

JEZIK in lovstvo

939500140

Harod
Narodna
biblioteka

ISSN 0021 - 6933 LETNIK XXXIX 1993/94 ŠTEVILKA 4

VSEBINA

Uvodnik	115	Marko Juvan <i>Tone Pretnar (9. 8. 1945 – 16. 11. 1992) – Uvodna beseda</i>
Razprave in članki	117	Albinca Lipovec in †Tone Pretnar <i>Skáclov sonet in štirivrstičnica v slovenskem prevodu</i>
	125	Rozka Štefan <i>Tone Pretnar kot prevajalec poljske poezije</i>
	137	Lucylla Pszczołowska <i>Tone Pretnar kot verzolog</i>
	141	Jože Pogačnik <i>Tržič v doživetju Toneta Pretnarja</i>
	145	Božena Ostromęcka-Frączak <i>Kronika ljubezenskih pripetljajev Tadeusza Konwického v slovenskem prevodu Toneta Pretnarja</i>
	155	Aleksander Skaza <i>Nekatere posebnosti in funkcije zvočne instrumentacije v romanu Peterburg A. Belega</i>
	161	Vlado Nartnik <i>Navezovanje rim v Tržiških oktavah Toneta Pretnarja</i>
	165	Zlata Šundalić <i>Empirično (ne) da se razodeti</i>

Jezik in slovstvo

Letnik XXXIX, številka 4
Ljubljana, februar 1993/94

ISSN 0021-6933

Časopis izhaja mesečno od oktobra do maja (8 števil)

Izdaja: Slavistično društvo Slovenije, Ljubljana

Uredniški odbor: Alenka Šivic-Dular (glavna in odgovorna urednica),
Aleksander Skaza, Jože Pogačnik, Marko Juvan, Miha Javornik (slovstvena
zgodovina), Zinka Zorko, Tomaž Sajovic (jezikoslovje), Boža
Krankar-Vogel, Mojca Poznanovič (didaktika jezika in književnosti)

Predsednica časopisnega sveta: Helga Glušič

Tehnični urednik: Lojze Tomc

Oprema naslovnice: Samo Lapajne

Računalniška priprava: BBert grafika, Resljeva 4, Ljubljana

Tisk: VB&S d.o.o., Milana Majcna 4, Ljubljana

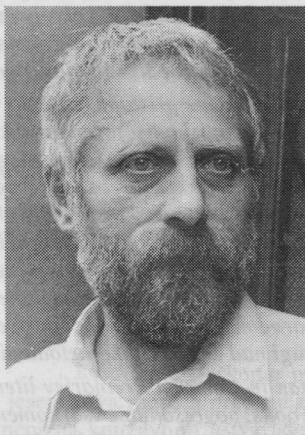
Naslov uredništva: Jezik in slovstvo, Aškerčeva 2, Ljubljana 61000

Naročila sprejema uredništvo JiS. Letna naročnina 1200 SIT, cena posamezne številke 200 SIT, dvojne številke 250 SIT,
za dijake in študente, ki dobijo revijo pri poverjenikih, je letna naročnina 600 SIT. Letna naročnina za evropske države
je 20 DEM, za neevropske države pa 26 DEM.

Naklada 2100 izvodov.

Revijo gmotno podpirata Ministrstvo za kulturo RS, Ministrstvo za šolstvo in šport RS, Ministrstvo za znanost in
tehnologijo RS in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, ki je za to številko zagotovil še dodatna sredstva.

Po mnenju Ministrstva za informiranje RS, št. 23/187-92, z dne 18. 3. 1992, revija šteje med proizvode informativnega
značaja, za katere se plačuje 5%-ni davek od prometa proizvodov.



TONE PRETNAR

(9. 8. 1945 – 16. 11. 1992)

Ob obletnici smrti Toneta Pretnarja* v Jeziku in slovstvu premišljujemo njegovo obsežno besedilno zapuščino (znanstveno, prevajalsko in pesniško): zbrali smo nekaj člankov o njej spod peres njegovih prijateljev ter učiteljev/-ic, sodelavcev in sodelavk; zaradi omejitev časa in prostora — tako revijinega kot mnogih drugih, ki bi se tudi hoteli pridružiti temu podjetju — mora podoba o njegovem delu žal ostati fragmentarna, čeprav iz nje lahko spoštljivo zaslutimo celoto.

Pretnarjeve prevajalske izbire, domiselne, vedno tudi z literarnovedno refleksijo in poznavalstvom podprte stilne oz. verzifikacijske rešitve obravnavata dva prispevka o njegovih prevodih iz poljske literature: Rozka Štefan panoramsko razčlenjuje Pretnarjeve antologije prevodov poljske poezije, v katerih se kaže, da je — ob bolj priložnostno motiviranih izbirah zanimivih, a nekanoniziranih oz. manj znanih besedil — najraje segal po delih romantike, postromantike (Norwid) in svojih generacijskih sodobnikov; Božena Ostromęcka-Frączak pa z natančnim leksikalno-stilnim branjem enega izmed njegovih prevodov (ne uidejo ji niti nekatere prevajalčeve napake) ugotavlja virtuosno obvladovanje slogovne palete, ki je kongenialno razplatenosti izvirnika, romana T. Konwickega.

Lucylla Pszczołowska odkriva, da je Pretnarjevo stihoslovje svoj polni smisel ter metodološke pobude doživljalo zlasti ob sodelovanju pri projektu Primerjalne slovanske metrike; Pretnar je v vse zvezke te reprezentativne publikacije prispeval mednarodno pomembne, zgoščene in empirično podprte prikaze (posebnosti) slovenskih verzifikacijskih navad (kakor se kažejo mdr. tudi v

* Obsmrtni zapisi o njegovem življenju in delu so zbrani v Slavi 6 (1992/93), št. 2, str. 1-106, bio-bibliografski podatki pa se nahajajo mdr. v: Alenka Logar-Pleško, Bibliografija Toneta Pretnarja, Slavistična revija 41 (1993), št. 2, str. 277-295; Božena Tokarz, Tone Pretnar: življenje med znanostjo in literaturo, prav tam, str. 253-256; Marko Juvan, Dr. Tonetu Pretnarju v spomin (9. avgusta 1945 - 16. novembra 1992), Jezik in slovstvo 38 (1992/93), št. 4, str. 127-130.

prevajalski recepciji Mickiewiczevega verza), tako v ritmični sestavi uporabljenega besedišča kot v skladenjskoprozodičnem ustroju in pomenskih ter semiotičnih vlogah verzni oblik. Aleksander Skaza se s svojim člankom pravzaprav pokloni tem Pretnarjevim raziskovalnim interesom: ob razčlembi romana Peterburg Andreja Belega pokaže, kako pomenljiva je organizacija zvočnega gradiva celó v pripovedni prozi, saj ta ustvarja celó mrežo znotraj- in medbesedilnih aluzij ter pomaga metaforizirati oz. simbolizirati literarne like in njihov govor.

Tudi Vlado Nartnik sega po »pretnarjevskem« pristopu (rime so v razboru opazovane kot sredstvo povezovanja besedila in njegovih slikovnih izhodišč), vendar tako, da ga uporabi ob Pretnarjevih »tržiških oktavah«; v tem zadnjem in najvišjem dosežku njegove žlahtne pesnikovalske obrti (»grafomanstva«) odkrije Nartnik usodni skriti vzorec. Jože Pogačnik pa njegov pesniški delež v Tržiču posvečeni monografiji interpretira tematsko; v oktavah pozorno odstira vrednostni in predstavní svet, ki se navezuje na doživljanje in spominsko podoživljanje ljudi, običaje, navad, umetniško-duhovnega ter gospodarskega izročila domačega kraja. Zlata Sundalič ob sistematiziranju Pretnarjevih prispevkov za zgodovino slovenskega verza, objavljenih v zbornikih Obdobja, opozarja na značilno paradoksalno dvojnost znanstvenika in pesnika »grafomana« — ustvarjalno skepso, ki jo izraža drugi nad empiričnimi metodami prvega.

S tem seveda še zdaleč ni pregledan in izmerjen Pretnarjev literarnovedni, prevajalski, pesniški, jezikoslovni in jezikovnodidaktični opus; pogrešamo še vsaj komentarje njegove teorije in zgodovine prevajanja (ki je vpeta tudi v metodološke okvire sodobne komparativistike) ter slovenističnega literarnozgodovinskega dela, v katerem je pred slehernim diahronim posploševanjem oz. uzgodbljanjem skrbno izdelal in empirično preverjal nazorske, programske in tradicijske postulate, a tudi jezikovnostilne, besedilnooblikovalne, medbesedilne, verzifikacijske koordinatne.

Da pa Tonetova beseda ne bi bila le objekt, temveč da bi sama doživela svoje vstajenje in ponavzočila podobo vanjo prelitega človeka, objavljamo še nenatisnjeno razpravo, ki jo je s soavtorico Albinco Lipovec v obliki referata predstavil novembra l. 1989. Prav v tem besedilu so zbrani in eksplicirani — nemara tudi zaradi vpliva soavtorice — številni translatološki pojmi, s katerimi je večše ravnal tudi sicer. V razčlembi prevodov Skáclovih sonetov in štirivrstnic, nastalih iz avtorske naveze Lipovec-Pretnar, se nazorno srečujeta pesniški navdih, litararni spomin, filološko poznavalstvo prevajalcev s (samo)refleksijo teoretikov in zgodovinarjev tovrstnega poustvarjanja.

Marko Juvan

Filozofska fakulteta v Ljubljani

Albinca Lipovec in Tone Pretnar
Filozofska fakulteta v Ljubljani

UDK 885.0.03=863 Skácel J.
UDK 885.0.09-193 Skácel J.

Skáclov sonet in štirivrstičnica v slovenskem prevodu

Češkemu pesniku Janu Skáclu (1922-1989) je bila na Slovenskem leta 1989 jeseni (dva meseca pred njegovo smrtjo) podeljena mednarodna literarna nagrada Vilenica, namenjena književnim ustvarjalcem »za izjemne dosežke v poeziji, pripovedništvu, dramatiki, esejistiki, ki nastajajo v srednjeevropskem kulturnem prostoru«.¹

Pesniško delo Jana Skácla sta vidno zaznamovali tako prostorska (rojen na južnem Moravskem, v svojski in samobitni pokrajini *Slovácko*) kakor časovna sestavina (generacijsko pripada obdobju »praške pomladi«, v 60. letih usmerjenemu k družbenim reformam za »socializem s človeškim obrazom«). Skáclovo literarno ustvarjanje so politični dogodki okoli leta 1968 prelomili na dve polovici, ki se po nekaterih lastnostih (načini pesniškega oblikovanja in publiciranja) ločita med seboj. Podatki iz Skáclovega življenjepisa² kažejo, da je v prvi fazi ustvarjanja izdal pet pesniških zbirk: *Koliko priložnosti ima vrtnica* (Kolik příležitostí má růže, 1957), *Kaj je ostalo od angela* (Co zbylo z anděla, 1960), *Ura med psom in volkom* (Hudina mezi psem a vlkem, 1962), *Žalovanka* (Smuténka, 1965) in *Masnice* (Metličky, 1968). Vse našete zbirke so bile ponatisnjene posamično, v pesniški knjigi *Veter po imenu Jaromír* (Větr jménem Jaromír, 1966) pa so izšle skupaj še enkrat prve tri zbirke,³ kar kaže na odmevnost Skáclove poezije v 60. letih. Poleg pesmi za otroke je Janu Skáclu v prvem ustvarjalnem obdobju izšla še knjiga feljtonistične proze *Enajsti beli konj* (Jedenáctý bílý kuň, 1964).

V zapletenih političnih in življenjskih razmerah čeških 70. let (prim. verz iz Skáclove pesmi *Prepovedani človek*: »[...] se skupaj vlečemo po temi skozi šivankino uho« je češka disidentska književnost iskala podtalne poti do bralstva. Pesniški cikli iz Skáclovega drugega ustvarjalnega obdobja so prihajali na svetlo v izdajah na čeških tleh ustanovljenega samizdata in pri češkoslovaških eksilskih založbah po svetu (Skáclove pesmi npr. v reviji *Svědectví* v Parizu, v Torontu pri založbi J. Škvoreckega Sixty-Eight Publishers Corporation in v Münchnu), po letu 1981 pa že tudi pri uradnih čeških založbah v Brnu in Pragi. Nekatere pesmi iz Skáclovih »prepovedanih« ciklov so šle celo skozi vse tri izdajateljske poti; med njimi so razložki v sami redakciji pesniških

¹ Iz statuta mednarodne literarne nagrade »Vilenica«, ki je bil v svoji uradni različici oblikovan in objavljen v zborniku *Vilenica '87* in je odtlej izšel vsako leto ponatisnjen v navedeni publikaciji Društva slovenskih pisateljev. Od leta 1986 so bili nagradjeni Fulvio Tomizza (1986), Peter Handke (1987), Péter Esterházy (1988) in Jan Skácel (1989).

² V primerjavi s češkimi politično preganjanimi avtorji, po letu 1968 manjkajočimi v čeških literarnozgodovinskih delih in enciklopedijah, je Jan Skácel imel milejšo usodo, kajti njegovo ime je bilo uvrščeno v češke publikacije prejšnjega desetletja. Geslo Jan Skácel najdemo v naslednjih enciklopedijah: *Slovník českých spisovatelů*, Ústav pro českou literaturu ČSAV, Praha, 1964; *Slovník českých spisovatelů*, (Pokus o rekonstrukci dějin české literatury 1948-1979), Uspřádali Jiří Brabec, Jiří Gruša, Igor Hájek, Petr Kabeš a Jan Lopatka (samizdat in več eksilskih izdaj založbe Sixty-Eight Publishers Corp. iz Toronta v Kanadi); *Slovník české literatury 1970-1981*, Československý spisovatel, Praha, 1985; *Čeští spisovatelé 20. století*, slovníková příručka, Československý spisovatel, Praha, 1985.

³ *Básník Jan Skácel* (ciklostirana bibliografija, izšla ob pesnikovi šestdesetletnici in zapisuje samo izdaje uradnih čeških založb), Knihovna Jiřího Mahena, Brno, 1987.

zbirk, v kompoziciji pesniških ciklov, zaradi tipkarskih napak pri samizdatu pa tudi v pomenskih modifikacijah posamičnih pesmi ipd. Navedena usoda je značilna za dva pesniška cikla Skáclovih štirivrstičnic *Napaka breskev* (Chyba broskví 1975, v eksilu 1978) in *Lešniki za črno papigo* (Oříšky pro černého papouška 1976, v eksilu 1980) ter za cikle pesmi *Neznatni rekviem*, *Talisman*, *Zgubljalnice* (Nepartné requiem, Talisman, Tratidla — 1978, v eksilu so cikli izšli v zbirki *Pesmi* 1982 nenaslovljeni). Težko je na tej stopnji naše vednosti kaj več napisati o pesmih, ki so v samizdatu izšle v 150 izvodih pod naslovom *Zaklinjanje v predpreteklem času* (Zaklínání v předminulém čase, 1984), enako je namreč Jan Skácel naslovil razdelek pesmi v eni izmed svojih pesniških knjig, v 80. letih že tiskanih na Češkoslovaškem. Takrat so izšle naslednje: *Davno proso* (Davné proso, Brno 1981), *Upanje z bukovimi krili* (Naděje s bukovými křídly, Praha 1983 — oba cikla štirivrstičnic), *Vlivanje v zgubljeni vosek* (Odlévání do ztraceného vosku, Brno 1984) in zbirka *Kdo po temi pije vino* (Kdo pije potomě víno, Brno 1988). Tudi v zadnjem obdobju svojega pesniškega ustvarjanja je pisal Jan Skácel literaturo za otroke: *Uspavanke* (Uspávanky, 1983) ter dvojce zbirk, nastalih ob ciklu risbic Josefa Čapka: *Kam so odšle košute* (Kam odešly laně, 1985) in *Zakaj ne pade ptiček z veje* (Proč ten ptáček z větve nespadne, 1988).

Skáclovo pisateljevanje je izkazano tudi v publicistiki; v duhovitem drobnem žanru, ki ga je sam imenoval »mala recenzija«, je kot urednik brnske revije *Gost v hišo* (Host do domu) v letih 1963–1969 spremljal problematiko vsakdanjega dne. V svoji literarni dejavnosti je bil v 60. letih tudi urednik čeških literarnih klasikov (del K. J. Erbena, O. Mikuláška) in literarnih antologij (*Češki brevis ljubezni*, 1966).

Pri prevajanju kot obliki medbesedilne in recepcijske dejavnosti je avtorjevo delo (izvirnik) postavljeno v izhodišče spoznavanja pomenskih vrednosti in je hkrati cilj upovedovalne strategije v drugem, tj. slovenskem jeziku.

Prevajanje Skáclove poezije je bilo v prvi fazi,⁴ tj. za objavo ilustrativnih prevodov v zborniku *Vilenica '89* in sonetnega cikla *Talisman* (v Naših razgledih 8. septembra 1989) omejeno z naslednjimi dejstvi: 1) z vnaprej izbranimi pesniškimi besedili, ki so bila že prevedena v nemščino in francoščino; 2) z dosegljivostjo le ene, v našem primeru eksilske redakcije Skáclovih sonetov. Besedilne modifikacije, npr. v Skáclovem Sonetu s spancem čebel, so bile kot narobe prepisane različica prepoznavne ob primerjanju z nemškim prevodom istega soneta,⁵ kasneje pa tudi s primerjavo med eksilsko in uradno izdajo sonetnega cikla *Talisman* v zbirki *Davno proso* (1981), katere izid je spremljal pesnik sam. V tovrstni zadregi sta prevajalca dala prednost češkemu izvirniku, čeprav deformiranemu, in ne ustrežnejšemu nemškemu prevodu, ki bi bil v medbesedilni verigi besedilo »iz druge roke«. Ilustrativnost slovenskega prevoda je zavestno sledila besedilnim deviacijam, pogojenim z družbenimi razmerami, v katerih je bila literatura predmet sovražnega zasledovanja in preganjanja.

Družbene razmere na Češkem so tudi onemogočale bolje spoznati Skáclovo poezijo na podlagi recepcijske dejavnosti bralcev in literarnih kritikov v pesnikovi domovini, kajti avtorjeva volja se pokaže šele v odujivih⁶ literarnega dela, ko si ga prilastijo subjekti bralne srenje, v najrazličnejših in pogosto povsem nasprotujočih si konkretizacijah, tj. v izgovorjenih in zapisanih sodbah o prebranem delu. V navedenem, sartrovsko pojmovanem načinu gledanja na bivanje književnosti si

⁴ Druga faza prevajanja Skáclove poezije je pri izbiranju obsegla pesmi iz zadnjih pesnikovih, večinoma razprodanih in težko dosegljivih zbirk, zato izposojenih pri dr. Zdenku Kožmínu, izvrstnemu poznavalcu moravskih realij v Skáclovem pesništvu. Naj bo brnskemu literarnemu zgodovinarju in tenkočutnemu razlagalcu (ne le) Skáclove poezije na tem mestu izrečena zahvala za ljubezno pomoč pri razlagi nekaterih moravizmov, vsebovanih v Skáclovih izbranih pesmih v knjigi zbirke *Lirika*, ki je izšla pri založbi Mladinska knjiga leta 1990.

⁵ Izbrane Skáclove pesmi je prepesnil v nemški jezik znani pesnik Reiner Kunze: wundklee Gedichte. Aus dem Tschechischen übertragen und mit einem Nachwort von Reiner Kunze, S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M., 1982.

⁶ Miroslav Červenka — Milan Jankovič, Dva příspěvky k předmětu individuální stylistiky v literatuře, *Česká literatura* 38 (1990), č. 3, str. 212–234.

prevajalec pridobiva podatke o književnem delu v kontekstu izhodiščne (češke) književnosti za oblikovanje stališčnosti pri stilotvornem procesu v ciljnem (slovenskem) jeziku.

V literarnozgodovinski razčlembi, ki jo obsega problematika prevajanja, sta prevajalca o pesniškem delu Jana Skácla imela na voljo malo literarnokritičnih refleksij. Pri interpretiranju Skáclovih prvih dveh zbirk je češki literarni zgodovinar Jiří Opelík⁷ zapisal mnenje, da je pesnik Skácel že v 60. letih veljal za »nemodernega«, »starega viteza«, kajti njegova poezija je trdovratno iskala temeljne življenjske vrednote, stare kreposti in dobre stvari, pri čemer je dobra stvar bila Skáclu tista, ki »je včeraj, bo danes in je bila jutri«. Opelíkovo opažanje izostri v Skáclovi poeziji »ironično modrost«, ta pa temelji na pesnikovem osvajanju gotovosti in trdnosti v življenjski negotovosti in netrdnosti. Življenjske vrednote v Skáclovih pesmih (ljubezen, dom, narava) so češkemu človeku v dobi družbenih premikov (npr. družbenopolitične preobrazbe Češkoslovaške po letu 1948) in civilizacijskih prevratov dajale »varna tla pod nogami«. Skáclovo pesniško ustvarjanje, oblikovano v zbirkah pred letom 1968 v svobodnem verzu, je izhajalo iz pomenskega nasprotja med mestom in vasjo. Metaforika Skáclove poezije je zakoreninjena v naravi moravskega podeželja; s svojo mimo stalnostjo narava neposredno polemizira s hrupom in hitenjem mestne civilizacije. V Opelíkovi oceni je postavljeno vprašanje, ali je in koliko je Skácel edini češki moderni pesnik podeželja.

Četrto stoletje pozneje je literarni kritik in zgodovinar Zdeněk Kožmín,⁸ pesnikov generacijski vrstnik in prijatelj iz Brna, poudarjal podobno vlogo Skáclove poezije v češki družbeni stvarnosti, imenovano »pozaupljanje našega bivanja«. K življenjskim vrednotam je iz Skáclove pesniške izpovedi prišel še modrost, bolečino (kot bivanjska vrednota je pri Skáclu bolečina zapisana že v prvem obdobju ustvarjanja), človeško bližino in samo poezijo. Pesniško iskanje življenjskih vrednosti je pri Janu Skáclu etično motivirano, npr. v kritici Ne-pesmi:

V sedanjem času tega ne-spomina
ko pesem pravi ne in ne-drugače
in ko besede ne-rekó
in ne-zró
verz pa ne-seže več
nas ne-marnost pripelje k ne-pesmi

S Skáclovo sintagmo »čas nespomina« so tematizirane družbene razmere na Češkoslovaškem v zadnjih dvajsetih letih, v češki disidentski literaturi odslikane pri več avtorjih, npr. pri Miroslavu Červenki (»brezčasje se iz večnosti norčuje«)⁹, globlje razložene v publicistiki Václava Havla:

Izničevanje preteklosti je izničilo tudi prihodnost. Ko so bile vanjo projicirane »zgodovinske zakonitosti«, je bilo takoj jasno, kaj bo in kaj mora biti. Sij te gotovosti je sežgal samo bistvo prihodnosti: njeno odprtost. Projekt zemeljskega raja kot končnega cilja zgodovine, ki odstranjuje družbene konflikte, slabe človeške lastnosti in nemara tudi človeško gorje, je dosegel svoj vrh v iznakaženosti: družba, okamenela v izmišljeni večni harmoniji, in človek kot kip trajnega lastnika sreče sta postala tiha izpolnjevalca intelektualne eksekucije zgodovine.¹⁰

Havlova semantizacija brezčasia ustrezno osvetli v Skáclovi metaforiki »dvakratno« smrt in »večno« življenje pesnikov (tudi šolarčkov); na tem pomenskem ozadju je mogoče razumeti Skáclovo »izmišljanje praga« iz ene časovnosti v drugo.

⁷ Jiří Opelík, O Janu Skácelovi, *Jak čist poezii*, Praha, 1963, str. 249-255.

⁸ Zdeněk Kožmín, Da bi svet ne bil tuj (O Janu Skáclu, dobitniku letošnje mednarodne nagrade Vilenica), *Sodobnost* 37, (1989), št. 10, str. 946-950.

⁹ Iz zbirke Miroslava Červenke *Triindvajset petnajst* (Dvacet tři patnáct, München, 1986 — pesmi iz let 1973-1979). Glej tudi pesem Napis na podrtem znamenju v zborniku *Vilenica '88*.

¹⁰ Václav Havel, Zgodba in totalitarnost, *Naši razgledi*, 14. avgusta 1987, str. 450 (prevedeno iz revije *Svědectví*).

V Kožmínovi interpretaciji Skáclovega pesniškega sporočila se zato pesnikova bivanjska metaforika razvršča na časovni osi in se zgosti v oksimoron »davna prihodnost«, pri rekonstruiranju Skáclove poetike tudi za prevajalca pomembnem pomenskem izhodišču, ki je v mikrostilistiki prevoda¹¹ usmerjalo izbiranje slovenskih izraznih sredstev, besednih in prvin drugih jezikovnih ravnin.

Jan Skácel je bil že v prvih zbirkah občuten kot »pesnik molka«,¹² v disidentskem obdobju pa se je ta pesnikova lega v intenziviranju metaforičnega izraza začela variirati v podobe tišine,¹³ praznote, pokončnega in čebeljega spanca ipd. Novo v Skáclovem pesniškem oblikovanju v primerjavi s pesnjenjem pred letom 1968 je raba soneta. Motivacijo za tako ravnanje je pri Janu Skáclu mogoče najti v preseganju »časa nespomina«, tj. v kultiviranju pesniške govorice z artističnim romantičnim izročilom in na drugi strani s pesniško obliko ljudske poezije, v umetnosti Jana Skácla izhajajoče iz dveh virov: s štirivrstično kitico iz moravskega ljudskega slovstva¹⁴ in iz kitajske ljudske lirike, ki jo je iz prevodov nemških, ruskih in francoskih parafraz starih kitajskih pesnikov presadil v češko književnost v obdobju med vojnama Bohumil Mathesius. Miniature stare kitajske lirike v Mathesiusovi prepesnitvi so bile na Češkem večkrat ponatisnjene in so tako kot izvirna češka književnost spodbujale ustvarjalnost mladega pesniškega rodu; brez dvoma¹⁵ in najbolj izrazito so parafraze kitajske lirike vplivale na poezijo Jana Skácla v njegovih ciklih štirivrstičnic — v Napaki breskev in Lešnikih za črno papigo.

Skáclovo prenavljanje pesniških oblik vzpostavlja literarnozgodovinski stik z obdobjem češkega narodnega preroda (sonet je v češko književnost presadil preroditelj Josef Jungmann, zakoreninil pa Jan Kollár v sonetni pesnitvi *Hči Slave*); v Skáclovih pesmih aludirajo ta zgodovinski čas že imenovane osebnosti (Josef Dobrovský, K. J. Erben). Obdobje narodnega preroda sta v tedanjem času klicala v zavest tudi češko zgodovinopisje in književna zgodovina.¹⁶ V skladu s svojim pesniškim habitusom, priraslostjo na kulturo rodne pokrajine in ponavljajočimi se podobami davnine zajema Skácel iz češke romantike sestavine ljudske ustvarjalnosti (prim. citat K. H. Máche iz njegovega Dnevnika na poti v Italijo v uvodu zbirke *Davno proso*) in z njimi sporočeno filozofijo in moralo davnih prednikov. V podobno osnovnico se v Skáclovih pesmih zliva ime pesnika Erben, vsebine njegovih iz ljudskega izročila prepesnenih balad in pravljič, občutenih v čeških 80. letih kot literatura z etičnim poslanstvom.¹⁷

Vpogled v češko družbeno in literarnozgodovinsko problematiko odpira možnost umestitve Skáclove poezije v pomenska razmerja slovenske književnosti, v današnje aktualne razmere in v prehojene poti slovenskega literarnega izročila. Časovni in prostorski stik s slovensko književnostjo aktualno nakazuje podelitev literarne nagrade Vilenica Janu Skáclu kot izkazilo v zapisovanju srednjeevropske duhovne skušnje, ki zgodovinski spomin potrjuje predvsem z literaturo.

¹¹ Anton Popovič, *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*, Bratislava, 1975, str. 280.

¹² František Benhart, K napvičnemu spancu govori tišina, *Bralnica* '81, *Sodobnost* 30 (1992), št. 3, str. 299-300.

¹³ Sylvie Rychterová, Krajina proměn a tvary ticha (2 x 100 čtyřverší Jana Skácela). V *Slova a ticho*, Arkýř, München 1986, str. 93-105.

¹⁴ Oldřich Sirovátka, Jan Skácel, *Čeští spisovatelé 20. století*, Slovníková příručka, Československý spisovatel, Praha 1985, str. 558-560.

¹⁵ Jiří Franěk, Je cosi... (spremna beseda h knjigi: Bohumil Mathesius, *Zpěvy staré Číny*, ČS, Praha, 1988, str. 284.)

¹⁶ Ob koncu 70. in na začetku 80. let je dobo narodnega preporeda obravnavalo več avtorjev, npr.: Josef Kočí, *České národní obrození*, Nakladatelství Svoboda, Praha, 1978; Vladimír Macura, *Znamení zrodu, České obrození jako kulturní typ*, Československý spisovatel, Praha, 1984; Jan Novotný v spremni besedi h knjigi *Obrození národa*, ki je izšla v zbirki České myšlení (v njej so ponatisnjeni temeljni dokumenti in listine o češki prerodni filozofiji s konca 18. in prve polovice 19. stoletja), Nakladatelství Melantrich, Praha, 1979. Čas narodnega preroda je navsezadnje prikliceval podobne vedenjske vzorce v književnem ustvarjanju. Tako je pesnik F. L. Čelakovský v prvi polovici 19. stoletja po modelih ljudskih (zvečina lirskih) pesmi obnavljal češko literarno ustvarjalnost, medtem ko je K. J. Erben ljudsko snov iz bogate bere čeških balad in ljudskih pravljič umetniško preoblikoval v luči monumentalnega, iz ljudske davnine podedovanega zakona o dobrem in zlem.

