

LIRIKA IN NJENA PREVEDLJIVOST

Na primeru Goetheja in Prešerna

France Bernik

Ljubljana

Razprava izhaja iz prepričanja, da je lirika od vseh literarnih zvrsti najteže prevedljiva, da pa je njena prevedljivost oz. neprevedljivost tesno povezana z bistvom lirike, zato je prevajanje vprašljivo in ga je treba preučiti. Na dveh konkretnih primerih, pri prevajanju Goetheja v slovenščino in Prešerna v nemščino, poskuša razprava dognati, kako daleč seže istovetnost prevoda z izvirnikom, kje neha prevod in se začneja prepesnitev, predvsem pa odkriva tiste plasti v lirski poeziji, ki se izmikajo prevajanju, ker so utemeljene v strukturnih posebnostih posameznih jezikov.

Lyrics and Their Translatability. *The treatise arises from the conviction that lyrical poetry is the most difficult type of literature to translate, and that its translatability or non-translatability is closely related to the essence of lyrics. This is why translations are questionable and should be studied. The study of two cases, the translation of Goethe into Slovene, and Prešeren into German, attempts to ascertain to what extent the translations coincide with the originals, and where translation ends and poetic recreation begins, but above all it reveals those layers of lyric poetry which elude translation because they are rooted in the structural peculiarities of the individual language.*

Prevodna književnost je že dolgo sestavni del literarnega dogajanja. Njena družbena vloga je v praksi enakoppravna izvorni književnosti. Brez prevodov literarnih del sploh ne bi bilo mogoče kulturno sporazumevanje med narodi. Zlasti danes, v obdobju globalizacije, si ne moremo zamisliti nacionalne kulture, ki bi se zaprla v svoj jezik in ostala zunaj interaktivnega povezovanja in sodelovanja. Po drugi strani prevodna književnost ni in ne more biti enakovredna izvorni besedni umetnosti. Prepričanje, da prevod nikoli ni istoveten z avtorjevim umetniškim delom, je splošno uveljavljeno in kot delovna hipoteza tudi izhodišče našega razmišljanja, vendar kaže problem prevajanja lirske poezije natančneje tematizirati.

Vprašanje o prevedljivosti lirike je tesno, morda kar nerazdružljivo povezano z bistvom lirike kot posebne literarne zvrsti. Nemška teorija lirike

od baroka najprej je v 18. stoletju pri razpravljanju o glavni problematiki nekajkrat zadel tudi ob prevajanje lirске poezije. Tako je svoje mnenje o liriki, prevedeni v tuji jezik, izrazil estet Johann G. Sulzer, ko je trdil, da ostane dobesedno prevedena oda brez učinka, če ne ohrani svojega »tona«, svoje zvočnosti.¹ V tem smislu, vendar še bolj konkretno je razmišljajl Herder, ki je »pesem« oz. liriko označeval s pojmom »Ton« in »Weise«, kar je pomenilo metrično obliko pesmi. Tudi on je dajal blagoglasju metrike prednost pred vsebino lirike. Ton oz. melodijo je po njegovem najtežje prevesti v tuj jezik, vendar hkrati najbolj potrebno, čeprav bi moralo prizadeti vsebino.² Starejši, »klasični« Herder je še stopnjeval pojmovanje lirike, v katerem ima zvočnost jezika središčno mesto. Po njegovem so besede glasba, čeprav jih ne pojemo. Jezik oz. govor je glasba že po naravi. Poistovetenje glasbe in govora pa je najpopolnejše v liriki, ki je »najvišji cvet« govora.³ O zvočnosti govori teorija lirike tudi v 19. stoletju in čeprav neposredno ne posega v probleme prevajanja, postaja očitno, da je zvočnost nezamenljiva sestavina lirске poezije in kot taka najtežja naloga za prevajanje. Teorija lirike v tem stoletju večidel pogloblja že znane ugotovitve, redka spoznanja so nova. Tako sledi filozof in estet Karl W. F. Solger Herderju, ko zagovarja stališče, da vsebuje jezik lirске poezije več zvočnosti kot jezik v drugih zvrsteh.⁴ Wilhelm Müller, Herderjev privrženec v občudovanju ljudske poezije, kritično ocenjuje Klopstockov odpor do rime in visoko vrednoti Goethejevo posodabljanje in plemenitenje ljudske poezije. Hkrati povezuje Goetheja in uglasbitelja njegovih pesmi skladatelja Johanna F. Reicharda, ker zajemata iz globokih virov ljudske tvornosti.⁵ Estet Ignaz Jeitteles posebej omenja sorodnosti med poezijo in glasbo, skladnost med metrično shemo in izpovedno vsebino v lirskih pesmih.⁶ Na Herderja je navezan pesnik Theodor Storm, ki ponavlja zahtevo po skladnosti verza in verzne strukture z vsebino pesmi, opozarja na »pravilne« asonance in aliteracije kot tudi na dvojnost lirске besede, na njeno smiselno oz. sporočilno in zvočno funkcijo.⁷ Estet in filozof Heglove smeri Friedrich Th. Vischer opozarja na rimo v liriki, predvsem pa se kot eden prvih v nemški teoriji lirike, če ne prvi, neposredno sklicuje na ritem verza, v zvezi s tem tudi na kitično in metrično zgradbo verza. Zanj je resnična lirska poezija tista, ki nagovarja skladatelje in jih spodbuja k uglasbljanju.⁸ Kot eden zadnjih teoretikov lirike v 19. stoletju se Nietzsche v zvezi z našim problemom strinja s Schillerjem, da bi stanje pred aktom pesniškega ustvarjanja mogli imenovati »muzikalno razpoloženje«, saj je po Nietzscheju tudi za antično liriko značilna identiteta lirika z glasbenikom.⁹

