

**Boris A. Novak**

*Mojstri svetovne lirike v dvojezični izdaji*

Zbirka **MOJSTRI LIRIKE: Francesco Petrarca** (prev. Andrej Capuder), **William Shakespeare** (prev. Janez Menart), **Charles Baudelaire** (prev. Andrej Capuder, Marija Javoršek, Jože Udovič, Cene Vipotnik in Božo Vodušek), **Rainer Maria Rilke** (prev. Kajetan Kovič) ter **Federico García Lorca** (prev. Jože Udovič, Aleš Berger, Ciril Bergles, Alojz Gradnik, Niko Košir in Peter Levec)  
Mladinska knjiga, Ljubljana 1998

Takoj na začetku je treba pohvaliti inovativno potezo založbe Mladinska knjiga, ki je lani zasnovala knjižno zbirko *Mojstri lirike*, namenjeno objavljanju najboljših dosežkov svetovne lirike na dvojezičen način. Ta zbirka je očitno naslonjena na zbirki *Lirika* in *Kondor*; ki že dolgo z uspehom izhajata pri Mladinski knjigi, saj so *mojstri lirike*, ki so zdaj zaživel v dvojezični izdaji, predtem v nekoliko drugačni obliki že izšli v *Liriki* oziroma *Kondorju*. Odločilne zasluge za ta ambiciozni in plodoviti projekt ima očitno neutrudni urednik te založbe, naš izvrstni prevajalec in publicist Aleš Berger.

Zagatne okoliščine slovenskega založništva so najbrž vplivale na to, da se tovrstna izdaja, ki je v drugih kulturnih okoljih dokaj običajna, pri nas pojavlja šele zdaj. Ideja sama seveda ni nova, vendar so jo doslej slovenski založniki zavračali, po navadi z utemeljitvijo, da dvojezična izdaja pesmi ne bi imela dovolj širokega kroga relevantnih bralcev (beri: kupcev) ter da bi na ta način povečan obseg knjige močno zvišal tiskarske stroške. Redke tovrstne prevodne knjige doslej (z več zvezki zbirke *Lirika* vred, kjer so bile nekatere najbolj znane ali po prevajalski plati najzahtevnejše pesmi natisnjene tudi v originalu) niso vzpostavile

potrebne kulture soočanja pesmi v izvirniku in prevodu, zato je treba zbirko *Mojstri lirike* šteti za pionirsko dejanje na tem področju.

Vzporednico elegantni opremi knjižne zbirke *Lirika*, ki jo je zasnoval naš znani oblikovalec Matjaž Vipotnik, pomeni tudi privlačna podoba zbirke *Mojstri lirike*, delo *Studia Vipotnik*.

Splošno znano je, da je pesem vselej tesno zraščena z naravo jezika, v katerem je napisana, zato mnogi trdijo, da je poezija načelno neprevedljiva. Pesniški jezik je jezik na kvadrat: naravni jezik uporablja kot material, ki ga s specifičnimi semantičnimi, ritmičnimi in evfoničnimi operacijami dvigne do sporočilnega bogastva, kakršnega naravni jezik nikoli ne more doseči. Ker se tako vzpostavi skrajno prefinjena in kompleksna tekstura odnosov med zvenom in pomenom, ki so možni le znotraj polja jezika, v katerem je pesem napisana, sleherni poskus prevajanja žal raztrga to izvorno pomensko—zvočno mrežo, da bi jo nadomestil z modelom te mreže v drugem in drugačnem jeziku. Če torej prevod pesmi ocenjujemo zgolj kot *re—produkcijo smisla*, to je značilno za tradicionalne koncepte prevajanja, potem smo obsojeni na to, da v prevodu že *a priori* vidimo zgolj upad smisla ali celo *ne—smisel*. To tradicionalno razumevanje prevajalskega procesa, v katerem je prevajalec zgolj pasivni prenašalec smisla iz enega v drug jezik, v svojih radikalnih izpeljavah obsoja prevajanje poezije kot *izdajstvo*. Duhovita italijanska besedna igra pravi, da je *traduttore* pravzaprav *traditore*, da je *prevajalec* torej *izdajalec*, znana pa je tudi naslednja šala: *Prevodi so kakor ženske – če so grde, so zveste, če pa so lepe, so nezveste*. Sporočilo te malce vulgarne šale, ki svojo domnevno duhovitost vleče iz mizoginije, zakriva prave probleme prevajanja poezije.