¹⁷ Bohumil Hrabal, *Esej o Kytici* (spremna beseda h knjigi: Karel Jaromír Erben, *Zuňní zlatého zvonu*, Československý spisovatel, Praha, 1986).

Literarnozgodovinske povezave s slovenskim kontekstom bo skušala predstaviti razčlemba besedil, ki sva jih sama prevedla in so verzno in kitično organizirana.

Pri reproduciranju češkega izvirnika v slovenščino je izbiranje jezikovnih sredstev in pesemskih izrazil (verzno in kitičnih besedil) usklajevala zavest o podobnostih in razlikah v vlogi in pomenu istih ali sorodnih prvin v (ciljni) slovenski književnosti. Vidne in hitro prepoznavne pretvorbe potekajo pri prevajanju na besedni ravni. Skáclova individualna izpoved je narekovala izbirati v besedišču med izrazi knjižnega jezika in regionalizmi, da bi bila tudi v slovenskem sobesedilu izkazana pesnikova zraslost z materialno in duhovno kulturo vaškega okolja. Stilno razmerje med standardnimi izrazi knjižnega jezika in narečnim besedjem se je v slovenskem jeziku hkrati potrjevalo še s skáclovskim znakovnim razmerjem med davnim in sedanjim, v pesnikovi individualni poetiki že obravnavanim pomenskim nasprotjem.

Spričo neenakih stilnih možnosti med jezikoma so bile glede na češko predlogo zamenjave v slovenščini uresničene na drugih, v mikrostrukturi pesemskega besedila dopustnih mestih, in sicer skladno s celotno idejnovsebinsko podobo pesnikovega sporočila. Narečne dvojnice prevedenih čeških besed (prim. *lisovna* — 1. *stiskalnica za grozdje*, 2. *prešnica* (nar); *otělit se* — 1. *oteliti se* (povreči tele), 2. *obavit se* (narečno, v Slovarju slovenskega knjižnega jezika ne uvrščena beseda) so v slovenskem prevodu sooblikovale besednopomensko ravnino Skáclovih sonetov in štirivrstičnic.

Podobno so Skáclovo razmerje med davnim in sedanjim v slovenskem prevodu ilustrativno krepili poleg narečno arhaičnih izrazov še besedni poetizmi (*glad*, *grudi*, *gruda*, *bolest*); poudarjala so to razmerje oblikoslovna (*na vrte*, *volejé*, *besedí*) in naglasna sredstva (*morjé*, *zvezdám*, *dehtë*, *gredó*) slovenskega jezika. Pomenska sestavina davnega in prvotnega je v kasnejši prevodni različici izluščila v poglobljenem avtomatskem prispodabljanju bolj »pristno slovenske« jezikovne rešitve (prim. Kožmínovo označitev: Skácel je pristno češki pesnik). Tako je bila »kreolizirana«, ¹⁸ s češkimi in slovenskimi prvinami mešana konstrukcija v naslovu prevedenega cikla Oreški za črnega papagaja (češ. Oříšky pro černého papouška) poslovenjena v naslov Lešniki za črno papigo.

V narobe zapisanem naslovu eksilske različice Soneta s slavčkom in oborami (Sonet sa slavíkem a oborami) je bila kot klicanje pomenov davnine in za Skáclovo poetiko značilno obujanje starega besedišča ¹⁹ v prvi fazi prevajanja interpretirana beseda *obora*, v slovenščini v prejšnjem stoletju izposojena iz češčine s terminološkim pomenom iz lovskega sveta: ograjen prostor v gozdu. Najsi je bil pomen besede *obora* od avtorjevega pravega naslova Sonet s slavčkom in bojzrnijo (Sonet se slavíkem a obavami) še tako odmaknjen, je bil v asociativno gibljivem pomenskim strukturiranju pesemskega besedila njen smisel pomaknjen bodisi v območje »pesniške skrivnosti« ali v okvir stopnjevanja, a zato pomensko izpraznjene estetske funkcije. ²⁰

Na leksikalni ravni je bila v Skáclovem pesniškem izrazu, predvsem v naslavljanju pesniških ciklov in zbirk, navzoča še druga, pomenskim prvinam starega in davnega nasprotna težnja, tj. imenovanje novih življenjskih vsebin z novimi izrazi, s Skáclovimi novotvorjenkami. Raba neologizmov (prim.: *smutěnka*—*žalovanka*, *tratidla*—*zgubljalnice*) je razločljiva z že omenjenimi posebnostmi Skáclovega pesniškega nazora, ki človekovo bivanje dojema v smereh časovne

¹⁸ A. Popovič, glej v opombi 11 n. d. — »Kreolizacija« jezika — nesistemsko nasičevanje prevoda z jezikovnimi prvinami izvirnika. Gre za prekrivanje dveh jezikovnih struktur, za prenikanje izvirnika v jezikovni ustroj prevoda. V prevodni varianti Oreški za črnega papagaja (češ. Oříšky pro černého papouška) so sledovi češkega jezika zaznavni v dveh prvinah: 1. v samo fonološko, a ne pomensko poslovenjeni besedi *oreški* in 2. v izrazu *papagaj* (v slovenščini sicer prevzetem iz nemščine), katerega rabo je pri prevajanju zapisoval slovnični zakon, kajti v češkem izvirniku je beseda *papoušek* moškega spola. Zaradi nezadostnega in v začetni fazi premalo poglobljenega poznanja Skáclove pesniške izpovedi so bile v enoravninskem slovničnem interpretiranju zapostavljene konotacije slovenskega domačega imena *papiga*.

¹⁹ Zdeněk Kožmín, *Jan Skácel - Mítmem, Interpretace básní*, SNP, Praha 1986, str. 117-121.

²⁰ Prim. znanstveno poglobljene izpeljave ugotovitev Jana Mukařovskega o estetski funkciji v cit. študiji M. Červenke in M. Jankoviča (glej n. d. v opombi 6).

premice, v konkretni točki spajajoče njena pola v sintagmi »davna prihodnost«. V pesmi Premica je Skáclov pesniški nazor tudi poimenovan:

In doumeti deževnega dne
da je premica točka tako podaljšana
da seže v lastno srce

V Skáclovem pojmovanju je zato najti novo imenovane lege konkretnega človeškega življenja in konkretnega časa, ki izkazujejo individualno resnico doživetega in najdenega drugačnega sveta.

Pretvorbe na višjih izraznih ravlinah (skladenjski, verzni in besedilni) je omogočala diahrona uvrstitev Skáclove poezije v sistemska razmerja slovenske književne zgodovine. Pogosta in ponavljajoča se pesniška tematika v poeziji češkega pesnika, npr. orfejske razsežnosti v delovanju pesnikove besede:

ne boj ničesar se ne boj
pa če bo še tako hudo
se bo zmeraj našel človek
ki goslim se prilegal bo (iz pesmi Kdo goslim se prilegal bo)

je v zgodovinski projekciji slovenske književnosti postavila pesnika Jana Skácla v medbesedilno razmerje s pesnikom Francetom Prešernom. Prešernov čas in družbeno-kulturni okvir slovenske romantike sprožita pomenska razmerja s češkim, v literarni komparativistiki že vzporejanim časom narodnega preporoda in tematskim okvirom češkega romantizma. Zato ni čudno, da je oplajanje verzno in kitično klasično oblikovanega dela Skáclove pesniške ustvarjalnosti v domači romantiki berljivo v slovenskem prevodu prav v citiranju opaznih in prepoznavnih sestav in Prešernove poezije, na primer rime, ki se v Slovesu od mladosti dvakrat ponovi, v drugi kvarteti soneta z naslovom Sonet kot talisman:

V trenutkih *temne zarje*
prežene iz duše glad
tega ki koga rad
ima urokov *varje*

Ob tem zavestnem prevajalskem ravnanju z zakladnico domačih pesniških postopkov pa se — sicer sporočilno in oblikovno natančno »prepisani« — sklepni del soneta samo zaradi avtorjevega (in ne prevajalčevega) izbora verzne vzorca in rima brez prevajalčeve volje uresničuje in bere kot citat slovenske izvirne romantične šestvrstičnice, ki jo je v našo liriko uvedel z Mornarjem France Prešeren:

Z neba na zemljo pada
zakletev iznenada
sto spremlja jo luči
V srebro sem z dletom vdihnil
SINE AMORE NIHIL
Nič brez ljubezni ni

Po morju barka plava,
nezvesta, bodi zdrava,
sto tebi sreč želim.
Po zemlji srečno hodi,
Moj up je šel po vodi,
le jadrajmo za njim!

Na zunaj — se pravi: verzno in kitično — prešernovsko izoblikovani fragment Skáclovega besedila je skladensko (vsaj enkrat) močno natrgan, kar je znamenje današnjega pesniškega ravnanja s klasičnimi verzni in strofličnimi izrazi. Štirivrstičnica — zlasti kadar je sama v sebi sklenjeno lirskoizpovedno izrazilo, ni pa nujno — je pri Skáclu skladensko zelo razgibana in gradi pesniško sporočilo na napetosti med verzno členitvijo kitice in skladenskim členjenjem besedila:

so sence daljše veter star sred polj
pretiho je začne se igrica
na slepe miši padamo v sladkost
napaka breskev bi ubila nas

Skladenjske enote, ki napolnjujejo verze, se ali ločujejo ali povezujejo ali iščejo vez prek meje verza, tako da je štirivrstičnica naseljena najmanj s tremi pomeni. Dogodi se tudi, da je štirivrstičnica verzno in skladijskočlenjensko uravnavana, vendar kontrastirajo v njej pogovorno nedorečeni stavki s knjižno dovršenimi, zvočni (rimni) stik med njegovimi konci pa gradi samooceno poezije, ki nastaja pod avtorjevim peresom. Tudi to lastnost je želel najin prevod posneti:

básníci básně neskládají
báseň je brez nás někde za
a je tu dávno je tu od pradávna
a básník báseň nalézá

pesniki pesmi ne skladajo
pesem je brez nas nekje za
in tu je davno tu je od nekdaj
in pesnik pesem najdeva.

Ključna rima, ki aktivira pesniško dejanje (*někde za — nalézá*), je v prevodu zvočno toliko razvezana, kolikor je prevajalcema dopuščala podoba sočasne slovenske rime, predvsem Strniševe: *nekje za — najdeva*. Ob naštetih zgledih pa je vrsta Skáclovih štirivrstičnic, ki so glede verznege in skladijskega členjenja zelo uravnotežene in prav zato poudarjajo vez z ljudskim pesniškim izročilom, hkrati pa ohranjajo Skáclovo izvirnost, takim je bilo tudi najlaže »nadeti« slovensko podobo, npr v eksplikaciji skáclovske poetike molka:

tako neznaten ščep tišine
da vanj na glas ne boš šel krast
kos deščice in košček žice
kar skupaj daje mišjo past

Za sklep bi bilo mogoče napisati tile dve ugotovitvi:

1. zavedajoč se dvojne geneze Skáclove štirivrstičnice, je prevod, kjer je bilo mogoče, posnemal pomen rimanih besednih parov iz izvirnika, jih mestoma nadomeščal z ustrezniki iz slovenskega pesniškega izročila, pri tem pa je ohranjal tudi skladijsko členjenje besedila;
2. prevod je skušal tudi potrditi prepričanje, da je Skáclov sonet tako oblikovno kot vsebinsko obrnjen v preteklost ter individualno ponavlja in modificira zgodbo petrarkističnega soneta v našem času in prostoru: zdaj z izbiro verznege izrazila in razvrstitvijo rim priključuje evropski klasični sonet zdaj vpisuje s kratkim verzom in pogostimi moškimi rimami v sonet pesem, mogoče celo popevko, npr. blues, zdaj je v prostem nerimanem verzno samo refleksija teme in privid oblike; zmeraj pa je izrazilo dvodelen in zato se lahko v prevodu vključuje v slovensko izvirno sonetopisje našega časa.

(1989)

Albin Lipovec, †Tone Pretnar

UDK 885.0.03=863 Skácel J.
UDK 885.0.09-193 Skácel J.

SUMMARY

SCÁCEL'S SONNET AND QUATRAIN IN SLOVENE TRANSLATION

From the poetic opus of Jan Skácel we selected for analysis only those texts which we have translated and which are structured as to the lines of verse and stanzas in such a way that every one of them-the sonnet with its sophistication, the quatrain with its simplicity-recalls the rich Czech poetic expression in original and in translation from Romanticism onwards. The situation in the target literature is essentially the same, so that translations enter into related intertextual relationships and can be defined on the level of form and content.

The set poetic forms, among which the sonnet form and quatrain belong, are characteristic of Skácel's poetry especially in his second creative period: motivation for such a situation can be found in the transcendence of the time of 'non-memory' and the cultivation of a poetic expression with popular folk and artistic, especially

Romantic tradition. The form integrated new findings, it continued to exist, because it became independent as expressional miniature (this holds true of the quatrain, which approaches the Chinese gnomic folk poetry and of some of the sonnets that calculate the set poetic form also in composition), or it disintegrated, sometimes even to become unrecognizable (this is true of the most radical Skácel's sonnets). In the target literature the two discussed forms have recently seen a similar destiny, so that the translator by exactly trying to convey the message and the form of the original produces texts that are not foreign to his literature, although they are different, because they introduce into the set form new individual and regional expressions, images, rhythms, knowledge and meanings.

Rozka Štefan

Ljubljana

UDK 884.03-1=863:929 Pretnar T.

Tone Pretnar kot prevajalec poljske poezije

Osnovno védenje o poljskem jeziku in poljski književnosti si je Tone Pretnar pridobil že na začetku študija slavistike (1964/5), ko je v okviru poljskega lektorata poslušal pri avtorici tega prispevka predavanja iz teorije poljskega knjižnega jezika, združena z interpretacijami književnih besedil, in se udeleževal praktičnih vaj pri tedanjem gostujočem lektorju dr. Władysławu Kupiszewskem. Na tej podlagi so zrasli njegovi prvi prevodi iz poljščine, po ena pesem šestih romantikov, poleg največjih — Mickiewicza, Słowackega, Krasińskiego — tudi manj znanih Brodzińskiego, Czeczota, Witwickega. Potem ko se je med polletnim strokovnim izpopolnjevanjem v Varšavi (1972/3) temeljito seznanil s poljsko besedno umetnostjo, tako s sodobno kot s preteklo, se je v prevajanju vrnil k romantiki in od leta 1980 odkrival Slovencem dotlej neznano poezijo poznega romantika Cypriana Kamila Norwida (1822-1883). Revialne objave je nato združil v knjigi *Norwid* (1985).¹ S to zbirko je Pretnar odpravil belo liso na zemljevidu našega prevajanja iz poljske romantike, še posebej iz lirike.

Bolj kot lirika sta slovenske prevajalce poljske romantike pred tem mikali epika in dramatika. To dokazujejo poslovenjena Mickiewiczova epska dela od pesnitve *Grażyna* (1909) do celotnega prevoda epa *Gospod Tadej* (1974) in odlomki iz dramske pesnitve *Dziady* (1967). Resda se je Mickiewiczova lirika pojavila pri nas že s Prešernovim nemškim prevodom soneta *Resignacija* (1837); temu je v petdesetih letih prejšnjega stoletja sledil slovenski prevod še nekaterih sonetov, v začetku našega stoletja pa Oda na mladost in nato novi soneti; vendar niti večji izbor (19 pesmi) v *Kitici Mickiewiczvih* (1943), povojna revialna objava *Ode na mladost*, Krimskih sonetov in t.i. lozanske lirike ter večji izbor (28 pesmi) v knjigi *Pesmi in pesnitve* (1967) ne dajejo vsestranske podobe te lirike, ker se večinoma iste pesmi ponavljajo v novih interpretacijah. Tudi drobna lirika Słowackega je pozno dočkala slovenjenje, v knjižni obliki (29 pesmi) šele leta 1973; to niti ni čudno spričo paradoksa, da je prva zbirka tega izrazito lirskega pesnika izšla na Poljskem šele ob stoletnici njegove smrti (1949). Pač pa smo njegovo lirsko pesnitev V Švici dobili prvič leta 1909 in v novem prevodu v zbirki *Lirika* 1973. Že leta 1939 je bil Słowacki predstavljen v knjižni obliki z epsko pesnitvijo *Oče okuženih*. Tudi tretji veliki pesnik poljske emigracijske romantike, Zygmunt Krasiński, se je pojavil pri nas prej z odlomki iz drame *Irydion* (1912) in iz *Nebožanske komedije* (1944) kot pa s prvo in skoraj edino lirsko pesmijo (1960).

Kot Słowacki je bil tudi Norwid kot lirik Poljakom dolgo malo znan. Objavljal je sicer v vseh delih razkosane domovine in tudi v Peterburgu in v emigraciji, a le v periodičnem tisku. Prva in edina zbirka *Zbrane pesmi* je izšla v Leipzigu 1863, v letu poljske vstaje, ko je bilo zanimanje javnosti obrnjeno drugam. Odkrila ga je šele poljska moderna konec 19. stoletja. Izhajanje njegovih zbranih del je zavrla prva svetovna vojna in tudi naslednja izdaja (1937) je zaradi druge svetovne vojne

¹ Cyprian Kamil Norwid, *Norwid*, izbral, uredil, prevedel in spremno besedo napisal Tone Pretnar (Ljubljana: Mladinska knjiga, Lirika 1985).

ostala nedokončana. Po vojni (1966) so izšle Norwidove pesmi kot I. knjiga *Zbranih del* z obsežnim predgovorom in komentarjem urednika Juliusza W. Gomulickega.

Zunanji povod za Pretnarjevo odločitev za Norwida je utegnila biti bližajoča se stoletnica njegove smrti, morda tudi uglasbitev nekaterih njegovih pesmi ali skrivno širjenje njegove narodne misli med vojnim stanjem na Poljskem v začetku osemdesetih let. Globlji izziv pa je bila, kot pravi prevajalec sam v spremni besedi, »imenitna vzporednica z Jenkovim pesništvom«, ki se kaže tako v grenki ironiji obeh pesnikov kot v njuni »poetiki molka«.

Načela, po katerih je Tone Pretnar prevajal, je pozneje sam takole razložil: »Pomen verznega in kitičnega vzorca v prevodu uravnava oblikovalne navade v tuji književnosti in prevajalska praksa, ki je zdaj bolj usmerjena k domačim, zdaj k tujim prvinam prevajanega dela.«² Ko gre za oblikovalne navade v poljski liriki, je treba vedeti, da je že pred Norwidom visoka romantika namesto dotedanjega silabizma uvajala v kratkih lirskih pesmih silabotonizem, v katerem so se pojavile iste stopice kot v našem, vendar je zaradi poljskega naglasnega tipa naravni ritem poljske lirike trohejsko-amfibrahčni. Pri tem sta Mickiewicz in Słowacki pazila na živi ritem, ki nima realiziranih vseh metričnih naglasov, Norwid pa je šel še dlje: v prvi različici je opustil stalno enako število zlogov v verzih, ohranil pa še melodijo vzorca s stalnim naglasnim redom, v drugi varianti pa je poleg tega razrahljal metrični tloris z neenakomerno razdelitvijo naglasov ter tako oslabil obe sistemski normi pravilnega silabotonizma. S tem je odprl pot prostemu verzu, ki se je nato uveljavil v avantgardi po prvi svetovni vojni.³

Pretnar je poljski silabični in silabotonični verz klasične oblike prevajal z našim klasičnim, navadno jamskim verzom, a se glede na pogostni končni naglas v slovenščini vsaj deloma rešil »tiranke (ženske) rime« s tem, da je poljske ženske rime pogosto nadomeščal z našimi moškimi, te pa realiziral na vse tri v slovenščini mogoče načine; tako, da se ujemata dva naglašena samoglasnika, naglašen samoglasnik z nenaglašenim — ta dobi v končnem položaju kratek nadomestni naglas (donaglaševanje) — ali dva nenaglašena oziroma donaglašena samoglasnika. Nasprotno pa se je strogo ravnal po verzni navodilih izvirnika v tistih oblikah, ki jih je, kot razlaga sam v spremni besedi, v poljsko književnost uvedel ali preoblikoval že Mickiewicz, Norwid pa jim je dal novo izpovedno moč.

Iz obsežnega, okoli tristo sedemdeset pesmi obsegajočega lirskega opusa tega zadnjega velikega poljskega romantika — pesnika, dramatika, pripovednika in upodabljalnega umetnika — je Pretnar izbral za posamezna obdobja njegovega življenja in še posebej za njegovo pesniško izvirnost najbolj značilne pesmi. Tako iz let, ko je Norwid še živel v domovini, ni prevodov njegove domoljubne, tradicionalno »preroške« poezije, s katero je zelo mlad zaslovel v varšavskih literarnih salonih, pač pa je iz njegove kratkotrajne sonetomanije prevedena Samota z motivom »dragega molka«, sledi pa ji pesem Pero z — zaradi cenzure — prikrito politično poanto.

V Italiji, kamor se je odpravil s skromnimi sredstvi od prodaje po zgodaj umrlih starših podedovane posesti, da bi nadaljeval v Varšavi začetni študij kiparstva, in nato vse življenje živel v pomanjkanju, je nastala t.i. črna suita, iz katere je odlično prevedena pretresljiva Moja popevka:

Żle, źle zawsze i wszędzie,
Ta nić czarna się przędzie:
Ona za mną, przede mną i przy mnie,
Ona w każdym oddechu,
Ona w każdym uśmiechu,
Ona we łzie, w modlitwie i w hymnie.

² Tone Pretnar, Samo v prid, pesništvo, je tebi groza: o anapestnem dvanajstercu v izvirniku ter poljskem in slovenskem prevodu Mandelštamovega Leningrada, *Slava* 2 (1987/88), 1, str. 100-108.

³ M. Głowiński, Al. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury* (Varšava, 1967), str. 199-201.

Zlo iz vsakega kota
kot nit črna se mota
pred menoj, za menoj in pri meni,
Iz diha vsakega veje,
z mojim smehom se smeje,
v solzah vre in v molitvi vznese.

S to pesmijo in s Predvečerom, ki po Pretnarju »ni le pesniško ocenjevanje marčne revolucije, ampak se uvršča v zapleteni sklop Norwidove zemeljsko-mistične poezije«, je prevajalec vpeljal v slovensko poezijo tudi oblikovno novost — prvo različico t.i. mickiewiczzevske kitice, sestavljeno iz šestih anapestno uglasenih verzov.⁴

Iz Rima se je Norwid po napadu na novatorstvo te poezije, »na nejasnost misli, podob in besed« (na tako sodbo so vplivali tudi njegovi neologizmi in etimologiziranje), preselil leta 1849 v Pariz, da bi se posvetil slikarstvu namesto literaturi. Iz tega časa je prevedenih več satiričnih pesmi na razmere v pesnikovi domovini, iz katerih je vidna tudi tragika njenega položaja med Vzhodom in Zahodom: Zabavljica, Slovanom Moskvičanom, Njihova moč, Pesem o naši zemlji.

Kljub mračni sodobnosti je Norwid ohranil vero v prihodnost, ki naj bi prinesla zmago tudi leta 1850 umrlemu Józefu Bem, junaku iz poljskih vstaj, kot to izraža Žalna rapsodija v podobi pogrebnega spreveda. Spesnjena je v rimnem poljskem heksametu, kar je bila v poljski romantiki novost v primerjavi z nerimanim Mickiewiczzevim. Prevajalec je, kot sam pravi, upošteval vsa verzna navodila izvirnika, ker v domačem izročilu, ne v izvornem ne v prevodnem, take oblike še ni bilo. To rapsodijo je treba prišteti med največje prevajalske dosežke slovenskega Norwida.

Sledi ji Moja popevka 2 iz t.i. ameriške suite kot izraz hrepenenja po domovini med poldrugoletnim bivanjem v Ameriki, upesnjen brez patosa, v diskretnih poltonih. Po vrnitvi se je naselil spet v Parizu in tam ostal do smrti. Čedalje bolj ga je mučilo nerazumevanje njegove poezije in nepriznavanje njegove vloge v družbi, kar je izrazil v verzih:

poet sem, ki besed ne meče kar v en dan,
kar pojem jaz, živim, od tega sem bolan.

(Ko sem začutil)

in

Jaz na tem svetu sodim med prekleto

(K spokorniški me pesmi več ne kliči)

Tu pogrešam v tem času nastalo elegično avtobiografijo Klaskanem majac obrzękłe prawice (Od ploskanja imajo nabrekle desnice), kjer v sedmih oktavah govori o svoji mladosti, o razmerju do velike pesniške tradicije, o svojih novatorskih izkušnjah in izkušnjah z ženskami, o ustvarjalnem naporu, ki ga bodo prav presodili šele vnuki.⁵ (Tonetu Pretnarju bi glede na to, da mu je bila v slovenskem pesnjenju oktava priljubljena oblika,⁶ prevod te pesmi gotovo ne bil delal težav.) Ne manjka pa druga od pesmi, posvečenih tedanjim bojevnikom za svobodo — poslanica Državljanu Johnu Brownu, napisana novembra 1859 ob novici, da so v ZDA obesili starega moža, ki je hotel z zaroto doseči odpravo črnske sužnosti. V prevodu je zaradi prepogoste katalekse (od 24 jamskih enajstercev jih je 15 nepopolnih) ta žalostinka nekako premalo slovesna.

⁴ Tone Pretnar, Mickiewiczzevska kitica, *Slava* 1 (1987), 2, str. 137.

⁵ Ta pesem je na prvem mestu v zbirki *Vade mecum*, ki jo je Norwid na povabilo leipziške založbe F. A. Brockhaus pripravil kot II. zvezek svojih zbranih poezij, a zaradi prusko-avstrijske vojne (1866) ni izšla in je bila objavljena šele leta 1947 kot iz varšavske vstaje rešen rokopis.

⁶ Prim. *V sotočju Bistrice in Mošenika*: Tržič v 100 slikah in 100 oktavah, verzi Tone Pretnar (Radovljica, 1992).

Iz leta poljske vstaje (1863) je poleg udarne domoljubne pesmi Sovražniku tudi znamenita oda umetnosti Chopinov klavir, ki je hkrati tretja pesem bojevnikom za svobodo, tokrat posvečena Chopinu, pevcu prihodnje, svobodne poljske družbe, rešene okupatorskega nasilja. V oblikovnem pogledu je ta pesem primer že omenjenega Norwidovega novatorstva: ohranjena je melodija jamskega vzorca, verzi so rimani, a različno dolgi, kar ustvarja razgiban ritem, ki naj bi po mnenju nekaterih posnemal Chopinovo glasbo. Z akustično stranjo se ujemajo tudi nedokončani stavki, le v obrisih začrtane podobe, kar napoveduje kasnejšo simbolistično liriko. Kako je prevajalec rešil pomensko in ritmično težko nalogo, naj ponazori prva kitica:

Byłem u ciebie w te dni przedostatnie
Niedocieczonego wątku:
Pełne, jak Mit,
Blade, jak świt...
Gdy koniec życia szepce do początku:
»Nie stargam cię ja, nie!... lecz u-wydatnie.«

Ko k tebi sem v predzadnjih dneh prišel,
življenja tok se ni iztekkel:
poln kot mit,
bled kot svit,
kot da življenja konec bi začetku rekel:
»Ne bom te strgal, temveč raz-o-dell!«

Primer druge Norwidove različice pravilnega silabotonizma je pesem Materni jezik, kjer se različnemu številu zlogov v verzih pridružuje neenakomerno naglaševanje, vendar ima začetek sedmih verzov enako konstrukcijo, narejeno iz dveh trohejev, ki pesem vežejo, medtem ko končni členi verzov variirajo, zadnji, osmi verz, drugačen od drugih, pa je poanta pesmi. V prevodu je ritem jamski kot pri pravilnem silabotonizmu, le tretji verz je razbit na tri dele, kar naj bi nadomestilo ritmično nepravilnost.

»Gromem bądzmy pierw niżli grznotem,
Oto tętnią i rżą konie stepowe;
Góra czyni!... a słowa? a myśli?... potem!...
Wróg pokalał już i Ojców mowę — «
Energumen tak krzyczał do Lirnika
I uderzał w tarcz, aż się wygięła.
Lirnik na to:

»Nie miecz, nie tarcz bronią Języka,
Lecz — arcydzieła!«

Bodimo raje grom kakor ropot,
so konji rezgetali, se podili.

Dejanje le,
a misel — kdaj?

Nato!

Sovražniki so jezik nam oskrunili,
je kričal Energumen na Lirnika
in bil ob ščit, da roka je drhtela.

Lirnik mu de:

»Ne meč, ne ščit, a v bran jezika
stojijo dela.«

Podobno razmišljanje o vrednosti ustvarjalnega dela, bodisi v poeziji ali v upodablajoči umetnosti, je še v več pesmih iz šestdesetih let, tu je tudi osebnoizpovedna lirika z motivi osamljenosti,

zagrenjenosti, umika v molk tako zaradi osebnih razočaranj kot zaradi usode poljskega naroda. Vmes so satire na bralce, na vsakdanjost, na kapitalistično grabežljivost, na preživelo romantično idealiziranje (Poljsko dekle), na sodobno pripovedništvo (Roman).

Iz časa po Norwidovem prihodu v dom za ostarele poljske emigrante (1870) je prevedena med drugim v oktavih spesnena elegija Ob smrti Poezije, v bistvu satira na razmere, ki onemogočajo pesniško ustvarjanje. Znova je izražena bolečina spričo nerazumevanja njegove poezije v pesmi Lepo je za življenja že biti prav spoznan (1880), ki je med zadnjimi v tem bogatem in vsestranskem izboru iz Norwidove lirike.

