

Razprava v prvem delu primerja dva prevoda Byronove *Parizine*, pri čemer ugotovi, da je starejši prevajalec (Prešeren) v svojem besedilu opravil delo prevoda (interpretatio) in presaditve (transplantatio), medtem ko predstavlja mlajši (Menartov) prevod predvsem prenos (translatio) teksta izvirnika v lastno pesniško normo. Drugi del razprave poskuša na temelju omenjenega rezultata ponovno ovrednotiti Prešernov prevajalski prispevek v Parizini za zgodovino slovenskega prevajanja.

Marjan Strojan

PARIZINA Dva prevoda

Je čas, ko slavček v mraku vej

V hierarhiji letnih časov je čas, ko poje slavček v mraku vej, na najvišji in najbolj zlizani stopnici. Tu je začetek romarskih poti (pri Chaucerju in Langlandu), čas avanture (pri Gottfreddu von Strassburg in Chretienu de Troyes), to je nemški maj, ki je hkrati že poletje, ko „Sommerwonne“ stori, da so pozabljene „Wintersorgen“. Ta maj je hkrati tudi april, francoski in od tod angleški mesec Ljubezni, ko blag dež prši z višin in ko „(in den Aberillen) so die Blumen springen“. Toda ker je Maj med nemškimi pevci Ljubezni tako prevladujoča personifikacija plojenja in obnove, da obstaja celo glagol „es maiet“, ki v eno besedo dejavno veže vso priložnost teh veselih dni, nastaja vprašanje, ali se ta nemško-francoski verz Heinricha von Veldeke, ki ga navaja Jacques Le Goff,¹ sploh nanaša na karkoli predmetnega, na kakršnokoli zunajliterarno predmetnost. Marie de France piše npr. o poletnem večeru, ko gozdovi in polja spet ozelene in zacvete sadovnjaki.

Ni mogoče zanikati dejstva, da se v tem ali onem kraju pomlad prične prej kot v kakšnem drugem. Toda stvar, ki je lahko zelo usodna za realno življenje, ima v literaturi na prvi pogled bolj neobvezen značaj. Preprosta dejstva življenja, ozeleneli ali še pusti pašniki zgodovine se dogajajo brez konteksta, spet in spet podrejeni kakršnemukoli (npr. vojaškemu) namenu. Literatura živi samo v kontekstu: če nemški minnesänger poje proti svoji lastni tradiciji v smislu Francozov, to za frate in konje na Bavarskem ali v Hessenu še nič ne pomeni. Vsebina njegovega petja je v „tempus verum“: maj ali april je čas pomladi-poletja ali drugače - letnega časa, ki je v ostrem nasprotju z zimo in pojmovno izraža več tega nasprotja kot katerikoli koledarsko ugotovljivi mesec v letu. Predstavlja vrhunec tega nasprotja, ne da bi bil v merilu časa, poti ali prostora od svojega drugega pola nujno tudi najbolj oddaljen. Gre za nasprotje v pojmovnem smislu; za koncept. Tempus verum je literarna norma.

Kolikor so vsi omenjeni teksti podvrženi času, ki jih normira kot literaturo, nastalo znotraj ene tradicije, toliko so si podobni. Razlike med njimi so konvencionalne in kot take rezultat časa, ki ni več čas literature, ampak čas sveta, v katerem je bila napisana. Čas književne norme, ki je nad konvencijami časa, pa je odmerjen po tradiciji, v kateri se prenaša. To je neprecenljive vrednosti za prevajalca. Omogoča mu, da kot subjekt-avtor opravi v prevodu in s prevajanjem tisti del posla, ki ga imenujem *translatio* ali prenos književnega dela iz ene tučasne strukture v drugo, iz enega sveta v drug svet. Prav glede na ta postopek bi rad v prvem delu razprave, ki zadeva dva slovenska prevoda Byronove *Parizine*, pokazal:

— prvič, kako je mogoče znotraj ene tradicije opraviti prenos literarne norme takrat, ko konceptualna razlika ne šteje;

— drugič, kaj se zgodi s prevodom, ki je narejen skozi konceptualno razliko.

Glede na rezultat prvega dela poskušam v drugem delu razprave s stališča zgodovine prevajanja na Slovenskem ponovno ovrednotiti Prešernov prispevek.²

* * *
„Spomladi ali v zgodnjem poletju 1912,“ piše Ezra Pound, „smo se s H. D. (Hildo Doolittle) in Richardom Aldingtonom odločili, da se strinjamo o treh sledečih principih (glede 'nove mode' v pesnjenju)“ [navajam v angleščini]:

1. „Direct treatment of the 'thing' whether subjective or objective.“
2. „To use absolutely no word that does not contribute to the presentation.“

[Tretja točka zadeva ritem in metrum in tu ni relevantna].³

Ko Graham Greene v avtobiografiji govori o načinih in načelih svojega pisanja, med drugim pravi, da ni težjega pisateljskega opravila kot napisati (ne: opisati) „akcijo“. Ko poskuša najti ustrezno formulo, skoraj dobesedno ponovi obe točki Poundovega manifesta, čeprav je med obema tekstoma minilo več kot pol stoletja.⁴

Ti dve izjavi sta mi prišli na misel, ko sem pred časom spet prebiral Menartov prevod Byronove *Parizine* na temle mestu v šestnajsti kitici:

Na glavi sonce mu drhti. . .
Menih šepeče. . . tih kleči. . .

Pred seboj takrat nisem imel izvirnika, toda za leto 1815 sta mi verza zvenela premočno, preveč „direktno“, neposredno, pa naj gre za „subjektivno“ ali „objektivno“ slikanje stvari oziroma „skopo“ prezentacijo. To je mesto v drugem delu pesnitve, kjer se Byron vrača k časovnim določilom dogajanja z navidezno ponovitvijo, s figuro, ki se glasi:

Je tihi čas, ko za gore
poletno sonce tiho gre,
poletno sonce, ki prešlo
je z žgočim žarom vso zemljo.

Vsi se najbrž spomnimo prve kitice *Parizine*, na katero se nanašajo ti Byronovi verzi („je čas, ko slavček v mraku vej“ itd.). V estetskem rezultatu se tihi čas veže na tih napev, ki ga v prvi kitici pojeta slap in sapica v samotno uho. Pesnik to stori izključno zaradi učinka, ki ga lahko prepoznavna melodija in ton opravi v stiku z verzi, ki s postavitvijo svetlobe in svetlobnih učinkov na odrsko podani sceni povsem zanikajo prvotni vtis. Žar prej žgočega sonca daje Byronu (Menartu) priložnost, da brez ceremonij pove, kako večerni žarki se bleste na kodrih Hugove glave, s čimer je opravil že pol posla do verzov:

a še svetlejši soj luči
je pal na jeklo, ki blešči
pred njim v pošastnem se žarenju —
oh! strašno je slovo življenju!

Za Byrona niti ne preveč zapleteno dogajanje (za razliko recimo od tistega v pesnitvi *The Giaur* idr.) je tu časovno povsem trdno določeno. Poteka v iluzionizmu časovne perspektive. Byron ločuje med pomladjo in poletjem; pomlad, s katero začenja, prikaže v mraku, ko se že blešče prve zvezde, poletje v trenutku pred tem, ko zahaja sonce. Pesem se, razen epiloga, godi v natančno podanem časovnem zaporedju pomlad — poletje. Oba letna časa mu služita za prolog, pa tudi kot opis prizorišča.

