

PREŠERNOV SONET PO ITALIJANSKO

Maria Pirjevec

Prešernov sonet *O Vrba, srečna, draga vas domača* predstavlja uvodno ekspozičijo v cikel šestih sonetov z bivanjsko tematiko *Sonetje nesreče*, ki so nastali v pesnikovem kriznem obdobju leta 1832 in prikazujejo različne postaje njegove notranje biografije. Znotraj Prešernovega opusa ima cikel osrednje mesto, saj ob njegovem zaledju lažje prodremo tudi v tematsko drugačne izpovedi. V njem se sooča z nekaterimi osrednjimi skrajno zaostrenimi bivanjskimi vprašanji, osredotočenimi na problem človekovih globinskih spoznanj, porazov in smrti. V ciklu je prisotna dialektična razpetost med sprejemanjem smrti kot edinega izhoda iz neznosne stvarnosti, in resigniranim, a hkrati kljubovalnim vztrajanjem v "življenja ječi". Skratka, gre za prvi veliki tekst slovenske romantike, ki je s svojo formulacijo novodobnega življenjskega nazora, nastalega zunaj tradicionalne vere in eshatologije, določal še daleč naprej in vse v naš čas nekatera temeljna jedra slovenske bivanjske poezije (Paternu 1976a: 187).

V uvodnem sonetu, ki je predmet naše obravnave, izpostavlja Prešeren faustovski problem spoznanja, to je problem svobodnega subjekta, odtrganega od teocentričnega pogleda na svet, prav s tem pa razkriva krizo novodobnega duha proti srednjeveškemu duhu, ki takega skrajno izpostavljenega in negotovega stanja ni poznal. Prehod iz položaja naivne vdanosti, ki ga v sonetu predstavlja za zmemrom izgubljena preprosta vaška idila, v položaj notranje osveščeniosti, pesniku ne prinaša sreče, temveč, prav nasprotno, spodkopuje njegovo notranjo trdnost in mu za vedno onemogoča povratek v varno, harmonično bivanje. Nič manj kompleksna kot vsebinska, je tudi oblikovna podoba uvodnega soneta. Njegova zgradba sledi pravilom, kakršna je iz Petrarcovih sonetov abstrahiriral A. W. Schlegel, vsaj kar zadeva izbiro kitice, verza in razporeditev rim, tako v kvartetnem kot v tercetnem delu. Na tem mestu velja poudariti, da je sonet postal prav v tem času, to je v tridesetih letih, ena temeljnih in že kar programskih oblik Prešernovega pesnjenja. Z izbiro tako zahtevne in disciplinirane oblike je bilo namreč mogoče dokazati, v duhu Schleglove teorije o pomenu renesančnih oblikovnih vzorcev za sodobno evropsko pesništvo, slovensko jezikovno avtonomnost, poetično zmogljivost in enakovrednost. Za verz si je izbral laški enajsterec, ki mu je tudi Schle-

gel dajal prednost pred drugimi verzniimi vzorci. Značilno je, da ima ta verz v Petrarcovem in Prešerovem primeru vselej tudi rime, ki dopuščajo znotraj kitice vrsto različnih kombinacij. Tako imamo v kvartetnem delu našega soneta žensko oklepajočo rimo (ABBA), za katero se je zavzemal tudi Schlegel, saj dobivajo po njegovi razlagi, v oklepajočem sestavu združevalni učinki premoč pred ločevalnimi. Zanimivo je tudi, da si je Prešeren v tercetnem delu v skladu z vsebino izbral tisto kombinacijo rim, ki jo je nemški teoretik štel za najbolj rahlo in nežno (CDC/DCD), torej tako, da ostaja v vsaki terceti sredinska rima brez odgovora. Iz tega vidimo, da je uporabil tisto sonetno strukturo, ki jo je imela takratna strokovna nemška literatura za najbolj dovršeno (Paternu, 1976b: 39-55).