Dve leti za Norwidom je Tone Pretnar pod naslovom *Somrak in svit*⁷ objavil izbor iz poezije leta 1911 v Litvi rojenega Czesław Miłosza, nedavnega Nobelovega nagrajenca za književnost. Od dvesto trinidesetih Miłoszevih pesmi iz zbirke Poezije (Varšava 1982) jih je prevajalec izbral šestinšestdeset in jih sam prevedel enainpetdeset, tri pa Lojze Krakar in dvanajst Rozka Štefan. Miłosz je že s svojo prvo zbirko *Pesnitev o otrplem času* (1933) z naglim odzivom na naraščajoči fašizem v Evropi zbudil pozornost in se nato z zbirko *Tri zime* (1936) razvil v vodilnega pesnika poljskega katastrofizma. V Pretnarjevem izboru in prevodu predstavlja to obdobje pesem Ti silna noč, napisana leta 1934 v Vilnu, kjer je pesnik kot študent prava sodeloval pri književnem glasilu Zagary. Poznejše predvojne pesmi, nastale v Varšavi, kjer se je leta 1937 zaposlil pri poljskem radiu, nekatere tudi med študijskim bivanjem v Parizu in nato med vojno spet v Varšavi, kjer je ilegalno izdal zbirko *Pesmi*, je po vojni združil v zbirki *Rešitev* (1945). Tu se pesnikov pogled od prizorov vojnega trpljenja, osebnega in narodnega, obrača k vztrajanju pri vsakdanjem delu in v svet narave, ki zbujata upanje, kot pravi v osrednji pesmi triptiha Vera, Upanje, Ljubezen. Tudi v pesniškem oblikovanju je opazen premik od tradicionalnega silabizma in silabotonizma k prostemu verzu. Ta prevlada v naslednji zbirki *Dnevna svetloba* (1953), ki je nastajala v letih, ko je bil kot kulturni svetnik v diplomatski službi v New Yorku in Washingtonu, nato pa v Parizu. Leta 1951 se je odločil, da zaradi stalnističnih razmer na Poljskem — te je prikazal v paraboli Zaslužjena misel (1951) in v romanu Osvojitev oblasti (1952) — ostane v tujini. Iz omenjene zbirke prevedene pesmi vsebujejo poleg odmevov na vojno kritično razmerje do življenja, kot ga je opazoval v novih okoljih, iz začetka emigrantskega obdobja pa jedke satire na razmere v domovini, še posebej na njeno kulturno življenje.

Medlo brenčite ali prazen spor
prelivate čez zmedene strani,
jezi vas, če se v cvet svet razcveti,
če stre ga — kljub dokazom — meteor.

Živite. Vaše bedno upanje,
vaš monotono nihajoči čas
poet, ki rad norčuje se iz vas,
v kristal negiben vlije in zapre.

In boste kakor muha v jantarju,
ki iz strahu na veke je zastala
z nožicami, ki se v molitev sklepajo.

Zaman zdaj gobček, želo, krilca so:
bleste iz kamna, ki na dnu predala
leži — prastar prababičin dragulj.

(Zoili)

⁷ Czesław Miłosz, *Somrak in svit*, prevedli Tone Pretnar, Rozka Štefanova, Lojze Krakar, Wanda Stępniaćówna (Ljubljana: Slovenska matica, Partizanska knjiga, 1987).

Neprevedeni sta iz te zbirke dve pesnitvi, Moralni traktat in Toast, najbrž ne le zaradi epske dolžine, temveč tudi zato, ker bi bili brez komentarja težko umljivi. Tudi iz naslednje zbirke *Pesniški traktat* (1957), satire na povojno poljsko dogmatsko poezijo, je verjetno iz istih vzrokov prevedenih le nekaj verzov.

Ogorčenju in trpki ironiji sledi v Miłoszevi poeziji spravljenost s svetom, kot odseva iz filozofskih refleksij, prepletenih s spomini na mladost v Litvi, s primerjavami med preteklostjo in sodobnostjo, z razglabljanjem o dolžnostih pesnika, ki mu — emigrantu — poljski jezik nadomešča domovino. Ta razvoj, viden iz zbirke *Kralj Popiel in druge pesmi* (1962), *Začarani Gucio* (1965), *Mesto brez imena* (1969), *Kjer vzhaja sonce in kamor tone* (1974), je Tone Pretnar domiselno ponazoril z naslovom svojega izbora — Sonrak in svit, vzetim iz zadnjega verza pesmi Sonce. Zaradi obsežnih pesemskih enot, ki bi presegle začetni obseg knjige, je izbor iz zadnjih zbirk skopejši kot iz prvih, vendar so tudi tu upoštevane in ustrezno prevedene različne pesniške oblike, od rimanega silabičnega trinajsterca prek nerimanih silabičnih enajsterc in trinajsterc do prevladujočih prostih verzov. Pravo poustvarjalno mojstrstvo pa je prevajalec pokazal v pesmi Valček (iz leta 1942),⁸ kjer v štirivrstičnih kriticah s štiristopičnimi amfibrihi posnema ritem valčka v plesni dvorani na prireditvi v času pesnikovega rojstva, nato pa se prestavi v sodobno dogajanje, ki ga izvirnik opisuje v resno uglasenih silabičnih enajstercih, v prevodu nadomeščenih z jamskimi:

Już lustra dźwięk walca powoli obraca
I świecznik kołując odpływa w głąb sal.
I patrz: sto świeczników we mgłach się zatacza,
Sto luster odbija snujący się bal.

Zrčala počasi zven valčka obrača,
se svečnik v globino dvorane gubi,
glej: svečnikov sto se izgublja in vrača,
zrčal sto odseva ples lahkih stopinj.

Lodowe pole w brzasku żółtej zorzy
W nagle rozdartej nocy się otworzy.
Tłumy biegnące wśród śmiertelnej wrzawy,
Której nie słyszysz, odgadujesz z ust.

Ledeno polje, ko dan gori gre,
nenadoma se iz noči odpre
in množice bežijo v smrtni grozi,
ki je ne slišiš, bereš jo le z ust.

Kot tretjo prevodno antologijo je Tone Pretnar pripravil *Beli raj vseh možnosti*,⁹ izbor iz poezije leta 1924 v Lvovu rojenega poljskega pesnika, dramatika in esejista Zbigniewa Herberta. Čeprav je Herbert, po študijah pravnik in ekonomist, šele leta 1956 (po »odjugi« poljskega stalinizma in estetskega dogmatizma) objavil prvo pesniško zbirko *Struna luči*, so do leta 1972, ko se je Pretnar v Varšavi seznanjal s sodobno poljsko poezijo, izšle še tri knjige njegovih pesmi: *Hermes, pes in zvezda* (1957), *Študij predmeta* (1961) in *Napis* (1969). V njih so upesnjeni sodobni konflikti iz univerzalne perspektive, pogosto v metaforah in parabolah; moralna problematika je obarvana z ironijo ali celo s humorjem, izročilo evropske kulture se prepleta z modernimi jezikovnimi sredstvi.

Medtem se je Herbert razvil v enega — tudi v tujini — najbolj branih pesnikov prvega povojnega poljskega pesniškega rodu, posebno pa je zaslovel z zbirko *Gospod Cogito* (1974). To je zabaven in hkrati tragičen lik, nekakšna sinteza Herbertove parabolike, evropski razumnik in hkrati variirana

⁸ To pesem je prevedel že po izidu antologije in je uvrščena v zbirko *Alarm*.

⁹ Zbigniew Herbert, *Beli raj vseh možnosti*, prevedla in uredila Tone Pretnar, Niko Jež (Ljubljana: Društvo slovenskih pisateljev, 1992).

poosebitev človekove duhovne podobe in njegovega položaja v sodobnem svetu, kot pravita prevajalca v spremni besedi. Ob političnih in vojnih dogodkih na Poljskem v osemdesetih letih je izšla zbirka *Raport iz obleganega mesta* (1984) in nato še *Elegija ob odhodu* (1990).

Od okoli tristo Herbertovih pesmi, objavljenih v navedenih zbirkah, jih je v antologiji Beli raj vseh možnosti sto sedem, od tega osemnosemdeset v Pretnarjevem prevodu. Poleg tradicionalnih poljskih pesniških vzorcev so tu v večini prosti verzi, na katere je po avtorjevi zasnovi pesem razdeljena, prevajalec pa mora paziti, da se ne oddalji od izvirne interpretacije. Pretnar se je pri prevajanju Herbertovih prostih verzov, ki veljajo za poljsko klasiko 20. stoletja, zvesto ravnal po navodilih izvirnika, ta pa na tem področju sovpadajo z domačimi oblikovalnimi navadami. Naj navedem dva (krajša) primera Herbertove poezije v odličnem Pretnarjevem prevodu:

Sedaj ima nad glavo rjave oblake korenin
tenceno lilijo soli molek peska na sencih
in plove na dnu čolna po razpenjenih meglah
miljo daleč od nas tam kjer zavija reka
vidna-nevidna kakor luč na valu
res ni drugačna — zapuščena kakor vsi
(Žalostinka — Materinemu spominu)

Misli hodijo po glavi
pravi ljudska modrost
ljudska modrost
precenjuje gibanje misli

večina jih
stoji negibno
sredi dolgočasne pokrajine
sivih gričev
usahlih dreves

včasih pridejo
k hudourni reki tujih misli
stojijo na bregu
na eni nogi
kot lačne čaplje

z žalostjo se
spominjajo usahlih studentcev

vrtijo se v krogu
v iskanju zrn

ne hodijo
da ne zaidejo

ne hodijo
ker nimajo kam

sedijo na kamnu
lomijo roke

pod oblačnim
nizkim
nebo
lobanje

(Gospod Cogito in gibanje misli)

V prvem primeru gre za težnjo po zlogovnem in ritmičnem izenačevanju verzov s hkratnim opuščanjem ločil in velikih začetnic, kakor se je v poljski poeziji izoblikovala v tridesetih letih našega stoletja. Drugi primer — tak način je v sodobnih poljskih prostih verzih najbolj razširjen — ima različno dolge verze, členjenje temelji na logičnih poudarkih, ritmični red ustreza konkretni pesniški zasnovi.

Današnja poljska literarna kritika opaža neko notranjo sorodnost med Herbertovo in Miłoszevo poezijo:

Omenjeni pesniki (tu se govori o Miłoszu, Herbertu, Szymborski in Biłozzewskem) se precej ujemajo v eni stvari: njihova pesniška ustvarjalnost ni zlaganje lepih stavkov, temveč odstranjevanje vseh razsežnosti obstoja konkretne osebe in njenega dojetja sveta.¹⁰

¹⁰ Marian Stala, *Chwile pewności* (Krakov, 1991), str. 136.

Isti kritik pa opozarja tudi na zvezo med Miłoszem in Norwidom: »V Miłoszevih delih je očitna navzočnost mita in poezije Mickiewicza, skrita pa navzočnost Cypriana Norwida.«¹¹

Potrnilo za to tezo lahko odkrivamo tudi v Pretnarjevih prevodih Norwidove, Miłoszeve in Herbertove poezije.

Četrta samostojna prevodna publikacija, katere izid je Tone Pretnar še doživel in pri kateri je bistveno sodeloval, je *Alarm*,¹² antologija poljske poezije 1939-1945. Od sto dvajsetih tu objavljenih, po rojstnih letnicah avtorjev urejenih pesemskih enot jih je prispeval devetinštirideset, od teh štirinštirideset izpod peresa znanih in petih neznanih pesnikov. Predstavljeni so vsi pesniški rodovi, ki so doživeli nemški napad na Poljsko in se nato z besedo, nekateri pa tudi z dejanjem vključevali v odporiško gibanje doma ali v tujini, kamor so se starejši — v upanju, da le začasno — umaknili ali pa se po naključju znašli tam.

Doživljanje vojnega časa so izpovedovali različno vendar so se skrajne smeri iz razgibanega predvojnega poljskega kulturnega življenja v tem času že preživele in se stekale v tradicionalne tokove. Tudi motivi te poezije so različni, vezani na okolje, v katerem so verzi nastajali. Jarosław Iwaszkiewicz, ena osrednjih osebnosti pesniškega rodu, rojenega konec 19. stoletja, je ostal doma, na svojem posestvu blizu Varšave, in tam skrival pesnike-ilegalce. Iz njegovih prelepkih, tudi v prevodu estetsko dognanih Plejad odsevajo vojne grozote v prikriti, z melanholijo zastrti obliki:

Odšli ste daleč. Jaz pa vendar sem ostal,
zgubljen sem sredi temnih zvezd mežikanja.
Kaj vendar ves zakleti krog nam bo vsem dal?
Nič več: pogled je nem, besede so tema.

Njegov vrstnik Kazimierz Wierzyński se v emigraciji na Zahodu spominja obrambne vojne, tretji pesnik tega rodu, med vojno sprva v Lvovu, nato v Uzbekistanu živeči Włodzimierz Słobodnik, je svoje domotožje izrazil v opevanju lepote domače narave. Nekdanji futurist Stanisław Młodożeniec se je iz Londona oglasil s spodbudno, poljskemu državnemu simbolu posvečeno pesmijo. Podobno optimistično je sprejel začetek nemškega napada Jan Brzechwa, kasnejši udeleženec oboroženega odpora. Skorajšnjo zmago nad fašizmom napoveduje iz Londona ob poletih zavezniških letal satirik Marian Hemar. Lirično patetična je pesem o domovini, ki jo je doma ob koncu vojne napisal nekdanji krakovski avantgardist Jalu Kurek. Najmlajši tega rodu, Aleksander Janta-Połczyński, je kot vojni dopisnik v Parizu prišel leta 1941 v nemško ujetništvo, kjer so nastale tudi tu objavljene pesmi.

Sledijo pesniki, ki so prve zbirke izdali v tridesetih letih in tudi pod okupacijo ostali na domačih tleh, kjer so delovali v oboroženem odporu ali v ilegalnem kulturnem življenju. Tako se je Czesław Miłosz pred Nemci skrival sprva v Vilnu, od leta 1940 pa v Varšavi, kjer je istega leta izdal prvo ilegalno pesniško zbirko v zasedeni Poljski. Podoba njegove poezije iz zbirke *Somrak in swit* je tu dopolnjena s petimi kasnejšimi Pretnarjevimi prevodi, med katerimi je že obravnavani Valček, na novo pa je (za Krakarjem) prevedena tudi pesem Campo di Fiori z motivom vstaje v varšavskem getu. Iz Miłoszeve antologije je ponatisnjena le pesem Upanje, kot morda najbolj značilna za njegovo razmerje do vojne resničnosti:

Takrat je upanje, če kdo verjame,
da svet ni sen, da živo je telo,
in da dotik in vid in sluh ne laže,
da vse reči, ki zanje ve, da so,
kot vrt so, ki se izza vrat prikaže.

¹¹ N. d., str. 66

¹² *Alarm*: poljska poezija 1939-1945, prevedla Rozka Štefanova in Tone Pretnar, zbrala, uredila in podatke o pesnikih pripravila Rozka Štefanova in Niko Jež (Ljubljana: Borec 1992).

Vanj priti ni mogoče, ampak je.
Če modro bi in bolje videli,
bi še kak cvet in mnoge zvezdice
v vrtu sveta lahko ugledali.

Oko da vara, mnogi govorijo,
in da ničesar ni, samo se zdi.
A ti ljudje so že obupali,
ker mislijo, da ko sami zbledijo,
se z njimi v nič ves svet izpremeni,
kot da s tatinsko roko zginil bi.

Nekateri že omenjeni motivi se ponavljajo tudi pri teh pesnikih, tako motiv vojnega ujetništva pri Lechu Piwowarju, ki je po sovjetskem napadu na Poljsko prišel v rusko ujetništvo in bil verjetno med katynskimi žrtvami. Domoljubno čustvo preveva pesmi na Zahodu živečega Jana Rostworowskega kot tudi udeleženca varšavske vstaje Jana Twardowskega. Šum domačih topolov zbujajo upanje na svobodo v Bogdanu Ostromięckem, Aleksander Baumgarten pa je upesnil moreči čas pričakovanja. Glede na močno podtalno dejavnost in s tem povezanimi nemškimi represalijami so se v tej poeziji pojavili novi motivi. S satirami na Nemce se je bojeval proti okupatorju Tadeusz Hollender, ustreljen leta 1943. Pogostna je taboriščna tematika (Tadeusz Hołuj, Marian Kubicki, Henryk Vogler, Jan Maria Gisges), ki pa ni vezana le na trpljenje v nemških koncentracijskih taboriščih, temveč prepletena tudi z odzivi na dogajanje onkraj žic — na varšavsko vstajo in zavezniško ofenzivo. Upesnjenim mejnim položajem v oboroženem upor (Kornel Filipowicz) se pridružuje dramatični opis likvidacije sovražnika in povračilnega streljanja talcev izpod peresa Marie Castellatti, ki spada že v mlajši pesniški rod, rojen po prvi svetovni vojni.

Od teh pesnikov sta tu predstavljena še Anna Kamińska s pesmijo o vojnem razdejanju in Tadeusz Kubiak s himno poljski vrbi, s počastitvijo poljskih letalcev, sestreljenih nad Varšavo med vstajo, ko so oskrbovali upornike z orožjem, strelivom in hrano ter z — v ljudskem duhu stilizirano — Pesmico o poljskem sodelovanju v osvobodilnih bojih na vseh straneh sveta, pa tudi o trpljenju v taboriščih in na prisilnem delu. Med petimi pesmimi neznanih avtorjev je ena posvečena junakom v židovskem getu, druga bojevnikom z Westerplatte, tretja slovesu matere od sina vojaka, dve pa sta drobna lirski utrinka.

Kot motivika je raznovrstna tudi oblika teh pesmi: verzi so vseh mer, od pravilnih osem- do sedemnajstzložnih (v heksametrih), vmes pa raznozložni in prosti verzi. Kitice so najpogostejše štirivrstične, vmes pa dvostišja, tudi dva soneta in več pesmi v nibelunških kiticah. Pri vsej mozaičnosti sestavljajo Pretnarjevi prevodi, združeni z drugim delom te antologije (v prevodu avtorice tega prispevka), strnjeno, celotno podobo medvojne poljske poezije.

Po nepričakovani smrti Toneta Pretnarja je skupina njegovih študentov in kolegov pripravila iz revialnih objav antologijo njegovih pesniških prevodov od 1964 do 1993, naslovljeno z *Veter davnih vrtin*.¹³ Najobsežnejši del v njej ima poljska poezija — okoli tristo pesmi. Po rojstnih letnicah pesnikov urejene sestavljajo skoraj celoten zgodovinski pregled tega pesništva.

Začenjajo ga pesmi dveh renesančnih poetov, čutnega Mikołaja Reja in med dve skrajnosti, med radoživost in religioznost razpetega Jana Kochanowskega. Podobno petrarkistični sonetni liriki baročnega pesnika Jana Andrzeja Morsztyna sledijo kratke, izrazito čutne pesmi in dolga robustna erotična zabavljivka, kakor pesem Kurčev nagrobnik imenuje Pretnar v komentarju k prvi objavi teh prevodov.¹⁴ Poezija razsvetljencev Pretnarja očitno ni zanimala, tu je le proti koncu te dobe rojeni Alojzy Feliński s himno Bog, ki si Poljsko iz leta 1816. Že v romantiko pa spada njegov

¹³ *Veter davnih vrtin*: antologija pesniških prevodov 1964-1993, prevedel Tone Pretnar (Ljubljana: Slava, 1993).

¹⁴ Tone Pretnar, Morsztynova lirika med petrarkizmom in erotiko robustnosti, *Dialogi* 24 (1988), 5/6, str. 30-31.

vrstnik Jan Nepomucen Kamiński (1777-1855), pri katerem se je Matija Čop med petletnim bivanjem v Lvovu učil poljščine in tudi po vrnitvi ostal z njim v stikih.¹⁵ Zaradi te povezave s slovenskim literarnim življenjem se je Pretnar, kot je sam zapisal,¹⁶ odločil za prevod 14 sonetov Kamiškega iz njegove zbirke *Soneti* (1827). Ta pri tedanji poljski kritiki ni našel na priznanje, danes pa imajo nekatere, po Mickiewiczevih posnete sonete (ti so izšli leto prej), za uspele, v izbiri enajsterca (v nasprotju z Mickiewiczem trinajstercem) pa vidijo tudi polemično ost.

K romantiki se je Tone Pretnar tudi po izidu Norwida še vračal. Poslovenil je še sedem Mickiewiczevih pesmi (eno že prej, leta 1971) in tako dopolnil dotlej prevedeno Mickiewiczovo ljubezensko in domovinsko liriko z novimi temami in oblikami: s šaljivo-zabavljivima Gospo Twardowsko in Trmasto žensko, z balado Na preži, spesneno v že (pri Norwidu) omenjeni mickiewiczovski kitici, s satiro Vseh gobcev, ki vabijo ljudstvo, z refleksijo Exegi monumentum aere perennius in s kratko, a za prevajalca zahtevno lirsko pesnico B(ohdanu) Z(aleskemu). Dvema že večkrat prevedenima pesmima je dal novo slovensko obliko: za sonet Resignacija je namesto dotlej upoštevanih ženskih rim uporabil same katalektične jamske trinajsterce z naglašenimi ali donaglašenimi odprtimi končnimi zlogi, nasprotno pa je Negotovost prepesnil dosledno po navodilih izvirnika v enajstercih s samimi ženskimi rimami.

Iz poezije Zygmunta Krasinškega je prepesnil sedem pesmi, od teh so tu natisnjene štiri (tri pa v kasnejši zbirki *Tiho ti govorim*), med nežnimi ljubezenskimi tudi basen Čaplja, ribe in rak. Juliusz Słowacki je predstavljen z eno samo, že leta 1971 objavljeno pesmijo, verjetno iz istega vzroka kot Jan Kochanowski le z dvema.¹⁷ Iz poezije romantičnih epigonov je poslovenjena spevna, v ljudskem duhu napisana pesmica Teofila Lenartowicza Solze. Da se prevajalec ni omejil le na velika imena, priča Sonet malo znanega pesnika, duhovnika Józefa H. Kajsiewicza. Posebno pozornost pa je Pretnar posvetil v Ljubljani interniranemu poljskemu etnologu in Prešernovem prijatelju Emilu Korytku. Od petih pesmi je eno, Lepe so res okolice Ljubljane, že Prešeren prevedel v nemščino pod naslovom Den Schönen Laibachs, posebno zanimiv pa je Spev poljskih rodoljubov, ki naj bi bil zaradi sorodne revolucionarne motivike vplival na Prešernovo Zdravico.¹⁸

Poezija dobe, ki je sledila romantiki, dobe pozitivizma, označena kot »poezija nepoetičnih časov«, Toneta Pretnarja ni pritegnila. Kot v razsvetljenstvu tudi tu ni reprezentativnih imen, predstavljen je samo danes skoraj neznan satirik Włodzimierz Wysocki s pesmijo Drugačehodčev tek. Prevajalska pot ga je peljala od romantike k novi romantiki ali, kot navadno pravijo dobi konca 19. in začetka 20. stoletja, k mladi Poljski, od Norwida k Stanisławu Wyspiańskemu, Lucjanu Rydlu, Stanisławu K. Brzozowskemu, Janu Kasprowiczu, Bolesławu Leśmianu, Władysławu Orkanu, Leopoldu Staffu. Od petindvajsetih prevedenih pesmi teh poetov jih je osem Kasprowiczevih — štirje soneti, tri štirivrstičnice in religiozni VI. spev iz *Knjige ubogih*. (Po objavi v revialnem tisku so ob 130-letnici pesnikovega rojstva izšle tudi v posebni knjižici.¹⁹) Soneti so iz zbirk *Anima lachrymans* (1894) in *Grm divje rože* (1898) ter v nasprotju s tistimi iz cikla *Soneti* (Poezije 1889), oblikovanih v desetzložnih verzih, spesnjeni v enajstercih.²⁰ S tem se je Kasprowicz oprl na arhaično obliko renesančnega soneta v nasprotju z romantičnim trinajsterskim sonetom, ki je programsko vplival na razvoj poljskega sonetopisja. Prevajalec je za arhaično stilizacijo uporabil akatalektične

¹⁵ Čopovi galicijski dopisniki, ur. R. Štefanova, N. Jež (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1989), str. 264-268.

¹⁶ Tone Pretnar, Kako mrčes naj ve, da vrtnica zares imena vrtnice je vredna: Jan Nepomucen Kamiński med Čopovimi poljskimi korespondenti, *Slavistična revija* 33 (1985), 2, str. 289-299.

¹⁷ Iz poezije teh dveh pesnikov sta medtem izšla izbora: iz Kochanowskega (v prevodu Lojzeta Krakarja) leta 1976, iz Słowackega (v prevodu Dušana Ludvika in Rozke Štefanove) pa 1973.

¹⁸ Božena Ostromecka-Frączak, Korytkov Spev poljskih domoljubov in Prešernova Zdravljica, *Slavistična revija* 33 (1985), 3, str. 329-334.

¹⁹ Jan Kasprowicz *Soneti in štirivrstičnice*, prevedel Tone Pretnar, uredil Niko Jež (Ljubljana — Tržič, 1990).

²⁰ Tone Pretnar, Kasprowicz pri Slovencih, *Slavistična revija* 32 (1984), 2, str. 107-112.

in katalektične jamske enajsterce, v kakršnih je spesjen prvi slovenski sonet Jovana Vesela.²¹ Štirivrstičnice — iz *Knjige ubogih* in tri samostojne — spesnjene in prevedene v toničnih verzih, imajo v sedem- in osemzložnih verzih po dve naglasni enoti, v devetzložnih pa po tri naglasne enote. Pet Orkanovih sonetov, Leśmianove tri pesmi in edino Staffovo pesem je Tone Pretnar prevedel proti koncu svojega prekratkega življenja, nekatere šele v Katovicah. Skupna jim je (razen Staffove satire) otožna melodija, zavest o minevanju, zazrtost v večnost.

Sledijo pesniki, ki so začeli objavljati v dvajsetletju med svetovnima vojnoma in smo nekatere — Wierzyński, Słobodnik, Hemarja, Kurka, Piwowarja, Miłosza, Filipowicza, Twardowskega, Kamiński — srečali v Pretnarjevem prevodu že v antologiji *Alarm*. Poleg teh so tu predstavljeni še naslednji: Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Kazimiera Iłakowiczówna, Kornel Makuszyński, Julian Tuwim, Antoni Słonimski, Maria Dłuska, Aleksander Wat, Irena Tuwim, Franciszek Łojas-Kośła, Mieczysław Jastrun, Jan Sztudynger, Konstanty Ildefons Gałczyński, Jerzy Zagórski, Anna Świrszczyńska, Jeremi Przybora, Maria Kurecka, Karol Wojtyła. Skupno je to šestindvajset imen — med priznanimi tudi kakšno manj znano ali celo obrobno. Od pesemskih enot jih je največ iz poezije Gałczyńskiego,²² sledi mu Iłakowiczówna, medtem ko je Tuwim predstavljen le z eno (nereprezentativno) pesmijo. Med prevodi iz Miłosza so trije novi, ki jih ni v zbirki *Somrak in świt* in tudi ne v *Alarmu*, čeprav bi *Cetrta učna ura* po tematiki lahko bila uvrščena vanj.

Najobsežnejši del zbirke *Veter dawnych wrtnic* pa zavzema sodobna poezija, ki sega od prvega povojnega pesniškega rodu — od Tadeusza Różewicza, Wisławe Szymborske, Mirona Białoszewskega (Herbert je tu zaradi posebne antologije upoštevan le z eno pesmijo) — pa do leta 1961 rojenega Marcina Świetlickiego, skupaj enaintrideset imen. Od teh jih je enajst predstavljenih le s po eno pesmijo, dovolj širen je izbor iz starejših sodobnikov, ustvarjalno pot tistih, ki so bili prevajalcu posebno blizu, pa je ves čas zvesto spremljal. To so pesniki »novega vala« — Ryszard Krynicki, Adam Zagajewski, Ewa Lipska, Julian Kornhauser, Stanisław Barańczak — s svojo »večpomensko, ironično nabito, proti klišejem usmerjeno angažirano pesniško govorico [...], ki v vzhodnoevropski poeziji šestdesetih in sedemdesetih let pomeni samosvoj pojav estetsko dognane disidentske poezije«, kakor to sodobno smer v spremni besedi označuje Niko Jež.

V to skupino spada tudi Rafał Wojaczek, čigar pesem *Tiho ti govorim* je dala naslov zadnji zbirki Pretnarjevih prevodov,²³ prevajalskemu dnevniku, kot je nastajal od 2. oktobra do 13. novembra 1992 na zadnji postaji njegove življenjske poti, v Katovicah na Poljskem. Nekaj teh pesmi je še sam poslal v objavo domov in so uvrščene že v antologijo *Veter dawnych wrtnic*, druge so tu natisnjene prvič. Pobude za prevajanje teh pesmi so utegnile biti različne, deloma naključne (npr. zapoznili izid zbranega dela nekdanjega futurista Aleksandra Wata, bližajoči se življenjski jubilej Wisławe Szymborske ali šestdesetletnica rojstva zgodaj umrlega pesnika Andrzeja Burse), večinoma pa intimne, izvirajoče iz misli na slovo, mrak, tišino. Pesniški izraz so našle v ljubezenski liriki romantika Zygmunta Krasińskiego, v sonetih Ptice selivke in Polnoč novoromantika Władysława Orkana in v Wojaczkovem ekspresionističnem katastrofizmu. Ko beremo v *Polnoči*

In čudna senca gleda me v obraz:
čutim, kot da prikazen tihe smrti
s koraki bliža se srhljivimi...

se zavemo, da smrt zanj, za Toneta Pretnarja, ni prišla tako nepričakovano kot za nas. Vendar ostaja med nami s svojim znanstvenim delom in s prepesnitvami, s katerimi je obogatil zakladnico slovenske prevodne lirike. Med temi jih je največ — blizu dvanajest tisoč dvesto verzov — iz poljske poezije, iz stvaritev nad sto poljskih pesnikov.

²¹ Takšno arhaično stilizacijo utemeljuje Tone Pretnar v prispevku pod 14.

²² Štiri od teh pesmi so objavljene tudi v spremni besedi h knjigi *Konstanty Ildefons Gałczyński*, izbral in prevedel Lojze Krakar, spremno besedo napisal Tone Pretnar (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992; Lirika, 74).