Že na ravni čiste logike razmerje med dvema kategorijama, v tem primeru *lepote/grdote* in *zvestobe/nezvestobe* prevoda, vzpostavlja štiri možne kombinacije:

*lep – zvest*

*lep – nezvest*

*grd – zvest*

*grd – nezvest*

Namesto za prevod kot *re-produkcijo smisla* se pisec pričujočih vrstic ogreva za razumevanje, ki prevodu podeljuje status *produkcije smisla* v novem jeziku – seveda na sledi izvirne in izvorne pesmi v drugem in drugačnem jeziku.

Obstajajo trije osnovni modeli prevajanja poezije:

Prvi model zanemarja vprašanja ritmike, evfonije in sploh pesniške oblike v veri, da se sporočilo pesmi skriva le na semantični ravni in da je torej pri prevajanju treba zgolj kolikor toliko zvesto posneti pomensko plast originala. Čeprav so zagovorniki te vrste prevajanja prepričani, da v prevodu "*rešujejo*" *sámo* "*pesniškost*" pesmi, ki jo vidijo v "*vsebiní*", gre pravzaprav za dvojni prevod – prevod iz enega v drug jezik ter obenem za prevod iz poezije v prozo. Prevodi pesniških besedil, ki temeljijo na tem modelu, so sicer lahko koristni na informativni ravni, vendar ne omogočajo estetskega doživetja pesmi, osnovni aksiom prevajanja poezije pa je, da mora pesniško besedilo tudi v prevodu učinkovati kot *pesem*.

Drugi, nasprotni model temelji na zavesti, da zvočnost (ritmika, evfonija itd.) pesmi ni zgolj lepo zvenceč okras "*vsebine*", temveč ena izmed konstitutivnih ravni sporočila pesmi, zato vztraja pri zvestem presajevanju formalnih razsežnosti organizacije pesniškega besedila. Ta model, ki se sicer zaveda ključne vloge "*glasbe besed*", ima v svojih radikalnih izpeljavah to pomanjkljivost, da pretirano mehanično vztrajanje pri prenašanju formalnih značilnosti izvirnika pogosto ni v skladu z naravo ciljnega jezika, zato tovrstni prevodi kaj radi zvenijo togo in vsiljeno.

Tretji model pomeni kompromis med prvima dvema: kar se da popolna zvestoba izvirniku tako na semantični kot na formalni ravni je tu zaželen ideal, ki pa ga je treba doseči z upoštevanjem razlik med izvornim in ciljnim jezikom, zato zagovarja odmike, ki so posledica nujnosti prilagajanja prevoda naravi ciljnega jezika. Prav ta model je po prepričanju pisca pričujočih vrstic najplodovitejši.

Takrat, ko gre za razlike na ravni verzifikacijskih principov (ko, denimo, prevajamo iz francoščine, ki temelji na silabični verzifikaciji, v slovenščino, ki temelji na silabotonični verzifikaciji), je torej treba ritmično podobo izvirnika prilagoditi bistveno drugačni ritmični naravi ciljnega jezika. Če bi v slovenskem prevodu postavljali naglase tja, kjer

