Analiza prevoda metafor v romanu Draga Jančarja *To noč sem jo videl*

AGNES KOJC

Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, Koroška cesta 160, SI 2000 Maribor, agnes.kojc@student.um.si

NATALIA KALOH VID

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

DOI: https://doi.org/10.18690/scn.19.2.86-110.2026

1.01 Izvirni znanstveni članek – 1.01 Original Scientific Article

Prispevek obravnava prevode metafor v angleškem prevodu romana Draga Jančarja *To noč sem jo videl* (*I Saw Her That Night*), ki ga je pripravil prevajalec Michael Biggins. Analiza izbranih primerov pokaže, da je najpogosteje uporabljena prevajalska strategija ohranjanje izvirne metaforične podobe. Opazne pa so tudi druge strategije, denimo prilagajanje metafor ciljnemu občinstvu ter izpust določenih metafor, kadar njihova odsotnost ni bistveno vplivala na razumevanje ali učinek izvirnika. Ugotovitve kažejo, da je Biggins ustvaril izjemno temeljit prevod, ki večplastno Jančarjevo delo približa ciljnim bralcem ter jim omogoči vpogled v avtorjevo intelektualno in umetniško dovršenost.

This paper focuses on translations of metaphors in the English translation of Drago Jančar's novel *To noč sem jo videl* (*I Saw Her That Night*) by the translator Michael Biggins. The analysis of selected examples shows that the most frequently employed translation strategy is the preservation of the original metaphorical image. Other strategies, however, can also be observed, such as adapting metaphors to the target audience and omitting certain metaphors when such omissions do not have a significant impact on the interpretability or the effect of the original. The findings indicate that Biggins produced an extremely faithful translation, bringing this multilevelled Jančar's work close to target English-speaking readers and enabling them to gain insight into the author's intellectual and artistic sophistication.

Ključne besede: metafora, prevajanje metafor, druga svetovna vojna, Jančarjevi romani, postmodernizem

Keywords: metaphor, translation of metaphors, World War II, Jančar's novels, postmodernism

0 Uvod

V prispevku se osredotočamo na angleški prevod metafor v romanu Draga Jančarja *To noč sem jo videl* (2010). Zgodbo je navdihnila resnična tragična usoda slovenskega zakonskega para, po romanu pa je nastala tudi ena najbolj priljubljenih domačih odrskih uprizoritev. Delo je slogovno nadvse dovršeno; njegova pretresljiva zgodba ne poveličuje nobene od vpletenih strani med drugo svetovno vojno. Dogajanje je postavljeno v čas pred vojno, med njo in neposredno po njej. V osrčju dogajanja sta Leo in Veronika Zarnik, mlada zakonca, ki sprva uživata brezskrbno življenje na vrhuncu industrijskega razcveta slovenskega meščanstva. Njun svet najprej pretrese ženina afera s srbskim častnikom, s katerim pobegne v Srbijo in s katerim pozneje kratek čas živita v Mariboru. Po spravi zakoncev sledijo novi vojni pretresi, v katerih sta obtožena kolaboracije z nacisti. Leo je namreč kot ugleden poslovnež lastnik več industrijskih obratov, Veronika pa se ob večerih rada zadržuje v družbi nemških intelektualcev, častnikov in zdravnikov. Posledično postaneta moteča za porajajočo se povojno oblast, k njuni usodi pa prispevajo tudi osebne zamere enega od delavcev na posesti; v njem namreč Veronikino dobronamerno, a pokroviteljsko ravnanje vzbuja odpor. Njuna življenjska pot se tako tragično zaključi z usmrtitvijo v gozdu za gradom Strmol.

Pripovedno strukturo romana zaznamuje večglasje, saj dogajanje osvetljujejo štirje pripovedovalci: srbski oficir Stevo, Veronikina mati, gospodinja Joži in pomočnik Jeranek. Vsak izmed njih z lastnega zornega kota podaja dojemanje mlade ženske (in para) ter burnega dogajanja. Posebej izstopa zanimiv lik Veronike, ki s svojo ekscentričnostjo (na kar denimo kaže njen hišni ljubljenček aligator) pooseblja uporniški in neukročen duh liberalne ženske v primežu konvencionalne družbe. Roman vseskozi preveva motivika uničenja in ponovnega sestavljanja – tako na individualno-psihološki kot na kolektivno-družbeni ravni v povojnem obdobju.

Osrednji del prispevka prinaša analizo prevoda metafor na osnovi strategij Petra Newmarka (1988), ob tem pa podaja še temeljni pregled teorije metafore ter osvetljuje značilnosti Jančarjevega sloga in poetike izbranega romana.

Ob tem velja poudariti, da je Drago Jančar nedvomno eden najbolj prevajanih in branih slovenskih avtorjev v tujini. V zbirki esejev *Pisanja in znamenja* (2014) avtor proces prevajanja svojih del v tuje jezike označuje kot »razburljivo pustolovščino«, saj njegova dela s tem nagovorijo povsem novo ciljno občinstvo, preidejo v drugačen kulturni kontekst ter so podvržena literarnim kriterijem in kritikom, ki jih osebno najverjetneje nikoli ne bo spoznal. V bazi prevodov na spletni strani Javne agencije za knjigo (JAK) je trenutno evidentiranih približno 170 prevodov njegovih

del. Največji delež med njimi predstavljajo prevodi v nemščino, njegova dela pa so dostopna tudi v številnih drugih razširjenih evropskih jezikih (npr. v angleščini, francoščini, španščini, italijanščini, nizozemščini, finščini in grščini) ter v večini slovanskih jezikov (npr. v hrvaščini, bosanščini, srbščini, bolgarščini, ukrajinščini, poljščini, ruščini, slovaščini in makedonščini). Poleg madžarščine so dela prevedena tudi v jezike z manjšim številom naravnih govorcev (denimo v irščino in katalonščino) ter v neevropske oziroma slovenskemu prostoru manj sorodne jezike, kot sta arabščina in turščina, pa tudi v litovščino. V tuje jezike so prevedena tako njegova prozna dela (zlasti romani, med katerimi izstopata *Galjot* in *Severni sij*) kot tudi dramska besedila, ki redno doživljajo uprizoritve na tujih odrih, še posebej pogosto v državah nekdanje Jugoslavije. Prevodi Jančarjevih del so v tujini deležni izjemnega kritiškega sprejema. Njegova zbirka kratke proze *Augsburg in druge resnične pripovedi* (1994) je bila nagrajena z evropsko nagrado za kratko prozo, za celotni opus pa je bil avtor odlikovan s prestižno Avstrijsko državno nagrado za evropsko književnost.

Angleški prevodi (trenutno je na spletni strani JAK evidentiranih 11 del) predstavljajo 6,4 % Jančarjevega prevodnega opusa. Več njegovih romanov je v ameriško angleščino prevedel Michael Biggins,[1] med njimi tudi v nadaljevanju analizirani roman *To noč sem jo videl* (*I Saw Her That Night*). Angleško govoreče bralstvo je Jančarjevim delom zelo naklonjeno; njegova kratka zgodba *Prerokba* (*The Prophecy*) je bila denimo uvrščena v antologijo štiridesetih evropskih zgodb *Best European Fiction* (2011), ki jo je uredil ameriški pisatelj Aleksandar Hemon.[2] Odličnega kritiškega sprejema z ugodno recenzijo v časniku *The Irish Times* je bil deležen roman *To noč sem jo videl*, priljubljenost med angleškimi bralci pa je požel tudi *Galjot*.

Prevajalec Michael Biggins velja za enega najuglednejših prevajalcev slovenske književnosti v angleščino. Kot bibliotekar skrbi za slovanske, baltske in vzhodnoevropske zbirke knjižnice Univerze v Washingtonu. Poleg Jančarjevih del je prevajal tudi dela drugih slovenskih avtorjev, denimo Aleša Debeljaka in Borisa Pahorja, angleško govorečemu občinstvu pa je približal tudi kultni Bartolov roman *Alamut*.[3]

[1] Biggins je med drugim prevedel romane *Severni sij* (*Northern Lights*), *Posmehljivo poželenje* (*Mocking Desire*), *Galjot* (*The Galley Slave*) in *Drevo brez imena* (*The Tree with No Name*).

[2] Prim. *Prevodi slovenskih del v tuje jezike*.

[3] Prim. *Intervju z Michaelom Bigginsom*.

