

Vikanje in tikanje v slovenskih prevodih Albeejeve drame *Kdo se boji Virginije Woolf?*

Tomaž Onič

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, SI-2000 Maribor
tomaz.onic@um.si

Prevajanje vikanja oz. tikanja iz angleščine v slovenščino (in obratno) predstavlja problem, saj moderna angleščina tega razlikovanja ne pozna. V slovenski prevod ga mora vpeljati prevajalec, tudi če v izvorniku ni jasne informacije o stopnji formalnosti ali vljudnosti, ki jo vikanje oz. tikanje izraža. Razprava obravnava to slogovno vprašanje in ugotovitve ilustrira z analizo rabe naslavljanja v dveh slovenskih prevodih drame Kdo se boji Virginije Woolf? E. Albeeja.

Ključne besede: angleška dramatika / prevodi v slovenščino / Albee, Edward / dramski slog / vikanje / tikanje

Uvod

Značaji dramskih oseb in njihovi medsebojni odnosi sodijo med ključne elemente dramske zgradbe. Dramatik jih oblikuje z različnimi jezikovnimi in nejezikovnimi sredstvi – od zelo nazornih, ki jih gledalec razbere že iz nekaj besed ali gest, do subtilnejših, ki relacije med osebami razkrivajo oz. oblikujejo šele v daljših dialogih ali scenah. Vikanje oz. tikanje najpogosteje uvrstimo med dokaj nazorne slogovne elemente, saj lahko raba ene ali druge oblike med govorcem in ogovorjenim vzpostavi jasen odnos različnih stopenj formalnosti, vljudnosti, solidarnosti, (pre)moči, spoštovanja ipd. Prav zaradi svoje jedrnatosti je vikanje oz. tikanje v dramskih besedilih zelo uporabno jezikovno in slogovno orodje, s katerim lahko dramatik z razmeroma malo replikami nakaže odnose med dramskimi osebami, kar je za dramsko besedilo zaradi njegovega omejenega obsega oz. časa trajanja uprizoritve pogosto zelo pripravno.

Nekateri jeziki med tema dvema oblikama naslavljanja ne razlikujejo. Med njimi je tudi moderna angleščina, ki je opustila razlikovanje med vikanjem in tikanjem, še prisotnim v stari in srednjeveški angleščini. V nekaterih skandinavskih jezikih (finščina, švedščina) razlikovanje sicer obstaja, vendar

je raba obeh oblik neuravnotežena, saj je vikanje omejeno na res izjemno uradne priložnosti, npr. naslavljanje kraljice. Tjaša Miklič navaja, da se v »danščini prične vikanje nekje v višini ministrstev, medtem ko je za univerzo in trgovino 'ti' edino ustrezen izraz« (22–3). Mnogi evropski jeziki uporabljajo standardni model razlikovanja med dvema oblikama, vikanjem in tikanjem, ki je precej pogost, slovenščina pa poleg teh dveh oblik pozna tudi onikanje, hiperformalno ogovorno obliko, ki je v sodobni rabi že zastarela (Toporišič 326). Reindl poleg teh treh ogovornih oblik obravnava še četrto, in sicer polovično vikanje, ki ga knjižna raba ne dovoljuje, v pogovornem jeziku pa je pogosto. Ta razprava se v nadaljevanju omejuje na vikanje in tikanje, ki sta v knjižnem jeziku najpogosteje rabljeni obliki, predvsem pa njuno razlikovanje v slovenščini in hkrati odsotnost le-tega v angleščini jasno ponazarjata problem, na katerega naleti prevajalec pri prevajanju tega jezikovnega in slogovnega elementa iz angleščine v slovenščino.

Neskladje med angleščino in slovenščino pri drugoosebnem naslavljanju se na ravni besedila kaže v rabi zaimkov in drugoosebnih glagolskih oblik. Pri zaimkih slovenščina razlikuje med oblikama *ti* in *vi* (in ostalimi sklanjatvenimi različicami), medtem ko moderna angleščina uporablja samo eno obliko, *you*. To seveda ne velja za starejša angleška besedila, kjer sta še vedno v rabi zaimka *thou* (imenovalniška oblika) in *thee* (dajalniška in tožilniška oblika) za tikanje ter *you* in *ye* za vikanje, razlikovanje pa se kaže še pri drugih zaimkih, ki izražajo tikanje, npr. pri svojilnih *thy* in *thine* (dve obliki svojilnega zaimka za rabo pred besedami, ki se začnejo s soglasnikom oz. samoglasnikom, podobno kot *a/an*) ter pri različnih zloženkah, npr. *thyself*. Pri glagolski rabi se v slovenščini razlika med vikanjem in tikanjem kaže v drugoosebni obliki spreganega polnopomenskega glagola, enako pri velelniški obliki, v sestavljenih časih pa v pomožniku in preteklem deležniku. Moderna angleščina ima – podobno kot pri zaimkih – tudi pri glagolskih oblikah za vikanje oz. tikanje skupno obliko, v starejših besedilih pa se razlikovanje kaže v drugoosebnih edninskih končnicah: pravilni glagoli dobijo obrazilo *-st*, npr. *comest*, *lovest*, nepravilni pa imajo posebno obliko, ki se razlikuje od nedoločnika, npr. *art*, *bast*, *dost*, *shalt*, *wilt*.

Trditev, da angleščina ne razlikuje med vikanjem in tikanjem, torej velja za moderno angleščino in s tem za večino sodobnih angleških (umetnostnih in neumetnostnih) besedil, ne pa tudi za obsežen korpus starejših zapisov, ki še vedno predstavljajo nezanemarljiv delež angleške pisane besede. Besedila, kot so razne zgodovinske kronike, pravni arhivi, liturgična besedila, osebni dnevniki, osebna korespondenca ipd., so v glavnem dostopna omejenemu krogu uporabnikov. Za razliko od teh pa so starejša književna dela, ki prav tako vsebujejo to razlikovanje, še danes močno prisotna v široki uporabi, zato je precej verjetno, da tudi sodobni bralec oz.

prevajalec pri prebiranju starejših angleških književnih del naleti na vikanje in tikanje, čeprav je to razlikovanje danes zastarelo, besedila pa časovno ali slogovno zaznamovana.

Drugoosebno naslavljanje v angleščini

Temeljno delo na področju preučevanja drugoosebnega naslavljanja v angleščini sta že v 60-ih letih 20. stoletja letih opravila Roger Brown in Albert Gilman. Med drugim ugotavljata, da se je razlikovanje med vikanjem in tikanjem v razvoju angleškega jezika od stare preko srednjeveške do moderne angleščine opustilo postopoma. Časovni potek opuščanja ni natančno opredeljen (Lass, vol. III, 148; Crystal 45), obstaja pa precej hipotez in utemeljenih predvidevanj, na osnovi katerih je mogoče izdelati dokaj izpopolnjeno sliko razvoja.

Stara angleščina je edninsko in množinska obliko drugoosebnega zaimka *þū* in *gē* razlikovala že v 9. stoletju, v poznejši srednjeveški angleščini pa sta se ti razvili v *thou* in *thee* za ednino ter *you* in *ye* za množino (Lass, vol. II, 117). Blake (536) ugotavlja, da se je že v 13. stoletju med višjimi sloji namesto *thou* in *thee* pojavljala raba zaimka *you*, kar bi naj bil po splošnem prepričanju zgodovinarjev jezika zametek uvajanja sistema vikanja po vzoru francoskih *tu* in *vous* (Walker 75). Katie Wales pri tem opaža vpliv francoske dvorne literature na to razlikovanje, saj se tam dosledno uporablja oblika *vous*. Nekateri raziskovalci (npr. Mustanoja 124–8) razlagajo rabo zaimka *you* za ednino kot posledico takratnega razvoja in obstoja »pluralis maiestatis«, vendar ta teza nima širše podpore. V Shakespearovem času, ki ga štejemo za začetek obdobja moderne angleščine, *you* prevzema vlogo nevtralnega zaimka. *Thou* in *thee*¹ sta še precej razširjena, a postajata sčasoma stilno zaznamovana; npr. razlikovanje uporablja tudi angleški prevod biblije iz leta 1611, temeljno in vplivno besedilo, znano kot Biblija kralja Jamesa, ang. *King James Bible*.