Toda v hipu, ko se znajdemo v dogajanju, izvleče Byron iz rokava svoj drugi adut: literarno normo izkorišča, po plati njene takojšnje razpoznavnosti, v njenem literarnem bistvu, to je prav kot literarno normo, da bi jo

kontrastiral; takoj postavi obnjo „akcijo“, potek dogajanja, ključni trenutek fabule. A prave akcije je kljub napetosti v njem malo: že na prvi pogled je jasno, da se med osebami in v njih dogaja mnogo več, kot se na prizorišču zgodi. Opravka imamo torej z „dramatično situacijo“. Prvi hip bi nemara pomislili, da gre za preprosto naracijo v običajni tretji osebi (avtorski ali vsevedni pripovedovalec), pri kateri je v takih primerih v navadi, da se napetost ustvarja iz konteksta, torej iz same situacije, podkrepljene z našo vednostjo o poprejšnjih dogodkih, z glasom (tonom) pripovedi in z ustreznimi retoričnimi figurami ter drugimi podobnimi pomagali. Toda v našem primeru, potem ko pesnik v dveh verzih opravi s Hugovim spovedovanjem in objokovanjem, potrebno napetost doseže — po vsebinski plati — z aluzijami, tehnično pa z menjavo glediščne (zorne) točke, z nenadnim bližnjim pogledom v detajl, ki ga s hitrim rezom postavi v prvi plan in ki postane viden v hipu, ko se ga dotakne svetloba. In to v logično sugestivnem zaporedju: kodri, bel vrat, meč. . . Sonce se je spremenilo v svetlobno telo, patetika je rezultat montaže. Skratka: če sem hotel opisati prizor, kakor mi je bil predstavljen, sem si moral pomagati s terminologijo, ki je nikakor ni najti ne v retoriki ne v stilistiki ne v kakšnem klasičnem priročniku o pesniških vrstah. Uporabiti sem moral termin „dramatičen“, vendar v nekem posebnem smislu, do katerega bo treba šele prodreti in ga okvalificirati.

Kot rečeno, tisti hip nisem imel pri roki Byrona, Prešeren pa tega mesta ni prevedel, zato se bo, preden se ga spet lotimo, treba ozreti po mestu v *Parizini*, ki bi po podobnosti v celotnem ustroju pesnitve in po postopkih ali načinih ubeseditve še najbolj ustrezalo. Predlagam, da takšno mesto poiščemo brez pomoči izvirnika, da ga poskušamo izluščiti iz obeh obstoječih prevodov, da nam bo, ko bomo oboje primerjali z Byronom, jasno, za kakšne primerjave gre.

Takšno mesto sem našel v sedmi kitici prvega dela pesnitve.

Prešeren:5

Prijel je v nóžnicah za meč —
 préd, ko ga snel, nazaj zagnal,
 des' ni živeti vredna več,
 kak bi tak lépo reč končal,
 smejočo v spanju jo zaklal! —
 Še več, on ne zbudi je cló,
 al gleda, de če se zbudí
 iz njé zamáknenja, ji kri
 bo zmrznila, zaspala bo! —
 Tamnó brlí tam lampa v kót',
 v soparen děbel čĕla pót.
 Molčé zdaj ona spi, al reví
 so v njéga mislih šteti dnevi.

Menart:

Z roko je jeklo poiskal
 in ga — položil spet nazaj.
 Da bi to lepo stvar zaklal?
 Ne bi je mogel! Vsaj ne zdaj,
 ko spi, ko gleda njen smehljaj. . .
 Še več! Še prebudi je ne,
 temveč le nemo vanjo zre
 s pogledom, ki jo umori,
 če le za hip odpre oči. —
 Brleča luč v obraz mu sveti
 in v znojnih kapljah se iskri. . .
 In ona spi, brezglasno spi —
 a njeni dnevi so došteti.

Položaj v sedmi kitici pesnitve je v resnici podoben tistemu v šestnajsti. Zunanje akcije je malo, junak (tam Hugo, tu Azo) je podan v razmerju do soigralca (v prejšnjem primeru menih—spovednik, zdaj žena), ki je v izrazito pasivnem položaju. Vse, kar se zgodi, je v šestnajsti kitici Hugova spoved, v sedmi pa imamo opravka z nekakšno anti-akcijo, njenim navzdol stopnjevanjem zanikanjem: Azo ne potegne meča, ne zakolje Parizine, še več, celo prebudi je ne. Toda v šestnajsti kitici se, po Menartu, od prizora vsem ježe lasje in še krutim stiska srce, v sedmi pa bi bil rezultat Azovega pogleda,

ko bi se Parizina zbudila, zanjo vsaj hudo razburljiv, če že ne katastrofalen: zmrznila bi ji kri in bi zaspala, oziroma bi jo, po Menartu, njegov pogled umoril, če bi le za hip odprla oči. Pri vsem tem je v šestnajsti kitici edino akcijo, ki jo Byron v sedmem in osmem verzu opiše kot spovedovanje in objokovanje, prevajalec podal kar najkrajše v dveh glagolih, ko je zapisal:

menih sepeče. . . tih kleči. . . ,

dočim je v sedmi kitici to opravil takole:

Z roko je jeklo poiskal
in ga — položil spet nazaj.

Prešeren:

Prijel je v nožnicah za meč,
před, ko ga snel, nazaj zagnal.

Pri Menartu imamo spet dva glagola (poiskal: položil nazaj), ki mu povsem zadoščata za opis dogodka, ker si intencionalno nasprotujeta. Prešeren ravna podobno (prijel: nazaj zagnal), vendar je znotraj iste dramaturgije uporabil drugačen prijem, uvedel je tretji glagol.

Pri Prešernu je položaj takle: prijel : pred ko ga snel : nazaj zagnal. Vendar je logika poteka v istem dogajanju različna: prijel — ga ni snel — zagnal nazaj. Stvar je v podrobnostih še bolj zapletena. Ker je Azo prijel za meč, pričakujemo, da ga bo tudi snel (A — B), zakaj če A, tudi B. Toda zgodi se, da ~ A (glagolska zveza nazaj zagnati) „prehiti“ B, zato je B zaničan (A : ~ B). Potek dogajanja A : ~ A je v resnici takle: iz A sledi ~ B, ker ~ A. Ker je Azo vrgel meč nazaj, še preden bi ga utegnil sneti, ga ni snel: če ~ A, tudi ~ B. Zgradba je torej logično ustrezna. Ključna je tu časovna perspektiva: Aza obide misel, da bi lepo Parizino pokončal z mečem, kar bi se najbrž tudi zgodilo, ko bi mu, kot zvemo iz tretjega in četrtega verza, tega ne preprečila njena lepota: do ~ A in zato ~ B pride prav spričo moči te intervencije. Prešeren je to povsem dosledno realiziral s konstrukcijo drugega verza: pred ko ga —. Zato se prva dva verza tudi v resnici gladko bereta: prijel — ni snel — zagnal. In ker Azo ne ubije Parizine — saj je vendar lepa — je akcija pojasnjena tako v odnosu do sledečih verzov kot od teh nazaj, torej v verzu samem.

Menart se odloči za drugačen postopek. Pri njem imamo opraviti samo z opozicijo A : ~ A. Vse drugo nakaže z grafičnim znamenjem (—). Zato mora stvar nekoliko razložiti: potrebuje pojasnila.

Da bi to lepo stvar zaklal?
Ne bi je mogel! Vsaj ne zdaj,
ko spi (. . .)

Prešeren ne uporabi vprašalnega stavka, saj bi šlo pri njem v tem primeru zgolj za retorično figuro, zato lahko (ima dovolj prostora) vzklikne, da čeprav Parizina ni več vredna življenja,

kak bi to lepo reč končal,
smejočo v spanju jo zaklal!

Podobno kot v šestnajsti imajo tudi v sedmi kitici svetlobni učinki precejšnje teže. Toda prevajalca jih ne vidita v isti luči:

Tamnò brlí tam lampa v kót',
v soparen děbel čĕla pót.

Brleča luč v obraz mu sveti
in v znojnih kapljah se iskri. . .

Razlike med prevajalcema so očitne tudi v zaključku sedme kitice:

Molčé zdaj ona spi, al reví
so v njĕga mislih šteti dnevi.

In ona spi, brezglasno spi —
a njeni dnevi so došteti.

„Molče spati“ v tem primeru ni nesmiselna formulacija, zakaj do zapleta in tragedije v pesnitvi je prišlo prav zato, ker je Parizina „spala govoreč“. Prešeren poudari razliko tega hipa do analogne situacije v šesti kitici: molče zdaj ona spi. Ta „zdaj“ je tudi trenutek neposredno po Azovi odločitvi: prvič v pesnitvi je Azov sklep podan kot dokončen, kot nikogar drugega, ampak prav njegov nepreklicni sklep: reví so v *njega mislih* šteti dnevi. Azo je tiran, absolutni gospodar nad življenjem in smrtjo svojih bližnjih, ki so v tem izenačeni z njegovimi podložniki. Azo v pesnitvi je fizična plat moralnega zakona, ki ga predstavlja.

