

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA MUZIKOLOGIJU
ODDELEK ZA SLAVISTIKO

EMA HORN

**GOVORNA INTONACIJA V JANÁČKOVI JENUFI
IN PROBLEMI PREVAJANJA V SLOVENŠČINO**

Mentor: prof. dr. Matjaž Barbo

Mentorica: doc. dr. Petra Stankovska

Študijski program: Muzikologija,

češki jezik in književnosti

LJUBLJANA, 2013

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo in da so uporabljeni viri in literatura korektno navedeni.

Ljubljana, avgust 2013

Ema Horn

IZVLEČEK

Glavna problematika diplomskega dela je obravnava libreta libreta iz prevodoslovnega in muzikološkega vidika na primeru Janáčkove opere *Jenufa* (*Jenufa*).

Leoš Janáček je tekom svojega raziskovanja ljudske pesmi in ljudske govorice razvil termin *govorna intonacija*. Leta 1904 je nastalo operno delo *Jenufa*, ki je bilo prvo, v katerem je bil princip govorne intonacije prisoten v celotnem delu. Gre za prenos melodije ljudske govorice v operno delo tako na področju glasbe kot tudi besedila - libreta.

Pri prevajanju opere lahko zaradi nepoznavanja narave Janáčkovega dela pride do napačne interpretacije besedila in tudi opere, zato je pomembno, da prevajalec pred začetkom svojega dela raziše tudi ozadje dela in skladateljevega življenja.

Obravnavanju zastavljene problematike služi klavirski izvleček opere ter dva prevoda libreta *Jenufe* dveh različnih prevajalcev. V analitičnem delu so izbrani primeri libreta, opisani z vidika odseva govorne intonacije v operi in češkem libretu. Na podlagi tega je bila narejena tudi analiza ustreznosti slovenskega prevoda in v določenih mestih predlagan boljši prevod.

KLJUČNE BESEDE: Janáček, *Jenufa*, govorna intonacija, prevajanje, libreto

ABSTRACT

The topic of the thesis is an analysis of libretto from a translational, linguistic and musicological perspective of Janáček's opera *Jenůfa*.

Leoš Janáček, through research of Czech folk song and folk speech developed a term Speech melody. In 1904 he finished working on *Jenůfa*, which was his first work ever to use speech melody throughout the whole piece.

Janáček deliberately delivered melody of a specific Czech folk language to the composition of his opera.

It is easy to misinterpret Janáček's opera if the translator is not familiar with his life and work. Research of his life and work will provide the necessary context and understanding of how Czech language is used in Janáček's composition.

Analytic part of this thesis consists of examples from libretto that are described through perspective of speech melody in opera and Czech libretto. There is also analysis of a Slovene translation, based on previously mentioned examples from the opera. If needed, better translation is suggested sometimes.

KEY WORDS: Janáček, *Jenufa*, speech melody, translation, libretto

KAZALO

1. PREDGOVOR	6
2. UVOD	7
3. JANÁČEK IN PROCES USTVARJANJA OPERE JENUFA.....	9
3.1. SKLADATELJEVA POT K USTVARJANJU JENUFE IN PROBLEM OHRANITVE ORIGINALNE PARTITURE	9
3.2. JANÁČEK IN NJEGOVO ŽIVLJENJE	11
3.3. UČITELJ, POROKA, HUDEBNÍ LISTY, ŠÁRKA (1880–1888)	13
3.4. FOLKLORIST, RAZISKOVALEC IN SKLADATELJ OPER (1888-1904).....	14
3.5. OD JENUFE DO USPEŠNEGA GLASBENIKA (1904–1917).....	15
3.6. MED LETOMA 1917 IN 1935	16
4. JANÁČEK IN LJUDSKA GLASBA TER GOVORNA INTONACIJA.....	19
4.1. ZBIRANJE MATERIALA IN RAZISKOVANJE LJUDSKE PESMI	20
4.2. PISANJE O LJUDSKI GLASBI	21
4.3. LJUDSKA GLASBA V KOMPOZICIJAH	22
4.4. GOVORNA INTONACIJA	23
5. JANÁČKOVE RAZISKAVE ČLOVEŠKEGA GOVORA, NJEGOVI PREDHODNIKI IN PRIMERJAVA S SODOBNO FONETIKO	25
5.1. JANÁČKOVI PREDHODNIKI	29
5.2. ZLOG	31
5.3. BESEDNI NAGLAS	32
5.4. STAVČNA INTONACIJA	33
6. JENUFA.....	37
6.1. LITERARNI NAVDIHI JANÁČKOVIH LIBRETOV, ZLASTI JENUFE	38
6.2. OSEBE IN DRUŽINSKO DREVO	40
6.3. ZGODBA	41
6.3.1 PRVO DEJANJE.....	41
6.3.2 DRUGO DEJANJE	42
6.3.3 TRETJE DEJANJE	43

7. PREVAJANJE LIBRETOV.....	44
7.1. PREVAJANJE BESEDILA V POVEZAVI Z LIBRETOM	46
7.2. PRAGMATIČNI ASPEKT PREVAJANJA	47
7.3. PREVAJALSKI POSTOPKI.....	48
7.4. TRADICIONALNI PREVAJALSKI POSTOPKI	49
7.5. SODOBNA TEORIJA PREVAJALSKEGA PROCESA	49
7.6. PREVODA LIBRETA JENUFE V SLOVENŠČINO	52
7.7. PREPIS PREVODA PRVEGA DEJANJA IZ KLAVIRSKEGA IZVLEČKA	
55	
8. ANALIZA IN PREDLOGI PREVODA.....	57
8.1. PRVI PRIMER	58
8.2. DRUGI PRIMER.....	59
8.3. TRETJI PRIMER.....	60
8.4. ČETRTI PRIMER.....	63
8.5. PETI PRIMER.....	64
8.6. ŠESTI PRIMER.....	66
8.7. SEDMI PRIMER	67
8.8. OSMI PRIMER.....	67
8.9. DEVETI PRIMER.....	69
8.10. DESETI PRIMER.....	70
9. ZAKLJUČEK.....	72
10. VIRI IN LITERATURA.....	74
10.1. INTERNETNI VIRI	74
10.2. TISKANA GRADIVA	74

1. PREDGOVOR

Kot študentka muzikologije in češkega jezika s književnostjo sem dolgo razmišljala, če obstaja tema, ki je skupna obema smerema. V tretjem letniku sem se prijavila na izmenjavo v Brno na Češkem. Zanimivo mi je bilo, kako pomemben skladatelj je tam Janáček (po njem je imenovano gledališče, fakulteta, v mestu je postavljen njegov kip...), na predavanjih pa sem o njem slišala bore malo, zato sem se odločila, da svojo radovednost potešim in povečam zakladnico znanja, združim moči in naredim diplomsko delo, ki bo združevalo znanje iz obeh področij.

Poseben izziv mi je bil tako široko in po drugi strani kompleksno temo zaobjeti v tako kratkem delu.

Zahvaljujem se obema mentorjema, Petri Stankovski in Matjažu Barbu, svojim staršem, predvsem pa mojemu možu Tylerju, ki mi je pomagal po svojih najboljših močeh.

2. UVOD

Diplomsko delo je nastalo iz čiste radovednosti in izjemno široke ideje, ki se je s pomočjo obeh mentorjev postopoma izoblikovala v neko celoto.

Osrednja problematika dela je način prevajanja libretov, predvsem Jenufe, in iskanje najustrežnejšega prevoda zanjo. Prevajanje je že samo po sebi težko delo, pri prevajanju libretov pa prihaja do še dodatnih izzivov. Opera je namreč kompleksna celota, sestavljena tako iz pevskih, igralskih, kot scenskih elementov in prevod mora vse te elemente kar najbolje prenesti iz originala. Danes je prevajanje libretov osredotočeno predvsem na prevajanje za nadnapise, ki je zelo drugačno od prevajanja libreta v namen izvajanja v prevedenem jeziku.

Prevajanje Jenufe v namen izvajanja v drugem jeziku je v primerjavi z drugimi operami posebno predvsem zaradi govorne intonacije, ki jo je Leoš Janáček uporabil v delu. Gre za nekakšen prenos melodije ljudske govornice v opero. S pomočjo te melodije oz. govorne intonacije skuša razlikovati čustvena stanja oseb, opisovati situacijo in okoliščine in vse to uskladi z melodijo oziroma glabeno podlago, kar pa prevajalcu in meni predstavlja še večji izziv, saj bi moral tudi prevod odslikavati podobna čustvena stanja, opisovati okoliščine, v prevodu pa se mora še vedno ohraniti tudi govorna intonacija, ki je uporabljena v originalu.

Zato je eden od pomembnih ciljev te naloge namreč čim natančneje prenesti ujemanje vsebine opere in njeno stvaritev z okoliščinami njenega nastanka. Za lažje razumevanje sta nujno potrebna Janáčekov življenjepis in podrobnejši opis opere. Ker pa gre tudi za prevajalsko problematiko, so opisani še določeni aspekti prevajanja in lastnosti češkega jezika, ki pomagajo k razumevanju koncepta govorne intonacije v originalnem delu.

Dela sem se lotila z nabiranjem gradiva o prevajanju na splošno, načinu Janáčkovskega dela, njegovem življenju in Jenufi. Pri raziskovanju izvirnega libreta in njegovih prevodov mi je služilo gradivo o značilnostih češkega jezika, ter prevajanja libretov in njegovi problematiki.

S pomočjo pridobljenih podatkov in znanja, ki sem ga pridobila tekom študija, sem naredila krajšo analizo. Pri slednji ne gre za podrobno analizo celotne opere, saj bi bilo delo izjemno obsežno.

Z izdelavo naloge sem želela odpreti temo, ki se je do sedaj v slovenščini ni dotaknil še nihče in bi tako lahko spodbudila še druge raziskave na tem področju. Gre za raziskovanje in

preučevanje sicer zelo široke teme, ki odpira nova vprašanja tako na področju prevajanja kot muzikologije.