1 Jančarjev slog in njegovi romani

Čeprav so Jančarjevi romani slogovno, vsebinsko in tematsko izrazito raznovrstni, je njegov opus – kot v eseju *Temni angel usode* ugotavlja Tomo Virk (1997) – uravnotežen. Avtor sicer v svojih zgodnejših ustvarjalnih obdobjih uporablja postmodernistične postopke, vendar njegovo literarno delo v osnovi opredeljujemo kot posteksistencialistično. Virk (1997) v eseju o proznem opusu Draga Jančarja prepoznava štiri »ustvarjalne zamahe«, ki so se izrazili s po enim romanom in eno zbirko novel, kot da bi se Jančarjevo pisanje pomikalo od enega tematskega ali poetološkega poudarka k drugemu. Zbirka novel *Romanje gospoda Houžvičke* (1971) in *Petintrideset stopinj* (1974) sta pisana še v modernističnem slogu francoskega novega romana z močno prisotnimi elementi jezikovne igre (lingvizma). V obeh delih sta prisotna fenomenološka deskripcija pogleda in občasno tudi prvoosebni pripovedovalec, kar je sicer pri Jančarju redkost, saj je sicer zanj značilen tretjeosebni pripovedovalec, ki zasenči naracijo in fabulo. Ta fenomenološka deskripcija se zaradi svoje indiferentnosti še ne posveča toliko posamezniku, kot se mu Jančarjeva poznejša dela, temveč je bralec z njimi soočen z monotono realnostjo, prevladuje tudi sanjska atmosfera. Kot poudarja Tomo Virk (1997: 67–92), bi bilo Jančarjevo poetiko nesmiselno strogo zamejevati z ozkimi poetološkimi ali tematskimi kriteriji. Nekatera besedila se namreč kljub kronološki umestitvi v določeno ustvarjalno fazo tematsko navezujejo na avtorjeva prejšnja obdobja.

V Jančarjev romaneskni opus je zajetih trinajst romanov. *Petintrideset stopinj* (1974) je, kot že omenjeno, pisan v znamenju visokega modernizma, ponekod tudi reizma. *Galjot* (1978) združuje rabo modernistične pripovedne tehnike in duhovno-tematsko sledenje eksistencialistični literaturi (Potisk 2012: 82–83). *Severni sij* (1984) predstavlja očitnejši premik v postmodernistično poetiko, pri čemer so v ospredju postmodernistični slogovno-formalni postopki, ki so najizrazitejši v *Posmehljivem poželenju* (1993). Drugi Jančarjevi romani (*Zvenenje v glavi*, 1998; *Katarina, pav in jezuit,* 2000; *Graditelj*, 2006; *Drevo brez imena*, 2008; *To noč sem jo videl*, 2010; *Maj, november,* 2014 – avtor se v tem romanu celo premakne iz zgodovinske v aktualno družbeno-eksistencialno tematiko prehajanja slovenskega mladega človeka v odraslost; *In ljubezen tudi*, 2017; *Ob nastanku sveta*, 2022) so izrazito literarnosmerno sinkretistični, čeprav jih je mogoče uvrstiti najbližje neorealizmu (Potisk 2012: 83). Jančar se po duhovnozgodovinski analizi tematsko najpogosteje navezuje na eksistencializem in posteksistencializem, saj je subjekt vedno naddeterminiran z zgodovino, s transcendenco ali z imanentno usodo; značilna je tematika disidentstva oziroma izobčenstva, pri kateri izstopa problematika zgodovine, ki kroji življenje in delovanje subjektov. Ta paradigma je opazna tudi v romanu *To noč sem jo videl*

(2010), v katerem protagonistka Veronika Zarnik, kot navaja Martina Potisk, »zaradi spleta čudnih naključij, osebnih nagibov in krive ovadbe« postane »tragična žrtev razburkanega časa na Slovenskem med drugo svetovno vojno« (Potisk 2012: 83). Jančarjev literarni subjekt je vselej determiniran z zgodovino oziroma s transcendentalno, imanentno nadusodo. Ker pa se v njegovih delih prepletajo še številne druge poetike in teme, jih je nemogoče omejiti zgolj na eno osrednjo paradigmo. Najpomembnejši je posameznikov odnos do usode, zgodovine in vsega, kar ga presega. Posameznik je zato razdvojen med lastnim doživljanjem in primežem zgodovine. Subjekt je s svojim zunanjim okoljem pogosto nezdružljiv in zaznamovan s kompleksnimi (problematičnimi) značajskimi potezami, ki jih ne more preseči. V Jančarjevih romanih torej nastopajo konkretni posamezniki s poudarjeno, pogosto konfliktno subjektiviteto, ki sooblikuje njihovo življenjsko pot, zaradi česar prav individualna usoda in osebna tragedija, ki se posamezniku dogaja zaradi neobvladljivih, usodnih zgodovinskih silnic, predstavljata osrednjo paradigmo Jančarjevega literarnega ustvarjanja. Prav tako Jančar svojih likov, kar je poudarjeno zlasti v njegovih dramskih delih, ne prikazuje črno-belo, temveč jim pripiše vrsto negativnih potez, zlasti svojim junakom-revolucionarjem (*Disident Arnož in njegovi*; *Klementov padec*; *Triptih o Trubarju*; *Nenavadni dogodki v Kotu*; deloma tudi *Veliki briljantni valček* idr.) (Virk 1997: 67–92). Značilnosti Jančarjevega opusa v slovenskem literarnem prostoru sicer niso podrobneje preučevane v nobeni samostojni študiji, so pa deloma vključene v posamezne znanstvene monografije (Franca Zadravca, Helge Glušič, Janka Kosa, Silvije Borovnik idr.), njegov slog pa je bil večkrat raziskan v okviru zaključnih študijskih del.

Precej temeljito so v avtorjevih delih raziskane folklorne prvine, denimo v prispevku Marije Stanonik (2003) z naslovom *Funkcija slovstvene folklore v sodobnem slovenskem romanu* in v razpravi Marjetke Golež Kaučič (2007) *Ljudsko pesemsko izročilo kot kulturni spomin Jančarjevega romana in drame Katarina, pav in jezuit*. Glede medbesedilnosti v Jančarjevih delih Martina Potisk (2012), sklicujoč se na teorijo medbesedilnosti Marka Juvana (1999), navaja naslednje medbesedilne postopke: citate, pregovore oziroma rekla, topose in aluzije v povezavi z drugimi navezavami, pogosti pa sta tudi montaža in izposoja. Zanimivo je, da se moto (epigraf) – čigar funkcija je usmeriti bralca k ustreznemu ozadju za razumevanje besedila ter mu napovedati njegovo pomensko razsežnost – pojavi pri zgolj dveh romanih: *Drevo brez imena* in *To noč sem jo videl* (Potisk 2012: 84); v slednjem so opazni tudi elementi ljudske pesmi. Po ugotovitvah Marjetke Golež Kaučič (2007: 77–81) se ljudsko slovstvo s tovrstno medbesedilnostjo znova vrača v literarni obtok kot nosilec narodne identitete.

Poleg navedenih značilnosti Jančarjev literarni izraz določa tudi izrazita poetičnost, ki pri prevajanju predstavlja enega ključnih izzivov. Prevajalec

mora to avtorjevo temeljno značilnost zagotovo dosledno upoštevati, če želi ustvariti kakovosten prevod in jo uspešno posredovati ciljnemu bralcu. Poetičnost se v njegovih delih kaže na vseh ravneh, od posameznih kolokacij in besednih zvez do samega slikanja prizorov. V besedilih – denimo v romanu *Severni sij* – je prisotna izrazita zvočnost, stilna zaznamovanost pa pri bralcu vzbuja raznolike čustvene odzive. Branje Jančarjeve proze zahteva posebno zbranost, saj besedila odlikuje premišljena in kompleksna skladenjska zgradba. Izjemno pester je tudi avtorjev nabor tropov in figur: pogoste so metafore, primere, metonimije, ob njih pa najdemo še poosebitve, katehreze, sinestezije, oksimorone, epitete, simbole itd. K močni slogovni zaznamovanosti jezika dodatno prispeva raba tujk in citatnih besed (npr. *Gott, puzati*), ekspresivnih (npr. *rovariti, razkačiti*), pogovornih (npr. *oštarija, crkavati*) in privzdignjenih oz. redkejših knjižnih izrazov (npr. *količkaj, nastopaški*) ter poetizmov (*svetal, zal*), pa tudi vulgarizmov (npr. *kurba gestapovska, svinjstvo*) (Peček 2016: 9–10).

2 Pregled teorij metafor in strategije prevajanja metafor

2.1 *Kaj je metafora?*

Pojem metafore je v literarni teoriji vselej vzbujal precejšnje zanimanje. Metaforo je najprej obravnaval Aristotel v *Poetiki,* kjer jo je opredelil kot posebno retorično in estetsko značilnost, natančneje kot prenos pomena imena z ene stvari na drugo: s splošnega na vrsto, z vrste na splošno, z ene vrste na drugo ali po analogiji (Aristotel 1982: 96). To substitucijsko teorijo je nadalje dogradil Kvintilijan, ki je med drugim opozoril, naj bodo metafore razumljive in jasne, da z dvoumnostjo ali s težko razumljivostjo ne bi vnašale nejasnosti v besedilo. Poznejši raziskovalci so metaforo z ozkega področja estetike in retorike razširili na kognitivni vidik in jo tesneje povezali s kognitivnim procesom. Tako sta se oblikovali interakcijska in kognitivna teorija.

Osrednji predstavniki interakcijske teorije so Max Black, Paul Ricoeur in Armstrong Richards (Čeh Steger 2005: 77). Po interakcijski teoriji je metafora izraz dveh nasprotujočih si idej, pomen metafore pa je posledica njunega medsebojnega delovanja (Čeh Steger 2005: 77). V tem oziru govorimo tudi o glavnem in stranskem predmetu metafore, pri čemer se lastnosti stranskega predmeta preslikajo na glavni predmet glede na skupne značilnosti oziroma podobnosti. Black je pri tem izpostavil svojo znamenito metaforo *Človek je volk*, pri kateri se lastnosti volka (recimo zvitost, krutost, dominantnost) preslikujejo na glavni predmet – človeka. Kurz (1986) je v tem kontekstu izpostavil, da so stične točke glavnega in

stranskega predmeta ter metaforična polja, ki se ustvarjajo iz njih, pogosto kulturno pogojena.

