevodi so izšli brez popravkov in sprememb, toda prvotni uspeh se ni ponovil. Nekaj je k temu prispevala prav zbirka sama, ker je razširila obzorja in zvišala raven bralčevih pričakovanj. V devetdesetih letih je dobila dve naslednici, ki sta si območji tradicije in inovacije smiselno razdelili: zbirka *XX. stoletje* je od leta 1993 do 2000 predstavila čez sedemdeset pri nas še neznanih, z izjemo Joyceovega *Uliksa* neprevedenih, povečini novjših romanov iz zadnjih desetletij našega stoletja. Zbirka *Veliki večni romani* je časovno neomejena, zajema pa večinoma že znana in le izjemoma dotlejš še neposlovenjena dela svetovnega slovesa.

Zbirka *XX. stoletje* je objavljala romane iz številnih evropskih in drugih književnosti, največ iz ameriške (9) in britanskoangleške (8), nekoliko manj iz francoske (6) in španske (4), po 3 iz argentinske, avstrijske, češke, irske, ruske in švicarske, po 2 iz finske, italijanske, japonske, nemške, nizozemske in poljske, po enega iz

alžirskofrancoske, avstralske, čilenske, indijske, kanadske, kitajske, kolumbijske, madžarske, nigerijske, srbske in švedske. Le redki sodelavci so za zbirko prevedli več kakor en roman, prevajalec je zato skoraj toliko kot naslovov. Nasprotno kakor pri *Sto romanib*, v katerih je bilo še precej ponatisov in temu primerno več starejših prevodov, so prevodi romanov *XX. stoletja* novi, prenovljen je tudi Gradišnikov prevod Joyceovega *Uliksa*, ki je v prvi verziji edini izšel že prej. Prevajalci so iz vseh generacij, aktivnih v drugi polovici tega stoletja, od Janka Modra, Janeza Gradišnika, Severina Šalija, Jožeta Stabeja, Marije Javoršek, Vitala Klabusa, Janeza in Alenke Stanič, Zdenke in Franeta Jermana, do Miha Avanza, Ksenije Dolinar, Zdravka Duša, Srečka Fišerja, Bogdana Gradišnika, Lučke Jenčič, Nika Ježa, Suzane Koncut, Tine Mahkota, Ferdinanda Miklavca, Alenke Moder Saje, Jelke Ovaska, Jureta Potokarja, Vesne Velkovrh Bukilica, Štefana Vevarja, Nives Vidrih, Janija in Toma Virka, Igorja Zabela, Dušanke Zabukovec, Jaša Zlobca in drugih.

Med *Velikimi večnimi romani* prevladujejo klasični, večinoma znani že od prej – bodisi v istih prevodih, npr. Apulejev *Zlati osel* v Simonitijevem, Kafkov *Proces* v Udovičevem, Ecovo *Ime rože* v Fišerjevem, Mannova *Čarobna gora*, Hemingwayev *Komu zvoni* in Hessejev *Stepni volk* v prevodih Janeza Gradišnika, *Sto let samote* Garcíe Márqueza v prevodu Alenke Bole Vrabec, Tolstojeva *Ana Karenina* v prevodu Gitice Jakopin – bodisi v novih, npr. Dostojevskega *Zločin in kazen* v Poljančevem, Flaubertova *Gospa Bovary* v prevodu Suzane Koncut; novosti sta Goethejeva *Učna leta Wilhelma Meistra* v prevodu Štefana Vevarja in G. Eliotove *Silas Marner* v prevodu Irene Trenc Freljih. Urednik Aleš Berger je v tej in drugih zbirkah sčasoma uveljavil prakso, da se je tudi pri proznih, ne samo pri verzificiranih besedilih bolje odločiti za nov prevod kakor za posodobljanje ali predelovanje starega, ki iz različnih razlogov ne ustreza več pričakovanjem bralcev.

Proza je v primeri z 'vezano' poezijo dolgo veljala za 'nevezano besedo', prozni prevodi temu primerno za manj zahtevne od verznihi. Branko Madžarevič, odlični prevajalec Celinovega *Potovanja na konec noči* (1976), celotnega Rabelaisovega *Gargantue in Pantagruela* (1981, predelano 2003) in še več izredno zahtevnih pripovednih del, je prevod literarne proze nedvoumno postavil v okvir literarnega prevoda, ki se kategorično loči od prevoda neliterarnih proznih besedil. Ta je namreč lahko stvaren, nevtralen, literarni prevod pa ne (Madžarevič 1978: 198):

Nevtralen prevod pomeni predvsem inferiorno podrejanje tekstu, posredovalsko polovičarstvo, pristajanje, da gre v literarnem prevodu zgolj za spoznavno obremenjeno informacijo, kar pa ni in ne more biti, saj vemo, da gre tu za estetsko informacijo. Nevtralen prevod uniči tekst kot individualnost, s tem pa pospešuje razkroj literature kot literature: jezikovne znake

reducira na enoznačnost, medtem ko je bistvo literature ravno razširitev jezikovnega znaka oziroma njegova ambiguiteta. Nevtralen prevod je le delna, zato pa neustrezna informacija o avtorju oziroma tekstu, omejuje se na posredovanje idejno vsebinskih komponent, s tem pa ne upošteva teksta kot literarnega, umetniškega, estetskega fenomena s svojo posebno jezikovno organizacijo.

Za primerno prevajalsko metodo, ki jo je seveda treba uporabljati poznavalsko in inventivno, priznava Madžarevič ustvarjalno kompenzacijo, tj. »prizadevanje za tisto kočljivo, bržčas nedokazljivo ravnotežje« med izvirnikom in prevodom, »upoštevanje in vzpostavitev tiste izvirne, originalu ustrezne konfiguracije besede in predstave, upoštevanje vseh nivojev izvirnega teksta (fonetičnega, gramatičnega, semantičnega in kontekstualnega)«. Prevajalec, ki se ne zgublja v brezupnem lovu za dobesednostjo, upošteva celovitost literarne umetnine in s tem »splošnost, ki dominira elementom izvirnega teksta«, išče pa »tiste elemente v prevodu, ki v ciljnem jeziku utegnejo na sebi ustrezen način, torej tudi strukturno, nadomeščati, kompenzirati zavestno neupoštevane (morda zato, ker se jih v ciljnem jeziku na istem jezikovnem nivoju ne da uveljaviti), vendar odločilne kvalitete izvirnika«. V prizadevanju po zvestobi literarno oblikovanemu izvirniku se ustvarjalni prevajalec prav tako kakor avtor izvirnika ravna po Platonovi metafori – »nalahno prelomi palico, da bi bila v vodi videti ravna« (n. d.: 198, 199).

DRAMATIKA. Nasprotno od čisto literarnih lirskih in pripovednih del so dramska besedila, izvirna in prevedena, namenjena predvsem gledališkemu uprizorjanju, manj individualnemu branju. Večina dramskih prevodov zato po odigranih predstavah ostaja v gledaliških arhivih, manjšina jih dočaka še knjižni natis. Za zvrst, imenovano knjižna ali bralna drama, je bilo nasploh manj zanimanja kakor za izrazito gledališka besedila, vendar so si ravno med temi nekatera, npr. Sofoklova, Shakespearova, Molièrova, pridobila sloves vrhunskih poetičnih del, zaželenih tudi v knjigah. Kot literarno besedilo, nevezano na uprizoritev, je izšel npr. Goethejev *Faust* – prvi del (1955, 1973, 1999) v prevodu Boža Voduška, drugi del (1999) v prevodu Erike Vouk. Po dobrih šestdesetih letih od prve, delovne verzije, je izšel celotni prevod *Fausta* (2005), ki ga je Janko Moder postopoma pripravljal od vojnih let sredi 20. stoletja in dokončal v prvih letih 21. stoletja.

Poskus, da bi uspešnima zbirkama *Sto romanov* in *Lirika* dodali še tretjo, podobno estetsko pluralno zasnovano, klasično in modernistično, z uvodnimi študijami pospremljeno zbirko *III dram*, pa ni uspel – izšlo jih je le pet v štirih zvezkih: Modrova previda Strindbergove *Gospodične Julije* in Racinovega *Britanika*, Wildova *Saloma* v prevodu Djurdje Flere (vsi 1972) ter Ionescovi *Učna ura* in *Stoli* (1973), prva v prevodu

Vide Šturm, druga v prevodu Alje Tkačev. Prevedena dramska dela občasno objavljajo zbirke *Kondor*, *Nobelovci*, *Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega*, v kateri je od leta 1958 izšlo več kot 120 raznovrstnih gledaliških in teatroloških del, in gledališki listi Drame Slovenskega narodnega gledališča v Ljubljani.

Po drugi svetovni vojni je bilo pri nas več gledališč kakor prej, in ker so nekaj desetletij vsa delala kot ustanove z zagotovljenim financiranjem, se jim za polnjenje blagajn ni bilo treba truditi z burkami, šaloigrami in drugimi popularnimi enodnevnicami. Brez finančnega tveganja so lahko uprizarjala zahtevnejša dela, in temu primerno je nastajalo vse več prevodov iz repertoarja svetovne klasike, sčasoma tudi izzivalnejših modernih del in končno, zlasti v osemdesetih in devetdesetih letih, novih verzij že prevedenih obojnih. Med natisnjenimi prevladujejo starejše, pretežno verzificirane drame.

Oton Župančič in Anton Sovre, ljubitelja dramatike, ki sta tudi veliko prevajala za gledališče, sta svoje prevode za natis in za nadaljnje ponatise temeljito predelovala – Župančič zlasti Shakespearove igre, Sovre predvsem Sofoklovega *Kralja Ojdipa* (1922, 1944, 1959, 1962, 1967). Po drugi svetovni vojni so izšli še Sovretovi prevodi Evripidovih *Bakh*, *Alkestide* in *Feničank* (1960), Sofoklovega *Ojdipa v Kolonu*, *Antigone* in *Filokleta* (1962), Ajshilove *Oresteie* (1963) in postumno Plavtovih *Dvojčkov* (1967). Kajetan Gantar je Sovretov opus prevodov antične dramatike najprej dopolnjeval, npr. z Ajshilovim *Uklenjenim Prometejem* (1962, 1982) in s *Peržani* (1982), s Sofoklovo *Elektro* (1985), s Plavtovim *Amfitruom* (1970), s *Hišnim strabom* (1971) in z *Aululario* (1991), s Terencijevim *Evnuhom* (1987), na novo pa je prevedel Sofoklovo *Antigono* (1974) in *Kralja Ojdipa* (1987, 1992, 1994, 1996).

Sovre in Gantar sta s svojimi arhaizirano-sodobnimi prevodi antično dramatiko približala slovenskemu občinstvu, Oton Župančič je s privzdignjeno, uglajeno besedo ustalil Shakespearova dela na slovenskih odrih in v založniških programih. Njegovi prevodi so posamično izhajali v knjigah že desetletja pred drugo svetovno vojno, takoj po njej v Shakespearovih *Izbranih delih* (1948) po trije skupaj: v prvi knjigi *Sen kresne noči*, *Komedija zmešnjav* in *Romeo in Julija*, v drugi *Beneški trgovci*, *Kar bočete* in *Julij Cezar*.

Župančič je iz Shakespearovega dramskega opusa prevajal samo tragedije in komedije. Matej Bor je s historijami, ki so tudi drugod dolgo veljale za manj pomembne, v petdesetih letih odkril že dodobra udomačenega klasika z dotlej nepoznane, a

nenpričakovano zanimive strani: zgodbe o spletkah in zločinih iz oblastiželjnosti, ki je močnejša od vseh drugih strasti in od vsakršne razsodnosti, se niso zdele zaprte ali prenapete, pa tudi ne preočitne, moteče parabole znova in znova aktualnega, povsod znanega dogajanja.

Shakespearov dramski opus je z *Veselim Windsorkami* (1955) dopolnil Herbert Grün, nato z nekaj prevodi še Janko Moder. Tako so v šestdesetih letih lahko izšla Shakespearova *Zbrana dela*, konec sedemdesetih let pa posebej še enkrat *Zbrane gledališke igre*. V obojih je bila glavnina prevodov Župančičevih, vendar z Modrovimi dopolnili in popravki. Moder pa je nekaj del, ki sta jih prevedla že Župančič in Grün, v celoti poslovenil na novo. Njegova različica *Hamleta* (1989, 1993) je izšla samostojno, vsak posebej izhajajo tudi Jesihovi novi prevodi Shakespearovih komedij in tragedij. Pobudniki teh prevodov so gledališčniki, ki si želijo v nekoliko drugačnih besedilih dobiti oporo za svoje odrske interpretacije, nujno različne od prejšnjih. Toda Milan Jesih se ne glede na to po Župančičevem in Modrovem zgledu drži predvsem besedila izvirnika, seveda pa tudi kot prevajalec uveljavlja pesniško inventivnost. V pogovoru o svojem prevodu *Romea in Julije* (1991) je o tem pripomnil (Jesih 1991: 98):

Najbolj zvest, najbližji dobesednemu prevodu moram biti pri prozi, potem pri nerimanem verz; pri rimanem verz se že lahko nekoliko bolj odmaknem, najbolj pa se smem odmakniti – bodisi v prozi bodisi v verz – pri besednih igrah.

Jesihovi prevodi pri uprizoritvah nadomeščajo Župančičeve, v knjigah pa ne zmeraj: v zbirki *Klasje*, namenjeni komentiranim objavam raznovrstnih literarnih del za obvezno branje srednješolcev, je prav tragedija *Romeo in Julija* leta 1999 izšla spet v Župančičevi, ne v Jesihovi verziji. Jesih sam pa je v svoj prevod Borgesonove, Longove in Singerjeve travestije *Zbrana dela Williama Shakespeara (okrajšano)* (1998) duhovito vpletel tudi odlomke Župančičevih in Borovih shakespeareških prevodov.

Podobna prevajalska os kakor za Župančiča Shakespeare je bil za Vidmarja Molière. Prevajal ga je že pred izbruhom druge svetovne vojne, nato tudi v partizanih, med bivanjem v Bazi 20 v Kočevskem rogu. *Namišljenega bolnika* je jeseni 1944 uprizorilo prvo Slovensko narodno gledališče v osvobojeni Beli krajini (Moravec 1975). Vidmarjevi prevodi prevladujejo v Molièrovih *Izbranih delih*, ki so še malo pred Shakespearovimi izšla tik po vojni: v prvi knjigi (1947) so ob Župančičevem *Tartuffu* trije (*Šola za žene*, *Ljudomrznik* in *Učene ženske*), v drugi (1956) jih je kar devet (*Namišljeni rogonosec*, *Šola za može*, *Don Juan ali Kameniti gost*, *Zlabetni meščan*

itd.). Vidmarjevih prevodov je največ tudi v še obsežnejših Molièrovih *Delih*, dopolnjujejo jih Javorškov prevod *Smešnih precioz* (I, 1973), Modrov prevod *Skopuba* (III, 1973) in osem krajših del (V, 1990), ki jih je prevedla Marija Javoršek, od teh dve v sodelovanju z Josipom Vidmarjem.

Drugega velikega francoskega klasicista Racina so uvažali k nam najprej Janko Moder z *Britanikom* (1972, 1996) ter vsak s svojim prevodom *Fedre* Jože Udovič (1972) in Jože Javoršek (1974), izčrpno ga je predstavila Marija Javoršek s *Tebaido ali Bratskim sporom*, *Aleksandrom Velikim* in *Pravdači* (vsi 1995) ter z *Bereniko*, *Bajazitom* in *Mitridatom* (vsi 1996). Tudi Corneillovega *Cida* je za delnim prevodom Ade Škerl (1962) v celoti prevedla Marija Javoršek (1990).

Za prevode pri nas manj znanih elizabetinskih dramatikov je poskrbel Janez Menart: *Drame angleške renesanse* (1976) obsegajo prevode Marlowove *Tragedije o doktorju Faustu*, Kydove *Španske tragedije* in Jonsonovega *Volponeja*, pozneje je izšel Webstrov *Beli vrag* (2004). Srečko Fišer je prevedel Marlowovega *Edvarda Drugega* (2005).

Precej prevajalcev je ohranjalo priljubljenost Goldonijevih komedij, ki so jih veliko uprizorjali, tiskali pa le malo. Med takimi izjemami sta npr. *Lažnivec* (1950) in *Prebrisana vdova* (1960) v prevodu Janka Modra ter *Krčmarica* (1958), sicer bolj znana kot *Krčmarica Mirandolina*, v prevodu Silve Trdina. Isto velja za Pirandellove drame, ki so jih veliko igrali zlasti na Tržaškem in tudi precej objavljali v revijah, v knjigi pa le *Šest oseb išče avtorja* (1978) v Modrovem prevodu.

Vidmar je bil pred Jankom Modrom tudi osrednji povojni prevajalec starejše ruske dramatike: poleg Puškinovih *Dram* (1949, 1970) je prevedel npr. tragikomedijo Gribojedova s pomenljivim naslovom *Gorje pametnemu* (1949) in A. N. Ostrovskega *Nevihito* (1949). Ostrovskega komedija *Še tak lisjak se nazadnje ujame* je bila v prevodu Vladimirja Levstika uprizorjena že 1947, vendar ne natisnjena, prav tako ne poznejša Jesihova prevoda tega avtorja *Volkovi in ovce* (1974) in *Gozd* (1982), pač pa je v knjižni obliki izšel Modrov prevod *Goreče srce* (1950). V *Izbranem delu* A. P. Čehova so *Dramska dela* (I, 1947) izšla v prevodih takrat že pokojnega Ivana Prijatelja (*Utrva*) in Avgusta Pirjevca (*Tri sestre*), Josipa Vidmarja (*Striček Vanja*), Mileta Klopčiča (*Medved*, *Snubač*) in Janka Modra (*Ivanov* in še šest drugih). Janko Moder je prevedel *Štiri drame* (1950) M. Gorkega, pozneje so izšli tudi njegovi prevodi *Dram* (1979) L. N. Tolstoja. Sicer pa je bil med njegovimi več kot dvesto dramskimi prevodi natisnjen le manjši izbor, npr. Ibsenovi *Stebri*

družbe, Nora in Strabovi (1966) ter *Peer Gynt* (1980), Maeterlinckovi *Slepci, Peleas in Melisanda* ter *Monna Vanna* (1981), Shawova *Candida* in *Pygmalion* (1978), García Lorca *Mariana Pineda* (1958), Brechtov *Dobri človek iz Sečuana* (1959, 1962), *Smrt trgovskega potnika* in *Lov na čarovnice* (1964) A. Millerja ter Beckettove, že v 60. letih uprizorjene absurdne drame *V pričakovanju Godota*, *Srečni dnevi* in *Konec igre* (1981).

Jože Udovič ni toliko prevajal za gledališče, še manj njegovih dramskih prevodov je bilo natisnjenih: poleg Racinove *Fedre* (1972) le Giraudouxova *Trojanske vojske ne bo več* (*Tri drame*, 1961), Dylana Thomasa *Pod mlečnim gozdom* (1963) in Christopherja Fryja *Feniks preveč* (1982). Isto velja za Cirila Kosmača, ki so mu uprizorili skoraj trideset odlično prevedenih dramskih del, med njimi npr. Pirandellovo *Kaj je resnica*, natisnili pa le *Vdor* (1946) Leonova in postumno, dobrih dvajset let za uprizoritvijo l. 1963 Camusovega *Kaligula* (1984), skupaj z *Nesporazumom* v prevodu Radojke Vrančič, uprizorjenim že l. 1960.

Maila Golob je za gledališče prevajala veliko, predvsem sodobno angleško, ameriško in nemško dramatiko. Med njenimi uspelimi prevodi so npr. Osbornov *Ozri se v gnev* (1958), več Dürrenmattovih dram, Albeejeva *Kdo se boji Virginie Woolf* (1964), toda izmed skoraj štiridesetih je bil objavljen samo Hochhutov *Namestnik* (1966). Podobno so bili izmed petindvajsetih dramskih prevodov Mire Mihelič objavljeni samo Sartrovi *Nepokopani mrtveci* (1960, 1981), ti pa dvakrat – drugič v *Izbranih dramah*, šesti knjigi Sartrovih *Izbranih del*, v katero je urednica Marjeta Vasič uvrstila še *Umazane roke* v prevodu Vide Šturm in *Zaprta vrata* ter *Hudič in ljubi bog* v prevodu Drage Ahačič. Tudi Radojka Vrančič je prevedla marsikaj iz novejše francoske dramatike, izšla pa sta poleg Camusovega *Nesporazuma* (1984) samo Giraudouxov *Amfitrion 38* (*Tri drame*, 1961) in Anouilhov *Ples tatov* (1966).

Proti koncu 20. stoletja besedilo spet zgublja dominantno vlogo v gledališki predstavi, kakršno je imelo med privrženci klasične in avantgardne dramatike prejšnja desetletja, toda prevajalci, ki se ukvarjajo samo z besedilom, ravna jo tako kakor prej: nekateri nadaljujejo linhartovsko tradicijo prilagojenega podomačevanja, se pravi prevajanja, povezanega s predelavo, večina ostaja zavezana izvirniku, vendar skrbi tudi za govornost, ne samo za berljivost prevoda. Mednje spada Aleš Berger, ki ima visoki ravni svojih prevodov ustrezno precej natisnjenih, npr. Genetov *Balkon* (1986), Claudelovo *Marijino oznanjenje* in *V prelomu poldneva* v *Izbranih dramah* (1993), Beckettovo *Čakajoč Godota* (1994, 1997), Molièrovi *Don Juan* (1994, 1997) in *Ljudomrznik* (1999).

Beckettov *Godot* je bil prej že objavljen v Modrovem prevodu, Molièrov *Don Juan* v Vidmarjevem, toda Bergerjeve nove verzije takih del so le implicitno polemичne do prejšnjih. V zapisu *Obilje zagat* (1999) je tovrsten prevod izrecno postavljen v prevajalčevo osebno, neposredno, samo po sebi nadvse zahtevno razmerje z izvirnikom (Berger 1999):

Ko sem se marca letos z ravnateljem ljubljanske drame domenil, da prevedem Molièrovo komedijo 'Le Misanthrope', sem v glavnih obrisih vedel, v kaj se podajam. Dokaj jasno mi je bilo, da ne bom mogel ohraniti forme izvirnika, se pravi, strogih aleksandrincev z zaporedno rimo; po eni strani mi za to primanjkuje obrtne veščosti, a prepričeval sem se, da bi, četudi bi se ji kdaj bolj priučil, takšen prevod začel z odra spregovarjati enolično in skorajda lajnasto, ob tem vsebinsko marsikdaj ohlapno in značajsko neizostreno, kar se – v večji ali manjši meri – neogibno zgodi pri prenašanju strogih oblik. A ko sem opažal (in potem zavestno sklenil), da prevod po formalni plati ne bo zrcalna slika izvirnika, sem se hkrati zavedal, da ga ne smem (in niti ne želim) razvezati v amorfno besedno gmoto in da tudi ne morem privoliti v nekakšno razvalovano ritmizirano prozo, ampak da moram (in hočem) v njem ohraniti urejenost, ki bo stroga, a manj utesnjujoča, ves čas razvidna, a zvočno in ritmično manj monotona; nekakšno sled forme torej in s tem že razrahljanost, obvezujoč stik s tradicijo in hkrati opazen odkik od nje. Skratka, odločil sem se, da namesto rim uporabljam asonance, in to v istem zaporedju kot izvirnik, in da lahko dolžina jamskega verza niha med devetimi in trinajstimi zlogi, kar majčkeno razbija avtomatizem govorjenja, omogoča kdaj do kraja razviti misel in jo drugič zgosti v učinkovito odrezavost. – Prevedenih stihov je sicer vse več, a množijo se tudi zadrege in vprašanja, ali delam prav in dobro. Ne toliko glede temeljne odločitve o omehčanju forme, bolj je zdaj pod kritičnim drobnogledom vsak stih posebej in potem celota, ki se zlagoma oblikuje. Koliko variant ene same replike; koliko mogočosti, ki se za hip pokažejo, pa so potem za zmerom opuščene!

Najvidnejša posameznost, ki zahteva odločitev med raznimi možnostmi, je naslov Molièrove komedije. Berger si jo je prihranil za nazadnje, saj ga v *Obilju zagat* navaja še v izvirniku, čeprav uporabi kot oznako glavne osebe izraz 'ljudomrznik', s katerim je svoj prevod naslovil Vidmar. Za ta naslov se je nazadnje odločil tudi Berger in za celoten prevod dobil tudi strokovno utemeljeno priznanje poznavalca – pesnika, prevajalca in komparativista – verzologa Borisa A. Novaka v razpravi *Nove možnosti prevajanja aleksandrincev* (2000: 74, 81), ki se pri analizi in razlagi sklicuje na svojo obsežnejšo monografijo *Oblika, ljubezen jezika: recepcija romanskih pesniških oblik v slovenski poeziji* (1995):

Povejmo kar takoj: Bergerjev prevod Molièrovega *Ljudomrznika* je na pomenski ravni natančen, po prevajalski poetiki pa domiseln in inovativen. Našemu izvrstnemu prevajalcu je uspelo, da je ohranil vse bistvene semantične poudarke izvirnika, obenem pa jezik na prefinjen in premišljen način približal sodobni občutljivosti. Nadomeščanje rim z asonancami odpira plodne nove možnosti za prevajanje francoske dramske klasike. [...] Asonanca namreč zveni dovolj

močno, da poslušalci, gledalci in bralci prejmemo signal o pesniški (verzni) naravi besedila, obenem pa ni tako agresivna in hermetično zaprta kakor rima. Z drugimi besedami: Aleš Berger ima najbrž prav, ko nam s svojim praktičnim in sijajno uspelim preizkusom kaže, da je asonanca blizu jezikovni občutljivosti današnje slovenščine.

Prejšnjih možnosti, ki sta jih vsak po svoje uspešno preskušala že Oton Župančič in Josip Vidmar, B. A. Novak ne zavrača, nasprotno, kot izrazit in uspešen pesniški privrženec rime svojo razpravo končuje z upanjem, »da bodo drugi prevajalci še prevajali aleksandrince z rimami«. Kljub različnostim se namreč Bergerjeva in Vidmarjeva načelna prevajalska izhodišča ne razhajajo tako zelo, kakor bi bilo mogoče sklepati samo iz Vidmarjevih dosledno rimanih, enakomerno dolgih verzov, ki pa niso aleksandrinci (Novak 1993: 69). Podobno kakor Jakobson, ki je imel prilagajanje izvirnega verza tradiciji ciljne kulture za legitimno prevajalsko prakso, je Vidmar o tem že l. 1954 ob sklicevanju na Župančiča sklepal (Vidmar 1962: 29):

Kot tak posredovalec tuje literature pa mora [prevajalec] seveda poleg jezikovnega znanja razpolagati z jako finim posluhom za nekatere posebnosti tujih jezikov, ki so 'mehanično' prenesene v slovenščino' nesprejemljive. Tako so za nas nesprejemljive tudi nekatere tuje oblike, ki jim je treba v slovenščini najti ustreznih ekvivalentov. Za primer bom navedel samo aleksandrinski stih v Molièrovih komedijah in sploh v francoski klasični drami. Župančič je verz preizkušal, v slovenščini pa se je odločil za peterostopni rimani jamb. Ko sem se kasneje tudi sam lotil prevajanja Molièra, sem to ponovno proučeval in preizkušal. Prevedel sem nekaj aleksandrincev v slovenščino, jih bral in poslušal ter ugotovil, da je imel Župančič popolnoma prav. V slovenski govorici ustvarja ta stih čudno monotonijo, ki francoskemu jeziku ustreza, slovenskemu ne. Melodija francoskega jezika je nastajala hkrati z zakoni akcentuacije in na tej osnovi je nastal in se udomačil aleksandrinec, ker vsebuje elemente, značilne za francoski jezik. Za naš jezik je aleksandrinec nemogoč. Ta stih se slovenščini ne prilega. Toda čut za važne stvari mora imeti prevajalec in mora z njim opraviti svoje prevode in posredovati tujo umetnost sveže in pristno slovensko, ne pedantno analogno tujim jezikom. Vsaka knjiga naj bo analogna duhovno, analogna v višjem smislu, ne pa v takih vprašanjih, kakor je metrika.

Kakor dokazujejo tudi navedene Novakove besede ob Bergerjevem prevodu, je občutljivost v 20. stoletju tudi na zavestni, eksplicitni ravni postajala vse bolj odločilna, čeprav se je seveda vseskozi spreminjala. Vidmar je bil prepričan, da se literatura – tako kakor vsa umetnost – razvija, kar pa pomeni le to, da se njena produkcija nadaljuje in variira, ne pa, da se boljša. Svobodomiseln in hkrati konservativno puritanski estet je s tem stališčem utemeljeval svoj močni, pogosto nestrpni odpor do modernistične in avantgardne književnosti, ki se mu je zdela inferiorna klasični aristotelski. K njej pa ni prišteval le mimetične literature, ampak tudi nemimetično fantastiko. Matej Bor je v tem opazil nazorsko razdvojenost, analogno Vidmarjevemu nihanju med širokosrčnimi in ozkosrčnimi literarnokritičskimi sodbami, in ga je

zato primerjal z Goethejevim čarovniškim vajencem, ki je nespretno spustil duha iz steklenice (Bor 1975: 103,104.):

Zanj je bila umetnost predvsem žlahtna igra duha, ki je nemogoča brez fantazije. A od fantazije do fantastike je samo pol ure hoda, od fantastike do nesmisla pa še manj. [...] Duh nesmisla [...] iz steklenice, ki jo je nehote pomagal odpreti tudi Vidmar, ko je dognal, da je umetnost brez meja in da ji te pravice ne smemo jemati, če hočemo, naj bo umetnost, je nalezljiv kot kužna bolezen.

Kužnega duha nesmisla sicer Bor ni določneje opredelil, vendar s to oznako gotovo ni meril na angleško poezijo in prozo nonsensa, ki je bila v varnem zavetju literature za otroke videti neškodljiva, v slovenskih prevodih Carrollovih zgodb o *Alici Boga Preglja* (1951) in deloma tudi Gitice Jakopin (1969, 1978, 1990) popreproščena. Meril je na novejšo, izzivalnejšo francosko dramatiko absurda, na Camusa, Ionesca, Becketta, Arrabala, ki so tudi v slovenskih prevodih in uprizoritvah navduševali in razburjali z odkrivanjem novih, četudi neprijetnih, nespodbudnih občutij in dogajanj v človeku sodobnega sveta. Moderna dramatika je svoji dramski naravi primerno zbujala ostre polemike, ki pa so vse bolj ostajale v okviru literarnega, tudi prevajalskega, ne osebnega obračunavanja.

Sklep

Čedalje močnejša prisotnost slovenskega prevoda ob čedalje močnejši izvirni književnosti se je proti koncu 20. stoletja pokazala na razne načine. Z vidika strastnega bralca leposlovja, ki kmalu tudi sam postane pisatelj, je hkratno vplivnost in razvitost obeh literarnih področij po drugi svetovni vojni nazorno opisal Marjan Rožanc v nekonvencionalnem *Romanu o knjigab* (1983). Čeprav je prevajanje mimogrede šablonsko uvrstil med 'nepomembne opravke' (n. d.: 54), so mu prevodi veliko pomenili od mladih nog, ko je navdušeno prebiral F. Bevka in E. T. Setona, do formativnih let, ko je najprej občudoval Stendhala in Balzaca, nato pa ob Kocbeku in Smoletu vse bolj tudi Th. Manna, Kierkegaarda, Kafka, Camusa, Sartra, Unamuna in Henryja Millerja. Poleg teh je omenil in komentiral še nekaj posameznih poljskih, danskih, švedskih, madžarskih in srbskih pisateljev in nekaj desetih slovenskih, francoskih, ruskih, ameriških, angleških, italijanskih in nemških. Čeprav sčasoma ni več bral samo del v slovenskem jeziku, ampak tudi v francoskem, italijanskem in še katerem, se mu je navzočnost in dosegljivost besedil mnogoterih neslovenskih avtorjev v slovenskih prevodih očitno zdela samo po sebi razumljiva. Kot izrazit, uporniški individualist, ki se je jasno, pogosto boleče zavedal posebnosti, po katerih se je razlikoval od okolice, se je imel za izjemnega zaradi količine

knjig, ki jih je prebiral, in zaradi svoje močne navezanosti nanje, saj sta mu prosta izbira in prosta presoja prebranih del pomenili edino območje svobode že v otroških letih med drugo svetovno vojno in po njej, kakor tudi v poznejših stresnih obdobjih, zlasti v zaporu in v bolnišnici. Sožitje slovenske izvirne in prevodne literature in njuno ubrano medsebojno dopolnjevanje pa se mu nikoli nista zazdela niti izjemna niti kakorkoli vprašljiva.

Z bilančnega bio-bibliografskega vidika je večji del prevodne produkcije 20. stoletja predstavil Janko Moder v izvirno zasnovanem, obsežnem *Slovenskem leksikonu novejšega prevajanja* (1985). Prevodna književnost je v njem osamosvojena, izhodiščna gesla so namreč slovenski prevajalci, razvrščeni po abecednem zapovrstju in predstavljeni z osnovnimi biografskimi podatki ter z izčrpno navedbo kronološko urejenega prevodnega opusa. Ob posameznih prevodih so seveda navedeni tudi avtorji izvirnikov, ki pa tu nimajo glavne vloge, kakor je ob tovrstnih navedbah običajno. Še v malo pozneje objavljeni hrvaški bibliografiji z naslovom *Svjetska književnost u hrvatskim prijevodima* (Dragojević, Cacan 1988) so nosilci gesel primarni avtorji, razvrščeni v sklope svojih matičnih književnosti, medtem ko je Moder pokazal prevajalca kot glavnega avtorja prevoda in s tem prevod kot delo, ki kljub drugačni kulturno-jezikovni provenienci kvečjemu posredno sodi v nacionalno književnost izvirnika, neposredno pa v prevajalčevo jezikovno-kulturno in s tem tudi literarno območje. To stališče je z vidika predstavitev posameznih avtorjev – prevajalcev po svoje upošteval že *Slovenski biografski leksikon* (1925–1991) in za njim *Enciklopedija Slovenije* (1987–2002), zelo izčrpno pa je prevajalce in prevode upošteval Drago Bajt v priročniku *Slovenski kdo je kdo* (1999).

Končno je literarno avtonomnost prevoda v sklopu nacionalne kulture vsaj načelno priznala tudi literarna zgodovina. Jože Pogačnik je s Francem Zadravcem napisal novo verzijo *Slovenske književnosti* v dveh knjigah (1998, 1999), ki prevode po ustaljeni navadi zajemata selektivno in nesistematično. Tretjo (2001), najobsežnejšo, ki zajema obdobje literarnega razcveta od leta 1945 do 1995, je napisalo več avtorjev in Pogačnik je naveden le kot prvi med njimi, ne kot urednik. Vsekakor pa se je nadrobno, zvrstno razčlenjenim prikazom izvirne produkcije po njegovi zamisli kot nekakšen dopolnilni pripis pridružil še kratek pregled prevodne književnosti (Stanovnik 2001). Pobuda je bila dobrodošla, njeni realizaciji pa je bilo odmerjeno premalo prostora, da bi bila primerljiva s celotnim prikazom izvirne literature. Kričče nesorazmerje med podobnim obsegom in analogno problematiko izvirne in prevodne književnosti na eni strani ter njuno zelo različno predstavitevjo na drugi strani opozarja, da tradicija marginalizacije prevodne veje v slovenskem literarnem zgodovinopisju še ni presežena.

Prevodna literatura, ki nastaja po volji in izboru ustvarjalcev sprejemne kulture, zlasti urednikov in prevajalcev, podpira sožitje različnosti. Pogledi na prevod se slej ko prej razhajajo, vse več pa je soglasja o tem, da medjezikovna pretvorba literarnega dela kljub svoji neizogibni nasilnosti do izvirnika, kljub občasni neskladnosti z njegovimi sporočili in morebitni nesprejemljivosti svojega slovenskega izraza dela v prid izvirniku, ker mu podaljšuje življenje zunaj matičnih meja, in v prid domači literaturi, ki ji s svojim obstojem širi obseg. Prevodi in ponovni prevodi istih izvirnikov s svojo prožnostjo, s prilagodljivostjo mnogoterim konvencijam in interpretacijam, s slogom in z okusom ustvarjajo splete deloma različnih, deloma podobnih nacionalnih variant svetovne književnosti, slovenski prevodi torej njeno slovensko varianto. To velja za prevode, ki se kolikor mogoče držijo izvirnika, in za tiste, ki se prepletajo s predelavo ali priredbo in prehajajo s področja vezane prevajalske ustvarjalnosti v tisto območje besedne umetnosti, ki je prepuščeno nevezani domišljiji in svobodnemu razmerju do drugih besedil.

Boris A. Novak je sodobno razumevanje prevoda, njegove spremenljivosti, gibčnosti in trdoživosti zgoščeno izrazil z dinamično, paradoksno aluzivno prispodobno, verbalnim nasprotjem 'smrtnega skoka', še bolj znanega v izvirni sintagmi 'salto mortale': avtobiografski in literarnoteoretični esej o prevodni problematiki, ki ga je prvič objavil l. 1994, je v knjigi *Po-etika forme* (1997) postavil na prvo mesto, z izvirnim naslovom *Prevod - salto immortale*.

Prevodna praksa: sosledja, variante, primerjave

Literarnost *Biblije* in biblijskega prevoda

BIBLIJO IMAJO LITERARNE VEDE NE GLEDE na njeno religiozno funkcijo za eno najpomembnejših literarnih del v svetovni zgodovini, izredno odmevno in vplivno tudi v poznejših obdobjih. V obdobju reformacije in protireformacije so bili prevodi bibličnih besedil poleg skromnejše bere cerkvenih pesmi (prim. Koruza 1984) osrednja literarna dela, tiskana v slovenščini, ki pa so tako kakor nemški in drugi prevodi nastali izrecno iz religiozno-didaktičnih nagibov in zaradi religiozno-didaktičnih potreb. Primož Trubar je poudarjal njihovo vsebinsko neoporečnost in zvestobo, to je pomensko ekvivalentnost izvirnikom, medtem ko njihove literarne oblikovanosti in z njo povezane prevodne problematike ni komentiral. To je bil poleg neizdelanega pojmovanja prevoda dodaten razlog, da slovenska literarna zgodovina na ta vidik slovenskega biblijskega prevoda dolgo ni bila pozorna, saj se je zdelo, da literarne značilnosti zanj niso pomembne. Stvarno ugotavljanje, koliko in kako tedanji slovenski biblijski prevodi obnavljajo literarno oblikovanost izvirnikov, torej omogoča presojo, ali opravljajo le svojo primarno religiozno in didaktično funkcijo ali pa so poleg tega tudi umetniško oblikovana besedila.

Izhodišče za tako raziskavo dajejo analize, ki v bibličnih besedilih ugotavljajo postopke, spoznane, poimenovane in sistemizirane v oporiščih evropske literarne teorije, v antični retoriki in poetiki. Med njimi so stilistični elementi, značilni za tedanja in poznejša literarna dela, za posvetne in cerkvene literarne zvrsti, torej za besedno umetnost v vsem njenem razvoju in razponu. Ker je retorika od antike do renesanse in še pozneje spadala med obvezne predmete splošne izobrazbe, so jo poznali in upoštevali vsi šolani ljudje, med njimi tudi znameniti prevajalci in razlagalci *Biblije* od poliglota in esteta Hieronima (Curtius 1954: 82–83) do učenega filologa in pisatelja Erazma Rotterdamskega in ognjevitiga pridigarja in polemika Martina Luthra, ki danes vsi veljajo za odlične literarne avtorje. Prav na njihove prevode in komentarje, zlasti na *Vulgato* in na *Nemško biblijo*, pa tudi na Erazmove razlage, se je izrecno opiral Trubar (Trubar 1557; Rupel 1966: 77). Trubarjev prevod je bil vsaj pomagalo Dalmatinovemu, na katerega so se opirali skoraj vsi poznejši prevodi v obdobju protireformacije in baroka (Breznik 1917: 171–172). Poleg tega so naši prvi prevajalci od Primoža do Felicijana Trubarja tudi sami poznali vsaj osnove retorike

(Pogačnik 1968; Simoniti 1979; Rajhman 1986 a: 30–31; Pogorelec 1986; Orožen 1986; Stanovnik 1987).

Za poskus opazovanja literarno-retorične oblikovanosti slovenskega biblijskega prevoda od reformacije do baroka sta tu izbrani dve krajši, toda vsebinsko zaokroženi biblijski besedili, odlomka iz *Matejevega evangelija* v *Novi zavezi*: pripoved o smrti Janeza Krstnika (Mt 14, 1–12) in parabola, tj. alegorična zgodba o desetih devicah (Mt 25, 1–13). Izbrana vzorca omogočata obdobjno diferencirano primerjavo več različnih prevodov dveh sorodnih izvirnikov, ki sta delo istega avtorja, evangelista Mateja. Napisana sta v podobnem stilu, nobeden ni obtežen niti z zamotano vsebino niti s hermetično metaforiko in z abstraktnim izrazjem. Zaradi tega ne spadata med težje prevedljiva biblijska besedila, s katerimi se teoretiki in analitiki prevoda navadno radi ukvarjajo – ne omenjajo ju npr. niti Breznik (1917, 1982) niti Nida in Taber (1969) niti Frye (1982).

Trubarjev prevod *Matejevega evangelija* je prvi slovenski natisnjeni prevod sklenjenega, integralnega svetopisemskega besedila, zato odlomki iz tega evangelija dopuščajo primerjalno analizo v celotnem časovnem razponu slovenske književnosti, vendar prav v 16. in 17. stoletju ne za oba odlomka enako. Zgodba o Krstnikovi smrti (Mt 14, 1–12) se namreč pojavlja samo v integralno koncipiranih svetopisemskih prevodih, taki pa so v obravnavanem obdobju le reformacijski. Ker je Matejev evangelij izšel najprej samostojno (*Ta Evangeli svetiga Mateusha*, 1555), nato v sklopu vseh štirih evangelijev (*Ta prvi Dejl tiga Noviga Testamenta*, 1557) in končno še v celotni Novi zavezi (*Ta celi novi Testament*, 1582), je bila zgodba o Krstnikovi smrti natisnjena kar v treh Trubarjevih variantah, ki se jim je nato pridružila še Dalmatinova (*Biblia, tu je vse svetu pismu*, 1584), medtem ko v protireformacijskem obdobju ni bila objavljena nobena – ohranila se je le rokopisna baročna varianta Matije Kastelca (1680). Prvi vzorec torej lahko opazujemo v petih variantah, ki so delo treh prevajalcev.

Parabola o desetih devicah (Mt 25, 1–13) spada med besedila, ki jih zajemajo tudi zborniki izbranih svetopisemskih odlomkov iz *Nove zaveze*, namenjenih pridigarjevi razlagi in pouku ob nedeljah in cerkvenih praznikih. Ti zborniki pod naslovom *Postila* ali *Evangelija inu listuvi* so bili med reformacijo dopolnili integralnih prevodov svetopisemskih besedil, med protireformacijo njihov nadomestek. Protestanti so seveda imeli vse izbrane odlomke vključene v svoja celotna besedila, zato so opozarjali nanje samo v dodatnih seznamih (Smolik 1986). Poleg petih variant prej navedenih treh prevajalcev poznamo priliko o desetih devicah še v nadaljnjih štirih: v Juričičevi *Postilli* (1578), v rokopisnem prevodu *Evangelijev* neznanega avtorja po

Thomasu Stapletonu, nastalem na prehodu iz 16. v 17. stoletje, tj. med letoma 1591 in 1612 (Rupel 1956: 275), v Hrenovih in Čandkovih *Evangelijih inu lystuvib* (1613) in v Schönlebnovih *Evangelijih inu lystuvib* (1672), skupno torej v devetih prevodih sedmih avtorjev.

Med primerjalnimi prevodi sta poleg poznoantične Hieronimove *Vulgate* s konca 4. stoletja upoštevana še Erazmov humanistični latinski prevod iz prve četrtine 16. stoletja – tega je gotovo poznal vsaj Trubar (Simoniti 1979) – in Luthrova reformacijska *Nemška biblija*, uveljavljena v drugi četrtini 16. stoletja. Matejev *Evangelij* je v vseh treh, tako kakor drugi prozni deli *Biblije*, preveden v prozi, kar velja tudi za obravnavane slovenske prevode. Kot zanimiv zgled literariziranega baročnega prevoda *Novega testamenta* je bila v prvotni različici te študije (Stanovnik 1989) upoštevana v latinske heksametre 'zvesto prevedena' verzija oxfordskega škofa Johna Bridgesa iz začetka 17. stoletja (1604). Ker pa ni dokazov, da bi ga kdo izmed obravnavanih slovenskih reformacijskih, protireformacijskih in baročnih prevajalcev poznal, kaj šele upošteval, ga ta študija kot primerjalno gradivo opušča.

Smrt Janeza Krstnika: pripoved evangelista Mateja v Trubarjevem, Dalmatinovem in Kastelčevem prevodu

Vzroke in okoliščine Krstnikove smrti sta poleg Mateja (Mt 14,1–12) opisala še evangelista Marko (Mr 6) in Luka (Lk 3, 9). Markova varianta je najstarejša in najdaljša, Matejeva srednja, Lukova zadnja, precej krajša in vsebinsko modificirana – sodobni prevodi *Biblije* jo zato pogosto naslavljajo s sintagmo 'Herodova slaba vest' (slovenski standardni prevod pa s 'Herodova zbežanost'), medtem ko Phillipsov moderni angleški prevod s tem naslovom označuje tudi Matejevo verzijo.

Pripoved zbuja vtis, da opisuje resnično, zgodovinsko dogajanje, in spada med tiste, ki so še dolgo, vse do našega stoletja, zbujele pozornost in razvemale domišljijo umetnikov – najprej mnogih srednjeveških in novoveških slikarjev, nato nekaj pomembnih romantičnih, simbolističnih in dekadencnih pesnikov in pisateljev, za njimi pa tudi nekaj modernističnih glasbenikov. Med literarnimi obdelavami navaja Mario Praz (1931) najprej humoristično srednjeveško preinterpretacijo neznanega avtorja, na katero se je pozneje morda oprl Heine v 19. poglavju svoje ironične pesnitve *Atta Troll* (1843). Daljše, večinoma resne verzije so objavili Gustave Flaubert v noveli *Herodias (Trois contes, 1877)*, Jules Laforgue v *Moralités légendaires* (1887), Oscar Wilde v tragediji *Salomé* (1893) in Stéphane Mallarmé

v verzificiranem dramskem prizoru *Hérodiade* (1898). Françoise Meltzer (1987) opozarja na zanimivo verižno reakcijo medsebojnih spodbud pri francoskih likovnih in besednih ustvarjalcih ob koncu 19. stoletja: kaže, da je na Laforguea, Wilda in Mallarméja naredil močan vtis Huysmansov dekadenci roman *A Rebours* (1884), ki naddrobno razčlenjuje Moreaujevi slikarski upodobitvi Salomé. Gustave Moreau pa je svoje znamenito olje in akvarel na temo Salominega usodnega posega v Krstnikovo življenje razstavil v pariškem Salonu leta 1876, potem ko se je s to temo nekaj časa intenzivno ukvarjal pod močnim vtisom Flaubertovega psevdozgodovinskega romana o kartažanski princesi *Salammô* (1863).

Matej je zgodbo o Krstnikovi smrti uvrstil približno v sredo svojega evangelija. Z njo začenja štirinajsto poglavje; tu ji sledita še dve vsebinsko zaokroženi poročili o Jezusovih dejanjih. V kontekstu celotnega evangelija, ki opisuje predvsem Jezusovo življenje, delovanje in nauke, je to nekakšna analitična vložna zgodba – vsebinsko samostojna in oblikovno zaokrožena pripoved o prejšnjem, že minulem, toda za nadaljnji tok dogodkov še vedno pomembnem dogajanju, ker odmeva v zavesti njegovih udeležencev in vpliva na njihovo ravnanje.

V sodobnem slovenskem standardnem prevodu jo je France Rozman (1996: 1500) s sodelovanjem E. Mihevc, G. Kocijančiča in J. Krašovca ubesedil takole:

14 ¹V tistem času je četrtni oblastnik Herod slišal govorice o Jezusu. ²Rekel je svojim dvorjanom: »To je Janez Krstnik! On je bil obujen od mrtvih in zato delujejo v njem moči.« ³Herod je namreč dal Janeza prijeti, ga vkleniti in vreči v ječo zaradi Herodiade, žene svojega brata Filipa, ⁴ker mu je Janez govoril: »Ni ti je dovoljeno imeti.« ⁵Hotel ga je umoriti, a se je ustrašil množice, ker je imela Janeza za preroka. ⁶Ko je Herod obhajal rojstni dan, je Herodiadina hči plesala pred gosti. Bila mu je všeč, ⁷zato ji je s prisego obljubil dati, kar koli bi prosila. ⁸Ona pa je na materino prigovarjanje rekla: »Daj mi tukaj na pladnju glavo Janeza Krstnika.« ⁹Kralj se je razžalostil, toda zaradi prisege in gostov jo je ukazal dati. ¹⁰Poslal je obglavit Janeza v ječi. ¹¹Prinesli so na pladnju njegovo glavo in jo dali deklici, ta pa jo je odnesla materi. ¹²In prišli so Janezovi učenci, vzeli truplo, ga pokopali, potem pa šli in to sporočili Jezusu.

V primerjavi z modernimi literarnimi obdelavami vzrokov in okoliščin Krstnikove smrti se zdi Matejeva kratka pripoved skopa in suhoparna. Šele ob natančnejšem branju se pokaže, da je izredno skrbno sestavljena in da sploh ni po naključju izzvala raznih – verzificiranih, pripovednih in dramatskih – predelav. Gladka in neprisiljena pripoved zajema namreč vrsto oseb in njihovih konfliktov, pokazanih v učinkovitem zaporedju in s posrečeno izbranimi, diskretnimi retoričnimi sredstvi. Potek dejanja je videti naravna posledica raznih hotenj, trenj in spopadov med nekaterimi Jezusovimi vidnejšimi sodobniki.

Zgodbo vpenjata v osrednji tok pripovedi uvod in zaključek. Oba sta kratka – vsak obsega samo po en stavek, ki pa je le del obsežnejšega podredja ali priredja. Uvod se začneja s sintagmo, ki se v celotnem evangeliju večkrat ponavlja, vedno kot opozorilo, da avtor začneja novo pripovedno enoto, toda v okvirni, orientacijski časovni povezavi s prejšnjo pripovedno enoto. Gramatično je to prislovno določilo časa, v sklopu retoričnih figur je ta sintagma veljala za kronografijo:

Mt 14,1:

MATEJ:	En ekéinoi tòi kairôi [...]
HIERONIM:	In illo tempore [...]
ERAZEM:	In illo tempore [...]
LUTHER:	Zu der Zeit [...]
TRUBAR:	V tim istim času [...]
DALMATIN:	V tem istim času [...]
KASTELEC:	V unim istim času [...]

Tega veznega člena, ki so ga vsi obravnavani prevodi obnovili, se drži neposredni uvod. Zanj je značilno, da je v njem kot sprožilec dogajanja omenjen Jezus:

Mt 14,1:

MATEJ:	[...] ékousen Herodes ho tetrárches tèn akoen <i>Iesoû</i> .
HIERONIM:	[...] audivit Herodes tetrarcha famam <i>Jesu</i> .
ERAZEM:	[...] audivit Herodes Tetrarcha famam <i>Jesu</i> .
LUTHER:	[...] kam das Gerüchte von <i>Jhesu</i> für den vierfürsten Herodes und [...]
TRUBAR:	[...] Vslíši Erodež Tetrarha ta glas od <i>Jezusa</i> .
DALMATIN:	[...] je glas od <i>Jezusa</i> prišal pred Erodeža Tetrarha.
KASTELEC:	[...] l je slišal Herodež, vjuda [= vojvoda] čez četrti dejl Judovske dežele, glas od <i>Jezusa</i> : inu [...]

Naslednjič je Jezus omenjen na koncu – kot oseba, h kateri se dejanje izteče. S tem avtor posredno, z zvočno, ne s pomensko figuro opozarja, da je Jezus tisti, s katerim se v evangeliju vse začne in konča:

Mt 14,12

MATEJ:	[...] kai elthóntes apéggeilan tòi <i>Iesoû</i> .
HIERONIM:	[...] et venientes nuntiaverunt <i>Jesu</i> .
ERAZEM:	[...] abieruntque, et renunciarunt <i>Jesu</i> .
LUTHER:	[...] Und kamen und verkündigten das <i>Jhesu</i> .
TRUBAR:	[...] Natu gredo tar tu oznanjo <i>Jezusu</i> .
DALMATIN:	[...] inu so prišli inu tu oznanili <i>Jezusu</i> .
KASTELEC:	[...] inu so peršli inu so <i>Jezusu</i> oznanili.

Matej obakrat omenja Jezusa na koncu stavka, tj. na najbolj poudarjenem in zato najopaznejšem stavčnem položaju, obakrat v identični obliki, čeprav je beseda gramatično prvič v genetivu, drugič v dativu. V foničnem pogledu gre torej za popolno ponovitev, nekakšno oddaljeno epiforo. To konstrukcijo ohranjajo vsi latinski prevodi, medtem ko jo Luther spreminja: Jezusa samo v zadnjem stavku omeni na koncu, v prvem pa na sredi. Trubar je ohranil ponovitev na koncu obeh stavkov, toda v različnih sklonih z različnima obraziloma (Jezusa : Jezusu), torej ne v identični obliki. Različni obrazili imata seveda tudi Dalmatin in Kastelec, le da prvi povzema Luthrov besedni red, drugi pa po svoje spreminja besedni red in s tem poudarek zadnjega stavka. Oba torej opuščata izvirnikovo retorično kompozicijo in njen vsebinski poudarek. Dalmatin je tako kakor Luther v uvodnem stavku postavil Jezusa na sredo, na poudarjeni konec pa tetrarha, in s tem retorično kompozicijo ter njen vsebinski poudarek razdril. Še opazneje je to storil Kastelec, ki je spremenil besedni red in s tem poudarek zadnjega stavka.

V osrednjem delu zgodbe Jezus ne nastopa. V odsotnosti njegove dominantne osebnosti razgibavajo dogajanje v kratkem besedilu štiri individualne osebe, ob njih pa še štirje skupinski subjekti. Med individualnimi osebami, ki druga drugo izzivajo k dejanjem in s tem dramatično razvijajo zgodbo, sta dva moška in dve ženski. Trije so navedeni z osebnimi imeni – to so Herod, Janez in Herodiada. Četrta, Herodiadina hči, ki v tej zgodbi le izvršuje Herodove in Herodiadine želje ali ukaze in potemtakem nima vloge samostojne osebnosti, tudi lastnega imena nima. Samo atributivno, za pojasnilo, ne kot neposredno udeležena oseba, je v izvirniku in v reformacijskih prevodih ob Herodiadi omenjen še njen prvi mož, Herodov brat Filip; Hieronim in katoliški prevodi, ki se držijo *Vulgate*, njegovo ime opuščajo. Med kolektivnimi subjekti spadata dva k Herodu – to so njegovi služabniki in gostje ob praznovanju njegovega rojstnega dne, in dva k preroku – to so njegovi učenci in nedoločno navedeni 'ljudje'. Vsi so navzoči molče – kot spremstvo, poslušalstvo, občinstvo ali služinčad, niso pa brez vpliva na dogajanje: na Herodov ukaz za Krstnikovo usmrnitev najprej zaviralno vpliva ljudstvo ali množica, ki se je vladar boji, nato pa pospeševalno gostje, pred katerimi mu je nerodno preklicati izrečeno oblubo.

Gre torej za paralelno kompozicijo individualnih in kolektivnih oseb (4 + 4), med njimi pa za simetrično antitetičnost med kolektivnimi osebami (2 : 2) in za stopenjsko antitetičnost med individualnimi. Med temi sta si neposredna nasprotnika Krstnik in Herod (1 : 1), nasprotujeta si deloma tudi Herod in Herodiada s hčerjo (1 : 2), po smislu pa so v nasprotnih taborih na eni strani Krstnik

in na drugi združena fronta Heroda, Herodiade in njene hčere (1 : 3). Simetrično antitetična subjekta sta si po nasprotnem vplivu na razvoj dogodkov molčeče, odsotno ljudstvo, o katerem je Herod prepričan, da noče Krstnikove smrti, in Herodiadina hči, ki z narekovanimi, ne s svojimi besedami Krstnikovo smrt nazadnje izsili.

Tri kolektivne osebe so označene direktno, s samostalniki, ki so po vsebini vsi trije množinski, formalno pa le dva. Prevodi se tega držijo:

	Mt 14,2	Mt 14,5	Mt 14,12
MATEJ:	hoi paîdes	ho óchlos	hoi mathetaí
HIERONIM:	pueri	populus	discipuli
ERAZEM:	famuli	multitudo	discipuli
LUTHER:	Knechte	Volck	Jünger
TRUBAR:	¹ družina	ludje	¹ ti mlaši
	^{2,3} služabniki		^{2,3} mlajši
DALMATIN:	hlapci	folk	Jogri
KASTELEC:	hlapci	folk	Jogri

Vendar se pri izbiri ekvivalentov latinski prevodi razhajajo, očitno zato, ker je Erazem iskal ustrežnejše pomenske odtenke. Matej namreč za besedo 'ljudje', ki jo je posrečeno izbral Trubar, ni uporabil besede 'démos', ampak 'óchlos', čemur pač bolj ustreza 'multitudo' ali celo 'turba' kakor 'populus'. Prav tako gre za natančnejši, pomensko ustrežnejši prevod – seveda za bralce 16. stoletja – pri besedi 'famuli' namesto 'pueri', za katero je po Trubarjevem nihanju med 'družino' in 'služabniki' Dalmatin uveljavil varianto 'hlapci'. – Četrta kolektivna oseba je označena opisno, z zaimkom in atributivnim odvisnikom, tj. s perifrazo, ki jo spet ohranjajo vsi prevodi:

	Mt 14,9
MATEJ:	hoi synanakeímenoi
HIERONIM:	ei qui pariter recumbabant
ERAZEM:	ei qui simul accumbabant
LUTHER:	dere die mit jm zu Tisch sassen
TRUBAR:	^{1,2} ti kir so žnim per tej mizi sedeli
	³ ti kir so žnim per mizi sideli
DALMATIN:	ti kateri so žnim per mizi sedeli
KASTELEC:	i kateri so per mizi sedeli

Med individualnimi osebami pripovedovalec najprej predstavi antagonistični moški par. Prvega omeni hierarhično višjega moža, lokalnega vladarja Heroda, katerega položaj je natančno označen s terminom tetrah. Neposredno za tetrahom

je v besedilu omenjen njegov nasprotnik Janez, imenovan Krstnik. Neosebni pripovedovalec takoj pojasni njuno razmerje: Herod se Janeza očitno boji, saj mu še mrtvemu pripisuje nadnaravne zmožnosti. Takoj nato pa je Janez Krstnik pred smrtjo pokazan v izrazito podrejenem položaju – avtor s tremi glagoli dejanja nazorno opiše, kako je Herod uveljavil fizično premoč nad njim:

Mt 14,3

MATEJ:	Ho gār Heródes <i>kratésas</i> tòn Ioánnen, <i>édesen</i> autòn, <i>kai étheto</i> en phylakêi [...]
HIERONIM:	Herodes enim <i>tenuit</i> Joannem <i>et alligavit</i> eum <i>et posuit</i> in carcerem [...]
ERAZEM:	Nam Herodes <i>ceperat</i> Joannem <i>et vinxerat</i> , <i>ac posuerat</i> in carcere [...]
LUTHER:	Denn Herodes hatte Johannem <i>gegriffen gebunden und</i> in das Gefengnis <i>gelegt</i> [...]
TRUBAR:	zakaj Erodež je bil Joannesa <i>ujel inu zvezal tar postavil</i> vto ječo [...]
DALMATIN:	Zakaj Erodež je bil Joannesa <i>vluvil, zvezal inu v ječo vergal</i> [...]
KASTELEC:	Zakaj Herodež je bil Joannesa <i>vluvil, inu zvezal, inu u ječo postavil</i> [...].

Gre torej za obratno sorazmerje njune fizične in duhovne moči: Herod obvladuje Janezovo telo, Janez Herodovo duševnost. Kot nasprotnika sta si kljub vsej različnosti enakovredna, in to že pred Krstnikovo smrtjo, ki se v evangelistovi pripovedi analogno kot pozneje Jezusova prelevi iz poraza v zmago. Matej opozarja na njuno enakovrednost indirektno, s silabotoničnim paralelizmom njunih imen (oóo) in z njunimi analognimi omembami. Trizložnima osebnima imenoma 'Herodes' in 'Ioannes' dodaja še po dve trizložni, variantno rabljeni oznaki položaja ('tetrarches' in 'basileus') ali vzdevka ('baptistes' in 'prophetes') – torej stvarni pojasnili, ki pa hkrati zvenita kot ceremonialni oznaki, tudi zato, ker z enakimi obrazili besed v enakih sklonih (Herodes tetrarches: Ioannes Baptistes) tvorita ponavljajočo se glasovno figuro homioptoton. Le malo variirano ohranjajo to figuraliko tudi prevodi:

	Mt 14,1 (<i>enkrat</i>)	Mt 14,3,6 (<i>trikrat</i>)	Mt 14,9 (<i>enkrat</i>)
MATEJ:	Herodes ho tetrarches	Heródes	ho basileús
HIERONIM:	Herodes tetracha	Herodes	rex
ERAZEM:	Herodes Tetrarcha	Herodes	rex
LUTHER:	vierfürst Herodes	Herodes	König
TRUBAR:	¹ Erodež četertiga dejla kral ^{2,3} Erodež Tetrarha	Erodež	kral
DALMATIN:	Erodež Tetrarha	Erodež	krajl
KASTELEC:	Herodež, vjuda čez četrti dejl Judovske dežele	Herodež	krajl

	Mt 14,2,8 (<i>dvakrat</i>)	Mt 14,3,4,10 (<i>trikrat</i>)	Mt 14,5 (<i>enkrat</i>)
MATEJ:	Ioannes ho Baptistés	Ioánnes	ho prophétes
HIERONIM:	Ioannes Baptista	Ioannes	propheta
ERAZEM:	Ioannes Baptista	Ioannes	propheta
LUTHER:	Johannes der Teuffer	Johannes	Propheta
TRUBAR:	Joannes Kerstnik	Joannes	prerok
DALMATIN:	Joannes Karstnik	Joannes	prerok
KASTELEC:	Joannes Karstnik	Joannes	Prerok

Hieronim in Erazem sta s prevzetima, le obrazilno prilagojenima grškima izrazoma 'tetrarcha' in 'baptista' ohranila Matejevo poanto – analogijo med obema poimenovanjema, ki zaradi zamenjave vzorca *-es -es* : *-es -es* z vzorcem *-es -a* : *-es -a* ni nič manj učinkovita. Nasprotno, ker latinščina nima členov, sta zloženi imeni postali tudi silabotonično in s tem ritmično ekvivalentni, torej posebej poudarjeni enoti z enako shemo kakor znani 'preprosti ritmični iztek prozne periode', v sklopu retorike imenovan *cursus planus* (oóooóo, lahko tudi óooóó). – Luther je analogijo razdrl z uvedbo nemškega kalka 'vierfürst', Trubar je po začetnem omahovanju – v svoji prvi verziji, tj. v *Matevževem evangeliju* (1555) je namreč 'tetrarha' prevedel z okornim in ne ravno jasnim opisom 'čertertiga dejla kral' – že v naslednji verziji, v *Prvem delu novega testamenta* (1557), prevzel latinščini, a tudi slovenščini prilagojeni grški izraz 'tetrarha' in tako ohranil izvirnikovo ritmično figuro. Enako, torej ne po Luthrovem, ampak po Hieronimovem, Erazmovem in Trubarjevem zgledu, je ravnal Dalmatin. Kastelec pa figure ni obnovil in je 'tetrarha' prevedel s še daljšim, samovoljno razširjenim pojasnjevalnim opisom 'vjuda [= vojvoda] čez četrti del Judovske dežele', ki sta ga Trubar in Dalmatin navedla v opombi, nista pa uporabila v prevodu.

Ženski par je opisan drugače od moškega, ki ga označujeta poklic in družbeni položaj. Herodiado in njeno hčer identificirajo sorodstvena in zakonska razmerja, hčer dodatno še okvirna starostna kategorija. Tudi tega so se prevajalci držali:

	Mt 14,3	Mt 14,8,11
MATEJ:	Herodiās (he) gynè Philíppou toû adel phoû autoû	he méter
HIERONIM:	Herodias uxor fratris sui	mater
ERAZEM:	Herodias uxor Philippi fratris sui	mater
LUTHER:	Herodias seines bruders Philippus Weib	Mutter
TRUBAR:	Erodiada nega brata Filipova žena	mati
DALMATIN:	Erodiada njegovega brata Philippa žena	mati
KASTELEC:	Erodiada njegovega brata žena	mati

	Mt 14,6	Mt 14,11
MATEJ:	he thygáter tês Herodíados	tò korásion
HIERONIM:	filia Herodiadis	puella
ERAZEM:	filia Herodiadis	puella
LUTHER:	die Tochter der Herodias	Meidlin
TRUBAR:	te Erodiade hči	deklica
DALMATIN:	te Erodiade hči	deklica
KASTELEC:	te Erodiade hči	deklica

Pripovedovalec v besedilu opisuje delovanje, stališča in duševna stanja navedenih oseb, vmes pa jim tudi prepušča besedo in njihove izjave navaja neposredno, v obliki premege govora. To povečuje verjetnost pripovedovanja in zbujajo vtis, da gre za natančno opisovanje resničnega dogajanja, dejansko pa je seveda le pripovedniško sredstvo, ki prispeva k učinkovitosti zgodbe. Antična teorija pripovedništva je ta vmesni postopek med opisnim pripovedovanjem (diegesis) in neposrednim nastopanjem oseb (mimesis), značilnim za dramatik, označevala z izrazom *ethopoiia* ali *sermocinatio*.

V zgodbi o Krstnikovi smrti so trije premi govori: prvi je Herodov, drugi Janezov, tretji je po smislu Herodíadin, vendar ga dejansko izreče njena hči – govori ga torej nekakšen duet hierarhično manj pomembnih, toda za razplet zgodbe odločilnih ženskih oseb, ki skupaj uveljavljajo svojo voljo proti obema moškima.

Herodove uvodne besede začenjajo zgodbo z epilogom. Izrečene so a posteriori, vse nadaljnje besedilo je njihova razlaga, retrospektivna pripoved o prejšnjih, med seboj kavzalno povezanih dogodkih, podobna analitični tehniki razvoja dejanja v antični tragediji. Ker je v besedilu omenjeno, da Herod govori služabnikom, bi njegov premi govor lahko imeli za figuro, imenovano nagovor ali apostrofa. Toda omemba poslušalcev – služabnikov je predvsem oznaka Herodovega vladarskega položaja in zraven kvečjemu izgovor za dozdevno avtentično citiranje njegovih besed, ki pa dejansko niso nikomur namenjene, saj izražajo le panično, zmotno razlago novice, razlago, ki mu jo ob spominu na Krstnikovo grozno smrt narekuje 'slaba vest'. Nadaljnje besedilo namreč ne omenja nobene reakcije poslušalcev na njegovo trditev, ki torej ni sestavni del dialoga, ampak monološka izjava – spontan vzklik ali eksklamacija. To so retoriki uvrščali med stavčne figure:

	Mt 14,2
MATEJ:	Hoûtós estin Ioánnes ho Baptistés, autòs egrêthe apò tôn nekrôn, kai dià toûto hai dynámeis energoûsin en autôî.
HIERONIM:	Hic est Joannes Baptista: ipse surrexit a mortuis, et ideo virtutes operantur in eo.

ERAZEM:	Hic est Joannes Baptista, is surrexit a mortuis, et ideo virtutes agunt in illo.
LUTHER:	Dieser ist Johannes der Teuffer. Er ist von den todten aufferstanden darumb tut er solche Thatten.
TRUBAR:	Leta je Joannes Kerstnik, on je od smrti vstal, zatu so nega dela taku silna.
DALMATIN:	Leta je Joannes Karstnik: on je od smrti gori vstal, zatu on dela takova močna dela.
KASTELEC:	Leta je Joannes Karstnik: on je od smrti gori vstal, inu zatu muč imajo skuzi njega ta kraftna čudesa.

Učinek te eksklamacije povečujejo evfonične ponovitve, tj. ujemanje glasov in zlogov v zvočnih figurah – asonancah, parehezah (parechesis), homoiototih in homoiotelevtih. V Hieronimovem prevodu se na štirih ključnih mestih, trikrat v besedah na začetku in enkrat na koncu stavka, pojavi naglašeni vokal i (hic, Baptista, ideo, ipse), zraven pa še štirikrat v nenaglašanih zlogih (surrexit, mortuis, virtutes, in). Dvakrat je ujemanje poudarjenega i okrepljeno še z vokalnim ujemanjem sosednjega zloga; prvič gre za vokal e (hic est – ipse), drugič za diftong eo (ideo – in eo), obakrat pa pravzaprav tudi za onomatopoetično nakazovanje vzklika, izrečenega z zvišanim glasom. Podobno velja za le malo spremenjeni Erazmov prevod. Luther ima najprej analogno dvozložno vokalno ujemanje, ki je zelo blizu epifori (dieser ist – er ist), nato pa homoiotelevton (todten – auferstanden – Thatten), ki ga krepi še razširjena aliteracija (Tauffer – todten – tut – Thatten).

V slovenskih prevodih je tovrstnega glasovnega ujemanja manj, je pa izrazito in funkcionalno. Trubar poudarja zaključno trditev s homoiotelevtoma, tj. z ujemanjem dvojic naglašene in nenaglašene vokala (e-a) v sintagmi 'nega dela', in nenaglašene in naglašene vokala (a-u) v besedah 'zatu – taku'. Dalmatin razširi glasovno ujemanje na raven celih besed in naredi antistazo s homonimoma 'dela – della', med njiju pa vrine še homoiotelevton 'takova močna', s čimer zaključno trditev močno poudari. Kastelec izpelje asonančno ujemanje vokalov i in u v zaključnem stavku periode: 'inu zatu muč imajo skuzi [...] čudesa'; temu dodaja še dvozložni homoiotelevton s poudarjenima e in nepoudarjenima a (njega – čudesa).

Naslednji premi govor navaja besede Herodovega nasprotnika, Janeza Krstnika. Te po pomenu in učinku niso monološke: namenjene so Herodu, zadevajo pa vzrok njunega nasprotja – Herodovo zvezo z bratovo ženo Herodiado, zvezo, kakršna po večkrat ponavljani svetopisemski zapovedi o dosledni monogamnosti (prim. Mt 5,32; Mt 19,9) ni dovoljena. Zato, kakor kmalu zvemo, prizadenejo tudi Herodiado in zbudijo v njej maščevalnost. Nasprotno od sorazmerno gostobesedne, tristavčne Herodove eksklamacije in nasprotno od Krstnikove lastne, v

enem prejšnjih poglavij Matejevega evangelija (Mt 3,1–12) navedene bobneče pri-
dige, obsega ta premi govor kratko, toda ostro, povsem nedvoumno sodbo, pravza-
prav prepoved, ki se v repertoarju retoričnih figur imenuje dehortatio:

Mt 14, 4

MATEJ:	Ouk éxesti soi échein autén.
HIERONIM:	Non licet tibi habere eam.
ERAZEM:	Non licet tibi habere eam.
LUTHER:	Es ist nicht recht das du sie habest.
TRUBAR:	Onu nej prou, de ti no imaš.
DALMATIN:	Tu nej prou, de ti njo imaš.
KASTELEC:	Nej prou de ti njo imaš.

Hieronim je ta stavek izoblikoval v dveh izokolonih (óóóóó óóóóó), ki se skoraj
docela ujemata z že omenjeno ritmično shemo prerokovega polnega imena (Joan-
nes Baptista : óóóóó). Janezovo svarilo je torej ritmiziral in s tem dodatno, čeprav le
indirektno poudaril. Erazem Hieronimovega prevoda tu ni spreminjal. Drugi pre-
vajalci ritmiziranja niso obnovili, Janezovo izzivalno ugotovitev pa so poudarili s
simetričnima besednima poudarkoma na koncu glavnega in odvisnega stavka v tem
kratkem podredju (prou – imaš).

Tretji, ženski premi govor ni neposredno dialoški, z vsebinskega vidika pa ven-
darle je, saj gre dejansko za dvojen odgovor: navezuje se na Herodovo izjavo, da bo
nečakinji – pastorki izpolnil kakršnokoli željo, ker mu je ugajal njen ples – čeprav o
tej izjavi pripovedovalec samo poroča in je ne navaja v obliki premega govora; hkrati
pa je tudi maščevalna reakcija na Krstnikovo dogmatsko obsodbo Herodovega in
Herodiadinega zasebnega razmerja, obsodbo, ki jo je avtor učinkovito izoblikoval
v pravkar obravnavanem direktnem govoru, dehortaciji. Premi govor Herodiadine
hčere je sestavljen prav tako premišljeno in učinkovito kakor prejšnja dva. Začne se
s terjatvijo 'daj mi', ki glede na Herodovo prejšnjo ponudbo ali obljubo učinkuje
kot naraven, pričakovan odgovor. Nato njene besede pretrga naknadna, tj. inverzna
napoved premega govora, ki ga pripovedovalec navadno postavi pred začetek citi-
ranih besed. Ta vrivsek ustvarja zarezo, premolk po nakazani, a še ne konkretizirani
zahtevi Herodiadine hčere, po besedah, ki zbudijo zanimanje in pričakovanje, kaj
bo hotela dobiti od Heroda. Toda tudi po premolku tega ne pove takoj, temveč
stopnjuje napetost in najprej določi, kje, kdaj in kako naj ji kralj izpolni še ne iz-
raženo željo: 'tukaj' je po smislu krajevno in časovno določilo, saj pomeni 'tukaj in
zdaj', na samem praznovanju kraljevega rojstnega dne; 'na pladnju', 'na krožniku',
pač v nekakšni posodi, ki je ob take vrste praznovanju pri roki. Vse to ni videti nič

posebnega, učinkuje kot retorično zavláčevanje pred izrekom poglavitnega – namreč zaželenega predmeta. Tega govoreča oseba navede na koncu svojega premega govora: Herodiadina hči po materinem navodilu zahteva glavo, in čisto nazadnje pove še to, čigavo. Šele potem, ko je želja v celoti izrečena, se pokaže, kako kruta in krvoločna je bila prej na videz nedolžna konkretizacija 'tukaj na pladnju'. Učinek tega določila je torej drugačen, dokler ne vemo, na kaj se nanaša, kakor takrat, ko to zvemo, in o tej spremembi je mogoče reči, da ni samo retorična, ampak v pravem pomenu besede dramatična. Vsekakor pa gre spet za stavčno figuro, v retoričnem izrazoslovju imenovano *optatio*, ki jo z notranjim razporedom in dramatičnimi učinki vred ohranjajo vsi obravnavani prevodi, le da razen obeh latinskih opuščajo inverzno napoved po uvodnem delu premega govora:

Mt 14,8

MATEJ:	Dós moi, phesìn, hôde epì pinaki tèn kephalèn Ioánnou toû Baptistoû.
HIERONIM:	Da mihi, inquit, hic in disco caput Joannis Baptistae.
ERAZEM:	Da mihi, inquit, hic in patina caput Joannis Baptistae.
LUTHER:	Gib mir her auff eine Schüssel das heubt Johannis des Teuffers.
TRUBAR:	Daj meni tukaj veni skledi tiga Joannesa Kerstnika glavo.
DALMATIN:	Daj meni letu v'eni skledi, Joannesa Karstnika glavo.
KASTELEC:	Daj meni letukaj v'skledo glavo Joannesa Karstnika.

