

PROSTOR JEZIKOVNE USTVARJALNOSTI PRI PREVAJANJU ZA GLEDALIŠČE¹

Čeprav ima dramsko besedilo svoje žanrske zakonitosti, ostaja v vseh obdobjih vezano na dve umetnostni zvrsti, med katerima je razpeto: na književnost in gledališče. (Pri tem seveda mejni obliki, kot sta bralna drama ali scenarij za gledališki spektakel brez dialoga, le radikalizirata avtonomnost ene umetniške zvrsti nasproti drugi.) Medtem ko je ustvarjalcu izvirnega dramskega besedila na voljo zgodovinska kontinuiteta obeh zvrsti, do katerih se bolj ali manj eksplicitno opredeljuje, v nobenem primeru pa se jima ne more izogniti, prevajalca ne omejujejo samo kulturne interference med izvornim in ciljnim jezikom, ampak še bolj nezdružljivost ubeseditvenih modelov domače književne tradicije z ubeseditvenim prevoda. Jasno je, da tudi izvorni dramatik ne more v celoti posneti kakega ubeseditvenega modela, marveč je z navezovanjem na tradicijo mišljena bodisi delna citatnost bodisi le stikanje asociacijskih polj zlasti v metaforični plasti referenčnih besedil. Ta zraslost z tradicijo, ki ji Župančič pravi »čustvena preteklost jezika«,² pomembno lajša intersemiotično prevajanje dramskega besedila v igralčev govor in igro, režiserja pa zavezuje k dialogu z domačim gledališkim izročilom, ki odločilno profilira slog nacionalnega gledališča. Francoski igralec Jean Vilar je o tem rekel v nekem intervjuju:³ »Dobre dramske tekste označuje nekakšen ritem. Prevajalci so na splošno nespodobni, da bi ta ritem odkrili in oživili v svojih prevodih. Rad imam, da me nosi *dih* teksta. Besedila prevajalcev pa ne dihaajo. Zato zdaj raje igram v tekstih, kjer imam originalno verzijo. Se pravi v francoskih tekstih.« Znano je, da tudi pri prevajanju lahko nastane tak izvirenik v primeru tako imenovanega kongenialnega prevoda. Ob tem se odpira popularna dilema o prevajalčevi svobodi v odnosu do izvirnika, ki pa je spričo umetniškega dosega ravno ob takem prevodu irelevantna. Ker gre za atipično izjemo, ob tem ni mogoče posploševati niti metodologije niti poetike prevajanja. To velja tudi na mikro planu, v primeru vsake posamezne posrečene rešitve, kar omenjeno dilemo praktično ukinja.

Nujna neodvisnost dramskega prevajalca od domače dramatike in domače književnosti sploh omejuje izrazni repertorij, iz katerega zajema pri ustvarjanju drame v ciljnem jeziku, na sočasne jezikovne zvrsti v tem jeziku, ker gre za govorno prenosniško zvrst, na govorne zvrsti. Zaradi zapletene hierarhije med govornimi socialnimi zvrstmi in zborna norma v slovenščini pa tudi znotraj te svobode nastajajo nadaljnje omejitve. Ker je gledališče umetniška zvrst, ki je zavezana vsakokratni sedanjosti, in ker je vezano na živi govor, je pisanje dramskega dialoga zmeraj močno odvisno od substandarda, in to toliko bolj, kolikor bolj se pomikamo v sodobnost, ko literatura sestopa s položaja eksplicitnega elitizma in ko se gledališče bori za svojo avtonomijo v odnosu do literature, še bolj pa za svoje mesto v razmerju do medijske kulture. Prav s substandardom pa ima slovenski prevajalec celo vrsto objektivnih težav, deloma pa tudi takih, ki izvirajo iz slovnničarske jezikovne vzgoje, s katero mora, če se je reši že sam, računati še ob predaji besedila v uprizoritveni proces.