Ključni premik na tem področju sta vpeljala George Lakoff in Mark Johnson (1980), ki sta razvoj kognitivne teorije odločilno zaznamovala z delom *Metaphors We Live By*. Za Lakoffa in Johnsona metafore niso bile več zgolj lingvistični element, temveč kognitivni koncept, ki aktivno sooblikuje naš pojmovni sistem; prežemajo namreč naše vsakdanje življenje, mišljenje in zaznavanje. Metafora je osrednja oblika kognitivne konceptualizacije, zaradi česar je v ospredje stopila tudi konvencionalna metafora. Njeno primarno mesto je v pojmovnem sistemu, opredeljena pa je kot splošna preslikava med pojmovnimi področji. Po kognitivni teoriji metafore uporabljamo za konceptualizacijo kompleksne resničnosti; abstraktne, težko določljive in nedoločene vsebine strukturiramo s konkretnimi fizičnimi in kulturno pogojenimi izkušnjami.

Metaforo kot jezikovni pojav omogoča šele konceptualna metafora, ki izhaja iz fizične in kulturne interakcije z okoljem. Tovrstne metafore tvorijo trden sistem jezikovnih konvencij. Kognitivna teorija tako poudarja, da metafore niso omejene na literaturo, temveč so inherentne vsakdanjemu jeziku. Ljudje jih ustvarjamo tako, da znane, po navadi konkretne otipljive izhodiščne sheme (izkušnje, prostorska orientacija, živi organizmi, predmeti in telo) projiciramo na manj znano ciljno shemo. Ciljna shema je praviloma abstraktnejša in zajema duševna stanja, psihološke procese ter abstraktne pojme. Ker so konceptualne metafore pogosto kulturno določene, abstraktno s tem pridobi fizično podobo, nevidno pa postane vidno. Čustvo se tako lahko konceptualizira kot tekočina (npr. *preplavila so ga čustva*) ali živ organizem (npr. *njena čustva so ranjena*). S pomočjo konceptualnih metafor dojemamo tudi številne abstraktne koncepte, kot so čas, stanje, sprememba, vzrok, dejanje in podobno. Lakoff in Johnson poudarjata, da vedno velja smer A –> B, torej da abstraktno ciljno območje (npr. čas, ljubezen) razumemo s pomočjo konkretnega izhodiščnega območja (npr. denar, potovanje). (Lakoff in Johnson 1980)

Pomemben vidik raziskovanja predstavlja tudi sam proces tvorjenja metafor. Avtorja Paivio in Walsh (1979: 312) proces njihovega nastanka povezujeta z epizodičnim spominom in zunajbesedilnim kontekstom (ki zajema udeležence komunikacijskega procesa in okolje, v katerem komunikacija poteka). Situacijski dražljaj je namreč tisti, ki določi, katera informacija bo priklicana iz dolgoročnega spomina, trdnost njene vtisnjenosti v spomin pa je odvisna od njene konkretnosti in pomena. Charles Forceville (2008) v svojem delu *Metaphor in Pictures and Multimodal Representations* predstavi teorijo vizualnih metafor ter poudarja, da so za razumevanje metafor nujne strukturne podobnosti v semantičnem spominu.

Metafore so predmet poglobljenih razprav tudi v slovenskem akademskem prostoru. Njihovo kognitivno vrednost, pomen in razumevanje je obravnavala Silva Bratož (2010) v delu *Metafore našega časa,* Elizabeta Bernjak in Melanija Larisa Fabčič (2020) pa sta v prispevku *Funkcija in pomen metafor v medicini z vidika kognitivnega jezikoslovja* raziskovali vlogo in kognitivno dojemanje metafor v medicinskem diskurzu. Obširen pregled ključnih (obstoječih) teorij metafore, tj. substitucijske, interakcijske in kognitivne, je podala Jožica Čeh Steger (2005) v razpravi *Pogledi na metaforo*, v kateri je posamezne koncepte tudi kritično ovrednotila. Filozofski vidik metafore je preučeval Božidar Kante v delih *Metafora in kontekst* (1996) ter *Kaj je metafora?* (1998), kjer je med drugim osvetlil njene ontološke značilnosti. Janko Kos (2001) je v *Literarni teoriji* metaforo umestil v literarnozgodovinski okvir ter predstavil njene značilnosti z vidika tradicionalne in moderne poezije. Darja Pavlič (2001) pa je v članku *Funkcije metafor v literarnem delu* odprla vprašanje, ali je mogoče preseči izhodiščno literarnoestetsko sfero metafore in ji na osnovi osebne izkušnje, dojemanja ter razumevanja pripisati tudi druge funkcije.

Pojmu metafore so se posvetili tudi številni drugi slovenski raziskovalci. Jožica Čeh Steger (2005) je njeno rabo denimo podrobneje analizirala v poeziji Srečka Kosovela, prav tako je natančno preučila Cankarjeve metafore v njegovem vinjetnem obdobju (1997), posebno pozornost pa je namenila tudi frazeološki metafori v literarnem besedilu (2005). S procesom metaforične preslikave se je ukvarjal Andrej Ule (1997), Olga Markič (1997) je metaforo preučevala v povezavi s kognitivno znanostjo, njenemu kognitivnemu kontekstu pa se je posvetil tudi Matjaž Potrč (1997). Ana Kralj in Tanja Rener (2010) sta preučevali vlogo in delovanje metafore znotraj diskurza. Poleg Božidarja Kanteja je metaforo v filozofskem kontekstu obravnaval tudi Marko Uršič (1997), ki se je osredotočil zlasti na metaforo uma. Z jezikoslovnega oziroma semantičnega vidika pa je metaforo v svojih prispevkih raziskovala Jerica Snoj (2010).

Prav tako obstajajo različne kategorizacije metafor. Bahriye Selin Gockcesu (2017) je v svojem pregledu razlikovala med teorijami na osnovi kategorizacije, primerjalnimi teorijami in hipotezo o metafori, kot sta jo zasnovala Bowdle and Gentner (2005) oziroma Gentner in Bowdle (2001), ki združuje tako vidik kategorizacije kot vidik primerjave. Literarne metafore je mogoče prepoznati s prekrivanjem ciljnih in izhodiščnih značilnosti koncepta, medtem ko konceptualne metafore razumemo s pomočjo kategorizacije. Bistvena razlika med tema dvema vidikoma je v tem, da se prvi osredotoča na podobnosti med izhodiščnim in ciljnim območjem (metafora *ljubosumje je tumor* denimo pomeni, da se ljubosumje – kot ciljno območje – širi tako nebrzdano in hitro kot tumor). Teorija na osnovi kategorizacije pa uvaja neko *ad-hoc* kategorijo (denimo *karkoli, kar nebrzdano raste*), ki

vključuje tako izhodiščno kot ciljno območje, pri čemer je slednje močneje zastopano. Avtorica je izpostavila še teorijo dvojne reference, ki je podobna kategorizaciji in se osredotoča na slovnično strukturo (Gockcesu 2009: 567).

2.2 *Prevajanje metafor*

V pričujočem prispevku pri analizi izhajamo iz strategij prevajanja metafor, kot jih v svojem temeljnem delu *A Textbook of Translation* (*Učbenik prevajanja*) predlaga Peter Newmark (1988). V nadaljevanju podrobneje predstavljamo omenjeni teoretični okvir sedmih strategij:

(1) **Poustvarjanje enake podobe v ciljnem jeziku**: Strategija se uporablja pri prevodu metafor, ki imajo v ciljnem jeziku sorodno podobo in pomen kot v izvirniku, zato jih bralci obeh besedil popolnoma razumejo. Najpogosteje se na ta način prevajajo enobesedne metafore.

(2) **Zamenjava podobe izvirne metafore z ustaljenim izrazom v ciljnem jeziku**: Ta postopek je ustrezen, kadar je ustaljeni izraz v ciljnem jeziku kulturno kompatibilen oziroma ni v nasprotju s ciljnim kulturnim okoljem. To pogosto velja za prevajanje evfemizmov, za katere je treba poiskati kulturni ekvivalent, razen kadar želimo bralca s čim izrecno seznaniti. Newmark po tem načinu priporoča prevod vseh standardnih metafor, saj so večinoma kulturno pogojene.

(3) **Prevod metafore s primero**: Pri tem je pomembno, da se ohrani ista podoba oziroma pomen. S to strategijo je mogoče prevajati tudi kompleksnejše avtorske metafore.

(4) **Prevod metafore s primero in z dodanim smislom**: Ta strategija predstavlja kompromis med komunikativnim in semantičnim prevodom. Uporablja se takrat, ko bi zgolj prenos podobe v ciljnem jeziku deloval nejasno ali nepopolno. Prevajalec pri tem ohrani poudarek na »videzu« oziroma slikovni podobi besede v izvirniku, namesto da bi iskal zgolj pomenski ekvivalent. Ker pa je lahko marsikatera metafora ob neposrednem prenosu pomensko dvoumna, jo prevajalec pretvori v komparacijo (primero) in ji hkrati doda razlago njenega pravega pomena, s čimer se prepreči napačno razumevanje.