3. JANÁČEK IN PROCES USTVARJANJA OPERE JENUFA

Leoš Janáček je skladatelj mnogih interesov, ki pa se je ukvarjal tudi s folkloristiko, muzikologijo, bil je glasbeni kritik in teoretik, psiholog in nenazadnje literarno razgledan, izobražen in slaven umetnik svojega časa. Različna narečja in sam češki jezik je bil skladatelju zelo zanimiv, zato se je lotil preučevanja in zapisovanja ljudske govornice. Vse to in dogodki iz zasebnega življenja so imeli velik vpliv na njegovo ustvarjanje, predvsem na nastanek opere Jenufa, ki je kljub prvotni zavrtni, doživela velik uspeh in skladatelju prinesla sloves in spoštovanje.

3.1. SKLADATELJEVA POT K USTVARJANJU JENUFE IN PROBLEM OHRANITVE ORIGINALNE PARTITURE

Janáček je bil, še kot študent, leta 1875 na počitnicah v Vnorovích na Moravskem. Tam se je prvič srečal s slovaškim okoljem, njegovimi pesmimi, glasbeniki, nošami in otroki ter mladimi. Leta 1888 je po zbližanju z Františkom Bartošem začel študirati ljudsko glasbo in plesne ne le iz knjig, temveč v realnem okolju v Hukvaldích. Istega leta je za moški zbor uglasbil besedilo razbojniške balade *Žárlivec* (Ljubosumnež), ki jo je leta 1894 nameraval uporabiti kot simfonični uvod k operi *Jenufa*, imenoval pa jo je *Žárlivost* (Ljubosumnost). (Štědroň, 1968).

Janáček je dramsko besedilo predelal na podlagi svojih predstav in opernega koncepta. Tako je postal tudi libretist svoje opere. Besedilo je večinoma skrajšal ali kakšno malenkost spremenil. Na začetku je iz originala na primer izrezal vlogo pestunje ter mesto, v katerem Kostelnička pripoveduje o svojih življenjskih dogodkih in o Števinem in Lacovem otroštvu. Izpustil je tudi krajše delčke stavkov ali besed. To mu je omogočilo zgostitev teksta, deloma pa je na nekterih mestih dodal svoje lastne pesmi in lastne napeve. (Závodský, 1983: 118)

Kljub popravkom se zdi dramsko delo gotovo bolj realistično (kritika družbenega dogajanja na vasi, več motivov kritike družbe...) od skladateljeve opere, a korak, ki ga je skladatelj s popravki naredil, je prav tako pomemben, saj je v ospredje namesto ljubezenskega konflikta postavil problematiko izvenzakonskega otroka, predvsem njegove matere, ter zločin, ki ga je naredila Kostelnička.

Jenufa je v primerjavi z predhodnimi operami (že v primerjavi z *Začetkom romana*, ki je nastal 10 let prej) zelo drugačna in kdor ne pozna skladateljevih del, bi težko verjel, da je obe deli ustvarila ena in ista oseba. Kaj pa se je dogajalo v teh desetih letih? Janáček je v tem času veliko eksperimentiral in preizkušal različne načine pisanja. Problem *Jenufe* je, da ne obstaja original rokopis, saj ga je Janáček zažgal, ko so se leta 1910 z družino preselili. Kljub temu obstaja celotna partitura in klavirski izvleček, ki ju je pripravil Josef Štross za premiero leta 1904. Problem zapisa je tudi konstantno popravljane partiture. Večji izrezi so bili označeni z različnimi oznakami ali so bili prelepljeni z drugimi kosi papirja, manjše spremembe pa so bile napisane na trakove in prilepljene na starejšo različico oziroma so bile napisane na original, ki je bil prej spraskan z nožem.

Raziskovanju prvotne partiture je veliko časa posvetil Bohumír Štědroň, ki pa je vedel, da bo brez restavriranja partiture iz leta 1904 težko prišel do zelenega odgovora na vprašanje, kako je opera izgledala takrat. Popolno restavriranje je bilo pod vprašajem, saj je bila partitura prelepljena čez in čez in razen poklicnih restavratorjev bi že tako krhko partituro težko razstavil kdo drug. Ohranitev šepetalčevega libreta iz leta 1904, ki je posnel točno besedilo, uporaba tehnologije optičnih vlaken, s pomočjo katerih so videli, kaj je napisano v spodnjih papirjih in ohranitev nepopolnih orkestrskih partov so omogočili vpogled v partituro iz leta 1904.

Britanski muzikolog Mark Audus se je več kot petnajst let ukvarjal z restavriranjem partiture in leta 2000 je bilo izvedeno drugo dejanje opere na podlagi partiture iz leta 1904 na Univerzi v Nottinghamu, leta 2004 pa je Varšavska komorna opera uprizorila štiri predstave Audusove rekonstruirane partiture, ki je končno omogočala, da so ljudje slišali opero, kakršna je bila leta 1904. Tako je bila zapolnjena vrzel med *Začetkom romana* in prvo obliko *Jenufe*, kakršne zaradi vseh popravkov nismo poznali prej.

Različica iz leta 1904 ima veliko bolj kvadratno strukturo, viden je večji vpliv 19. stoletja, več je arij, vaškega pridiha, vokalni deli so imeli več napačnih naglaševanj... Človek se vpraša, zakaj je bilo v operi, ki v osnovi sicer ni bila izredno dolga, potrebnih toliko popravkov in krajšav, a morda je k temu najbolj pripomogla pripravljenost Praške opere, ki pa je izvedbo pogojevala s popravki. Na žalost nikoli ne bomo vedeli, kako točno je izgledala originalna partitura, a zahvaljujoč Štrossu imamo danes ohranjen vsaj približek originalne oblike opere. (Tyrrell, 2006: 604-612)

Na tem mestu velja dodati, da je opera nastajala v burnem obdobju skladateljevega življenja, v različnih okoliščinah in tekom več let, v katerih se je razvijal tudi skladateljev slog.

3.2. JANÁČEK IN NJEGOVO ŽIVLJENJE

Leoš Janáček je skladatelj češkega rodu. Jíříju in Amalii Janáčkoví se je rodil 3. julija 1854, v občini Hukvaldy na Moravskem, v številčni družini z glasbeno tradicijo. Že njegov oče in dedek sta bila učitelja in glasbenika, in tako ga je oče, ki je bil tudi vaški kantor¹, že kot malega dečka seznanil z osnovami glasbe in mu pomagal pri začetkih na koru male hukvaldske cerkvice. V rojstnem kraju se je v otroštvu seznanil z ljudsko glasbo, ki je pozneje zaznamovala velik del njegovega življenja, raziskovanja in ustvarjanja. Janáček v svoji biografiji pravi, da njegov odnos do ljudske glasbe izhaja iz njegovega zgodnjega otroštva (Procházková, 1990: 122).

Leta 1865 so ga zaradi socialnega položaja družine in talenta za glasbo, ki ga je pokazal že kot mali deček, poslali v Brno, kjer ga je pod svoje okrilje vzel Pavel Křížovský, v tistem času vodilni skladatelj na Moravskem, ki je bil tudi dober prijatelj Janáčkovega očeta. Leoš je v Brnu prisostvoval koncertom cerkvene glasbe in svojemu učitelju pomagal pri vodenju kora v avguštinskem samostanu v Starem Brnu, kjer je tudi pel, Křížovský pa ga je učil osnov teorije glasbe. Křížovský je imel na Janáčka globok vpliv, ki je trajal zelo dolgo (Tyrrell, 2006: 70).

Septembra 1869, ko je Janáček zaključil osnovno šolanje, ki je vključevalo tri leta na nemški realki, je prejel štipendijo Češkega inštituta za izobraževanje učiteljev, in je leta 1872 prestal zaključne izpite iz glasbe, zgodovine in geografije. Dve leti je nato poučeval na šoli, ki jo je vodil inštitut. Leta 1872 je prevzel tudi vodenje samostanskega zbora, saj je bil Křížovský premeščen v Olomouc.

Janáčku se je njegovo trdo delo obrestovalo leta 1873, ko je bil povabljen na sestanek, da bi postal zborovodja delavskega združenja Svatopluk, ki je bilo ustanovljeno leta 1868. Z Janáčkovim delovanjem se je kvaliteta združenja izredno izboljšala in koncerti, ki so prej potekali v manjših kavarnah, so se premaknili v Besední dům². Prav društvo Svatopluk je bilo tisto, za katerega je napisal svoje prve skladbe - preprosta uglasbena besedila za štiriglasje v stilu Křížovskega. Ko je spomladi leta 1874 zaključil s poučevanjem, se je odpravil v Prago, da bi tam študiral pri F. Z. Skuherskem³, ki je veljal za enega boljših

¹ pevec, ki začenja petje v cerkvi

² Stavba, zgrajen v letih 1870-73 v kulturne in družbene namene, ki tam stoji še danes in izpolnjuje svoj namen.

³ Skuherský je živel v letih 1830-92. Po smrti svoje žene je službo pri grofu v Innsbrucku zamenjal za položaj ravnatelja orglarske šole. Deloval je v številnih cerkvah na Češkem (v

pedagogov in skladateljev tistega časa. Zaradi denarne stiske si Janáček ni mogel privoščiti dokončanja izobraževanja in uživanja kulturnega življenja v Pragi, kaj šele nakupa klavirja. Kljub težkim razmeram je v tem času je nastalo nekaj del za klavir in orgle.

Leta 1875 se je tako vrnil Brno, kjer je znova začel z aktivnostmi, ki jih je opravljal že pred svojim odhodom Prago. Učil in dirigiral je samostanskemu zboru Svatopluk, a je z delovnega mesta odstopil, že leto prej, 1876, pa je postal dirigent zborovskega združenja Beseda, v katerem je deloval do leta 1888.