Kako močno se lahko zaplete samo ob vstopanju v gledališče, najbolje kaže Jančarjev Veliki briljantni valček kot »tekst z originalno verzijo«, kot bi rekel Vilar. Jančarju se je tu posrečil tako rekoč idealen živ dialog, zapisan v spontanem substandardu intelektualca, ki živi v Ljubljani, a z mariborsko »čustveno preteklostjo«. Ta hibridnost, ki se je brez usodnih popravkov ni mogoče otresti ne glede na izgovorni model, v kakršnem ga igralec realizira, je nehote prinesla na naš oder doslej nelegitimni pogovorni jezik, splošno znan sicer iz sporazumevalnega govora, a estetsko vprašljiv v odrski transpoziciji. Ker je bila vloga protagonista Volodje v rokah Poldeta Bibiča, ki je na svoji koži doživel enako križanje narečnih in nadnarečnih vplivov, in ker gre za igralca z izjemnim poslušom in nadar-

¹ Prevajanje štejem za ustvarjalno dejavnost v smislu, kot je to razložil Jiří Levi: »... (P)revajanje kot proces je originalno ustvarjanje, prevajanje kot tip umetnosti pa je prehodna kategorija med izvajalsko umetnostjo in originalnim ustvarjanjem.« - V: Umjetnost prevodenja, Sarajevo 1982, str. 68.

² Oton Župančič: Pismo o slovenščini na odru, ZD 8, str. 112.

³ Povzeto po članku Mauricea Gravieria: La traduction des textes dramatique, Éla, n. s. 12, Okt.-Dec. 1973.

jenostjo za umetniško besedo, pa je prav ta hibridnost postala zavestna poteza paradoksalnega, ču-
daškega značaja lika, ki ga je upodabljal.

Ob vseh omejitvah, ki se prevajalcu postavljajo na pot, ko se v taki ali drugačni meri ukvarja z umet-
niško transpozicijo substandarda v dramski dialog, se torej hkrati ponuja izjemna priložnost, da za
modele izvornega dialoga ustvarjalno izumlja govorne ustreznike v ciljnem jeziku. Ker gre pri takem
presajanju za nujno upoštevanje paralingvističnih interferenc, ki izhajajo iz različnih kulturnih svet-
ov, je prevajalcu nadalje dana možnost, da obstoječe govorne modele v lastnem jeziku reflektira, jih
parafrazira in s tem umetniško uzavešča in kultivira pri vseh receptorjih – od igralca do gledališkega
kritika.

Tako se je v zadnjem času Ladu Kralju posrečilo ustvariti nekaj nadvse srečnih prevodov, v katerih
je substandard vključil bodisi v zborni govorni model (Bernhardt: Po vseh višavah je mir), ga postavil
v bližino teoretsko še zmeraj spornega tako imenovanega splošnega pogovornega jezika (Kroetz: Ne
krop ne voda) ali iznašel celo duhovit historični model z minimalnimi zamiki v sicer sodobni pogo-
vorni skladnji in s spajanjem substandardnih leksemov z visoko zbornimi v Wycherleyevi Podeže-
lanki. Temu se je pridružila še znana sprejemljivost goriškega in celjskega gledališča za vpliv ljub-
ljanskega govora, ki je temelj tako imenovanemu splošnemu pogovornemu jeziku. Za neresljivo na-
logo pa se je izkazalo prevajanje Balkanskega špijona za mariborsko gledališče, kjer bi transpozicija
beograjskega govora v ljubljanskega pomenila dezinformacijo, posebej ker sta nam obe okolji dobro
znani iz vsakdanjih stikov, in pa zaradi znanega odklonilnega odnosa mariborskega okolja do ljub-
ljansčine v kakršnikoli obliki. Problem, ki ni ustrezno rešljiv na ravni prevoda, ampak zahteva tem-
eljito predelavo takega izvornega dramatika, kakor jo je doživel npr. Brešanov Hamlet v Spodnjem
Grabonošu v Partljičevi predelavi. Medtem ko prevod, ki iz objektivnih razlogov ne more najti pri-
merne domačega ustreznika – in bolj ko nam je okolje znano, tem težje ga je najti – pogrša le živ
utrip substandarda, ki ga je vsaj do neke mere mogoče kompenzirati s prepričljivo igralsko inter-
pretacijo, pa naslonitev na znani literarni model lahko onemogoči avtentično gledališko informacijo.
To se je zgodilo pri prevodu Kamna za pod glavo Milice Novkovič, ki je podobno zadrego – šlo je
za transpozicijo govora sodobne srbske vasi – poskušal premostiti z uporabo govornega modela,
oprtu na realistično literarno tradicijo prejšnjega stoletja (Kersnikove Kmetske slike). Čeprav je bil
znotraj te prevajalske odločitve dialog izpeljan z nedvomno slogovno briljanco in nadarjenostjo za
oblikovanje govornjivega dialoga, je ostal v uprizoritvi kot svojevrstna pregraja, zlasti v igralski in-
terpretaciji.

