

Intertekstualnost in *Razodetje* v slovenskem prevodu Bulgakovove *Bele garde*

NATALIA KALOH VID

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160,
SI 2000 Maribor, natalia.vid@um.si

MIHAELA KOLETNIK

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160,
SI 2000 Maribor, mihaela.koletnik@um.si

DOI: <https://doi.org/10.18690/scn.16.2.91-113.2023>

————— 1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article —————

Članek uvodoma predstavi ustvarjalnost enega največjih sodobnih ruskih pisateljev Mihaila Afanasjeviča Bulgakova, v nadaljevanju pa se osredotoči na analizo prevoda intertekstualnih figur, ki jih Bulgakov uporabi za vzpostavitve vzporednic z apokaliptično prerokbo, upodobljeno v *Janezovem razodetju*, v svojem prvem romanu *Bela Garda*. Avtor edinega slovenskega prevoda je Marjan Poljanec (1973). V romanu je moč opaziti številne apokaliptične aluzije in neposredne navedke iz *Razodetja*, ki opozarjajo na poseben pomen apokaliptične zgodbe v Bulgakovovi mojstrovini. Zanimalo nas je, kako so, če so, ohranjeni v slovenskem prevodu in kakšne prevajalske strategije je uporabil Poljanec.

The first part of the research presents the works of one of the greatest contemporary Russian writers, Mikhail Afanisejvich Bulgakov while further on focusing on the analysis of intertextual devices that Bulgakov uses to establish intertextual connections between his first novel *The White Guard* and the apocalyptic *Book of Revelation* in the only Slovene translation by Marjan Poljanec (1973). The numerous allusions and direct quotes from the *Book of Revelation* convey a special meaning attributed to the apocalyptic text in Bulgakov's masterpiece. The present paper is interested in the extent, if there is any, to which the intertextual elements are preserved in the Slovene translation and which strategies Poljanec used to preserve them.

Ključne besede: Bulgakov, Bela Garda, Razodetje, intertekstualnost, aluzija, zgodovina

Key words: Bulgakov, White Guard, Revelation, intertextuality, allusion, history

0 Uvod¹

Začetek dvajsetega stoletja se je v rusko zgodovino zapisal kot eshatološko obarvano obdobje viharnih socialnih, družbenih, političnih in verskih sprememb, kaotičnih in nepovratnih. Prvi svetovni vojni in oktobrski revoluciji tisoč devetsto sedemnajstega leta je sledila skoraj petletna državljanska vojna (1918–1923). Po koncu vojne in kratkem obdobju relativne stabilnosti, imenovanem NEP (nova gospodarska politika), se je razcvetela kruta totalitarna Stalinova oblast, ki so jo zaznamovali represije, aretacije, delovna taborišča in čistke.

Tok zgodovinskih dogodkov in družbene spremembe so do neke mere opredelili eshatološko razmišljanje kot bistveno lastnost ruske kulturne tradicije tega obdobja, ki ga je Nikolaj Aleksandrovič Berdjajev poimenoval »ruska kulturna renesansa« (Berdjajev 2008: 244). Večdimenzionalne interpretacije svetopisemske prerokbe² o koncu sveta, zapisane v *Janezovem razodetju* in obarvane z lastnimi izkušnjami, ter večplastna apokaliptična simbolika so v ustvarjalnosti ruskih pisateljev in filozofov z začetka dvajsetega stoletja, t. i. srebrnega obdobja ruske kulture, dobile osrednji pomen.

Rusko književnost in poezijo z začetka stoletja je zaznamovala preroškost. Pesniki simbolisti so prvi začutili, da Rusija leti v brezno, da so dnevi stare Rusije šteti in da nastaja nova, še neznan Rusija /.../ (Berdjajev 1992: 237).

Eshatološka vizija je tako postala ena pomembnejših smernic v literarno-filozofskem kontekstu omenjenega obdobja. Simbolisti Andrej Beli, Aleksander Blok, Leonid Andrejev, Vjačeslav Ivanov in pisatelji – sopotniki³ Boris Piljnjak, Jurij Oleša, Konstantin Fedin, Vladimir Solovjov, Sergej Bulgakov, Jevgenij Trubeckoj, Nikolaj Berdjajev, Vladimir Rozanov in številni drugi so se v svojih delih sklicevali na *Razodetje* in ga poskušali kritično osmisliti, ob tem pa so svetopisemsko prerokbo projicirali predvsem na zgodovinsko usodo Rusije.

Ustvarjalnost enega največjih ruskih pisateljev omenjenega obdobja Mihaila Afanasjeviča Bulgakova se uvršča v apokaliptični kontekst z začetka dvajsetega stoletja. Bulgakov v svojih literarnih delih namenoma vzpostavi povezave z apokaliptično prerokbo, saj vidi številne podobnosti med dejansko zgodovinsko situacijo v tedanji Sovjetski zvezi in dogodki bližajočega se konca sveta, opisanimi v *Razodetju*. Ob pozornem branju njegovih besedil je moč opaziti, da

¹ Prispevek je nastal v okviru Raziskovalnega programa št. P6-0156 (*Slovensko jezikoslovje, književnost in poučevanje slovenščine* – vodja programa prof. dr. Marko Jesenšek), ki ga sofinancira Javna agencija za raziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

² Zanimanje za svetopisemsko prerokbo ni bilo značilno le za rusko kulturo in literature omenjenega obdobja. Jesenšek (2020: 16) opozarja na vpliv določenih svetopisemskih besedil ter njihovih zgodovinskih, socialnih, kulturnih, religioznih in jezikovnih značilnosti na starejšo in sodobno slovensko književnost, kar je še posebej razvidno v avtopoetiki sodobne slovenske kratke proze.

³ Imenovali so jih »poptučiki«.

se *Razodetja* loteva kot celostnega sižejja, ki je skorajda praviloma vpet tako v prozna kot kasneje tudi v dramska dela.⁴ Ob tem je potrebno poudariti, da se je poetika »apokaliptičnega« v Bulgakovovi ustvarjalnosti pojavila kot izraz pisateljevega eshatološkega nazora. Sodil je med prvo generacijo sovjetskih umetnikov, ki so po revoluciji in državljanski vojni živeli in ustvarjali v nepredušnem sovjetskem prostranstvu »za železno zaveso«, kjer svoboda misli in duha ni obstajala. Zavedal se je duhovne in moralne razkrojenosti, ki je prizadela rusko družbo, ter katastrofalnih posledic revolucije in državljanske vojne za prihodnje generacije.⁵ Modificirana, dekanonizirana projekcija apokaliptične prerokbe, ki se pojavlja vse od prvih povesti *Zapiski mladega zdravnika* do zadnjega, deloma nedokončanega romana *Mojster in Margareta*, poroča o pisateljevem poskusu razumeti in ovrednotiti obdobje vojn, revolucije, represije in rušenja starega sveta.⁶ Ustvaril je svojo verzijo zgodovine – zgodovine, zaznamovane z apokaliptično dinamiko, obenem pa se je v iskanju odgovorov na vprašanja o resnici, o smislu človeškega življenja in o koncu sveta osredotočil na leitmotivne teme in podobe, med katerimi prevladujejo apokaliptične.

Apokaliptični in deloma tudi evangelijski elementi v obliki navedkov, stilizacije, govorečih imen in aluzij imajo ključno vlogo v Bulgakovovem prvem zgodovinskem in delno tudi avtobiografskem romanu *Bela Garda*,⁷ ki opisuje dogodke državljanske vojne v Ukrajini (1918–1919) po oktobrski revoluciji (1917). Bulgakov je svoj roman postavil v vojno razdejan Kijev, v čas nemira in dušече negotovosti decembra 1918, ko so se boljševiki, ukrajinski nacionalisti, bela armada, kozaški partizani in intervencijske sile nemške vojske borili za prevzem nadzora nad mestom. Bethea (1989: 194) ugotavlja, da so v Bulgakovovi percepciji »zgodovinske sile po navadi krute in cinične, kaznujejo in sodijo«. Zgodovinska realnost v romanu je predstavljena kot izmikajoča se iluzija, ki posamezniku odvzame orientacijo v času in prostoru, brez te pa je izgubljen. Za upodobitev atmosfere o koncu sveta v zgodovinskem vrtincu kaosa in zmede Bulgakov uporablja stilistične postopke montaže in kolaža. Siže Bulgakovovega romana pa je vzpostavljen vzporedno s ključnimi elementi

⁴ Posnetek *Razodetja* je npr. njegovo dramsko delo *Adam in Eva*. Pisatelj ohranja večino motivov konca sveta in celo novozavezniška imena protagonistov, le dogajalni prostor in vzrok katastrofe sta spremenjena.

⁵ Zaradi svoje želje po upodobitvi resnice je Bulgakov veljal za »problematičnega« in »ideološko sumljivega«, zato so njegovo življenjsko in ustvarjalno pot zaznamovali nenehni spopadi s sovjetsko cenzuro in literarno kritiko. Posledično večina Bulgakovovih prozskih del v času njegovega življenja ni bila nikoli natisnjena.

⁶ Bulgakovova mitologizacija v romanih *Bela Garda* in *Mojster in Margareta* je podrobno analizirana v monografiji Mihe Javornika *Evangelij Bulgakova* (1994). Z vidika analize mitologizacije v književnosti je zanimiva tudi razprava B. Bošnjak (2020: 71). Avtorica v izbranih Trubarjevih besedilih opaža različne oblike diskurzivnih formacij, pri čemer so postavljeni tudi zametki mitološkega oz. bibličnega prikaza.

⁷ Roman *Bela Garda* je izšel leta 1927 (1. del; založba Cocorde) in 1929 (2. del; založba E. A. Brenner) v Parizu. V Sovjetski zvezi je bil natisnjen šele leta 1966.

apokaliptične prerokbe: Božja obsodba in kazen velike babilonske vlačuge (ki jo simbolizira Kijev, kaotično, razburkano mesto priseljencev, kaosa, razvad, greha, prepovedanih užitkov in razvratnosti), smrt pravičnika (obešanje morilca nemškega feldmaršala), Božja znamenja in čaše Božjega srda, izpustitev apokaliptične zveri (partizana Petljura), zadnja bitka (med Petljurovo vojsko in mladimi kadeti) in Gospodov prihod (boljševistična vojska, ki na koncu romana zavzame Kijev). Bulgakov za vzpostavljanje intertekstualnih povezav uporablja širok nabor figur, in sicer neposredne navedke iz *Razodetja*, aluzije z atribucijo ter stilizacijo biblijskih prerokb.