Zvočnost jezika je po prepričanju nemških literarnih teoretikov in drugih razpravljalcev tesno povezana z vsebino in bistvom lirске poezije. Herder je naravnost poetično opisoval motiviko lirskih pesmi in kot utemeljitelj novodobnega pojmovanja lirike po vzoru mimetične estetike in zvrstne sistematike francoskega filozofa Charlesa Batteuxa liriko označil kot »glas občutka«, kot življenjsko izražanje skupnih elementov jezika, plesa in glasbe.¹⁰ Po Heglu je lirika subjektivna literarna zvrst in vanjo sodi vse, kar pojmuje kot posebnost, delnost in posamičnost, v nasprotju s splošnočloveškostjo in totalnostjo, ki pripadata epiki oz. dramatikii. Notranja subjektiviteta s čustvi, občutki in razpoloženji je po njegovem

predmet »lirskega govora.«¹¹ V drugi polovici 19. stoletja se je pod močnim vplivom naravoslovnih ved izoblikoval posebno pri Diltheyu pojem »doživetja« kot izraz sinteze med subjektivno in objektivno resničnostjo v liriki.¹²

Novi pogledi na liriko v 20. stoletju, oprti že na moderno in avantgardno, delno tudi na postmoderno obdobje, so poskušali opredeliti predvsem naslednje problemske kroge lirske poezije: razmerje med jezikom in resničnostjo (Hugo von Hofmannsthal, Gottfried Benn, Paul Celan, Käte Hamburger, Johannes Andereg), razlikovanje avtorja oz. pesnika in lirskega jaza (Margarete Susman, Oskar Walzel, G. Benn, K. Hamburger), vprašanje o obliki in vlogi racionalnosti v poeziji (Robert Musil, Bertolt Brecht, Theodor W. Adorno, P. Celan, K. Hamburger, Martin Heidegger) ter zgodovinski pomen in socialna odgovornost lirske subjektivitete (B. Brecht, T. W. Adorno, Hans Magnus Enzensberger).¹³

V kontekstu razpravljanja sta omembe vredna dva teoretika lirike 20. stoletja, ki vsak na svoj način osvetljuje vprašanje o izvorni in prevedeni lirske poeziji. Emil Staiger, švicarski germanist, je kot prvo značilnost lirskega sloga navedel enotnost zvočnosti in pomena besede, skladnost zvočnih in pomenskih kakovosti jezika in je zvezo obeh označil celo za »neposredno učinkovanje lirskega /elementa/, ne da bi ga izrecno razumeli.«¹⁴ Usmerjen na Goetheja in nemško romantiko je Staiger v duhu tradicije potrdil zvočno razsežnost jezika kot bistveno sestavino lirike, ki je prevajanje ne bi smelo spregledati. Po drugi strani se sociolog in esteta Adorno opira na moderno liriko v prvi polovici 20. stoletja in jo ocenjuje predvsem po njenem odnosu do družbe. Čeprav ji priznava »čisto subjektiviteto«, ker se odpoveduje tematizaciji družbenih vprašanj, ji po načelu vzajemnega posredništva med individualnim in splošnim pripisuje družbeni učinek. Po njegovem komentarju o stari kitajski, japonski in arabski liriki, ki je ne more brati v izvorniku, dvomi pa tudi v njene prevode, je očitno, da je prikrajšan za »ustrezno razumevanje« te lirike.¹⁵ Adornu gre torej v popolnem nasprotju s Staigerjem za »razumevanje« lirike, za njeno miselno oz. idejno vsebino, za njeno sporočilo, ki ga moremo predvsem razumeti, ne poslušati. Dva različna pogleda na različne modele lirske poezije, ki samo potrjujejo širok vsebinsko-oblikovni razpon te zvrsti, s tem pa njeno veliko, komaj predstavljlivo zahtevnost pri prevajanju.

