

# O prevajanju pesniških podob

## 1

Pisatelj je glede na besedišče in jezikovna pravila razmeroma utesnjen, zato pa ima neprimerno večje, čeprav seveda ne neomejene možnosti pri izbiri oz. kreaciji podob, ki z njimi svoja videnja izraža na najbolj nazoren, zgoščen in celovit način. Termin *podoba* je sicer nekoliko neostra, vendar kljub temu prikladna oznaka za tiste posebne jezikovne tvorbe, ki nastanejo z različnim povezovanjem dveh reči, bodisi zavoljo njune podobnosti bodisi zaradi njune skupne včlenjenosti v kako časovno, prostorsko ali duhovno celotnost. Podobe niso torej samo metafora in komparacija, ampak tudi metonimija in njej sorodne figure, ki pa ne morejo doseči ekspresivne izvirnosti metafore. Visoka gostotna stopnja izraza in izkustva, ki je nasploh značilna za podobe, je namreč ravno pri njej najvišja; to lastnost imenitno ponazarja tudi v metaforološki literaturi<sup>1</sup> ne znani verz Williama Blaka »To see a World in a Grain of Sand« – »V Zrnu peska videti ves Svet«, ki tako preveden uvaja slovenski izbor Blakove poezije.<sup>2</sup>

Poleg teh, imenujmo jih enofigurnih podob, ki so najpogostejše, obstajajo še t. i. razpredene podobe, običajno sestavljene iz komparacije in metafore, bodisi da komparacija podobo uvaja in ji nato sledi metafora, ali pa da po metafori komparacija podobo sklene.<sup>3</sup> Podobe sicer lahko nastopajo posamezno, tako rekoč neodvisno druga od druge, neredko pa so vendarle

---

Prvič obj.: Počaj-Rus, Darinka et al. (ur.): *Zbornik predavanj* (Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 27). Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1991, str. 179–195.

1 Newmark 1981, str. 96.

2 Blake, str. 7

3 Ullmann omenja neko ameriško disertacijo iz l. 1953 o Proustovih podobah, v kateri je avtor naštel 4578 enot. Ullmann meni, da točnega števila Proustovih podob ni mogoče navesti, ker je velik del njegovih komparacij in metafor med sabo prepletenih in nerazdružljivo povezanih. Ullmann 1964, str. 133.

integrirane v večje istovetne sklope; med sabo so namreč lahko povezane na več načinov, denimo po skupnih izviri ali po temah, saj govorimo npr. o gledaliških, medicinskih in drugih podobah. Posebna vrsta takega asociacijskega sestava je združba več podob, ki jo oblikujejo matica in nekatere druge podobe, ki iz nje izhajajo oz. se nanjo navezujejo, pojavijo se pa na različnih mestih teksta, tako kakor na več mestih z zemljo pokrite mladike matične rastline poženejo korenine. Prav na to predstavo se očitno opira Albert Henry, ko posrečeno govori o semantičnih grebenicah metafore (podobe).<sup>4</sup>

Naše razpravljanje vodi prepričanje, kakó podobstvo – s tem izrazom označujemo celoto podob denimo kakega teksta, avtorja ali obdobja – ni okrasje, ni nekaj, kar je umetnini od zunaj nanese oz. dodano, ampak da je bistveni element pesniške strukture in karakteristike, ki ima v tekstni konfiguraciji izredno pomembno funkcijo. Spričo svoje specifičnosti pa so ta peščena zrna svetov, ta jezikovna mikrovezja – če še mi tvegamo kako metaforo – pri prevajanju iz enega jezika v drugega izpostavljena veliko večjim nevarnostim kakor druge ubeseditvene sestavine, saj lahko postanejo morebitne spremembe v njihovih prevedkih za tisto delo mnogo usodnejše.

O problemu prevajanja pesniških podob obstaja literatura, ki pa ni prav obsežna.<sup>5</sup> Zanimanje, ki ga avtorji kažejo za ta problem, in stališče, ki ga zavzamejo, pa je seveda zelo različno. Po eni strani npr. Rudolf Zimmer v svoji knjigi z obetajočim naslovom *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache* sicer razpravlja o prevajanju arhaizmov, dialektizmov in sociolektov, o metaforiki pa takorekoč ni govora, čeprav ga zanima, kot beremo v naslovu, predvsem oblikovno oz. izrazno bogato strukturirani jezik. Po drugi strani pa se Raymond van den Broeck nekako opravičuje, da se loteva metafore ločeno od drugih pesniških sredstev, se pravi, da obravnava posebej nekaj, kar je v resničnosti združeno, saj je prevedljivost metafore v konkretnem tekstu pač odvisna od njenih odnosov do drugih, npr. sintaktičnih in prozodičnih elementov.

Mnogo številnejše od teoretičnih razmišljanj so empirične študije, ki se na temelju ožje ali širše tekstne baze ukvarjajo z vprašanjem prevoda pesniških podob. Med novejšimi deli je zanimiva obsežna monografija jezikoslovca Uweja Kjära *Omara vzdihuje (Der Schrank seufzt)*, po avtorjevi lastni izjavi prva empirična raziskava, ki statistično obravnava določen tip metafore v več literarnih delih. Gre za glagolske metafore, ki so ekscerpirane iz enajstih pripovednih del nemške in šestih del švedske povojne literature,

4 Henry 1971, str. 136.

5 Prim.: Dagut 1968, Waard 1974, Kupsch-Losereit 1977, Broeck 1981, Newmark 1981.

se pravi, da je bila nemščina v prvem primeru izhodiščni, v drugem pa ciljni jezik. Bolj kakor podrobna statistična analiza, ki natančno ugotavlja, koliko metafor je bilo nasploh zajetih, kakšna je njihova povprečna gostota na stran ipd., sta zanimiva naslednja podatka: prvič, da so žive, inventivne metafore, ki jih Kjär imenuje okazionalne, v obeh povojnih prozah, nemški in švedski, zelo pomembno in pogosto stilistično sredstvo, in drugič, da je proti pričakovanju prevedenih kar 67 % glagolskih metafor, s čimer je po avtorjevem mnenju ovržena trditev, da so te figure težko prevedljive. Kljub temu, da je ostalo 33 % metafor neprevedenih, ali kakor to imenuje Kjär, nevtraliziranih, pa je njihovo skupno število v ciljnem jeziku vendarle večje, saj je iz nemetaforičnih sintagem v izhodiščnem jeziku nastalo v ciljnem za 15 % novih, t. i. kompenzacijskih glagolskih metafor, in tako jih je sedaj skupaj kar 82 %! S tem podatkom o visokem odstotku metafor je po avtorjevem mnenju kvantificirana teza, ki zahteva od literarnega prevoda kreativno predelavo izvirnega teksta.