Lass (149) omenja dva poglavitna odnosa, ki sta se vzpostavila med govorcema ob uporabi *thou* in *thee*: kadar sta bila rabljena recipročno, je bilo iz te rabe mogoče razbrati intimen, prijateljski, emocionalen odnos, če pa sta bila rabljena enostransko, torej samo s strani govorca, sta izražala statusno razliko in pejorativni ton v odnosu do nižjega razreda. Znan primer slednjega je žaljivka »*I thou thee, thou traitor!*« (glagolska raba), ki jo je na Raleighovem sojenju 1603 obtoženemu izrekel glavni tožilec, Raleigh pa ga je v odgovoru naslovil z *you*: *It becometh not a Man of Quality and Virtue, to call me so: but I take comfort in it, it is all you can do*« (Mencken). Glagolsko rabo zaimka *thou* zasledimo tudi v Shakespearovi *Dvanajsti noči* (angl. *Twelfth*

Night), ko Sir Toby Belch poučuje Andrewa Aguecheeka, kako naj sestavi nesramno pismo za Violo. Zanimivo je, da se izraz pojavi znotraj razmeroma formalnega izziva na dvoboj, poleg tega pa, kot vidimo, tudi Sir Toby Andrewa tika: »Go, write it in a martial hand; /.../ taunt him with the licence of ink: if thou thou'st him some thrice, it shall not be amis.« (Shakespeare 704). Pri tem glagolska raba izraza *thou'st* (ki sicer ni glagol) ne pomeni samo *tikati*, ampak *zmerjati* (in pri tem verjetno uporabiti tikanje) in ima hkratno funkcijo besedne igre.

Hkrati z gornjimi ugotovitvami Lass izraža tudi dvom, da bi rezultati raziskave, v katero so bila vključena le književna dela, kazali splošni prerez jezikovne rabe tedanjega časa. Skrbi ga neupoštevane vsakdanje rabe jezika, ker je s tem izpuščen govor nižjega sloja prebivalstva, za katerega lahko utemeljeno domnevamo, da je bil vseboval veliko tikanja. Takratna književnost (njeni ustvarjalci in uporabniki) je bila v veliki meri domena posameznikov iz višjega sloja, ki niso poznali rabe vikanja in tikanja med govorniki nižjega sloja oz. je verjetno v avtentični obliki niso namensko vključevali v književna dela. Poleg tega pravi, da preučevanje rabe tega pojava v književnosti ne more biti dokaz njegove rabe v živem jeziku, saj gre za konstruirane situacije in s tem tudi za rabo, ki v prvi vrsti služi zgradbi literarnega dela. Pri tem estetska funkcija pogosto prevlada nad spoznavno in zato ni nujno zvesta zgodovinski rabi nekega jezikovnega pojava. Avtor nadalje navaja raziskave zasebne korespondence in ugotavlja, da so te prinesle pričakovane rezultate: tikanje v pisnih izraza precejšnjo stopnjo intimnosti med piscem in prejemnikom ali pa vsaj kaže na enakovreden odnos med njima. To ne preseneča, saj so pisma med prijatelji in družinskimi člani že sama po sebi intimnejše narave, dopisovanja med pripadniki višjega in nižjega sloja pa je razmeroma malo. Novejše analize (Walker) so raziskale stenograme zasliševanja prič v sodnih procesih iz poznega 16. stoletja. Tako so raziskovalci dobili vpogled v avtentičen govor, hkrati pa niso izključili govorcev iz nižjega sloja, kar je omogočilo vpogled v govorne vzorce te skupine prebivalstva. Walker (377) navaja, da raba *thou* in *thee* v pregledanih zapisih večinoma poudarja intenzivna čustva govorca do nagovorjenega, predvsem izraža jezo ali prezir. To ni nenavadno, saj so pričanja pogosto čustveno intenzivna. Walker še dodaja, da raba tikanja le redko kaže na razredne razlike.

Rezultati preučevanja vloge tikanja (tj. rabe *thou* in *thee*) v književnih in neumetnostnih besedilih se med sabo torej ne razlikujejo v veliki meri. Na osnovi povedanega lahko zaključimo, da je tikanje v srednjeveški angleščini med sogovornikoma večinoma ustvarilo prijateljski ali zaničevalen ton pogovora – odvisno od konteksta in okoliščin – ter da se je v tovrstnih situacijah tudi pojavljalo. Pri interpretiranju teh ugotovitev je treba

upoštevati tudi dejstvo, da predstavljajo analizirana besedila le majhen del takratnega diskurza. Za preučevanje je izgubljenega predvsem veliko govorjenega jezika, katerega zapisi ne obstajajo.

Raba zaimka *you* kot nevtralnega standarda za ednino in množino se je dokončno ustalila sredi 18. stoletja (Lass, vol. III, 153), *thou* in *thee* pa sta se ohranila (in se še uporabljata) le v nekaterih segmentih jezika. Tako ju tudi danes še srečamo v religiozni rabi nekaterih veroizpovedi, npr. v ortodoksni molitvi *Thou Art Our God Everlasting* ali v katoliškem poročnem obredu: *I, John, take thee, Mary, for my /.../ itn.* Pogosta sta v poetičnem jeziku, npr. v Shelleyjevem verzu *O wild West Wind, thou breath of Autumn's being* (40), stare oblike tikanja (*tha/thee*) pa ohranjajo tudi nekateri dialekti, npr. zahodni yorkshirski (Hogg 144). V govorjenem jeziku je ta pojav najdlje preživel – še pozno v 19. stoletje (Birch 46) – v jeziku protestantske verske ločine kvekerjev v Veliki Britaniji in ZDA, ki so to rabo izbrali iz verskih razlogov, pa tudi v upanju, da bo v pomoč ideji enakosti med ljudmi (Leith 108; Crystal 71). Tudi ta besedila predstavljajo del angleškega pisnega in govornega korpusa, zato jih v prevodoslovju ne gre prezreti, vendar je stik prevajalca s starimi oblikami naslavljanja med vsemi omenjenimi skupinami najbolj upravičeno pričakovati pri prevajanju književnih besedil.

Vikanje in tikanje pri prevajanju

Vikanje oz. tikanje torej predstavlja prevajalski problem takrat, ko sta izvorni in ciljni jezik v rabi le-tega neskladna, kot je to pri slovenščini in angleščini. Reševanje tega problema zahteva iskanje tako teoretskih prevajalskih pristopov kot tudi konkretnih prevodnih rešitev, potreba po teoretski obravnavi tega vprašanja pa je toliko večja, ker vikanje in tikanje nista omejena zgolj na nekatere segmente jezikovne rabe ali uporabniške zvrsti, ampak sta splošno prisotna. Za prevajalsko prakso to pomeni, da se takim prevajalskim situacijam ne more izogniti noben segment prevajanja ali tolmačenja. Med književnimi besedili je to vprašanje najbolj aktualno za dramo (in ostale absolutne zvrsti po Szondiju), ker temelji na prikazovanju dogajanja, pri tem pa kot glavno jezikovno orodje uporablja dialog, kjer je delež drugoosebnih naslavljanj razmeroma velik.