V tem času se je zbor iz moškega sestava spremenil v mešani zbor in s pomočjo samostanskega zbora in njegovih učencev je nastal 250-članski organ, s katerim je izvedel Mozartov *Requiem* in Beethovnov *Missa Solemnis*. Brnu je predstavil tudi dela njegovega sodobnika, enega največjih čeških skladateljev, Antonína Dvořáka. Osebnostno se je z njim sicer spoznal poleti leta 1877. Istega leta se je za en mesec vrnil v Prago na Praško orglarsko šolo in se dve leti pozneje vpisal na Konzervatorij v Leipzigu. Tam sta bila njegova učitelja Oscar Paul⁴ in Leo Grill⁵. Prav tako kot že prej v Pragi mu je revščina onemogočala, da bi kar se da izkoristil novo okolje in nikoli niti ni šel v opero.

Večina skladb, ki jih je napisal v tistem času, je izgubljenih, a so ohranjena pisma, ki jih je pogosto pisal Zdenki Schulzovi⁶ in iz katerih je razvidno, kaj je takrat ustvarjal. Janáček je ob težkem študiju pri strogem profesorju Paulu napredoval in napisal 14 fug in 7 romanc za violino in klavir ter vrsto rondojev. Od vseh del sta se ohranili le dve deli, ena izmed romanc in variacije za klavir, v katerih je viden bolj tekoč in domiselni slog kot v njegovih zgodnejših instrumentalnih delih.

Čeprav je v pismih Schulzovi omenil, da bi študij rad nadaljeval pri Saint-Saënsu v Parizu, se je leta 1880 vpisal na Dunajski konzervatorij (za kar je bil »kriv« Emilian Schulz⁷), kjer je bil njegov učitelj Franz Krenn⁸ (Beckerman, 1994: 13). Njegov slog je v tem obdobju postal veliko bolj zanimiv in tudi bolj kompleksen in čeprav je v tem času nastalo precejšnje število skladb (cikel pesmi *Frühlingslieder*, štiristavčna sonata za violino...), je malo izmed njih

eni izmed njih ga je pozneje nadomestil Smetana), ukvarjal pa se je tudi z raziskovanjem zgodovinske cerkvene glasbe. Na šoli, kjer je bil ravnatelj, je ustanovil tudi fond za revne študente in uvedel nekaj pomembnih reform.

⁴ Oscar Paul, nemški muzikolog, glasbeni pisec in kritik ter učitelj, rojen v Šleziji.

⁵ Leo Grill, Janáčkov učitelj kompozicije.

⁶ Takrat še njegovo dekle, ki pozneje postane njegova žena.

⁷ Emilian Schulz, oče Zdenke Schulz, pedagog, strokovni pisec in predsednik učiteljskega inštituta v Brnu, kjer je bil pozneje zaposlen tudi Janáček.

⁸ Franz Krenn, avstrijski učitelj kompozicije in skladatelj; bil je kapelnik v številnih avstrijskih cerkvah, tudi v Dunajski stolnici.

ohranjenih. Janáček s študijem na Dunaju ni bil zadovoljen, prav tako ne s svojimi skladbami. Poleti (najbrž julija) se je vrnil v Brno in si brez dvoma želel, da ne bi nikoli odšel študirat na Dunaj (Tyrrell, 2006: 186).

3.3. UČITELJ, POROKA, HUDEBNÍ LISTY, ŠÁRKA (1880–1888)

Preden je Janáček zapustil Leipzig, je bil že zaročen s svojo učenko Zdenko Schulzovo, ki je bila hči Emiliana Schulza. Janáček je bil od nekdaj ponosen na to, da je Čeh, čeprav je živel v okolju, ki je bilo v tistem času precej nemško obarvano in je bila tudi večina prebivalstva nemškega, z njegovo zaročenko vred. Potrpežljivo je čakal na uradno naznanitev zaroke z Zdenko, ki je bila 1. julija 1880, nato pa izjavil, da mora biti, če je on Čeh, tudi Zdenka Čehinja (Tyrrell, 2006: 192). Zaročenka je tako začela govoriti češko, čeprav je bila njena družina izrazito nemška, to pa je pripeljalo do napetih odnosov med Zdenkinimi starši in Janáčkom, pozneje pa tudi med zakoncema. Poročila sta se 13. julija 1881, toda zakonca, še posebej Zdenka, v zakonu nista bila srečna. To je po rojstvu prve hčerke Olge vodilo v ločeno življenje med letoma 1882 in 1884. Leta 1888 se jima je rodil sin Vladimir, ki pa je zaradi meningitisa umrl dve leti pozneje.

Leta 1880 je ministrstvo za izobraževanje Janáčka potrdilo kot učitelja s polnim delovnim časom na Inštitutu za izobraževanje učiteljev. Skladatelj je začel resno razmišljati o tem, da bi v Brnu ustanovil orglarsko šolo in njegov načrt se je uresničil, ko je bil pod okriljem Družbe za spodbujanje cerkvene glasbe na Moravskem ustanovljen odbor, katerega direktor je decembra leta 1881 postal Janáček.

S poučevanjem je pričel leta 1882, najprej le na Inštitutu, potem pa od 1886 do 1902 še na gimnaziji v Starem Brnu. Ves ta čas je nadaljeval z delovanjem v Besedi, kjer pa je prišlo do konflikta, saj so ga nekateri učenci obtoževali, da je svojim delom posvetil več časa za vadenje, kot pa delom Křížovskega, zato je za eno leto prenehal z delovanjem in nato nadaljeval. Dela, zaradi katerih je prišlo do konflikta, je uničil, svojih del pa na Besedah⁹ ni izvajal vse do leta 1886 (Tyrrell, 2006: 191). Delovanje Besede se je izboljšalo, Janáček je razširil izvajan repertoar (Dvořák, Brahms, Smetana, Čajkovski, Liszt...), začel s poučevanjem petja in violine, stalnim delovanjem orkestra in poučevanjem klavirja. Leta 1884 je Janáček ustanovil časopis *Hudební listy (1884-1888)*, ki ga je izdajala Beseda. V

⁹ Družabna prireditev s poučnim ali zabavnim programom. Na njih so se izvajali koncerti, skladatelji so med seboj delili mnenja in predstavljali svoja dela.

njem so objavljali razne glasbene kritike in druge glasbene članke. Janáčekov odnos z Besedo je postajal vse bolj napet in težak, zato se je 1890 umaknil.

Po vrnitvi z Dunaja je Janáček praktično prenehal pisati, deloma zaradi pomanjkanja časa, deloma zaradi razočaranja nad študijem na Dunaju, deloma pa zato, ker ni bil več prepričan, če ima za pisanje talent. V tem času je napisal nekaj skladb za zборе.

Leta 1887, tri leta po odprtju Češkega gledališča v Brnu, je Janáček začel s skladanjem svoje prve opere *Šárka*. Libreto, ki je nastal po znanem češkem mitu, si je skladatelj izposodil pri takrat vodilnem pesniku Juliusu Zeyerju. Libreto je bil namenjen Antonínu Dvořáku, zato je Zeyer neizkušenemu in neznanemu Janáčku prepovedal uporabo teksta. Do takrat pa je Janáček že dokončal delo, ki je bilo prvič izvedeno šele leta 1925. V času nastajanja *Šárke* je Janáček začel sodelovati s Františkom Bartošem, učiteljem na gimnaziji v Starem Brnu, kjer sta se spoznala. Bartoš je bil filolog in folklorist. Njuno sodelovanje je obrodilo sad dveh pomembnih izdaj Moravskih ljudskih pesmi: prva je obsegala 174 (1890) in druga 2057 pesmi in plesov (1899–1901). Janáčka je ljudska pesem fascinirala že prej in po usodi njegove prve opere se je raje posvetil študiju moravskih ljudskih pesmi.

3.4. FOLKLORIST, RAZISKOVALEC IN SKLADATELJ OPER (1888-1904)

V sodelovanju z Bartošem so pozneje nastali še *Valašské tance* (Valaški plesi), ki so bili orkestralni plesi in plesne suite, ter *Suita pro smyčcový orchestr* (Suita za godalni orkester). Ljudski plesi so bili tudi osnova za poznejši odrski deli *Rákoš Rákoczy* (1891) in opero v enem dejanju *Počátek románu* (Začetek romana), ki poleg plesov vsebuje še dodane glasove. Libreto je skladatelj povzel po kratki zgodbi Gabriele Preissove z istoimenskim naslovom. Janáček je v zgodbi kmalu videl večji potencial za nastanek obsežnejše opere, ki se odvija v moravskem ruralnem okolju, toda enodejanka je bila izvedena le štirikrat. Plod te ideje je bila opera *Jenufa*, ki jo je ustvarjal kar nekaj let. V tem času je nastal preludij *Žárlivost* (Ljubosumnost) in prvo dejanje, nato pa je opero za nekaj časa dal na stran, saj je istočasno učil na Inštitutu, Orglarski šoli in na gimnaziji. Janáček je v tem času razmišljal, kako bi libreto kar najboljšje vstavil v glasbo in razmišljal o kompoziciji in opernem delu na splošno. Izredno se je navdušil nad opero Čajkovskega *Pikova dama*. Med deloma je zato možno najti celo paralele, Janáček pa jo je označil za novo vrsto opere (Tyrrell, 2006: 439).

V tem ustvarjalnem obdobju velja za najpomembnejšo idejo njegova zamisel govorne intonacije – glasbeni zapisi slišane pogovora, ki so vsebovali opis okoliščin in sklepanja o

čustvenem stanju govorca. Prvič je govorno intonacijo uporabil v kantati *Amarus*, ki tudi prva nakazuje stil odraslega skladatelja, v katerem je veliko avtobiografskih potez. Eno izmed takšnih del so miniature za klavir *Po zarostlém chodníčku* (Po zarastli poti) iz leta 1900, malo pred tem, ko se je vrnil k pisanju *Jenufe*.