(5) **Pretvorba in omejitev metafore glede na smisel**: Pri tej strategiji se lahko izgubi ekspresivni oziroma čustveni vidik metafore, čeprav sta lahko zamenjava oz. omejevanje podobe glede na smisel zelo široka. Uporaba te strategije od prevajalca zahteva analizo posameznih pomenskih komponent metafore, ki jih nato prenese v dobesednem (nefigurativnem) jeziku.

(6) **Izbris metafore**: Gre za radikalno strategijo, pri kateri se metaforo iz besedila v celoti odstrani skupaj z njenim smislom. Prevajalec mora

presoditi, ali je določena metafora v besedilu odvečna in bi bilo besedilo z njo celo brezizrazno. Strategija izbrisa je utemeljena zlasti takrat, kadar se funkcija metafore uresničuje drugje v besedilu.

(7) **Kombiniranje metafore in njenega smisla**: Kadar želimo zagotoviti popolno razumevanje, metafori dodamo še razlago ali gloso. Prevajalec tako izvirno podobo prenese skupaj z njeno neposredno pomensko razlago (Newmark 1988: 106–113).

Widiyantari (2012: 62–64) poudarja, kako pomembno je, da za izvirno metaforo obstaja ustrezna metaforična ekvivalenca tudi v ciljnem jeziku in da se pri tem ohrani enak pomen. V slovenskem akademskem prostoru prevajanje metafor zaenkrat še ni bilo predmet številnih raziskav, to tematiko pa v svojih zaključnih delih obravnavata Kojc (2022) in Peček (2016). Prevajanje metafor je analizirano tudi v prispevku avtoric Kaloh Vid in Kojc (2025), kjer je podrobneje raziskan prenos metafor v posodobljenih prevodih kratkih zgodb Edgarja Allana Poeja. Kot je poudarjeno v predhodnih raziskavah (Kojc 2022: 23–24), bi morali prevajalci poiskati enako kognitivno območje metafore v ciljnem jeziku ali njeno ustrezno ekvivalenco. Podobe, ki jih opisuje izvirna metafora, so namreč lahko ciljnemu bralstvu pogosto neznane.

Kljub temu da je bilo izvedenih veliko raziskav, ki so obravnavale oblikovne, tipološke, jezikovne, pomenske in kulturne komponente metafor, je metafori kot kognitivni podobi resničnosti in jezika, s katerim se ta resničnost udejanja, namenjenega malo raziskovalnega prostora (Al-Hasnawi 2007). Kognitivni vidik prevajanja metafor sta širše pojasnili Burmakova in Marugina (2014), pri čemer sta poudarili, da je pri tovrstnem pristopu metafora razumljena kot kognitivni proces, ki konceptualizira človekovo mišljenje v različnih jezikih na različne načine. Prevajanje metafor je medkulturni proces, zato brez poglobljenega poznavanja medkulturnosti prevod ne more biti ustrezen. Kljub temu se z vidika kognitivnega jezikoslovja pri prevajanju uporabljajo enaki postopki kot pri tradicionalnem pristopu k prevodu metafor. Podobno kot tradicionalni pristop tudi kognitivni vidik uporablja enake strategije, kot so substitucija (metaforo zamenjamo z drugo metaforo); parafraza (metaforo zamenjamo z izrazom, ki ima podoben smisel); primerjava ali izpust. Pri kognitivnem vidiku ni v ospredju jezikovna podoba, temveč kognitivna narava z namenom osvetliti konceptualizacije človekovega uma in njegovega delovanja v jezikovnih sistemih. Metafora mora zato biti neodvisna od jezika in prenosljiva iz enega sistema v drugega (Güçlü 2017: 223). Mandelbit (1995) je predvidel, da se preslikava metafore (iz izhodiščnega v ciljno območje) dogaja pod enakimi in različnimi pogoji v izhodiščnem ter ciljnem jeziku. Tako se na primer pri metaforičnem pojmovanju leva v izrazu *on*

je lev po analogiji določene lastnosti preslikajo iz izhodiščnega v ciljno območje; na posameznika se preslikata lastnosti poguma, moči, vendar je to kulturno pogojeno. V arabskem svetu na primer dojemajo sovo kot slabo znamenje, medtem ko jo zahodna kultura pogosto enači s simbolom modrosti. Če se pri prenosu med obema jezikoma ne zgodi konceptualna sprememba, govorimo o enakih pogojih preslikave; če pride do konceptualne spremembe v prevodu metafor, so pogoji preslikave različni. V tem primeru lahko prevajalec uporabi strategije zamenjave metafore s primero, parafrazo, sprotno opombo, razlago ali izpustom. Al-Hasnawi (2007) omenja še naslednje tri načine prevajanja metafor: metafore s podobnimi pogoji preslikave in podobnimi leksikalnimi uresničitvami; metafore z različnimi pogoji preslikave in podobnimi leksikalnimi uresničitvami; ter metafore z drugačni pogoji preslikave in drugačnimi leksikalnimi uresničitvami. Po Al-Hasnawiju so v prvi skupini metafore, ki nastajajo na podlagi enake človeške izkušnje, t. i. univerzalne metafore; v drugi skupini so metafore, ki so leksikalno drugače uresničene zaradi razlik v vrednostnem sistemu izhodiščne in ciljne kulture; zadnja skupina vsebuje kulturnospecifične metafore izvirnega jezika. Takšne metaforične izraze prevajalci praviloma tudi prevajajo dlje časa, saj morajo najti ustrezno kognitivno ekvivalenco v ciljnem jeziku, pri čemer tudi aktivno preslikujejo posamezni metaforični pojem iz izhodiščnega v ciljno območje (Al-Hasnawi 2007).

3 Analiza primerov

V prispevku sistematično analiziramo sedemnajst primerov metafor iz romana *To noč sem jo videl* (*I Saw her That Night*) in pri vsakem ugotavljamo, katero prevajalsko strategijo po Newmarku (1988) je uporabil prevajalec. V razpravi ob posameznem primeru določimo izhodiščno in ciljno območje metafore ter preučimo, kje v prevodu prihaja do morebitnih razlik. Kjer se zdi to smiselno, predlagamo tudi lastne prevodne rešitve. Kriterij za vključitev metafor v analizo je temeljil na kulturni specifičnosti, to pomeni, da smo zbrali primere, pri katerih smo presodili, da bi v ciljni kulturi na bralce učinkovali drugače kot v izvirni kulturi. Prav tako pa smo metafore uvrščali v raziskavo tudi na podlagi izhodiščnih in ciljnih območji, ki so značilna za avtorjev slog (na primer preslikave iz območij prostora, predmetov, gibanja, narave, oseb, abstraktnih konceptov, kot je na primer rast, itd.). Metafore smo izbrali tudi na podlagi prevajalskih strategij; vsaj do neke mere smo skušali predstaviti prenose in spremembe vseh pomembnejših prevajalskih strategij, ki jih je predstavil Newmark.

Primer 1: ČAS JE PREDMET

*»**Celi dnevi so bili najini**, tudi kósila sva skupaj v kakšni okoliški gostilni pod kostanji.*« (Jančar 2015: 24)

*»**Whole days were ours,** we even had lunches together out under the chestnut trees of some neighbouring inn.*«[4] (Biggins 2016: 20)

V obravnavanem primeru protagonist Stevo opisuje idealizirano podobo skupnih dni, preživetih z Veroniko. Prevajalec se je odločil za prvo prevodno strategijo po Newmarku – poustvarjanje enake podobe metafore kot v izvirniku. Dnevi so popredmeteni, saj si jih pripovedovalec lasti; izhodiščno območje metafore tako predstavlja koncept posesti (predmet), ciljno območje pa abstraktni čas, ki sta ga Stevo in Veronika imela zase.

Primer 2: ŽIVLJENJSKA SITUACIJA JE PROSTOR

»*Nekega popoldneva je **stopila v svet, ki ni bil več njen.***« (Jančar 2015: 25)

»*One afternoon, **she entered a world that wasn't hers anymore.***«[5] (Biggins 2016: 21)

Tudi v tem primeru prevajalec ohrani izvirno metaforično podobo, kar ustreza prvi prevodni strategiji po Newmarku. Abstraktni pojem življenja oziroma novih življenjskih okoliščin (ciljno območje) je konceptualiziran kot fizični prostor ali posoda (izhodiščno območje), v katerega je mogoče fizično vstopiti in si ga lastiti. Prevod tako kot izvirnik dosledno ohranja to prostorsko zamejenost abstraktnega pojma in poudarja protagonistkino odtujenost od nekoč znanega življenja.