Prevajanje vikanja in tikanja ni enako zahtevno za prevajanje v obe smeri. Pri prevajanju iz slovenščine v angleščino se prevajalcu ponuja naravna prevodna rešitev: tako vikanje kot tikanje se prevajata z edino obstoječo drugoosebno ogovorno obliko v angleščini, tj. z zaimkom *you* in ustrežno skupno glagolsko obliko. Ta rešitev se v praksi velikokrat izkaže za sprejemljivo, žal pa pogosto nima alternative, tudi kadar ni povsem

ustrezna. Težavi se s tem na ravni ubesedovanja sicer izognemo, vendar to lahko povzroči izgubo ali okrnitev pomenskega potenciala, ki zaradi neobstoja formalnega razlikovanja med vikanjem in tikanjem ni neposredno prenosljiv v ciljni jezik. S tem se izgubi nazoren pokazatelj medsebojnih odnosov, ki izraža formalnost, vljudnost, solidarnost itn. To pomeni oženje pomenskega potenciala, še posebej, če je kateri od teh odnosov v izvirnem besedilu poudarjen ali nakazan prav z rabo vikanja ali tikanja. Spreten prevajalec poskuša to izgubo kompenzirati² z drugimi elementi, ki prav tako oblikujejo oz. izražajo medsebojne odnose.

Nekoliko zahtevnejše je v tem pogledu prevajanje iz angleščine v slovenščino (in v druge jezike, ki razlikujejo vikanje in tikanje). Prevajalec mora namreč pri vsakem drugoosebnem ogovoru (iz katerega v angleščini ni razvidna relacija, ki jo sicer nakazuje raba vikanja ali tikanja) izbrati eno ali drugo obliko. S tem je jasno izražen odnos med sogovornikoma, ki v izvirniku morda ni eksplicitno izpostavljen ali pa je celo namenoma prikrit. V slovenščini je to mogoče ohraniti le, če se prevajalec uspe izogniti neposrednemu ogovoru z uporabo neosebne glagolske oblike, kar ni vedno izvedljivo, pa tudi kopičenje takih prevodnih rešitev zveni nenaravno in zato deluje le z določenimi omejitvami. Po drugi strani pa je mogoče ta jezikovni instrument obrniti v prid prevoda. Vikanje/tikanje je uspešen element kompenzacije, s katerim lahko prevajalec nadomesti izpad drugih jezikovnih ali slogovnih elementov, ki sicer izražajo relacije med sogovorniki, a jih zaradi jezikovne ali kulturne ovire ni mogoče prenesti v ciljni jezik. Raba vikanja ali tikanja lahko tudi z zelo jasno razmejitvijo med formalnim in neformalnim tonom diskurza v določeni dramski situaciji hitreje kot mnogi drugi elementi nakaže želeni register ali njegovo nenadno spremembo, kar bomo v naslednjem razdelku ponazorili s primeri.

Pri prevajanju celotnega besedila se prevajalec o rabi vikanja in tikanja seveda ne odloča v vsakem primeru sproti, ampak izbira posamezne jezikovne oblike v skladu s predhodno izdelanimi prevajalskimi normami in strategijami (Toury, *In search, Descriptive*). To še posebej velja za slogovne prvine besedila, ki so v slovenskih dramskih prevodih pogosto zapostavljene (gl. Mozetič, »The Impact« 124).³ Tudi vikanje/tikanje je značilen primer slogovne prvine, ki ga mora prevajalec načrtovati pred začetkom prevajanja. Za vsako osebo mora predvideti, kako bo ta v posameznem delu drame naslavljala druge, in vse rabe med sabo uskladiti. V nasprotnem primeru to ne škoduje le delu besedila, kjer se pojavi, ampak zmoti celoten sistem vikanja in tikanja ter ruši dramsko logiko. Odnosi med osebami so pogosto kompleksni in včasih vztrajajo prav na meji formalnosti in neformalnosti, spoštovanja in norčevanja, vljudnosti in ironije ipd. To nihanje, ki povečuje dramsko napetost in gledalčevo angažiranost, je v angleščini lahko uspešnejše, saj gledalec iz zaimka ali glagolske oblike ne more raz-

birati eksplicitne informacije o vikanju oz. tikanju, medtem ko v slovenščini izbira ene od oblik neposredno izrazi stopnjo formalnosti odnosa. Raba tikanja ali vikanja in morebitne spremembe le-te morajo zato temeljiti na predhodni analizi izvirnika, predvsem dramskih oseb in odnosov med njimi, saj se le tako lahko izognejo naključni rabi in postanejo plod prevajalske odločitve, ki je pogosto kompleksnejša, kot se kaže ob prvem branju.

Analiza rabe vikanja in tikanja v *Kdo se boji Virginije Woolf?*

Ta razdelek analizira rabo vikanja in tikanja v dveh slovenskih prevodih drame Edwarda Albeeja *Kdo se boji Virginije Woolf?*.⁴ Prevod Maile Golob iz leta 1964 obstaja samo v neobjavljeni delovni različici, prevod Zdravka Duše pa ima delovno (1997) in objavljeno različico (2001), ki se z vidika vikanja in tikanja ne razlikujeta, zato sta obravnavani skupaj.

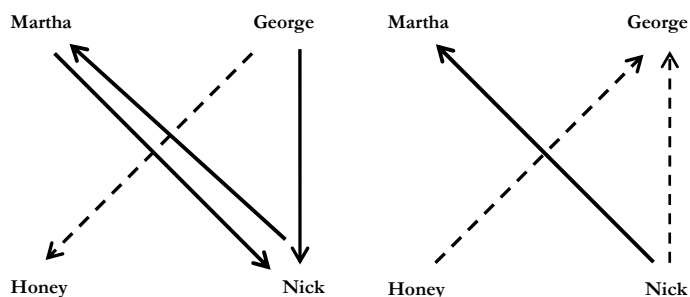
V obeh prevodih najdemo primere, ko dobro izbrana raba vikanja oz. tikanja ali pa učinkovit prehod iz ene oblike v drugo okrepi dramsko zgradbo, vendar je sistematična raziskava pokazala, da M. Golob njihove možnosti za poudarjanje medosebnih razmerij bolje izkoristi. Raziskava analizira (vse) replike, kjer neka oseba naslavlja drugo z vikanjem ali tikanjem (razvidnim iz glagolske oblike ali zaimka), posebna pozornost pa je posvečena situacijam, v katerih neka oseba naslavlja drugo osebo prvič (prvi jezikovni kontakt), ter tistim, v katerih se v odnosu istih dveh oseb ogovorna oblika spremeni (vikanje preide v tikanje ali obratno). Prvo naslavljanje med osebama vzpostavi odnos (in nivo formalnosti), spremembe le-tega pa sooblikujejo razvoj dramskih značajev.