Proti koncu leta 1901 se je Janáčkova hči odločila, da bi rada postala učiteljica ruščine, zato se je preselila k skladateljevemu mlajšemu bratu Frančišku v Sankt Peterburg, kjer pa je zbolela za tifusom in okrevala ravno toliko, da se je vrnila na rodno Moravsko, kjer je umrla leta 1903. Hčerina smrt je imela velik vpliv na dokončanje *Jenufe*, ki je bila zelo drugačna od vseh prej nastalih del.

Prvo premiero je opera doživela 21. januarja 1904, ko je bil skladatelj star 50 let. Istega leta je tudi prenehal s poučevanjem na Inštitutu in se posvetil skladanju in vodenju Orglarske šole, zavrnil pa je tudi delovno mesto direktorja Konzervatorija v Varšavi.

3.5. OD JENUFE DO USPEŠNEGA GLASBENIKA (1904–1917)

Janáček je naslednjo opero *Osud* (Usoda), ki je nastajala med letoma 1903 in 1907, ponudil na novo odprtemu gledališču na Vinohradyh v Pragi. Opera je bila v gledališču sicer sprejeta, a za časa skladateljevega življenja ni bila nikoli izvedena. Ta in naslednja opera, *Výlet pana Broučka do měsíce* (Izleti gospoda Broučka) sta imeli velike probleme zaradi libreta. Za opero Izleti gospoda Broučka je Janáček libreto povzel po delu Svatopluka Čecha. Po neprestanem popravljanju in prirejanju je praktično ustvaril svoj libreto, nato pa z ustvarjanjem opere začasno prenehal leta 1913.

V tem obdobju je Janáček razen oper ustvarjal predvsem zborovske in krajše orkestrske skladbe. Izvajanje teh skladb (*V mlhách*, *Piano trio*, *Šumařovo dítě...*) mu je omogočil Klub prijateljev umetnosti v Brnu. Najboljša so bila tri dela za moški zbor *Kantor Halfar* (1906), *Maryčka Magdónová* (1907) in *70.000* (1909). To so njegova zgodnja zborovska dela, ustvarjena za združenje Svatopluk. Njihovi teksti izhajajo iz zbirke *Slezské písně* (Šlezjske pesmi), pesnika Petra Bezruča, ki so na skladatelja imela globok socialni in patriotski vpliv.

Do svojega 60. leta je bil Janáček v Brnu že spoštovan kot skladatelj, aktiven folklorist in vodilni učitelj glasbe na Moravskem, drugod pa je bil bolj ali manj slabo poznan.

Leta 1891 so v Pragi izvedli njegov balet *Rákoš Rákoczy, Žárlivost* (zdaj kot samostojno delo) je bila izvedena prav tako v Pragi 1906. Svojo premiero je leta 1912 doživela tudi kantata *Na Solání Čerták*, najbolj obetavna pa je bila izvedba dela *Amarus*. Zdelo se je, da so

njegova zborovska dela tista, ki mu bodo prinesla slavo. Zborovsko združenje Smetana iz Brna je namreč izvajalo delo *Ah, vojna*, ki je del zbirke zborovskih del iz leta 1885. Združenje je nastopalo tudi v tujini in predstavljalo tudi delo *Maryčka Magdónová*, šlo pa je na turnejo vse do Rusije.

Janáček je končno postajal vse bolj uspešen. To mu je omogočilo, da sta se leta 1910 skupaj z njegovo ženo preselila v lastno hišo, ki se je nahajala na Kounicovi ulici, 1912 pa sta se, namesto da bi znova počitnikovala na Moravskem, odpravila na Jadransko morje. Za Janáčka je bil najpomembnejši trenutek zagotovo sprejetje *Jenufe* v Praškem Narodnem gledališču leta 1915. Opera je pozneje gostovala še na Dunaju, v Berlinu in drugih nemških mestih, veliko zaslug za to pa gre pripisati Maxu Brodu¹⁰, ki je napisal izredno pozitivno kritiko in jo objavil tudi v nemščini. Z Leošem sta sodelovala tudi pozneje, saj je prevedel večino njegovih tekstov, bila pa sta tudi dobra prijatelja. Janáčkov učenec in odličen pianist Rudolf Firkušný je nekoč dejal: »Brez Maxa Broda Janáček ne bi postal znan še vrsto let.« (Beckermann, 2003: 15).

Janáčku je ta dogodek prinesel nov zagon in zaupanje v svoje delo. Leta 1913 je v roke ponovno vzel *Let gospoda Broučka* in opero predelal z novim libretom, na koncu pa ji dodal še epilog.

Janáčkova slava je imela posledice tudi v njegovem zasebnem življenju. Zakon mu je po smrti hčere Olge postal skoraj nepomemben, in čeprav sta z ženo Zdenko vzpostavila nekakšen stabilen odnos, je ženo motilo skladateljevo zanimanje za druge ženske. Ena najodmevnejših afer je bila tista z Gabrielo Horvátovo (ki je igrala tudi vlogo Kostelničke). Janáček je, da bi svojo ljubimko videl pogosteje, odhajal v Prago in šel z njo tudi na počitnice, ta odnos pa je skladateljevo soprogo Zdenko spravljal v obup, poskusila je narediti samomor, a ji ni uspelo (Zemanová, 2002: 135). Leoš in Zdenka sta se leta 1916 neformalno ločila in živela vsak svoje življenje v skupnem gospodinjstvu.

3.6. MED LETOMA 1917 IN 1935

Med premierama *Jenufe* v Brnu in pozneje v Pragi Janáček ni skladal prav veliko, a se je po letu 1916 to obrnilo. Morda gre ponovni zagon, glede na to kakšen patriot je bil skladatelj,

¹⁰ Nemško govoreči Jud češkega rodu, ki je pozneje migriral v Izrael. Po poklicu je bil pisatelj, skladatelj in novinar. Bil je zelo dober prijatelj Franza Kafke, o katerem je pisal tudi biografije.

deloma pripisati nastanku Češkoslovaške leta 1918. Skladatelj je ta dogodek patriotsko vpletel v svojo opero *Izleti gospoda Broučka*, ki je bila posvečena takratnemu predsedniku T. G. Masaryku. Na podoben način sta nastali tudi dve orkestralni deli *Ballada blanická* (Balada gore Blaník) leta 1919, prav tako posvečena Masaryku ter *Taras Bulba* (1915–1918).

Dodaten razlog za Janáčkov skladateljski razcvet je bilo tudi njegovo prijateljstvo s Kamilo Stösslovo, ki sta jo zakonca Janáček spoznala leta 1917 v letoviškem mestu Luhačovice. Kamila in Leoš sta si dopisovala več kot deset let in iz njunih pisem lahko razberemo Janáčkov skladateljski razvoj, osebna razmišljanja in veliko o njegovem življenju. Skoraj 40 let mlajša Kamila je postala skladateljeva muza in navdih in čeprav ni bila ljubiteljica glasbe, jo je Leoš vedno znova vabil na koncerte. Na začetku sta bili celo Kamila in Zdenka prijateljici, ko pa je Zdenka ugotovila, kaj se resnično dogaja, tega ni mogla prenesti. (Zemanová, 2002: 218).

Leta 1917 je po srečanju s Kamilo nastal cikel skladb *Zápisník zmizelého* (Zapisnik izginulega) in že leta 1920 opera *Káťa Kabanová*. V pismih Kamili je Janáček povedal, da je glavni osebi v obeh operah poistovetil s Kamilo, enako pa je naredil v operi *Příhody lišky Bystroušky* (Lisička Zvitorepka) iz leta 1922 in *Věc Makropulos* (Zadeva Makropulos) iz leta 1925. Ko je imel kaj časa, je skladal še okrestrske skladbe (*Prvi Kvartet za godala, simfonično delo Donava, pihalni sekstet Mladost...*)

Kmalu po tem, ko je dopolnil 70 let, je prenehal z delom na Orglarski šoli v Brnu, to delo pa je nadomestil s poučevanjem kompozicije na Praškem konzervatoriju (1920-1925). Pridobil je tudi prvi častni doktorat Masarykove univerze v Brnu. Vse njegove nove opere so bile najprej izvedene v Brnu in kmalu potem tudi v Pragi. Celo prva, skoraj pozabljena opera *Šárka*, je bila v Brnu izvedena leta 1925. Vse opere so izšle tudi v natisnjenem izvodu. *Zadevi Makropulos* je sledil enoletni operni premor in Janáčkov najobsežnejše petstavčno orkestralno delo *Sinfonietta* (1926). V drugi polovici leta je dokončal še drugo znamenito delo *Hlaholská mše* (Glagolitska maša), katere besedilo je napisano v stari cerkveni slovanščini. Sledila sta koncert za klavir in osemstavčno delo *Říkadla* (Rime).

Janáček je kljub svoji starosti postajal vse bolj priznan skladatelj in leta 1927 je bil skupaj s Schönbergom in Hindemithom imenovan za člana Pruske akademije umetnosti (Drlíková, 2004: 113). Istega leta je skladatelj (končal 1928) pričel z delom na novi operi *Z mrtvého domu* (Iz mrtvega doma), v tem času pa je tudi njegov odnos s Kamilo postajal vse bolj intenziven. Pozimi je zaradi obnove stanovanj Zdenka želela, da Leoš nekaj dni

ostane pri Stösslovih. Med sprehodom s Kamilo sta namesto vikanja začela uporabljati tikanje, v pismih je Leoš začel pisati le svoje ime in ni več uprabil uradnega naslavljanja, Kamila pa se je začela podpisovati kot Tvoja Kamila. (Tyrrell, 2006) Kamila je končno sprejela njegovo ljubezen in pisma so prihajala vse pogostejše. Z drugim kvartetom za godala *Listy důvěrné* (Zaupna pisma) pa je ustvaril odo njuni ljubezni.