stojijo v francoskem originalu, bi v slovenščini dobili ritmični zmazek, ki bi bil dobesedno neritmičen in amuzičen. Konstitutivni elementi francoskega verza so namreč število zlogov, cezura pri daljših verzih in stalni naglasi na koncu in na sredi verza, pred cezuro, to pomeni, da so vsi drugi naglasi premični. Lepota francoskega verza izvira prav iz ravnovesja stalnih naglasov, ki mu dajejo strukturno trdnost, in premičnih naglasov, ki rigidnost stalnih naglasov elegantno mehčajo. Konstitutivni elementi slovenskega silabotoničnega verza pa so iktična mesta, kjer – pač v skladu z vsakokratno metrično shemo – pričakujemo naglašene zloge. Francosko kombinacijo stalnih in premičnih naglasov je torej hočeš nočeš treba prilagoditi slovenski verzifikaciji, tako da slovenski prevodi francoskih verzov v vezani besedi po navadi učinkujejo bolj "pravilno" in "strogo" na ritmični ravni.

Spričo verzifikacijskih razlik se pogosto zgodi, da verzi, ki sicer nosijo enako ime, pravzaprav ne temeljijo na enakem ritmu: Homerjev heksameter ritmično ni enak heksametrom, ki so jih v ritmično posodo našega jezika prelili sijajni slovenski klasični filologi, vendar pa so znotraj verzifikacijskih kriterijev našega jezika ti verzi kar se da ustrezen približek Homerjevim heksametrom.

Pri prevajanju poezije so pomembne tudi razlike na ravni učinkovanja literarnih zvrsti in oblik med obema kulturama. Pogosto se dogaja, da igrajo iste ali podobne pesniške zvrsti in oblike različne vloge spričo specifičnih razlik med nacionalnimi književnostmi in lite–rarnozgodovinskimi konteksti. Zato je povsem legitimno, da je Paul Valéry prevajal latinske heksametre v francoske alaksandrince ali da je Oton Župančič uveljavil nadomeščanje francoskih aleksandrincev z jambskimi ("laškim") enajsterci pri prevajanju francoske dramske klasike.

Od teh načelnih problemov se vrnimo k zbirki *Mojstri lirike* in si ob nekaterih primerih oglejmo, kako so naši prevajalci reševali te zagate pri posameznih pesniških besedilih, ki so jih presajevali v slovenski jezik.

Prvi sveženj zbirke obsega pet knjig, pet izborov pesmi vrhunskih pesnikov različnih jezikov in kultur:

Izbor pesmi (51 sonetov, dve kanconi in sekstina) iz *Canzoniera* Francesca Petrarce je eden izmed najboljših prevajal-

skih uspehov Andreja Capudra; posebno vrednost njegovih prevodov vidimo v njihovem naravnem zvenu, to pa se pri prevajanju časovno odmaknjenih klasikov svetovne lirike le redkokdaj posreči.

Izbor sonetov Williama Shakespeara v prevodu Janeza Menarta je prav tako logičen izbor za zbirko *Mojstri lirike*, tako zaradi umetniške moči originalov kot zaradi mojstrskega prevoda, ki s sredstvi slovenskega jezika imenitno pričara bogastvo podob in čustev izvornih pesmi.

Pesmi Charlesa Baudelaira, očeta simbolistične in dekadence lirike, smo doslej imeli le v izboru *Rože zla*, ki je leta 1977 izšel v zbirki *Kondor* pri MK. (Baudelairove pesmi v prozi so v prevodu Marka Crnkoviča izšle leta 1992 v zbirki *Bela krizantema* Cankarjeve založbe.) Pohvalno je, da so delom dosedanjega kvarteta prevajalcev iz zbirke *Kondor* – se pravi, prevodom Jožeta Udoviča, Boža Voduška, Ceneta Vipotnika in Andreja Capudra – v *Mojstrih lirike* dodani tudi novejši prevodi Marije Javoršek, tako da ta knjiga razširja vednost širših krogov slovenskih ljubiteljev lirike o temnem in žarečem pesniškem svetu Charlesa Baudelaira.