V ospredju romana je predvsem usoda posameznika, ki je ujet v uničujoče vihre sodobne zgodovine, posameznika »ki ohranja, dejavno prenavlja ter ustvarjalno dopolnjuje lastno podobo in svoj etični kodeks« (Skaza 1979/80: 133). Roman pripoveduje o aristokratski družini Turbin med državljansko vojno v Ukrajini. Turbinovi, brata Aleksej in Nikolaj ter sestra Helena, pripadajo predrevolucionarni inteligenci in podpirajo t. i. belo gardo, ruske vojaške sile, ki so se borile proti boljševiški Rdeči armadi. V kaosu surove zgodovinske resničnosti je edino zatočišče Turbinovih Dom, kjer so ljubezen, čast in prijateljstvo najpomembnejše vrednote. Roman je navdihnila Bulgakovova osebna eshatološka izkušnja v Kijevu med državljansko vojno, ki predstavlja morda najbolj tragičen dogodek v njegovem življenju, nenadno in nasilno uničenje starega sveta, ko so se »stare vrednote pod topotom kopit apokaliptičnih konj odkotalile v pekel« (Petrovsky 2001: 292).⁸

Pričujoča razprava se osredotoča na analizo epigrafov, neposrednih navedkov, aluzij in stilizacije iz *Razodetja* v edinem slovenskem prevodu Bulgakovove mojstrovine, katerega avtor je Marjan Poljanec (1975).⁹ Intertekstualne figure, ki jih Bulgakov namenoma uporablja za vzpostavitev vzporednic s svetopisemsko prerokbo o koncu sveta, predstavljajo pomembno lastnost stilne raznolikosti besedila; če bi jih prevajalec poskusil deloma ali v celoti opustiti, bi besedilu odvzel eno ključnih oznak zavestne avtorjeve projekcije. Rezultati analize bodo pokazali, ali je Poljanec ohranil apokaliptično sporočilno in slogovno distinkcijo izvirnika kot prepoznavni gradnik pisateljevega sloga. Poljančev

⁸ V romanu *Bela garda* ima upodobitev revolucije kot neustavljive stihije negativen predznak in aludira na apokaliptično prerokbo. Bulgakov se zaveda uničevalne sile revolucije in verjame, da bo prinesla neizogibno in nesmiselno smrt ljudem, ki so se znašli na prelomnici stoletij.

⁹ Ne moreva zagotovo trditi, kateri prevod *Nove zaveze* je uporabil prevajalec, vendar izhajava iz dejstva, da so vsi slovenski prevodi *Svetega pisma* sorazmerno dosledni pri prevajanju ključnih besed, simbolov in ponavljajočih se oblik. Upoštevati je bilo mogoče naslednje celostne prevode Svetega pisma: Dalmatinov prevod (1584), Japljev prevod (1784–1802), Wolfovo izdajo (1856–1859), Chráskov prevod (1914), Mariborsko izdajo (1959–1961) in Ekumensko izdajo (1974). Glede na čas nastanka prevoda je mogoče domnevati, da je prevajalec uporabil različico Mariborskega Svetega pisma ali njegovo predelano in popravljeno različico, tj. Ekumensko izdajo.

prevod v razpravi opazujeva na nižjih jezikovnih ravneh, torej posamične navedke, pri čemer se osredinjava na ustreznosti njihovega prevoda. Najina spoznanja ponazarjava s primeri iz izvirnega besedila in slovenskega prevoda. Časovna odmaknjenost prevoda ne zmanjšuje aktualnosti pričujoče razprave, saj je za vzpostavitev dodelanega in v celoti zaobjetega korpusa prevedenih del kot sistema, ki »deluje v literarnem sistemu in se odziva na literarni sistem« (Evan-Zohar 1990: 46), potrebno prevode preučevati ne samo s sinhronega, temveč tudi z diahronega vidika. Ob nastajanju številnih novih prevodov ne smemo prezreti dejstva, da tisti prevodi, ki se tekom časa niso posodabljali, še dandanes predstavljajo edinstveno nišo v slovenskem prostoru.

V slovenski in tuji znanstveni literaturi zasledimo nekaj razprav, namenjenih pomenu *Razodetja* v Bulgakovovih delih, še posebej v *Beli gardi*, med njimi tudi razpravo Alexandra Barratta *Apocalypse or Revelation? Man and History in Bulgakov's »Belaya Gvardiya«* (1985), posvečeno analizi filozofskih in etičnih vidikov apokaliptičnega svetopisemskega besedila in njihovemu simboličnemu pomenu za osmislitev zgodovinskega dogajanja v romanu. Natalia Kaloh Vid in Petra Žagar-Šoštaric (2018) se v treh angleških prevodih romana osredotočata na ambivalentno besedilno upodobitev Kijeva kot apokaliptičnega Babilona in Novega Jeruzalema. V razpravi *Intertekstualnost apokaliptičnega v romanu M. A. Bulgakova Bela Garda* se Kaloh Vid (2015) posveti apokaliptičnemu kontekstu kot osrednjemu ozadju dogajanja v romanu ob upoštevanju ključnih intertekstualnih figur, ki jih Bulgakov uporabi za vzpostavitev vzporednic med zgodovinskimi dogodki v romanu in apokaliptično prerokbo.

Analizi *Bele Garde* z vidika pomembnost *Razodetja* v svoji kanonski monografiji *Evangelij Bulgakova* (1994) veliko pozornosti nameni tudi Miha Javornik, ki ob tem še posebej opozarja na združitev t. i. makro- in mikrovidikov v pripovedovalčevi perspektivi, saj Bulgakov poveže kozmično-sakralno optiko, okrepljeno z vzvišeno, skoraj patetično intonacijo, z mikrooptiko vsakdanjega življenja družine. Sopostavitev sakralnega in profanega, ki kaže na dvojnost perspektive, na karnevalesknost in ambivalentnost, je značilna za celoten roman. Vsekakor je potrebno omeniti tudi odmevno delo Majde Stanovnik *Literarni prevod na slovenskem 1945–1965*, v katerem avtorica poleg trendov in zvrsti literarnih prevodov v omenjenem obdobju opiše tudi splošne prevajalske smernice poosamosvojitvenega obdobja, saj je »lastna literarna učinkovitost prevoda veljala za važnejšo od stroge, dosledne zvestobe izvirniku. Privrženci in nadaljevalci Župančičeve prevajalske metode in poetike so zato zagovarjali 'lepši', a svobodnejši prevod v primerjavi z 'zvestejšim', a okornejšim.« (Stanovnik 1987: 48)

1 Mihail Bulgakov in njegova dela

Prozni opus Mihaila Afanasjeviča Bulgakova je obširen in obsega tri romane, več povesti (med njimi dve znanstvenofantastični) in feljtonov, dvanajst dram,

črtice, članke in operne librete.¹⁰ V zgodnje obdobje Bulgakovove ustvarjalnosti se uvrščajo cikel kratkih avtobiografskih zgodb *Zapiski mladega zdravnika*¹¹ ter štiri delno avtobiografske kratke povesti: *Morfij*, *Nenavadne dogodivščine doktorja*, *Rdeča krona* in *Ubil sem*. Bulgakov prav v zgodnji prozi vzpostavi najpomembnejši temelj svoje poetike – pomen etične in moralne komponente, ki jo mora človek ohraniti tudi v času svetopisemske katastrofe, ki docela uniči osnove prejšnjega življenja. Že v zgodnji fazi pisateljve ustvarjalnosti se zastavijo temelji poetike apokaliptičnega, pojavijo pa se tudi aluzije na apokaliptično prerokbo, ki kasneje postanejo stalnica v Bulgakovovih delih.

Bulgakovov roman *Bela garda* pripoveduje o človeški usodi v času državljanske vojne med boljševiki in belogardisti v Ukrajini. Nedokončan *Gledališki roman* je zasnovan na avtorjevih lastnih izkušnjah s cenzuro v sovjetskem gledališkem prostoru, njegov zadnji roman *Mojster in Margareta*, večplastna naracija z elementi menipejske satire, pa se osredotoča na usodo umetnika v Sovjetski zvezi. Po Skazi je ena od temeljnih značilnosti umetnosti Mihaila Bulgakova »sožitje pripovedništva in dramatike« (Skaza 1979/1980: 155), saj se je v dvajsetih in tridesetih letih obrnil h gledališču in ustvaril več dramskih del, od katerih *Beg* (1926–1928), *Aleksander Puškin* (1934–1935), *Adam in Eva* (1931), *Blaženstvo* (1930, 1934) in *Batum* (1936–1939) zaradi cenzure v času pisateljvega življenja niso bila uprizorjena. Njegova ostala dramska dela, kot so denimo *Zojkino stanovanje* (1926), *Mrtve duše* (1926), *Škrlatni otok* (1928) ter *Molière*, *Zarota svetohlincev* (1929), pa so se na odru pojavila le nekajkrat.

Kot priča grozovitih dogodkov revolucije in državljanske vojne ter kasnejše represije se je Bulgakov dodobra zavedal dejstva, da je živel in ustvarjal v času vihravih zgodovinskih sprememb, ko se je bilo treba odločiti bodisi za kompromis s sovjetsko oblastjo bodisi za samostojno pot, ki je ustvarjalce večinoma peljala v smrt, izgnanstvo ali zatiranje. Zavedal se je tudi morebitnih posledic javnega razkritja svojega stališča do novega družbenopolitičnega sistema, ki je omejeval in zatiral ne samo umetniško, temveč tudi osebno svobodo posameznika.¹² Bulgakov je bil do vseh elementov sovjetske stvarnosti – od skoraj kafkovskega sovjetskega birokratičnega labirinta, absurdnega cenzuriranja, malomarnosti in pristranskosti literarnih kritikov, enodimenzionalne propagandistične zgodovinske interpretacije državljanske vojne do vsakodnevnega spopadanja s pomanjkanjem hrane, stanovanjsko stisko in elementarnim preživetjem v državi »za železno zaveso« – v svoji sarkastični, mestoma duhomorni kritiki neizprosni in oster. Prav zaradi kritičnega odziva na stanje v sovjetski

¹⁰ Eno najbolj znanih Bulgakovovih biografij *Жизнеописание Михаила Булгакова* (1988) je napisala Marietta Čudakova.