²³ *Tiho ti govorim*: prevajalski dnevnik, prevedel Tone Pretnar, uredila Zvonka Pretnar (Celovec: Mohorjeva založba, 1993).

Rozka Štefanova

UDK 884.03-1+863:929 Pretnar T.

STRESZCZENIE

TONE PRETNAR JAKO TŁUMACZ POEZJI POLSKIEJ

Przekładaniem polskiej poezji zajmował się Tone Pretnar od roku 1971, kiedy po ukończeniu studiów na lublańskiej slawistyce opublikował pierwsze przekłady polskiej liryki romantycznej, aż do przedwczesnej śmierci w listopadzie 1992 roku. W tym czasie podczas studiów wersologicznych, kiedy to prowadził lektorat języka słoweńskiego, najpierw w Warszawie, a później w Krakowie, gruntownie poznał polską poezję. Od roku 1980 odkrywał dla Słoweńców Cypriana Kamila Norwida, a swoje przekłady z pism literackich zebrał w antologii *Norwid*. Z obszernego lirycznego opusu polskiego romantyka wybrał wiersze najbardziej charakterystyczne dla poszczególnych okresów jego życia, znamienne zwłaszcza dla jego "poetyki milczenia". Równocześnie wprowadził do poezji słoweńskiej także specyficzne dla Norwida innowacje formalne - pierwszy wariant tzw. strofy mickiewiczowskiej, rymowany heksametr oraz jego odmianę polskiego sylabotonizmu.

W kolejnej antologii *Somrak in svit* (1987), w wyborze poezji laureata nagrody Nobla Czesława Miłosza reprezentowane są wszystkie okresy twórczości poety: od przedwojennego katastrofizmu poprzez refleksje o wojnie aż do podjęcia decyzji o emigracji, po której na początku przeważają satyry na stosunki w ojczyźnie, a później, wyrażone także w tytule antologii pojednanie ze światem. Uwzględnione i odpowiednio przetłumaczone zostały rozmaite formy poetyckie od rymowanych i nierymowanych sylabicznych i sylabotonicznych aż po przeważające wiersze wolne.

W trzeciej antologii, zatytułowanej *Beli raj vseh možnosti* (1992), w wyborze wierszy współczesnego poety Zbigniewa Herberta została w przekładzie przedstawiona współczesna problematyka moralna, ujęta często w metafory i parable, zabarwiona ironią albo nawet humorem. Oprócz tradycyjnych form poetyckich występują tu przeważnie wiersze wolne, zarówno w dłuższej, sylabicznie i rytmicznie ujednoliconiej postaci, jak również najbardziej dziś rozpowszechnione wiersze nieregularne.

Czwarta publikacja przekładowa, przy której Tone Pretnar w sposób istotny współpracował, to *Alarm*, antologia polskiej poezji 1939-45. W kolejności chronologicznej przedstawione tu zostały wszystkie

generacje poetyckie, które przeżyły niemiecką agresję na Polskę i odpowiedziały na nią bądź to słowem, bądź to włączeniem się w działalność ruchu oporu w kraju i za granicą, wielu z tych poetów przeszło też przez doświadczenia obozów koncentracyjnych. Tak jak rozmaite są motywy tych wierszy, tak też różnorodna jest ich forma. Wiersze pisane są we wszystkich rozmiarach: od regularnych 8- do 17-zgłoskowców (heksametry), towarzyszą im także wiersze nieregularne i wolne. Zwrotki są najczęściej czterowersowe, zdarzają się dystychy, spotykamy też dwa sonety i sporo wierszy pisanych strofą Nibelungów.

Następna antologia, *Veter davnih vrtnic* (1993), na którą składają się przekłady Pretnara z różnych poezji europejskich opublikowane w latach 1964-1993, częściowo zachowane w rękopisie i prywatnej korespondencji po śmierci Pretnara przygotowali jego studenci i koledzy. Najliczniej reprezentowana jest tu poezja polska, blisko trzysta przetłumaczonych wierszy składa się na jej przegląd od renesansu do współczesności, z wyjątkiem dwóch mniej faworyzujących lirykę epok - oświecenia i realizmu. Liczba utworów wzrasta przy prezentacji pierwszej powojennej generacji poetyckiej i osiąga apogeum w części obejmującej twórczość poetów tzw. nowej fali, estetycznie doskonałą poezję dysydencką, jak stwierdza w postawie Niko Jež. Ta współczesna poezja dopełnia obrazu polskiej liryki o twórczość ostatniego trzydziestolecia, której brak w znanej antologii Lojze Krakara z 1963 roku.

Ostatni zbiór *Tiho ti govorim* ma podtytuł "dziennik tłumacza". Zawiera wiersze siedmiu polskich liryków, które Tone Pretnar przełożył od 2. października do 13. listopada 1992 w Katowicach, gdzie wykładał gościnnie literaturę słoweńską. Wiersze pochodzą z różnych okresów, wspólna jest ich tęskna melodia, myśl o pożegnaniu, mrok, cisza, tak jak to wyraża zwłaszcza ekspresjonistyczna liryka Rafała Wojaczka. Z jednego z jego wierszy pochodzi też wers, który redaktorka Zvonka Pretnar wybrała na tytuł tego niewielkiego ale cennego zbioru. Całościowy opus przekładów Tonego Pretnara z języka polskiego obejmuje około 12.200 wersów z dzieł ponad stu polskich liryków.

Lucylla Pszczołowska

Inštitut za literarne raziskave Poljske akademije znanosti, Varšava

UDK 808.63-6:808.1-6:929 Pretnar T.

UDK 82.03-1:929 Pretnar T.

Tone Pretnar kot verzolog

Ko sem nedavno tega vnovič prebirala študijo Toneta Pretnarja, mi je padel v oči sklepni stavek uvoda: »V razpravi se, upoštevajoč izhodišča in smernice primerjalne slovanske metrike, posvečam vprašanjem pomena in uresničevanja verznega vzorca, njegovi zgradbi in členjenju, zvrstnosti in zvrstni nedoločljivosti ter končno: primerjavi izvirnega verza z verzom prevoda.« V potrtosti, ki me zajame, kadar premišlujem o tako nenadno pretrgani življenjski in znanstvenoustvarjalni poti svojega učenca in prijatelja, mi je v tolažbo misel: v naši mednarodni skupini za primerjalno slovansko metriko je izoblikoval svoje raziskovalno delo znanstvenik, ki je v vedi o pesniškem jeziku prispeval trajne vrednote.

V našo skupino se je Tone Pretnar vključil kmalu potem, ko je leta 1971 kot štipendist prišel v Varšavo. Ko se je obrnil name s prošnjo za strokovno mentorstvo, sem hitro spoznala, da imam opraviti s človekom, ki že ve, kaj ga zanima (v svoji diplomski nalogi se je že ukvarjal z verzifikacijo), je dobro razgledan tako v literarni zgodovini kot v jezikoslovju in ima odlične raziskovalne sposobnosti. Zato sem mu predlagala sodelovanje v mednarodni skupini, ki je pod okriljem Inštituta za literarne raziskave pri Poljski akademiji znanosti delovala že nekaj let. Z vneto se je pridružil našemu delu pri t.i. ritmičnem slovarju slovanskih jezikov, torej popisu prozodičnih oblik besede in naglasnih enot ter ugotavljanju njihove vloge pri jezikovnem uresničevanju verzifikacijskih vzorcev, temeljnih za posamezne narodne književnosti, zajetih v naši raziskavi. Tone Pretnar je kot značilne vzorce slovenske poezije druge polovice 19. stol. (s tem obdobjem smo se ukvarjali zaradi možnosti primerjav) izbral trohejski osmerek, jambski osmerek in enajsterec ter odlomke (nedialoške) proze iz tega obdobja. Načeloma lahko domnevamo, da ugotovitve raziskave precej veljajo za vse stoletje.

Slovar je na eni strani omogočal osvetlitev prozodičnih lastnosti, ki so skupne besedilu slovenskega jezika in drugim slovanskim besedilom (npr. posebno visok delež dvo- in trizložnih naglasnih enot ter eno-, dvo- in trizložnih besed v verzih in prozi), hkrati pa je pokazal tudi na verzotvorne možnosti, značilne za slovenščino kot jezik s premičnim naglasom (npr. pogostejša raba daljših naglasnih enot kot v jezikih s stalnim naglasom). Na podlagi slovarja je bilo mogoče določiti verzne ritmične tipe oziroma načine pesniškega razvrščanja prozodičnih enot na sintagmatski osi besedila — zgradbo verzni enot in verzni zaporedij za vsakega od raziskovanih verzni vzorcev. Pokazali pa so se tudi ritmični in variantni tipi za vsak vzorec in njihova pogostnost.

Ritmični slovar je vseboval tudi podatke o spremembah, ki jih povzroča ritem v razmerju do tega, kar je v jezikovnem sistemu dano kot verjetnost. Tako se je npr. izkazalo, da v slovenščini kot jeziku s premičnim naglasom verzni odlomek vsebuje povprečno več ortotoničnih — torej hkrati polnopomenskih — besed kot prozni (z enako zlogovno dolžino), kar pomeni, da je za poezijo značilna višja stopnja pomenske nasičenosti kot za prozo. Pri ritmičnih tipih in njihovih različicah se je poleg podobnosti, ki slovanski verz povezujejo z verzom drugih jezikov s premičnim naglasom, pokazala neka lastnost, značilna samo za slovanski zlogovnonaglasni verz: v pesniških besedilih s precej pogostim jambskim osmercem, pa tudi z drugimi, redkejšimi oksitoničnimi merili, precejšen

odstotek verzov (povprečno 22%) nima besednega naglasa na zadnjem krepkem položaju — naglasa, ki je v drugih slovanskih verzifikacijah konstanten. Tega ne moremo razložiti z jezikovnimi mehanizmi, temveč z verzifikacijskim izročilom in iz njega izoblikovano metrično konvencijo.

Sestavo ritmičnega slovarja in načine izpolnjevanja temeljnih verzni vzorcev z jezikovnim gradivom pa je bilo mogoče le posredno povezovati z vprašanjem sloga ali intonacije pesniškega besedila. To področje so dokaj na novo osvetlile raziskave razmerij med verzom in skladnjo, zlasti pa preučevanje pomena pesniških oblik. V obeh raziskovalnih programih, katerih ugotovitve so objavljene v dveh zvezkih *Primerjalne slovanske metrike* (II. in III.), je delež Tona Pretnarja pomemben. Njegove razčlenbe slovenskih pesniških besedil druge polovice 19. stol., napisanih v različnih pesniških merilih, so odkrile vrsto omejitev in odvisnosti skladenske sestave povedi, vezanih na rabo verzne sistema in v njegovem okviru tudi na pesnikovo izbiro različnih tipov verza.

Pri tem se je npr. izkazalo, da je za slovenski verz v kontekstu drugih slovanskih literatur značilno izrazito poudarjanje medverzni mej s skladensko mejo (konec zložene ali enostavne povedi); nagnjenje, da se konec verza ujema s koncem povedi, je izrazitejši v jamskih kot v trohejskih verzih, kar si lahko razlagamo s šibkejšim izročilom jamba v slovenski poeziji. Medtem pa so v slovenskih pesemskih besedilih, pisanih v troheju, povedi povprečno krajše kot v besedilih, oblikovanih v jambu; razlogi za to razhajanje bržkone tičijo v bolj literarni naravi in izviru jamskega verza. Skladenske raziskave so tudi pokazale, da je ritmizacija enot skladenske sestave v pesmi — v primerjavi s prozo — najizrazitejša v enostavnih povedih, katerih dolžino precej določa zlogovni razpon verzne merila. Čim krajši je razpon, tem močnejši je vpliv verzne členjenja na skladensko sestavo besedila; v slovenskem gradivu se je to razločno pokazalo pri primerjavi dveh jamskih meril brez cezure: enajsterca in osmerca.

Kot so pokazale Pretnarjeve raziskave v III. zvezku *Primerjalne slovanske metrike*, ki nosi naslov *Semantika pesniških oblik*, je v slovenski poeziji ravno jamski (predvsem peterostopični) verz najizrazitejše znamenje usmerjenosti na umetniške tokove svetovne književnosti in širše — na splošno priznane vrednote evropskega humanizma. Taka pomenska zaznamovanost jamba je stalna, glede na konkretni kulturni položaj pa se je spreminjalo vrednotenje te lastnosti. V obdobju »po Prešernu« sta se kot posledica prenasičenosti z romantično poezijo pokazala delna ošibitev položaja jamba in iskanje novih, dotlej redkeje uporabljenih verzni tipov. Zato se je povečala priljubljenost troheja, prerod pa sta doživela verz, zložen iz trizložnih stopic, ter naglasni verz.

Tone Pretnar se je tudi v tem delu ukvarjal s stopnjo razširjenosti in pomenskimi asociacijami drugih pesniških meril, predstavil njihovo tematsko in slogovno razporeditev ter določil hierarhijo pesniških oblik po vrednostnih merilih pesnikov in verzoloških teoretikov 2. pol. 19. stol. Ugotovil je, da sožitje silabizma in silabotonizma, značilno za to obdobje zgodovine slovenske verzifikacije, ustvarja posebno napetost na pomenski ravni pesniških del. Zaradi genetične zveze silabizma z ljudsko poezijo postaja ta verzni sistem sčasoma znamenje ljudske stilizacije.

V teh bogatih, izvirnih razpravah, opremljenih z nadrobnimi preglednicami, je Tone Pretnar razčlenjeval slovenski verz 2. polovice 19. stol. in pri tem pogosto razširil svoj zorni kot na vse stoletje — ne le v zvezi z metričnimi lastnostmi in jezikovno prozodijo, temveč tudi glede na posebnosti skladenske sestave in semiotičnih vlog, ki jih imajo v njem verzifikacijski sistemi in merila. Podoba, nastala iz ugotovitev teh raziskav, sta v IV. in V. zvezku *Primerjalne slovanske metrike* dopolnili še dve dodatni področji: verz prevoda in verz tiste kitične oblike, ki je hkrati literarna zvrst — soneta.

Za raziskave pesniškega prevoda in njegovega mesta v narodovi verzifikaciji smo izbrali delo dveh velikih slovanskih pesnikov: Mickiewicza in Puškina. Prevode njunih del v druge slovanske jezike smo opazovali v dvojnem kontekstu: v okviru sistema pesniških oblik, kakršen je bil uveljavljen v književnosti izvirnika, in tistega, v katerem je funkcioniral verz prevoda. Tone Pretnar, odlični prevajalec in hkrati znanstvenik, se je posebej širo in pronicljivo lotil slovenskih prevodov Mickiewiczove poezije, teme, ki mu je bila blizu že več let, in prikazal, kakšne slogovne konotacije

ima izbira merila, kitične oblike in rime za prevajanje poljskega romantičnega pesniškega besedila. Njegovo poglavje, posvečeno tem vprašanjem, je prava mala novatorsko zasnovana monografija temeljnega predmeta in bi lahko, če bi bila izdana samostojno, zelo koristila literarnim raziskovalcem in prevajalcem.

Iz zgodovine soneta je Pretnar izbral za verzološke zgodovinarja najzanimivejše obdobje — romantiko. Sonet — ta se je takrat uveljavil pod vplivom nemške poezije — je obravnaval z vseh plati njegove pesniške organizacije: glede na metrično zgradbo, razvrstitev rime, notranjo kompozicijo in pomenske ter slogovne povezave. Osvetlil je tudi zveze med temi vidiki in njihovo vlogo pri oblikovanju poetike literarne zvrsti. Tako obravnavanje verza — kot integralne sestavine dela — je značilno malone za vse Pretnarjevo znanstveno delo.

S tem prikazom še zdaleč nismo izčrpali vseh Pretnarjevih dosežkov v vedi o verzu, čeprav — skupaj s knjigo *Mickiewicz in Prešeren*, o kateri bom spregovorila na drugem mestu — predstavljajo njihov temeljni in najpomembnejši del. Prav te razprave, diskusije in teoretično-metodološke določitve, povezane z njimi ter z drugimi »nacionalnimi poglavji« petih zvezkov *Primerjalne slovanske metrike*, so nedvomno oblikovale tudi njegov pristop k problemom, ki se jih je loteval v svojih številnih krajših študijah, objavljenih v slovenskih in tujih revijah. Pod zelo skromnimi naslovi so prinašale izide raziskav in dognanj o razvojnih stopnjah zgradbenih tipov slovenskega verza in — primerjalno — tudi verza drugih slovanskih književnosti ter o njegovih jezikovnih in estetskih soodvisnostih.

Tako je npr. v članku *Prispevek k razvoju slovenskega verza umetnostnega besedila* (*Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego* 1977) v kontekstu razvojnega procesa jezika in t. i. izoblikovane zavesti prikazal spremembe, ki so nastale v verzifikaciji na velikanskih širjavah od srednjega veka do romantike. Vpliv te druge sfere na oblikovanje verza je Pretnar obravnaval zlasti v delu pod naslovom *Oblikovanje verzne norme v slovenskem razsvetljenstvu* (*Obdobja* 1980, 1). Tu je zanimivo osvetlil pomembno vprašanje oblikovanja metrične norme, iz nje izhajajočih teoretskih postulatov in praktično uresničitvev z normo ne vedno skladnih verzni vzorcev. Z vprašanjem norme pa se je ukvarjal že prej, v članku *Morris Halle o slovanski metriki* (*Pamiętnik Literacki* 1974, 3), v katerem se je vključil v diskusijo s tezami ameriškega jezikoslovca, začetnika generativne metrike.

Priljubljen predmet Pretnarjevih raziskav, spadajočih na področje verzologije in hkrati komparatistike, je bil verz prevoda. Poleg že omenjenih del o prevodu je vredno omeniti, da se je v študijah o teh vprašanjih ukvarjal ne le z raziskovanjem slovenskih ustreznikov verza drugojezičnih del, ampak je na več mestih vzporejal prevode v dva ali celo tri slovanske jezike med seboj in z izvirnikom glede na verzno obliko in njeno semiotično vlogo v književnosti izvirnika. Npr. trije prevodi Schillerjeve balade — slovenski, ruski in poljski — v delu *Metrika prevoda* (*Slavistična revija* 1978), slovenski in hrvaški prevod Villona (v zborniku *Srednji vek v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi* 1989) ali prevodi Prešernovih nemškojezičnih pesemskih besedil v slovenščino in makedonščino (v zborniku *France Prešeren v prevodih* 1985). V teh raziskavah je — tako kot sicer v vseh spisih s področja prevajanja — pokazal globoko poznanje jezikovne sestave in verzifikacije izvirnikov in prevodov ter našo vednost o sestavi literarnih besedil, ki jih je znanstveno obravnaval, obogatil s številnimi tvornimi spoznanji in dognanji.

1. Nadrotačje o tem piše A. Trstenjak v knjigi *Človek —* ...

2. Pretnarjeva ojadostna pesniška besedila so na voljo v knjigi *Človek —* ...

Pretnarjevo preučevanje verzifikacije obsega vso slovensko književnost — od srednjega veka do sodobnosti. Najbližje pa mu je vendarle bilo obdobje romantike in v njej Prešernovo delo. Posvetil mu je vrsto študij; v številnih med njimi je Prešerna kot pesnika — verzifikatorja in ustvarjalca literarnega programa — vzporejal z Mickiewiczem. V teh študijah je predstavil ugotovitve razčlemb verzne sestave Prešernovih Balad in romanč, nastajanje, metrične in stilistične lastnosti Prešernovega jamskega enajsterca, sestavo trohejskega verza v njegovih Gazelah, primerjal je delež in vlogo naglasnih prvin, ki se pojavljajo v Mickiewiczovi in Prešernovi baladni ustvarjalnosti.

prevedel **Niko Jež**
Filozofska fakulteta v Ljubljani

Lucylla Pszczółowska

UDK 808.63-6:808.1-6:929 Pretnar T.
UDK 82.03-1:929 Pretnar T.

STRESZCZENIE

STONE PRETNAR — BADACZ WIERSZA

Niedługo po swoim przyjeździe na stypendium do Warszawy w r. 1971 Tonec Pretnar został członkiem międzynarodowego zespołu badaczy słowiańskiej metryki porównawczej, działającego pod auspicjami Instytutu Badań Literackich, gdzie też uformował swój warsztat badawczy. W każdym z 5 tomów *Słowiańskiej Metryki Porównawczej*, obejmujących tematy od tzw. słownika rytmicznego języków słowiańskich, poprzez organizację składową, semantykę form wierszowych, wiersza przekładu do monograficznego opracowania metrycznych cech sonetu, jest rozdział o wierszu słowiańskim autorstwa Tonego Pretnara. Badania struktury prozodyjnej języka i wiersza oraz budowy rytmicznej formatów wierszowych w poszczególnych wersyfikacjach narodowych pozwoliły m.in. uchwycić prozodyjne cechy, jakie tekst języka słowiańskiego dzieli z innymi tekstami słowiańskimi oraz dostrzec pewne specyficzne możliwości wierszotwórcze właściwe słowiańskiemu jako językowi o akcencie ruchomym. W

rozważaniach nad strukturami składowymi utworu wierszowanego analizy materiału słowiańskiego w podejściu porównawczym uwydatniają ciekawe dla całego projektu ustalenia procesu wzajemnych oddziaływań organizacji wierszowej i językowej. Wnikliwe są jego badania semantyki form wierszowych, ich tematycznej i stylistycznej dystrybucji, wiersza przekładu i sonetu. Tonec Pretnar dużo publikował też w czasopiśmie słowiańskich i zagranicznych, gdzie pod skromnymi tytułami często przedstawione są rezultaty z dziedziny wiedzy o ewolucji typów budowy wiersza słowiańskiego i innych literatur słowiańskich, o jego językowych i estetycznych uwarunkowaniach. Szereg studiów poświęcił twórczości Preszerna, w kilku spośród nich słowiański poeta zestawiany jest z Mickiewiczem.

Jože Pogačnik

Pedagoška fakulteta, Maribor

UDK 886.3 Pretnar T. 7 V sotočju... .06

Tržič v doživetju Toneta Pretnarja

Sodobna psihologija sicer ugotavlja, da je človekov naravni biološki »kokon« vesoljni svet, kljub temu pa priznava pomen izkustvenega ali življenjskega prostora, ki je posamezniku izhodišče in cilj (to je, po K. Lewinu, tako imenovani hodološki prostor). Za doživljanje prostora je značilna dinamičnost, ki jo označujeta nasprotji: daljavo — bližina in tujina — dom. Bližina in dom sta znani in zavarovani; v njima, kakor pravi A. Trstenjak, »doživlja človek obenem dialektično napetost med človekom, ki išče zavetje in mir, in med človekom lovcem, ki ga žene v daljavo, v širino, v veselje«. Ta gon človek razodeva in uresničuje kot zgodovinsko in kulturno bitje. Ob odprtosti v prostor ima posameznik namreč tudi zavest časa, kar je »v jedru isto kakor zavest obstoja, eksistenca«; le-ta pa se opira na preteklost in izteka v prihodnost.¹

T. Pretnar je že v mladostnih pesniških poskusih, objavljenih v glasilu kranjske gimnazije *Krogi* (1964), govoril o »svoji dolini«, ob kateri pa stoji tudi izpoved, da je to dolino »izgubil z oblaki želja«. Dolina je bila očitno sončna in svetla, prijetna in domača, medtem ko so želje prekrile z oblaki, kar pomeni, nejasne in negotove. Avtor je notranje razdvojen in to svoje duševno stanje prenaša tudi v življenjsko resničnost (na stilni ravni so to nasprotja med pomladjo in jesenjo, podoba dveh bregov in stanje »praznega srca« nasproti življenju). Iz ustreznega sobesedila je videti, da se avtor s psihološkim položajem, v katerem se je našel, ne more sprijazniti, kar pomeni, da bo iskal izhod. Zanimivo je, da se že v tej zgodnji fazi pri Pretnarju omenjeni izhod povezuje z etičnimi razsežnostmi. Ko ugotavlja, da je »v kotičku srca ... še dober«, je očitno, da gre pri opisani razklanosti za pojav, ki je posegel po njegovem dobrem bistvu, a se mu ga še ni posrečilo popolnoma prekriti.² Prav tako pa je jasno, da je takšno dobro bistvo v neki zvezi z domom, saj je postalo ogroženo šele, ko je avtor izgubil svojo dolino.

Lastnosti, ki jih razkriva zgodnje Pretnarjevo pesništvo, bi bile seveda lahko posledek književne mode ali ustrezno izbranega pesniškega vzornika. Iz nekaj pesniških besedil namreč še ni mogoče delati daljnosežnih sklepov, zlasti ne, ker v kasnejšem avtorjevem delu prihaja do bistvenega premika. Ugotoviti je namreč treba, da se opisani tip pesništva v njem ne pojavlja več, uveljavi pa se priložnostno pesništvo, se pravi, posebna njegova vrsta, ki jo je pisec poimenoval grafomanija. Tudi v tej verzifikaciji bi zaman iskali odgovor na vprašanja, ki jih postavlja naslov; odgovore je mogoče najti v zahtevni nalogi, ki jo je Pretnar reševal v zadnjem delu svojega življenja. Ta naloga je bila priložnostna in zadana, šlo pa je za petstoletni jubilej, kar je piščev rojstni kraj Tržič dobil trške pravice. Gre za monumentalno knjigo, ki je ob tej priložnosti leta 1992 izšla od naslovom V

¹ Nadrobneje o tem piše A. Trstenjak v knjigi *Človek — bitje prihodnosti* (*Okvirna antropologija*) (Ljubljana 1985), str. 100-111.

² Pretnarjeva mladostna pesniška besedila so na voljo v knjigi *Stikal sem ga iz štirih norih rim*, ur. Miran Hladnik (Ljubljana 1993), str. 15-18.

sotočju Bistrice in Mošenika.³ Knjiga ima podnaslov, s katerim je natančno določena tudi njena podoba: »Tržič v 100 slikah in 100 oktavah«. Pisec teh stotih oktav je Tone Pretnar.

V omenjenih stotih oktavah imamo najprej oporo za dešifriranje pojma *dolina* s Tržičem in njegovo okolico v zemljepisnem (ne občinskem) smislu.⁴ Pretnar je ob tem življenjskem prostoru, ki mu pomeni dom, fasciniran, zato celota tēm, ki so bile določene s fotografijo, razodeva prvinsko zvezo osebe s prostorom, o katerem govori. Zato ni presenetljivo, da se pojavlja tudi uvodoma opisana dinamika med domom in tujino; najznačilnejši stih se glasijo takole:

Kot vonj po kruhu kdaj pa kdaj obišče
človeka, ki je v svet odšel od doma,
prijazna misel na rodno ognjišče,
da za tem vonjem spet domov poroma
in med spomini tisti kot poišče,
ki zanj brez njega pravega ni doma ...

Miselna dinamika teh stihov bi bila lahko samo načelna; v eni od naslednjih oktav pa je hodološki prostor natančno določen, saj je mesto Tržič, kakor je zapisano, tisto mesto, ki ga »moraš rad imeti, četudi si potepal se po svetu«.⁵

Pretnarjev oris Tržiča z okolico je zemljepisni, kulturološki, socialen in karakterološki. Zemljepisni okvir je določen z naselji (Tržič, Sveta Ana, Brezje, Leše, Lom, Dolina, Jelendol in podobno), z vodami (Bistrica, Mošenik) in s posebnostmi narave (gorski svet s posebnim ustrojem poti in videza). Iz kulturologije so navedeni cerkveni objekti (Sveta Neža, Sveta Ana, Sveti Jožef in druge cerkve), sakralni in posvetni spomeniki, omembe vredni Damascen Dev in nekatere folklorne posebnosti. Iz socialne zgodovine prihaja v poštev izročilo čevljarstva, ogeljarstva in tovarne, ki so značilne za začetek XX. stoletja (Peko, predilnica in tkalnica). S tem so povezane sestavine razvoja, ki je viden v tehnologiji dela (sodobni stroji, električne centrale in modernizacija življenja sploh), v spremenjenih običajnih, nošah in govoru prebivalstva. Med karakterološkimi posebnostmi kaže omeniti poudarjanje delavnosti, ki je v skromnih naravnih razmerah ustvarila človeka vredno eksistenco.⁶

Navedeno je seveda zgolj katalog tistega, kar človek v Tržiču in okolici najprej *vidi*; gre torej za vidno zaznavo, ki si jo lahko pridobi vsak popotnik skozi Tržiško dolino. Ko bi bil Pretnar ostal samo na tej ravni, bi omenjena publikacija bila priložnostna, ne pa zanimiva za osebnost, ki je pisala njen pesniški del. Piscu je namreč opis lastnosti in posebnosti domačega kraja rabil za izpoved določenih svojih karakteroloških in svetovnonazorskih prvin. Glede tega je že kar na začetku značilna ugotovitev, kako se »zdavnaj pokopane podobe stare« priplazijo »po dolini tihi kot sence v zdajšnje čase«, pri tem pa ustvarjajo »zasanjano otožno melodijo«. Na drugem mestu »drobec preteklosti« naplavi nekdanje dni v sodobno zavest; v obeh primerih je preteklo nekaj lepega, ob čemer se buditja svojevrstna elegičnost in nostalgija.⁷ Pretnar je, vsaj deloma, *laudator temporis acti*, vendar je tudi to na neki svoj (osebni) način. Ko si želi, da spomin na preteklost zaradi njenih dragocenih sestavin ne bi obledel, se mu hkrati vendarle oglašča dvom, ali se bo to zares moglo zgoditi. Od tod vprašalni stavek, ki govori o »oddaljenem prihodnjem času«, v katerem naj bi se

³ Knjigo je »novembra 1992« objavila, za občino Tržič kot izdajatelja, Didakta iz Radovljice.

⁴ Prim. oktavi 42 in 77.

⁵ Oktavi 5 in 17.

⁶ Oktavi 9 in 52.

⁷ Oktavi 2 in 34.