Iz tabele 1 je razvidno, da sta oba prevajalca izbrala tikanje znotraj obeh zakonskih parov, kar je pričakovana odločitev. Pri vseh ostalih odnosih se je Maile Golob pri začetnih ogovornih oblikah odločila za vikanje, v Duševem prevodu pa mlajši par starejšega vika, starejši pa mlajšega dosledno tika. S tem dobi bralec/gledalec prvo informacijo o nivoju formalnosti in vljudnosti med njimi, spremembe ogovornih oblik pa prispevajo h karakterizaciji oseb in razvoju njihovih medsebojnih odnosov. Poudariti velja, da je oblikovanje slednjih s pomočjo vikanja in tikanja popolnoma v domeni slovenskega prevajalca, saj tega pojava, ki postane v prevodu učinkovito dramsko orodje, v izvirniku ni. Tu pride do izraza dvojna vloga prevajalca, na katero opozarjata Leech in Short: prevajalec bralec in prevajalec avtor; po poglobljenem branju izvirnika postane prevajalec dejansko tvorec oz. pisec besedila v ciljnem jeziku, kar v primeru drame pomeni, da odnose med dramskimi osebami (oz. potencial za njihov razvoj) v ciljnem besedilu ustvarja na novo.⁵

	Golob, 1964	Duša, 1997 in 2001
G ↔ M	<u>TIKANJE</u>	<u>TIKANJE</u>
N ↔ H	<u>TIKANJE</u>	<u>TIKANJE</u>
N → G	<u>VIKANJE</u>	<u>VIKANJE</u> , razen enkrat v 2. dejanju med Marthinim osvajanjem
H → G	<u>VIKANJE</u>	<u>VIKANJE</u> , razen enkrat v 1. dejanju, ko se George vrne k družbi s steklenico viskija, Honey je opita
N → M	<u>VIKANJE</u> do Marthinega osvajanja v sredini 2. dejanja, ko še sedita na kavču; nato <u>TIKANJE</u> vse do začetka 3. dejanja, ko ga po neuspehu v postelji George in Martha zasmehujeta; (pred Georgeovim prihodom se pojavi eno ironično <u>VIKANJE</u>), nato <u>VIKANJE</u>	<u>VIKANJE</u> do Marthinega osvajanja v sredini 2. dejanja, ko z Nickom plešeta; nato <u>TIKANJE</u> sicer do konca igre, a se v 3. dejanju z drugimi sredstvi spet vzpostavi formalen odnos, Nick jo tam dvakrat imenuje »gospa«, kar je ekvivalento stopnji formalnosti pri <u>VIKANJU</u>
H → M	<u>VIKANJE</u>	<u>VIKANJE</u>
G → N	<u>VIKANJE</u> vse do 3. dejanja, ko ugotovi, da Nick ni uspel spolno zadovoljiti Marthe; nato <u>TIKANJE</u> skoraj do konca igre oz. dokler se Nick ne vrne s Honey iz kopalnice za zadnjo Georgeovo »igro«; nato <u>VIKANJE</u>	<u>TIKANJE</u>
M → N	<u>VIKANJE</u> vse do 2. dejanja, ko sta sama, Martha osvaja Nicka; nato <u>TIKANJE</u> skoraj do konca oz. do Georgeove pripovedi o sinovi smrti; nato <u>VIKANJE</u>	<u>TIKANJE</u>
G → H	<u>VIKANJE</u> , razen enkrat v 2. dejanju, ko se Honey zbudi in pride iz kopalnice, a še ni čisto prisebna, Martha in Nick sta v kuhinji ali spalnici	<u>TIKANJE</u>
M → H	<u>VIKANJE</u>	<u>TIKANJE</u>

Tabela 1: Sistematičen prikaz rabe vikanja in tikanja v obeh prevodih upošteva vsa medsebojna razmerja znotraj četverice dramskih oseb – štirikrat po tri odnose –, saj lahko vsaka vika ali tika vsako od preostalih treh. Puščica (→) med začetnicami imen v prvem stolpcu pomeni smer naslavljanja. Odnosa med zakoncema, ki se v obeh parih med sabo vzajemno tikata, sta označena z dvojno puščico (↔). Pri vsakem odnosu je najprej zapisana oblika prvega naslavljanja, v katerem je uporabljeno vikanje ali tikanje, nato pa vsi prehodi iz ene v drugo obliko; nakazano je tudi mesto spremembe.

Diagrama na sliki 1 ponazarjata prehode med vikanjem in tikanjem v prevodih (Golob levo, Duša desno). Prekinjena črta pomeni, da se drugačna ogovorna oblika (od začetne) pojavi samo enkrat oz. v eni repliki, polna črta pa pomeni, da ena oblika preide v drugo za dalj časa (za natančna mesta prehoda gl. tabelo 1). Smer puščice pove, katera oseba z vikanjem ali tikanjem naslavlja drugo. Gostota povezav ter zveznost oz. prekinjenost črte kažeta izkoriščenost možnosti, ki jih slovenskemu prevajalcu nudi učinkovita raba vikanja in tikanja. Levi diagram (starejši prevod) ima več povezav, predvsem pa več »polnih«, kar pomeni, da je prevajalkina odločitev za trajnejši prehod vikanja v tikanje ali obratno pomembno prispevala k oblikovanju in prikazovanju razmerij med dramskima osebama, ki ju povezuje puščica. To so razmerja George → Nick, Martha → Nick in Nick → Martha, medtem ko je novejši prevod med temi s prehodom vikanja v tikanje izkoristil samo slednjega. Oglejmo si ta tri razmerja podrobneje (gl. tabelo 1).



Slika 1: Prehodi med rabama vikanja in tikanja v prevodih M. Golob (levo) in Z. Duše (desno)

George → Nick

Ta odnos se skozi dramo močno spreminja. Oba prehoda med vikanjem in tikanjem sta dobrodošla, saj jasno nakažeta radikalno spremembo v njunem odnosu. V začetku drame se zdi, da George Nicka preizkuša, v dialogu in vedenju je pokroviteljski, ves čas vztraja na tanki meji med igrano iskrenostjo in norčevanjem, zaveda se svojega nadrejenega položaja ter se vidno zabava ob Nickovih poskusih iskanja »pravih« odgovorov, za katere ta misli, da bodo dolgoročno dobro vplivali na njegovo kariero. Začetna izbira vikanja v starejšem prevodu vzpostavlja nevtralnno (formalno) distanco, ki v slovenskem prostoru navadno velja za dva profesorja, ki sta se šele spoznala. Tudi Georgeovo tikanje v novejšem prevodu lahko pojasnimo z neenakostjo v starosti in položaju (George je starejši, je tudi rektorjev tast in hkrati gostitelj), a pomanjkljivost te izbire se pokaže v tretjem dejanju, ko po Nickovem neuspehu v postelji z Martho prehod na tikanje pri Golobovi stopnjuje Nickovo ponižanje, saj hkrati izpostavi tudi Georgeovo moralno zmagoslavje; pri Duši pa zaradi začetne izbire tikanja te možnosti ni:

Nick: Vicious ...

George (*finishing it for him*): ... children. Hunh? That right? Vicious children, with their oh-so-sad games, hopscotching their way through life, etcetera, etcetera. Is that it?

Nick: Something like it.

George: Screw, baby.

Martha: Him can't. Him too fulla booze.

George: Weally? (*Handing the snapdragons to Nick.*) Here; dump these in some gin. (A 116–7)

Nick: Kakšna zlobna ...

George (*namesto njega dokonča stavek*): ... otroka. Hm? To ste hoteli reči, kajne? Zlobna otroka, ki se igrata svoje na videz žalostne igrice in skakljata skozi življenje, ko da je igrača. Sem uganil?

Nick: Da, nekaj podobnega sem hotel reči.

George: V rit se ugrizni, fant!

Marta: Se ne more. Saj je pijan ko čep.