¹¹ Veliki ruski umetnik je svojo poklicno pot začel kot zdravnik. Na začetku prve svetovne vojne je delal na podeželju, v času državljanske vojne pa je bil vpoklican v vojsko.

¹² Omeniti velja, da se ne ujame v past, ki so se ji njegovi sodobniki, »pisatelji popučiki«, razpeti med željo po umetniški svobodi in zahtevami uradne cenzure, težko izognili.

Rusiji je večina njegovih proznih del ostala neobjavljena, drame¹³ pa v moskovskih gledaliških nikoli niso bile uprizorjene.

Bulgakovov spor s sovjetsko cenzuro mu je sčasoma skoraj popolnoma onemogočil objavlanje. Pisal je Josifu Stalinu in zaprosil za emigracijo, ki mu je niso odobrili. Preživel je s pisanjem za različne časopise in revije ter s pisanjem libretov za Bolšoj teater. Po dolgi bolezni je v Moskvi leta 1940 umrl, do zadnjega dneva pa je vnašal popravke v svojo zadnjo veliko mojstrovino *Mojster in Margareta*, katere naslovni junak se ne želi imenovati pisatelj, saj je postala ta beseda sinonim za nekoga, ki je podlegel sovjetskemu cenzurnemu stroju. Bulgakova ob smrti širše občinstvo skorajda ni poznalo.

Pisateljev opus je v slovenskem prevodu dostojno predstavljen, saj so bila prevedena številna prozna in dramska dela. Po Javorniku (1994: 79) so se slovenski bralci z Bulgakovom najprej seznanili prav v gledališču, in to po zaslugi režiserja Šedlbauerja, ki je na oder postavil nekaj najpomembnejših Bulgakovovih dramskih besedil: leta 1979 v SSG Trst dramo *Ivan Vasiljevič*, leta 1983 v SNG Ljubljana *Zaroto svetohlincev* in leta 1984 v PDG Nova Gorica dramo *Don Kihot*. Omeniti velja, da je ljubljanska Drama Bulgakovovega *Molièra* v prevodu F. Vodnika in v režiji Bratka Krefta prvič uprizorila že v sezoni 1935/36, istočasno pa je v gledališkem listu izšel tudi prispevek o komediji *Zojkino stanovanje* (Brnčič 1971: 32). Nekaj letnic uprizoritev Bulgakovovih del v svoji razpravi o Bulgakovovem pripovedništvu in dramatiki navaja tudi Skaza (1979/1980: 133–149). Tako je bila v beograjskem Ateljeju uprizorjena drama *Škrlatni otok* (1972), v SLG Celje drama *Zojkino stanovanje* (1975), v Drami SNG Ljubljana je bil uprizorjen *Beg* (1976), v MGL pa je bilo v dramizaciji Žarka Petana uprizorjeno *Pasje srce* (1979).

V slovenščino so bili prevedeni dva Bulgakovova romana – *Mojstra in Margareto* je prevedel Janez Gradišnik (1971),¹⁴ *Belo gardo* pa Marjan Poljanec (1975) –, nekaj povesti in novel, drame *Ivan Vasiljevič: Komedija v treh dejanjih* (1970; prevod Milan Jesih), *Molière: Zaroto svetohlincev* (1983; prevod Milan Jesih), *Pasje srce* in *Usodna jajca* (1976; prevod Drago Bajt),¹⁵ *Škrlatni otok* (1981; prevod Drago Bajt in Milan Jesih) ter posamezne kratke povesti v prevodu Simona Dobravca (1999, 2003). Leta 2016 je izšel prevod *Morfija* in drugih kratkih zgodb Lijane Dejak.

¹³ Edina Bulgakovova drama, ki je po več cenzurnih posegih doživela večji uspeh na gledaliških odrih še v času njegovega življenja, je *Dnevi Turbinovih*, napisana po literarni predlogi *Bele garde*, ki je bila še posebej všeč Josifu Stalinu.

¹⁴ Ponatis Gradišnikovega prevoda je izšel leta 2003.

¹⁵ *Usodna jajca* so bila v prevodu Franceta Vurnika (1995) prirejena tudi v radijsko igro.

2 Intertekstualnost kot temeljna značilnost vsakega literarnega besedila

Osnove intertekstualnosti so opredeljene v raziskavah V. V. Vinogradova (1930), J. N. Tinjanova (1921), V. M. Žirmunskega (1928), B. M. Ejhenbauma, M. M. Bahtina in J. M. Lotmana. Pojem intertekstualnost se prvič pojavi v razpravi učenke Rolanda Barthesa Julije Kristeve *Bahtin: beseda, dialog in roman* (1967)¹⁶. V razpravi se je avtorica odpovedala klasični interpretaciji teksta kot enosmerne procesa komunikacije med avtorjem in bralcem. Kot prevladujočo lastnost vsakega besedila, predvsem literarnega, je izpostavila sposobnost interakcije z drugimi teksti in diskurzi. Prav Bahtin je v literarno metodologijo vpeljal najširše zastavljeno opredelitev interteksta in predstavil dva tipa dialoga – makrodialog, t. i. dialog idej znotraj samega teksta, ter mikrodialog, t. i. dialog jezikovnih oblik določenega literarnega dela z jezikovnimi oblikami drugih literarnih del. Bahtin je na osnovi makrodialoga razvil teorijo o polifoničnem romanu Dostojevskega, ob tem pa je kot prvi poudaril neizogibno sklicevanje avtorja na tuje literarne diskurze, ki vključuje upoštevanje, posnemanje, polemiko, parodijo, idr. Kristeva je pojem dialoškost nadomestila z intertekstualnostjo in ga za razliko od Bahtina obravnavala bolj radikalno, in sicer kot univerzalno lastnost vseh tekstov. V procesu branja, citiranja in komentiranja se tekst neizogibno vključi v druga literarna besedila in kulturne kontekste, izgubi svoj edinstven pomen ter postane odprt, večplasten in ambivalenten. Svoja stališča je Kristeva razvijala tudi v nadaljnjih raziskavah. Tako je v razpravi *Tekst romana* (1970) pojem intertekstualnost označila kot najpomembnejšo lastnost modernih polifoničnih romanov. Kot primer polifoničnega romana je navajala literarna dela Joyca, Prousta in Kafke, ki se po njenem mnenju razlikujejo od polifoničnih romanov Rabelaisa in Dostojevskega, saj se »realizirajo znotraj jezika« (Kristeva 2004: 560) in so zavestno in namensko usmerjeni v intertekstualnost.

Pojem intertekstualnost je postal v literarni znanosti in tudi zunaj nje (v lingvistiki, sociolingvistiki itd.) precej razsežen, toda teoretična interpretacija in analiza intertekstualnih postopkov se v različnih raziskavah in literarnih šolah precej razlikujeta. V razpravi sva se oprli na kategorizacijo, ki jo je predlagal Marko Juvan v monografiji *Intertekstualnost* (2000). Razlikuje namreč med dvema tipoma intertekstualnosti: občo in posebno. Koncept obče intertekstualnosti, ki se je izoblikoval na prehodu iz strukturalizma v poststrukturalizem, Juvan opredeljuje kot lastnost vseh besedil in celo kot pogoj za njihov nastanek, obstoj in interpretacijo. Vsak tekst nastane, obstaja in je razumljen le preko vsebinskih in formalnih vezi z drugimi že obstoječimi besedili, znakovnimi sistemi, jezikovnimi zvrstmi, predpostavkami, stereotipi, arhetipi ali klišeji (Juvan 2000: 52). V okvirih tovrstne koncepcije se pomen literarnega besedila v celoti ali delno izoblikuje preko navezave na druga besedila. Klasična

¹⁶ V izvirniku *Le mot, le dialogue et le roman*.

opredelitev obče intertekstualnosti pripada Barthesu, ki je navajal, da je vsak tekst »docela pretkan s citati, referencami, odmevi, s preteklimi in sodobnimi kulturnimi diskurzi« (cit. v Juvan 2000: 99). Barthes zavrača tradicionalno videnje avtorja kot edinega ustvarjalca besedila; ta se spremeni zgolj v pasiven subjekt, ki se le redko zaveda, da se njegov tekst ustvarja samostojno, iz različnih kod, diskurzov in kontekstov.¹⁷ V Juvanovi interpretaciji predstavlja obča intertekstualnost nekakšno svobodno igro iskanja in razkritja izposoj iz različnih tekstov. Če operiramo samo z občo intertekstualnostjo, potem ne moremo raziskovati funkcionalnih posebnosti intertekstualnosti. Potemtakem predstavlja posebna intertekstualnost predvsem opisni termin, ki je dovolj jasno opredeljen, da ga lahko uporabljamo pri preučevanju literarnih tekstov, citatno izrazitih zvrsti in smeri ter tudi pri obravnavanju konkretnih vprašanj in vsebin, kot so struktura besedila, recepcija, vpliv, zgodovina motivov in tem, tradicija in razvoj (Juvan 2000: 55). Na podlagi tega je posebna intertekstualnost veliko bolj primerna za besedilno analizo.

Juvan predlaga razdelitev citatnih figur in kategorij, ki strukturirajo tri ključne postopke intertekstualizacije teksta: prenos, posnetek in opis. Navezava na predlogo se vzpostavi na ravni jezikovnih izrazov ali besedilnega sveta, preko elementov notranje zgradbe teksta (npr. junaki, motivi, teme, situacije itd.) (Juvan 2000: 266). Postopek opisa nima velikega pomena za pričujočo razpravo, saj vključuje kritiko, interpretacijo, analizo, kratko vsebino in se le redko uporablja pri analizi samega besedila. Empirična analiza v dani razpravi se v veliki meri naslanja na postopka prenosa in posnemanja, saj sta ključna za analizo in razumevanje Bulgakovove intertekstualnosti v *Beli gardi*. Prenos in posnetek intertekstualnega odnosa vedno predpostavljata prepletanje dveh pomenskih polj: prvo je povezano s tekstom, iz katerega je prevzeta citatna figura, v pričujoči razpravi je to *Razodetje*, drugo pa se izoblikuje v procesu osmišljanja in interpretacije te figure v novem kontekstu. Iz tega sledi, da mora analiza vsakega intertekstualnega elementa (ali figure) vedno potekati v dveh sferah: v izhodiščnem besedilu in v besedilu, kjer se pojavi na novo. To je ključnega pomena za preučevanje intertekstualnosti apokaliptičnega v ustvarjalnosti Bulgakova, ki se vzpostavi z rabo številnih intertekstualnih elementov, kot so citati, stilizacija in motivnotematske aluzije iz *Janezovega razodetja*, *Matejevega evangelija* in apokrifnih evangelijev. Slednje predstavljajo poseben izziv za prevajalca, saj za razliko od citatov in stilizacije niso markirane.