Menart tega ne pove. Stavek začne z „In“ bržčas zaradi videza ali potrebe po logičnem nadaljevanju, potem ko je pustil prejšnji stavek odprt, vendar tako, da gradnja misli ni dosti drugačna kot v prejšnjih primerih; druga trditev poudarja nasprotje do prve: *čepprav* ona spi, brezglasno spi, *so* njeni dnevi došteti. To je razlika med videzom in tistim, čemur bi lahko rekli resnično stanje stvari, ki jo prevajalec znova povsem ustrezno nakaže z grafičnim znamenjem in obliko. Znak (—) pa ima še drugačno funkcijo: pove nam na prav posebej očitni način, da se Parizina ne zaveda resnice, ki jo je doletela, da je to njeno stanje nekaj trajnega in da se Parizina in njena resnica dogajata ločeno.

V šestnajsti, pa tudi v sedmi kitici *Parizine* nam pesnik slika prizor, ki bi ga zaradi nekaterih njegovih posebnosti lahko opisali kot dramatičen. Tovrstna analogija bi, ko bi nam šlo za celoto, morala zajeti tudi vso šesto kitico, ki se dogaja na istem prizorišču in obsega ključni dogodek pesnitve, Parizinino sanjsko spoved, ki motivno uvršča celotno pesnitev v kontekst spovedne tradicije (*confessio*) na ozadju sanjskega izročila latinske in vulgarne evropske književnosti. Glede na to, kar vemo iz zgodovine, bi tudi v Byronovem primeru pričakovali „moralno zgodbo“: in res jo Byron že v *Advertisement* tako tudi predstavi; moralnost svoje pesnitve brani z avtoritetami.⁶

Dejstvo, da je *Parizina* „moralna povest“, zgodba, ki temelji na „doctrina de moribus“ (kakorkoli se je že sodobnikom utegnila zdeti nemoralna), je za nas pomembno. S tem je utemeljena njena „dramatičnost“: njena patetična kazuistika, ki bi se sicer zdela sentimentalna ali smešna, je predstavljena na raven argumenta in ilustracije, razumeti jo je mogoče celo kot *translatio* v izvirnem, grškem pomenu — kot metaforo. Čepprav bi v Byronovem primeru „preneseni pomen“, zadevajoč pesnikov osebni etos, utegnili vsebovati komaj kaj, kar bi se moglo povzpeti do ravni etičnega argumenta, pa utegne prav ta, za slog nevarna raven zatreti v prevajalcu željo po prenosu konkretnega fizičnega detajla, giba itn. in s tem zamegliti „akcijo“. Kot piše C. S. Lewis: „Tisto, kar jezik le stežka zmore in v tem le redko uspeva, je posredovanje informacije o zapletenih, kompleksnih fizičnih oblikah in gibih. Zato so opisi teh reči pri starih piscih skoraj vedno nerazumljivi ali nejasni. Zato tudi v vsakdanjem življenju sami od sebe nikdar ne uporabljamo jezika v te namene: narišemo diagram ali pa se lotimo pantomime in gestikulacij.“⁷ Nič ni pomembnejšega za akcijo kot fizična plat

njene uprizoritve, nas je opozoril Greene. . . In ker nas je Pound seznanil s principi, po katerih skuša te reči reševati sodobni pesniški izraz, je razumljivo, da bomo tej plati prevoda posvetili posebno pozornost.

Oznaka „dramatičen“, ki smo jo uporabili v začetku, je zdaj že nekoliko natančnejša, še posebej, ker Byronovo poemo za takšno posebno rabo brez škode razvežemo v niz ali vrsto dogodkov, ki imajo enotnost in potek (gledališke) igre in ki vodijo v katastrofo ali potešitev (konzumacijo), oziroma so — kot dramatični — pripravni za takšno predstavitev. S tem v zvezi je bolj ali manj nekaznovano mogoče govoriti tudi o prizorih, situacijah in slikah.

Oba prizora sta postavljena v razmerju življenja in smrti. Toda scena je različna. Medtem ko je grozljivost v šestnajsti kitici posledica aluzij (obsojenec kleči na javnem mestu vsem na obeh, luč pade na njegov vrat, meč itd. — skratka, priča smo scene usmrtitve, vendar pa — in v tem je ves srh — glava ne pade in obsojenec je kljub temu, da ga je v očeh občinstva doletela smrt, še vedno živ), nas v sedmi kitici pesnitev popelje v trenutek intimne drame. Njen prostor je tesen, mračen, nekako zatohel. V svetlobi brlivke v kotu spalnice ugledamo Aza, ki prime za meč, ga morda napol izvleče in ga še v istem hipu z dramatično kretnjo požene nazaj v nožnico. Kako naj bi neki zaklal tako lepo stvar, kot je njegova nezvesta žena! Toda zlomek ni v tem, da mu je nezvesta. Njeno razmerje, ki se je hip poprej razkrilo Azu v tako dramatičnih okoliščinah, ni navadna promiskuiteta, ki si sicer že sama na sebi zasluži ostro kazen. Azo jo gleda. . . Kriva je: njen greh je incest. Če bi Parizina v tistem trenutku odprla oči, bi ji zledenela kri in izgubila bi zavest — znova bi omahnila v spanec. Azu se na čelu nabirajo debele kaplje znoja, vidimo jih kljub mraku v čumnati, v mraku slutimo obraz in muko, ki je dosegla tisti romantični vrhunec, ki se v trinajsti kitici ob podobnem naporu razodene z bolezenskimi znaki kot nekaj trajnega, kot trpljenje, na katerega je junak zdaj obsojen in v sklopu pesnitve dokončno pogubljen kot živ primer človeške tragedije v romantičnem slogu. Azu je zavrela kri. Čeprav razen imena Parizina ni v spanju izdala ničesar, je njena usoda zapečatenata. In zastor padé.

V Menartovi režiji je opisani prizor vse kaj drugega. Prizorišče je svetlejše, o kakšni tesnobi ali zatohlosti ni sledu. Tu sta Azo in speča lepotica, njegova roka skoraj nezavedno poseže po jeklu, ga otiplje (v razburjenju ga morda ne najde takoj, čeprav je brez dvoma vajena kretnje) in ga — enako tiho — položi nazaj. Bi jo nenadni zvok ročaja, ki žvenkne ob ustje nožnice, utegnil vreči iz sladkih sanj? Namesto Prešernove dramatične kretnje pritajeno in nerazložljivo dejanje, skoraj kot bi se Azo zbal, da se utegne princesa zbuditi. . . Očitno je naslikana v zapeljivo lepih potezah, toda njen videz le še poudarja razliko do resnice tega trenutka, ki je, kot bi morda lahko sklepali iz Menarta, tako velika, da jo je mogoče premostiti samo s šokom. Če bi v tem hipu odprla oči, bi, kot pravi prevajalec, ne samo ponovno izgubila zavest, temveč umrla od šoka, ki pa je morda tudi Azov lastni šok, šok pred lastno resnico: Azov daljni greh je prignan do konca, v entelehijo greha.⁸ Ta poudarek je sicer mogoče iz Prešerna izpeljati, vendar ga kot takega pri njem ni najti. Prešeren opiše Parizinino somnambulno stanje kot zamaknjenje. Ta označba bi v Menartovem primeru veljala tudi za Aza. Kaj v njegovi postavitvi prizora, neodvisno od interpretacije, sploh vidimo? Najprej ugledamo Aza (v celoti, v postavo), kako okleva in se odloči, da ne bo ukrenil ničesar (v četrtem verzu). Nato vidimo Parizino, ki spi, takoj zatem (v detajlu) njen smehljanje. . . Potem nam pesnik dovoli droben hipec premisleka (. . .) — da, lepota je nedvomno dovoljšen razlog za odstop od namere! — preden nam pokaže Aza, zdaj v še bolj intenzivni

drži (še več, še prebudi je ne), in njegov šokirani, smrti polni, že kar morilski pogled. Spet samo hipen pogled nanjo: bo morda odprla oči — zadržimo dih (—). A že sledi detajl Azovega obraza, ki je, ne morem reči drugače, zoomiran v iskrenje znojnih kapelj in v bližinskem planu zadržan (. . .).⁹ Nato prehod in pesnik nam nazadnje spet pokaže Parizino, a po možnosti pod drugim zornim kotom, zakaj — in tu nastopi obrat — resda še vedno spi, brezglasno spi, toda to je zdaj Parizina, katere dnevi so došteti.