Seveda pa se ob tej in podobnih prevajalskih odločitvah kaže še neka druga duhovna ostalina v na-
šem prevajanju za gledališče, nekakšen »Župančičev sindrom,« ki poslušuje atipično spričo v res-
nici neprecenljivega, tudi še živega karizmatičnega deleža in vpliva na slovensko gledališče. V kri-
piščega se je prelila misel, da je »v slovenščini /.../ shranjena vsa skrb in gorečnost naših reforma-
torjev, ves up in strah Prešernov, vsa šegavost mladega Levstika in grčavost njegovih poznejših let,
eleganca Stritarjeva, otožnost Gregorčičeva, borbenost in tišina Cankarjeva, jecljanje Aleksandrova,
melodioznost Kettejeva. Strune vseh teh morajo brniti v tebi, ako hočeš slovenski besedi dati vso
polnost in sočnost pravega občutja. In kadar se organsko pripoji naši duši Shakespeare, bo njegova
mnogozvočnost obogatila izrazitost naše besede z novimi toni.« In potem seveda ves tisti z Župan-
čičevo transmisijo preigrani Shakespeare gledaliških rodov tik pred nami. In njegova avtoriteta v vi-
soki omiki odrskega govora. Nič čudnega, če se ob taki avtoriteti poskušajo posploševati najbolj kon-
tradiktorna stališča o odrskem jeziku. Tako je danes v resnici še zmeraj mogoče igrati Hamleta v Žu-
pančičevem prevodu, vendar z jasno zavestjo, da gre za status izvornika, ne pa z argumentacijo, ka-
kršno navaja Janez Menart,⁴ da nove slovenitve niso umestne, dokler tek prevodov razvoj sloven-
ščine ne bo presegel, kajti presegel jih bo takrat, ko se nam bo zazdel presežen Župančič sam. Me-
nartov napotek, da »za uprizoritvene namene /.../ kaže, kot že doslej, s primernimi 'tihimi', a ne pre-
hudimi lektorskimi posegi in krajšanjmi od primera do primera vsakokrat sproti prilagajati besedilo
zahtevam časa« je ob upoštevanju statusa izvornika popolnoma realen praktični napotek, a nujno je
in je velika sreča, da nam je zdaj naš današnji pesnik odrske besede Milan Jesih na novo prevedel
Sen kresne noči.