V znanstveni literaturi zasledimo več razprav o pomembnosti ustreznega prevoda aluzij, npr. Ben-Porat (1976), Leppihalme (1997), Leddy (1992), Pucci (1998) in Niknasab (2011). Eden najpomembnejših vidikov aluzij, ki jih je treba upoštevati, so njihovi viri in prepoznavnost. Ben-Porat (1976: 115) poudarja, da

¹⁷ Tovrstna interpretacija intertekstualnosti je že na prvi pogled pretirano radikalna, saj podcenjuje individualno ustvarjalno vlogo samega avtorja in onemogoča avtonomnost teksta.

bi za aktualiziranje pomena aluzije to moral bralec najprej prepoznati, saj prav ta vidik razlikuje aluzijo od plagiatorstva, ki naj bi ostalo skrito.

Viri aluzij, kot so zgodovina, literatura, umetnost, kinematografija, filozofija in celotno neskončno polje potencialnih virov, so le redko prepoznavni zunaj izvirne kulture (Niknasab 2011: 52). Ne pozabimo na dejstvo, da v procesu prevajanja le prepoznavanje aluzije ne zadošča, saj naj bi prevajalec kot kompetenten bralec in kot soustvarjalec novega besedila aluzije uspešno prenesel ciljnim bralcem, ki pa pogosto prihajajo iz povsem drugačnega kulturnega okolja.

Podobno razmišlja tudi Leppihalmejeva (1997), ki predlaga široko paleto prevajalskih strategij, med njimi tudi nadomestitev aluzije s parafraziranjem in ohranitvijo istega pomena ali nadomestitev aluzije z občim pojmom. Aluzije deli na lastna imena (npr. ime lika, poimenovanja krajev ali pojavov), ključne fraze in posebno zvrst iluzij, skupno določenemu kulturnemu prostoru: otroške pesmice in otroške pravljice, pesmice, znani filmi in aktualne televizijske oddaje, politični slogani, slogani komercialnih izdelkov, floskule, klišeji in pregovori (Leppihalme 1997: 84). Vsekakor drži, da mora prevajalec prepoznati aluzije v besedilu, ki ga želi prevesti, in nato poiskati ustrezno strategijo za njihov prevod.¹⁸ Leppihalmejeva omenja več možnosti, med drugimi tudi dobessedni prevod, pomensko redukcijo, rabo sprotnih ali končnih opomb za obrazložitev pomena aluzije ali celo možnost popolne izpustitve imena ali aluzije, pri čemer trdi, da »lahko prevajalec odgovorno in namensko izbere izpust, potem ko je izčrpal vse druge alternativne prevajalske strategije« (Leppihalme 1997: 93).

3 Prevod epigrafov v *Beli Gardi*¹⁹

Roman ima dva epigrafa, in sicer navedek iz Puškinove povesti *Stotnikova hči* in iz *Razodetja*. Intertekstualna funkcija prvega epigrafa, ki ga je prevajalec ohranil, pri čemer je uporabil prevod Puškinove povesti Levstika in Klopčiča iz leta 1956, se razkrije v vzbujanju asociacij na kulturnozgodovinski kontekst,

¹⁸ Poleg tega Leppihalmejeva predlaga možnost, da aluzijo pustimo neprevedeno, kar pomeni, da se v ciljnim besedilu pojavi v izvorni obliki. Ker je Bulgakovo besedilo napisano v cirilici, ta strategija ne pride v poštev.

¹⁹ V romanu se pojavljajo številni neposredni navedki iz *Razodetja*, ki jih Poljančev prevod ohranja. Prvi navedek se pojavi že na začetku pripovedi v pogovoru med duhovnikom Aleksandrom in glavnim junakom romana Aleksejem Turbinom: »Третий ангел вылил чашу свою в реки и источники вод; и сделалась кровь« (Bulgakov 1973: 182). Navedek je v prevodu v celoti ohranjen: »Tretji angel je izlil svojo čašo v reke in vodne izvire; in nastala je kri« (Poljanec 1975: 10). Ohranitev navedka je ključnega pomena, saj je ta iz apokaliptične napovedi, ki govori o sedmih čašah božjega srda, in ga je moč razumeti kot neposredno napoved sodnega dne – državljanske vojne. V prevodu so dosledno ohranjeni tudi drugi neposredni navedki iz *Razodetja*. Roman se namreč zaključí z napovedjo novega apokaliptičnega ciklusa in Rusakov, bivši brezbožnik in pokesan grešnik, ki se pride k Turbinu zdraviti zaradi svojih grehov (ima sifilis), ves čas citira *Razodetje* in napoveduje ponovno mučenje in preizkušnje.

v katerega je umeščeno dogajanje v *Beli gardi*. Ruski bralec, ki zagotovo pozna Puškinova dela, se nemudoma spomni ene najbolj znanih Puškinovih prerokb: »Bog ne daj, da bi videli ruski punt, krvav in okruten.« Intertekstualnost epigrafa opozarja na ponavljajočo se shemo dogodkov, ki jih je opisal že Puškin: vojna, umor, uničevanje starega sveta in nova »pugačovščina« – ta zgodovinski termin v ruščini označuje obdobje punta ruskih kmetov v osemnajstem stoletju, ki ga je organiziral Jemeljan Ivanovič Pugačov. Bulgakovova težnja obnoviti kulturni in zgodovinski spomin pripomore k ustvarjanju določenega bralečevega pričakovanja (Kaloh Vid 2015: 223). Javornik ugotavlja, da Bulgakov »v svojo ustvarjalnost načrtno vpleta tradicijo, kar pomeni, da se v njegovih delih načrtno soočajo različna umetnostna dela, različni kulturni kodi, različni nazori, postopki ipd., ki v korelaciji z gradivom, kakor se je ponujalo Bulgakovu (na ravni sintagmatike), tvori novo umetniško celoto« (Javornik 1994: 190). Epigraf iz Puškinove povesti poveže »Belo gardo« in grozote državljanske vojne v Kijevu z zgodovinskimi dogodki iz preteklosti, ko je stihijska in neusmiljena ljudska vstaja, pugačovščina, poteptala usodo posameznika, ki se je znašel v vrtincu krvave, neusmiljene zgodovine. Državljska vojna opisana v *Beli gardi* je tako le še en apokaliptični cikel v ruski zgodovini in epigraf odseva Bulgakovovo percepcijo o neizogibnosti svetopisemske katastrofe.

Zanimivo je dejstvo, da je prevajalec opustil drugi epigraf, in sicer navedek iz *Razodetja*: »И судимы были мёртвые по написаному в книгах сообразно с делами своими« (Bulgakov 1973: 179), v prevodu: »Umrlí so bili sojeni po tem, kar je bilo napisano v knjigah, po svojih delih« (*Razodetje* 20:12). Funkcija drugega epigrafa je prav tako ključnega pomena, saj s tem Bulgakov svoje delo nespregljivo in neposredno povezuje z apokaliptično prerokbo. Epigraf aludira na neizogibno apokaliptično katastrofo, ki prežema celotno dogajanje in je posledica grozot državljanske vojne, osrednje zgodovinske teme romana. Prevod le enega epigrafa oslabi zgodovinsko vizijo. Bulgakov sodobno zgodovino namenoma aktualizira s sklicevanjem na klasični ruski tekst in na *Razodetje*, saj »vidi zgodovinski razvoj kot zaporedje stalno ponavljajočih se odnosov in vlog, kot zaporedje nenehno se ponavljajočih apokaliptičnih katastrof, kot ciklus, zaznamovan s propadom velikih humanističnih in etičnih idealov ter oskrunitvijo človeške narave« (Kaloh Vid 2015: 223).

Ni povsem jasno, zakaj se je prevajalec odločil opustiti drugi epigraf,²⁰ saj se tudi v nadaljevanju romana pojavijo številni neposredni navedki iz *Razodetja*, ki jih je dosledno prevedel. Zagotovo ne moremo trditi, lahko pa predpostavljamo, da ni šlo za prevajalčevo malomarnost, težko si je namreč predstavljati, da bi drugi epigraf spreledal, temveč za cenzurni poseg, ki je preprečil sklicevanje

²⁰ Javornik (1994: 41) predvideva, da je imel prevajalec redakcijo iz leta 1925, kjer tega epigrafa ni. Pri pripravi rokopisa za tisk ga je najverjetneje črtal I. Ležnev, glavni urednik literarne revije *Moskva*, v kateri naj bi izšel roman. Leta 1925 sta izšli 4. in 5. številka revije, v katerih je bilo objavljenih prvih 13 poglavij romana, nakar je bila revija ukinjena.

na biblijsko besedilo. Čeprav razmišljanje o nesporni vloge cenzure v bivši Jugoslaviji in dejstvu, da so bili cenzurni postopki podobni tistim v Sovjetski zvezi, presega zastavljene okvire pričujoče razprave, se kljub temu poraja vprašanje, do kakšne mere je na prevod Marjana Poljanca vplivala cenzura. V totalitarnih režimih dvajsetega stoletja namreč prevladujoče prevajalske smernice niso bile odvisne od osebnih nagibov prevajalcev ali od prevladujočih smernic v prevajanju, ampak od posebnosti umetno vzdrževanega ideološkega okolja, ki je bilo skoraj popolnoma izolirano od tujih kultur. Prevajalski proces v takšnih umetno ustvarjenih političnih tvorbah se je močno razlikoval od prevajalskega procesa v demokratičnih državah, saj je nanj nenehno vplival sistem cenzuriranja in stroge centralizacije.²¹