Prevajalci tudi to preračunano optacijo enako kakor Herodovo absurdno eksklamacijo in Janezovo dogmatsko dehortacijo poudarjajo še z dodatnimi retoričnimi sredstvi na nepomenski, fonični ravni, predvsem s ponavljanjem posameznih glasov ali glasovnih sklopov. Hieronim tako kakor v Herodovi eksklamaciji onomatopoeično nakazuje govorjenje z zvišanim glasom, v napetosti in razburjenju, s kopičenjem poudarjenih in nepo

udarjenih vokalov 'i': 'mihi inquit hic in disco [...] Ioannis Baptistae'; ti obdajajo glasovno drugačno in zato kontrastno poudarjeno besedo 'caput'. Erazem je z izbiro samostalnika 'patina' namesto 'discus' za izvornikov 'ho pínaks' uvedel ujemanje glasov a, p in t v ključnih besedah 'patina – caput – Baptistae'.

Luther je ravnal podobno, toda manj izrazito. V njegovem prevodu sta aliterirani nemški besedi 'her' in 'heubt', ujemata se poudarjena diftonga v besedah 'heubt' in 'Teuffers', tako da so pomensko poudarjene besede 'her – heubt – Teuffer' kljub vmesnim besedam zvočno povezane.

Trubar umetelno povezuje uvodne besede z dvema prepletajočima se homoiotelevtoma: 'daj – tukaj' in 'meni – veni skledi', 'glavo' pa prestavi na poudarjeni konec

stavka. Dalmatinov prevod se večidel ujema s Trubarjevimi; ker pa besedo 'tukaj' opušča, beseda 'daj' zgubi zvočni odmev in tako se Trubarjev homoiotelevton zgubi. Kastelčev prevod ga malo spremenjenega spet obnavlja v besedah 'daj – letukaj', zato pa leksiko in besedni red spremeni drugod in homoiotelevton 'meni – veni – skledi' nadomesti s šibkejšima, enozložnima homioptotoma 'skledo – glavo' in 'Joannesa Karstnika'.

Vsebinsko in kompozicijsko poudarjena mesta torej vseskozi podpira spremljavo zvočnega okrasja. Evfonična retorična sredstva so značilna ne samo za premi govor (sermocinatio), temveč tudi za pripoved (narratio), se pravi za celotno besedilo. Izrazita je tudi ritmična intonacija besedila – občasno ponavljanje izokolona (o)óóóóó, ki je na zaključku periode imenovan cursus planus. Pojavlja se ne samo v imenu osrednje osebe, tj. Janeza Krstnika, in v njegovem premem govoru, ampak tudi drugod, skupaj okrog dvajsetkrat. Približno toliko jih imata tudi Hieronimov in Erazmov prevod, medtem ko jih Luthrov premore nekako pol manj. Trubarjev in Dalmatinov prevod sta v tem pogledu ob boku Luthrovemu, Kastelčev pa jih ima nekaj več:

Trubar: ¹Erodež tetraha; ²gsui družini; ³postavil vto ječo; ⁴Preroka držali; ⁵dobru dopalu; ⁶oblubil ni dati; ona prosila; ⁷za volo prisege; per tej mizi sedeli; ⁸Joannesu glavo.

Dalmatin: ¹V temistim času; ²je djál k'svoim hlapcom; ³bi bil rad njega vmuril; Preroka držali; ⁴plesala pred njimi; dobro dopadlu; ⁵s prisego oblubil; hotil njej dati; kar bi kuli prosila; ⁶bila podvučena; ⁷per mizi sedeli; ⁸glavo usekal; ⁹deklici dana; ¹⁰so jo pokopali.

Kastelec: ¹je slišal Herodež; ²djal k svojim hlapcom; ta kraftna čudesa; ³Joannesa vluvil; u' ječo postavil; ⁴preroka držali; ⁵plesala u' sredi; ⁶z eno persego; oblubil ni dati; od njega prosila; ⁷per mizi sedeli; ⁸glavo usekal; ⁹deklici dana; ¹⁰so perstopili; so ga pokopali.

Izokoloni se v precejšnji meri ujemajo z besednimi mejami, čeprav ne popolnoma; včasih so besede za kakšen nenaglašen (kratek) zlog pred prvim naglašnim (dolгим) daljše, kar pa sheme (o)óóóóó ne spreminja. Te ritmično organizirane besedne enote v izvirniku in v latinskih prevodih, posebno v Hieronimovem, večinoma poudarjajo zaključne dele stavkov.

V Luthrovem in v slovenskih prevodih pa manj izrazito ritmiziranost odtehtajo pogostejše poudarjeni začetki stavkov. Retorično sredstvo za tovrstni poudarek je ponavljalna figura anafora. Za obravnavane prevode je značilno, da se v njih ne ponavljajo pomensko odvečne besede. Funkcija ponavljanja torej ni samo evfonična,

ampak ostaja hkrati tudi vsebinska, pravzaprav logično-gramatična, saj so anfore sestavljene skoraj izključno iz prirednih in podrednih veznikov.

Kakor je bilo že omenjeno, je prvi del zgodbe, tisti, ki neposredno sledi uvodu (Mt 14,3–5), pripovedovan retrospektivno. Pripovedovalec vse, kar pove, pojasnjuje z opisom prejšnjih dogodkov: Herodov uvodni vzklík razloži z njegovo nasilnostjo – s tem, da je Herod že nekoč prej vrgel Janeza v ječo; to pa je storil zato, ker mu je Krstnik branil imeti Herodiado in si s tem lastil pravico razsojanja o zadevah, ki naj bi sodile v kraljevo, ne v prerokovo pristojnost. Zaradi tega bi ga Herod takrat najrajši ubil, vendar tega ni storil, ker se je bal ljudstva, tj. javnega mnenja. To je povedano v sklopu stavčnih konstrukcij, oprtih na verigo vzročnih veznikov:

	Mt 14,3	Mt 14,4	Mt 14,5
MATEJ:	(gár) – diá	(gar)	kaí – hóti
HIERONIM:	enim – propter	enim	et – quia
ERAZEM:	nam – propter	enim	et cum – propterea
LUTHER:	denn – wegen	denn	und – aber – denn
TRUBAR:	zakaj – za volo	zakaj – oli	inu – oli – zakaj
DALMATIN:	zakaj – za volo	zakaj – ali	inu – ali – zakaj
KASTELEC:	zakaj – za volo	zakaj – ali	ali – zakaj

V srednjem delu (Mt 14,6–9), ki ga Luther začneja z novim odstavkom, se vzročno pojasnjevanje dogajanja s preteklimi dogodki konča. Dejanje se obrne iz regresivne v progresivno smer, položaj pa slej ko prej ostane konflikt: Herod sicer nerad, 'žalosten' (contristatus, trawrig), danes bi morda rekli razdvojen ali preplašen, nazadnje vendarle da Janeza obglaviti, ker je Herodiadini hčerki nehote sam dal priložnost, da je to izsilila od njega. Tu odvisniki v stavčnih periodah prehajajo iz vzročnih v protivno-posledične in uvajajo jih ustrezni vezniki:

	Mt 14,6	Mt 14,7	Mt 14,8	Mt 14,9
MATEJ:	–	Hóthen	dé	kaí – diá
HIERONIM:	autem	unde	at	propter – autem
ERAZEM:	cum autem	unde cum	at	Et – attamen propter
LUTHER:	aber	darumb	und als	doch – und
TRUBAR:	pak	zatu	pag	oli za volo
DALMATIN:	pak	zatu	inu	oli viner za volo
KASTELEC:	ali	zatu		za volo – pak

Dejanje torej poteka kot splet vzrokov, ki privedejo do Krstnikove smrti, take vrste pripovedovanje pa so imeli nekateri avtorji, npr. Kvintilijan, za retorično figura ratio ali aetiologia (Lausberg 1960: 430).

Zaključni del (Mt 14,10–12) obsega pripovedovalčevo poročilo o Herodovem ukazu za usmrnitev in ravnanje s Krstnikovim truplom. Izoblikovano je v treh prirednih stavčnih periodah, retorično izdelanih kot *continuat*io s polisindetonom. Trubar je opazil, kako se polisindeton v izvirniku stopnjuje, in ga je tako kakor Luther na koncu (Mt 14,12) še okrepil: oba sta grške in latinske deležniške konstrukcije razvezala v samostojne priredne stavke. Sicer pa je prav tu spet videti, da je Trubar upošteval poleg Hieronimovega tudi Erazmov latinski prevod, tako kakor najbrž pred njim že Luther. Erazem namreč rabi več prirednih veznikov kakor Matej in Hieronim, vendar jih variira (ac, atque), ne pa dodaja enake (et). Analogno tudi Trubar ne ponavlja samo veznika 'in', ampak ga variira z vsebinsko modificiranim 'nato' in s sinonimnim 'ter', tako kakor že v prvem polisindetonu (Mt 14,3):

¹⁰Inu on pošle tar odseka Joannesu glavo v ti ječi.

¹¹Inu nega glava je bila semkaj pernesena v eni skledi, inu je dana tej dekllici, inu ona to nese suji materi.

¹²Inu nega mlaši prido tar vzdigno nega telu (³inu vzdignejo tu nega telu) inu je pokopajo. Inu prido (³Natu gredo) tar tu oznanijo Jezusu.

Dalmatin je monotonijo prirednih 'inu' v začetku zadnjega priredja pretrgal malo drugače, s časovnim prislovom 'tedaj', medtem ko se je Kastelec očitno držal le starejših vzorov – Mateja in Hieronima – in zato obdržal samo ponavljajoči se 'in', ne da bi ga variiral s sinonimi. Na preglednici sta število in variiranost prirednih veznikov v polisindetoni videti tako:

	Mt 14,3	Mt 14,10	Mt 14, 1	Mt 14,12
MATEJ:	1	1	3	3
HIERONIM:	2	2 (1+1)	3	3
ERAZEM:	2 (1+1)	1	3 (1+1+1)	4 (3+1)
LUTHER:	1	2	3	5 (4+1)
TRUBAR:	2 (1+1)	2 (1+1)	3	5 (3+2)
DALMATIN:	1	2	3	4
KASTELEC:	2	2	3	4

Tudi v zaključnem razpletu dogodkov (Mt 14,10–11) in v epilogu (Mt 14,12), pripovedovanem s polisindetitično oblikovanimi stavčnimi periodami, so poleg izrazite anafore z gramatično-retorično funkcijo v vseh prevodih uporabljene še druge retorične figure. Hieronim ima več homoiotelevtov, npr. neposredno povezanega 'et alatum est – et datum est', in nekaj prepletajočih se: 'discipuli eius tulerunt corpus eius; accedentes – venientes; tulerunt – sepelierunt – nunciaverunt'.

Erazem nekoliko spreminja leksiko, ker išče izvirniku, pa tudi svojemu času ustreznejše pomenske odtenke in sinonimne variante. Te še danes veljajo za stilistične izboljšave (Kelly, 1979: 74, 170), vendar v primeri s Hieronimom spreminja tudi besedni red, stavčne poudarke in ritem, pri čemer reducira zvočne figure.

Luthrov prevod ima podobna besedna, zlogovna in vokalna ujemanja kakor Hieronimov, večinoma spet pri glagolskih oblikah: 'und schicket – und entheubtet – Heubt; getragen – gegeben; Mutter – Jünger; kamen seine – namen seinen – kamen; und begruben – und verkündigten'.

Trubar je izbral vsebinsko ustrezno slovensko leksiko in s tankim posluhom izrabil njene možnosti za celo vrsto homoiototov in homoiotelevtov: 'veni skle-di; nega – nega; glava – dana; prido – vzdigno – prido; pokopajo – oznanijo'. V nekoliko redigiranem besedilu za tretji natis v *Celem Novem Testamentu* evfonije ni prizadel, le da je zapovrstna ujemanja (AAAbb) delno spremenil v izmenična ali oklepajoča (AbbAA): prido – vzdignejo – pokopajo – oznanijo. V tem prevodu je uporabil tudi ritmično ujemajoči se daktilski (óoo) in zraven še delno asonirani (e-i : e-i) besedni par 'deklici – materi'. Dalmatin in Kastelec sta Trubarjevo leksikalno rešitev sicer prevzela, njen ritmični učinek pa sta oslabila s spremembo besednega reda.

Dalmatin je prevzel od Trubarja ponavljalno figuro 'perneseni v eni skledi', sicer pa je uvedel več svojih: 'je tje – je vječi'; 'glava – dana'; 'njegovi Jogri'. Zaključni polisindeton je kot anaforo okrepil še z enozložno enklitiko 'so', tako da se predzadnji trije stavki začnejo z 'inu so', zadnji pa je tako kakor pri Trubarju drugačen od prejšnjih treh, vendar tudi različen od Trubarjevega: v njem je kontinuirani anafori z veznikom 'inu' dodan še homoiotelevton ali po novejši terminologiji asonanca na vokal 'u': 'inu tu–Jezusu'.

Kastelčev prevod večji del ponovitev prevzema po Trubarjevem in Dalmatinovem (v eni skledi; deklici – materi; njegovi Jogri; trojna anafora z 'inu so'), dodal je le uvodno analogijo zaključni anafori – kombinacijo 'inu je' v prvem priredju tega sklopa.

Videti je torej, da je zgodba o smrti Janeza Krstnika v izvirniku in v prevodih izoblikovana literarno, umetniško. Evangelist Matej jo je izdelal kot vsebinsko zao-krožen vložek, ki pa je funkcionalno vpet v celoto. Glavna, čeprav ne kontinuirana, ampak velikokrat pretrgana pripovedna linija evangelija je Jezusova biografija, njena

spremljava in podrejena paralela je Krstnikova biografija. Ta je prav tako fragmentarna, toda veliko krajša, manj podrobna, zajeta le na stičiščih z Jezusovo. Njena stičišča so za učinek celote pomembna, ker poudarjajo avtorjevo sporočilo z dveh perspektiv: Jezus in Janez se ukvarjata z enako dejavnostjo – oba sta preroka in učitelja, vizionarja in moralista; obema pripisujejo nadnaravne zmožnosti in oba nastopata s podobnih ali celo enakih nazorskih izhodišč. Oba sta za svojo okolico nenavadni, skrivnostni osebnosti, ki ju pogosto zamenjujejo, in po tem sta podobna marsikaterim pravljičnim, bajeslovnim in literarnim junakom.

Zgodba o Krstnikovem koncu je poseben del njune paralelne življenjske zgodbe: Krstnik umre nasilne, krvave, grozne smrti, kakor pozneje Jezus. Na eni strani je torej ta zgodba dopolnilo in zaključek Krstnikove biografije, na drugi strani pa kot paralela poznejšemu zaključku Jezusove biografije indirektna napoved razpleta glavnega pripovednega toka: ima torej hkrati funkcijo epiloga in prologa. Čeprav sama po sebi ni videti prav nič metaforična, ampak stvarno historiografska, ima v sklopu celote večpomensko, poleg denotativne tudi simbolno razsežnost.

Za razumevanje te zgodbe kot dela celotnega evangelija je torej važno poznati tisto, kar je o Janezu Krstniku in njegovem razmerju z Jezusom povedano drugod, obsežneje (Mt 3; 11,2–19) ali mimogrede (Mt 4,12; 9,14; 21,25–26). Na kratko, v nekakšnem povzetku bistvenega, pa Matej s Herodove perspektive omenja povezanost osrednje evangeljske osebe s svojim prerokom tudi v začetku obravnavane vložne zgodbe: v Herodovi zavesti sta njuni osebi povezani, izenačeni, zamenljivi. Vzrok za to je na realni, racionalni ravni Herodova nepoučenost, in na prav tako realni čustveni ravni 'slaba vest' zaradi tega, ker je zlorabil oblast nad prerokovim telesom in fizičnim življenjem, ter strah pred posledicami umora, nezavedno pričakovanje nasprotnikovega maščevanja. Toda v kontekstu evangelistovih sporočil je mogoče razbrati, da napačno sklepanje morilskega oblastnika vendarle ni brez globlje podlage, saj se njegova slutnja, da gre pri Krstniku kot Jezusovem dvojniku za nekaj posebnega, za nekaj, kar presega vsakdanje dogajanje in empiristične razlage, dejansko ujema z avtorjevim stališčem. V širši povezavi je besedilo torej spet večpomensko, Herodovo spontano sklepanje je hkrati zgrešeno in pravilno.

Vložno zgodbo povezuje s celotnim evangeljskim besedilom razmerje med Jezusom in Janezom Krstnikom, ki je obdelano v drugih segmentih evangelija. Za potek in organizacijo zgodbe o Krstnikovi smrti pa je odločilen prerokov konflikt s tremi osebami, ki nastopajo samo v tem odlomku, vse tri kot njegovi sovražniki, vendar ne brez medsebojnih trenj.

Krstnikov odločilni nasprotnik je Herod, tu imenovan tetarrah. Po tem nazivu se loči od svojega očeta, judijskega kralja Heroda, ki je Jezusu že kot novorojenčku stregel po življenju in zato dal poklati vse betlehemske dečke pod dvema letoma starosti (Mt 2,16). Tetaraha Heroda imenujejo zgodovinski viri Herod Antipas ali samo Antipas, Matej pa s svojim poimenovanjem posredno opozarja na enako ravnanje obeh Herodov in na njuno analogno vlogo v Jezusovem in Krstnikovem življenju: tako kakor sta si podobni njuni življenjski zgodbi, je podobno tudi ravnanje njunih vladarskih preganjalcev, tetarrah Herod je torej nekakšen alter ego Heroda Velikega.

Najbolj očitno pa sta v besedilu vložne zgodbe izenačeni Krstnikovi sovražniki, ženski protagonistki: Herodiadina hči, ki neposredno zahteva in dobi Krstnikovo glavo, sploh ni omenjena z imenom in se Krstniku izrecno maščuje kot materin alter ego. A tudi Herodiada je samo Herodova last – in to Krstnika moti le zato, ker je moževa bivša svakinja, saj je bila prej žena njegovega starejšega brata Filipa, ne moti pa ga, ker je hkrati Herodova nečakinja, saj je hči najstarejšega brata obeh svojih mož, Aristobula (Calvocoressi, 1988: 24–25, 82, 247). Pri tem mu zanj pravzaprav sploh ne gre: njegova tarča, naslovljenec njegovih očitkov je Herod, Herodiada je samo njihov vzrok. Z njo se prerok ne pogovarja, z njenim stališčem ne računa, ne obravnava je kot osebo, ampak kot predmet – toda Herodiada ima izrazito stališče in ga tudi samostojno, brezobzirno in iznajdljivo uveljavi, brž ko se ji ponudi priložnost za to.

Zgodba je torej organizirana kot prikaz konfliktov med osebami in pripoved o posledicah njihovih medsebojnih nasprotij. Poročanje o dogajanju avtor učinkovito prepleta z navajanjem premih in odvisnih govorov, in tako kompozicijo ohranjajo tudi vsi prevodi, na katere se je opiral Trubar. Hieronimova *Vulgata*, Erazmova latinska verzija in Luthrova *Nemška biblija* so vsaka zase dognano – in nedvomno prav zaradi tega vsaka v svojem času in okolju tako odmevno – umetniško besedilo. To, da je imel Trubar ob nastajanju svojega prevoda pred sabo ravno te zglede, čeprav bi si lahko izbral kakšne druge, ne govori samo o njegovi nazorski orientaciji, ampak tudi o njegovem literarnem posluhu. Tega je izpričal tudi z izvirnimi zvočnimi figurami, z iznajdljivo izrabo možnosti pomensko ustrezno izbrane ter morfološko in sintaktično spretno urejene slovenske leksike. Njegova retorična figuralika je funkcionalno analogna figuraliki zvočno različnih, a pomensko ujemajočih se verzij Matejeve zgodbe v primerjanih drugojezičnih prevodih.

Zaradi teh lastnosti je Trubarjev prevod postal nepogrešljiva opora poznejšim slovenskim prevodom – neposredno Dalmatinovemu, posredno, prek Dalma-

tinovega, nato tudi poznejšim. Dalmatinov se med drugojezičnimi prevodi sicer močneje opira na Luthrovega, Kastelčev pa na Hieronimovega, kar se pozna tudi njunemu različnemu uveljavljanju figuralike.

Primerjalni vzorci kažejo, da so slovenski biblijski prevodi v obdobju reformacije ne glede na medsebojno različnost uresničevali Trubarjevo programsko zvestobo izvirniku, povezano z razumljivostjo sodobnim bralcem, in da njegovega načelnega pogleda na prevodno prakso niso razumeli enostransko, le kot obvezo za ustrezno vsebinsko rekonstrukcijo izvirnika, ampak v celoti, saj so uspešno obnovili tudi njegovo literarno zgradbo in retorične učinke.

Prilika o desetih devicah: parabola evangelista Mateja v Trubarjevem, Juričičevem, Dalmatinovem, neznančevem, Hren-Čandkovem, Schönlebnovem in Kastelčevem prevodu

Parabola o desetih devicah (Mt 25,1–13) je v marsičem podobna zgodbi o smrti Janeza Krstnika: je kratka, toda vsebinsko zaključena, fabulativno samostojna pripoved, z vidika celotnega Matejevega besedila še ena izmed številnih zgodb, ki niso neposreden sestavni del Jezusove biografije, tj. evangelijskega pripovednega ogrodja. Kljub temu pa je, tako kakor zgodba o Krstnikovi smrti, povezana z evangelijsko celoto, le na drugačen način: spada namreč med zgodbe, ki so pomemben del Jezusovega nauka, povedanega v obliki pridig, sentenc in prisposodob. V standardnem prevodu F. Rozmana in usklajevalcev E. Mihevc, G. Kocijančiča in J. Krašovca ima naslov *Prilika o desetih devicah* (Sveto pismo 1996: 1516):

25 Takrat bo nebeško kraljestvo podobno desetim devicam, ki so vzele svoje svetilke in šle ženinu naproti. 2Pet izmed njih je bilo nespametnih in pet preudarnih. 3Nespametne so vzele svoje svetilke, niso pa s seboj vzele olja. 4Preudarne pa so s svetilkami vred vzele v posodicah olje. 5Ker se je ženin mudil, so vse podremale in zaspale. 6Opolnoči pa je nastalo vpitje: 'Glejte, ženin! Pojdite mu naproti!' 7Tedaj so vse device vstale in pripravile svoje svetilke. 8Nespametne so rekly preudarnim: 'Dajte nam svojega olja, ker naše svetilke ugašajo!' 9Toda preudarne so odvrnile: 'Verjetno ga ne bo dovolj za nas in vas. Pojdite raje k prodajalcem in si ga kupite!' 10Medtem ko so šle kupovat, pa je prišel ženin, in tiste, ki so bile pripravljene, so šle z njim na svatbo in vrata so se zaprla. 11Pozneje so prišle še druge device in govorile: 'Gospod, gospod, odpri nam!' 12On pa je odgovoril: 'Resnično, povem vam: Ne poznam vas!' 13Bodite torej budni, ker ne veste ne dneva ne ure!

Tudi tu gre za opis, prepleten z dramatično neposrednim prikazom dejanja, ki poteka kot rezultat raznih, deloma ubranih, deloma nasprotujočih si hotenj udele-

ženih oseb; njihove odločilne izjave navaja avtor v premem govoru, ki je čustveno razgiban, poln poudarkov in tu pretežno dialoški, oblikovan v figurah, imenovanih apostrofa, optatio in dehortatio. Uporablja torej menjajoče se, funkcionalno izbrane pripovedne perspektive, izdelane z ustreznimi elementi iz retoričnega repertoarja. Svoja avtorska stališča izraža nevsiljivo, indirektno, s kompozicijo in izdelavo celotnega besedila, to je, z gramatičnimi in foničnimi retoričnimi figurami, ki sodijo k 'lahkemu okrasju' (ornatio facilis), ne z neposrednimi izjavami ali s pomenskimi poudarki, izraženimi z miselnimi figurami ali s tako imenovanim 'težkim okrasjem' (ornatio difficilis).

Kompozicijske in stilne podobnosti obeh besedil so pač posledica njune vključenosti v isti evangelij istega avtorja, pripovednika z izdelano tehniko fabuliranja. Razlike med njima pa izvirajo predvsem iz njune zvrstne različnosti. Zgodba o Krstnikovi smrti je biografska pripoved, sestavljena kot nepristransko poročilo o resničnih, zgodovinskih dogodkih. Zgodba o desetih devicah in njihovih zadregah pred ženino svatbo pa je prilika ali parabola o vstopu v nebeško kraljestvo, torej razširjena prisposoba, v kateri ničesar ne gre jemati samo v prvotnem, dobesednem pomenu, ampak nasprotno, vse je treba razumeti predvsem v drugotnem, prenesenem, skritem pomenu: ta zgodba namreč ni poročilo o dogajanju, ki naj bi bilo pomembno ali zanimivo samo po sebi, temveč je pedagoški pripomoček – ilustracija in utemeljitev navodila za primerno ravnanje, opora za zaključni nauk.

Evangelist Matej na to zvrstno razliko opozori, čeprav samo bežno. Poznavalci prejšnjih delov njegovega evangelija pa ni težko dojeti, pri čem je, saj parabola v njih ni izjemna, ampak pogosto rabljena, značilna oblika, ki jo spremljajo tudi splošna pojasnila o namenu in funkciji prilik (prim. Mt 13,10–17 in Mt 13,34–35: *Namen prilik*) in včasih njihove konkretne razlage (prim. Mt 13,18–23: *Razlaga prilike o sejalcu*; Mt 13,41–43: *Razlaga prilike o ljuljki*). Parabole, ki se ukvarjajo z enim izmed osrednjih pojmov in problemov krščanskega nauka – nebeškim kraljestvom, tj. abstraktnim, imaginarno-utopičnim končnim ciljem vsakega kristjana, so še posebno številne in opazne, saj se jih precej zvrsti že pred tisto o desetih devicah, nekaj pa tudi po njej. Npr.: Mt 13,24–30: nebeško kraljestvo je podobno človeku, ki je posejal dobro seme na svoji njivi. – Mt 13,31–32: nebeško kraljestvo je podobno gorčičnemu zrnu, ki ga je nekdo vzel in vsejal na svoji njivi. – Mt 13,33: nebeško kraljestvo je podobno kvasu, ki ga je vzela žena in vmesila v tri merice moke. – Mt 13,44: nebeško kraljestvo je podobno zakladu, skritemu na njivi. – Mt 13,45: nebeško kraljestvo je tudi podobno trgovcu, ki išče lepe bisere. – Mt 13,47–50: nebeško kraljestvo je podobno mreži, ki jo vržejo v morje in zajame ribe

vseh vrst. – Mt 13,52: pismouk, ki se zavzema za nebeško kraljestvo, je podoben hišnemu gospodarju, ki prinaša iz svojega zaklada novo in staro. – Mt 20,1: nebeško kraljestvo je podobno hišnemu gospodarju, ki je šel zgodaj zjutraj najet delavce za svoj vinograd. – Mt 22,2: nebeško kraljestvo je podobno kralju, ki je napravil svatbo svojemu sinu.

Začetek parabole o desetih devicah je zaznamovan podobno kakor začetek zgodbe o Krstnikovi smrti – s časovnim prislovom. Ta je predvsem zarez v pripovedi, prehod k drugi temi, saj je kot časovna orientacija tako splošen, da je vsebinsko komajda potreben. Funkcionalno se torej ujema z nekoliko obsežnejšim, formalno drugače izraženim, čeprav pomensko sinonimnim prislovnim določilom, ki začenja zgodbo o Krstnikovi smrti. Slovenski reformacijski prevodi – Trubarjev, Juričičev in Dalmatinov – variantnost izvirnika večinoma ohranjajo, protireformacijski in baročni – anonimni po Stapletonu, Hrenov in Čandkov, Schönlebnov in Kastelčev – pa nadomeščajo izvirnikov 'takrat' s frazo 'v tistem času', ki jo grško besedilo, latinski in nemški prevodi vsak v okviru svojih jezikovnih sredstev sicer pogosto rabijo, tako da spada med ustaljena biblijska rekla, v začetku parabole o desetih devicah pa ne. Med našimi reformacijskimi prevodi je pri tem izjema Juričičev, med protireformacijskimi Kastelčev. To pa pomeni, da celovito koncipirani biblijski prevodi – Hieronimov, Erazmov, Luthrov, Trubarjev, Dalmatinov in Kastelčev – upoštevajo stilno distinkcijo izvirnika, medtem ko lekcionsko koncipirani – Juričičev, anonimni po Stapletonu, Hrenov in Čandkov ter Schönlebnov, torej ravno tisti, ki Krstnikove zgodbe v svojih izborih evangeljskih odlomkov ne zajemajo, samovoljno zamenjujejo konkretno uporabljeno izvirnikovo formulo z drugo, uporabljeno v drugih zvezah:

	Mt 25,1		Mt 25,1
MATEJ:	Tóte	JURIČIČ:	K unimu času
HIERONIM:	Tunc	DALMATIN:	Tedaj
ERAZEM:	Tunc	ANONIMUS:	H teistimu času
LUTHER:	Denn	HREN-ČANDEK:	V unim istim času
TRUBAR:	Tedaj	SCHÖNLEBEN:	V unim istim času
		KASTELEC:	Tadaj

Konec parabole pa ni samo stilistično, ampak tudi tipološko drugačen od konca zgodbe o Krstnikovi smrti. Ta se zaključí z vsebinsko zaokrožitvijo pripovedi – poročilu o prerokovi usmrtitvi je dodan še kratek epilog, informacija o njegovem pokopu in o končnem poročilu Jezusu, parabola pa se zaključí z naukom, izpeljanim iz parabolične zgodbe. Nauk je retorično izoblikovan kot nagovor, poziv

(apostrofa) s sentenčno, svarilno poučno vsebino. Obe figuri, apostrofa in sentenca, veljata za retorični sredstvi, ki primerno označujeta zarezo v pripovedi, v tem primeru zaključek vsebinsko zaokroženega odlomka.

Prevodi se tu razlikujejo še bolj opazno, saj gre pri nekaterih za izrazito vsebinsko redukcijo izvirnika. Že v Hieronimovem je zaključna sentenca skrajšana, v njej je opuščen prilastkov odvisnik, ki pojasnjuje, na katero uro oziroma na kateri prihodnji dogodek je treba budno paziti. Enako so okrnjeni tudi slovenski protireformacijski prevodi, ki so se očitno opirali na kanonizirano besedilo *Vulgate*, medtem ko so se reformacijski po Erazmovem in Luthrovem zgledu držali izvirnika:

Mt 25,13

MATEJ:	Gregoreíte oñn, hóti ouk oídate tèn heméran oudè tèn <i>bôran èn bêi bo Hyiôs toû anthrópou ércbetai.</i>
HIERONIM:	Vigilate itaque, quia nescitis diem, neque horam.
ERAZEM:	Vigilate itaque, quia nescitis diem neque horam, <i>in qua Filius hominis veniet.</i>
LUTHER:	Darumb wachtet denn jr wisset weder tag noch stund <i>in welcher des menschen Son komen wird.</i>
TRUBAR:	Obtu čujte, zakaj vi ne vejste tiga dne inu te vure, <i>v kateri ta Sin tiga človeka pride.</i>
JURIČIČ:	Zato čujte, zakaj ne znate dne ni ure, <i>v kateri ta Sin Človeški pride.</i>
DALMATIN:	Zatu čujte, zakaj vi ne veste tiga dne inu ure, <i>v kateri tiga Človeka sin pride.</i>
ANONIMUS:	Zategavolo vahtajte, zakaj vi ne veste tega dne, malo mene te ure.
HREN-ČANDEK:	Taku tedaj čujte: zakaj vi ne veste ni dne, ni ure.
SCHÖNLEBEN:	Taku tedaj čujte: zakaj vi ne veste ni dne, ni ure.
KASTELEC:	Čujte tedaj, zakaj vi ne vejste ne dneva, ne ure.

Opustitev omembe 'človekovega sina', ki je metonimično-parafrastična oznaka za Jezusa in hkrati diskretna razlaga celotne parabole, se zdi pri protireformacijskih prevajalcih presenetljiva. Prav ta odvisnik namreč na kratko, brez racionalistične razlage, vendar povsem razvidno nakaže analognost med osrednjo osebo v paraboli, ki je dotlej imenovana 'ženin', in 'človekovim sinom', tj. Jezusom. Poleg tega pa zaključno pojasnilo, za koga v paraboli dejansko gre, tudi kompozicijsko zaokroža besedilo, ki v uvodnem stavku neposredno za časovnim prislovom 'tedaj' opozarja, da bo tisto, kar bo povedano v zvezi z nebeškim kraljestvom, treba razumeti kot prisposdobo.

Uvodni stavek pa je v naših lekcionarsko koncipiranih prevodih spremenjen kar pri treh komponentah: pri že prej omenjenem časovnem prislovu kot uvodni zarezi, pri opozorilu na parabolični značaj nadaljnjega besedila in končno s samovoljnim dodatkom – pojasnilom, da gre za priliko, ki jo Jezus govori učencem – apostolom, česar izvirnik tu ne omenja. Matejevo opozorilo, da bo naslednji odlomek evangelijskega

skega besedila parabola, je izraženo z omembo podobnosti. Tega se držijo Hieronimov, Erazmov in Luthrov, med slovenskimi Trubarjev, Juričičev, Dalmatinov in Kastelčev prevod. Hrenov in Čandkov ter za njunim tudi Schönlebnov pa nadomestita pretehtano, umerjeno izbrani izraz podobnosti z nasilnejšim, pretiranim izrazom enakosti – parabolito torej spreminjata v identifikacijo, čeprav jo v dodatku, za katerega ni opore v izvirnem besedilu, imenujeta 'prigliha', tj. primera:

Mt 25,1

MATEJ:	Tôte <i>homoiothésetai</i> he basileía tōn ouranon déka parthénois
HIERONIM:	Tunc <i>simile erit</i> regnum coelorum decem virginibus
ERAZEM:	Tunc <i>simile fiet</i> regnum coelorum decem virginibus
LUTHER:	Denn wird das Himmelreich <i>gleich sein</i> zehen Jungfrauen
TRUBAR:	Tedaj <i>bode</i> tu nebesku kraljestvu <i>perglibanu</i> desetim Dečlom
JURIČIČ:	Kunimu času, je govoril Jezus k svojim Jogrom: To Nebesko Kralieustvo je <i>priglibano</i> desetim Divicam
DALMATIN:	Tedaj <i>bo</i> Nebesku kraljestvu <i>glib</i> desetim Dečlam
ANONIMUS:	H teistimu času je rekal Gospud Jezus eno takušno <i>perglibo</i> k svojim Jogrom: Tu nebesku Kralieustuu ie <i>Glib</i> desetim Diuizom
HREN-ČANDEK:	V unim istim času, je Jezus leto <i>priglibo</i> k svojim Jogrom govoril: Tu Nebesku kraljestvu je <i>enaku</i> desetim Divicam
SCHÖNLEBEN:	V unim istim času, je Jezus leto <i>priglibo</i> k svojim Jogrom govoril: Tu Nebesku kraljestvu je <i>enaku</i> desetim Divicam
KASTELEC:	Tadaj Nebesku kraljestvu <i>bo glib</i> desetim divicam

Prevodi, v katerih začetek in konec obravnavane parabole nista ustrezno prevedena, ampak prirejena – to pa pomeni, da spreminjajo tudi njen kompozicijski okvir – se namesto na Matejev izvirnik opirajo na drugačne predloge: Juričičev na Spangenbergovo postilo, protireformacijski morda na kakšen drug lekcionarski priročnik, katerega cilj ni bilo niti čisto natančno upoštevanje primarnega grškega besedila niti dosledno zvest prevod Hieronimove *Vulgate*. Vsebinski odmiki protireformacijskih prevodov od izvirnika pa se vendarle opirajo predvsem na spremembe, ki jih je uveljavila takrat že kanonizirana *Vulgata*, in so morda Hieronimovo delo, čeprav nasprotujejo njegovemu načelu zvestega prevoda, verjetneje pa poseg katerega izmed poznejših prirejevalcev njegove latinske verzije. Taka je npr. že navedena opustitev 'človekovega sina' v zaključnem stavku parabole: nekakšno kompenzacijo, tj. razširitev izhodiščnega besedila z uvedbo nove osebe, pa najdemo v sklepnem delu prve stavčne periode. V tej so za že naštetimi elementi, ki jih obsega ta Matejeva mojstrovina zgoščenega izražanja, navedene tudi osrednje osebe, namreč 'deset devic' in 'ženin', ki mu *Vulgata* dodaja še 'nevesto'. Ta dodatek povzemajo vsi štirje slovenski protireformacijski prevodi, medtem ko se vsi trije reformacijski spet držijo izvirnika, tako kakor Erazmov in Luthrov:

	Mt 25,1
MATEJ:	déka parthénóis, haítines laboùsai tàs lampádes hautôn, eksêlthon eis apán-tesin tou nymphiou.
HIERONIM:	decem virginibus: quae accipientes lampades suas, exierunt obviam sponso <i>et sponsae</i> .
ERAZEM:	decem virginibus, quae sumptis lampadibus suis exierunt in occursum sponso.
LUTHER:	zehen Jungfrauen die jre lampen namen vnd giengen aus dem Breutgam entgegen.
TRUBAR:	desetim Dečlom, kir so vzele suje Lampe, inu gredo [^{2,3} so šle] vunkaj timu Ženinu pruti.
JURIČIČ:	desetim Divicam, katere so vzele svoje Lampe, inu so izašle proti Ženinu.
DALMATIN:	desetim Dečlam, katere so svoje Lampe vzele, inu so šle vunkaj pruti Ženinu.
ANONIMUS:	desetim Divicom, katere neh Lampe vzamejo, no gredo Vunkaje, temu ženinu <i>no Nevesti</i> protej.
HREN-ČANDEK:	desetim Divicam, katere so svoje lampice vzele, inu so šle vunkaj pruti Ženinu <i>inu Nevesti</i> .
SCHÖNLEBEN:	desetim Divicam, katere so svoje lampice vzele, inu so šle vunkaj pruti Ženinu <i>inu Nevesti</i> .
KASTELEC:	desetim Divicam, katere so svoje lampice vzele, inu so šle vunkaj pruti Ženini, <i>inu nevesti</i> .

Prevodi, ki v zadnjem stavku izpuščajo 'sina človekovega', v prvem dodajajo 'nevesto' in večinoma še 'Jezusa' ter njegove 'jogre'. Spremembe v seznamu nastopajočih oseb so torej v njih glede na besedilo izvirnika večje in pomenljivejše kakor v tistih prevodih zgodbe o Krstnikovi smrti, ki opuščajo le pojasnjevalno omembo Herodovega brata Filipa:

		Mt 25,1		Mt 25,13	
MATEJ:	—	ho nymphíos	—	ho Hyiòs toû anthrópou	—
HIERONIM:	—	sponsus	sponsa	—	—
ERAZEM:	—	sponsus	—	Filius hominis	—
LUTHER:	—	der Breutgam	—	des menschen Son	—
TRUBAR:	—	ženin	—	Sin tiga človeka	—
JURIČIČ:	Jezus	Ženin	—	Sin Človeški	Jogri
DALMATIN:	—	Ženin	—	tiga Človeka Sin	—
ANONIMUS:	Jezus	ženin	Nevesta	—	Jogri
HREN-ČANDEK:	Jezus	Ženin	Nevesta	—	Jogri
SCHÖNLEBEN:	Jezus	Ženin	Nevesta	—	Jogri
KASTELEC:	—	ženin	Nevesta	—	—

Te spremembe pa vendarle posegajo bolj v oporišča za razumevanje parabole kakor v njen fabulativni potek. Zanj namreč niso bistvene niti opuščene niti

dodane osebe; odločilne so konstantne, ki jih ohranjajo vsi prevodi; k tem sodi med individualnimi, tj. pravkar navedenimi osebami, 'ženin' in med kolektivnimi 'device'.

Značilno je, da v paraboli, nasprotno kakor v biografski zgodbi, v kateri nastopajo Janez Krstnik, Herod in Herodiada, nobena oseba, razen dodanega 'Jezusa', nima lastnega imena, ki bi jo označevalo kot individuuum. Vse so navedene z običnimi imeni, ki opredeljujejo njihovo vlogo v posebnem življenjskem položaju ali dogodku – pri svatbi ali poroki: na eni strani moški protagonist, 'ženin', na drugi strani ženski zbor, 'device'. Medtem ko je ženinova udeležba pri svatbi nujna in nesporna, pa je udeležba devic negotova, samo deloma in pogojno nujna, saj gre v paraboli prav za zaplet med odhodom in prihodom tja. Parabolična zgodba opisuje potek in vzroke tega zapleta, toda avtor preide k zgodbi šele potem, ko kolektivni subjekt, tj. device, razčleni v dve številčno enaki, sicer pa različni, po odločilni lastnosti celo nasprotni si skupini. Različni sta si po opremljenosti – prva skupina ima svetilke nalite z oljem in je zato pripravljena iti na svatbo tudi sredi noči, druga v svetilkah nima olja in zaradi tega prihod na svatbo zamudi. Vzrok za oskrbljenost ali neoskrbljenost z oljem je po avtorjevi navedbi izključno subjektiven, udeležba pri svatbi je torej odvisna od lastnosti, ki jo nekatere device imajo, druge pa ne. Matej jo opiše z jezikovnim sredstvom, ki je v njegovih besedilih redko, izjemno – z epitetom, ali natančneje, z vsebinsko antitetičnim parom kakovostnih pridevnikov. Epitetonezo uporabi poudarjeno, v posebnem stavku, pravzaprav eliptičnem priredju, ki je izoblikovano kot antitetični paralelizem ali antitheton in ga ohranjajo vsi prevodi:

Mt 25,2

MATEJ:	Pénte dè êsan ex autôn phrónimoi,	kaì hai pénte morái.
HIERONIM:	Quinque autem ex eis erant fatuae,	et quinque prudentes.
ERAZEM:	Quinque autem ex eis erant fatuae,	et quinque prudentes.
LUTHER:	Aber fünff unter jnen waren töricht	vnd fünff waren klug.
TRUBAR:	Ampak pet iz tih so bile nore,	inu pet so bile modre.
JURIČIČ:	Ali pet je zmej nih bilo priprostih,	inu pet modrih.
DALMATIN:	Ali pet mej nimi so bile nore,	inu pet so bile modre.
ANONIMUS:	Ampak pet je bilo mej nimi norčastih,	inu pet je bilu zastopnih no modrih.
HREN-ČANDEK:	Ali pet mej nimi so bile nore,	inu pet so bile modre.
SCHÖNLEBEN:	Ali pet mej nimi so bile nore,	inu pet so bile modre.
KASTELEC:	Ali pet mej nimi so bile nore,	inu pet so bile modre.

Tu se prevodi v različne jezike iz različnih obdobij kompozicijsko in vsebinsko skoraj popolnoma ujemajo, razhajajo se le v nekaterih nadrobnostih in pomenskih

odtenkih. Erazmov prevod npr. v ničemer ne popravlja Hieronimovega, tako da je navedeni stavek v njunih latinskih verzijah identičen. Luther je ponovitvi besede 'füñff' dodal tudi z njo povezano ponovitev pomožnega glagola 'waren', tako da je eliptično priredje z deloma istim nastavkom za povedkovo sintagmo razvezal v docela izdelano priredje s popolnim paralelizmom členov (füñff waren töricht und füñff waren klug). Trubar je to Luthrovo konstrukcijo prevzel in jo retorično dopolnil še s paralelno-antitetično izbranim pridevniškim parom 'nore –modre': izraza si vsebinsko nasprotujeta, zvočno pa se po večini glasov ujemata; dvozložna asonanca tvori učinkovit homoiptoton. Paralelistični antitheton 'pet so bile nore in pet so bile modre' je tako učinkovit, da ga je kljub gramatično-morfološki neustreznosti, ki jo je v duhu današnje rabe popravil že Juričič in za njim anonimni prevajalec, prevzela večina nadaljnjih prevodov, od Dalmatinovega do Kastelčevega. Izjemi sta spet Juričičev, ki ima namesto 'nore' pridevnik 'preproste', in anonimni, ki po Hieronimovem zgledu – ta namreč variira 'prudentes' (Mt 25, 2, 4, 9) s 'sapientes' (Mt 25, 8) – uvaja sinonimijo 'zastopne no modre' ter variira oznaki 'norčaste' in 'preproste'.

Slovenski prevodi se torej prek Trubarjevega zgledujejo po Luthrovem prav tam, kjer glede na možnosti svojega jezika stopnjuje retorično učinkovitost izvirnika in latinskih prevodov. Kaže, da se Trubar za prevzem Luthrove gramatične konstrukcije in za njeno učinkovito podkrepitev s homoiptotonom ni odločil naključno, ampak sta ga pri tem vodila poznavanje retoričnih vzorcev in izrazit posluh za zvočno okrasje, s katerim je svoje prevode dopolnjeval, kjer se mu je za to ponudila priložnost v slovenskih stavčnih konstrukcijah in besednem gradivu.

Luthrovih prevajalskih rešitev namreč ni prevzemal kar vsevprek. To je videti npr. pri kolektivnih osebah, predvsem pri 'prodajalcih olja', ki jih je edino Luther imenoval kratko in neposredno z enim samim samostalnikom (Kremer), medtem ko so drugi ohranili izvirnikov obsežnejši, arhaični opis s prilastkovim odvisnikom, analognim opisu Herodovih gostov kot 'tistih, ki so sedeli pri mizi'. Zanimivo pa je, da razen Dalmatina nihče izmed poznejših slovenskih prevajalcev ni prevzel Trubarjevega poimenovanja druge, osrednje kolektivne osebe kot mladostno opredeljenih 'dečel'; označili so jih z izvirniku pomensko bližjim izrazom 'device', ki poudarja spolno nedotaknjenost udeleženk svatbe:

	Mt 25,1	Mt 25,9
MATEJ:	hai parthénōi	hoi poloûntes
HIERONIM:	virgines	ei qui vendunt
ERAZEM:	virgines	vendentes
LUTHER:	Jungfrauen	Kremern
TRUBAR:	dečle	ti kir prodajo
JURIČIČ:	device	ti kir predaje
DALMATIN:	dečle	ti kir prodajo
ANONIMUS:	device	ti kir prodajo
HREN-ČANDEK:	device	ti kir predajajo
SCHÖNLEBEN:	device	ti kateri predajajo
KASTELEC:	device	ti kir predajajo

'Device' je vpeljal že Juričič, ki je v komentarju k paraboli, tj. v prevodu Spangenbergovega besedila, za 'tiste, ki prodajajo' nasprotno kakor v prevodu Matejevega besedila – pač zvest obema variantama – tudi uporabil preprostejšo in natančnejšo sintagma 'olnasti kramarji' (Postilla 1578: list 109 b).

Poznejši slovenski prevodi so prevzeli Trubarjeve izraze še za nekaj drugih ključnih pojmov in predmetov, npr. za nebeško kraljestvo, svetilke, olje in posode, čeprav deloma pravopisno modificirane, 'lampe' pa so deminutivizirane v 'lampice':

	Mt 25,	Mt 25,1	Mt 25,	Mt 25,4
MATEJ:	he basileía ton ouranon	ai lampádes	tò élaion	tà aggeía
HIERONIM:	regnum coelorum	lampades	oleum	vasae
ERAZEM:	regnum coelorum	lampades	oleum	vasae
LUTHER:	Himmelreich	Lampen	Ole	gefessen
TRUBAR:	nebesku kraljevstvu	lampe	olje	posode
JURIČIČ:	nebesko kraljevstvo	lampe	olje	posode
DALMATIN:	nebesku kraljevstvu	lampe	ojle	posode
ANONIMUS:	nebesku kraljevstvu	lampe	volej	posoda
HREN-ČANDEK:	ebesku kraljevstvu	lampice	ojle	posode
SCHÖNLEBEN:	nebesku kraljevstvu	lampice	ojle	posode
KASTELEC:	nebešku kraljevstvu	lampice	ojle	posode

Isto velja tudi za vsebinsko pomenljivi časovni prislov 'opolnoči' (Mt 25,6): Matej – mēsēs dē nyktós; Hieronim – media nocte; Erazem – medio noctis; Luther – zur Mitternacht; Trubar, Dalmatin, Hren in Čandek, Schönleben, Kastelec – ob pulnoči; Juričič in Anonimus – obpolnoči.

Nekatere druge Trubarjeve izraze, npr. 'šraj', 'ohcet' in 'vrata', pa so zlasti prozoreformacijski prevodi nadomestili z drugimi, vendar ne vedno po principu zamenjave kalka s pravim prevodom:

	Mt 25,6	Mt 25,10	Mt 25,10
MATEJ:	he kraugé	hoi gámoi	he thýra
HIERONIM:	clamor	nuptiae	ianua
ERAZEM:	clamor	nuptiae	ianua
LUTHER:	geschrey	Hochzeit	die thur
TRUBAR:	šraj	ohcat	vrata
JURIČIČ:	šraj	ohcet	vrata
DALMATIN:	šraj	ohcet	dauri
ANONIMUS:	šraj	ohcet	duri
HREN-ČANDEK:	vpij	ženitovajne	dauri
SCHÖNLEBEN:	vpij	ženitovajne	dauri
KASTELEC:	vpij	ženitovajne	douri

V premih govorih vsi prevodi obnavljajo osnovne sintaktične vzorce izvirnika, z upoštevanjem nekaterih Hieronimovih, Erazmovih in Luthrovih modifikacij, in vzpostavljajo analogno zvočno okrasje. – Prvi premi govor (Mt 25,6) bi glede na to, da je napovedan z oznako 'vzklik', lahko imeli za eksklamacijo; primerneje pa ga je označiti kot nagovor ali apostrofo, ker ne izraža osebnega čustvenega stališča, ampak prej dolžno, splošno uveljavljeno spoštovanje pomembne osebe, saj omenja le glasnost, tj. slišno poudarjenost čisto stvarnega naznanila o zapoznelem, pričakovanem in hkrati nepričakovanem ženinovem prihodu sredi noči ter kratek poziv devicam, naj mu gredo naproti.

Matej ima v njej oddaljeni homoiotelevton (idoú – autoû) in okrepljeno asonanco (érchetai, exércheste eis); Hieronim in Erazem analogno asonirata besede ecce – exite ei, poudarjeni vokal e in nepoudarjeni i pa to ponavljanje glasov še dopolnjujeta v besedi venit; Luther je zvočni odmev ujel v besedah 'gehet entgegen'; Trubar je v tem kratkem asindetonu izoblikoval več prepletajočih se glasovnih ujemanj: pole – gre; pojte – proti; semkaj – vunkaj; drugi slovenski prevodi so jih ohranili le deloma, ne da bi opuščene nadomeščali z drugimi.

Nadaljnji štirje premi govori so povezani v dva kratka dialoga: v prvem nes pametne device prosijo pametne za olje, v drugem prosijo ženina, naj jim odpre vrata, obakrat pa jih nagovorjene osebe zavrnejo. Evfonični postopki so v obeh parih optacije in dehortacije podobni, pri Trubarju npr. 'dajte – zakaj' (Mt 25,8); 'nom inu vom', 'pojdite inu kupite' (Mt 25,9). Te Trubarjeve zvočne paralelizme so nekoliko modificirane in reducirane povzemali vsi poznejši tu upoštevani slovenski prevodi.

Trubar je po Luthrovem zgledu izoblikoval v slovenščini še eno figuro, ki jo sicer ohranjajo vsi prevodi, vendar v nekoliko različnih gramatično-oblikovnih variantah. Matej je oba prema govora nespametnih devic, tj. obe optaciji, napovedal preprosto, samo z enim glagolom, medtem ko je oba odgovora, tj. dehortaciji, poudaril s tavitološko napovedjo, v kateri je uporabil po dva glagola dicendi, med njima enega v deležniški obliki. Analogno sta v skladu z latinskimi jezikovnimi konvencijami ravnala Hieronim in deloma Erazem. Luther, Trubar in za njim drugi slovenski prevajalci pa so deležniško konstrukcijo, ki se jim je očitno zdela tuja ljudski nemščini in neizumetničeni slovenščini, spremenili v vezalno priredje:

	Mt 25,8	Mt 25,9
MATEJ:	eîpon	apokríthesan, légousai
HIERONIM:	dixerunt	responderunt, dicentes
ERAZEM:	dixerunt	responderunt
LUTHER:	sprachen	antworten vnd sprachen
TRUBAR:	praujo [² so djale ³ so odgovorile]	odgovore inu praujo
JURIČIČ:	so rekle	so odgovorile rekoč
DALMATIN:	so djale	so odgovorile, inu so djale
ANONIMUS:	praujo	antvertujo no praujo
HREN-ČANDEK:	so djale	so odgovorile, inu so rekle
SCHÖNLEBEN:	so djale	so odgovorile, inu rekle
KASTELEC:	so djale	so odgovorile, inu so rekle
	Mt 25,11	Mt 25,12
MATEJ:	légousai	apokritheis eipen
HIERONIM:	dicentes	respondens ait
ERAZEM:	dicentes	respondens ait
LUTHER:	sprachen	antwortet vnd sprach
TRUBAR:	praujo	¹ odgovori inu pravi [^{2,3} je odgovoril inu je djal]
JURIČIČ:	govoreč	odgovorivši je rekal
DALMATIN:	so djale	je odgovoril, inu je djal
ANONIMUS:	praujo	antvertuje no pravi
HREN-ČANDEK:	so djale	je odgovoril, inu je rekal
SCHÖNLEBEN:	so djale	je odgovoril, inu je rekel
KASTELEC:	so djale	je odgovoril, inu je rekel

Matejeva raba te figure – tavitologije – je spet natančno odmerjena, saj indirektno opozarja na različno tehtnost, ki jo avtor pripisuje zahtevama, tj. optacijama, in zavrnitvama, tj. dehortacijama: optaciji sta kot prema govora samo napovedani, dehortaciji sta napovedani tavitološko, tj. poudarjeno. Poudarka navajata k sklepu,

da so stališča pametnih devic in Jezusa, ki s ceremonialno napovedanimi besedami zavračajo neutemeljene zahteve, veliko tehtnejša in odločilnejša od stališč in dejanj nespametnih devic, ki neupravičeno zahtevajo olje in udeležbo pri svatbi. Tak pomen tavitološkega poudarka je očitno razbral predvsem Erazem, ki ga je še domislil in pri tem seveda modificiral: s tavitologijo je poudaril samo ženino dehortacijo in tako ženina, tj. Jezusa, med nastopajočimi osebami postavil v posebno kategorijo, ker pametnih devic ni izenačil z njim, pač pa jih je kljub različnosti ohranil v isti kategoriji kakor nespametne.

Prevodi tega tavitološkega poudarka se ločijo še v neki nadrobnosti. Matej rabi v napovedih obeh dialoških sklopov optacije in dehortacije po tri različne napovedovalne glagole – vsebinski tavitologiji dodaja torej še formalno sinonimijo. Enako ravna tudi vsi trije slovenski prevodi iz 17. stoletja, ki rabijo glagole 'dejati', 'odgovoriti' in 'reči'. Hieronim se enkrat odloči za ponovitev (Mt 25,8 in 9), enkrat za sinonimijo (Mt 25,11 in 12: glagoloma 'dicere' in 'respondere' doda še 'aire'), podobno Juričič, ki izrazoma 'reči' in 'odgovoriti' (Mt 25,8 in 9) v drugem dialogu doda glagol 'govoriti' (Mt 25,11 in 12). Luther se obakrat odloči za ponovitev, ne za sinonimijo ('sprachen' in 'antworten'), po omahovanju v prvih dveh natisih (1555 in 1557) se v zadnjem (1582) odloči tako tudi Trubar ('odgovoriti' in 'praviti'), podobno nato Dalmatin ('dejati' in 'odgovoriti') in anonimni prevajalec Stapletonovega evangelistarja ('praviti' in 'antvertovati').

Trubar in Dalmatin sta torej poznala retorični učinek ponovitve, ki se zdi samo z vsebinskega vidika nepotrebna, medtem ko so Hrenov in Čandkov, Schönlebnov in Kastelčev prevod na koncu obravnavane parabole, pri optaciji, ki se začenja z apostrofo 'Gospod, gospod', ta učinek prezrli in ponovitve iste besede niso upoštevali. S tem so opustili figuro epizeuksis ali geminacijo:

Mt 25,11

MATEJ:	Kýrie, Kýrie, ánoixon hemîn.
HIERONIM:	Domine, domine, aperi nobis.
ERAZEM:	Domine, Domine, aperi nobis.
LUTHER:	Herr Herr thu vns auff.
TRUBAR:	Gospud, Gospud, odpri nom.
JURIČIČ:	Gospod, gospod, odpri nam.
DALMATIN:	Gospud, gospud, odpri nam.
ANONIMUS:	Gospud, Gospud, odpri nam gori!
HREN-ČANDEK:	Gospud, odpri nam.
SCHÖNLEBEN:	Gospud, odpri nam.
KASTELEC:	Gospud odpri nam.

Na dobesedni ravni je parabola o desetih devicah v primeri z zgodbo o Krstnikovi smrti banalna, nič kaj pretresljiva pripoved, še posebno, če razumemo 'device' kot 'dečve', 'dekleta' ali 'družice', tj. le kot priče, ne kot udeleženske svatbe ali poroke – v smislu Jezusove zahteve po strogo monogamnem zakonu. Spričo Matejeve lakoničnosti pa jih je zlasti takrat, kadar odlomek ni v kontekstu celotnega evangelija, vendarle mogoče razumeti tudi kot Jezusove partnerke pri poroki, ki v tem primeru seveda ni monogamna, ampak poligamna. Možnost takega razumevanja nakazujejo in ga hkrati zavračajo zlasti katoliški prevodi, ki 'devicam' in 'ženinu' mimo izvirnika dodajajo še 'nevesto'. Na ravni prenesenega pomena celotne razširjene prispodobe pa postane banalnost kontrastna, čeprav spet le indirektna antiteza pomembnemu vprašanju, kako naj vernik ravna, da si bo omogočil vstop v nebeško kraljestvo, ne pa obstal pred njegovimi zaprtimi vrati.

Na ključni točki – analogiji med 'ženinom' in 'človekovim sinom', tj. Jezusom – pojasnjuje preneseni pomen že Matejevo besedilo, za natančnejšo razlago vseh elementov parabole pa je poskrbela katoliška eksegetična tradicija, ki so jo prek lekcionarjev in postil upoštevali tudi reformatorski, ne samo protireformatorski pridigarji in prevajalci. Luther npr. svojemu prevodu dodaja opombo z razlago, kaj so svetilke in kaj posode za olje:

Die Lampen on öle sind die guten werck on glauben die müssen alle verlesschen. Das Olegewess aber ist der glaube im gewissen auf Gottes gnade der thut gute werck die bestehen. Wie aber hie das Ole keine der andern gibt Also mus ein jglicher fur sich selbs gleuben.

Trubar – razen v prvi izdaji – pojasnjuje, kako je treba razumeti 'device' (Sto pergliho od tih deffet diuiz, prau, koku se ftemi prauimi vernimi inu fteimi Hinau-ci bode godilu); Dalmatin v marginalni glosi po Luthrovem zgledu razlaga pomen svetilk in posod za olje:

Prgliha od deffet Dezhel. – Lampe press ojla, so dobra della pres Vere, taišta morajo vfa vgañiti. Ta pošoda pak k'Ojlu, je vera notri v'nañhi veñti na Boshjo gnado, ta dela dobra della, kir obfstoje. Kakor pak letukaj ena tej drugi ojla neda, taku mora vfañ sam sa se verovati.

Najpodrobnejšo razlago oseb, predmetov, pojmov in dogajanja v obravnavanem besedilu pa ima Juričičev prevod (Juričič 1578: listi 106–111), saj je Spangenbergova postila neprimerno daljša od Matejeve parabole: ženin je 'Jezus Kristus, sin božji'; nevesta, ki sicer v prevodu Matejevega besedila sploh ni omenjena, je v prevodu Spangenbergove razlage razkrita kot 'sveta krščanska katoliška cerkev'. Device so 'krščeniki', tj. kristjani, in sicer modre device 'pravi krščeniki', 'prepro-

ste' ali nespametne device pa 'hinavci'; 'krščenikova duša' je namreč 'duhovna devica' in kot taka vendarle tudi 'božja nevesta'. 'Lampe' so 'dobra dela in krščansko življenje', 'olje' je 'vera in upanje na dobroto in milost božjo', 'posode za olje' so 'človeška srca in vesti, v katerih se vera hrani'. 'Spanje', v katero se device pogreznejo med čakanjem ženinevega prihoda, je razloženo na dva načina, kot 'telesno' ali kot 'duhovno' spanje: 'telesno spanje' je naravna smrt, ki traja do obujenja od mrtvih na sodni dan, 'duhovno spanje' je pozabljenje na boga, nevernost, pogreznjenost v temo in zmoto. 'Šraj' je klic k vstajenju in sodbi, 'polnoč' je 'ura naše smrti ali sodni dan'. – Tudi števili deset in pet nista naključni: desetica, ki je povezana z vsemi devicami, tj. kristjani, meri na deset božjih zapovedi, ki so obvezno življenjsko vodilo vsakega kristjana; petica, ki se prav tako povezuje z obema skupinama devic oziroma kristjanov, meri na pet čutov, ki določajo okvire vsega človeškega življenja: skozi 'gledanje, slišanje, obdizanje, poskušanje in dotikanje' pride v človeško srce vse dobro in vse hudo. – Tu se uveljavi odločilna lastnost devic/kristjanov, modrost: tisti, ki čutne zaznave sprejemajo pametno in razumno, predvsem pa pošteno, delajo dobra dela, verujejo v milost božjo, torej krščansko živijo in so zato pripravljeni na časovno nepredvidljivi, vedno nenapovedani vstop v nebeško kraljestvo. Tisti, ki sprejemajo svoja čutna spoznanja brez modrosti in razumevanja, 'živijo kakor divje bestije in nezastopna živina', to je 'drzno, divje in grdo', ne pazijo in ne mislijo, kaj govorijo in delajo, s slabim zgledom 'pohujšujejo in blaznijo vse ljudi' in 'jih zapeljujejo k mnogoterim grehom'.

Preneseni pomen prilike o desetih devicah je torej natančno pojasnjen šele v dodatnih razlagah, medtem ko v Matejevem evangeliju prisposoda ni sestavljena logiciistično. Analogija med nebeškim kraljestvom in devicami, pravzaprav njihovo pripravljenostjo za svatbo, je namreč v uvodnem in zaključnem stavku samo nakazana, se pravi eliptična, saj dejansko ne gre za nebeško kraljestvo in njegove značilnosti, ampak za problem vstopa vanj, ki ga ponazarja problem udeležbe devic pri ženinovi skrivnostni, konspirativni polnočni svatbi. Prisposoda potemtakem ni izoblikovana racionalistično, čeprav je njen osrednji namen prav opozorilo k razumnemu ravnanju. Poetična pa tudi ni. Čeprav na ravni prenesenega pomena govori o mistično religiozni problematiki, je na ravni prvotnega pomena izrazito pragmatična, preprosto poučna in svarilna: kot uspešno in odobravanja vredno kaže preudarno, celo preračunljivo ravnanje, ki bi ga lahko imeli tudi za sebično; kot neuspešno in zato nepriporočljivo pa kaže lahkomišno pričakovanje, da bodo tisto, za kar se iz lenobe in zanikrnosti ne potrudimo zase storiti sami, za nas sočutno storili drugi. Zanimivo je, da Spangenbergova razlaga razvija teološke implikacije parabole z uporabo splošno razumljivega seksualnomoralističnega izrazoslovja in

analogij. 'Krščenike', tj. kristjane, razlaga kot 'device', češ da je 'slehernega krščeni-ka duša duhovna devica in božja nevesta, po tej veri Kristusu zaročena', medtem ko so tiste device, ki poslušajo človeški nauk namesto božjega, 'duhovne prešuštnice pred Bogom' (Juričič 1578: lista 106–107):

Sakai flihnarniga karfzhenika Dusha ie duhouna Diuiza, inu Boshya neuesta, po tei Veri, Chriřřtufu sarozhena. Kadar pošlusa Boshyo Befedo inu io suernim Serzom prime, tako ie noffezha od S. Duha: inu io to S. Syme, Boshya Befeda, porodnu řtori, tako da ie po duhou-no Mati Boshya, inu po duhouno Chriřřtufa porodi. Kadar kriuižhni sapeliauski vzhenik pride, inu karřhanskim Dusham Pleue, prasdno Klaffouie inu Huofte ali osobke Zhloueskega Vka inu Lashy naprei preŕpe, inu ga one prymeio: tako ře oskrune, omadeshe inu řuoy sakon na Chriřřtufu prelome, inu řo tako, duhoune preřušřtnize pred Bogom. Sakai Zhloueskega Vka ře dershati, drugo nei, kakor duhouno Kurbanie, kakor Daud vtem 106. řřalmu, gouori: Oskrunieny řo řimi řuoiemi Deli, inu řo ře Kurbali vřřoim dianiũ.

Prav ta razlaga pa onemogoča popolno analogijo, saj so v njej 'device' neveste, medtem ko naj bi v paraboli ne bile: Matejeva parabola je vendarle bolj sentenčno poantirana zgodba kakor popolnoma izdelana primera, v kateri imajo vsi elementi na ravni prenesenega pomena analogne elemente na ravni prvotnega pomena.

Namen branja in razlaganja te parabole je bila torej poleg širjenja evangelijskega nauka čisto praktična vzgoja za vsakdanje življenje in delo, povezana še z zgledi iz življenja dveh svetnic, Katarine ali Lucije. Tako kakor še nekatere druge prilike o nebeškem kraljestvu je bila tudi ta uvrščena med izbrane evangelijske odlomke, ki so jih vernikom prebirali in komentirali vsako leto na določen dan. Prilika o desetih devicah in njihovih svetilkah se je zdela primerna za obravnavanje v temačnem zimskem času, bodisi 25. novembra, na dan svete Katarine, zavetnice preudarnosti in znanja, bodisi 13. decembra, na dan svete Lucije, zavetnice vida in luči, saj sta bili obe tudi zavetnici pravega spoznanja (Kuret 1989: 43–56 in 145–150):

*

Konkretna navodila za banalno pozemsko življenje, od katerega je odvisna človekova posmrtna usoda, tj. 'večno življenje', so tako predreformacijski kakor reformacijski in protireformacijski pridigarji in pisatelji dajali predvsem ob biblijskih odlomkih, ki so bili prav zaradi redno ponavljajočega se citiranja, komentiranja in interpretiranja med verniki najbolj znani, čeprav niso spodbujali umetniških obdelav. A tudi iz odlomkov, ki niso izrazito poučni, so verski gorečnejši znali izluščiti ustrezno praktično moralo. Luther jo je npr. našel v zgodbi o Krstnikovi smrti, ki jo je uvrstil v svojo *Postilo* kot ustrezno izhodišče za pridigo na dan

svetega Janeza Krstnika, 'na ta praznik tiga glave odsekajnja Joannesa Karstnika', kakor je naslov tega poglavja prevedel Primož Trubar (1595: 91–97). Toda za to priložnost ni izbral Matejeve variante, ampak nekoliko obsežnejšo, podrobnejšo, bolj gostobesedno, literarno manj izpiljeno Markovo (Mr 6,14–29; Stanovnik 1989: II 34).

Metoda, po kateri je izpeljal nauk iz nje, je podobna uveljavljenim razlagalskim metodam biblijskih odlomkov, izbranih za nedeljski ali praznični verski pouk, vsebinski poudarek pa je opazno reformacijski. Prvi nauk, ki je hkrati tudi bodrilo, velja pridigarjem, katerih naloga je širiti božjo besedo, čeprav pri tem analogno Janezu Krstniku tvegajo glavo; šele drugi, prav tako bodrilni nauk velja vsej verski srenji, ki kljub vdanosti Jezusovim naukom doživlja veliko hudega. Pridigar in preprosti vernik sta torej v nekaterih pogledih izenačena, Bog in posvetni vladar pa ne, saj gre Luthru v prvi vrsti za nepopustljivo obsojanje razuzdanosti in samopašnosti posvetnih oblastnikov, temu pa dodaja tradicionalno apodiktično razlago božjega ravnanja z ljudmi. Če namreč človeško usodo določa Bog, bi se njegovo ravnanje z dobrimi kristjani, pravičniki, ki trpijo preganjanje in zatiranje, po analogni presoji lahko zdelo vsaj nepravilno, če že ne tudi kruto in sovražno. Toda Luther prepričuje bralca, da pozemsko trpljenje človeku ni naloženo zaradi božje jeze, ampak ravno narobe. Pozemske in posmrtné muke, ali še bolj posplošeno, pozemsko in posmrtno življenje si nista v premem, ampak v obratnem sorazmerju: čim huje je človeku na tem svetu, čim bolj ga Bog na videz kaznuje, tem bolj ga bo pozneje nagradil, lažji mu bo vstop v nebesa. Za pridigarja to pomeni, naj ne postane vladarjev služabnik in prilizovalec, ampak neomajen glasnik Jezusovega nauka in po potrebi neustrašen kritik mogočnejšega nepravilnega ravnanja: čeprav bo zaradi tega na zemlji trpel, si bo pridobil božje dopadenje (Trubar 1595: 96; Stanovnik 1989: II 34).

Zanimivo pa je v tej razlagi tudi to, da Luther morale, ki jo izpeljuje iz biblijskega besedila, ne razvija samo z abstrakcijami, ampak jo ponazori s posvetno didaktično zvrstjo, ki jo Trubarjev prevod imenuje fabulo ali basen: biblijsko besedilo, ki samo po sebi ni parabola, ampak biografska zgodba, razloži z drugačno zgodbo, ki poudarja v njej posebej izbrano analogijo. Sklicevanje na Aristotelovo ali dozdevno Aristotelovo basen o zajcih, ki so se drznili pridigati levom, je torej od Luthra, o katerem je znano, da je bil ljubitelj Ezopovih basni in da jih je nekaj celo sam priredil (Düwel in Ohlemacher 1983: 121–143), prek Trubarja prišlo tudi v slovensko književnost. Basen je dovolj zgovorna že z izbiro personificiranih živali, toda Luthru to ni zadostovalo. Da bi bilo vse kar najbolj nedvoumno, je živalskim

osebam dodal še čustveno moralistične oznake: zajca je spremenil v sočutno ljubeče pomanjšanega 'zajčiča', ki ga označuje epiteton 'ubogi', lev pa je označen kar z dvema negativnima kakovostnima pridevnikoma, kot 'zlobni, grozoviti lev'. – Prav tako kakor kontrastna nasprotnika v basni so v postili s krepkimi, kontrastnimi izrazi označene tudi osebe iz svetopisemske zgodbe in povsem nedvoumno razdeljene na pozitivne in negativne: Janez Krstnik je npr. 'brumni mož', 'brumni Joannes', 'pravi božji prijatelj', 'ljubo dete', 'ljubi Joannes' in končno 'sveti Joannes'; Herodiada pa je 'Herodeževa kurba' ali največkrat kar 'kurba', enkrat celo 'hudo zanikrna kurba'; Herodiadina hči je pod vtisom Matejevega in Markovega besedila pogosto imenovana 'deklica', še večkrat pa z neprizanesljivima, z vidika zgodovinsko izpričanih sorodniških razmerij neutemeljenima komentatorjevima oznakama 'kurbino dete' ali 'pankrt' (Trubar 1595: 96–97):

Ta drugi Vuk flifhi nikar le sa te Pridigarje, temuzh fa vfe Karlfzhenike, de je my fufseb na letim Exempli letukaj moramo vuzhiti, de ga Bug s'nami nikar hudu ne meini, aku on nas lih pufty pregajinati, pod ta Krish priti: inu vus jamer ali revo terpejti. Sakaj Ioannes je ja en pravi priatel Boshji, inu enu lubu dejte. De vfe Bug htimu gleda, njega taku framotnu pufty vmoryti, takovu fe ne fgody v'hudi mainingi, kakor tu ta pamet fodi, onu fe njemu k'bulffhimu fgody, de Chriřtus fvojem slushabnikom tu Krajleřtvu odlozhi, kakor je onu njemu od Ozheta odlozhe-nu. Kateri v'fhe rad hozhe vtem Krajleřtvi Chriřtufeřim biti, timu fe nej potreba pred Krishom inu Smertjo plashiti ali bati. Sakaj takovu je Gospvdi Chriřtuřov Teřtament, Inu Chriřus řam, je taku h'Krajleřtvu noter řhal. [...] Kadar Chriřtus ta řhenin vmerje te řhmaglive Smerti, taku vmerje tudi Ioannes tiga řhenina priatel, řpodobnu ene řhmaglive Smerti. [...] Letiga lona fe ti tudi vuzhi zhakati, aku ři drugazhi en pravi Pridigar, ali Pridigarřtvu řapuřti, Sakaj tu Krajleřtvu nam drugazhi nej odlozhenu, temuzh kakor je odlozhenu nařhi glavi Chriřtuřsu Ieřusu, ta je pak moral řam na Krishu vmreiti, Ioannes je moral framotnu řvojo glavo sa ene Kurbe volo řgubiti, ta zhas je Erodeř sedil per mysi, je panketiral, dobru lebal, inu dobre vole bil, kakor de bi on vfe dobru bil opravil [...] Satu fe ima na ta konez gledati, vtem pervim pogledainju ali videnju fe vidi, kakor de bi fe Ioanneřu cilu hudu řgudilu, Erodeřu onu pak gre, kakor ři on le vořzhi, Ali raunu kakor fe per tem řvetim Ioanneřu ta lubesan Boshja řkriva, taku fe per Erodeřu řkriva ta řerd Boshji. Onu fe pak potle obuje řesodene, de ta lubesan ve-koma per Ioannesu, inu ta řerd vekoma per Erodeřu ořtane. [...] Satu se nihzhe ne preřtrařhi pred terpleinjom inu krishom [...]. Sakaj ta Krish inu terpleinje je ta edini pot, řkusi kateri ti kerřszhini inu h'Krajleřtvi Chriřtufeřimu imař priti.