Jezik ima v liriki bolj poudarjeno vlogo kot v drugih literarnih zvrsteh. Ne samo sintaktične in semantične značilnosti, tudi zvočne posebnosti, individualni in splošni besedni ritem, skratka vse, kar pomeni bistvo nacionalnega jezika, je v lirske poeziji nadvse pomembno. Ob že navedenih značilnostih moramo upoštevati še subtilne posebnosti lirike kot samosvoje zvrsti, tako izbor besed, njihov vrstni red, kot tudi stopnjo zgoščenosti oz. lakoničnosti izraza. Susan Sontag se ne moti, ko pravi, da je lirska poezija v Evropi »najvišje stanje jezika«. Ne preseneča, ko se strinja z Marino I. Cvetajevo, ki ji poezija pomeni vrhunec besedne umetnosti in ki vsa velika literarna dela, tudi pripovedno prozo, istoveti z lirske poezijo. V tem pogledu zaslužijo po njenem pesniki, in samo pesniki, *titre de noblesse* – plemiški naslov.¹⁶ Seveda je kakovost prevanja lirike v za-

dnji doslednosti odvisna od prevajalca, od njegove izrazne moči, ki naj bi bila podobna avtorjevi. K sreči je prevajalec poezije pogosto sam pesnik, ki pa pri prevajanju ni ustvarjalno svoboden, temveč vezan na predlogo, na izvorno besedilo. Samo znotraj tega besedila se giblje njegova sposobnost vživljanja in sposobnost razumevanja pesniškega izvirnika. Eno kot drugo je potrebno za kakovostno prevajanje – najprej razumevanje duha izvirnega besedila in njegovega sporočila, potem prevod v drug jezik. Prevajalec nastopa torej v dveh vlogah, kot interpret in kot jezikovni oblikovalec.

V novejšem času teoretiki razpravljajo o načelih in metodah prevajalske prakse zlasti v območju velikih literatur, ki imajo dolgo in bogato tradicijo prevajanja. Pretresajo različne metode, njihove prednosti in slabosti. Obravnavajo dobresedno, pa tudi svobodno, ne nazadnje tako imenovano »parodistično« prevajanje, vendar se kot najustreznejši način prevajanja zagovarja identifikacijska metoda. Po njej je pomembno ohraniti miselno in čustveno razpoložensko vsebino izvirnika, po možnosti z vsemi slogovnimi značilnostmi. Težiti je treba k poistovetenju z duhom izvirnika, kot se razkriva v zunanji obliki na vseh ravneh – v zvrsti jezika, v jezikovnem ritmu in tempu izraza.¹⁷ Skratka, največ zagovornikov ima identifikacijski model prevajanja književnosti v nekem smislu za idealni model, ki naj bi v praksi stremel za tem, da bi se prevod v vseh plasteh kar najbolj približal izvirniku, če se že ne more z njim poistovetiti. Podobno je zastavljeno tudi naše razpravljanje, ki primerja prevajanje klasične lirske poezije, in to v obeh smereh, iz enega jezika v drug jezik, in nasprotno.

V slovenščino najbolj prevajano Goethejevo pesem *Ein Gleiches* (Enaka) je po doslej znanih podatkih poslovenilo trinajst prevajalcev, nekateri po dvakrat. Pesem je kot različica *Wanderers Nachtlied* (Popotnikova nočna pesem) nastala v Goethejevem zgodnjem obdobju, leta 1780. Pesnik jo je zapisal na steno lesene lovske kočice na Kickelhahn pri Ilmenau v Turingiji. Ohranila se je celo informacija o zadnjem, v pravem pomenu ganljivem Goethejevem srečanju s to pesmijo, po petdesetih letih od nastanka in nekaj mesecev pred njegovo smrtjo, ko je veliki klasik obiskal Kickelhahn in pomenljivo prebral zadnja dva verza. V tem vidijo literarni zgodovinarji napotek za zgodovinsko pravilno razlago pesmi.¹⁸