4 Ohranitev aluzij iz *Razodetja* v slovenskem prevodu

Roman *Bela Garda* se odvija v Kijevu, kar je razvidno ne samo iz poteka zgodovinskih dogodkov, temveč tudi iz precizne topografske upodobitve, ki vključuje poimenovanja ulic, prospektov, spomenikov, vrtov, zgodovinskih stavb in drugih prostorskih oznak. Vendar Bulgakov dogajalni prostor poimenuje zgolj Mesto.²² Petrovsky izpostavlja »nenavadnost« Bulgakovove odločitve, saj »Kijeva pravzaprav ni – obstaja samo mesto (v pripovednem govoru junakov romana) in Mesto v avtorjevem pripovednem govoru« (Petrovsky 2011: 270). V opisih mesta, ki je oder turbulentnih zgodovinskih dogodkov, se jasno zarišejo aluzije na dve mesti iz apokaliptične svetopisemske prerokbe, na nebeški

²¹ Marjan Dovič v svoji raziskavi o razlikah med totalitarno in posttotalitarno strukturo poudarja, da bi bilo smotno razlikovati med eksplicitno in implicitno obliko cenzure. Eksplicitno cenzuro razume kot »jasno zamejitev prepovedanih območij in transparentni sistem sankcioniranja kršitev«. To pomeni, da lahko cenzura nezaželeno vsebino premesti, predela ali celo izbriše. Po drugi strani implicitna cenzura dopušča »bolj široko polje formalne nedorečenosti«, ki ni povsem natančno definirano. Prav implicitna cenzura je po mnenju znanstvenika zaznamovala totalitarne režime 20. stoletja. Številni avtorji (med njimi tudi prevajalci) so se v strahu za lastno preživetje zatekali k samocenzuriranju, šifriranju sporočil in drugim metodam. Dovič hrkati poudarja, da je bilo za totalitarne sisteme značilno tudi poseganje po eksplicitnih cenzurnih metodah, čeprav so poskušali prekriti svoj represivni značaj (v tem kontekstu omenja tudi jugoslovansko cenzuro). Totalitarno cenzuro označi kot perverzno obliko cenzuriranja, ki skorajda ni pustila nobenih dokumentarnih sledi (Dovič 2008: 10–11).

²² J. Čeh Steger piše (2020: 82), da je v realistični literaturi beg v idilične prostore pogosto tematiziran kot zavesten umik iz družbe, kot zatiskanje oči pred odgovornostjo in socialno resničnostjo in kot svojevrstna kritika družbe. Zanimivo je, da se v Bulgakovovi *Beli gardi* idilični prostor popolnoma zlije s povsem realnim, in sicer z domom Turbinovih, zadnji oazi miru, harmonije in ljubezni, kamor se naslovni junaki zatečejo, ko se želijo odmakniti od grozot dogajanja v mestu, in kjer za nekaj trenutkov zatisnejo oči pred realnostjo ter se v svoji zavesti vrnejo v obdobje pred zgodovinsko apokalipso, ki se odvija v Kijevu.

Jeruzalem in prekleti Babilon. Mesto je upodobljeno kot lepo, sijoče, belo, krhko, kristalno čisto in svetlo, obenem pa v opisih mesta Bulgakov razgrne sliko velikega Babilona, mesta kaosa in agonije, zadnjega pristanka grešnikov, ki skušajo ubežati apokaliptični prerokbi, kraja, ki tone v grešnih užitkih, koristoljubju, pijančevanju in razvratu. Tretje večno mesto, ki se v Bulgakovovi *Beli Gardi* zrcali v podobi Kijeva, je Rim, edino mesto v zgodovini človeštva, ki se je imenovalo samo *urbs*, mesto.

V svojem prevodu je Poljanec dosledno sledil Bulgakovovi zamisli in je »Город« prevedel kot »Mesto«, pri čemer je tako kot avtor dosledno uporabljal veliko začetnico. Potrebno je omeniti, da slovenski prevod bralcem ne nudi interpretativnih koordinat v obliki sprotnih ali končnih opomb, prav tako ne vsebuje predgovora, opomb ali komentarjev.

V primerjalnem delu razprave se bova najprej osredotočili na ustreznost prenosa svetopisemskih aluzij v opisih ambivalentnega, dvodimenzionalnega Bulgakovovega mesta. Že v tretjem poglavju *Bele Garde* je Kijev ubeseden kot čudovito, iskrivo, sijoče mesto, kraj spominov, miru, sanjarjenja in družinskih vrednot, kot oaza lepote in predanosti. Prebivalci mesta uživajo v še zadnjih dnevih relativnega spokoja, saj nihče ne ve, da je nemško vodstvo pobegnilo, tako da je mesto prepuščeno na milost in nemilost ukrajinski partizanski vojski Simona Petljure, ki kot »figure na šahovnice« preži v predmestnih gozdovih in se pripravlja na krvavi spopad za prevzem oblasti v Kijevu. Bulgakov mojstrsko uprizori atmosfero mračne slutnje, apokaliptične usode, ki čaka Mesto. Mestno obrobje, podeželje in stepa, kjer se zbirajo Petljurove partizani, uteleša barbarstvo, nasilje in nevarnost.

Bulgakov: /.../ несмотря на то, что на подступах к Городу – коварный враг, который, пожалуй, может **разбить** снежный, прекрасный Город и **осколки покоя** растоптать каблуками. (Bulgakov 1973: 11)

Poljanec: /.../ čeprav se je približeval Mestu zahrbtni sovražnik, ki bo morda **uničil** zasneženo prelepo Mesto in poteptal v prah **drobce miru**. (Poljanec 1975: 17)

Pisateljev namen postane razviden šele ob vzpostavitvi vzporednice z opisom Novega Jeruzalema, ki je v zadnjem poglavju *Razodetja* predstavljen kot mesto, narejeno iz kristala, čisto kot solza in krhko kot steklo. V upodobitvi Kijeva kot krhkega, kristalnega in posledično ranljivega Bulgakov uporabi glagol »разбить« ‘razbiti’, ki ga je Poljanec prevedel s strategijo posplošitve in rabo občega pojma »uničiti«, z enako strategijo je množinsko obliko samostalnika »осколки« ‘razbitine’, ki se neposredno nanaša na ostanke stekla, prevedel kot »drobce«. V tem primeru prevod ne implicira natanko istega pomena, zato je nekoliko zbledela izvorna metaforična primerjava Mesta s krhkostjo kristala in stekla, ki neposredno aludira na Novi Jeruzalem, mesto, ki »/.../ podobno je bilo čistemu kristalu« (*Razodetje* 21:18); »kakor prosojen kristal« (*Razodetje* 21:21).

V nadaljevanju navajava primera, v katerih Bulgakov poudari podobnost med Kijevom in Novim Jeruzalemom, ki temelji na primerjavi z biserom in

dragimi kamni. V obeh primerih je bil prevajalec dosleden in se ni oddaljil od izvornika.

Bulgakov: /.../ когда Город проснулся сияющий, как жемчужина в бирюзе /.../ (Bulgakov 1973: 48)

Poljanec: /.../ ko se je Mesto prebudilo, svetlikajoče se kot biserček sredi turkizov /.../ (Poljanec 1975: 62)

Razodetje: /.../ In dvanajst vrat je bilo dvanajst biserov: posamezna vrata so bila iz enega samega bisera. (Razodetje 21:22)

Bulgakov: Цепочками, сколько хватало глаз, как драгоценные камни, сияли электрические шары /.../ (Bulgakov 1973: 44)

Poljanec: Kolikor daleč je seglo oko, so kot v ogrlico nabrani dragi kamni sijale električne krogle /.../ (Poljanec 1975: 54)

Razodetje: Njegov sijaj je bil podoben najdražjemu kamnu, kakor je kristalni jaspis. (Razodetje 21:11); Temelji mestnega obzidja so bili okrašeni z vsakovrstnim dragim kamenjem. (Razodetje 21:20)

Tudi v naslednjem primeru se je prevajalec poslužil dobesednega prevoda, da ne bi izgubil aluzije na Semiramidine viseče vrtove v Babilonu.²³

Bulgakov: Сады стояли безмолвные и спокойные, отягченные белым, нетронутым снегом. И было садов в Городе так много, как ни в одном городе мира /.../ (Bulgakov 1973: 41)

Poljanec: Vrtovi so ležali nemi in mirni, obteženi z belim, neomadeževanim snegom. Vrtov pa je bilo v Mestu toliko kot v nobenem drugem mestu na svetu. (Poljanec 1975: 54)

Vendar pa se v podobi Bulgakovovega Mesta zrcali tudi Velika vlačuga iz *Razodetja*, prekleti Babilon. Tolpe ljudi, razuzdano nočno življenje, histerično veselje in obilje raznovrstnih užitkov predstavljajo aluzije na prekletost mesta, ki ga v skladu s svetopisemsko prerokbo doleti božja kazen, kar se na koncu romana, ko se Mesto le čudežno reši Petljurove vojske, dejansko skorajda zgodi. V *Razodetju* beremo: »Vode, ki si jih videl, kjer sedi vlačuga, pomenijo ljudstva in množice, narode in jezike« (Razodetje 17:15). V sledečem odlomku je moč zaznati Bulgakovov značilen, skoraj kinematografski slog, ki predpostavlja kaotično nizanje dogodkov in namensko izgubo linearne pripovedne linije.

Bulgakov: Бежали седоватые банкиры со своими женами, бежали талантливые дельцы, оставившие доверенных помощников в Москве, которым было поручено не терять связи с тем новым миром, который нарождался в Московском царстве, домовладельцы, покинувшие дома верным тайным приказчикам, промышленники, купцы, адвокаты, общественные деятели. Бежали журналисты, московские

²³ Prevajalčeva doslednost ni samoumevna, saj se na primer v angleškem prevodu Michaela Glennija pojavi beseda *park* 'park', kar onemogoči vzpostavitev referenčnega odnosa z besedilom *Razodetja*.