Rainerja Mario Rilkeja tudi tokrat beremo in občudujemo v izjemno senzibilnih prevodih Kajetana Koviča, ki zvenijo tako naravno, kot bi šlo za slovenskega pesnika, to pa je najbrž največji kompliment, ki ga je mogoče podeliti prevajalcem.

Zelo smo veseli tudi ponovnega natisa izbora pesmi Federica Garcíe Lorce; v *Mojstrih lirike* so zbrani prevodi Jožeta Udoviča, Aleša Bergerja, Cirila Berglesa, Alojza Gradnika, Nika Koširja in Petra Levca.

Naj ob nekaterih prevodih Jožeta Udoviča opozorimo na napake, ki jih je prevajalec zagrešil na semantični in formalni ravni in ki jih razgrinja prav dvojezična izdaja v *Mojstrih lirike*. Navajamo prvo kitico Baudelairovega soneta *Horreur sympathique* (*Vabljiva groza*):

*De ce ciel bizarre et livide**Nebo se v mukah brez mej**Tourment  comme ton destin,  
Quels penses dans ton  me vide**trga kot ti in bled  –  
kaj v prazno ti dušo rosi,**Descendent? r ponds, libertin.**grešnik nemirni, povej!*

Ugotavljamo, da tipično Baudelairovo "bizarno in mrtvaško bledo nebo" v Udovičevem prevodu povsem umanjka, svobodomiselni francoski "libertin" pa postane tradicionalni krščanski "grešnik": slovenski prevajalec je torej nedopustno poenostavil nekatere ključne francoske pojme v tej pesmi in jih prilagodil tradicionalni slovenski katoliški miselnosti, ostrino in odprtost Baudelairovega spopada z Bogom pa je zamenjal s krčevitostjo tipično slovenske zaprtosti in zavrtosti. Sicer pa je tovrstne semantične probleme natančno analiziral že Tone Smolej v študiji *Podobje v Udovičevih prevodih Baudelaira* (zbirka *Interpretacije*, št. 6: Jože Udovič, založba Nova revija, 1997).

Isti prevajalec si je pri prevodih Lorce privoščil radikalna neujemanja od narave originala na formalni ravni. V tem izboru Lorcovih pesmi so objavljene kar tri romance, ki se v španskem originalu plodovito naslanjajo na ritmiko in evfonijo tradicionalnih španskih romanc. Za špansko verzifikacijo je značilen poliritmičen verz, kjer so možne različne stopice; če v skladu z verzološko teorijo Tom sa Navarra, kakor jo je razvil v temeljnem delu *M trica espa ola* (Syracuse University Press, 1956), upošteveno nenaglašene zloge pred prvim naglasom v verzu kot anakruzo, potem španski verz temelji na treh ritmičnih impulzih – trohejskem, daktilskem in njuni mešanici. Prešeren se je pri presaditvi poliritmične strukture španskih romanc odločil za ritmični model trohejskega osmerca, ki v primerjavi s poliritmijo izvornih španskih romanc učinkuje bolj pravilno, saj gre za monoritmico strukturo, vendar je nedvomno optimalen silabotonični model za poslovenitev španske romance. Pač pa je pri svojih "španskih" romancih