(ali pa tudi ne) »s človeškim glasom« oglasil spomin. Podobna, celo še določnejša, je ugotovitev, da »življenje zdaj drugačne zgodbe piše«. Pesnik se čedalje bolj sprijaznjuje s to ugotovitvijo, na koncu pa protislovje razreši takole:

[...] dolina čisto taka kot préd je,
a stari duh se novemu umika:
od njega odgrajen — tesno vanj vpet je,
beži od njega, vendar z njim se stika;
kot da s preteklostjo se spogleduje,
dolino nova doba naseljuje.⁸

Ker je »stari duh« tesno spet z novim, je preteklost pravzaprav le prisposoda sedanosti. Izginotje zgodovinskega spomina bi bilo za človeka in družbo katastrofalno (»ko zginila tančica bo s spomina, / zlovešče zakričala bo tišina«).⁹

Pred zlovešim krikom tišine se Pretnar brani tudi z etičnimi razsežnostmi, katerih ohranjevalec mu je krščanstvo. Sakralno izročilo Tržiča in okolice je omogočilo, da je kar sedem oktav posvetil temu vprašanju.¹⁰ Poglavitni sta dve zadevi, in sicer: a) vera je združitev s praisvirom in b) Cerkev je vzdrževalka krščanskega izročila (»spev stoletij«). Pridevniška določila in pesniške podobe, ki zaznamujejo versko čustvo, so iz sveta svetlobe in čustvenosti: golob prijateljstva in miru, zadnja želja, lepa slutnja, večna moč, prerojenje, poživitev, tiha misel, veselo oznanjenje, glasnik življenja in podobno. Pesnik je seveda opazil razliko, ki je v sodobnem času nastala med vero in človekom, kar opozarja na dejstvo, da gre na nekaterih mestih tudi za polemiko z živo zdajšnjostjo. Avtor se je v takšno »popravljanje« sveta spustil na področju cerkve in na področju lastninskih pravic (tržiška predilnica in tkalnica, Lavičkova apoteka). Tisto, čemur ugovarja, ni toliko zgodovinski »vihar srditih«, temveč »nerazumna sila«, ki jo ima v rokah človek določenega obdobja.¹¹ Pretnar v takšnih stihih nastopa kot moralno in socialno bitje, kar seveda razširja razsežnosti njegove osebnosti in povečuje vsebinsko vrednost njegovega pesništva.

Jubilejna knjiga ob petstoti obletnici Tržiča je torej izpolnjena tudi s poezijo, ki ni zgolj priložnostnega pomena. Tone Pretnar je z oktavami, ki jih je prispeval za publikacijo, podal zelo strnjen in vsestranski psiho- in sociogram Tržiča z okolico, v to delo pa je vpletel tudi svoje osebnostne prvine. To je storil tem lažje, ker je šlo pri konkretni nalogi za njegov dom v ožjem in širšem pomenu besede. S pojmom doma je dobil možnost, da oboje združi, s tem pa smo dobili individualizirano in pesniško podobo tega slovenskega mesta. Pesnikov storitev potrjuje resnico, da pretanjen človek vse življenje nosi s sabo tisti košček plavega neba, ki si ga je zapomnil, ko je prvič zavestno pogledal v svet. Pretnarju se je posrečilo, kar si je sam želel: želel pa je, da bi povezala »nevidna nitka otroštvo, ki med hribi je minilo, s prihodnjim časom, ki z vrhov se svita«.¹² Takšno povezavo je uresničil tako na ravni zgodovine Tržiča kot tudi na ravni svojega psihodinamičnega sestava.

⁸ Oktava 42.

⁹ Oktava 27.

¹⁰ Prim. oktave 12, 13, 14, 15, 61, 70 in 73.

¹¹ Oktavi 38 in 41.

¹² Oktava 79.

Jože Pogačnik

UDK 886.3 Pretnar T. 7 V sotočju... .06

SUMMARY

TRŽIČ AS EXPERIENCED BY TONE PRETNAR

The article is based on the analysis of the author's contribution to the book with which the town of Tržič marked its five hundredth anniversary (*V sotočju Bistrice in Mošenika*, 1992). This book contains one hundred photographs together with the same number of octaves, which were contributed by Tone Pretnar. They give a very compact and complex psycho- and sociogram of Tržič with its surroundings, and Pretnar included in them also the elements of his own personality. He did this so much easier, because his home in a narrow and broad significance of the word was at stake in this concrete task. He joined both in the notion of home and thus created

and individualized the poetic image of his birth place. A poetic creation confirms the truth that a sensitive person during all his life carries with himself a part of sky, the one he remembered when he first consciously started to exist in this world. Pretnar succeeded in doing what he had originally intended to achieve, he wanted to link »with an invisible thread childhood that elapsed among the mountains and the future time which is dawning from above the peaks«. The desired link is thus realized on the level of the history of Tržič as well as on the level of the poet's deepest feelings and mental awareness.

Bożena Ostromecka-Frączak

Inštitut za slovansko filologijo Univerze v Lodžu

UDK 884 Konwicky T. 7 Kronika... .03.06

UDK 82.03=84=863:929 Pretnar T.

Kronika ljubezenskih pripetljajev Tadeusza Konwickega v slovenskem prevodu Toneta Pretnarja

I

Izid romana Tadeusza Konwickega *Kronika wypadków miłosnych* v slovenskem prevodu Toneta Pretnarja (Kronika ljubezenskih pripetljajev, Ljubljana 1990) ni bil zgolj naključje. Delo Konwickega je na Poljskem prvič izšlo leta 1974, pomeni pa elegičen spomin na pokrajino mladosti — mesto Vilno z okolico, bilo je lirična evokacija sveta mladostnih doživetij in predstav, predvsem pa prvih življenjskih spoznanj in erotičnih izkušenj v času tik pred izbruhom vojne 1939. leta. Kronika ni kronika v dobesednem pomenu, navajanje dogodkov je bolj pretveza za razmišljanja splošne narave, za številne filozofske zastranitve in lirične izpovedi: tako se je sijajno ujemala s pesniško naravo prevajalca.

S poezijo se je Pretnar ukvarjal najprej kot znanstvenik, teoretik, ki je med drugim raziskoval slovansko metriko, nato iz notranje potrebe človeka, ki se je sam poskušal na tem področju (prim. njegove številne »grafomanije« in priložnostne pesmi), in končno kot prevajalec. Pri izbiranju besedil za prevajanje se je ravnal predvsem po svojih umetnostnih nagnjenjih, zaradi česar so slovenski bralci dobili knjižne prevode Kamila Cypriana Norwida, Czesława Miłosza, Zbigniewa Herberta ter poezijo iz časa vojne in okupacije, zbrano v antologiji *Alarm*.¹

S prozo se je Pretnar ukvarjal manj.² Zato se postavlja vprašanje, zakaj je njegovo pozornost pritegnila *Kronika ljubezenskih pripetljajev*.

Nedvomno je bila v zvezi s tem odločilna poetičnost in liričnost dela, poleg tega pa tudi, kot se mi zdi, kulturna sorodnost s slovensko književnostjo. Konwicky je moral biti z opisi Vilna, mesta, kjer so se stikale različne kulture in ustvarjale večnarodnostni mozaik (Poljaki, Litovci, Rusi, Nemci, Judje itd.), blizu Slovincu, pripadniku naroda, ki složno živi na stičišču romanske, germanske in slovanske kulture. Drugače skoraj ne bi moglo biti. Pri tem kaže omeniti, da so tri leta prej izpod peresa istega prevajalca izšle poezije Czesława Miłosza *Somrak in svit*, pesnika, ki je tudi preživel mladost v okolici Vilna in je v svoji poeziji združeval prvine različnih kultur. Prevod Kronike ljubezenskih pripetljajev je torej logično nadaljevanje prevajanja, ki se je začelo s poezijo Czesława

¹ Tu navajam le najpomembnejše naslove, bibliografijo del Toneta Pretnarja (skupaj s prevodi) je sestavila A. Logar-Pleško, SR 1993, št. 2., 276-295.

² Naj omenim razpravo Z. Darasza o slovenskem ekspresionizmu, pisma Poljakov M. Čopu in kratko prozo, objavljeno v *Varujte me, mile zarje*.

Miłosza in je imelo namen seznanjati Slovence z literaturo, ki je nastajala na stičišču kultur. Izraz take motivacije je tudi Pretnarjevo večletno sodelovanje pri podeljevanju mednarodne literarne nagrade Vilenica.

V tem smislu se Kronika ljubezenskih pripetljajev uvršča v niz drugih prevodov in po moji sodbi začenja živeti v slovenski književnosti svoje življenje. Zato bi lahko govorili o medbesedilnosti prevoda Toneta Pretnarja, zaradi katere se delo Konwickega uvršča v vrsto drugih slovenskih prevodov z mejnih območij kultur. Ker se je prevajalec pri izbiri izvirnega besedila ravnal po »kulturnem filtru«, je lahko upošteval potrebe ciljne, tj. slovenske kulture. Prav iz tega izvira aktualizacija Kronike ljubezenskih pripetljajev v slovenski literaturi in umestitev prevoda v širši kulturni kontekst.

II

Na splošno veljajo v prevajalski teoriji tri stališča glede prevedljivosti besedila.³ Skrajno optimistični pogled, ki se opira na načelo, da je z jezikovnimi sredstvi mogoče izraziti kakršne koli vsebine zavesti (princip of expressibility) in da obstaja univerzalnost jezikov, trdi, da je prevedljivo vsako besedilo. Nasprotna, skrajno pesimistična teorija (Sapiro-Whorf) pa govori o popolni neprevedljivosti besedila, ker naj bi bila podoba opazovanja sveta odvisna od jezikovne sestave, ta pa spet povzroča drugačno videnje sveta. Tretja, kompromisna teorija, zagovarja relativno prevedljivost besedila, govori namreč o mejah prevedljivosti — načeloma je mogoče vse prevesti, vendar izid, tj. prevedek, ne pomeni zmeraj ustreznika izvirniku.

Avtorica tega članka kot zagovornica zadnje koncepcije opaza v prevodu Kronike ljubezenskih pripetljajev prav tak izid prevajalskega procesa Toneta Pretnarja.

Namen članka torej ni opisati odlik ali napak prevoda, temveč prikazati izide, ki izvirajo iz konkretnih Pretnarjevih načel literarnega prevajanja. Poleg pomenske ravnine me bodo zanimalo prevajalčeve »avtorske« modifikacije in stopnja njegovega ustvarjalnega poseganja v izvirno besedilo.

III

V procesu prevajanja prihaja na besednopomenski ravni izvirnika do različnih pretvorb, ki morajo biti na določen način utemeljene.⁴ Za primer takih pretvorb bom prikazala način prevajanja različnih tipov prilastkov. Konwicki, mojster v prikazovanju razpoloženj, čustvenih stanj, igre svetlobe, vonjav, čutov, barv, polmraka, se odlikuje s kopičenjem prilastkov. Poglejmo (na izbranih primerih), kako je Pretnar registriral bogastvo barv iz Kronike ljubezenskih pripetljajev,⁵ npr.:

biała dłoń (67) — bela roka (65), *biała wiewiórka* (44) — bela veverica (43), *biała twarz* (121) — beli obraz (115), *błękitne listy* (181) — modra pisma (173), *błękitny hieroglif* *żył* (223) — modrikast hieroglif *žil* (218), *jasnobłękitna żyłka* (90) — svetlomodra žilica (87), *niebieskie niebo* (203) — modro nebo (193), *niebieski płomiczek* (5) — svetlo moder plamenček (5), *niebieskie oczy* (170) — modre oči (163), *zęby takie białe, że prawie niebieskie* (88) — beli zobje, prav modrikasti (85), *białe omal że niebieskie przedramiona* (156) — beli, skorajda modrikasti lakti (149), *niebieski mrok* (18) — modrikast mrak (17), *niebieski sweterek* (109) — moder pulover (104), *niebieskawa ślina* (234) — modrikasta slina (223), *niebieskawy dym* (107) — modrikast dim (102), *ciemnoniebieski ptak* (136) — temnomodra ptica (129), *granatowy polski Fiat* (44) — temnomoder poljski fiat (43),

³ Prim. B. Kielar, *Tłumaczenie i koncepcje translatorskie* (Vroclav, 1988).

⁴ E. Balcerzan razlikuje štiri tipe pretvorb pri prevajanju: redukcijo, amplifikacijo, substitucijo (za raven besedja) in obnjen besedni red (za skladnjo), E. Balcerzan, *Oprócz głosu* (Varšava, 1971), 243.

⁵ Primeri so navedeni po prvih izdajah. Številke v oklepaju pomenijo strani. T. Konwicki, *Kronika wypadków miłosnych* (Varšava, 1974), T. Konwicki, *Kronika ljubezenskih pripetljajev*, prevedel Tone Pretnar (Ljubljana, 1990).

granatowy mundur (78) — temno modra uniforma (76), granatowe czapki (228) — modre kape (216), granatowa karoseria (182) — modra karoserija (174), seledynowe światło (61) — modrikasta luč (59), seledynowy obłok (76) — modrikast oblak (74), brązowe oczy (170) — rjave oči (163), brązowe plamki (240) — rjavkasti madeži (229), brązowa tłusta ziemia (185) — rjava mastna prst (177), czarny pagór (31) — črn hrib (30), czarny mech (10) — črn meh (9), oczy czarne (88) — črne oči (85), czerwona twarz (35) — rdeč obraz (35), czerwony pył (196) — rdeč prah (187), czerwone tunele skarłatych sosenek (5) — rdečkasti predori pritlikavih borovčkov (5), ruda glina (236) — rdečkasta glina (225), rudy brzuch (185) — rdečkast trebuh (177), rudy lišč (52) — rdeči list (50), czerwonosine nogi (54) — rdečesinje noge (52), amarantowa wypustka (40) — rdečevijoličast šiv (40), różowe światło (46) — rožnata svetloba (45), różowe światło (195) — rožnata luč (186),⁶ popielate niebo (251) — pepelnato nebo (238), popielaty aksamit (220) — pepelnat žamet (209), popielate włosy (103) — pšenični lasje (98), popielatoaksamitne włosy (78) — pšenično žametni lasje (76), popielatosrebrzysta czapka (17) — modrikasto-srebrna kapa (16), sina chmura (138) — sinji oblak (132), sine niebo (224) — sinje nebo (223), szare komórki (213) — sive celice (202), szara »batorówka« (102) — siva batorovka (97), włosy jak szary aksamit (36) — lasje kot zlat žamet (35), szarozłoty piasek (74) — sivozlat pesek (72), szaroniebieska nicość (94) — sivomoder nič (90), siwa głowa (17) — siva głowa (16), siwe niebo (76) — sivo nebo (74), srebrne włosy (65) — srebrni lasje (63), srebrzysty napis (42) — srebrn napis (41), srebrzyste szczypce (5) — srebrnkaste klešče (5), srebrzysta szyna (246) — srebrnkasta tračnica (234), zielone oczy (170) — zelene oči (163), zielona kapa (88) — zelena kapa (85), bladezielone trawy (42) — bladezielene trave (41), jaskrawozielony mech (81) — kričče zelen mah (73), zielonkawobiata szczecina (19) — zelenkasto bela ščetina (18), złota lampa (48) — złata lučka (47), złote zęby (64) — złati zobje (62), złote włosy (154) — złati lasje (147), złotawe chmury (182) — złati oblaki (174), skóra złotawa od lampy — koža kot pozlačena od svetilke (47), złocista szyja (204) — zlat vrat (194), złociste masło (134) — zlat masło (127), złocisty zajaczek (35) — zlatcen zajček (34), złociste piersi (233) — skoraj zlate prsi (233), żółta krawędź nieba (113) — rumeni rob neba (107), żółta ślina (212) — rumena slina (202), żółty motyl (76) — rumen metulj (74), żółtawy gmach (76) — rumenkasto poslopje (74), piwna woda (237) — rumenkasta voda (226), róż herbaciane (111) — rumene vrtnice (106), rumiane bułki (134) — rumene žemlje (127), ceglasy jedwab (26) — opečnata svila (25), ceglaste czło (67) — opečnato čelo (64), poziomkowy kolor (66) — jagodova barva (64), wrzosowy kolor (83) — barva resja (80), wrzosoworóżowe wargi (49) — resje rożnate ustnice (48), fioletowa piuska (6) — vijoličasta kapica (6), kolorowe nici (166) — pisane prejice (158), pstrokate wagony (42) — pisani vlaki (41).

Pridevniki, ki označujejo temeljne barve, take kot npr. bel, črn, rdeč, zelen, rumen, prevajalcu ne povzročajo težav. V nekaj primerih Pretnar odlično modificira barve, pretvarjajoč jih v skladu s slovenskim jezikovnim običajem, prim. *popielate* ali *popielatoaksamitne włosy* spremeni v *pšenični* ali *pšenično žametni lasje* (poljski slovarji navajajo frazo *pszeniczne włosy* kot redko), *róż herbaciane*, 'vrtne barve čaja', v *rumene vrtnice*, *wodę piwną*, 'voda barve piva', v *rumenkasto vodo* (čaj in pivo sta rumene ali rumenkaste barve). Vendar pa je že dvomljiva zamenjava *popielato-srebrzystej czapki* z *modrikasto-srebrno kapo*. Očitno sta se zdeli barvi *popielaty* in *srebrzysty* prevajalcu pomensko preveč blizu, zato je uvedel drugo barvo. Odenke tipa *jasno-*, *ciemno-*, *bledo-*, *jaskrawo-* Pretnar izraža s *svetlo*, *temno*, *bledo*, *kričče*. Največje težave prevajalcu povzroča oznaka *niebieski* in njene izpeljanke: *błękitny*, *modry* — 'intenzivno moder', *niebieskawy* — 'nekoliko moder, z modrim odtenkom' in *granatowy* — 'temnomoder'. Pridevnik *błękitny* je prevajan kot *moder* ali *modrikast*, *niebieski* kot *moder*, *svetlo moder*, *modrikast*, *niebieskawy* — spet *modrikast*, *granatowy* — *temnomoder* ali *moder*. Torej je v slovenskem prevodu *modrikast* prevedek za naslednje poljske barve: *niebieski*, *błękitny*, *niebieskawy* in celo *seledynowy* (*seledyn* je svetel odtenek zelene, ne pa modre barve!). Podobno oznaka *moder* nastopa v pomenu *błękitny*,

⁶ Barvnih odtenkov pogosto ni mogoče prevajati dobesedno. *Różowa* barva je po slovensko *rožnata*, toda že tvorjenki *roźowość*, *zaróżowiony* se prevajata drugače (koren: *rdeč*), prim. *roźowość ust* (83) — rdečilo ustnic (80), *zaróżowiona od szybkiego marszu* (78) — zardela od hitre hoje (76).

niebieski ali *granatowy*. Drug primer: *złocisty*, *złoty*, *złotawy* so največkrat prevedeni enako kot *zlat*, čeprav je enkrat *zlotawy* preveden kot *pozlačen* (!), *złocisty* pa tudi kot *zlatcen* ali *skoraj zlat*.

Pri prevajanju barv v slovenščino se postavlja vprašanje splošne narave: v poljščini je nasičenost barv, njihova intenzivnost izražena z nasprotji oblik: *niebieski* : *niebieskawy*, *zielony* : *zielonkawy*, *czerwony* : *czerwonawy*, *żółty* : *żółtawy*, *rud* : *rudawy*, *brązowy* : *brązowawy*. Pripona *-awy* ima pomensko vlogo stopnjevalnega obrazila in pomeni: nekoliko, malo, ne povsem (dovolj), torej nižjo stopnjo barvne intenzivnosti. V slovenskem prevodu je to nasprotje večkrat zabrisano, prim.: *brązawy* — rjav, rjavkast, *niebieski* — moder, modrikast, *rud*⁷ — rdeč, rdečkast, čeprav bi ga bilo mogoče izraziti.⁸ Dosledno je ohranjeno v naslednjih primerih: *zielony* — zelen, *zielonkawy* — zelenkast, *czerwony* — rdeč, *czerwonawy* — rdečkast, *żółty* — rumen, *żółtawy* — rumenkast.

Težave pri izražanju stopnjevalnosti poljskega pridevnika v slovenskem jeziku vidimo ne le v primeru barv, prim.: *stary pastor niemiecki* (65) — starikav nemški pastor (63), *skromniutki orszak* (55) — skromen spreved (53), *łatwa rozpacz* (55) — lahkotni obup (52), *mały rewolwer* (64) — majhen revolver (62), *nieduże miasto* (54) — majhno mestece (51), *malutki browning* (63) — majhen browning (61), *króciutki płaszc* (53) — kratek plašč (51), *pustawy plac* (33) — opustošel trg (32), *pustawy peron* (35) — prazen peron (34), *pusty pagórek* (43) — opustošen grič (42).⁹

Neustreznost slovenskega prevoda izvira med drugim iz podrtga sorazmerja v stopnjah intenzivnosti posameznih lastnosti (zmanjševanje ali povečevanje), npr. med *króciutki*, *malutki*, *skromniutki* in *krótki*, *mały*, *skromny* ali *pusty*, *łatwy* in *pustawy*, *łatwiutki*. V nekaterih primerih v slovenskem jeziku dejansko ni ustreznih stopnjevalnih pridevnikov, vendar je pomensko razliko v intenzivnosti lastnosti, ki jo v poljskem jeziku izraža pripona, mogoče izraziti opisno, npr. zelo, prav, čisto, precej (majhen/majčken, skromen, kratek).

Naslednja stvar, na katero želim opozoriti, zadeva mesto prilastka. V poljščini lahko pridevniški prilastek stoji na desni ali levi strani, odvisno od njegovega pomena, stavčnega besednega reda, stavčnega poudarka itd., v slovenskem pa le na levi. Po mnenju slovenskih jezikoslovcov »se na desni rabi levi prilastek stilno zaznamovano, zlasti v vzklikih, pod vplivom tujih jezikov, tudi preko tega okvira«. ¹⁰ Skladno s tem načelom Pretnar dosledno prestavlja poljski prilastek, ki mu je mesto na desni strani, na levo stran, npr. *struny basowe* (32) — basovske strune (31), *syrena fabryczna* (78) — tovarniška sirena (76), *góra zamkowa* (76) — grajski hrib (74), *lampa karbidowa* (42) — karbidna svetilka (42), *zupa kartoflana* (56) — krompirjeva juha (54), *węzeł kolejowy* (11) — železniško vozlišče (10), *noż kuchenny* (33) — kuhinjski nož (32) *warunki materialne* (33) — gmoten položaj (32), *autobus miejski* — mestni avtobus (32), *płyta nagrobkowa* (67) — nagrobna plošča (65), *szyba okienna* (68) — okenska šipa (66), *lampa oliwna* (59) — oljna svetilka (57), *wagon pocztowy* (42) — poštarski vagon (41), *kwasy solny* (51) — solna kislina (43), *wóz ciężarowy* (39) — tovorni voz (38), *pył węglowy* (91) — premogov prah (88). Le izjemoma prevajalec izpušča pridevniške prilastke, npr. *sześciokąty miodowego światła* (9) — šesterokotniki luči (9), *posępny rytuał* (14) — ritual, *torba myśliwska* (52) — torba (50), *blaszana rybnia* (49) — žleb (47), *puszyste ziarenka drzew* (54) — zmca dreves (53), *szczupłe plecy* (67) — hrbet (64), *wiosenna łąka* (199) — travnik (189), *wielki, syty, złoty ząb* (6) — velik zlat zob (6) idr. Vendar prevajalec prilastke pogosteje dodaja, da bi natančneje označil in bralcu približal opisano resničnost, npr. *skromniutki orszak żałobny złożony z syna i kilku krewnych* (55) — skromen žalni spreved, sestavljen iz rajničinega sina in sorodnikov (53), *syn inwalidy wojennego* (33) — sin vojaškega vojnega invalida

⁷ *Rudy* in *czerwony* sta v slovenščino prevedena z enim leksemom, vendar so v primeru nasprotja *czerwony* — rdeč, *czerwonawy* — rdečkast, razmerja med stopnjevalnimi obrazili ohranjena, drugače v primeru *rudy*, *rudawy*.

⁸ Med obrazili, ki kažejo na »približevanje določeni lastnosti«, omenja Jože Toporišič m.dr. -av, -ikav, -ičast, -kast, -ikast itd., Jože Toporišič, *Slovenska slovnica*, (Ljubljana, 1984), 153.

⁹ Tu se ne poglobljam v pomenska razmerja med slovenskim: *prazen*, *opustel*, *opustošen*, čeprav je v poljščini enako: *pusty*, *opustoszały*, *opustoszone*. Gre mi za to, da bi bilo razliko med *pusty* : *pustawy* bolje izraziti s *prazen* : *praznoten* ali *precej prazen*.

¹⁰ J. Toporišič, *Slovenska slovnica* (Ljubljana, 1984), 468.

(32), *puszka od herbaty* (44) — kovinska škatlica za čaj (43), *senny ruch* (48) — zaspani zasanjani gib (47), *latarka* (56) — žepna svetilka¹¹ (53), *jedwabne pończochy* (80) — svilene tanke nogavice (77), *głupota* (90) — mladostna neumnost, *lokomotywa z wysokim kominem* (168) — lokomotiva z visokim črnim dimnikom (161), *ambasada* (62) — varšavska ambasada (59), *celebra z otwieraniem bramy* (191) — ceremonijal z odpiranjem vrtnih vrat (183), *mrok bramy* (87) — mrak kolodvorskih vrat (84) idr. Veljalo bi pripomniti, da sicer redki primeri izpuščanja prilastkov pri branju ne motijo, pogosto so celo utemeljeni, prim. *syty ząb*, podobno tudi dodatki, npr. *kovinska* (škatlica), *vrtna* (vrata), *tanke* (svilene nogavice) itd.

Obravnavana vprašanja v zvezi z načinom prevajanja pridevniških prilastkov so zadevala predvsem njihovo pomenskost in modifikacijo, temelječo na prevajalčevi zamenjavi besednega reda, redukciji ali amplifikaciji (dopolnjevanju). Ker so bili tovrstni prevajalčevi posegi zmeraj zavestni in hoteni, so v prid kakovosti prevoda.

Poglejmo zdaj, kako Pretnar prevaja druge tipe prilastkov. V poljskem jeziku samostalniški (brezpredložni) prilastek praviloma stoji na desni strani, raba na levi je stilistično zaznamovana. Tovrstne prilastke Pretnar dosledno prevaja s pridevniškim prilastkom in jih postavlja na levo stran, npr. *drzwi dworca* (35) — kolodvorska vrata (35), *syn samobójcy* (204) — samomorilčev sin (193), *zielone oko semafora* (30) — zeleno semaforjevo oko (29), *V komisariat policji* (32) — peti policijski komisariat (31), *pogrzeb matki* (53) — materin pogreb (51), *nazwisko matki* (55) — materin priimek (53), *światło latarki* (60) — svetilna luč (58), *oczy krótkowidza* (65) — kratkovidne oči (63), *kwiaty konwalii* (66) — šmarnično cvetje (64), *światło słońca* (74) — sončna svetloba (72), *morze Behringa* (82) — Beringovo morje (79), *zdjęcie ojca* (160) — očetova fotografija (153), *tarasy ogrodu* (185) — vrtno terase (177), *mrok lasu* (186) — gozdni mrak (178), *skóra nieboszczyka* (188) — mrliška koža (179), *kieszeń spodni* (212) — hlačni žep (201), *powierzchnia wody* (220) — vodna gladina (209).

Podobno Pretnar prevaja predložni prilastek (z različnimi vrstami prilastkov), nadomešča ga tudi s pridevniškim prilastkom, pri čemer zamenjuje besedni red v skladu z normo slovenskega jezika, npr. *domki z drzewa* (10) — lesene hišice (10), *figura z porcelany* (26) — porcelanasta figurica (25), *serce z lodu* (28) — ledeno srce (27), *wózek z dzieckiem* (77) — otroški voziček (75), *antyczna poręcz z mosiądzu* (91) — medeninasta antična ograja (88), *żona bez określonego wieku* (56) — žena nedoločljive starosti (54), *pudełko od herbaty* (191) — *puszka od herbaty* (182) — čajna konzerva (182, 174), *chustka na głowę* (89) — naglavna ruta (86), *proszek do pieczenia* (71) — pecilni prašek (68), *tylna kieszeń w spodniach* (63) — zadnji hlačni žep (61). Primerov obmenjenega postopka skoraj ni, prim. *karty pasjansowe* (70) — karte za pasjanso (68), *mundurowa kurtka* (79) — vetrovka od uniforme (76).¹²

Tu in tam prevajalec poljski nepredložni prilastek nadomešča s predložno zvezo, npr. *najpiękniejszy fragment lasu* (66) — najlepši kotiček v gozdu (58), *ogieńki plastikowych zniczów* (244) — ogenjčki v plastičnih kozarčkih (231), *wnęki murów* (91) — vdolbine v zidovih (88), *tylna kieszeń spodni* (50) — zadnji žep pri hlačah (49), *frędzlasty abażur lampy* (61) — resast abażur pri svetilki (60), *guzik tranzystora* (245) — gumb pri tranzistorju (233), *ostra woń potu* (192) — oster vonj po potu (183), *liście drzew* (233) — listki na drevju (222). Besednoskladenjska razčlemba je pri opazovanju različnih tipov prislovov kot izid različnih načinov preoblikovanj pokazala ekvivalentnost poljskih in slovenskih oblik. Pretnar namreč izvzmik ne le prevaja, ampak ga pretvarja in s tem prilagaja lastnemu jezikovnemu sistemu. V tem pogledu je prevod zgleden in uporaben kot vir za primerjalno raziskovanje sestave poljskega in slovenskega jezika. Ugotovitve, ki izvirajo iz razčlemba načina prevajanja različnih tipov poljskih prilastkov, mi dovoljujejo tako posplošitev.

¹¹ Prilastek *žepna* je na tem mestu nujen, ker je *svetilka* designat širšega obsega, izraz *žepna svetilka* pa zožuje njegov obseg na konkretno vrsto svetilke. V poljščini prilastek *kieszonkowa latarka* ni nujen.