George: Ubožček. (*Da Nicku šopek.*) Na, daj rožicam tudi malo žganja. (G⁶ 130–1)

Tikanje se obdrži do takrat, ko George pošlje Nicka v kopalnico po Honey, češ da morajo biti vsi zbrani pri zadnji igri: »Ti; ti ... hej ... ti; tvoje male ženke ni tukaj. / ... / Privedi jo sem, svojo ženke!« (G 136). Nick odide in ko se vrne s Honey, ga George spet vika:

George (*to Nick*): Well speak to your little wifelet, your little bunny, for God's sake. (A 124)

George (*Nicku*): Za vraga vendar, **zbrigajte** se no že za svojo ženke, za putko-tutko. (G 141)

To vikanje, ki ostane do konca drame, na tem mestu ponovno vzpostavi distanco do ogovorjenega, vendar zelo drugačno od tiste na začetku, ko so okoliščine bolj nevtralne. Tu je namreč jasno, da se pri tem prehodu na vikanje George odmakne od nasprotnika, ki ga je pred tem popolnoma degradiral. Vikanje je znak, da ga je odrinil, potem ko je s psihičnimi igrkami z njim opravil. Zadnja igra namreč ni več naperjena samo proti njemu, ampak je popolno uničenje za vse štiri. V novejšem prevodu tega vidika ni, saj George skozi vso predstavo Nicka dosledno tika. Enako velja za Marthin odnos do Nicka.

Martha → Nick

Odločitev prevajalke, da v začetku tega odnosa vzpostavi vikanje, se je tudi tu izkazala za učinkovito. Martha se kljub vikanju do Nicka vede precej domače, kar je očitno tako Georgeu kot gledalcu. Vsebina pogovorov, ki jih načinja z njim, je zelo osebna, zato je vikanje zgolj navidezen znak formalnosti. Martha prvič uporabi vikanje v prvem dejanju, po tem, ko Honey razkaže hišo:

Martha (*to Nick, as Honey beams*): Hey, you must be quite a boy, getting your Masters when you were ... what? ... twelve? (A 35–6)

Marta (*se obrne k Nicku – Miška medtem kar sije od zadovoljstva*): **Vi ste** pa tič, kaj, **da ste napravili** maturo ... s koliko že ... z dvanajstimi leti? (G 32)

Martha preide na tikanje sredi drugega dejanja, ko njeno (nikoli posebno prikrito) osvajanje mladega kolega postane direktna odkrita ponudba. S tem opazno odpade tudi izraz jezikovne formalnosti. V sobi sta sama; Nick je pred tem odpeljal Honey v kopalnico zaradi njenega slabega počutja, George pa je odšel po led:

Martha: Hey ... hand me a cigarette ... lover. (*Nick fishes in his pocket.*) That's a good boy. (A 97)

Marta: **Hej ... daj** mi cigareto ... **ti** donhuanček (*Nick po žepu išče cigarete.*) ... No **vidiš**, kako **si** priden. (G 107)

To zapeljivo tikanje, ki je nedvomno znak intimnega odnosa, dobi v tretjem dejanju, ko se Nick in Martha vrmeta iz spalnice, zaničljiv ton. Martha je razočarana, Nick osramočen:

Martha: /.../ Relax; sink into it; you're no better than anybody else.

Nick (*wearily*): I think I am.

Martha (*ber glass to her mouth*): You're certainly a flop in some departments.

- Nick (*wincing*): I beg your pardon ...?
 Martha (*unnecessarily loud*): I said, you're certainly a flop in some ... (A 111)
- Marta: /.../ **Nehaj** se že napihovati; takšen **bodi**, kakršen **si**; nič boljši **nisi** od drugih.
- Nick (*utrujeno*): Boljši sem.
 Marta (*vzdigne kozarec k ustom*): V nekaterih situacijah **si** prava reva.
 Nick (*se zadržane*): Kako prosim ... ?
 Marta (*brez potrebe glasno*): Rekla sem, da **si** v nekaterih situacijah prava reva ... (G 124)

Tikanje ostane do zadnje igre, *bringing up the baby*, v kateri George Marthi sporoči smrt njunega namišljenega sina. Martha se zlomi in v navalu žalosti in jeze fizično napade Georgea; Nick jo zgrabi in ji zvije roke za hrbet. Tu in čez nekaj replik še enkrat Martha Nicka vika. Čeprav je to verjetno bolj nagonski impulz kot pa racionalna izbira, s tem pokaže, da se je v svoji podzavesti od Nicka oddaljila (začetni del prve replike je namenjen Georgeu, drugi del in druga replika pa Nicku). Duša se v prvem primeru neposredni uporabi vikanja ali tikanja izogne, v drugem pa uporabi tikanje, kar je v skladu s strategijo, ki jo upošteva v celotnem besedilu. Kljub temu, da prehoda v vikanje ni, se vseeno tudi v prevodu čuti nekoliko ohlajen in bolj uraden odnos med Martho in Nickom; gotovo tudi zato, ker jo slednji nekajkrat imenuje *gospa* (v angleščini *lady*):

- Martha: [*to George*] I WON'T LET YOU DO THIS, [*to Nick*] GET YOUR HANDS OFF ME! /.../ LET ME GO! (A 135–6)
- Marta: [*Georgeu*] TEGA TI NE DOVOLIM! [*Nicku*] **IZPUSTITE** ME! /.../ **IZPUSTITE** ME! (G 156–7)
- Marta: [*Georgeu*] TEGA MI NE BOŠ DELAL! [*Nicku*] ROKE STRAN OD MENE! /.../ **IZPUSTI** ME! (D 71)

Nick → Martha

Nick v začetku obeh prevodov Martho vika. Takih primerov je v prvem dejanju malo, saj se pogovor bolj vrti okrog mlajšega profesorskega para, to pa zmanjšuje verjetnost, da bi do ogovora z direktno rabo vikanja sploh prišlo. Ko do vikanja le pride, gre navadno bolj za fraze brez globljega sporočilnega pomena, a tudi iz teh se lahko razbere stopnja formalnosti, ki jo govorec izraža skozi rabo bodisi vikanja ali tikanja:

- Martha (*seeing that George has gone*): /.../ The S.O.B., he hates my father. You know that?
 Nick (*trying to make light of it*): Oh, come on. (A 51)

Marta (*vidi, da je George odšel*): /.../ Ali veste, da ta klinc sovraži mojega očeta?
Nick (*boče stvar ublažiti*): **Dajte** no **dajte**. (G 50)

Marta (*ko vidi, da je George odšel*): /.../ Ta bizgec sovraži mojega očeta. Sovraži.
Nick (*skuša omiliti zadevo*): Eh, **dajte** no. (D 44)

Po daljšem dialogu med Nickom in Georgeom v drugem dejanju se jima pridružita še Martha in Honey; slednja si je že nekoliko opomogla po slabosti zaradi preveč popitega alkohola. Ker s pitjem nadaljuje, postaja spet vedno manj dozvetna za dogajanje okoli sebe, kar Nick z vedno manj slabe vesti izkorišča; kljub Georgeovi prisotnosti začenja najprej samo sprejemati Marthino osvajanje, kasneje pa nanj tudi odgovarjati. To zblížanje je dober razlog za prehod z vikanja na tikanje, kar storita oba prevajalca. Duša se za to odloči takoj; Nick začne tikati Martho še ob prisotnosti Honey in Georgea, med plesom; to ga okarakterizira za drznejšega, saj začne tikati Martho samovoljno (ona njega tika ves čas), medtem ko se pri Golobovi to začne kot odgovor na Martino tikanje – takoj ko z Martho ostaneta sama (Nick odpelje Honey v kopalnico, George pa odide po led). S tikanjem začne Martha, ko je Nicku še malo nerodno, kmalu pa tikanje povzame tudi on:

Martha: I like the way you move.