Za svoje delo, ki ga razume kot prispevek k raziskovanju *rezultatov prevajanja*, katerim da je posvečena prešibka pozornost, je Kjär izdelal posebno sistematiko prevodnih rezultatov. Ta klasifikacija, ki pozna tri glavne skupine in sedem podskupin, seže od maksimalne ekvivalence, kjer gre za popolno formalno in semantično-leksikalno ujemanje, preko nevtralizirane, prostega in neustreznega prevedka do prevodne vrzeli, kjer metafora iz izhodiščnega jezika nima korelata v ciljnem jeziku niti kot metafora niti kot nemetaforična parafraza.

Kjärova sistematika ni samo prepričljiva, ampak tudi uporabna, saj opozarja na raznoličnost pojavov, do katerih pride pri prevajanju pesniških podob. Za naš sestavek, ki obravnava samo nekaj prevodnih primerov in se torej opira na omejeno gradivo, je njegova precizna kategorizacija sicer preokorna, vendar ne trdimo, da je pri našem obravnavanju ne upoštevamo, pa čeprav uporabljamo dvojico pojmov, ki je pomensko relativna: *podprevedek* in *preprevedek*.<sup>6</sup>

## 2

Tretje poglavje Dickensovega romana *Pusta hiša* je eno tistih, ki jih pripoveduje Esther Summerson. Pripovedovalka v njem na kratko opiše, kako so jo kot štirinajstletno siroto iz hiše njene pravkar umrle tete, ki jo je kot nezakonskega otroka strogo vzgajala, odpravili v drug kraj v šolski zavod:

<sup>6</sup> Pojmovna para sta nastala po analogiji Gjurinove dvojice *podprevedek* in *nadprevedek*, ki pa ju uporablja z drugačnim pomenom. Gjurin 1980.

Ko mi je [gospa Rachael] dala mrzel poslovilni poljub na čelo, *kakor bi padla name kaplja ledene vode s kamnitega nadzidka* – dan je bil zelo mrzel – sem se čutila tako bedna in skesana [...].<sup>7</sup>

Bistvena značilnost, ki opredeljuje ves navedeni prizor, je mraz: mrzel je gospejin poljub, mrzla je kaplja, ki ga z njo pripovedovalka primerja, in mrzel je dan, ko se to dogaja. Seveda je povsem očitno, da ta mraz ni samo meteorološki pojav, ampak da je hkrati tudi emocijska prvina, ki konstituira celotno ozračje, se pravi, da nizka zunanja temperatura konotira brezčutnost in čustveni hlad.

Osrednjo vlogo v tem navedku ima seveda komparacija. Poljub namreč ni samo primerjan z ledeno mrzlo kapljo, ampak ta kaplja kane – kar je pomenljivo – s kamnitega nadzidka, in ne, denimo, z drevesa oz. veje. Komparacija potemtakem kar z dvema, med sabo povezanimi pojmom, ledenostjo in kamnitostjo, v podobi podkrepljuje izpovednost prizora; in s tem je figura postala žarišče njegove celotne klime.

Če pa prevod v to komparacijo namesto kaplje ledene vode vpelje kapljo *odtajanega snega*,<sup>8</sup> potem se celotna slika kajpada premakne in se njena ostrina zabriše, saj kopnečega snega ne povezujemo s strupenim mrazom, ampak s prijaznim, najbrž celo spomladanskim vremenom, skorajda gotovo pa pomislimo na sonce in toploto. Neustrezni prevod je potemtakem z implicirano višjo temperaturo če že ne izničil, pa vsaj oslabil konsistentnost, funkcionalnost in s tem seveda tudi učinkovitost navedene Dickensove komparacije, pri čemer sploh ni – na kar kaže prav tako opozoriti – posegel v njene formalne prvine.

Medtem ko gre pri zgornji Dickensovi figuri samo za komparacijo, pa imamo v naslednjem primeru opravka z razpredeno podobo. Nanjo naletimo v odlomku Andričevega romana *Most na Drini*, kjer je Avdagova Fata, ki bi se morala proti svoji volji poročiti z Mustajbegovim sinom, razpeta »med svojim *ne* in očetovim *da*«; in iz tega brezupno nerešljivega položaja skuša najti izhod:

Ta košček poti je obletavala njena misel nenehavno od enega konca do drugega, prav *kakor drsi čolniček skozi tkanje*. Od meščeme čez pol trga in čez tržnico do konca mosta, od tam pa se je pri priči vračala kot pred prepadam

7 »When she gave me one cold parting kiss upon my forehead, like a thaw-drop from the stene porch – it was a very frosty day – I felt so miserable and self-reproachful [...].« Dickens, *Bleak House*, str. 70

8 »Kako mi je dala mrzel poslovilni poljub na čelo, kakor bi padla name *kaplja odtajanega snega* s kamnitega nadzidka – dan je bil zelo mrzel – sem se čutila tako budna in skesana [...].« *Pusta hiša*, str. 29.

čez most, tržnico in skozi trg do meščeme. In tako kar naprej: tja – nazaj, tja – nazaj! *Tu se je tkala njena usoda.* (8. pogl.)