Medtem ko med obema tekstoma na prvi pogled ni večje razlike, pa je prav tako v prvem hipu jasno, da iz Prešernovega besedila ni mogoče napraviti scenarija. Vse, kar stoji zadaj, za zapisano predlogo, je kvečjemu glas, občutek diskurza, ki ga na dramatično poudarjenih mestih prestopi le večšina pripovedovalca.

He pluck'd his poniard in his sheath,
But sheathed it ere the point was bare —
Howe'er unworthy now to breathe,
He could not slay a thing so fair —
At least, not smiling — sleeping — there —
Nay more: — he did not wake her then,
But gazed upon her with a glance
Which, had she roused her from her trance,
Had frozen her sense to sleep again —
And o'er his brow the burning lamp
Gleam'd on the dew-drops big and damp.
She spake no more — but still she slumber'd —
While, in his thought, her days are number'd.

V zgodnjih izdajah Byronovih pesmi do leta 1842 ni opaziti večjih redakcijskih razlik, tudi izvod iz Smoletove zapuščine, ki ga je po tradiciji imel v rokah Prešeren, je v primerjavi s sočasnimi izdajami na obravnavanem mestu brez opaznih posebnosti.¹⁰ Podobno se Prešernov prevod v Kosovi izdaji skoraj ne razlikuje od rokopisa,¹¹ tako da lahko, z določeno pozornostjo do redakcijskega poročila na strani 259—260 omenjene izdaje, izvirnik brez oklevanj primerjamo s Prešernovim prevodom obravnavanega mesta.

Nekatere posebnosti, ki se pojavljajo v sodobnejših angleških izdajah Byronovih del, so zvečine plod postopne standardizacije v zadevah pravopisa in interpunkcije, ki se za razliko od same jezikovne rabe v kasnejši angleščini opazneje spremenijo. To velja tudi za znamenja za izpust zloga (apostrofiranje), posebej na mestih, kjer v moderni angleščini takšnega zloga ne izgovarjamo — ali skoraj ne izgovarjamo več. Vse ostalo je za nas zanemarljivo, še posebej, ker je raba ločil v angleščini precej svobodna in tako dostikrat prepuščena razumevanju ali samovolji vsakokratnega izdajatelja.

Že na prvi pogled, grafično, sta si v Prešernovem primeru izvirnik in prevod dovolj blizu. Prevajalec uporablja ločila po smislu in se funkcijsko, v stavku, ne razlikuje pomembneje od tistega, kar zapiše Byron. Na primer v šestem verzu (Nay more: —) vejica v prevodu povsem zadovoljivo opravi pomensko funkcijo pomišljaja v izvirniku. Edina pomembna razlika je opazna v petem verzu, ki pa ga Prešeren tako ali tako poda samo približno po smislu in kjer ne prevede fraze „at least not“, kar pa Menart opravi že v četrtem verzu, torej *ne* na istem mestu kot izvirnik.

Prešernov prevod je mnogo bolj zvest od kasnejšega, ki celo izpušča iz teksta cel verz (He could not slay a thing so fair —). Tudi sicer Prešeren z izvirnikom skrbno ravna. Cela kitica razpade v štiri bolj ali manj enotne

miselne in pomenske sklope različnih dolžin (vrstice 1—5, 6—9, 10—11, 12—13), česar se prevajalec natančno drži. Tako poskuša prenašati celo stavčne konstrukcije izvirnika v ustrezno slovensko rabo (But sheathed it ere the point), ustrezno prevede predmetnost in stanje (big, damp v enajstem, trance v osmem verzu) in pove celo nekaj več kot izvirnik, saj je lampo postavil v kot (brez dvoma zaradi rime), česar Byron ne omenja. Za navrh pa vse to opravlja na natančno določenem mestu, v izvirniku ustrežajočem verzu.

Najbolj opazna formalna poteza starejšega prevoda je dosledna vzorčna raba rime tudi na mestu, kjer sta pri Byronu (šesti in deveti verz) stika morda za odtенок bolj izpraznjena (zbudi je c'lo — zaspala bo; not wake her then — to sleep again). To je najbrž pri Byronu posledica dejstva, da sta sedmi in osmi verz stavčno polneje realizirana, dočim pri prevajalcu osmi verz razpade na dve polovici s po štirimi zlogi, s tem da prvi dodamo še zadnja dva zloga sedmega verza (enjambement: ji kri bo zmrznila), zaradi česar je pot od rime do rime slišati krajša. Tako je tudi z metrumom: Prešeren je doslednejši, vendar to ne pomeni, da ne prevaja Byronovih svoboščin. . . . teh niti ni. Byron ima že po tradiciji več manevrskega prostora, ki ga izkoristi v devetem verzu, vendar je to malenkost. Prešeren poišče boljše možnost, in ker mu tudi pomensko ustreza, seveda ne okleva. Opaznejše so razlike v melodiji (dolžini in poudarkih na metrično neopudarjenih mestih), vendar, ker Prešeren svojemu avtorju sledi v stavkih, ga večidel ujame tudi z glasom:

4:5 zlogov	She spake no more — but stil she slumber'd
6:3 zlogov	Molčé zdaj ona spi, al reví
4:5 zlogov	While, in his thought, her days are number'd.
5:4 zlogov	so v njega mislih šteti dnevi.

Ker slovenski prevod sledi izvirniku v rimi in ker na poudarku udari ob isti pomen (v angleščini: but still — his thought; v slovenščini: al reví — v njega mislih), razlik v metrični shemi niti ne opazimo. V tem pogledu se teksta spet bistveno razlikujeta na že omenjenem mestu v petem verzu.

V Prešernovem prevodu še najbolj motijo nekatere okornosti, ki pa so razen ene ali dveh izjem historičnega značaja in prej kažejo na pesnikovo provenienco kot na zgodovinske ostanke pesniške nespretnosti ali prevajalske ihte. Nožnica kot množinski samostalnik, soparen debel čela pot, nerodna konstrukcija v sedmem in osmem verzu. . . . gotovo ne prispevajo h gladkemu branju. Vendar, če si jih poskusimo prevesti v sodobnejšo obliko, tako da ohranimo njihov namen in pomen, opazimo, da so vse prej kot šibke; in to toliko bolj, kolikor zahtevnejše so glede na operacijo, ki jo v procesu prevoda opravljajo. Od trinajstih rim jih je še danes devet enako uporabnih kot v času nastanka, eno je uporabil tudi Menart.