Nick: I like the way you move, too. (A 81)

/.../

(*Nick, who has already his hand on Martha's breast, now puts his hand inside her dress.*)

Martha (*slowing him down*): Hey ... hey. Take it easy, boy. Down, baby. Don't rush it, hunh?

Nick (*his eyes still closed*): Oh, c'mon now. ... (A 99)

Marta: Dobro obvladaš te gibe.

Nick: Tudi **ti** jih dobro **obvladaš**. (D 53)

/.../

(*Nickova roka, ki je že zašla na Martine prsi, zdaj zdrsne za obleko.*)

Marta (*ga ustanjla*): Ej ... Ej ... malo bolj mirno, dečko. Bremzaj, mali. Ne pre-hitevaj stvari, m?

Nick (*še vedno miže*): Ah, **daj** no, saj ... (D1 59)

Marta: Lepo se pozibavate.

Nick: **Vi** tudi. (G 86)

/.../

(*Nick je bil že položil roko Marti na prsi, zdaj ji seže v obleko.*)

Marta (*mu brani*): Hej ... hej ... le počasi, fant, roko stran. Ne prenaglj se.

Nick (*ima še zmerom zaprte oči*): Oh, **pusti** no ... (G 109)

V tretjem dejanju, ko se Nick in Martha še vzajemno tikata, Golobova v Nickovem odgovoru na Marthino zahtevo, naj odpre vhodna vrata,

učinkovito uporabi vikanje kot izraz ironije. Jasno je, da Nick s tem vikanjem ne izkazuje spoštovanja, kar je običajna funkcija vikanja, ampak dobi replika zaradi njegovega očitnega besa in prezira do Marthe ciničen prizvok. Izzveni kot nemočen znak protesta, ki se pozneje (ko ga George in Martha začneta tikati in se iz njega norčujeta) izkaže za neuspešnega. To je v odnosu Nick → Martha edini primer vikanja vse do točke, ko Nick dokončno spet preide na vikanje. Duša tu obdrži tikanje:

Martha (*shouting*): Answer it! (*Softer*) You can be houseboy around here for a while. You can start off being houseboy right now.

Nick: Look, lady, I'm no flunky to you. (A 115)

Nick: Jaz nisem **vaš** lakaj, prečastita gospa. (G 128)

Nick: Oprosti, dama, jaz nisem **tvoj** sluga. (D 64)

Kljub tikanju postane pri Duši odnos med Nickom in Martho neprijetno hladnejši po vrnitvi iz spalnice, ko se Martha in George do Nicka vedeta arogantno. To je nakazano že v izvorniku, kjer Nick Marthi dvakrat reče »gospa«; obakrat zelo zadržano. Golobova se v svojem prevodu odloči za vrnitev na vikanje, in sicer začne Nick Martho spet vikati, ko se jima – kmalu po prihodu iz spalnice – pridruži George:

Nick (*after a pause; to Martha, quietly with intense pleading*): Tell him I am not a houseboy. (A 119)

Nick (*po kratki pavzi; se obrne k Marthi, mirno, vendar proseče*): **Povejte** mu, da nisem hlapec. (G 134)

Zanimiva in učinkovita odločitev prevajalke je tudi ta, da Nick nikoli ne tika Marthe v Georgeovi prisotnosti; tikati jo začne, ko gre ta po led; v kratkem času do konca dejanja, preden odideta v spalnico, je ne naslavlja; v tretjem dejanju pa jo tika še, ko gre odpirat vhodna vrata, pred katerimi se pojavi George. V naslednji repliki, namenjeni Marthi, jo spet vika in tako ostane do konca drame. To lahko interpretiramo kot nekakšno podzavestno strahospoštovanje do Georgea ali nehoteno priznanje njegove premoči, kljub temu da ga zavestno prezira. Ta teza zdrži tudi pri rabi vikanja v odnosu Nick → George. Nick ga namreč dosledno vika skozi vso dramo. Zanimiv primer preskoka vikanja v tikanje (gl. spodaj) pa se v tem odnosu pojavi v Duševem prevodu.

Poleg doslej obravnavanih odnosov z večjimi prehodi med vikanjem in tikanjem je nekaj tudi takih z manjšimi preskoki. Tu se znotraj daljših sklopov vikanja pojavi eno tikanje ali obratno. Poleg že omenjenega preskoka

v odnosu Nick → Martha so v slovenskih prevodih še trije taki primeri; dva pri Duši in eden pri Golobovi.

Nick → George, Honey → George, George → Honey

Duša je za odnos Nick → George izbral dosledno vikanje, razen enega primera v drugem dejanju, ko Nick in Martha plešeta, ona pa vmes pripoveduje zgodbo o neuspehu Georgeovega romana in s tem slednjega spravlja v bes. Ko George kriči na Martho, naj neha, se Nick obregne nanj s tikanjem. Iz napetega konteksta je jasno, da gre za Nickov spodrsljaj, ki ga izgovori v afektu, nepričakovan preskok v tikanje pa to še dodatno poudari. Golobova na tem mestu ohrani vikanje:

Martha: /.../ A novel all about a naughty boy-child ...

George (*rising*): I will not tolerate this!

Nick (*offhand, to George*): Oh, can it. (A 82)

Nick (*nesramno, Georgeu*): Oh, **zapri** že. (D1 53)

Nick (*zakleče čez ramo Georgeu*): Ne **vtikajte** se vmes. (G 88)

Dramsko učinkovit preskok vikanja v tikanje v Duševem prevodu je tudi Honeyina replika v prvem dejanju, ko se pod vplivom popitega žganja z nepričakovanim navdušenjem razveseli Georgea, ki se vrne v sobo z novo steklenico:

George (*stays standing. Puts the liquor on the portable bar.*): All rightie.

Honey: You've come back!

George: That's right.

Honey: Dear! He's come back! (A 82)

Honey: **Si** že nazaj! (D 44)

Honey lahko označimo za najmanj izrazito osebo drame. Najmanj se udeležuje v pogovorih, njene replike so vsebinsko skope, precej ponavlja in pritrjuje ter v glavnem govori, ko je ogovorjena. Posledica slednjega je tudi, da je v njenih replikah malo direktnih ogovorov Marthe in Georgea, pretežno naslavlja Nicka (s tikanjem). Kot je razvidno z diagramov na sliki 1, je najšibkeje povezana z ostalimi osebami, zato tudi v njeni rabi vikanja oz. tikanja ni presenečenj. Moža tika, oba gostitelja pa vika, razen v zgoraj navedenem odlomku, kjer se očitno tega ne zaveda. Tikanje v tem primeru ustreza situaciji in se ujema z ostalimi elementi, ki kažejo na njeno stanje (npr. tudi ponovitev izraza *come back*), zaradi elementa presenečenja pa ima na gledalca tudi komičen učinek.

George v starejšem prevodu Honey vika, s čimer obdrži distanco do nje. Tika jo le enkrat v drugem dejanju, ko sta Nick in Martha v kuhinji,

Honey pa pride omotična iz kopalnice. George iz njenega nepovezanega blebetanja ugotovi, da je v zakonu ona tista, ki noče imeti otrok. Georgeov izraz *I wouldn't* se nanaša na prešuštvo, torej to, v kar sta prav ta čas vpletena njuna partnerja:

George (*ugly again*): Does he know that? Does that ... stud you're married to know about that, hunh?

Honey: About what? Stay away from me!