¹² V obeh primerih imamo tudi po poljsko izraze: *karty do pasjansa*, *kurtka od munduru* (ali *kurtka munduru*), torej tako kot je v prevodu.

IV

Prevod ne posreduje le denotativnih pomenov besed, temveč tudi dodatne, konotativne, ekspresivne otenke, pa tudi zgodovinske, kulturne in folklorne poteze besedila. Nekateri poljski teoretiki to imenujejo pragmatična konotacija.¹³ Pragmatična konotacija je zveza konkretnega jezika s kulturnimi, zgodovinskimi, političnimi, socialnimi itd., torej s tem, kar tvori barvitost jezika. Prenos barvitosti jezika izvirnika spada v stilistiko prevoda.

Prevajanje realij pomeni eno večjih težav, s kakršno se srečuje vsak prevajalec. Po tej plati se je Pretnar vedno odlično znašel in je le enkrat v ta namen uporabil opombo. Čepico, imenovano *maciejówka* (5), je nadomestil z izrazom *batorówka* (5)¹⁴ in v opombi pojasnil, da gre za študentsko kapo na Univerzi Štefana Batoryja v Vilnu. Upravičeno se je lahko tako odločil (to ni bil njegov neologizem), ker se v nadaljevanju romana pojavi prav *batorówka* (44), ki po obliki in barvi spominja na kapo s ščitkom, imenovano *maciejówka*.¹⁵ Pozneje mu ni bilo treba več pojasnjevati besede *batorówka*. Nasprotno je ravnal v primeru cigaret znamke junak, kjer je ohranil ime brez sprememb, le z narekovajem je opozoril, da gre za tujo besedo: *vzel je tri »junake«* (34), prim tudi »maska»: *Wreszcie znalazł w fałdzie podszewki dwie dawno zapomniane zapalniczki w kształcie »maski«*. (195) — Končno je našel v gubah podloge dve davno pozabljeni vžigalici in košček »maske«. (186) To sta edina primera citiranja poljskih izrazov.

Modifikacija napisa na vratih K+M+B 1939 (89) na 19+G+M+B+39 (86) je sledila slovenskemu običaju. *Zeschte zielelso 'plevel' przeciwno molom* (17) je nadomeščeno z: posušene rože proti moljem (16). V drugih primerih je prevod približen, ker prevajalec ni imel druge možnosti, npr. *jęgomość (...) w chłopskiej bekieszy* (7) — možak v kmetiški opravi (6), *maszynista w czarnym chałacie* (12) — strojevodja v črnem plašču (12), *(grzech) ukrywał się w kruchtach kościelnych* (220) — (greh) se je skrival po cerkvenih spovednicah (209), *sakwojarz 'potovalna torba'* (44) — popotne reči (43), *bokówka 'soba, dograjana z boka'* (16) — kamrica (15).¹⁶ Razen spovednice imajo vsi slovenski prevedki širši pomenski obseg kot denotati poljskih izvirnikov. Uvajanje približnega prevoda pa je bilo v teh primerih povsem utemeljeno.

Slovenski prevajalec dobro obvladuje poljsko frazeologijo; *berlińskie ceregiele* (68) — berlinske flavze (65), *wierność do grobowej deski* (227) — zvestoba do groba (216), *żyć na kocią łapę* (112) — živeti na koruzi (107), *w cipelu urodzony* (222) — rojen pod srečno zvezdo (211), *rzucić się na łeb, na szyję* (206) — vreči se na vrat na nos (196), *zrobić z kogoś kogel-mogel* (110) — oviti in naviti nekoga (105).

Prevajalčevo mojstrstvo se vidi v izbiri sopomenk in protipomenk, ki jih je v Kroniki ljubezenskih pripetljajev vse polno in so pomembna sestavina pisateljevega stila, npr. *Kocie, mądry, doświadczone kocurze* (73) — Maček moj, modri, izkušeni mačon (70), *Niech będzie przeklęta na zawsze ta moja głupota, wariatwo, zaczarowanie, ta bezbożna miłość*. (30) — Naj bo enkrat za vselej prekleta tista moja mladostna neumnost, začaranost, tista brezbožna ljubezen. (87), *Ogromne mnóstwo zgryzoty i radości, upadków i zwycięstw, umierania i zmartwychwstań* (206) — Ogromna množica sovraštva in radosti, porazov in zmag, umiranja in od mrtvih vstajanja (196), *Znam to powstanie z opowiadań rodziców, krewnych, znajomych, widziałem wojny, rewolucje, zamachy stanu, rebelie, przewroty. Przeżyłem raptowne nadzieje i nieoczekiwane klęski, śledziłem przemarsze różnych wojsk przez naszą dolinę, w tę i tamtą stronę, w poprzek i*

¹³ Prim. I. Murska, O niektórych problemach przekazywania konotacji pragmatycznej w przekładach z języka polskiego na rosyjski, *Przekład artystyczny*, 1. del (Katowice, 1991).

¹⁴ Da bi slovenskega bralca opozoril na pomen batorovke — *maciejówke*, jo je v besedilu označil z ležečim tiskom in dodal opombo.

¹⁵ Čepico *maciejówko* so nosili na podeželju predvsem ob koncu 19. stol., med I. svetovno vojno je bila pokrivalo članov strelske organizacije in legionarjev.

¹⁶ Na drugem mestu prevajalec izraz *bokówka* izpušča, npr. *Wicio wyszedł do jego bokówki* (71) — Vitko je stopil čez prag k njemu (68), prim. tudi *wieża ciśnien; samolot zniknął za wieżą ciśnien* (35) — letalo je že izginilo (35).

na ukos, umierałem i zmartwychwstałem, walczyłem i przegrywałem, wzbijałem się ku świętości i dusiłem w grzechach. (180) — Ta upor poznam samo po pripovedovanju staršev, sorodnikov in znancev, videl sem vojne, državljanske prevrate, atentate, revolucije, upore. Doživiljal sem nenehno upanje, nepričakovane poraze, sledil sem pohodom različnih vojsk skozi našo dolino, v to in ono stran, povprek in počez, umiral sem in vstajal od mrtvih, zmagoval sem in izgubljal, plaval sem k svetlobi in se dušil v grehih. (172), *O Boże, Boże, czemu mnie tak karzesz, czemu dręczysz i zabijasz powoli?* (90) — Moj bog, moj bog, zakaj me kaznuješ, zakaj mučiš, zakaj počasi ubijaš? (87).

Iz navedenih primerov se vidi kopičenje ekspresivnih sopomenk, ki naj bi predvsem vplivale na čustveno doživetje sprejemalca (npr. kot — kocur, karać — dręczyc — zabijać) in zagotavljale ustrezno sprejemanje dela, na drugi strani pa ožile ali širile območje opisovane resničnosti, npr. rodžice (starši) — krewni (sorodniki) — znajomi (znanci), wojna (vojna) — rewolucja (revolucija) — zamach stanu (atentat) — rebelia (upor) — przewrót (državljanjski prevrat). Pretnarju je uspelo izraziti prav te stilistične posebnosti Konwickega.

Dobro je prevajalec sledil tudi pogovornemu jeziku, npr. *Ty masz numery.* (69) — ti pa znaš (66), *Gdzie się podziewasz cały dzień?* (69) — Kje si se pa potikal ves božji dan? (68), *Władysław Drewnowski, kapewu?* (69) — Władysław Drewnowski, kapirate! (66), *A nie przychodzi ci ochota, żeby wreszcie wyruchać którą?* (29) — Ali ti ne pride kdaj na misel, da bi končno tudi ti katero povaljal? (28), *Co ty, do służu zasuwasz?* (228) — Jo mahaš k poroki? (216), *Odejdź, bo dam w zęby* (115) — Pojdi stran, če ne, jih boš dobil po zobeh (109).

V zadnjih primerih poleg pogovornega jezika nastopa tudi tabuizacija (*mahniti jo, dobiti jih*). V obeh jezikih imajo tako funkcijo osebni zaimki (v poljščini brez glagolsko-zaimenske konstrukcije) ali jezikovni preskoki, ki vplivajo na okrnjenost (entimematičnost) besedila. Prazen prostor ali zaimek mora bralec šele dešifrirati, npr. *W nocy kiedy złapie (co?), to nie daj Bóg. Jak resor do sufitu podnosi (co?)* (116) — Če ga ponoči kdaj zgrabim, kar bog ne daj, se vzdigne kot raketa pod strop (111). Pretnar je prazno mesto v poljškem besedilu — *chuć* 'sla, pohota' in *członek* 'spolni ud' nadomestil z zaimkom *ga* in *resor* 'vzmet' zamenjal z bolj slikovitim izrazom raketa. Z evfemizmi je v naslednjih dveh fragmentih nadomeščal poimenovanja za moški spolni ud: *Och, mieć te wszystkie blade na kołku.* (173) — Imel bom čisto vsako, čisto vsako. (165) *To co, trzepnąć sobie zakonnika?* (117) — Naj grem v samostan? (111)¹⁷

Jezik Konwickega je izredno sočen, kar se kaže v številnih vulgarizmih, predvsem vzdevkih in kletvicah, ki jih je prevajalec nadvse barvito nadomeščal z domačimi, npr. (...) *stary łapyduchu, zupacki konowale* (177) — ti stari prdozdravec, šintar konjedarski (168), *Sukinsyny, zawarczał Witek* (133) — Kurbinini sinovi, je zarenčal Vitko (126), *Idźże ty szwancu dorszowy* (245) — Pojdi k vragu, muha podrepna (232), *Żegnaj parszywce* (246) — Zbogom, grdoba moja (234), *Wstydu, złamasie, niemasz* (201) — Sramu pa, pokveka ne poznaš (191), *No co, kutasie marynowany ...* (201) — No, kislá kumara ... (191), *Ale sukinkot ma grabę* (107) — Pasja dlaka, ta pa ima taco (102), *Jesteś idiota, dureń, ostatni cham* (69) — Idiot si, kreten, norec, nesramnež nesramni (66), *Och, że w mordę jebana ...* (156) — Ah, v gobec pofukana (149), *Gównu mnie to obchodzi* (169) — En drek mi je mar (161), *Pocałuj mnie w dupę* (111) — V rit me piši (106), *Niech was diabli ...* (110) — Naj vaju hudič vzame (105).

Dogajanje v romanu poteka v predvojnem Vilnu, večjezičnem mestu, zato se v poljškem besedilu pojavljajo francoske (višji krogi — družina Nałęcz), nemške (Baumova družina) in ruske povedi (Levček, Silvek, Vitko, Henrik). Čeprav tega ni v izvirniku, je prevajalec v opombah pod črto prevedel tudi nepoljske povedi. Od dvaindvajsetih opomb, večinoma eno- ali dvostavčnih, jih je deset iz francoščine (str. 21, 22, 23, 167 in 168), deset iz nemščine (str. 63, 65, 67, 150, 216, 217,

¹⁷ Morebiti prevajalec ni poznal zveze *trzepać zakonnika*, t.j. 'samozadovoljevati se tako, kot to počnejo redovniki', zato je pogovorni izraz za moški spolni ud prevedel kot samostan. Verjetno je podobno z izrazom *bladeia* (iz ruščine 'kurba'), ki je v prevodu izpuščen. To se potrjuje tudi na drugem mestu, kjer je napaka očitna: *Ona jest bladej* (125) — Ona je samo privid (119).

219), po ena iz ruščine (str. 140) in latinščine (str. 5). Francoski in latinski stavki so prevedeni dobesedno, ruske in nemške pa je prevajalec večkrat spreminjal. Stari Baum, ki skoraj ne zna poljsko in je naglušen, sprevrča besede: *To jest Wicio, ojciec pamięta ... Ja, Wycz, Wycz, doch kenne ich gut* (66) — To je Vitko, saj se ga oče še spominjajo ... Ja, Fidgo, Fidgo, doch kenne ich gut (63) ali: *Gównu ojca świętego. Was is das kufno?* (69) — *Iztrebek svetega očeta. Was is das Istrepeg?* (67). V obeh primerih se je prevajalcu odlično posrečilo po slovensko izraziti nemško glasovno podobo poljskih besed: (Wicio : Wycz — Vitko : Fidgo in gówno : kufno — iztrebek : istrepeg), pri čemer je uporabil zamenjavo zvonečih soglasnikov z nezvonečimi.

Drugače pa je z rabo izrazov, izvirajočih z vzhoda, ki so v slovenščini podani na tri načine. Le enkrat je Pretnar ravnal tako kot pri nemških ali francoskih citatih, da je v besedilu uporabil transliteracijo (v izvirniku gre prej za prvine transkripcije), v opombi pa je navedel prevod, npr. *Szto? Nada wstawac? spytał. O jebi jewo w czemadan, ząb się rusza* (146) — *Čto? Nado vstavat? je vprašal. O jebi jego v čemodan, zob se maje* (140) in opomba: *Kaj? Bo treba vstati? Pofukaj ga v kufer...*

V nekaj primerih, namreč tistih, ko je bil, kot domnevam, pomen slovenskemu bralcu razumljiv, se je prevajalec zadovoljil le z natančnim navedkom: ¹⁸ *Pomogi, gospod', russkij bog* (174) — Pomagi, gospod', russkij Bog! (166), *Chrystos spasiel* (147) — Kristos Spasitel' (140), *Na pohybel. Na pohybel słabości.* (232) — Na pogibel! Na pogibel slabosti! (220), *Anarchia, mać pariadka* (202) — Anarhija »mat« porjadka (192). Tako je prevajalec ohranil lokalno barvitost jezika iz okolice Vilna in individualne posebnosti v govoru posameznih likov romana.

Žal pa se Pretnar ni dosledno držal tega načela, ampak je pogosto prevajal očitne rusizme, ki imajo v besedilu svojo razvidno stilizacijsko vlogo, npr. *To idźże w kibini, zakląŁ Lowa* (29) — *Pojdi v rit, je zaklel Levček* (28), *Miałem widzenie w nocy, jej Bohu* (34) — Ponoči sem imel privid, *kot mi Bog pomagaj* (32), *Wsio normalno* (247, 249) — Vse je normalno (234, 236), *Prześcāńcie pieprzyć, bo słuchać hadko* (109) — Nehajta govoriti neumnosti. Ne morem vaju poslušati (104). *Życie trzeba gonić i łapać za chwał* (121) — Za življenjem se je treba preganjati, treba ga je loviti za rep (115), *Co ty taki seriozny?* (145) — Zakaj si tako resen? (138), *Macie swojego uchaźora* (148) — No, zdaj pa ga imate tukaj, svojega zapeljivca! (141), *Och, jebi waszu ...* (216) — Odfukaj nekam (205). Čeprav je prevod pravilen, je vendarle povzročil, da rusizmov iz poljskega originala v slovenskem besedilu več ne moremo odkriti. Ne vem, ali je to posledica jezikovnega purizma ali slovenske prevajalske norme ali česa drugega.

Drugače kot Konwicki je Pretnar ravnal tudi z ruskimi ljudskimi pesmimi — Konwicki jih samo transkribira, Pretnar pa jih prevede v slovenščino,¹⁹ prim. str. 164, 165. Poleg tega opazimo v prevodu še eno vrsto spreminjanja izvirnika, ki je po moji sodbi v prid slovenski različici: z drugačno členitvijo je v besedilu ločil zastranitve, filozofske refleksije in vstavke iz drugih, največkrat časopisnih besedil, slednji so celo natisnjeni ležeče, česar v izvirniku ni. Tako je raznorodna celota romana postala lažje berljiva in razvidna.

Pretnar je kot končno vsak prevajalec tudi delal napake. V nekaterih primerih je popolnoma spremenil besede ali pa jih modificiral, npr. *stońce piekŁo siarczyście* (228) — sonce je kiselkasto pripekalo (216), *myśleć o najlepszych chwilach swojego życia* (73) — premišljevat o lepih pripetljajih iz vašega življenja (70), (...) *w końcu przynkną mnie w solidnym niemieckim domu wariatów* (229) — (...) dokler me ne bojo zaprli v kakšno solidno, nemško sirotišnico (217). Pod poduszkami rosty baby (15) — Pod vzglavniki so vzhajale potice (14), *Pochylił głowę, wyszczerzył zęby, ale wymioty nie przyszły* (125) — Sklonil je glavo in razklenil roke, toda bruhati ni mogel (119), *Na pewno nią pogardzę* i będę miał spokój (47) — Najbrž se je bom sramoval in bom imel mir pred njo (46).

¹⁸ Tu se ne ukvarjam z razliko v glasovni podobi, npr. z akanjem, izgovorom soglasnikov, ker niso dosledno uporabljene niti v poljskem niti v slovenskem besedilu.

¹⁹ Mislim, da se Pretnar kot prevajalec poezije ni mogel upreti izzivu. Enako je ravnal s poljskimi pesmimi, kar je sicer razumljivo.

Prevajalec je imel težave z nekaterimi rastlinskimi imeni, npr. *widłak* (16) — aloja (15) nam. lisičjak, *zawilec* (221) — ovijalka (210) nam. vetrnica, ki pa je drugje ustrezno prevedena (14); *gałązka jarzębiny* (26) — brinjeva vejica (26), dasiravno so v nadaljevanju *krzaki jałowca* (230) pravilno prevedeni kot brinjevi grmiči (218). Podobno je z izrazom *maciejka 'šeboj'* (10, 250), ki je preveden kot šmarnice (10, 237) ali pa tabuiziran: *Będziemy maciejkę wachać* (214) — sedite k meni, ga bova povohala (203).

Pri prevajanju iz sorodnih jezikov pogosto prihaja do t.i. navideznih ekvivalentov. Temeljijo na istovetenju medjezikovnih enakozvočnic in blizuzvočnic, ki se kljub enaki glasovni podobi pomensko ne prekrivajo. Npr. *usychająca jedlina* 'jelovina, jelovje' (16) — usihajoča *jed* (16), *ręce, jakby przeświełłone na zawsze blaskiem świec* 'sveč' (6) — roke, kot da bi jih za vedno presijal plamen *sreče* (6), *kratownica starego mostu* 'mostu' (8) — mreža starega *mesta* (7), *przepalona rura od piecyka* 'prežgana' (20) — *prežagana* cev dimnika pri gašperčku (19), *I poszedł kaczym chodem w stronę Puszkarni* 'zibajoč se kot račka' (213) — In *po kačje* se je odpeljal proti Puškarni (202), *las za Zieloną Rogatką* (33) — gozd *za Zelenim Rogljičem* (31), prim. rogatka 'prečnica, zapreka, šranga, mitnica'.

V enem samem članku ni mogoče osvetliti vseh vprašanj, ki jih postavlja prevod literarnega dela. Gotovo jih je obilo, tu je bilo moč obravnavati le nekatere izmed njih.

Konwicki — mojster prikazovanja razpoloženj, čustvenih stanj, barv in vonjav, igre čutov in somraka, ki so ga poljski literarni kritiki in teoretiki pogosto imenovali »pisatelj neepskih romanov«, je imel srečo, da je njegova Kronika ljubezenskih pripetljajev navdušila Toneta Pretnarja, prevajalca, ki je v njegovi prozi zaznal poetične prvine, jih mojstrsko razbral in prevedel. Upoštevač prevajalski etični kodeks je Pretnar ohranjal spoštljivo razmerje do avtorjeve besede. Njegovi posegi v izvorno besedilo so sorazmerno majhni. Omejeni so predvsem na tiste primere, v katerih je dobesedno prevajanje nemogoče ali bi zmanjševalo umetniško vrednost besedila ali pa bi zvestoba izvirniku otežila sporočilnost, prim. prevode nepolskih povedi, tujih jezikovnih prvin, predvsem ruskih, in vulgarizmov.

Pretnar je sijajno prevedel slogovne posebnosti Konwickega in se s tem izkazal za avtorju enakovrednega stilista. Po njegovi zaslugi je jezik Kronike ljubezenskih pripetljajev v celoti ohranil svojo lepoto, kar je najvišja odlika vsakega prevoda.

prevedel **Niko Jež**
Filozofska fakulteta v Ljubljani

Božena Ostromečka-Frączak

UDK 884 Konwicki T. 7 Kronika... .03.06
UDK 82.03=84=863:929 Pretnar T.

STRESZCZENIE

**KRONIKA WYPADKÓW MIŁOSNYCH TADEUSZA KONWICKIEGO W
SŁOWEŃSKIM PRZEKŁADZIE TONEGO PRETNARA**

Konwicki — mistrz w opisywaniu nastrojów, stanów emocjonalnych, kolorów i zapachów, gry zmysłów i półcieni, którego polscy krytycy i teoretycy literatury często nazywali "pisarzem nieepickich powieści", miał to szczęście, że jego *Kronika wypadków miłosnych* zafascynowała Tonego Pretnara, tłumacza, który dopatrzył się w jego prozie znamion poezji, po mistrzowsku je rozszyfrował i prze tłumaczył. Kierując się etycznym kodeksem tłumacza Pretnar zachował szacunek do autorskiego słowa. Jego ingerencje w tekst oryginału są stosunkowo małe, decyduje się na nie tylko w przypadku, kiedy dosłowny przekład jest niemożliwy albo prowadziłby do zubożenia artystycznej wartości

tekstu, lub też kiedy wierność oryginałowi spowodowałaby nieczytelność tekstu, np. substytucje, amplifikacje i redukcje w tłumaczeniu przydawek, tłumaczenie niepolskich wypowiedzi, obcych elementów językowych, głównie rosyjskich oraz wulgaryzmów.

Pretnar znakomicie oddał stylistyczne osobliwości języka Konwickiego przy czym okazał się godnym autora stylistą. Jego zasługą jest, że język *Kroniki wypadków miłosnych* w całości zachował swoje piękno, co jest największą wartością każdego przekładu.

Aleksander Skaza
Filozofska fakulteta v Ljubljani

UDK 882 Beli A. 7 Peterburg .08

Nekatere posebnosti in funkcije zvočne instrumentacije proze v romanu *Peterburg* Andreja Belega

O zvočni instrumentaciji proze, še posebej o njeni simbolični vrednosti, in o značilnostih proznega ritma je Andrej Beli, umetnik in teoretik, spregovoril večkrat in na različne načine: na čisto teoretični ravni,¹ v pesniških improvizacijah² in na metajezikovni ravni v svojih umetniških delih.³ Andrej Beli je v teh svojih razmišljanjih skušal zabrisati razliko med »poezijo in prozo«, med verzno in prozno organizacijo teksta,⁴ in je še posebno takrat, ko je spregovoril o zvočni instrumentaciji proze in proznem ritmu, že zgodaj zbujal tehtne pomisleke posebno pri predstavnikih ruske formalistične šole, kot sta na primer Boris Tomaševski in Jurij Tinjanov.⁵ – Zaradi tega sprejemam tudi sam ugotovitve Andreja Belega o problemu, ki ga obravnavam, po zgledu Viktorja Žirmunskega samo kot napotilo za raziskavo.⁶

1 O zvočni instrumentaciji »besednega tkiva« (словесная ткань) v romanu *Peterburg* je Andrej Beli spregovoril v svoji knjigi o Gogolju.⁷ V poglavju Gogolj in Beli je sam s presenečenjem odkril v svojem delu zvezo med »zvočno instrumentacijo in fabulo«, ki da se realizira v zvezi med zvočnimi vodilnimi motivi, predstavljeni s soglasniki in soglasniškimi skupinami iz imen senatorja in njegovega sina: pll-pll-bl (Apollon Apollonovič Ableuhov) in kl-pll-bl (Nikolaj

¹ Prim.: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *О художественной прозе*, (Moskva, Горн, Кн. II-III: 1919), str. 49–55.

² Prim. npr. »pesnitev o zvoku« *Глоссалолія*, o kateri Andrej Beli med drugim piše: »Bilo bi povsem nesprejemljivo videti v *Glossaloliji* teorijo, ki naj bi nekomu nekaj dokazala. *Glossalolija* je improvizacija na nekaj zvočnih tem [...], zvok obravnavam tu kot gesto na površju zavestnega življenja, – kot gesto izgubljene vsebine; in ko trdim, da je »Ss« – nekaj svetlečega, vem, da je ta gesta, tako nasploh, pravilna, moje slikovite improvizacije pa so modeli za izražanje izgubljene mimike zvokov. [...] Kritizirati me znanstveno – je čisti nesmisel. (АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *Глоссалолія. Поэма о звуке*, (Берлин, 1922), str. 9–10.)

³ Tako, na primer, Andrej Beli v predgovoru k romanu *Маске/Маски* (1932) karakterizira svojo prozo z besedami: »[...] jaz ne pišem, da bi me brali z očmi, pišem za bralca, ki v sebi artikulira moj tekst; [...] jaz nisem »popisujoči« avtor, marveč avtor, ki pripoveduje počke, gestikulirajoče; jaz zavestno vsiljujem svoj glas z vsemi sredstvi: z zvokom besed in razmiki med deli fraze. [...] Kdor ne upošteva zvoka mojih fraz in intonacijskih razmikov, marveč preleti z bliskovito naglico vrstico, temu je vsa živa avtorjeva pripoved (iz ušesa v uho) – nadležna ovira [...] (АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *Маски*, (München: Slavische Propyläen. Band 46, Wilhelm Fink Verlag, 1969), str. 10.

⁴ Prim. izjavi Andreja Belega iz spisa O umetniški prozi: »med poezijo in umetniško prozo ni meje«, »ritmičnost je značilna za dobro prozo; in ta ritmičnost se približuje k določeni meri, ki ji pravimo metrum«. (Navajam po: В. ЖИРМУНСКИЙ, О ритмической прозе. *Русская литература* 1966, No 4, str. 103–104.)

⁵ Prim.: Б. ТОМАШЕВСКИЙ, Андрей Белый и художественная проза, *Жизнь искусства* 1920, No 454, str. 458–459, 460, in knj.: *О стихе*, (Ленинград, 1929) istega avtorja ter knj.: Ю. ТЫНЯНОВ, *Проблема стихотворного языка*, (Ленинград, 1924). – Na tem mestu bi rad poudaril, da se tu omejujem samo na obravnavo zvočne instrumentacije proze in proznega ritma in da pri tem ne pozabljam na zasluge, ki jih ima Andrej Beli za razvoj ruske poetike in še posebej verzologije, in na njegovo aktualno prisotnost v ruskih in tudi neruskih poetoloških raziskavah, ki jih vzpodbuja njegova semantična koncepcija umetnosti. – Prim., na primer, o tem: ВЯЧ. ВС. ИВАНОВ, О взаимоотношениях динамического исследования эволюции языка, текста и культуры: *Исследования по структуре текста*, Отв. ред. Т. В. Цивьян, (Москва, 1987), str. 10 in sl.

⁶ Prim.: В. ЖИРМУНСКИЙ, О ритмической прозе, *Русская литература* 1966, No 4, str. 104.

⁷ АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *Мастерство Гоголя*, (Москва-Ленинград, 1934).

Apollonovič Ableuhov). Ti vodilni motivi naj bi karakterizirali rod Ableuhovih, njihov dom in nekatere osebne značilnosti. – Andrej Beli navaja naslednje primere:

Род Ableuhovых „у-бл-юдочный“ (бл); сенатор – кавалер „Белого орла“ (бл-рл)⁸; в доме – „полосатый бул-дожка“ (пл-бл); сенатор питает страсть к фигуре пара-л-лелеп-и-пе-да“ (пр-л-лп-п); комбинант из согласных „р-л-п-б“ сопровождает сенатора: „А-по-л-л-он А-полл-о-нович не люб-ил пр-осторной квартири“ (плл-плл-лб-пр-р-р) itd. itd. – „к“ („Ни-к-олай“): [...] там „л-ос-к-и, лаки и бл-ес-ки“ (л-к-лк-бл-к) itd.⁹

Navedenim primerom dodaja Andrej Beli tudi svojevrstno impresionistično razlago:

Таков звуковой лейт-мотив Ableuhova, осложненный „кк“ (Ни-ккк-олай) и „ссс“; в моей импресии „лл“ – гладкость формы: Апо-л-л-он; „пп“ – давление оболочек (стен, бомбы); „кк“ – поперх неискренности: „Ни-ккк-олай ... ккк-л-анялся на, кк-а-кк ла-кк, пар-кк-ета-хх“; „ссс“ – отблески; „рр“ – энергия взрыва (под оболочками): „ррр-о-рр-ывв“ в брр-ед; слова: лл-а-кк, лл-о-сскк, ббл-л-есск живописуют согласными: под формой (бб-пп) льющегося (л-л-л-л) блеска (ссс) – удущье (ккк-хх).¹⁰

Primere iz semantičnega polja »reakcija in kultura« dopolni Andrej Beli s primeri iz semantičnega polja »revolucija«:

Лейт-мотив провокатора вписан в фамилию „Липпанченко“: его „лип“ обратно „плл“ (Аbleuhova); подчеркнут звук „ппп“, как разrost оболочек в бреде сына сенатора, – Липпанченко, шар, издает звук „пепп-пепп“: „П-е-пп П-е-пп-ович П-е-пп будет ширится, ширится, ширится; и П-е-пп П-е-пп-ович П-е-пп л-оп-нет все: п-пп-п-пп-п-пп-шрс-шрс-шрс-п-пп-п-пп-п-пп: лл-л-л (стены тюрьмы „пп“, разорвутся: шррр: „ррр“ есть разрыв: „шшш-ссс“ – расширение газов, которые пучатся в желедке у старика; сынок же имеет чувство, что он, объевшись сардинками, проглотил с ними вместе сардинницу, которая – бомба.¹¹

To drugo skupino primerov sklene Andrej Beli z ugotovitvijo: »Šižejska vsebina ‚Pet‘ (romana *Peterburg*, op. A. S.) odseva po Gogoljevem zgledu v zvokih.«¹²

Če pustimo ob strani pisateljevo nekoliko svojevoljno rabo poetoloških terminov (fabula in ‚siže‘), lahko zapišem, da nas primeri, ki jih navaja Andrej Beli, in razlage, ki te primere spremljajo, smiselno uvajajo v raziskavo zvočne organizacije umetniškega teksta romana *Peterburg* in njenih funkcij. Andrej Beli namreč pri obravnavi zvočne instrumentacije teksta zapušača opredelitev zvočne instrumentacije samo kot »vrstitev določenih zvokov, ki dajejo pesniškemu delu ali segmentu neki zven in s tem tudi neko emocionalno barvitost,«¹³ in se sprašuje po njeni semantični in simbolni vlogi. Tako nam že iz pisateljevega gradiva in razlage postane jasno, da ima zvočna instrumentacija, pri Andreju Belem pojmovana v širšem pomenu besede, v romanu *Peterburg* posebne funkcije.