Že leta 1921 je Janáček v rodnih Hukvaldih kupil koč, kamor se je lahko umaknil pred mestnim vrvežem in prenatrpanim urnikom ter tako mirno ustvarjal. S krajem je skladatelj čutil močno vez in se tam počutil domače. Med enim izmed poletnih potovanj v svoj rodni kraj je staknil prehlad, ki pa se je razvil v težko pljučnico. 10. avgusta so ga odpeljali v najbližjo bolnišnico v mesto Moravská Ostrava¹¹, kjer je 12. avgusta leta 1927 umrl. Pogreb je potekal 15. avgusta v Brnu in je bil velik dogodek, kjer so izvajali tudi zadnje dejanje *Lisičky Zvitorepke* (Drlíková, 2004:119).

¹¹ Del današnje Ostrave.

4. JANÁČEK IN LJUDSKA GLASBA TER GOVORNA INTONACIJA

»Ne ljudska in umetna glasba, ampak primitivna in razvita. Ta dva toka sta leta tekla eden ob drugem, še več, stoletja. Takoj ko je drugi izgubil svojo smer se je k prvemu obrnil po pomoč...«¹² (Procházková, 1990: 124)

Nekateri poznavalci menijo, da se je skladatelj z ljudsko glasbo začel ukvarjati leta 1888, ko sta se mu pripetili dve življenjski »katastrofi«. Prva je bila Zeyerjeva zavrnitev uporabe besedila v operi *Šárka* in druga prenehanje delovanja glasbene revije *Hudební listy*. V njegovih delih med leti 1888 in 1893 je mogoče najti veliko karakteristik moravske ljudske pesmi, ki pa je postala tudi del njegovega skladateljskega stila. Janáček pa se z ljudsko glasbo ni začel podrobneje ukvarjati šele 1888, ampak že veliko prej.

Tako Štědroň kot Černohorská izključujeta dejstvo, da bi Janáček s svojimi študijami govorne intonacije začel leta 1879, kot je bilo zapisano v nekaterih študijah. Štědroň poudarja, da je v letih 1879–1880 Janáček študiral v Leipzigu in na Dunaju in da ne obstaja nikakršen Janáčkov članek ali drug dokaz iz leta 1879, ki bi dokazoval skladateljevo zanimanje za govorno intonacijo v tistem času. (Tyrrell, 2006: 479)

Procházková navaja, da so prve paralele med skladateljevo in ljudsko glasbo vidne že leta 1887 v cerkvenih pesmih, združenih z ljudsko pesmijo. Istega leta je Janáček oblikoval svojstven odnos do ljudske glasbe, ki je kazal, da je skladatelj živo ljudsko glasbo že veliko preučeval in prišel do zaključka, ki vsebuje kritično mnenje, ki je povezano s splošnimi načini harmonizacije in mehansko uporabo teorije deklamacije. To je bil čas, ko se je pojavila njegova ideja umetno zložene slovanske glasbe. Ideja je temeljila na poznavanju ljudske glasbe posameznih narodov in sintezi najbolj navdihujočih elementov (Procházková, 1990: 123).

Skladatelj se je z ljudsko glasbo srečeval že v času svojega otroštva v rodnih Hukvaldih. Vendar ni mogoče reči, da se je zanjo zanimal že tako zgodaj, saj ni nobenih oprijemljivih virov (v skladbah v letih 1873–85 je sicer zaznati velik vpliv Křížovskega), pa tudi dejstvo, da je bil od svojih korenin »odtrgan« že pri 11 letih, nam ne pomaga. Tako lahko le predvidevamo, da ga je ljudska glasba takrat že zanimala. Janáčku je pri njegovem zanimanju zagotovo pomagala Sušilova zbirka Moravskih ljudskih pesmi, ki mu je bila dostopna v samostanu v Starem Brnu, in bližnji odnos s Pavlom Křížovským. Ko je skladatelj začel z

¹² Cit. po Procházková, 124.

delom v združenju Svatopluk in pomagal pri Besedah, se je njegovo znanje tudi okrepilo. Zagotovo je bil najpomembnejši faktor pri spoznavanju in raziskovanju ljudske pesmi Janáčekov stik s Františkom Bartošem, zbirateljem ljudskih pesmi in raziskovalcem. Ko se je Janáček pridružil zaposlenim na gimnaziji leta 1886, je njun odnos postal še bolj tesen. Oba sta sodelovala pri pripravi etnogafske razstave leta 1895 in kot rezultat njunega sodelovanja je pri razstavi nastalo delo *Národní písně moravské nově nasbírané* (Moravske ljudske pesmi – Na novo zbrane). V stiku sta ostala vse do leta 1906, ko je Bartoš umrl (Tyrrell, 2006: 340-41). Med predstavitvijo zbirke je Janáček publiki prebral okoli 90 kratkih govornih intonacij, da bi s tem pokazal, kako blizu sta si moravski pogovorni jezik in moravska ljudska pesem. Janáček je proti koncu leta 1886 napisal recenzijo dela Ludvíka Kube Slovanstvo v svojih pesmih, ki je obsegala kar 10 strani s podrobnimi komentarji, v njej pa najdemo tudi košček Janáčekove osebne informacije: »V mestu Vnorovy, ki leži na slovaški strani Morave, ljudje radi pojejo; užival sem v poslušanju pesmi iz daljave, ki so jih peli mladi ljudje, medtem ko so se kopali, še posebej poleti, pozno v sobotne noči. Stal sem tako daleč, da sem vohal konzonante, posebej v dolgih notah, samo na mestih, kjer so bile note očitno prekinjene. Bil je zanimiv pojav. Še danes se spominjam neverjetno lepega tona melodije takšne pesmi. [...] Komaj sem čakal jutro, ko sem na kup poklical dobro znane pevke iz okrožja in jih prosil, naj ponovijo melodijo, ki sem si jo zapisal prejšnji večer. In neverjetno – komaj sem jo prepoznal. [...] Očitno je bilo, da so na odprtem podeželju pele drugače, kot v mali, natlačeni sobi, kjer sem jih opazoval. – Od takrat sem si zapisoval pesmi iz daljave in prikrito; in prepričan sem, da sem si vedno zapisal najboljšo varianto.« (Tyrrell, 2006: 341)

Melodija, o kateri Janáček govori, je pravzaprav začetek pesmi *Ó láska* za moški zbor. Janáček je svoje zanimanje za ljudsko glasbo kmalu razširil tudi na druge slovanske narode. Tako se je posvečal ruski in ukrajinski ljudski pesmi in lahko bi rekli, da slovanski pesmi nasploh. (Holý, 1983: 105)

4.1. ZBIRANJE MATERIALA IN RAZISKOVANJE LJUDSKE PESMI

Janáček se zbiranja in raziskovanja ljudske pesmi nikoli ni lotil zgolj z znanstvenega vidika, ampak jo je vedno poskušal uporabiti tudi v skladateljski in izvajalski praksi. Ni se osredotočil na raziskovanje ljudske pesmi v okolici Brna, ampak se je večkrat vračal na področje dveh okrajev: Valašsko (skrajno vzhodno ozemlje Moravske) in Slovácko (južna in JV Moravska, tudi Moravské Slovácko), oba okraja mejita na Slovaško, podajal pa se je tudi

v Šlezijo ali na Slovaško. Zanimala ga je tako ljudska pesem kot ljudski inštrumenti (cimbalom, dude...). Leoš je bil eden prvih, ki je notiral ljudsko glasbo ansamblov, ki so jih sestavljali vsaj trije inštrumenti: hudec (pomen besede je sicer ljudski glasbenik, a v tem primeru prva violina), kontráš (druga violina, ponavadi spremljala ali igrala kontrapunkt) ter violončelo ali kontrabas. Včasih so se ansamblom pridružili še ena violina, klarinet ali cimbalom. (Tyrrell, 2006: 343)

Svojih zapisovanj se je skladatelj lotil zelo sistematično. Na terenu je zapisoval, kar si je zapomnil, nato pa je zapiske prepisal in jim dodal podrobnosti izvajalcev, prizorišča in nadaljnja razmišljanja (npr. analizo strukture, podobne verzije...). Janáček v tem pogledu ni bil napreden etnomuzikolog svojega časa. Z Edisonovim fonografom si je pri raziskovanju začel pomagati leta 1909 in je bil eden prvih, ki ga je uporabljal v ta namen. Voščeni valji, na katere je snemal, še vedno obstajajo, narejeni pa so bili tudi posnetki, ki so dostopni javnosti. Skladatelj se je trudil, da bi v svoje raziskovanje zajel ne le glasbo in petje, ampak tudi ples, vse skupaj pa je želel umestiti v neko naravno okolje, iz katerega je glasba prihajala. Za posnemanje plesa in okolja si je pomagal s fotografiranjem, velikokrat pa se je, kot pravi Smetana, posvetoval s svojo ženo Zdenko, ki naj bi bila odlična plesalka. (Smetana, 1948: 18)

Jarmila Procházková v svojem pregledu Janáčkovega procesa zaključi, da je bil sicer nenatančen pri označevanju tonalitete, je pa hitro prepoznal uporabo neznačilnih modusov in simultano uporabo različnih not (v vokalni in instrumentalni spremljavi). (Procházková, 2004: 20-26) Posebno napreden je bil skladatelj s svojim pristopom do mikrotonalnih variacij; zvišanje ali znižanje je notiral kot tonalni pojav in ne kot pomanjkljivost izvajalca. Ljudskih pesmi tudi ni poskušal prisiljeno zapisati v nekem ustaljenem ritmičnem načinu. V zadnjih letih raziskovanja ljudske glasbe se je posluževal merilnih metod, in tako si je za zapis ritma pomagal tudi s Hippovim kronoskopom, da bi z njim lahko natančno izmeril ritem. Zbiranje je bilo drago zaradi uporabe raznih naprav, prekinila pa ga je tudi prva svetovna vojna. Z zbiranjem ljudskih pesmi je skladatelj zaključil leta 1917.

