

Muzikalno fraziranje in vsebinsko poglobljanje sta na koncertnem oderu brez pripomočka igre. Pevec stoji kakor gol pred publiko in ji mora dati neko absolutno vrednoto, vsekakor bolj absolutno glasbeno kakor na opernem odru. In pri izrednih glasovnih sposobnostih opernih solistov, pri njihovi nadarjenosti za igro bi bili po mojem mnenju lahko liki pri opernih predstavah kreirani še vse drugače, še vse bolj izdelano in karakterno zadeto. Poglejmo n. pr. Jenufo! Celó Karlovčeva, ki je vendar rutinirana interpretka in je ta partija morda njena najboljša, ni v vseh scenah enako dognana, enako močna. Presenetil pa me je Lipušček, ta izrazito lirični glas, ki je vlogo Lacc odpel in odigral s tisto silovitostjo, ki jo ta zahteva. Uporaben, dober pevec, muzikalno zanesljiv kljub vsem velikim težavam v svojem partu. Glasovno je bila Bukovčeva v nekaterih scenah (n. pr. molitev) tako dobra, da me je spomnila na veliko interpretko Heybalovo, ki je nekoč na našem odru pela Jenufo. Lepi, gosti, enakomerno izdelani glas, ki ne izgubi svoje intenzitete v kakršni koli dinamični stopnji ter obdrži vso svojo lepoto in čar, je pri Bukovčevi glavno sredstvo za izražanje in formacijo lika. Mislim, da bi se bilo vredno za to pevko potruditi tako z dirigentske strani, za še perfektnejše formiranje fraz kakor z režiserske, da se ta veliki talent usmeri v pravo pot glasbeno-psihološkega razčlenjevanja in študija likov.

Kvaliteta in zanimivost vseh petih premier pa je vendar tolikšna, da bi jih lahko brez bojazni uvrstili tudi naslednjo sezono v repertoar, morda vsaj najvažnejše izmed njih.

Marijan Lipovšek

O PREVODIH OPERNIH TEKSTOV

Od prevodov opernih libretov zahtevamo prav iste vrednote, katere mora imeti originalni operni tekst: od njih zahtevamo, da imajo literarno vrednost. Moderna operna dela terjajo posebno jasno formulirane in globlje miselne izjave. Teksti v verzificirani formi morajo na sebi nositi tudi znak pesniškega duha.

Jasnost misli je v prvi vrsti potrebna zato, ker poslušalec ne koncentrira svoje pozornosti na tekst sam, kot je to pri dramskih delih, temveč istočasno tudi na muziko. Ta razcepljenost koncentracije pa že sama v sebi nosi znak obojestranske nepopolnosti. Praktično se ni mogoče do dna potopiti v uživanje glasbe same in istočasno luščiti misli iz teksta, ki ima znake filozofske razprave. Poleg tega pa slabé našo koncentracijo tudi dogodki na odru.

Teksti klasičnih oper, posebno dél italijanskega izvora, so za današnji čas že sami po sebi tako nedolžno naivni in ganljivo primitivni, da mora prevajalec skrbeti, da te slabosti uspešno zakrije. Original vsebuje pogosto sentimentalnosti, ki danes nikogar več ne ganejo, in humor, pri katerem se le prisiljeno smehljamo. Človek se zabava bolj nad ponesrečenimi rimami in pohabljenimi izrazi kot pa nad neduhovitimi šalami. Na takih mestih mora prevajalec tako rekoč na slabih osnovah graditi skoro popolnoma novo stavbo. Tako bo posebno v teh primerih njegova naloga reproduktivno produktivna.

K sreči je v klasičnih operah lepota muzike sama pogosto tako čudovita, da ostane zanesljiva zmagovalka v boju s slabotnim in ponesrečenim tekstom. Le v komičnih operah lahko bedastoča teksta izpodkoplje celoten vtis.

Poleg vsega pa še dirigenti sami niti pri italijanskih operah ne priznajo primata pevca in razbijajo s svojim orkestrom tako, kot da bi čar teatra umiral pred tistim zastorom, ki pravzaprav šele odpira največja vrata do začaranega sveta. Največji uničevalec besede, tona, čara in čudežev na odru je po izjavi največjih svetovnih dirigentov dirigent sam.