⁸ A. Beli tu dodaja še glas *р*.

⁹ Rod Ableuhovih je »izrojen« [...] ; senator – je nosilec »Belega orla« [...] ; в доме – je »progasti buldog« [...] ; senator čuti strast do oblike paleopipeda [...] ; soglašniška združba »r-l-p-b« spremlja senatorja: »Apolon Apolonovič ni imel rad prostornih stanovanj« [...] tam so »leski, laki in bleski« [...] – АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *Мастерство Гоголя*, (München: Slavische Propyläen, Band 59, Wilhelm Fink Verlag, 1969), str. 306. – Prevajam samo tisto rusko besedilo, ki ni zgolj ponazoritev zvočne instrumentacije.

¹⁰ Takšen je zvočni leitmotiv Ableuhova, zapleten s »кк« (Ni-kk-olaj) in »ссс«; в моей импресии je »лл« – gladkost oblike: Apo-ll-он; »пп« – pritisk ovoja (sten, bombe); »кк« – zatik pri neiskренности: »Ni-kkk-olaj ... se je kkk-lanjal na, kк-от ла-кк, пар-ккк-етих; energija eksplozije (pod ovoji): »ррр-е-бб-ој« в бб-л-одние; besede: ll-a-kk, ббл-л-есск upodabljajo soglasniki: pod obliko (бб-пп) razlivačnega (llll) se bleska (ssss) – zatohlost (kkk-hhh). – А. Берный, op. cit., str. 306–307.

¹¹ Leitmotiv provokatorja je vpisan v priimek »Lippanchenko«: njegov »lpp« je narobe »pll« (Ableuhova); podčrtani zvok »ppp« je kakor napihovanje ovojev в blodnjah senatorjevega sina, – Lippanchenko, balon, izpušča zvok »pepp-peppe«: »P-e-pp P-e-pp-ovič P-e-pp se bo širil, širil, širil: in P-e-pp P-e-pp-виč P-e-pp: razpočilo se bo vse: p-pp-p-pp-p-pp-šr-šr-šr-p-pp-p-pp-p-pp-р-р-р (stene ječe »pp« se bodo razletele: šrrr: »rrr« je eksplozija: »ššš-sss« – je raztezanje plinov, ki se napihujejo в старцевем želodcu; sinek se počuti, kot da bi on, ki se je prenajedel sardinic, požrl z njimi tudi sardinico, ki je – бомба. – Op. cit., str. 307.

¹² Prav tam.

¹³ Prim.: А. КВЯТКОВСКИЙ, *Инструментовка: Поэтический словарь*, (Москва, 1966), str. 122.

Andrej Beli je v svoji umetniški praksi pozoren na zvočne vodilne motive in na zvočno instrumentacijo teksta nasploh predvsem kot na dopolnilni *semantični regulator*, ki je vključen tako v delovanje korespondenčne mreže analogij in aluzij¹⁴ kot seveda tudi v ritmizacijo teksta.

2 Eno od žarišč vodilnih zvočnih motivov (»b«, »p«, »l« in »u«), ki potem na poseben način delujejo v simbolizaciji teksta in v korespondenčni mreži analogij in aluzij, predstavlja že takoj na začetku romana zapisana genealoška pesniška etimologija:

Здесь сделаем переход к предкам не столь удаленной эпохи.

Они проживали в киргиз-кайсацкой орде, откуда в царствование императрицы Анны Иоанновны доблестно поступил на русскую службу мирза Аб-Лай, прапрадед сенатора, получивший при христианском крещении имя Андрея и прозвище Ухова. Для краткости после был превращен Аб-Лай-Ухов уже в Аبلехова просто.¹⁵

Soglasniki **b**, **p** in **l** in soglasniške skupine **bl/lb**, **pl** potem v aliteracijskih zvezah postanejo indeksni znaki za Ableuhove. – Primeri:

[...] там, оттуда – в ясные дни, издалека, – далека, сверкалы
слепительно: золотая игла, луч багровый заката [...] (PI/29-30)

Стены были уставлены высоконогими стульями; отовсюду меж стульев торчали холодные столбики; с белых столбиков озирали холодные мужи из алебаstra; а вон – бледнотонная живопись – помпеанские фрески; охватывали и лаки, и лоски; щемило попрежнему: старую неприязню; о, да: в лакированном доме житейские грозы текли и бесшумно, и гибельно. (PI/190)

До слуха его долетело:

– „Цыпленок“.

Аполлон Аполлонович не выносил безголовых цыплят, продаваемых в лавках. (PI/228) Itd., itd.

Nekoliko drugačna in mnogo bolj zapletena je funkcija zvočnega leitmotiva »u«. Ta povezuje med seboj semantični polji Ableuhovih (»reakcije in kulture«) in dobiva s tem pomen zvočnega simbola (skupnega imenovalca) za »mongolizem«.

V tekstu romana je ta zvočni vodilni motiv ubeseden na različne načine:

a) kot zvočni simbol predstavlja stihijo »revolucije«; na to opozori sam pripovedovalec na primer v razdelku Stavka/Забастовка:

– „Ууу-ууу-ууу“. Гудело в пространстве и сквозь „ууу“ раздавалось подчас:

– „Революция... Эволюция... Пролетариат... Забастовка... „Опять“: „Забастовка...“ Еще: „Забастовка...“

И – больше гудело.¹⁶ (PI/122-123)

¹⁴ O »korespondenčni mreži analogij in aluzij« gl.: ALEKSANDER SKAZA, Roman *Peterburg* Andreja Belega, v: ANDREJ BELI, *Peterburg*, (Ljubljana: »Sto romanov« 70, Cankarjeva založba, 1974), str. 13–25.

¹⁵ Pri navajanju besedila iz romana *Peterburg* se opiram na izdajo: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *Пемербург*, Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1928, Mit einer Einleitung von Dmitrij Tschizewskij, München: Slavische Propyläen, Band 29, 1967). – V nadaljevanju navajam PI in PII. – Tekst t.i. sirinske variante romana *Peterburg* (1913–1914), ki danes velja za »najpopolnejšo redakcijo romana« oziroma kanonični tekst (gl. o tem: Л. К. ДОЛГОПОЛОВ, Текстологические принципы издания, в кнж.: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *Пемербург*, Роман в восьми главах с прологом и эпилогом, Издание подготовил Л. К. Долгополов, (Москва: Изд. „Найка“, 1981), str. 625, za okvir in značaj pričujoče raziskave ne ponuja gradiva, ki bi zahtevalo večjo revizijo v razpravi nakazanih ugotovitev. Poleg tega se pridružujem ugotovitvi Dmitrija Tschizewskega, da je »berlinska« priredba romana iz let 1921/22, ki jo reproducira tudi »moskovska« izdaja iz leta 1928, »predvsem velik pesniški dosežek« (prim. DMITRIJ TSCIŽEWSKIJ, Andrej Belyjs »Peterburg«, v кнж.: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *Пемербург*, Nachdruck der Moskauer Ausgabe von 1928, str. 7). – To »moskovsko« varianto romana *Peterburg* iz leta 1928 imamo tudi v slovenskem prevodu Draga Bajta v zbirki »Sto romanov« (prva izdaja je izšla pri Cankarjevi založbi leta 1974 in druga 1987).

»Zdaj preidimo k prednikom iz ne tako daljne epohe.

Ti so v kirgiško-kajsaški hordi, od koder je za vlade imperatrice Anne Ivannovne pogumno stopil v službo k Rusom mirza Ab-Laj, senatorjev prapraded, ki je ob krščanskem krstu dobil ime Andrej in vzdevek Uhov. Zaradi kratkosti je bil pozneje Ab-Laj-Uhov kratko in malo spremenjen v Ableuhova.«

¹⁶ – »Uuu-uuu-uuu.« Bučalo je v prostanstvu in skozi »uuu« se je včasih razlegalo:

»Revolucija... Evolucija... Proletariat... Stavka...« In spet: »Stavka...«

»In še: »Stavka...«

In – še bolj je bučalo.

Navedeno mesto združuje okoli vodilnega zvočnega motiva »u« še druge v romanu *Peterburg* v različnih inačicah ponavljajoče se motive: „*гудело в пространстве*“ /, „звучало в пространстве“ /, „раздавалось негромко в полях пригородных Москвы, Петербурга, Саратова“ /, „звук раздавался негромко в лесах, и полях, в пригородных пространствах Москвы, Петербурга, Саратова“...; „*революция*“ /, „октябрьская песня тысяча девятьсот пятого года“...; „*забастовка*“ /, „фабричный гудок не гудел“...¹⁷ – Ti predstavljajo v korespondenčni mreži analogij in aluzij variacije na temo »revolucije« in »tesnobe/groze« pred njo.

b) v funkciji indeksnega znaka opozarja na grotesknega predstavnika »revolucijske« stihije v razdelku, čigar naslov Labodji spev/Лебединая песня je v grotesknem kontrastu z ubeseditvijo banalnega obnašanja Lippančenka:

Кресло треснуло под Липпанченко, который натужился в крепком упорстве: издать нежный звук; сипловатый и все же приятный басок неожиданно огласил эту комнату:

– „Не ии-скууу-шаай“ – пел Липпанченко.

– „Меня беез нууу-уууу...“ – подхватили скрипичные струны.

– „Жды“ – пел на бок Липпанченко.¹⁸ (PII/213)

c) kot indeksni znak nakazuje prisotnost stihijske sile »revolucije« v popačeni mrtvi kulturi in civilizaciji v razdelku Rdeči klovn/Красный шут:

[...] однажды Николай Аполлонович не выдержал: страсть бросилась в голову (Николай Аполлонович ее уронил на софу)... и она укусила до крови ее искавшие губы; когда Николай Аполлонович растерялся от боли, пощечина огласила японскую комнату.

– „Уу... Урод..., уу... лягушка... Ууу – красный шут“.¹⁹ (PI/90)

U iz zveze »Ab – Laj – Uhov – Ableuhov« je prisoten tudi v grotesknem detajlu »u – ho«, ki v vrsti (vodilnih) motivov (satiričnih metonimij: čepen, cilindr... in živalskih metafor: мышь, ципленок/pišče idr.) označuje »reakcionarnost« in marionetnost senatorja. V motivu oziroma v grotesknem detajlu »uho«, ki ima v romaneskni korespondenčni mreži analogij in aluzij hiperbolično karikaturno²⁰ in satirično metonimično funkcijo,²¹ glas u izgubi samostojno vrednost in preseže okvir zvočne instrumentacije teksta.

3 V okvir zvočne instrumentacije teksta ne spadajo neposredno tudi tisti segmenti, v katerih človeški govor kot izraz groteskno razosebljenega sveta v romanu *Peterburg* izgublja svoj smisel in se ponekod reducira do skupkov nesmiselnih zvokov oziroma znakov, na primer, v razdelkih Molčite že no!... /Да вы помолчите!... in Pepp Peppovič Pepp:

„Вы – бы...“

Но слышалось:

„Вы – бы...“

¹⁷ „буčало je v prostranstvu«/»donelo je v prostanstvu«/»pridušeno se je razlegalo v primestnih poljih Moskve, Peterburga, Saratova« »zvok se je razlegal polglasno po gozdovih, in poljih, po primestnih prostranstvih Moskve, Peterburga, Saratova«...; »*революция*«/»oktobrska pesem tisočdevetstopenega leta«...; »*ставка*«/»fabriška sirena ni bučala«...

¹⁸ Naslonjač je počil pod Lippančenkom, ki se je napel v vztrajnem naporu: da bi izdal, nežni zvok; nekoliko hripav, a prijeten bask je nepričakovano napolnil z zvokom to sobo:

– „Ne zaaa-pee-lljuu,« je pel Lippanченко.

– „Meee breez nuuu-uuuu...« so poprijele violinske strune.

– „Čak« – je pel vstran Lippanченко.

¹⁹ [...] некоč Nikolaj Nikolajevič ni vzdržal: strast mu je butnila v glavo (Nikolaj Apollonovič jo je podrł na zofo)... in ona je ugriznila do krvi iščoče jo ustnice; ko se je Nikolaj Apollonovič od bolečine zmedel, je zazvenela klofuta v japonski sobi.

– „Uu... Spaka, uu... žaba... Uuu – rdeči klovn.«

²⁰ Prim.: Apolon Apollonovič se prav nič ni vznemirjal, ko je motril svoja povsem zelena in do ogromnosti povečana ušesa (при созерцании совершенно зеленных своих и увеличенных до громадности ушей) на krvavem ozadju goreče Rusije. (PI/20; razdelek Skratka, bil je načelnik ugrada/Словом, был он главный учреждения...)

²¹ „его голая, как колено, поверхность громадного черепа да два оттопыренных уха напоминали что-то, а губы коснулись руки“ (PII/227)/ »njegova gola, kot koleno, povrhnost ogromne lobanje pa dve štrleči ušesi so spominjali na nekaj, ustnici pa sta se dotaknili roke«.

И комната тощих пиджачников начинала визжать:

– „А – ахха – ха, аха – ха!“²² (PI/40)

Николай Аполлонович ударился в дверь; на ходу опрокинувши стул, подбежал он к столу:

– „Ай... Где же?“

– „?“

– „!“

– „А!...“

– „Ну, вот-с...“

– „Хорошо...“

Николай Аполлонович сам с собою разговаривал.²³ (PII/44-45)

Posebno zanimiva je groteskna destrukcija govora provokatorja Pavla Jakovljeviča, ki ga opremi Andrej Beli s karakterističnim neologizmom *крысяться* (= »po-podganiti se«).²⁴

– V grotesknem stilu tega govora zasledimo, na primer, naslednje groteskno eliptično ubesedeno mesto:

– „Террорист?“

– „Террорист и – завзятый: изволите видеть, фамилии я закинул не спроста: Бутищенки, Шишиганова, Пеппа... Здесь – тонкий намек, понимайте, как знаете... Александр Иванович Дудкин, Неуловимый!... А? А?... Поняли? Поняли? Не смущайтесь же: теоретик наш – бестия: ууу, – расцелую...“²⁵ (PII/16-17)

To mesto je vključeno v dialog razdelka *Šilce vodkice!/Пюмки водочки!*, za katerega je kot celoto značilen sinekdohični stil, in se nadaljuje v dialogu z Nikolajem Apollonovičem, senatorjevim sinom:

– „Ха-ха,“ – откинулся Николай Аполлонович: на спинку, – „ха-ха...“

– „И-хи-хи,“ – подхватил Павел Яковлевич.

– „Ха-ха,“ – продолжал Николай Аполлонович.

– „И-хи-хи,“ – подхихикивал Павел Яковлевич.

[...]

– „Я вам вот что скажу“, совершенно серьезно сказал Николай Аполлонович, хохот осилил (смеялся – насильно), – вы ошибаетесь: к террору у меня отношение отрицательное“.

– „Помилуйте, Николай Аполлонович! Да я же все знаю: об узелочке, об Александре Иваныче, о Софье Петровне...“

²² »Vi – bi...«

Slišalo pa se je:

»Bi – bi...«

In kompanija mršavih jopičnjakov je pričela vreščati:

– »A – ahha ha, aha – ha!...«

²³ Nikolaj Apollonovič se je udaril ob vrata; spotoma je prevrnil stol, stekel je k mizi:

– »Aj... Kje pa je?“

– „?“

– „!«

– „А!«

– „No, glej jo...«

– „V redu...«

Nikolaj Apollonovič je govoril sam s seboj.

²⁴ V romanu *Peterburg* srečamo zvezo »крыссясь от хохота« (PII/18), za katero je prevod »krohotaajo se kot podgana« komaj sprejemljiv, ker nakazuje ruska besedna zveza pomen: »v smehu/krohotu postajati podoben podgani« – »po-podganiti se«.

²⁵ »Terorist?“

»Terorist, in zagrižen: izvolite videti, nisem si kar tako navrgel priimkov: Butiščenka, Šišiganova, Peppa... Tu je – skrit namig, razumete, kot veste... Aleksander Ivanovič Dudkin, Neulovljivi!... А? А?... Ste razumeli? Ste razumeli? Nikar se ne vznemirjajte: naš teoretik je beštija: uuu, – kar poljubljal bi...«

-
 – „Знаю же – по служебному долгу...“
 – „Вы служите?“
 – „Да: в охранке...“²⁶ (PII/17)

Dejstvo, da je v provokatorjev govor vključen še zvočni vodilni motiv »u« (»,yyy, пасцелую“) in da na drugih mestih izstopa »igra z besedami kot igra z zvočnimi podobami«, nas po eni strani opozarja na tista teoretična izhodišča Andreja Belega, ki govore o »prvobitni zvočni slikovitosti besede«, o »besedi kot zvočnemu emblemu«, o povezanosti muzikalne vrednosti besede z različnimi vrstami občutij in idej in podobnem,²⁷ po drugi strani pa nas opozarja na ustrezno umetniško prakso Andreja Belega. Ta se nam v romanu *Peterburg* ne razkriva samo kot posledica groteskne destrukcije govora, ampak tudi kot rezultat zvočne instrumentacije teksta, ki kot »igra z zvočnimi podobami« vzbuja pri bralcu estetska sinestetična občutja. – V tem pogledu je Andrej Beli tudi pobudnik in soudeleženec eksperimentiranja na področju zauma/transmentalnega jezika in še posebej zaumne semantike.

²⁶ »Ha-ha,« se je vrgel Nikolaj Apollonovič: na naslonjalo, »ha-ha...«

»I-hi-hi,« je poprijel Pavel Jakovljevič.

»Ha-ha,« je nadaljeval Nikolaj Apollonovič.

»I-hi-hi,« je prihihikoval Pavel Jakovljevič.

(...)

»Veste, kaj vam povem,« je popolnoma resno dejal Nikolaj Apollonovič, premagal krohot (smejal se je – na silo), – vi se motite: jaz odklanjam teror.«

»Prosim vas, Nikolaj Apollonovič! Saj vendar vse vem: o culici, o Aleksandru Ivaniču, o Sofiji Petrovni...«

.....

»Vem pač – po službeni dolžnosti...«

»Ste v službi?«

»Da: v ohranki...«

²⁷ Gl.: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, Магия слов, в кн.: АНДРЕЙ БЕЛЫЙ, *Символизм*, (München: Slavische Propyläen, Band 62, Wilhelm Fink Verlag, 1969), str. 429–448.

Aleksander Skaza

РЕЗЮМЕ

UDK 882 Beli A.7 Peterburg .08

Некоторые особенности и функции звуковой инструментовки в романе Петербург А. Белого

Вопросы инструментовки прозы романа „Петербург“ Андрея Белого рассматриваются в статье с учетом семантической концепции искусства слова, и словесной инструментовки в особенности, представленной Белым как в его теоретических трудах („Символизм“, „Мастерство Гоголя“ и др.) так и на метатекстовом уровне его художественных произведений (напр. в вступлении „Вместо предисловия“ к роману „Маски“, где между прочим идет речь о авторе „не пописывающем“, а рассказывающем напевно, жестикуляционно“). В центре внимания, таким образом, находится исследование инструментовки как дополнительного семантического регулятора.

Андрей Белый игрой звукообразами на фonoлогическом уровне, тщательным выбором

и размещением звуковых (лейт-)мотивов в композиции и структуре романа „Петербург“ интенсифицирует как значение и воздействие сети соответствий, аналогий и аллюзий, так и значение и воздействие отдельных элементов гротескной структуры романа; таким способом укрепляется связность романного текста, углубляется символичность и увеличивается комплексность высказывания.

Словесную инструментовку нельзя смешивать с гротескной деструкцией романной речи, с ее частичной редукцией на отдельные звуки и знаки, несмотря на факт, что в творчестве Андрея Белого заумная семантика основывается как на инструментовке, так и на гротескной деструкции языка.

Vlado Nartnik
ZRC SAZU, Ljubljana

UDK 886.3 Pretnar T. 7 V sotočju... .08
UDK 808.63-66

Navezovanje rim v Tržiških oktavah Toneta Pretnarja

Tržiške oktave Toneta Pretnarja so glavna sestavina besedilnega dela fotomonografije **V sotočju Bistrice in Mošenika** s podnaslovom **Tržič v 100 slikah in 100 oktavah**. V Tonetovi zadnji tekmi s časom so najbrž nastale tako, da so bili trijezični pripisi k slikam na levi že dani naslovi oktav. Za tako pot nastajanja govorijo zlasti oktavne rime, saj je njihovo besedje pogosto tudi besedje pripisov pod oktavami. Posebno razvidno se na besedje srednjega slovenskega pripisa navezuje besedje prve in druge tričlene ter tretje dvočlene rime v 22. oktavi:

SLIKA
NA LEVI

Moč vojna razdejala je graščino,
ki tu skrbela je za rod jelenji.
Pozidali so črno razvalino,
sijaja ne vrnili časti njeni.
Sedaj jelenjo stražijo dolino
spomini lepi, a vse bolj megleni
na tista davna leta, leta zorna,
ko bdel nad njo je um barona Borna.

Borns' Mansion at Jelendol
Bornova graščina v Jelendolu
Schloss Born in Jelendol

Podobno opazno, čeprav nekoliko ožje je navezovanje na pripise v nadaljnjih treh skupinah oktav. V prvi skupini (štirih) oktav je tako navezovanje zamejeno na besedje prve in druge tričlene rime: Piramide v Dolini: dolino — lino — gladino, pride — piramide — žide (8. oktava); Leseni strop v cerkvi svetega Jožefa: cerkveni — domeni — leseni, Jožefova — obnova — krova (53. oktava); Cerkev svete Neže na Brezjah pri Tržiču: leže — Neže — razveže, Brezjani — brani — ranil (66. oktava); Zmaji pred poletom s Kriške gore: ozreti — doživeti — leteti, gore — ne more — opore (90. oktava).

V drugi skupini (prav tako štirih) oktav je navezovanje na pripise zamejeno na besedje prve tričlene in tretje dvočlene rime:

Predor v Dolini: prostora — mora — predora, lino — dolino (10. oktava); Sveti Jurij na lesenem stropu v cerkvi sv. Jožefa: duri — Jurij — uri, pogoriščem — svetišče (54. oktava); Kip svetega Jožefa v cerkvi svetega Andreja: povejo — Andreja — nadeja, glasovi — Jožefovi (55. oktava); Poslikani gotski obok v cerkvi v Seničnem: med oboki — globoki — jokih, njeno — cerkveno (71. oktava).

V eni oktavi pa je tako navezovanje zamejeno na besedje druge tričlene in tretje dvočlene rime: Rake pri Sveti Ani: rakah — vsako — odplaknil, pretaka — rakah (92. oktava).

Dovolj izrazito je še navezovanje na pripise v treh zelo pogostih skupinah oktav. V prvi skupini (trinajstih) oktav je tako navezovanje zamejeno na besedje prvih tričlenih rim:

Trg pozimi: trga — trga — navrgel (39. oktava); Stare turbine elektrarne v Cegeljšah: ne postara — šara — ne prevara (44. oktava); Gregorček: od brega — Gregorjevega — šega (46. oktava); »Šušarski« šivalni stroj: oboje — stroje — to je (51. oktava); Kupola v farni cerkvi: cerkveno — ceno — njeno (59. oktava); Okno svetega Frančiška v farni cerkvi: pokopališka — Frančiška — dekliška (63. oktava); Cerkev svete Katarine v Lomu: Katarine — zime — živine (67. oktava); Cerkev v Seničnem: pšenične — v Seničnem — pravične (70. oktava); Kmetija v Dolini: dolino — spominov — kovino (77. oktava); Igra otrok: za ograjo — igrajo — spoznajo (85. oktava); Cvetje na travniku: poletje — cvetjem — med je (86. oktava); Notranjost žage v Podljubelju: proti žagi — vlagi — blagi (89. oktava); Poslikani leseni strop v cerkvi svetega Jurija: likov — svetnikov — veliko (96. oktava).

V drugi skupini (enajstih) oktav je navezovanje na pripise zamejeno na besedje drugih tričlenih rim:

Hudičev most v Dolini: fužine — doline — zginil (9. oktava); Trg v jesenskem dežju: deževalo — v obalo — zrcalo (18. oktava); Grb na Bornovi grobnici v Jelendolu: grobu — dobe — robu (23. oktava); Cvetje na oknih Verdirjeve hiše: cvetijo — delijo — lepotijo (33. oktava); Hotel pošta: bela — hotela — prebdela (35. oktava); Mednarodna razstava mineralov in fosilov: od zmrzali — minerali — zbrali (48. oktava); Oltar svetega Jurija v farni cerkvi: oltarja — ožarja — požara (58. oktava); Okno Matere Božje v farni cerkvi: Mati — zlati — čakati (64. oktava); Razpelo pred lešansko farno cerkvijo: Lešani — brani — rani (65. oktava); Kopališče: poišče — kopališče — obriše (84. oktava); Mladost in bodočnost: učenosti — modrosti — zadosti (100. oktava).

V tretji skupini (enajstih) oktav pa je tako navezovanje zamejeno na besedje tretjih dvočlenih rim:

Macesni v Dolini: tesni — macesni (3. oktava); Kip svete Ane v šentanski cerkvi: podarja — kiparja (14. oktava); Struga Bistrice pozimi: mimo — z zimo (19. oktava); Skrinja v Tržiškem muzeju: se smeja — muzeja (26. oktava); Veduta Tržiča: kruta — veduta (28. oktava); Devova rojstna hiša: odmeva — Deva (32. oktava); Lončarjeva hiša: piše — hiše (36. oktava); Pogled na vrt s spodnjega mosta pozimi: z mosta — ne bosta (40. oktava); Lavičkova apoteka: reke — apoteke (41. oktava); Sveta Trojica v glavnem oltarju farni cerkve: lica — Trojica (60. oktava); Veronikin prt v lomljanski cerkvi: Veronikina — spomina (68. oktava).

Vseh teh petinštirideset primerov navezovanja pomeni pomemben vidik iskanja poti nastajanja Tonetovih oktav, čeprav ga pogosto zastirajo manjše ali večje spremembe. Še najmanjše so oblikovne spremembe:

Veronikin → Veronikina (68. oktava); graščina → graščino (22. oktava); hiša → hiše (36. oktava); apoteka → apoteke (41. oktava); žaga → žagi (89. oktava); rake → rakah (92. oktava); Matere → Mati (64. oktava); Dolini → dolino (8, 10, 77. oktava); doline (9. oktava); cvetje → cvetjem (86. oktava); predor → predora (10. oktava); obok → oboki (71. oktava); stroj → stroje (51. oktava); hotel → hotela (35. oktava); oltar → oltarja (58. oktava); trg → trga (39. oktava); mineralov → minerali (48. oktava); muzeju → muzeja (26. oktava).

Večje pa tudi pogostejše so spet besedne spremembe:

igra → igrajo (85. oktava); Gregorček → Gregorjevega (46. oktava); trg → trga (39. oktava); kip → kiparja (14. oktava); Jožefa → Jožefovi (53, 55. oktava); cvetje → cvetijo (33. oktava); pozimi → z zimo (19. oktava); na grobnici → grobu (23. oktava); v cerkvi → cerkveni (53. oktava); cerkveno (59, 71. oktava); na Brezjah → Brezjani (66. oktava); v Jelendolu → jelenji x dolino (22. oktava); pred poletom → leteti (90. oktava); v dežju → deževalo (18. oktava); Bornova → Borna (22. oktava); Devova → Deva (32. oktava); sveti → svetišče (54. oktava); svetega → svetnikov (96. oktava); stare → postara (44. oktava); poslikani → likov (96. oktava); lešanski → Lešani (65. oktava).

Izjemen, vendar še prepoznaven je k temu primer podstavne spremembe:

mladost → učenosti — modrosti (100. oktava).

Te spremembe pa so lahko tudi vir naglasne in glasovne spremenljivosti samih rim. Kljub svojemu spoštovanju izročila Prešernovih oktav je pesnik vseeno dopuščal vsaj svobodne rime, pač premo sorazmerno z njihovo veččleno zahtevnostjo. Nasproti nekaj dvočlenim je namreč precej več tričlenih svobodnih rim:

Veronikina — spomina (68. oktava); glasovi — Jožefovi (55. oktava); pogoriščem — svetišče (54. oktava); Jožefova — obnova — krova (53. oktava); gore — ne more — opore (90. oktava); prostora — mora — predora (10. oktava); od brega — Gregorjevega — šega (46. oktava); učenosti — modrosti — zadosti (100. oktava); oboje — stroje — to je (51. oktava); grobu — dobe — robu (23. oktava); povejo — Andreja — nadeja (55. oktava); trga — trga — navrgel (39. oktava); jelenji — njeni — megleni (22. oktava); Brezjani — brani — ranil (66. oktava); duri — Jurij — uri (54. oktava); oboki — globoki — jokih (71. oktava); Katarine — zime — živine (67. oktava); pšenične — v Seničnem — pravične (70. oktava); dolino — spominov — kovino (77. oktava); poletje — cvetjem — med je (86. oktava); likov — svetnikov — veliko (96. oktava); fužine — doline — zginil (9. oktava); oltarja — ožarja — požara (58. oktava); poišče — kopališče — obriše (84. oktava).

Pravi povzetek svobodnega rimanja je spet preplet že znane petčlene rime s tričleno 92. oktave:

Preteklost se zapira sama vase:
odmaknjena v opustošelih rakah,
preživlja znova tiste davne čase,
ko ji je v vrvežu z minuto vsako
občutek vrednosti, koristi rasel.
Val časa ga do konca ni odplaknil,
še zdaj se — sramežljiv in bled — pretaka
po zapuščenih, a vabljivih rakah.