Pri tej nujni potrebi po novih prevodih niti malo ne gre samo za že znano resnico, da prevodi zastarajo
z eno ali dvema generacijama, ali pa za naše razmere še zmeraj ekskluzivno, a za gledališki dogodek

⁴ Janez Menart: Nekaj misli o Župančičevih prevodih Shakespeareovih dram, v: Zbornik društva slovenskih knji-
ževnih prevajalcev, Lipa 1980.

optimalno zahtevo, naj bi vsaka uprizoritev razpolagala z lastnim prevodom, ampak tudi za globoke premike v jezikovni senzibiliteti, ki jih je Jiří Levi formuliral takole: »... (M)edtem ko so v preteklosti pisci včasih zaradi slogovnega učinka izražali »literarne« misli in pogovornem slogu (s pomočjo značilnih *glasovnih in morfoloških* manir), se zdaj dialogizira književnost v celoti (vsaj ko govorimo o *strukturi misli*)⁵«, ali Hans Eggers v predavanju z naslovom Ali se še lahko sporazumemo?⁶ »Po moji sodbi krize jezika /.../ sploh ni. Namesto tega bi v našem času veljalo opozoriti na krizo medčloveških odnosov. Kot ljudje smo usmerjeni na jezik, in če so naši medsebojni odnosi moteni, potem nujno prihaja do tega, da so v tem zaobseženi tudi naši jezikovni odnosi, zato je otežkočeno tudi sporazumevanje z jezikom.« Ta nova jezikovna senzibiliteta, ki v površinski strukturi operira z izpraznjenim besediščem, a na paralingvistični ravni, v »psihološki strukturi«⁷ med vrsticami z izjemnim afektivnim nabojem, kjer je visoka beseda poniknila v najskritejšo, stokrat zavarovano globino, a tudi neartikulirano zasebno posameznika, ima v sodobni prevodni dramski literaturi prednost v primerjavi z domačo dramatiko, saj gre večinoma za prevajanje iz kultur, kjer se je čustveni naboj izgubil tudi v gledališču, kjer Slovenci še zmeraj hranimo slovansko poreklo. Ta senzibilnost dialoga šifre, ki jo je v evropsko gledališče najbrž prinesel Čehov, danes pa jo najizraziteje goji Pinter, se v domačo dramatiko prenaša po logiki socialnega razvoja in nacionalnih ideologij, od prevajalca pa zahteva napor, da se tej logiki iztrga in za literarno in gledališko občinstvo besedilo kar najbolj nepristransko interpretira. Tako se problem pristranskega komentiranja pri prevajanju Pinterja pojavi že pri dolžini in količini besed, ki jih prevajalec uporabi glede na izvirnik. Če je namreč prevedena replika bistveno daljša od izvirne, je to že znak, da je dramska oseba precej bolj zgovorna, s tem tudi nekako bolj priljudna, z manjšim nabojem zgovornega molka, kot ji ga je pripisal avtor, in igralec je v nevarnosti, da uporabi standarden psihološki interpretacijski model, ki lahko povsem izkrivi avtorjevo pisateljsko in gledališko hotenje. Na pomembnost kvantitativnega ravnotežja med jezikoma v prevajalskem stiku opozarja tudi francoski prevajalec Strindberga Maurice Gravier,⁸ ki vidi v tem ravnotežju tudi izhodišče za prekrivanje v celotni izrazni podobi, oz., kot pravi sam, ritmu drame ali dramski atmosferi, kot jo imenuje Jerzy Zawieyski,⁹ in v pomenu, kot se je udomačil v gledališki praksi tudi pri nas. Seveda pa bi bilo to misel nevarno posploševati, saj se fonetični in semantični ritem redko prekrivata, na kar opozarjata zlasti Mila Stojnić in Dragoslav Andrić.¹⁰

