

Nekaj problemov ob prevajanju starejše poljske poezije



Rozka
Štefanova

Prvi problem, ki ga mora rešiti prevajalec poezije, se tiče metrične substitucije izvirnega verza v domačem jeziku. Ta problem je posebno težak, kadar se oba jezika v verzifikaciji ne ujemata, kot je to v primeru slovenščine in poljščine.

Poljska verzifikacija* temelji na zlogovnem načelu, na *silabizmu*, že od renesanse dalje je v poljski poeziji silabični verz najbolj priljubljen. Razvijal se

je od 15. stoletja dalje iz srednjeveškega asilabičnega verza, namenjenega petju — zanj je bila značilna skladnost med verznimi in sintaktičnimi enotami. Renesančni pesnik *Jan Kochanowski* je to ujemanje dokončno odpravil in uveljavil normo polne ritmične enakopravnosti verza na jezikovnem področju, ne glede na glasbo, ko je pod vplivom svojega francoskega sodobnika *Pierra Ronsarda*, s katerim se je seznanil v mladosti v Parizu, začel pesniti tudi v domačem jeziku — dotlej je le v latinščini — in uvajati v poljsko poezijo francosko metrično načelo enakozložnih rimanih verzov. S svojo bogato, raznovrstno poezijo je ustvaril podlago za *klasični poljski silabični verz*, v katerem odločajo o ritmičnem redu naslednje konstante: 1) enako število zlogov v vseh verzih, 2) stalen premor v več kot osemzložnih verzih, 3) stalen naglas na predzadnjem zlogu verza (paroksitonična klavzula), 4) regularno razporejene ženske rime (možen pa je tudi neriman silabični verz — *vers blanc*). Le kot tendenca spada v ta ritmični tloris še naglas na predzadnjem zlogu pred pavzo.

Že pri *Kochanowskem* najdemo več kot deset variant silabičnega verza, ki se ločijo med sabo tako po številu zlogov kot po mestu premora, npr. deseterec (4+6 in 5+5), enajsterec (5+6 in 4+7), dvanaajsterec (7+5 in 6+6), trinajsterec (7+6 in 8+5), idr. V enajstercu se je nato ustalil premor po petem (nenaglašenem) zlogu, v trinajstercu pa po sedmem (nenaglašenem) zlogu.

Hkrati so posamezni verzni formati dobivali *stilistične funkcije*: osmerec je postal tipičen za kratke lirske pesmi, enajsterec in trinajsterec za epiko, prvi zlasti za stalne kitice (tercino, oktavo), oba pa tudi za lirske pesmi stalnih oblik, npr. za sonet.

Sonet je pri *Kochanowskem* po francoskem zgledu razdeljen na 4+4+2+4 verze, verz pa je kot v italijanščini — enajsterec. Trinajsterec je uveljavil šele *Mickiewicz* hkrati z italijansko kitično varianto: 4+4+3+3 verzi; ta oblika je prevladala, le v dobi Mlade Poljske se je spet pojavil tudi francoski vzorec.

* Obširno o tem v knjigi: M. Głowiński, A. Okopień-Słowińska, J. Słowiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1967².

Nove oblike so poleg pesnikov uvajali v poljsko poezijo tudi *prevajalci*. Tako je Piotr Kochanowski, pesnikov nečak, prevedel Tassov Osvoboženi Jeruzalem (izvirnik je izšel leta 1580, prevod 1618) v *oktavah* s silabičnimi *enajsterci*. To obliko srečamo nato v pesnitvah razsvetljenca Ignaca Krasicega in romantika Juliusza Słowackega. V nekitični obliki sta silabični *enajsterec* uporabila v več pesnitvah Mickiewicz (npr. Grażyna, Konrad Wallenrod) in Słowacki. Poleg *enajsterca* se je v epiki, pozneje pa tudi v dramatikah uveljavil silabični *trinajsterec*, tako v prevodih antičnih klasikov (prva prevajalca Iliade in Eneide sta bila že Jan Kochanowski in njegov brat Andrzej) in v prevodih francoskih klasicistov — torej v vlogi heksametra in aleksandrinca — kot tudi v izvirnih poljskih delih: v razsvetljenski komediji in v klasicistični tragediji, v romantiki pa v Mickiewiczovem epu Gospod Tadej.