4.2. PISANJE O LJUDSKI GLASBI

Pomembna za zbiranje materiala sta bila skladateljeva pozicija direktorja Delavskega komiteja za češko ljudsko pesem na Moravskem in v Šleziji (od 1905) ter položaj direktorja v Narodnem inštitutu za ljudsko pesem (1919 -1928).

Kljub temu, da je največ raziskovanja in zapisovanja opravil ravno v letih 1883-1894 je v tistem času nastalo najmanjše število člankov, ki se tičejo prav te tematike (le 14), medtem ko je v letih 1895–1918, ko je bil na vrhuncu umetniškega ustvarjanja, napisal 18 člankov in od 1918 naprej še nadaljnjih 19. (Holý, 1983: 107)

Njegovo najobsežnejše delo, izdano posthumno, je prva znastvena zbirka *Moravske ljubezenske pesmi*, ki ima okrog 2000 strani. S svojim raziskovanjem in pisanjem ni želel le zbirati zase, ampak se je kot direktor Narodnega inštituta za ljudsko pesem dobro zavedal, da je z izsledki potrebno izobraževati tudi širšo javnost. Prav tako ljudske pesmi in glasbe ni dojemal kot neka statična dejstva ampak je pozornost namenjal tudi interpretom, psihologiji ljudi in okolju, v katerem je pesem nastala.

4.3. LJUDSKA GLASBA V KOMPOZICIJAH

Prva dela iz let 1873–1885 so v bistvu imitacija del Pavla Křížovskega. Gre za zborovske skladbe, katerih besedila je sicer vzel iz ljudskega okolja, melodije je priredil po svoje, uporabil pa je tudi le nekaj značilnih ljudskih ritmičnih vzorcev. Leta 1887 je Janáček razvil svoj odnos do ljudske glasbe, v tem času pa je začel razmišljati tudi o ideji o slovanski glasbi. Skladatelj ni bil zgolj zbiralec, ampak je zbiranju ljudskih pesmi posvetil ogromno časa in jih preučeval kar najbolj do potankosti. Zagotovo je bil eden izmed pomembnejših dogodkov Etnografska razstava v Pragi leta 1895, kjer je aktivno sodeloval.

Na začetku skladateljske poti se je skladatelj osredotočil predvsem na moravske ples in instrumentalno glasbo, skupaj z opisom ljudskih plesov. Ker je našel način, s katerim je ljudske ples lahko prirejal, je ljudsko glasbo lahko združil in vkomponiral v klasične kompozicijske sheme. Tako so nastali *Valaški plesi*, balet *Rákos Rákoczy* in opera *Začetek romana*, ki sicer vključujejo ples in pesmi iz ljudskega okolja, a brez večjih sprememb. Janáček je kmalu ugotovil, da bo brez sprememb ljudsko pesem težko uporabil za dramaturško glasbo. Tako je npr. opera *Jenufa* sicer napisana v ljudskem, vaškem okolju, a je zanjo izbral libreto, ki je dramsko besedilo v prozi, kar je imelo bistven pomen v njegovem nadaljnjem ustvarjanju. Tekom pisanja opere se je skladatelj osredotočil na nekakšno raziskovanje o »sestavljani pesmi«, kar ga je pripeljalo do tega, da je začel iskati paralele med peto in govorjeno besedo. Iz te raziskave se je razvila teorija intonacije govora, ki je bila dokončno oblikovana leta 1901 v knjigi *Moravske ljudske pesmi*, pri kateri je sodeloval s Františkom Bartošem (Procházková, 1990: 123). Govorna intonacija za skladatelja ni

pomenila zgolj mehničnega posnemanja govorčeve intonacije, ampak jo je uporabljal kot material za raziskovanje psihološkega aspekta človeške osebnosti.

4.4. GOVORNA INTONACIJA

John Tyrrell v svoji knjigi o Janáčku pri poglavju govorne intonacije izpostavi problem prevajanja tega termina v angleščino. (Tyrrell 2006, 478)

Kako pa je s prevodom v slovenščino? V originalu je skladatelj uporabljal sintagmo *nápěvky mluvy*. V slovarju češkega knjižnega jezika najdemo tole geslo: »**nápěvek -vku m.** (6. mn. -vcích) hud. melodický prvek, intonace řeči, zvl. lidové n. citově zabarvené, chápaný Leošem Janáčkem jako prvek mající hudební hodnotu; řidč. kniž. melodie vůbec: zapisovat n-y; - n. violy (Nezv.); osobitý n. (Pujm.)« (SSJČ, 1989). Kot vidimo, češki slovar poudari, da gre za termin, ki ga je "izumil" Janáček in omenja tudi besedno zvezo *intonace řeči*, kar v prevodu v slovenščino res pomeni intonacija govora oz. lepše poslovenjeno govorna intonacija. V Janáčkovih besedni zvezi *nápěvky mluvy*, ima druga beseda naslednji pomen: »**mluva** *f* govor, jezik, govorica«. (Škerl, 2008: 225) Če prevajalec ne bi bil pozoren na geslo v SSJČ, bi besedno zvezo lahko hitro prevedel kot melodija govora ali govorna melodija, a se je v muzikološkem izrazoslovju ustalil izraz govorna intonacija, ki je tudi bolj pravilen za opis Janáčkovskega fenomena. Precej zanimivo je, da je skladatelj namesto besede melodija uporabil češko različico te besede. S tem je najbrž želel poudariti slovanski izvor besede in tudi slovanski izvor glasbe ter njegov purizem¹³.

Vainiomäki v svoji dizertaciji navaja besede Otakarja Nováčka¹⁴, ki govorno intonacijo opredeljuje takole: »Govorna intonacija mora biti zapisana na licu mesta, zapisovalec pa mora biti pozoren na okoliščine, ki so z njo povezane. Gre za osebo ki govori, kretnje, prostor, čas itd. Nato je potrebno zagotoviti točno notacijo in govorno intonacijo izmeriti s Hippovim kronoskopom, ker je trajanje odraz hitrosti miselnih procesov.« (cit. po Vainiomäki, 170)

Jiří Fukač v Slovarju češke glasbene kulture pod geslom *nápěvky mluvy* navaja sledeče: »Iz Janáčkovih pripovedovanj ni mogoče izpeljati točne definicije: v osnovi je Janáček melodično-ritmično strukturo človeške govorice uporabljal za razlaganje psihičnega stanja, počutja, situacije in okolja, drugič je spet govoril o melodijah v povezavi z zvoki narave.

¹³ Puristi so velikokrat zahtevali izumljanje domačih besed za tujke.

¹⁴ Češki muzikolog in pisec, ki je bil rojen in je deloval v Brnu.

Janáček je pogosto opozarjal na odnos melodij z realnim motivom (v članku *Váha reálních motivů* iz leta 1910 trdi, da so dano govornico najboljše zajame govorna intonacija; z njeno pomočjo se v delo vključi narodni glasbeni element, ki ne ovira skladateljeve edinstvenosti), v nasprotju pa so mu instrumentalni motivi, ki jim z dodajanjem besed pridamo narodni izraz in naravo, tako da je njihova struktura melodična in ritmična.« (SČHK, 595)

Kot navaja Tyrrell, je govorna intonacija sama po sebi enostavna. Gre za to, da je bil Janáček na trenutke presenečen nad delčki pogovorov okrog njega in prav tako tudi nad zvoki iz narave. Tako jih je ponavadi zapisal v svoj zvezek. Notirana govorna intonacija je bila sestavljena iz kratke izgovorjene fraze z ustrezno 'melodijo' in zapisana v ustaljeni notaciji, iz katere je bila razvidna višina, ritem in včasih celo drugi parametri kot npr. dinamika. Redko je zapisu dodal tudi komentar o zunanjih okoliščinah, v katerih se je govor dogajal. Janáčku je govorna intonacija pomenila vpogled v govorčevo razmišljanje in čustveno stanje. (Tyrrell, 2006: 478)

Pri skladatelju kljub temu ne gre za to, da bi hotel le glasbeno zapisati govor, saj je govor povsem drugačen od petja. Tudi če se trudimo zapeti eno izmed notiranih intonacij, se zgodi, da najbrž zapojemo nekaj precej različnega od tistega, kar je slišal skladatelj. Pri Janáčkovem delu gre za stilizacijo, ki pomaga pri predstavitvi karakterja govorca in izgovorjene fraze in pade na preizkusu znanstvenega dokazovanja, česar pa se je skladatelj dobro zavedal. »Nikar ne pojte govorne intonacije.« (cit. po Tyrrell, 478)

Pomembno je, da vemo, da govorna intonacija Janáčku ni služila kot le kot nek surov material za njegove kompozicije. Res je, da ga je tako uporabil v nekaj (a zelo redkih) primerih, ko je nehote slišal pogovor in iz njega ustvaril krajšo skladbo. Tudi sam skladatelj je o tem, da bi tisto skrivnostnost, ki jo ima govorna intonacija, vzel in iz nje »zložil« svoje delo, mislil, da bi s tem iztrgal ljudem duše, zato se tega ni posluževal. Res je, da je ves čas iskal povezave med jezikom in glasbo, zato je tudi posvetil toliko časa raziskovanju in terenskemu delu.

5. JANÁČKOVE RAZISKAVE ČLOVEŠKEGA GOVORA, NJEGOVI PREDHODNIKI IN PRIMERJAVA S SODOBNO FONETIKO

Skladatelj je preučevanju in zapisovanju ljudske glasbe, ki ga je tako fascinirala, posvetil veliko svojega časa. Z dolgoletnim preučevanjem je našel način, kako intonacijo ljudskega govora vpeljati v umetno ustvarjena klasična dela. Pri tem je imela govorna intonacija velik vpliv, zato je pomembno, da se skladateljevega načina dela in pomena govorne intonacije v Janáčkovih operah zaveda tudi prevajalec, ki libreto prevaja.