Vse to potrjuje ugotovitve Birgit Stolt, da je bil Luther spreten retorik, čeprav je o njem znano, da je pisal in prevajal impulzivno, pogosto v vročičnem zano-su, in čeprav je retorika dolgo veljala predvsem za razumsko večino (Stolt 1983: 10, 13). Za Luthrovo retoriko je značilna afektivnost; njegovi spisi se obračajo predvsem k poslušalčevim in bralčevim čustvom. V 16. in 17. stoletju so ga imeli za velikega retorika nemškega jezika, občudovali so ga kot 'nemškega Cicerona',

katoličani pa so prav v njegovem izbrušenem in tekočem jeziku videli posebno nevarnost in svarili pred njo. Njegovi prevodi so res izdelani po načelu zvestobe in razumljivosti, pri čemer pa ima Birgit Stolt za nadrobnejša določila Luthrove 'razumljivosti' izrazno moč, barvitost, nazornost in čustvenost. Toda iz analiziranih odlomkov in iz bežnega pregleda komentarja v *Postili* je videti, da se je Luther kot prevajalec ne glede na svojo nagnjenost k poudarjanju in pretiravanju, k čustvenosti, nazornosti in barvitosti disciplinirano držal določil izvirnika. Strnjeno oblikovani Matejevi zgodbi o Krstnikovi smrti in o desetih devicah je npr. prevedel v nemščino brez vsebinskih svojevoljnosti, medtem ko je v komentarju k Markovi pripovedi o Krstnikovi smrti poudarjal svoja stališča z bogato epitetonezo in sinonimijo, s kopičenjem analogij in z drugimi sredstvi, ki jih evangelista, zlasti Matej, uporabljata redkeje in bolj zadržano.

Slogovne posebnosti, predvsem retorično figuraliko, je v prevodih tako različnih besedil, kakršni sta npr. Matejev *Evangelij* in Luthrova *Postilla*, natančno in uspešno ohranil tudi Primož Trubar, to pa je pomembno ne samo za poskus orientacijske očne literarnosti njegovih biblijskih prevodov, ampak tudi za pogled na celotno panoro slovenskega reformacijskega in protireformacijskega biblijskega prevoda.

Že Breznik, ki je pregledal veliko obsežnejši vzorec slovenskih biblijskih prevodov, je ugotovil, da jim je bila vsaj do Japljevega odločilni zgled Dalmatinova *Biblija*, ta pa se je opirala predvsem na Luthrovo in na obstoječe Trubarjeve prevode. Zaradi tega je za celotno tradicijo naših reformacijskih in protireformacijskih biblijskih prevodov zelo pomembno, da je Trubar po najboljših humanističnih in reformacijskih načelih imel za edino pravo izhodišče in merilo prevoda besedilo izvirnika. Prav tako pomembno pa je, da je spričo samokritičnega gledanja na svoje nezadostno znanje grščine hotel priti izvirniku do dna s primerjanjem več prominentnih prevodov v različnih jezikih. Eden med njimi je bil gotovo najbolj znani in najširše uveljavljeni Hieronimov, narejen po načelu popolne, torej tudi estetske zvestobe izvirniku, čeprav je njegovo latinsko besedilo v primeri z izvirnim ponekod prirejeno. Naslednja dva sta takrat novejša Erazmov in Luthrov, ki še danes slovita zaradi posrečene povezave med filološko akribijo, tj. zavestnim prizadevanjem za zvestobo izvirniku, in umetniško učinkovitostjo. Tudi Trubar je upošteval oboje, prevzel je načelo in prakso zvestega prevoda, pri delu pa ga je vodil izrazit posluh za oblikovanje 'lahkega okrasja', primernega 'preprostemu stilu' izvirnika.

Precejšen del Trubarjevih evfoničnih gramatikalnih figur so poznejši slovenski prevodi prevzeli; od tistih, ki jih je spremenil Dalmatin, so v protireformacijskem

stoletju precejšen del povzeli po njem. Načelo zvestega prevoda je vodilo tudi naše protireformacijske, ne samo reformacijske prevajalce, vendar s to razliko, da je za protireformacijo očitno imela veljavo izvirnika kanonizirana *Vulgata*. Prevodi iz 17. stoletja namreč povzemajo njene vsebinske odmike od Matejevega grškega izvirnika, obnavljajo pa njegovo oblikovanost prozne pripovedi in v glavnih potezah tudi njeno retorično figuriranost – drugače kakor npr. Bridgesova verzificirana in s tem figurativno močno predelana, čeprav vsebinsko kljub temu zvesta latinska verzija.

Ob pregledanem vzorcu je torej mogoče reči, da so slovenski reformacijski in protireformacijski biblijski prevodi vsekakor literarno izoblikovani, pač pa je inventivnost posameznih prevajalcev različna: pri Trubarju, Juričiču in Dalmatinu je izrazitejša kakor pri Hrenu, Čandku, Schönlebnu in Kastelcu; pri prevajalcih iz obdobja reformacije torej večja kakor pri prevajalcih iz obdobja protireformacije.

Slovenski reformacijski biblijski prevod zajema več besedil od protireformacijskega in baročnega, poleg tega je tudi vsebinsko natančnejši in figurativno bogatejši. Trubar in Dalmatin sta tako kakor Luther očitno privržena renesančni gramatično-retorični virtuoznosti, še posebno evfoničnim figuram. Rudimentarni, lekcionarsko orientirani protireformacijski biblijski prevod iz 17. stoletja pa ne kaže baročnih tendenc k stopnjevanju okrašenosti, ampak prej težnjo k redukciji vsebinsko dozdevno odvečnih retoričnih figur.

Štiristoletna kontinuiteta in odmevnost biblijskih prevodov

Biblija je stalnica krščanskega sveta, razširjena in splošno dostopna pa je v prevodih, ki so seveda spremenljivke. V posameznih jezikovno-kulturnih okvirih v večjih ali manjših časovnih presledkih nadomeščajo drug drugega, a čeprav so različni, vsak posebej uživa veljavo ustrezno preverjene 'božje besede' in s tem zanesljivega, avtentičnega, izvirniku ustreznega besedila. Novi prevodi biblijskih besedil v isti jezik namreč nastajajo pogostejše zaradi jezikovne zastarelosti ustaljenega prevoda kakor iz presoje o njegovi teološki ali doktrinarni neustreznosti. Spodbuja jih bolj potreba po prilagajanju spremenjenim jezikovnim normam in praksi, tj. po prilagajanju domnevnim pričakovanjem novih rodov sprejemnikov z istega jezikovno-kulturnega območja, kakor novo razmerje do izvirnika. Tipološko gledano jih bralci temu primerno doživljajo ne samo kot interlingvalne, ampak tudi kot intralingvalne prevode, saj izvirnika razen redkih strokovnjakov ne poznajo, medtem ko jim je prejšnja verzija prevoda še živo v zavesti.

Ne glede na to, da sporočilo in oblikovanost biblijskih besedil v vseh zapovrstnih prevodih v glavnem ostajata enaka – to potrjujeva vsak zase, čeprav vsak po svoje tudi pravkar obravnavana odlomka *Matejevega evangelija* – pa razhajanja med prejšnjim in novim prevodom vedno zbudijo tudi vprašanje, kateri je bližji sporočilu in razumevanju izvirnika, ker so jezikovne razlike vendarle vsaj deloma pogojene tudi vsebinsko in temeljijo na novih dognanjih biblicistike, zgodovine, lingvistike itn. Vroče debate med poznavalci (prim. Bajt 1992: 49–75) je pri nas sprožilo npr. jubilejno *Sveto pismo nove zaveze* (1984), v katerem so vsak svoj del prevedli Otmar Črnilogar, Kajetan Gantar, Alojz Rebula in France Rozman. Izšlo je ob štiristoletnici Dalmatinove *Biblije* (1584), kmalu ga je ponatisnila ekumenska izdaja *Svetege pisma stare in nove zaveze* (1987), pregledano in usklajeno je nato izšlo še v slovenskem standardnem celotnem *Svetem pismu* (1996), na novo prevedenem iz izvirnih jezikov. Toda kljub leksikalnim, frazeološkim in terminološkim spremembam ostajajo svetopisemska besedila v vseh prevodih razpoznavna, kljub svoji spremenljivosti torej ohranjajo identiteto izvirnikov.

Med Dalmatinovim luteranskim in Rozmanovim katoliškim prevodom, ki je tudi ekumensko sprejemljiv, je npr. minilo štiristo let, vmes je izšlo precej drugih, vendar se njuni verziji Izaijeve prerokbe, ki govori o razmerjih med zaznavanjem in razumevanjem in jo *Matejev evangelij* (Mt 13,14) navaja z Jezusovimi besedami, sporočilno in oblikovno sploh ne razhajata. Več razlik je pravzaprav med Rozmanovima verzijama iz l. 1984 in 1996, vendar so spremembe v poznejši verziji take, da je ne oddaljujejo Dalmatinovi, ampak ji jo ponekod celo približujejo:

DALMATIN (1584)	ROZMAN (1984)	ROZMAN (1996)
Vi bote z'ušesi poslušali,	Napeto boste poslušali,	Poslušali boste, poslušali –
inu nebote zastopili:	pa ne boste razumeli,	a ne boste doumeli,
Inu z'videčimi očima bote vi vidili,	strme boste gledali,	gledali boste, gledali –
inu nebote razumeli.	pa ne boste videli.	A ne boste videli.

Dalmatinov prevod vsebinsko in formalno upošteva antitetični paralelizem, ki se opira na glagole zaznavanja in razumevanja (poslušati : zastopiti, videti : razumeti), pa tudi na izrecno omenjena čutilna organa (ušesa, oči), medtem ko Rozmanovi verziji deloma ohranjata antitetičnost v paralelizmu (poslušati : razumeti/doumeti), deloma jo modificirata (gledati : videti), čutil, ki so sicer smiselno implicirana v glagolih zaznavanja, pa ne omenjata.

Gre za sorazmerno preproste sintagme, sestavljene iz splošno znanih, povsod rabljenih, v vseh jezikih obstoječih pojmov, ki sodijo v še tako skržene sezname

osnovnih besed – samostalnikov 'uho' in 'oko' ter glagolov 'poslušati/slišati' in 'gledati/videti'. Dotikajo pa se vse prej kot preprostega vprašanja o razmerjih med zaznavanjem, dojetanjem in razumevanjem, v evangelijskih povezanega z razlago 'govorjenja v prispodobah' (Mt 13,13), ki je v obeh Rozmanovih verzijah enak:

DALMATIN

Zatu jest k'nim govorim skuzi priglihe.
Zakaj oni z'videčimi očima nevidio,
inu s poslušajočimi ušesi neslišio.
Zakaj oni nezastopio.

ROZMAN

Zato jim govorim v prilikah,
ker gledajo, pa ne vidijo,
poslušajo, pa ne slišijo
in ne razumejo.

Prispodobe, prilike ali parabole namreč predpostavljajo razumevanje na dvojni, tj. dobesedni in preneseni ravni, tako kakor je glagole zaznavanja mogoče rabiti in razumeti alternativno – konkretno ali abstraktno, neposredno ali posledično – kot 'slišati' in 'videti' ali kot 'razumeti'.

Glagola 'slišati/poslušati' imata tudi v slovenščini že stoletja ustaljen osnovni pomen: enojzikovni *Slovar slovenskega knjižnega jezika* (IV, 1985) razlaga 'slišati' s sinonimnim opisom 's sluhom zaznavati', štirijeziki Megiserjev slovar (1603) navaja zanj latinsko ustreznico 'audio' in nemško 'hören', z istim nemškim glagolom ga prevaja dvojezični Pleteršnikov slovar (II, 1895). Kakor dokazuje Dalmatinov prevod navedenega odlomka, je v praksi prav tako stara tudi povezava čutnega zaznavanja, tj. poslušanja in gledanja, z abstraktno racionalno operacijo razumevanja, čeprav ta pomen podrobneje razčlenjuje in ilustrira šele *Slovar slovenskega knjižnega jezika*.

Kratkotrajnejša in očitno bolj problematična je raba glagola 'slišati' v pomenu, ki ga Pleteršnik na kratko pojasni z nemško ustreznico 'gehören' in označi kot germanizem, *Slovar slovenskega knjižnega jezika* pa opiše s 'pripadati komu, biti čigavo' ali 'spadati kam' (npr.: 'posestvo sliši najstarejšemu sinu', 'košara sliši v klet') in označi kot zastarelo.

Res je glagol 'slišati' v tem pomenu danes gotovo zastarel in zanemarljivo redek, kljub temu pa še vedno splošno znan vsaj zaradi Prešernovega verza »Največ sveta otrokom sliši Slave« iz *Uvoda h Krstu pri Savici*. Ta evforični anahronizem je fakto-grafsko problematična trditev, toda izrečena s hrabrilnim namenom, kot spodbuda zaupanja v moč širše skupnosti, kot argument za vztrajanje v boju za versko in politično svobodo v trenutku, ko sta stiska in nemoč oblegane skupinice Črtomirovih vojščakov najhujša. Kot politična parola je še vse do srede 20. stoletja navduševal rodoljube, pisali so ga na plakate in ponavljali ob raznovrstnih javnih prireditvah.

Izvirno Prešernovo verzijo iz prve objave (1836), kjer je to geslo zapisano kot »Narveč sveta otrokam sliši Slave«, so poznejši uredniki le malo popravljali ali posodabljali, čeprav so nasploh poleg pravopisnih sprememb radi upoštevali tudi puristično težnjo po preganjanju germanizmov: 'narveč' in 'otrokam' so popravili v 'največ' in 'otrokom', sintagmo z glagolom 'slišati' pa so pustili nedotaknjeno. Verjetno so – čeprav mogoče težkega srca – tako ravnali zato, ker je Prešeren besedo 'sliši' uporabil v klasično urejenem verzu, kjer ima poleg pomenske tudi zvočno, tj. čutno-zaznavno funkcijo: v konkretni realizaciji enajsterca njegov ritmično-metrični ustroj zahteva na tem mestu prav dvozložno besedo, naglašeno na prvem zlogu; poleg tega sta začetna glasova 'sl' sestavni del okrepljene aliteracije (sveta – sliši – Slave).

Z ohranjenim kalkom pa se je ohranila tudi problematična formulacija, ki zaradi dolgotrajnega, v času realne premoči nemških držav v 19. in v prvi polovici 20. stoletja razumljivega slovanskega zanosa ni zbujala vsebinskih pomislekov, jezikovne pa najbrž je. Germanizmi so bili v tem obdobju v slovenščini nezaželeni, veljali so za napačne ali celo nedopustne. Glagol 'slišati' v pomenu 'pripadati' je pri Prešernu, velikem mojstru slovenske poezije, obstal pač zato, ker je bistveni del spodbudnega sporočila v programsko oblikovanem, tudi grafično vedno posebej poudarjenem verzu in ker ni zlahka nadomestljiv z ustrezno sopomenko. Toda ta verz implicira tudi pomenljivo dvoumnost: pesnik ga je dal izreči in poudariti svoji fiktivni osebi – Črtomiru, torej izraža Črtomirove poglede in čustva v njegovem trenutnem osebem položaju, ne pa kar brez pridržka tudi pesnikovo lastno prepričanje. Prešeren je namreč ravno z rabo germanizma hote ali nehoče izrazil pridržek do panslovanske evforije, saj se uporniški Črtomir z nemškutarsko rabo glagola dejansko prilagaja napadalčevemu načinu izražanja in s tem priznava njegovo vplivnost in moč, še preden naposled v nasprotju s svojim prvotnim odporniškim programom resignirano prizna sovražnikovo popolno zmago in sprejme njegovo vero. Implicirana kontradikcija – spodbijanje idealne predstave o slovanski mogočnosti z realno, že malo nemškutarsko jezikovno prakso – sloni na funkcionalno večpomenski rabi problematične besede, ki zato tudi iz sporočilnih, ne samo iz zvočno-ritmičnih razlogov ne bi bila brez škode nadomestljiva.

Besedilo *Krsta pri Savici* bi bilo gotovo bolj izpostavljeno posodabljanju in popravljanju, če bi bilo prevod, ne izvirnik. Kako bi zamenjava germanizma 'sliši' z nedvoumnim, nevtralnim izrazom zbrisala opisano kontradikcijo, kažejo prav tisti prevodi Prešernove pesnitve, v katerih je 'sliši' v pomenu 'pripada' preveden direktno, na osnovni pomenski ravni torej ustrezno, vendar ostaja brez implicirane dodatne razsežnosti:

H. PENN:	Der größte Theil der Welt gehöret Slavas Söhnen.
GJ. DEŽELIĆ in L. PALJETAK:	Najviše svieta spada djeci Slave.
N. MARJANOVIĆ:	Slavinoj dečici svet največi spada.
T. DJUKIĆ:	Slovenstvu sveta najviše pripada.
H. COOPER:	More of the world belongs to Slava's children.
V. JESENİK in M. ALYN:	Tant de terre appartient aux enfants de Slava!
G. DEFANGHER:	Dei figli della Slavia è il più del mondo,

V prevodih, ki se bolj opirajo na indirektne metode in le približno povzemajo vsebino Črtomirovega govora, ne da bi upoštevali oblikovanost gesla v samostojnem verz, je njegov spodbudni vzklik zabrisan:

M. ZENKEVIČ: Pust' malo nas, no Slavii syny
Sumejut proložit' tuda dorogu
Gde, vol'nye, i v vere my vol'ny.

F. HUSU: Verso l'immenso mar di nostra gente,
là, dove il libertà di Slava i figli
si scelgon leggi e fè, portarvi ho in mente.

B. KONESKI: Do site od nas e dojdena vesta:
sinovite na Slava vera stara
začuvale po mnogu širni mesta.

K. D. OLOF: Die halbe Welt kann sich nach Slava nennen,
uns führ' der Weg dorthin, wo ihre Söhne
sich frei zu Glauben und Gesetz bekennen.

Izvirnikovo misel pa še bolj spreminja prevod, ki na videz natančno sledi izhodiščnemu besedilu in s tem verznemu okviru, vendar sporoča nekaj drugega – morda zato, ker je prevajalec prezrl, da Prešeren v Črtomirovem govoru ni uporabil glagola 'slišati' v prvotnem slovenskem pomenu besede in si je verz razložil kot ugotovitev, da največ ljudi 'poslušā' otroke Slave, morda zato, ker je hotel omiliti netočno trditev, da so Slovani gospodarji večine sveta in jo nadomestiti s težje preverljivo pojavno obliko slovanskega samopoveličevanja – s tem jo je dejansko prav tako modificiral kakor Prešeren s svojo implicirano kontradikcijo:

M. RAKOČEVIĆ: Najviše svijeta čuje djecu Slave!

Ena sama sprememba torej lahko v izvirnem ali prevedenem besedilu, v intra-lingvalnem in interlingvalnem prevodu, bistveno predrugači pomen, medtem ko

osnovno sporočilo kljub spremenjeni formulaciji lahko ostane nespremenjeno. Vsi navedeni zgledi seveda kljub medsebojni različnosti ilustrirajo splošno sprejeto ugotovitev, da prevod nikoli ne more obnoviti izvirnika v celotnem, neokrnjenem in nespremenjenem pomenskem obsegu z vsemi vzporednimi učinki in ga zato nikoli ne more popolnoma nadomestiti. Toda na drugi strani prevod, ki je narejen po tradicionalnih biblijskih standardih in današnjih mednarodnih konvencijah s strogimi določili o prevajalčevih obveznostih do izvirnika, prenese le omejeno količino odmikov, variant in sprememb. To pomeni, da sicer noben prevod ne more biti 'končna verzija', vendar ima vsak prevod, ki zasluži to oznako, v celoti vendarle več skupnega kakor različnega tako z izvirnikom kot z drugimi prevodi v isti jezik.

Za biblijske prevode velja to še posebej – deloma zato, ker so večinoma narejeni pod strožjim nadzorom kakor drugi, deloma tudi zato, ker so izvirniki oblikovno in vsebinsko tako izraziti, da navajajo k učinkovitim prevodom. Gotovo ni brez podlage Beletova drzna trditev, da je markantno biblijsko značilnost – ritmične paralelizme – mogoče v prevodu ohraniti nespremenjene in neokrnjene. Prav hebrejska poezija je torej izjema, ki potrjuje pravilo, da vsako pesniško delo v prevodu precej zgubi (Bele 1909: 365):

Kdo pa bi prestavil Homerja ali Virgilija tako, da bi pri nespremenjenem originalnem ritmu (ki obstaja v metru) ostala tudi oblika misli originalna in nespremenjena. Originalnost in lepota zunanje oblike precej trpi pri vsaki prestavi, najmanj pa pri prestavi hebrejske poezije, zato ni čudno, da je ta poezija vsem narodom in vsem časom ne le dobro znana, ampak jim postaja skoraj prava lastnina.

Razlike med posameznimi prevodi *Biblije* se zdijo manjše tudi zato, ker so že izvirnik ali vsaj njegovi najbolj znani deli v *Novi zavezi* sestavljeni variantno, deloma celo kontradiktorno: evangelisti navajajo različne podrobnosti in različno obsežne izjave udeležencev v istih zgodbah in dogodkih, nekateri Jezusovi nauki pa so po teh navedbah popolnoma nasprotni naukom iz Mojzesovih knjig v *Stari zavezi*. Tako npr. po *Matejevem evangeliju* (Mt 5,43–44) v Rozmanovem prevodu: »Slišali ste, da je bilo rečeno: 'Ljubi svojega bližnjega in sovraži svojega sovražnika.' Jaz pa vam pravim: Ljubite svoje sovražnike in molite za tiste, ki vas preganjajo.« Ali s prispodobami povedano (Mt 5,38–41):

DALMATIN

Vi ste slišali, da je rečeno:
Oku za oku, inu Zob za Zob,
Jest pak vam povem,

ROZMAN

Slišali ste, da je bilo rečeno:
Oku za oko in zob za zob.
Jaz pa vam pravim:

da se nemate hudimu zuperstaviti:	ne upirajte se hudobnežu,
temuč aku gdu tebe vdari	ampak če te kdo udari
na tvoje desnu Lice,	po desnem licu
timu še tu drugu obrni.	mu nastavi še levo.
Inu aku se hoče gdu	In če se hoče kdo
stabo praudati,	pravdati s teboj
inu tvojo Suknjo vzeti,	in ti vzeti obleko,
timu tudi Plašč pusti.	mu pusti še plašč.

Vse to odvrča pozornost od nejasnosti, od 'temnih mest', ki jih je v obsežnih, starinskih besedilih in v njihovih prevodih seveda tudi na pretek, vendar v religioznih in umetniških besedilih nasploh ne motijo toliko kot v pragmatičnih, ker jih bralci ne sprejemajo samo racionalno. Navsezadnje opozarjajo na pomensko odprtost *Biblije* njeni avtorji, posebno evangelisti, z navajanjem Jezusovih pogostih opominov učencem in drugim poslušalcem, da je treba marsikatero dogodke in besede razumeti drugače, kakor narekujeta vsakdanja izkušnja in racionalni premislek: za pravo videnje, slišanje in razumevanje se je treba venomer truditi, toda gre za razumevanje s srcem (Mt 13,15):

DALMATIN	ROZMAN
Zakaj letiga Folka serce je obterpnelu,	Otopelo je namreč srce temu ljudstvu,
inu nih ušesa hudu slišio,	z ušesi so težko slišali,
inu miže svojimi očima,	in zatisnili so si oči,
da bi kej enkrat z'očima nevidili,	da ne bi z očmi videli,
inu z'ušesi neslišali,	da ne bi z ušesi slišali,
inu s'sercom nezastopili	da ne bi v srcu doumeli

Ambivalentno vrednotenje čutnih zaznav in nanje oprtega razumevanja je posebno določno izraženo v *Janezovem evangeliju* (Jan 20,29):

DALMATIN	ROZMAN
Jezus je djal k'njemu:	Jezus mu je rekel:
Tomas, zatu ker si ti mene vidil,	Ker si me videl,
si veroval. Zveličani so ti, kir	veruješ? Blagor tistim, ki
nevidio, inu viner verujo.	niso videli, pa so začeli verovati!

Razumevanje, ki se ne obremenjuje niti z upoštevanjem čutnih zaznav niti do slednih logičnih izpeljav in strogo racionalnih utemeljitev, je dejansko zelo razširjeno, v vsakdanjem življenju in v leposlovju včasih tudi razvidno oprto na biblijska sporočila. Kot oseba, nagnjena k 'mišljenju s srcem', tj. k čustvenemu presojanju in vrednotenju, je zasnovan npr. Cankarjev hlapec Jernej, junak »povesti o nekrščan-

skih krivicah«. Venceslav Bele je že neposredno po objavi te povesti ugotovil njene številne, izrazite, a tudi raznovrstne povezave z *Biblijo*: Cankarjev ostareli hlapec je preprost, neizobražen človek, ki mu miselno obzorje in govorne vzorce – tako kakor drugim vaščanom – določa mnogokrat ponavljana božja beseda iz *Svetega pisma*. Temu primerno se o svojih zaznavno-spoznavnih zmožnostih pogovarja s svojim nasprotnikom, mladim Sitarjem, kar v ritmiziranih paralelizmih (Cankar 1972: 14, 15):

SITAR: Kaj so ti oglušila stara ušesa, kaj ti je zvođenela stara pamet?

Jernej: Saj sem te dobro slišal, tudi razumel sem te, mladi!

Podobno se izraža 'vsevedni' avtorski pripovedovalec, ko po Jernejevem dolgotrajnem neuspešnem iskanju pravice poroča o hlapčevih naraščajočih dvomih o sebi (Cankar 1972: 55, 57):

Jerneja ni bilo strah, ampak nemirno in hudih misli polno je bilo njegovo srce;

zakaj tako se mu je zdelo, kakor da ne vidi več dobro in ne sliši več natanko;

in kakor da je čez noč oslabela njegova pamet. [...]

Nisem, mislim, slišal dobro, pač nisem natanko razumel.

Saj nisem dobro slišal, saj nisem natanko razumel.

Asociacijske in izrazne sorodnosti teh odlomkov z Izaijevo prerokbo (Mt 13,14) so očitne, očitno pa je tudi to, da Cankar biblijskega besedila ne citira, ampak svobodno povzema njegove posamezne sintagme ter jih ureja v paralelizme, analogne svetopisemskim. Biblijske sintagme so razpoznavne tudi v čisto novih, izzivalnih zvezah, npr. v odlomku iz *Hlapca Jerneja* (Cankar 1972: 8), oprtem na odlomek iz *Matejevega evangelija* (Mt 7,9–10):

DALMATIN: Kateri je mej vami Človik, kir bi svojmu Sinu en Kamen podal, kadar ga za Kruh prosi? Ali kadar ga prosi za eno Ribo, da bi mu eno Kačo podal?

ROZMAN: Kdo med vami bo dal svojemu sinu kamen, če ga prosi kruha?
Ali mu bo dal kačo, če ga prosi za ribo?

CANKAR: Če ste naredili novo postavo, ubogal jo bom:
mladim kruha, starcem kamen; zdravim ribo, bolnim kačo;

Pri takem svobodnem povzemanju svetopisemskih izrekov se je Cankar seveda opiral na tedaj veljavni slovenski prevod. Ta se mu je pri dolgoletnem poslušanju in najbrž tudi prebiranju vtisnil v spomin, vendar ne kot dogma, ampak kot gradivo za

literarno rabo, ki ga lahko spreminja in postavlja v nove kontekste, ne da bi zabrisala njegovo citatnost. Hlapcu Jerneju se npr. pri vsem spoštovanju posvetnih in cerkvenih avtoritet močno upira morala 'nastavljanja drugega lica', in ko govori o tem, kot naravno simetrijo 'desnemu licu' ne navede 'drugo', ampak 'levo' lice: slovenski prevodi od Dalmatinovega do Jeretovega vztrajajo pri 'drugem licu', šele Rozman je uvedel namesto tega 'levo'. – Enako narobe se Jerneju zdi, da bi se v prid nasilniku, ki te je že oropal, kar sam slekel do golega: nerodno dvojico težko ločljivih vrhnjih oblačil (suknje in plašča), ki je vztrajala v slovenskih prevodih do Jeretovega in jo je Rozman variiral v 'obleko' in 'plašč' (prim. Mt 5,38–41), je v *Hlapcu Jerneju* (Cankar 1972: 19) smiselno in nazorno spremenil v 'suknjo' in 'srajco':

Trpi krivico, Jernej, in kadar te udari sosed na desno lice, ponudi mu še levo;
in če ti ugrabi suknjo, daj mu še srajco!

Ob *Bibliji*, ki pa gotovo ni edino besedilo take vrste, je torej mogoče sklepati, da je izvirnik prepoznaven ne samo v variantnih prevodih, ampak celo v iztrganih in v nove zveze postavljenih citatih, četudi ironičnih in polemičnih. Prevod lahko ohranja značaj in osnovne značilnosti izvirnika, ali z drugimi besedami, ohranja njegovo identiteto, ne da bi mu bil identičen. Razni prevodi razkrivajo delno različne predstave o izvirniku in ga z združenimi močmi do neke mere relativirajo, čeprav je najpogostejši namen novega prevoda – biblijskega ali literarnega – pokazati izvirnik natančneje od prejšnjega in ga zato nadomestiti. Dejansko pa si zapovrstni prevodi istega izvirnika sledijo in se zamenjujejo, ne da bi mogli drug drugega povsem nadomestiti ali celo razveljaviti, ker so kot celota vključeni v literaturo svojega časa in svojega jezika, včasih pa dodatno s konkretnimi aluzijami in citati še neposredno apostrofirani v posameznih domačih, neprevedenih literarnih besedilih.

Zgodovinski kontekst izvirnika in prevoda

Konkretna zgodovinska zaznamovanost literarnega dela je za prevod konstanten, toda ne pavšalen problem. Pojavlja se variabilno, v različnem obsegu, z različnimi funkcijami in z različno težo, zato so ga slovenski prevajalci na različne načine reševali od razsvetljenstva do danes.

Starost prevoda je opredeljena enako kakor starost izvirnika. Njegovo umeščenost v zgodovinski čas določa letnica prve objave, ki je pri besedilih iz novejših obdobj praviloma navedena, torej natančna in zanesljiva. Pri delih iz starejših obdobj,

ohranjenih v nedatiranih zapisih, je ugotovljiva le približno in posredno, največkrat iz samega besedila: včasih iz direktnih ali indirektnih omemb časovno določenih dogodkov, predmetov, navad itd. iz realnega, zunajliterarnega sveta, vedno pa tudi iz starosti jezika, v katerem je besedilo napisano.

Starost izvirnega ali prevedenega besedila torej ni le zunajbesedilna okoliščina, ampak je vedno povezana tudi z značilnostmi samega besedila, vsekakor že z njegovim jezikom. Avtorji namreč pišejo v sodobnem jeziku za sodobnike; v vsako besedilo, ne glede na njegov fiktivni dogajalni čas – pretekli ali prihodnji, vključujejo svojo sodobnost. Tudi to velja tako za izvirnik kakor za prevod, le da je časovna opredeljenost prevoda pogosto razdvojena zaradi prevajalčeve vezanosti na svojo sodobnost in hkrati na časovna določila izvirnika, tj. drugega, v drugačnih jezikovnih, geografskih, kulturnih, največkrat tudi časovnih okoliščinah nastalega besedila. Razdvojenost je zdaj bolj, zdaj manj izrazita, ker starostne razlike med izvirnikom in prevodom nasploh variirajo. V njunem razmerju je neizogibno, tj. konstantno, samo to, da je prevod vedno poznejši, mlajši od izvirnika, lahko pa nastane neposredno za njim in zato spada še v isto obdobje, ali šele čez desetletja, stoletja, tisočletja, torej sodi v povsem drug čas. V tem primeru prevod ni spisan samo v drugem nacionalnem jeziku kakor izvirnik, ampak tudi v jeziku poznejšega obdobja.

Seveda pa jezikovno posodabljanje v prevedenem besedilu samo po sebi ne spreminja izvirnikovega fiktivnega dogajalnega časa, ki je pogosto vpet v zunajliterarni zgodovinski čas, tj. v časovno določeno dogajanje ali v časovno pogojena medbesedilna razmerja. Za tovrstno spreminjanje izvirnika se včasih odločajo prevajalci, ki hočejo prvotno besedilo v prevodu kar najbolj prilagoditi bralcem svojega okolja in časa, ne glede na to, kakšno literarno funkcijo imajo v izvirniku njegove zunajbesedilne časovne povezave. Drugi prevajalci se za časovno aktualizacijo ne odločajo, ker se jim ne zdi potrebno postavljati svojih bralcev v položaj, ki je drugačen od tistega, v katerem so poznejši bralci bistveno starejšega izvirnika, napisanega za njihove prednike. Obojni postopki so zastopani med slovenskimi prevodi dveh del, ki ne sodita k mimetični literaturi – Bürgerjeve balade o *Lenori* (1774) in Carrollove pripovedi o *Alici v čudežni deželi* (1865). Čeprav je dogajanje v obeh imaginarno, sta avtorja svoje fiktivne osebe vsak po svoje povezala tudi s stvarnim dogajanjem v svojem času.

Lenora: Bürgerjeva balada v parafrazi Devovega Občutenja,
v Zoisovem in Prešernovem prevodu

Nemški predromantični pesnik Gottfried August Bürger (1747–1794) je zgodbo svoje balade *Lenore* oprl na motiv mrtveca, ki vstane iz groba in poseže v svet živi, razvil pa jo je pesniško dognano in dramatično napeto. Napetost je pogojena s postopnim prehajanjem dogajanja iz fiktivno realnega sveta, iz stanja, ki je v človeškem življenju možno – dekletovega silnega koprnenja po pogrešanem ženinu, v realno nemožno dogajanje – mrtvečevu kratkotrajno oživetev, obisk pri dekletu, njun odhod in dialog med nočno ježo v grob. Izhodiščno povezavo z realnim svetom, ki zavaja k sklepanju, da je tudi nadaljnje dogajanje realno mogoče, nakazujeta konkretni imeni protagonistov, Lenore in Wilhelm, in njuna umeščenost v tedaj pravkar minuli zgodovinski čas tik po sedemletni vojni med prusko kraljevino in habsburško monarhijo.

Sklicevanje na to vojno je kratko, za poučene dovolj jasno, za nepoučene komaj opazno: obsežna balada ima 32 osemvrstičnih kitic, skupaj 256 sedem- ali osemvrstičnih verzov; v prvi kitici je omenjena bitka pri Pragi (1757), ki se je udeležil Wilhelm, a se odlejl Lenori ni več oglasil vse do sklenitve miru (1763) med kraljem, namreč pruskim kraljem Friderikom II., in cesarico, namreč avstrijsko vladarico Marijo Terezijo, kakor poroča v drugi kitici (Bürger 1789 II: 27):

BÜRGER: I. kitica, verzi 5–8

Er war mit König Friedrichs Macht
Gezogen in die Prager Schlacht,
Und hatte nicht geschrieben:
Ob er gesund geblieben.

II. kitica, verzi 1–4

Der König und die Kaiserin
Des langen Haders müde
Erweichten ihren harten Sinn
Und machten endlich Friede.

Lenora v začetku še omahuje med slutnjama, da je Wilhelm umrl ali da ji je nezvest, in mati jo v osmi kitici skuša rešiti ljubezenskega trpljenja s podžiganjem ljubosumja, češ da se ji je Wilhelm najbrž izneveril in se poročil z drugo kje na Ogrskem. To pa Wilhelm v petnajsti kitici zanika s prihodom k Lenori in z izjavo, da prihaja ponjo s Češke, torej z zadnjega znanega kraja svojega bivanja (Bürger 1789 II: 30, 34):

VIII, 1–4

»Hör, Kind! wie, wenn der falsche Mann,
Im fernen Ungerlande
Sich seines Glaubens abgethan,
Zum neuen Ehebande?«

XV, 1–2

»Wir satteln nur um Mitternacht.
Weit ritt ich her von Böhmen.

Bürgerjeva časovno-krajevna konkretizacija fiktivnega dogajanja se je njegovemu sodobniku, prvemu slovenskemu prevajalcu *Lenore*, baronu Žigu Zoisu (1747–1819), očitno zdela pomembna, toda sedemletna vojna je bila ob nastanku prevoda okoli leta 1792 (Gspan 1978: 240) že odmaknjena, medtem ko so bili spopadi s Turki v zavesti javnosti bolj živi. Zois je s preimenovanjem *Lenore* v *Lenko* in *Wilhelma* v *Jurja* prestavil dogajanje v domače okolje; bitko pri Pragi je nadomestil z bitko pri Beogradu (1789), kralja in cesarico pa z 'novim cesarjem', tj. sinom Marije Terezije Jožefom II., in njegovim slavnim feldmaršalom *Laudonom*, ki je v mladosti poveljeval avstrijski vojski že v bitki pri Pragi, na stara leta pa v bojih proti Turkom in leto dni pred smrtjo v bitki pri 'Belem gradu' (Gspan 1978: 233):

ZOIS: I, 5–8

Pod Lavdonom ko čvrst pandur,
nad Turka bi potegnil Jur,
pa ne poslal besede,
kak' jim kaj sreča prede.

II, 1–4 (po Gspanovem štetju 9–12)

Premagali so Beligrad
al č'mu se Lavdon trudi?
Nov' cesar nima vojske rad
in Turkom mir ponudi.

Jurja je torej v Zoisovem prevodu pobrala druga vojska kakor *Wilhelma* v Bürgerjevem izvirniku, med beograjsko bitko in sklenitvijo habsburško-turškega premirja ni preteklo toliko časa kakor med praško bitko in prusko-habsburškim mirom, torej tudi *Lenkino* žalovanje ni tako brezbožno pretirano kakor *Lenorino*. Vendar *Lenka* občuti izgubo enako kot *Lenora* in mati jo skuša tolažiti enako, le da *Ogrske* ne omenja kot dežele, v kateri nemara prebiva nezvesti *Jur*, ampak samo posredno, v zvezi z zlatom, s katerim naj bi ga premamile bogate, krajevno neopredeljene, mimo izvirnika dodane 'hajdukinje'. Omembi dežele, od koder je *Jur* prišel po *Lenko*, pa se je *Zois* opovedal in to mesto prevedel posplošeno (Gspan 1978: 234, 236):

VIII, 1–5 (57–61)

»Ni mrtev ni, mar živega
hajdukinje bogate
zmotile so prekuplenca,
da je pozabil nate.
Blešči ga vogrsko zlato,

XV, 1–2 (113–114)

»Daleč od tod moj mali dvor,
z mrakom sem hitel priti,

Nasprotno kot *Zoisu* pa se petnajst let starejšemu *Janezu Damascenu Devu* (1732–1786) Bürgerjev zgodovinski okvir baladnega dogajanja ni zdel bistven. To daje vedeti njegovo *Občutenje tega srca nad pesmejo od Lenore* (1781), objavljeno le nekaj let za Bürgerjevim izvirnikom, precej pred nastankom *Zoisovega* prevoda. Devova pesem obsega osem štirivrstičnih kitic, skupaj 32 šestzložnih verzov, torej je

je komaj za pičlo četrtno Bürgerjeve balade. Avtor, ki je takrat v *Pisanicah* postavljaj na noge slovensko pesništvo, je *Občutenje* napisal kot prvoosebno izpoved o doživljanju Bürgerjeve balade: močan vtis je naredilo nanj nekaj onomatopoetičnih figur (Še slišem: klop, klop, klop; / še slišem lop, lop lop) in nekaj prizorov (Gspan 1978: 213–214):

Še slišem te vzdihvat:
[...] videm, de sediš
na črnem kojnu že
in preč odtod bejšiš.

[...] videm, koku se
Vilhelm us spremeni,
[...] videm, koku se
pod tabo kojn zgubi.

[...] ke videm, de odpro
se žargi vsi sami
in Vilhelm pred tabo
k en rebernek stoji.

Opisal je tudi nekaj fiziološko poudarjenih čustvenih reakcij ob branju :

Še trese se srce,
Še v žilah kri stoji,
še sem us trd, us led,
še s čela mi znoji
put mrzle, britke, bled.

Kraja in časa baladnega dogajanja Dev ne omenja, literarno izzvana občutja svojega lirskega subjekta pa vendarle povezuje z zunajbesedilnim, čeprav literarnim dogajanjem v svoji sodobnosti – z izpovedjo razočaranja nad pesnikovanjem, ki bi lahko bilo pesnikovanje kateregakoli realnega ali imaginarnega slovenskega pesnika, a najverjetneje pač njegovo lastno. Opis silovitih pretresov ob Lenorini zgodbi namreč samo pripravlja zaključno razkritje, da ga je pod vtisom Bürgerjevih verzov in v primerjavi z njimi še bolj od baladnih grozot pretreslo spoznanje o inferiornosti njegovega pesniškega talenta (Gspan 1978: 214):

Al oh, kar grize me
še več, oh, jest spoznam,
je tu, je tu, de je
me mojga petja sram.

Gre torej za pesnikovo pričevanje o kompetitivnosti, ki spremlja branje tujih in pisanje svojih lastnih besedil. Iz podobnih občutij ob branju Bürgerjevega izvirnika in Zoisovega prevoda je menda pozneje, poleti 1824, nastal Prešernov prevod *Lenore* (Kidrič 1938: LXXI), prvič objavljen v *Kranjski čbelici* 1830 (Prešeren 1965: 257). Prešernova slovenščina je modernejša, sodobnikom in poznejšim rodovom dostopnejša od Zoisove, s podomačevanjem protagonistov in pomlajevanjem dogajalnega časa pa se Prešeren ni trudil: ohranil je le pravopisno in morfološko poslovenjeni imeni Lenora in Vilhelm, ohranil je tudi vsa določila Bürgerjeve zgodovinske konkretizacije – kralja Friderika, bitko pri Pragi, sklenitev miru med kraljem in cesarico, Vilhelmovo morebitno bivanje na Ogrskem in posmrtno vrnitev iz češke dežele (Prešeren 1965: 257, 258, 260):

PREŠEREN: I. kitica, verzi 5–8

Je kralja Friderika roj,
Pred Prago vnesil ga ji v' boj
Če zdrav je, kar se ločil,
Ni pisal ne poročil.

II, 1–4

Se kralj in cesarica sta
Že vender omečila,
Prepira trudna dolgiga
Med sabo se vmirila.

VIII, 1–4

»Na Ogerskim, pomisli, hčer!
Nezvest de se morbiti,
Je odpovedal pravi ver',
Se drugi perkupiti,

XV, 1–2

O polnoči sedlamo mi,
Sim vstal na Pemskim sveti,

V nekoliko spremenjeni verziji, objavljeni v *Poezijah* (1847), je le kralja Friderika poslovenil v Miroslava in 'pemski' svet v 'češki', kar pa sodi k jezikovnim posodobitvam (Prešeren 1965: 61, 65). Dogajalni čas je v Prešernovem mlajšem prevodu torej zgodovinsko zgodnejši kakor v starejšem Zoisovem, ki je hotel ohraniti Bürgerjevo aktualizacijo s smiselno spremembo časovno-krajevnih določil.

Prešeren se je ob Bürgerjevem izvirniku in Zoisovem prevodu lahko prepričal o minljivosti učinka tovrstne aktualizacije, o njenem neizogibnem zastarevanju: sodobnike tovrstno besedilo nagovarja drugače kakor poznejše rodove bralcev. Ker pa je historični kontekst v izvirniku le okviren, ga je bilo sčasoma mogoče razumeti tudi metonimično: ne za Lenoro ne za bralce navsezadnje ni bistveno, v kateri vojni, v kateri deželi, pod katerim kraljem ali vojskovodjem je bil ubit Vilhelm. Bistveno je, kako se nenavadna izpolnitev njene brezbožno nepomirljive strasti sprevrže v smrtno kazen; važna je torej prepričljivost pesnikove ali prevajalčeve pripovedi o Lenorini ljubezni in njenih pogubnih posledicah. Prešeren se je temu primerno posvetil umetnostnemu oblikovanju verzificirane balade, njenega časovnega okvira

pa ni spreminjal; pustil je, da se je tako kakor za bralce izvirnika nekdanja sodobnost spremenila v preteklost. Kontrast med fiktivno realnim izhodiščem in irealnim koncem zgodbe je s tem zabrisal, a koherentnosti balade ni škodil.

Za nekatera besedila pa je povezanost z avtorjevo sodobnostjo bistvena, čeprav manj direktna. Kakor je videti npr. iz Carrollovih zgodb o Alici, neizogibno zastaviranje tovrstnih povezav dela težave že bralcem izvirnika, še večje pa prevajalcem in bralcem prevodov.

Alica v čudežni deželi: Carrollov nonsens v prevodih B. Preglja, G. Jakopin in H. Biffio

Carroll je dogajanje v imaginarni čudežni deželi povezal s svojo sodobnostjo drugače od Bürgerja: ne direktno, s kakšnim zgodovinskim dogodkom, ampak indirektno, prek splošne izobrazbe, skupne večini njegovih sodobnikov, ne glede na siceršnje razlike med njimi. Besedilo to izobrazbo predpostavlja kot samoumevno in zato znanih dejstev, dogodkov in besedil ne navaja, pač pa jih prikraja v skladu s svojo zamislijo nepredvidljive, irealne 'čudežne dežele'. Kolikor splošna izobrazba ostaja nespremenjena, kar velja npr. za računstvo, za zemljepis zahodne Evrope, pa tudi za poznavanje nekaterih literarnih besedil, lahko poznejši bralci sprejemajo Carrollove zgodbe enako kakor prvi. Kolikor se je šolska snov spremenila, kar se pri zgodovini in književnosti dogaja že bralcem izvirnika iz anglosaškega kulturnega kroga, ali pa je nasploh bistveno drugačna, kar občutijo bralci iz drugih jezikovno-kulturnih območij, zlasti bralci prevodov, razlike med prvotnim, 'pravičnim', in preoblikovanim, 'nesmiselnim' niso neposredno razvidne, zato Carrollovo besedilo zgublja prvotno učinkovitost. Medtem ko je Bürgerjevo zgodovinsko opredeljenost fiktivnega dogajanja mogoče razumeti metonimično, kot naključno navedbo konkretnega namesto splošnega pojava, je dejstva, pojme, osebe in in besedila, na katera se sklicuje Carroll v svoji pripovedi, treba poznati v konkretni prvotni obliki, sicer so njegove izpeljave nerazumljive, neučinkovite.

Fiktivna Alica se med nenavadnimi dogodivščinami v čudežni deželi večkrat spomni na šolo iz svojega izhodiščnega, fiktivno realnega sveta, in skuša preveriti svoj položaj in svojo identiteto s poskusi recitiranja besedil, ki jih je bilo treba v šoli znati na pamet. Toda obujanje pridobljenega znanja se ji ne posreči. Med prave besede se ji vsiljujejo napačne, prvotno besedilo se ji spreminja v novo, drugačno. Alica se zaveda, da recitira spremenjeno pesem (Carroll 1951a: 14), in avtor se pri tem zanaša, da bralec ve, kako je spremenjena, se pravi, da pozna referenčno besedilo, ne

da bi mu ga bilo treba navajati. Toda odkar 'prave' pesmi ni več v obveznem šolskem programu, je bralci ne poznajo in zato ne vedo, kaj gre Alici narobe, medtem ko je, nasprotno, še danes vsakemu osnovnošolcu jasno, kaj je narobe pri trditvah, da je npr. štirikrat pet dvanajst, štirikrat šest trinajst itd.

Za razbiranje namigov o 'nepravilnosti' ne daje Carrollovo besedilo nobene opore, saj ni v ničemer nedodelano, eliptično ali kakorkoli neknjižno, ampak povsem sklenjeno in pravilno. Treba je pač vedeti, da je pesem o lenobnem krokodilčku (Carroll 1951a: 14) parodija na starinsko vzgojno spodbudno verzifikacijo Isaaca Wattsa o pridni čebelici (Stanovnik 1988: 135; Simoniti 1997: 110), se pravi, treba je imeti v spominu Wattsovo besedilo:

WATTS (1715):

How doth the little busy Bee
Improve each shining Hour
And gather Honey all the Day
From ev'ry op'ning Flow'r!

CARROLL (1865):

How doth the little crocodile
Improve his shining tail,
And pour the waters of the Nile
On every golden scale!

Bogo Pregelj je v svojem prevodu (Pregelj 1951: 21) upošteval Carrollov princip referenčnosti in vsebinsko pretvorbo vzgojne pesmi v nevzgojno. Za izhodišče si je izbral tedaj že sto let staro, ritmično in izrazno okorno Slomškovo pesem o šoli (Stanovnik 1988: 135), ki pa ji ni po Carrollovem zgledu spremenil značaja z zamenjavo subjekta ter njegovega okolja in delovanja, ampak jo je po principu mehanicistične antitetičnosti narobe-sveta samo preobrnil v njeno nasprotje z zanikanjem dobronamernih trditev in zamenjavo pridevnikov s pridevniki nasprotnega pomena:

SLOMŠEK (1851):

Šola bod' pozdravljena!
Ti nas veseliš.
Si za nas pripravljena
De nas podučiš.
Skerbno hočmo se učit,
Pridni, pridni hočmo biti.

PREGELJ (1951):

Šola, bodi pozabljena!
Nas ne veseliš!
Si za nas pripravljena,
da nas pogubiš.
Mi se nočemo učiti!
Prav poredni hočemo biti.

Toda Pregljev kompenzacijski postopek ni uspel že zaradi tega, ker Slomškove verzifikacije po sto letih ni bilo več v šolskih berilih in učnih načrtih, torej je mlajši bralci niso poznali, zato jim je razlika med izvirnikom in Pregljevo predelavo ostala skrita. Kljub prevajalčevemu delnemu razumevanju Carrollovega postopka ta poskus ekvivalentnega prevoda ni mogel učinkovati tako, kakor je na sodobnike učinkoval izvirnik.

Gitica Jakopin in Helena Biffio sta se odločili za drugačno ravnanje: obe sta pesmico o krokodilčku prevedli neposredno po Carrollu, ne da bi upoštevali medbesedilno naravo njegove verzifikacije in ji iskali ekvivalent ali analogijo. Kljub temu pa so namigi na njeno 'napačnost', tj. referenčnost v Alicinem monologu pred recitacijo in v njeni ugotovitvi, da 'besede niso prave', ohranjeni v starejši verziji Jakopinove (Jakopin 1969: 15–16) in v njeni mlajši verziji (Jakopin 1990: 23–24), kakor tudi v prevodu H. Biffio (Biffio 1994: 16–17). Carrollov, pa tudi Pregljev ustrezno poučeni bralec ve, zakaj besede v Alicinem spodletelem poskusu recitacije niso prave, bralcem prevodov Gitice Jakopin in Helene Biffio ostajajo Alicine ugotovitve nepojasnjene, nerazumljive.

JAKOPIN (1969):

Alica [...] je začela deklamirati:

»Kako zna mali krokodil
polepšati svoj rep!
Redno obliva bistri Nil
mu luskasti oklep.

»To zanesljivo niso prave besede,«
si je rekla uboga Alica

Biffio (1994):

Alica je [...] začela deklamirati:

Kako si mali krokodil
lepo pološči rep
in toči vodo iz reke Nil
čez zlati svoj oklep.

»To zagotovo niso prave besede,«
je rekla uboga Alica

JAKOPIN (1990):

[...] in začela deklamirati:

»Kako si mali krokodil
polepšal je sijoči rep,
ko z vodo Nila je
oblil zlato svetleči se oklep.

»Stavim, da to niso prave besede,«
si je rekla uboga Alica

Časovna vpetost Carrollove *Alice* v avtorjevo sodobnost se torej kaže v posebni medbesedilni naravi nekaterih verzifikacij, ki jih je treba poznati take, kakršne so. Neposreden prevod Carrollovih verzov, ki ne upošteva njihovega razmerja z drugimi, navedenimi, se odreka eni izmed bistvenih značilnosti izvirnika. Podobno kot izvirnik bi lahko deloval samo v primeru, če bi obstajal splošno znan slovenski prevod Wattsove pesmice *Proti lenobi in porednosti* in če bi bil s prevodom Carrollove parodije v enakem razmerju, kakor sta si oba izvirnika. Ker ta pogoj ni izpolnjen, so vse variante direktnih prevodov kljub svoji zanesljivosti in ugla-

jenosti nerazumljive, dejansko nesmiselne. Toda možnost razumevanja danes ni okrnjena samo bralcem takih prevodov, ampak tudi bralcem izvirnika, ki ne poznajo več Carrollovih referenčnih besedil, ker pač ne sodijo več k obvezni splošni izobrazbi. Posledice izvirnikove umeščenosti v avtorjevo sodobnost, ki ne prehaja v preteklost brez škode za koherentnost besedila in si je ni mogoče razlagati metonimično, torej sčasoma občutijo vsi, čeprav nasploh velja, da prevodi pomlajujejo izvirnike in jim s tem podaljšujejo življenje.

Prevodi kot sodobne ali posodobljene replike izvirnikov

Parizina: Byronova pesnitev v Prešernovem in Menartovem prevodu

Prvi znani slovenski prevod kakega Byronovega dela je Prešernov delni, nedokončani prevod pesnitve *Parizina*, ki je nastal leta 1833, torej sorazmerno kmalu za izvirnikom, objavljenim 1816. Sto trideset let pozneje, leta 1963, je Janez Menart prevedel *Parizino* na novo in v celoti. V svoji prevodni književnosti torej premoremo redkost – skoraj sočasen prevod iz obdobja, ki mu pripada izvirnik, in nato še 'retrospektivnega' iz veliko poznejšega obdobja s spremenjenimi pogledi na literaturo, čeprav s poslušom za ohranjanje stikov s starejšimi zgodbami, zvrstmi, oblikami in slogi.

Zdi se, da se je Prešeren prevajanja *Parizine* lotil iz več različnih nagibov, ki so se ujeli spomladi leta 1833, takrat, ko se je nenadoma silovito zaljubil v Primičevo Julijo in se je tudi v njegovi poeziji začela 'Julijina doba' (1833–38), v katero Kidrič uvršča še vrsto sonetov, *Sonetni venec* in *Krst pri Savici* (Kidrič 1936: VI; 1938: CCLVII in dalje). Poleg stalnega zanimanja za literarno dogajanje po svetu je bil torej za nastanek tega prevoda posebno pomemben emocionalni motiv: Prešernovim razvnetim čustvom je verjetno ustrezala čustvena napetost, ki preveva Byronovo verzificirano pripoved o družinski tragediji na ferrarškem dvoru, zgodbo o siloviti, toda skrivni, skorajda incestni, prepovedani in kmalu nasilno pretrgani ljubezni med Parizino in njenim pastorkom. Prešernu so se v tedanji življenjski situaciji in po prejšnjih izkušnjah lahko zdeli osebno blizu motivi strastne ljubezenske zveze, ki se v svoji silovitosti vzpne nad vse osebne ozire in družbene konvencije, kakor tudi nesrečni konec te ljubezni, in ne nazadnje celo trpljenje

prevaranega ljubezenskega partnerja. V Byronovi zgodbi sta mu bila torej najbrž po svoje blizu tako zaljubljenca Parizina in Hugo kakor tudi razočarani mož in oče Azo, vendar ta samo po svojem trpljenju in obupu, ne pa po svoji brutalni, krvavi maščevalnosti. Tega motiva Prešeren v svoji poeziji nima, zato se mu morda Byronov ekstenzivni popis dogajanja po Azovem odkritju zveze med njegovo ženo in nezakonskim sinom, ki obsega večji del pesnitve, ni zdel toliko mikaven, da bi bil prevod dokončal.

Drugi razlog je bil profesionalen, literarnoprogramski, povezan z njegovimi pesniškimi načrti: prav takrat je namreč želel preiti od krajših, že preskušanih pesniških oblik k novim, daljšim, zlasti pa napisati izviren ep, za katerega je poleg zgodbe iskal tudi primeren verz. Kakor je pred leti, ko ga je prav tako v zvezi z njegovimi načrti zanimala balada, najprej prevedel Bürgerjevo *Lenoro* in šele nato napisal *Povodnega moža*, tako je tedaj prevedel slabo polovico Byronove *Parizine* in nato čez tri leta objavil pesnitev *Krst pri Savici*. Oba prevoda sta mu bila torej priložnost za temeljit preskus pisanja dveh tedaj priljubljenih in tudi zanj osebno privlačnih pesniških oblik. Pri *Parizini* je preskušal uporabnost rimanega jamskega osmerca, za katerega se v *Krstu* nato ni odločil. Da bi si o tem prišel na jasno, mu je zadostovalo približno 200 verzov; ni mu bilo treba prevesti cele, precej dolge, zanj, ki je bil vedno mojster zgoščenega izraza, najbrž sploh preveč razvlečene pesnitve.

Tretji razlog bi utegnil biti literarnotekmovalne narave, spet podobno kakor pred leti pri prevodu Bürgerjeve *Lenore*. Takrat mu je bil poleg originala dodatni izziv Zoisov rokopisni prevod, ki ga je s svojim hotel prekositi, pri *Parizini* pa ga je mogoče spodbudil k dokazovanju svoje pesniške spretnosti rokopisni nemški prevod mladega Josepha Emanuela Hilscherja (1806–1837), ki si je v Ljubljani pridobil ugled s prevodi več krajših Byronovih pesmi, objavljenimi v časniku *Illyrisches Blatt*. Da je Prešeren poznal ta rokopis, je samo nedokazana predpostavka, ker ne vemo, kdaj je sploh nastal. Hilscherjevo *Parizino* je namreč šele postumno objavil njegov rojak August Frankl (Hilscher 1840), toda Janku Kosu se spodbudnost Hilscherjevih prevodov za Prešerna ne glede na to zdi »več kot verjetna« (Kos 1970: 188).

Frankl v predgovoru k prijateljevi zbirki izvirne in prevedene poezije navaja dokaze, da je Hilscher občudoval Byrona z nezmanjšanim žarom vse do konca svojega kratkega življenja in želel svoje prevode objaviti zbrane v knjigi, za katero pa se mu ni posrečilo najti založnika. Ker je več Byronovih pesmi prevedel in objavil v letih 1829–32, ko je živel v Ljubljani, je mogoče takrat prevedel tudi *Parizino* in

dajal rokopis brati znancem, med njimi morda Prešernu. Toda ne glede na to, ali je Prešeren ta prevod *Parizine* poznal ali ne, so že Hilscherjevi drugi prevodi, objavljeni v *Illyrisches Blatt*, ustvarili pri nemških in slovenskih bralcih raven pričakovanja, ki jo je Prešeren moral upoštevati kot merilo.

Ilija M. Petrović, ki je po klasični komparativistični metodi raziskal poznavanje lorda Byrona pri jugoslovanskih narodih, tudi pri Slovencih, je Hilscherja ustrezno predstavil kot pravega byronista, človeka, ki je Byronova dela občudoval brez pridržka in jih prevajal iz čistega navdušenja. Neustrezno pa je o njem zbudil vtis, da je bil pri prevajanju nasploh samovoljen in je izvirnike prirejal. To sodbo je oprl na spremembe naslovov, ki si jih je Hilscher dovolil pri svojem nemškem prevodu *Hebrejskih melodij*, po njem pa jih je po splošnem prepričanju povzel v slovenskih prevodih Franc Jeriša (Jeriša 1852; Petrović 1989: 20–21). Vprašanje pa je, ali ta dokaz zadostuje za posplošeno oceno. Dejstvo, da Frankl *Hebrejskih melodij* ni uvrstil v postumno izdajo Hilscherjevih pesmi, bi lahko zbujalo domnevo, da ga je izločil zato, ker spada med Hilscherjeve manj posrečene prevode. Dejansko pa ga Frankl ni sprejel v knjigo zato, ker je edini med Hilscherjevimi prevedenimi in izvirnimi deli že izšel v knjižni obliki in sicer leta 1835 pri Blasniku v Ljubljani, na prevajalčeve stroške; vsi drugi so bili objavljeni v ljubljanskem časniku *Illyrisches Blatt* ali v milanskem *Deutsches Echo* ali pa so ostali v rokopisni zapuščini.

Franklovo prepričanje, da so Hilscherjevi prevodi odlični, je obveljalo tudi pozneje. Petrović (1989: 65) navaja Murkovo mnenje, da je Hilscher »Byronove poezije celo izvrstno prestavljal«. Glonar (1926: 320) ga je tako kakor Wurzbach (1863: 30–31) ocenil še bolje, namreč da je »kot prevajalec Byrona med Nemci še danes nedosežen«, podobno tudi Legiša (1959: 65), ki piše, da »se [je] skazal kot najboljši prevajalec Byrona«.

Hilscher, ki je tudi v svoji izvirni poeziji gojil »bogato, formalno gladko obliko« (Glonar, n. m.), je gotovo občudoval metrično in stilistično virtuoznost, po kateri je slovel Byron, in ta je nedvomno privlačila tudi Prešerna. Temu primerno sta oba, Hilscher in Prešeren, *Parizino* prevedla pesniško: dosledno sta ohranila ritem jambskega osmerca s prevladujočo moško rimo – upoštevala sta torej, da je imel Byron rimo za bistven element svojih pesnitev (prim. *Don Juan*, Canto I, verz 201: »Prose poets like blankverse, I'm fond of rhyme« – Byron 1842: I, 56).

Poleg enakega števila enako dolgih in enako rimanih verzov kakor Byron imata oba tudi skoraj enako število enjambementov in zelo podobne stavčne konstrukcije.

To pomeni, da je Prešeren v vseh 12 nekitičnih odstavkih in v uvodnih verzih trinajstega, kolikor jih je vsega skupaj prevedel, dosledno rekonstruiral Byronovo verzno shemo z vsemi njenimi osnovnimi elementi, vključno z nepravilnostmi oziroma namernimi odstopanji. Byronovih 233 verzov, skoraj samih jabskih osmercev s prevladujočimi moškimi, večinoma zaporednimi rimami, je prevedel s praktično enakim številom zlogov – v 233 verzih, skoraj samih jabskih osmercih s prevladujočimi moškimi, večinoma zaporednimi rimami. Podaljšani verzi, enjambementi, dvozložne (ženske) rime namesto enozložnih (moških), prestopne ali oklepajoče namesto zaporednih – vse te variacije osnovne sheme so v Prešernovem prevodu skladne z Byronovim izvirnikom. To kažejo tudi začetni verzi 10. odstavka (poglavja), ki jih Petrovič (1989, 67) navaja kot zgled svobodnega prevoda, oddaljenga od originala. Pozneje, leta 1852 nastali Vrazov prevod, ki se zdi Petroviču manj svoboden od Prešernovega, je dejansko za petino daljši, ker je namesto v jabskem osmercu napisan v katalektičnem ali hiperkatalektičnem trohejskem desetercu z ženskimi namesto moškimi rimami, z manj enjambementi in drugimi variacijami (Stanovnik 1990: 14). – Menart, ki je poleg *Parizine* prevedel še obsežen izbor Byronovih pesmi in pesnitev, se je v temeljnih pogledih na prevod ujemal s Hilscherjevimi in Prešernovimi. Odločitev za *Parizino* je pomenila odločitev za prevajalsko tekmo s Prešernom, ne samo zaradi tega, ker je prevedel tudi tisti del pesnitve, ki ga Prešeren ni, ampak še posebno zato, ker je tisti del, ki ga je Prešeren prevedel, moral držati primerjavo z njegovim. Tudi v Menartovem prevodu se tako kakor v Hilscherjevem in Prešernovem verzi skoraj povsod ujemajo z Byronovimi, kar omogoča neposredne primerjave.

Verzno pripoved o Parizini obvladujeta čutnost in čustvenost. Začenja se z nazornim vidnim in slušnim opisom zunanega prizorišča, dopolnjenim s sinestezijo v 3. in 4. verzu 1. odstavka – povezovanjem okusa in slušne zaznave ('sladkost' zašepetanih besed). Hilscher jo je ohranil bolj dobesedno, medtem ko je Prešeren 'sladkost' smiselno nadomestil z 'medom', Menart pa spet približal izvirniku:

I, 3-4

BYRON (1816)

[...] when lovers' vows

Seem sweet in every whisper'd word;

HILSCHER (ok. 1830)

[...] wenn der Liebe Schwur

So süß in seinem Flüstern klingt,

PREŠEREN (1833)

[...] priseg zaljubljenih,

ko v vseh besedah med in smeh;

MENART (1963)

[...] ko se ljubincem zdi

šepet priseg sladkost brez mej;

Korespondenco med čutnimi vtisi, ki jih zbuja dogajanje v okolju, in občutjem ljubimcev kaže npr. raba pridevnikov v 2.–6. verzu 1. odstavka. Hilscher jo spet nenavadno natančno ohranja, Prešernov prevod je glede pridevnikov indirekten. Izpuščeni pridevnik pri samostalniku 'uho' Prešeren nadomesti pri 'vejah', ki ga pri Byronu nimajo, pri Prešernu pa so 'goste' (from the boughs : iz vej gostih) – pač zaradi verza in rime. Samostalnike prevaja Prešeren večinoma direktno, Menartov ponuja variantne rešitve:

	BYRON	HILSCHER	PREŠEREN	MENART
I, 2	high note	hell schmetternd	visokih glaseh	visoko pesem
I, 4	sweet vows	süss Flüstern	v besedah med	priseg sladkost
I, 5–6	gentle winds lonely ear	leiser Wind einsamen Ohren	sap prijetnih uho	sapice uho samotno

Byron opozarja na analogno dogajanje v okolju in osebah s paralelistično zgradbo, s ponavljalnimi figurami, ki segajo od obsežnejših besednih sklopov do navedenih anafor, npr. že v začetku pesnitve:

	BYRON	HILSCHER	PREŠEREN	MENART
I, 1	It is the hour when	Die Stunde ist's, wenn	Je čas, ko	Je čas, ko
I, 3	It is the hour when	Die Stunde, wenn	je čas	je čas, ko
I, 4			ko	ko
I, 5	And – and	Wenn – und		

Tu je zgradba v vseh prevodih v glavnem posneta, medtem ko za prevode 9.–12. verza 2. odstavka to ne velja, saj jo je rekonstruiral samo Hilscher, Menart le deloma, Prešeren pa ne:

	BYRON	HILSCHER	PREŠEREN	MENART
II, 9	There – through	Da – durch		
II, 10	And – and	Und	in	
II, 11	There – through	Da – durch's	in	
II, 12	And – and	Und	in – in	

Toda v teh verzih gre za antitetični paralelizem Parizinih fizioloških in čustvenih reakcij (II, 10, 12) na dvojne slušnih zaznav (II, 9, 11) – za izmenično prebledevanje in zardevanje, ki ga je Prešeren nadomestil z glagolsko antitezo 'upadejo : vzdignejo', Menart pa opustil:

BYRON
 II, 10 And her cheek grows pale – and her heart beats quick.
 II, 12 And her blush returns, and her bosom heaves:

HILSCHER
 II, 10 Und ihr Busen schlägt heftig, die Wange wird bleich,
 II, 12 Und die Röthe kehrt wieder, der Busen steigt,

PREŠEREN
 II, 10 lica ji upadejo, bije srce –
 II, 12 ji vzdignejo prsi, se vrne ji kri,

MENART
 II, 10 in lica zblede ji, zastane srce...
 II, 12 in prsi se dvignejo in vrne se kri.

Med čutili sta Byronu najvažnejši oko in uho, vsaj tolikokrat pa ob njiju omenja še srce – kot človekov fiziološki organ in kot metaforično središče prekipévajočih romantičnih čustev. Prešernov pesniški svet je podoben: med samostalniki, ki jih uporablja v svoji poeziji, je tretji najpogostejši 'oko' (prim. Scherber 1977: 346; Suhadolnik 1985: 83), pogost je 'pogled', med glagoli pa 'videti', 'gledati', 'pogledati'; 'usta' in 'uho' sta redkejša, zato pa je med glagoli 'peti' še pogostejši kakor 'videti'. 'Srce' je Prešernov najpogostejši samostalnik (Scherber 1977: 345; Suhadolnik 1985: 130). V prevodu *Parizine* je kot jamska beseda, prav tako kakor 'oko' in 'pogled', tudi ritmično prikladna, zato ni čudno, da včasih zamenja druge izraze ali fraze (npr. 'breast' v verz 5, ali 'soul' v XI, 5; 'he loved«' v VI, 22 je razširjeno v 'ljubilo je srce'; 'he fear'd to know' v VIII, 3 je preoblikovano v 'rani mu srce').

Ne samo, da je Prešeren 'srce' rabil še pogosteje od Byrona, ker je v jamskem verz 5 uporabljal še od pomensko bližnjih, toda ritmično nasprotnih, trohejskih 'prsi'; pogosteje od Byrona je 'srce' postavljaj na najbolj poudarjeno mesto v verz 5, na njegov rimani konec. Dvakrat je sicer ravnal obratno in ga je s konca verza predstavil v sredo, enkrat celo spremenjeno v prislovno uporabljeni pridevnik (prim. IV, 14: heaviness of heart – IV, 10: v srce jo pič; VI, 1: He clasp'd her sleeping to his heart – Spijočo srčno je objel,). Kar petkrat, večkrat od Hilscherja, pa je 'srce' bodisi kot direkten bodisi kot indirekten prevod za izraz, ki ga Byron rabi v izvorniku, prestavil s srede na konec verza. V tem pogledu se je Menartov prevod zgledoval po Prešernovem: prvi primer – 10. verz II. odstavek, je naveden zgoraj ([...] and her heart beats quick : [...] bije srce), drugi pa so iz III., V., VI. in VIII. odstavek:

III, 10

BYRON: The *hearts* which feel its fiery sway:
 HILSCHER: Der sel'ge Wahnsinn sprengt die *Brust*,
 PREŠEREN: tak so globoki, de *srce*
 MENART: da razdejala bi *srce*,

V, 9

BYRON: And clasps her Lord unto the *breast*
 HILSCHER: Und drückt an's *Herz* den Gatten heiss,
 PREŠEREN: moža zdaj stisne na *srce*,
 MENART: in stisne Aza na *srce*

VI, 21–22 (Menart 23–24)

BYRON: the child of one / He *loved* – his own all-evil son
 HILSCHER: Ja – Er, der ersten *Liebe* Lohn,/
 PREŠEREN: sin nje,/ ki jo *ljubilo* je *srce*,
 MENART: postranski sin, rojen iz nje,/ ki ji prevaral je *srce*,

VIII, 3

BYRON: The proof of all he *fear'd* to know
 HILSCHER: Was schon zu wissen bebt sein *Herz*;
 PREŠEREN: kar slišat' rani mu *srce*,
 MENART: da res je vse, za kar *srce*

Byronovo najvažnejšo figuro, rimo, s katero se verz končuje, je torej Prešeren skrbno obnavljal tudi v smiselnem, ne samo v formalnem pogledu. Zaradi tega si je zmanjšal možnosti za enako dosledno rekonstruiranje Byronove redkejše, a tudi značilne figure z začetka verza, anafore. To je videti že iz nekaterih dosedanjih navedb, posebno izrazito pa v prevodu 8.–11. verza I. odstavka, kjer je podobno kot Hilscher zamenjal polisindeton z asindetonom, s tem pa odpravil tudi paralelistično konstrukcijo in zmanjšal zvočni učinek, medtem ko je Menart anaforo ohranil:

I, 8–11

BYRON:
And in the sky the stars are met,
And on the wave is deeper blue,
And on the leaf a browner hue,
And in the heaven that clear obscure,

HILSCHER:
Am Himmel Stern an Stern gedrängt
Im Wasser zeigt sich tief res Blau,
Im Blättergrün geheim' res Grau,
Am Himmel klarer Dämmerchein,

PREŠEREN:
zvezd smeja se *obraz* odkrit,
vode višnjevi čezinčez,
rjavaši listje je dreves,
tamnota čista polni zrak,

MENART:
in v labni rosi cvet umit,
in val temneje posreben,
in list mračneje pozlačen,
in v zraku tisti medli sij,

Kaže, da se je Prešeren v sorazmerno kratkem in zato tem bolj zahtevnem verzu še najrajši odpovedal tudi prirednemu vezniku 'in', ki ga je vsebinsko lahko pogrešati, saj je nadomestljiv z vejico – polisindeton in asindeton sta si sporočilno lahko enaka. Tega ni delal povsod, dosledno pa ga je opuščal kot pripovedni kliše, s katerim Byron pogosto začenja najprej nekaj nepovezanih verznihi odstavkov (III, V, VIII), nato pa kar štiri zaporedne (X, XI, XII, XIII). Hilscher se je spet še najbolj držal izvirnikove zgradbe ('Und' v začetku V., VIII., X., XII. odstavka), medtem ko je Prešeren začel z 'in' samo VIII. odstavek, Menart pa – očitno po njegovem zgledu – tudi le VIII. in X.

Ta primanjkljaj sta Prešeren in Menart kompenzirala z uvajanjem drugih, čeprav manj opaznih evfoničnih ponavljalnih figur, kjer jih omogoča primerno izbrano in razvrščeno slovensko besedno gradivo – Prešeren samo v I. odstavku npr: '*iz rož se rose*' (I, 7); '*obraz odkrit*' (I, 8); '*vode višnjevi čezinčez*' (I, 9), posebno pa v II. in 12. verzu, ki opisujeta svetlobo, značilno za dogajanje v pesnitvi:

I, 11–12

BYRON:	And in the heaven that <i>clear obscure</i> ,/	<i>So softly dark, and darkly pure,</i>
HILSCHER:	Am Himmel <i>klarer Dämmerchein</i> ,/	<i>So mässig dunkel, dunkel rein,</i>
PREŠEREN:	<i>temnota čista polni zrak</i> , /	<i>svetloba mračna, svitli mrak,</i>
MENART:	in v zraku tisti <i>medli sij</i> , /	<i>svetlo teman, temno mebak,</i>

Parizina spada med Byronova resna, celo patetična dela, brez sledu ironije, ki je tako značilna zlasti za *Don Juana*. V 'Julijini dobi' je tudi sicer pogosto hudomušnega Prešerna ironičnost minila. Tako je npr. v zadnjem, šestem ljubezenskem sonetu (*Je od vesel'ga časa teklo leto*, okoli 1837) kar v štirih verzih kvartetnega dela (1., 4., 5., 8.) pomenljivo nadrobno datiral usodno velikonočno srečanje z neimenovano Primičevo Julijo v trnovski cerkvi:

Je od vesel'ga časa teklo leto [...]
dvakrat devet sto triintrideseto.
Bil vel'ki teden je: v soboto sveto [...]
V Trnovo, tje sem uro šel deseto.