Prevajalec je glavne značilnosti podobe sicer ohranil, vendar jo je v uvodnem komparacijskem delu sematično oškrnil, ko je Andrićev komparand »kao što čunak leti kroz tkanje« neustrezno prevedel s »kakor drsi čolniček med prejo«. <sup>9</sup> Celotna podoba je sedaj osiromašena, saj metaforično tkanje usode nima več tkalskega ustreznika v izhodiščni komparaciji.

V Flaubertovem romanu *Gospa Bovaryjeva* je o Charlesu Bovaryju zapisanih precej vrednostnih sodb, ki izvirajo najpogosteje iz subjektivne perspektive njegove žene Eme, oglašča pa se tudi pripovedovalec, čigar odnos do Charlesa je, čeprav resda redkeje, vendarle kar nekajkrat očiteno, kot denimo v naslednji podobi:

[...] z mirno dušo in zadovoljnim telesom je premleval svojo srečo kakor ljudje, ki še po večerji prežvekujejo okus zaužitih gomoljik. (1. del, 5. pogl.)

Zavoljo njene idiomatičnosti je za besedno zvezo *premlevati svojo srečo* značilna pravzaprav nevtralna lega. Kakor hitro pa ta idiom povežemo s sosednjo komparacijo, ni nikakršnega dvoma, da glagol *prežvekovati* revitalizira očitno metaforičnost glagola *premlevati*, se pravi, da se močneje zavemo njegovega prvotnega pomena, ki je sicer v običajni rabi tako rekoč zabrisan. Intenzivnost podobe, ki z obema pomensko bližnjima glagoloma *ruminer* in *mâcher* očitno sugerira Charlesovo instinktivno animaličnost, pa je prevajalec oslabil s tem, da je zapisal, kako je Bovary *premišljeval* svojo srečo, in ne – kot bi se glasil ustrezní prevod – premleval. <sup>10</sup>

Nič kaj laskava ni tudi druga pripovedovalčeva sodba o njegovem duševnem habitusu, ki jo razbiramo iz tehle vrstic:

Charlesovi pogovori so bili plitvi kakor ulični pločnik in vsakdanje misli so se po njem sprehajale v svoji navadni obleki, ne da bi vzbudile čustvo, smeh ali sanjarjenje. (1. del, 7. pogl.) <sup>11</sup>

In čez nekaj poglavij naletimo še na tole Emíno ugotovitev:

<sup>9</sup> *Na Drini ćuprija*, str. 130; *Most na Drini*, str. 146–147.

<sup>10</sup> Flaubert: *Œuvres* I, str. 356; *Gospa Bovaryjeva*, str. 49.

<sup>11</sup> »La conversation de Charles était plate comme un trottoir de rue, et les idées de tout le monde y défilaienť, dans leur costume ordinaire, sans exciter d'émotion, de rire ou de rêverie.« *Œuvres* I, str. 362.

[...] *zdelo se ji je, da je bila preko suknje razgrnjena vsa plitvost njegove osebe.* (2. del, 5. pogl.)<sup>12</sup>

Imamo vtis, kakor da kratka Emina sodba o Charlesovi plitvi nepomembnosti dopolnjuje prejšnjo pripovedovalčevo negativno oznako njegove osebnosti, ki jo zelo nazorno in sugestivno izraža podoba, sestavljena iz dveh med sabo tesno sprijetih členov, kratke uvodne komparacije in daljše metafore, izpeljane iz te komparacije.

Presenetljivo je, da je prevajalec ohranil Emino kratko sodbo o moževi plitvosti, ki pa sedaj ni več povezana s tisto slikovito izraženo plitvostjo v prejšnji razpredeni podobi, zakaj ta podoba je v prevodu ne samo bistveno predrugačena, ampak je njena prvotna domiselna zgradba tako strukturno kakor tudi semantično osiromašena; obledeli prevedek se namreč glasi takole:

Charlesovi pogovori so bili pusti kakor cestni tlak; vsakdanje misli v svoji navadni obleki, brez ganljivosti, ki niso budile ne smeha ne sanjarije.<sup>13</sup>

V naslednjem prevedku iz prvega poglavja Zolajevega romana *Nana*, ki se skuša kar najtesneje nasloniti na osnovek,<sup>14</sup> je opisan prizor iz pariškega gledališča ob pričetku premierske uprizoritve Plavolase Venere, ki je prva igralska vloga naslovne junakinje:

Uvertura se je že začela, ljudje pa so še vedno prihajali. Zamudniki so prisilili cele vrste gledalcev, da so se dvignili, lažna vrata so loputala, v kuloarjih so se *prepirali močni glasovi*. Hrup pogovorov ni prenehal [...]. Bila je zmeda, *gneča premikajočih se glav in rok*, eni so se poskušali usesti kar najbolj udobno, drugi so vztrajno ostajali pokonci, da bi še zadnjikrat pogledati okoli sebe.

12 »[...] elle y trouvait étalé sur le redingote toute la platitude du personnage.« *Œuvres I*, str. 417.

13 *Gospa Bovaryjeva*, str. 59.

Izmed sedmih pregledanih prevodov tega romana, dveh angleških (Eleanor Marx Aveling & Paul de Man 1965, Alan Russell 1950), dveh nemških (Ilse Parker & Ernst Sander 1972, Walter Widmer 1970) in treh srbskohrvatskih (Josip Matijaš 1967, Vera Naumov 1968, Cveta Kotevska 1975), sta samo Russell in Widmer ohranila v celoti podobo s plitvim pločnikom, po katerem se sprehajajo navadno oblečene preproste misli. Nobeden izmed teh sedmih prevajalcev oz. prevajalskih dvojic pa ni s to podobo povezal plitvosti iz Emine sodbe.