V dolgi dobi od renesanse do romantike silabični verz ni ostal nespremenjen, razvile so se različne stilistične variante. Ena od teh, temelječa na *enjambementu*, miselnem prestopu iz verza v verz, se je pojavila že v renesansi, npr. v Žalostinkah Kochanowskega. Močna pozicija za čustveno, dramatično ali retorično označene besede je ali na koncu prvega ali pa v začetku drugega dela takega prestopa. Funkcionalna uporaba sintaktično-intonacijskih zvez se je spreminjala, tako je bila na primer po klasicistični poetiki obvezna harmonija med stavčno in verzno konstrukcijo, sintaktične meje so bile podrejene verznim konstantam (premoru in klavzuli). To gladko, a enolično melodično linijo so razgibali romantični pesniki s tem, da so uporabljali svoboden *enjambement* in premakljiv premor v epiki (npr. Mickiewicz v Gospodu Tadeju), v dramatikah pa celó neenakozložne verze (npr. Mickiewiczovi Dziady, Słowackega Kordian). S temi svoboščinami so ustvarili nove oblike, ki so že na meji silabičnega sistema.

Prav v nasprotno smer pa so šli poljski romantiki v *liriki*, kjer so uvedli *silabotonizem*. S stališča silabizma je silabotonizem strožji metrični sistem, saj je v njem poleg zlogovne obvezne še naglasna norma. V poljskem silabotonizmu so se pojavile iste stopice kot v našem, vendar je zaradi poljskega akcentskega tipa, tj. zaradi stalnega besednega naglasa na predzadnjem zlogu *naravni ritem trohejsko-amfibrahični*. Pri tem se meja stopic pogosto ujema z besedno mejo, premori se v zaporednih verzih ponavljajo na istih mestih, taka pravilnost pa je za poljski estetski okus, navajen razgibanega silabičnega metričnega tlora, preveč mehanično monotona.

Mickiewicz in Słowacki sta silabotonizem omejila na ozko področje intimne lirike in pri tem pazila na *živi ritem*, ki nima realiziranih vseh metričnih naglasov (iktov). Pravilni silabotonizem se je razširil predvsem v liriki epigonov velike romantične poezije (Wincenty Pol, Bohdan Zaleski, Maria Konopnicka) ter v mladopoljski razpoloženjski liriki konec 19. stoletja.

Poezija *med obema vojnama* je skušala preveč intenzivno ritmičnost omejiti s tem, da je uvajala rezke besedne in sintaktične modulacije, navadno v ekspresivne namene. S takim svobodnim obravnavanjem verzifikacijske sheme je ustvarila podlago za *tonični verz*, to je za verz, ki nima niti ustaljenega zlogovnega obsega niti pravilne porazdelitve naglasov. Njegov relativni silabizem izvira iz enakega števila pomenskih naglasnih celot (polj. »zestro-je«), ki imajo neki povprečen obseg zlogov.

Tonični verzi so v današnji poljski poeziji pogostni, a ne izključni. V vseh doslej omenjenih verzifikacijskih sistemih so se namreč poleg povsem pravih verzov razvile njihove *nepravilne variante*, nekatere že zelo zgodaj, a so še danes žive.

Tudi najnovejša oblika ritmične organizacije, tkim. *svobodni verz*, se je v poljski poeziji pojavila že v pozni romantiki (pri Cyprianu Norwidu), polno pa se je razvila v tkim. *avantgardni poeziji* po prvi svetovni vojni. Ta verz ne navezuje na nobeno od tradicionalnih norm, temveč sproti, vselej znova ustvarja tak ritmični red, kakršen najbolj ustreza konkretni pesniški zasnovi. V *tridesetih letih* se je v okviru svobodnega verza pojavila težnja po omejevanju preostrih nasprotij v dolžini verzov, po zlogovnem in ritmičnem izenačevanju s hkratnim opuščanjem velikih začetnic in ločil ter s slabljenjem sintaktičnega reda, kar je posebno opazno v primerih, ko se stavčna meja ne ujema z mejo verza. Tak verz je značilen tudi za današnjo poljsko avantgardno poezijo. Kljub naštetemu bogastvu verzni oblik pa je ostal *silabični sistem* v poljski poeziji najbolj razširjen. Njemu v prid govori zlasti svobodna izbira naglasnih tipov, ki jih — razen pred premorom in v klavzuli — nič ne omejuje niti glede oblike niti glede količine. (Drugače je v srbohrvatskem silabizmu: poleg cezure in števila zlogov je obvezen določen sistem parnih in neparnih akcentskih celot.)