Pri metrumu je za današnjo rabo najtežji problem izpuščanje zlogov. Tu je bila našim poetom ukinjena licenca približno v istem času kot Angležem. Ker sedma kitica v Prešernovem prevodu ne premore niti enega samega mašila (tako tudi pri Menartu), njegovih metričnih rešitev danes ni več mogoče ustrezno uporabiti, saj so nezamenljive. Drugače povedano: v sedmi vrstici mora Menart namesto veznika al zapisati temveč, kar je v hierarhiji pomenov njegov prvi in najmočnejši ustreznik (obe besedi v svojem historičnem kontekstu v celoti ustrezata angleškemu but), toda Menart je zato za zlog na slabšem, tako da misel na marsikatero „dobesedno“ rešitev, ki se ponuja kar sama od sebe, odpade: „temveč“ je namreč na mestu, kjer stoji, logično stavčna konstanta in kot tak nezamenljiv (he did not . . . But). Podoben problem tiči v tretjem verzu (howe'er — des'), kjer ima Prešeren to zgodovinsko prednost, da prevaja njemu sodoben tekst na mestu, kjer se je

pesnik izvirnika odločil za isto možnost, medtem ko Menart ta verz kot rečeno izpušča in to kljub temu, da je na videz sorazmerno lahek (npr. možnost: čeprav ni vredna, da živi, kar bi bil prevod Prešernove rešitve — zahteva samo spremembo rime v prvem verzu). Toda že ta, na prvi pogled drobna korektura bi Menartu v nadaljevanju podrla ves prizor, ki bi ga ne mogel več zlahka pripeljati do tistega, kar se njemu zdi bistveno, do lepe, elegantne rešitve, ki pojasnjuje celotno dejanje: do vnaprej zastavljenega cilja v verzu:

Vsaj ne zdaj,
ko spi, ko gleda njen smehljaj. . .

Razlika, vsaj tista najpomembnejša, torej ni v tehniki, ampak v videnju stvari, v konceptu. Da je to res tako, potrjuje najbolj opazna posebnost med Menartovimi oblikovnimi rešitvami, sprememba razporeditve rim na zaključku kitice, ki jo prevajalec vpelje že kar v prvi kitici:

in v zraku tisti medli sij,
svetlo teman, temno mehak,
ki v njem še iskra dneva tli,
ko v soju lune že zamira mrak.

V sedmi kitici se odloči še za drugačen prijem:

Bleča luč v obraz mu sveti
in v znojnih kapljah se iskri. . .
In ona spi, brezglasno spi —
a njeni dnevi so došteti.

Prešeren in Byron uporabljata ves čas tisto inačico zaporedne polne rime v zadnjih dveh verzih, ki je značilna za angleško obliko soneta, v kateri moč ustreznih ujemanj se fonemov sovpadе s konvencijo (vkup-pridenjem) pomena, kar daje misli, dejanju itd. vtis neke dokončnosti, sklepne ugotovitve stanja, rezimeja ali sentence, kakor to Menart posname v šesti kitici:

postranski sin njega in nje,
ki ji prevaral je srce,
sad Bianke, ki se ji je klel,
da vzame jo — a je ni vzel.

Seveda tudi forma sklepa v različnih sistemih prestopnih in oklepajočih rim opravlja podobno nalogo, vendar drugače in z drugačno pesniško namero: medtem ko zaporedje rim nosi v sebi nekak pripovedni ton, saj vezava polnih zaporednih stikov največkrat določa tudi stavek in ritem, je končni vtis prve in sedme kitice pri Menartu popolnoma drugačen. Toda poskusimo drugače:

in v zraku tisti medli sij,
ki v njem še iskra dneva tli,
svetlo teman, temno mehak,
ko v soju lune že zamira mrak.

Če tako postavimo stavek, je prevajalčev namen takoj očiten: figuro specifikacije v funkciji stopnjevanja, ki je na tem mestu odlika izvirnika, bi na ta način posnel v formo stavka, ki ji v ničemer ne ustreza, ker je v zapovrstno konstruirani naraciji brez potrebnega čustvenega naboja:

And in the heaven that clear obscure,
So softly dark, and darkly pure,
Which follows the decline of day,
As twilight melts beneath the moon away.

V formi ab ab postane prvi stavek b vrinjeni stavek, s čimer odpade potreba po figuri, ker jo — prvič — nadomešča položaj in — drugič — opozicija soft-pure (svetlo-temno) in figura ponovitve (teman, temno). S tem se pomen sicer rahlo spremeni, pridobi pa se potrebna pesniška drža (estetiziranje) in čustveni naboj.

V sedmi kitici je položaj takle:

Breča luč v obraz mu sveti
a njeni dnevi so došteti.

Dve med seboj neodvisni ugotovitvi sta postavljeni v rimo na principu kontrastiranja, kar daje zadnjemu verzu videz objektivnosti in s tem toliko večjo težo. Ker je v prvem primeru objektivnost posledica kontinuitete misli (tisti medli sij, svetlo teman. . .), sledi, da je bil v drugem primeru prevajalčev namen najprej in predvsem kontrast, ki bi sovpadel tudi s pomensko strukturo stavka.

Seveda bi že ob prvi kitici lahko pedantno ugotavljali še celo vrsto odmikov, razlik ali poenostavitev, ki si jih prevajalca privoščita v odnosu do izvirnika. Toda kar nas tu zanima, je možnost ali nemožnost intelektualne bližine ali stika med izvirnikom in prevodom. Menartov prevod pojasnjuje (slika) svojo lastno razliko — tisto, kar je „vmes“. Posebnega premisleka bi bilo vredno vprašanje, ali je ta razlika „pomanjkljivost“ ali ne.

Zadnji verz prve kitice se glasi:

As twilight melts beneath the moon away.
ko v soju lune že zamira mrak. (Menart)
kadar se vmika luni sivi dan. (Prešeren)

Menart bi mirne duše lahko zapisal „ko v soju lune že topi, gubi itd. se mrak“ in bi bil prevod „dobeseden“: možnosti na temo raztapljanja in podobnega je še več. Zdaj bi se lahko postavili z vprašanjem, zakaj tega ni storil, saj morda kitica po tej spremembi ni slišati nič slabša; čeprav je to, kot bi pritegnilo splošno mnenje, na tej stopnji že stvar posluha ali kar pesniškega okusa. Toda resno je mogoče vprašanje postaviti šele od tod dalje: zakaj in kako je to stvar posluha in okusa? — Na del tega vprašanja seveda ni mogoče zanesljivo odgovoriti, na drugi del pa odgovarjata tale Prešernova verza iz *Lenore*:

Armada komaj je odšla,
Lenora vrže se na tla,

Namerno sem izbral tekst na mestu, kjer se jezikovni normi diahrono in sinhrono stikata. A kljub temu Menart v podobnem položaju nikdar ne bi uporabil te rešitve, še posebej ne, če vemo, da Lenora že v naslednjem verzu

lase si črne ruje,
se grozno togotuje.

Menart bi tega ne povedal tako; pa ne zato, ker bi hotel namenoma pačiti original, temveč zato, ker bi s takšno odločitvijo pačil njegovo hotenje — kakor ga on vidi. Menart je zadnjo vrstico prve kitice *Parizine* zapisal, kakor jo je, zato, ker s tem po njegovem ni v ničemer prizadel izvirnika, ki

ima za seboj drugačno krepuskularno tradicijo in frazeologijo. Tu je pomembnejše, da ga ni zaneslo npr. v „ko v soju lune že ugaša mrak“ ali v kak podoben nesmisel. Oba s Prešernom sta v glagolu poudarila trajanje (zamirati, umikati), ki časovno lahko resda obsega samo nekaj hipov (mrak pada itd.), a vseeno traja dovolj dolgo, da se v zadnjem verzu sklene ves čas, ko slav'c iz vej gostih v visokih žvrgoli glaseh, da se pretočijo vanj vse zaljubljene prisege, pihljanje vetra in šumenje slapu, svit rose in nasmeh zvezd, skratka: vsi tisti trenutki in hipi, ko temnota čista polni zrak,

svetloba mračna, svítli mrak,
obžári ki večerno stran,
kadar se umika luni sivi dan. (Prešeren)

V zadnjem verzu velja biti pozoren na podrobnost, da Menart in Byron, drugače kot Prešeren, tudi povsem konkretno in enoznačno imenujeta ta čas. Cela kitica je namreč metonimija in z Byronovim the decline of day je trenutek samo opisno, astronomsko postavljen: which follows the decline of day. Tudi clear obscure in Prešernov svetli mrak sta še vedno v opisni funkciji: odgovarjata na vprašanje, kakšna temnota polni zrak (svetloba mračna, svetli mrak, ki obžari večerno stran) — Byronov clear obscure in ne njegov twilight je Prešernov mrak. Zato je Prešernov dan siv — to pa je morda že korak vstran, v prostor drugega, neodgovorljivega dela vprašanja.