14 »L'ouverture était commencée, on entrainait encore. Des retardataires forçaient des rangées entières de spectateurs à se lever, les portes des loges battaient, de grosses voix se querrelaient dans les couloirs. Et le bruit des conversations ne cessait pas [...]. C'était une confusion, un fouillis de têtes et de bras qui s'agitaient, les uns s'asseyant et cherchant leurs aises, les autres s'entêtant à rester debout pour jeter un dernier coup d'œil.« *Les Rougon-Macquart II*, str. 1104.

V navedku smo grafično označili dve metonimični figuri, izmed katerih posreduje prva slušno zaznavanje hrupa, ki ga je od zunaj slišati v gledališko dvorano, druga pa vidno zaznavo »gneče premikajočih se glav in rok«, pri čemer ni to spreminjanje njihovega položaja seveda niti organizirano niti določeno niti niso pojasnjene smeri teh premikov, nasprotno, opisana zmeda zbujajo predstavo o nenadzorovanih, neuglašanih in raznosmernih gibih glav in rok. Medtem ko je prevajalec prvo podobo le modificiral (»iz kuloarjev je udarjalo glasno klepetanje«), je drugo, »gnečo premikajočih se glav in rok«, ki doseže estetski učinek prav z zgoščeno izraženo nedoločnostjo, preprosto razvezal v samovoljno parafrazo, celo poved pa prevedel takole:

Nastala je prava zmeda, eni so stegovali glave na desno in levo, drugi so krilili z rokami, eni so se poskušali usesti čimbolj udobno, drugi pa so še vedno vstajali, da bi še enkrat pogledali po publiku.<sup>15</sup>

Namesto izvirnega vrveža, ki ni bil natančno opredeljen, imamo sedaj dve jasno določeni vrsti mehanično ponavljanih gibov, stegovanje glav in kriljenje z rokami, kar je enakomerno porazdeljeno na dve skupini, sestavljeni iz gledališkega občinstva. Tema dvema telesno dejavnima vrstama obiskovalcev se pridružita še dve skupini (ali pa gre le za dopolnilni opis vadbe prvih dveh?), ki izvajata, zopet ločeno, sédanje na sedeže in vstajanje s sedežev, čeprav o slednjem pri Zolaju sploh ni govora. Knjižni prevedek potemtakem spominja na koreografsko oblikovanje marionetne gimnastike avditorija, kar pa nehote povzroča naravnost komičen učinek.

Sprašujemo se, kakšna neki bi bila po tem vzorcu parafrazirana podoba »»dieses hin- und herdrängende Dickicht aus Armen und Beinen und Brüsten« – tako namreč zaznava lenobno vrvenje sprehajalcev moški, ki tik ob obalni promenadi iz prednje vrste kavarne opazuje premikanje številnih dopustnikov – če bi v prevodu opustili »to sem ter tja prerivajočo se goščavo rok in nog in prsi«? Kajti ta metonimični sprimek iz novele Martina Walserja,<sup>16</sup> ki je bogatejši od Zolajevega, ponuja s svojim nadihom čutnosti še precej večje možnosti za razvezalno razlago.

Življenjska področja, iz katerih zajema Proust analogije za svoje podobe, so spričo velikega stvarnega obsega in širokega duhovnega razpona njegovega cikla *Iskanje izgubljenega časa* zelo raznovrstna. Nobena skrivnost ni, da je poleg znanosti, umetnosti ter živalskega in rastlinskega sveta eden najbolj značilnih in privlačnih virov medicina,<sup>17</sup> kar spričo pisateljevega

15 *Nana*, str. 13.

16 Walser: *Ein fliehendes Pferd*, str. 10.

17 Ullmann 1960, str. 130.

šibkega zdravstvenega stanja sploh ne preseneča. Medicinske podobe, ki so pogoste v celi prvi knjigi cikla, *V Swannovem svetu*, se posebej močno kopičijo v drugem delu tega romana, naslovljenem *Neka Swannova ljubezen*, kjer pomembno vplivajo na njegovo strukturo in uglašenost. Pripovedovalec govori o bolečinah, ranah, krčih, pomirjevalih, protistrupih, kirurških, operacijah ipd., za Swannovo ljubezen do Odette de Crecy pa uporablja še dvojno analogijo, ko jo primerja z bolezenskim stanjem nekoga, ki ni samo zasvojen od mamila, ampak je vrhu tega še pljučni bolnik, torej hkrati morfinist in jetičnik.<sup>18</sup> To stanje je sicer opisano na sredi tega drugega dela romana, vendar pa je že takoj na začetku pomenljivo govor o *simptomih* ljubezni, torej o njenih bolezenskih znamenjih, in o tem, da se je človeka do določene starosti ljubezen že večkrat *lotila*, ali kot pravi Proust: »on a déjà été atteint plusieurs fois par l'amour«;<sup>19</sup> to lahko prevedemo tudi tako, da si je človek pač že večkrat *nakopal* ljubezen, tako kakor si pač nakoplje kako hudo nevšečnost, ali pa celó, da ga je ljubezen že večkrat *napadla*. Knjižni prevod ta sopomen zanemarja, saj je zapisano: »Kadar človek doseže to starost, je bil že večkrat zaljubljen.«<sup>20</sup> Nevtralizirani prevedek je izpadel iz semantičnega polja bolezní, s tem pa je seveda izločen iz medicinske podobosti, posebej značilne za ta del romana.

Eden pogostih motivov Proustovega pripovedništva je glogovo cvetje, o katerem je Ullmann<sup>21</sup> zapisal, da je skoraj vse, kar je o njem povedano, izraženo v obliki podob, ki so *V Swannovem svetu* osredotočene zlasti na dveh mestih, tam, kjer glog v combrayski cerkvi prvič očara pripovedovalca, in v odlomku, kjer ga kasneje sreča v naravnem okolju v Tansonvillu. Obakrat prevladujejo sicer antropomorfne podobe, ko je glogovo cvetje primerjano z dekleti, vendar obstaja ob njih tudi učinkovito razpredena zoomorfna podoba, ko se pripovedovalcu vonj po glogu, ki se v cerkvi pojavlja v presledkih, zdi *ko brenčanje*, sam glog pa *kakor žuželke*, sedaj spremenjene v *cvetove*.<sup>22</sup> Prva semantična grebenica te podobe se pojavi kasneje v tansonvillskem odlomku, kjer beremo tale pripovedovalčev vtis: »Zdelo se mi je, da [ozka pot] kar *brenči* od vonja po glogu.«<sup>23</sup> In na koncu prvega dela romana, kjer je govor o spominjanju, se pojavi še druga grebenica te matične zoomorfne

18 *V Swannovem svetu* 2, str. 128.