Primer 3: OSEBA JE BESEDILO

»*Motil sem se. Slabo sem jo poznal. Tudi njen mož in njeni sorodniki so jo slabo poznali.*« (Jančar 2015: 38)

»*I was wrong. **I had misread** her. Her husband and relatives **misread** her, too.*«[6] (Biggins 2016: 33)

V obravnavanem primeru izvirnik ne vsebuje metafore (uporabljen je nevtralen glagol *poznati*), vendar se prevajalec v ciljnem besedilu odloči za vpeljavo figurativnega izraza *misread*, ki po slovarski definiciji pomeni napačno razumeti ali presoditi situacijo oziroma osebo (*to form a wrong*

[4] Dobesedni povratni prevod: ***Celi dnevi so bili najini,** celo obedovala sva skupaj pod kostanji neke bližnje gostilne.*

[5] Dobesedni povratni prevod: *Neko popoldne je **vstopila v svet**, ki ni bil več **njen**.*

[6] Dobesedni povratni prevod: *Motil sem se. Napak sem jo **prebral**. Tudi njen mož in sorodniki so jo napak **prebrali.***

understanding or judgment of something).[7] Ker izhodiščno besedilo nima metaforične podobe, tu ne gre za uporabo katere izmed standardnih Newmarkovih strategij za prevajanje metafor, temveč za prevajalčevo dodajanje lastne metafore v prevod. Izhodiščno območje v tem primeru predstavlja branje besedila (oziroma dekodiranje signalov), ciljno območje pa je napačno razumevanje in presoja človekove osebnosti. Oseba je torej konceptualizirana kot knjiga ali besedilo, ki ga lahko sogovornik »napak prebere«.

Primer 4: TEŽAVNA SITUACIJA JE BREME

»[…] *da bi se Veronika* ***zavozlala*** *z nekim konjskim oficirjem* […]« (Jančar 2015: 38)

»[…] *that Veronika* ***would saddle herself with*** *some cavalry officer from Valjevo* […]«[8] (Biggins 2016: 33)

V obravnavanem primeru prevajalec uporabi drugo prevodno strategijo po Newmarku: izvirno, netradicionalno avtorsko metaforo (s katero avtor opozarja na problematičnost in zapletenost ljubezenskega razmerja med Veroniko in Stevom) nadomesti z ustaljenim figurativnim izrazom v angleščini (*to saddle somebody with something*). Ta po slovarski definiciji pomeni spraviti koga v situacijo, v kateri se mora soočiti z nečim težavnim ali neprijetnim (*to put someone in a situation in which they have to deal with something difficult or unpleasant*).[9] Izbrani angleški izraz sicer ne nakazuje neposredno vpletenosti v romantično (ljubezensko) razmerje, vendar pa tako izvirnik kot prevod ustrezno prenašata idejo o težavni situaciji (ciljno območje), v kateri se je znašla protagonistka, pri čemer je ta v prevodu konceptualizirana kot nalaganje fizičnega bremena (izhodiščno območje).

Primer 5: OSLABELOST JE SKRČENJE PREDMETA

»[…] *vlačili so ga po bolnicah in zdraviliščih, da se* ***je kar nekam skrčil***« (Jančar 2015: 137)

»[…] *he had to be dragged from one hospital or sanitorium to the next while he kind of just* ***shrank***«[10] (Biggins 2016: 132)

[7] Prim. geslo *misread* v spletnem slovarju *Cambridge Dictionary* (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/misread; 20. 6. 2026).

[8] Dobesedni povratni prevod: […] *da bi si Veronika* ***nakopala*** *kakšnega konjeniškega častnika iz Valjeva* […]

[9] Prim. geslo *saddle with* v spletnem slovarju *Cambridge Dictionary* (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/saddle-with; 23. 8. 2026).

[10] Dobesedni povratni prevod: […] *morali so ga vlačiti iz ene bolnišnice ali zdravilišča v drugega, on pa se je kar nekam* ***skrčil.***

V obravnavanem primeru je Jančar uporabil metaforičen izraz *skrčiti se*, ki v danem kontekstu pomeni drastično shujšati oziroma oslabeti zaradi bolezni. Prevajalec se tudi tu odloči za prvo prevodno strategijo po Newmarku (poustvaritev enake podobe v ciljnem jeziku) in uporabi glagol *shrink*, ki po slovarski definiciji prav tako označuje izgubo mase, teže ali substance (*to lose substance or weight*).[11] Čeprav se zdi, da je angleški izraz v tem kontekstu nekoliko bolj ustaljen (leksikaliziran) in s tem morda nosi nekoliko manjšo metaforično ekspresivnost kot slovenski izvirnik, prevod ohranja konceptualno preslikavo. Izhodiščno območje v tem primeru predstavlja fizično krčenje neživega materiala (denimo blaga oziroma oblačila), ciljno območje pa je povezano z izgubo telesne mase in upadom življenjske moči.

Primer 6: ČUSTVO JE TEKOČINA

»[…] ***oblilo me je razburjenje**, ki ga nisem hotel*« (Jančar 2015: 85)

»[…] *and I felt a* ***flurry of agitation*** *that I didn't want*«[12] (Biggins 2016: 81)

V tem primeru prevajalec ponovno uporabi drugo prevodno strategijo po Newmarku, saj izvirno avtorsko metaforo (*oblilo me je razburjenje*) nadomesti z ustaljenim angleškim izrazom *a flurry of agitation*. Ta po slovarski definiciji označuje nenaden in intenziven pojav oziroma sunek dejavnosti ali čustva (*a lot of sudden activity*).[13] Izvirna slovenska metafora črpa iz izhodiščnega območja tekočine oziroma vode; razburjenje je namreč konceptualizirano kot val ali pljusk, ki nenadoma oblije človeka. Ciljno območje predstavlja nastop nepričakovanega, intenzivnega čustvenega stanja. Čeprav Bigginsova rešitev pri ciljnem bralstvu ohranja ustrezen pomen, za to mesto predlagamo tudi lastno prevodno alternativo, ki bi morda še izraziteje poudarila nenadno in sunkovito spremembo Horstovega razpoloženja: *The agitation that I didn't want hit me*.

Primer 7: ZVOK JE GIBANJE in SPOMIN JE FIZIČNI PROSTOR

»*In slišala sem pogovor, ki je* ***prihajal od daleč**, iz* ***globin jasnega spomina.***« (Jančar 2015: 74)

»*And I heard a conversation,* ***as if from a distance**, from the* ***depths of my clearest memory.***«[14] (Biggins 2016: 70)

[11] Prim. geslo *shrink* v spletnem slovarju *Merriam-Webster* (https://www.merriam-webster.com/dictionary/shrink; dostop: 20. 6. 2026).

[12] Dobesedni povratni prevod: […] *in začutil sem* ***naval vznemirjenja**, ki ga nisem hotel.*

[13] Prim. geslo *flurry* v spletnem slovarju *Cambridge Dictionary* (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/flurry; dostop: 20. 6. 2026).

[14] Dobesedni povratni prevod: *In slišala sem pogovor,* ***kot da bi prihajal od daleč**, iz* ***globin mojega najjasnejšega spomina***.

V tem primeru sta uporabljeni dve različni prevajalski strategiji. V prvem delu povedi (*pogovor, ki je prihajal od daleč* / *as if from a distance*) se pojavi izbris metafore; prevajalec opusti personifikacijo, s čimer izbriše oziroma nevtralizira izvirno metaforično podobo in jo pretvori v primerjavo. Izhodiščno območje slovenske metafore predstavlja fizično gibanje (pogovor se premika proti poslušalcu), v prevodu pa je to nadomeščeno z doslednejšim dobesednim opisom, da se je pogovor zgolj slišal v daljavi. V drugem delu povedi (*iz globin jasnega spomina* / *from the depths of my clearest memory*) prevajalec uporabi prvo prevodno strategijo po Newmarku in dosledno poustvari izvirno podobo. Izhodiščno območje tu predstavlja fizična oziroma prostorska globina (denimo prepad ali globina morja), spomin pa je konceptualiziran kot vizualno jasen objekt ali slika (bralcu lahko prikliče podobo jasne fotografije). Ciljno območje tako predstavljajo zakopani, oddaljeni, a v zavesti še vedno trdno zasidrani in dobro ohranjeni spomini.

Primer 8: ŽIVLJENJE JE RAST in SMRT JE OSVAJALEC

»*Povsod **vstaja življenje**, v mene pa **se je naselila smrt.***« (Jančar 2015: 84)

»*Everywhere life is **resurgent**, but I've been **colonized by death.***«[15] (Biggins 2016: 80)

V obravnavanem primeru je angleški prevod izgubil nekaj izvirne liričnosti, saj je prevajalec poosebitev življenja (ki »*vstaja*«) zamenjal s pridevnikom *resurgent*, ki po slovarski definiciji označuje ponovno rast, oživitev ali krepitev nečesa (*increasing again, becoming popular again*).[16] Ker je izvirna avtorska metafora zamenjana z ustaljenejšim angleškim izrazom, gre za uporabo druge prevodne strategije po Newmarku. Še zanimivejši je drugi del povedi: v izvirniku se smrt pojavi v močno personificirani obliki kot aktiven subjekt (*smrt se je naselila*), medtem ko v prevodu ponovno prevladuje objektivizacija – uporabljen je tudi trpni glagolski način (*colonized by death*). S tem se protagonist postavi v vlogo pasivnega prejemnika, celotna podoba pa deluje bistveno bolj neosebno in hladno. Angleški glagol *colonize* namreč poleg naselitve pogosto označuje invazivno biološko širjenje organizmov (denimo bakterij ali rastlin) po novem okolju.[17] Izhodiščno območje v izvirniku je torej mirnejša, človeška naselitev prostora, medtem ko angleški prevod asociira na invazivno, parazitsko prevlado tujka nad telesom. Za ohranitev prvotne personifikacije in liričnosti bi predlagali

[15] Dobesedni povratni prevod: *Povsod znova **klije življenje**, a v meni **je zavladala** smrt.*

[16] Prim. geslo *resurgent* v spletnem slovarju *Cambridge Dictionary* (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/resurgent; dostop: 24. 8. 2026).