Razen pesniškega duha mora prevajalec imeti seveda tudi visoko muzikalno izobrazbo. Na vsak način predpostavljamo, da prevajalec do kraja pozna potrebne muzikalne osnove, torej taktovne mere, pravila o muzikalnem podarku, pomen sinkop, dolžino not itd. Muzikalno frazo mora pravilno občutiti, da najde besede pravilne čustvene trdote. Ni potrebno, da perfektno zna jezik, iz katerega prevaja, ker se lahko v sili poslužuje slovarja; vsekakor pa je perfektno znanje tujega jezika stvari le v prid. Neobhodno potrebno pa je, da prevajalec natančno pozna svoj lastni jezik.

Zaradi lažjega pregleda bomo pravila in opombe, ki se tičejo prevodov, obravnavali tako, da bomo posebej govorili o prevodu recitativičnih mest in zopet posebej o prevodu melodijoznih kompozicij z orkestralno spremljavo. Razlika med obema primeroma je načelna: v prvem gre za govorjeno, svobodno deklamatorično obliko petja, v drugem pa za melodijo samo, ki je bolj točno in določeno fiksirana in s tem močnejše vezana na pisane note same.

V prevodih recitativov ima prevajalec precej veliko svobodo: pevske note same zanj niso nujno obvezne; spreminjati sme vrednost not, če to zahteva dolžina zlogov; deliti sme note, če se mu zdi, da je dvo- ali večzložna beseda neobhodno potrebna za miselno jasnost; celo v predtaktih sme dodajati nove, oziroma črtati že obstoječe note. V izbiri in urejenosti besed pri izražanju misli v materinem jeziku se bo pokazal prevajalčev osebni stil. Seveda pa bo podvzel vse te izpremembe le, če bi sicer pri točnem upoštevanju vrednosti not in originalne kompozicije recitativov samih bila v nevarnosti miselna jasnost, vsebina in izraz.

Prevajalec mora nadalje biti sposoben, da si predstavlja, kako bodo njegovi prevodi zveneli v izvedbi sami; smiselni prevod olajša akterju izraz. Zato mora biti prevod jase in prozoren, ne pa kompliciran in zameglen. »Poglavitna stvar je na odru govorjena, ne napisana beseda«, — tako nas je v »Krpanovi kobili« že Cankar poučil. Govorjeno, oziroma v našem primeru za peto besedo naj ima prevajalec pred seboj! Na račun jasnosti misli moramo pri recitativu žrtvovati celo predpisane note; ta naša svoboda izhaja iz dejstva, da imajo recitativi v glasbi prav poseben pomen: ti so povsod, posebno pa pri Mozartu, nosilci dejanja, medtem ko prevladuje v muzikalnih točkah eminentno pevskega značaja izraz čustva, razpoloženja in duševne statike. V recitativih je treba iskati elemente razumskega in besednega, v melodični kompoziciji pa čustvenega in glasbenega območja. Igralčevi fantaziji je pri recitativih odprta pot; te svobode mu melodična skladba ne more nuditi. Ker nam dandanes predstavljajo recitativi in arioso-mesta dvoje nasprotij, torej nekaj stilističnega prelom v muzikalni drami, poizkušajo Italijani ta problem rešiti tako, da recitative okusno in muzikalno pojo; taka interpretacija se zaradi melodičnosti italijanskega jezika privatnemu govoru res zelo približa, posebno še, ker oni recitative silno hitro pojo. Tako okusno združujejo govorne elemente z muzikalnimi in zabrišejo omenjeni stilistični prelom. Zanje pomeni torej recitativ družaben govor, povzdignjen do govornega petja. Nemci recitative bolj govore in ne iščejo v njih melodioznosti, čes da recitativu manjka

lirskega momenta. Ta trditev pa v celoti ne drži; prav posebno se pojavlja lirski element pri tako imenovanih »accompagnato«-mestih, pri katerih orkestralna spremljava že išče prehoda k izraziti liriki. Avstrijska šola, ki je vsaj za pravilno interpretacijo Mozartovih del edino merodajna, je izbrala srednjo pot: v parlandiranju se pevec komaj dotika tonov, kot bi se sramoval intervala. Mozart sam je zahteval, naj se recitativi govore in le takrat pojo, če to zahteva muzika; zadnji recitativični toni, ki vodijo v arijo, so načelno vedno sonorno zapeti.