Poleg reminiscence na Petrarko (Paternu 1977: 32–33) bi to utegnili biti tudi reminiscenca na podobno, čeprav po tonu in funkciji različno mesto v *Don Juanu* (*Canto* I, 103., 1–3; 104., 1–3). Byron v njem ironizira 'epsko širino' z navajanjem banalnih, za dogajanje nevažnih podrobnosti, povezanih z njegovo fiktivno, toda imenom navedeno junakinjo Julijo:

'T was on a summer's day – the sixth of June:–
I like to be particular in dates,
Not only of the age, and year, but moon; [...]
T was on the sixth of June, about the hour
Of halfpast six – perhaps still nearer seven –
When Julia sate within as pretty a bower [...].

V Menartovem prevodu (1983: 190):

Bil je poletni dan, bil šesti junij –
pri datumih sem rad do pike točen
v stoletju, v letu, v mesecu in luni, [...]
No, bil je šesti junij in minuta
okrog pol sedmih, bližje sedmi uri,
ko Julijo je krila krasna uta, [...]

Po vsem tem je tako za Hilscherjevo kakor za Prešernovo *Parizino* mogoče reči, da ohranjata najvažnejše oblikovne značilnosti izvirnika, tj. ustrezno število rima-nih verzov, razdelitev na odstavke, rabo figur itn., zraven pa tudi vsebinske, pogosto vse do nadrobnosti, čeprav seveda tudi z neizogibnimi leksikalnimi in sintaktičnimi substitucijami, kompenzacijami itn. Toda v primerjavi z *Lenoro* in glede na sicerš-njo raven Prešernovih poezij se je njegovima občudovalcema Levstiku in Stritarju prevod *Parizine* zdel nedodelan.

Ta sodba se je obdržala skoraj do danes in morda vplivala tudi na Menarta. Spremenil jo je Marjan Strojani (1984: 24, 31, 33), ko je z analizo Prešernovega in Menartovega prevoda *Parizine* dokazal, da je Prešernov bližji Byronovemu izvir-niku, ker ohranja njegovo poetiko, medtem ko Menartov kljub vsej natančnosti in iznajdljivosti z nekaterimi pomenskimi nadrobnostmi prilagaja izhodiščno bese-dilo pesniškemu občutju poznejšega, drugačnega časa. Zaradi tega je Strojani Me-nartove prevode nasploh, ne samo prevod *Parizine* posebej, označil za posodobitve, 'prenose' v drugače pojmovano pesništvo, medtem ko ima Prešernovo verzijo kljub temu, da je nedokončana, za pravi prevod – zunaj posebne kategorije njego-vih slovensko-nemških avtoprevodov celo za njegov edini pomembni prevod. V nasprotju z eliptičnim opozorilom »Iz nemškiga«, zapisanim v *Poezijah* ob *Lenori*, ga je namreč Prešeren sam v rokopisu določneje označil: »Po Angleškim Byrona poslovenil Dr. Prešeren« (Strojani 1984: 33, 34–37). Strojani argumenti v prid *Parizini* so prepričljivi, vprašanje pa je, ali jo je Prešeren res kvalificiral drugače od *Lenore*, ki naj bi jo imel bolj za svoje delo, *Parizino* pa za prevod. Bolj od domnev-nih razlik v kvaliteti prevajalskega dela in v bojazni, da Byron ne bi bil sprejemljiv

za cenzorje, kar omenja na koncu pisma Čelakovskemu z dne 29. aprila 1833, je bila ovira za to, da je ni uvrstil v *Poezije*, najbrž vendarle predvsem okoliščina, da je ta prevod ostal torzo.

Mazepa: Byronova pesnitev v svobodnem prevodu Koseskega in v Stritarjevem delnem prevodu

Odklonilno stališče je v javnosti po objavi *Parizine* med »nezbranimi pesmimi« v novi izdaji Prešernovih *Poezij* (1866) nedvomno še odmevalo, ko se je kmalu nato pojavil celotni *Mazepa* v prevodu Jovana Vesela – Koseskega, pospremljen z navdušenimi slavošpevi v Bleiweisovih *Novicah*.

Nepodpisan članek v rubriki 'Slovansko slovstvo' z značilnim naslovom »*Mazepa*« J. Koseskega (*Novice* XXVI, 1868, št. 9, 67–68; prim. tudi Grafenauer 1911: 128) – značilnim zato, ker Byron v njem ni omenjen – je superlativna ocena, ki ji daje še večjo težo navedba, da je povzeta po dozdevno nepristranskem časniku *Grazer Volksblatt*:

Koseski ne stoji samo na vrhuncu sedanjega jezikovega razvitka, marveč v ličnosti (eleganciji) jezika, kakor v dovršenosti izrazov in v lahki in gladki besedi prekosi najboljše sedanje pesnike slovenske. Mazeppi njegovi ne vidi se skor, da je prevod; kaže se kot izvirno delo. Mojsterski ta prevod nas živo spominja Prešernovega prevoda Bürgerjeve 'Leonore', ki je res tako izvrsten, da človek ne ve, kaj je bolje: ali original ali prevod.

Iz te navedbe je povsem očitno, da gre za prestižno vprašanje uvrstitve na lestvici slovenskih pesnikov – na njen vrh naj bi namreč po mnenju staroslovencev sodil Koseski, morda skupaj s Prešernom, morda tudi sam, po mnenju mladoslovencev pa vsekakor samo Prešeren. Tega razvrščanja Vesel – Koseski ni neposredno spodbujal, saj so ga ob *Mazepi* obhajali celo dvomi o ustreznosti rabi slovenščine v tem prevodu. V tekmo za pesniško prvenstvo ga je v imenu njegovih občudovalcev odkrito pognal predvsem Bleiweis, nato so se oglasili še drugi kritiki z različnimi stališči.

Prevod *Mazepe* se je zdel dobrodošla priložnost za povzdigovanje Koseskega, saj se je Prešeren prav ob svojem prevodu Byrona dozdevno bolj slabo odrezal. Značilno pa je, da *Novice* Veselovega prevoda ne primerjajo s Prešernovim prevodom *Parizine*, ampak z njegovim prevodom *Lenore*. Že Koseskemu očitno sploh ni bilo do tega, da bi se s Prešernom pomeril ob istem besedilu, kjer bi bila primerjava pesniške iznajdljivosti najbolj razvidna. Poleg tega se je najbrž za poljsko lociranega *Mazepo* odločil tudi zaradi tedanjega vse bolj prevladujočega slovanofilstva in

zaradi izrecne staroslovenske nenaklonjenosti ljubezenski poeziji. Vsaj implicitno pa se je pri tem vendarle skušal pomeriti tudi s Prešernom, ne samo z Byronom. Pesnitev, ki je še obsežnejša od *Parizine*, je prevedel ne samo celo, ampak »pomnoženo«, tj. razširjeno, torej prirejeno: Byronovih 869 jambskih osmercev je prevedel s 1212 enajsterci in deseterci, torej s približno 40 % več verzov, ki so povrh tega še približno za 20 % daljši. Prevod Kosiskega je torej več kakor za polovico obsežnejši od Byronovega izvirnika. A ne samo to. Byronovo pesnitev, ki je tako kakor *Parizina* razdeljena na različno dolge odstavke, je le deloma prevedel enako razčlenjeno, večinoma pa jo je preuredil v pravilne, enakomerne kitice – modificirane stance, tj. v tisto obliko, v kateri je Byron napisal *Don Juana*, Prešeren pa *Krst pri Savici*.

Toda pri vsej svobodi, ki si jo je vzel z neomejenim razširjanjem obsega, in pri dodatni olajšavi, ki jo pomenijo daljši verz in menjajoče se ženske in moške rime v primeri s samimi moškimi, je imel tudi v tej obliki manj uspeha kakor Prešeren v jamskem osmercu z moškimi rimami. Da je ustregel shemi, je uporabljal »starinski jezik, nasilno oblikovanje besed in samovoljne prispodobе« (Koblar 1982: 424), skratka, izumetničen osebni jezik, ki je že Stritarju in Levstiku ne glede na resno vsebino deloval smešno (Grafenauer 1911: 130). Povečevanju tega postopka in njegovih rezultatov sta se Levstik in Stritar javno uprla, hkrati pa sta ob tej priložnosti načela še drug problem – izenačevanje prevodov in izvirnih del. Po mnenju konservativcev si je bilo namreč z obojim mogoče pridobiti enake literarne zasluge, Stritar pa je, nasprotno, trdil, da se Vesel – Kosiski ne glede na svojo nesprejemljivo rabo jezika ne more meriti s Prešernom že samo zato, ker je Prešernov opus pretežno izviren, Veselov pa pretežno prevajalski: prevod je po njegovem namreč lažje in zato manj zaslužno delo kakor izvirno pesnjenje.

Razvila se je seveda polemika, v kateri je Cigale Stritarja izzival, naj le poskusi, ali je res tako lahko prevajati, kaj šele narediti prevod, ki bi dosegel raven Veselovega *Mazepe*. Stritar je izziv sprejel in prevedel prvih šest odstavkov, skupaj 281 verzov (*Glasnik* 1868: 230–233). Ti se po dolžini, ritmu, rimah in drugem v glavnem držijo izvirnika in njegovih 281 uvodnih verzov.

Razlika med Veselovim in Stritarjevim prevodom je vidna že v uvodnih verzih *Mazepe* (I, 1–4) – v popisu položaja, ki spominja na podobnega v Prešernovem *Uvodu h Krstu pri Savici* (»kri po Kranji, Koratani / prelita napolnila bi jezero. // Gnijo po polji v bojih pokončani / trum srčni vajvodi, in njih vojšaki,«) – mogoče gre spet za Prešernovo reminiscenco na branje Byrona. Razlika med prevodoma je očitna, čeprav spada odlomek Kosiskega med tiste, ki se sorazmerno malo razhajajo z izvirnikom:

BYRON: 'T was after dread Pultowa's day,
When fortune left the royal Swede,
Around a slaughter'd army lay,
No more to combat and to bleed

KOSESKI: Je bilo dneva po pultavski bitvi,
Kjer Svenje kralja sreča zapusti
Razdjana vsa po ostri bojni britvi,
Na vseh plateh vojašva množ leži.

Stritar: Pri Poltavi je boj končan;
bila je Švedu sreča kriva.
Tik moža mož leži zaklan,
za kralja zadnjič kri preliva.

Koseskega prevod prvih dveh verzov je skoraj dobeseden, pri čemer je seveda formalno razširjen z daljšo vrstico. Prevod naslednjih dveh verzov pa se samo še približno drži izvirnika, tako da gre dejansko za parafrazo. Stritarjev prevod je formalno skladnejši z izvirnikom, čeprav sta v njem verz in rima tudi malo podaljšana: akatalektični jamb alternira s hiperkatalektičnim in daljša verza se seveda končujeta z ženskima namesto z moškima rimama. Vsebinski odmiki, npr. neprevedena pridevnika 'dread' in 'royal' iz prvih dveh verzov, so manjši in zaradi skoraj enakega verza manj opazni.

Že malo večji vzorec besedila iz prvega in drugega odstavka kaže, da primerjava posameznih verzov v izvirniku in prevodih ni mogoča, ker se Koseski ni držal niti števila verzov izvirnika niti njihove razvrstitve v odstavke – čutil se je veliko manj vezanega kakor Stritar, ki pa je glede tega tudi manj natančen od Prešerna.

Vsebinsko ekvivalenco si kaže ogledati ob Byronovi značilni figuri – ironiji, elementu, ki se v *Mazepi* tu in tam pojavi kar sredi siceršnje 'epske širine' in patosa. Mazepa, ki tako kakor Prešernov Črtomir osamljen preživi pogubno bitko, začne svojo dolgo pripoved na prigovarjanje ranjenega švedskega kralja. Tega pa ne zanima tisto, kar ima Mazepa povedati, ampak pričakuje, da ga bo poslušanje enakomernega pripovedovanja končno rešilo nadležne nespečnosti:

BYRON (IV, 42–47):
[...]-»But I request,«
Said Sweden's monarch, »thou wilt tell
This tale of thine, and I may reap,
Perchance, from this the boon of sleep;
For at this moment from my eyes
the hope of present slumber flies.«

KOSISKI (I, 16. kitica, 3–8):

[...]–Al mene hudo mika,
Pristavi kralj, da slišim bazne glas,
Dosežem tak, da saj dremote slika
Počitka mi pokaže v delji kras,
Sedaj zbujen sem tako še, da spanje
Za mene je le prazna želja, sanje!

STRITAR (IV, 54–57, 60–61):

– »A slišati je želja moja.
S tem boš najblažji dar mi dal;
ko bodeš pravil, morebiti
pokoj mi kratek vtegne priti;
tako pa upati ne smem,
da spanje zbliža se očem.«

V prevodu Vesela – Kosiskega se švedski kralj izraža tako nerazumljivo, da nesramna zbadljivost njegove pripombe ni razvidna. Byronov Mazepe pa monarhu ne ostane dolžan: ko mu ironično opisuje svojega prejšnjega, poljskega kralja, z dvoumnostmi zajame v neprizanesljivo kritični opis tudi fiktivnega poslušalca svoje pripovedi, švedskega kralja:

Byron (IV, 54–57, 60–61):

A learned monarch, faith! was he,
And most unlike your majesty:
He made no wars, and did not gain
New realms to lose them back again;
No that he had no cares to vex,
He loved the muses and the sex;

KOSISKI (I, 18: 1–4; 19: 12):

On mož učen, modrosti cvet gotovo,
Drugačen ves ko vaša visokost,
Si ni svojil držav, da bi na novo
Zgubaval jih, želja enacih prost, [...]
Doma napak pa bilo je ne malo,
On ljubil je poduk in lepši spol,

STRITAR (V, 7–12):

Bil res je pravi učenjak,
Vam, veličanstvo, ne enak!
Dežel dobival z mečem ni,
Da spet potem jih izgubi;
pa ni brez dela bil nikdar,
žen bilo mu in muz je mar;

Koseski je Byronovo poanto razvedenil, ker je Mazepovo tekočo pripoved kljub glatkemu ritmu spremenil v nerodnejše in težje razumljivo govorjenje; ironično sumarno oznako 'učenega monarha' pa je omilil, ker je 'muze in seks' pedagoško-evfemistično spremenil v 'poduk in lepši spol'. Tudi Stritar se je direktni, gotovo nezaželeni omembi 'seksa' izognil in ga nadomestil z manj izzivalnimi 'ženami'.

Ne glede na te detajle je Stritar s svojim prevodom vsaj zavrnil, če že ne tudi prepričal nasprotnike. Zraven pa je z njim tudi pokazal, da ga kot izvirnega ustvarjalca ne zanima prevajanje epske pesnitve, ki v njegovem literarnem programu ni bila več aktualna. A ne samo to: pokazal je, da ga ne privlači niti Byronova poezija niti prevajanje nasploh; njegov prevod *Mazepe* je bil zamišljen samo kot hitro, v nekaj dneh narejen poskusni vzorec, ki ga nikoli ni imel namena dokončati.

Byron je bil torej takrat, ko je bil v Evropi še aktualen, slovenskemu občinstvu slabše predstavljen, kakor bi bil lahko glede na sorazmerno zgodaj nastali, a pozno objavljeni Prešernov prevod. Izbor pesnitev, ki se danes zdita manj vabljivi v primeri z nekaterimi drugimi, zanimivejšimi Byronovimi deli, npr. z *Don Juanom* (prim. Jurak 1964), je ustrezal okusu prevajalcev in deloma tedanjega slovenskega občinstva, čeprav bi takojšen natis *Parizine* gotovo motil mnoge puriste, ne samo cenzorje. Edini dokončani prevod, Koseskega *Mazepe*, je Byronovo delo prikrojil, medtem ko Stritarjev začetek *Mazepe* sploh ni imel namena predstaviti izvirnik, ampak le razveljaviti prevod Koseskega. Ti trije prevodi torej kot prevodi iz različnih razlogov niso opravili svoje primarne funkcije, dokazujejo pa, da je bil Byronov pesniški opus sredi 19. stoletja pomemben katalizator razvoja slovenske poezije in kritične misli o njej. Zato so posamezne vidike in segmente byronizma razčlenjevali številni slovenski literarni zgodovinarji in prešernoslovci (Kidrič 1938; Slodnjak 1952; Legiša 1959; Paternu 1976, 1977; Kos 1970, 1987).

Glavni, a z byronskega vidika najmanj obdelani posrednik pa je Janez Menart, ki je obsežen izbor Byronovih pesmi in pesnitev prevedel v drugi polovici 20. stoletja, med njimi poleg celotne *Parizine* tudi prvi spev *Don Juana*. Kljub prevajalčevi očitni afiniteti do retrospektivnega predstavljanja vrhunskih pesniških del od renesanse do romantike in kljub temu, da je med njimi izbiral tista, ki so mu bila osebno blizu – Byron npr. zaradi zahtevnega verza, ljubezenske tematike in ironične distance do svojih junakov in do svojega pisanja nasploh – pa ti prevodi niso imeli namena delovati predvsem kot živa, še vedno aktualna literatura, ampak bolj kot programirano odstranjevanje 'belih lis' slovenske prevodne literature.

Jevgenij Onjegin: Puškinov roman v verzih v Prijateljevem, Bordonovem in Klopčičevem prevodu

ČASOVNI OKVIR: 20. STOLETJE. Ivan Verč je v *Spremni besedi* k ponatisu najmlajšega med natisnjenimi slovenskimi prevodi celotnega Puškinovega romana v verzih strnil bibliografske podatke o njih v zgoščeno metonimijo: »Slovenska literarna zavest pozna tri prevode *Jevgenija Onjegina*.« Ta ugotovitev implicitno opozarja, da delnih prevodov, kolikor jih pač je, ne poznamo. Verč med njimi omenja le rokopis Lili Novy, ki je ostal neobjavljen in zato najmanj dostopen. 'Slovenska literarna zavest' pa je tudi v zvezi s tremi celotnimi prevodi seveda posplošitev: dejansko jo zastopajo sorazmerno maloštevilni specialisti med literarnimi zgodovinarji in ljubitelji med knjižnimi molji. Še med temi pa gotovo ne poznajo vsi vseh treh prevodov, čeprav so vsi iz 20. stoletja: pred prvo svetovno vojno je še v avstroogrski monarhiji najprej izšel Prijatelj (1909), po več kot 50 letih, torej precej po drugi svetovni vojni, v federativni republiki Jugoslaviji nato Bordonov (1962) in kmalu za njim še Klopčičev (1967). Ta je že ob prvem natisu izšel v dveh variantah, vezani in broširani, po dvajset letih je bil ponatisnjen v *Knjižnici Kondor* (1987) in čez nekaj let, že v samostojni Sloveniji, še v zbirki *Klasiki Kondorja* (1994).

Nobeden torej ni nastal v živem stiku s časom, ko je Puškin po skoraj desetletnem delu in postopnem objavljanju posameznih poglavij dal v tisk celotno besedilo svojega rimanege romana (1832) in ko je Prešeren prevedel v slovenščino precejšen del Byronove *Parizine* (1833). Vsi so iz poznejših obdobj in vsi so bili izrecno povezani s pietetnimi počastitvami pesnikovih postumnih jubilejev: Prijateljev prevod je izšel ob 110-letnici Puškinovega rojstva, Bordonov ob 125-letnici smrti, Klopčičev naj bi izšel ob 150-letnici rojstva, objavljen je bil ob 130-letnici smrti in ponatisnjen ob 150-letnici smrti. To pomeni, da je bil Puškin v 20. stoletju že uvrščen med klasike svetovne književnosti in da smo slovenske prevode *Onjegina* dobivali tako kakor v tem obdobju prevode drugih mojstrovin različne provenience: deloma zaradi njihove sporočilne in artistične privlačnosti, deloma iz občutka dolžnosti, da moramo popraviti zamujeno, ujeti bleščečo literarno preteklost, ki je sočasno nismo imeli priložnosti spoznati.

PUŠKIN MED ROMANTIKO IN REALIZMOM. Ruski pesnik, dramatik in pripovednik A. S. Puškin (1799–1837) je pisal v času romantike in med romantična besedila spada tudi njegov roman v verzih *Jevgenij Onjegin*. Sloves, ki si ga je pridobil med sodobniki, je ohranil tudi pozneje in ostal občudovan še vse 20. stoletje. Ruski pisatelji in literarni kritiki so že v 19. stoletju začeli opažati njegova stičišča z rea-

lizmom. Našli so jih v stvarnih, kritičnih opisih življenja tedanjega ruskega višjega sloja, v zasnovi kompleksnih značajev osrednjega para oseb, Onjegina in Tatjane, ki postopno preraščata mladostniško občudovanje zahodnoevropskih predromantičnih in romantičnih literarnih junakov in junakinj, in v avtorjevih ironičnih pripombah o priljubljenih sentimentalističnih romanih in romantičnih pesnitvah, pa tudi o romantiki in klasicizmu. Ta opazanja so na eni strani poudarjala Puškinovo izvirnost, drugačnost od slavnih angleških, nemških in francoskih romantičnih pesnikov, na drugi strani pa so pripisovala večji pomen 'času in okolju', tj. stvarni, dokumentarni in iz nje izvedeni nazorski podlagi literarnega besedila, kakor dojemanju njegove domišljajske, artistske oblikovanosti in sporočila. Literarnost literarnih del tovrstnih interpretov pogosto ni posebno zanimala, ker je v obdobjih ruskih represivnih režimov od carističnih do sovjetskih marsikdaj veljala za taktično potrebno, toda vsebinsko odvečno kamuflažo kritike razmer in oblasti.

Dosledna verzna oblikovanost *Jevgenija Onjegina* je učinkovito povezana z osebno, tedaj in pozneje moderno pripovedno perspektivo. Vse niti romana ima v rokah fiktivni avtor, ki je v besedilu navzoč kot pripovedovalec in komentator, a se ne predstavlja kot hladen vsevednež, temveč kot razumevajoč osebni znanec protagonistov svoje zgodbe. Čeprav se s tem uvršča med fiktivne osebe romana, se z nobeno izmed njih ne enači, nobeni dozdevno ne kroji usode, od nobene pa si tudi ne da usmerjati pogleda na dogajanje. O poteku in načinu svojega pisanja odloča sam, včasih pove tudi kaj o sebi in svojih težavah pri pisanju. Življenje v Peterburgu, Moskvi in na ruskem podeželju opisuje ironično in sočutno, skeptično in ganjeno, povezanost svojih junakov z naravo opeva čustveno in stvarno. Svoje ga 'dobrega prijatelja' Onjegina kaže kot razgledanega, a že utrujenega 'dandyja', predanega 'spleenu' in branju Byrona, bonvivana, ki je o sebi prepričan, da se je še pred svojim tridesetim letom vsega naveličal, dokler ga nazadnje ne preseneti silovito ljubezensko čustvo. Onjeginovega mladeniškega prijatelja Lenskega opisuje kot zanesenjaškega, viharneškega zaljubljenca in ljubosumneža, ki občuduje predvsem Schillerja. Paralelni ženski par sester Tatjane in Olge je enako kontrasten – Tatjana se iz naivne, nesrečno zaljubljene bralke modnih romanov razvije v preudarno, resignirano damo, medtem ko Olga ostaja slej ko prej priljudna in površna.

Avktorialni pripovedovalec vključuje v roman tudi bralca: ogovarja ga kot neposrednega naslovnika svoje pripovedi, ne da bi določneje opredelil, za koga gre. Nagovorjenega se torej lahko čuti vsakdo, ne glede na to, kdaj in kako, v katerem natisu izvirnika ali v katerem prevodu prebira Puškinov verzificirani roman. Povezovanje *Onjegina* z realizmom, tj. pripisovanje realističnih značilnosti pesniku, ki

je živel in objavljaval še pred obdobjem realizma, je zato mogoče razumeti kot priznanje njegovi privlačnosti in vplivnosti na pisatelje in kritike poznejših obdobj, in kot postopek vrednotenja, ki se ni omejeval samo na Puškina, ampak je imel širše razsežnosti. Realizem je namreč v drugi polovici 19. stoletja nasploh veljal za zrelejšo, zahtevnejšo in zato več vredno literarno smer od romantike, še v večjem delu 20. stoletja pa je bil občudovalcem vsakršne veristične družbene kritike zgled prave, resne umetnosti, nasprotne zanje nesprejemljivim modernim in še posebno avantgardnim literarnim tokovom. Puškin - realist naj bi bil zato bistveno več vreden od Puškina - romantika.

Tako vrednotenje je pri nas rahlo nakazal že sodobnik pesnikov slovenske moderne, literarni zgodovinar, občudovalec, dobri poznavalec in vztrajni prevajalec ruske književnosti Ivan Prijatelj (1875–1937), ki je v uvodnem poglavju svoje monografije *Predbodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma* precejšnjo pozornost namenil Puškinu (1921: 12–13):

Klasični Puškin je posezal na svoji obsežni skali neredko tudi po naravnost realističnih tonih. Njegova Muza se je pogosto pridružila realnemu ruskemu človeku iz širokih ljudskih vrst, in to ne samo v malce romantično-historični sij zaoblečenem uporniku Pugačovu (v vzorni historični noveli »Kapitanovi hčerki«), ampak zlasti v »Onjeginu«, v katerem je Puškin vpodobil tip ruske ženske, s fino intimnostjo opisal rusko pokrajino, rusko zimo, ruskega kmetiča z njega konjičem, nemirno pomahujočim z repom in boječe prhajočim, poizkušajočim skromen dir po cesti sredi stepe, v kateri čuti bližino volka z njegovo sivo volkuljo. Puškinova domišljija se je rada pomudila ob istinito ruskih podeželskih slikah: »Peščeni hrib ljubim, v solnce vprt« – pravi v »Onjeginu« – »in bajtico ob jerebikah, polomljen plot in leso v vrt. Na nebu sivkaste oblake, pred skednjem slamo vrh navlake in robnik v senci gostih iv ter mladih rac razgovor živ; sedaj me balalajka ginja, pijani ples me veseli pred pragom krčme sred vasi.« V direktnem nasprotju s takrat vsemogočno vplivnimi francoskimi in angleškimi, duševno upornimi individualisti – romantiki pravi in obeta, da se hoče polotiti družabnega ruskega romana »v skromni prozi«.

Te sodbe so se ohranile, povzelo jih je npr. še geslo *Puškin* v leksikonu Cankarjeve založbe *Svetovna književnost* (1984: 360), ki se opira na številne vire in so ga pregledali slovenski strokovnjaki, med njimi rusist Drago Bajt:

Najbolj se je od Byrona odmaknil v velikem romanu in verzih *Jevgenij Onjegin*, v katerem se epska podlaga prepleta z lirsko izpovednostjo, ironijo in s satiro; delo pomeni enega vrhov evropskega romantičnega pesništva, hkrati pa velja tudi za začetek ruskega družbeno-psihološkega romana.

PRIJATELJEV PREVOD: PREVEDENI ONJEGIN NAJ POSTANE SLOVENSKA UMETNINA. Prijatelj se je s Puškinom ukvarjal že prej, v kritični razpravi *Puškin v*

slovenskih prevodih (1901), ki ji je namenjeno tudi poglavje v prvem delu te knjige. V njem je videl predvsem pomembnega ustvarjalca, klasika, ki je večji od svojega časa in smo ga zato v prevodih spoznavali tudi pri nas, vendar niti verzni niti prozni prevodi razen redkih izjem niso bili na primerni ravni, predvsem zaradi površnosti in nezadovoljivega jezikovnega znanja. O kakovosti prevoda torej odloča prevajalčev posluš za izvirnik, za slovenščino in za slovenskega bralca (n. d.: 58, 59):

Naloga slovenskih ljubiteljev Puškina ni bila po mojem mnenju nič drugega, nego čitati Puškina s slovenskim srcem in slovenskim čutom. In potem: iskati v sferah njegove poezije nove, slovenske vidike, odkriti s l o v e n s k e g a Puškina. [...] Tako bi se bilo prevajalo samo to, kar odgovarja našemu okusu, in tako, kakor zahteva naš jezik. Tako bi bili dobili domačega Puškina in uživali bi bili slovanskega pesnika pred svojo dušo, ne pa samo njegovo slavo pred inostranci.

Med več kot 40 obravnavanimi prevodi je bil Prijatelj popolnoma zadovoljen le z dvema ali tremi. Kratek kritičen komentar je namenil tudi svojemu lastnemu zgodnjemu prevodu Puškinove prozne povesti, objavljenemu leta 1896. Podpisal ga je s psevdonimom Semen Semenovič, zato so le poznavalci vedeli, da piše o sebi (n. d.: 87): »Semenovič se je tedaj učil ruščine in je prelagal torej za vajo. [...] Prelagatelj je gotovo rabil poleg izvirnika nemški prevod. Semenovičeva *Kapitanova bči* je prevod srednje vrste.«

Ko je presodil, da sta slovenski jezik in okus slovenskih bralcev dozorela za *Jevgenija Onjegina*, ki je med prevodi iz 19. stoletja opazno manjkal, se ga je namenil lotiti sam. Literarnozgodovinsko je bil dobro razgledan, prevajalsko precej izkušen, očitno pa je zaupal tudi svoji pesniški žilici, čeprav je v prevodih dotlej ni preskušal; pokazal pa jo je z obsežno mladostno pesnitvijo *V samoti*, »zloženo v zanosnem Gregorčičevem slogu« (Koblar 1952: 573). Prijatelj celotni verzni prevod *Onjegina* je izšel proti koncu leta 1909 kot šesti zvezek ambiciozno zasnovane zbirke Slovenske matice *Prevodi iz svetovne književnosti*: v njej sta dotlej izšli Shakespearovi drami *Kralj Lear* in *Beniški trgovec* (obe 1905), Tolstojeva povest *Moč teme*, Njegoševa pesnitev *Gorski venec* (obe 1907) in Goethejev *Faust* (1908).

Naklonjeno in hkrati neprizanesljivo oceno Prijateljevega prevoda je v *Ljubljanskem zvonu* (1910) kmalu objavil Joža Glonar. Pohvalil je izbiro Puškinovega verznega romana in ga tako kakor Prijatelj označil za »delo visoke umetniške cene, ki pa je obenem zanimivo tudi za širše občinstvo«. Pohvalil je založnično odločitev, da je prevodu dodala opombe in spremno besedo, ki jo je v pomoč slovenskemu

bralcu spisal prevajalec. V kaskadi oziralnih odvisnikov je nato pohvalil še prevod in v isti sapi opozoril na njegove slabe strani (Glonar 1910: 181–183):

Prevod se bere cele dolge partije kakor original; v njih se je prevajatelj pokazal kongenijalnega tolmača, ki se je popolnoma vglobil v izvirnik in ga podal z vso njegovo očarujočo prešernostjo, ki je tudi v tempu prevoda srečno zadel vso ono prikrito resnobo ženija, ki se skriva za gladko, salonsko ironijo, nedolžnimi zabavljicami in 'okroglimi' verzi, ki zvene tuintam – navidez! – kakor kaka brezskrbna lajnarjeva poskočnica. Pismo Tanje (verzi 1776–1854) je divno prevedeno [...]. Posebno pa so se posrečili opisi narave, kakor npr. opis jeseni (2446–2487) in opis zime (2614–2642). [...] Prelagatelj se vseskozi in verno drži izvirnikovega besedila in prelaga zvesto po predlogi. Vendar pa je na nekaterih mestih podal zmisel precej po svoje, s tem pa je prevod večkrat postal medel, brezbarven, težko umljiv ali celo napačen. [...] Take stvari motijo in ovirajo (kakor tudi ne ravno redki trdi verzi) čitatelju poglobitev v umetniško delo, ker so nekake mrtve točke, preko katerih se mora z muko in naporom zaganjati. S tem pa se venomer trga ona intimna notranja vez med umetnikovim delom in čitateljem, brez katere ostane vsako delo za čitateljevo srce in njegov duh neplodno. [...] Prevod je za prelagatelja in 'Matico' zaslužno delo; zasluga pa bi lahko bila mnogo večja, če bi dr. Prijatelj dela ne bil dal tako hitro iz rok.

Prijatelj je v takojšnjem, nadrobnem odgovoru pokazal, da svojega *Onjegina* ni več imel za začetniški 'prevod srednje vrste', temveč za dognano, zrelo delo, zato so ga Glonarjevi očitki prizadeli kot neutemeljeni in apodiktčni. Prenagljenost je kot vzrok za očitane pomanjkljivosti svojega prevoda zavrnil, saj piše, da se je z *Onjeginom* ukvarjal tri leta. Krivdo za kritikove težave pri branju in razumevanju pa je zvrnil deloma na samovoljne popravke tedanjega Matičinega predsednika in urednika publikacij Frana Ilešiča, deloma na Glonarjevo dozdevno nedojemljivost za dvoumnosti, ki so značilne za vsako literarno umetnino in upravičene v vsakem ustreznem prevodu. Očital mu je tudi, da je prezrl pogovorno sproščenost, ki v Puškinovih verzih nadomešča klasicistično »papirnost in suhoparno slovniško pretiranost«. Dozdevne jezikovne nepravilnosti in nedoslednosti v prevodu zato po prevajalčevem mnenju niso napake, ampak ohranjanje izvirnikovih značilnosti.

BORDONOV PREVOD: ONJEGIN NAJ BO PREVEDEN SODOBNO IN PESNIŠKO. Prijateljevo teoretično razumevanje literarnega besedila in prevoda, predvsem njune večpomenskosti, je ohranilo veljavo, Glonarjeve ugotovitve o številnih 'trdih verzih' in motečih 'mrtvih točkah' v prvem poslovenjenem *Onjeginu* pa tudi. Ugleda, kakršnega je Prijatelj užival kot literarni zgodovinar, si njegov prevod Puškinovega romana ni pridobil. Že pred njegovo smrtjo je zato tlela misel na novega, šele leta 1962 pa jo je 'ob 125. obletnici Puškinove smrti in 130. obletnici prve objave zadnjega poglavja *Onjegina*' uresničil pravnik, rusist in pesnik Rado Bordon (1915–1992). Njegov prevod je izšel pri založbi Obzorja v bibliofilski

izdaji z ilustracijami Jožeta Ciuhe in s prevajalčevimi spremnimi besedili, opombami in kazali. Tako prevod kakor dodatna besedila očitno tekmujejo s Prijateljevimi in opozarjajo, da je tudi ta izdaja temeljito pripravljena: študiji o Puškinu in njegovem romanu ter o prevodih Evgenija Onjegina v jugoslovanskih književnostih z raznovrstnimi pojasnili in pomagali vred sta obsežnejši od prevoda. To pomeni, da je soglašal s Prijateljem, ki je imel Puškina za klasika, večjega od svojega časa, ker je »prešel tri velike literarne tokove: klasicizem, romantiko in realizem« (Bordon 1962: 483, 484).

Prijateljevega prevoda seveda ni hvalil, soglašal je z Glonarjevo kritiko, jo povzel v delno priznavalni, a pretežno odklonilni sodbi, nato pa zgovorno pojasnil, v kakšnem razmerju je z njim njegov lastni prevod (Bordon 1962: 504, 510, 511, 515):

Ivan Prijatelj je bil nedvomno dober poznavalec ruskega jezika in ruske književnosti kakor tudi Puškinovega književnega dela. V svojem prevodu Evgenija Onjegina je zvesto ohranil onjeginso kitico ter strogi razpored moških in ženskih rim. Žal pa mu je primanjkovalo pesniškega navdiha in pesniške ustvarjalne moči, da bi bil mogel preliti Puškinove verze v ustrezno slovensko pesniško posodo. [...] Ko smo se lotili naloge, da bi slovenskim bravcem dali nov, pesniški prevod Puškinovega romana v verzih, smo se docela zavedali, da se lotevamo izredno težavnega in odgovornega dela, saj gre za eno najzahtevnejših del ne samo v ruski, marveč v vsej svetovni književnosti. Doslej najprizadevnejši prevajavec Puškinove poezije v slovenščino Mile Klopčič je neke zapisal: »Prevajalcem postavlja Puškin v svoji poeziji mnoge in hude težave. Ne gre le za zvestobo do zunanje oblike in do vestnega prenašanja misli in podob, marveč za prenos muzike Puškinovega verza, za prenos nečesa, kar se ne da natanko opredeliti, kar pa je za Puškinov stih bistveno.« [...] Prevajavec je bil vseskozi prepričan, da je treba Puškinovega Evgenija Onjegina predstaviti današnjemu slovenskemu bravcu v sodobnem pesniškem jeziku, pri tem pa ohraniti vse bistvene značilnosti Puškinovega pesniškega sloga, njegovo barvo, poetičnost in melodičnost. Ne gre namreč prezreti dejstva, da leži med Puškinom in nami poldrugo stoletje in da so izrazna sredstva sodobnega pesniškega jezika, bodisi ruskega ali slovenskega, drugačna, kot so bila v Puškinovi dobi. [...] Zaradi jezikovne sorodnosti med ruščino in slovenščino, zlasti sorodnosti v strukturi verza, kakor tudi zavoljo izredne oblikovne strnjivosti Puškinovega verza, so tudi v Evgeniju Onjeginu verzi, ki prevajavcu v slovenščino narekujejo *eno samo* prevodno rešitev (npr.: *Onjegin, dobri moj prijatelj*, in pod.) in bi jih sleherni slovenski prevajavec, ki bi se lotil prevajanja Evgenija Onjegina, presadil v slovenščino natanko enako; bržkone jih ne bo prav nič drugače tudi v prihodnosti prevedel kateri koli slovenski pesnik, ki se bo znova lotil prevajanja Puškinovega Evgenija Onjegina, tega preskusnega kamna pesniške prevajavske zmogljivosti. Taki primeri so se pri presajanju Puškinove poezije v slovenščino dogajali že v preteklosti, ko sta dva prevajavca docela neodvisno drug od drugega prevedla iste verze popolnoma enako. V tem je tudi 'opravičilo', da je peščica verzov v našem prevodu enaka Prijateljevemu prevodu, kar bi utegnilo kazati, da smo si od njega ta ali oni verz 'sposodili'; v nekaj redkih primerih smo dejansko uporabili isti prevodni verz, zlasti tam, kjer smo se slučajno znašli skupaj s Prijateljem ali kjer se nam je njegov verz zdel tudi v strukturi naših verzov docela ustrezen in utemeljen.

Bordonov prevod je torej želel biti pesniški, sodoben, a nič manj temeljit kakor Prijatelj. Tu in tam si je dovolil tudi kaj povzeti iz njega, čeprav ga je želel predvsem prekositi in poudarjati svojo drugačnost. Na razliko je opozoril že s transkripcijo imena naslovnega junaka 'Evgenij' namesto Prijateljevega 'Jevgenij'. 'Evgenij' je ruska in hkrati slovenska različica pisave lastnega imena, znanega tudi v ženski obliki 'Evgenija', ki je bila uporabljena npr. v Bradačevem prevodu Balzacovega romana *Evgenija Grandetova* (1935). Vendar se v slovenščini tudi izgovarja tako, kakor se piše, medtem ko ruski izgovor začetni 'e' zmehta v 'je'. Pisavo priimka pa je Bordon poslovenil tako kakor Prijatelj, torej po drugačnem principu kakor pisavo 'Evgenija' – Puškinovega 'Onegina' je spremenil v 'Onjegina', torej je v zapisu upošteval ruski izgovor zmešanega 'e'-ja. Bordonov kompromis se ni obdržal, celotni prevod pa se je vseeno dobro bral. Andrijan Lah je še desetletja pozneje v leksikonu *Slovenska književnost* (1996: 39) ocenil, da je Bordon Puškinovega *Evgenija Onjegina* mojstrsko prepesnil v slovenščino. Kljub temu je sorazmerno kmalu, čez pet let, izšel s prejšnjim naslovom *Jevgenij Onjegin* nov, Klopčičev prevod, ki pa je bil napovedan že pred Bordonovim.

KLOPČIČEV PREVOD: PREVEDENI ONJEGIN NAJ POVEZUJE ROMANTIKO, REALIZEM IN SODOBNOST. Pesnik, dramatik in prevajalec Mile Klopčič (1905–1984) je svoj prevod *Onjegina* napovedal že ob 150-letnici Puškinovega rojstva, ki jo je Državna založba Slovenije sklenila počastiti s širokopotezno izdajo njegovih izbranih del v šestih knjigah. Njihov urednik je bil Klopčič, ki je prispeval zanje tudi večino prevodov in spremnih besedil. V jubilejnem letu sta izšli druga in četrta knjiga, prozne *Povesti* (1949), ki jih je prevedel Vladimir Levstik, in verzne *Drame* (1949) v prevodih Josipa Vidmarja. Šele nato je sledila tretja, ki bi po načrtu morala biti prva – *Pesmi* (1950), v kateri je Klopčič več kakor sto svojim prevodom dodal nekaj malega drugih, starejših: tri Župančičeve, po enega Vidmarjevega in Voduškovega in prav tistega Levstikovega *Vrana*, ki ga je odlično ocenil že Ivan Prijatelj. Naslednje leto so izšle nadaljnje *Povesti, članki in pisma* (1951), spet pretežno v Klopčičevih prevodih, le *Stotnikova hči* in *Potovanje v Arzrum* v prevodih Vladimirja Levstika. Po osemletnem presledku so sledile *Pesnitve in pravljice* (1959) v prevodih Mileta Klopčiča, Otona Župančiča, Jožeta Udoviča in Tita Vidmarja. Kot zadnja, šesta knjiga je bil že spočetka napovedan *Jevgenij Onjegin* v Klopčičevem prevodu, toda njegov izid je bil večkrat preložen in nazadnje je izšel pet let za Bordonovim, toda v dveh variantah – vezan v *Izbranih delih A. S. Puškina* in broširan v zbirki *Klasje* (1967).

Objava novega prevoda dela, ki je bilo šele pred kratkim na novo prevedeno, je bila v tistem času pri nas redkost, saj je nasploh veljalo, da se pomanjkljive ali

zastarele prevode da popravi in posodobiti. Pomenila je veliko priznanje obema prevajalcema – Bordonu in Klopčiču – in Puškinu, ki sta ga podobno kot pred njima Prijatelj imela za klasika.

Klopčič je sprva poudarjal Puškinovo pripadnost realizmu, ki ga je tudi glede na to, da se je sam imel za socialnega realista, bolj cenil od romantike, pozneje pa je v uvodu k prevedenemu *Onjeginu* v Puškinovih *Izbranih delih* svojo privrženost realistični doktrini vendarle omilil in priznal, da ima verzni roman tudi 'romantične poteze' (Klopčič 1967: 10):

Bilo pa bi preveč udobno, odpraviti naš roman v verzih kratkomalo z oznako realističnega, prvega ruskega realističnega romana, pa čeprav resnično stoji na začetku tako bogatega ruskega realističnega pripovedništva. Nikakor namreč ne gre prezreti v njem romantičnih potez in celo – že spričo množice imen in prisposodob iz antične mitologije – ostankov klasicizma iz prvih let Puškinovega ustvarjanja.

Klopčič se je vsekakor potrudil, da bi v prevodu upošteval izvirnikov stilni in jezikovni razpon. Zahtevnost te naloge je gotovo prispevala svoje k zamudam in večkrat neuresničenim napovedim, očitno pa prevoda ni hotel dati iz rok nedodelanega, čeprav mu gotovo ni bilo prijetno, da ga je prehitel Bordonov. Na drugi strani je v tem lahko videl svojo prednost, saj je že na koncu svoje daljše študije *Življenje A. S. Puškina* v prvi knjigi *Izbranega dela A. S. Puškina* (Klopčič 1950: 48) opozoril, da dober prevod omogoča solidna prevajalska tradicija – potrebnih je več poskusov, da se posreči pravi:

Bilo je potrebno stoletno delo v prevajanju Puškinovih verzov v evropske jezike, bila je potrebna množica prevajalcev, ki so se preizkušali ob istih Puškinovih verzih (Francozi, Nemci, Angleži, Italijani, Čehi, Srbi itd. imajo npr. po tri do šest prevodov 'Onjegina!'), da so ustvarili osnove, iz katerih je za stoletnico Puškinove smrti pognala lepa vrsta tako ustrezajočih prevodov, da je Evropa priznala Puškinu-pesniku domovinsko pravico v družini največjih mojstrov verza, kakor je že poprej priznala mojstrstvo Puškinu-pripovedniku.

Prihodnost mu je pritrčila – po dvajset letih je bil prvič in čez nadaljnjih sedem let drugič ponatisnjen Klopčičev, ne Bordonov prevod. To odločitev je natančno utemeljil rusist Ivan Verč, ki je takrat že uležanemu prevodu napisal nova, z novim znanjem in novimi razgledi podprta spremna besedila (Verč 1987: 331–332):

Za Klopčičevo poslovenitev sem se odločil na podlagi primerjalnih kriterijev, ki jih je pri prevodu treba upoštevati: točnosti in popolnosti prevoda, jezika in melodije verza. [...] Vsega skupaj smo našli 94 primerov s pomensko 'obteženo' informacijo, v katerih se Klopčičev

prevod le delno (ali sploh ne) sklada z izvirnikom (na 5638 verzov je to 1,66 odstotka). [...] Klopčič je zelo dobro razumel smisel neenotnosti Puškinovega jezika. V mejah, ki jih je slovenski literarni jezik (tembolj pesniški in tembolj leta 1967) dopuščal, je zato izoblikoval raznolik jezikovni register, ki ne teži k 'harmoničnemu' izničenju nasprotij (v imenu Puškinovega romantičnega 'genija' s prevlado enega samega jezikovno-miselnega središča). Brez teh nasprotij bi bilo besedilo pomensko okrnjeno, slovenski bralec pa bi še naprej slišal v Puškinu 'glas bogov' tudi tam, kjer je ta glas 'znižan' na raven naše vsakdanjosti. Klopčič ima nedvomno zaslugo, da je z enjambementom tako kakor Puškin dosledno rušil navidezno sklenjenost metričnega sistema. Vsi pomisleki, ki izhajajo iz domneve, da je Klopčičev jezik trd in sintaktična ter leksikalna melodija verza netekoča, zavirajoča in včasih celo odbijajoča zaradi neskladnosti med ritmičnimi in skladenskimi enotami ter med besedo in domnevno slogovno normo, so v resnici le potrdilo o pravilnosti Klopčičevih prevajalskih in pesniških izbir.

PREVOD IN PSEVDOPREVOD, CITATI, ALUZIJE IN REMINISCENCE. Povzdigovanje 'realističnih' elementov poudarja pomen mimetične zgodbe, oseb in prizorišč, torej tistega, kar ni prevajalčev glavni problem in seveda ne *Onjeginova* edina razsežnost. Onjeginova zgodba poteka v ruskem okolju, a v stiku z drugimi kulturami: o protagonistih romana iz besedila zvemo, da berejo več angleškega, francoskega in nemškega kakor ruskega leposlovja, časopisja in filozofije. O Tatjani Puškinov fiktivni pripovedovalec pove, da je – tako kakor druge tedanje ruske gospodične – tudi pisala samo v francoščini in da je moral za objavo v romanu njeno ljubezensko pismo Jevgeniju prevesti v ruščino. Pred tem spretnim psevdoprevodom, ki je Puškinu pridobil veliko občudovanja, se fiktivni pripovedovalec, začasno spremenjen v dozdevnega prevajalca, konvencionalno opravičuje, da njegova ruska verzija po pristnosti izraza še zdaleč ne dosega francoskega izvirnika. Tega seveda ne navede, ker je fiktiven in mora ostati skrit, zato da razvnema bralčevo domišljijo in zvečuje učinek 'prevedenega' besedila. Slovenski prevajalci so Puškinovo namišljeno intertekstualnost ohranili, kakor se v tem primeru zdi najprimerneje – psevdoprevod so tako kot vse drugo prevedli iz ruščine v slovenščino.

Mimetičnost se v Puškinovem romanu vseskoz prepleta z intertekstualnostjo. V Tatjaninem pismu je povezava z drugim besedilom izjemoma fiktivna, sicer prevladujejo interakcije z realnimi teksti. Vseh osem poglavij romana npr. uvajajo moti, tj. navedki odlomkov iz dejansko obstoječih besedil dejansko živčih avtorjev, ki so pod citiranimi verzi tudi navedeni: med njimi je pet ruskih (knez Vjazemski, Žukovski, Dmitrijev, Baratsinski, Gribojedov), dva francoska (Malfilatre, Necker) in po en latinski (Horacij), italijanski (Petrarca) in angleški (Byron, ki aludira na Shakespeara). Vsi ti odlomki so navedeni v izvirnikih, tj. ruski v ruščini, drugi v francoščini, latinščini, italijanščini in angleščini. V prevodih so navedki v jeziku izvirnika navadno prevedeni, navedki v drugih jezikih so ohranjeni neprevedeni.

Klopčič se je držal tega postopka in ruske citate prevedel v slovenščino, druge je pustil neprevedene. Prijatelj in Bordon sta ravnala drugače: prevedla nista ničesar, tudi ruske navedke sta ohranila nespremenjene, le da jih je Prijatelj transkribiral v latinico, Bordon pa ohranil zapisane v azbuki. Vzrok za to je morda besedna igra s homonimoma 'rus', ki v latinščini pomeni 'vas, podeželje', v ruščini, pisana z veliko začetnico, pa 'Rusijo'. Tak dvojni moto začenja drugo poglavje, in Klopčič je ohranil njegovo poanto z ohranitvijo homonima, ki pomensko ni natančen, vsebinsko pa približno ustrezen: 'Rus' v slovenščini ne pomeni Rusije, ampak njenega predstavnika, pripadnika ruskega naroda.

Nekaj citatov – v ruščini in v drugih jezikih – je vpletenih tudi v besedilo romana. Njihovih avtorjev Puškin ne navaja vedno, včasih pa jih omeni v proznih *Opombah*, ki jih je dodal svoji verzni pripovedi. Prijatelj in Klopčič sta jih prevedla in kot posebno besedilno enoto uvrstila za prevod romana; posebej sta dopisala še svoje opombe. Bordon je Puškinove upošteval, toda ne kot samostojno celoto, ampak jih je dodatno komentirane zajel kar v svoja neprimerno obsežnejša *Pojasnila*. Verč je Klopčičev prevod Puškinovih opomb ohranil, njegove pa je zamenjal s svojimi interpretativnimi komentarji, ki jim je dal slikovit naslov *Pomensko informativni potopis po kiticah Jevgenija Onjegina* (Verč 1987: 229–315).

Z enim teh citatov se Puškin v 37. kitici drugega poglavja ponorčuje iz Lenskega, ko mu da na grobu nesojenega tasta, dolgočasnega podeželana, ponoviti Hamletov vzklík »Poor Yorick!«, besedici, ki sta v Shakespearovi drami izrečeni v drugačnih okoliščinah in namenjeni pravkar izkopani lobanji bistrournega dvornega šaljivca. Vsi trije slovenski prevajalci navajajo citat tako kakor izvirnik, torej v angleščini. Puškinovo kratko opombo št. 16, ki Hamletov vzklík navaja v ruskem prevodu in ob Shakespearu pomenljivo omenja še Sterna, sta Prijatelj in Klopčič natančno prevedla (Prijatelj verjetno po kakšni starejši izdaji pod št. 19, Klopčič tako kot v izdaji izvirnika iz l. 1947: 176 pod št. 16), Bordon je ohlapnejši prevod vključil v svoje močno razširjeno pojasnilo (Bordon 1962: 350).

Citat iz 22. kitice tretjega poglavja, vzet iz Dantejevega znamenitega napisa nad vrati pekla v prvem delu *Božanske komedije*, je uporabljen v podobno spremenjenem, frivolno-ironičnem kontekstu opisa, kako ravna s svojimi občudovalci lahkomišelna dekleta iz boljše družbe, vendar je naveden v ruskem prevodu, ne v izvirniku. Puškinu se je očitno zdel še bolj razpoznaven od Shakespearovega, zato Dantejevega imena ne omenja niti v besedilu niti v opombi (v Prijateljevem prevodu št. 23, v Klopčičevem št. 20, tako kot v Puškin 1947: 176). Tam je navedel

celotni verz v italijanščini (*Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*) in z litoto, zajeto v oznaki 'skromnega avtorja', ponudil ironično, torej zavajajoče pojasnilo, zakaj je v besedilu romana povzel le njegovo prvo polovico (»Skromnyj avtor naš prevrel tol'ko pervuju polovinu slavnogo stiha«). Prijatelj in Klopčič sta pustila v tej opombi italijanski navedek nepreveden, kratko rusko pojasnilo sta prevedla: »Skromni avtor je preložil samo polovico slavnega stiha« (Prijatelj), »Skromni avtor je prevedel le prvo polovico verza« (Klopčič). Bordon je lakonično opombo prevedel še natančneje (»Skromni avtor je prevedel le prvo polovico slavnega verza«), nato pa ji dodal še dobro mero pojasnil (Bordon 1962: 359):

Citat je iz *Božanske komedije* (Pekel, 3. spev, 9. verz), ki jo je napisal največji italijanski pesnik *Dante Alighieri* (1265–1321). P.[uškin] ima na tem mestu moško rimo, ki jo je moral ohraniti tudi prevajavec. Točen prevod bi se glasil: *Pustite upe na vsekar! V prevodu pesnika Alojza Gradnika* (Pekel, 1959) se verz glasi: *Pustite upe vse, ki ste vstopili!*

Nekomentirano pa je pri vsem tem pustil dejstvo, da je v besedilu romana prevedel Dantejev, ne Puškinov verz:

Onjegin III, 22

PUŠKIN: Ostav' nadeždu navsegda!
PRIJATELJ: Vsak up pustite na vsekar.
BORDON: *Kdor vstopil si, zavrzi up!*
KLOPČIČ: Za vekomaj pustite up...

Puškin namreč povzema le prvi del Dantejevega verza: iz njega izpušča dvozložni pridevniški zaimek 'ogni' (= vsak), dodaja pa mu trizložni časovni prislov 'navsegda' (= za zmeraj) in tako iz Dantejevega enajsterca dobi osmerek, kakršnega potrebuje za 'onjeginsko kitico'. Vendar tu ne gre samo za dolžino verza in seveda tudi ne za »avtorjevo skromnost«, ki jo omenja Puškin: uvedba »tistih, ki vstopajo«, spreminja salonsko zbadljivko v lasciven namig. Bordonov 'popravek' je na videz poznavalsko dopolnilo Puškinovega citata, dejansko pa spreminja njegov smisel in znižuje slog pripovedi.

Poleg raznovrstnih citatov je v Puškinovem romanu več aluzij na pesnike in besedila, ki jih slovenski bralec ne pozna in bi v prevodih ostale nezaznavne. Kompenzacija za to razsežnost izvirnika se prevajalcu ponuja v analognih sintagmatskih, leksikalnih in morfoloških namigih na znane domače avtorje. Ivanu Prijatelju se je tak podomačevalni postopek načelno zdel primeren, ustrezał pa je tudi njegovim tedanjim življenjskim okoliščinam. Vse od leta 1898 do 1919 je namreč živel na Dunaju, od koder je hodil na daljša študijska potovanja v Rusijo in le na krajše obiske v

domovino. Ko je prevajal *Onjegina*, torej ni bil v stalnem stiku s sodobno meščansko in podeželansko pogovorno slovenščino, bil pa je na tekočem s slovensko poezijo. Dobro je poznal zlasti njen tedanji najmočnejši del od Prešerna do Župančiča, in v prevodu *Onjegina* povzel kar nekaj tradicionalnih sintagem, leksemov in figur, npr. epitetov, aliteracij, anafor – izmed Župančičevih npr. »Ste bili kdaj, *pesniki solzavi*, / že *brali ljubici gizdavi* / *pesnitve svoje*?« (IV, 34) ali »ko čita svojo misel nji, ki pesem mu *ljubav* budi, / *devojki*, ljubko koprneči!« – Bordon in Klopčič Župančičeve dikcije nista vpletala, tu in tam pa sta tudi povzela Prešernovo. Npr. iz poglavij III, 38, in VII, 13:

PUŠKIN:	I meždu tem, duša v nej pyla	I slez byl poloj tomnyj vzor.
PRIJATELJ:	Medtem ko žgo jo <i>srčne rane</i> ,	oči so polne ji <i>solza</i> .
BORDON:	Medtem jo žgejo <i>srčne rane</i> ,	oči skelijo od <i>solza</i> .
KLOPČIČ:	<i>Strašno peko jo srčne rane</i> ,	poln solz je medli ji pogled.

PUŠKIN:	Kak ten' ona bez celi brodit,	Nigde, ni v čem ej net otrad,	I <i>serdce</i> rvetsja popolam.
PRIJATELJ:	Kot <i>senca brez miru</i> pohaja,	a tolažila zanjo ni	in <i>počiti ji če srce</i> .
BORDON:	kot <i>senca</i> po stezicah <i>tava</i> ,	in komaj še duši <i>solze</i> ,	od muk se trga ji <i>srce</i> .
KLOPČIČ:	Kot <i>senca tava</i> , vsa zgubljen	in zadržavane <i>solze</i>	groze raznesti ji <i>srce</i> .

Ali Gregorčičevo iz poglavja VII, 28:

PUŠKIN:	Prostitute, mirnye doliny,	I vy, znakomyh gor veršiny,	I vy, znakomie lesa.
PRIJATELJ:	<i>O z Bogom</i> , mirne <i>ve</i> doline,	in znanih hribov <i>ve višine</i> ,	domovi znani <i>vi</i> dreves!
BORDON:	<i>Oj z bogom</i> , ljubljene doline,	prijazne trate in vzpetine,	samota hoste in polja!
KLOPČIČ:	<i>O z bogom</i> , <i>vi</i> gozdovi mirni,	pozdravljeni, <i>vi doli</i> širni,	<i>vi</i> dragi griči za vasjo!
PUŠKIN:	Prosti, nebesnaja krasa,	prosti, veselaja priroda!	
PRIJATELJ:	<i>O z Bogom</i> , <i>sinji</i> <i>kras</i> <i>nebes</i> ,	<i>in z Bogom</i> , radostna priroda!	
BORDON:	<i>Oj z bogom</i> , <i>sinji</i> <i>svod</i> <i>neba</i> ,	opojna, radostna priroda	
KLOPČIČ:	<i>O z bogom</i> , jasno ti nebo,	<i>o z bogom</i> , blažena narava!	

Zdi se, da so tovrstne aluzije pogojene bolj s prevajalčevimi naključnimi odločitvami kakor z namenom, da bi nadomestile izvirnikove namige. Njihova funkcija je drugačna: uporabljene so pravzaprav bolj kot reminiscence, ki jih ponuja jezikovno-literarni spomin, kadar izvirnik zahteva privzdignjeno izražanje. Ta vtis pri Prijatelju povečuje še opazna, največkrat moteča raba redkih, zastarelih, pomensko nejasnih, nerodno skovanih, skrajšanih, podaljšanih, nenavadno naglašanih besed in izrazov, skratka, koseskizmov, ki jih je v svojem zgodnejšem kritičnem pretresu slovenskih prevodov Puškina ostro zavračal. Takrat je vedel, da delujejo smešno ali patetično tudi tam, kjer niti avtorju niti prevajalcu ni do tega učinka. Bordon in Klopčič sta se takim skrajnostim v glavnem izogibala. Npr. v poglavju VI, 32, in VIII, 17:

PUŠKIN: Pod *grud'* on byl navylet ranen; Dymjas' iz rany krov' tekla.
 PRIJATELJ: Prebit mu spodnji del je *gruden*, kadi se rane topli vir.
 BORDON: je krogla prsi mu prebila, počasi se odteka kri.
 KLOPČIČ: Srce mu krogla je prebila, kadeč se teče kri mu v sneg.

PUŠKIN: »Skaži mne, knjaz, ne znaeš ty, Kto tam [...] S poslom ispanskim govorit?«
 PRIJATELJ: »Knez, ti boš vedel *javalne*, kdo ta je [...], ki španski konzul z njo *golči*?«
 BORDON: »Bi mi lahko povedal, knez, kdo dama [...] je [...] ki s španskim konzulom kramlja?«
 KLOPČIČ: »Katera je ta dama, knez, ki tam [...] z ministrom španskim govorit?«

Tudi Bordonovo in Klopčičevo modernejše besedišče ni brez arhaizmov, ki so tako kot Prijateljevi načelno ustrezen kontrast pogovornemu jeziku in občasnim žargonizmom, torej Puškinovemu jezikovnemu razponu. Ne najdemo pa jih v vseh prevodih na istih mestih in zlasti v Bordonovem, čeprav manj kot v Prijateljevem, ne zvenijo vsi kot stilizmi, ampak tu in tam kot nerodnosti, npr. v poglavju III, 28:

PUŠKIN: Byt' možet, na bedy moju, / Krasavic novyh pokolen', / Žurnalov vnjav moljaščij glas,
 PRIJATELJ: Mogoče se še dogodi, / da lepotic bo novi *zarod* / nasvetom časnikov sledil
 BORDON: Morda bo zame čas *gorjup*, / ko novih lepotic bo *zarod* / nasvetom časnikov sledil.
 KLOPČIČ: Mogoče kmalu, vedi vrag, / bo nov rod lepotic poslušal / proseči, vneti glas revij

Na drugi strani se je Bordonu in Klopčiču vrnilo tudi kaj vsebinsko problematičnega – Bordonu npr. tisto, da Tatjana v 8. kitici III. poglavja 'kolne' tako kakor v Prešernovem verzu »kolne kmet, molitve bravši«, Klopčiču v 53. kitici I. poglavja anahronizem, da je Onjegin postal na vasi lastnik 'tovarn' namesto Puškinovih 'delavnic' (Stanovnik 2004: 219).

OBILJE VERZOV, PREOBILJE RIM. Na velik del prevajalskih odločitev je gotovo vplivala prisila verzov in rim, povezanih v onjeginске kitice. Z občasnimi manjšimi odmiki pri dolžini verzov in razvrstitvi rim so jih posneli vsi trije prevajalci. V romanu je okrog 400 kitic, vsaka ima štirinajst verzov, od teh osem osemzložnih z moškimi rimami in šest devetzložnih z ženskimi rimami. Rime so deloma zaporedne, deloma izmenične, deloma oklepajoče. Klopčič je opozoril, da je onjeginска kitica pravzaprav varianta soneta, v katerem so verzi razvrščeni tako kakor v shakespearemskem, angleškem sonetu (4 + 4 + 4 + 2), ne tako kakor v petrarkovskem, italijanskem (4 + 4 + 3 + 3), le da so krajši: sonet ima 154, onjeginска kitica 118 zlogov (Klopčič 1967: 20). Slovenskim prevajalcem so delale težave predvsem prevladujoče moške rime, ki so v slovenščini redkejše od ženskih. Zato so se pogosto odločali za zastarele izraze in oblike: večkrat so npr. naglašali na zadnjem zlogu tudi besede, ki so navadno naglašene na predzadnjem (róko – rokó, glávo – glavó),

in rabili skrajšane glagolske oblike (teko, lijo, vro) namesto običajnih tečejo, lijejo, vrejo), npr. v poglavju VIII, 40:

PUŠKIN: I tiho slezy l'et rekoj, Operšis' na ruku ščekoj.
PRIJATELJ: podpira lice si z roko in tihe solze ji teko.
BORDON: Glavo podpira si z roko, po licih solze ji lijo.
KLOPČIČ: Oprto v dlan ima glavo, in solze ji v potokih vro.

A tudi med ženskimi rimami so zlasti v Prijateljevem prevodu včasih nečiste, z današnjega vidika celo optične namesto foničnih (VI, 42: z Olgo – dolgo; VII, 26: z adost – malenkost).

Obilica rimanih verzov je kdaj pa kdaj postala breme že za Puškina. O tem je pisal prijateljem in tudi v romanu je svojemu fiktivnemu avtorju-pripovedovalcu dal potožiti, da bi lažje pisal v prozi. Ivanu Prijatelju, ki je sicer pisal predvsem znanstveno prozo, je bilo zahtevno verzificiranje pač še bolj naporno, iskanje rim še bolj težavno. Na prijetne strani proze sta tudi Bordon, ki mu je sicer verzificiranje šlo od rok, in Klopčič, ki je bil ugleden pesnik in eden najbolj produktivnih sodobnih prevajalcev poezije, najbrž pomislila vsaj takrat, ko sta prevajala verze o prozi, verzih in rimi (III, 13 in VI, 43):

PUŠKIN: Byt' možet, voleju nebes, / *Ja perestanu byt' poetom*, / V menja vselitsja novyj bes, /
I, Febovy prezrev ygrozy, / *Unižus' do smirennoj prozy*.
PRIJATELJ: Mogoče, da nebo stori / *poetu konec* in demonom / v oblast me novim izroči, /
Da groženj Feba ne zbojim se / in *skromne proze* polotim se.
BORDON: Če velel bo nebes vladar, / *poetsko liro bom odložil*, / nov demon bo moj gospodar. /
Ne bom pred Febom čutil groze, / *ponižam se do krotke proze*,
KLOPČIČ: Mogoče na ukaz nebes / *porečem zbogom zvonkim rimam*, / obsede me vsega nov bes /
in dasi Feb mi pot bo križal / bom k *skromni prozi* se *ponižal*.

PUŠKIN: Leta k *surovoj proze* klonjat, / Leta šalun'ju *rifmu* gonjat,
I ja – so vzdohom priznajus' – / Za nej lenivej voločus'.
PRIJATELJ: Čas pozen h *grobi prozi* kloni, / čas *labkožirko rimo* goni
in jaz, z zavzdihom to priznam, / že leno se za njo peham.
BORDON: Moj čas se h *grobi prozi* sklanja, / *poredno rimo* že preganja;
in jaz – z otožnostjo priznam – / se že težko za njo peham.
KLOPČIČ: K *preprosti prozi* čas me vabi, / češ, *rimo* *frfrasto* pozabi,
ki žal za njo se – ne tajim – / čedalje bolj nerad podim.

Ključni samostalniki, npr. 'proza' in 'rima' so včasih ohranjeni, včasih nadomeščeni z metonimijo, npr. 'poetska lira' ali 'zvonke rime' namesto Puškinovega 'poeta'. Pomenski odtenki v pridevniških oznakah so variiirani: groba/preprosta proza,

lahkoživa/poredna/frfrasta rima. V Puškinovi šali o iskanju mašil sta Bordon in Klopčič ohranila Prijateljovo rimo 'kože – rože' in sintagmo 'se srebri', Prijateljev 'srež' pa je Bordon zamenjal z 'ivjem', Klopčič s 'slano' (IV, 42):

- PUŠKIN: I vot uže treščat *morozy* / I serebrjatsja sred' polej...
(Čitate! ždet už *rifmy rozy*; / Na, vot voz' mi ee skorej!)
- PRIJATELJ: Že sili zimski mraz do *kože*, / Srež se srebri po ravni vsej...
Zdaj bralec čaka v *rimi* – *rože*; / na, evo je, pa jo imej!)
- BORDON: Že reže zimski mraz do *kože*, / Na poljih ivje se srebri...
(Zdaj čakaš, bravec, *rimo*: *rože*. / Prav! Naj po tvojem se zgodi!)
- KLOPČIČ: Že reže včasih mraz do *kože*, / Na poljih slana se srebri...
(Naš bralec čaka *rimo rože*; / izvoli, prosim, kar po nji!)

Ob napornem obnavljanju Puškinovega verznega ritma, rim in kitične forme so si očitno vsi trije slovenski prevajalci prizadevali tudi za pomensko skladnost prevedenih besedil z izvirnikom. Čeprav so pomenske poudarke v nadrobnostih presojali vsak po svoje in iskali vsak svoje variante in odtenke, je njihov skupni spoštljivi odnos do izvirnika prepričljivo izražen z medsebojno primerljivostjo celote in nadrobnosti: ne samo, da so vsi trije razdeljeni v enaka poglavja in kitice, kot je določil Puškin, ampak so skoraj dosledno analogni celo posamezni verzi.

SKLEP. Vsi trije doslej objavljeni celotni slovenski prevodi Puškinovega *Jevgenija Onjegina* (1832) so iz 20. stoletja: Prijatelj (1909), Bordonov (1962) in Klopčičev (1967, 1987, 1994). V tem obdobju je bilo delo velikega ruskega romantika vse bolj cenjeno v domovini in v zahodnem svetu. Ivan Prijatelj ga je zato že v začetku stoletja označil za klasika, podobno nato Bordon in Klopčič. Oznaki romantika so se rajši izogibali. Posebno Klopčič, urednik Puškinovih *Izbranih del* in najvidnejši prevajalec njegovih verzov, je imel po zgledu ruskih kritikov romantiko bolj za svetovnonazorsko in s tem vrednostno oznako kakor za nevtralen termin, s katerim literarna zgodovina označuje eno izmed novodobnih smeri, in je Puškina hotel še posebno povzdigniti z oznako realista, ki je presegel najprej klasicizem in nato še romantiko. Vsi trije prevodi so izšli kot izrecne jubilejne počastitve ob obletnicah Puškinovega rojstva ali smrti. V vseh treh je tehtnost izvirnika in posledično tudi prevoda poudarjena z obsežnimi spremnimi besedili, uvodi, opombami, komentarji.

Vsi trije prevodi v celoti povzemajo izvirnikovo rimano 'onjeginsko kitico', ohranjajo njegove mimetične razsežnosti, tj. njegovo zasidranost v ruski družbi in pokrajini, deloma tudi njegovo intertekstualnost, zlasti citatnost. Puškinove aluzije na avtorje, ki pri nas niso bili znani, so vsak po svoje nadomeščali z domačimi re-

miniscencami. Ivan Prijatelj se je oprl na slovensko pesniško tradicijo od Prešerna prek Gregorčiča do Župančiča, a se zatekal tudi k mašilom, tj. k jezikovni izumetničenosti in neizbirčnosti, značilni za Koseskega. Bordon je kljub temu, da je svoj prevod zasnoval polemično in ga zasidral v sproščenem sodobnem jeziku, včasih povzemal Prijateljeve rešitve. Oba prejšnja prevoda je z njunim občasnim arhaiziranjem vred pretehtano upošteval tudi Klopčič, le da Puškinove ironije ni zamenjaval niti s Prijateljevimi nenamernimi zdrsi v banalnost niti z Bordonovimi namernimi preskoki v frivolnost.

Prevajalci *Onjegina* so torej upoštevali tradicijo slovenskega pesništva in prevajalstva, vendar ne z enakim uspehom. Njihovi prevodi so kljub skupnemu izhodišču, tj. pojmovanju prevoda kot absolutno odvisnega besedila, različni, izrazito individualni. Literarni zgodovinar Ivan Prijatelj si je bil na jasnem o artističnih razsežnostih Puškinovega romana, ni pa premogel dovolj pesniške inventivnosti, da bi mu zahtevni prevod uspel. Pravnik Rado Bordon je bil spretnejši, a bolj površen verzifikator, tako da je za najustreznejšega obveljal resnobnejši, skrbnejši prevod pesnika Mileta Klopčiča.

Hamlet (V I): prizor iz Shakespearove tragedije v Šauperlovem, Cankarjevem, Župančičevem in Modrovem prevodu

HAMLET IN GROBARJA: KRALJEVIČ, KLOVN IN KMET. Za Shakespearovo dramatiko je značilna širina – tudi geografska, historična in socialna: dogajanje poteka v antičnih Atenah, Efezu, Troji, Rimu in Aleksandriji, v srednjeveškem in renesančnem Londonu in v drugih angleških, francoskih, danskih, posebno pa italijanskih krajih, mestih, gradovih in na podeželju. Izreden je tudi Shakespearov jezikovni razpon, vendar ne zato, ker bi bil analogen geografskim in historičnim okvirom dramskega dogajanja: vse osebe iz tega fiktivnega sveta govorijo angleščino, ne glede na to, od kod in iz katerega časa so. Angleško ne govorijo samo angleški kralji, ampak prav tako tudi francoski, ne samo Macbeth, Falstaff in vesele Windsorke, ampak tudi Julij Cezar in Koriolan, Timon Atenski in Titus Andronik, Antonij in Kleopatra, beneški trgovec in Othello, danski princ Hamlet, Romeo in Julija in ob njih elsinorški dvorjani, veronski plemiči, padovanski meščani ter seveda služinčad, rokodelci in vojščaki z vseh koncev sveta. Shakespeare si ne prizadeva ustvarjati iluzij o kraju in času dogajanja z izrazitejšo ali celo sistematično rabo tujk, kalkov ali fraz v neangleških jezikih, z rabo angleških dialektov ali z arhaiziranjem. Njegove tragedije, komedije in historije so jezikovno bogate in izrazite, po razponu in siceršnjih značilnostih pa ne bistveno različne.

Govorica njegovih dramskih oseb seveda ni izenačena, vse tudi ne pridejo enako do besede. Še najmanjša se zdi med njimi razlika v spretnosti besedovanja, čeprav je nekaterim očitno ljubše zapleteno, abstraktno, učeno, celo izumetničeno govorjenje, drugim pa preprostejše, konkretnije, neposrednejše. Uporabljena jezikovna skala tako zajema vse od izbranih, vzvišenih besed in zapletene metaforike do preprostih, hudomušnih, robatih in vulgarnih izrazov. Način in raven govorjenja sta pogojena s karakternimi lastnostmi in s psihološkimi faktorji, predvsem s čustvenimi stanji nastopajočih oseb, opazno pa tudi z njihovo stanovsko pripadnostjo, tj. s poklicem in z družbenim položajem: kralji in plemstvo se vsaj deloma izražajo drugače od rokodelcev in služinčadi, ne glede na to, na kateri konec sveta in v katero zgodovinsko obdobje je postavljeno njihovo delovanje, in tudi ne glede na to, v kateri dramski zvrsti nastopajo.