[17] Prim. geslo *colonize* v spletnem slovarju *Cambridge Dictionary* (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/colonize; dostop: 20. 6. 2026).

alternativno prevodno rešitev: *Life is arising everywhere, yet death has come to live within me.*

Primer 9: ZGRADBE SO RASTLINE in ŽIVLJENJE JE OSEBA

»***Zgradbe rasejo iz ruševin**, **življenje vstaja** in **gre naprej** …*« (Jančar 2015: 84)

»*Buildings **grow out of the ruins**, life **gets up** and **goes on** …*«[18] (Biggins 2016: 79)

V obravnavanem primeru prevajalec znova uporabi prvo prevodno strategijo po Newmarku, saj v ciljnem jeziku dosledno poustvari izvirni metaforični podobi. Primer vsebuje dve izraziti preslikavi. Pri prvi (*zgradbe rasejo*) gre za rabo vegetativne metaforike, kjer izhodiščno območje izhaja iz rastlinskega sveta (stavbe rastejo in se obnavljajo kot cvetlice, ki poganjajo iz zemlje), ciljno območje pa je povojna arhitekturna obnova. Drugi del povedi (*življenje vstaja in gre naprej*) pa vsebuje močno personifikacijo. Izhodiščno območje tu predstavlja človek, ki se po padcu pobere in nadaljuje svojo pot, medtem ko ciljno območje označuje neustavljiv tok časa in dejstvo, da družba kljub vojnim travmam nadaljuje z vsakdanom.

Primer 10: OROŽJE JE OSEBA in UNIČENJE JE POKOP

»[…] *kar **so pokopali bombe in streli, je pokopano***« (Jančar 2015: 84)

»[…] *whatever **the bombs and artillery buried is buried***«[19] (Biggins 2016: 79)

V obravnavanem primeru prevajalec ponovno uporabi prvo prevodno strategijo po Newmarku, saj v ciljnem besedilu dosledno poustvari izvirno metaforično podobo. Pri bombah in strelih, ki so »pod seboj pokopali« mesta in stavbe, gre za izrazito personifikacijo. Izhodiščno območje namreč predstavlja človek (v vlogi grobarja ali krvnika), ki opravlja dejanje fizičnega pokopa, medtem ko ciljno območje predstavlja vojno opustošenje (opisovanje uničenja pokrajine med vojno) ter tragično uničenje mest in človeških življenj. Omeniti velja še manjšo prevajalčevo leksikalno prilagoditev: splošnejši slovenski samostalnik *streli* Biggins konkretizira z izrazom *artillery* (topništvo), kar pa ne vpliva na ohranitev izvirne personifikacije in samega konceptualnega prenosa.

Primer 11: PRSTI SO ŽUŽELKE in GLASBA JE GIBANJE (VODA ali ZRAK)

»*Pianistovih **sto prstov** je **mrgolelo** po klaviaturi; izmenjajoče se tihe in ostre **pasaže** klavirskega koncerta so **plavale po sobi*** […]« (Jančar 2015: 92)

[18] Dobesedni povratni prevod: *Iz ruševin **rastejo stavbe**, življenje **vstaja** in **gre naprej** …*

[19] Dobesedni povratni prevod: […] *Kar **so zakopale** bombe in topovi, **ostaja zakopano**.*

»*The pianist's* ***myriad fingers swarmed over*** *the keyboard, as the alternating quiet and tempestuous passages of the piano sonata* ***soared*** *through the room* […]«[20] (Biggins 2016: 98)

V tem primeru prevajalec pri nizu metaforičnih in figurativnih podob uporabi različne prevodne strategije. Najprej izvirni figurativni izraz oz. hiperbolo *sto prstov,* ki označuje spretne pianistove prste, v angleščini ustrezno nadomesti z leksikaliziranim izrazom *myriad fingers*, kar po slovarski definiciji označuje nepregledno množico elementov (ljudi ali stvari).[21] Sledi metafora mrgolenja (*fingers swarmed over the keyboard*), kjer prevajalec z uporabo prve prevodne strategije po Newmarku dosledno poustvari izvirno podobo: prsti so konceptualizirani kot žuželke, ki hitro mrgolijo po klavirskih tipkah.

Zanimiv kognitivni premik pa se zgodi v drugem delu povedi, kjer prevajalec glagol *plavale* nadomesti z glagolom *soared* (jadrati, dvigati se v zraku). Na tem mestu gre za uporabo druge prevodne strategije po Newmarku (prevod metafore z drugačno metaforo v ciljnem jeziku). Izhodiščno območje se tako iz Jančarjevega gibanja po vodi spremeni v gibanje po zraku. Temu prevajalec prilagodi tudi izvirni pridevnik *ostre*, ki ga prevede kot *tempestuous* (viharne, burne), s čimer še okrepi »zračno« oziroma vremensko metaforiko. Kljub spremembi izhodiščnega območja ciljno območje ostaja nespremenjeno. Še vedno je dosežen enak pomen (le ubeseditev je nekoliko drugačna), saj obe metafori opisujeta lahkotnost, virtuoznost in prostorsko širjenje zvoka. Omeniti velja še prevajalčevo terminološko prilagoditev, saj *klavirski koncert* prevede kot *piano sonata* (sonata), kar pa na prenos same kognitivne metafore ne vpliva.

Primer 12: PSIHIČNI ZLOM JE FIZIČNI LOM in SMRT JE PROSTOR

»[…] *in se bo vse* ***vse skupaj najprej prevesilo****, potem pa* ***odtrgalo*** *in* ***padlo*** *na ono stran, tja,* ***kjer vsi končamo***« (Jančar 2015: 107–108).

»[…] *and* ***everything begins to tip****, then* ***breaks off*** *and* ***falls*** *to the other side, where* ***we all meet our end***«[22] (Biggins 2016: 103)

V obravnavanem primeru je prva polovica povedi prevedena na osnovi prve prevodne strategije po Newmarku, saj prevajalec v ciljnem besedilu

[20] Dobesedni povratni prevod: *Pianistovi nešteti prsti* ***so mrgoleli*** *po tipkah, medtem ko so se* ***izmenjajoče se tihe in viharne pasaže*** *klavirske* ***sonate dvigale*** *po prostoru* […]

[21] Prim. geslo *myriad* v spletnem slovarju *Cambridge Dictionary* (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/myriad; dostop: 24. 8. 2026).

[22] Dobesedni povratni prevod: […] *In vse se* ***začne nagibati****, nato se* ***prelomi*** *in* ***zruši*** *na drugo stran – tja, kjer* ***nas vse čaka konec****.*

dosledno poustvari izvirno prostorsko podobo. Izhodiščno območje predstavlja krhek fizični predmet (obremenjen s silo težnosti, ki se prevesi, odtrga in pade), ciljno območje pa označuje psihični zlom, kaos in propad posameznika, ki ga v pogubo ženejo lastne misli in neusmiljene zgodovinske okoliščine. Ta del povedi torej poustvarja enako podobo kot v izvirniku. Metafora je izrazito prostorska – Horstovo življenje je kot koščck nečesa odlomljenega, predmet, s katerim silnice delujejo po mili volji in ga na koncu tudi prelomijo.

V zadnjem delu povedi pa prevajalec zanimivo spremeni pristop, saj Jančarjevo izvirno evfemistično metaforo (*tja, kjer vsi končamo*) nadomesti z ustaljenim angleškim idiomom *meet someone's end*, ki po slovarski definiciji izrecno pomeni umreti.[23] Slovenski izvirnik je na tem mestu nekoliko bolj ambivalenten in poetično odprt (Jančar namreč smrti ne omenja tako zelo neposredno), medtem ko angleški prevod s standardnim idiomom pomen nekoliko zoži oziroma ga naredi neposrednejšega. Kljub temu pa tako izvirnik kot prevod smrt uspešno konceptualizirata kot fizični in končni onstranski prostor, kamor posameznik (ali zlomljeni delček njegove psihe) po padcu nezadržno prileti.

Primer 13: ZMEDA JE TELESNA IN PROSTORSKA DEZORIENTACIJA

»[…] *nisem vedela,* ***kje se me drži glava***« (Jančar 2015: 115)

»[…] *I wasn't sure I could* ***tell up from down***«[24] (Biggins 2016: 110)

V obravnavanem primeru prevajalec slovenski idiomatski izraz spretno nadomesti z ustreznim angleškim idiomom, pri čemer pa uporabi drugo prevodno strategijo po Newmarku (prevod metafore z drugačno metaforo v ciljnem jeziku). Slovenski izvirnik črpa iz izhodiščnega območja človeškega telesa, kjer glava predstavlja sedež razuma in prisebnosti. Prevajalec to podobo zamenja z izrazito prostorsko orientirano metaforo (*not know up from down*), ki izhaja iz območja osnovnih fizičnih smeri.[25] Kljub zamenjavi izhodiščnega območja se v ciljnem jeziku popolnoma ohrani ciljno območje izvirnika, saj oba ustaljena izraza ustrezno ponazarjata protagonistkino skrajno zmedenost in zbeganost.