Treba je reči, da se potreba po infiltraciji sodobne jezikovne senzibilitete ne zastavlja le ob sodobnih ali polpreteklih besedilih, kjer je več ali manj samoumevna, marveč do določene mere tudi pri prevajanju gledališke klasike. Moliérov *Tartuffe*, ki ga je profesor Janko Moder na režiserjevo prošnjo prevedel v prozo, pomeni sicer skrajnostno, a povsem legitimno gledališko potezo, pa če nas pri tem še tako ovira pohujšanje, češ da padajo še poslednje svetinje, saj je rojena iz gledališke potrebe, da se do kraja osvobodi literarne konvencije in radikalno prestopi k avtonomnemu gledališkemu sporočilu; povrh gre ravno v primeru *Tartuffa* še za zgodovinski argument, saj je bila prva verzija napisana v prozi.¹¹ Kolikor se ta tipična gledališka avantura ni posrečila tudi v čisto jezikovnem smislu, gre pripisati načinu Lotschakovega dela z uprizoritveno ekipo, ki pri oblikovanju dialoga sodeluje do take mere, da ni mogoče zagotoviti enovitega estetskega učinka, pa tudi njegovemu močnemu poseganju v suprasegmentalno členjenje replik, ki temelji na tujejezičnem jezikovnem občutku. Ker pa je to govorno oblikovanje v tesni zvezi z igralsko interpretacijo v celoti, je težko zagotoviti estetski vtis po okusu slovenskega ušesa. Vendar tu vsekakor kaže verjeti Župančiču, ki je o tujejezičnem režiserju zapisal: »In Putjata – človek–Rus–slovenski igralec, da in slovenski režiser – brez vnanje fonetike, a z dušo, ki je čutila in slutila z nami, gorela in izgorela za nas. Tudi njega moramo objeti, zakaj slovenstvo je široko /.../«¹²

Če smo doslej ugotavljali, da je ustvarjalni prostor gledališkega prevajalca glede na domače literarno izročilo do kraja omejen na lastno domiselnost, sposobnost in tudi raziskavo, ki je prisiljena v izum-

⁵ Cit. delo, str. 175.

⁶ Hans Eggers: Ali se še lahko sporazumemo. O krizi jezika v današnji družbi, v: Gadamer, Härmann, Eggers: Učenje i razumijevanje govora, Zagreb 1977.

⁷ Termin, ki ga uporablja Mila Stojnić, v: O prevodenju književnog teksta, Sarajevo 1980.

⁸ Cit. delo.

⁹ Jerzy Zawieyski: O przekładach dramatu, v: O sztuce tłumaczenia, Wrocław 1955, str. 415–437.

¹⁰ Zbornik: teorija i poetika prevodenja, Beograd 1981.

¹¹ Prim. članek Borisa A. Novaka: Človek človeku *Tartuffe*, GL SNG Drama Ljubljana, sez. 1984/85. št. 4, str. 63–64.

¹² Cit. delo, str. 113.

ljanje umetniških ustreznikov glede na obstoječi socialnozvrstni repertorij ciljnega jezika, pa ima veliko oporo v modelih suprasegmentalnih transpozicij dramskega dialoga, kakor jih je uveljavila igralska poetika naše gledališke tradicije. Tu ni omejitve glede na izročilo prevodne literature ali na sodobne igralske poetike, kajti širina, o kateri je govoril Župančič, ni kakšna narodnoprebudniška pesniška fraza, ampak je utemeljena v univerzalnosti gledališča, zlasti igrilstva. Merilo, ali je prevod dober ali ne, je namreč v končni fazi v rokah igralca, ki ustvarjeni konstrukt transponira v igro ali pa ostane na pol poti med deklamacijo in igro.

Jasno je, da ob količini kritiškega dela – kritiško delo praviloma ni profesionalizirano – prevedene drame ni mogoče natančno primerjati z izvorno in navsezadnje sodi to v poklicno etiko prevajalca in umetniškega vodstva gledališča. Ob gledališkem dogodku je prevajalčevo delo zmeraj na svoj način soustvarjalna sestavina igralske interpretacije in zato po tej strani kritiki – tudi sproti – dostopna. Znano je, da niti prevajalec niti igralec v tem pogledu skoraj nikoli ne dobita zadoščenja, saj sta praviloma odpravljena le z omembo ali subjektivnim prilastkom. To je zagotovo eden izmed razlogov, da nobeden od omenjenih ustvarjalcev ni stimuliran k reflektiranju svojega dela ali je spričlo neargumentiranih sodb zavajan v pozitivnem ali negativnem smislu. To ima tako za gledališko prevajanje kot igralsko in s tem gledališko kulturo v celoti pogubne posledice, saj ob primerjavi našega gledališča bodisi z zahodnim ali vzhodnim, zlasti poljskim, kljub nekaterim nedvomnim prednostim čutimo primanjkljaj v stopnji profesionalnosti, ali če parafraziramo Filipa Kumbatoviča: v ohranjanju evropeizacije slovenskega gledališča.