* * *

Parizina je edini pomembni Prešernov prevod iz tujega jezika v slovenščino. *Lenoro* je že pesnik sam imel za svojo, saj bi je sicer ne vključil v *Poezije*. *Licovovi strelci* so nastali iz zunanjih pobud¹² in tako ali drugače obsegajo vsega šest kratkih sedemvrstičnih kitic. Tudi njegovi nemški prevodi lastnih pesmi — preden se je lotil *Parizine*, je že objavil *An die Mädchen*, 1827 — ga kažejo kot skrbnega prevajalca, čeprav je z lastno poezijo lahko svobodnejši kot s tujim izvirnikom. (Prim. *Das freie Herz*, 1838). Ti prevodi nam kažejo Prešerna kot pesnika, ki mu je predvsem do jasne in precizno formulirane misli, ki ji tu in tam prilagodi tudi obliko izvirnika: v resnici je, kot ugotavlja že Slodnjak, v tej ali oni pesmi Prešernova misel v nemščini bolj določna kot v izvirniku (prim. drugi verz prve kitice *Dekletom*). Če torej lahko Prešernu kaj zamerimo, je to, da — ne glede na odmaknjenost prevoda — tega kriterija ni dosledno uveljavil pri prenosu Byronovega, v izrazu in misli kristalno čistega izvirnika. Res, da je tako mesto eno samo (VII, 4), vendar je kvaliteta prevoda tako visoka, da je vtis te vrstice toliko bolj moteč. Vprašljiva je tudi naslednja vrstica:

nebo v nje licah — zdi se ubog',
de več ne bo ga moč sprostiti. . .

V drugem verzu prve kitice Prešeren pove premalo, tri vrstice kasneje pa preveč (posledica verzne stiske, oziroma zadrega z rimo). V petem, šestem, sedmem in osmem verzu gre za pomenski odmik od izvirnika, ki pa ni bistven, pri čemer je Prešernova rešitev mojstrska in lahko domnevamo, da gre za soavtorsko intenco in ne za spregled. V *Parizini* je Prešeren nemara zagrešil tudi oba svoja najslabša verza in prekršil lastne jezikovne norme:

vodé višnjévši čezinčez
rjavši listje je dreves.

(Poskus neuspelega prenosa tuje stavčne konstrukcije, mučno prizadevanje, kako povedati „kar največ“ ali „vsaj toliko“).

Če hočemo v sklepu natančneje spregovoriti o Menartovem prevodu, se moramo vrniti k rešitvi, ki smo jo nakazali v prvem oddelku razprave. Medtem ko sta si v shemi zgodovinskega razvoja pesniške teme in v njej razvite literarne norme Byron in Prešeren blizu, se Menart pojavi na drugi, bolj oddaljeni oziroma nam bližji točki. Mislim, da imamo v rokah dovolj gradiva, da se lahko vrnemo na izhodiščno mesto, v šestnajsto kitico, kjer smo se ustavili v drugem razdelku razprave. Hugo kleči pred spovednikom:

That high sun on his head did glisten	Na glavi sonce mu drhti. . .
As he there did bow and listen —	Menih šepetaje. . . tih kleči. . .
And the rings of chestnut hair	Na belem vratu se blešče
Curled half down his neck so bare,	rjavi kodrasti lasje,

Verzi so si podobni samo funkcionalno. Oba pesnika z njimi dosegata zaželeni dramatični učinek, toda na povsem drugačen način: medtem ko gre pri izvorniku za formo čiste naracije z deskripcijo vnešenega detajla (rings. . . curled half down), nas Menart sili v vizualizacijo dogodka na način prezentacije (predstavitve situacije), pri čemer opušča detajl (curls, neck so bare).

Mislim, da je druga vrstica po svoji grafični, stavčni in pomenski strukturi v danem kontekstu ključna za razumevanje Menartovega prevajalskega prijema v obravnavani pesnitvi. Kar je pri Byronu deskripcija z namenom zbuditi posebno reakcijo v bralcu, postane pri Menartu akcija: medtem ko Byron pove, da je na Hugovi glavi pobliskovala sončna svetloba, medtem ko se je ta tam sklonil in poslušal, imamo pri Menartu namesto procesa (prehoda in gibanja) podan rezultat.

Kako to stori: pri Byronu imamo v sedmih besedah nepopolnega stavka (odvisnika) en sam subjekt (as he did there). Menart uporabi štiri besede, dva subjekta, dva glagola v dveh po svoji formi neodvisnih stavkih. Zakaj po prvem glagolu (Menih šepetaje. . .) ne začne drugega stavka z veliko začetnico: ker ta dva stavka povezuje — ne logika, temveč gola optika. Menih šepeta, pogled se odvrne od njega in zdrсне k Hugu, ki ne govori, ne šepeta, sploh nič ne reče, temveč molče kleči, na *njegovem* belem vratu pa blešče se rjavi, kodrasti lasje. Čas Menartovega stavka in čas njegovega subjekta je drug in drugačen. To pa je natanko tisti način, ki smo ga že srečali na ustreznem mestu v sedmi kitici. Elipsa je pri Menartu sredstvo vizualne sugestije.¹³

Prešeren je z nedokončanim prevodom *Parizine* opravljal delo *prevoda* (interpretatio) in *presaditve* (transplantatio). Največ dvomov je imel prav v drugi točki, zaradi katere se mu je, po zgodovinskih podatkih sodeč, tudi zataknilo, saj pravi v pismu Čelakovskemu dne 29. aprila 1833, da prevoda najbrž ne bo mogel natisniti na Kranjskem.¹⁴ Menart je tu stopal po že utrti poti, opravil pa je prevajalsko delo *prenosa* (translatio) iz ene literarne norme v drugo. Kar morda stori današnji bralec Prešernove ali Byronove *Parizine* v sebi, je Menart opravil na papirju.

Vprašanje, ki ga odpira Menartov postopek, se glasi: ali lahko delo, ki je do takšne mere tudi prenos, obvelja za prevod? Vprašanje nima nobene zveze z „dobesednostjo“ in „kvaliteto“ prevoda. Zgodovinsko izpričano je, da so bili vplivni predvsem tisti prevodi, ki so opravili delo presaditve in prenosa izvornika v ciljni jezik in kulturo prevoda. Najbrž so Menartovi prevodi prevodi v nekem posebnem smislu. Izhajajo iz že izdelane tradicije, torej niso presaditve, hkrati pa, strogo vzeto, tudi niso „nekaj vmesnega“, ne

posredujejo med izvirnikom in bralcem (niso inter-pretatio) v smislu Svetega pisma. Po drugi plati pa so nam časovno sodobni in do njih še nimamo tiste časovne distance, s katero danes razglašamo nekatera dela njegovih, zlasti poznoromantičnih predhodnikov za prepesnitve, čeprav so svoj čas veljala za prevode. Menart sam bi bil najbrž presenečen, ko bi mu kdo povedal, kako zelo so njegovi prevodi ne le verbalno, temveč predvsem intelektualno daleč od nekaterih njegovih izvirnikov. S tem ga seveda nočem ozmerjati za „modernista“, saj je implicirano bistvo Poundove teorije in prakse nekaj, kar danes sprejemamo za preprosto dejstvo: da je namreč vsak prevod najprej delo prevajalca in, zgodovinsko, proizvod ali vsaj do neke hudo negotove, a nujne meje rezultat časa, v katerem nastaja. Pomembna razlika med Poundom in Menartom je tu predvsem v izboru prevajalske in v lastno normo prevedljive snovi. Menart je človek drugačnega pesniškega okusa, mož druge šole. Znotraj postopka pa ostaja dosti bolj moderen, kot bi mu kdo utegnil priznati ali kot bi si morda sam laskal. Njegovi prevodi so posodobitve (aktualizacije).