[23] Prim. geslo *meet end* v spletnem slovarju *The Free Dictionary* (https://idioms.thefreedictionary.com/meet+our+end; dostop: 25. 5. 2026).

[24] Dobesedni povratni prevod: […] *Nisem vedela, ali ločim* ***spodaj od zgoraj***.

[25] Prim. geslo »*not know up from down*« v spletnem slovarju *The Free Dictionary*. Dostopno na: https://idioms.thefreedictionary.com/not+know+up+from+down (dostop: 20. 6. 2026).

Primer 14: ČUSTVENI NEMIR JE FIZIČNO TRESENJE (v izvirniku) in ČUSTVENI NEMIR JE VRENJE (v prevodu)

»[…] *mi **je** v notranjosti **vse podrhtevalo***« (Jančar 2015: 53)

»[…] *although inside me **everything was roiling***«[26] (Biggins 2016: 48)

V tem primeru prevajalec sicer ohrani metaforičnost besedila, vendar izvirno podobo zamenja z drugačno, kar ustreza drugi prevodni strategiji po Newmarku. Slovenski izvirnik črpa iz izhodiščnega območja fizičnega tresenja ali vibriranja (čustvo kot potres oziroma nestabilnost tal), medtem ko angleški glagol *roil* po slovarski definiciji označuje hitro, krožno in turbulentno gibanje, zlasti tekočine (*to move quickly in a twisting, circular movement*).[27] Čustvo je v prevodu torej konceptualizirano kot kipeča, vrtinčasta voda. Prevajalec s to spremembo izhodiščnega območja celo nekoliko intenzivira sliko notranjega nemira, v katerem se je znašel Stevo, ko se je soočal z obiski Veronikine mame in mestnih gospa. Kljub spremenjeni metaforični podobi je ciljno območje (notranja psihična napetost) uspešno in dinamično preneseno v ciljni jezik. Če bi želel prevajalec dosledno poustvariti izvirno podobo (prva strategija), bi bila primernejša izbira glagola *tremble* ali *shake*.

Primer 15: SMRT JE OSEBA (v izvirniku) in SMRT JE POJAV ali PREDMET (v prevodu)

»***Nisem je poznal, smrti**, ko **je bila** v daljnih deželah, čisto blizu mene, zdaj **jo vidim povsod** …*« (Jančar 2015: 85)

»***I didn't know death** when it was right next to me in distant lands, but now **I see it** everywhere …*«[28] (Biggins 2016: 80)

V obravnavanem primeru prevajalec ponovno uporabi prvo prevodno strategijo po Newmarku, saj ohrani izvirno metaforično podobo smrti kot entitete, ki je lahko fizično prisotna v prostoru. Kljub temu pa se med izvirnikom in prevodom pokaže zanimiva razlika na ravni slovničnega spola, ki neposredno vpliva na stopnjo personifikacije. V slovenskem izvirniku je smrt samostalnik ženskega spola, kar Jančarju omogoča izrazito poosebitev (smrt kot nevidna ženska spremljevalka). Prevajalec se na drugi strani odloči za nevtralizirano generično obliko z zaimkom *it*. V angleški literarni in kulturni tradiciji je poosebljena smrt v prenesenem pomenu po

[26] Dobesedni povratni prevod: […] *čeprav je v meni vse **kipelo**.*

[27] Prim. geslo »*roil*« v spletnem slovarju *Cambridge Dictionary*. Dostopno na: https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/roil (dostop: 22. 6. 2026).

[28] Dobesedni povratni prevod: ***Smrti nisem poznal**, ko je bila v oddaljenih krajih povsem zraven mene, zdaj pa **jo vidim povsod**…*

navadi moškega spola – zato tudi personifikacija smrti v prevodu ni tako močna; nevtralna izbira zaimka v prevodu oslabi prvotno personifikacijo in pojem smrti precej bolj objektivizira. Izhodiščno območje v izvirniku torej predstavlja človek (ženska), ki protagonistu stoji ob strani, v prevodu pa neoseben predmet ali pojav, ki ga Horst opazi vsepovsod. Ciljno območje pri obeh ostaja nespremenjeno: predstavlja stalno, morečo prisotnost vojnega uničenja in travmatičnih izkušenj.

Primer 16: POZABA JE POKRIVALO (TANČICA)

»*Čez preteklost in čez moje spomine* ***počasi lega koprena pozabe.***« (Jančar 2015: 84)

»***There's a veil of forgetting*** *that's already* ***descending*** *over the past and my memories.*«[29] (Biggins 2016: 80)

V obravnavanem primeru prevajalec ponovno uporabi prvo prevodno strategijo po Newmarku, saj v ciljnem besedilu poustvari enako metaforično podobo. Kljub ohranitvi strategije pa se med jezikoma pokaže zanimiv droben premik v asociativnem polju. V slovenščini samostalnik *koprena* (ki sicer po definiciji iz SSKJ prav tako pomeni tančico)[30] pogosto prikliče podobo naravnega, meteorološkega pojava ali meglice, ki se spušča na pokrajino in spomine. Angleški izraz *veil* na drugi strani primarno spominja na specifičen fizičen predmet oziroma kos tkanine (tančico). Kljub temu subtilnemu asociativnemu premiku pa je pri obeh jezikih ohranjeno enako izhodiščno območje: gre za fizično pokrivalo ali neprosojno plast, ki se spušča in prekriva pogled. Ciljno območje ravno tako ostaja nespremenjeno in ponazarja nezadržen proces bledenja spominov in pozabljanja preteklosti.

Primer 17: ČUSTVO JE FIZIČNA SILA ALI PREMIKAJOČI SE PREDMET

»*Neka* ***slutnja*** *se* ***je zaletela vame.***« (Jančar 2015: 75)

»*I* ***had*** *some* ***premonition.***«[31] (Biggins 2016: 71)

V obravnavanem primeru se prevajalec odloči za izpust metafore – pretvorbo metafore v nemetaforičen izraz (prevajalec namreč parafrazira, da je Josipina *imela slutnjo*), kar po Newmarku ustreza peti prevodni strategiji. Z opustitvijo metafore v ciljnem besedilu izgine prvotna personifikacija, prenos pa izgubi precejšen del izvirne poetičnosti in dinamike. V slovenščini

[29] Dobesedni povratni prevod: ***Tančica pozabe*** *se že* ***spušča*** *čez preteklost in moje spomine.*

[30] Prim. geslo *koprena* v *SSKJ* (https://fran.si/130/sskj-slovar-slovenskega-knjiznega-jezika/3554906/koprena; dostop: 24. 8. 2026).

[31] Dobesedni povratni prevod: ***Imela sem*** *neko (zlo)* ***slutnjo****.*

je abstraktni pojem slutnje (ciljno območje) konceptualiziran kot fizični predmet ali živa sila (izhodiščno območje), ki se silovito, neustavljivo in nepričakovano zaleti v govorca (Veronikino mamo Josipino).

Angleški prevod sicer ustrezno prenese sam pomen, vendar dogodek povsem nevtralizira in objektivizira v suhoparno ugotovitev. Za ohranitev izvirne poetičnosti, personifikacije in občutka nenadnega udarca bi na tem mestu predlagali alternativno prevodno rešitev: *I was struck by a premonition*.

7 Sklep

V prispevku smo osvetlili pomen prevajanja metafor, njegovo zahtevnost in izzive, s katerimi se pri tem soočajo prevajalci. Jezik Draga Jančarja je izrazito metaforično bogat in večplasten, kar še posebej velja za roman *To noč sem jo videl* (2010). Roman prikazuje tragične usode posameznikov med drugo svetovno vojno in predstavlja tipičen primer Jančarjeve »rdeče niti«; neizprosnega trka, v katerem so intimne želje in hrepenenja povsem nemočna proti uničujočemu toku krute človeške zgodovine. Čeprav je v ozadju vseskozi izrazito prisoten uporniški duh (tako Veronike kot na novo vzpostavljajočega se povojnega režima), roman odpira prostor tudi uničujočemu ognju prepovedane ljubezni. V teoretičnem delu smo na kratko orisali značilnosti Jančarjeve poetike in sloga ter se dotaknili njegovega mesta v slovenski prevodni literaturi; velja namreč za enega najbolj prevajanih slovenskih avtorjev, kar gre pripisati predvsem aktualnosti in prepričljivosti njegovega pisanja. Prispevek prav tako povzema bistvene ugotovitve kognitivne teorije metafor ter predstavlja Newmarkovo kategorizacijo prevodnih strategij, ki je služila kot metodološki temelj za izvedbo analize.

Analiza sedemnajstih primerov je pokazala, da je prevajalec mestoma dosledno sledil metaforam izvirnika in uporabil prvo prevodno strategijo po Newmarku (1988), ki predvideva dosledno ohranitev oziroma poustvaritev izvirne metaforične podobe v ciljnem jeziku (npr. *kar* ***so pokopali bombe in streli, je pokopano*** */ whatever* ***the bombs and artillery buried is buried***). Na drugih mestih pa je izbral drugo strategijo in izvirno metaforo zamenjal z ustaljenim idiomatskim izrazom ciljnega jezika (npr. ***oblilo me je razburjenje****, ki ga nisem hotel / and I felt a* ***flurry of agitation*** *that I didn't want*). Poleg tega smo v prevodu zaznali uporabo tretje strategije (zamenjava metaforične podobe ob ohranjanju smisla) in celo izpust metafore oziroma njeno nevtralizacijo. Čeprav je prevajalec s takšnimi odločitvami uspel ohraniti osnovni informativni smisel, so te mestoma vplivale na delno izgubo liričnosti in poetične moči izvirnega besedila.