Tudi *slovenskemu pesništvu* silabični verz v preteklosti ni bil tuj, saj je imel bogato izročilo v protestantski pesmi, vendar je proti koncu 18. stoletja prevladalo *naglasno načelo* tudi v posvetnem pesništvu kot že prej v katoliški nabožni in cerkveni pesmi. To spremembo metrične norme razlagajo verzoologi na več načinov, nekateri (npr., A. V. Isačensko) izključno s tujim vplivom, v našem primeru z vplivom nemške poezije, ki je namesto prvotnega silabizma že pred nami uvedla ritmično členitev verza glede na naglas. Drugi teoretiki pa vidijo vzrok v različnem *jezikovnem gradivu*: silabotonizem je prevladal v tistih jezikih, v katerih besedni naglas ali pa vokalna kvantiteta lahko spremenita pomen besede, (npr. v ruščini *záмок* : *zamók*, *múka* : *muká*; v češčini *dal* : *dál*, *děla* : *dělá*). Med take jezike spada tudi slovenščina, v kateri delujeta celo oba ta fonološka dejavnika, npr. (on) govori: (vel.) govôri: (mn.) gôvori; (vez.) da : (on) dá; brát: (namen.) brát. V tistih jezikih pa, kjer takega nasprotja v besedni fonologiji ni (npr. v poljščini) in se verz oslanja predvsem na nasprotje med rastočo in padajočo *stavčno intonacijo*, se je zakoreninil silabizem. Iz tega sledi, da je vpliv tuje literature zmagal, kadar so njene inovacije ustrezale specifičnim lastnostim domačega jezika.

Zahodne literature, v katerih je pod francoskim vplivom dolgo vladal silabizem, so v 18. stoletju ustvarile svoje klasične verzne oblike in s tem izhodišče za nadaljnje metrične variacije. Tudi v *slovanskih literaturah* se je v dobi razsvetljenstva začelo razpravljanje o verzifikaciji. Ruski pesniki so sredi 18. stoletja namesto silabizma, ki ga je v prejšnjem stoletju iz poljske poezije uvedel Simeon Polocki, začeli uporabljati naglasno načelo, ki ga je nato teoretično uzakonil M. V. Lomonosov. Na Poljskem so prvi teoretiki silabotonizma razpravljali o tem tedaj novem metričnem sistemu, še preden je dobil umetniško obliko v liriki velikih romantikov. Pri Čehih je več desetletij trajal spor med zagovorniki kvantitetnega in naglasnega načela, končal ga je šele Josef Dobrovský v korist silabotonizma.

Pri nas se je, kot je znano, prvi teoretično lotil vprašanja verzifikacije *Marko Pohlin* v svoji slovnici (1768), praktično pa so ga rešile Devove *Pi-*

sanice z uvedbo naglasnega načela. Prešeren je nato ustvaril v silabotonizmu klasične slovenske pesniške oblike in ga s tem uzakonil kot *metrično normo*. Naslednji kronološki pregled naj pokaže, če in kako se je ta norma uveljavljala tudi v prevodih iz poljske poezije.

Prešeren sam je prevedel iz poljščine, žal ne v slovenščino, temveč v nemščino, štiri pesniške tekste: Mickiewiczov sonet *Resignacija* in odlomek iz njegove pesnitve Konrad Wallenrod ter dve Korytkovi pesmi, sonet Igrala si se ... in daljšo pesem Ljubljanskim lepoticam. V svojih slovenskih prevodih iz tuje poezije — iz nemške in angleške — se je srečeval s silabotonizmom, v prevodih iz poljščine pa je bilo treba prenesti v klasični nemški metrični sistem silabični trinajsterec, in to dvakrat še v nenavadni stilistični funkciji — v sonetu. Na to posebnost je opozoril v opombi k prevodu *Resignacije* (*Illyrisches Blatt*, 1837): »Pesniška mera Mickiewiczovih sonetov je trinajstzložna.« Nadomestil ga je z jambskim aleksandrincem, ki ima (neobvezen) premor po šestem, naglasnem zlogu, ohranil pa same ženske rime in s tem trinajstzložni verz. Nasprotno pa je v odlomku iz *Konrada Wallenroda*, ki ga je iz silabičnih enajstercev prelil v jambski ritem, v desetih od šestnajstih verzov ženske rime zamenjal z moškimi in tako verz za en zlog skrajšal. Na drugačen način kot v obeh sonetih je substituiral silabični verz v pesmi *Ljubljanskim lepoticam*: za štirivrstične trinajsterce je uporabil nibelunško kitico s šesterostopičnimi jambi; ti imajo nadšteviljen zlog za tretjo stopico, ki mu sledi odmor (torej tako, kot v silabičnem trinajstercu), rime pa so same moške. Tak verz je tudi v Prešernovih izvirnih pesmih Prekop in Neiztrohnjeno srce.