Goethejeva *Ein Gleiches* je klasičen primer doživljajske lirike, po Staigerju zgled čiste lirike. V motivnem pogledu označuje tako liriko osebna izpoved subjekta, v oblikovnem visoka skladnost pomenskih in zvočnih plasti pesniškega jezika. Predmet Goethejeve pesmi je nočno doživetje narave. Pesnikova pozornost objame v enem samem trenutku vso čutno zaznavno resničnost noči, od vrhov sosednjih hribov do dreves v neposredni bližini in molčanja ptičev, do same sebe; od rastlinskega in živalskega sveta do človeka. Vse je v znamenju popolne skladnosti. Narava in človek kot del narave sta eno, zapisana isti usodi. Kot osveščeno bitje, kot homo sapiens pa se človek zaveda lastne minljivosti in nočna pokrajina je tisto okolje, ki v njem zbudi misel o koncu življenja, slutnjo smrti.

Táko izpoved podpira v pesmi izjemna melodičnost izraza, različni kratki in rimani verzi, zaporedne rime, v drugi polovici pesmi oklepajoče rime, kar vse je usklajeno v taki meri, da pesem podoživljamo in hkrati poslušamo. Kako pomembna se zdi melodičnost jezika, dokazujejo prav rime in pesnikova težnja, da kar najbolj okrepi zvočnost besede. Delno uporablja Goethe ženske oz. zvočne rime (Gipfel, Wipfel, Walde, balde), delno je prisiljen v moško rimanje in takrat poseže ali po dolgih samoglasnikih (Ruh) ali po dvoglasnikih (Hauch, auch), v katerih je prav tako poudarjena melodika besede. Tukaj, v sistemu rimanja je v veliki meri skrita težko prevedljiva muzikalnost izvornika, globoko povezana s sporočilno vsebino, kajti pomensko in zvočno se v pesmi stapljata tako močno, da ju ne moremo ločiti. Vse je celota, konsistentna in v sebi skladna, razen čisto na koncu, v zadnjih dveh verzih, kjer se komaj opazno odpre razpoka, iz katere spregovori osrednje sporočilo pesmi.

Poslovenitve Goethejeve pesmi so se lotili naši vidni in pomembni pesniki – Josip Murn, Ivan Pregelj, Anton Debeljak, Lili Novy, Janko Glaser, Dušan Ludvik in Anton Sovre. Tudi Lojz Kraigher, Dušan Ogrizek, Janko Moder, Ivan Potrč in Vladimir Pogačnik so se spopadli z nelahko nalogo. Uspel je samo Oton Župančič.¹⁹ Njegova poslovenitev Goethejeve pesmi kaže ob izjemni zahtevnosti besedila veliko mojstrstvo prevoda, pa tudi visoko kulturo našega pesniškega jezika.

Über allen Gipfeln

ist Ruh,

in allen Wipfeln

spürest du

kaum einen Hauch.

Die Vögelein schweigen im Walde.

Warte nur, balde

ruhest du auch.

Po vseh višavah

je mir,

po vseh goščavah

skoraj nikjer

ne gane se dih;

po gozdu so tički pospali.

Čakaj le, kmali

boš tudi sam tih.

Nesmiselno bi bilo pričakovati, da bi Župančič poskušal dobesedno prevesti nemško pesem, čeprav njegov prevod na prvi pogled zbujata tak vtis, tako dovršena se zdi njegova poslovenitev Goetheja. Neznatna odstopanja od izvornika zato sploh ne motijo. Wipfel npr. ni goščava in namesto izpovedi v izvorniku, ko pesnik »skoraj ne čuti lahne sapice«, se v prevodu sapica »skoraj ne gane«. Prav tako ne moti interpunkcijska združitev samostojnega verza *Die Vögelein schweigen im Walde* s predhodnimi verzi, saj vsebinsko sodijo skupaj. Tudi Župančičeva starinska oblika »kmali« je upravičena. Uporabljena je po Goethejevem zgledu *Walde – balde*. Edina bolj opazna razlika med izvornikom in prevodom zadeva začetek in konec pesmi, ki se razkriva tako v pomenskem kot zvočnem odtenku, kar samo potrjuje organsko povezanost vsebinskih in muzikalnih kakovosti jezika v čisti liriki. Goethe je namreč pesem začel in končal z leksemom *Ruh – ruhen*. S tem je zaokrožil osebno izpoved, jo povezal in napravil še bolj strnjeno. Prav tako se Goethejeva moška oklepajoča rima v drugem delu pesmi opira na dvoglasnik *Hauch – auch*, kar spet krepi zvočnost besedila. Izvirmik nasploh zaznamujejo bolj odprti samoglasniki rimanja v drugi polovici pesmi, v nasprotju z Župančičevim prevodom, kjer izstopa bolj zaprti samoglasnik *i*.