Prevajalec se mora zavedati, da je v recitativu mogoče vložiti pavze na poljubna mesta in da sme pevec zaradi karakterizacije po svojem preudarku izpreminjati tonske barve. Vse to dokazuje, da je na eni strani za pevca in za njegovo igro, za miselno podajanje in za ustvarjanje odrskih likov recitativ eminentne važnosti in da je na drugi strani naša zahteva po jasnosti in miselni moči prevodov popolnoma upravičena. Pri komičnih vlogah je svoboda, katera je igralcu dovoljena pri recitativih, še posebne važnosti, ker so — tako je trdil Mozart — prav tu dovoljeni v igri nenaravnost, improviziranje in pa do neke mere celo pretiravanje in slikanje z vprijočimi barvami. Pri recitativu je važen izraz, — pri njegovem prevodu je važna razumljivost.

Pri recitativih je intervale treba razumeti psihološko; prevajalec ni vezan na originalno mero v taktu in tudi na predpisane pavze se mu ni treba ozirati. Te pavze lahko prevajalec postavi na popolnoma drugo mesto, če to zahteva nujnost nove tvorbe. Dobesedno prevajanje ni striktna zahteva, da morajo originalne note v recitativu ostati po vrednosti in po številu ohranjene, — vse to je rodila pedanterija tistih, ki vidijo le note in ne duha. Genialnost komponistov je s takim postopkom v velikem nasprotju: le-tem je šlo za izraz in tega morata ohraniti prevajalec in pevec.

Nekomplikiranost prevodov zahteva tudi običaj, da se recitativi prednašajo v bliskovitem tempu; razgovor se prepleta s čudovito virtuoznostjo (— tu so Francozi in Italijani prav posebni mojstri —) in besede se kar v zraku srečavajo. Pevec ima pravico, da od prevajalca zahteva jasnost teksta, ker mu je potreben za jasno izgovarjavo. Nastavek njegovega glasu in konkavna pozicija njegovega jezika nista ključ do umetniškega ustvarjanja. Igralčeva naloga je, da ustvarja na odru posamezne značaje; prvo sredstvo za dosego tega cilja pa je in ostane beseda: zapeta in izgovorjena. Pevec, ki svoj poklic izvaja le zato, ker mu je narava dala primerne glasilke, je podoben tistemu človeku, ki misli, da je kot violinist poklican izjavljati muzikalne misli pač zato, ker mu je pokojna teta zapustila gosli. Pevski pedagogi, ki prisegajo samo in edino na zveličavno preponsko mrežo in na resonanco v kosteh, ne vedo, da obstaja med muziko in petjem neko višje, božansko razmerje.

Ker je razumljivost teksta odvisna v prvi vrsti od ostre artikulacije konzonantov, imajo pevci (in to po pravici) pred temi poseben strah, ker jim ubijajo produkcijo lepih tonov. Tu je seveda treba najti srednjo pot, da bo zadovoljeno obema zahtevama. Vsekakor pa je le tisti pevec na pravi poti, ki polaga veliko važnost na ustvarjanje odrskega lika s pomočjo besednega formuliranja. Zato je prevajalec dolžan, da mu s kvalitetnim prevodom olajša to pot.

S primeri bomo podprli naša izvajanja, ko bomo govorili o prevodih arioznih mest in strogo melodičnih kompozicij.

Prehod med recitativičnim podajanjem in med arioznimi mesti tvori tako imenovani »*accompagnato*«, ki zadobi posebno pri Mozartu zaradi orkestralne spremljave značaj močnejše duševne napetosti in vódi v lirični izliv speva. Te prehode pojo posebno Italijani v vzvišenem deklamatoričnem prednašanju zelo sonorno, tako da je prehod v pravo petje skoro neopazen. Temu poduhovljenemu recitativu, ki zahteva strastno patetično pevsko deklamacijo in pa podajanje, polno notranjega življenja, mora prevajalec posvečati prav posebno skrb. Ta mesta ne prenašajo več popolnoma svobodnega prevoda, ki ne bi upošteval originalnih tonskih dolžin in takta, kolikor je to praktično izvedljivo. V splošnem veljajo tu že pravila za prevajanje teksta v melodičnih kompozicijah.

Pri tekstu v arijah, v spevih za dva ali za več glasov in v ansamblih smemo le v skrajnih slučajih muzikalna mesta redigirati in glasovne note preobračati, izpuščati, dodajati, podaljševati ali pa okrajševati, in to le takrat, če s tem rešimo miselne vrednote teksta pred propadom.