Razpon Shakespearovih sociolektov je opazen prav zato, ker so v njegovem dramskem dejanju udeleženi pripadniki vseh družbenih slojev, in to predvsem taki, ki so ne glede na svoj poklic in položaj zgovorni in jezikovno spretni. Obnje postavlja seveda tudi redkobesednejše ali celo povsem molčeče in zato neizrazite, za dogajanje manj pomembne osebe, ki spadajo v razne sloje. Malo besedila imajo npr. v *Hamletu* vojak Francisko ali angleška odposlanca, vlogo molčečih kolektivnih oseb pa npr. 'gospodje', 'vojaki', 'spremstvo'.

Na verbalni ravni so mnogi posamezniki iz nižjih stanov enakovredni protagonistom plemenitega rodu, čeprav so njihovo obzorje, perspektive in pogledi drugačni in temu primerno različen tudi njihov način mišljenja, vrednotenja in izražanja. Nazoren zgled za vse to je prvi prizor zadnjega, petega dejanja tragedije o *Hamletu*. V njem nastopata dva para stanovsko različnih oseb – anonimna plebejska grobarja, ki ju avtor ločuje kar z zaporednima številka ('prvi' in 'drugi'), in individualizirana plemiška aristokrata, ki imata osebni imeni (*Hamlet* in *Horacij*). V obeh parih je po eden zgovornejši od drugega – prvi grobar in *Hamlet* govorita precej več od drugega grobarja in *Horacija*.

Paralelni dvojici se srečata kmalu potem, ko *Hamletova* mati v zaključnem prizoru četrtega dejanja pove svojemu možu, *Hamletovemu* očimu kralju *Klavdiju*, in *Ofelijinemu* bratu *Laertu* novico o *Ofelijini* smrti: z olikanimi besedami, urejenimi v gladke blankverze, jima opiše, kako in kje se je od vsega hudega, predvsem od težav s *Hamletom* izmučena in zmedena ministrova hči utopila. Občinstvo, ki v naslednjem prizoru zagleda dva dotlej neznana možaka, kako prideta z lopatama in krampom na pokopališče kopat nekaj, kar sama takoj označita za grob, torej že

dovolj ve, da lahko iz njunega pogovora takoj razbere, da se pripravlja Ofelijin pogreb – čeprav kopača ne omenjata nobenega imena, pač pa dokaj robato in ironično, samozavestno in neprizadeto v prozi komentirata tisto, kar je prej povedala kraljica.

Zanimivo si je ogledati, kakšne ekvivalente so za Shakespearove jezikovne distinkcije našli slovenski prevajalci Hamleta – pionir Dragotin Šauperl s svojim, le delno, postumno objavljenim prevodom in za njim trije mojstri slovenskega jezika: Ivan Cankar, ki je izpilil in dopolnil Šauperlov prevod, Oton Župančič in Janko Moder.

GROBAR O SOCIALNI NEENAKOSTI, PRIVILEGIJAH PLEMSTVA IN GOSPOSTVU SVOJEGA STANU. Shakespeare že v prvem stavku, ki ga v navedenem prizoru da izgovoriti prvemu grobarju, na kratko opredeli položaj in problem, seveda z grobarjeve perspektive: grob, ki sta ga možaka prišla kopat, bo za žensko, samomorilko, in grobarja zanima, kakšen bo pogreb. Da gre za žensko, je povedano mimogrede, samo implicitno, z osebnim zaimkom (*she*); da gre za samomorilko, pove grobar z ironičnim evfemizmom: namesto direktnega izraza 'smrt' uporabi metonimično 'zveličanje' (*salvation*); vprašanje, kakšen bo pogreb, pa je direktno in nedvoumno (*is she to be buried in Christian burial*).

Slovenskim prevajalcem se je zdelo primerneje izrecno opredeliti, da gre za žensko, čeprav bi lahko to dejstvo posredno izrazili samo z glagolsko obliko, brez osebnega zaimka. Cankar in Župančič sta v glavnem obdržala Shakespearov besedni red, toda s tem spremenila njegov stavčni poudarek, Moder pa je s spremenjenim besednim redom tako kakor Shakespeare poudaril glavno vprašanje, tj. krščanski pogreb, ne vzrok za nastanek tega vprašanja, namreč 'prostovoljno zveličanje', tj. samomor:

Prvi grobar

SHAKESPEARE: *Is she to be buried in Christian burial that wilfully seeks her own salvation?*

CANKAR: Ali naj *krščansko pokopljejo* tako žensko, ki išče samovoljno svojega izveličanja?

ŽUPANČIČ: Ali naj *po krščansko pokopljejo* žensko, ki radovoljno išče svojega zveličanja?

MODER: Naj ima ženska, ki svojeglavo sili v zveličanje, *krščanski pogreb*?

Odgovor je takojšen: da, pogreb bo krščanski; sledi mu dopolnjen opis okoliščin in s tem natančnejša opredelitev umrle: samomorilka je utopljenka. To sproži pripombe o upravičenosti krščanskega pogreba: začnejo se z ironičnim razglabljanjem o razliki med hoteno in nehoteno utopitvijo in končajo s posmehljivo antitezo

uvodni sintagmi (*in* Christian burial : *out of* Christian burial). Bistven pa je sklep: samomorilka ne bi mogla biti krščansko pokopana, če ne bi bila plemenitega rodu:

Drugi grobar

SHAKESPEARE: If this had not been *a gentlewoman*, she should have been *buried out o' Christian burial*.

CANKAR: Če bi ne bila *gospodična*, ne *zagrebl* bi je v *blagoslovljeno zemljo*.

ŽUPANČIČ: Če ne bi bila *žlabtna gospodična*, je ne bi *pokopali* v *blagoslovljeno zemljo*.

MODER: Če bi tole ne bila *gosposka ženska*, bi ne *dobila krščanskega pogreba*.

Slovenski prevajalci so za izraz 'gentlewoman', ki v slovenščini nima direktnega enobesednega ekvivalenta, poiskali različne ustreznice. Ker je Ofelija umrla neporočena, se je Cankar odločil za 'gospodično', Župančič prav tako, le da jo je dopolnil s pridevnikom 'žlabtna', ki poleg družinskega stanu določneje opredeljuje položaj na socialni lestvici. Moder se je najbolj držal izvirnika in tudi najbolj natančno povzel pomen izraza 'gentlewoman', čeprav je zanj uporabil dve besedi: s pridevnikom 'gosposka' je poudaril socialni položaj, s samostalnikom 'ženska' se je izognil oznaki zakonskega stanu, obseženi v izrazu 'gospodična'; v obravnavanem kontekstu namreč ni važno, ali je Ofelija poročena ali neporočena, torej 'gospa' ali 'gospodična', važno je, da pripada gospodi, torej 'višjemu sloju'. – Prav tako so vsi trije prevajalci zaradi različnih konstrukcij v slovenščini in angleščini poiskali različne kompenzacije za antitetični sintagmi 'in' : 'out of' christian burial'. Cankar in Župančič sta to figuro obšla; Cankar je 'krščanski pogreb' nadomestil z metonimijo 'blagoslovljena zemlja', Župančič jo je prevzel in samo glagol 'zagrebsti' zamenjal s 'pokopati', medtem ko se je Moder spet odločil za neposredni, pomensko najbližji prevod 'krščanski pogreb'.

Stanovske razlike med velikaši ('great folk') in drugimi kristjani, ki naj bi jim bili enaki ('even Christian'), a jim niso enaki ne tokraj ne onkraj groba, komentirata grobarja izrazito ironično, z obešenjaškim humorjem, ki ga nazadnje zabeli logično speljan paradoks: zaradi posmrtnega privilegija – neupravičenega krščanskega pogreba – je plemstvu olajšano celo predsmrtno nasilje nad sabo. Ta paradoks implicitno opozarja na dvoreznost privilegijev, ki so lahko tudi breme, ne samo olajšanje za tiste, ki so jih deležni:

Prvi grobar

SHAKESPEARE: [...] and the more pity that *great folk* should have countenance in this world to drown or hang themselves, more than their *even Christian*.

CANKAR: Da, to je žalostno, da imajo *mogočni ljudje* na tem svetu več potuše v obešanju in utapljanju, nego *drugi kristijani*.

- ŽUPANČIČ: [...] in prava žalost je, da imajo *velikaši* na tem svetu več potuhe, da se utaplja-
jo in obešajo, nego njih *krščanski bratje*.
- MODER: In toliko bolj žalostno, da imajo *boljši ljudje* že na tem svetu potuho, da se laže
utapljaajo in obešajo kakor njihovi *sokristjani*.

Tudi tu imajo slovenski prevodi različne ustreznice za Shakespearovo pomen-
ljivo opozorilo na 'velike' med 'enakimi': sintagmi 'great folk' so nemara bližji od
Cankarjevih 'mogočnih ljudi' in Modrovih 'boljših ljudi' Župančičevi 'velikaši',
sintagmi 'even Christian' bližji od Cankarjevih 'drugih kristjanov' in Župančičevih
'krščanskih bratov' Modrovi 'sokristjani'.

Razmišljanje o stanovskih razlikah se nadaljuje s prehodom od pripomb o grobu,
mrliču in njegovem pokopu k razpravljanju grobarjev o svoji stanovski pripadnosti:
med ironično omenjene 'velikaše' se grobarja očitno ne štejeta, toda gosposkemu
stanu se vsaj načelno vendarle nočeta odreči. Nasprotno, zaradi svojega poklica, ki
spada nekam med 'vrtnarje, kopače jarkov in grobarje', se s paradoksalno dedukcijo
uvrstita med najstarejše 'gospode' ali 'plemiče' (gentlemen), češ da ti ohranjajo Ada-
mov poklic, ki je po Svetem pismu 'kopanje' (»The Scripture says, 'Adam digged'«).
Cankar in Župančič sta tu od svojega prevoda 'gospodična' za 'gentlewoman' pre-
skočila k 'plemenitašu' za 'gentleman', Moder je vztrajal pri 'gospodi':

Prvi grobar

- SHAKESPEARE: here is no ancient *gentlemen* but *gardners, ditchers, and gravemakers*: they hold
up Adam's *profession*.
- CANKAR: Ni jih večjih *plemenitašev* od *vrtnarjev, kopačev in grobarjev*: nadaljujejo namreč
obrt Adamovo.
- ŽUPANČIČ: Ni jih starejših *plemenitašev* od *vrtnarjev, kopačev in grobarjev*: *ti* nadaljujejo
Adamovo *obrt*.
- MODER: Ni starejše *gospode*, kakor so *vrtnarji, rudarji in grobarji*. *Ti* peljejo naprej Ada-
mov *poklic*.

Grobarja pripisujeta plemenitost ali gosposkost delu, ki ga opravljata, ne de-
janskemu družbenemu položaju svojega stanu. Temu primerno se jima misli vrtijo
predvsem okrog konkretnih, pozemskih stvari in opravil, podobnih njenemu, ta-
kih, ki jih opravljajo raznovrstni rokodelci:

SHAKESPEARE	CANKAR	ŽUPANČIČ	MODER
the mason	zidar	zidar	zidar
the shipwright	ladijestavec	ladjedelec	ladjar
the carpenter	tesar	tesar	tesar
the gallowsmaker	tisti, ki dela vislice	tisti, ki dela vislice	visličar
a tanner	strojar	strojar	strojar

Hamlet, ki pride s Horacijem mimo groba prav tedaj, ko začne grobar izkopavati lobanje, pa ob ugiibanju, čigave so, pomisli na čisto drugačne poklice in stanove:

SHAKESPEARE	CANKAR	ŽUPANČIČ	MODER
a politician	državnik	politik	politik
a courtier	dvornik	dvornik	dvorjan
a lawyer	jurist	pravnik	advokat
a buyer of land	nakupovalec zemljišč	nakupovalec zemljišč	človek, ki si je nagrabil velika posestva

HAMLET O NEVZGOJENOSTI NIŽJIH SLOJEV, NEETIČNOSTI VIŠJIH IN IZJEMNOSTI DVORNEGA ŠALJIVCA. Hamleta, o katerem gledalec že iz prejšnjih štirih dejanj ve, da je kraljevskega rodu in zato spada v hierarhični vrh plemstva ali 'gospode', ob prihodu na pokopališče zmoti, ker grobar med kopanjem groba poje – to se mu zdi vedenje 'brez občutka'. Prijatelj Horacij ga pomiri s stvarno ugotovitvijo, da je taka sproščenost pač posledica privajenosti na delo, ki ga človek stalno opravlja. Hamlet mu pritrdi, a prijateljevo pripombo brž uporabi za oporo, iz katere izpelje dokaz v prid svojemu uvodnemu retoričnemu vprašanju o grobarjevi 'neobčutljivosti': ali ni roka tem bolj občutljiva, čim manj dela? To je pač spet figurativno, z metonimijo izražena aristokratska hipoteza, da je srčna omika v obratnem sorazmerju z obsegom fizičnega dela, ki ga kdo opravlja – torej, čim manj delaš, tem bolj si rahločuten:

Hamlet

SHAKESPEARE:	'Tis e'en so: the hand of little employment hath the daintier sense.
CANKAR:	Tako je zmirom: čim manj dela roka, tem nežneje čuti.
ŽUPANČIČ:	Saj to je tisto: roka, ki malo dela, tem nežneje čuti.
MODER:	Imaš prav: roke, ki malo delajo, so bolj občutljive za žulje.

V tem primeru sta Cankarjev in Župančičev prevod direktnejša, Modrov je svojevoljno figurativen, nobeden pa ne posname Hamletove poante, izražene z značilno eliptično, dvoumno prispodobo.

Sklepa o večji rahločutnosti tistih, ki manj delajo z rokami, Hamlet s svojimi nadaljnjimi opažanji ne potrdi: ko ugiba, čigave bi utegnile biti izkopane lobanje, mu asociacije na politike, dvorjane, pravnike in zemljiške prekupčevalce kličejo v spomin predvsem njihovo običajno pozemsko početje, ki ga opisuje z ironično ostrino, ne s prizanesljivostjo, kakršno bi po njegovem lastnem mnenju zahtevala olika pri govorjenju o mrtvih. Ugotavlja torej, da ljudje iz teh štirih stanov navadno ravnaajo kot pretkanci, priliznjenci, koristolovci in goljufi, zraven pa nedosledno

ošteva grobarja, ker nespoštljivo premetava njihove kosti. Vse skupaj je še vedno razpravljanje o stanovskih značilnostih in razlikah, speljano v indirektno polemiko s prejšnjimi grobarjevimi ugotovitvami o neenakosti plemičev in plebejcev, ki se še po smrti kaže pri pokopu. Hamlet s svojimi vprašanji pripravi grobarja do tega, da izreče nespodborno trditev: človeški ostanki so – ne glede na prejšnje stanovske in druge razlike med živimi – najpozneje devet let po pogrebu nerazpoznavno enaki. Socialna neenakost torej resda sega do pokopa, potem pa vse bolj izginja, dokler niso plemiči in plebejci kot okostnjaki dokončno izenačeni.

Načelno, tj. z vidika konvencij o lepem vedenju, Hamlet torej obsoja sproščeno vedrino grobarjev na pokopališču in jo pripisuje neolikanosti nižjega stanu, sam pa si dovoli nič manj neovirano, neolepšano razmišljanje in govorjenje o mrličih – toda le, dokler ostaja v širših, neosebnih okvirih, enako kakor prej grobarja. Ta dva pač nista poznala Ofelijinih stisk in okoliščin, ki so jo pripeljale v smrt, vesta pa, da bi mrliški oglednik z njenim truplom ukazal ravnati drugače, če bi šlo za truplo plebejske samomorilke. – Stvar se spremeni, brž ko postane osebna: Hamleta mine vsa posmehljiva zajedljivost, vsa stanovska in intelektualna vzvišenost, ki jo kaže v monologu ob lobanjah, ko zve, da je tista, ki jo ima v rokah, Jorikova. Ta zdaj ni več ostanek anonimnega pripadnika tega ali onega stanu, ampak konkretnega človeka, ki ga je poznal, ga cenil in imel rad. To izrazi s sočutnimi in priznavalnimi oznakami, epiteti in opisi:

SHAKESPEARE:	poor Yorick, a fellow of infinite jest, of most excellent fancy
CANKAR:	ubogi Yorick, dečko neizmernega humora, najimenitnejših dovtipov
ŽUPANČIČ:	ubogi Yorick, brezmejno vesel dečko s sijajno domišljavnostjo
MODER:	ubogi Jorik, neskončno šegav fant, z neverjetno bleščečo fantazijo

Jorika je dobro poznal tudi starejši grobar, ki še po triindvajsetih letih natančno ve, kdaj je umrl in kje je pokopan. Toda srečeval ga je v gostilni, ne na dvoru, kakor Hamlet. Temu primerno govori o njem drugače, z robotimi vzdevki, ki pa imajo pozitivno, prijateljsko konotacijo – torej spet figurativna raba besed z nasprotnim pomenom od prvotnega. Šele potem, ko v skladu s konvencijami svojega stanu da duška čustvom, ga označi naravnost, tj. denotativno, kot 'kraljevega šaljivca' (the king's jester). – V vseh treh slovenskih prevodih je zmerjalski uvodni vzdevek (a whoreson = pankrt) omiljen, grobarjeva prijateljska čustva so izražena bolj nedvoumno, z blažjimi izrazi; zaradi tega je razlika med Hamletovo in njegovo govorico in s tem tudi med njuno različno občutljivostjo, pogojeno s pripadnostjo različnemu sloju, zmanjšana:

SHAKESPEARE	CANKAR	ŽUPANČIČ	MODER
a whoreson mad fellow	premeteni bratec	vrtooglavi bratec	pesjansko zariban kujon
a mad rogue	slepar	norčavi kljukec	falot zariban
the king's jester	šaljivec kraljev	kraljev šaljivec	dvorni norec

STANOVSKÉ RAZLIKE V MEDSEBOJNEM APOSTROFIRANJU IN DIALOGIH MED PLEMIČEM IN PLEBEJCEM. Socialno perspektivo je v izražanju Shakespearovih dramskih oseb videti tudi v medsebojnem komuniciranju plemičev in plebejcev: v izvirniku grobarja drug drugega pretežno tikata (thee, thy, thou, a tudi you), v prevodih se samo tikata; Hamleta v izvirniku in v prevodih vikata, prav tako ga v angleščini vika tudi Horacij (you), medtem ko se slovenski prevodi v tem prizoru izognejo tako vikanju kakor tikanju; Hamlet pa Horacija in grobarja v izvirniku in v prevodih tika (thou, thine), medtem ko Jorika v izvirniku apostrofira z vikanjem (your), v slovenskih prevodih ga tika. – Horacij dosledno naslavlja Hamleta s formalnim 'my lord', Hamlet ga kliče po domače, kar z imenom Horacij. Grobar ogovarja Hamleta s spoštljivim, a manj formalnim 'sir', Hamlet njega z rahlo zaničljivim 'sirrah' in še z nekaj podobnimi izrazi. Podobne vzdevke dajeta drug drugemu grobarja, to si dovolujeta tudi z Jorikom, nikakor pa ne s Hamletom. Ta za samega sebe ne izbira besed – v monologu na koncu 2. prizora II. dejanja se obklada z neprizanesljivimi zmerljivkami:

SHAKESPEARE	CANKAR	ŽUPANČIČ	MODER
rogue	ničvrednež	teslo	mrha vzvodniška
peasant slave	podli suženj	štor	teslo
dull and muddy	boječ, zabit	plah, klamast	neumen, malodušen
mettled rascall	ničvrednež	pobalin	trap
ass	osel	bacek	osel
a whore	vlačuga	cipa	lajdra
a drab	–	pocestnica	reva vzvodniška
a scullion	–	candra	

Hamletov subjektivno-emocionalni pogled nase je prav nasproten od Ofelije nanj. Ta se v 1. prizoru III. dejanja ne glede na svojo prizadetost izogne vplivu hipnih emocij in ga opiše z naklonjenimi, toda dozdevno objektivnejšimi oznakami:

SHAKESPEARE	CANKAR	ŽUPANČIČ	MODER
noble mind	veliki duh	žlahten duh	žlahten duh
a courtier	dvorjan	dvorjan	dvorjan
scholar	učenjak	učenjak	učenjak
soldier	vojak	vojak	vojak

Sproščeno, neformalno ogovarjanje dopušča torej v dialogu le superioren ali enak socialni položaj, inferioren pa ne; v monologu si meje določa govoreča oseba sama:

	SHAKESPEARE	CANKAR	ŽUPANČIČ	MODER
Horacij Hamletu:	my lord	kraljevič	kraljevič	moj princ
grobar Hamletu:	sir	gospod	gospod	gospod
grobar grobarju:	goodman delver	kume grobar	boter	boter krampač
	dull ass	bedasti osel	nemarni osel	leni mezeg
Hamlet grobarju:	sirrah	he, ti	prijatelj	dragi moj
	fellow	človek	dečko	človek
	knave	lopov/človek	lopov/možak	kujon/robavs in kujon
	rude knave	neotesanec	neotesanec	falot
	ass	osel	osel	osel

Slovenski prevodi uporabljajo včasih isti izraz (človek) za izvirnikove različne izrazne (fellow, knave), včasih pa različne izraze za isti izvirnikov izraz (knave). Opazno je variiranje sinonimov, tako da je Župančičev prevod pogosto drugačen od Cankarjevega in Modrov od obeh – toda vsi očitno prevajajo nagovore tako, kakor se jim zdijo v vsaki posamezni situaciji primerni za socialno in čustveno razmerje med govorečo in nagovorjeno osebo.

Podobna je raba medmetov, s katerimi Shakespearove osebe temperamentno poudarjajo svoje izjave. Hamlet in grobarja vpletajo v svoje izjave večinoma različne, včasih pa tudi enake vzklike. V slovenskih prevodih so enaki (npr. 'marry', 'faith') prevedeni različno, toda analogno kakor nagovori: Cankar, Župančič in Moder dajejo Hamletu govoriti bolj olikane, knjižne vzklike, grobarjema sočnejše, nižje pogovorne:

	SHAKESPEARE	CANKAR	ŽUPANČIČ	MODER
Hamlet:	hum	hm	hm	hm
	Pah	pu	pu	fěj
	by the Lord	resnično	bogme	bog mi je priča
	alas	ah	ah	ovej
grobar:	why	i/eh	i/ne	ja/hja
	nay	ej	i	že že
	mass	ej vraga	hudimana	vrabca
Hamlet:	ay, marry	ej, res	ej, res	lej no
grobar:	ay, marry	seveda/zaboga	seveda/strela	ježeš no/arkaš
Hamlet:	faith	gotovo	res	častna beseda
grobar:	faith	vraga	strela	prmejver

Teh nadrobnosti ob branju ali poslušanju skoraj ni mogoče opaziti, ker za razvoj dejanja in razplet problemov niso odločilne. Kljub temu pa niso zanemarljive, ker neke na obrobju zaznav vendarle sporočajo, kakšna so razmerja med osebami kot individui in kot pripadniki različnih družbenih slojev.

HAMLETOV IN GROBARJEV JORIKOVSKO IRONIČNI INTELEKTUALIZEM. Celotni prizor z grobarjema je nekakšen vložek, v katerem dotlej hitro potekajoče dejanje zastane v šaljivo ali ironično intoniranem, konverzacijskem meditiranju o splošnih vprašanjih. To je mogoče zato, ker grobarja lahko gledata na dogajanje kot priložnostna opazovalca, ne kot neposredno prizadeta udeleženca, in ker jima poklic nasploh omogoča neoseben, racionalen pogled na grob, mrliša in smrt. Kljub Hamletovemu začetnemu nezadovoljstvu z dobrim razpoloženjem grobarjev se njuno splošno stališče, tj. nagnjenje k meditiranju in k zafrkljivim dialogom, vse do takrat, ko zve, da je umrla Ofelija, ujema z njegovim stališčem.

Grobarja pokažeta, da po nagnjenju nista samo ročna delavca, temveč uživata v miselnih in besednih akrobacijah, v logičnih izpeljavah dokazov, v argumentiranju trditev itd. Njuno izražanje imamo lahko za poskus posnemanja gosposkih izobražencev ali pa za namerne klovnovske parodije učenjaškega govorjenja. O tem priča raba latinskih izrazov, pravičnih ali popačenih; npr. 'se offendendo' kot nasprotje angleški sintagmi 'in her own defence', kar trikrat pa vulgarizirani 'argal' namesto pravilne oblike sklepalnega veznika 'ergo':

Prvi grobar

SHAKESPEARE:	in her own defence	se offendendo	argal	argal	argal
CANKAR:	defenzivno	se offendendo	ergo	ergo	torej
ŽUPANČIČ:	defenzivno	se offendendo	ergo	ergo	potemtakem
MODER:	defenzivno	se offendendo	ergol	ergol	ergol

Cankar in Župančič sta grobarjev 'argal' po dvakrat popravila v 'ergo', enkrat pa poslovenila – Cankar v 'torej', Župančič v 'potemtakem'; nasprotno sta ravnala s sintagmo 'in her own defence' (= v samoobrambi); prevedla sta jo z istorodno nosilno besedo 'defenzivno', ki pa ima v slovenščini položaj učene tujke, drugače kot v angleščini, kjer zveni domače. Moder je v tem primeru ravnal enako, torej je tudi uvedel 'defenzivno', pač pa je popačeni 'argal' dosledno, tj. v vseh treh primerih, nadomestil s podobno vulgariziranim izrazom 'ergol'. To pomeni, da sta Cankar in Župančič grobarjevo izražanje olikala, Moder pa je vulgarizme ohranil in jim na lastno pest dodal še nove – npr. 'monument, prosim' za Shakespearov 'give me leave', 'štati-tuti' za 'law' – intelektualiziranje pa podkrepil tudi z učeno besedo 'defenzivno'.

Hamlet in Horacij v izvorniku vsak po enkrat mimogrede uporabita frazo iz učenjaškega žargona 'not a jot'; v vseh slovenskih prevodih pa je grška 'jota' prezrta in nadomeščena s smiselno ustreznimi, toda preprostimi, neučenimi domačimi frazami:

	Horacij	Hamlet
SHAKESPEARE:	<i>Not a jot</i> more, my lord.	No, faith, <i>not a jot</i> .
ŠAUPERL:	<i>Niti za las</i> več, milord.	
CANKAR:	<i>Niti za pičico</i> več, kraljevič.	Ne, gotovo, <i>nikakor</i> ne.
ŽUPANČIČ:	<i>Ne za trobo</i> več, kraljevič.	Ne, res, <i>prav nič</i> ne.
MODER:	<i>Niti za pičico</i> več, <i>moj princ</i> .	Ne, častna beseda, <i>še malo</i> ne.

Sicer pa ne gre le za posamezne izraze in fraze, ampak za miselne izpeljave in logične razčlenbe, kakršne sta uveljavili retorika in dialektika. Npr.:

	Prvi grobar
SHAKESPEARE:	If I drown myself wittingly, it argues <i>an act</i> : and <i>an act</i> has <i>three branches</i> : it is, <i>to act</i> , <i>to do</i> , and <i>to perform</i> : <i>argal</i> , she drowned herself wittingly.
CANKAR:	Če se vedoma utopim, spričuje to o nekem <i>dejanju</i> , in vsako <i>dejanje</i> ima <i>troje delov</i> : sestoji namreč iz <i>delovanja</i> , <i>dejanja</i> in <i>dela</i> . <i>Ergo</i> se je utopila vedoma.
ŽUPANČIČ:	Če se vedoma utopim, priča to neko <i>dejanje</i> : in vsako <i>dejanje</i> ima <i>tri dele</i> , namreč <i>dejanje</i> , <i>delo</i> in <i>delovanje</i> : <i>ergo</i> se je vedoma utopila.
MODER:	Če se nalašč utopim, je to dokaz <i>akcije</i> . In vsaka <i>akcija</i> ima <i>tri redakcije</i> : se pravi <i>aktivnost</i> , <i>delovanje</i> in <i>izvršbo</i> . <i>Ergo</i> se je nalašč utopila.

Cankar je tu mimo Shakespeara izrabil možnosti slovenščine in vpeljal večpomenske, hkrati pa med seboj aliterirane 'dele' dejanja; Župančiču se je njegova rešitev zdela očitno tako dobra, da mu ni bilo treba iskati nove, medtem ko je Moder odlomek prevedel na novo: uvedel je nerodno, psevdoučenjaško rimano asociacijo akcija – redakcija, opustil trojno aliteracijo z gledališkimi asociacijami (act, perform = dejanje, uprizoritev) in uvedel varianto popačenke 'argal' za latinski 'ergo'.

Potem ko Hamlet že nekaj časa kramlja s Horacijem in z grobarjema, se končno le pozanima, kdo bo pokopan v novem grobu. Tega pa se mu ne posreči zvedeti, ker prvi grobar najprej tri njegova vprašanja zavrne kot napačno zastavljena – nanja mu odgovori formalno pravilno, a smiselno hote napačno. S tem prisili Hamleta, da šele četrto vprašanje zastavi tako, da bi nanj lahko dobil natančen odgovor, toda sogovornik se mu spet izmuzne s pojasnilom, v katerem ni zaželenih informacij:

Hamlet		Prvi grobar
SHAKESPEARE:	1. Whose grave's this, sirrah?	Mine, sir.
	2. What man dost thou dig it for?	For no man, sir.
	3. For what woman, then?	For none, either.
	4. Who is to be buried in't?	One that was a woman, sir; but rest her soul, she's dead.
ŠAUPERL:	1. Čegav je ta grob, prijatelj?	Moj, gospod.
	2. Za katerega moža koplješ grob?	Za nobenega moža, gospod.
	3. Za katero žensko tedaj?	Tudi za nobeno.
	4. Kdo bo tedaj tukaj pokopan?	Ena, ki je bila ženska, gospod; pa Bog se usmili nje duši, ona je mrtva.
CANKAR:	1. He, ti, čegav je ta grob?	Moj, gospod.
	2. Za kakšnega moža ga koplješ?	Za nobenega moža.
	3. Za kakšno žensko torej?	Tudi za nobeno.
	4. Koga torej zagrebejo vanj?	Neko bivšo žensko, gospod; toda, Bog ji daj dobro! Zdaj je mrtva.
ŽUPANČIČ:	1. Čigav grob je to, prijatelj?	Moj, gospod.
	2. Za kakšnega moža ga koplješ?	Za nobenega moža.
	3. Za kakšno žensko torej?	Tudi za nobeno žensko ne.
	4. Kdo bo torej vanj pokopan?	Nekdo, ki je bil ženska, gospod; ampak, Bog ji daj dobro, mrtva je.
MODER:	1. Čigav grob je tole, dragi moj?	Moj, gospod.
	2. Za katerega ga pa koplješ?	Za nobenega, gospod.
	3. Za katero žensko torej?	Tudi za nobeno.
	4. Kdo bo potem pokopan vanj?	Nekdo, ki je bil ženska, gospod. Ampak je že mrtva, mir njeni duši.

Hamlet formulira svoje prvo vprašanje pogovorno, dozdevno torej na grobarjevi, ne na svoji intelektualni ravni; grobar pa izrabi kraljevičevo nenatančno formulacijo, ki dopušča dvojno razumevanje, in mu odgovori na višji ravni – formalno pravilno, a ne da bi povedal tisto, kar sprašujočega zanima. Zafrkljivo pravilnemu odgovoru se Hamlet takoj skuša oddolžiti z besedno igro, ki jo zdaj namenoma opre na dvo-pomenski glagol 'lie'. Jeziki, ki nimajo homonima z enakima pomenoma, kakor ga ima ta angleška beseda, prevajalcem tu postavljajo neprehtno oviro, čeprav sta si glagola 'ležati' in 'lagati' v nekaterih oblikah zelo podobna:

	Hamlet	Prvi grobar
SHAKESPEARE:	1. Whose grave's this, sirrah? 2. I think it be thine, indeed; for <i>thou liest</i> in't. 3. <i>Thou dost lie</i> in't, to be in't and say is thine: 'tis for the dead, not for <i>the quick</i>; therefore <i>thou liest</i>.	Mine, sir. <i>You lie</i> on't, sir, and therefore it is not yours: for my part, <i>I do not lie</i> in't and yet it is mine. <i>Tis a quick lie</i>, sir; 'twill away again, from me to you.
ŠAUPERL:	1. Čegav je ta grob, prijatelj? 2. Verujem, da je tvoj, gotovo; ker <i>ti le ž i š</i> v njem. 3. Ti <i>l a ž e š</i> v njem, ker si v njem, in praviš, da je tvoj; ker je grob za mrtve, ne za <i>ž i v e</i>, zato ti <i>l a ž e š</i>.	Moj, gospod. <i>Vi ležite</i> zunaj, gospod, in zato grob ni vaš: pa <i>jaz ne ležim</i> notraj, in vendar je moj. Ta je <i>ž r v a laž</i>, gospod, ki se hoče od mene k vam vrniti.
CANKAR:	1. He, ti, čegav je ta grob? 2. Zdi se mi resnično, da je tvoj, zakaj <i>ti lažeš</i> v njem. 3. <i>Ti lažeš</i> v njem, ker si v njem in praviš, da je tvoj. A grob je za mrtve in ne za <i>ž i v e</i>; torej <i>lažeš</i>.	Moj, gospod. <i>Vi ležite</i> zunaj, gospod, in torej ni vaš; <i>jaz ne ležim</i> v njem, in vendar je moj. To je <i>ž i v a laž</i>, gospod, in vrniti se hoče od mene k vam nazaj.
ŽUPANČIČ:	1. Čigav grob je to, prijatelj? 2. Menda je res tvoj, ker <i>drugim jamo koplješ</i>, utegneš sam vanjo pasti. 3. <i>Koplješ</i> jo drugim, zato ni tvoja: grob je za mrtvega, ne za živega človeka: torej hočeš mene spraviti vanj.	Moj, gospod. <i>Vi je ne kopljete</i>, zato ni vaša: kar pa se mene tiče, drugim <i>jo kopljem</i>, in vendar je moja. Grob kopljem, sebe bi pa rad <i>izkopal</i>.
MODER:	1. Čigav grob je tole, dragi moj? 2. Pa res mislim, da bo tvoj, ker <i>ležeš</i> vanj. 3. Zato pa <i>lažeš</i> v njem, da <i>ne ležeš</i> vanj, čeprav je tvoj. Grob je res za mrtve, ne za <i>ž i v e</i>, pa le <i>ležeš</i>.	Moj, gospod. Vi pa <i>lazite</i> zunaj, gospod, zato ni vaš. Tako vam povem, <i>da ne ležim</i> v njem, pa je le moj. <i>Ž i v a laž</i>, gospod. Trdo odleti nazaj k vam.

Šauperl in Cankar sta v opombi opozorila na izvirnikovo neprevedljivo dvomnost in jo vsak po svoje, čeprav precej podobno skušala nadomestiti z izmenično

rabo glagolov 'lagati' in 'ležati' v različnih oblikah. Župančič je poigravanje s tema glagoloma opustil in ga nadomestil z drugačnim, navezanim na izrek 'kdor drugim jamo koplje, sam vanjo pade'. Moder se je odločil za tretjo varianto, bližjo Šauperlovi in Cankarjevi, a bogatejšo za tri podobno zveneče glagole; rabi jih torej pet: lesti, laziti, ležati, lagati in leči.

Grobarjevo spretno besedovanje končno premoti Hamleta, da neha spraševati o identiteti umrle in prizna, da sogovornika ne more ugnati. Opomni se, da se mora izogibati dvoumnostim, ki jih povzročajo homonimi (equivoca), in svojo izkušnjo z bistrim grobarjem, ki bi ga lahko imel za izjemo, posploši na oba stanova: plebejskega, ki ga zastopa 'kmet' (peasant), in plemiškega, ki ga predstavlja 'dvorjan' (courtier):

SHAKESPEARE:

How absolute the knave is! *We must speak by the card, or equivocation will undo us.* [...] The age is grown so picked that *the toe of the peasant comes so near the heel of the courtier, he galls his kibe.*

ŠAUPEL:

Kako natanek je ta človek! *Mi moramo govoriti po veternem kazalu, če ne, igro z besedami izgubimo* [...] Sedanja doba je tako zvita in šegava postala, da *prst na kmetovi nogi dvornikovi peti tako blizo pribaja, da ji ozeblino odira.*

CANKAR:

Kako natančen je ta človek! *Govoriti moramo spretno, da nas ne umori s svojim zavijanjem.* [...] Čas je postal tako bistrumen, da *stopa kmetova noga na ozeblino dvornikove pete.*

ŽUPANČIČ:

Kakšen pikolovec je ta možak! *Govoriti moramo natančno, če ne, nas dvoreznost pogubi.* [...] Svet se je tako olikal, da *stopa kmet dvorniku na kurja očesa.*

MODER:

Kako ti jaha besede ta falot! *Morava govoriti po črki, drugače naju dvoumnosti pokopljejo.* [...] Čas je postal tako našpičen, da *je kmet s svojimi coklami že tako za petami plemiču, da mu odira ozeblino.*

Hamletova metaforično izražena ugotovitev o zblíževanju med družbenimi sloji je antiteza grobarjevi uvodni ugotovitvi o zakoreninjeni, še posmrtni statusni neenakosti med gospodo in rajo. Teza in antiteza sta dobro podkrepljeni – grobarjeve ugotovitve podpirajo materialni dokazi, Hamletovo sklepanje je utemeljeno s celotnim potekom prizora, oziroma z grobarjevim deležem v njem. Res je torej oboje – gre za 'dve strani medalje', ki pa povzročata tudi obojestransko, toda različno

nezadovoljstvo: grobarju ni všeč socialna diskriminacija, Hamletu ni prijetno ize-
načevanje. Njegova prispodoba da vedeti, da je dohitevanje plebejcev za plemstvo
boleče.

Slovenski prevodi ohranjajo med stanovima večjo razdaljo od Shakespeara, če-
prav pri tem niso popolnoma dosledni. Cankarjev in Župančičev prevod pomikata
celotno skalo bolj v območje olikanega knjižnega jezika. Župančič mu dodaja po-
govorne prvine, ki pa se izogibajo vulgarnosti. Modrov prevod je v celoti intoniran
bolj pogovorno, celo žargonsko. Značilno je npr., da Moder Hamletovega stavka
'we must speak' nima za figurativno množino, primerno in običajno v govorici
osebe kraljevega rodu, ampak za običajni, nefigurativni plural, ki zajema tudi pri-
sotnega Horacija in ga je zato v slovenščini primerno prevesti z dvojino ('morava
govoriti').

Shakespeare grobarja posredno, s Hamletovimi besedami, uvrsti med kmete, ki
so kot celota nasprotni stan dvorjanom. Neposredno pa ju kot nastopajoči osebi
označuje drugače, kot 'two clowns, gravediggers' – torej najprej kot 'klovna', šele
nato kot 'grobarja'. Ravno kot klovna, tj. kot šaljivca in besedna akrobata, sta nam-
reč različna od običajnih kmetov, pač pa blizu Hamletu, ki s svojimi kritičnimi
pripombami in paradoksalnimi zaostritvami včasih deluje na dvoru podobno kot
nekdanji 'kraljevi šaljivec' Jorik.

Slovenski prevodi pa se, tako kakor še mnogi ugledni prevodi, oznake 'klovna'
izogibajo. Šauperl ima 'prvega in drugega pogrebca', Cankar 'grobarja', podob-
no kakor Schlegel in Tieck, ki se omejujeta na 'Totengräber', medtem ko 'klovna'
izpuščata. Župančič prevede oboje, toda 'klovna' posloveni v 'burkeža' – njegova
uvodna oznaka je torej 'dva burkeža, grobarja'. Med besedilom, tj. v prvem prizoru
petega dejanja, pa oba, Cankar in Župančič, uporabljata oznaki 'prvi grobar' in
'drugi grobar'.

Moder ima drugačno varianto, analogno Duvalovi francoski, ki ima status aka-
demijskega, tj. zanesljivega in preverjenega prevoda, in Pasternakovi ruski. Duval
prevaja 'klovna' z 'manant' (= kmet): v uvodnem seznamu oseb ima 'manants, fos-
soyeurs', v napovedi besedila posameznih vlog pa večinoma 'premier manant' in
'deuxième manant', le izjemoma 'premier fossoyeur'. Pasternak ju uvodoma nava-
ja kot 'dva muzika, mogilščiki', in v njunem prizoru 'pervij' in 'vtorij mogilščik'.
Glede na razlage v oksfordskem slovarju lahko samostalnik 'clown' pomeni tudi
'kmet', torej je ta varianta dopustna, in tudi stvarni razlagi, ki jo implicira, ni kaj

oporekati: kopanje grobov je bilo ob elsinorškem gradu pač priložnostno opravilo, ki so ga povečini opravljali okoliški kmetje – njihov stalni poklic je bil torej res prej 'kmet' kakor 'grobar'. Toda v prizoru s Hamletom Shakespeare opredeljuje grobarja predvsem kot klovna, ne kot kmeta. Odločitev za 'kmeta' je torej prilagoditev okoliščin in času: 'klovni' so na Slovenskem slej ko prej tuj socialni element, medtem ko so 'kmetje' naš najbolj trdoživi, torej tudi najbolj prožni sloj. Kmet je pri nas že davno dohitel, pohodil in prehitel dvorjana in ga nezmožnega nadaljnje tekme pustil za sabo nekje v preteklosti.

Hamlet je besedilo, ki ima spričo več prevodov v slovenščino tudi pri nas že lepo tradicijo. Čeprav je vsak izmed objavljenih slovenskih prevodov pri sodobnikih veljal za dobrega, se je čez nekaj desetletij že zaradi jezikovnega razvoja in spremenjenih konotacij zdel potreben nov, sodobnejši.

Vsi prevajalci so Shakespeara priznavali za velikega klasika in zato tudi spoštljivo upoštevali njegovo besedilo, bolj ali manj pa tudi prejšnje prevode – zlasti Cankar Šauperlovega in Župančič Cankarjevega. Že Šauperl je prevajal iz izvirnika; Cankar je ob popravljanju verjetno konzultiral katerega izmed zanesljivih, dognanih nemških prevodov, npr. Schleglovega; Župančič je delal s Keleminovo pomočjo, torej posredno po izvirniku, Moder pa spet neposredno. Pri tem so vsi samostojni, avtorski, ne redatorski. V Šauperlovem je motilo nekaj težko razumljivih, pomensko zgrešenih ali figurativno obubožanih mest, Župančičevega in Modrovega zaznamujejo razširjene ali dodatno okrašene sintagme. V prizoru s Hamletom in klovnovskima grobarjema niso ujete vse distinkcije podobnosti in različnosti. Na splošno pa je v prvih treh prevodih govorica grobarjev bolj olikana kakor v izvirniku in zato bližja Hamletovi, medtem ko je v Modrovem Hamletova govorica bolj plebejsko žargonska kakor v izvirniku in zato bližja grobarjevi. Do srede 20. stoletja so torej prevajalci po klasični aristotelovski in francoski klasicistični tradiciji pojmovali tragedijo kot zvrst, ki zahteva izražanje v visokem slogu, v drugi polovici 20. stoletja se je slovenski knjižni jezik vse bolj širil s pogovornim in žargonskim. Shakespearov razpon, ki zajema oboje, upoštevajo šele prevodi Milana Jesiha (Jesih 1991). To potrjuje splošno veljavnost Klopčičeve ugotovitve ob slovenskih prevodih Puškinovega *Jevgenija Onjegina*, namreč, da tudi prevodna literatura potrebuje tradicijo, tj. iskanje in izražanje različnih pogledov na posamezna literarna dela in njihove sklope.

Na galeriji: Kafkova črtica v anonimnem in Grünovem prevodu

SPOZNAVANJE KAFKE NA SLOVENSKEM DO I. 1961. Če drži, da pisatelj dejansko postane del kulture kakega naroda takrat, ko so njegova dela dostopna bralcem v njihovem domačem jeziku (Dolinar 1977; Dolinar 1983), potem je Kafka postal sestavni del slovenske kulture v šestdesetih letih. Takrat je izšla glavnina njegovih del v slovenskih prevodih: najprej izbor kratke proze *Splet norosti in bolečine* (1961) v prevodu Herberta Grūna, nato romani *Proces* (1962) in *Grad* (1967) v prevodu Jožeta Udoviča ter *Amerika* (1969) v prevodu Janeza Gradišnika, vsi s spremnimi študijami. Posamezni krajši prevodi, ki so v periodičnem tisku izhajali že v petdesetih letih, tega učinka še niso dosegli, čeprav so ga pripravljali (Vasič 1984: 81–81; Ludvik 1963: 287); prevodi, objavljeni v periodiki v sedemdesetih in osemdesetih letih (Stanovnik 1985: 56), so poznavanje Kafkovega opusa dopolnili, niso pa spremenili ali celo prevrednotili položaja, ki si ga je pridobil na Slovenskem v šestdesetih letih.

To predvsem pomeni, da slovenska kultura tako kakor večina evropskih, ob njih pa vsaj še angloameriški in japonski kulturni krog (Binder 1979), Kafkovega dela ni obšla, vendar ga je sprejela z zamudo, podobno kakor dela drugih modernih literarnih avtorjev (Stanovnik 1980; Berger 1981; Poniž 1984; Vasič 1984). Res pa so Kafka spoznavali z manjšo ali večjo zamudo pravzaprav povsod, celo na nemškem jezikovnem območju, saj je za življenja, predvsem v letih 1912–24, izhajala le njegova krajša pripovedna proza, ki takrat še ni zbujala splošne pozornosti, medtem ko so mu svetovni sloves pridobila postumno izdana dela (Binder 1979). V tridesetih letih so o Kafki vsaj nekateri nekaj vedeli tudi pri nas, tako da zamude, ki je nastala predvsem pri prevodih, vendarle ne gre jemati absolutno. Do knjižnih prevodov v 60. letih, ki so omogočili in povzročili široko in hkrati dokaj diferencirano recepcijo (Erjavec 1984), je torej prišlo po daljšem procesu. Ta je, kot kaže, potekal po značilnem vzorcu, veljavnem za precej pomembnih avtorjev, ki so drugod zasloveli v dvajsetih, tridesetih in štiridesetih letih, na Slovenskem in v slovenščini pa smo njihova dela spoznali v petdesetih, šestdesetih in sedemdesetih letih 20. stoletja.

Vzorec, ki je v primeri z običajnim neposrednim sprejemom neprevedene literature inverzen in se je pri nas uveljavil že v drugi polovici 19. stoletja (Prijetelj 1901), je v splošnih potezah takle. Prve informacije o pisatelju, ki na svojem jezikovnem območju ali celo že v širših okvirih zbujajo večjo pozornost, se pojavijo v periodičnem tisku, navadno v dnevnem časopisju, povzete pa so iz sekundarnih virov – knjižnih napovedi, poročil in kritik. V širših krogih bralcev periodičnega tiska taka bežna opozorila ne morejo imeti posebne odmeva, lahko pa komu tu

in tam le zbudijo zanimanje za primarna besedila. Šele neposreden stik z literarnim delom – v izvirniku ali v tujejezičnem prevodu – nato spodbudi izčrpnije in bolj poglobljeno pisanje o njem, navadno v obliki člankov in esejev ali tudi tehtnejših reminiscenc. Tako pisanje opozarja na dotlej neznanega pisatelja že nekoliko večji krog literarno zainteresiranih bralcev, seveda tem bolj, čim večja je frekvenca takih opozoril in čim vidnejši so njihovi avtorji. Naraščajoče zanimanje izoblikuje potrebo po prevodih. Prvi pobudnik prevoda je včasih založnik ali urednik, ki poišče prevajalca, še pogosteje pa prevajalec sam, ki si nato poišče možnost objave, navadno najprej v revijah in šele potem v samostojnih knjigah.

Objava prevoda pomeni za pretežno večino bralcev, vključno s kritiki, ki z njim prvič dobijo v roke besedilo dotlej neznanega avtorja, predvsem priložnost za spoznavanje tega besedila, ki je zanje absolutno novo, in to ne samo kot prevod. Dejstvo, da spoznavanje literarnega dela v prevodu ni neposredno, saj gre za modifikacijo prvotnega besedila v drugem jeziku, torej za besedilo, ki ga avtor izvirnika ni napisal, se vsaj pri prvem branju praviloma odmisli. To pomeni, da se odmisli razlika med funkcijo, ki jo prevod načelno opravlja, in njegovo konkretno realizacijo – bralec sprejema prevod tako, kakor da je identičen izvirniku. Novo pridobljenemu občinstvu je s kritiki vred zanimiva in važna celota novih sporočil, ki jih sprejmejo iz prevedenega dela, ne pa selekcija tistih njegovih lastnosti, ki zadevajo razmerja med primarnim in prevedenim besedilom, predvsem neizogibne razlike med njima. Ugotavljanje teh razmerij in razlik je praviloma stvar posebne, navadno poznejše strokovne analize, ki je neposredno po objavi prevoda skorajda ni mogoče pričakovati.

Po podatkih, zbranih v kartoteki neslovenskih literarnih avtorjev v slovenskem tisku do l. 1970 v Inštitutu za slovensko literaturo in literarne vede Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in v *Slovenski bibliografiji*, je Kafkov odmev v slovenskem tisku dokumentiran takole: l. 1928 se v kulturni rubriki *Slovenca* pojavi kratko obvestilo o novi češki biblioteki romanov, »ki bo obsegala izključno dela čeških avtorjev in nemških pisateljev iz Češkoslovaške, izhajala bo v Pragi, imenovala se bo Pyramida in na programu ima tudi romane Franca Kafke«. Tudi o njih je v *Slovencu* l. 1929 izšla vsaj ena kratka informacija: nepodpisani avtor, ki pa skrbno navaja svoj vir – članek Fritza Landsbergerja v reviji *Die Neue Rundschau* – označuje objavo Kafkovih treh romanov kot »neprecenljivo odkritje«, »kajti sicer bi nam bila ostala prikrita ena največjih pojav svetovnega pesništva«.

Ob teh superlativnih opozorilih domače in tuje publicistike je vsaj manjši krog primerno izobraženih in vedoželjnih Slovencev segel po Kafkovih delih v Brodovi

izdaji (Ludvik 1963). Med tistimi, ki so od začetka 30. let pri nas o Kafku tudi kaj objavili, so bili poleg Mirana Jarca še France Vodnik, Silvester Škerl in Rajko Ložar s prispevki v *Slovincu* in v *Domu in svetu*. O tem, da bi bil v tem času objavljen tudi kak prevod, ni podatkov; to ni posebno presenetljivo, saj takrat ni bilo veliko možnosti za objavljanje knjižnih prevodov; ko pa so se te možnosti sčasoma odprle, so bili videti aktualnejši že drugi in drugačni avtorji. Vojno in povojno obdobje štiridesetih let za ukvarjanje z moderno literaturo ni bilo ugodno, pač pa se je zanimanje zanj in za Kafko znova razločno pokazalo v 50. letih.

Leta 1954, tj. 30 let po pisateljevi smrti, so bili končno objavljeni tudi prvi prevodi. Do leta 1961, ko je izšla prva Kafkova knjiga v slovenščini, jih je bilo v periodičnem tisku objavljenih 12: v dveh različnih prevodih je bil objavljen *Gladovalec* (*Ein Hungerkünstler*), v treh *Pred vrati Pravice* oziroma *Pred zakonom* (*Vor dem Gesetz*), po enkrat pa so izšla besedila *Na galeriji* (*Auf der Galerie*), *Vaški zdravnik* (*Ein Landarzt*), *Enajst sinov* (*Elf Söhne*), *Lovec Gracchus* (*Der Jäger Gracchus*), *Sodba* (*Das Urteil*), *Kurjač* (*Der Heizer*) in *Otroci na deželni cesti* (*Kinder auf der Landstrasse*). Trije izmed teh prevodov so izšli anonimno, dva je naredil Herbert Grün, po enega pa Silvester Škerl, Dora Hofman, Jože Zupančič, Ivan Stopar, Drago Druškovič, Drago Grah in Lojze Kovačič. Zanimivo je, da so skoraj vsi izšli v mladih, pravkar ustanovljenih ali neposredno mladini namenjenih glasilih, največ pa v širokemu občinstvu namenjenem tedniku *TT- Tedenska Tribuna*, se pravi v listih in revijah z velikimi nakladami in s številnimi, pretežno mladimi bralci (Ludvik 1963).

Med naštetimi prevajalci se je s Kafko največ ukvarjal Herbert Grün, kakor kažeta tudi informativno-interpretativni spremni besedili, ki ju je dodal svojima prevodom v *Besedi* in v *Novih obzorjih*. Edini med njimi je Kafka še pozneje prevajal v večjem obsegu – pač v skladu s svojimi ugotovitvami, česa najbolj manjka v slovenski prevodni literaturi (Grün 1952), in v skladu s svojimi afinitetami. Tako je Grün avtor prvega slovenskega revijalnega prevoda in prvega knjižnega prevoda Kafke. Knjigi je izbral tudi naslov, Kafkovo sintagmo »Geflecht aus Narrheit und Schmerz« iz njegovega dnevnika v letu 1916, ki jo je prevedel kot *Splet norosti in bolečine*. Pri naslavljanju Kafkovih knjig kratke proze je to novost, odmik od tradicije, ki sta jo uveljavila Kafka in Brod, nato pa upoštevali tudi drugi, namreč, da je za naslov zbirke izbran eden izmed naslovov 'pripovedi', ki jih zbirka zajema. Grün je *Splet* sestavil iz desetih 'pripovedi' iz več različnih zbirk in posamičnih objav, vendar samo tistih, za katere je svoja besedila pripravil še Kafka sam. Pri izbiri ga je očitno vodilo občutje, izraženo v naslovu – sestavil je kompozicijo Kafkovih pripovedi o bedi človeških usod in stiskah človeškega bivanja, pri njihovi razvrstitvi v

Spletu pa ni upošteval niti kronologije njihovih prvih objav niti njihovega položaja v prvotnih zbirkah.

Splet norosti in bolečine ima torej izvirno uredniško zasnovo, ki je bila po zahtevi Uroša Kraigherja, urednika zbirke, v kateri je izšla prva Kafkova knjiga v slovenščini, v celoti Grünova. Še več, Grün si je po Kraigherjevi izjavi knjigo zamislil in jo pripravil na svojo pobudo in ne da bi se kdo vmešaval v njegovo delo (Stanovnik 1985: 57). Nepojasnjeno pa ostaja vprašanje, zakaj je do knjižne objave prišlo šele po sedmih letih od prvih priprav, ki so se očitno začele že leta 1954. Knjigi je namreč dal tak naslov kakor svojim zapiskom o Kafki, objavljenim l. 1954 v *Novih obzorjih*, le da je prvotno uporabljeno besedo 'preplet' nadomestil s 'spletom'. V zbirko je nekoliko redigirana sprejel svoja prevoda *Gladovalca* in *Vaškega zdravnika*, objavljena l. 1954, prav tako pa je uvrstil vanjo tudi prevoda *Pred vrati postave* in *Na galeriji*, ki sta brez navedbe prevajalca v drugačnih variantah izšla v *Tedenski tribuni*. Bibliografi niso ugotovili, čigava sta, uredniki in sodelavci *Tedenske tribune* se tega prav tako ne spominjajo več (Stanovnik 1985: 57). Potemtakem ni dokaza, da sta Grünova, ni pa tudi mogoče izključiti možnosti, da sta njegova, čeprav Grün takrat ni bil sodelavec *Tedenske tribune*. V prid tej trditvi naj navedem tele okoliščine: Grün se tudi pod *Gladovalca* in *Vaškega zdravnika*, ki nesporno veljata za njegova prevoda, l. 1954 kot prevajalec ni podpisal s polnim imenom, ampak samo z začetnicama H. G.; prevoda v *Tedenski tribuni* sta izšla med tistima v *Besedi* in *Novih obzorjih*, med temi objavami, posebno med zadnjimi tremi, so kratki časovni presledki; po štirih prevodih v letu 1954 je nastal zastoj, v letih 1955 in 1956 ni bil objavljen noben prevod Kafke; v letu 1957 so bili objavljeni spet štirje, od tega dva v *Tedenski tribuni*, in to oba podpisana: *II sinov* je prevedel Silvester Škerl, *Pred zakonom* Jože Zupančič, prevod istega dela z enakim naslovom *Pred zakonom* pa je v istem letu objavil tudi *Večer*, prevajalkin psevdonim Hodor je v kartoteki bibliografskega oddelka NUK razrešen kot Dora Hofman; vsi ti prevodi so priložnostni in malo verjetno je, da bi se bodisi Jože Zupančič bodisi Dora Hofman znova za isti tednik lotila prevajati besedilo, za katero bi vedela, da je v drugačni verziji izšlo tam že pred tremi leti; pač pa ima Grün, ki v *Spletu* Kafkove besede 'Gesetz' ne prevaja niti kot 'zakon' niti kot 'pravica', temveč kot 'postava', kakor je že l. 1956 priporočil Primož Trubar (Rupel 1966: 106), v naslovu vendarle tisti del sintagme, ki ga v Kafkovem *Vor dem Gesetz* ni, prevod iz l. 1954 pa ga ima, namreč 'pred vrati'; ta prevajalska svoboščina je enakega tipa kakor izbira naslova za zbirko – ne drži se Kafkove črke, ima pa oporo v Kafkovih formulacijah oziroma v nadaljnjem besedilu te Kafkove črtice, ki je izšla najprej samostojno, nato pa še kot sestavni del romana *Proces* (Kafka 1962: 204–206).

Objava *Spleta norosti in bolečine* nadaljuje splošno značilnost revijalnih prevodov Kafke v 50. letih – knjiga je izšla med izbranimi deli iz domače in svetovne književnosti v *Knjižnici Kondor*, namenjeni predvsem šolski mladini, in sicer kar v 13.000 izvodih (Logar 1965: 38). Tedanji urednik *Kondorja* Uroš Kraigher torej tako kakor uredniki prej omenjenih revij in listov ni imel elitističnih predsodkov o nezdružljivosti kvalitetne, zahtevne literature z množično naklado in ga niso preganjale moralistične bojazni o neprimernosti Kafkovih del za mladino. Ravnal je torej povsem v duhu Župančičevega pojmovanja funkcije prevoda, čeprav mu njegova pozneje objavljena formulacija (Župančič 1978: 262–263) takrat najbrž še ni bila dostopna: po mnenju velikega prevajalca slovenske moderne so

poleti dani le mladi peruti [...] in samo s poletom se moreš približati geniju, stopiti z njim v simpatetično razmerje. [...] kolika škoda našemu mlademu človeku, da ne more priti zgodaj, v onih letih duševne prožnosti, plastičnosti in asimilacijske zmožnosti, do Homerja, do Shakespeara, do Danteja! [...] tako pa nam je še vedno bolj umljivo stopničarstvo; ker moraš hoditi po stopnicah, ti je polet nekaj tujega, nevarnega.

Pomisleki proti uvrstitvi Kafke v *Knjižnico Kondor* so se dokaj blago izraženi sicer pojavili, vendar v močni senci prevladujočega zadovoljstva z dejstvom, da je knjiga izšla. Položaj, v katerem se je na Slovenskem pokazalo obnovljeno zanimanje za Kafko, je bil namreč že bistveno drugačen kakor ob koncu dvajsetih in v začetku tridesetih let. Herbert Grün ga je v *Besedi* zgoščeno opisal takole (Grün 1954: 310–311):

Prezgodaj umrli vizionar Franz Kafka (1883–1924), ki so ga dolgo časa po smrti poznali le izvedenci [...], je v zadnjih letih po drugi vojni postal velika literarna moda Francije, Nemčije in vsega sveta [...]. V novelah [...] in romanih [...] je opeval vesoljno eksistenčno grozo izgubljene generacije, na videz z metafizičnih aspektov, v resnici pa – to se kaže šele današnjemu bralcu – le v strahotni karikaturi preoblikovanih slutenj strahotne totalitaristične realnosti dobe, ki je prihajala.

Grün je Kafko aktualiziral, povezal ga je z zapovrstnima, deloma stikajočima se, vendar dejansko diahronima literarnima smerema – z izgubljeno generacijo in z eksistencialno usmerjeno literaturo, ki pa smo ju na Slovenskem v 50. letih sprejemali v precejšnji meri, in seveda v posebnem izboru, sinhrono. Opozoril je na pojav, ki ga prav po l. 1954 lahko opazujemo tudi na Slovenskem – na Kafkovo vse večjo odmevnost, ki je temeljila na čedalje večji dojemljivosti za njegovo nemi-metično, pa vendar vse bolj aktualno umetnost, na dejstvu, da je v desetletjih po pisateljevi smrti, posebno intenzivno v štiridesetih letih 20. stoletja, življenjska realnost postajala vse bolj groteskna in grozljiva. Grün je Kafkovo odmevnost po-

vezal na eni strani torej z literarnim dogajanjem, z razvojem sodobne literature in z njenim prodorom na Slovensko, na drugi strani pa z realnim dogajanjem v tedanji Evropi. V zapiskih o Kafki v *Novih obzorjih* je 'magično prozo' tega pisatelja označil za »fantastično preroško silo realnosti«, polno »naturalizma fantastike«, poleg tega pa je ugotavljal v njej podobnosti s Cankarjevo literarno prozo.

V podobnih, še širših, a bolj v preteklost kakor v sodobnost orientiranih literarnih povezavah je Kafka pokazal Bratko Kreft v spremni besedi k *Spletu* (1961). Vzporednosti s Kafkovo prozo je opazil pri raznovrstnih pripovednikih od E. A. Poeja, N. V. Gogolja in E. T. A. Hofmanna do Dostojevskega, Cankarja in Camusa, ni pa omenil npr. Smoletove afinitete do Kafke, izražene z odlomkom iz *Procesa*, ki ga je avtor zapisal kot moto k svojemu romanu *Črni dnevi in beli dan* (1958). Tudi Kreft je torej Kafka pokazal v literarnozgodovinskih okvirih, pri čemer ga je po načelih analogičnega paraleliziranja povezal s predhodniki in nasledniki, z obdobji in smermi od realizma in simbolizma do eksistencializma in 'absurdizma', povezal ga je z družbenozgodovinskim dogajanjem, in sicer bolj s poznejšim kakor s Kafkovim sodobnim, najbolj pa je v svojem psihološko zasnovanem portretu poudaril psihoanalitično orientirano interpretacijo Kafke kot literarnega ustvarjalca in kot človeka. V zvezi s tem je omenjal njegovo racionalno emocionalnost, solipsizem in beg iz realnega v domišljjski, sanjski svet – oprl se je torej na psihoanalitično interpretacijo, ki jo je W. Benjamin tako kakor katoliškoreligiozno interpretacijo že pred desetletji zavrnil (Benjamin 1984).

Poročevalci in kritiki so po izidu *Spleta* pisali predvsem o značilnostih Kafkove proze, kakor so jih razbirali iz dozdevno transparentnega prevoda, in o pomenu Maxa Broda, ki je ohranil in objavil velik del Kafkovega opusa, čeprav za Grünov izbor Brodova vloga ni bila odločilna (npr. Jolka Milič, *Meditacija. Naši razgledi* 1962: 18). Prevajalčev delež pri 'prvem slovenskem Kafku' recenzenti komaj omenjajo: Vladimir Kavčič (*Prezgodaj in prepozno. Mlada pota* 1961/62: 450) se je vsakršni oceni izognil z utemeljitvijo, da sodba o prevodu ne more sloneti samo na vtisih; Igor Gedrih je Grünu priznal, da »je opravil težko prevajalsko delo« (*Kafka v Kondorjevi izdaji. Prosvetni delavec* 1962: 5), Jože Snoj pa je o »drobni zbirki proze« menil, da je »obogatitev naše prevodne literature«, ker se je »Herbertu Grünu posrečilo tudi s slovenščino vzbuditi krhko prejo Kafkinega nevidnega, toda grozljivo sugestivnega sloga« (*Splet norosti in bolečine. Naši razgledi* 1962: 73).

Pri nas je bilo pred izidom *Spleta* in še pozneje dobro znano, da velja Kafka pri-
stašem doktrine socialističnega realizma za negativnega, nezaželenega pisatelja, za

'dekadenta in nihilista' (prim. Konstantin Fedin, *Odklanjamo Kafko, Joycea, Prousta. Naši razgledi* 1963: 342). Ne glede na to ali morda kljub temu so vsi recenzenti pozdravili knjigo kot pomembno, hvalevredno založniško dejanje. Pripominjali so le, da je kvečjemu že zapozneno, na drugi strani pa sta Kavčič in Gedrih zapisala pedagoški pomislek zaradi tega, ker je *Splet* izšel v *Kondorju*, knjižnici, »namenjeni mladini, predvsem srednješolski«, češ da je Kafka »očitno za odrasle zahtevne bralce«. Grünju je objava prevedenega izbora Kafke v *Kondorju* morda ustrezala prav zato, ker Kraigher te zbirke ni uklepal v spone segregacijske pedagoške doktrine. Ta je bila pri nas takrat – kakor že prej in pozneje – močno zakoreninjena in se je izražala tudi v prevajalskih postopkih, ki so izvirna besedila poenostavljali in prilagajali 'manj zahtevnemu bralcu' (Bajt 1984, Stanovnik 1984). Grün ni bil privrženec te doktrine niti je ni uveljavljal kot prevajalec. Že ob primerjavi njegovih prevodov z izvirniki glede na naslove, obseg besedil in njihovo razčlenjenost v poglavja in odstavke je videti, da je upošteval mednarodno sprejeto opredelitev prevoda kot vezanega besedila, ki ga je s sredstvi prevodnega, tj. ciljnega jezika treba sestaviti tako in s takimi učinki, kakor je avtor sestavil izvirnik v svojem, tj. izhodiščnem jeziku. Kakšen je v okviru teh načelnih izhodišč Grünov konkretni prevajalski postopek, naj pokaže analiza njegovega prevoda Kafkove kratke prozne pripovedi *Auf der Galerie* ob sprotini primerjavi z uspelim angleškim prevodom Wille in Edwina Mura *Up in the Gallery* in s prvim slovenskim prevodom tega besedila iz leta 1954, ki ima tako kakor Grünov iz leta 1961 naslov *Na galeriji*.

NA GALERIJ V DVEH SLOVENSKIH PREVODIH. Pripoved *Na galeriji* je kratko besedilo, sestavljeno le iz dveh podredij, ki sta sicer vsako zase močno razčlenjeni stavčni kompoziciji, obe pa imata skupaj manj kot 300 besed. Ne glede na svojo kratkost je kompozicijska mojstrovina, ki po dognani tektoniki prekaša Kafkova daljša, vsebinsko bogatejša besedila, posebno očitno tudi nedokončane, postumno izdane romane. Spričo tega ni čudno, da se je literarna veda, zlasti na nemškem jezikovnem območju, z njim kar precej ukvarjala in da je tudi prevedeno v več jezikov (Binder 1979: 320–321, 667, 689–691, 730, 740–741, 748, 755, 776).

Za prevajalca vsaj na prvi pogled ni videti posebno težko: sestavljeno je v knjižni nemščini, v jeziku, ki ne opozarja nase niti z ekspresivno leksiko niti z metaforiko niti s figuraliko. Z zmerno eksotičnostjo ga zaznamuje le cirkuško izrazje, ki pa je tudi rabljeno povsem denotativno; v pripovedi gre namreč za stvaren opis dveh cirkuških prizorov, pravzaprav dveh variant točke v cirkuški predstavi in njune različne učinke na izvajalce in na gledalca, ki opazuje predstavo z galerije.

Socialni kontekst takega dogajanja in s tem njegov splošno sprejeti pomen ni v slovenskem okolju nič drugačen kakor v nemškem, češkem, morda bi lahko rekli tudi v srednjeevropskem. V slovenskem knjižnem jeziku je potrebno izrazje že obstajalo, preden se je kdo lotil prevajanja tega besedila, to pa je prevajalcu omogočilo pretežno rabo direktnih prevajalskih postopkov, po Vinayu in Darbelnetu prevzetih besed, tj. sposojenk in tujk, kalkov in dobesednega prevoda – seveda v okviru mikrotekstualnih prevodnih enot, ne na ravni celotnega besedila.

Kafkova črtica zajema v tem tekstu predvsem besede, ki označujejo osebe, stvari in pojave iz konkretnega, čutno zaznavnega sveta. Nekaj samostalnikov, ki jih lahko imamo za ključne, deloma ponavljajoče se besede, je v obeh variantah slovenskega prevoda prevzetih po izvirniku, le pri 'menažeriji' gre v prvi verziji za očitno, morda tudi tiskarjevo, ne prevajalčevo napako:

Kafka:	Muir:	Anon.:	Grün:
Zircus	circus	cirkus	cirkus
Galerie	gallery	galerija	galerija
Manege	ring	menažerija(!)	maneža
salto mortale	somersault	salto mortale	salto mortale
Orchester	orchestra	orkester	orkester
Ventilatoren	ventilators	ventilatorji	ventilatorji
Direktor	ringmaster	direktor	direktor
Dame	lady	dama	dama

Ta postopek na videz terja od prevajalca najmanj truda in premisleka, večkrat gre pri njem res za pot najmanjšega odpora. Zaradi učinka prevedenega besedila pa je zelo kočljiv, očitno ga ni mogoče uporabljati kar povprek in kdo ve kako na široko. Z direktno prevzetimi izrazi iz izhodiščnega besedila se v prevod prenese izvirnikov kolorit, kot se temu slikovito reče; prevod je z njimi zaznamovan kot prevod, ki v svoj jezik vnaša tujejezične oznake za osebe, stvari in pojave, kakršnih na območju njegove kulture ni ali pa so bistveno drugačne. V obravnavanem primeru učinek ni tak, saj izrazi, ki jih slovenski prevod le ortografsko in morfološko nekoliko prilagajene povzema po izvirniku, niso specifično nemški, ampak mednarodni – kakor je videti tudi iz angleškega prevoda –, in v nemščini zvenijo prav toliko nenavadno kakor v slovenščini.

Ob navedenih rešitvah, ki so v obeh slovenskih verzijah prevoda enake, jih je nekaj tudi različnih. V enem primeru ima prva verzija prevzeto besedo, druga verzija domačo besedo s povsem enakim pomenskim obsegom, po Vinayu in Darbelnetu torej dobeseden prevod; v enem primeru ima prva verzija za Kafkov mednarodni izraz

enakopomensko domačo, druga slovenizirano prevzeto besedo; v dveh primerih pa je Grün za Kafkovi nemški besedi uporabil mednarodno razširjeni tujki, ki se s Kafkovima izrazoma pomensko ne ujemata čisto natančno, kar velja tudi za domači besedi iz prve verzije; ujemata se kvečjemu s Kafkovo tendenco k rabi tovrstnih besed:

KAFKA:	MUIR:	ANON.:	GRÜN:
Publikum	public	publika	občinstvo
Chef	ringmaster	ravnatelj	šef
Kunstreiterin	equestrienne	jahalka	artistka
Brüstung	rail	pregrada	balustrada

Grünova verzija iz l. 1961 torej še za spoznanje doslednejše kakor verzija iz l. 1954 in kakor angleški prevod obeh Muirrov rabi prvo stopnjo direktnega prevoda, tj. prevzemanje besed iz izhodiščnega besedila, hkrati pa ta postopek samovoljno stopnjuje in ga inverzno uporablja tudi tam, kjer izvirnik za to ne daje opore. Učinek teh sprememb, ki vse ostajajo v okviru relacij prvih treh stopenj direktnega prevoda (prevzete besede – kalki – enakopomenske domače besede), je nekoliko bolj poudarjena cirkuška atmosfera. Pomembno pa je, da obe slovenski verziji ohranjata sporočilno distinkcijo, ki jo Kafka izraža s paroma 'Kunstreiterin – Chef' v prvem in 'Dame – Direktor' v drugem odstavku; prvi par je v zgodnejši slovenski verziji preveden z 'jahalka – ravnatelj' in v poznejši z 'artistka – šef', drugi par v obeh verzijah z 'dama – direktor', medtem ko sta Willa in Edwin Muir izraza 'Chef' in 'Direktor' izenačila in oba prevedla z 'ringmaster'. Gre torej za distinkcije, ki vsaka zase niso videti posebno pomembne, vse pa imajo v obravnavanem besedilu natančno določeno vlogo, zato niso zanemarljive.

Grün je očitno iskal prave ekvivalente izvirniku in včasih se mu je posrečilo najti eno samo ustrezno slovensko besedo za Kafkovo nemško sestavljenko tudi tam, kjer sta Muirrov in prvi slovenski prevod nekoliko daljša:

KAFKA:	MUIR:	ANON.:	GRÜN:
Reitknechte	grooms	hlapci	konjarji
Apfelschimmel	dapple-grey	rožnat belec	serec

Toda 'serec' ni vsakdanja, temveč starinska beseda, ki je v obravnavanem prevodu videti izumetničena, na silo poiskana, poleg tega pa zabrisuje Kafkovo nakazano barvno ujemanje med 'belo in rdečo damo' in konjem, na katerem izvaja svoje umetniške Kafkovo opozicijo 'Pferd: Apfelschimmel' je sicer ohranil, pač pa je v drugem odstavku eno izmed sintagm s konjem izpustil in zato zabrisal Kafkovo

niansiranje: opotekajoči se konj iz prvega odstavka se v drugem najprej kontrastno spremeni v 'lepega belega šimeljna', ki pa ob jahalki hitro spet zbledi v neopaznega, posplošenega, stilno nevtralnega 'konja' in na koncu postane spet opaznejši kot iz-črpan, 'drhteč konj':

KAFKA:

auf schwankendem Pferde
vom zitternden Pferde
auf dem Pferde
auf den Apfel schimmel
neben dem Pferde

ANON.:

na opotekajočem se konju
s konja
na konju
na rožnatega belca
poleg konja

MUIR:

on a undulating horse
from the trembling horse
on her horse
up on the dapple grey
beside the horse

GRÜN:

na majavem konjskem hrbtu
z drhtečega konja
na konju
na serca
[izpuščeno!]