Primerjava vrhunske lirske umetnine in mojstrske poslovenitve kaže tako na kongenialnost prevajanja in hkrati na njene meje. Odkriva subtilna področja lirskega izražanja, kamor prevajalec spričo drugačne strukture lastnega jezika ne more. Obstojne, čeprav komaj opazne razlike v pomenko-glasovni zgradbi obeh jezikov ostajajo zunaj njegove moči.

France Prešeren, najpomembnejši slovenski pesnik, je ustvarjal tudi v nemščini. Več svojih pesmi je v izvorniku napisal v nemščini, nekaj svojih je iz slovenščine prevedel v nemščino. Ni čudno, če predstavljajo nemške pesmi približno petino njegovega ohranjenega opusa. Za Prešernovega življenja pa se je že začelo prevajanje njegove slovenske poezije, vendar so se pogostejši prevodi pojavili kasneje, v drugi polovici 19. stoletja. Odtlej se prevajanje Prešerna odvija v znamenju kontinuitete in v skladu s strokovnim in popularizatorskim zanimanjem za pesnika. Luiza Pesjakova, Edvard Samhaber, Heinrich Penn, Alojz Rudolf, Anton Funtek, Luka Pintar, Ivan Škerjanec, Ludvik Dimitz, Fran Vidic, Lily Novy in Klaus Detlef Olof so zaslužni za večino Prešernovih pesmi, prevedenih v nemščino.²⁰ Najzaslužnejši med njimi je K. D. Olof, nemški literarni znanstvenik, ki je kot ugleden prevajalec seznanil nemško jezikovno področje tudi s številnimi drugimi slovenskimi literarnimi deli, ne nazadnje s prevodi nekaterih znanstvenih literarnozgodovinskih besedil.

Pri Prešernu se je Olof spopadel s sonetom, z eno najbolj zahtevnih, če ne najzahtevnejšo pesemsko obliko tako po kitični in kompozicijski kot metrično-ritmični shemi. Leta 1986 je prevedel *Sonetni venec* z akrostihom, ki sodi v sam vrh zahtevnosti. Primerjava zadnjega, petnajstega soneta z Olofovim prevodom kaže vse vrline, pa tudi težave pri prevajanju sonetne pesemske oblike. Težave zato, ker se v Prešernovih sonetih najbolj neposredno razkriva pesnikov jezik, njegov pesniški slog, predvsem razčlenjena sintaktična zgradba verza, v katerem je močno zastopana hipotaksa. Nasprotno pa pri Prešernu ni ravno pogosta zveza samostojnih, neodvisnih stavkov oz. povedi ali parataksa, vendar jo najdemo prav v *Sonetnem vencu*, napisanem leta 1834, in to v zadnji tretjini cikla, med drugim v *Magistralu*.²¹ Okoliščina, ki bi mogla olajšati prevajanje v drug jezik.

*Poet tvoj nov Slovencem venec vije,
Ran mojih bo spomin in tvoje hvale,
Iz srca svoje so kalí pognale
Mokrócvetéče rož'ce poezije.*

*Iz krajev niso, ki v njih sonce sije;
Cel čas so blagih sapic pogrešvale,
Obdajale so utrjene jih skale,
Viharjev jeznih mrzle domačije.*

*Izdíhljaji, solzé so jih redile,
Jim moč so dale rasti nevesélo,
Ur temnih so zatirale jih sile.*

*Lej! torej je bledó njih cvetje velo,
Jim iz oči tí pošlji žarke mile,
In gnale bodo nov cvet bolj veselo.*

*Dein Dichter hat dir neu den Kranz verliehen:
Er legt dein Lob auf der Erinn' rung Wunden.
Mit Schmerzen tief im Innersten gebunden,
Blaßfeucht erblüht der Strauß der Poesien.*

*Ihr Ort kennt Sonne nicht, noch Sympathien,
Längst ist der letzte linde Hauch entschwunden,
Dort, wo sie Felsenburgen schroff umrunden,
Ein kalter Hort, den Stürme wild durchziehen.*

*Jäh füllten Seufzer, Tränen ihre Schalen,
Umsonst, ihr Wuchs blieb kraftloses Bemühen,
Lichtleere Stunden mehrten ihre Qualen,*