Seveda pa tudi tu obstaja popolna svoboda v izbiri besed, misli, izrazov, fraz in osebnega stila, dasi je treba posebne previdnosti in tenkočutne obzirnosti, če prevajamo besedila, ki slone na literarnih umotvorih avtorjev svetovnega slovesa. Njihovim besedam se moramo približati s posebnim spoštovanjem in priznanjem; tudi tu veljajo pravila in predpisi »kulturne zaščite«. Pogosto ne zadostuje niti to, da je prevajalec natančno zajel smisel in celotnost dela, da ga je razumel in po besedah prevedel. Treba je namreč tistega duha, ki notranjemu bistvu originala pripomore do ponovnega rojstva v značilnosti materinega jezika. Če prevajalčeva individualnost ni dovolj močna, bo vedno v dualističnem boju z originalom in pa z lastno produktivno silo v reprodukciji. Korektni prevajalec ubije original in rodi mrtev prevod! Tak prevajalec je podoben korektnemu igralcu, kateremu manjka tiste čudovite elastičnosti, ki je sposobna ustvariti na odru novega človeka.

Poznam nešteto nepoetičnih, korektnih, suhoparnih in pri tem še muzikalno napačnih nemških prevodov in smem brez pretiravanja izreči tole sodbo: naš Štritof je najboljši prevajalec opernih tekstov, kar jih sploh poznam. Njegov prevod »*Traviate*« je biser naše prevodne literature; to je popolnoma samostojna, originalna in duhovita tvorba, ki po svoji pesniški vrednosti mestoma prekaša celo original sam. Neverjetno je, da se, dokler je bil še med nami, ni nobeden slovenski komponist obrnil na njega s prošnjo, naj mu napiše operni libreto! —

Kako čudovito je v »*Traviati*« prevedeno mesto: »Mlada ljubezen, kako si čudežna!« Kako duhovito je prevedel težko mesto: Ah, s'è ciò ver, fuggite mi...«; beseda »fuggite« dobesedno pomeni toliko kot »bežite!«, smiselno pa to, kar pri nas v navadnem govoru izrazimo z besedami: »pojď' no, pojď'!« Štritof je dobesedni prevod tega mesta odklonil, ker bi to v slovenščini utegnilo zveneti prav tako banalno, kot bi v salonu deloval poldialektski izraz »pojď' no, pojď'!« Odločil se je za smiselno sorodnost in je prevedel: »Če je tako, kar nehajte!« Celó besedo »takó« je uporabil namesto dobesednega prevoda »res«, ker tak način izražanja bolj odgovarja našemu jeziku. Smisel je popolnoma zadet; Violetta hoče povedati Alfredu le to, da ji njegov način konverzacije ni po volji.

Prav tako so tudi ostali Štritofovi operni prevodi, katere natančno poznam, prava mojstrska dela. Za prevod »*Hoffmannovih pripovedk*« je potreboval

zelo veliko časa; na odru smo že študirali II. dejanje, medtem ko je on noč in dan predelaval prevod III. dejanja. Žal je Štritof pri prevodu te opere napravil veliko načelno napako: posegel je tudi v muzikalno stran dela; prirejal in obračal je tudi glasbene fraze. Tenorsko frazo je prepustil sopranu; s tem se je pregrešil proti zakonu o »kulturni zaščiti«. Te pravice nima nihče; to prav tako ni v redu, kot bi bilo neodpušljivo, če bi n. pr. nekdo pri nas preobračal Župančičeve verze ali pa Cankarjev tekst. Založniki z avtorskim pravom sicer dovoljujejo predelavo operet, ker so ta dela navadno tekstovno tako zastarela in muzikalno tako prenatrpana in času neprimerna, da jim more samo pomlajevalna kopel z moderniziranjem in z eventualnim lokaliziranjem dejanju nuditi drugo mladost. Tudi pri opernih delih je dopusten tako imenovani »vi-de«, to je izpuščanje določenega števila taktov in pa črtanje »da capo«-mest in obširnih kitic v spevih. Premembe muzikalne narave pa so načelno nedovoljene.