Petčlena rima 92. oktave se hkrati še somerno ponovi v začetnem ter sklepnem mestniku rakah, navezanem na pripis Rake pri Sveti Ani. Ta navezavni postopek je zato videti soroden navezavi osrednje rimane besede na akrostih v naslednji Tonetovi grafomaniji, pomenljivo dodani njegovim 100 oktavam glede na ustrezno izvedeni križ na levi:

G
R
A
F
O
M
A
N
U
U
G R A F O M A N U

Glasba v učilnico prihaja,
Rahlja mi mrtvega duha,
Antitalent še bolj razkraja
Figura semiotična.
Osnovna vaba grafomanu
Marskteremu je prazen stih,
A kdo bo to praznino branil
Nekoč, ko dober, čist in tih
Umre zadnji grafomanski stih.

Podobno so akrostihi sploh nadomeščali naslove tudi drugih Tonetovih grafomanij. V tem smislu pa so pomenili pravzaprav prehod med navadnimi naslovi in pripisi Tonetovih oktav.

UDK 886.3 Pretnar T. 7 V sotočju... .08
UDK 808.63-66

THE LINKING OF RHYMES IN THE OCTAVES ABOUT TRŽIČ BY TONE PRETNAR

forty-five octaves, it thus represents an important aspect of the search for the ways of their production. This linking procedure seems to be similar to the hybridization of the central rhyme word with acrostic in Tone's graphomania, significantly added to his hundred octaves. Acrostics generally replaced the titles of Tone's graphomanias and in this sense already signified a transition from the usual titles to the captions of Tone's octaves.

Zlata Šundalić
Pedagoška fakulteta, Osijek

UDK 886.3.09-1 Pretnar T.
UDK 82.03:929 Pretnar T.

Empirično (ne) da se razodeti¹

1. Znanstvenik in grafoman. Za naslov pričujočega besedila sem vzela verz iz Pretnarjeve grafomanije² V referatu vse je zbrano zato, ker dosledno funkcionira kot nasprotje, kot antipod, kot zanikanje tistega, kar je vsebovano/zapisano v njegovih besedilih, objavljenih v Obdobjih. Predmet premišljevanja so Pretnarjeva besedila, objavljena v omenjenem ljubljanskem simpozijemskem zborniku,³ v njih Pretnar znanstvenik dokazuje nekaj, kar je v nasprotju s tistim, kar je zapisal Pretnar grafoman/pesnik:

Empirično ne da se razodeti
Resnice, ki jo je nebo razkrilo
Junakom, ki se jih laste soneti.
A prav zato je prav nesmisle peti.⁴

Če torej govorimo o Pretnarju, imamo v mislih sočasno tako znanstvenika kot pesnika.⁵ Kako komunicirata Pretnar znanstvenik in Pretnar grafoman? Besedila v Obdobjih kažejo, da je Pretnar

¹ Tone Pretnar, V referatu je vse zbrano, v: *Stikal sem ga iz štirih norih rim*: Antona Pretnarja zbranih grafomanij 3. zvezek, uredil Miran Hladnik (Ljubljana: Slava, 1993), str. 29. Avtorica tega prispevka je dodala Pretnarjevemu verzju le oklepaj pri nikalnici v negaciji »ne«. Izvimi verz se glasi: »Empirično ne da se razodeti.«

² Termin grafomanija uporabljam v pomenu, ki je zapisan v Listku *Slave* 1992/93, št. 2: »Vzporedno s tem (pripravljanjem knjige Tonetovih prevodov - op. Z. Š.) bo nastajal četrti zvezek Pretnarjevih grafomanij. Čeprav je kaj v njih prav pesniškega, se izrazu grafomanije ne bomo odpovedali. Tone Pretnar pesnik bi bil le eden izmed mnogih pesnikov na Slovenskem. Tone Pretnar grafoman pa je edini in prvi slovenski grafoman.« (Str. 106.)

³ Če bi avtorica tega prispevka hotela biti dosledna, bi morala imeti v mislih 14 Pretnarjevih besedil (do danes je bilo kar 14 simpozijev Obdobja). Tone Pretnar je edini stalni, redni udeleženec v Obdobjih in zato govorimo o 14 Pretnarjevih besedilih. Toda doslednost se ni mogla uveljaviti, ker 12. zbornik še ni natisnjen, to pa se je zgodilo tudi z zbornikom 14. simpozija, katerega predsednik je bil zdaj pokojni Tone Pretnar. Zato je gradivo omejeno na 12 objavljenih Pretnarjevih besedil in sicer:

a) Oblikovanje verzne norme v slovenskem razsvetljenstvu, *Obdobja* 1, Ljubljana, 1979, str. 291-317;
b) Prešernov in Vrazov jambiški enajsterec, *Obdobja* 2, Ljubljana, 1981, str. 455-473;
c) O verzju Levstikovega Tugomerja, *Obdobja* 3, Ljubljana, 1982, str. 385-399;
č) »Prozno« in »verzno« v dialogu Cankarjevega Pohujšanja v dolini šentflorjanski, *Obdobja* 4, 2. del, Ljubljana, 1983, str. 337-355;
d) Podbevškov verz med tradicijo in avantgardističnim eksperimentom, *Obdobja* 5, Ljubljana, 1984, str. 249-264;
e) Med gramatičnim paralelizmom in zvočno figuro: o rimi v slovenski protestantski pesmi, *Obdobja* 6, Ljubljana: 1985, str. 571-580;
f) Problem verza, junaka in medbesedilnosti v Robovem Desetem bratu, *Obdobja* 7, Ljubljana, 1987, str. 237-248;
g) O verzju Jesihovega prevoda Shakespearejevega Sna kresne noči, *Obdobja* 8, Ljubljana, 1988, str. 413-426;
h) O rimi v besedilu Marušičevega Škofjeloškega pasijona, *Obdobja* 9, Ljubljana, 1989, str. 121-128;
i) O verzju in kitični obliki Menartovega slovenskega in Rabadanovega hrvaškega prevoda Villonovega pesniškega dela, *Obdobja* 10, Ljubljana, 1989, str. 181-188;
j) (Visoko)šolska aplikacija Kumerdejeve metrike, *Obdobja* 11, Ljubljana, 1991, str. 233-249;
k) O Miklošičevih prevodih iz poljske poezije, *Obdobja* 13, Ljubljana, 1992, str. 503-551.

⁴ Iz grafomanije V referatu vse je zbrano (glej opombo št. 1). Grafomanija je opremljena tudi z akrostihom ZA SAŠO FLAKERJA.

⁵ Nekaj podobnega je zapisal Matko Peić o hrvaškem pisatelju Antunu Kanižliću: »Kanižlić je tipičan književnik XVIII stoljeća koji često ujedinjuje u svojoj ličnosti pisca i naučenjaka.« (*Barok i rokoko u djelu Antuna Kanižlića* /1699-1777/, Zagreb: Rad JAZU, 1972, str. 6).

znanstvenik racionalen, zavezan argumentiranemu pisanju, toda naklonjen metaforičnemu načinu izražanja⁶ in impresijam. Pretnar znanstvenik je resen, Pretnar grafoman pa je človek, ki je obrnjen k igri in (po)smehu. V vseh besedilih, objavljenih v Obdobjih, znanstvenik dokazuje nasprotno od tistega, kar je zapisal grafoman. Zaradi tega je treba tudi naslov⁷ tega prispevka razumeti/prebrati kot lažni sklep v duhu formalistov.

2. Znanstvenik verzolog. Moderna teorija verza pravi »da verz ni kot grofovska krona na kočiji, emblem vznesenosti v besedilu, ampak njegova aktivna sestavina, s številnimi vezmi speta z ostalimi sestavinami in udeležena pri smislu celote«.⁸ Zato mora biti verzologija v okviru literarne vede ustrezno upoštevana. Slovenski primer tega ne potrjuje, saj se zdi, da je — razen omejenega števila literarnih zgodovinarjev in literarnih teoretikov — Pretnar verzolog na slovenskih tleh zelo samotna postava. Da bi verzologija, ta »kotiček čudaštva« (M. Červenka), postala nečudaška sestavina znanstvenega premišljevanja o književnem delu, je skrbel Pretnar tudi tako, da je v Obdobjih vztrajno pisal o verzoloških vprašanjih. V treh primerih⁹ je verzologija povezana s prevajanjem, enkrat pa s pedagogiko.¹⁰ Besedila v Obdobjih zato niso le majhne zaokrožene celote,¹¹ temveč po svoje tudi zgodovina verza v slovenski književnosti. Če namreč omenjenih besedil ne beremo v zaporedju izhajanja v zbornikih, temveč v zaporedju, v katerem so se pojavljale oziroma menjavale stilne formacije v slovenski književnosti, dobimo diahrono sliko verza v slovenski literaturi. O sleherni stilni formaciji je Pretnar pisal z vidika verza in slovenskih piscev (izjema je samo srednji vek /Obdobja 10/, o katerem Pretnar ni pisal iz zornega kota slovenskega srednjeveškega verza, ker je za izhodiščno gradivo vzel Villonovo pesniško delo). Zgodovina verza je ponazorjena z ustvarjalnostjo določenih piscev, in sicer:

1. srednji vek — ni ustreznega predstavnika;
2. 16. stoletje — J. Dalmatin;
3. barok — L. Marušič;
4. razsvetljenstvo — M. Pohlen, B. Kumerdej, Ž. Zois, F. Metelko;
5. romantika — F. Prešeren, S. Vraz;
6. realizem — F. Levstik;
7. simbolizem — I. Cankar;
8. ekspresionizem — A. Podbevšek;
9. socialni realizem — I. Rob;
10. sodobnost — M. Jesih.

Ta periodizacija je navadna skoraj v vseh novejših zgodovinah slovenskega slovstva.¹² Posebne zgodovine slovenskega verza pa še nihče ni napisal, zato se zdi Pretnarjev »predlog« zgodovine zelo poučno pripravljalo delo. Besedila, ki so objavljena v Obdobjih, namreč niso zaprta v lastni

⁶ V Pretnarjevih (znanstvenih) besedilih ni mogoče najti pesniške slike npr. »frankloščevskega« tipa, ki npr. o vzgojni knjigi pravi, da naj bi bila »fletno oblečen fant«, in ne »s krpmi obložena baba.« Omenjeni sliki Pretnar parafrazira v Obdobjih 13 (Ljubljana, 1992, str. 504).

⁷ V prezentiranju lirike ima bistveno vlogo med drugim tudi naslov, pravi W. Kayser (*Jezično umetniško delo*, Beograd, 1973; Književna misao 9). To misel avtorica tehle vrstic upošteva tudi tedaj, kadar ne gre le za lirski besedila.

⁸ Miroslav Červenka, *Večerna šola stihoslovja* (Ljubljana; ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1988), str. 11.

⁹ Gre za besedila, objavljena v Obdobjih 8, 10, 13.

¹⁰ Gre za besedilo, objavljeno v Obdobjih 11.

¹¹ Znano je že, da so skoraj vsa Pretnarjeva besedila v Obdobjih napisana z istim metodološkim postopkom: uvodna pojasnila in omejitve (to navadno pomeni zelo dolgo poved, ki lahko obsega eno stran, npr. v Obdobjih 7, str. 237, v katerem je pisec registriral problem, tisto, kar je o njem že rekla slovenska literarna veda, kaj od tega avtor sam upošteva, kaj pa ne); potem pisec določi problem, t.j., kaj hoče raziskovati in na katerem gradivu; sledi obdelava problema z argumenti, t.j. s številnimi primeri in preglednicami; na koncu pa je še sklep.

¹² Npr. J. Pogačnik – F. Zadavec, *Zgodovina slovenskega slovstva I-VIII* (Maribor: Obzorja, 1968-1972); J. Pogačnik, *Slovenačka književnost* (Novi Sad: Matica srpska, 1987); I. Cesar – J. Pogačnik, *Pregled slovenske književnosti* (Zagreb: Školska knjiga, 1991) itd.

mikrokozmos, ker upošteva tako tisto, kar se je zgodilo v preteklosti, kot tudi tisto, kar se bo zgodilo v prihodnosti oziroma v naslednji stilni formaciji. Besedilo, ki je bilo objavljeno v Obdobjih 1, ima npr. v sklepu stavek: »Postulatov izoblikovane norme svojih dopolnil in popravkov pesništvo slovenskega razsvetljenstva ni slogovno, estetsko in pomensko zaznamovalo; to je prepustilo naslednji dobi.«¹³ Takšen sklep dovoljuje domnevo, da bo avtor v besedilu, ki bo govorilo o romantiki, pisal prav o prevladovanju že oblikovane verzne norme. S Pretnarjevimi besedami se to glasi takole: »Prešernov verz (je) učinkoval kot zgled, presegal (je) postulate izoblikovane norme in bogatil možnosti jamskega oblikovanja, ker je neenopomenske postopke povezal z izpostavljanjem pesniških in idejnih vrednot.«¹⁴ V tem besedilu je Pretnar obrobno zaznamoval tudi tisto, kar se bo dogajalo na področju verza v naslednji stilni formaciji, t.j. v realizmu. V oklepaju omenja F. Levstika, čigar *Tugomer* bo gradivo za Obdobja 3 (realizem). Slehermo besedilo je torej celota, ki pričuje o sinhronem stanju verza določene dobe.¹⁵ Če pa preberemo omenjene enote kot dele večje, nadrejene celote, dobijo tudi določeno diahrono težo.

Pretnarjeva antologija pesniških prevodov¹⁶ ima moto, ki se glasi: »Avtor moje knjige je poljski jezik.« To bi lahko v določenem smislu prenesli tudi na Pretnarjeve verzološke študije, ker so spoznanja poljske verzološke šole (ki ni edini izvir spoznanj!) v njih zelo navzoča. Zato je Pretnarjeva metoda usmerjena k algoritmizaciji in izdelavi formalizirane slike verzne norme. Iz tega izhajajo številne preglednice, številčni podatki, s katerimi raziskovalec želi izmeriti tisto, kar je neizmerljivo (verz, rima). Pisec sam razodeva lastno metodo,¹⁷ včasih pa o tem sklepamo iz besedila.

Pri tem se pisec, oziroma njegova metoda razvija, ker zelo pazljivo spremlja tisto, kar se dogaja v literarni vedi. Zato so v besedilih poleg spoznanj sodobne moderne verzologije (M. Červenka, L. Pszczołowska), generativne metrike (M. Halle) oziroma strukturalizma navzoče tudi premise tistih teorij, ki nekoliko bolj spadajo v območje epskega (npr. naratologija — problem glasu junaka in pripovedovalca).¹⁸ Niti postmodernistično vztrajanje pri pojmu medbesedilnosti ni šlo mimo Pretnarja, npr. v razčlenbi Robovega *Desetega brata*.¹⁹

Pretnar ni bil suženj ene same metode, temveč je po eni strani spremljal tisto, kar se dogaja v sodobni verzologiji, po drugi strani pa je bila metoda določena z besedilom, ki je bilo predmet interpretacije. Če je predmet premišljevanja npr. gradivo, ki spada tako v prozno pripovedništvo (J. Jurčič, *Deseti brat*) kot v območju verza (I. Rob, *Deseti brat*), teoretična aparatura niti ne more biti samo verzološka. Prav zato Pretnar ni pisal samo o tem, »kar je po splošnem prepričanju videti kot obrobno, drobno in nepomembno«²⁰ (verz, kitica in rima), temveč tudi o prvinah, ki spadajo tako v področje dramskega kot tudi v področje epskega govora.

3. Znanstvenik prevajalec. V besedilih, ki so objavljena v Obdobjih, posveča Pretnar pozornost tudi prevajanju. Ne gre za teoretično premišljevanje, temveč za prevajanje in prevajalske probleme, povezane s konkretnim književnim gradivom (npr. Shakespeare, *Sen kresne noči*; Villonovo

¹³ T. Pretnar, Oblikovanje verzne norme v slovenskem razsvetljenstvu, str. 304.

¹⁴ T. Pretnar, Prešernov in Vrazov jamski enajsterec, str. 467.

¹⁵ V nekaterih situacijah Pretnar sam vztraja pri tem, na primer: »Besedilo, čeprav naslovljeno s Podbevškov verz med tradicijo in avantgardističnim eksperimentom, ni in ne more biti historičnoverzološka razprava, katere cilj bi bilo lociranje Podbevškovega verza v razvoju slovenskega verzne oblikovanja.« (*Obdobja* 5, 1984, str. 249.)

¹⁶ T. Pretnar, *Veter davnih vrtnic. Antologija pesniških prevodov 1964-1993* (Ljubljana: Slava, 1993).

¹⁷ Npr. »1. 2. Metoda. Opis in interpretacija ubeseditvenih zakonitosti verzne vzorca v Levstikovem dramskem besedilu izhaja iz ravnanja in dogajanj generativne metrike, pri obravnavanju razmerja med verzom in skladenskim členjenjem besedila izkorišča referat metode in dosežke varšavske verzološke skupine (Pszczołowska-Červenka, 1982).« (*Obdobja* 3, 1982, str. 386.)

¹⁸ Primerjaj *Obdobja* 7, 1987, str. 237-248.

¹⁹ Primerjaj isto.

²⁰ M. Juvan, Dr. Tonetu Pretnarju v spomin (9. avgusta 1945 – 16. novembra 1992, *Jezik in slovnost* (1992/93), št. 4, str. 129.

pesniško delo; Miklošičevi prevodi iz poljske poezije).²¹ Pri tem je Pretnarjeva vodilna ideja spoznanje, da je prevajalsko delo le poskus približevanja izvirniku:

Prevajalski poskus [je] vedno samo približek izvirniku; [...] z njim prevedeno delo stopa v nova intertekstualna razmerja, ki jih uravnava dvojna avtentičnost, namreč avtentičnost izvirnika (ki v prevodu učinkuje kot novo, specifično, sveže in tuje) in avtentičnost prevoda (ki je odvisna tako od upoštevanja vseh lastnosti izvirnika kot od tradicije prevajanja v danem slovstvu in danem času, tako od talenta prevajalcev kot od splošne situacije v izvorni in prevodni nacionalni literaturi v trenutku, ko prevod sprejema).²²

Druga neizogibna premisa prevajalskega dela je upoštevanje dveh parametrov. To sta smisel in oblika pesniškega besedila.²³ Pretnar je v mislih vedno imel tako prvo (prevod je približek izvirniku) kot drugo spoznanje (prevod upošteva tako smisel kot obliko) in prav zaradi tega je bil naklonjen novim prevajalskim poskusom, v katerih je iskal spretnejše prevajalske rešitve, pri tem pa je skromno ponujal tudi lastne iznajdbe.²⁴ Sleherni novi prevod istega izvirnika torej pomeni poskus oblikovnega in smiselnega približevanja izvirniku. Prav v takem poskusu (prevajanju) prihaja pri Pretnarju do popolne veljave njegovo znanstveno verzološko znanje in grafomanska/pesniška subtilnost. Znanstvenik je skrbel za obliko, pesnik pa za smisel.

Omenjeno potrjujejo tudi prevodi besedil osiješkega pesnika Delimirja Rešickega, objavljeni v zbirki *Veter davnih vrtnic* (Ljubljana: Slava, 1993). Gre za pesem Ženske v notranjosti še zmeraj nosijo črne rute in za tri pesmi brez naslova (I, II, III). Pesmi pripadajo zbirki *Srečne ulice* (Sretne ulice, Osijek: Revija, 1987). Izvirni hrvaški naslovi so: Žene u unutrašnjosti još uvijek nose crne marame, pesmi, ki so v Slavini izdaji brez naslova (I, II, III), pa imajo v izvirniku skupni naslov Šlagerji v kolodvorskom jukeboxu (Šlageri u kolodvorskom jukeboxu). Primerjava enega segmenta pesniškega besedila (naslov) potrjuje Pretnarjevo videnje, da je prevod le poskus približevanja izvirniku. Brez prevedenega skupnega naslova (Šlageri v kolodvorskom jukeboxu) so namreč pesmi I, II in III oropane za vsaj tiste konotacije, ki jih ponuja/vsebuje ta naslov. Pri tem se lahko spomnimo Saussurjeve primerjave jezika s šahom,²⁵ kjer en sam premik znaka pomeni spremembo celotne sestave. To lahko po svoje uporabimo tudi v primeru prevedenega besedila, ki spreminja notranjo (tudi zunanjo) sestavo izvirnika, če kaj dodaja ali pa če kaj odvzema. Pri Rešickem je bistveno tudi to, da so pesmi pisane v svobodnem verzu, navadno pa tudi kitično urejene. To je v prevodih večinoma ohranjeno, toda treba je pripomniti, da je bil prevajalec Pretnar nekoliko bolj naklonjen oblikovnemu zgoščevanju. Tako ima npr. izvirnik pesmi III dve kitici, prva šteje šest, druga pa sedem verzov. V prevodu je druga kitica skrajšana (samo oblikovno, ne pa tudi smiselno!) za en verz.²⁶ Če jo primerjamo npr. s prevodom *Sna kresne noči* M. Jesiha, ki je nekoliko

²¹ Primerjaj *Obdobja* 8, 10 in 13.

²² T. Pretnar, O verzu Jesihovega prevoda Shakespearejevega *Sna kresne noči*, str. 413.

²³ »Slovenski prevajalci vsaj od razsvetljenstva naprej prevajajo tako smisel kot obliko pesniškega besedila in tako bogatijo slovensko poezijo z novimi verznimi, kitičnimi in stalnimi pesemskimi oblikami ali pa obstoječe modificirajo na način, kot ga zahteva izvirnik.« (T. Pretnar, O Miklošičevih prevodih iz poljske poezije, str. 505).

²⁴ »Deveti verz iz citatov in parafraz pregovorov umetelno montirane Ballade des proverbes (sl. Balada o pregovorih, hr. Poslovnice mudrosti. Balada), ki se v izvirniku glasi Tant parle qu'on se contredist in bi ga pisec teh vrstic — upošteva je verzni vzorec in položaj izpovedovalca v pesniškem svetu — prevedel takole: V besedah si s seboj navzkriž, sta prevajalca, ki sta ohranila skladenjsko podobo verza, vsak po svoje metrično preoblikovala: Kdor govori preveč, se sam izda (Menart), oz. Toliko neki blebeču, da protuslove sebi (Rabadan).«

²⁵ Primerjaj F. de Sosir (F. de Saussure), *Opšta lingvistika* (Beograd: Nolit, 1977).

²⁶ Cesta se hitro
kao životinja uz vodu
umiva automobilskim trzajima
cesta te uvijek
poslije
tako brižno njeguje

bolj naklonjen razširjanju izvirnika, lahko sklepamo, da Pretnarjeva »dointerpretacija izvirnika« (T. Pretnar) stopa v nasprotno smer. Pri tem pa prve ali druge možnosti ne moremo vrednotno označiti kot dobro ali slabo, ker sta obe le poskusa približevanja izvirniku.

4. Sklep. V besedilih, ki jih je Pretnar kot edini stalni udeleženec objavil v Obdobjih, se pojavljata dve temeljni področji njegovega ukvarjanja z literaturo, in sicer verzologija in prevajanje.

Besedila, v katerih govori o verzu, rimi in kitici, pomenijo zelo poučno in natančno pripravo za pisanje zgodovine verza v slovenski književnosti, besedila, ki jih je napisal na temo prevajanja, pa dajejo pogum samim prevajalcem, kar pomeni, da je treba delati poskuse (beri: prevajati) tudi tedaj, kadar prevod že obstaja (pri besedilih, ki do zdaj še sploh niso prevedena, pomembnosti prevoda niti ni treba poudarjati).

S svojim znanstvenim verzološkim delom je torej Tone Pretnar skušal govoriti (zelo utemeljeno) o tem, da se dá v pesniškem delu marsikaj empirično razodeti, s čimer je nasprotoval grafomanovi/pesnikovi trditvi o ne-možnosti empiričnega razodetja književne resnice.

kao vlastito potomstvo

(D. Rešicki)

Cesta se hitro kot žival ob vodi
umiva z avtomobilskimi tresljaji
cesta te zmeraj
pozneje
tako skrbno neguje

kot svoje lastno potomstvo

(T. Pretnar)

Zlata Šundalić

UDK 886.3.09-1 Pretnar T.
UDK 82.03:929 Pretnar T.

SUMMARY

THE TRUTH CAN(NOT) BE EMPIRICALLY REVEALED

The article is divided into four smaller units which represent wholes in themselves. In the first part (Scientist and Graphoman) the relationship between the scientist and the poet is of essential importance, for both of them live at the same time in a single person — Tone Pretnar. There is no accordance between the two poles. The poet contradicts the scientist and vice versa.

In the second part (Scientist—Prosodist) the subject of discussion are those Pretnar's texts that deal with prosody. The mentioned texts (prosodical) are extremely useful for the formation of a diachronic image of verse in Slovene literature.

In the third part (Scientist—Translator) Pretnar's translation work is discussed. Two tenets are expressed in connection with it: a translation is only a pseudo-original and it must take into consideration the form as well as the meaning.

In the concluding part the title is discussed again or rather the way of communication between the scientist and the poet. The poet claims: »The truth cannot be empirically revealed«, while the scientist (prosodist and translator) maintains just the opposite.

Jezik in slovstvo, Vol. XXXIX (1993/94), No. 4

Rozka Štefan

UDK 884.03-1=863:929 Pretnar T.

TONE PRETNAR AS THE TRANSLATOR OF POLISH POETRY

Tone Pretnar was translating from Polish poetry for more than twenty years and in this period translated more than a hundred Polish poets, which is about 12,000 lines of verse. With his work he enriched the Slovene translation literature, he complemented the image of Polish lyrical poetry of this century, and with his subtle selection of authors and their individual poems expressed his attitude towards the world.

Jezik in slovstvo, Vol. XXXIX (1993/94), No. 4

Albinca Lipovec, †Tone Pretnar

UDK 885.0.03=863 Skácel J.
UDK 885.0.09-193 Skácel J.

SCÁCEL'S SONNET AND QUATRAIN IN SLOVENE TRANSLATION

The set poetic forms such as are also the sonnet and quatrain are characteristic especially of the second Skácel's creative period, when he tried to go beyond 'the cup of non-memory' and cultivate his poetic expression with popular folk and artistic tradition. A similar destiny as in Czech literature the two forms also saw in Slovene literature.

Jezik in slovstvo, Vol. XXXIX (1993/94), No. 4

Jože Pogačnik

UDK 886.3 Pretnar T. 7 V sotočju... .06

TRŽIČ AS EXPERIENCED BY TONE PRETNAR

The monograph *V sotočju Bistrice in Mošenika (At the Confluence of the Bistrica and the Mošenik)*, published at the five hundredth anniversary of Tržič, contains one hundred octaves written by Tone Pretnar in which he described his birth place and joined the geographical and cultural descriptions of the place and its surroundings with social and characterological ones. However, this is not only about the description of natural beauties, sacred objects and almost forgotten customs. Psychological and sociological descriptions form a subtle and individualized poetic image.

Jezik in slovstvo, Vol. XXXIX (1993/94), No. 4

Lucylla Pszczółowska

UDK 808.63-6:808.1-6:929 Pretnar T.
UDK 82.03-1:929 Pretnar T.

TONE PRETNAR — A PROSODIST

Tone Pretnar participated in the work of an international group to create a rhythmical glossary of Slavic languages. His study of prosody comprised all periods of Slavic literature — from the Middle Ages until the present. He was most closely affiliated with the period of Romanticism and Prešeren's work, which he analyzed in a number of studies.

Iztek in slovesno, Vol. XXXIX (1993/94), No. 4

Aleksander Skaza

UDK 882 Bel. A. 7 Peterburg .08

CERTAIN SPECIAL FEATURES AND FUNCTIONS OF THE VOCAL INSTRUMENTATION OF PROSE IN THE NOVEL PETERBURG BY ANDREJ BEL

The study discusses the vocal instrumentation of prose in the novel *Peterburg* by Andrej Bel as a complementary semantic regulator, which with the interplay of vocal images on the phonological level of the text and an imaginative selection and organization of vocal motives in the composition and structure of the novel intensifies the network of correspondences of analogies and allusions as individual elements of the grotesque structure of the novel and thereby solidifies the semantic unity of the masterpiece, augments its symbolic value and intensifies its complexity.

Iztek in slovesno, Vol. XXXIX (1993/94), No. 4

Zlata Šundalić

UDK 886.3.09-1 Pretnar T.
UDK 82.03.929 Pretnar T.

THE TRUTH CAN(NOT) BE EMPIRICALLY REVEALED

The basic material of this article are texts that Tone Pretnar published in *Obdobja* as its sole permanent participant. In the mentioned texts two areas of literary science come to the fore: prosody and translation. These themes are dealt with in this article.

Iztek in slovesno, Vol. XXXIX (1993/94), No. 4

Božena Ostromečka-Fražzak

UDK 884 Konwiski T. 7 Kronika... .03.06
UDK 82.03-84-863:929 Pretnar T.

THE CHRONICLE OF THE LOVE ADVENTURES OF TADEUSZ KONWICKI IN THE SLOVENE TRANSLATION OF TONE PRETNAR

A comparison of Pretnar's translation of *The Chronicle of the Love Adventures* with the original showed that the translator kept in his work a respectable attitude towards the author's word, while he in a masterly way individuated the poetic elements of the chosen text and also translated them brilliantly in which he proved a great stylist and a subtle translator.

Iztek in slovesno, Vol. XXXIX (1993/94), No. 4

Vlado Narnik

UDK 886.3 Pretnar T. V slovoju... .08
UDK 808.63-66

THE LINKING OF RHYMES IN THE OCTAVES ABOUT TRŽIČ BY TONE PRETNAR

In the photomontage *V slovoju Bistrice in Mošenika* are published one hundred Pretnar's octaves in which the author intertwined the expressive veil of his octaves with the texts that had to correspond with the captions under individual photographs.