*Ihr welker Schleier mußte bleich verglühn.
Aus deinen Augen sende milde Strahlen,
So werden neue Triebe froher blühen.*

Kar zadeva zunanjo obliko, je poistovetenje izvornika s prevodom popolno. V obeh primerih imamo peterostopni jamb z žensko rimo oz. jambski enajsterec, *endecasillabo*, rime abba v kvartetnih, cdc / dcd v tercetnih kiticah in celo akrostih. Posvetilo »Primicovi Julji« je Olof domiselno predstavil v »Dem Bilde Julias«. Do sèm je tako, kot si vzoren prevod lahko samo predstavljamo. Zdaj pa nastopi vprašanje: Kako besedilo, izraženo v natančno določeni kitični in metrično-ritmični shemi, prevesti v drug jezik? Kako slovensko lirsko izpoved na vnaprej določen, tako rekoč vsiljen način obnoviti v nemškem jeziku, ki ima drugačno pomensko-glasovno in slovnično strukturo? Nesporno je namreč, da je prevajalec znotraj stroge, natančno določene zunanje oblike povsem nesvoboden in strogo vezan na predlogo. Nerealno bi bilo zato od njega pričakovati, da bo dosegel sorazmerno ali večstransko, kaj šele popolno identifikacijo z izvornikom. In odločil se je za edino možen, vendar nujno potreben pristop do Prešernovega besedila, če je hotel izpolniti svojo nalogo. Premislil je sonet, odkril smisel njegovega sporočila in ga poskušal oblikovati v lastnem jeziku, v pesniški nemščini. V tem prizadevanju je v veliki meri uspel, če odmislimo prvi verz, ki ga je moral vsebinsko spremeniti, če je hotel ostati v sonetni shemi. Prešeren posveča namreč s tem verzom sonetni venec svojim rojakom, ne izvoljenki, kot izhaja iz Olofovega prevoda.

Kako zahtevno delo je moral prevajalec opraviti, se odkrije šele, če primerjamo nemški prevod s hrvaškim prevodom *Magistrala*,²² s prevodom Prešernovega soneta v sorodni slovanski jezik. Pripadnost isti jezikovni skupnosti se v hrvaškem prevodu kaže v pozitivnem smislu že v besedišču. Hrvaški prevajalec Luko Paljetak je mogel polovico rimotvornih besed obdržati, ker so enake slovenskim, morda nekatere z majhno razliko v naglasu: vije, harmonije; zlije, poezije; magistrale, mene, hvale. Nasproti sedmim enakim rimam v hrvaščini najdemo v nemškem prevodu samo eno tako, in še ta je v obeh jezikih prevzeta tuja beseda. Prav tako zasledimo v hrvaškem prevodu vsaj osem verzov, po besedišču in skladnji skoraj isto- vetnih s Prešernovimi, za katere prevod ne bi bil niti potreben, medtem

ko je sporočilnost drugih šestih verzov, torej manj kot 43 odstotkov izpovedne vsebine, slovenskemu bralcu, tudi če ne zna hrvaščine, močno blizu. Stopnja jezikovne sorodnosti ima, kot je videti, pri prevajanju lirike v drug jezik izjemno pomembno vlogo.

Pri *Magistralu* in Olofovem prevajanju Prešerna se odkriva praksa, ki jo srečujemo pri prevajanju lirske poezije in bi jo mogli označiti kot »prepesnjevanje«. Ne gre za prevajanje v strogem pomenu, tak postopek preprosto ni mogoč. Prevajalec je zavezan zgolj najbolj bistvenemu v pesmi, njemu smislu ali osrednjemu sporočilu, in ga poskuša vsebinsko verodostojno, vendar v svojem jeziku oblikovati za svoje bralce. Pri *Magistralu* je očitno, da je svobodnost izražanja po sili razmer precejšnja. Vendar pristnost glavnega sporočila soneta v prevodu raste in se proti koncu celo stopnjuje. V sklepnih dveh verzih doseže stopnja verodostojnosti – ne izrazne istovetnosti – najvišjo mero. Verza *Aus deinen Augen sende milde Strahlen, So werden neue Triebe froher blühen* se bereta, kot bi ju napisal Prešeren. Drugače uspešnosti prevoda ne moremo opredeliti, saj se bližina izvornika in prevoda lirske pesmi, kot prevodov nasploh, ne da natančno izmeriti. Gre za iracionalno globino v jeziku, ki se izmika racionalnemu diskurzu.