и петербургские, продажные, алчные, трусливые. Кокотки. Честные дамы из аристократических фамилий. Их нежные дочери, петербургские бледные развратницы с накрашенными карминовыми губами. Бежали секретари директоров департаментов, юные пассивные педерасты. Бежали князья и алтынники, поэты и ростовщики, жандармы и актрисы императорских театров. Вся эта масса, просачиваясь в щель, держала свой путь на Город. (Bulgakov 1973: 43)

Poljanec: Bežali so osiveli bankirji s svojimi ženami, bežali so uspešne poslovne ljudje, ki so pustili v Moskvi pooblaščne pomočnike z nalogo, da ne izgubijo stika z novim svetom, ki se je rojeval v moskovskem imperiju, hišni posestniki, ki so prepustili hiše zvestim tajnim oskrbnikom, industrialci, trgovci, odvetniki in javni delavci. Bežali so moskovski in peterburški novinarji, podkupljivi, lakomni in strahopetni. Kokote. Poštene gospe iz aristokratskih družin. Njihove hčere; blede peterburške razuzdanke s karminasto pobarvanimi ustnicami. Bežali so tajniki direktorjev, kabinetov, mladi brezdelni pederasti. Bežali so knezi in skoropitci, pesniki in oderuhi, orožniki in igralke cesarskih gledališč. Vsa ta množica je vdiralala skozi vse razpoke, se je napotila proti Mestu. (Poljanec 1975: 56)

Prevajalec je ta odlomek prevedel dosledno, s čimer je ohranil Bulgakovovo slogovno distinkcijo in vzporednico s kaotičnim svetopisemskim Babilonom. Skrbno je sledil avtorjevemu slogu, tako da je poustvaril pretrgano, kaotično, pestro, kalejdoskopsko, montažno podobo množic, ki bežijo pred vojno in si zadnje zatočišče poiščejo v Mestu. Zavoljo avtorjevega sloga je prevajalec v stavčni strukturi ponekod opusti glagolske oblike.

V Bulgakovovem besedilu se pojavljajo tudi druge oporne, na gosto posejane in izrazite apokaliptične in evangeljske aluzije na *Razodetje*, ki poudarjajo podobnosti med zgodovinskimi dogodki v mestu in apokaliptično napovedjo bližajočega se konca sveta. Tako je bivši partizan Simon Petljura, ki organizira partizansko vstajo in zavzame Mesto, izpuščen iz zaporniške celice številka 666. To število ima v *Razodetju* posebni pomen: »Kdor ima um, naj izračuna število zveri: je namreč število človeka. To število je šesto šestinšestdeset.« (Razodetje 13:18) Tovrstna aluzija je verjetno najbolj prepoznavna, saj se podoba apokaliptične zveri in številčna simbolika 666 pogosto pojavita v svetovni umetnosti in književnosti. V slovenskem prevodu je bila ta aluzija ohranjena.

Petljurovi vojščaki na konjih spominjajo na apokaliptične jezdece,²⁴ ki prinašajo smrt, pobijajo mlade kadete, ki skušajo ubraniti mesto in aludirajo na evangeljske mučenike, ter puščajo njihova trupla na cestah. Sledi analiza prevodov posameznih aluzij na *Razodetje* in *Evangelij* v šestnajstem poglavju romana, v katerem Bulgakov opisuje karnevalizirano, v svoji kaotični zmedenosti bizarno, zastrašujočo parado v Petljurinovo čast, ki poteka pred katedralo svete Sofije. V opisu parade kot apogeja apokaliptičnega razdejanja v Mestu se Bulgakov ponovno nasloni na apokaliptično in evangeljsko simboliko, ki je tako številčna, da lahko v tem primeru govorimo o medbesedilnem odlomku, ki je implicitno označen, saj ni grafično (npr. z rabo narekovajev) ali kako drugače markiran, in ki v celoti temelji na prepoznavanju svetopisemskih aluzij, ki jih

²⁴ Beli, rdeči, črni in blede konji so opisani v šestem poglavju *Razodetja*.

mora prevajalec v besedilu najprej prepoznati. Ustreznost prevoda je mogoče preveriti na podlagi njihovega uspešnega prenosa.

Že na začetku opisa Petljurove parade, ko se na glavnem trgu zbira razuzdana, kaotična množica prebivalcev Kijeve, ki sploh ne vedo, kako Petljura izgleda, vendar pa so željni »kruha in iger«, se Bulgakov poslužuje personifikacije in nazorno ubesedi zven zvonov na katedrali svete Sofije, ki »vabijo« k satanski maši v čast apokaliptični zveri, Petljuri. Zvonovom pripiše zvok »odrezavega lajanja«, ki je tako divji, kot da bi z njimi zvonil sam satan in »djavol«.²⁵

Bulgakov: Маленькие колокола тьякали, заливаясь, без ладу и складу, вперебой, точно *сатана* влез на колокольную, сам *дьавол* в рясе и, забавляясь, поднимал *гвалт*. (Bulgakov 1973: 384)

Poljanec: Mali zvonovi so kot za stavo potrkavali brez reda in odmora, kot da bi bil zlezal v zvonik satan, preoblečen v mašni plašč, in začel za zabavo **pozvanjati**. (Poljanec 1975: 256)

Opažava, da je prevajalec prevedel samo izraz *сатана* 'satana', medtem ko je izraz *дьавол* 'djavol' izpustil. S tem je nekoliko omilil izvirnik, ki sloni na paralelizmu, dvakratni omembi satana, ki je različno poimenovan. Glagol *тявкать* 'odrezavo glasno lajati' je bil v prevodu izpuščen, tako da avtorjeva izvirna personifikacija ni prišla do izraza. Samostalnik *гвалт*, ki ga je prevajalec prevedel z glagolom *pozvanjati*, ima v ruščini kot nižje pogovorni izraz izrazito negativno konotacijo in pomeni glasen 'hrup'. Prevod celotnega odlomka, ki tako ni najdoslednejši, se nekoliko oddalji od izvirnika, saj je ubeseditvev zvokov, t. i. zvočnost Bulgakovovega besedila, ena temeljnih značilnosti pisateljevega sloga. Ta prizoru predstavlja nekakšno uverturo v celotno kakofonično, nepredstavljivo hrupno, kaotično dogajanje, ki sledi.

V nadaljevanju, ko pevski zbor slepcev pred katedralo svete Sofije poje »dušo parajočo pesem« o sodnem dnevu, se Bulgakov neposredno sklicuje na *Razodetje*. Bulgakovova tipična ambivalentnost se tokrat ponovno razkrije v zvočnih učinkih njegovega besedila. V katedrali poteka maša v čast Petljuri in njegovi vojski. Cerkveni pevski zbor poje pravoslavno liturgično pesem *Za mnoga leta*, med tem ko zunaj katedrale med množico histeričnih, sovražno nastrojenih, zmedenih, v času in prostranstvu dezorientiranih udeležencev shoda, ki spominjajo na tolpo grešnikov pred Božjim prestolom, odmeva pesem o bližajočem se sodnem dnevu in poslednji sodbi. V sledečem odlomku je uporabljena strategija paralelizma, saj se izraz *страшный суд* 'poslednja sodba' in posledično aluzija na *Razodetje* (sodba z Velikega belega prestola v *Razodetju* 20: 11–15) ponovi dvakrat zaporedoma. Vrstice pesmi so umeščene na sredino strani, kar še posebej pritegne bralčevo pozornost. Po Helbigu (1996: 123) imajo namreč aluzije, označene z grafičnimi sredstvi, največjo stopnjo prepoznavnosti. Med grafičnimi sredstvi, katerih namen je eksplicitno označevanje aluzij, avtor navaja ločila, tipe pisave in rabo novega odstavka

²⁵ *Djavol* je starocerkvenoslovanski izraz za satana.

Bulgakov: Слепцы-лирики тянули за душу отчаянную песню о **Страшном суде**, и лежали доньшком книзу рваные картузы, и падали, как листья, засаленные карбованцы, и глядели из картузов трепанные гривны.

Ой, когда конец века искончается,
А тогда **Страшный суд** приближается... (Bulgakov 1973: 385)

Poljanec: Potujoči slepci so zapeli za rešitev duš strašno pesem o **poslednji sodbi**. Pred njimi so ležale raztrgane kape, v katere so kot listje padali zamaščeni bankovci. Iz kap so gledali obrabljeni kovanci.

Oj, ko bo konec sveta prišel,
Se bo **strašni sod** začel ... (Poljanec 1975: 256)

Ob upoštevanju besedilne označbe je odlomek dobesedno preveden, opazen je le en poseg v izvirno besedilo. V *Razodetju* namreč najdemo izraz *poslednja sodba*, ki ga je prevajalec uporabil le enkrat, v nadaljevanju pa je uporabil izraz *strašni sod*, ki sicer ima enak pomen, vendar pa bi lahko dosledna raba istega izraza močnejše pritegnila pozornost bralca. V prvi vrstici je opazen še en manjši premik, saj je v izvirniku omenjen *konec stoletja* in ne *konec sveta*, kot beremo v prevodu, vendar tovrstni prevajalski premik ne vpliva na razumevanje konteksta. Opažava tudi, da je prevajalec kulturnospecifične elemente *картуз* 'moška kapa posebne oblike', *карбованцы* 'denarna enota, ki je bila na ukrajinskem ozemlju v rabi od leta 1918 do leta 1920', in *гривны* 'ukrajinska denarna enota' nadomestil z občimi pojmi. Tovrstna strategija posplošitve pri prevajanju izvirnih kulturnospecifičnih elementov, ki se v prevodu romana pojavi na več mestih, je na nek način upravičena, saj je po Ožboltovi »jezikovno potujevanje vprašljivo kot sredstvo, ki naj bi ciljnemu bralcu omogočilo pristnejši stik s tujostjo izhodiščnega besedila, saj zadeva preveč parcialne enote, tj. posamezne elemente danega besedila, ki so za ciljnega bralca, če ta izhodiščne kulture поближе ne pozna, dekontekstualizirani in mu kot takšni te kulture ne morejo verodostojno približati« (Ožbolt 2012: 59).

Preden se Petljura in njegova konjenica prikažeta pred histerično množico, ki se potiska in gnete, tako da nekatere potepta, se na nebu pojavi krvavo rdeče sonce, ki spominja na rdečo zvezdo iz *Razodetja*. Ob tem je ključnega pomena avtorjeva primerjava rdeče barve z barvo krvi in sokrvice, aluzijo na grozovit pokol prebivalcev Kijeva in mladih oficirjev, ki so poskusili Mesto ubraniti pred Petljurovimi vojščaki.