George: Don't worry, baby ... I wouldn't ... Oh, my God, that would be a joke, wouldn't it! But don't worry, baby. HEY! How you do it? Hunh?. How do you make your secret little murders stud-boy doesn't know about, hunh? PILLS? PILLS? /.../ (A 105–6)

George: Ne **boj** se, punčka ... kaj [*sz*] takega ne bi storil ... Ampak, fant, to bi bilo pa nekaj! Pa se nič ne **boj**, punčka. Ha! Kako pa to **delate**? Hm? Kako **opravljate** te svoje male, skrivne umore, da **vaš** bikec nič ne izve o tem, hm? S tabletami? S TABLETAMI? /.../ (G 117)

Tikanje v prvih dveh povedih, ki mu še v isti repliki sledi vikanje, lahko razložimo vsaj na dva načina: George ob Honeyinem vzkliku *Stay away from me!* za hip pomisli, da bi se Marthi in Nicku lahko maščeval na enak način. Ob tej misli za hip pozabi, da govori s Honey in ta dva stavka izreče bolj sebi kot njej. V svojih mislih (izrečenih na glas) seveda svoje mlade gostje ne bi vikal, saj je v resnici ne ceni. Če pa sta tudi prvi dve povedi izrečeni na glas in namenjeni njej, lahko to razumemo kot Georgeov izraz prezira v hipu, ko se zave, da Honey na skrivaj preprečuje zanositev. To spoznanje je zanj še toliko hujše, ker z Martho ne moreta imeti otrok. Odločitev o ustrezni interpretaciji je prepuščena režiserju, saj prevajalka pusti možnosti interpretacije odprte.

Zaključek

Moderna angleščina ne pozna posebne vljudnostne oblike drugoosebnega naslavljanja, zato se v formalnih in neformalnih situacijah uporablja ista (nevtralna) oblika. Pri prevajanju v slovenščino mora torej prevajalec, ki je tvorec besedila v ciljnem jeziku, pri vsakem neposrednem naslavljanju izbrati eno ali drugo obliko, saj slovenščina nima nevtralne možnosti. To je lahko prednost, saj je potencial te prvine moč uporabiti v prid prevoda, po drugi pa ima lahko nepremišljena in nesistematična raba vikanja oz. tikanja v ciljnem besedilu učinke, ki jih izvirnik ne predvideva.

Analiza vseh primerov rabe vikanja in tikanja v treh slovenskih prevodih (od katerih se dva v tem pogledu ne razlikujeta) dramskega besedila

Kdo se boji Virginije Woolf? Edwarda Albeeja obravnava možnosti, ki jih ta jezikovni element nudi prevajalcu. Izbrano besedilo je za takšno analizo zelo primerno, saj se med dramskimi osebami oblikujejo precej različni odnosi, ki se skozi dramo pogosto drastično spreminjajo. Obstoj razlikovanja med vikanjem in tikanjem omogoča slovenskemu prevajalcu, da odnose in njihove hitre spremembe učinkovito oblikuje tudi s pomočjo tega jezikovnega elementa, ki ga izvorni jezik ne pozna.

Analiza prevodov je pokazala, da slovenska prevajalca sicer izkoristita nekatere možnosti, ki jih nudi ustrezna raba vikanja/tikanja v prevodu, vendar ne istih in ne do enake mere. V starejšem prevodu so v začetku drame odnosi med gostoma in gostiteljema (predvsem) skozi rabo vikanja zastavljeni bolj formalno, kar pozneje v drami omogoča večjo fleksibilnost pri prehajanju v tikanje (in nekajkrat celo spet nazaj v vikanje), medtem ko v novejšem prevodu starejši par že v začetku mlajša kolega tika. S tem so možnosti izrabe te prvine okrnjene, saj je prehod iz tikanja v vikanje v drami in tudi sicer malo verjeten, medtem ko je obratna pot iz vikanja v tikanje v razvoju nekega odnosa mnogo bolj naravna. Poleg tega je vrnitev k vikanju (iz različnih razlogov) bolj razumljiva, če sta sogovornika le-to že kdaj prej uporabljala. V tem pogledu je potencial tikanja/vikanja pri slikanju odnosov med osebami v starejšem prevodu bolje izkoriščen. Poleg večje zastopanosti vikanja lahko v starejšem prevodu opazimo tudi tendenco k poudarjanju oz. ohranjanju ostalih jezikovnih elementov, ki izražajo stopnjo vljudnosti in niso predmet te razprave. To je skladno z ugotovitvijo Darje Hribar, da je vljudnost v slovenski prevajalski praksi nasploh bolj prisotna v starejših prevodih, kjer lahko najdemo tudi več izpuščanja elementov nevljudnosti (177–8); pogosto se olupšujejo vulgarizmi, slengizmi in druge leksikalne izbire iz nižjih registrov, odpravljajo se slovnične in pravorečne napake ter narečna raba itn., kar je manj pogosto v sodobnejših prevodih. Razlog za to je bil najpogosteje nekakšen nenapisan standard, po katerem so se ravnali mnogi takratni prevajalci, da grdo govorjenje in neotesanost (v jeziku) ne sodita v gledališče in na oder.

Vikanje oz. tikanje v umetnostnih besedilih večinoma torej nima le jezikovne funkcije ampak tudi slogovno, zato prevajanje te prvine iz angleščine v slovenščino oz. izbiranje med eno in drugo obliko naslavljanja ni trivialen proces, marveč zahteva kompleksen prevajalski pristop, saj vpliva na več vidikov prevodnega besedila. To še posebej velja za dramske prevode, pri katerih je zaradi velike koncentracije neposrednega naslavljanja prisotnost te funkcije še bolj opazna.

OPOMBE

¹ Poleg *thou* in *thee* so tu mišljene tudi druge oblike zaimkov in besednih vrst, ki so vezane na tikanje: npr. *thy* oz. *thine*, ter spreganje glagolov v drugi osebi ednine. Ta opomba velja tudi za ostala podobna mesta v tej razpravi, kjer sta omenjena samo *thou* in *thee*.

² Metoda kompenzacije je splošno sprejet postopek pri prevajanju (predvsem umetnostnih) besedil, kjer se nek pomemben element izvirnika, ki ga v prevodu ni mogoče ohraniti, nadomesti z nekim drugim elementom, ki ima enak ali podoben učinek oz. ki ohranja pomenski potencial (prim. Hervey in Higgins).

³ Tudi analize nekaterih prevodov proznih besedil kažejo, da se slogovne prvine iz angleščine v slovenščino pogosto prevajajo nedosledno; gl. npr. Zupanovo študijo o prevajanju Hemingwaya ali Mozetičevo študijo *Problem pripovednega gledišča* o prevajanju Joycea.

⁴ Albeejeva igra *Kdo se boji Virginie Woolf?* prikazuje dogodke ene same noči. Odvija se v hiši starejšega profesorskega para, Georgea in Marthe, ki po univerzitetni zabavi povabita na obisk svojega novega kolega Nicka in njegovo ženo Honey. Slednja se vabilu odzoveta kljub pozni uri, saj je Martha rektorjeva hči in za mladega profesorja pomeni perspektivno »poznanstvo«. Kot se izkaže pozneje, živita Martha in George posebno življenje, ki je prava besedna in psihična vojna, česar tudi gostoma ne poskušata prikriti. Mladi profesorski par postane njuno občinstvo pri besednih obračunih, ki se stopnjujejo vso noč in postajajo vse bolj kruti in neumljeni. Honey je zaradi preveč pijače kmalu slabo, medtem pa se Martha trudi zapeljati Nicka. Razvoj dogodkov pripelje vse štiri do soočenja s svojimi življenjskimi razočaranji, na dan pridejo njihove skrivnosti in frustracije. V treh dejanjih se njihovi značaji, preteklost, medsebojna razmerja, kratka vse, kar je bilo še prejšnji večer videti idealno, izkaže za življenjski neuspeh. Besedna bitka se zaključi ob zori, ko George tik pred odhodom gostov zada Marthi (in sebi) zadnji udarec, ko razglasi njunega namišljenega sina za mrtvega.