Tu pa se vsa podobnost s Poundom tudi konča. Bistvo Poundovega prispevka je v njegovem posegu v objektivno stanje jezika kot kulturne in estetsko izrazne kategorije na stopnji, na kateri je bila *knjižna* angleščina na začetku tega stoletja. Ta stopnja zanj kot norma ne obstaja ali vsaj ne obstaja na način norme kot kategorije danega in sprejemljivega. Pesnik je jezik šele prav normiral, s svojim posegom vanj ga je šele napravil sposobnega izraziti svojo (posredovano) snov, ki je v istem hipu postala tudi prevedljiva na prav tak (enkrat in nov) način. Usposobljenje jezika za novo izraznost je sicer ena osnovnih avtorsko-poetskih kategorij in jo je mogoče neposredno utemeljiti s pojmom *poiesis* (téchné). Menartov prispevek v tej smeri je dosti manj radikalen, ne le pri Byronu, kjer ga niti ne more biti (stvar prevajalske snovi, se pravi izbora), temveč v celoti njegovega opusa. S Prešernom, tudi pri Byronu, je stvar popolnoma drugačna. Za celoto njegovega dela velja, da si ni le izostril svojega orodja, temveč si ga je pripravil in izdelal: s svojim jezikom si je razširil prostor jezika kot objektivne kategorije, povečal ga je in poglobil. Čeprav je videti Eliotova trditev, da je Byron nemara edini med velikimi angleškimi pesniki, ki v tem smislu ni pridelal niti centimetra, precej verjetna, je bil — nasprotno — Prešeren edini med tedaj živečimi Slovenci, čigar materni jezik je sploh zadoščal Byronovi angleščini. Ta jezik, salonsko zgovoren in zmožen najbolj gladko tekočega fabuliranja, ki mu v tem pogledu med Byronovimi sodobniki Eliot postavlja ob bok le še Coleridgea, v celotni zgodovini angleške pesniške naracije pa ga po njegovem presega samo Chaucer — ta jezik je daleč od sleherne abotnosti in še dlje od kakršnegakoli posnemanja „ljudske“ govornice, ki je Prešernu še stala ob strani pri prevajanju Bürgerjeve *Lenore*. Tu torej ni bilo več vprašanja „ponašitve“. V tistem času preprosto v tem ni bilo nič „našega“. Vse je bilo Prešernovo in šele z njim je, v pesniškem smislu, postalo naše.

To je največji dosežek Prešernovega prevoda, toda v sebi že nosi pomembno okoliščino, ki je hkrati tudi njegova največja slabost.

Kljub nekaterim obetom in namigom Prešeren ni razvil ne romantične tragedije ne romana, njegova „povest v verzih“, ki je sicer imela določen uspeh med bralci, pa je bila premalo, da bi zapolnila vrzel na tistih področjih književne ustvarjalnosti, ki bi utegnili preusmeriti interes za „Slovenščino“ vnetega dela kranjskih izobraženskih stanov.

Čopov in do neke mere tudi Prešernov program, če zgodovina opravičuje uporabo izraza, je bil razvoj slovenskega jezika v umetno, univerzalnejšo kategorijo pesniškega jezika, ki bi suvereno in z vsem

potrebnim instrumentarijem obvladoval standardne forme pesniškega izrazja. Program, ki je bil hkrati že tudi dejanje samo, je bil uresničen v času, ko na Slovenskem pri večini slovensko govorečih in beročih ljudi interes za branje ni sovpadal s sicer enako prisotno potrebo po moderni literaturi v domačem jeziku, zlasti kakor jo je razumel Čop. Jasno je, da Prešernov vpliv že za njegovega življenja ni bil zvezan zgolj z objavami v Ilirskem listu, delom pri Čbelici, z natisom *Krsta* in zveščičem *Poezija*. Toda zunaj tega je bil omejen na krog podobno ali drugače mislečih, znotraj tega pa ni bilo tistega širokega zaledja, ki bi — četudi odklonilno razpoloženo — predstavljalo kategorijo beročega občinstva, združenega na ravni jezika, sloja, stanu in temu ustreznih različnih interesov. Jezik ne potrebuje „enotnega kulturnega prostora“, da bi si v njem razvil kulturno skupnost bralcev. Toda pesnik potrebuje to skupnost, če naj si v njej v lastno škodo ali korist ustvari svoj kulturni prostor. Ta prostor je bil v Prešernovem primeru zgodovinska projekcija. Medtem ko sta se Čop in njegov krog gotovo oddaljila od vzorcev mišljenja, iz katerih je mogoče razlagati Linharta ali Vodnika, pa ta krog ni storil veliko — še celo v ohranjeni medsebojni komunikaciji ne — za razvoj slovenskega jezika v njegovih, novemu duhu primernih družbenih in družabnih funkcijah. Čeprav se do temeljev te praznine ni težko dokopati in so kot temelji položaja in osebnih usod prizadetih ter iz družbenopolitičnih razmer na Kranjskem razumljivi prav iz praznine nad njimi, pa nam nobeno razumevanje ne more podariti razločka do tistega, kar je mogoče storiti z jezikom, kadar sta njegova socialna (družbena) in individualna pesniška govornica vredni druga druge. Ta razloček ni del Prešernove pesniške norme in tu je Menart, do katerega je bil ta pogoj izpolnjen, bolj suveren in torej bližji izvirniku.

Jezik prevoda, edini tedaj mogoči jezik prevoda je v Prešernovem primeru dozorel v enem samem človeku — v prevajalcu. To se je zgodilo v času njegovega največjega vzpona, med *Soneti nesreče* in *Sonetnim vencem*, spomladi 1833. Prav zavest dozorele pesniške in človeške moči utegne biti eden globljih, notranjih vzrokov, da je pesnik pretrgal svoje prevajalsko ukvarjanje z Byronom, čeprav, kolikor vem, ni zanesljivih znakov, da je misel na prevod tedaj tudi v celoti opustil.¹⁵

Je čas, ko slavnice iz vej gostih

Razen *Lenore*, proti kateri pa mora vsaj formalno veljati že izraženi pomislek, je Prešernova *Parizina* najpomembnejši slovenski prevod od protestantizma do konca prejšnjega stoletja, po obrtni plati pa najbrž vse do Sovretovih in Župančičevih prevodov. V prid mu gre dejstvo, da v vsakem pogledu lahko obvelja za prevod, v škodo pa mu je predvsem to, da je realiziran na pesniškem materialu, ki je danes, tudi znotraj Byronovega opusa, drugotnega pomena.¹⁶ Druga huda pomanjkljivost prevoda je, da je nedokončan, tretja pa, vsaj kar se naše literarne zgodovine tiče, da ga pesnik ni uvrstil v svojo edino zbirko in sta ga konec koncev objavila šele Malavašič in Bleiweis.¹⁷ V izdajo Prešernovih pesmi ga je uvrstil šele Levstik (*Pesmi Franceta Prešerna*, Ljubljana 1866) v dostavku „natisnjenih in tudi že kje natisnjenih, toda do zdaj še ne zbranih pesmi“. Manjka mu torej kanonizacija.

Poleg tega pa je že Levstik ocenil prevod kot nezadovoljiv. Pri tem, kot kaže, ni razlikoval med izvirnim delom in prevodom, vsaj ne do te mere, da bi na *Parizino* gledal kot na prevod. V omenjeni izdaji je zapisal, da gre za „nedovršeno delo“, za „delo prve roke“, ki še ni bilo „odloženo za tisk“. S tem je povezal svoje prizadevanje za izboljšavo teksta: „Mi bi ne natisnili

Parizine, ko ne bi bila že po Koledarčku znana; toda povsod take, kakršna je bila, iz spoštovanja do Prešerna nismo mogli pustiti, ampak tu in tam se je marsikaj popravilo, in vendar še zdaj ni vse, kakor bi moralo biti.¹⁸

Iz Levstikove pripombe je razvidno, da je imel v mislih predvsem nedovršenost v jezikovnem smislu; od tod tudi sklep, da ne del besedila ne celota ni bila „odločena za tisk“. Tudi kasnejša zgodovina ima pesnitev bolj za poskus ali kvečjemu za komaj začeto delo (tako tudi Slodnjak, n. d., str. 344). Toda medtem ko je večina urednikov bolj ali manj točno dognala in ocenila pravopisne in druge, predvsem jezikovne pomanjkljivosti in napake pesnitve, pa je vrednost Prešernovega besedila kot *prevoda* ostala v ozadju. V historičnem kontekstu si vrednotenji nista nujno somerni, čeprav je presoja estetskega rezultata nujno odvisna od jezikovnega videza celote. Vrednost prevoda za poezijo in prevajanje kot stroko, njegova historična (ne samo „zgodovinska“) vrednost je predvsem v vrednosti njegovih prevajalskih rešitev in določitev, to je pesniških idej, ki določajo tudi raven drugega, naslednjega prevoda istega teksta. S tega stališča pa tako kvaliteta dela kot Prešernov rokopis MS 471 št. 5, ki ga hrani NUK, Levstiku ne dajeta trdne opore ne za prvo ne za drugo trditev.