19 *À la Recherche du Temps perdu* I, str. 196. Beseda tam ni grafično zaznamovana.

20 *V Swannovem svetu* 2, str. 14.

21 Ullmann 1960, str. 199.

22 *V Swannovem svetu* 1, str. 118.

23 »Je le trouvai tout bourdonnant de l'odeur des aubépines.« *À la Recherche du Temps perdu* I, str. 138.



podobe, v kateri je vonj opisan *kot nabiranje medu*; gre za drzno metaforo »vonj gloga, ki vzdolž žive meje *nabira med*«. <sup>24</sup>

Zadnji dve podobi, ki sta zgoraj navedeni, sta v knjižnem prevodu dokaj predrugačeni. Prva izmed njiju se glasi: »Duh glogovega cvetja, ki me je objel, je bil tako močan, da se mi je zdel kot brenčanje.« <sup>25</sup> V tem prevedku je med komparatom »duh glogovega cvetja« in komparandom »brenčanje« vrinjen tampon iz dveh dodanih stavkov, ki naj očitno omilita drznost podobe in skušata bralcu pojasniti zvezo med sedaj vidno razmaknjenima členoma. Prevajalki se je najbrž zdelo, da mora zaradi boljšega razumevanja spopolniti prvotno eliptično komparacijo s predikatom, ki ga v osnovku ni, vendar je s pojmom *moč* le slabotno opisana neimenovana skupna lastnost obeh členov, saj gre najbrž še za kaj drugega, denimo za izrazitost, gostoto, polnost ali še kakšno drugo izmed skupnih značilnosti obeh zaznav, vonjalne in slušne, ki jih pa Proust preprosto ni hotel precizirati.

Nič presenetljivega torej, če je druga izmed obeh podob, ki je seveda precej drznejša od prejšnje, v knjižnem prevodu še mnogo močnejše modificirana, kajti tam vonj samo »*poletava nad živo mejo*«, <sup>26</sup> to pa pomeni, da se nad njo premika brez določene smeri ali cilja, s čimer se prevedek seveda samo blágo približuje mnogo intenzivnejšemu *nabiranju medu*. Se pravi, da se je močno izvirna metafora morala umakniti bolj konvencionalnemu metaforičnemu nadomestku.

Ne samo živalski svet, tudi rastlinstvo ponuja raznovrstne analogije, denimo za opis človeka, saj je na fitomorfno podobstvo v drugem delu romana *V sencih cvetočih deklet* vztrajno vezana sicer obrobna oseba, uslužbenec hotela v Balbecu, ki ga pripovedovalec prvič opiše takole:

(1) Pred vhodom, kjer sem čakal, je bil poleg kočij kakor *drevesce redke vrste zasajen mlad hotelski sluga*, ki ni zbujal nič manj pozornosti z nenavadno skladnostjo svojih obarvanih las kot s svojo *rastlinsko zunanostjo*.

Nekaj vrstic kasneje beremo o njem naslednje:

(2) *Drevesasti sluga* je sklepal, da od markize nima kaj pričakovati; pustil je, da sta jo strežaj in hišna z njenimi stvarmi spravila v kočijo in otožno sanjaril o zavidljivi usodi svojih bratov ter ostajal v svoji *rastlinski negibnosti*.

24 »[...] ce parfum d'audépine qui butine le long de la haie.« *À la Recherche du Temps perdu* I, str. 184

25 *V Swannovem svetu* 1, str. 143.

26 *V Swannovem svetu* 1, str. 190.

In nato še enkrat na način grebenice:

(3) Samo sluga, ki je bil čez dan izpostavljen soncu, so bili umaknili, da mu ne bi bilo treba prenašati večernega mraza, in, zaviti v volno, je skupaj z oranžno oblitostjo svojih las in nenavadno rožnatim cvetom svojih lic sredi zastekljene veže spominjal na *rastlino* iz steklenjaka, ki jo je treba zaščititi.<sup>27</sup>

Temeljno podobo nahajamo kajpak v prvem navedku, kjer je slugova celotna negibnost določno in nazorno izoblikovana z njegovo metaforično zasajenostjo, ki seveda konotira popolno nezmožnost premikanja. In ravno ta lastnost ustvari konec koncev tisti odločilni vtis o slugovi *rastlinski negibnosti*, o kateri je ponovno govor na koncu drugega navedka. Knjižni prevedek<sup>28</sup> te podobe pa je drugačen, kajti namesto da bi bil sluga poleg kočij preprosto zasajen kakor drevesce redke vrste, beremo o njem, da je »stal poleg kočij, stal tako nepremično, kakor da bi bil kako tam posajeno drevesce redke vrste«. O tem prevedku, ki je tako od osnovka kakor tudi od našega prevajalskega poskusa skoraj še enkrat daljši, in je v njem dvakrat povedano, da je sluga stal, to njegovo stanje pa pospremlja še dodatna razlaga, da je stal nepremično, lahko upravičeno trdimo, da bistveno modificira pregnantnost Proustovega izraza. To je očitno še iz nekaterih drugih primerov, ko je denimo *drevesasti* sluga, ta učinkovita pridevniška metafora iz drugega navedka, razvezan v medlejšega *drevescu podobnega* sluga, ki sodi po formi zavoljo nevezniškega primerjalnika *podoben* med t. i. omiljene komparacije.