Najbrž pri tem ne gre za kakšen kritiški prezir, kot to občutijo gledališčniki, ki po naravi svojega dela ne morejo čakati na jutrišnje potrdilo, ampak za pomanjkanje sodobnih poetik bodisi govora bodisi igre, ob katerih bi se oblikovala njihova kritiška stališča. Zdi se, da zmeraj manj zadoščajo psihološke oznake igre in se jim kritika najbrž zavestno izogiba, na področju jezika oz. govora pa nas veže vrsta predsodkov, predvsem zakoreninjena konservativnost v pojmovanju odrskega govora, ki še zmeraj protežira svojo reprezentativno funkcijo – in s tem seveda goji reprezentančni status govorca igralca – nad znakovno znotraj drugih semiotičnih sistemov uprizoritve. Kako kritiška refleksija dejansko odseva teoretsko formuliranost poetike posamezne gledališke discipline, najbolje kaže znaten prostor, ki je v kritikah namenjen scenografijam Mete Hočevar, katerih poetika je razvidna v gledaliških uprizoritvah samih, avtorica pa jih tudi sama izreka teoretsko, in pa seveda predvsem analizi besedila kot odvodu razvite literarne teorije.

Poleg Župančiča je teorijo in prakso našega odrskega prevajanja utemeljeval zlasti Herbert Grün, čigar misel o razširjavi meja odrske slovenščine – že v pisni predlogi – v smer standarda znotraj zborne norme (»Govorica je namreč lahko sodobna, živa, mestna – in vendar hkrati tudi pravilna. Pravilna slovenščina res ni samo staroveški šolniški provincializem.«)¹³ pomeni prvi zavesten preboj narodnoobrambno in statusno pojmovane reprezentativnosti odrskega jezika pri nas, in nagovarja odrske ustvarjalce nič manj aktualno kot pred šestindvajsetimi leti. Če se namreč prevajalcu že posreči poiskati govorni model, ki ustreza izvorniku, še ni nikjer rečeno, da ne bo naletel na nerazumevanje pri katerem od izvajalcev. Konkretnih opisov metodologije prevajanja izpod peres praktikov se je zato v teoriji prevajanja nabralo že toliko, da so se ob njih rodile teoretsko zavezujoče poetike, zlasti na področju prevajanja pezij in proze, medtem ko ostaja pri gledališkem prevajanju teoretska misel najbolj nemočna, saj je živi govor kot njeno ustvarjalno gradivo eno izmed najmanj raziskanih področij tudi znotraj jezikoslovja. Ker govor nikoli ne nastopa ločeno od celotnega človekovega značaja in delovanja, je ta nemoč utemeljena v naravi predmeta in se zdi na področju umestne komunikacije refleksiji dosegljivejša, saj operira s konstruktom izbranih tipičnih sredstev iz vsakokratne jezikovne dejanskosti. Stvaritve, ki jih prispeva gledališki prevajalec, in kritiške ocene dometa teh stvaritev, kot jih je mogoče doživeti iz igralskih interpretacij oz. celotnih postavitve prevodne dramatike, pa lahko bistveno prispevajo h kultiviranju te pomembne sestavine nacionalnega gledališča.

Nada Šumi
Slovensko narodno gledališče, Drama v Ljubljani

¹³ Herbert Grün: Nekaj pojasnil in pouka, NR 1958, str. 495.