Že nekaj let pred Prešernovo objavo *Resignacije* v nemščini je Stanko Vraz poskusil presaditi poljski silabični verz na slovenska pesniška tla, ko je za nameravani graški literarni zbornik Cvetlice prevedel okoli petdeset ljudskih pesmi — krakovjakov in tri umetne pesmi, med njimi Mickiewiczovo balado *Očetova vrnitev*. Kot Vrazove izvirne slovenske pesmi so tudi ti prevodi zaradi narečne in tuje, iz raznih slovanskih jezikov prevzete leksike ter zaradi nenaravnih besednih naglasov jezikovno neustrezni, vendar z metričnega vidika zanimivi, saj je med njimi tudi prvi znani slovenski prevod poljskega enajsterca. Podan je v peterostopičnih jambih; ker pa se enajsterci izmenjujejo s trohejskimi osmerci, jih lahko beremo tudi kot troheje z začetnim nepoudarjenim zlogom. Npr.

Domu ni tate: zvečer ga in rano
v solzah čakam in bolesti;
nadute reke, v smrečji zver neznana,
polno zbojnikov na cesti.

(A. Mickiewicz, *Očetova vrnitev*)

Manj dosleden je silabotonizem v prevodu *krakovjakov*. Ohranjena je dvovrstična kitica iz dvanajstercev, ki jih diereza deli na dva enaka dela; v tem okviru se v izvirniku poljubno menjavajo troheji in amfibrihi, ti pa se pri petju zaradi dvočetrtinskega takta preakcentuirajo in spremenijo v troheje, s tem pa silabični verz v silabotoničnega. Npr.

Żebyście poznali | prawego Polaka,
będę wam tańcząc | śpiewał krakowiaka.

V prevodu je povečini trohejska mera, vendar ne v vseh krakovjakihi, kot nam pokaže isti primer:

*Da bote poznali pravega Poljaka,
bodem vam plesaje zapel krakovjaka.*

Približno ob istem času je verjetno za isti neizdani zbornik prevedel Vrazov rojak *Fran Miklošič* iz Mickiewiczovega cikla Krimskih sonetov *Akermanske stepe* pod naslovom Domovina. Ta še z »mladeniško roko« za-
pisani prevod je našel Miklošičev naslednik na dunajski univerzi Vatroslav Jagić v njegovi zapuščini ter opazil v njem več popravkov, kar kaže, da mu prevajalec ni mogel dati zaželenih oblike in ga zato tudi pozneje ni objavil. Res so ostale nekatere narečne besede in vsebinske ohlapnosti, a ritem, ki nas posebno zanima, je v tem prvem znanem slovenskem prevodu poljskega soneta jambski, tak, kot v Prešernovih sonetih, ki jih je Miklošič gotovo dobro poznal. Ni se bil odločil za nekoč, v Pisanicah, tako priljubljeni aleksandrinec z dierezo po šestem zlogu, kakršnega najdemo v Prešernovem nemškem prevodu Resignacije, temveč je jambski ritem sprostil s premakljivim premorom, ohranil pa same ženske rime. Npr.

*Po suhi plavam zdaj ravnici oceana,
Voz trava krije, voz ko ladja brodi;
Po šumnih senožetih mnogi cvetov rodi
Obdajejo erdeče otoke burjana.*

Miklošičev je tudi prvi objavljeni slovenski prevod iz poljske poezije — pesem Lipa (Na lipę) Jana Kochanowskega. Natisnjena je bila na Dunaju 1853 v Slovenskem berilu za 5. razred gimnazije, ki ga je prevajalec sam uredil. Vprašanje substitucije silabičnega trinajsterca je tu poizkusil drugače rešiti kot v prej navedenem sonetu: odločil se je za sedemstopični jamb, torej za 14 zložni verz s samimi moškimi rimami, in ga razčlenil na več načinov, v polovici od dvanajstih verzov s premorom po sedmem, nenaglašenem zlogu, kot v izvirniku.