Bulgakov: Было оно так велико, как никогда еще никто на Украине не видал, и совершенно красно, как **чистая кровь**. От шара, с трудом сияющего сквозь завесу облаков, мерно и далеко протянулись полосы запекшейся **крови и сукровицы**. Солнце окрасило **в кровь** главный купол Софии. (Bulgakov 1973: 391)

Poljanec: Bilo je tako veliko, kakršnega ni v Ukrajini videl še nihče, in popolnoma rdeče kot **čista kri**. Iz kroglja, ki je trudoma svetila skozi zaveso oblakov, so se v enakomernih presledkih daleč razpotegovale proge **strjene krvi in sokrvice**. Sonce je kot **kri** pordečilo glavno kupolo Sofije. (Poljanec 1975: 263)

Tudi v tem primeru je bil prevajalec dosleden, tako da v prevodu ni opaziti izpustov in semantičnih premikov.

Večina poimenovanj, ki se navezujejo na cerkvene obrede, izvedene med Petljurovo parado, in ki so predstavljeni v spodnji tabeli, je bila ustrezno prevedena.

Bulgakov (1973)	Poljanec (1975)
Молебн (382)	Maša (253)
Крестный ход (383)	Procesija (254)
Иисусе Христе (383)	Kristus Odrešenik (254)
Царица небесная, матушка ²⁶ (383)	Mater božja; Kraljica nebeška, mati (254)
Молебствие (385)	Prošnja procesija (256)
Многа лета (385)	Za dolga leta (256)
Старцы божие (383)	Redovniki (254)
Подайте Христа ради (386)	Dajte božji dar (255)

Nedoslednost je opaziti le pri prevodu vzklika *nodaïme Xpиста ради*, ki v ruščini pomeni 'podajte miloščino', v prevodu pa se ta pomen nekoliko zabriše.

Zanimivo je spoznanje, da je prevajalec vse izvirne izraze in povedi, zapisane v ukrajiniščini, prevedel v knjižno slovenščino. Prevod tujejezičnih izrazov, ki se pojavljajo v izvirniku, je sicer dokaj ustaljena praksa, a prevajalec bi lahko (vsaj občasno) uporabil postopek transliteracije, da bi ponazoril dvojezičnost prebivalcev Mesta, kar je še posebej razvidno v opisu Petljurove parade, ko Bulgakov uporablja tudi dramsko tehniko in gradi tekst kot zaporedje posameznih replik, ki še bolj poudarjajo zmedo, nejasnost in paniko, ki vladajo med množico. Celoten prizor se napolni s fragmentirano zastavljenimi posameznimi prizori in dogodki, ki se zamenjujejo kot v kinematografskem posnetku in so med seboj komaj motivirani.²⁷ V namenoma kratkih, pretrganih, zmedenih dialogih opazovalcev se mešata ruščina in ukrajiniščina, prijem, ki pripomore k poustvarjanju podobe velikega Babilona, mesta večjezičnosti in večnarodnosti.

Bulgakov: Хлопцы, слушайте, що вин казав! (ukrajiniščina) (Bulgakov 1973: 384)

Poljanec: Fantje, ste slišali, kaj je rekel (Poljanec 1973: 257)

Bulgakov: Бо старшины з нами,
З нами, як з братами! (ukrajiniščina) (Bulgakov 1975: 387)

Poljanec: Starešine so z nami,
Starešine so z nami. (Poljanec 1975: 253)

²⁶ Izraz *матушка*, arhaična pomanjševalnica, izpeljana iz leksema *мать*, se v ruščini uporablja tudi za naslavljanje redovnic in device Marije.

²⁷ S pomočjo postopkov montaže je na straneh *Bele garde* prikazana raztrgana, neurejena podoba realnosti, ki postopoma izgublja smiselno usmerjenost, postaja vedno bolj fantastična, groteskna, neotipljiva. Toda Bulgakov celotne kompozicije romana ne zrahlja in sižejsko linijo pripelje do konca.

Po drugi strani pa bi lahko glede na to, da so v besedilu v ukrajinščini zapisane celotne povedi in ne le posamezne besede, postopek transliteracije bralca zmedel in otežil proces branja. Morda bi bila na tem mestu dobrodošla opomba, ki bi opozorila na dvojezičnost prebivalcev Mesta. Mogoče je, da je bila v času nastanka prevoda raba paratekstualnih besedil vključno z opombami in pojasnili odločitev urednika ali založnika in prevajalec pri tem ni imel veliko izbire.

Aluzija na *Matejev evangelij* se pojavi na koncu šestnajstega poglavja, ko se oficir Pleško trikrat odreče svojemu oficirskemu činu, kar aludira na prizor iz Zadnje večerje, ko Kristus napove, da ga bo Peter, še preden bo petelin zapel, trikrat zatajil.

Bulgakov: В переулке сверкнуло и трахнуло, и капитан Плешко, трижды **отрекшийся**, заплатил за свое любопытство к парадом. (Bulgakov 1973: 390)

Poljanec: V prečni ulici se je zablistalo in treščilo in stotnik Pleško, ki se je trikrat **potajil**, je z življenjem plačal svoje zanimanje za parade. (Poljanec 1975: 263)

V tem primeru je prišlo do prevajalskega premika, saj je v izvorniku uporabljeno prislovno določilo *отрекшийся*, izpeljano iz glagola *отрепаться*, kar dobesedno pomeni 'zatajiti' – »Jesus mu je rekel: "Resnično, povem ti: To noč, preden bo petelin zapel, me boš **trikrat zatajil**"« (Matejev evangelij 26: 35). Poljanec je uporabil glagol *potajiti* 'prikriti, skriti', ki pa neposredno ne aludira na svetopisemsko besedilo.

Po zavzetju Mesta Petljura z vojsko ne ostane dolgo, saj se mora umakniti bližajoči se Rdeči armadi. Svoje letopisno, kronikalno pripovedovanje o zgodovinskih dogodkih ob spremljanju subjektivne posameznikove usode družine Turbinovih in njihovih prijateljev Bulgakov vse do konca romana navezuje na apokaliptično besedilo. V začetku devetnajstega poglavja ponovno uporabi stilizacijo svetopisemske prerokbe s pomočjo inverzije besednega reda. Iz primera je razvidno, da izvorna stilizacija ni bila dosledno prenesena.²⁸

Bulgakov: Пётрра. Было его жития в Городе сорок семь дней. (Bulgakov 1973: 237)

Poljanec: Peturra. V Mestu je živel že sedeminštirideset dni. (Poljanec 1975: 290)

Bulgakov uporabi obrnjeni besedni red, značilen za slog svetopisemskih besedil. Samostalnik *жумие* (lat. *Vita* 'življenje'), ki se v ruščini uporablja le v pomenu

²⁸ Stilizacija biblijskih prerokb, ki se sicer pojavi že na začetku prvega poglavja, je bila v prevodu dosledno prenesena z rabo obrnjenega vrstnega reda.

Bulgakov: Велик был год и страшен год по рождестве Христовом 1918, от начала же революции второй. Был он обилен летом солнцем, а зимою снегом, и особенно высоко в небе стояли две звезды: звезда пастушеская – вечерняя Венера и красный, дрожащий Марс. (Bulgakov 1973: 179)

Poljanec: Veliko in strašno je bilo leto 1918 po rojstvu Kristusovem, drugo leto po začetku revolucije. Poleti je bilo polno sonca, pozimi polno snega, in posebno visoko sta stali na nebu dve zvezdi: pastirska zvezda in rdeči, migetajoči Mars. (Poljanec 1975: 9)

‘življenjepis svečnikov’, je preveden z glagolom *živeti*, kar nekoliko oslabi asociativno polje in vzpostavitev vzporednic s svetopisemskim besedilom.

Interpretacija zaključnega dela romana predstavlja največjo dilemo, saj se številne apokaliptične aluzije prepletajo z evangelijskimi.²⁹ V dvajsetem poglavju se zgodi brutalni umor Žida, ki ga lahko interpretiramo kot aluzijo na evangelijsko križanje. Ta dogodek simbolično preseže čašo božjega potrpljenja in na nebu eksplodira rdeča zvezda – planet Mars.

Bulgakov: И в ту минуту, когда лежащий испустил дух, звезда **Марс** над Слободкой под Городом вдруг разорвалась в замерзшей выси, брызнула огнем и оглушительно ударила. (Bulgakov 1973: 241)

Poljanec: Tisto minuto, ko je ležeči izdihnil, je zvezda Mars nad Slobodko blizu Mesta nenadoma eksplodirala v zmrzli višini, se vžgala in oglušujoče počila. (Poljanec 301)

Razodetje: Zatrobil je tretji angel: in z neba je padla velika zvezda, plameneča, kakor bakla, ter strmoglavila v tretjino rek in v izvirke voda. Zvezdi je ime Pelin. (Razodetje 8:10–11)

V odlomku ni zaslediti prevajalskih premikov.

Na koncu romana Mesto zavzamejo in osvobodijo boljševiki, vendar prihod Rdeče armade lahko pomeni začetek novega cikla še bolj krvavih in uničujočih zgodovinskih apokaliptičnih dogodkov. Cikličnost sklepnega dela romana podpira sledeča apokaliptična aluzija. Križ na spomeniku svetemu Vladimirju, ki simbolizira mir, spokoj in pokorščino, se spremeni v grozeč meč in postane znamenje ponovnega sodnega dneva in nove apokaliptične katastrofe.

Bulgakov: Над Днепром с **грешной и окровавленной и снежной** земли поднимался в черную, мрачную высь полночный крест Владимира. Издали казалось, что поперечная перекладина исчезла – слилась с вертикалью, и от этого крест превратился в **угрожающий острый меч**. (Bulgakov 1973: 242)

Poljanec: Nad Dneprom se je **iz grešne, okrvavljene in zasnežene zemlje** dvigal v črno, mračno višino polnoči Vladimirov križ. Od daleč se je zdelo, kot da je vodoravni krak izginit in se združil z navpičnim in tako se je križ spremenil v **grozeč oster meč**. (Poljanec 1975: 308)

Razodetje: Iz ust mu sega **oster meč**, da z njim udari po narodih (Razodetje 19:15)

Tudi v prevodu tega odlomka ne zaslediva prevajalskih premikov.