Prevajalska praksa lirske poezije dovoljuje nekaj sklepov, ki kažejo na težavnost presajanja najbolj subjektivne literarne zvrsti v območje drugega jezika. V prid teh sklepov govori okoliščina, da temeljijo posplošene izkušnje na obojestranskem prevajanju, v našem primeru na prevajanju iz germanškega jezika v slovanski jezik, in nasprotno. In prevajanje lirike iz nemščine v slovenščino in nazaj razkriva širok razpon možnosti v teh prizadevanjih. Po eni strani imamo prevode v pravem pomenu, ko izvorna lirika najde v drugem jeziku visoko stopnjo poistovetenja v vseh bistvenih sestavinah. Manj predvidljiva odstopanja od izvornika so predvsem posledica globljih razlik v strukturi jezikov, ki ostajajo zunaj prevajalčevih moči in so neobvladljive. Po drugi strani so notranja razhajanja ob zunanjih skupnih okvirih v lirski poeziji tolikšna, da se prevajanje razvije v prepesnjevanje, prevod v prepesnitev. Identifikacija ni več pojem, ki bi utemeljeno označeval izvornik z dvojnikom. Poistovetenje zamenjuje težnja po poistovetenju, stremljenje, ki je odvisno tudi od ustvarjalnih sposobnosti prevajalca. Ne glede na različno kakovost prevajalske ali prepesnjevalske prakse pa ima ta dejavnost pomembno, v času globalizacije še posebej nepogrešljivo družbeno vlogo. Kakor ne more nič nadomestiti izvirne lirske umetnine v njeni popolnosti, je nesporno res tudi nasprotno. Samo s prevajanjem oz. prepesnjevanjem preseže lirika meje nacionalnega jezika in postane dobrina svetovne kulture.

OPOMBE

¹ Johann Georg Sulzer. Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771–1774. *Lyriktheorie. Texte von Barock bis zum Gegenwart*. Herausgegeben von Ludwig Völker. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2000, 85.

² Johann Gottfried Herder. Volkslieder. Zweiter Teil. Vorrede, 1778/79. *Lyriktheorie*, 2000, 96–98.

³ Herder. Die Lyra. Von der Natur und Wirkung der lyrischen Dichtkunst. Terpsichore, 1795/96. *Lyriktheorie*, 2000, 124–128.

⁴ Karl Wilhelm Ferdinand Solger. Vorlesungen über Ästhetik, 1819, obj. 1829. *Lyriktheorie*, 2000, 183.

⁵ Wilhelm Müller. Über die neueste lyrische Poesie der Deutschen, Hermes 1827. *Lyriktheorie*, 2000, 196–197.

⁶ Ignaz Jeitteles. Lyrische Poesie, 1835–1837. *Lyriktheorie*, 2000, 210–211.

⁷ Theodor Storm. Brief an Hartmuth Brinkmann 28. März 1852. *Lyriktheorie*, 2000, 210–211.

⁸ Friedrich Theodor Vischer. Die Lyrische Dichtung 1. Ihr Wesen & 888. Ästhetik, 1846–1857. *Lyriktheorie*, 2000, 237–238.

⁹ Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1871. *Lyriktheorie*, 2000, 245.

¹⁰ Prim. opombo 3. Prim. tudi antologijo *Lyriktheorie*, 2000, 17.

¹¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Die lyrische Poesie. Vorlesungen über die Ästhetik, 1835–1838, *Lyriktheorie*, 2000, 171–180.

¹² Wilhelm Dilthey. Das Erlebnis und die Dichtung, 1905. *Lyriktheorie*, 2000, 287–290.

¹³ Prim. *Lyriktheorie*, 2000, 19, in ustrezne prispevke omenjenih avtorjev v antologiji.

¹⁴ *Lyriktheorie*, 2000, 351–352. Prim. še Grundbegriffe der Poetik 1946, poglavje Lyrischer Stil: Erinnerung. Staigerjeva opredelitev se glasi »... unmittelbare Wirkung des Lyrischen ohne ausdrückliches Verstehen«.

¹⁵ Rede über Lyrik und Gesellschaft, 1951. *Lyriktheorie*, 2000, 370–371.

¹⁶ Susan Sontag, Pesnikova proza. *Air Beletrina*, Študentska založba, Ljubljana, maj-junij 2004, str. 3, prev. Dražen Dragojevič. (Izvirnik: *Where the Stress Falls*, Vintage, London 2003).