*Prijatelj, sedi se pod mene, in oddahni si —
Ne bo te tukaj gorko peklo sonce, veruj mi,
Naj lih stoji nad nama, naj vse dreva senčico
Ljudem, živalim potnim, zevajočim kratijo;
Prijetno hladni vetri tukaj zmirom vejejo,
Slaviči tukaj in škerjanci vedno pejejo,
Marljive bčele s cvetja mojega dišečega
Med zbirajo za mizo ljubega mi soseda,
In s tihim svojim šumom delam dostikrat tako,
Da v mili moji senci potniki zadremljejo;
Res jabolk sladkih ne rodim, vendar me gospodar
Časti kot verta hesperiskega naj lepši dar.*

Moška rima je realizirana na vse tri v slovenščini možne načine: tako da se ujemata dva naglašena vokala (gospodár — dár), naglašen vokal z nenaglašenim (takó — zadremljejo), ali dva nenaglašena vokala, ki pa dobita v končni poziciji kratek sekundarni akcent (oddahni si — veruj mi).

Uporaba *moške rime*, ki je v poljski poeziji zaradi trohejsko-amfibrahničnega značaja tega jezika zelo redka, možna le pri enozložnicah, je utemeljena glede na pogosti končni naglas slovenskih besed. Tudi literarni teoretiki (npr. Jiří Levý) imajo moško rimo za primerno pri prevajanju poljskih trinajstercev, in to z utemeljitvijo, da je ta verz le poljski paroksitonezi prilagojeni aleksandrinec, ta pa ima tako ženske kot moške rime.

Prve objavljene prevode iz poezije Adama Mickiewicza (dolgo so veljali za sploh prve natisnjene slovenitve poljskih verzov) je pripravil nekdanji Miklošičev dunajski študent *Matija Valjavec*. Bili so to vsebinsko in oblikovno različni primeri romantične poezije: pesnitev *Farys* (prev. 1856), prvi trije *Krimski soneti* (prev. 1857) in balada *Očetova vrnitev* (1867). Že drugič sta bili, pač po naključju, prevedeni dve Mickiewiczovi pesmi — *Akermanske stepe* in *Očetova vrnitev*, nova pa je v romantiki zelo priljubljena pesnitev *Farys*, ki je odmev romantičnega zanimanja za Orient in je v izvirniku označena kot *kasida*. Obe besedi sta arabski: *faris* je častni naslov za jezdeca, torej isto kot srednjeveški vitez, *Ritter*, *chevalier*; *kasida* pa pomeni »namensko pesnitev«, neke vrste *odo*. Ta pesniška vrsta je že v klasicistični dobi zaradi svoje ekspresivne vsebine — v Boileaujevi poetiki označene kot »lirski nered« — dobivala posebno ritmično organizacijo, ki se je pri poljskih romantikih razmahnila v tkim. *nepravilnem silabizmu*. Bistveni zanj so verzi različnih dolžin, pri tem pa tudi ni nujno da se rimajo le enakozložni verzi kot v klasičnem silabizmu. Verz, ki ima v kompoziciji posebno funkcijo, včasih sploh nima rimanega para. Pri tem pa ohranjajo vsi verzi kot silabično konstanto premor na tradicionalno določenem mestu.

Farys obsega 167 verzov, razdeljenih v 22 kitic raznih oblik, ki so sestavljene iz osmercev, enajstercev in trinajstercev. *Valjavec* je zvesto posnel obliko kitic, ohranil same ženske rime in v daljših verzih skoraj vedno tudi premor, sicer pa silabični osmerek nadomestil s silabotoničnim, trohejskim, npr.

*Léti, vranec belonogi!
S poti gore, s poti logi!,*

enajsterec in trinajsterec pa z jamskim. Npr.

*Ko ladja, kadar odbeži od zemlje,
Po sinjem zvija se kristalu sladno...*

*Tu na mejah puščave skale so na straži,
Na Beduina z divjim gledajo ozirom...*

V *sonetih* je obdržal trinajstzložni verz, a mu dal jamski ritem, upošteval premor celo kot konstanto, prav tako žensko rimo. S tem je ustvaril izvirniku zelo zvest metrični vzorec za slovensko silabotonično verzijo poljskega soneta. Npr.

*Na suhega širjavo splavam oceana,
Moj voz se vdira, vgreza v sé ga zelenjava;
Ko čoln po valji loke, rožnem morji, plava,
Koralnih se otokov varujem burjana.*

V prevodu balade *Očetova vrnitev* je ravnal bolj svobodno, kar je tudi poudaril v podnaslovu. Spremenil je kitično zgradbo tako glede dolžine ver-

zov kot zaporedja in vrste rim, kjer srečujemo spet moško rimo. V primerjavi z Vrazovim rokopisnim prevodom te balade je Valjavčev ritmično enoten, trohejski. Tudi v jezikovnem pogledu je brez koseskizmov, kakršni so kazili prejšnje njegove prevode.