Janáček je razlikoval tri kategorije govorne intonacije: 1) osnovno, 2) razširjeno in 3) prečiščeno z notacijo (Štědroň, 1973: 173).

OSNOVNA GOVORNA INTONACIJA: gre za izraz splošnega razpoloženja, pri katerem ne prevladujejo niti jeza, zagrenjenost, niti ne žalovanje ali posmehovanje.

RAZŠIRJENA GOVORNA INTONACIJA: izhaja iz čustvenega dožemanja situacije in velikokrat vsebuje besede, ki to izražajo (všécko, ták)

PREČIŠČENA GOVORNA INTONACIJA: je dosežena potem, ko se je mreža posredovanih sekundarnih tonov, ki zamaskirajo širši obris govorne intonacije, zmanjšala¹⁵.

Kot pravi Štědroň, naj bi bil Janáček zmožen izločiti „rdečo nit“ iz govornih intonacij s pomočjo svojega absolutnega posluha in naj bi melodije nato zapisal kot notacije. Janáčka niso zanimale osnovne, navadne govorne intonacije, ki niso izražale veliko o govorčevi notranjosti in niso izražale nikakršnega navdušenja ali čutenja.

Zelo redko najdemo podobne govorne intonacije, ki so podobne ena drugi, še posebej v ljudskih pesmih, kar tudi pojasni tako velike razlike med vsakdanjim govorom in pesmijo. Ritmični in melodični obris govornih intonacij se spreminja s pomočjo subjektivnih lastnosti govora. Vsak človek drugače artikulira določene besede, na svoj način, in jih tako oskrbuje z individualnimi karakteristikami melodičnih kadenc in barve vokala (Černohorská, 1958: 131).

In prav te karakteristike Janáček poimenuje govorne intonacije. Dodatno težavo pri razvrščanju povzročajo še dialekti in njihova raznolikost. V vsakem dialektu govorci namreč drugače naglašajo besede, govorijo z drugačno melodijo, lahko se beseda krajša, a pri teh spremembah ne prihaja do spremembe notranjih stanj govorcev, zato Janáček različne dialekte uvršča med osnovno govorno intonacijo.

¹⁵ Štědroň ne navaja točnega vira, iz katerega je vzel Janáčkovo razmišljanje.

Janáček je v reviji *Hlídká* leta 1906 objavil članek z naslovom *Rozhraní mluvy a zpěvu*¹⁶ (Meja med govorom in petjem). V njem opisuje in raziskuje osnovno govorno intonacijo in podaja točnejše primere iz vsakdanjega življenja in njegove lastne prakse. V začetku članka piše: »Potrebovali bi knjigo osnovnih govornih intonacij. Melodijo češkega govora bi na ta način ohranili za bodoče generacije. To bi bil slovar notacij živega češkega jezika, ki bi vseboval vse melodije oz. govorne intonacije, ki jih češki jezik lahko izrazi.«¹⁷ (Janáček, 1906: 241)

V članku navaja primer z gospo Úprko, ki je bila slikarka in skladateljeva prijateljica. »Ko je gospa Úprka slikala mojo leseno skrinjo, je govorila o barvah.«



Slika 1: "...mešane barve..."¹⁸ (Vainomäki, 2012: 166)

Janáček navaja: »Pogovor je bil tih in miren. Nisem je želel motiti pri delu. Temu pravim osnovna govorna intonacija. V njej ni trpkosti niti zlobnega tona, ne posmeha, niti žalosti. Besede izgovarjamo skoraj brez sprememb in naglasov, če jih uporabljamo preden gremo spat ali pa ko vstanemo. Kogarkoli srečate, vam bodo vsi povedali ime župnika na enak način. V tem se kaže, kako so osnovne govorne intonacije splošne.«

Gospa Úprka je rekla:



Slika 2: "...v Veselem (na Moravskem)..." (Vainomäki, 2012: 166)

Janáček nadaljuje:

»Z osnovno govorno intonacijo imena se ne prosi, ne ukazuje in ne laska. Je odmev imena vsakega predmeta, ki se ga je prenašalo skozi stoletja. Njegova točna intonacija zadovolji uho, medtem ko nas na drugi strani deformacija skozi usta tujca lahko užali. Je zaklad jezika

¹⁶ Spodaj citirano besedilo sem iz izvirnika prevedla Ema Horn.

¹⁷ Objavljeno v *Hlídká*, letnik 23, št. 4

¹⁸ Janáček navaja še tri dodatne primere, v katerih nakazuje isto stvar.

– neopaženi zaklad. Obstajajo osnovni proporci v dolžini posameznih zvokov, ki so v skladu z naravno dolžino samoglasnikov in soglasnikov. Vsak idiom je urejen na svoj način in je razumljiv celotnemu narodu. K njemu vsak nekaj prispeva. Specifična intonacija je značilna za vsako starost, vsako generacijo – vsako skupino ljudi.

Takšna govorne intonacije so izražene v določenih oktavah in določenih intervalih. So človekova lastnost; so normalna govorica človeka. Človek pa jih lahko zataji in skrije – tako mora spremeniti barvo in lego glasu, kar pomeni da spremeni svojo govorno intonacijo.

Individualnost je tako kot neposrednost lastnost osnovne govorne intonacije.

Spadajo v najbližje okolje in so njemu tudi podrejene.

Razvile so se v zdravem življenjskem duhu, ki ga ne bodo zapustile.«

Janáček v članku še pravi, da so osnovne govorne intonacije manifestacija običajnega načina življenjskega razpoloženja. Zanimivo je, da meni, da sicer ne spadajo v obdobje učenja govorjenja. Za primer vzame govorno intonacijo štiriletne Lídke in pokaže kako se razlikujejo od osnovnih.



Slika 3: "...to je fant..." "...to je trobenta..." (Vainiomäki, 2012: 167)

»Osnovne govorne intonacije se pojavljajo sredi vsakdanje življenjske energije toda iz nje pritegnejo tudi strast. Tudi ko oseba citira nekoga drugega, se melodija intonacije spremeni glede na čustveno stanje, povezano z vsebino besed.«



Slika 4: "...rekel je, da me bo ubil!" (Vainiomäki, 2012: 164)

Za zgornji primer je Jánáček v svojem članku rekel, da je precej drugačen od osnovne govorne intonacije, saj je ženska, ki ji je moški grozil, zaprepadena in že izraža svoje čustveno stanje, zato tudi odstopa od običajnega. (Janáček, 1906: 244)

Podobno je z naslednjim primerom, ki opisuje skrivalnice dveh deklet. Lídkino klicanje Alžbete (daljše notne vrednosti) prav tako ne sodi v osnovno govorno intonacijo.



Slika 5: "... Kaj je? ... Alžběta!" (Vainiomäki, 2012: 167)

Še en primer, ki ga skladatelj navede v članku, prav tako kaže, da ne gre za osnovno govorno intonacijo. Gre za to, da gospa nestrpnost ogovori voznika tramvaja, saj ne ve točno, na kateri postaji mora izstopiti. Negotovost se lahko razbere tudi iz notacije, ki jo je naredil Janáček.



Slika 6: "Gospod?" (Vainiomäki, 2012: 167)

V naslednjem primeru Pražanka kara svojega otroka:



Slika 7: "... temu se reče ubogljivost?" (Vainiomäki, 2012: 168)

Leoš Janáček pri zadnjih dveh primerih (in dveh dodatnih v članku) poudarja, da lahko čutimo in slišimo, da ne gre za osnovno govorno intonacijo. Omenja tudi, da je človek zelo težko ves čas enako razpoložen, še posebej pa tako, da s svojo govorico ne izraža, kar se dogaja v njegovi notranjosti. Če bi želeli obdržati enako razpoloženje, in s tem govorno intonacijo, naj bi se človek večkrat znašel v podobni ali enaki situaciji. Ta bi ga privedla do tega, da po določenem času postane ravnodušen, s tem pa bi se obdržala tudi njegova govorna intonacija.

Kot navaja Černohorská (1985: 143), naj bi Janáček govorno intonacijo velikokrat klasificiral na podlagi Wundtovih¹⁹ čustvenih kontrastov: veselje – žalost, vznemirjenje – sprava, napetost – sprostitve, najpogosteje pa je skladatelj uporabljal drugega od navedenih parov, iz njega pa je nato izpeljal preostala dva para. Na podlagi uprabe klasificiranja govornih intonacij po njihovih psiholoških kvalitetah in pogostega sklicevanja na Wundta je vidno, da je skladatelj za svoje raziskave želel imeti znanstveno podprto zaledje kot nekakšno psihološko-glasbeno teorijo, a se je kljub temu zavedal, poudarja Černohorská, neustreznosti in neujemanja njegovih raziskav in zaključkov.

5.1. JANÁČKOVİ PREDHODNIKI IN FONETIČNE LASTNOSTI JEZIKA

Janáček ni bil prvi skladatelj, ki se je ukvarjal z govorno intonacijo. Štědroň v svoji knjigi kot Janáčkovske predhodnike, ki naj bi uporabljali govor kot glasbeni vir (Štědroň, 1968: 146), navaja Rousseauja, Herderja, Wagnerja, Spencerja in Musorgskega. Dahlhaus (1985: 19) se obrača k 18. stoletju kot dobi, ki je iskala model za glasbeno imitiranje govornih intonacij v hipotetičnem »primarnem jeziku.« Pod tem pojmovanjem, kjer so primarni jezik vodila čustva bolj, kot da bi bil determiniran na podlagi nekega koncepta, Dahlhaus omenja Hegla, ki govori o »kadenčnem vrivanju«, ki le malo sledi Rousseauju in Herderju.