Štritof je imel obilo pesniškega duha, duhovitosti in humorja; prevajal in prirejal je tudi operete za ljubljanski oder in neprekosljiv je bil v sestavi tekstov za kuplete. Še danes ne morem pozabiti, kako sijajno se mu je posrečila rima v dveh zaporednih parih verzov, torej po vzorcu štirih »a«-jev. Takole je skoval te verze: »...in na prt daje kosti. A soseda ġa kar gleda, — vsa je bleđa kakor kreda.« — Zato me je močno začudilo, da Štritof v svojem izvrstnem prevodu »Don Pasquale« ni bolj izkoristil svojega humorja, katerega smo srečali v prevodih operetnih tekstov in pa prav posebno v duhoviti priredbi teksta v Bazilijevi ariji, ki je prevedena v koseščino. V primeri z nemškim prevodom se slovenski prevod preveč oklepa originalnih dovtipov in šal, ki delujejo dandanes pogosto naivno in premalo efektno. Medtem ko so nekatera mesta res posrečena in kar bleste od samih poskočnih in razposajeno duhovitih besed in fraz, so zopet prevodi drugih, posebno humorističnih mest, le povprečne vrednosti. Ob tej priložnosti naj omenim, da bi bilo po mojem mnenju najbolje, če bi prevode oskrbela istočasno, paralelno dva prevajalca, — torej vsak za sebe. Obe verziji bi skupno primerjala in se za bolj posrečeno *mestoma* odločila. Kako si praktično predstavljam dvoje paralelnih prevodov, naj pokaže primer poznanega mesta iz III. dejanja omenjene opere. V duetu med Norino in don Pasqualom je v centralnem delu poznan *larghetto* — odstavek v $\frac{3}{8}$ taktu, ko po klofuti ostane Pasquale sam s seboj in s to klofuto. Poleg italijanskega originala in nemškega prevoda stoji Štritofov in moj prevod. Tu ne gre za vprašanje kvalitete različnih prevodov, temveč le za demonstracijo, da je isto misel mogoče odeti v različne obleke in da je pri tem važno le eno: da smisel v glavnem ostane in da so besede primerne značaju osebe, na katero se nanašajo. Ti primeri naj tudi pokažejo, da bi utegnili koordinirani prevodi po sporazumu nuditi boljšo kvaliteto.

*I. E finita, don Pasquale, è finita, don Pasquale,
hai bel romperti la testa, hai bel romperti la testa!
Altro a fare non ti resta, altro a fare non ti resta,
che d'andarti ad affogar, che d'andarti ad affogar. —*

*II. Ja, sie wagte es mir eben eine Ohrfeige zu geben;
ich vernehme fernes Klingen, viele Englein hör' ich singen.
Von zwei Beinen, die ich habe, stehet ein's bereits im Grabe.
Don Pasquale, aus der Traum! Häng' dich auf am nächsten Baum. —*

III. *Izgubljen si, don Pasquale, izgubljen si, don Pasquale!*
Tvoje sanje so zbežale, tvoje sanje so zbežale.
Zdaj ti drugo ne ostane, zdaj ti drugo ne ostane,
kakor zanka krog vratú, kakor zanka krog vratú. —

IV. *Naj zavijem v rdečo ruto nezasluženo klofuto.*
Iz daljav done zvonovi, sladki angelski glasovi.
A ko mine bolečina, bo ostala otekline.
Ah, najbolje bo tako: močna zanka in drevo. —

Dunajski in moj prevod sta tu zavedno obšla pojav ponavljanja misli v posameznih verzih. Razlog za to leži v tem, da je na ta način prevajalcu dana večja možnost razmaha. Če bi si pa od ponavljanja misli obetali kak prav poseben igralski ali pa muzikalno-interpretacijski efekt, potem bi se seveda moral prevod na tej točki strogo ravnati po originalu. V našem slučaju pa je mogoče največji efekt, ki je tudi umetniško upravičen in fundiran, doseči na ta način, da interpretiramo tragikomični tekst tako, kot da bi peli najbolj resno arijo; lamentoso-melodija v orkestru in otroško prisrčen tekst delujeta že sama po sebi zaradi kontrasta z lepim petjem. Če izrečemo besedici »è finita«, zveni to drugače kot pa v prevodu, ker ima ta izraz v italijanščini neki prav posebni čustveni prizvok. Tu je treba seveda čuti, kako pravi Italijan te besede sočno in pomembno izgovori! Ta jezik je pač že sam po sebi prvopotenčni in najmočnejši pripomoček za izraz in pogosto že sam zadostuje, ker nosi veliko melodije v sebi. Nemški prevod vsebuje v 3. verzu štiri konzonante »b«, s katerimi deloma celo pričenjajo besede: *Beinen, habe, bereits* in *Grabe*; s tem je podana možnost posebne označbe prikritega joka, kar pa deluje močno samo v diskretnem podajanju, ki nikdar ne sme ubiti muzikalne linije na enem tonu.