Naslednji prevajalec poljske poezije je bil šele *Josip Murn-Aleksandrov*. V svojo pesniško zbirko je nameraval vključiti tudi dva prevoda iz Mickiewicza, *Odo na mladost* in *Renegata*. V izvirni *Odi na mladost* se spet srečujemo z že omenjenim nepravilnim silabizmom: med pretežno osemzložnimi verzi so na pomensko izpostavljenih mestih osamljeni enajsterci in trinajsterci, a vsi pravilno silabično zgrajeni, s premori in ženskimi rimami. Murn je ta silabizem prelinil v slovenske jamske in trohejske verze različnih dolžin, pač pa ohranil ženske rime in te celo v enakem zaporedju, kar je povzročilo tudi nekaj jezikovnih deformacij. Npr.

*Brez src, brez uma — to so ogrodja!
Mladost, podaj mi krila,
naj nad mrtvim vzplavam svetom
tja, kjer duša poživi slobodja,
ustvarja čuda ogenj poln razsodja,
kjer tla potresena so z zlatim cvetjem
in nad so nova oblačila! . . .*

O vsebinskih odmikih tu ne bo govora, ker ne gre za analizo celotne pesmi, temveč le za metrično substitucijo verza.

Renegat, »turška balada«, kakor jo je označil Mickiewicz, je sestavljena iz štirivrstičnih kitic, v katerih se prepletata po dva rimana deseterca in osmerca s stalnim številom metričnih naglasov, kar občutimo kot izrazito ritmizacijo silabičnega verza. Murn je upošteval naglase, število nenaglašanih zlogov pa spremenil, tako da lahko govorimo o prvem toničnem prevodu poljskega silabičnega verza. Npr.

*Kar se je nedavno zgodilo v Iranu,
povem zdaj svetu vsemu,
na kašmirskem se zibal divanu
paša je v svojem haremu.*

V začetku našega stoletja je tudi *Vojeslav Molè* objavil svoje prve prevode iz poljske romantične poezije — tri Mickiewiczzeve *Krimske sonete* in Slowackega pesnitev *V Švici*. Molè je bil spričo odsotnosti prevajalske tradicije tako rekoč na novo postavljen pred vprašanje slovenske substitucije silabičnega verza. Rešil ga je tako, da je Mickiewiczov sonetni trinajsterec in Slowackega lirsko-epski enajsterec prenesel v naš tradicionalni jamski ritem, a med ženske rime v sonetu — pod vplivom naše moderne — vpletal tudi moške in s tem ustvaril neprisiljen, še danes živ pesniški izraz. Npr.

*Poglej v prepad: nebesa, glej, tam vznak ležeča,
so morje. Sred valov je gora — ptič krilat,
zadet od strele — ranjenih peres škrlat
v obroč razgrnila kot mavrica iskreča . . .*

(Gora Kikineis)

Ob istem času je izšel *prvi slovenski knjižni prevod* iz poljske poezije, Mickiewiczova pesnitev *Grażyna* (1909). Pripravil ga je manj nadarjeni, a izredno delavni panslavistični entuziast *Matija Trnovec*, s psevdonimom Matvej Andrejevič Lamurski. Ritem je v njegovem prevodu silabotoničen, realiziran v pravilnih jamskih enajstercih s samimi ženskimi rimami, a zaradi neslovenskih oblik in bombastične leksike, zajete iz raznih slovanskih jezikov, je ta prevod neustrezen. Npr.