Podobno je izpeljana hipotetična transformacija lepe dame, ki v drugem odstavku kontrastno nadomesti jetično jahalko, v direktorjevo ljubljeno vnukinjo, katere ljubkost Kafka sugerira s substantiviziranim pridevnikom 'die Kleine' in z deminutivom 'Köpfchen'. Muira mu v svojem prevodu korektno sledita, prva slovenska verzija ljubkovalnih oblik sploh ne upošteva, Grün pa Kafkovemu deminutivu doda še enega v zvezi s 'punčko', kakor posrečeno prevede 'die Kleine', enega pa po na videz enakem principu, vendar nefunkcionalno, ker zabrisuje razliko med kontrastnima prizoroma v prvem in drugem odstavku, v zvezi z jetično jahalko:

KAFKA:

eine schöne Dame
über alles geliebte Enkelin
die Kleine
beide Backen
Köpfchen
Küsse

ANON.:

lepa dama
nadvse ljubljena vnukinja
dekle
obe lici
glava
poljubi

MUIR:

a lovely lady
most precious granddaughter
the little one
both cheeks
small head
kisses

GRÜN:

lepa dama
nadvse ljubljena vnukinja
punčka
lička
glavica
poljubčki

Vse te transformacije se dogajajo pred mladim obiskovalcem galerije, ki mu vzvišeni, odmaknjeni položaj omogoča, da opazuje predstavo in zraven še odzivanje občinstva. To osebo Kafka in Muir imenujeta v obeh odstavkih enako, le da ji v prvem dodajata nedoločni, v drugem določni člen; prvi slovenski prevod ohranja enakost, ne more pa nakazati identičnosti, ker v drugem odstavku osebe ne označuje več pridevnik, medtem ko Grün svojo sintagmo perspektivno vaira z rabo različnih predlogov:

KAFKA:	(ein/der) Galeriebesucher
MUIR:	(a/the) visitor to the gallery
ANON.:	obiskovalec galerije
GRÜN:	gledalec z galerije/gledalec na galeriji

To je sicer redek, toda pozornosti vreden primer kombinirane uporabe ene izmed direktnih in ene izmed indirektnih prevajalskih metod, po Vinayu in Darbelnetu modulacije. Modulacija pokaže zadevo ali situacijo z drugega zornega kota; včasih jo zahteva konvencija drugega jezika, včasih pa je stvar prevajalčeve odločitve. S transformacijo 'obiskovalca' v 'gledalca' si Grün spet ni dovolil nič nedopustnega, saj je obiskovalec gledališke predstave dejansko njen gledalec, gledanje je pač namen njegovega obiska ali obiskovanja, vendar je pri tem njegova dejavnost določeneje poudarjena, medtem ko jo Kafka samo nakazuje.

Zaradi različnih besedotvornih principov nemščine in slovenščine so po postopku transpozicije, ki je po Vinayu in Darbelnetu prva stopnja indirektnega prevoda, v obeh slovenskih verzijah nekatere sestavljenke spremenjene; v prvi verziji je deloma napačno razumljena tista, ki je izjemoma z območja abstraktnih samostalnikov:

KAFKA:	Kunstfertigkeit	reifenhaltende Reitknechte
MUIR:	artistic skill	grooms who hold the hoops
ANON.:	popolnost umetnosti	hlapci, ki drže sklenjen krog(!)
GRÜN:	mojstrska umetelnost	konjarji, ki držijo obroče

Brž ko opazujemo nekoliko večje semantično-sintaktične enote, se spričo različnih frazeoloških in konstrukcijskih konvencij v jeziku izvirnika in prevoda možnosti za direktno ujemanje prevoda z izvirnikom zmanjšajo. To vsaka po svoje kažejo angleška in obe slovenski verziji prevoda. Transpozicije so ustrezne, če kljub rabi drugačnih besednih vrst in stavčnih členov ohranijo sporočilo izvirnika neokrnjeno. Temu je precej blizu prevod Kafkove polstavčne deležniške konstrukcije, ki sta

jo Muira v angleščini lahko ohranila, obe slovenski verziji pa razvezali v popolne podredne stavke in zraven spremenili nemško pasivno konstrukcijo v slovensko aktivno:

KAFKA:
Wenn irgendeine Kunstreiterin
vom Chef im Kreise
rundum
getrieben würde,

MUIR:
If some equestrienne
were to be urged
round and round
by a ringmaster,

ANON.:
Če bi jahalko priganjal
[izpuščeno!]
ravnatelj,

GRÜN:
Če bi kako artistko

šef gnal v krogu,

KAFKA:
auf dem Pferde schwirrend,
Küsse werfend,
in der Taille sich wiegend

MUIR:
whizzing along on her horse,
throwing kisses,
swaying from the waist

ANON.:
da bi poskakovala na konju,
metala poljube,
se pozibavala v bokih

GRÜN:
da bi morala venomer frfotati na konju,
metati poljubčke,
se zibati v bokih

Toda slovenska verzija iz leta 1954 je spet pomensko nekoliko okrnjena, ker izpušča prislovno določilo 'im Kreise rundum', medtem ko Grün to prevaja nekoliko manj določno, preprosto 'v krogu'. Zato pa nedoločnik 'frfotati' v naslednjem stavku okrepi še z glagolom 'morala' in s prislovom 'venomer', ki ju izvirnik nima. Toda Kafka v svojem sicer neoporečno stvarnem opisu dogajanja v cirkuški maneži vendarle kopiči prislovna določila z diskretnim, posrednim emfatičnim učinkom, ki ga je Grün s svojimi dodatki torej le stopnjeval: njegov prevod je, natančno vzeto, samovoljno razširjen, vendar po principu, ki ga pravzaprav sugerira avtor izvirnika.

Enake značilnosti lahko opazujemo v prevodu podob, ki jih ima Kafka v tem besedilu samo štiri in še to kratke, bežne, v siceršnjem toku pripovedi ne posebno opazne; vidnejša je le zadnja, ki se pojavi tik pred koncem besedila in s tem vse dotlej povedano postavi v posebno perspektivo. Prva ima obliko identifikacije; tako jo prevajata tudi Muira, medtem ko je v prvem slovenskem prevodu spremenjena v komparacijo, v Grünovi pa korektnije v identifikacijo, vendar ne brez racionalističnega dodatka, prislova 'v resnici':

- KAFKA: begleitet vom vergehenden und neu anschwellenden Beifallsklatschen der Hände,
die eigentlich Dampfbämmer sind
- MUIR: accompanied by ebbing and renewed swelling bursts of applause
which are really steamhammers
- ANON.: med spremljanjem pojemajočega in spet naraščajočega ploskanja rok,
ki so kakor bati parnega stroja
- GRÜN: ob spremljavi plahnečega in znova kipečega ploskanja dlani,
ki so v resnici pravzaprav strojne stoppe

Druga se bežno pojavi v zloženki 'Tierhaltung', podobi, ki jo je mogoče razumeti kot nedoločno, eliptično komparacijo brez tertium comparationis; Muira sta jo v nasprotju s svojim siceršnjim strogo korektnim prevajalskim postopkom prevedla z razširitvijo, ki dodaja prav tertium comparationis; to velja tudi za oba slovenska prevoda:

- KAFKA: der Direktor in *Tierhaltung* ihr entgegenatmet
- MUIR: the ringmaster comes towards her breathing *in animal devotion*
- ANON.: direktor sope v živalsko *ponižni drži*
- GRÜN: direktor diha prednjo z živalsko *vdanostjo*

Tretja Kafkova podoba je hipotetična komparacija, ki sta jo Muira prevedla skoraj dobesedno, prva slovenska verzija tudi, Grün pa jo je modificiral s spremenjeno sintaktično konstrukcijo, ker je iz dveh izvirnikovih odvisnikov naredil enega samega:

- KAFKA: als wäre sie seine über alles geliebte Enkelin, die sich auf gefährliche Fahrt begibt
- MUIR: as if she were his own most precious granddaughter about to start on a dangerous journey
- ANON.: kot da bi bila njegova nad vse ljubljena vnukinja, ki se odpravlja na nevarno pot
- GRÜN: ko da bi se mu nadvse ljubljena vnukinja odpravljala na nevarno pot

Kafkova četrta podoba je preprosta enostopenjska komparacija, ki ima v besedilu pomembno funkcijo, ni pa težko prevedljiva. Razlike med slovenskima verzijama se tu premaknejo na raven besednega reda, tj. stavčnega poudarka, na izbiro slovenskega glagola za nemški 'versinken' in na izbiro glagolskega vida. Poleg tega je zgodnejša slovenska verzija razširjena s pojasnjevalnimi 'zvoki', ki jih Kafka v svojem tekstu ne potrebuje:

- KAFKA: im Schlussmarsch wie in einen schweren Traum versinkend
- MUIR: sinking into the closing march as in a heavy dream
- ANON.: se kot v težke sanje potaplja v zvoke zaključne koračnice
- GRÜN: se pogrezne v zaključno koračnico kakor v težke sanje

V celoti je za besedilo, ki ga je Kafka v nemščini izrazil z 287 besedami, v prvi slovenski verziji uporabljenih 267 besed, tj. 7 % manj, v drugi pa 298 besed ali skoraj 4 % več. Willa in Edwin Muir imata v svojem prevodu kar 358 besed, tj. skoraj 25 % več kakor Kafka, pri čemer je zanimivo, da imata nemški izvirnik in angleški prevod sorazmerno oba enako, namreč 12 %, določnih in nedoločnih členov, tj. tistih besed, ki jih slovenščina nima; v absolutnih številkah to pomeni, da jih ima Kafka 35, Muira pa 42. Nadaljnji pribitek se v angleškem besedilu v precejšnji meri nabere pri predlogih, ki jih angleščina nasploh pogosto rabi po več hkrati, tako npr. že v naslovu obravnavanega besedila: za nemški 'auf' [der Galerie] in slovenski 'na' [galeriji] ima prostorsko natančnejši 'up in' [the gallery].

V zvezi s podobami opozarja nase še metafora, katere nosilna beseda je abstraktni samostalnik 'Zukunft', ob njem pa pridevniški deležnik glagola dejavnosti 'öffnen', ki označuje aktivnost v konkretnem svetu. 'Odpiranje' je tu opozicija zaključnemu 'potapljanju' ali 'pogrezanju', vendar je ta opozicija hkrati tudi paralelistična, ker je 'odpiranje' povezano s 'sivo prihodnostjo', 'potapljanje' pa s težkimi sanjami:

KAFKA: in die immerfort weiter sich öffnende graue Zukunft

MUIR: in the infinite perspective of a drab future

ANON.: venomer znova v mračno prihodnost

GRÜN: kar vsevdilj v čedalje globlje razprto sivo prihodnost

Tu je Grün spet okrepil prislov 'immerfort' z dodatnim 'kar' in povrh še z arhaično, danes izumetničeno zvenco besedo 'vsevdilj', prislovu 'weiter' pa je v prevodu spremenil perspektivo in ga premoduliral v 'globlje', s čimer je okrepil analogijo s 'potapljanjem' v težke sanje.

Tovrstne razlike kaže tudi primerjava izvirnikove in prevodove sintaktične konstrukcije, ki je za sporočilnost Kafkovega besedila odločilnega pomena. Grün jo je v poglobitvini potezah ohranil, v nekaterih posameznostih pa spremenil – deloma v skladu s konvencijami slovenskega knjižnega jezika, kakor je pokazala že razvezava nemških deležniških polstavkov v popolne stavke, deloma po svoji presoji in izbiri. Gre za antitetično-paralelistično konstrukcijo dveh močno razčlenjenih podredij. V vsakem izmed njiju je izražena svoja varianta interakcij in notranjih napetosti med udeleženci dogajanja – na eni strani med nastopajočo artistko in cirkuškim direktorjem, ki jo vodi in jo pri tem bodisi trpinči bodisi ji pomaga, na drugi strani med glasnim, homogeno odzivajočim se občinstvom in tihim, drugače čutečim individualnim obiskovalcem na obrobni galeriji.

Prva varianta prizora – v prvem odstavku – je hipotetična, torej fiktivno fiktivna, sintaktično pa je izoblikovana kot pogojno podredje s 3 glavnimi stavki, 2 odvisnikoma prve stopnje, 1 odvisnikom druge stopnje in 3 deležniškimi polstavki, ki so funkcionalno odvisniki tretje stopnje: 'če bi' izčrpano, jetično akrobatko neusmiljeni šef priganjal k nastopu in 'če bi' se taka mučna predstava neskončno ponavljala, bi mladi obiskovalec galerije morda posegel vmes in trpinčenje ustavil. Dogajanje ga vleče k sebi, nanj deluje centripetalno, čeprav v negativnem smislu – v njem želi sodelovati le zato, da bi ga ustavil.

Druga varianta prizora – v drugem odstavku – pa je fiktivno realna, sintaktično izoblikovana kot še bolj razčlenjeno vzročno-posledično podredje z 2 glavnima stavkoma, 15 ne povsem določno označenimi odvisniki prve stopnje in 3 določno označenimi odvisniki prve stopnje, 4 odvisniki druge stopnje in 1 odvisnikom tretje stopnje; to podredje ima vsega skupaj torej 25 stavkov. V fiktivno realni varianti prizora je artistka čila in zdrava, direktor uslužen in prijazen, občinstvo navdušeno, obiskovalec galerije pa ne čuti več potrebe po zaščitniški akciji. V gladko, lepo potekajočem dogajanju noče biti več udeležen niti kot gledalec, dogajanje torej deluje nanj centrifugalno, s svojo brezhibnostjo ga odvrča; pri harmonični, splošno zadovoljstvo zbujujoči predstavi noče sodelovati niti z odobravanjem niti z odporom, k želji po morebitnem aktivnem posegu vanjo bi ga mogoče pripravile šele dolgotrajne neznosne razmere, vztrajno ponavljajoče se motnje pri izvajanju cirkuškega programa. Richard Thieberger (Binder 1979: 192–193) opozarja, da Kafka na paradoksen način v prvem odstavku s konjunktivom dejansko kaže pravo realnost, medtem ko v drugem odstavku z indikativom opisuje lažen prizor. Racionalnost Kafkovega pisanja je torej prikrita, a dosledna: fiktivna fiktivnost se izkaže za fiktivno realnost, fiktivna realnost pa za pravo fikcijo, laž. Werner Zimmermann označuje ti dve realnosti kot miselno ali duhovno, tj. 'gedachte oder geistige Wirklichkeit' in vidno ali čutno, tj. 'gesehene oder sinnliche Wirklichkeit' (Zimmermann 1956: 159–164), medtem ko ima Claus Reschke obe za medsebojno pogojeni, komplementarni dejanski resničnosti in to utemeljuje z analizo Kafkove stavčne in leksikalne modalnosti (Reschke 1976).

Šele čisto na koncu se pokaže antitetično-paralelistična zgradba celote – notranja opozicijska dvodelnost uvodnih podrednih stavčnih sklopov v obeh odstavkih ter vsebinska vzporednost, a situacijska in hkrati z njo sporočilna nasprotnost sklopov glavnih stavkov, ki zaključujeta oba odstavka:

	1. in 2. odstavek	1. odstavek	2. odstavek
DOGAJANJE:	cirkuška predstava – obratno kontrastni varianti:	siva	bela in rdeča
OBČUTJE:	cirkusanti – paralelno kontrastni varianti:	pobitost	zanos
	občinstvo – paralelno kontrastni varianti:	neprizadetost	navdušenje
	obiskovalec galerije – obratno kontrastni varianti:	odpor	obup

Formalno se Grünov prevod v nekaterih pogledih skoraj popolnoma sklada z zgradbo Kafkovega besedila, tako npr. glede razmerja med dolžino prvega in drugega odstavka. Sintaktična razčlenjenost se v prvem odstavku tudi skoraj povsem ujema – Grün ima ob 3 glavnih stavkih 2 odvisnika prve stopnje in 4 odvisnike druge stopnje; v drugem odstavku je Grünovo podredje bolj razčlenjeno od Kafkovega – ima 3 glavne stavke, 18 odvisnikov prve stopnje in 8 odvisnikov druge stopnje, skupaj torej 29 stavkov v primeri s Kafkovimi 25 stavki. Razčlenjenost besedila z ločili kaže spet veliko ujemanje vseh treh primerjanih prevodov z izvirnikom (razpredelnica navaja zastopanost vsakega ločila posebej za prvi in posebej za drugi odstavek, med številkami je znak +):

	vejica	pomišljaj	dvopičje	podpičje	klicaj	pika	skupaj
KAFKA:	9 + 20	1 + 1	1 + 0	0 + 13	1 + 0	1 + 1	48
MUIR:	12 + 17	1 + 1	1 + 0	0 + 12	1 + 0	1 + 1	47
ANON.:	8 + 18	1 + 2	1 + 1	0 + 11	1 + 0	1 + 1	45
GRÜN:	10 + 18	1 + 1	1 + 0	0 + 11	1 + 0	1 + 1	45

V prvem odstavku je povprečna dolžina besedila med dvema ločiloma skoraj enaka – pri Kafki 8,5 besed, pri Grünu 8,4 besede, v drugem odstavku je razlika med njima večja: Kafka uporabi med dvema ločiloma povprečno po 5,4 besede, Grün 6,3 besede. To pa pomeni, da je razlika med povprečno dolžino besedila med ločiloma v prvem in drugem odstavku pri Kafki večja kakor pri Grünu; tudi razlika v ritmu obeh odstavkov je torej pri Kafki večja kakor pri Grünu.

Ritmično-sintaktična organiziranost Kafkovega besedila nevsiljivo podpira direktno dojetje dogajanja, vsebine, tj. iz pomenske plati uporabljenega besednega gradiva: ko neusmiljeni šef žene bolno, slabotno jahalko na šibečem se konju v neskončnih krogih po maneži, uporablja avtor daljše stavke, ki po svoje krepijo vtis mučne razvlečenosti ali vsaj počasnejšega, enoličnejšega tempa dogajanja; ko pa lepa, čila artistka spretno izvaja akrobacije na hitrem belcu, uporablja Kafka za opis tega dogajanja krajše, z več vejicami ločene in celo z močnejšimi podpičji zasekane stavke, ki sugerirajo hitrejšo dogajanje in živahnejši tempo. Pomenski in ritmični učinki so torej v izvirniku izredno usklajeni, za Grünov prevod pa je mogoče reči vsaj to, da uveljavlja enako tendenco, čeprav manj izrazito.

Med Grünovimi na videz majhnimi prevajalskimi svoboščinami pa ima tista, ki spreminja sintaktično urejenost drugega odstavka, daljnosežnejši pomen, kakor bi ji ga prisojali na prvi pogled. Sprememba namreč posega v občutljivo zadevo – racionalno izražanje relacij v imaginarni literarni realnosti, ki se v Kafkovem kratkem besedilu dinamično spreminja iz uvodne hipotetičnosti, tj. fiktivne fiktivnosti, v običajno literarno kvazirealnost. Shema veznikov, ki določajo sintaktična razmerja v prvem odstavku, je takale:

KAFKA:	Wenn	und wenn	dann
MUIR:	If	and if	then
ANON.:	Če	in če	(bi)
GRÜN:	Če	in če	tedaj

To kaže na zadovoljivo strukturno ujemanje, pač pa ob tem spet opozarja nase prevod nevtralnega Kafkovega prislova 'vielleicht', ki je v prvi slovenski verziji prav tako nevtralni 'morda' in v Grünovi opaznejši 'nemara' – redkejša, bolj izumetničeno učinkujoča, dejansko že ekspresivna, čeprav na denotativni ravni sinonimna beseda; skupni učinek vseh nenavadnih, redkih, starinskih besed – 'vsevdilj', 'vnic', 'serec', 'balustrada' – je premik besedila iz obvladane, zadržane dikcije v bolj emfatično, ekspresivno. K temu premiku pripomore tudi Grünova svojevoljna raba ključnih sintaktičnih veznikov v drugem odstavku; videti je čisto figurativne narave, ima pa tudi druge posledice. Kafka uvede drugi odstavek z vzročnim odvisnikom, ki na kratko zanika vse, kar je povedano v prvem, nato v dolgem, petnajststavnem asindetonu opiše povsem drugačno verzijo dogajanja v cirkuški maneži, to potrdi s trdilnim vzročnim odvisnikom in nato simetrično prvemu odstavku zaključí še drugega s tristavnim posledičnim asindetonom. Grün je med nikalni in trdilni vzročni odvisnik, ki se začenjata z veznikom 'ker' in med katerima Kafka ne uporabi nobenega istorednega veznika, kar štirikrat vrnil dodatni 'ker' in s tem poudaril podrednost celotne konstrukcije, ki jo je Kafka samo nakazal:

KAFKA:	Da aber nicht so ist	da dies so ist
MUIR:	But since that is not so	since that is so
ANON.:	Toda, saj ni tako	ker je tako
GRÜN:	A ker ni tako ker – ker – ker – ker –	ker je tako, zato

Štirikrat dodani Grünov 'ker' učinkuje kot ponavljalna figura, kot retorična anafora, ki poudarja literarnost besedila, hkrati pa vnaša v prevod bolj poudarjeno racionaliziranje, kakor ga ima izvirnik. S tem oslabi učinek presenečenja, dramatičnega preobrata ob zaključnem delu odstavka, in navsezadnje tudi poanto celotnega besedila; Kafkov drugi 'da' je po dolgem presledku od prvega neprimerno

močnejši od Grünovega šestega 'ker', ki spričo prejšnjih ponovitev ne deluje več kot pomenljiva zarez.

Nazadnje je mogoče povzeti še nekaj splošnejših ugotovitev:

Slovenska prevoda Kafkove kratke pripovedi *Na galeriji*, objavljena v letih 1954 in 1961, sta bila očitno narejena iz literarnega, ne iz kakšnega drugega interesa. Spremembe v njiju glede na izvirnik ne kažejo nobene ideološke tendence ali prilagajanja apriorno določenemu, idejno opredeljenemu profilu bralca – a tudi Kafkov izvirnik za tovrstne posege ne daje opore. Že odločitev za prevod takega teksta je dejansko torej pogojena z literarnim interesom, ki pa vendarle ni brez implicirane ideološke polemičnosti: v našem okolju, ki je bilo še v petdesetih letih pod močnim vplivom nasilnih ideoloških interpretacij literature in represivnega obravnavanja besedil negativno ocenjenih avtorjev, je bilo uveljavljanje literature zgolj kot literature, ki za svoj obstoj ne potrebuje utilitarnih ali ideoloških utemeljitev, že uveljavljanje novih, zares netradicionalnih pogledov na besedno umetnost.

Oba slovenska prevoda se očitno držita izvirnika, ne povzemata pa vseh podrobnosti izredno natančno sestavljenega Kafkovega besedila, v katerem so važni vsi elementi in vsi odtenki. Glede na to so razlike med prevodom precejšnje, a spremembe so različnega tipa in različnega učinka, tako da iz samih besedil ni mogoče sklepati, da je zgodnejši prevod prva verzija Grünovega poznejšega – ne glede na prej navedene okoliščine, ki te možnosti vendarle ne izključujejo.

V zgodnejšem nepodpisanem prevodu je marsikatera vsebinska niansa prezrta, nekaj atributivnih in adverbialnih besed ali besednih sklopov je izpuščenih, tu in tam je kak izraz preveden okorno ali napačno; ohranjena pa sta Kafkova osnovna sintaktična zgradba in nevsiljiva, na videz nevtralna raba knjižnega jezika.

Grünov prevod iz 1961 natančneje ohranja pomenske odtenke Kafkovih sintagm, čeprav je tudi v njem tu in tam prezrta kakšna podrobnost in izpuščen eden izmed krajših stavkov v razčlenjenem podrednem stavčnem sklopu drugega odstavka. V celoti gledano pa je ta prevod nekoliko gostobesednejši, bolj emfatičen in retoričen, pa tudi bolj racionalističen. V leksiko vpleta arhaizme in redke besede, kakršnih zadržani Kafka nima. Grün ni dosledno upošteval, da se Kafka izogiba poudarjenih retoričnih in ekspresivnih stilizmov in da svojo izrazito literarno zasnovano, večpomensko učinkujočo paralelistično-antitetično kompozicijo izpelje s pretežno denotativno rabljenim knjižnim jezikom in z racionalno organizirano, vendar ne racionalistično učinkujočo sintaktično zgradbo.

Pomenske in strukturne spremembe, po katerih se Grünov prevod loči od izvirnika, so predpostavljale bralca z literarnim interesom, identičnim prevajalčevemu. V tem interesu je obseženo pojmovanje literature in literarnosti kot avtonomnega območja človekove ustvarjalnosti s specifičnimi karakteristikami, ki pa v tem okviru ne upošteva dovolj Kafkovih posebnih postopkov. Grünov prevod je literarne učinke, ki jih Kafka samo nakazuje in jih dosega indirektno, ponekod potenciral in spremenil v direktne. Ravnal je torej podobno kakor petdeset let pred njim Oton Župančič v prevodu Dickensovega romana *Oliver Twist* (Stanovnik 1979). Župančič je v prvi polovici 20. stoletja s svojimi prevodi omogočil slovenskemu bralcu številne pomembne stike s svetovno literaturo od renesanse do realizma in sodobnosti, Grün je bil v 50. letih eden izmed najbolj aktivnih prevajalcev moderne evropske in ameriške proze, oba pa so privlačila literarna dela raznih smeri in obdobj. Ko sta slovenskemu bralcu odpirala nova obzorja z novimi literarnimi stili, sta oba kazala še rahlo zasidranost v konvencijah starejše literature in mimo izhodiščnih besedil tu in tam uporabljala elemente prejšnjih, včasih tudi poznejših slogov. Morda gre pri obeh za ahistorično posplošeno, bolj sinkretično kakor strogo časovno oziroma nazorsko pojmovanje literarnega stila, ki se po svoje ujema z ekvidistančnim pojmovanjem zavezanosti izvirniku in bralcu, ali po Trubarjevi formuli, 'zvestemu in razumljivemu prevodu'.

Mroč in tesar, Dokaz, limeriki: Carrollov in Learov nonsens
v prevodih G. Koritnika, G. Jakopin, B. Gradišnika, M. Strojana,
H. Biffio in T. Pretnarja

Termini 'literatura nesmisla/nonsensa', 'poezija nesmisla/nonsensa' ali po slovensko tudi 'nesmiselna literatura/poezija' so se pojavili in uveljavili v 20. stoletju kot oznaka za pojav, ki se je razvil v 19. stoletju, deloma iz še starejših nastavkov. Sprva namreč še ni bilo mogoče v celoti oceniti njegovega obsega, pomena in vpliva – vse to se je pokazalo šele sčasoma. Protagonista te literature sta bila angleški risar in ilustrator Edward Lear (1812–1888) in matematik Charles Lutwidge Dodgson (1831–1898) z literarnim psevdonimom Lewis Carroll. Lear je nonsens, tj. nesmisel, kot skupni imenovalec svojih del razglasil že v naslovih svojih knjig *The Book of Nonsense* (1846), *Nonsense Songs, Stories, Botany and Alphabets* (1871) in *More Nonsense* (1872). Carroll nonsensa v naslovih ni poudarjal, čeprav ga je pogosto omenjal in sicer v običajnem, teoretično poimenovanem 'negativnem' pomenu besede, torej kot neumnost, nesmisel, in v funkciji fiksijske pripovedi mojstrsko razvil zlasti v knjigah *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) in *Through the Looking-Glass* (1869).

Lear in Carroll nista ustanavljala literarne šole ali gibanja, saj nista bila niti policno niti družabno niti generacijsko povezana. Neke vrste šola, smer ali tradicija literature nonsensa je nastala šele pozneje, ko je po Learovem in Carrollovem zgledu začelo objavljati nesmiselne verzifikacije in zgodbe, navadno ilustrirane, vse več angleških, nemških in drugih avtorjev in ko so začele izhajati antologije literarnega nonsensa, tudi take, ki so ta pojav retrogradno širile z odlomki del starejših avtorjev vse od 16. stoletja, npr. Skeltona, Shakespeara in Hansa Sachsa (Davies 1982, Dencker 1978).

Ne glede na časovno in jezikovno-prostorsko širjenje literarnega nonsensa pa Lear in še zlasti Carroll ostajata njegova nesporno priznana, najbolj brana, najuspešnejša, najbolj izzivalna in kljub težki prevedljivosti tudi najbolj prevajana avtorja. Medtem ko Learove verzifikacije nimajo določnega naslovnika, so Carrollove zgodbe o fiktivni Alici na osnovni, ne pa edini ravni namenjene otrokom, saj so v izpopolnjeni pisni, natisnjeni obliki nastale iz neposrednih govorjenih pripovedi resnično živeči deklici Alici Liddell in njenima sesticama. Tako kot Learovi verzi pa so kmalu našle bralce v vseh starostnih skupinah, seveda z nekaj splošnimi in z nekaj posebnimi pridržki. Širokemu krogu otrok in odraslih je dostopno dogajanje, potek Alicinih nesmiselnih dogodivščin, ki je pokazan pretežno iz Alicine perspektive, to je iz perspektive živahne, bistrourne, prstodušno zgovorne osebe z otroško življenjsko izkušnjo in s svoji starosti primernim znanjem, tudi poznavanjem fikcijskih konvencij pravljične literature, predvsem antropomorfizma, tj. človeško govorečih živali, rastlin in predmetov. Današnjemu bralcu z analognimi izkušnjami in znanjem delajo več težav razlike, pogojene z drugačno zunajliterarno resničnostjo avtorjevega časa, kolikor je zajeta v Alicino obzorje, neangleškemu bralcu pa brez posebne priprave ni razumljivo tudi vse tisto, kar je vezano na angleško zgodovino in na posebnosti angleške kulture. Splošno dostopne so mnoge besedne igre, šale in dvournosti, ki temeljijo na zvočni enakosti ali podobnosti, zamenjavi in pomoti v okviru znanih pojmov in pojavov. Le ožjemu krogu izobražencev pa so razumljive vzporedne pomenske ravnine – literarne aluzije in parodije, diskusije logičnih in matematičnih problemov, ironiziranje družabnih ceremonij, konvencij, moralnih norm in njihovega besednjaka na eni strani ter dejanske prakse na drugi strani – torej vse tisto, kar se prikrito navezuje na avtorjevo življenjsko izkušnjo, znanje in nazore. A freudovce, nadrealiste in druge moderniste, sčasoma tudi literarne teoretike je privlačilo, da pri teh postopkih ne gre za preprosto inverzijo normalnega izkustvenega sveta, za poljubno in hkrati pregledno, šablonsko uveljavljanje absurdnega in neverjetnega, ampak za nepredvidljive odmike od tistega, kar v vsakdanjem

življenju velja za logično in naravno – za uveljavljanje konvencij drugačnega, z vika praktične presoje nesmiselnega sveta, za ustvarjanje drugačne, presenetljive, racionalno težko razložljive resničnosti, ki je nasprotno od 'negativnega nesmisla' dobila oznako 'pozitivni nesmisel' in je pogosto zabavna, čeprav hkrati zbujata tesnobo in zbežanost.

Na tako literaturo slovenski bralci v 19. stoletju in še v precejšnjem delu 20. stoletja niso bili pripravljeni, saj je niti domači pisatelji niti prevodi niso ponujali (prim. Hladnik 1982). Zato ni čudno, da ni znano nobeno pričevanje o tem, da bi bilo Carrollovo delo do dvajsetih let 20. stoletja zbudilo zanimanje kakšnega slovenskega poznavalca tujih literatur. Prve glasove o Carrollovem delu so zaznamovale prevajalske težave, ki so očitno nastale zaradi slabo razumljenega angleškega teksta ali konteksta in so pisatelja postavile v območje 'negativnega', nehotenega, tj. neliterarnega nesmisla. Med kulturnimi novicami dnevnika *Jutro* so bralci sredi leta 1926 (št. 156, str. 6) iz kratkega, nepodpisanega sestavka z naslovom *Križanka je stara že nad sto let* lahko zvedeli tole:

Če smemo verjeti nekemu angleškemu bibliofilu, so križanke, ki so se pojavile pred nekaj leti najprej v Ameriki, stare preko sto let. Ta bibliofil je namreč dognal, da se nahaja v romanu *Alice in Wonderland* (Alice v deželi čudes), ki je izšel okoli 1800 izpod peresa angleškega avtorja Lewisa Carrolla, več ugank, ki docela spominjajo na današnje križanke. Iznajdba križank sega torej 127 let nazaj, mogoče celo več, zakaj omenjeni bibliofil ni mogel ugotoviti, da-li je Lewis Carroll sam iznašel te vrste ugank ali jih je prevzel iz kakih drugih knjig.

'Angleški bibliofil' je verjetno pisal o ugankah (puzzles), ki jih je prevod v hitrici prekrjoil v križanke (crossword puzzles) in jih brez potrebnega pojasnila postavil v zvezo z Alicinimi dogodivščinami, te pa je z napačno datacijo mimogrede postaral za kakih 60 let in površno razglasil za roman. – Carroll je dejansko poleg zgodb o Alici napisal še posebno zbirko kratkih verzificiranih ugank z verzificiranimi rešitvami in s skupnim naslovom *Uganke iz čudežne dežele* (Puzzles from Wonderland), ki so pozneje večkrat izšle v knjigi njegovih zbranih najbolj priljubljenih del, torej skupaj z *Alicinimi dogodivščinami*. To podrobnost je mogoče prezrl že 'bibliofil', mogoče šele slovenski prevajalec ali še kak posrednik med njima; vsekakor pa sporočilce najbrž ni naredilo močnega vtisa na *Jutrove* bralce, še najmanj na ljubitelje literature.

Priložnost za neposredno spoznavanje Carrollovega literarnega pisanja je kmalu zatem ponudil Griša Koritnik, ki je v svojo miniaturno antologijo angleške in ameriške poezije z naslovom *Listič iz angleške lirike* (1929) uvrstil tudi svoj prevod

Carrollove 'pesnitve' *Mroč in tesar* iz četrtega poglavja druge knjige o Alicinih dogodivščinah in mu pod črto dodal ne povsem točno pojasnilo: »Ta Angležem splošno znana in priljubljena satira je izšla v zbirki otroških povesti 'Alice in Wonderland' IV. pogl. Through the Looking Glass.« Nepodpisani ocenjevalec, ki je v *Jutru* (1929, št. 86, str. 6) kritično poročal o tej knjižni novosti, pa je Carrolla mimogrede označil kot »zastopnika angleškega humorja«.

Iz tega je videti, da prevajalec najbrž ni poznal celotnih knjig o Alici: Carrolla res ni več razglašal za avtorja križank v romanu, zato pa ga je predstavil kot avtorja satire v povesti za otroke. Toda ti podatki so mu bili očitno postranska stvar, ker ga je zanimalo Carrollovo besedilo samo po sebi: ne da bi bil po vrsti najprej prepoval 'čudežno deželo', je kar takoj stopil 'skoz ogledalo', prevedel *Mroč in tesarja*, ki ga je mogoče imeti za samostojno literarno delo, in ga uvrstil med svoje druge prevode. Kontekst literature za otroke je zabrisan, ker druga besedila v antologiji niso specifično namenjena otrokom, pa tudi zato, ker ob tem značilnem primeru nesmiselne poezije nič ne zveemo o tem, kako nelagodno se ob njem počuti Alica, ki se kot normalno vzgojena sprejemnica literature zaman trudi, da bi ji bil bodisi mroč bodisi tesar vsaj malo všeč. Carrollova na videz irealna, šaljivo verzificirana kruta zgodba o hinavski pogoltnosti z razvidnimi aluzijami na dogajanje v realnem svetu je slovenskemu bralcu spregovorila predvsem sama o sebi, v prevodu, ki je prijetno lahkoten in oblikovno izbrušen, leksikalno in sintaktično neprisiljen, še danes komajda zastarel (Koritnik 1929: 59):

CARROLL

The sun was shining on the sea,
Shining with all his might:
He did his very best to make
The billows smooth and bright
And this was odd, because it was
The middle of the night.

KORITNIK

Na morje sije sončece,
žareče na vso moč;
valove gladi in miri
dobrotno sevajoč –
in to je čudno, ker je že
zavladala polnoč.

Koritnikova kitica je tako kakor Carrollova šestvrstična, v jamskem ritmu, trije verzi (prvi, tretji in peti) so osemzložni, trije (drugi, četrty in šesti) šestzložni; osemzložni so nerimani, izmenični šestzložni imajo enako končno moško rimo. Prevod se torej po tipu, dolžini in razvrstitvi verzov in rim izredno, skoraj popolnoma ujema z izvirnikom. Tudi pomensko ujemanje je sprva videti prav zadovoljivo, sčasoma pa začne prevod v tem pogledu nekoliko pešati in ni več kos izvirnikov jasnji preglednosti, ki je hkrati vse bolj namigljivo dvoumna:

CARROLL

'O Oysters, come and walk with us!'

The Walrus did beseech.

'A pleasant walk, a pleasant talk,

Along the briny beach:

We cannot do with more than four,
To give a hand to each.'

KORITNIK

»Oštrige, pojdite z menoj,«

jih vabi mrož, roteč,

»po slanem bregu stopimo,

prijetno se meneč;

roke vam štiri nudiva,
žal, nimava jih več.«

Ker je besedilo zadnjih dveh verzov te kitice v prevodu deloma izpuščeno, deloma prilagojeno, se je v njem izgubila izvirnikova dvoumna omemba uslužnih rok. Ko pa Carroll pripoved o izletu z ostrigami učinkovito konča s čisto določnim pojasnilom, da sta mrož in tesar vse pojedla, Koritnik zvedeni svoj konec in s tem tudi celotni prevod z nedoločno navedbo, v kateri ni povedano, kdo in koga ali kaj je obedel:

CARROLL

'O Oysters,' said the Carpenter,

'You've had a pleasant run!

Shall we be trotting home again?'

But answer came there none -

And this was scarcely odd, because
They'd eaten every one.

KORITNIK

»Oštrige,« dokonča tesar,

»izlet je bil krasan!

Naj li gremo domov sedaj?«

A vprašal je zaman -

in to ni prav nič čudnega:
obed je bil končan.

Koritnikov prevod *Mroža in tesarja* je ne glede na to učinkovito opozoril na pomembnega, dotlej na Slovenskem neznane angleškega avtorja, česar pa *Jutrov* recenzent ni posebno cenil. Celotno antologijo je namreč pokroviteljsko označil kot »prikupen književni pojav«, »interesanten poizkus« – vendar s pridržkom: »Ta knjiga našega Griše ne očituje visokih literarnih pretenzij in nam daje le neznatne in ne baš izbrane drobce iz mogočnega anglosaškega pesništva od konca 18. stoletja do naših dni.« Tudi po prevajalski strani se je *Listič* zdel ocenjevalcu bolj obet kakor dosežek, čeprav Koritniku priznava, da »ima solidno jezikovno kulturo in precej pesniške rutine, prevaja z umevanjem in ponekod že z lahkoto, kar je odlika dobrih prevodov.« Čez dobrih petdeset let je Koritnik dobil večje priznanje v razpravi Velemirja Gjurina (1982: 279–310), čeprav ob drugem prevodu iz *Lističa* – Poejevem *Krokarju*.

Carrollovo pisanje je slovenska javnost lahko celoviteje, a hkrati manj ustrezno spoznala šele čez dobrih 20 let, ko je v prevodu Boga Preglja izšla knjiga z naslovom *Alica v Deveti deželi* (1951), urednica Kristina Brenkova pa je poskrbela, da so tudi bralci *Ljudske pravice* (1951, št. 174, str. 11; št. 178, str. 14) lahko zvedeli

nekaj o pisatelju, o prevodu in o pobudah za njegov nastanek. Za nastanek prevoda je bila v tem primeru, nasprotno kakor v Koritnikovem, ki je svojo zbirko izdal v samozaložbi, očitno pomembna odločitev založbe Mladinska knjiga, da Alicine dogodivščine uvrsti v svoj program, za to odločitev pa okoliščina, da je Lewis Carroll tedaj že izrecno veljal za enega izmed stebrov »svetovne klasične mladinske književnosti«: Alice je namreč nedavno izšla v francoskem in srbskem prevodu, poleg tega pa so jo posneli kar v dveh novih filmskih verzijah. – Kristina Brenkova je s temi podatki pred javnostjo podprla odločitev, da se knjiga o Alici, »ki jo poznajo in prebirajo otroci v vseh kulturnih jezikih na svetu«, prevede tudi v slovenščino. Toda iz njenega pisanja je mogoče razbrati, da kljub Carrollovemu svetovnemu slovesu osebno ni bila čisto prepričana, da gre za prvovrstno literaturo, ki jo bo naša mladina rada brala, ne pa jo imela za pusto, prestižno klasiko. Knjigo o Alici je namreč označila kot »preprosto zgodbico«, kot »navidezno nepomembno pripoved«, ob kateri se človek sprašuje, »kje so odlike Carrollovega pisanja«, ki so vlile vanjo »toliko življenjsko silo, da je [...] preživela stoletje in oplajala milijone bralcev«. Urednica je te odlike našla v 'življenjski neposrednosti': »pisatelj [...] pripoveduje [...] o čudovitih doživetjih dekletca šolarke, ki v sanjah srečuje svoje vsakdanje življenje in komaj opazno poboljšuje svoj svet in drobno človeško početje v njem.« Opazila je tudi »tihi humor«, ki veje iz dela in »očaruje še tako zahtevnega odraslega bralca«.

Toda neproblematična, skoraj idilična podoba o Carrollovi knjigi se precej spremeni, ko v nekaj stavkih posebej predstavi še prevod, ki ga je kot urednica v Mladinski knjigi seveda dobro poznala še pred objavo in gotovo spremljala tudi njegovo nastajanje:

Prevajalec [...] prof. Bogo Pregelj je stal pred trdo, zahtevno nalogo: kako približati našim otrokom delo, ki bi jim v zvestem prevodu predstavljalo dokaj tuj, mestoma celo nedostopen svet. Kako ostati zvest originalu in vendar prevesti knjigo, da bo mlademu bralcu razumljiva? Tako je prevajalec namesto dolgočasnega poglavja iz stare angleške zgodovine vstavil nič manj dolgočasno napisano poglavje iz naših šolskih knjig o bojih med Celjani in Habsburžani. Namesto stare angleške popevke srečamo v knjigi Vodnikove verze.

Šele iz prevajalčeve perspektive se je pokazalo, da je navidezna preprostost Carrollovega besedila varljiva. Za vzrok njegove težke prevedljivosti je bila spoznana 'tujost', in sicer, kakor je videti iz nadaljnega izvajanja, le kulturnozgodovinska tujost, ne pa tudi literarna drugačnost. Temu ustrezno so se prevajalčevi napori osredotočili na adaptacijo in substitucijo tistih odlomkov, ki se sklicujejo na angleško politično in literarno zgodovino.

Bogo Pregelj se je pri prevajanju *Alice* znašel v dilemi, ki jo je Kristina Brenkova opisala kot dilemo med zvestobo originalu in sprejemljivostjo za bralca, po Schleiermacherjevi formuli kot dilemo med približevanjem bralca izvirniku in približevanjem izvirnika bralcu. Odločil se je za približevanje bralcu, še zlasti, ker je dozdevno šlo za dokaj nevednega, intelektualno ne posebno razvitega in zato pomoči potrebnega, preprostih učinkov željnega bralca. Pri prevajanju ga je torej vodil nazor, ki izhaja iz trdno zasidranega šolniškega pojmovanja literature za otroke: otroku je treba biti razumljiv, treba mu je stvari podomačiti, v celoti sestopiti na njegovo raven. Od tod postopki, ki se začnejo že v naslovu: »Wonderland« prevaja z »Deveto deželo«, ki je ustaljen pravljичni dogajalni prostor, »toffy and hot buttered toast« zamenja z domačo »kavo in medeno potico«, Mabel spremeni v Maričko. – Težnja k iskanju smiselnih ekvivalentov že sama po sebi vodi k parafraziranju, v katerem je Pregelj kdaj pa kdaj pokazal zanimivo domiselnost, toda večinoma precej ohlapno povezano z besedilom izvirnika, ki je le deloma na otrokovi ravni in zahteva od njega napor za razumevanje neznanega, drugačnega. Skrajna stopnja tega prevajalskega postopka je substitucija – nadomestitev izvirnega besedila z besedilom, ki ni in tudi ne bo bita prevod: tako je pesem *You are old, Father William* nadomeščena z novo montažo Vodnikovih verzov iz *Dramila mojih rojakov*, pesem o nilskem krokodilčku s parodijo na Slomškovo hvalnico šoli (prim. poglavje o zgodovinskem kontekstu izvirnika in prevoda, str. 180–183). Pregljeva pesniška nadarjenost in verzifikatorska spretnost se ne moreta meriti s Carrollovo, njegovi poskusi približevanja bralcu na račun oddaljevanja od avtorja niso dosegli zaželenega učinka – ne samo da niso povečali razumljivosti besedila, ampak so ustvarili v njem neskladno sožitje slovenskega in angleškega kulturno-zgodovinskega ambienta, zmedo, ki je Carrollovemu literarnemu nesmislu odvzela koherentnost in s tem ubila njegov čar.

Kristina Brenkova je v navedenem članku ob izidu *Alice v Deveti deželi* napovedala, da »založba pripravlja s prevajalcem Pregljem nadaljevanje zgodbe o Alici v knjigi 'Skozi zrcalo', ki pripoveduje šolarkine dogodivščine v deželi šahovskih figur. Tako bo založba načrtno posredovala dela iz klasične mladinske literature.« Toda namera se v napovedani obliki ni uresničila. Druga knjiga Alicinih dogodivščin v Pregljevem prevodu ni izšla, pač pa je skoraj čez dvajset let spet izšla prva, in sicer v novem prevodu Gitice Jakopin z naslovom *Alica v čudežni deželi* (1969).

Pravzaprav je nedolgo pred tem pri Državni založbi Slovenije v povezavi z beograjsko založbo Nolit izšla na 16 straneh velikega formata ilustrirana knjižica z na-

slovom *Alica v čudežni deželi* (1967). Na njeni naslovni strani je kot avtor naveden Carroll, ki pa takega izdelka ni napisal, saj besedilo te popularizacije obsega manj kot desetino izvirnega. Seveda gre le za kratko obnovo dogajanja, v katerem se bežno pojavljajo Carrollove osebe, vse skupaj pa obvladujejo šablonske barvne ilustracije. Potem ko je v zbirki *Otroški klasiki* (Zagreb–Beograd) izšla podobna okleščena priredba z naslovom *Alice v deželi čudežev* (1968), je bila potreba po slovenskem prevodu celotnega Carrollovega izvirnika že res izrazita.

Ob prevodu Gitice Jakopin ni bilo več pisanja o 'preprosti zgodbi' in o odsevih 'pohlevne vsakdanjosti' v njej. Ravno nasprotno: kratko in glede stvarnih podatkov spet ne čisto zanesljivo poročilo z naslovom *Biseri* je v dnevniku *Delo* (1969, št. 343, str. 12) Carrollovo knjigo označilo kot »zapleteno in polno nepričakovanih domislic«, poročilo z naslovom *Lewis Carroll: Alica v čudežni deželi* v reviji *Knjiga* (1969, št. 12, str. 529) pa je opazilo privlačnost knjižne novosti v tem, da »je vsa prežeta s fantazijo, igrivo domiselnostjo, vedrino in osrečujočo strpnostjo«. Pokazala se je torej večja sprejemljivost za Alicine čisto literarne odlike, za neobremenjeno uživanje ob literarnem besedilu – seveda pa je k temu pripomogla predvsem kakovost novega prevoda, kljub primanjkljajem in neskladnostim neprimerno bližjega Carrollovi pripovedi. Sorazmerno nadrobno ga je v reviji *Prostor in čas* ocenil Janez Gradišnik (1971: 210–212), in sicer ne samo v primerjavi z izvirnikom, ampak tudi s Pregljevim prevodom. Ugotovil je, da je prevod Gitice Jakopin vsestransko ustrežnejši, čeprav tudi ne brez nekaterih – včasih čisto banalnih – netočnosti in pomanjkljivosti. Podobno kakor pred leti Kristino Brenkovo, ki izvirnika ni brala, pa je Gradišnika, ki je izvirnik poznal, zanimalo tudi vprašanje, do katere mere je Carrollovo besedilo sploh prevedljivo – koliko sporočil, ki jih lahko angleški ali angleščine večši bralec sprejme iz izvirnika, bi mogel na primer slovenski bralec dobiti iz prevoda nasploh, tj. iz kateregakoli, ne samo iz tega ali onega konkretnega slovenskega prevoda. Recenzent, ki je sam uspešno prevedel celo vrsto izredno zahtevnih besedil in s tem dokazal, da so prevedljiva, je ob Carrollu sodil, da prevod ne more doseči sporočilnosti izvirnika, in zato menil, da bi bila prava rešitev bogato komentirana, študijska izdaja prevoda – ta pa seveda pri literarnih besedilih ne more nadomestiti njihove nepogrešljive neposredne odzivnosti.

Prevod Gitice Jakopin je torej artistično spretnejši, neprimerno bolj živahši od Pregljevega, vendar v primeri s Carrollovim besedilom pogosto reduciran. To velja tudi za njen pogumni spopad z drugo knjigo o Alicinih dogodivščinah, *Alice v ogledalu* (1978). Pesem o mrožu in tesarju je tu postavljena v kontekst Alicinega dojemanja in reakcij na dogajanje, njene potrebe, da v zgodbi najde pozitivno

osebo in ji namenijo pozitivna čustva. Prevod tega proznega odlomka se brez večjih razhajanj drži izvirnika:

CARROLL: "I like the Walrus best," said Alice: "because he was *little* sorry for the poor oysters." – "He ate more than the Carpenter, though," said Tweedledee. "You see he held his handkerchief in front, so that the Carpenter couldn't count how many he took: contrariwise." – "That was mean!" Alice said indignantly. "Then I like the Carpenter best – if he didn't eat so many as the Walrus." – "But he ate as many as he could get," said Tweedledum. – This was a puzzler. After a pause, Alice began, "Well! They were *both* very unpleasant characters –"

JAKOPIN: »Mrož mi je bolj všeč,« je povedala Alica, »ker so se mu uboge ostrige vsaj malo smilile.« – »Zato jih je pa več pojedel ko tesar,« je menil Cepetaj. »Samo zato si je držal robec pred obrazom, da boš vedela, da tesar ni mogel sproti šteti, koliko jih je pojedel, marveč ravno narobi!« – »To je bilo pa podlo!« se je zgražala Alica. »Imam pa vseeno raje tesarja – če je res, da jih je pojedel manj kakor mrož.« – »Še vseeno jih je snedel toliko, kolikor jih je le dobil,« je zatrdil Cepetin. – Kdo bi v tako nerešljivem primeru vedel, kako je prav! Alica je šele čez čas povzela: »Moram reči, da sta bila oba od sile zoprna grdobjana –«

Tudi prevod verzov kaže težnjo k iskanju ravnovesja med ohranjanjem določil izvirnika in všečnostjo bralcem, ne da bi se pri tem opiral na Koritnikovo verzijo, ki je očitno imela enak cilj. Toda Carrollov *Mrož in tesar* posebej in Alicine zgodbe v celoti so ostale prevajalski izziv. Branko Gradišnik se je spoprijel s prvim, ki mu je dal inverzen naslov *Tesar in mrož* (1980), Helena Biffio z obema celotnima knjigama, naslovljenima *Aličine prigode v čudežni deželi* (1994) in *Skozi zrcalo in kaj je Alica našla na drugi strani* (1994). Tako kakor ob primerjavi Koritnikovega prevoda z izvirnikom navajam I., 6. in 18. kitico pesnitve o žalostni usodi, ki jo je ostrigam pripravil živalsko-rokodelski par Mroža in Tesarja v nadaljnjih treh slovenskih prevodih:

JAKOPIN

Sijalo sonce na morje
je z vsemi žarki svojimi
na moč se je potrudilo,
da mu valove razgladi –
a čudno res, ker se je to
godilo prav opolnoči.

»Ostrige, z nama stopite!«
jih mrož poprosil je
»Lep sprehod in pogovor lep,
tak kaj še hočete?
Le štiri hkrati zmoreva: –
na eni strani vsak po dve.«

B. GRADIŠNIK

Na morje je sijalo sonce,
sijalo na vso moč,
po vodi je metalo žarke,
da bil dan res vroč,
to pa ni ravno majhna stvar,
saj je bila še noč.

»Ostrige mile, pridite,
za sprehod je zdaj čas,«
se je tedaj domislil mrož,
klicaje na ves glas:
»Reči, ki govor bo o njih,
se tičejo prav vas!«

H. BIFFIO

»Sonce sije na obali,
Sije na vso moč:
Z žarki val za valom boža,
Uspava jih pojoč,
A ena stvar nas tukaj moti –
Da je namreč noč.

»Pozdravljene, Ostrigice,
Pridružite se nama!
Sprehodek lep in pa klepet,
To prava bo omama,
A največ štiri pridite,
Da roki vam podava.«

»Ostrigice,« Tesar še de, s tem sprehod sva opravila. Bi skupaj zdaj domov odšli?« Na to ni več odgovora, – a to sploh ni nič čudnega saj sta jih vse pohrustala.	»Ostrige, kaj bi šle domov?« je vprašal zdaj tesar, pa niso rekle čisto nič In to ni čudna stvar saj sta jih vse pojedla in jim ni bilo več mar.	Tesar zavpije: »Oj, Ostrige, Banket je bil nadvse, Kaj ko bi šle zdaj domov?« A odgovora ne izve, Saj v požrešnih njunih ustih Izginile so vse.
--	---	--

Že v prvi kitici je videti, da se prevod Gitice Jakopin, ki je v novi, predelani izdaji obeh knjig (1990) ostal nespremenjen, le da sta se množ in tesar iz občih imen z malo začetnico spremenila v osebi, pisani z veliko začetnico, vsebinsko bolj drži izvirnika, medtem ko njegovih oblikovnih značilnosti ne upošteva dosledno. Prevod Branka Gradišnika je izvirniku oblikovno bližji, vsebinsko pa bolj odmaknjen, medtem ko je Helena Biffio ritmično in vsebinsko ubrala svojo pot. Gradišnikov predzadnji verz v tej kitici (»to pa ni ravno majhna stvar«), ki ga je že Koritnik prevedel popolnoma ustrezno (»in to je čudno, ker je že«), je na primer subjektivno, ne v jezikovni konvenciji utemeljena modulacija Carrollovega verza (»And this was odd, because he was«). »A ena stvar nas tukaj moti« Helene Biffio je trditev, ki je v izvirniku ni. – Podobno je s štirimi ostrigami, kolikor jih Mrož in Tesar, vsak z obema rokama, največ zmoreta hkrati, v zadnjih dveh verzih šeste kitice (»We cannot do with more than four, / To give a hand to each«): Gitica Jakopin je za ta dva verza poiskala nepregledno novo rešitev (»Le štiri hkrati zmoreva, / na eni strani vsak po dve«), medtem ko se je Branko Gradišnik temu problemu kratko malo izognil in si pomagal kar z zamenjavo (»Reči, ki govor bo o njih, / se tičejo prav vas«), H. Biffio se je na videz bolj držala izvirnika, hkrati pa ga je vsebinsko predrugačila, saj Mrož želi dobiti vse ostrige, ne samo štirih, pač pa jih zaradi priročnosti razvrsti v četrterorede. – Po mnogih nadaljnjih odmikih, opustitvah, dodatkih in substitucijah, pri čemer se Branko Gradišnik sčasoma sploh ne trudi več ohraniti vsebinske korelacije s posameznimi kiticami, ampak le približno obnavlja potek celotne pesmi, nazadnje vsi trije prevajalci najdejo vsak svojo varianto pojasnjevalnega zaključka celotnega dogajanja (G. Jakopin: »saj sta jih vse pohrustala«; B. Gradišnik: »saj sta jih vse pojedla«; H. Biffio: »saj v požrešnih njunih ustih / izginile so vse«).

Podobno nihanje prevajalskih strategij od tesnejšega povzemanja izvirnikovih sintagem do oddaljevanja od njih, ki pa želi natančneje posneti izvirnikovo poanto, je vidno pri variantah znamenitega *Dokaza* (Evidence) iz 12. poglavja *Alicinib dogodivščin v čudežni deželi*. Prvi ga je v sklopu celotnega besedila prevedel Bogo Pregelj, nato – prav tako v sklopu celotnega besedila – Gitica Jakopin in Helena Biffio, vmes pa kot samostojno verzifikacijo v manjšem *Izboru iz angleških nesmiselnih* še Marjan Strojani (1985):

CARROLL:

They told me you had been to her
And mentioned me to him:
She gave me a good character
But said I could not swim.

PREGELJ:

So rekli, da pri njej si bil,
Dolžnost ti je bila.
Odlično spričevalo sem od nje dobil,
Le plavati se mi ne da.

JAKOPIN:

So rekli, da si k njej odšel,
In da pozdraviti ga daš;
sicer si jo zelo ogrel
samo da plavati ne znaš!

STROJAN:

Dejal si, da si šel z menoj
in bil potem pri njej.
A ona v drugi vlogi je
natanko to kar prej.

BIFFIO:

»Sem slišal, da si bil pri njej,«
Je rekel oni dan,
Ocenila bi me dobro,
A plavati ne znam.

Iskalci principov, po katerih so sestavljena tovrstna besedila, so v *Dokazu* opazili ironično konfužno variiranje osebnih zaimkov in s tem udeležencev dogajanja. Kontekst pa to verzifikacijo kaže kot parodijo juridične retorike, ki se venomer zapleta v protislovja in nejasnosti: precejšnja množica besed v šestih štirivrstičnih kiticah z izmeničnimi osem- in šestzložnimi verzi je brezhibno povezana v urejene sintaktične in silabotonične enote, ki zbujajo pričakovanje, da bodo kaj pojasnile ali utemeljile, vendar tega pričakovanja niti z Alicinega niti z bralčevega vidika ne izpolnijo. Celo Srčni kralj, igralna karta, ki vodi nesmiselno sodno razpravo v 12. poglavju, po več poskusih razlage nazadnje pritrdi Alici in vse skupaj razglasi za besedno igro (pun). Bogo Pregelj, Gitica Jakopin in Helena Biffio, torej prevajalci integralnih besedil, so si očitno prizadevali pomensko ohraniti izvirnikove sintagme in hkrati vzpostaviti smiselnost njihove nesmiselnosti. Strojanov prevod je manj vezan, bolj usmerjen k funkcionalni parafrazi ali substituciji, še razločneje od prvih treh pa kaže, da tovrstno prevajanje zahteva vrhunsko inventivnost.

Šele za prevodi Carrollovih kompleksnih besedil in njihovih posameznih delov je izzval prevajalce Edward Lear, predvsem s svojimi humornimi limeriki. V slovenščino jih je največ prevedel verzolog, pesnik in prevajalec vezane poezije Tone Pretnar, in sicer na pobudo prijatelja in kolega, ljubitelja, poznavalca, popularizatorja in prevajalca angleškega literarnega nonsensa Miha Mohorja. Med njegovimi prevodi je Learova prozna *Zgodba o štirih otročičkih, ki so potovali okrog sveta* (1986), objavljena kot skupinski šolski prevod, narejen pod njegovim mentorstvom, in *Prgišče ugankarskega drobiža Lewisa Carrolla* (Mohor 2000: 42–48), prav tisto, o katerem je nekoč pisal pomanjkljivo poučeni dopisnik *Jutra*.

Iz Learove *Knjige nesmisla* (A Book of Nonsense, 1846), ki obsega 112 ilustriranih limerikov, jih je Pretnar v zrelem življenjskem in prevajalskem obdobju prevedel 21. Dobro polovico (11) jih je objavil l. 1987, slabo polovico (10) pa obdržal

v rokopisu. Kot celota so bili prvič objavljeni v postumni prevodni antologiji *Veter davnih vrtnic* (1993) in sicer v sklopu nonsens verzov več znanih in neznanih avtorjev z zbirnim naslovom *vižice zmeraj vesele za stričeve prašičke bele*, povzetim prav iz prevoda enega izmed Learovih limerikov.

Limerik je kratka, zgoščena, igriva, vendar že za pisca – in še bolj za prevajalca – nič kaj preprosta pesniška oblika, po variiranih ponovitvah in tehnični zahtevnosti podobna pri nas bolj znanemu, malo daljšemu trioletu. Learov limerik je nekakšna verzificirana šala, tj. zgoščeno, le s kakšnim pridevnikom, ki označuje glavno osebo, komentirano poročilce o kaki nenavadnosti – telesni posebnosti, dogajanju ali človeškem ravnanju – povedano v štirih krajših, navadno daktilskih, skladenjsko zaokroženih rimanih verzih, ki obsegajo skupaj okrog 40 zlogov, pogosto še manj, in še med temi se jih skoraj petina ponovi.

Rimi sta v limeriku dve: prva, končna, navadno ženska (aaa), se pojavi trikrat in povezuje prvi, drugi in zadnji verz. Prvega in zadnjega verza pravzaprav ne povezuje samo rima, ampak celotna rimana beseda v sklopu širše sintagme (npr. 'a young lady of Bute' – 'punca iz Domžal'). Druga, navadno moška rima (BB), se pojavi dvakrat kot notranja v tretjem, nekoliko daljšem verzu, ki ga tako kakor še nekateri drugi tudi Pretnar deli v dva verza, po dolžini prilagojena ostalim trem.

Poleg teh stalnic ima Learov limerik vedno enak začetek, ki obsega besedi 'There was', tj. 'bil(a) je', in skoraj vedno se nekoliko variirani prvi verz ponovi kot zadnji. V to ponovitev, ki limerik vsebinsko in oblikovno zaokroža, je zajeta navedba konkretnega, z zemljepisnim imenom ali s splošnejšo zemljepisno oznako iz našega realnega sveta označenega kraja dogajanja. Prav zemljepisno ime ali pojem kot končna beseda prvega in zadnjega verza večinoma določi prevladujočo rimo (a), ji da pečat nenavadnosti, ki je tudi limerikova temeljna lastnost, poleg tega pa označi krajevno pripadnost osebe, nosilca dogajanja; prvič je omenjena v prvem, drugič pa v zadnjem verzu. Npr.:

LEAR:

*There was a Young Lady of Bute,
Who played on a silverflit flute;
She played several jigs, to her uncle's white pigs,
That amusing Young Lady of Bute.*

PRETNAR:

*Je ena punca iz Domžal,
igra na srebrno piščal
vižice zmeraj vesele
za stričeve prašičke bele.
Ta smešna punca iz Domžal.*

Stalni osebi Learovih limerikov sta človeška tipa, ki sta na videz kontrastni, a notranje sorodni si različici: starec (ali starka) in mladenka. Pogosto nastopita skupaj in tako še prepričljiveje utemeljujeta nadaljnje 'nesmiselno' dogajanje, saj človeška izkušnja in

literarno, posebno komedijsko izročilo nenehno povezujeta starce in mladino s čudakostjo, nepreračunljivostjo in nagnjenostjo k nerazumnemu pretiravanju. Izrecno navedeni lastnosti Learovih oseb sta torej starost ali mladost, izraženi s pridevnikoma star/a (old) in mlad/a (young), ter pripadnost moškemu ali ženskemu spolu. Pretnarjevi prevodi spolno zaznamovanost dosledno upoštevajo, medtem ko omembo starosti pogosto opuščajo. S tem namesto dveh, na štiri načine imenovanih stalnih oseb uvajajo precej več različno imenovanih, čeprav smiselno še vedno dovolj sorodnih. Learove štiri ustaljene oznake Pretnar v svojih 21 prevodih prevaja z osmimi različicami (številke v oklepaju označujejo pogostost rabe v sklopu 21 zajetih limerikov):

LEAR:	PRETNAR:
Old man (14)	starec (4), starček (2), mož (5), možak (2), človek (1)
old person (2)	mož (1), starejši človek (1)
young Lady (4)	punca (2), deklica (2)
young person (1)	deklica (1)

V zadnjem verzlu Lear pridevnik star (old) včasih opusti, pravzaprav zamenja s kakšno drugo oznako, tako da starčka iz prvega verza spremeni v nesrečneža (that unfortunate Man, that dolorous Man), čudaka (that whimsical Man), posebneža (that remarkable Man), medtem ko Pretnar svojo oznako osebe iz prvega verza dosledneje povzema, tj. ponovi, v zadnjem verzlu in s tem izraziteje ohranja kompozicijsko sklenjenost posameznega limerika.

Na drugi strani se Pretnarjevi prevodi odpovedujejo stalni uvodni sintagmi, ki v izvirniku s svojo nespremenljivostjo ustvarja pričakovanje ustaljene oblike z ustaljenimi prvinami in hkrati povečuje učinek kontrasta ob prehodu v opis nenavadnega, nesmiselnega prizora. Ima torej vrednost napovedi, ki je sama po sebi vsebinsko prazna, na videz nepomembna in zato za prevajalca dozdevno zlahka pogrešljiva. Sporoča namreč, da je nekdo nekje bil ali počel v neki nedoločeni preteklosti – vseeno kdaj. Learov dosledni 'There was' Pretnar prevaja z 11 različnimi variantami, med katerimi se komaj osemkrat ponovi ustrezni 'bil/-a je' v pretekliku in trikrat ohlapnejši 'je' v sedanjiku.

Časovni nedoločeni limerika je nasprotna že omenjena krajevna določenost. Lear vedno pove, od kod so njegovi smešni, zmešani, zmedeni, nesrečni starčki in mladenke – iz katere države, dežele, otoka, polotoka, mesta ali vasi, dejansko obstoječe v realnem svetu, ali iz katerega splošneje označenega dela sveta, npr. z nebesne strani (vzhod, zahod, sever, jug) ali z neimenovane obale, rta ali česa podobnega. Pri-zorišča Learovih limerikov niso omejena na posamezno državo ali pokrajino, in to daje njegovemu nesmislu univerzalni, kozmopolitsko eksotični pomen, ki pa ni tudi

brez zakotno provincialnega nadiha, saj se marsikateri nesmisel dogaja v kakem manjšem, samo domačinom poznanem britanskem kraju. Pretnar je krajevno določenost kot limerikovo stalnico povzel, krajev, ki jih navaja Lear, pa večinoma ne: svoje poslovenjene limerike je skoraj zmerom prestavil v slovenske kraje, ki jih Lear seveda nikjer ne navaja, in jim tako dal prevladujočo konotacijo domačnosti in krajevno-nacionalne zaznamovanosti. Med 21 limeriki je kraj dogajanja preveden oziroma ustrezno naveden le dvakrat (North : Sever, Bohemia : Češka), Peru je nadomeščen z nedoločnim 'od kod že neki', Tring z dalmatinskimi Pločami, vse drugo pa s slovenskimi mesti, z vasmami in z manj znanimi kottički: Norway (Norveška) s Podpečjo, Portugal (Portugalska) s Piranom, Moldavia z Velenjem, Apulia s Celjem, Quebec s Tratami, Cape Horn z Dolgimi njivami, Corfu (Krf) s Sevnico, Rhodes (Rodos) z Vrtačami, Smyrna s Kalom, Bute z Domžalami, Kilkenny s Tržičem, Whitehaven z Zvirčami.

Spreminjanje oz. poslovenitev kraja dogajanja pa Pretnarju omogoča smiselni prevod Learove vsebinsko pomembne besede, ki se mora rimati na krajevno ime, ali ustrežnejše povedano, vsebinsko pomembna beseda določa izbiro kraja, ki se rima z njo. Npr.: Bute – flute = Domžal – piščal; Moldavia – behaviour = Velenja – vedenja; Kilkenny – penny = Tržiča – beliča; Rhodes – toads = Vrtač – krastač; Corfu – should do = Sevnice – počne; Whitehaven – raven = Zvirčan – vran; Cape Horn – born = Dolgih njiv – rodil; Tring – ring = Ploč – obroč; Smyrna – burn her = Kala – sežgala; North – broth = Sevnica – močnika; Quebec – neck = Trat – vrat.

Iz navedenega je videti, da niti Learove niti Pretnarjeve rime niso vedno pravilne, čiste, temveč večkrat le približne, oprte bolj na vzorce ljudskega kakor umetnega pesniškega izročila, nerodne, toda prav zato smešne. Shema končnih rim aaBBa prevladuje, ni pa brez odmikov oziroma različic niti pri Learu niti pri Pretnarju. Tako npr. namesto trojne rime, v kateri je dvakrat navedeno krajevno ime, Lear včasih zapiše rimo iz dveh ali treh zemljepisnih besed; Pretnar se tega navadno drži, včasih pa Learovo zemljepisno rimo tudi na svojo pest zamenja z nezemljepisno, npr.:

LEAR:	PRETNAR:
Nose – repose – nose	tako – sedajo – tako
Nose – suppose – nose	mož – boš – mož
Rocks – box – box	goro – ženo – ne bo
Eyes – size – surprise	oči – oči – hiti
Peru – stew – Peru	neki – peki – neki

Če se ponudi priložnost za poenoteno ali dodatno, četudi nepravilno rimo ali asonanco, jo Pretnar izrabljuje – namesto Learove AABBA uvede npr. a(aaa)a, namesto AAbbA pa aaB(b)Ba:

LEAR:

North – broth – cook – hook – North

Peru – stew – mistake – bake – Peru

PRETNAR:

Severa – močnika – pametna – izbežlja – Severa

neki – peki – testa – ponevedoma – moža – neki

Lear se s humornimi nameni le posredno izmika okvirom knjižnega jezika, predvsem z rimami, za katere je potrebna pogovorna izgovorjava pravilno zapisanih besed. Pretnar prevodom dodaja humornost tudi neposredneje, z rabo pogovornih izrazov, večinoma zapisanih v knjižni slovenščini, npr. enkrat, naenkrat, en (starec), ena (punca), vižice, izbežlja.

Nasprotno pa so Pretnarjevi prevodi grafično urejeni malo drugače, 'pravilneje' kakor Learovi izvirniki. Pretnar jih je prilagodil različici, ki v angleškem izročilu limerika pred Learom in po Learu prevladuje: Learov tretji, notranje rimani verz, daljši od drugih treh v štirivrstičnici, deli na dvojce in s tem dobi petvrstičnico, v kateri je dolžina verzov enakomernejša, vse rime pa so končne. Zaradi tega celotna dolžina limerika ni bistveno spremenjena, vendar Pretnar navadno potrebuje za isto vsebino nekaj zlogov več od Leara. Npr:

LEAR:

But a laudable cook, fished him out with a hook = 12 zlogov

Till one day, to his grief, she married a thief = 11 zlogov

PRETNAR:

Toda, joj, kar naenkrat z njo se je poročil tat = 14 zlogov (7 + 7)

Kuharica pametna s trnkom ga izbežlja = 14 zlogov (7 + 7)

Pretnarjevi prevodi Learovih limerikov torej niso učenjaški, pikolovsko natančni in zato težko razumljivi, izumetničeni, temveč gladki, sproščeni in domiselni. Izvirnikov se smiselno vedno držijo, čeprav so vsebinsko včasih modificirani. Pretnar je ohranil izvirnikov verzni ustroj in razvrstitev rim, povzel preskoke iz knjižnega jezika v pogovorni, opuščal pa stalno uvodno sintagmo, zmerno variiral dolžino verza in označevanje stalnih oseb, medtem ko je kraj dogajanja večinoma prestavil v slovensko okolje. S tem podomačevalnim posegom je uspešno povzel metodo, ki je prav za prevajanje angleške nesmiselne poezije lahko smiselna, ustreza: v obdobju dominantne doktrine 'zvestega' in prakse ekvidistančnega prevoda je nonsens spontano poslovenil v svobodnejših prepesnitvah.

Tudi sicer je bil po začetni zadregi z nonsensom v Carrollovi 'čudežni deželi' sredi 20. stoletja njegov in Learov literarni nesmisel proti koncu tega stoletja pri nas deležen vse večje naklonjenosti in je poleg prevajalske zbudil tudi gledališko,

kritiško in pesniško ustvarjalnost. Barbara Simoniti je v monografiji *Nonsens* (1997) razvila teorijo nonsensa, analizirala *Alico* v slovenskih prevodih, gledaliških priredbah in slikanicah in končno odkrila 'slovenski nonsens' v *Butalcib* Frana Milčinskega. Boris A. Novak je v »pesmarico pesniških oblik« *Oblike srca* (1997) vključil 'nonsense poezijo' in posebej 'limerick', ki ga razlaga in ponazarja kot »pesniško obliko 'mastnega vica' in mastnega smeha«. Franceta Žagarja je Barbara Simoniti prepričala, tako da je v poglavje *Nonsens* svojega nekonvencionalnega berila *Humor o šoli in šola o humorju* (2004) uvrstil odlomke iz *Butalcev* in *Alicinih dogodivščin v čudežni deželi in v ogledalu*, namesto za Novakov 'mastni' limerik pa se je raje odločil za njegovo šaljivo *Veselo jutranjo uspavanko*.

Posebno izviren »poklon Lewisu Carrollu« pa je referenčna pesniška zbirka Milana Dekleve *Alica v računalniku* (2000), ki jo avtor označuje kot »poskus izzvanih trkov med vsakdanjim in čudežnim«: ob opori naključno, računalniško izbrane leksike iz dvakrat dvanajst poglavij obeh knjig o Alicinih dogodivščinah je spesnil nekaj malega več raznih pesmi, polnih aluzij na Carrollovi knjigi. Ker so izbrane besede slovenske, so torej neposredno vzete iz prevoda, ne iz angleškega izvirnika, čeprav Dekleva v uvodni razlagi nastanka in ustroja svoje knjige piše, da je »pod vsako pesem napisal izvirni naslov poglavja v Carrollovih knjigah« (Dekleva 2000: 6). Nosilne besede so dejansko iz prevoda Gitice Jakopin, in sicer iz njegove predelane variante iz l. 1990. To v knjigi ni navedeno, je pa preverljivo prav ob navedbi naslovov poglavij, povečini različnih od naslovov v prevodu Helene Biffio, pa tudi ob tistih besedah, ki jih rabi samo G. Jakopin, npr. antipatičarji, brodovina, gruščina, in ob njenih poimenovanjih značilnih 'oseb':

CARROLL	JAKOPIN in DEKLEVA	BIFFIO
A Dodo	Pelikan Dodo	Racon
A Lory	Malajski papagaj Lori	Papagaj
Cheshire-Cat	Mačka Režalka	Češirski muc
Mock Turtle	Ponarejena želva	Navidezna želva
Tweedledum	Cepetaj	Popackaj
Tweedledee	Cepetin	Popackon
Humpty Dumpty	Glava-Mož	Jajček Srajček

Carroll je zaključno poglavje druge Alicine knjige, naslovljeno *Which Dreamed It?* končal z malo prirejenim citatom iz pesmi *Mesto grozne noči* (The City of Dreadful Night) svojega sodobnika Jamesa Thomsona (1834–1882), soimenjaka Jamesa Thomsona (1700–1748), deskriptivnega pesnika narave: Thomsonovo trditev »For life is but a dream« je z majhno spremembo prelevil v vprašanje »Life,

what it is but a dream?«, in z njim zaključil pesem z akrostihom – imenom svoje navdihovalke ALICE PLEASANCE LIDDEL. Dekleva je zaključni pesmi v svoji knjigi, oprti na poglavje *Komu se je to sanjalo* v prevodu G. Jakopin, dal naslov *Sanje z akrostihom* in v akrostihu CHARLES LUTWIDGE DODGSON izpisal ime svojega navdihovalca, zraven pa se za nekaj aluzij in citatov oddolžil tudi Williamu Shakespearu, medtem ko Prešerna, ki ga je prav tako očitno vpletal v svoje verze, ni omenil. Zaključnega verza pa ni povzel iz prevoda G. Jakopin (»Le kaj življenje je? Zgolj sanje?«), torej kot vprašanje, analogno Carrolllovemu, ampak ga je parafraziral trdilno, bliže Thomsonu: »Ni nič resničnega, ampak le sanje!«

Ob *Zgodbi Ponarejene želve* se je Dekleva z omembo postmodernizma v *Postmodernem poduku* oddolžil tudi sodobni literarni smeri, ki jo je ubiral v 'računalniški' Alici, medtem ko se je izrazu 'nonsens' izogibal. Ljubša mu je 'nenavadnost', dvakrat pa mu je računalnik izbral tudi besedo 'nesmisel'. V *Zmagovitem predavanju*, ki se nanaša na Carrolllovo poglavje, po G. Jakopin prevedeno *Predvolilna tekma in dolga, zavita štorija*, piše o njem:

Potuhnjen črv teče častni krog
med predvolilno tekmo,
gol do pasu, zavit v štorijo,
na progí, jasno, brez ostrog.