Ne le *Sonetih nesreče*, tudi sicer se je Prešeren strogo držal italijanske klasične oblike soneta in na tej podlagi ustvaril prvo in zelo uspešno poglavje v zgodovini slovenskega sonetizma. In ne samo v sonetu o Vrbi, tudi drugod je za svoj glavni, kanonični vzorec izbral Petrarcovo sonetno shemo ABBA/ABBA/CDC/DCD, ki je poudarjala kontrapunktno razmerje med kvartetnim in tercetnim delom soneta. Med 327 Petrarcovimi soneti jih je kar 117 izoblikovanih po tej shemi rim (Mönch 1956: 17). Če torej upoštevamo italijanski izhodiščni vzorec, je mogoče reči, da je s formalne strani Prešernov sonet brezhiben. Drugače pa je pesnik ravnal z razporeditvijo njegovih vsebinskih sklopov. Tu vidimo, da je podrtja stroga meja med kvartetami in tercetami, podrtja je notranje ravnotežje, saj se od zunanje oblikovne delitve (4:4:3:3) loči njegova vsebinska razčlenjenost. V prvih dveh verzih uvodne kitice je namreč izpostavljena teza – gre za pesnikov ljubeč, retoričen nagovor na domačo vas – nato pa ji sledita dve enoti po šest verzov z izpovedjo o pogubnosti človekovega spoznanja v prvi, in z nostalgično, čeprav irealno vizijo harmonične vaške idile v drugi (2:6:6).

Po tej skopi oznaki oblikovne in vsebinske strukture Prešernovega soneta bomo skušali analizirati tri italijanske prevode, in sicer prevod Luigija Salviniija (1951), Bartolomea Calvija (1959) in Francesca Husuja (1976). Čeprav obstaja v celoti kar pet italijanskih prevodov tega soneta (poleg že omenjenih treh še Urbanijev (1941) in Meriggijev (1961), bo naša pozornost osredotočena na prve tri (Bulovec 1975: 205). To pa zato, ker predstavljajo tri zelo izrazite in močno različne prevodne paradigme. Analiza bo potekala na vsebinski, oblikovni in slogovno

izrazni ravni. Pri tem bomo skušali ugotoviti, v kolikšni meri ciljna besedila prevajalcev sovpadajo z izvirnikom ali se od njega oddaljujejo.

Kar zadeva vsebino, najprej opazimo, da so vsi trije prevajalci ohranili aktantski vzorec, to je prvoosebno izpoved lirskega subjekta. Poleg tega so ohranili tudi nespremenjeno temeljno tematsko ogrodje ali "skelet" besedila. Eno in drugo predstavlja monosemne konstante, ki razkrivajo mesta prevodne ekvivalence (Zima 1992: 219 sl.). V prvi vrsti gre tu, kot smo že poudarili, za pesnikovo izpostavljenost moderni skeptični zavesti, nemiru in trpljenju kot posledici spoznanja, hkrati pa tudi za nostalgijo po izgubljeni varnosti preprostega vaškega sveta, ki ga spremlja boleča zavest o nemožnosti povratka. Poleg teh imamo še nekatere druge monosemne konstante, med katerimi izstopa na primer točno določeni prostor, ki ga predstavlja pesnikova rojstna vas Vrba, in pa čas dogajanja, čas človekove spoznavne dozorelosti.

Analiza oblikovne ravnine italijanskih prevodov nam bo dalje razkrila, v kolikšni meri ciljna besedila sledijo kanoniziranim pravilom Prešernovega soneta, predvsem kar zadeva izbiro kitice, stiha in rime. Glede razporeditve kitic ohranjajo, kot zlahka ugotovimo, vsi prevodi klasično delitev soneta na dve kvarteti in dve terceti. Pri izbiri verzne vzorca sta se dva prevajalca, Husu in Salvini, odločila za laški enajsterec, to je vzorec, ki temelji na identični rabi tako v italijanskem kot v slovenskem pesništvu. Razlika je le v tem, da je ta verzni vzorec pri Prešernu vključen v zlogovno naglasni verzni sestav, ki izhaja iz naglasnega ustroja knjižne slovenščine, v italijanskem primeru pa deluje v zlogovnem verzem sestavu. Tretji prevajalec Bartolomeo Calvi je verz razpotegnil na trinajst in več zlogov, s tem pa porušil tipični enajstzložni verzni ustroj, podrl izotopijo verzov in hkrati ciljno besedilo opazno prozaiziral. Vidna razhajanja se kažejo med prevajalci tudi v razmerju do rime. Husu jo na primer dosledno upošteva, vendar tako, da ne sledi Prešernovi klasični razporeditvi, temveč se odloča po svoje. Tako imamo pri njem v kvartetnem delu soneta namesto oklepajoče prestopno rimo, poleg tega pa je uvedel namesto dveh tri rime (ABAB/CBCB). To pa pomeni, da daje Husujev prevod prvemu delu soneta zaradi prestopnega zaporedja rim obeležje večje statike. V drugem delu soneta je docela simetriziral obe terceti in s tem okrepil statičnost sklepnega dela soneta (DEF/DEF). V predgovoru k svojemu prevodu *Krsta pri Savici* je Husu poudaril, da je v prevodih zavestno ohranil oblikovno zvestobo Prešernu, kar