*Cemdal temnejše, sever hladno veje,
V dolinah megle, nebom luna plava,
V oblakov črnih skriva se odeje,
le redko izza istih pogledava;
Ves kraj podoben je podzemni jami,
Nebo pa je podobno izbi v hrami,
A luna oknu, koder dan nastava.*

Medtem ko so doslej omenjeni prevajalci tudi poljski silabični trinajsterec nadomeščali s tradicionalnim slovenskim silabotoničnim verzom, je z drugačnega vidika ta poljski verz obravnaval *Tine Debeljak* v svojih številnih prevodih, od posameznih Žalostink Kochanowskega (1930) prek nadaljnjih pesmi tega avtorja, odlomka iz Mickiewiczovega epa *Gospod Tadej* (1934) vse do knjige *Kitica Mickiewiczovih* (1943). V opombah k tej knjigi je svoje nazore sam takole razložil:

»Kar se tiče metra v »Gospodu Tadeju« še posebej, to-le: pisan je v neke vrste aleksandrincu, vendar tako svobodno, da nima — če ga beremo v naglasnem sistemu — niti vedno enako število poudarkov. Zato sem ga l. 1934. prevajal svobodno po posluhu ter ga nisem hotel vklepati v shematičen metrum, kakor ga je češki ali hrvaški prevod. To shematičnost v prevodih sem prišteval na račun realističnega časa, ki je ljubil strogo merjene oblike, metrum, ne ritem. Odvrčalo pa me je od njega še to, da ima vsak teh prevajalcev — drugačno shemo...»

Ko sem prevel po posluhu že skoraj tri knjige, sem šele naletel pri prof. Pigoniu v eni sodobnih najpopolnejših izdaj Pana Tadeusza (Biblioteka narodowa 1929, Ser I. Nr. 83) v o p o m b i k v e r z u III. 324: »Ritem te vrstice je drugačen od splošnega v pesnitvi. Povsod drugod pripada cezura po sedmem zlogu ter je ženska (z akcentom na predzadnjem zlogu), edino tu je po šestem in to po enozložni besedi«. Zaradi tega sem prevedel še enkrat te speve tako, da sem cezuro, kolikor sem mogel, postavil po sedmem, ženskem zlogu, vendar sem si tudi tu in tam pomagal s sestavljenimi besedami ali enklitikami in si ohranjal neko svobodo.«

Prevajalec se sprva očitno ni zavedal, da za silabične verze ni značilno »enako število poudarkov«, ker pač niso grajeni po naglasnem načelu (tako kot za silabotonični verz ni obvezen premor na stalnem mestu). Tudi mu ni bilo znano, da sta v češkem in srbohrvaškem jeziku dva različna verzifikacijska sistema — silabotonični in silabični — in zato v prevodu dve različni metrični shemi. Svobodni verz v svojem prevodu utemeljuje z odporom do realističnega časa, ki da je »ljubil metrum, ne ritem«. Ta opomba kaže, da ima pri iskanju metrične podobe tujega verza v domačem jeziku pomembno vlogo ne samo tradicija, temveč tudi literarni okus dobe. Debeljak je poznal Moletove prevode, saj je nekaj sonetov celo vključil v svojo knjigo, vendar

je bil odločilnejši vpliv *ekspresionistične poetike*, ki je tudi v obliki odklanjala harmoničnost in v zvezi s tem silabotonizem. Pri tem oddaljevanju od metrične norme pa obstaja nevarnost, da se namesto ritmične razgibanosti pojavi v izrazu okornost. Za primer naj bo Debeljakov prevod pesmi Jana Kochanowskega *Na lipo* (1934), ki smo jo že spoznali v Miklošičevem prevodu:

*Gost moj, sédi v senco mojo in odpočij!
Sonce tu te ne doseže, verjemi mi,
čeprav se najviše popnè; navpične pramene
pod drevesa potegnejo sence položene.
Tu vedno hladni vetrovi s polja vejó,
tu slavci in vrabci hvaležno ščebečejo;
z mojih dehtečih cvetov prepridna bučela
nabira medú, da posladká nam prazniška jela,
O, in tako moč moje tiho ima šepetanje,
da človeka brez truda prevzamejo sladke sanje,
Sadov sicer ne rodim, vendar me gospodar časti,
da me, kot najboljše drevo iz zlatega vrta, goji!*

V *Gospodu Tadeju* — in v drugih trinajstercih iz zbirke *Kitica Mickiewiczovih* — mu po uvedbi premora za sedmim zlogom verz pogosto razpade v dva enaka dela (7+7), ker po premoru začenja (po zgledu verzov v nibelunški kitici) z nepoudarjenim zlogom, to pa ruši metrični impulz, ker se taki verzi pojavljajo med ne več »svobodnimi«, temveč čisto pravilnimi silabotoničnimi, jamskimi. Npr.