Prešeren spoštoval evfonični princip tako imenovane *španske asonance*, ki povezuje vsak drugi verz. Po navadi se v španskih narativnih pesmih asonanca menjava od kitice do kitice. V vseh treh Lorcovih romancah iz zbirke *Romancero gitano* (*Ciganske romance*), vključenih v izbor pesmi v *Mojstrih lirike*, pa ista asonanca evfonično "pokriva" in "lepi" celotno besedilo ter mu na ta način podeljuje očarljivo in zračno zvočno vezivo, značilno za asonirane glasovne figure: tako *Romance de la luna, luna* (*Romanca o luni*), ki obsega 36 vrstic, temelji na asonanci A - O, ki povezuje sode verze; *Romance sonámbulo* (kar je Alojz Gradnik napačno prevedel kot *Mesečno romanco*, saj gre za *Mesečniško romanco*), ki je zelo dolga (86 vrstic), v celoti temelji na asonanci A - A, ki prav tako povezuje sode verze; romanca *La cassida infiel* (*Nezvesta žena*), ki obsega 55 verzov, pa temelji na asonanci I - O, ki povezuje lihe verze. Toda Jože Udovič je vse tri Lorcove romance prevedel, kakor da gre za prosti verz - nikjer ni nikakršnega stalnega ritma, nikjer nobene sledi asoniranih zvočnih stikov. S tem radikalnim posegom je slovenski prevajalec Lorco "moderniziral", obenem pa mu je odvzel obsesivni ritem, ki ustvarja dramatično ozračje španskih romanc, ter čarobno muzikalnost, ki španskega lirika povezuje ne le z ljudsko ustvarjalnostjo (Lorca se je nanjo rad naslanjal, to zgovorno nakazuje že naslov zbirke *Ciganske romance*), temveč tudi s simbolističnim kultom "glasbe besed". Že Aleš Berger je v *Beležki o Udovičevih prevodih F. G. Lorce* (objavljeni v zgoraj že omenjenem zvezku *Interpretacij*, posvečenem Udoviču) ugotovil: "Nesporno je mogoče ugotoviti, da je Udovič - sledeč Gradnikovi praksi in po omahovanju z rimo v prvih prevodnih poskusih - zavestno zanemaril enega konstitutivnih elementov Lorcove poezije in na ta način razvezal njegov verz bolj v smeri modernizma, kot je to storil avtor. Za to 'sprostitvev' se ni odločil le pri Lorcovih romancah, kjer bi naslonitev na izvirno obliko nemara res učinkovala preveč tradicionalno (in za povrh še vzbujala asociacije na Prešerna), ampak tudi pri pesmih, v katerih je očitna povezava z muzikalnostjo francoskega simbolizma." Udovič, ki je bil velik pesnik ter pomemben in občutljiv prevajalec, je s svojim prevodom izbora Lorcove lirike, ki je leta 1958 izšel pod naslovom

*Pesem hoče biti luč*, nedvomno okrepil porajajočo se poetiko moderne lirike na Slovenskem ter spodbudil tedaj še opotekave poskuse pesnjenja v prostem verzu. Kljub tej zgodovinski zaslugi pa je Udovič naravi Lorcove poetike storil krivico: zahvaljujoč sicer lepo zvenečim Udovičevim prevodom, so generacije slovenskih ljubiteljev poezije prepričane, da je Lorca pesnik prostih verzov. Tovrstno prevajanje torej pomeni dezinformacijo o naravi poetike izvornih pesmi. Udovičevo formalno razpuščenost pri prevajanju Lorce ter drugih španskih in latinskoameriških lirikov je v zadnjih letih nadaljeval Ciril Bergles, na katerega torej lahko naslovimo enako kritiko.

Pisec pričujoče kritike je tudi sam prevajalec in se zaveda, da tudi sam ni imun pred tovrstnimi napakami. Prav zaradi nenehno prežeče nevarnosti napak na pomenski in/ali formalni ravni je soočenje izvirnika in prevoda tvegano, obenem pa nujno potrebno dejanje. Vzporedno branje izvirnika in prevodne variante pesmi nam namreč omogoča, da intenzivno doživimo vso lepoto originalne pesmi, globoko vraščene v svoj jezik, v isti sapi pa ugledamo tudi čudež prelitja te lepote v drug in drugačen jezik. Posrečena je misel Aleša Bergerja iz zapisa na zavihku knjig te zbirke, da gre za "*dvakratno življenje istih pesmi*". Naša civilizacija temelji na ustvarjalnem naporu prevajanja, ki premošča globoke razlike med jeziki, kulturami in narodi, estetskimi, družbenimi in religioznimi izkušnjami.