Prva zložena pola na finejšem papirju je očitno prepis, saj gre za isto pisavo kot pri „lepopisu“ v rokopisu *Poezija*. Prva korektura se pojavi šele v peti kitici na mestu: *Mu vdano, ki je spat šel stran*, takoj na levi pa sledi popravek: *ki bje zanj, ki šel je stran*. S prevajalskega stališča pa so zanimivi še tile popravki: v deseti kitici je prečrtan verz *Tam, kjer veselja posjal pogled* in spodaj v novi vrsti: *Kjer pred veselje sjal pogled*. Na istem mestu tudi verz: *Kaj ona oni zdaj ta čas*, ki je na robu na desni popravljen v *Kako se je premenil čas!* V dvanajsti kitici je prečrtan verz: *Ne bom jest vidil umreti te* in na levi strani popravljen v: *Bog te obvar! Ne bom jest je / Ti* (podčrt.) *vidla boš glavó njegà*. Na istem mestu je še *Le preč Boga* prečrtano *Boga* in namesto tega zapisano *Nebo*. V trinajsti kitici je v verz *'Z možganov sem ter kje hiti* prečrtan *kje* in nad njim popravljen v *tje*, pod tem verzom pa stoji verz *Perpogne se deb skril oko*, ki je prečrtan, sledita pa mu verza: *Zato perpogne se en čas / Debi skril kak mu gre oko*.

To pa je, razen malenkosti, tudi vse. V ostalem gre za interpunkcijo, naglasna znamenja ipd., pri čemer najbrž ni vse, kar je zapisano, Prešernovo, sledovi svinčnika pa so skoraj gotovo ostanki vprašljive kasnejše redakcije.

Rokopis na prvi poli v zganjenem formatu 255 x 200 je očitno napisan v eni roki, saj se, podobno kot v rokopisu *Poezija*, tu in tam (od 9 do 11) pojavljajo rahli sledovi utrujenosti in hitrejše pisave, vendar, kot je to tudi drugod, le z neznatnimi odmiki od standarda.

Rokopis na drugi poli slabšega papirja (dvanajsta in nedokončana trinajsta kitica) z začetnim osnutkom pisma deželnemu sodišču na hrbtni strani je nastal ob drugi priložnosti in ga ni mogoče imeti za čistopis oziroma gotovo ne za prepis. Tu se pojavlja tudi večina popravkov, zato gre pri dvanajsti kitici morda za prvi ali drugi, pri nedokončani trinajsti pa brez dvoma za prvi osnutek. Naslov *Parizina* je označen z asteriskom, v opombi pri strani pa v isti pisavi z rdečim stoji: „Po Angleškim Byrona poslovenil Dr. Prešeren“; asteriks je pojasnjen s prečrtanim tekstom: „Iz že objubljeniga 'Slovenskega kolednika', ki se za natis pripravlja.“ — Zaradi mestoma odebeltene črte tekst na tem mestu ni v celoti berljiv.

Iz povedanega lahko sklepamo, da Prešernova *Parizina* ni ponesrečen poskus in ne prvi osnutek, ampak nam stanje večine rokopisa kaže na redakcijo, katere namen je bila objava. To utemeljujem s primerjavo videza

večine teksta (vsa prva pola), z obstoječimi primerki Prešernovih redakcij v *Poeziji* in s primerjavo tega teksta z obstoječim osnutkom na drugi poli rokopisa.

Če je na prvi pogled videti presenetljivo, da avtor tega ali onega mesta ni spremenil ali popravil, dasi opravljeni popravki izpričujejo (kot tudi sicer pri Prešernu) očitne izboljšave prejšnjih zamisli, potem to pjasnjujem prvič: s tem, da — kot se je izkazalo — takšnih mest v prepisu niti ni veliko; in drugič: z mnenjem, da se *Parizina* po svoji vsebini in namenu razlikuje od drugih Prešernovih prevodov — torej s tezo, ki sem io poskušal dokazati v pričujočem prispevku.

OPOMBE

¹ *Srednjevekovna civilizacija zapadne Evrope*, Beograd 1974.

² Ta del razprave je bil prebran na srečanju prevajalcev v Portorožu 1983.

³ *A Retrospect* (1918), v: *Modern Poets on Modern Poetry*, London — Glasgow 1966.

⁴ „Action can only be expressed by a subject, a verb and an object, perhaps a rhythm — little else.“ Graham Greene, *A Sort of Life*, 1971.

⁵ France Prešeren, *Zbrano delo* II, uredil Janko Kos, DZS, Ljubljana 1966, str. 40. — George G. N. Byron: *Pesmi in pesnitve*, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Janez Menart, DZS, Ljubljana 1975.

⁶ Byron piše: „I am aware that in modern times the delicacy or fastidiousness of the reader may deem such subjects unfit for the purposes of poetry. The Greek dramatists, and some of the best of our old English writers, were of a different opinion: as Alfieri and Schiller have also been, more recently, upon the Continent.“ — Kot svoj vir navaja pesnik Gibbona, kar naj bi bilo zagotovilo, da je tak dogodek tudi zgodovinsko izpričan. Samostojna invencija je nemoralna; resnica je, tako kot resničnost, vrlina že sama na sebi — virtus: Byron v *Parizini* piše de moribus.

⁷ C. S. Lewis: *At the Fringe of Language*, v: *Studies in Words*, Cambridge 1967.

⁸ Byronov zaplet je v tej podobi naravnost banalen in spominja na zaplete s podobnim ozadjem v Walpolovem *Otrantskem gradu* in vrsti drugih romanov gotskega žanra.

⁹ Proces optičnega približevanja iz iste izhodiščne točke uporablja Menart tudi v lastni poeziji: npr. *Log*, *Pod kužnim znamenjem*, v zbirki *Statve življenja*, 1979, str. 410. Prim. tudi *Množica*, prav tam, str. 447.

¹⁰ Kljub dosegljivemu Hilscherjevemu nemškemu prevodu, ki bi, kot upravičeno domneva Janko Kos, utegnil biti celo ena izmed spodbud, da se je Prešeren lotil *Parizine*, so vse primerjave doslej pokazale, da je Prešeren prevajal iz izvornika. Prim. Janko Kos, *Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana 1970, str. 188.

¹¹ Za nekatere podrobnosti glej zadnji del razprave.

¹² Glej opombe Antona Slodnjaka v: France Prešeren, *Pesnitve in pisma*, Ljubljana 1962.

¹³ Ezra Pound: „That part of your poetry which strikes upon the imaginative eye of the reader will loose nothing by translation.“ (N. m.)

¹⁴ Prešeren, *Zbrano delo* II, 1966, str. 188.

¹⁵ Za natančnejšo opredelitev razmerja do Byrona glej poglavje o Prešernu in Byronu v: Janko Kos, *Prešeren in evropska romantika*, Ljubljana 1970.

¹⁶ Za drugačno mnenje glej T. S. Eliot: *Byron*, v: *On Poetry and Poets*, London 1957.

¹⁷ Kitice 1—3 prvič v: Pravi Slovenec 1/1849; kitice 9—13 v: Koledarček Slovenski 1852. Za podatke o objavah glej Štefka Bulovec, *Prešernova bibliografija*, Maribor 1975, glede nastanka pa še Avgust Žigon, Ljubljanski zvon 1920.

¹⁸ France Prešeren, *Zbrano delo* II, 1966, opombe, str. 259.