Ker zmagal je, sledi nagrada:
naprstnik, poln **nesmisla**

V pesmi *Nesporno, možno, nemogoče* pa je 'nesmisel' trikrat vpletel v igro definicij in opozicij med pojmi 'nesporno, mogoče, verjetno' – morda tudi namesto besede 'nemogoče', ki jo je zapisal samo v naslovu, medtem ko je v besedilu ni:

Nesmisel je, če brez alegorije
zaljubljenec popade sentiment.

Verjetno je, da deklica s postavo
še v hosti doživela bo rešpekt.
Nesmisel kritizirati je njeno glavo:
iskati dlako v jajcu je defekt.

Nesporno je, da laže in hitreje
je blekniti neumnost kot modrost.
Nesmisel je, da kdor drhteč otrobe seje,
kot zemlja star dočakal bo mladost.

Temeljito spremno besedo z naslovom *Aličine metamorfoze* je Deklevovi *Alici* napisal Miha Mohor. V njej je strnil razglede po Alicinih slovenskih in svetovnih poteh in odmevih in za zaključek razložil 'računalniško Alico' kot spodbudo k 'dejavnemu branju in razmisleku', iz kakršnega je nastala tudi sama. Dodati kaže le to, da je Deklevovo 'dejavno branje' preskočilo v ustvarjalno pisanje na podlagi nepogrešljivega vmesnika med njegovim in Carrollovim besedilom, slovenskega prevoda Gitice Jakopin, ki pa je ostal neomenjen, 'neviden' – morda zato, da ne bi zasenčil Carrollove veličine, čeprav ji je očitno vendarle pomagal do še večje veljave, morda le zaradi vztrajnosti trdno zakoreninjene navade, da je tudi ob prevodih upoštevanja vreden samo avtor izvirnika.

Brižinski spomeniki v intralingvalnih prevodih V. Vodnika, F. Metelka, F. Ramovša, F. Grivca, J. Pogačnika in B. Paternuja s soprevajalci

Vsi trije *Brižinski spomeniki* so izrazito, svoji besedilni zvrsti in namenu ustrezno retorično izdelani. Prevodi v slovenščino 19. in 20. stoletja (V. Vodnik 1813, obj. 1885; F. Metelko 1848; F. Ramovš 1937; F. Grivec 1942; J. Pogačnik 1968; B. Paternu s soprevajalci 1992) brez izjeme skrbno obnavljajo njihovo pomensko-vsebinsko stran, retoričnost pa večinoma nekoliko ohlapneje. V tem se kaže različna strokovna usmerjenost in estetska občutljivost prevajalcev, pa tudi spreminjajoče se pojmovanje prevoda in sodobnega knjižnega jezika.

LINGVISTIČNI IN LITERARNOTEORETIČNI KONTEKSTI, PROZNOST ALI VERZNOST BRIŽINSKIH SPOMENIKOV. Lingvisti so že ob najdbi dveh spovednih obrazcev in pridige o grehu, skupno poimenovanih *Brižinski spomeniki* (v nadaljevanju *BS*), v začetku 19. stoletja razpoznali ali vsaj domnevali, da so napisani v slovenščini – seveda arhaični, dotlej neznani, kakšnih tisoč let stari, tako zelo drugačni od njene sodobne knjižne različice, da je nihče ni več popolnoma razumel. Prav potreba po natančnem razumevanju je bila osnovna spodbuda za prevajanje teh besedil v novodobno slovenščino. Ne glede na predpostavko ali prepričanje, da gre za intralingvalno prevajanje, tj. diahrono preubeseditve z drugačnimi sredstvi ali znaki istega jezika, so ti prevodi komaj ločljivi od pravih, interlingvalnih; v njih namreč ne gre za manjše posodabljanje izvirnika, za prilagajanje trenutno veljavnim normam knjižnega jezika, ampak za popolno rekonstrukcijo izvirnega besedila v zelo spremenjenem, čeprav z zgodovinskega vidika istem jeziku – podobno, kakor velja npr. za prevode staroangleških in staronemških besedil v sodobno angleščino ali nemščino. Sistemsko utemeljeno razločevanje med prevodom v isti jezik

poznejšega obdobja ali v drug, tuj jezik je v takih primerih za prevajalce in za bralce pomembno samo teoretično, zaradi opredelitve razmerja med jezikom izvirnika in jezikom prevoda, medtem ko praktičnih posledic nima niti za prevajalčevo delo niti za bralčev sprejem prevedenega besedila.

V 19. stoletju je nastal en sam slovenski prevod vseh treh *BS*, vendar ne hkrati in tudi ne kot delo enega samega prevajalca: Valentin Vodnik je prevedel le prvi spomenik, Metelko drugega in tretjega, obema pa je prevod pomenil sintezo njihovih semantičnih raziskav in osebnega razumevanja izvirnika. Filološkolingvistični kontekst je ostal pomemben, vendar ne več edino važen tudi za nadaljnje, popolne prevode vseh treh *BS* v slovenščino 20. stoletja – Ramovševega, Grivčevega, Pogačnikovega in skupinskega, katerega prvi avtor je Boris Paternu.

Valentin Vodnik se je odločil za dobeseden prevod, ki po grafični oblikovanosti še najbolj spominja na urejenost večjezičnega slovarja: prevedena je vsaka beseda v prav taki zapovrstnosti, kakor se pojavlja v *BS I*; vendar prevod ni zapisan sklenjeno, v običajnih vodoravnih vrstah, temveč v stolpcih, ki imajo v vsaki vrsti samo po eno besedo, in sicer v taki slovnični obliki, kakršno zahteva besedilo, ne v osnovni slovarski obliki glagolskega nedoločnika, samostalniškega prvega sklona ednine itn.; ob njej je na levi ustrezna beseda iz izvirnika, na desni pa iz latinskega prevoda. Kljub takemu zapisu, popolnoma prilagojenemu besedilu izvirnika, sta v prevodu spretno ohranjeni smiselna sklenjenost in razumljivost celotnega spovednega obrazca. Vodnik je bil pač tudi rahločuten jezikovni ustvarjalec, ne samo razgledan jezikoslovec: kljub temeljito spremenjeni leksiki mu je s tako oblikovanim in tako zapisanim prevodom pravzaprav najbolj prepričljivo uspelo dokazati strukturno ujemanje arhaične in sodobne slovenščine.

Franc Metelko je svoj prevod *BS II* in *BS III* objavil kot konvencionalno natisnjeno prozno besedilo. Enako je nato po daljšem časovnem presledku ravnal Fran Ramovš, ki je prvi prevedel v sodobno slovenščino vse tri *BS*. Prvega in drugega je razdelil v nekaj odstavkov, medtem ko je tretjega, tako kakor Metelko, pustil nerazčlenjenega. Vendar izrazita prozna zasnova Ramovševega prevoda ni več spontana, kakor je bila najverjetneje Metelkova, temveč premišljena, na tihem najbrž tudi polemična. Nemški filolog Eduard Sievers, specialist za starogermansko in staroslovansko fonetiko in metriko, je namreč v študiji *Die altslawischen Verstexte von Kiew und Freising* (1925) razglasil *BS* za verzna besedila in jih temu primerno razčlenil na različno dolge verzne vrstice. Ramovš v razpravi *O jeziku v brižinskih spomenikih* (1928) njegove razlage ni neposredno zavrnil, pač pa jo je vljudno

označil za možno, vendar ne ustrezno argumentirano in podprto s primernim znanjem slovenščine.

Čeprav Sieversova teza ni prevladala, ni ostala brez posledic: jezikoslovno-semantičnim kontekstom, v katerih so strokovnjaki dotlej opazovali *BS*, je pridružila vsaj vednost, da obstajajo tudi literarno-estetski. Tako razširjeno razumevanje *BS* je značilno za naslednje tri celotne prevode – Grivčevega, Pogačnikovega in skupinskega akademijskega.

Grivec je svoj prevod navezal na svoja lastna opažanja o retorični izdelanosti *BS*, posebno *BS II*, opisana v člankih *Drugi frisinski spomenik in Cirilova književna šola* (1941) in *Drugi frisinski spomenik* (1942) ter v knjižici *Zarja stare slovenske književnosti. Frisinski spomeniki v zarji sv. Cirila in Metoda* (1942). Tudi Pogačnik je razvijal svoje lastne analize njihove kompozicijske in stilistične urejenosti, zlasti *BS II*, najprej v razpravah, npr. *O zgradbi II. brižinskega spomenika* (1961) in *II. brižinski spomenik kot literarni problem* (1964), nato v širše zasnovanih pregledih, npr. *Zgodovina slovenske pripovedne proze* (1966), nato v monografiji *Freisinger Denkmäler* (1968), ki jo je zasnoval, uredil in zanjo napisal prispevek *Kompositorische und stilistische Besonderheiten der Freisinger Denkmäler*, in končno v svojih literarnih zgodovinah od *Zgodovine slovenskega slovstva I* (1968, 60–68) do *Slovenske književnosti I* (1998, 45–65). Oba, Grivec in Pogačnik, pa sta svoja prevoda spet dala natisniti kot prozo, le da sta jo razčlenila v še več odstavkov kakor Ramovš in da je Grivec v eni svojih variant manjši del *BS II* zapisal v verzni obliki. Pogačnik pa kljub izraženemu prepričanju, da je nekaj odlomkov verzificiranih, v zapisu prevoda temu ni pritrdil.

Slovenskost *BS* in s tem intralingvalni značaj njihovih prevodov v novejšo slovenščino se proti sredi 20. stoletja v slovenskem okolju nista več zdela vprašljiva, saj so ta besedila prištevali slovenski književnosti vsi naši literarni zgodovinarji ne glede na medsebojne nazorske razlike. Šele v drugi polovici 20. stoletja pa so literarne zgodovine priznale *BS* tudi oblikovno dognanost: medtem ko jih je France Kidrič v *Zgodovini slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti* (1929–1938) še obravnaval v okviru »beležk brez literarne tradicije« in tudi brez literarne vrednosti, je Lino Legiša v Matičini *Zgodovini slovenskega slovstva I* (1956) kljub uvrstitvi v poglavje *Pisemstvo* in oznaki 'zapiski' opozoril na njihov »slovesno izbrani liturgični slog s svojo včasih orientalsko svetopisemsko barvo« (str. 182) in kot njegove prvine navedel metaforična poimenovanja, inverzno stavo pridevka, stalne izraze in rekla, stopnjevanje, mnogovezje in brezvezje. Jože Pogačnik je v svoji obravnavi srednjeveške književnosti v *Zgodovini slovenskega slovstva* (1968)

opozoril na paralelizem sintaktičnih enot, tj. težnjo k nizanju enako dolgih in enako urejenih stavkov ali stavčnih členov, a tudi k variiranju, tj. izmenjavanju daljših in krajših sintaktično-ritmičnih sklopov, ter k antitetičnosti; na razna ponavljanja, npr. stavčnih začetkov, tj. na anafore; na gramatikalne paralelizme in na zvočna ujemanja, ki obsegajo celo homoioteleuton, na metaforiko, homonimijo in kompozicijsko simetrijo.

Najnovejši prevod, objavljen v znanstvenokritični monografiji *Brižinski spomeniki* (1992), ki so ga podpisali strokovnjaki raznih disciplin in specialnosti, upošteva vse pomembne vidike *BS* – jezikoslovne, teološke, literarnozgodovinske in literarnoteoretične. Izogne pa se določni grafični opredelitvi, ali ima *BS* za prozna ali verzna besedila, ker jih zapisuje analogno izvirniku: *BS I* je natisnjen v daljših vrsticah, postavljenih enokolonsko, *BS II* in *III* sta natisnjena v krajših vrsticah, postavljenih dvokolonsko, vsi trije pa tako, da se prevedene vrstice vsebinsko kar najbolj natančno ujemajo z izvirnimi. Celo besede, ki so v izvirniku deljene, so deljene tudi v prevodu, čeprav nasprotno kakor v izvirniku vrstica še ni izpolnjena, torej tega ne zahteva pomanjkanje prostora na papirju. Izvirni zapis ima enako dolge vrstice s približno poravnanim levim in desnim robom, v prevodu pa so vrstice različno dolge, poravnane samo na levem robu, na desnem ne. Zaradi tega prevod kljub osnovni težnji k analognosti izvirnikovemu zapisu v tem pogledu ni enak izvirniku in zbuja – skladno z Ramovševimi ugotovitvami – v sodobnem bralcu vtis, da gre za besedila, sestavljena v svobodnem verzu ali v neki posebni, nenavadno zapisani prozi.

Različna grafična oblikovanost prevodov opozarja ne toliko na različno stopnjo pozornosti, ki so jo prevajalci *BS* namenjali estetski oblikovanosti izvirnikov, ampak bolj na njihove poglede na osnovno dilemo – ali so *BS* v celoti ali delno sestavljeni v prozi ali v verzih, in na to, ali naj prevod to upošteva ali ne. Videti je, da so Ramovš, Grivec in Pogačnik – tako kot pred njimi Metelko – imeli prevod kljub svoji večji vednosti o estetski oblikovanosti *BS* bolj za rekonstrukcijo izvirnikovega sporočila na denotativni ravni kakor za njegovo vsestransko, tudi po retorični učinkovitosti čim bolj podobno poustvaritev. Ta cilj si je očitno zastavil še Paternujev oz. skupinski akademski prevod. Pri tem ne kaže prezreti dolgo uveljavljenega in splošno razširjenega prepričanja, da je verzno besedilo estetsko oblikovano, prozno pa ne. Toda ne glede na grafično oblikovanost natisov *BS*, ki ji poleg založnikov tudi prevajalci večinoma niso pripisovali posebnega pomena, je treba upoštevati še siceršnje značilnosti prevodov, npr. njihovo zavezanost značilnim retoričnim figuram izvirnika. Med njimi so v sklopu raznovrstnih, spretno

variiranih ponavljanj in paralelizmov opaznejši apostrofa, ki ima pomembno vsebinskosporočilno funkcijo, ter polisindeton in asindeton, ki sta izraziti gramatično-ritmični figuri.

APOSTROFA. V *BS* apostrofa jedrnato, neposredno in slikovito predstavlja govoreče in nagovorjene osebe ter njihova medsebojna razmerja, pomembna za namen in sporočilo teh besedil. Apostrofirane so namreč samo osebe, ki se v *BS* razvrščajo v dve kategoriji:

1) aktivne, govoreče, z besedilnega in zunajbesedilnega vidika konkretno in realno, ne fiktivno prisotne osebe so udeleženci spovedi in molitve, tj. verniki in božji pooblaščenec – duhovnik;

2) pasivne, v premem govoru besedil le omenjane ali nagovarjane, z vidika besedilne realnosti nenavzoče, tudi v zunajbesedilni realnosti v glavnem snovno neobstoječe ali ne več obstoječe osebe so Bog, angeli, svetniki, mučenci itd.

Apostrofirane so vse aktivne osebe, tj. verniki in duhovnik, izmed pasivnih pa neposredno samo Bog Oče in Sin.

Aktivne in pasivne osebe so deloma individualne, deloma kolektivne, med obojimi pa so pasivne določeneje označene od aktivnih. Sodobniki in pozneje strokovnjaki so brez pojasnjevanja vedeli, kdo so aktivni udeleženci spovedi in molitve, zato jih v besedilih ni bilo treba opisovati, nepoučenemu bralcu 19. in 20. stoletja pa uvodni stavek (*I 1*: »GOVORITE ZA NAMI TEH MALO BESED:«) pove o njih premalo, zato si mora pojasnila o tistih, ki naj govorijo, in tistih, za katerimi naj ponavljajo kratko besedilo, poiskati v ustreznih razlagah, tj. v metatekstih.

Navedeni uvodni stavek (*BS I 1*) je v izvirniku zapisan poudarjeno drugače kakor nadaljnje besedilo (*BS I 2–35*), namreč s samimi verzalkami, medtem ko so nato uporabljene velike in male črke po podobnih konvencijah, kakršne veljajo še danes. To upoštevajo vsi prevodi iz 20. stoletja, čeprav nekoliko različno: Ramovš in Paternu s sodelavci ohranjajo v tem stavku verzalke, Grivec in Pogačnik ga pišeta v skladu s sodobnimi pravili knjižnega jezika, tj. večinoma z malimi črkami, pač pa v posebni vrstici, tj. ločeno od nadaljnjega besedila. Prvotni način zapisa torej opozarja, da gre za dve različni ravni besedila – za kratek velelni stavek, ki ima funkcijo didaskalije, tj. tehničnega napotka akterjem, in za daljši premi govor, ki ga neimenovane osebe, implicirane v prvi osebi množine zaimka 'mi' (»za nami«), narekujejo prav tako neimenovanim osebam, obseženim v drugi osebi množine velelnika »govorite«.

Glede na to, kako nadaljnje besedilo označuje osebek prvega stavka, množine v tem stavku ni treba v celoti razumeti dobesečno, kot podatek, da gre za skupino, ki narekuje drugi skupini. Vsaj tisti del, ki se nanaša na osebek, je figurativen: 'mi' iz sintagme 'za nami' je konvencionalno uporabljena metonimična množina za enega samega človeka, ki z njo opozarja na svojo mogočnost, položajno nadrejenost nagovorjenim, in hkrati na pristno ali navidezno osebno skromnost, zaradi katere noče zbujati pozornosti kot posameznik (torej hkrati pluralis maiestatis in pluralis modestiae). Nagovorjenci pa so domnevno res množinski osebek, tj. skupina, vendar s pomembnim pridržkom: narekovano besedilo sicer najbrž poslušajo in ponavljajo v zboru, toda govorijo ga kot posamezniki, vsak zase: *BS I* in *III* sta formulirana v prvi osebi ednine. Nagovorjeni so torej kot skupina; govorijo tudi skupaj, vendar vsak samo v svojem imenu.

Glavna, največkrat in najbolj poudarjeno apostrofirana oseba v *BS I* in *III* je Bog – fizično odsotno, nesnovno božanstvo, ki pa ga prav apostrofe opredeljujejo kot vsemogočnega duhovnega gospodarja tistih, ki ga nagovarjajo med spovedjo, tj. vernikov, pa tudi narekujočega duhovnika. Z nagovorom Boga se *BS I* začenja, če odštejemo uvodno didaskalijo. Apostrofa torej poudarja pomen božje osebe s svojim dominantnim položajem v besedilu, poleg tega pa tudi s svojo obsežnostjo – potrojenostjo oziroma tričlenskostjo (*BS I 2*): je namreč veriga treh zapovrstnih različnih, a medsebojno dopolnjujočih se poimenovanj, ki označujejo Boga kot 'Gospoda' in 'Očeta', tj. kot osebo, ki jo imajo tisti, ki jo nagovarjajo, za hierarhično višjo, močnejšo od sebe, vendar hkrati tudi domačo, bližnjo, naklonjeno in zaščitniško:¹

BS I 2

I	Bose,	Gospodi milostiuvi,	Otze Bose,
V	Bog,	Gofpod milostvi!	Ozhe Bog
R	O Bog,	milostivi Gospod,	Bog Oče
G	O Bog,	Gospod usmiljeni,	Bog Oče
P	Bog,	gospod milostljivi,	Bog oče
S	Bog,	Gospod Milostljivi,	Oče Bog

Z razširjeno, tričlensko uvodno apostrofo je Bog izčrпно opredeljen in v vseh nadaljnjih apostrofah (*BS I* 10–11, 20, 21, 27, 29; *BS III* 50, 51, 59–60) se samostal-

¹ Kratice v navedkih pomenijo: I = izvirnik po Grdinovem kritičnem prepisu v znanstvenokritični izdaji *BS* 1993, V = Vodnikov prevod, M = Metelkov prevod, prilagojen današnjemu črkopisu, R = Ramovšev prevod, G = Grivčev prevod, P = Pogačnikov prevod, S = skupinski prevod akademijske izdaje, katerega avtorji so Boris Paternu, France Bernik, Jože Faganel, Franc Jakopin, Janko Kos, Tine Logar, Marijan Smolik in Janez Zor.

niški oznaki 'Gospod' in 'Oče', z dodatno pridevniško oznako 'milostljivi' ali brez nje, le še ponavljata, vendar nikoli v celoti, pač pa delno, v različnih kombinacijah ali variantah.

Dvočlenski apostrofi sta dve; vsaka je uporabljena po enkrat: dvojna oznaka Boga je enkrat okrepljena s pridevkom (*BS I 21*), enkrat se pojavi brez njega (*BS III 51*):

	BS I 21	BS III 51
I	Bose, Gozpodi miloztivi	Bose Gozpodi
V	Bog, Goſpod miloſtvi	—
M	—	o gospod Bog
R	O Bog, milostivi Gospod	Gospod Bog
G	O Bog, usmiljeni Gospod	Gospod Bog
P	Bog, gospod milostljivi	gospod Bog
S	Bog, Gospod milostljivi	Bog Gospod

Enočlenske variante so tri, dve sta rabljeni po trikrat, ena samo enkrat. V prvi je Bog nagovorjen s pridevniško oznako 'milostljivi', ki je dvakrat postavljena inverzno, za samostalni (*BS I 10–11*, *BS III 59–60*), enkrat normalno, pred samostalnik (*BS I 29*):

	BS I 10–11	BS I 29	BS III 59–60
I	Bose miloztiuvi	Miloztivui Bose	Bose milostivui
V	Bog milostvi	Milofſtvi Bog	—
M	—	—	milostive Bog
R	Milostivi Bog	Milostivi Bog	milostivi Bog
G	Usmiljeni Bog	Usmiljeni Bog	usmiljeni Bog
P	Bog milostljivi	Milostljivi Bog	o bog milostljivi
S	Bog milostljivi	Milostljivi Bog	Bog milostljivi

V drugi in tretji enočlenski varianti je Bog/Gospod apostrofirán brez vsake dodatne oznake:

	BS I 20	BS I 27	BS III 50	BS III 44
I	Bose	Bose	Bose	Gozpodi
V	Bog	Bog	—	—
M	—	—	o Bog	o Gospod
R	O Bog	O Bog	Bog	—
G	O Bog	O Bog	Bog	o Gospod
P	o Bog	Bog	o Bog	—
S	Bog	Bog	Bog	Gospod

Prav v eni izmed teh apostrof pa je med prevodi opazno pomembno razhajanje – posledica različnega razumevanja izvirnikovega vokativa 'Gozpodi' (III 44), od katerega je odvisen obstoj ali neobstoj te figure: Metelko, Grivec in akademijska skupina ga razumejo kot nagovor Boga in temu ustrezno prevajajo kot apostrofo, Ramovš in Pogačnik pa kot atribut sv. Lovrenca in temu ustrezno brez apostrofe:

BS III 44

- I togo uzego izpouueden bodo Bogu i sancte Marii i sancto Laurenzu, Gozpodi,
- M Vsega tega se izpovem Bogu, in sveti Marii, in svetemu Lavrencu, o Gospod,
- R Tega vsega se spovem Bogu in Sv. Mariji in Sv. Lovrencu gospodu in
- G Tega vsega se spovem Bogu in sveti Mariji in sv. Lovrencu, o Gospod,
- P Vsega tega bom izpovedan Bogu in sveti Mariji in svetemu Lovrencu gospodu in
- S tega vsega izpovedan bom Bogu, in sv. Mariji, in sv. Lovrencu, Gospod,

Na začetek stavka je poleg uvodne apostrofe postavljena in s tem poudarjena tudi večina drugih nagovorov Boga Očeta (*BS I* 2, 10–11, 20, 21, 27, 29; *BS III* 60), le trije so po stavčnem položaju parentetični (*BS III* 44, 50, 51).

Prav tako je na častno mesto v začetku stavka postavljen nagovor Boga Sina, ki pa je po obsegu in pogostosti manj poudarjen od nagovorov Boga Očeta: je dvočlenski, pojavi pa se samo enkrat:

BS III 67

- I Criste, bosi Zinu
- M Kriste, o Sin božji
- R Kristus, Sin božji
- G Kriste, božji Sin
- P Kristus, sin božji
- S Krist, božji sin

Po obsegu in sestavi so vse te apostrofe pregledne in preproste, z vidika pripovedne perspektive in razmerij med apostrofirajočimi in apostrofiranimi pa so nekoliko bolj zapletene, njihove razsežnosti so bolj prikrite. Tako npr. Boga v *BS I* in *BS III* apostrofirajo verniki po duhovnikovem nareku – te apostrofe so torej glede na dvojnost apostrofirajočih osebkov podvojene in s ponovitvijo, ki jo besedilo seveda samo predpostavlja, še dodatno, čeprav le indirektno poudarjene. Še bolj zapletene so v tem pogledu apostrofe, ki jih glede na poznejše literarne konvencije ne bi smeli imeti za figurativne, ker nagovarjajo stvarno prisotne, realne, ne fiktivne osebe, formalno pa so pravi nagovori, kar dokazuje raba vokativa ali zvalnika. Taka je apostrofa osebe, ki vernikom daje govoriti besedilo *BS I*: duhovnik narekuje ver-

nikom nagovor samega sebe. Sicer pa je v primeri z dominantno, razvejano, variirano in pogosto apostrofo Boga nagovor njegovega zemeljskega namestnika redkejši in manj poudarjen: je samo enočlenski, čeprav dvobeseden; uporabljen je samo po enkrat v vsakem spovednem obrazcu, prvič parentetično, drugič na koncu stavka:

	BS I 7	BS III 45-46
I	bosi rabe	bosi rabe
V	boshji rab (flushabnik)	—
M	—	namestnek božji
R	služabnik božji	božji služabnik
G	služabnik božji	božji služabnik
P	božji služabnik	božji služabnik
S	božji služabnik	božji služabnik

Z vidika razmerja med apostrofirajočim in apostrofirancem je posebno nenavadna enočlenska, a trobesedna, perifrastična, optativno-hipotetična, seveda tudi narekova-na avtoapostrofa nagovorjencev, ki so hkrati govoreči, torej subjekti in objekti:

	BS I 33
I	otca mega izvoolieni
V	ozha mojga isvóljeni
R	očeta mojega izvoljeni
G	Očeta mojega izvoljeni
P	izvoljeni od mojega očeta
S	očeta mojega izvoljeni

Govorečim, tj. vernikom, duhovnik narekuje željo, da bi jih vseskozi nagovarjani Oče Bog nazadnje, na sodni dan, potem ko bi jim odpustil grehe, poklical k sebi kot svoje izbrance. Vsak posameznik, ki je v prvi osebi ednine, tj. v svojem imenu ponavljal spovedni obrazec, bi se torej želel prišteti skupini, ki naj bi jo Bog nagovoril kot 'izvoljence mojega očeta'. Svojljni pridevnik 'mojega' naj bi verjetno izražal perspektivo vseh govorečih – tj. narekujočega in ponavljajočih, ki imajo Boga za Očeta – in tudi Boga Sina, ki pa je omenjen le v *BS III*, v *BS I* ne.

V *BS I* in *BS III* je ta nenavadni nagovor enkratna izjema, pač pa so v *BS II* verniki, ki jih neposredno nagovarja pridigar, apostrofirani kar šestkrat (*BS II* 14–15, 28, 59, 67, 83, 109), in to celo kot edini apostrofiranci v tem besedilu. Vse te apostrofe so hierarhičnemu položaju apostrofiranih primerno preproste – enočlenske in enobesedne, po stavčnem položaju nepoudarjene, parentetične. Pridigar nagovarja poslušalce kot skupino, v množini, tako kot spovednik spovedujoče se v *BS I* 33, torej nasprotno kot Boga in duhovnika, ki sta vedno nagovorjena kot posameznika, v ednini. Apostrofa pa je vendarle variirana z dvema metaforičnima,

izmenično rabljenima izrazoma 'bratje' in 'sinovi', ki vzpostavljata med apostrofirajočim in apostrofiranimi, analogno kakor pri Bogu vzdevek 'oče', družinsko zaupnost, domačnost, hkrati pa tudi jasno hierarhično razmerje: pridigar najprej nagovori vernike kot 'brate', ki jih z rabo prve osebe množine in z opombo, da zanj in zanje velja oznaka 'sinovi božji' (*BS II* 16), izenači s sabo (*BS II* 14–16: »bratje, spomnimo se, da nam tudi sinovi božji rečejo«); nato se distancira od njih in jih v drugi osebi množine nagovori kot 'sinove' brez oznake 'božji' (*BS II* 27–28: »Morete zatorej, sinki, videti«); nato se z rabo prve osebe množine spet izenači z njimi kot sinovi in kot brati (*BS II* 58–59: »Tako, sinki, se je tudi nam moliti«; *BS II* 66–67: »In smo, bratje, pozvani in poklicani«); in končno jih še dvakrat nagovori kot metaforično mlajše, tj. kot sinove, v drugi osebi množine (*BS II* 83–84: »Zatoorej [...] sinki, mislite«; *BS II* 109–110: »Zatoorej, sinki, [...] pokličite«):

	BS II 14–15	BS II 67	BS II 16	BS II 28	BS II 59	BS II 83	BS II 109
I	bratriia	bratria	(zinuue bosi)	zinzi	zinzi	zinzi	zinzi
M	bratje	bratje	(božji otroce)	sinke	sinke	sinke	sinke
R	bratje	bratje	(sinovi božji)	sinovi	sinovi	sinovi	sinovi
G	bratje	bratje	(sinovi božji)	sinovi	sinovi	sinovi	sinovi
P	bratje	bratje	(sinovi božji)	sinovi	sinovi	sinovi	sinovi
S	bratje	bratje	(sinovi božji)	sinki	sinki	sinki	sinki

Navedeno je mogoče strniti v ugotovitve, da so apostrofe v vseh obravnavanih prevodih dovolj skrbno rekonstruirane po izvirniku: vsi prevodi ohranjajo skoraj enako število apostrof kakor izvirnik, razhajajo se le v enem primeru (*BS III* 44); razen pri tej izjemi vsi ohranjajo njihov obseg in razčlenjenost, kakršno določa izvirnik (enočlenske, dvočlenske in tričlenske); vsi ohranjajo njihov ustroj glede na zvrstnost uporabljenega besedja (samostalniki, pridevniki, glagoli); vsi jih postavljajo na enake stavčne položaje kakor izvirnik. To pomeni, da se prevodi v precejšnji meri ujemajo tako med sabo kakor z izvirnikom, vendar so med njimi opazne tudi razlike, medsebojne in od izvirnika. To so: pomenska razhajanja na denotativni in konotativni ravni; spreminjanje besednega reda v primeri z izvirnikom, zlasti v samostalniških in samostalniško-pridevniških sintagmah; različno oblikovanje vokativa/zvalnika.

Pomenska razhajanja so pri obravnavani figuri redka in na denotativni ravni pomenljivejša le pri dveh samostalnikih ('Gozpode' v *BS III* 44 in 'rabe' v *BS I* 7 in *BS III* 45–46). Prvega je del prevajalcev povezoval z Bogom, Ramovš in Pogačnik s sv. Lovrencem, drugega prevajajo vsi kot 'služabnik', le Metelko kot 'namestnik'. – Pridevnik 'miloztiuvi' (*BS I* 2, 10–11, 21, 29; *BS III* 51, 59–60) prevajajo vsi kot 'milostljivi' razen Grivca, ki rabi pomensko sorodni 'usmiljeni'.

Izvirnikovo metaforično oznako 'zinzi' (*BS II* 28, 58, 83, 109), ki se loči od denotativno sinonimne 'zinoue' (*II* 16), prevajata z dvema ustrezno različnima izrazoma 'sinki' in 'sinovi' samo Metelko in Paternu s sodelavci, medtem ko Ramovš, Grivec in Pogačnik oboje prevajajo s knjižno nevtralnim, denotativnim izrazom 'sinovi'. Kljub navidez nepomembni razliki gre pri teh oznakah vendarle za pomenljivo razločevanje: z besedo 'sin' je namreč v izvirniku označen tudi Kristus, božji sin oz. Bog Sin (*BS III* 6, 67), ki je Bogu Očetu pač bližji, neposrednejši sin, medtem ko so verniki s tem nevtralnim izrazom označeni le enkrat, večinoma (štirikrat) pa s konotativnim, ljubkovalno pokroviteljskim deminutivom.

Za izvirnik je značilna izmenična raba normalnega in inverznega besednega reda, kar v celoti upoštevatata samo Vodnikov in skupinski akademjski prevod, v precejšnji meri Pogačnikov, redkokdaj pa Metelkov, Ramovšev in Grivčev: samostalniško zaporedje 'Bose Gozpodi', ki je dvakrat ločeno z vejico (*BS I* 2, 21), enkrat pa ne (*BS III* 51), prevajajo Vodnik, Pogačnik, akademjska skupina in enkrat Grivec analogno, kot 'Bog Gospod', medtem ko Metelko, Ramovš in dvakrat Grivec spreminjajo inverzni besedni red v ustaljenega (gospod Bog). – Podobno, vendar v nasprotni smeri ravnavajo prevajalci z izvirnikovo sintagmo 'bosi Zinu' (*BS III* 67) – samo Grivec in akademjska skupina ohranjata zaporedje 'božji sin', medtem ko ga Metelko, Ramovš in Pogačnik preobračajo v 'sin božji'. – Isto velja za sintagmo 'bosi rabe': izvirnikov besedni red povzemajo dosledno samo Vodnik, Pogačnik in akademjska skupina (božji služabnik), po enkrat tudi Ramovš in Grivec, medtem ko ga Metelko, Ramovš in Grivec spreminjajo (namestnik/služabnik božji). – Najbolj izrazito pa se kaže različno upoštevanje izvirnikovega besednega reda pri pridevniku 'milostljivi', ki je večinoma zapisan inverzno, za samostalnikom (*BS I* 2, 10–11, 21; *BS III* 59–60), enkrat pa pred samostalnikom (*BS I* 29): Vodnik, Pogačnik in akademjska skupina to dosledno upoštevat, medtem ko Metelko in Ramovš dosledno, Grivec pa občasno postavljajo pridevnik za samostalnik. Izvirnikovo sintagmo z dvojno inverzijo (*BS I* 33: »otca mega izvuolienī«) rekonstruirajo analogno, kot 'ozha/očeta/Očeta mojga/mojega izvoljeni', vsi prevodi razen Pogačnikovega, ki jo s spremenjenim, posodobljenim besednim redom (»izvoljeni od mojega očeta«) povsem prilagaja današnji običajni prozi.

Izvirnikov dosledno rabljeni dvozložni zvalnik 'Bose' vsi večinoma prevajajo z enozložnico 'Bog', toda dosledno le Vodnik in akademjska skupina, medtem ko Metelko, Ramovš in Grivec nekajkrat, Pogačnik samo enkrat rabijo dvobesedni in dvozložni knjižni vokativ 'o Bog'; v teh prevodih se zato ujema z izvirnikom število zlogov, ne pa število besed in tudi ne naglasno-ritmični vzorec (óo : oó).

Kontekstualne in strukturne značilnosti izvirnikovih apostrof najbolj dosledno rekonstruirata Vodnikov delni in Paternujev oz. skupinski akademjski celotni prevod: prvi posrečeno povezuje prevajalčevo jezikoslovno znanje z jezikovno kreativnostjo in poslušom, v drugem se temu dvojemu pridružuje še literarnoteoretična razgledanost in nanjo oprto prepričanje, da je retorična oblikovanost besedila njegova najvišja raven, vredna kar najbolj skrbne obnove.

POLISINDETON, ASINDETON. V vseh treh *BS* je pogosta in zaradi številnosti stavkov ali stavčnih členov, ki jih povezuje, tudi močno opazna figura polisindeton (zlasti *BS I* 3–7, 13–17, 22–26, 29–31; *BS II* 12–16, 36–40, 99–103; *BS III* 2–3, 12–19, 31–32, 43–45, 62–66), ob njem se nekoliko redkeje, vendar tudi opazno pojavlja asindeton (*BS I* 9–10; *BS II* 2–3, 20–25, 45–56; *BS III* 33–36). Oba sta povezana s številnimi enumeracijami – naštevanji oseb, ki sta jim namenjena spoved in kesanje, zgrešenih in dobrih dejanj, nadlog in obljud itd. Polisindeton je, podobno kakor apostrofa, dokaj variiran: člene, ki nikakor niso vsi enaki, tj. enako konstruirani, povezujejo različni vezniki (najpogostejše *i/in*, redkeje *ili/ali*, *ni/niti*, *ese/kot*, *kakor*), ki se ponavljajo z različno frekvenco, včasih sami, včasih še dodatno okrepljeni z drugimi ponavljajočimi se besedami, tako da ponekod prehajajo v močne anafore in uvajajo paralelistične konstrukcije. Zaradi tega niso vsi tako preprosto prevedljivi, kakor bi se zdelo na prvi pogled, čeprav so vezniki videti pomensko nepomembni, pogrešljivi ali vsaj zamenljivi. Še preprostejši je videti za prevajanje asindeton, saj je vejice mogoče kar prepisati.

Vendar se v prevodih teh dveh figur kažejo podobne razlike kakor pri apostrofi: najbolj natančno sledita izvirniku Vodnikov in akademjski prevod, večkrat se odmikajo njegovim vzorcem Metelkov, Grivčev in Pogačnikov, še večkrat Ramovšev prevod. Zgovoren zgled je dvočlenski, v tem pogledu preprosti stavčni asindeton, ki pa je sestavljen paralelistično, z močno tribesedno anaforo: Vodnik, Ramovš in Paternu anaforo obnavljajo, Grivec in Pogačnik ne, paralelistična stavčna konstrukcija je torej variirana:

BS I 9–10

- I Imeti mi ie sivuot po zem, imeti mi ie otpuztic moih grechou.
- V Imeti mi je shivot po tim, imeti mi je odpuftik mojih grehov.
- R Treba mi je življenja po tem (življenju), treba mi je odpuščanja mojih grehov.
- G Če hočem imeti življenje po tem (življenju), mi je imeti odpuščanje mojih grehov.
- P Imeti želim večno življenje, dobiti moram odpuščanje svojih grehov.
- S Imeti mi je življenje po tem, imeti mi je odpustek mojih grehov.

Nekatere veččlenske polisindetone, npr. enajstčlenskega v začetnem delu *BS I* 3–7, štiričlenskega v *BS III* 31–32, ki nato preide v osemčlenski asindeton (*BS III* 33–36), petčlenskega (*BS III* 43–45) in sedemčlenskega v istem besedilu (*BS III* 62–66) obnavljajo vsi prevodi, sicer pa razen Vodnikovega in akademijskega po večkrat spreminjajo polisindeton v asindeton ali v kombinacije obojega. Npr.:

BS I 29–31

- I** me telo, i mo dusu, i moia zlouveza, i me delo, i mo vouliu, i mo vueru, i moi sivuot. I da bim
- V** moje telo in moja dufho in moje befede, in moje delo in moja voljo in moja vero in moj shivot. In da bi
- R** svoje telo, svojo dušo, svoje besede, svoje delo, svojo voljo, svojo vero in svoje življenje. In da bi
- G** svoje telo in svojo dušo in svoje besede in svoje delo in svojo voljo in svojo vero in svoje življenje. In da bi
- P** svoje telo in svojo dušo, svoje besede in svoje dejanje, svojo voljo, svojo vero in svoje življenje. In da bi
- S** moje telo, in moja dušo, in moje besede, in moje delo, in moja voljo, in moja vero, in moje življenje. In da bi

Nekaj podobnega velja za devetčlenski polisindeton (*BS III* 12–19), ki ga Metelko in Grivec reducirata v osemčlenskega, Ramovš celo v šestčlenskega. Sprememba pa je spet manj opazna, ker je tudi ta polisindeton okrepljen z dodatno figuriranostjo: vezniku 'in' sledijo še tri zapovrstno ali izmenjujoče se ponavljane besede (vseh, božjih, svetih), ki tvorijo učinkovite anafore. Poleg tega so celotni členi spet izoblikovani paralelistično, večkrat se končujejo z besedami, ki se ujemajo v sklonih (homioiptota) in zato tudi po asoniranih končnih vokalih (Michahela, Petra; mosenic, deuuiz), v prevodih se tu in tam celo rimajo (Ramovš in Paternu s sodelavci: mučenicov – svečenicov; Pogačnik: mučenikih – svečenicih).

Podobne redukcije polisindetona oziroma njegovo pretvarjanje v asindeton so v Metelkovem, Ramovševem, Grivčevem in deloma celo v Pogačnikovem prevodu opazne še na več mestih (*BS II* 12–16, 19–25, 36–40, 99–102). Zanimive so npr. razlike pri večpomenskem vezniku 'ese', ki povezuje neenake člene – deloma stavke, deloma eliptične stavčne člene:

BS II 19–25

- I** ese sunt dela Sotonina: ese trebu tuorim, brata oclvuetam, ese tatua, ese razzboi, ese pulti urogenige, ese roti [...], ese nanauizt.
- M** ke so hudičeve dela: ako (namreč) darujemo, pa brata opravlamo, pa tatvina, pa razboj, pa nečistost, pa persege, [...], pa nevoščljivost.
- R** ki so hudičeva dela, kakor malikovanje, obrekovanje brata, tatvina, uboj, poltenost, nespoštovanje priseg, [...] sovrašтво.

- G** ki so dela satanova: da malikujemo, brata oklevetamo, pa tatvina, pa pobjo, poltena naslada, pa prisege, [...], pa sovraštvo.
- P** ker so hudičeva dela, kakor so malikovanje, klevetanje brata, tatvina, uboj, poltenost, kakor prisege [...], sovraštvo.
- S** ker so dela satanova: ko žrtvujemo, brata oklevetamo, kot tatvina, kot uboj, kot poltenosti naslada, kot prisege [...] kot sovraštvo.

Razlike so sicer videti majhne in vsebinsko nepomembne, opozarjajo pa na različno, sčasoma spreminjajoče se pojmovanje prevoda in knjižnega jezika. Za prevod se je vse do nedavnega zdelo, da je dolžan rekonstruirati izvirnik po vsebinski strani, medtem ko je način formuliranja dopustno spreminjati, prilagajati osebnemu okusu in prevladujočemu načinu izražanja, tj. konvencijam sodobnega knjižnega jezika. Glede na naravo *BS* se tem konvencijam tu in tam pridružujejo ustaljene biblijske sintagme ali besedni redi, ki so konvencijam običajne sodobne proze sicer nasprotni, naravi *BS* pa se prilegajo. Tako Metelko in Ramovš, pa tudi še Grivec in Pogačnik omahujejo med sugestivnostjo izvirnika, okrepljeno s stalnimi sintagmami, ki so jih v stoletjih uveljavili slovenski biblijski prevodi, in samoumevnostjo uniformno uveljavljenega, vse bolj normiranega knjižnega jezika, ki zahteva doslednejše sintaktične povezave, rabo predlogov in zaimkov, ustaljeno zapovrstje pridevnikov in samostalnikov, stavčni položaj glagola itd. Pojmovanje sodobnega literarnega jezika je pri Paternuju in sodelavcih bistveno širše, saj zajema raznovrstne leksikalne in sintaktične arhaizme in se glede na starost, zvrst in umetelno oblikovanost izvirnika ne obotavlja celo kršiti pravila za besedni red, rabo zaimkov itd., kadar s tem ni videti ogrožena razumljivost za kolikor toliko šolanega bralca.

Bibliografija

- ALBRECHT, FRAN, 1931: Nekaj opomb o prevajalcih in prevajanju. *Modra ptica* 3, 1931/32, str. 97–99 in 133–135.
- ALBRECHT, FRAN, 1955: O prevajalcih in prevajanju. *Slovenski poročevalec*, 27. XI. 1955.
- ALTER, ROBERT, in KERMODE, FRANK (ur.), 1987: *The Literary Guide to the Bible*. London, Collins.
- AŠKERC, ANTON, 1901: Pagovor. V: *Ruska antologija*. Zbral Ivan Vesel. Gorica, Goriška tiskarna, Andrej Gabršček, str. 457–464.
- AŠKERC, ANTON, 1991: *Zbrano delo*. VI. Besedilo ur. in opombe napisal Vlado Novak. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- BAJT, DRAGO, 1984: Uganka in prevod. *Otrok in knjiga* 12, št. 19, str. 25–29.
- BAJT, DRAGO (ur.), 1992: *Prevajanje Biblije. Prevajanje filozofije*. Ljubljana, DSKP (16. zbornik).
- BAKER, MONA (ur.), 2001: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. New York, Routledge.
- BARBARIČ, ŠTEFAN, 1972/73: Stik Primoža Trubarja z mislijo Erazma Rotterdamskega. V: *Zbornik za slavistiku* 3. Novi Sad, Matica srpska, str. 87–98.
- BELE, VENCESLAV, 1909: Cankar in Biblija. *Čas* 3, str. 349–374.
- BENJAMIN, WALTER, 1984: Franz Kafka. Zum zehnten Wiederkehr seines Todestages. V: *Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940*. Leipzig, Reclam (Reclams Universal-Bibliothek, Band 1060).
- BERČIČ, BRANKO, 1968: Das slowenische Wort in den Drucken des 16. Jahrhunderts. V: *Abhandlungen über die slowenische Reformation*. Ur. Branko Berčič. München, Dr. Dr. Rudolf Trofenik (Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen, I), str. 152–268, 1–84.
- BERGER, ALEŠ, 1981: *Dadaizem. Nadrealizem*. Ljubljana, DZS in SAZU, Institut za slovensko literaturo in literarne vede (Literarni leksikon 14).
- BERGER, ALEŠ, 1999: Obilje zagat. *Delo*, Kultura, 27. septembra 1999, str. 8.
- BIFFIO, HELENA (prev.), 1994: Lewis Carroll, *Aličine prigode v čudežni deželi*. Prevedla Helena Biffio. Trst, Založba Devin.
- BIFFIO, HELENA (prev.), 1994a: Lewis Carroll, *Skozi zrcalo in kaj je Alice našla na drugi strani*. Prevedla Helena Biffio. Trst, Založba Devin.

- BINDER, HARTMUT (ur.), 1979: *Kafka-Handbuch*. II. Stuttgart.
- BOR, MATEJ, 1975: Bežni zapiski o nebežnih stvareh. V: *Josip Vidmar*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana, DZS, str. 99–104.
- BORDON, RADO (prev.), 1962: Aleksander Sergejevič Puškin, *Evgenij Onjegin*. Poslovenil Rado Bordon. Prevajavec je napisal tudi pojasnila k Evgeniju Onjeginu, študiji Puškinov roman v verzih (str. 461–484); in O prevodih Evgenija Onjegin na v jugoslovanskih književnostih ter spremno besedo (...). Maribor, Obzorja.
- BREZNIK, ANTON, 1982: Literarna tradicija v »Evangelijih in listih«. V: *Jezikoslovne razprave*. Ur. Jože Toporišič. Ljubljana, Slovenska matica, str. 27–54.
- BRIŽINSKI SPOMENIKI, 1993: Znanstvenokritična izdaja. Redakcija Jože Faganel in dr. 2., pregledana izdaja. Ljubljana, ZRC SAZU in SAZU, Razred za filološke in literarne vede (Dela 39). (1. izd. 1992).
- BULOVEC, ŠTEFKA, 1948: *Slovenska bibliografija 1945–1947*. Ljubljana.
- BULOVEC, ŠTEFKA, 1950: *Slovenska bibliografija II, 1948*. Ljubljana.
- BULOVEC, ŠTEFKA, 1951: *Slovenska bibliografija III, 1949*. Ljubljana.
- BULOVEC, ŠTEFKA, 1952: *Slovenska bibliografija IV, 1950*. Ljubljana.
- BÜRGER, GOTTFRIED AUGUST, 1789: *Gedichte. II. Episch-lyrische Gedichte*. Göttingen, Johann Christian Dieterich.
- BYRON, LORD (GEORGE), 1842: *The Works*. Complete in Five Volumes. *Don Juan* (I. knjiga), *Parisina* in *Mazeppa* (II. knjiga). Leipzig.
- CALVOCORESSI, PETER, 1988: *Who's Who in the Bible*. London, Penguin (Penguin Dictionaries).
- CANKAR, IVAN, 1968: *Zbrano delo*. IV. Knjigo pripravil in opombe napisal Dušan Moravec. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- CANKAR, IVAN, 1972: Hlapec Jernej in njegova pravica. V: *Zbrano delo*. XVI. Knjigo pripravil in opombe napisal Dušan Moravec. Ljubljana, DZS. (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- CARROLL, LEWIS, 1951: *Alice in Wonderland and Other Favorites*. New York, Pocket Books, Inc.
- CARY, EDMOND (ur.), 1963: *Quality in Translation*. Ur. E. Cary in R. W. Jumpelt. (Proceedings of the IIIrd Congress of the International Federation of Translators, Bad Godesberg, 1959). Oxford, Pergamon Press.
- CLERICUS, JOANNES (ur.), 1962: *Desiderii Erasmi Roterodami Opera Omnia*. VI. *Novum Testamentum*. Leiden, 1705. VII. *Paraphrases in Novum testamentum*. Leiden, 1706. Reprint: Hildesheim.
- COOPER, HENRY R. JR., 1981: *France Prešeren*. Boston.
- CURTIUS, ERNST R., 1954: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, Francke Verlag. (1. izd. 1948.) – Prevod: *Evropska literatura in latinski srednji vek*. Ljubljana 2002.

- ČOP, MATIJA, 1986: Literatura Slovencev. V: Anton Slodnjak, *Pisma Matija Čopa*. II. Ur. Anton Slodnjak. Prev. Anton Slodnjak s sodelovanjem Brede Slodnjakove. Ljubljana, SAZU, Razred za filološke in literarne vede. (Korespondence pomembnih Slovencev 6/II).
- DALMATIN, JURIJ (prev.), 1968: *Biblia, tv ie, vse Svetv pismv, Stariga inv Noviga Testamenta, slovenski, tolmažbena skvsi Ioria Dalmatina*. Anno M.D.LXXXIII. Faksimile. Ljubljana, Mladinska knjiga, in München, Dr. Rudolf Trofenik.
- DAVIES, JOHN (ur.), 1982: *Everyman's Book of Nonsense*. Melbourne – Toronto, Deut.
- DEKLEVA, MILAN, 1999: Prevajanje v duhu in duru. V: *Prevod uglasbenih besedil. Prevod trubadurske lirike*. Ljubljana, DSKP (24. zbornik), str. 130–133.
- DEKLEVA, MILAN, 2000: *Alica v računalniku*. Ljubljana, Cankarjeva založba (Zbirka Najst).
- DE MAN, PAUL, 1979: *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven – London.
- DENCKER, KLAUS P. (ur.), 1985: *Deutsche Unsinnspoese*. Stuttgart, Reclam (Universal-Bibliothek Nr. 9890 /5/).
- DEPHANGER, GIORGIO (prev.), 1998: Battesimo presso la Savica. V: France Prešeren, *Poesie – Pesmi*. Kranj, Mestna občina; Trst, Založništvo tržaškega tiska. (Prešernova pot v svet, 2.)
- DEŽELIĆ, GJURO STJ. (prev.), 1868): France Prešeren, *Krst na Savici*. Hrvatski Gjur Stj. Deželić. Zagreb.
- DJUKIĆ, TRIFUN (prev.), 1936: Franjo Prešern, *Krštenje na Savici*. Prepevao T. Djukić. Beograd.
- DOLINAR, DARKO, 1976: Prevod in izvirno delo v luči literarne vede. V: *Prevodna književnost*. Beograd, Udruženje književnih prevodilaca Srbije (Zbornik radova Prvih beogradskih prevodilačkih susreta), str. 123–129.
- DOLINAR, DARKO, 1976 a: Literarna umetnost v delu Franceta Kidriča. *Slavistična revija* 24, str. 103–118, 267–278.
- DOLINAR, DARKO, 1977: Vprašanje o prevajanju v literarni vedi. *Slavistična revija* 25, str. 277–292.
- DOLINAR, DARKO, 1983: O mestu prevoda v literaturi. *Jezik in slovstvo* 29, št. 4, str. 113–118.
- DOLINAR, DARKO, 1991: *Hermenevtika in literarna veda*. Ljubljana, DZS in ZRC SAZU (Literarni leksikon 37).
- DRAGOJEVIĆ, NATAŠA, in FIKRET CACAN, 1988: *Svjetska književnost u brvatskim prijevodima 1945–1985. Bibliografija*. Zagreb, Društvo hrvatskih književnih prevodilaca.

- DUVAL, GEORGES (prev.), 1920: William Shakespeare, Hamlet, Prince de Danemark. Traduction couronnée par l'Académie française entièrement conforme au texte anglais. Par Georges Duval. V: *Oeuvres dramatiques de William Shakespeare*. I. Paris.
- DÜWEL, KLAUS, in JÖRG OHLEMACHER, 1983: »das ist der welt lauf.« Zugänge zu Luthers Fabelbearbeitung. V: *Text + Kritik, Martin Luther*. Sonderband, str. 121–143.
- ERJAVEC, ALEŠ, 1984: Kafka – ideologija in estetika. *Nova revija* 3, št. 31–32, str. 3629–3654.
- FRIEDENTHAL, RICHARD, 1983: *Luther. Njegovo življenje in čas*. I, II. Prev. Primož Simoniti. Murska Sobota, Pomurska založba.
- FRYE, NORTHROP, 1982: *The Great Code. The Bible and Literature*. Toronto.
- GANTAR, KAJETAN, 1959: Katul v slovenski prepesnitvi. *Naša sodobnost* 7, št. 10, str. 947–950.
- GJURIN, VELEMIR, 1982: Gregor Koritnik in njegov prevod Krokara. V: *Iz zgodovine prevajanja na Slovenskem*. Ljubljana, DSKP (Zbornik 5–7), str. 279–310.
- GLONAR, JOŽA, 1910: A. S. Puškin: Jevgenij Onjegin. Preložil dr. Ivan Prijatelj. *Ljubljanski zvon* 30, str. 181–183.
- GLONAR, JOŽA, 1926: Hilscher, Josef Emanuel. V: *Slovenski biografski leksikon* I, str. 319–320.
- GLONAR, JOŽA, 1937: Iz stare stiške knjižnice. *Glasnik muzejskega društva za Slovenijo* 18.
- GRADIŠNIK, JANEZ, 1971: Alica v čudežni deželi (Alice's Adventures in Wonderland). *Prostor in čas*, št. 3–4, str. 210–212.
- GRAFENAUER, IVAN, 1911: Stritar in Koseskega »Mazeppa«. V: *Zgodovina novejšega slovenskega slovstva* II. Ljubljana, Katoliška bukvarna, str. 124–137.
- GRAFENAUER, NIKO, 1998: Pesniški glas in čas. V: *Orfejev spev. Antologija svetovne poezije v izboru slovenskih pesnikov*. Ur. Niko Grafenauer. Ljubljana, Nova revija, str. 7–19.
- GRDINA, IGOR, 1993: Diplomatični in kritični prepis. V: *Brižinski spomeniki* 1993, str. 28–64.
- GREGORČIČ, SIMON, 1951: *Zbrano delo*. III. Ur. in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- GRIVEC, FRANC, 1941: Drugi frisinški spomenik in Cirilova književna šola. *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo* 22, str. 106–115.
- GRIVEC, FRANCE, 1942: Drugi frisinški spomenik. *Dom in svet* 54, str. 122–129.
- GRIVEC, FRANCE (prev.), 1951: Prevod II. Frizinškega spomenika. V: *Žitja Konstantina in Metodija*. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, str. 165–167.

- GRÜN, HERBERT, 1952: O prevajalski politiki. *Naši razgledi* 1, št. 14, str. 23.
- GRÜN, HERBERT, 1954: Iz proze mladega Kafke. *Beseda* 3, št. 4–5, str. 310–311.
- GRÜN, HERBERT (prev.), 1961: Na galeriji. V: Franz Kafka, *Splet norosti in bolečine*. Izbral in prevedel Herbert Grün. Spremno besedo napisal Bratko Kreft. Ljubljana, Mladinska knjiga (Kondor 46).
- GSPAN, ALFONZ, in JOSIP BADALIČ, 1957: *Inkunabule v Sloveniji*. Ljubljana, SAZU (Razred za filološke in literarne vede, Dela 10).
- GSPAN, ALFONZ (ur.), 1969: *Krajnska Zibeliza*. Faksimile prve izdaje. Ljubljana, Mladinska knjiga (Monumenta litterarum slovenicarum, 6).
- GSPAN, ALFONZ (ur.), 1978: *Cvetnik slovenskega umetnega pesništva do srede XIX. stoletja*. I. Ljubljana, Slovenska matica.
- HERMANS, THEO (ur.), 1985: *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. New York, St. Martin's Press.
- HILSCHER, JOSEPH (prev.), 1840: Parisina. Von Byron. V: *Joseph Em. Hilscher's Dichtungen*. Originale und Übersetzungen. Herausgegeben mit einem biographischen Vorworte von Ludwig August Frankl. Pesth, str. 283–308.
- HLADNIK, MIRAN, 1982: Mladini in prostemu narodu v poduk in zabavo. *Otrok in knjiga*, 10, št. 16, str. 27–33.
- HLADNIK MIRAN, 1983: *Trivialna literatura*. Ljubljana, DZS in ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede (Literarni leksikon 21).
- HLADNIK, MIRAN, 1991: *Povest*. Ljubljana, DZS in ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede (Literarni leksikon 36).
- HOFFMEISTER, GERHART, 1983: *Byron und der europäische Byronismus*. (Erträge der Forschung, 188). Darmstadt.
- HORATIUS FLACCUS, QUINTUS, 1963: Pismo o pesništvu. Prev. Anton Sovre. V: Homer [in dr.], *O pesništvu*. Ur. Kajetan Gantar. Ljubljana, Mladinska knjiga (Kondor 59), str. 75–89.
- HREN, TOMAŽ, in ČANDEK, JANEZ (prev.), 1612: *Evangelia inu lystuvi*. Gradec.
- HULME, HILDA M., 1965: *Explorations in Shakespeare's Language*. London.
- HUSU, FRANCESCO (prev.), 1976: Il battesimo presso la Savizza. Traduzione Francesco Husu. V: France Prešeren, *Poesie*. München–Trst.
- JAKOBSON, ROMAN, 1971: On Linguistic Aspects of Translation. V: *Selected Writings* II, str. 260–266. The Hague–Paris.
- JAKOBSON, ROMAN, 1979: On the Translation of Verse. V: *Selected Writings* V, str. 131–134. The Hague–Paris–New York.
- JAKOPIN, GITICA (prev.), 1969: Lewis Carroll, *Alica v čudežni deželi*. Prevedla Gitica Jakopin. Ljubljana, Mladinska knjiga.

- JAKOPIN, GITICA (prev.), 1978: Lewis Carroll, *Alica v ogledalu*. Prevedla Gitica Jakopin. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- JAKOPIN, GITICA, (prev.) 1990: Lewis Carroll, *Aličine dogodivščine v čudežni deželi in v ogledalu*. Druga, pregledana izdaja. Prevedla Gitica Jakopin. Spremnna beseda Majda Stanovnik. Ljubljana, Mladinska knjiga (Zbirka Biseri).
- JANEŽIČ, ANTON, 1854: *Slovenska slovnica s kratkim pregledom slovenskega slovstva ter z malim cirilskim in glagoliškim berilom za Slovence*. Celovec.
- JENKO, SIMON, 1965: *Zbrano delo*. II. Ur. in opombe napisal France Bernik. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- JERIŠA, FRANCE, 1852: Hebrejske melodije. Po angleškem L. Byron-a poslovenil Jeriša. *Novice kmetijskih, obertnijskih in narodskih reči* 10, list 63–67, 76–87, 92–94, 96, 98, 99.
- JESENIK, VIKTOR, in MARC ALYN (prev.), 1999: Le baptême dans la Savica. V: France Prešeren, *Poèmes - Pesmi*. Kranj, Mestna občina; Celovec - Ljubljana - Dunaj, Mohorjeva založba. (Prešernova pot v svet, 3.)
- JESIĆ, MILAN, 1991: Milan Jesić o svojem prevodu Romea in Julije. Pogovor z Majdo Stanovnik. V: *15. prevajalski zbornik*. Ljubljana, DSKP, str. 95–104.
- JURAK, MIRKO, 1964: Byron, Parizina. *Naši razgledi* 13, št. 1, str. 13.
- JURČIČ, JOSIP, 1960: *Zbrano delo*. IX. Ur. in z opombami opremil Mirko Rupel. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- JURIČIČ, JURIJ (prev.), 1558: *Postilla, To ie kerszbanske evangelske predige, verbu vssakiga Nedelskiga Euangelia* [...] od Ioan. Spangenberg [...]. Laybach, Hans Mannel.
- JUVAN, MARKO, 1987: Poganjki literarnozgodovinske metode v Čopovi Literaturi Slovencev. *Slavistična revija* 35, št. 3, str. 277–290.
- JUVAN, MARKO, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana, DZS in ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede (Literarni leksikon 45).
- KAFKA, FRANZ, 1976: Auf der Galerie. V: Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*. Frankfurt am Main - Hamburg, Fischer Taschenbuch Verlag.
- KASTELEC, MATIJA (prev.), 1680: *Sveto pismo*. (Rokopis.) NUK, Ms 578.
- KELLY, LOUIS D., 1979: *The True Interpreter: A History of Translation Theory and Practice in the West*. New York, St Martin's Press.
- KENNEDY, GEORGE A., 1984: *New Testament Interpretation Through Rhetorical Criticism*. Chapel Hill - London.
- KESSLER, MARTIN, 1982: A Methodological Setting for Rhetorical Criticism. V: *Art and Meaning, Rhetoric in Biblical Literature*. Ur. David A. Clines in dr. Sheffield. Str. 1–19.
- KETTE, DRAGOTIN, 1949: *Zbrano delo*. II. Ur. in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

- KIDRIČ, FRANCE, 1929–1938: *Zgodovina slovenskega slovstva od začetkov do Zoisove smrti*. I–V. Ljubljana, Slovenska matica.
- KIDRIČ, FRANCE, 1936: *Prešeren. I. Pesnitve, pisma*. Ljubljana, Tiskovna zadruga.
- KIDRIČ, FRANCE, 1938: *Prešeren 1800–1838. Življenje pesnika in pesmi*. Ljubljana, Tiskovna zadruga.
- KLEINMAYR, JULIJ, 1881: *Zgodovina slovenskega slovstva*. Celovec.
- KLOEPFER, ROLF, 1967: *Die Theorie der literarischen Übersetzung*. München, Wilhelm Fink (Freiburger Schriften zur romanischen Philologie, 12).
- KLOPČIČ, MILE, 1949: Uvod. V: Aleksander Sergejevič Puškin, *Povesti*. Prevedel Vladimir Levstik, uvod in opombe napisal Mile Klopčič. Ljubljana, DZS (Izbrano delo A. S. Puškina v šestih knjigah, 2), str. 5–15.
- KLOPČIČ, MILE, 1950: Življenje A. S. Puškina. V: Aleksander Sergejevič Puškin, *Pesmi*. Izbral in prevedel, življenjepis A. S. Puškina in opombe napisal Mile Klopčič. Ljubljana, DZS (Izbrano delo A. S. Puškina v šestih knjigah, 1), str. 9–48.
- KLOPČIČ, MILE, 1959: Uvod. V: Aleksander Sergejevič Puškin, *Pesnitve, pravljice*. Ljubljana, DZS (Izbrano delo A. S. Puškina v šestih knjigah, 5), str. 5–23.
- KLOPČIČ, MILE, (prev.), 1967: Aleksander Sergejevič Puškin, *Jevgenij Onjegin*. (*Roman v verzih*). Prevedel, uvod in opombe napisal Mile Klopčič. Ljubljana, DZS (Izbrano delo A. S. Puškina v šestih knjigah, 6).
- KOBLAR, FRANCE, 1952: Prijatelj, Ivan. V: *Slovenski biografski leksikon*. II, str. 571–578.
- KOBLAR, FRANCE, 1971: Stritar Josip. V: *Slovenski biografski leksikon*. III, str. 514–520.
- KOBLAR, FRANCE, 1982: Vesel Jovan – Koseski. V: *Slovenski biografski leksikon*. IV, str. 423–425.
- KOCIJANČIČ POKORN, Nike, 2003: *Misliti prevod. Izbrana besedila iz teorije prevajanja od Cicerona do Derridaja*. Ljubljana, Študentska založba (Zbirka Scripta).
- KONESKI, BLAŽE (prev.), 1980: Krštevnanje na Savica. V: France Prešeren, *Poezija*. Prepeva Blaže Koneski. Izbor i pogovor Aleksandar Spasov. Skopje.
- KOPITAR, BARTHOLOMÄUS, 1808: *Grammatik der slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steiermark*. Laibach.
- KOPITAR, TATJANA, 1960: Olivera Goldsmitha The Vicar of Wakefield pri Slovenih do leta 1876. *Slavistična revija* 12, 1959/60, str. 194–223.
- KORITNIK, GRIŠA (prev.), 1929: Mrož in tesar. V: *Listič iz angleške lirike*. Ljubljana, samozaložba, str. 59–63..
- KORUZA, JOŽE, 1984: Cerkvene pesmi in pesmarice slovenskih protestantov. – V: *Ta celi catechismus, eni psalmi [...] od P. Truberja, S. Krellia inu od drugih slosbena*

- [...]. 1584. – Faksimile. Ljubljana, Mladinska knjiga (Monumenta litterarum slovenicarum, 19).
- KOS, JANKO, 1970: *Prešeren in evropska romantika*. Ljubljana, DZS.
- KOS, JANKO, 2001: *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana, Mladinska knjiga. (Zbirka Kultura).
- KOŠEŠKI, JOVAN VEŠEL (prev.), 1870: Mazepa Jovan, Hetman ukranjski dobe Petra Velikega. Pravica zgodbe resnične po Byronovi istiga imena slobodno peta in pomnožena. V: *Razne dela pesniške in igrokazne Jovana Vesela Košeskega*. Ljubljana, Matica slovenska, str. 302–332.
- KURET, NIKO, 1970: *Praznično leto Slovencev*. III. Celje.
- LANHAM, RICHARD A., 1969: *A Handlist of Rhetorical Terms*. Berkeley - Los Angeles - London.
- LAUSBERG, HEINRICH, 1960: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. II. Registerband. Munchen.
- LEAR, EDWARD, 1990: *The Complete Nonsense of Edward Lear*. Ur. In uvod napisal Holbrook Jackson. London - Boston, faber and faber.
- LEFEVERE, ANDRE, 1977: *translating literature: the german tradition from luther to rosenzweig*. Assen/Amsterdam, Van Gorcum (Approaches to translation studies, 4).
- LEGIŠA, LINO, 1959: Romantika. V: *Zgodovina slovenskega slovstva*. II. Ur. Lino Legiša. Ljubljana, Slovenska matica.
- LEGIŠA, LINO (ur.), 1977: *Pisanice 1779–1782*. Ljubljana, SAZU (Razred za filološke in literarne vede. Dela 34).
- LEVEC, FRAN, 1965: Staničevi spisi. V: *Eseji, študije in potopisi*. Ur., študijo in opombe napisal France Bernik. Ljubljana, Slovenska matica, str. 293–298.
- LEVSTIK, FRAN, 1953: *Zbrano delo*. III. Ur. in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- LEVSTIK, FRAN, 1954: *Zbrano delo*. IV. Ur. in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- LEVSTIK, FRAN, 1958: Zgodovina slovenskega slovstva. Spisal in založil: Julij pl. Kleinmayr. V: *Zbrano delo*. VII. Ur. in z opombami opremil Anton Slodnjak. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev), str. 108–196.
- LINHART, ANTON TOMAŽ, 1950: Blumen aus Krain für das Jahr 1781. V: *Zbrano delo*. I. Ur. In z opombami opremil Alfonz Gspan. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- LOGAR, JANEZ, 1953: *Slovenska bibliografija V, 1951*. Priredil Janez Logar s sodelovanjem Štefke Bulovec in Ančke Posavec. Ljubljana.
- LOGAR, JANEZ, 1958: *Slovenska bibliografija IX, 1955*. Priredil Janez Logar s sodelovanjem Štefke Bulovec in Ančke Posavec. Ljubljana.

- LOGAR, JANEZ, 1964: *Slovenska bibliografija XIV, 1960*. Priredil Janez Logar s sodelovanjem Štefke Bulovec in Ančke Posavec. Ljubljana.
- LOGAR, JANEZ, 1965: *Slovenska bibliografija XVIII, 1961*. Priredil Janez Logar s sodelovanjem Štefke Bulovec in Ančke Posavec. Ljubljana.
- LOGAR, JANEZ, 1969: *Slovenska bibliografija XIX, 1965*. Priredil Janez Logar s sodelovanjem Bože Pleničar in Ančke Posavec. Ljubljana.
- LUDVIK, DUŠAN, 1963: Franz Kafka pri Slovencih. *Naši razgledi* 12, št. 14, str. 287.
- LUTHER, MARTIN (prev.), 1974: *Biblia. Das ist die gantze Heilige Schrift*. III. München, dtv.
- MADŽAREVIČ, BRANKO, 1978: »Oh, kako lepo se bere, človek bi kar rekel, da je prevod!« V: *Prevodna književnost*. Beograd, Udruženje književnih prevodilaca Srbije (Zbornik radova Drugih beogradskih prevodilačkih susreta), str. 196–199.
- MARJANOVIĆ, NIK. (prev.), 1900: Franjo Prešern: *Krštenje na Savici*. Prepev Nik. Marjanović. Beograd.
- MAVER, IGOR, 1989: From Albion's Shore: Lord Byron's Poetry in Slovene Translations Until 1945. *Acta Neophilologica* 22, 1989, str. 51–59.
- MEGISER, HIERONYMUS, 1977: *Slovensko-latinsko-nemški slovar*. Izpisal in uredil Jože Stabej. Ljubljana, SAZU, Razred za filološke in literarne vede (Dela 32, Inštitut za slovenski jezik 12).
- MELTZER, FRANÇOISE, 1987: *Salomé and the Dance of Writing*. Chicago - London.
- MENART, JANEZ, 1965: O prevajanju poezije. *Sodobnost* 13, št. 7, str. 665–680.
- MENART, JANEZ (prev.), 1983: Parizina. V: George Noel Gordon Lord Byron: *Pesmi in pesnitve*. Prevedel, spremno besedo in opombe napisal Janez Menart. Ljubljana, Cankarjeva založba, str. 49–76.
- MENCINGER, JANEZ, 1966: *Zbrano delo*. IV. Ur. in opombe napisal Janez Logar. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- METELKO, FRANC, (prev.) 1848: Nach unserer gegenwärtig üblichen Sprache. V: *Anhang der Vorrede des Lehrgebäudes der Slowenischen Sprache*. Laibach, Leopold Eger.
- MODER, JANKO, 1985: *Slovenski leksikon novejšega prevajanja*. Koper, Lipa (Zbornik DSKP 3.).
- MODER, JANKO (prev.), 1989: William Shakespeare, *Hamlet, danski princ*. Prevedel in opombe napisal Janko Moder. Murska Sobota, Pomurska založba.
- MOHOR, MIHA, (ur., prev.) 1998: *Bil je mož – od kod že neki*. Prgišče literarnega nonsensa. Prevedla Tone Pretnar in Miha Mohor. Uredil Miha Mohor. Kranj, ZRSŠ.

- MOHOR, MIHA, 2000: *Čarobne besede – literatura drugače ali Srečanje z Lewisom Carrollom in Milanom Deklevo*. Kranj, samozaložba.
- MOHOR, MIHA, 2001: Reception of Carroll's Nonsense in Slovenia. *The Carrollian – The Lewis Carroll Journal*, št. 7, str. 53–63.
- MORAVEC, DUŠAN, 1965: Shakespeare pri Slovencih. V: *Shakespeare pri Slovencih*. Ur. France Koblar. Ljubljana, str. 176–315.
- MORAVEC, DUŠAN, 1975: Iz poglavja o zgovornih partizanskih muzah. V: *Josip Vidmar*. Ur. Anton Ocvirk. Ljubljana, DZS, str. 191–200.
- MORAVEC, DUŠAN, 1978: Shakespeare pri Slovencih. V: *William Shakespeare, Zbrane gledališke igre*. I. Ljubljana, , str. 43–139.
- MORAVEC, DUŠAN, 1994: *Novi tokovi v slovenskem založništvu. (Od Schwentnerja do prvih publikacij Akademije)*. Ljubljana, DZS.
- MOUNIN, GEORGES, 1967: *Die Übersetzung. Geschichte, Theorie, Anwendung*. München.
- MUIR, WILLA in EDWIN (prev.) 1978: Up in the Gallery. V: Franz Kafka, *Wedding Preparations in the Country and Other Stories*. Penguin Books.
- MURN, JOSIP, 1954: *Zbrano delo*. II. Ur. in z opombami opremil Dušan Pirjevec. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- MURPHY, JAMES J., 1971: *Three Medieval Rhetorical Arts*. Berkeley - Los Angeles - London.
- MURPHY, JAMES J., 1974: *Rhetoric in the Middle Ages*. Berkeley - Los Angeles - London.
- NEUMANN, GERHARD, 1979: Auf der Galerie. V: *Kafka-Handbuch* 2, str. 320–321.
- NIDA, EUGENE A., in TABER, CHARLES R., 1969: *The Theory and Practice of Translation*. Leiden, E. J. Brill. (Helps for Translators. Prepared under the Auspices of the United Bible Societies, 8.)
- NOVAK, BORIS A., 1997: *Oblike srca. Pesmarica pesniških oblik*. Ljubljana, Modrijan.
- NOVAK, BORIS A., 1997a: *Po-etika forme*. Ljubljana, Cankarjeva založba.
- NOVAK, BORIS A., 2000: Nove možnosti prevajanja aleksandrincev (Ob Bergerjevem prevodu Molièrovega Ljudomrznika). *Gledališki list SNG Drama Ljubljana*, 58, št. 8, str. 74–81.
- OVCIRK, ANTON, 1936: *Teorija primerjalne literarne zgodovine*. Ljubljana, Znanstveno društvo v Ljubljani (Razprave Znanstvenega društva v Ljubljani 12, Historični odsek 4).
- OLOF, KLAUS D. (prev.), 1998: Die Taufe an der Savica. V: France Prešeren, *Gedichte – Pesmi*. Kranj, Mestna občina; Celovec - Ljubljana - Dunaj, Mohorjeva založba. (Prešernova pot v svet, 1.)