*O LITVA — DOMOVINA, ti si kakor zdravje!
Kako si dragocena, tisti le spoznal je,
ki kdaj te je izgubil! V lepoti vsej z vso vabo
te zrem zdaj in opevam, koprneč za tabo!*

Medtem ko je za trinajsterec Debeljak vztrajno iskal ustrezen slovenski ekvivalent, se je ob prevajanju silabičnih enajstercev (Epilog h *Gospodu Tadeju*) ravnal po domači metrični normi in jih nadomeščal z jamskimi verzi. Enajsterce v Slowackega pesnitvi *Oče okuženih* — v njih je ob vseh silabičnih konstantah opazna tonizacija — pa je (1939) prevedel tonično, s stalnimi štirimi pomenskimi naglasnimi celotami in z različnim številom nenaglašanih zlogov. Tudi rime — ženske in moške — svobodno menjava. Npr.

*Trikrat se zlati je mesec povrnil,
kar tu na pesku sem šotor razgrnil.
Žena mi majhno je dete dojila,
s sabo imel sem tri hčerke, tri sine —
družinico vso. Zdaj peščena gomila
prekriva jo tu... Devetero kamel
hodilo vsak dan tja na peska sipine
trgat nadmorsko, tatarsko je zel,
v mrak pa so v krogu se spat položile
tu, kjer po ognju ni nič več sledu.*

Težnja po večjem upoštevanju metričnih navodil silabičnega trinajsterca je opazna tudi v prevodih *Dušana Ludvika*. Sam pravi v pojasnilih k prepesnitvi Mickiewiczevih *Krimskih sonetov* (1949): »Krimski soneti se berejo kot moderni verzi... Mickiewiczev verz ima trinajst zlogov in ni merjen po nam znanih metričnih pravilih, to je pravzaprav prosti verz... Ohranil sem trinajstzložni prosti verz..., v nekaj malo primerih pa sem razširil verz za en zlog, da ne bi zabrisal lepote originala.«

Od konstant silabičnega trinajsterca je torej v prevodu ohranjena poleg svobodne izbire naglasnih tipov še enakozložnost in ženska rima, ne pa tudi premor za sedmim zlogom. Za primer naj bo že iz Moletovega prevoda znana kitica 16. Krimskega soneta:

*Poglej v prepad — nebo v brezdanjem dnu ležeče,
je mórje. Zdi se: sred vod je jamborna krila
od strel zadeta ptica — gora razgrnila
v krogu, širšem od loka mavrice blesteče.
(Gora Kikineis)*

Silabične enajsterce v Słowackega lirski pesnitvi *V Švici* pa je Dušan Ludvik prepesnil v našem klasičnem jambskem ritmu in celo s samimi ženskimi rimami (Lirika, 1973).

Klasični slovenski silabotonični verz je aplicirala tudi avtorica tega članka, tako ob prevajanju lirskih pesmi Słowackega (Lirika, 1973) kot Mickiewiczevih pesmi in odlomkov iz pesnitev (1967) ter njegovega epa *Gospod Tadej* (1974).

Da taka odločitev za tradicionalni metrični tloris pri prevajanju klasične poljske poezije ni anahronistična, dokazujejo poleg že omenjenih novejših silabotoničnih prevodov prav tako v duhu Prešernovega izročila prepesnjeni Mickiewiczevi verzi *Jožeta Udoviča* (prvotno v prevodu Jastrunovega romana o Mickiewiczzu, nato v knjigi *Pesmi in pesnitve*, 1967), še posebno pa obširni izbor iz lirike *Jana Kochanowskega*, ki ga je (1976) pripravil *Lojze Krakar*. Žalostinke so prepesnjene v jambskih trinajstercih s samimi ženskimi rimami, v krajših pesmih pa srečujemo tudi trohejske in amfibrahčne verze ter poleg ženskih tudi moške rime. V spremni študiji Krakar pripominja, da bi bilo idealno poljski klasični trinajsterec prevajati z našim klasičnim enajstercem, ko bi pri tem ne trpela pomenska plast verza. S tem se je dotaknil zelo pomembnega vprašanja stilistične funkcije posameznih verznihih formatov. Vloge, ki si jih v klasični poljski liriki in epiki delita, kot smo videli v uvodu v ta pregled, silabični enajsterec in trinajsterec, opravlja v Prešernovi poeziji jambski enajsterec sam. Prav to pomanjkanje klasičnega domačega pesniškega zgleda za trinajsterec v enaki funkciji kot v izvorniku je bilo nedvomno glavni vzrok za težave pri iskanju ustrezne substitucije, težave, kakršnih pri prevajanju silabičnega enajsterca, ki je prav tako metrično svoboden, nestopičen verz, ni bilo.