V Baudelairovi šestnajstvrstični pesmi *Večerna harmonija* (*Harmonie du soir*)<sup>29</sup> je kar sedem verzov sestavljenih iz pesniških komparacij, vendar gre v resnici samo za štiri različne verze, izmed katerih so za nas pomembni trije, ki se v interlinearnem prevodu glasijo takole:

27 *À la Recherche du Temps perdu* I:

(1) »A côté des voitures, devant le proche où j'attendais, était planté comme un arbrisseau d'une espèce rare un jeune chasseur qui ne frappait pas moins les yeux par l'harmonie singulière de ses cheveux colorés que par son épiderme de plante.« (Str. 706).

(2) »Le chasseur arborescent en concluait qu'il n'avait rien à attendre de la marquise et, laissant le maître d'hôtel et la femme de chambre de celle-ci l'installer avec ses affaires, il rêvait tristement au sort envié de ses frères et conservait son immobilité végétale.« (Str. 707).

(3) »Seul le 'chasseur', exposé au soleil dans la journée, avait été rentré, pour ne pas supporter la rigueur du soir, et emmailloté de lainages, lesquels, joints à l'éplorement orangé de sa chevelure et à la fleur curieusement rose de ses joues, faisaient, au milieu du hall vitré, penser à une plante de serre qu'on protège contre le froid.« (Str. 723).

28 Navedena mesta najdemo v slovenskem prevodu romana *V sencih cvetočih deklet* na straneh 302, 303 in 320.

29 Baudelaire: *Œuvres complètes*, str. 45.

2. in 5. v.: vsak cvet izhlapeva kakor *kadilnica*;  
 8. in 11. v.: Nebo je žalostno in lepo kakor velik *oltar*.  
 16. v.: Tvoj spomin sveti v meni ko *monštranca*!

Navedeni verzi so v francoskem tekstu med seboj povezani verznotehnično in semantično, kajti besede *encensoir* (kadilnica), *repositoir* (prenosni oltar) in *ostensoir* (monštranca), ki stoje na koncu vrstic, povezuje ne samo ista bogata rima, ampak tudi religiozni značaj imenovanih predmetov.<sup>30</sup>

Če si ogledamo liturgične predmete, ki jih pesnik uvaja kot podobe v teh treh drznih komparacijskih verzih, ugotovimo, da niso razvrščeni po naključju, ampak po pomembnosti verske vsebine in hkrati po izrazitosti vidnega učinka, ki strmo narašča od posode za zažiganje kadila preko cvetlično dekoriranega prenosnega oltarja do bogato okrašene posode iz žlahtne kovine, v kateri je nameščena hostija. In prav s to razkošno, bleščečo monštranco, s katero se pesem v izvorniku pomenljivo konča, je primerjan dragoceni spomin lirskega subjekta: »Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir!«

Verz se v prevodu Vladimirja Levstika zato glasi: »Kakor monštranca v meni tvoj spomin žari!«,<sup>31</sup> in prav nebitveno, razen seveda v ritmu, se od njega razlikujeta prevedka Boža Voduška (»kot monštranca spomin tvoj se v meni blešči«)<sup>32</sup> in Vojeslava Moleta (»Ti v meni blestiš kot monštrance robovi«).<sup>33</sup> Pod naslovom *Ubrano v večer* pa je Andrej Capuder na novo prevedel to pesem, ki se sklene s temle verzom: »Ko hóstija tvoj spomin v temí odžarja milo.«<sup>34</sup>

Kot je razvidno iz primerjave s prejšnjimi prevedki, je prevajalec v navedenem verzju monštranco zamenjal s hostijo, ali po kvintilijansko povedano, namesto vsebujočega je imenoval vsebovano, namesto posode torej njeno vsebino. Čeprav zadeva to spreminjanje isti sakralni objekt, gre pri tem vendarle za nekaj več kot za preprosto zamenjavo, saj je okrogla ploščica hostije po svoji zunanji pojavnosti neprimerno neznatnejša od monštrance, hkrati pa jo po svojem simbolnem pomenu močno prekaša. Capuder je torej nadomestil razkošen in opozorljiv sakralni predmet z mnogo skromnejšim in manj opozorljivim, ki sedaj služi kot podoba spomina kljub temu, da je brez blišča in brez sijaja. Ker je v slovenskem prevedku rečeno, da odžarja spomin ko hostija v temí, je očitno aktivirana predmetna podoba hostije,

30 Cohen 1968, str. 51.

31 Baudelaire: Večerna harmonija. *Ljubljanski zvon* 1933, str. 276.

32 Baudelaire: *Rože zla*, str. 29.

33 Baudelaire: Večerna harmonija. *Ljubljanski zvon* 1913, str. 113.

34 Baudelaire: *Ubrano v večer*. *Znamenje* 1975, str. 126.

predvsem pa seveda njena implicitna barva. Kajti njena sicer neimenovana belina je zavoljo šibke barvnosti seveda odvisna od kontrastnega temnega ozadja, aranžiranega prav v ta namen. Ne glede na morebitno konotacijo bele barve v tem kontekstu lahko ugotovimo, da gre pri Capudrovem prevodu Baudelairove pesmi za bistven premik v sfero intimnejše religioznosti.

Medtem ko smo doslej obravnavali takšne tekste, ki so v slovenščini glede na izhodiščni jezik *podprevedeni*, pa lahko o navedenem verzu trdimo, da je hkrati *pod-* in *prepreveden*. *Podprevedek* je v tem smislu, da je sedanji komparand hostija resnično mnogo skromnejši kot v osnovku monštranca, in je zaradi tega zunanji blišč spomina zreduciran, *preprevedek* pa je glede na to, da se s prevajalčevim posegom spomin sedaj povezuje z bolj esenciarno versko prvino, in je s tem povzdignjen v intenzivnejšo spiritualnost.

Razčlenjeni Baudelairov tekst je glede na vprašanje, ki nas zaposluje, pač ambivalenten, česar pa ne moremo trditi o naslednjih primerih, ko gre za razvidno *preprevedenost* besedil.