Ker je teoretično mogoče prevesti vsako misel na poljubno veliko načinov — kolikor namreč načelno ne vztrajamo pri dobesednem prevodu — tudi prevajalcu pogosto pade na misel več prevodov, ki se mu zde enako dobri. Večkrat celo igralci na vajah predložijo svoje lastne prevode. Težko je v teatru prerokovati, kaj bo delovalo in kaj bo imelo uspeh.

Omenili smo že, da suponiramo pri prevajalcu poznavanje osnovnih glasbenih elementov, razlikovanje med poudarjenimi in nepoudarjenimi zlogi in znanje glasbene teorije. Poleg svojega lastnega jezika mora poznati značaj, dušo in običaje svojega naroda, njegov odnos do drame in komedije in njegove značilne posebnosti. Le tako bo mogel izbrati pravilne besedne izraze, šale in dovtype, ki bodo našli pravi odmev.

Posebno poglavje tvorijo prevodi verzificiranih libretov brez rim in z rimami. Če ni rim, ne delajo prevodi posebnih preglativ, ker so stopice v verzih že muzikalno, t. j. po taktovnem poudarku določene. Rime pa moramo, kolikor je to sploh praktično mogoče, obdržati tudi v prevodu. Ako pa bi bilo rime mogoče najti samo na ta način, da bi žrtvovali bistvo in jasnost misli, potem je bolje, da jih opustimo. Iz navedenega razloga je zastopal to mnenje Mozart, dasi je bil sicer velik zagovornik verzificiranega teksta. Sicer pa tudi poetična proza nosi v sebi verze in rime. Rime pa, kot so: »moj — tvoj«, »ljubezen — bolezen«, življenje — hrepenenje«, iti — hoditi«, ki jih tako pogostoma srečujemo v šlagerskih tekstih, pa bomo v libretih prav radi pogręšali.

Neverjetno težko je prevajati opere, katerih verzi zahtevajo več enakih zaporednih rim po vzorcu a a a, oziroma b b b. Največje probleme pa predstavljajo za prevajalca tisti teksti, ki nosijo v sebi prav satanske uganke posebnega kova, kot je to slučaj n. pr. pri Wagnerjevih operah, posebno pri »Ringu«. Mislim, da vsaj celoten »Ring« v slovenščino ni preveden. Poznam pa hrvaški prevod opere »Rensko zlato« in moram reči, da je nadvse odličen. Kako težko je v prevodu najti primerne aliteracije in zadeti besedne igre, naj priča sledeči primer:

Original:

*Wir Beide bauten schlummersbar
die Burg,
Mächt'ger Müh müde nie
stauten starke Stein wir auf;
steiler Thurm, Thür und Thor
deckt und schliesst im schlanken
Schloss den Saal.*

Hrvaški prevod:

*Nas dva smo digli bez sna divan
dvor.
Trajan bje trudan trud
kopat, kolat kamen tord;
toranj stirm, silna dver,
pri doorju su vitkog dvora štit.*

Takih in podobnih ugank je v eni sami operi kar na tisoče. Če pa aliteracije pustimo v nemar, je izgubljeno bistvo Wagnerjevega jezika; s tem pa izgubi celotno delo svojo vrednost. Prevajalci se s temi stvarmi ne ukvarjajo radi; tako delo požre veliko časa in bi prevajalec medtem lahko prevedel ne samo enega, ampak kar lepo število manj zahtevnih libretov.

Slovenskih prevodov, katere je napravil Smiljan Samec, žal, ne poznam. Vendar pa sem z njim o tej stvari obširno razpravljaj in prepričan sem, da je na tem področju odličen strokovnjak in praktik.

Prevajanje samo spada v preveč specialno umetniško stroko, da bi obširna razprava o njem mogla zanimati širšo publiko, — morda le toliko, kolikor je vredno vedeti, kako gre v splošnem tako delo od rok. Ker pa tudi za kvaliteto prevajanje velja — prav tako kot za vse umetniške panoge — da tudi na tem področju odloča v prvi vrsti nadarjenost in poseben talent, bo morda le v kom ta razprava vzbudila veselje in željo, da se še sam poskusi v tem poslu. To delo ubija živce in čas; nudi pa ob uspehu čudovit užitek in zadovoljstvo, ker nosi v sebi nešteto znakov produktivnega ustvarjanja.

Marjan Rus