po njegovih besedah pri romanskih prevajalcih večinoma ni v navadi. Prepričan je namreč, da sta enotnost in vrednost pesniške stvaritve neločljivi od oblike, ki jo je izbral pesnik. To pa je po njegovem še posebej pomembno, če prevajamo klasične pesnike, kakršen je bil Prešeren (Husu 1972: 80-82).

Ta Husujeva trditev, ki naj bi veljala za vse njegove prevode iz Prešerna, je bila v našem primeru le delno uresničena, saj se je prevajalec že s samovoljno sestavo rim tako v kvartetah kot v tercetah vidno oddaljil od Prešernovega in Petrarcoevega vzorca. Drugačno pot od Husujeve sta ubrala Salvini in Calvi. Oba sta se namreč rimi, ki je v Prešernovem pesništvu nenadomestljivo izrazno sredstvo, odpovedala. Salvini je izhajal iz prepričanja, da mora biti prevajalčev napor posvečen predvsem ritmu, ki je za uspešnost pesniškega prevoda v italijanščini bistvenega pomena. Rima je namreč po njegovem mnenju pri Italijanih že od Leopardija dalje izgubila tisto veljavo, ki jo je imela v prejšnjih obdobjih (Štoka 1992-1993: 116). Iz Salvinijevih besed bi lahko sklepali, da je njegova prevodna strategija dajala prednost sodobno "komunikativnemu" prevodu pred "semantičnim", če uporabimo Newmarkovo teorijo o dveh temeljnih prevodnih tipih (Newmark 1988: 51-52). Skratka, to pomeni, da si je Salvini prizadeval, da bi bil njegov prevod čim bližje pesniški tipologiji ciljnega jezika in njegove kulture. Tako odklonilen odnos do rime pa ni prepričal vseh ocenjevalcev njegovega dela. Med Italijani je na primer Enrico Damiani menil, da je opuščanje rime z umetniškega stališča slabost, saj daje Prešernovim verzom prav rima posebno melodično učinkovitost (Borko 1952: 382-387). Calvi je v predgovoru v svojo knjigo *Fonti italiane e latine nel Prešeren maggiore* zapisal, da je upošteval metrične zakonitosti samo pri nekaterih besedilih (pri *Sonetnem vencu* in v uvodu v *Krst pri Savici*), ob tem pa se je rimi hote izognil tudi zato, da ne bi okrnil prvinske sporočilnosti izhodiščnih besedil (Calvi 1959).

Pri analizi slogovno izrazne ravnine nas bo najprej zanimalo vprašanje skladenjskega ujemanja med izvornikom in ciljnim besedilom. Tu moramo poudariti, da v skladu s klasičnim ustrojem Prešernovega pesništva pri njem običajno sovpadata logično sintaktična enota in verz. V tem kontekstu pomeni razširitev misli in stavčne enote preko verzne konca (enjembement), ki ga je potrjevala romantika, kršenje norme, a hkrati tudi njegovo poživitev (Isačenko 1975: 88). Prešeren si je v sonetu *O Vrba, srečna, draga vas domača* dovolil dva izrazitejša prestopa (verza 5-6 in

verza 13-14), ki imata seveda posebno semantično in formalno težo. Edini prevajalec, ki je ohranil oba omenjena prestopa, in sicer na istih mestih kot Prešeren, je bil Luigi Salvini. Tako je na primer dal besedni zvezi "ogni dolcezza" (vsaka sladkost) poseben semantičen poudarek:

or non saprei che in tossico si muta
ogni dolcezza che promette il cuore,

Pri Calviju sta dva prestopa koncentrirana v zadnji terceti (verza 12-13 in verza 13-14). Ta se zaradi večje ritmične razgibanosti, ki jo povzročata, delno loči od ostalih kitic. Običajni, za prozo značilni besedni red drugih kitic spreminja namreč njegove razpotegnjene verze v psevdoverze, ki so bolj podobni proznemu besedilu kot pesmi (Merhar 1961: 1023). S tem prehaja Calvi v območje vizualnega tipa soneta, ker ohranja samo še njegov približni grafični zaris (4:4:3:3). Husu pa je prestop uporabil dvakrat: v prvi kvarteti (verza 3-4) in v sklepni terceti (verza 13-14). Močnejše zaznamovan prestop je v prvi kvarteti:

O, non m'vesse mai da te, il *desio*
fallace del saper, strappato via!

Pri analizi slogovno izrazne ravnine je posebno pomembno vprašanje pesniških metafor izvirnika in njihovo tako ali drugačno upoštevanje v ciljnem besedilu. Pri tem je še posebej pomemben problem oženja semantike v prevodnem tekstu na denotacijo ali ohranjanje, morda celo širjenje semantike na konotativne, dodatne pomene. Metafora je brez dvoma tisto sredstvo, s pomočjo katerega izraža pesnik svoj miselni in čustveni svet na najbolj svojski in enkratni način. Prav s pomočjo metafore ustvarja svoj neponovljivi pesniški slovar, saj deavtomatizira ustaljene vezi med imenom in smislom in svobodno povezuje različna področja stvarnosti. Ni naključje, da je veliki španski mislec Ortega y Gasset prav metafori priznal največjo moč, kar jih premore človek, moč, ki po njegovih besedah meji že na čarovnijo. Zato metafore v poeziji ne gre razumeti kot dekor, temveč kot temeljni element pesniške semantike in strukture, ki ima znotraj umetniškega besedila zelo pomembno, osrednjo vlogo. Razumljivo je torej, da so bile pri prevajanju Prešerna prav metafore izpostavljene večji samovoljnosti prevajalcev kot druge ubeseditvene sestavine. Peter Newmark loči v knjigi *Approaches to translation* več različnih

načinov prevajanja metafore, ki gredo od reprodukcije iste metafore v ciljnem besedilu, izbire ekvivalentne metafore ali primerjalne pesniške podobe pa do ukinjanja metafore v neposredno sporočilo (Newmark 1988: 152-172). Do podobnih ugotovitev je prišel Kjær Uwe, ki je na podlagi raziskovanja učinkov prevajanja izdelal posebno klasifikacijo prevodov metafore. Ti sežejo od maksimalne ekvivalence med izvornikom in ciljnim besedilom preko prostega, nevtraliziranega in neustreznega prevoda do prevodne vrzeli, kjer metafora iz izhodiščnega jezika nima korelata v ciljnem jeziku niti kot metafora niti kot nemetaforična parafraza (Koren 1991: 180, 181).

Vzemimo v pretres Salvinijev, Calvijev in Husujev prevod najbolj izpostavljenega metafore soneta *O Vrba, srečna, draga vas domača*:

da b'uka žeja me iz tvojga sveta
speljala ne bila, golj'fiva kača.

Nanjo naletimo že v prvi kvarteti, kjer si pesnik za prisodobno svoje sle po spoznanju izbere svetopisemsko "golj'fivo kačo", da bi na najbolj plastičen in učinkovit način še jasneje ponazoril vso usodnost in pogubnost lastnega spoznanja. Kljub temu, da metafora sama ni izvorna, saj pesnik obnavlja z njo svetopisemski topos, ni mogoče prezreti, da je njena podoba že iztrgana iz konteksta biblijske misli in vključena v Prešernov drugačen, čisto osebni miselni in izrazni sistem. Oglejmo si, kakšno mesto ima ta metafora v italijanskih prevodih. Značilno je, da jo je Salvini, zavedajoč se teže njenega sporočila, ohranil v celoti in sicer tako, da jo je zaradi večje nazornosti povezal neposredno s sintagmo "uka žeja" (brama di sapere) in jo zato pomaknil iz posebej poudarjenega sklepnega mesta v izvorniku na koncu prve kvartete v predzadnji verz. S tem premikom pa je nekoliko zreduciral učinek njenega sporočila:

Se brama di sapere – infido serpe
mai m'avesse rapito dal tuo mondo,

Ob prevodu te pridevniške metafore si je Salvini dovolil nekaj svobode ob pridevniku "golj'fiva", zanj je namreč uporabil izraz "infido" (nezanesljiv) in s tem zožil njegovo semantiko na denotacijo.

Večje leksikalno ujemanje med izhodiščnim in ciljnim jezikom je opaziti pri Calviju. Tu ne gre prezreti, da je bila njegova glavna skrb – glede na namen prevoda, ki je bil predvsem parafraza in razlaga soneta – to, da bi bilo ciljno besedilo predstavljeno vsebinsko čimbolj točno ne pa v svojem metričnem in ritmičnem ustroju.

Oh, non m'avesse il *desiderio di sapere*,
Serpente ingannatore, strappato dal tuo mondo.

Iz Calvijske prevodne parafraze vidimo, da je, kot rečeno, dosledno prezrl izometrijo verza. Njegovo besedilo je sicer blizu dobesednemu prevajanju, vendar daleč od tega, da bi bilo umetniško prizadevno in učinkovito.

Pri Husuju imamo temu nasproten primer, saj se je biblijski metafori iz verznotehnične nuje izognil tako, da je opustil njen člen "kača", pridevnik "golj'fiva" pa je neposredno povezal s sintagmo "uka žeja" – "desio fallace del saper". Metafora v izvorniku nima torej v ciljnim besedilu korelata v metafori, temveč je spremenjena v nemetaforično parafrazo:

O, non m'avesse mai da te, *il desio*
fallace del saper, strappato via!

Da je bilo metaforično izražanje bistveni del Prešernovega pesnjenja – kar je v skladu s temeljnim stilnim sistemom romantike, ki temelji na metafori in simbolu – priča tudi dejstvo, da je svoja prvotna pojmovna označevanja spreminjal v metaforična. Tako najdemo prav v zvezi s tem sonetom v rokopisu pojem "ukaželjnost", ki ga je pred natisom zamenjal z metaforo "uka žeja", kjer abstraktni pojem ne ostaja na svoji abstraktni ravnini, temveč ga avtor z genitivno zvezo prenese v čutno območje. Zato pa se zdi toliko manj primerna oblika, ki jo je zaslediti v ciljnih besedilih vseh treh prevajalcev. Pri sintagmi "uka žeja" so namreč v prevodu ohranili samo njen prvi člen "uk", medtem ko so metaforični izraz "žeja" nadomestili z abstraktnim "hrepenenjem" ("brama", "desio", "desiderio"), kar spet pomeni oženje pomena in premik v denotacijo. To kaže na neupoštevanje temeljnega ustroja nekaterih značilnih Prešernovih metafor, kar navsezadnje ni opravičljivo tudi zato, ker bi bil dobesedni prevod "sete di sapere" v ciljnim jeziku ne samo možen, temveč tudi pomensko močnejši.

Sklep naših opažanj je naslednji: prevod L. Salvinija je napisan z namenom neposrednega poetično umetniškega učinka. Zato opušča prioriteto izhodiščnega avtorjevega pesniškega jezika in tekst prilagaja lastni poetiki, ciljnemu jeziku in recepciji sodobnega italijanskega bralca. Husu v svojem besedilu izbere drugo prevajalsko strategijo. Njegov namen je sicer doseči ravnino pesniškega prevoda, vendar se pri tem odloča za avtorjevo izhodiščno poetiko kot obvezujočo in jo hoče prenesti v ciljni jezik ne glede na recepcijo sodobnega bralca. Tega načela pa se ni docela držal, temveč je omejil notranjo dinamičnost Prešernovega soneta in še posebej pri samovoljni izbiri rim uveljavil bolj statičen vzorec. Prevod B. Calvija pa sploh ne sodi več v avtonomne pesniške prevode, temveč je izrazito kontekstualen in diskurziven, vključen v literarnozgodovinsko razpravljanje in v glavnem prozaizirana parafraza. Pri tem pa od temeljne oblike ostane samo še vizualna asociacija soneta. Zelo izraziti rezultati se pokažejo pri analizi in primerjavi metaforike v vseh treh prevodih, še posebej ob dveh nosilnih metaforah, kot sta "golj'fiva kača" in "uka žeja". Tako je Salvini metaforo v glavnem ohranil in z njo tudi njeno semantično moč in konotativnost. Husu jo je ukinil in s tem zožil njeno semantiko na denotativno sporočilo. Calvijev primer pa sodi v diskurzivni prevod, ki nima očitnih pesniških namenov, vendar ohranja metaforo v pojasnjevalni, parafrazni obliki. Glede vrednotenja prevoda kot pesniškega teksta sodi Salvini na prvo mesto.