⁵ Stališče, da je vsako prevajanje proces ponovnega pisanja besedila ter da prevajalec zasluži status soavtorja, podrobneje obravnava Lefevere. Gl. tudi Grosman (24).

⁶ Zaradi večje preglednosti in hkrati krajšega zapisa sta pri odlomkih iz prevodov uporabljeni začetnici priimkov prevajalcev: G pri odlomkih iz prevoda Maile Golob (1964), D pri odlomkih iz prevodov Zdravka Duše (1997 in 2001). Po analogiji so odlomki iz izvirnika označeni z A (Edward Albee).

LITERATURA

- Albee, Edward. *Who's afraid of Virginia Woolf?*. New York in London: Penguin Books, 1965.
- — —. *Kdo se boji Virginije Woolf?*. Prev. Maila Golob. Delovni prevod, tipkopis. Ljubljana: SNG, 1964.
- — —. *Kdo se boji Virginie Woolf?*. Prev. Zdravko Duša. *Kdo se boji Virginie Woolf?*, gledališki list. Ur. Mojca Krajnc. Ljubljana: SNG, 1997. 29–72.
- — —. *Kdo se boji Virginie Woolf?*. Prev. Zdravko Duša. *Ameriška drama 20. stoletja*. Ur. Lado Kralj. Ljubljana: Karantanija, 2001. 255–363.
- Birch, Barbara M. »Quaker Speech: a policy of linguistic divergence.« *International Journal of the Sociology of Language* 116 (1995): 39–59.
- Blake, Norman. »The Literary Language.« *The Cambridge History of the English Language, vol. II: 1066–1476*. Ur. Norman Blake. Cambridge: CUP, 1992. 524–44.
- Brown, Roger in Albert Gilman. »The Pronouns of Power and Solidarity.« *American Anthropologist* 4 (6) (1960): 24–39.
- Crystal, David. *The Cambridge Encyclopedia of Language*. Cambridge: CUP, 2002.

- Grosman, Meta. »Književni prevod kot oblika medkulturnega posredovanja leposlovja.« *Književni prevod*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete. (Razprave FF). Ur. Meta Grosman in Uroš Mozetič, 1997. 11–56.
- Hatim, Basil in Ian Mason. *Discourse and the Translator*. London in New York: Longman, 1990.
- Hervey, Sandor in Ian Higgins. *Thinking Translation: A Course in Translation Method: French to English*. London: Routledge, 1992.
- Hogg, Richard Milne. »Phonology and morphology.« *The Cambridge History of the English Language, vol. I: The beginnings to 1066*. Ur. Richard Milne Hogg. Cambridge, CUP: 1994. 123–58.
- Hribar, Darja. *Sestavine sloga Harolda Pinterja v slovenskih prevodih*. Doktorska disertacija (neobjavljeno). Univerza v Ljubljani, 1999.
- Lass, Roger. »Phonology and morphology.« *The Cambridge History of the English Language, vol. II: 1066–1476*. Ur. Norman Blake. Cambridge: CUP, 1992. 97–122.
- — —. »Phonology and morphology.« *The Cambridge History of the English Language, vol. III: 1476–1776*. Ur. Roger Lass. Cambridge: CUP, 1999. 140–62.
- Leech, Geoffrey in Mick Short. *Style in Fiction*. London in New York: Longman, 1981.
- Lefevere, Andre. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. London in New York: Routledge, 1992.
- Leith, Dick. *A Social History of English*. London in New York: Routledge & Kegan Paul, 1987.
- Mencken, Henry Louis. *The American language: An inquiry into the development of English in the United States*. New York: A. A. Knopf, 1921.
- Miklič, Tjaša. »Prevajalec naj lepo samo prevede tisto, kar tam piše: o prevajalčevi vlogi v komunikacijskem procesu.« *Uporabno jezikoslovje* 7–8 (1999): 10–24.
- Mozetič, Uroš. »The Impact of Translation Deviation upon the Reception of Eugene O'Neill's Plays in Slovenia.« *American Literature for Non-American Readers: Cross-cultural Perspectives on American Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Ur. Meta Grosman, 1995. 123–38.
- — —. *Problem pripovednega gledišča in žariščenja pri prevajanju proznih besedil*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 2000. (Razprave FF).
- Mustanoja, Tauno F. *A Middle English Syntax. Part 1, Parts of Speech*. Helsinki: Societe Neophilologique, 1960.
- Reindl, Donald. »Slovene Ultra-Formal Address: Borrowing, Innovation, and Analysis.« *Slovene Linguistic Studies* 6 (2007): 151–68.
- Shakespeare, William. 1888. *William Shakespeare: the Complete Works*. Oxford in New York: Clarendon Press.
- Shelley, Percy Bysshe. »Ode to the West Wind.« *Poetry of the Romantics*. Ur. Paul Driver. London in New York: Penguin, 1996. 40.
- Szondi, Peter. *Teorija sodobne drame*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2000.
- Toporišič, Jože. *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja, 1976.
- Toury, Gideon. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Univerza v Tel Avivu in Porterjev Inštitut za poetiko in semiotiko, 1980.
- — —. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam in Philadelphia: John Benjamins, 1995.
- Wales, Katie. »*Thou* and *You* in Early Modern English: Brown and Gilman Re-appraised.« *Studia Linguistica* 37 (1983): 107–25.
- Walker, Terry. »The Choice of Second Person Singular in Pronouns in Authentic and Constructed Dialogue in Late Sixteenth Century English.« *Corpus Linguistics and Linguistic Theory: Papers from the Twentieth International Conference on English Language Research on Computerized Corpora*. Ur. Christian Mair in Marianne Hundt. Amsterdam: Rodopi, 2000. 38–53.
- Zupan, Simon. *Slogovni prevodni premiki v romanu Zbogom, orožje*. Doktorska disertacija (neobjavljeno). Univerza v Ljubljani, 2009.

Formal and Informal Address in the Slovene Translations of Albee's Play *Who's Afraid of Virginia Woolf?*

Keywords: English drama / Slovenian translations / Albee, Edward / dramatic style / formal form of address / familiar form of address

Translation of T-forms and V-forms from English into Slovene represents a considerable translation problem, the nature of which is mainly stylistic. Unlike in Slovene, there is no linguistic distinction of this kind in modern English, which means that the difference between the two forms in the Slovene text must be introduced by the translator, even in cases when the source text provides no clear information on the degree of formality or politeness that will necessarily be conveyed through the use of one or the other address form in the source text. In literary translation, this issue is most relevant in drama, which by its very nature contains many direct addresses. The choice to use one or the other form in the utterances of dramatic characters is often very complex, since it affects not only the tone of the discourse (and thus the speaker's register, as defined by Hatim and Mason (50)), but also at least two key elements of the dramatic structure: the characterization of dramatic characters and relationships between them.

The discussion provides several theoretical views on second person address (T-forms / V-forms) in stylistics, and briefly summarizes the historical development (and gradual abandonment) of the distinction between the two forms in Old and Middle English, as well as highlighting the problem in the translation of this language element in languages that still use this distinction today. The final part of the article analyzes the use of the T-form / V-form distinction in two Slovene translations of Albee's play *Who's Afraid of Virginia Woolf?* and assesses how well the translators make use of the opportunities offered by a linguistic and stylistic phenomenon nonexistent in the original language.

Julij 2012