Pri določenih primerih smo zato ponudili tudi lastne prevodne rešitve, ki bi po naši presoji še točneje ali bolj poetično zaobjele kognitivno preslikavo izvirnika (npr. prevod podrhtevanja z glagolom *tremble* namesto *roil*: *although inside me everything was shaking* or *trembling*). Kljub posameznim odstopanjem pa lahko sklenemo, da je prevajalec ustvaril izjemen prevod, ki tujemu bralcu zvesto prenaša tako jezikovno kot vsebinsko kompleksnost Jančarjevega romana, s tem pa tudi avtorja samega v vsem njegovem literarnem mojstrstvu.

Izjava o dostopnosti raziskovalnih podatkov

Članek temelji na raziskovalnih podatkih iz že obstoječih in javno dostopnih virov (besedilni viri, podatkovne baze), ki so navedeni v seznamu virov ali literature.

VIRI IN LITERATURA

Ali R. AL-HASNAWI, 2007: A Cognitive Approach to Translating Metaphors. *Translation Journal* 11/3. https://translationjournal.net/journal/41metaphor.htm (17. 9. 2026).

Aristotel, 1982: *Poetika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Brian F. BOWDLE, Dedre GENTNER, 2005: The Career of Metaphor. *Psychological Review* 112/1, 193–216.

Elena A. BURMAKOVA, Nadezda I. MARUGINA, 2014: Cognitive Approach to Metaphor Translation in Literary Discourse. *Procedia – Social and Behavioral Sciences* 154, 527–533.

Silva BRATOŽ, 2010: *Metafore našega časa*. Koper: Fakulteta za menedžment.

Jožica ČEH STEGER, 1997: Cankarjeva metafora v vinjetnem obdobju. *Slavistična revija* 45/1–2, 45–58.

Jožica ČEH STEGER, 2005: Pogledi na metaforo. *Jezik in slovstvo* 50/3–4, 76–83. https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-WKMH3LBB (20. 6. 2025).

Melanija Larisa FABČIČ, Elizabeta BERNJAK, 2020: Funkcija in pomen metafor v medicini z vidika kognitivnega jezikoslovja. *Anali PAZU HD* 6/1–2, 40–62. https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:doc-HZTFHTZW?ty=2020 (11. 8. 2025).

Charles FORCEVILLE, 2008: Metaphor in Pictures and Multimodal Representations. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Ur. Raymond W. Gibbs, Jr. Cambridge: Cambridge University Press. 462–482.

Dedre GENTNER, Brian F. BOWDLE, 2001: Convention, Form, and Figurative Language Processing. *Metaphor and Symbol* 16/3–4, 223–247.

Bahriye Selin GOKCESU, 2009: Comparison, Categorization, and Metaphor Comprehension. 567–568. https://www.semanticscholar.org/paper/Comparison%2C-Catego-

rization%2C-and-Metaphor-Gokcesu/7d79b585dc326f6f6d2ba8aec25cfaf975148736 (20. 6. 2025).

Marjetka GOLEŽ KAUČIČ, 2007: Ljudsko pesemsko izročilo kot kulturni spomin Jančarjevega romana in drame Katarina, pav in jezuit. *Traditiones* 36/2, 77–113. https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-TH9RQKU4 (11. 8. 2025).

Ruhan GÜÇLÜ, 2017: Translating the Metaphor in Poetry: A Cognitive Approach to *Le Bateau Ivre* and Its Translation in Turkish. *Journal of Language and Linguistic Studies* 13/2, 221–234.

Intervju s prevajalcem Michaelom Biggingsom. https://slavic.washington.edu/sites/slavic/files/documents/2021-10-2-biggins_interview.pdf (11. 8. 2025).

Drago JANČAR, 2015: *To noč sem jo videl*. Ljubljana: Modrijan.

Drago JANČAR, 2016: *I Saw Her That Night*. Prevedel Michael Biggins. London: Dalkey Archive Press.

Marko JUVAN, 1999: *Medbesedilnost – figure in vrste*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

Božidar KANTE, 1996: *Metafora in kontekst*. Ljubljana: Jutro.

Božidar KANTE (ur.), 1998: *Kaj je metafora?* Ljubljana: Krtina.

Agnes KOJC, 2022: *Izzivi prevajanja metafor na primeru posodobljenih prevodov kratkih zgodb Edgarja Allana Poeja*. Magistrsko delo. Maribor: Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta. https://dk.um.si/IzpisGradiva.php?id=83070 (20. 6. 2025).

Janko KOS, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

Ana KRALJ, Tanja RENER, 2010: Meja kot razlika, metafora in diskurz. *Teorija in praksa* 47/2–3, 507–521.

Gerhard KURZ, 1986: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

George LAKOFF, Mark JOHNSON, 1981: *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Nili MANDELBLIT, 1995: The Cognitive View of Metaphor and Its Implications for Translation Theory. *Translation and Meaning. Part 3*. Maastricht: Universitaire Pers Maastricht. 483–495.

Olga MARKIČ, 1997: Metafora in kognitivna znanost. *Analiza* 1/3–4, 72–80.

Peter NEWMARK, 1988: *A Textbook of Translation*. New York: Pentince Hall.

Andrew ORTONY, 1979: *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Darja PAVLIČ, 2001: Funkcije metafor v literarnem delu. *Primerjalna književnost* 24, 227–237. https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-HXCXESUH?&language=eng (11. 8. 2025).

Allan PAIVIO, Mary WALSH, 1979: Psychological Processes in Metaphor Comprehension and Memory. *Metaphor and Thought*. Ur. Andrew Ortony. Cambridge: Cambridge University Press. 307–328.

Monika PEČEK, 2016: *Strategije prevajanja metafor na podlagi prevodov romanov Draga Jančarja Severni sij in To noč sem jo videl v slovaščino*. Magistrsko delo. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta. https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=98285 (20. 6. 2025).

Martina POTISK, 2012: Medbesedilni vidik Jančarjevih romanov *Drevo brez imena* in *To noč sem jo videl*. *Slavia Centralis* 5/2, 82–93.

Matjaž POTRČ, 1997: Metafora in njen kognitivni kontekst. *Analiza* 1/3–4, 162–170.

Prevodi slovenskih del v tuje jezike, 2013. https://old.delo.si/kultura/prevodi-slovenskih--del-v-tuje-jezike.html (20. 6. 2025).

Jerica SNOJ, 2010: *Metafora v leksikalnem sistemu*. (Linguistica et philologica, 24). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Marija STANONIK, 2003: Funkcija slovstvene folklore v sodobnem slovenskem romanu. *Slovenski roman*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko.

Andrej ULE, 1997: Metafora in preslikava. *Analiza* 1/3–4, 126–139.

Marko URŠIČ, 1997: Metafora Uma kot »žive sfere« v Plotinovi *Enneadi* VI.7. *Analiza* 1/3–4, 148–152.

Yunita WIDIYANTARI, 2012: The Strategy to Translate Metaphor. *Register Journal* 5/1, 49–72.

Tomo VIRK, 1997: *Tekst in kontekst: Eseji o sodobni slovenski prozi*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

THE ANALYSIS OF TRANSLATIONS OF METAPHORS IN DRAGO JANČAR'S NOVEL *I SAW HER THAT NIGHT*

The metaphor is not merely a decorative element of a literary text or a poetic figure of speech. Rather, it reflects human experience and illustrates how personal understanding and the preservation and expression of abstract concepts are embedded in language. This paper examines selected examples of translations of metaphors in Michael Biggins's translation of Drago Jančar's novel *To noč sem jo videl* (*I Saw Her That Night*). In addition to examining Jančar's works, it reflects on the position and reception of his translated works among English-speaking readers. Special attention is paid to the structure and narrative progression in the novel, as well as to the intertextual elements characteristic of Jančar's writing.

The theoretical framework for the translation of metaphors is based on Peter Newmark's theory of translation strategies. Jančar's novel contains numerous stylistically and thematically complex elements that present significant challenges for the translator, particularly when conveying culturally and historically specific references to English-speaking readers who may be unfamiliar with the post-war Slovenian context depicted in the narrative. The analysis of selected examples demonstrates that the most frequently employed strategy is the preservation of the original metaphorical image. Other strategies include adapting metaphors to the target audience, while Biggins often employs idiomatic expressions or metaphors which are easily understood by English speaking readers. Examples where metaphors were omitted were also identified, especially in cases when the omissions did not substantially affect the comprehensibility or impact of the original.

This article makes an original contribution to the research of rendering one of Jančar's most significant stylistic features into the English translation, while at the same time demonstrating a high level of creativity and faithfulness to the original. Although the number of examples is limited, several recurring tendencies emerge that provide a basis for further research of the translation of metaphors in Jančar's prose. The analysis thus contributes to a better scientific understanding of the challenges involved in rendering metaphors in translations and provides relevant material for future discussions of metaphor translation in Jančar's work.