- OROŽEN, MARTINA, 1986: Stilni problemi Trubarjevega jezika. V: *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture* 22, str. 27–47.
- PALJETAK, LUKO (prev.), 1982: Krštenje na Savici. V: France Prešeren, *Poezije*. Preveo i sastavio Luko Paljetak. Zagreb.
- PASTERNAK, BORIS (prev.) 1947: Vil'jam Šekspir, *Gamlet, princ danskij*. Pervod B. Pasternaka. Moskva - Leningrad.
- PATERNU, BORIS, 1976: Parizina. V: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. 1. Ljubljana, str. 243.
- PATERNU, BORIS, 1977: Je od vesel'ga časa teklo leto. V: *France Prešeren in njegovo pesniško delo*. 2. Ljubljana, str. 32–33.
- PATERNU, BORIS (prev.), 1993: Prevod v sodobno slovenščino (Boris Paternu, France Bernik, Jože Faganel, Franc Jakopin, Janko Kos, Tine Logar, Marijan Smolik, Janez Zor). V: *Brižinski spomeniki* 1993, str. 83–99.
- PAVČEK, TONE, 1952: Poezija v prevodih. *Beseda* 2, št. 1, str. 23–29; št. 2, str. 98–102.
- PENN, H. (prev.), 1901: Die Taufe an der Savica. V: France Prešeren, *Poesien*. Herausgegeben von Fr. Vidic. Wien.
- PETROVIĆ, ILIJA M., 1989: *Lord Bajron kod Jugoslovena*. Beograd, Institut za književnost i umetnost – Požarevac, Prosveta.
- PIRJEVEC, AVGUST, 1949: Podgornik Franc. V: *Slovenski biografski leksikon*, III, str. 391–393.
- PODGORNIK, FRANCE, 1878: O prevodih. *Zvon* 4, str. 174–175, 189–191, 206–207, 220–223.
- POGAČNIK, JOŽE (prev.), 1968: Übersetzungen. 1. ins Slowenische. V: *Freisinger Denkmäler. Brižinski spomeniki. Monumenta frisigensia*. Entwurf und Redaktion: Jože Pogačnik. München, Dr. Dr. Rudolf Trofenik (Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen 2), str. 216–218.
- POGAČNIK, JOŽE, 1968a: *Zgodovina slovenskega slovstva I. Srednji vek, reformacija in protireformacija, manirizem in barok*. Maribor, Obzorja.
- POGORELEC, BREDI, 1986: Dalmatinovo besedilo med skladnjo in retorično figuro in Bohoričeva gramatična norma. V: *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi*. Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete (Obdobja 6), str. 473–497.
- POHLIN, MARKO, 2003: *Kraynska grammatika. Bibliotheca Carnioliae. Znanstvenokritična izdaja*. Prev. Jože Stabej in Luka Vidmar. Bibliografija Marko Kranjec. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU.
- PONIŽ, DENIS, 1984: *Konkretna poezija*. Ljubljana, DZS in ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede (Literarni leksikon 23).

- POTOKAR, TONE, 1948: Poglavje o prevajanju. *Novi svet* 3, str. 872–876.
- PAZ, MARIO, 1954: *The Romantic Agony*. London
- PREGELJ, BOGO (prev.) 1951: Lewis Carroll, *Alica v Deveti deželi*. Prevedel Bogo Pregelj. Ljubljana, Mladinska knjiga.
- PREOBRAŽENSKI, NIKOLAJ, 1951: M. Šolohov, Tihi Don. *Slavistična revija* 4, str. 293–306.
- PREŠEREN, FRANCE, 1965: *Zbrano delo*. I. Ur. Janko Kos. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- PREŠEREN, FRANCE, (prev.) 1966: Parizina (Byron). V: *Zbrano delo* II. Uredil in opombe napisal Janko Kos. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev), str. 36–46, 259–260.
- PRETNAR, TONE, 1993: *Veter davnih vrtnic. Antologija pesniških prevodov 1964–1993*. Ur. Niko Jež in Peter Svetina. Ljubljana, Slava.
- PRIJATELJ, IVAN, 1901: Puškin v slovenskih prevodih. V: *Zbornik Matice slovenske*. III, str. 52–89.
- PRIJATELJ, IVAN (prev.), 1909: A. S. Puškin, *Jevgenij Onjegin*. (Roman v verzih). Preložil Dr. Ivan Prijatelj. Ljubljana, Slovenska Matica. (Prevodi iz svetovne književnosti VI).
- PRIJATELJ, IVAN, 1910: Slovenski prevod 'Jevgenija Onjegina'. *Ljubljanski zvon* 31, str. 243–246.
- PRIJATELJ, IVAN, 1921: *Predhodniki in idejni utemeljitelji ruskega realizma*. Ljubljana, Tiskovna zadruga (Pota in cilji 7–9).
- PRIJATELJ, IVAN, 1953: Literarna zgodovina. V: *Izbrani eseji in razprave Ivana Prijatelja*. I. Uredil, uvod in opombe napisal A. Slodnjak. Ljubljana, Slovenska Matica, str. 1–36.
- PUŠKIN, ALEKSANDER S., 1947: *Evgenij Onegin*. (Roman v stihab). Moskva - Leningrad, OGIZ.
- RAIČ, ANTON, 1888: *Neznanega prelagatelja evangelija preložena po Stapletonu v XVII. veku*. Ljubljana. (Rokopis: NUK, Ms. 178).
- RAJHMAN, JOŽE, (ur.) 1986 : *Pisma Primoža Trubarja*. Ljubljana, SAZU (Korespondence pomembnih Slovencev 7).
- RAJHMAN, JOŽE, 1986a: *Trubarjev svet*. Trst.
- RAKOČEVIĆ, MILAN (prev.), 1953: Krštenje na Savici. V: France Prešeren, *Pjesme*. Cetinje.
- RAMOVŠ, FRAN, 1928: O jeziku v brižinskih spomenikih. *Časopis za slovenski jezik, književnost in zgodovino* 7, str. 160–168.
- RAMOVŠ, FRAN (prev.), 1937: Prevod v knjižno slovenščino. V: *Brižinski spomeniki*. Ur. Milko Kos in Fran Ramovš. Ljubljana, Akademsko založba (Akademsko biblioteka 9).

- RESCHKE, CLAUS, 1976: The Problem of Reality in Kafka's »Auf der Galerie«. *The Germanic Review* 51, št. 1, str. 41–51.
- ROZMAN, FRANCE (prev.): 1984: Matejev Evangelij. V: *Sveto pismo nove zaveze*. Jubilejni prevod ob 400-letnici Dalmatinove Biblije. Ljubljana.
- ROZMAN, FRANCE (prev.), 1987: Matejev evangelij. V: *Sveto pismo stare in nove zaveze*. Ekumenska izdaja z novim prevodom nove zaveze. [Več prevajalcev.] Ljubljana: Britanska biblična družba, str. 1055–1085.
- ROZMAN, FRANCE (prev.), 1996: Evangelij po Mateju. V: *Sveto pismo stare in nove zaveze*. Slovenski standardni prevod iz izvirnih jezikov. Ur. Jože Krašovec. Ljubljana, Svetopisemska družba Slovenije, str. 1476–1524.
- RUPEL, MIRKO, 1956: Reformacija. V: *Zgodovina slovenskega slovstva* I. Ur. Lino Legiša s sodelovanjem Alfonza Gspana. Ljubljana, Slovenska matica.
- RUPEL, MIRKO, 1962: *Primož Trubar – življenje in delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- RUPEL, MIRKO, 1966: *Slovenski protestantski pisci*. Druga, dopolnjena izdaja. Ljubljana, DZS.
- SCHERBER, PETER, 1977: *Slovar Prešernovega pesniškega jezika*. Maribor, Obzorja.
- SCHLEGEL, AUGUST W. (prev.), 1886: William Shakespeare, Hamlet, Prinz von Dänemark. Übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck. V: *Shakespeares sämtliche dramatische Werke*. 8. Berlin.
- SCHÖNLEBEN, JANEZ LUDVIK (prev.). 1672: *Evangelia inu lystuwi*. Gradec.
- SHAKESPEARE, WILLIAM [brez letnice]: Hamlet, Prince of Denmark. V: *The Complete Works of William Shakespeare*. Ur. William George Clark in William Aldis Wright. New York, Grosset & Dunlap Publishers.
- SHAKESPEARE, WILLIAM, 1899: *Hamlet, kraljevič danski*. [Brez navedbe prevajalca. Cankarjeva priredba Šauperlovega prevoda.] Gorica, Goriška tiskarna.
- SIEVERS, EDUARD, 1925: II. Die Freisinger Texte. V: *Die altslawischen Verstexte von Kiew und Freising*. Im Verein mit Georg Gerullis und Max Vasmer. Leipzig, S. Hirzel (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse, 76, II), str. 20–54.
- SIMONIČ, FRANC, 1903–1905: *Slovenska bibliografija. I. del: Knjige. (1550–1900)*. Ljubljana, Matica Slovenska.
- SIMONITI, BARBARA, 1997: *Nonsens*. Ljubljana, Karantanija.
- SIMONITI, PRIMOŽ, 1974: Med knjigami iz stare gornjegrajske knjižnice. V: *Zbornik Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani*. Ur. Jaro Dolar. Ljubljana, NUK, str. 17–48.
- SIMONITI, PRIMOŽ, 1979: *Humanizem na Slovenskem in slovenski humanisti do srede XVI. stoletja*. Ljubljana, Slovenska matica.
- SLODNJAK, ANTON, 1952: Prešeren, France. V: *Slovenski biografski leksikon*. II, str. 517–564.

- SMASEK, LOJZE, 1953: Ali je izbor prevodov, ki jih izdajajo naše založbe, dober in pameten? *Beseda* 2, št. 9, str. 573–574.
- SMASEK, LOJZE, 1955: Kje so ovire za boljšo prevodno literaturo? *Beseda* 4, št. 3–4, str. 227–233.
- SMOLIK, MARJAN, 1986: Začetki slovenskega lekcionarja v delih naših protestantov. V: *Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije*. Ur. D. Dolinar idr. Ljubljana, SAZU, str. 167–174.
- SOVRE, ANTON, 1925: Euripides-Bradač, Medeja. *Kritika* 1, št. 2, str. 25–27.
- SOVRE, ANTON, 1955: K tehniki prevajanja latinske proze. *Jezik in slovstvo* 1, št. 1, str. 6–11, št. 2, str. 33–40.
- STABEJ, JOŽE, 1997: *Slovensko-latinski slovar. Po: Matija Kastelec – Gregor Vorenc, Dictionarium Latino-Carniolicum (1680–1710)*. Ljubljana, založba ZRC.
- STANOVNIK, MAJDA, 1976: Prevod v slovenskem literarnem zgodovinoписju 19. stoletja. V: *Prevodna književnost*. Beograd, Udruženje književnih prevodilca Srbije (Zbornik radova Prvih beogradskih prevodilačkih susreta), str. 30–36.
- STANOVNIK, MAJDA, 1978: »Prevod koristi jeziku, literature ne bogati«: kritični pogledi na prevod v slovenski književnosti 1850–1880. V: *Prevodna književnost*. Beograd, Udruženje književnih prevodilca Srbije (Zbornik radova Drugih beogradskih prevodilačkih susreta), str. 262–268.
- STANOVNIK, MAJDA, 1979: Župančič in pripovedna proza. Prevod romana Oliver Twist. V: *Oton Župančič. Simpozij 1978*. Ur. F. Bernik. Ljubljana, Slovenska matika, str. 459–471.
- STANOVNIK, MAJDA, 1980 a: Translations and National Literature Considered as Antagonists: an Attitude of the Literary Criticism in Slovenia 1850–1880. V: *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, II. Literary Communication and Reception*. Ur. Zoran Konstantinović, Hans Robert Jauss, Manfred Naumann. Innsbruck, AMOE, str. 413–417.
- STANOVNIK, MAJDA, 1980 b: *Angloameriške smeri v 20. stoletju*. Ljubljana, DZS in SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede (Literarni leksikon 8).
- STANOVNIK, MAJDA, 1982: Herbert Grün in prevajanje. V: *Iz zgodovine prevajanja na Slovenskem*. Ljubljana, DSKP (Zbornik 5–7), str. 345–354.
- STANOVNIK, MAJDA, 1984: Carrollov literarni nesmisel na Slovenskem. *Otrok in knjiga* 19, str. 35–50.
- STANOVNIK, MAJDA, 1985: Kafka na Slovenskem. Zgodnji zapiski, prvi prevodi. *Primerjalna književnost* 8, št. 1, str. 42–58.
- STANOVNIK, MAJDA, 1986: Luthrov in Trubarjev pogled na prevod. V: *Družbena in kulturna podoba slovenske reformacije*. Ur. Darko Dolinar. Ljubljana, SAZU, str. 117–128.

- STANOVNIK, MAJDA, 1987: Trubar in problem literarnega prevoda. *Primerjalna književnost* 10, št. 1, str. 1–15. – 1994: Truber und das Problem der literarischen Übersetzung. V: *Ein Leben zwischen Laibach und Tübingen – Primus Truber und seine Zeit*. München (Sagners Slavistische Sammlung 24), str. 363–381.
- STANOVNIK, MAJDA, 1987a: Literarni prevod na Slovenskem 1945–1965. *Primerjalna književnost* 10, št. 2, str. 41–52.
- STANOVNIK, MAJDA, 1988: Prijateljeva kritika slovenskih prevodov Puškina. V: *Prevajalci Pomurja in Porabja. Vuk Karadžić in prevajanje. Kritika prevajanja*. Ljubljana, DSKP (Zbornik 13), str. 111–122.
- STANOVNIK, MAJDA, 1988 a: Angleška literatura nesmisla v slovenskih prevodih. V: *Prevajalci Pomurja in Porabja. Vuk Karadžić in prevajanje. Kritika prevajanja*. Ljubljana, DSKP (Zbornik 13), str. 127–136.
- STANOVNIK, MAJDA, 1988 b: Engleska literatura nonsensa u slovenačkim prevodima. *Književna smotra* 21, št. 69–72, str. 117–120.
- STANOVNIK, MAJDA, 1989: Literarnost slovenskega biblijskega prevoda v 16. in 17. stoletju. *Primerjalna književnost* 12, št. 1, str. 1–22; št. 2, str. 19–40.
- STANOVNIK, MAJDA, 1990: Slovenski prevodi Byronovih pesnitev v 19. stoletju. *Primerjalna književnost* 13, št. 2, str. 11–24.
- STANOVNIK, MAJDA, 1991: Hamlet in grobarja: kraljevič, klovn in kmet. V: *15. prevajalski zbornik*. Ljubljana, DSKP (Zbornik 15), str. 7–19.
- STANOVNIK, MAJDA, 1991a: Slovenački prevodi Bajrona izmedju Parizine in Mازه. V: *Bajron i bajronizam u jugoslovenskim književnostima*. Beograd, Institut za književnost i umetnost; Zagreb, Zavod za znanost o književnosti filozofskog fakulteta Zagreb; Braničevo – Požarevac, Centar za kulturu, str. 207–221.
- STANOVNIK, MAJDA, 1992: Identiteta izvirnika v različnih prevodih. V: *Prevajanje Biblije. Prevajanje filozofije*. Ljubljana, DSKP (Zbornik 16), str. 41–48.
- STANOVNIK, MAJDA, 1993: Samobitni strah pred prevodom. V: *Prevod in narodova identiteta. Prevajanje poezije*. Ljubljana, DSKP (Zbornik 17), str. 18–24.
- STANOVNIK, MAJDA, 1993a: Pretnarjevi prevodi Learovih limerikov. *Jezik in slovnost* 39, št. 7/8, str. 358–361.
- STANOVNIK, MAJDA, 1994: Prevod kot sestavina slovenske književnosti v Kidričevi Zgodovini slovenskega slovstva. *Slavistična revija* 42, št. 2–3 – *Ramovšev zbornik* (Obdobja 12), str. 399–405.
- STANOVNIK, MAJDA, 1996: Prevodi Brižinskih spomenikov v novodobno slovenščino. V: *Zbornik Brižinski spomeniki*. Ur. J. Kos, F. Jakopin, J. Faganel. Ljubljana, ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede; SAZU, Razred za filološke in literarne vede (Dela 45), str. 403–412.

- STANOVNIK, MAJDA, 1997: Slovenski prevod in slovenska književnost od reformacije do moderne. V: *Zbornik ob sedemdesetletnici Franceta Bernika*. Ur. J. Pogačnik idr. Ljubljana, ZRC SAZU, str. 515–530.
- STANOVNIK, MAJDA, 1998: Župančičevo izročilo: umetniški prevod. *Sodobnost* 46, št. 6–7, str. 535–538.
- STANOVNIK, MAJDA, 2001: Prevodna književnost. V: Jože Pogačnik in dr., *Slovenska književnost* III. Ljubljana, DZS, str. 571–595.
- STANOVNIK, MAJDA, 2002: Zgodovinska označenost literarnih del in njihovih prevodov. V: *Historizem v raziskovanju slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete (Obdobja 18), str. 353–361.
- STANOVNIK, MAJDA, 2003: Literarna dokumentarnost Rožančevega Romana o knjigah. V: *Slovenski roman*. Mednarodni simpozij Obdobja – Metode in zvrsti. Ljubljana, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete (Obdobja 21), str. 241–250.
- STANOVNIK, MAJDA, 2004: Puškinov, Prijatelj, Bordonov in Klopčičev 'Onje-gin'. V: *Prevajanje besedil iz obdobja romantike*. Ljubljana, DSKP (29. zbornik. Obdobja pristop 3), str. 204–224.
- STEER, GEORG, 1983: Intentionen der Bibelübersetzung im deutschen Spätmittelalter, bei Martin Luther und den Katholiken des 16. Jahrhunderts. Ein Exposé. V: *Martin Luther. Text + Kritik, Sonderband*, str. 59–61.
- STOLT, BIRGIT, 1983: Neue Aspekte der sprachwissenschaftlichen Lutherforschung. V: *Martin Luther. Text + Kritik, Sonderband*, str. 6–16.
- STÖRIG, HANS JOACHIM (ur.), 1969: *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft (Wege der Forschung 8).
- STRITAR, JOSIP (prev.), 1953: Odlomek Byronovega Mazepe. V: *Zbrano delo*. I. Uredil in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev), str. 393–401.
- STRITAR, JOSIP, 1953 a: *Zbrano delo*. II. Ur. in z opombami opremil France Koblar. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- STROJAN, MARJAN, 1984: Parizina. Dva prevoda. *Primerjalna književnost* 7, št. 1, str. 23–38.
- STROJAN, MARJAN, 1985: O Bralec, glej! Izbor iz angleških nesmiselnih. *Naši razgledi* 23, II. 1. 1985, str. 26–27.
- SUHADOLNIK, STANE, 1985: *Gradivo za Prešernov slovar*. Ljubljana, Inštitut za slovenski jezik ZRC SAZU.
- ŠAUPERL, DRAGOTIN (prev.), 1874: Hamlet, kraljevič danski. Zložil Villiam Shakespeare, iz angleškega poslovenil Dragotin Šauperl. *Zora* 3, št. 9, str. 129–131.

- ŠLEBINGER, JANKO, 1913: *Slovenska bibliografija za l. 1907–1912*. Ljubljana, Matica slovenska.
- TRDINA, JANEZ, 1952: Pretres slovenskih pesnikov. V: *Zbrano delo* IV. Uredil in z opombami opremil Janez Logar. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev), str. 188–208.
- TROST, MATIJA, 1588: *Ena lepa in pridna prediga, per pogrebi tiga vreidniga inu višfoku vuzbeniga Gospud Primosba Truberia rainciga, dersbana od Gospud Iacoba Andrea Doctoria, Tibinskiga Prohsta, inu is Nemshkiga Iefika v'slovenski tolmazbena*. Tübingen, Georg Gruppenbach.
- TRUBAR, PRIMOŽ (prev.), 1555: *Ta Evangeli svetiga Matevsba [...]*. Tübingen, Ulrich Morhart.
- TRUBAR, PRIMOŽ (prev.), 1557: *Ta prvi Deil tiga Noviga Testamenta [...]*. Tübingen, Ulrich Morhart.
- TRUBAR, PRIMOŽ (prev.), 1582: *Ta celi Novi Testament [...]*. Tübingen, Georg Gruppenbach.
- TRUBAR, PRIMOŽ (prev.), 1595: *Hishna postilla Martina Lvtheria. Skusi Primosba Truberia Krainza rainciga*. Tübingen, Georg Gruppenbach.
- URŠIČ, MILENA, 1975: *Jožef Kalasanc Erberg in njegov Poskus osnutka za literarno zgodovino Kranjske*. Ljubljana, SAZU (Dela 2. razreda 28).
- VASIČ, MARJETA, 1984: *Eksistencializem in literatura*. Ljubljana, DZS in ZRC SAZU, Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede (Literarni leksikon 24).
- VERČ, IVAN, 1987: Spremnna beseda. V: Aleksander Sergejevič Puškin, *Jevgenij Onjegin*. Prevedel Mile Klopčič. Pomensko informativni potopis, kronološke in bibliografske preglede ter spremno besedo napisal Ivan Verč. Ljubljana, Mladinska knjiga. (Knjižnica Kondor, 239). Str. 319–334. – 1994, ponatis: Klasiki Kondorja, V, str. 319–334.
- VIDMAR, JOSIP, 1925: Prevodi iz ruščine. *Kritika* I, št. 6, str. 90–93.
- VIDMAR, JOSIP, 1962: O prevajanju. V: *Drobni eseji*. Maribor, Obzorja, str. 28–31.
- VINAY, J. P., in Darbelnet, J., 1968: *Stylistique comparée du français et de l'anglais. Méthode de traduction*. Paris.
- VODNIK, VALENTIN (prev.), 1885: Confessio peccatorum generalis Lingua Slovenica conscripta, ac reperta in Bibliotheca Monachiense etc. V: I. V. Jagić, *Pisma Dobrovškago i Kopitaru*. Sanktpeterburg. Tipografija imperatorskoj Akademii nauk (Sbornik otdelenija russkago jazyka i slovesnosti Imperatorskoj akademii nauk, tom 39), str. 344–352.
- WIDMANN, HANS, 1971: *Tübingen als Verlagstadt*. Tübingen.
- WURZBACH, CONSTANTIN 1863: Hilscher, Joseph Emanuel. V: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich*, IX. Wien.

- ZADRAVEC, FRANC, 2001: Čas in prostor. V: Jože Pogačnik (in dr.), *Slovenska književnost* III. Ljubljana, DZS, str.11–27.
- ZAJC, DANE, 1998: Dane Zajc. V: *Orfejev spev. Antologija svetovne poezije*. Ur. Niko Grafenauer. Ljubljana, Nova revija, str. 104–105.
- ZENKEVIČ, M. (prev.), 1955: Kreščenje pri Savice. V: France Prešeren, *Izbrannoe*. Pod redakcijo Nikolaja Tihonova. Moskva.
- ZIMMERMANN, WERNER, 1956: Franz Kafka: Auf der Galerie. V: *Deutsche Prosadichtungen der Gegenwart*. Düsseldorf, str. 159–164.
- ZOIS, ŽIGA (prev.), 1978: G. A. Bürger, Lenora. V: Gspan 1978, str. 233–240.
- ŽAGAR, FRANCE, 2004: *Humor o šoli in šola o humorju*. Maribor, Obzorja.
- ŽUPANČIČ, OTON (prev.), 1933: William Shakespeare, *Hamlet*. Prevel Oton Župančič. Ljubljana, Tiskovna zadruga.
- ŽUPANČIČ, OTON, 1967: *Zbrano delo*. IV. Ur. Josip Vidmar in Joža Mahnič. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- ŽUPANČIČ, OTON, 1970: *Zbrano delo*. V. Ur. Josip Vidmar in Joža Mahnič. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).
- ŽUPANČIČ, OTON, 1978: Pomen prevodov za našo duševnost. V: *Zbrano delo*. VII. Ur. Josip Vidmar in Joža Mahnič. Besedilo pripravil in opombe napisal Joža Mahnič. Ljubljana, DZS (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev).

KARTOTEKA TUJIH AVTORJEV IN KARTOTEKA SLOVENSKIH LITERARNOTEORETIČNIH TERMINOV. Izpisi iz slovenskega periodičnega tiska 1780–1980. Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU.

Kratice: DSKP – Društvo slovenskih književnih prevajalcev
 DZS – Državna založba Slovenije
 NUK – Narodna in univerzitetna knjižnica
 SAZU – Slovenska akademija znanosti in umetnosti
 ZRC SAZU – Znanstvenoraziskovalni center SAZU

Izvirnika in analizirani prevodi besedil *Smrt Janeza Krstnika* (Mt 14, 1–12) in *Prilike o desetih devicab* (Mt 25, 1–13) so dodani prvotni objavi (Stanovnik 1989: 19–22 in 35–40).

Izvirnik in analizirana prevoda Kafkove črtice *Na galeriji* so dodani prvi objavi (Stanovnik 1985: 59–60).

Stvarno kazalo

- adaptacija 251; gl. tudi predelava
aequivoca 23
aetiologija 143
aktualizacija 175, 179
aleksandrinec 124–125
aliteracija 139, 169, 208
almanah, pesniški 42–47, 88
aluzija 70, 205, 207–208, 247, 261
ambigviteta 119
anafora 142–145, 187, 189, 208, 244, 266, 274, 275
analogija 17, 70, 161, 165
antistaza 139
antiteza 225
antitheton 154, gl. paralelizem, antite-
tični
antropomorfizem 247
apostrofa 138, 149, 150–151, 157, 159, 267–274
arhaizem, arhaiziranje 212, 276
asindeton 157, 189, 190, 244, 267–274, 276; gl. tudi brezvezje
asonanca 124, 139, 145, 155, 157
avtoprevod 191
- balada 176–179
basen 163
besedna igra 121, 223
bibliografija 38, 79–80, 91–92, 97, 127
brezvezje 165; gl. tudi asindeton
- citat 174, 205–296, 262
continuatio 144
cursus planus 137, 142
- čas, dogajalni 175–178
- dehortatio/ dehortacija 140, 141, 149, 157, 158, 159
diegesis 138
dopustnost/ dovoljenost prevoda 15, 17
dvoumnost 224, 225
- eksklamacija 138, 139, 141
ekvivalenca 236
enjambement 185
enumeracija 274
epifora 134, 139
epilog 146
epistola 33
epitoneza 74, 154, 165, 208
epizeusis 159
ethopoiija 138
evangelij 13, 17, 33
- fabula gl. basen
figura, onomatopoetična 178
figuralika/ figurativnost 33, 147, 148
figure, gramatikalne 165
figure, retorične 149
fiktivnost, fiktivna 242

geminacija 159	limerik 256–260
generacija, izgubljena gl. izgubljena	literarna zgodovina 48–50, 63–67,
generacija	80–85, 127–128
	literarnost gl. prevod, literarni
hebraizem 23	litota 207
himna 33	
hiperbaza 23	medmet 220
hiperbola 23	metempsihoza 103–104
homioptoton 136, 139, 142, 145, 155,	metonimija 217
275	mimesis 138
homoiotelevton 139, 141, 142, 144, 145,	mnogovezje 265; gl. tudi polisindeton
157, 266	modifikacija 229
homonimija 266	modulacija 238, 255
	moto 205–206
identifikacija 70, 239	
ilustracija 22	nadomestljivost prevoda 16, 24
interpretacija 40	namen prevoda 15, 18, 26
ironija 194	narratio 142; gl. tudi pripoved
izgubljena generacija 232	neologizem 39
izokolon 140, 142	neprevedljivost 15; prim. prevedljivost
izrek 33	nesmisel 126
izvirnik 19, 23–24	nonsens, literarni 180–183, 246–262
jezik v prevodu 22, 23, 51, 53–55, 62,	občutljivost 125
64–66, 68, 74, 75	okrasje, lahko gl. ornatio facilis
	okrasje, težko gl. ornatio difficilis
kalk 40	onjeginska kitica gl. kitica
kitica, onjeginska 202, 207, 209, 211	optatio/ optacija 141, 149, 157, 158
klasicizem 204	ornatio difficilis 149
komparacija 74, 239, 240	ornatio facilis 149, 165
kompenzacija, prevodna 119, 191	
kontekst, historični 176–183	parabola 33, 130–131, 149–166, 168
korespondenca, prevodna 52	parafraza 22, 194
koseskizem 208–209	paralelizem, analogični 233
kritika prevoda 51–63, 90, 94, 200–202	–, antitetični 154, 173, 187, 241, 245, 266
kronografija 133	pareheza 139
	parodija 181, 221, 247, 256
lepota 38	perifriza 135

- personifikacija 70
 pismo, biblijsko 13, 17
 podomačevanje 123
 poetika 35
 poetika, prevajalska 97–103, 125
 polisindeton 144, 145, 189, 190, 267, 274–275; gl. tudi mnogovezje
 politika, prevodna 94, 99, 103
 ponašitev 83, 84
 postila 20
 postmodernizem 262
 predelava 45, 61, 62, 82, 83; gl. tudi adaptacija
 prelagatelj gl. prevajalec
 prepesnitev 82, 86, 88, 101, 260
 preprostost 40; gl. tudi stil
 prevajalec 15, 41, 43, 44, 47, 48, 50, 68, 72, 87, 100, 119
 prevajanje 28, 49, 98, 100–102
 prevedljivost 15–17, 25, 253
 prevod, adaptacijski 85; gl. tudi –, svobodni
 –, biblijski 17, 18, 20, 21, 26, 30–42, 61, 82, 129–168, 171–174, 276
 –, direktni 235–236
 –, dobesedni/ doslovni 16, 41, 82, 83, 102, 121
 –, ekvivalentni 41, 181
 –, interlingvalni 39, 82, 166, 170, 262
 –, intralingvalni 82, 166, 170, 263–276
 –, kongenialni 58
 –, literarni 42, 60, 61, 65, 66, 69, 89, 100
 –, medjezikovni 12; gl. –, interlingvalni
 –, nevtralni 39, 118, 119
 –, pesniški 109
 – poezije 15
 – prevoda 50
 –, razsvetljenski 61
 –, reformacijski 26, 30–42; gl. tudi –, biblijski
 –, svobodni 43–45, 71, 82, 83, 85, 192–196; gl. tudi –, adaptacijski
 –, znotrajjezikovni 12; gl. tudi –, intralingvalni
 –, zvesti 16, 19–20, 22, 31, 66, 86, 87, 100, 165
 pridiga 13, 19
 prilika gl. parabola
 primera 75; gl. tudi komparacija
 pripoved, biblijska 131–149; gl. tudi narratio, zgodba
 priredba 18, 62
 prispodoba 22
 prolog 146
 psalm 13, 29, 33
 psevdoprevod 205

 ratio 143
 razumevanje izvirnika 69–70, 74
 razumljivost prevoda 19–22, 31–32, 165
 realizem 197–198, 202, 204
 referenčnost 182
 realnost, fiktivna 180, 242
 reformacija, slovenska gl. prevod, reformacijski
 reminiscenca 193, 205, 229
 retorika 31
 –, antična 32–35, 36, 37, 129
 rima 124, 125, 185–186, 189, 193, 194, 209–211, 257, 259–260
 roman v verzih 197–212
 romantika 197–199, 202, 204
 sentenca 151
 sermocinatio 138, 142
 sinestezija 70

sinonim 40, 220	transpozicija 238
sinonimija 40, 155, 159, 165	trištubh 105
slog / stil 74, 75, 76	
–, preprosti 40, 165	umetnost, prevajalska 75–56, 102
sociolekt 213	
sonet 209	verz 194, 121, 209–210,
spremenljivost prevoda 16, 22	–, aliteracijski 105
stil gl. slog	–, asonirani 105
sonet 209	vokativ 172, 173
strategija, prevajalska 21, 30, 39, 255	vulgarizacija prevoda 76–77
substitucija 191, 251, 252, 256	
šloka 105	zgodba, biografska 121–149
	zgodovina, literarna gl. literarna
	zgodovina
tavtologija 158, 159	zvestoba prevoda gl. prevod, zvesti
tertium comparationis 240	zvrst, besedilna 31
tragedija 138, 227	

Imensko kazalo

- Ady, Endre 106
Agnon, Šmuel J. 114
Ahačič, Draga 123
Ahmatova, Anna A. 106, 108
Ajshilos 104, 120
Albee, Edward 123
Albreht (Albrecht), Fran 90, 91, 94,
95, 97–103, 106, 277
Alter, Robert 277
Alyn, Marc 170, 282
Andreae, Jacob 41, 293
Andrić, Ivo 112, 114
Anko, Boštjan 115
Anonim (prevajalec Kafke) 235–244
Anonimus 151–159
Anouilh, Jean 123
Apollinaire, Guillaume 108
Apulej 118
Arguedas, Alcides 113
Aristobulos, kralj Judeje 147
Aristoteles 31, 35, 40, 163
Arko, Andrej 105, 106
Arrabal, Fernando 126
Asturias, Miguel Angel 113
Aškerc, Anton 71, 73, 78, 88 107, 277
Avanzo, Miha 106, 115, 118
Avguštin (Augustinus, Aurelius) 40
Avsenak, Mirko 104, 115

Badalić, Josip 35, 37, 281
Badius, Jodocus 37

Bajt, Drago 9, 106, 107, 108, 114, 127,
167, 199, 234, 277
Baker, Mona 7, 277
Balzac, Honoré de 115, 116, 126, 203
Baratinski, Jevgenij A. 205
Barbarič, Štefan 17, 87, 277
Barthes, Roland 8, 10
Baudelaire, Charles 108, 109
Beaumarchais, Pierre–Augustin 45, 83
Bebel (Bebelius), Heinrich 37
Beckett, Samuel 116, 123, 124, 126
Bele, Venceslav 171, 173, 277
Belinski, Vissarion G. 80
Benjamin, Walter 233, 277
Benn, Gottfried 106
Berčič, Branko 24, 27, 28, 29, 30, 277
Berger, Aleš 106, 107, 108, 111, 118,
123–125, 228, 277, 286
Bergles, Ciril 108
Bernik, France 88, 268, (269–276),
282, 284, 287, 290, 292
Bevk, France 126
Biffio, Helena 180, 182, 246, 254, 255,
256, 261, 277
Binder, Hartmut 228, 234, 242, 278
Bittorff, Georg 37
Blake, William 106
Blatnik, Andrej 11
Blaznik (Blasnik), Jože 185
Bleiweis, Janez 47, 192
Blok, Aleksander A. 103, 106

- Boccaccio, Giovanni 115
 Bodenstedt, Friedrich 58
 Bohorič, Adam 35, 287
 Bole Vrabec, Alenka 113, 118
 Bonomo, Peter 34, 35
 Boon, Louis 114
 Bor, Matej 120, 125, 126, 278
 Bordon, Rado 105, 197, 201–204, 206–212, 278, 292
 Borges, Jorge L. 108, 109
 Borgeson, Jess 121
 Borko, Božidar 90, 97, 100, 111
 Božić, Mirko 112
 Bradač, Fran 90, 104, 106, 203, 290
 Bratož, Igor, 115
 Brecht, Bertolt, 123
 Brenk, Kristina 250–253
 Brenz, Johannes 14, 28
 Breton, André 106
 Breznik, Anton 129, 130, 165, 278
 Bridges, John 131, 166
 Broch, Hermann 117
 Brod, Max 229, 230, 233
 Bruni, Leonardo 39
 Budal, Andrej 115
 Budina, Lenart 37
 Bulgakov, Mihail A. 117
 Bullinger, Heinrich 34, 35, 36
 Bulovec, Štefka 80, 278, 284, 285
 Bunin, Ivan 116
 Bürger, Gottfried A. 12, 46, 47, 50, 65, 82, 83, 88, 175–180, 184, 192, 278, 294
 Burns, Robert 106
 Butor, Michel 116
 Byron, lord G. 12, 47, 110, 183–199, 205, 278, 281, 282, 284, 285, 287, 288, 291, 292
 Cacan, Fikret 127, 279
 Caldwell, Erskine 114
 Calvocoressi, Peter 147, 278
 Camões, Luis Vaz de 105
 Camus, Albert 114, 123, 126, 233
 Cankar, Ivan 89, 91, 115, 172–174, 212, 214–227, 233, 277, 278, 289
 Cankar, Izidor 90
 Capuder, Andrej 105, 108
 Carducci, Giosuè 106
 Carevska, Nada 113
 Carroll, Lewis 12, 126, 175, 180–183, 246–256, 260–263, 277, 278, 281, 286, 288, 290
 Carver, Raymond 115
 Cary, Edmond 97, 98, 100, 278
 Celan, Paul 106, 108
 Céline, Louis–Ferdinand 118
 Cerar, Vasja 115
 Cervantes Saavedra, Miguel de 117
 Char, Rene 106
 Chateaubriand, François–René 81
 Cicero (Ciceron) 35, 37, 40, 164, 283
 Cigale, Matej 193
 Ciuha, Jože 202
 Clark, William G. 289
 Claudel, Paul 123
 Clericus, Joannes 278
 Clines, David A. 282
 Cochem, Martin 83
 Collin, Heinrich J. 82
 Cooper, Henry R. 170, 278
 Corneille, Pierre 122
 Crnjanski, Miloš 106, 112
 Crnkovič, Marko 108
 Curtius, Ernst R. 129, 278
 Cvetajeva, Marina I. 106

- Čandek (Čandik), Janez 131, 148,
150–159, 166, 281
Čehov, Anton P. 112, 114, 122
Čelakovský, František L. 46, 192
Čop, Matija 48–51, 64, 65, 80, 279,
282
Črnilogar, Otmar 167
Čosić, Branimir 112
Daglarca, Fazil H. 106
Dalmatin, Jurij 9, 13, 26, 28–30, 50,
61, 64, 65, 84, 129–145, 148–160,
165–168, 171–174, 279, 287, 289
Daniel, prerok 28
Dante Alighieri 15, 58, 105, 106, 108,
206, 207, 232
Darbelnet, J. 7, 235, 238, 293
David, psalmist 15, 20, 28
Davies, John 247, 279, 293
Debeljak, Anton 107
Debenjak, Doris 9
Debevec, Jože 105
Defoe, Daniel 117
Dekleva, Milan 110, 261–263, 279, 286
De Man, Paul 33, 279
Dencker, Klaus P. 247, 279
Denis, Michael 42
Depangher, Giorgio 170, 279
Derrida, Jacques 283
Dev, Janez Damascen 11, 42–46,
176–178
Deželić, Gjuro S. 170, 279
Dickens, Charles 116, 246
Dickinson, Emily E. 108
Dieterich, Johann Ch. 278
Djukić, Trifun 170, 279
Dmitrijev, Ivan I. 205
Dobida, Karel 90
Döblin, Alfred 116, 117
Dobrovský, Josef 293
Dodgson, Charles L. gl. Carroll, Lewis
Dokler, Z. 71, 77
Dolar, Jaro 35, 289
Dolet, Etienne 39
Dolinar, Darko 8, 10, 12, 81, 228, 279,
290, 291
Dolinar, Ksenija 111, 118
Donne, John 109, 113
Dostojevski, Fjodor M. 112, 115, 116,
117, 118, 233
Dović, Marijan 10
Dragojević, Nataša 127, 279
Druškovič, Drago 230
Dürrenmatt, Friedrich 123
Duša, Zdravko 107, 111, 118
Duval, Georges 226, 280
Düwel, Klaus 163, 280
Dylan, Thomas 123
Eco, Umberto 118
Edling, Janez N. 43
Eger, Leopold 285
Elin Pelin 112
Eliot, George 117, 118
Eliot, Thomas S. 108
Eluard, Paul 106
Elze, Theodor 36
Erazem Rotterdamski 14, 17, 18, 23,
31, 34, 35, 37, 40, 129, 133, 135–147,
150–159, 165, 277, 278
Erberg, Jožef K. 48, 49, 80, 293
Erjavec, Aleš 228, 280
Even–Zohar, Itamar 8
Evripides 104, 120, 290
Ezop 163

- Faganel, Jože 268, (269–276), 278, 287, 291
- Faulkner, William 114, 117
- Fedin, Konstantin A. 116, 234
- Felinger, Johann G. 46
- Fielding, Henry, 117
- Filip (Herod Filip) 132, 134, 147, 153
- Fink, Wilhelm 283
- Fistrovič, Jože 111
- Fišer, Srečko 118, 122
- Fitzgerald, Francis Scott 114
- Flaubert, Gustave 115, 116, 118, 131, 132
- Flere, Djurdja 119
- Frankl, Ludwig A. 184, 185, 281
- Friderik II 176, 179
- Friedenthal, Richard 16, 280
- Fry, Christopher 123, 130
- Frye, Northrop 280
- Fuentes, Carlos 113
- Gabršček, Andrej 79, 277
- Gacoin Marks, Florence 9
- Gałczyński, Konstanty I. 106
- Gall, Franc 37
- Gantar, Kajetan 101, 104, 105, 106, 120, 167, 280, 281
- Garcia Lorca, Federico 108, 123
- Garcia Marquez, Gabriel 113, 114, 118
- Gedrih, Igor 233, 234
- Genet, Jean 123
- George, Stefan 106
- Gerullis, Georg 289
- Gide, Andre 116
- Giesemann, Gerhard 9
- Giraudoux, Jean 123
- Gjurin, Velemir 250, 280
- Glaser, Karel 80
- Glazer, Janko 103
- Glonar, Joža 37, 185, 200, 201, 202, 280
- Goethe, Johann W. 47, 54, 55, 56, 58, 87, 102, 103, 118, 119, 126, 200
- Gogolj, Nikolaj V. 116, 233
- Goldoni, Carlo 122
- Goldsmith, Oliver 53, 62, 283
- Golob, Maila 123
- Gombrowicz, Witold 113
- Gončarov, Ivan A. 116
- Gorki, Maksim 116, 122
- Gradišnik, Bogdan 114, 118
- Gradišnik, Branko 114, 246, 254, 255
- Gradišnik, Janez 9, 97, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 228, 253, 280
- Gradnik, Alojz 79, 90, 101, 103 105, 106, 108, 207
- Grafenauer, Ivan 80. 192, 193, 280
- Grafenauer, Niko 106, 108, 109, 280, 294
- Grah, Drago 230
- Grdina, Igor 268, 280
- Gregorčič, Simon 88, 200, 208, 212, 280
- Gribojedov, Aleksander S. 122, 205
- Grivec, France 263–276, 280, 281
- Grosman, Meta 8
- Grün, Herbert 94, 95, 114, 121, 228, 230–246, 281, 290
- Gruppenbach, Georg 293
- Gspan, Alfonz 35, 37, 43, 45, 88, 177, 178, 281, 284, 289, 294
- Guarini, Giovanni B. 45
- Habermann, Johann 28
- Hamsun, Knut 116
- Hancke (Hanke), Gottfried B. 43, 44
- Hanka, Vaclav 46

- Hardy, Thomas 117
 Heim, Michael 108
 Heine, Heinrich 54, 56, 103, 106, 108, 131
 Heliodor 116
 Hemingway, Ernest 113, 117, 118
 Hermans, Theo 12, 69, 281
 Herod Antipas 132, 134–136, 138–147, 153–155, 164
 Herod Veliki 147
 Herodiada 131, 132, 134, 135, 137–141, 143, 147, 164, 164
 Hesse, Hermann 117, 118
 Heym, Georg 106
 Hieronim 15, 16, 17, 42, 129, 131–159, 165
 Hikmet, Nazim 106
 Hilarij 23
 Hilscher, Joseph E. 184–191, 280, 281, 294
 Hladnik, Miran 10, 248, 281
 Hochhut, Rolf 123
 Hoffmann, Ernst T. A. 117, 233
 Hoffmeister, Gerhart 281
 Hofman, Dora 230, 231
 Hölderlin, Friedrich 106, 108
 Holmes, James S. 7
 Hölty (Hoelty), Ludwig H. 46, 58
 Homer 15, 34, 35, 54, 56, 58 (64), 104, 171, 232, 281
 Horacij 33, 34, 35, 45, 104, 205, 281
 Hostnik, Davorin 71
 Hradil, Jože 106, 111
 Hren, Tomaž 131, 148, 150–159, 166, 281
 Hribovšek, Ivan 106
 Hug (Hugen), Alex. 36
 Hughes, Ted 106
 Hulme, Hilda 281
 Humboldt, Wilhelm 68, 72
 Husu, Francesco 170, 281
 Huxley, Aldous, 115, 117
 Huysmans, Joris K. 132
 Ibsen, Henrik 122
 Ilešič, Franc 201
 Ingarden, Roman 10
 Ionesco, Eugène 119, 126
 Ivanišević, Ivan 46
 Izaija, prerok 173
 Jackson, Holbrook 284
 Jagić, Vatroslav 293
 Jakobson, Roman, 7, 10, 125, 281
 Jakopin, Gitica 118, 126, 180, 182, 246, 252–256, 261–263, 281
 Jakopin, Franc 268, (269–276), 287, 291
 Jakovljević, Stevan 112
 Janez, evangelist 172
 Janez Krstnik 12, 130–147, 149, 150, 153, 154, 160, 163–165
 Janez Zlatoust 17, 18
 Janežič, Anton 63, 64, 282
 Japelj, Jurij 165
 Jarc, Miran 230
 Jaus, Hans R. 290
 Javoršek, Jože 122
 Javoršek, Marija 104, 105 115, 118, 122
 Javuhulan, Begzin 106
 Jelačin, Risto 114
 Jenčič, Lučka 118
 Jenko, Simon 88, 282
 Jere, Francišek 174
 Jeriša, France 185, 282
 Jerman, Frane 10, 118

- Jerman, Zdenka gl. Škerlj Jerman,
 Zdenka
 Jesenik, Viktor 97, 170, 282
 Jesenin, Sergej A. 106
 Jesenko, Janez 62
 Jesih, Milan 108, 109, 121, 122, 227, 282
 Jezus Kristus 16, 24, 25, 132–134, 136,
 146, 150, 151, 153, 159, 160, 162, 163,
 167
 Jezus Sirah 27
 Jež, Niko 108, 115, 118, 288
 Jones, James 117
 Jonson, Ben 122
 Jovkov, Jordan 112
 Joyce, James 9, 112, 114, 117, 118, 234
 Jožef II 43, 45, 177
 Jumpelt, R. W. 278
 Jungman, Josef 81
 Jurak, Mirko 196, 282
 Jurčič, Josip 71, 74, 88, 282
 Juričič, Jurij 130, 148, 150–160, 166,
 282
 Juvan, Marko 10, 12, 49, 51, 282

 Kafka, Franz 12, 113, 114, 117, 118, 126,
 228–246, 277, 278, 280, 281, 282,
 285, 286, 289, 290, 294
 Karadžić, Vuk 291
 Karlin, Pavel 108
 Kastelec, Matija 43, 82, 130, 131–
 145, 148, 150–159, 166, 282, 290
 Kastelic, Miha 42, 46
 Katarina, svetnica 162
 Katul 104, 106, 280
 Kavafis, Konstantinos 106
 Kavčič, Vladimir 233, 234
 Kazantzakis, Nikos 117
 Keats, John 106
 Kelemina, Jakob 227
 Kelly, Louis G. 145, 282
 Kennedy, George A. 33, 282
 Kermode, Frank 277
 Kessler, Martin 33, 282
 Kette, Dragotin 89, 282
 Kidrič, France 67, 80–85, 183, 196,
 265, 279, 283, 291
 Kierkegaard, Soeren 126
 Klabus, Vital 118
 Kleinmayr, Julij 64, 65, 80, 283, 284
 Klopfer, Rolf 7, 14, 21, 25, 40, 283
 Klopčič, Mile 90, 103, 105, 106, 108,
 122, 197, 202–212, 227, 283, 292, 293
 Klopstock, Friedrich G. 81
 Knobl, Pavel 83
 Koblar, France 69, 88, 89, 193, 200,
 280, 282, 286, 292
 Kocbek, Edvard 126
 Kochanowski, Jan 106
 Kocijančič, Gorazd 132, 148
 Kocijančič Pokorn, Nike 8, 15, 283
 Komelj, Milček 108
 Koncut, Suzana 118
 Koneski, Blaže 170, 283
 Konstantinović, Zoran 290
 Konzul, Štefan 38
 Kopčavar, Gene 114
 Kopitar, Bartholomäus/Jernej 64, 283,
 293
 Kopitar, Tatjana 62, 283
 Koritnik, Griša/Gregor 246, 248–251,
 254, 255, 280, 283
 Koruza, Jože 43, 44, 129, 283
 Kos, Janko 8, 10, 88, 184, 196, 268,
 (296–276), 284, 287, 288, 291
 Kos, Mateja 115
 Kos, Milko 288

- Koseski, Jovan Vesel 10, 11, 42, 47, 51, 57, 58, 62, 64–66, 71–77, 192–196, 212, 280, 283, 284
- Kosmač, Ciril 123
- Kosovel, Srečko 106
- Košar, Jože 111
- Košir, Niko 104, 105, 107, 108, 115, 117
- Kovačič, Irena 8
- Kovačič, Lojze 230
- Kovič, Kajetan 105, 106, 107, 108
- Kovič, Nina 115
- Kraigher, Uroš 107, 231, 232, 234
- Krakar, Lojze 87, 106, 107
- Kranjec, Marko 287
- Krašovec, Jože 132, 148, 289
- Kreft, Bratko 233, 281
- Krelj, Sebastijan 28, 29, 35, 283
- Kristeva, Julija 8
- Krleža, Miroslav 112
- Kundera, Milan 113
- Kuret, Niko 162, 284
- Kvas, Koloman 51
- Kvintilijan 35, 37, 102
- Kyd, Thomas 122
- La Fayette, Marie–Madeleine 117
- Laforgue, Jules 131, 132
- Lagerlöf, Selma 116
- Lah, Andrijan 203
- Lah, Ivan 107
- Lamartine, Alphonse 106
- Lambert, José 12, 69
- Lamurski (= Trnovec Matej A.) 71
- Landsberger, Fritz 229
- Lanham, Richard D. 284
- Lasker–Schuler, Else 106
- Laudon, Gideon E. 177
- Lausberg, Heinrich 36, 143, 284
- Lawrence, David H. 112, 117
- Laxness, Halldor K. 117
- Lear, Edward 12, 246, 247, 256–260, 284, 291
- Ledinski 70, 71
- Lefevere, André 7, 14, 284
- Legiša, Lino 42, 43, 44, 80, 185, 196, 265, 284, 289
- Leonov, Leonid 117, 123
- Leopardi, Giacomo 106
- Lermontov, Mihail J. 58, 88, 103, 106
- Levec, Fran 57, 58, 62, 104, 284
- Levec, Peter 106
- Levstik, Fran 11, 51, 52, 53, 57, 58, 60, 62, 64, 65, 67, 73, 79, 88, 104, 191, 193, 284
- Levstik, Vladimir 90, 116, 122, 203, 283
- Levý, Jiří 102
- Lhomond, Charles F. 82
- Liddell, Alice 247, 262
- Linhart, Anton T. 10, 42–45, 47, 61, 62, 64, 65, 83, 85, 88, 284
- Li Taipo 103, 108
- Logar, Janez 80, 88, 284, 285, 293
- Logar, Tine 268, (269–276), 287
- London, Jack 116
- Long, Adam 121
- Ložar, Rajko 230
- Lucija, svetnica 162
- Ludvik, Dušan 103, 228, 230, 285
- Luka, evangelist 131
- Luther, Martin 7, 13–22, 25, 26, 28, 32, 40, 41, 50, 84, 85, 129, 131, 133–147, 150–165, 280, 285, 290, 292, 293
- Machado y Ruiz, Manuel 106
- Madžarevič, Branko 111, 118, 119, 285

- Maeterlinck, Maurice 123
 Mahkota, Tina 115, 118
 Maior, Georg 35
 Mahnič, Joža 79, 89, 294
 Majakovski, Vladimir V. 106
 Malfilatre, Jacques Ch. L. 205
 Mallarmé, Stephane 106, 108, 131, 132
 Malraux, André 112
 Mandelštam, Osip E. 108
 Mann, Thomas 112, 114, 117, 118, 126
 Mannel, Hans (Mandelc, Janž) 282
 Margerita Navarska 115
 Marija Terezija 176, 177
 Marjanović, Nik. 170, 285
 Marko, evangelist 131, 164, 165
 Marlowe, Christopher 122
 Martial(is), Marcus V. 42
 Matej, evangelist 12, 16, 18, 20, 28, 37, 39, 130, 131–167, 171–174, 289, 293
 Matevž, evangelist gl. Matej
 Matthiesson, Friedrich 58
 Maver, Igor 285
 Mazepa, Ivan S. 192–196, 280, 284, 292
 McCullers, Carson 114, 116
 Megiser, Hieronim 38, 168, 285
 Mejač, Anton (ps.) gl. Moder, Janko
 Melanchthon, Filip 35, 40
 Meltzer, Françoise 132, 285
 Menart, Janez 99, 102, 103, 105, 106, 108, 110, 122, 183, 186–191, 196, 285
 Mencinger, Janez 88, 285
 Metastasio 44
 Metelko, Franc 64, 263–276, 285
 Metrodorus 46
 Mickiewicz, Adam 105, 106
 Mihelič, Janez 43
 Mihelič, Marjanca 113
 Mihelič, Mira 111, 113, 114, 117, 123
 Mihevc, Erika 132, 148
 Miklavc, Ferdinand 108, 118
 Milčinski, Fran 261
 Milič, Jolka 233
 Miller, Arthur 123
 Miller, Henry 126
 Milojević Sheppard, Milena 8
 Miłosz, Czesław 108
 Milton, John 81, 105
 Minatti, Ivan 106, 107, 108
 Minor, Jakob 69
 Mlinarič, Jože 106
 Močnik, Rastko 10
 Moder, Janko 9, 107, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 121, 122, 124, 127, 212, 214–227, 285
 Moder Saje, Alenka 118
 Moehn, August T. R. 81
 Mohor, Miha 256, 263, 285, 286
 Molière 119, 121–125, 286
 Moravec, Dušan 79, 87, 89, 278, 286
 Moreau, Gustave 132
 Morhart, Ulrich 36, 37, 293
 Mounin, Georges 15, 286
 Mozetič, Brane 108
 Muir, Edwin 234–241, 243, 244, 286
 Muir, Willa 234–241, 243, 244, 286
 Müllner, Jurij 37
 Munda, Jože 80
 Murko, Matija 185
 Murn Aleksandrov, Josip 89, 286
 Murphy, James J. 36, 286
 Musil, Robert 112
 Musset, Alfred 106
 Nabokov, Vladimir 112
 Naglič, Martin 43

- Naumann, Manfred 290
 Nazim Hikmet Ran gl. Hikmet, Nazim
 Nazor, Vladimir 112
 Necker, Jacques 205
 Neumann, Gerhard 286
 Nida, Eugene A. 130, 286
 Nietzsche, Friedrich 279
 Njegoš, Petar P. 105, 200
 Novak, Boris A. 8, 105, 106, 108, 124,
 125, 128, 261, 286
 Novak, Vlado 88, 277
 Novy, Lili 103, 197

 Ocvirk, Anton 8, 10, 12, 67, 85–87, 111,
 115, 278, 286
 Ogen, Mart 108
 Ohlemacher, Jörg 163, 280
 Olof, Klaus D. 170, 286
 Omerza, Nikolaj 106
 Orožen, Martina 130, 287
 Osborne, John 123
 Osojnik, Iztok 108
 Ostrovski, Aleksander N. 122
 Ovaska Novak, Jelka 105, 113, 118
 Ovid(ij) 104
 Ožbot, Martina 9

 Pacheiner Klander, Vlasta 104
 Pajk, Janko 104
 Paljetak, Luko 170, 287
 Pasternak, Boris L. 106, 114, 116, 117,
 226, 287
 Paternu, Boris 190, 196, 263, 264,
 266–268, (269–276), 287
 Pavček, Tone 99, 101, 102, 105, 106,
 107, 108, 111, 287
 Pavel, apostol 17, 18, 19, 20, 22, 24, 28,
 30, 33

 Paz, Octavio 108
 Pelzhofer, Erhart 37
 Penn, Franc H. 170, 287
 Petrarca, Francesco 190, 205
 Petrović, Ilija M. 185, 186, 287
 Phillips, John 131
 Pindar 106
 Pintar, Ivan 71, 75, 76, 77
 Pirandello, Luigi 117, 122, 123
 Pirjevec, Avgust 122, 287
 Pirjevec, Dušan 89, 286
 Plath, Silvia 106
 Platon, 104, 119
 Plavt (Plautus), Titus M. 120
 Pleničar, Boža 285
 Pleteršnik, Maks 71, 168
 Podgornik, France 58–63, 86, 287
 Poe, Edgar Allan 106, 233, 250
 Pogačar, Sebastijan 37
 Pogačnik, Jože 80, 127, 130, 263–276,
 287, 292, 294
 Pogorelec, Breda 130
 Pohlín, Marko 43, 44, 48, 49, 80, 82,
 287
 Poljanec, Marjan 118
 Poniž, Denis 108, 228, 287
 Posavec, Ančka 284, 285
 Posidip (Poseidippos) 46
 Potokar, Jure 118
 Potokar, Tone 90, 94, 111, 288
 Pound, Ezra 106, 108
 Praz, Mario 131, 288
 Pregelj, Bogo 126, 180–182, 250–256,
 288
 Pregelj, Marij 104
 Preobraženski, Nikolaj 94, 288
 Prešeren, France 10, 46, 47, 50, 57,
 65, 81, 106, 110, 168–170, 176, 179,

- 183–194, 196, 197, 208, 209, 212,
262, 278, 279, 281, 282, 283, 284,
285, 286, 288, 289, 292, 294
Pretnar, Tone 108, 115, 246, 256, 260,
286, 288, 291
Prežihov Voranc 94
Priatelj, Ivan 67–73, 75, 76, 78– 80,
85, 86, 89, 105, 122, 197–204,
206–212, 228, 280, 283, 288, 292
Primic, Janez N. 82
Propercij 106
Proust, Marcel 113, 234, 279
Puškin, Aleksander S. 12, 58, 67,
69–78, 88, 103, 105, 106, 108, 122,
197–212, 227, 278, 280, 283, 288,
291, 292, 293
Quintilian(us), Marcus F. gl.
Kvintilijan
Rabelais, François 118
Racin, Kosta 106
Racine, Jean–Baptiste 119, 122, 123
Radlič, Baltazar 35, 37
Raič, Anton 288
Rain, Franc J. 37
Rajhman, Jože 15, 32, 34–36, 38–40,
130, 288
Rakočević, Milan 170, 288
Ramovš, Fran 263–276, 288, 291
Ravnikar, Matevž 84
Rebula Alojz 167
Rendell, Ruth 115
Reschke, Claus 242, 289
Richter, Joseph 83
Rilke, Rainer M. 106, 108, 279
Rimbaud, Arthur 108
Ritter, Paul 42
Rižner, Vid 51
Roa Bastos, Augusto 113
Rode, Matej 9
Rosenzweig, Franz 7
Rousseau, Jean J. 279
Rozman, France 132, 148, 167, 168,
171–174, 289
Rožanc, Marjan 126, 292
Rudolf, Branko 97
Rupel, Mirko 14–18, 21, 25, 34, 35,
37–39, 41, 88, 131, 231, 282, 289
Sachs, Hans 247
Saltykov Ščedrin, Mihail E. 116
Solomon 28
Samokovlija, Isak 112
Sand, George 54
Sapfo 106
Sarajlić, Izet 106
Sartre, Jean P. 117, 123, 126
Savory, Thomas 102
Scherber, Peter 188, 289
Schiller, Friedrich 46, 47, 58, 64, 198
Schlegel, August W. 58, 226, 227, 289
Schleiermacher, Friedrich E. D. 87, 252
Schönleben, Janez L. 131, 148,
150–159, 166, 289
Schopenhauer, Arthur 102
Schweiger (Shwager), Janž 29
Schwentner, Lavoslav 79, 286
Scott, Walter 117
Seebach, Peter 37
Selimović, Meša 112
Semenović, Semen (ps.) gl. Prijatelj,
Ivan
Senghor, Leopold S. 106
Seton, Ernest T. 126
Shakespeare, William 12, 54, 56, 58, 79,

- 87, 89, 106, 108, 110, 119, 120, 121,
200, 205, 206, 212–227, 232, 247, 262,
280, 281, 285, 286, 289, 292, 294
- Shaw, George B. 123
- Sienkiewicz, Henryk 112, 114
- Sievers, Eduard 264, 265, 289
- Simonič, Franc 47, 48, 79, 80, 289
- Simoniti, Barbara 261, 289
- Simoniti, Primož 17, 35, 37, 41, 116, 118,
130, 131, 181, 280, 289
- Singer, Daniel 121
- Skelton, John 247
- Skušek, Ivan 111
- Skušek, Zoja 10
- Slodnjak, Anton 49, 50, 80, 88, 196,
279, 284, 288, 299
- Slodnjak, Breda 50, 279
- Slomšek, Anton M. 181, 252
- Smasek, Lojze 94, 95, 97, 290
- Smole, Dominik 126, 233
- Smolej, Tone 9
- Smolik, Marijan 130, 268, (269–276),
287, 290
- Snoj, Jože 233
- Sofokles 104, 119, 120
- Sovre, Anton 33, 35, 90, 99, 100,
102–106, 120, 281, 290
- Spangenberg, Johann 28, 152, 156, 160,
161, 282
- Spasov, Aleksandar 283
- Spindler, Krištof 36
- Stabej, Jože 38, 43, 118, 285, 287, 290
- Stanič, Alenka 118
- Stanič, Janez 111, 118
- Stanič, Valentin 57, 58, 284
- Stanovnik, Majda 12, 36, 37, 116, 127,
130, 163, 181, 186, 209, 228, 231, 234,
246, 282, 290, 291, 292
- Stapleton, Thomas 131, 150, 159, 288
- Steer, Georg 21, 292
- Steiner, George 7, 103
- Stendhal 115, 126
- Sterne, Laurence 1113, 116, 117, 206
- Stevenson, Robert L. 108
- Stolt, Birgit 164, 165, 292
- Stopar, Ivan 230
- Störig, Hans J. 14, 15, 292
- Strindberg, August 119
- Stritar, Josip 11, 51, 53–58, 60, 62, 63,
67, 68, 86, 88, 191–196, 280, 283,
292
- Strojan, Marjan 104, 105, 107, 109, 110,
191, 246, 255, 256, 292
- Suhadolnik, Stane 188, 292
- Svetina, Peter 108, 288
- Šafarik, Pavel J. 49
- Šalamun Biedrzycka, Katarina 108,
113, 115
- Šali, Severin 116, 118
- Šauperl, Dragotin 212, 214, 222–227,
289, 292
- Šimunović, Dinko 112
- Škerl, Ada 122
- Škerl, Silvester 90, 97, 230, 231
- Škerlj Jerman, Zdenka 113, 115, 118
- Šlebinger, Janko 79, 80, 293
- Šmit, Jože 106
- Šolohov, Mihail A. 94, 112, 288
- Štefan, Rozka 105
- Šteger, Aleš 108
- Štifter, F. M. 71
- Šturm, Vida 120, 123
- Šuklje, Rapa 117
- Taber, Charles R. 130, 286

- Tadijanović, Dragutin 106
 Tagore, Rabindranath 103, 116
 Taufer, Veno 106, 107, 108, 109
 Tavčar, Ivan 75
 Tennyson, Alfred 106
 Terentij 120
 Thieberger, Richard 242
 Thomson, James (1700–1748) 261
 Thomson, James (1834–1882) 261, 262
 Tieck, Ludwig 58, 226, 289
 Tihonov, Nikolaj 294
 Tkačev, Alja 120
 Tolstoj, Lev N. 112, 114, 115, 116, 118, 122, 200
 Toporišič, Jože 278
 Toury, Gideon 12, 69
 Trakl, Georg 106, 108
 Trdina, Janez 51, 52, 53, 62, 67, 293
 Trdina, Silva 122
 Trenc Frelih, Irena 118
 Trofenik, Rudolf 277, 279, 287
 Trost, Matija 41, 293
 Trubar, Felicijan 36, 129
 Trubar, Primož 9, 10, 11, 13–26, 28–41, 50, 61, 64, 65, 80, 82, 84, 129–160, 163–166, 231, 246, 277, 283, 287, 288, 289, 290, 293
 Turgenjev, Ivan S. 87, 112, 116
 Tušek, Ivan 46
 Udovič, Jože 103, 108, 113, 114, 117, 118, 122, 123, 203, 228
 Ujević, Tin 106
 Unamuno y Jugo, Miguel 126
 Undset, Sigrid 112
 Ungaretti, Giuseppe 106
 Ungnad, Ivan 38
 Unuk, Jana 108
 Uršič, Milena 49, 293
 Valéry, Paul 106
 Vallejo, Cesar 108
 Vasič, Marjeta 114, 123, 228, 293
 Vasmer, Max 289
 Velkovrh Bukulica, Vesna 118
 Verbič, Boris, 112
 Verč, Ivan 197, 204, 206, 293
 Vergerij, Peter P. 18, 25
 Vergil 104, 171
 Verlaine, Paul 106
 Vesel, Ivan 78, 107, 277
 Vesel, Janez gl. Koseski, Jovan
 Vevar, Štefan 8, 118
 Vidic, Fran 287
 Vidmar, Josip 89, 90, 91, 94, 99, 101, 103, 105, 114, 116, 121, 122, 124, 125, 203, 278, 286, 293, 294
 Vidmar, Luka 287
 Vidmar, Tit 203
 Vidrih, Nives 118
 Villon, François 106, 108
 Vinay, Jean–Paul 7, 235, 238, 293
 Vipotnik, Cene 107, 111
 Virk, Jani 118
 Virk, Tomo 118
 Vjazemski, Pjotr A. 205
 Vodnik, France 90, 230
 Vodnik, Valentin 43, 46, 57, 82, 88, 251, 252, 263, 264, 268–275, 293
 Vodušek, Božo 90, 103, 106, 108, 119, 203
 Voltaire 116
 Vorenc, Gregor 43, 290
 Voss, Johann H. 58
 Vouk, Erika 119
 Vrančič, Radojka 113–115, 123

- Vraz, Stanko 186
- Walther, Rudolf 35
- Watts, Isaac 181, 182
- Webster, John 122
- Wharton, Edith 117
- Widmann, Hans 36, 37, 293
- Wiesthaler, Fran 62, 65
- Wilamowitz Moellendorff, Ulrich 99, 102, 103
- Wilde, Oscar 117, 119, 131, 132
- Williams, Tennessee 114
- Williams, William C. 106
- Wolfe, Thomas C. 117
- Woolf, Virginia 117
- Wordsworth, William 106
- Wright, William A. 289 Wurzbach, Constant(in) 185, 293
- Yeats, William B. 106, 108
- Zabel, Igor 115, 118
- Zabolocki, Nikolaj A. 106
- Zabukovec, Dušanka 118
- Zadavec, Franc 80, 103, 127, 294
- Zajc, Dane 109, 294
- Zaula, Joannes 37
- Zenkevič, M. 170, 294
- Zimmermann, Werner 242, 294
- Zlobec, Ciril 105, 106, 107
- Zlobec, Jaša 107, 118
- Zohar, Itamar gl. Even–Zohar, Itamar
- Zois, Žiga 81, 82, 83, 85, 176, 177, 179, 184, 265, 283, 294
- Zola, Emile 116
- Zor, Janez 268, (269–276), 287
- Zrimšek, Ivan 106
- Zupan, Uroš 108
- Zupančič, Jože 230, 231
- Zweig, Stefan 114
- Žagar, France 261, 294
- Žemlja, Jožef 52
- Žitnik, Gašper 37
- Žukovski, Vasilij A. 205
- Župančič, Oton 78–80, 89, 90, 99–103, 108, 113, 116, 120, 121, 125, 203, 208, 212–227, 232, 246, 290, 292, 294

Sestavila Vida Stanovnik

Slovenian Literary Translation

1550–2000

Summary

THE FOLLOWING PATTERN IS SUGGESTED by a survey of the changing position and reputation of Slovenian literary translation alongside native Slovenian literature during their coexistence from their beginnings in the mid-16th century to the end of the 20th century:

Translations proudly begin Slovenian literature. Translations of Biblical and para-Biblical texts and manuals predominated during the Reformation (1550–1595), in accordance with the explicit program of the Slovenian Lutheran clergyman Primož Trubar. Trubar was compelled to live in exile in Germany while diligently working by himself and with his followers to translate the entire Bible into Slovenian, while simultaneously producing textbooks to encourage literacy. Fully aware of the newness of his endeavor, he repeatedly noted on the front pages of his books that they were the first texts printed in Slovenian. At the same time, because Trubar was familiar with the writings of Erasmus of Rotterdam and Martin Luther, he demonstrated his knowledge of the generic difference between translated and non-translated texts, including the distinction between translations of primary source texts and translated texts. As a devoted Christian and an ardent patriot, with an equal obligation to the divine integrity of the Biblical source texts and to the human needs of his underprivileged readers, he advocated a balanced “true and understandable” translation. In later periods, this equidistance has remained observed not only by Bible translators, but also by translators of fiction.

Translations freely mingle with original verse. Translations and attempts at writing original verse coexisted and often clearly intertwined, especially during the Enlightenment and later in the 19th century (1780–1830). Poets and magazine editors such as Feliks Dev, Anton Tomaž Linhart, Matija Kastelec, and France Prešeren indiscriminately published translations among original texts written in either Slovenian or German, usually created by the same persons. In contrast to the

outspoken Protestant reformers, the authors of the Enlightenment preferred to be rather secretive about their personal identity and their source texts.

Translations are declared antagonists of domestic fiction. The indiscriminate coexistence and equal recognition of translated and native literature was increasingly questioned, and soon strongly resented, by nationally conscious poets, critics, and editors after 1848, especially Janez Trdina, Fran Levstik, Josip Stritar and his temporary adherent Franc Podgornik. Translations were marked as foreign material, promoting foreign values and a foreign spirit, and therefore threatening Slovenia's modest native literary activity. As supposedly "transparent" texts, keeping the identity of their foreign sources unchanged, translations were accused of posing unfair rivalry for underdeveloped domestic literature. Notably unwelcome, they were prohibited in Stritar's prominent magazine *Zvon* (The Bell, 1870, 1876–1880).

Translations are recognized as a necessary complement to Slovenian literature. At the very beginning of the 20th century, Ivan Prijatelj, a modernist translator of Russian literature and scholar of comparative Slavic literatures, declared literary translations an indispensable part of Slovenian culture that cannot possibly prosper in isolation. At the same time, he recognized them as autonomous, although genetically dependent, creations of various translators of different abilities, and therefore forming a special field of literature. They are welcome under three strict conditions: only outstanding, broadly acknowledged works should be translated into Slovene; among these, only those agreeable to Slovenian readers should be accepted; and only skilled translations should be printed. These principles were generally observed and gradually supplemented throughout the 20th century.

Translations ensure international literary contact and a high level of national creativity. Before World War II, there was a need for increased diversity of translated texts regarding their source literatures, and after the war a need for balance in national provenance, genre, and esthetic orientation. These apparently academic requests reveal a twofold message: (a) resentment of the imposed prevalence of translated Russian and Soviet – and later on also British and American – literature, and (b) an urgent desire to balance translations of contemporary, modern, and modernist texts with those of canonized literature of the past centuries.

Under these conditions, both translated and native literatures flourished in the last decades of the 20th century. Slovenian poets and prose writers paid respect to translations in various ways, notably in the great anthology of world poetry in Slove-

nian translation *Orfejev Spev* (Orpheus' Song), selected by a number of prominent Slovenian poets, and edited by the poet and translator Niko Grafenauer; in the *Roman o knjigah* (Novel of Books) by the essayist, dramatist, and novelist Marjan Rožanc, testifying to the balanced presence and appreciation of domestic and translated books after World War II; and in the inventive versified homage to Lewis Carroll's books about Alice and to their translations by Gitica Jakopin, *Alica v računalniku* (Alice in the Computer), by the poet, writer, and musician Milan Dekleva.

This general survey is supplemented with treatises on a sample of prominent translations of outstanding originals, observed in view of their times, esthetic orientations, and various approaches or strategies. As a rule, the analyses compare several translations by different translators of a single source text. A number of translations of "John the Baptist Beheaded" and "The Parable of the Ten Virgins" from the Gospel of Matthew are scrutinized in view of their observance of rhetorical form and features. Among the literary translations relevant for a comprehensive history of Slovenian literature are Žiga Zois and Prešeren's translations of the ballad *Lenore* by Gottfried August Bürger, Prešeren and Janez Menart's translations of the Byron's poem *Parisina*, and Janez Vesel Koseski and Stritar's translations of Byron's poem *Mazeppa*. Puškin's verse romance *Eugene Onegin* was translated by Ivan Prijatelj, Rado Bordon, and Mile Klopčič; Shakespeare's tragedy *Hamlet* by Dragotin Šauperyl, Ivan Cankar, Oton Župančič, and Janko Moder; Kafka's short story *Auf der Galerie* (Up in the Gallery) by an unknown translator and by Herbert Grün; and Carroll and Lear's nonsense verse and/or prose by Griša Koritnik, Bogo Pregelj, Gitica Jakopin, Bogdan Gradišnik, Marjan Strojan, Helena Biffio, and Tone Pretnar. The subject of the last section appears not to fit the pattern, because the *Freising Manuscript* belongs to para-Biblical, pre-literary texts, and its nearly thousand-year younger Slovenian versions to intra-linguistic, rather than the usual inter-linguistic, translations. Nonetheless, its inclusion is justified by its original artistry and by the skill of recent translators, based on their knowledge of the comprehensive tradition of Slovenian letters.



STUDIA
Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU
LITTERARIA

Doslej izšlo:

2004 Drago Šega: Literarna kritika

2004 Marijan Dovič: Sistemske in empirične obravnave literature