Tako navedeni trije prevodi predstavljajo vse tri temeljne možnosti prevajalskih strategij, ki imajo seveda svoje daljnosežne posledice tudi v mikrojezikovnih postopkih prevajanja na sintaktično-ritmični in metaforični ravnini. Podobno bi se izkazalo tudi ob preverjanju glasovno-instrumentalne ravnine.

Objavljeno v zborniku *Sonet in sonetni venec*, Obdobja 16, Ljubljana 1997.

OPOMBE

- Borko, B.
1952 *Italijanski glasovi o slovenski poeziji*, Nova obzorja, Ljubljana 1952.
- Bulovec, Š.
1975 *Prešernova bibliografija*, Založba Obzorja, Maribor 1975.
- Calvi, B.
1959 *Fonti italiane e latine nel Prešeren Maggiore*, Società editrice internazionale, Torino 1959.
- Husu, F.
1972 *Il Battesimo presso la Savizza – Krst pri Savici*, Mladinska knjiga, Založba Lipa, Založništvo tržaškega tiska, Koper-Trst 1972.
- Isačenko, A. V.
1975 *Slovenski verz*, Partizanska knjiga, Ljubljana 1975.
- Koren, E.
1991 *O Prevajanju pesniških metafor*, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Zbornik predavanj, Filozofska fakulteta, Ljubljana 1991.
- Merhar, B.
1961 *Calvijev Prešeren*, Naša sodobnost, Ljubljana 1961.
- Mönch, W.
1956 *Das Sonett, Gestalt und Geschichte*, Kerle Verlag, Heidelberg 1956.
- Newmark, P.
1988 *La traduzione: problemi e metodi*, Garzanti, Milano 1988 (Naslov v angleščini: *Approaches to translation*).

- Paternu, B.
1976a *France Prešeren in njegovo pesniško delo*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1976.
- 1976b *Izhodišče Prešernovega sonetizma*, Slavistična revija, Ljubljana. 1976
- Štoka, A.
1992 *Salvini slovenista*, Tesi di laurea in lingua e letteratura slovena, relatore prof. M. Pirjevec, Facoltà di Lettere e Filosofia, Trieste 1992.
- Zima, P.
1992 *Komparatistik*, Fracke Verlag, Tübingen 1992.

РЕЗЮМЕ

За коротким обзором тематической и формальной структуры сонета Прешерена *O Vrba, srečna, draga vas domača*¹ из цикла *Сонетов несчастья* (опубликованного в 1834г.), который считается первым великим произведением словенского романтизма, следует анализ трёх итальянских переводов: Л. Сальвини (1951), Б. Кальви (1959) и Ф. Хусу (1976), представляющих собой три весьма разнообразные переводные парадигмы. Перевод Л. Сальвини опускает приоритет исходного поэтического языка, текст приспособляется к целевому языку (языку назначения или языку перевода) и рецепции современного читателя. В своём переводе Хусу принимает как обязательную исходную поэтику автора, в то время как перевод Кальви, который нельзя рассматривать в рамках художественного перевода, является чисто дискурсивным, в основном его можно считать парафразой сонета прозой.

1 Первый стих этого сонета в русском переводе Ф. Корша (1901 г.) – „О Верба, где я отчий дом оставил”, а в переводе А. Гитевича (1971) – „Село родное – далеко в тумане”.