5 Sklep

Bulgakovova večplastna in ambivalentna pripoved, prepletana z mrežo intertekstualnih elementov, med katerimi imajo ključno vlogo sklicevanja na apokaliptično prerokbo, za prevajalca predstavlja številne izzive, saj mora aluzije in

²⁹ Med ambivalentno simboliko izstopata rdeča zvezda Mars in meč.

druge citatne postopke najprej prepoznati in jih razumeti. Izbira prevajalskih postopkov ni nujno samodejna, lahko je namreč tudi sugerirana ali celo vsiljena. Odvisna je od volje, interpretacijskih in drugih kognitivnih sposobnosti prevajalca, potreb in zahtev ciljnega literarnega diskurza, uredniške politike in številnih drugih okoliščin, saj nanje vplivajo tudi zahteve knjižnega trga. Nivo znanja o izhodiščnih, v tem primeru svetopisemskih besedilih bralcev je zmeraj težko objektivno oceniti.

Rezultati razprave so pokazali, da je pri prevajalcu zaznati morebiten vpliv cenzure v času nastanka prevoda romana, kar je najbolj razvidno v izbrisu epigrafa iz *Razodetja*. Upoštevač veliko pomembnost epigrafov in tudi siceršnjo prevajalčevo izjemno doslednost pri prenosu ključnih elementov iz *Razodetja* lahko sklepamo, da je bila tovrstna odločitev pogojena bodisi s samocenzuro bodisi z uradnim posegom cenzorja v prevedeno besedilo. Epigraf je namreč prvi odlomek besedila, s katerim se sooči bralec, in ima izjemno pomembno sporočilno funkcijo. Zaradi takšnega odmika od avtorjeve izvirne zamisli in z izbrisom epigrafa se je izgubil element prepoznavnosti *Razodetja* kot enega ključnih besedil za razumevanje odvijanja dogodkov v *Beli gardi*.

Prevajalec je uspešno poustvaril tudi tiste elemente sporočila izvirnika, katerih funkcioniranje je odvisno od prepoznavanja navezave na svetopisemsko prerokbo. Opazamo, da se mu je uspelo približati globljim idejnoduhovnim razsežnostim izvirnika, vživel se je v Bulgakovov pripovedni svet in njegove umetniške zamisli, bralcu je približal barvito paletu turbulentnega življenja v od vojne razdejanem Kijevu ter ostal izjemno pozoren na slogovne posebnosti izvirnika. Uspešno je poustvaril več ravni Bulgakovovega sloga, od modernističnega, skoraj kinematografičnega, polnega zvočnih učinkov in montažnih dialogov, do tolostojevskega v duhu »družinskega romana«, liričnega, tekočega in globoko osebnega. Usmeril se je v oblikovanje prevoda, ki interpretativnih zmožnosti ciljnega bralca ne podcenjuje, obenem pa se je zahvaljujoč spoštljivemu odnosu do izvirnika izognil morebitnim sporočilnim odklikom. Večina intertekstualnih figur, predstavljenih v razpravi (direktnih navedkov in aluzij), ki vzpostavljajo neposredno povezavo med Bulgakovovim romanom in apokaliptično prerokbo, je bila dosledno prevedenih.

Izjemno zanimivo bi bilo primerjati Poljančev prevod s posodobljeno različico, ki pa je v slovenskem prostoru žal še nimamo. Ob tem velja dodati, da čeprav je prevod star več kot štirideset let, ne deluje zastarelo. N. Vidrih piše (1996: 73), da ».../ imamo izvirno delo za popolno, dano enkrat za vselej, prevod pa za samo njegov bolj ali manj posrečeni približek, ki ni nikoli dokončen in si ga vsaka doba želi ustvariti po svojem okusu«.

Če spregledamo nekaj manjših spodrseljavev, pri katerih, sklepamo, je prevajalec žrtvoval del pomenskosti izhodiščnih pojmov zavoljo lažjega razumevanja in bolj tekočega sloga, je prevod izvrsten primer misli M. Stanovnik (1987: 49), da je »za literarnega prevajalca po osvoboditvi veljalo, da je ali bi vsaj moral biti umetnik, sicer reproduktivni umetnik, toda z vsemi darovi pravega pesnika.« To Poljanec nedvomno je.

LITERATURA

- Andrew BARRATT, 1985: Apocalypse or Revelation? Man and History in Bulgakov's »Belaya Gvardiya«. *New Zealand Slavonic Journal*, 105–131.
- David BETHEA, 1989: *The Shape of the Apocalypse in Modern Russian Fiction*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Blanka BOŠNJAK, 2020: Diskurzivne prvine v izbranih Trubarjevih predgovorih in pismih. *Slavia Centralis* 1/1, 63–72.
- Vera BRNČIČ, 1971: Spremnna beseda. *Mihail Afanasjevič Bulgakov, Mojster in Margareta*. Ljubljana: Cankarjeva založba. 5–32.
- Mikhail BULGAKOV, 1975: *Bela Garda*. Prev. Marjan Poljanc. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Ziva BEN-PORAT, 1976: The Poetics of Literary Allusion. *PTL* 1, 105–128.
- Marijan DOVIČ, 2008: Totalitarna in post-totalitarna cenzura: od trdi k mehki? *Primerjalna književnost* 31/Posebna št., 9–20.
- Itamar EVEN-ZOHAR, 1990: The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *Poetics Today* 11/1, 45–51.
- Jožica ČEH STEGER, 2020: Idilični prostori kot drugi prostori v pripovedni prozi Pavline Pajk. *Slavia Centralis* 7/1, 73–85.
- Natalia KALOH VID, 2013: Intertekstualnost apokaliptičnega v romanu M. A. Bulgakova *Bela Garda*. *Primerjalna književnost* 36/1, 217–232.
- Marko JESENŠEK, 2020: The Slovenian Language, Literature and Teaching of Slovenian Language Research Project. *Slavia Centralis* 13/2, 7–30.
- Ritva LEPPihalme, 1997: *Culture Bumps: An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Cleve don, Multilingual Matters Ltd.
- Michael LEDDY, 1992: Limits of allusion. *British Journal of Aesthetics* 32/2, 110–22.
- Leila NIKNASAB, 2011: Translation and Culture: Allusions as Culture Bumps. *SKASE Journal of Translation and Interpretation* 5/1, 45–54. http://www.skase.sk/Volumes/JTI05/pdf_doc/03.pdf (12. 9. 2023)
- Miha JAVORNIK, 1994: *Evangelij Bulgakova (o ustvarjalnosti Mihaila Afanasjeviča Bulgakova)*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Marko JUVAN, 2000: *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.
- Martina OŽBOLT, 2012: *Prevodne zgodbe. Poskusi z zgodovino in teorijo prevajanja s posebnim ozirom na slovensko-italijanske odnose*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Aleksander SKAZA, 1979/80: Fragment o dramatikih Mihaila Bulgakova. *Jezik in slovnstvo* 6, 155–159.
- Majda STANOVNIK, 1987: Literarni prevod na Slovenskem 1945–1965. *Primerjalna književnost* 10/2, 41–52.
- Sveto pismo Stare in Nove Zaveze. Slovenski standardni prevod*. Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 2005.
- Nives VIDRIH, 1996: Zastaranje prevoda – primer Haškovega Švejka. *Prevod besedila. Prevajanje romana*. (Prevajalski zbornik, 20). Ur. Majda Stanovnik. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev. 73–77.

Petra ŽAGAR-ŠOŠTARIČ, Natalia KALOH VID, 2020: Is Apocalyptic Kiev Still Apocalyptic Kiev in English Translations of Mikhail Bulgakov's Novel *The White Guard*? *Sic: časopis za književnost, kulturu in književno prevođenje* 10/2, 1–19.

Николай БЕРДЯЕВ, 1992: *Русская идея*. Санкт-Петербург: Азбука-классика. [Nikolai BERDIAEV, 1992: *Russkaia ideia*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Klassika.]

Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Москва: Московская Патриархия, 1968. [*Biblia. Knigi sviaschennogo pisanija Vetkhovo in Novogo Zaveta*. Moskva: Moskovskaia Patriarkhia, 1968.]

Михаил БУЛГАКОВ, 1973: *Белая Гвардия*. Москва: Художественная литература. [Mikhail Bulgakov, 1973: *Belai Gvardia*. Moskva: Khudozhestvennaia literatura.]

Юлия КРИСТЕВА, 1995: Бахтин, слово, диалог и роман. *Вестник Московского университета. Серия 9. Филология* 1. 97–120. [Julia KRISTEVA, 1995: Bakhtin, slovo, dialog i roman. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seria 9. Filologia* 1. 97–120.]

Юлия КРИСТЕВА, 2004: *Избранные труды: Разрушение поэтики*. Москва: РОССПЭН. [Julia KRISTEVA, 2004: *Izbrannye trudy: Razrushenie poetiki*. Moskva: ROSSPEN.]

Миран ПЕТРОВСКИЙ, 2001: *Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова*. Киев: Дух и литера. [Miran PETROVSKII, 2001: *Master i gorod. Kievskie konteksty Mikhaila Bulgakova*. Kiev: Dukh i litera.]

INTERTEXTUALITY AND THE *BOOK OF REVELATION* IN THE SLOVENE TRANSLATION OF BULGAKOV'S *THE WHITE GUARD*

The White Guard is Bulgakov's first historical and partly autobiographical epic novel which describes the events of the civil war in Ukraine (1918-1919) after the October Revolution (1917). Bulgakov's realistic and sympathetic portrayal of the motives and behaviour of the supporters of the White cause was strikingly unusual when compared to the official literary discourse, which exaggeratingly glorified the deeds of the Red Bolsheviks' Army. Intertextuality is one of the main characteristics of Bulgakov's style, which is why the author employs numerous references to the *Book of Revelation* when describing the events in the novel. The current research focuses on the analysis of intertextual devices, such as epigraphs, direct references, allusions and stylization from the *Book of Revelation* in the single Slovenian translation of Bulgakov's masterpiece by Marjan Poljanec (1975). Intertextual figures that Bulgakov uses to establish parallels with biblical prophecies represent a crucial feature in constructing the literary space of the novel which the reader is supposed to recognize and interpret. If the translator ignores these intertextual references, they deprive the text of one of the key elements of the author's style. Our research focuses on the translation strategies used for rendering apocalyptic intertextual figures employed by the author to describe the events in Kiev, and assesses some of the translation choices. We wished to establish whether and to what extent Marjan Poljanec recognized and adequately transferred the ambivalent spirit of an apocalyptic prophecy in a complex world of Bulgakov's novel. The analysis of the present research is based on contemporary theoretical approaches to intertextuality, particularly on Marko Juvan's description of general and specific intertextuality in his monograph *Intertekstualnost* (2000).