V slovenskem prevodu zgodovinskega dela o drugi svetovni vojni naletimo na letalska gnezda,<sup>35</sup> iz katerih vzletavajo letala ali pa letalci opazujejo nebo. V slovenščini učinkuje ta metafora dokaj živo, nenazadnje morda prav zategadelj, ker jo srečujemo v strokovni razpravi. Ker upravičeno domnevamo, da imamo opraviti z natančnim prevedkom besede *der Fliegerhorst*, kaže opozoriti na to, da slovenski ustreznik za ta nemški izraz ni letalsko gnezdo, ampak vojaško letališče. Prvotna izvirna podoba v nemškem jeziku, ki je nastala pač po analogiji z gnezdov velikih ptic (roparic), je namreč leksikalizirana metafora, se pravi, da jo najdemo v eno- in dvojezičnih slovarjih kot posebno geslo. Ker gre pri slovenski podobi potemtakem za revitalizirano metaforo, jo moramo označiti kot *preprevedeno*.

Na začetku Flaubertove novele *November* govori pripovedovalec o žalostnem jesenskem času, ki da je kakor nalašč za spominjanje. V pokrajini hladnih potokov, ovele trave in ogolelih dreves, katerih odpadlo listje je bodisi ujeto v trnju ali pa ga vrtniči veter, priključje vonj po posušeni travi in dračju pripovedovalcu v spomin njegovo grenko življenje. V to jesensko pokrajinsko sliko pa se v slovenskem prevodu povsem nepričakovano zarinejo velike gmote ne samo enega, ampak kar več mrtvih gozdov. Karkoli že lahko ti mrtvi gozdovi pomenijo, bodisi da je to modernistična pesniška podoba bodisi da gre za gozdove, ki jih je morda zapustila divjad oziroma so jih opustošili onesnaževalci okolja ali naravne katastrofe ali zunajzemeljski posegi, v tej noveli so zagotovo samo prevedek povsem obledele oz. leksikalizirane metafore, ki se v francoščini glasi *bois mort*, torej mrtev,

35 Gasztony: *Hitlerjeve tuje vojske*, str. 88.

se pravi odmrli les, kar so odpadle suhe veje, pri nas poimenovane dračje ali suhljad. Potemtakem ne gre za to, da se je pripovedovalcu povrnil v spomin »grenki vonj nekdanjih dni [...] z vonjem posušene trave in mrtvih gozdov«,<sup>36</sup> ampak je to povzročil vonj po posušeni travi in dračju.

Drugačen gozd zasledimo v prevodu Rimbaudevega šestkitičnega pesniškega teksta *Pesem z najvišjega stolpa*. Prevajalec je naslednja verza te pesmi: »Je me suis dit: laisse, / Et qu'on ne te voie«<sup>37</sup> takole prepesnil: »Idi, sem rekel si, in gozd / ljudi naj te ne vidi«.<sup>38</sup>

Francoski nedoločni zaimek *on* je očitno zavoljo rime (veselost) metaforično močno prepreveden z *gozdom ljudi*, ki je sicer konvencionalna podoba, vendar pa literarnozgodovinsko ni neobremenjena, saj spominja, če ne na kaj drugega, na birnamski gozd, ki se v zadnjem dejanju Shakespearove tragedije *Macbeth* tako usodno približuje gradu.

Ko govori pripovedovalec v Proustovem romanu *V Swannovem svetu* o večernih sprehodih, na katere so v Combrayu hodili po šmarnicah, omeni tudi naslednjega: »Parfois nous allions jusqu'au viaduc, dont les enjambées de pierre commençaient à la gare«, kar je v slovenski izdaji prevedeno takole: »Včasih smo šli do viadukta, ki se je z dolgimi, kamnitimi koraki oddaljeval od kolodvora.«<sup>39</sup> Če primerjamo obe povedi, lahko ugotovimo, da je metafora iz osnovka dobila v navedenem prevedku nepričakovano sila drzen značaj, saj ustvarja o viaduktu, tem mirujočem komunikacijskem objektu, predstavo, da je sposoben celo naglega gibanja, ki ga v hitrosti ovirajo kvečjemu kamnite noge. Resda gre za pripovedovalčeve spomine na deška leta in njegovo takratno doživljanje, saj denimo že na naslednji strani opisuje, kako mu zaradi utrujenosti in poznavanja poti nenadoma »ni bilo treba napraviti niti koraka več, ker so hodila namesto [njega] tla vrta«, vendar navedeni prevod kljub temu ni ustrezen, ker za to drastično spreminjanje podobe ne obstaja dovoljšna opora v besedilu; tam namreč ne zasledimo nobenega glagola premikanja, ki bi lahko tak prevod šele zares utemeljil.

Tako pa bi morala ta s prevodom nastala imenitna dinamizirajoča modernistična metafora samo še precizirati, da so se ločni stebri paroma osamosvojili in odtopotali, in dobili bi pesniški ustreznik oljnati sliki Paula Kleeja iz l. 1937, naslovljeni *Revolucija viadukta* (*Revolution des Viaduktes*), kjer si rdeči in rumeni stebrni pari cestovoda vsaksebi neustavljivo in grozeče utirajo pot, ki pelje v uničevanje.

36 Flaubert: *November*, str. 5.

37 Rimbaud: *Œuvres complètes*, str. 130.

38 Rimbaud: *Pijani čoln*, str. 40.

39 *À la Recherche du Temps perdu* I, str. 114; *V Swannovem svetu* 1, str. 119.