¹⁷ Prim. *Das Fischer Lexikon. Literatur* II/2, avtor gesla »Übersetzen« Walter Widmer. Herausgeber: Wolf-Hartmut Friedrich in Walther Killy. Fischer Bücherei. Frankfurt am Main 1965, 581–587.

¹⁸ Pri vrednotenju prevodov pesmi v slovenščino upoštevamo vse poslovenitve, ki jih je evidencial, objavil in komentiral Tone Smolej v svojih prispevkih – v razpravi »Druga Goethejeva Popotnikova nočna pesem med prevodom in vplivom« (25. *prevajalski zbornik*. Društvo slovenskih književnih prevajalcev – Association of Slovene Literary Translators, Murska Sobota 2000, 116–133) in v dodatku k omenjeni razpravi »Druga Goethejeva Popotnikova nočna pesem – drugič« (26. *prevajalski zbornik*. Društvo slovenskih književnih prevajalcev – Association of Slovene Literary Translators, Ljubljana 2001, 386–387). **Pozneje, že po zaključku** pričujoče razprave je Tone Smolej izjavil, da »imamo danes 14 prevodov Goethejeve Popotnikove nočne pesmi« (*Delo* 3. novembra 2004, 11).

¹⁹ Prim. njegov prevod Po vseh višavah. (J. W. Goethe, *Pesmi*. Uredil Fran Albrecht, uvod napisal Josip Vidmar. Ljubljana, Državna založba Slovenije MČML, 40.) O Župančičevem prevodu Goethejeve pesmi Ein Gleiches razpravlja Klaus Detlef Olof v razpravi »**K vprašanju pesniške vrednosti prevedene lirike v Župančičevih prevodih iz Goetheja**« (*Oton Župančič*. Simpozij 1978. Uredil France Bernik. Slovenska matica, Ljubljana 1979, 473–481).

²⁰ Prim. France Prešeren. *Poesien*. Auswahl. Mit einer Bibliographie der deutschen Übersetzungen. Auswahl und Nachwort von Jože Pogačnik. Redaktion und Gestaltung Rudolf Trofenik (Dr. Rudolf Trofenik Verlag München 1987. Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slowenen XIX. Band, 149 str.). Prim. članek K. D. Olofa »Prešeren in deutscher Übersetzung, eine Herausforderung« (*Prevajanje Prešerna – prevajanje pravljic*. Zbornik slovenskih književnih prevajalcev 26, Ljubljana 2001, 109–118).

²¹ Sonetni venec z Magistralom v Olofovemu prevodu je objavljen v dvojezični publikaciji *France Prešeren. Pesmi*. Izbrala in uredila France Pibernik in Franc Drolc. Spremnna beseda Boris Paternu. Mestna občina Kranj. Mohorjeva založba Celovec-Ljubljana-Dunaj. Zbirka Prešernova pot v svet. Zvezek 1. 2000, 95. Katero izdajo Sonetnega venca je Olof vzel kot predlogo za prevajanje, se ni dalo ugotoviti.

²² Hrvaški prevod Magistrala je objavljen v knjigi *France Prešeren. Sonetni vijenac/Sonetni venec*. Sa slovenskoga preveo i priredio Luko Paljetak. ABC naklada, Zagreb, 2001, 7.

■ THE LYRICS AND THEIR TRANSLATABILITY

Key words: poetry / literary translation / Slovene poetry / Prešeren France / German translations / German poetry /Goethe, Johann Wolfgang / Slovene translations

The practice of translating lyric poetry allows us to draw certain conclusions that indicate the difficulty of transposing the most subjective types of literature into other languages. These conclusions are further confirmed by the general experience of translating into two languages: from a Germanic into a Slavonic language and vice-versa, which reveal a broad spectrum of possibilities. On the one hand, we have translations in the true sense of the word, where the various elements of the original poems find in the other language many essential correspondences. The less foreseeable divergences from the original are primarily the consequence of profound differences in linguistic structures which exceed translators' abilities and, as such, remain insurmountable. On the other hand, internal divergences within the common external framework of lyric poetry are so great that translating becomes a process of poetic re-creation and the translation a poetic creation. Identification is no longer a concept substantially denoting an association between an original and its double. Identification itself is replaced by the aspiration to create something that is identical, an aspiration that also depends on the creative abilities of the translator. Irrespective of the diverse quality of translations or of poetic re-creations, this activity has an irreplaceable social role, particularly in the present time of globalization. Nothing can replace the completeness of original poetry, but the opposite is also true. Only by means of translation, or poetic re-creation, can lyric poetry transcend the limits of a national language and become of value to world culture.

Marec 2005