Ker je navedena podoba glede na francoski izvirnik potemtakem zagotovo preprevedena, se nam zdi pomensko ustrežnejši naslednji prevod: »Včasih smo šli do viadukta, ki se je kamnito razkoračen pričel že na kolodvoru.«

## 3

Naša opažanja, ki sicer temeljijo na relativno skromnem in nesistematično zbranem gradivu, ponazarjajo splošno sprejeto misel, da pride pri prevajanju jezikovnih podob do različnih pojavov. V našem pregledu smo opazovali preprevajanje in podprevajanje podob, ki sta lahko nasledka različnih okoliščin, pa naj gre za verznotehnično nujo, drugačno razumevanje osnovka, spregled metaforičnih kompleksov oz. semantičnih polj, jezikovne nespozume ali kaj drugega. Medtem ko je za preprevajanje, ki je zlasti v prozi razmeroma redko, značilno, da ne izhaja iz vnaprejšnje prevajalčeve odločitve, je podprevajanje ne samo pogostejši pojav, ampak mu često botruje očitna prevajalčeva želja po poenostavljanju in popreproščanju, ki se kaže v poskusih, podobe opustiti, jih razvezati ali pa vsaj obrusiti oz. omehčati njihovo drznost. Gre pri tem za podcenjevanje jezika? Ali podcenjevanje bralca? Ali kar za oboje?

## Literatura

## A

- Andrić, Ivo: *Na Drini ćuprija*. (Sabrana djela Ive Andrića. I). Sarajevo: Svjetlost, 1976.
- Andrić, Ivo: *Most na Drini*. Prevedel Tone Potokar. (Petdeset najlepših po izboru bralcev). Ljubljana: MK, DZS, 1980.
- Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1961.
- Baudelaire, Charles: *Rože zla. Izbrano delo Charlesa Baudelaira*. (Kondor. 163). Ljubljana: MK, 1977.
- Baudelaire, Charles: Večerna harmonija. Preložil Vojeslav Molé. *Ljubljanski zvon* XXXI/1913, str. 113.
- Baudelaire, Charles: Večerna harmonija. [Prevedel] Vladimir Levstik. *Ljubljanski zvon* LIII/1933, str. 276.
- Baudelaire, Charles: Ubrano v večer. Prevedel Andrej Capuder. *Znamenje* V/1975, str. 126.
- Blake. Izbral, prevedel in spremno besedo napisal Miha Avanzo. (Lirika. 42). Ljubljana: MK, 1978.

- Dickens, Charles: *Bleak House*. (Penguin Classics). Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- Dickens, Charles: *Pusta hiša*. Prevedla Mira Miheličeva. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1956.
- Flaubert, Gustave: *Œuvres I-II*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1951.
- Flaubert, Gustave: *Gospa Bovaryjeva*. Prevedel Vladimir Levstik. (Petdeset najlepših po izboru bralcev). Ljubljana: MK, 1982.
- Flaubert, Gustave: *November*. Prevedla Ada Škerl. (Mala knjižnica. 64). Ljubljana: Slovenski knjižni zavod, 1953.
- Gosztony, Peter: *Hitlerjeve tuje vojske*. Prevedel Jože Stabej. Ljubljana: Borec, 1979.
- Proust, Marcel: *À la Recherche du Temps perdu I*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1954.
- Proust, Marcel: *V Swannovem svetu 1–2. (Iskanje izgubljenega časa I)*. Prevedla Radojka Vrančič. (Sto romanov. 50). Ljubljana: CZ, 1970. (Ljubljana: DZS, <sup>1</sup>1963)
- Proust, Marcel: *V sencih cvetočih deklet. (Iskanje izgubljenega časa II)*. Prevedla Radojka Vrančič. Ljubljana: DZS, 1975.
- Rimbaud, Arthur: *Œuvres complètes*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1963.
- Rimbaud, Artur: *Pijani čoln. Izbrano delo*. Izbral, prevedel, opombe in spremno besedo napisal Brane Mozetič. (Kondor. 215). Ljubljana: MK, 1984.
- Walser, Martin: *Ein fliehendes Pferd*. [Bežeči konj]. Frankfurt: Suhrkamp, 1978.
- Zola, Émile: *Les Rougon-Macquart II*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1961.
- Zola, Émile: *Nana*. Prevedel Ivan Skušek. (Kiosk. 22). Ljubljana: DZS, 1962.

## B

- Broeck, Raymond van den, 1981. The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation. *Poetics Today II*, 73–87.
- Cohen, Jean, 1968. La comparaison poétique: essai de systématique. *Langage XII*, 43–51.
- Dagut, M.B., 1967. Can »Metaphor« Be Translated? *Babel XXII*, 21–33.
- Gjurin, Velemir, 1980. Oblikovna sporednost Župančičeve »Vseh živih dan« in njene angleškega prevoda. V: *Oton Župančič v prevodih*. (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev. 4). Koper: Lipa.
- Henry, Albert, 1971. *Métonymie et métaphore*. (Bibliothèque française et romane. 21). Paris: Klincksieck.
- Kjär, Uwe, 1988. »Der Schrank seufzt«. *Metaphern im Bereich des Verbs und ihre Übersetzung*. (Göteborger Germanistische Forschungen. 30). Göteborg: Acta Universitatis Gothoborgensis.
- Kupsch-Losereit, Sigrid, 1977. Zum Problem der Übersetzbarkeit von Metaphern. (Textvorlage: »La Planetarium« pp. 120–126 von Nathalie Sarraute). *Linguistica Antverpiensia XI*, 127–137.

- Newmark, Peter, 1981. *Approaches to Translation*. Oxford etc.: Pergamon Press, <sup>2</sup>1986.
- Ullmann, Stephen, 1960. *The Image in the Modern French Novel. Gide, AlainFournier, Proust, Camus*. Cambridge: UP.
- Ullmann, Stephen, 1964. *Sprache und Stil*. Deutsche Fassung von Susanne Koopmann. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 12). Tübingen: Niemeyer, 1972.
- Waard, Jan de, 1974. Biblical Metaphors and their Translation. *The Bible Translator XXV*, 107–116.
- Zimmer, Rudolf, 1981. *Probleme der Übersetzung formbetonter Sprache. Ein Beitrag zur Übersetzungskritik*. (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie. 181). Tübingen: Niemeyer, 1981.