Tiina Vainiomäki v dizertaciji, v kateri se posveča Janáčku in njegovim delom ter se podrobno osredotoča na govorno intonacijo, omenja, da je poslušalstvo najbrž bolj seznanjeno z Beethovnovim kot Janáčkovim vpletanjem govorne intonacije v svoje skladbe. Pri tem omenja Otakarja Nováčka, ki se ustavi pri Beethovnovem *Godalnem kvartetu op. 153* in njegovi temi *Es muss sein*. Po mnenju Karbusickega pa ti motivi ne odražajo govora drugih oseb in njihovih psiholoških stanj, temveč gre za skladateljevo introspektivo. (Vainiomäki, 2012: 163)

Na področju češkega jezika se je pesnik Jan Neruda ukvarjal z dokumentarnim opazovanjem praške pogovorne češčine. Leta 1874 je tako nastala študija *Něco z pražské češtiny* (Nekaj iz praške češčine).²⁰ Neruda navaja primer slengovskega govora praških delavcev, imenovanih *Pepíci*.²¹

¹⁹ Eden glavnih psihologov časa, v katerem je živel Janáček in eden izmed ustanoviteljev moderne psihologije.

²⁰ Objavljeno v *Studie krátké a kratší*, ur. F. Vodička, št. I, Praga 1955: 158–162.

²¹ Na Češkem so bili to prebivalci nižjih slojev večjih mest, še posebej Prage. V slovenščini ima podobne konotacije beseda pepček.



Slika 8: Ne poznaš me! To veš! (Vainiomäki, 2012: 163)

Jezik je sistem znakov, ki ga uporabljamo kot temeljno sredstvo za sporazumevanje, deljenje čustev in razpoloženj, deljenje informacij... Tudi Leoš Janáček je bil fasciniran nad njegovo raznovrstnostjo, predvsem pa ga je zanimal način, kako bi govor, uporabljen na Moravski Slovaški, prenesel v svoje opere in tako ne le orisal okolja, v katerem se opera odvija ampak tudi predstavil karakterje oseb. Tako je začel uporabljati termin govorna intonacija. Za samo razumevanje koncepta je pomembno razumevanje fonetično-fonološke strukture češkega jezika.

Češčina sodi k jezikom, v katerih ima stavek neko stabilno zvočno karakteristiko in predstavlja zvočno enoto, ki jo lahko opišemo s pomočjo t. i. suprasegmentalnih pojavov jezika, kar je sicer ustaljen pojem sodobne lingvistike.

Gre za način organizacije zvokovne oblike jezika, ki nastaja, saj je govor kot koherentni zvok, ki je tekom govorjenja spremenjen na različne načine. Ker je jezik sam strukturiran hierarhično, so tako organizirane tudi zvočne kvalitete. Na podoben način deluje tudi petje, pri katerem lahko en ton zapojemo z drugačno artikulacijo ali ritmom in s tem spremenimo barvo tona.

Osnovne lastnosti zvoka so višina, dinamika, trajanje in barva zvoka. Značilno je, da je uporaba teh sredstev zelo kompleksna, saj se več sredstev lahko med seboj dopolnjuje in ni nujno, da uporabljamo le enega. Druga značilnost je ta, da gre pri uporabi sredstev bolj za princip kontrasta, saj uporabnik jezika med govorjenjem spreminja višine, kakovost, moč zvoka idr. Pri pojasnjevanju in opisu suprasagmentalnih pojavov ne gre le za karakteristične lastnosti govora, ampak tudi za lastnosti, ki izhajajo iz tehnike govora (dihanje, artikulacija...). (Palková, 1997: 148)

Zgoraj navedenih lastnosti se je zavedal tudi Janáček. V govoru in glasbi je našel povezavo, ki jo je uporabil v svoji govorni intonaciji in tako v glasbo vpletel govor in ga poskušal ohraniti v čimbolj primarni obliki.

Obstajajo razni opisi suprasegmentalnih lastnosti jezika. Palková omenja prozodično analizo J. R. Firtha²², ki razlikuje dva osnovna tipa enot – fonološkega (konzonante in vokali) in prozodičnega, kar je vse, kar presega elementarni segment. N. S. Trubeckoj deli fonološka nasprotja na vokalne, konzonantne in prozodične. R. Jakobson razlikuje inherentne (lahko jih ugotovimo že v samem segmentu) in prozodične (prepoznamo jih le s primerjavo enega segmenta zloga z drugimi) značilnosti.

Splošno Jakobson razlikuje tri vrste prozodičnih značilnosti: potek višine tona, moč in kvantiteto. Tako Palková kot Jakobson uporabljata termin višina tona, medtem ko lahko moč tona pri Jakobsonu razumemo kot dinamiko, kvantiteto pa kot barvo zvoka. Palková se je v tem primeru veliko bolj približala glasbenim lastnostim zvoka, pri katerem ima barva zvoka velik pomen.

K. L. Pike²³ govori o intonančni analizi, ki skuša opisati suprasegmentalne zvočne kvalitete jezika kot koherentno zaporedje diskretnih enot. Ta opis, ki se opira na shematični opis intonacije je danes uporabljen v veliko jezikih (vključno s češčino), toda nastajajo problemi s shematičnostjo in iskanjem povezav s tradicionalnimi pojmi prozodije²⁴.

5.2. ZLOG

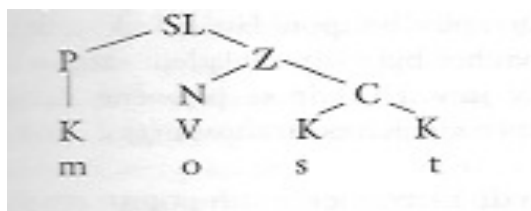
Zlog je osnovna strukturna enota vezane besede (govora), najmanjša realna enota pri tvorjenju govora in pri percepciji. Zlogi so tvorjeni z nizanjem segmetov, ki so razvrščeni na podlagi zvočnih principov. Osnovna zvočna lastnost, s katero povezujemo zlog, je sonornost (zvočnost), ki skladatelju omogoča uglasbitev besed.

Vsak zlog vsebuje tri osnovne dele. Jedro, ki predstavlja zlogovni vrh, ki je samoglasnik, tj. najbolj zvočni del in je pogoj, da zlog obstaja. Tu sta še dela, ki za tvorjenje zloga nista nujna in sicer preatura, ki je soglasnik ali soglasniška skupina, ki se nahaja pred jedrom in koda, ki je prav tako soglasnik ali soglasniška skupina, ki pa stoji za jedrom in zlog zaključuje. (Palková, 1997: 152)

²² Angleški lingvist 20. stoletja, ki se je ukvarjal s prozodijo in fonologijo.

²³ Ameriški lingvist in antropolog, uvrščamo ga v Bloomfieldovo lingvistično šolo.

²⁴ Prozodija je nauk o dolžini zlogov in o naglaševanju v verzu.



Slika 9: Most, struktura zloga: SL=zlog, P=praetura, Z=osnova, N=jedro, C=koda

Glede na to, kako se zlog zaključi, ločimo odprte in zaprte zloge, kar je odvisno od tega, ali vsebuje kodo ali ne. Zlogi brez kode so odprti, zlogi s kodo pa zaprti. V nekaterih jezikih se je kot osnovno za analizo zloga uveljavilo trajanje zloga. Gre za „močne“ (dolge) in „šibke“ (kratke) zloge. Za merjenje dolžine se je uveljavil izraz mora, ki traja kot šibek zlog, močni zlogi pa so tisti, ki so daljši kot ena mora.

Za uglasbitev besedila v operi je poznavanje lastnosti zloga pomembno. Jedro, kot najbolj zvočni del zloga je tudi najbolj speven v glasbenem smislu. Tako je jedro velikokrat tudi glasbeno najbolj razgiban del besede, saj pevec zaradi artikulacije veliko lažje poje melodijo na vokal kot na konsonant. Prav tako je za uglasbitev besedila pomembna tudi dolžina zlogov. Daljši kot je zlog, bolj razgibano in kompleksno melodijo lahko vsebuje, medtem ko na krajših zlogih skladatelj težko „gradi“ melodijo.

5.3. BESEDNI NAGLAS

Nekdaj je bil pojem naglas razumljen kot poudarek določenega zloga, do česar je prišlo z njegovim ojačanjem. Analiza je pozneje pokazala, da je poudarek odvisen od celotnega kompleksa zvočnih lastnosti (višina, kakovost, trajanje....), pri čemer je pomemben kontrast med zlogi. Ponekod zaradi težav, ki so nastale s pojavitvijo stabilne zvočne karakteristike za besedni naglas, ločijo naglas in poudarek.

V glasbi se naglas kaže v poudarjenih delih besede, ki so ponavadi višji od preostalega dela besede. Skladatelj lahko za poudarek uporabi drugačne ritmične vrednosti, drugačno dinamiko, artikulacijo... Ta in druga sredstva je v svojem delu uporabljal tudi Janáček.

Poudarek je realen zvočni poudarek, ki ga lahko razločimo objektivno v določeni povedi; najpogosteje je karakteriziran s pomočjo melodije, kot na primer poudarek zaradi spremembe višine tona.

Koncept, ustvarjen na podlagi kompleksne intonančne analize povedi, uporablja pojem naglas, pojem poudarek pa se v njem lahko pojavlja kot označevanje najmanjše enote intonančne strukture ali enega njenih tipov. (Palková, 1997: 158)

5.4. STAVČNA INTONACIJA

Stavčna intonacija ustvarja stavčno prozodijo. Osnova za intonacijo je potek višine tonov v stavku ali njegovem delu – to so melodične spremembe glasu, ki jih uporabnik jezika smatra za del povedi.

Intonacija spada med univerzalne karakteristike strukture jezika in v vseh jezikih (so)ustvarja pomen določenih slovničnih skladenjskih struktur. V češčini npr. uporaba padajoče ali naraščajoče kadenca razlikuje povedni stavek od vprašalnega (enako je tudi v slovenščini). Intonacija je v veliki meri osnova za percepcijo povedi in je tako namenjena doživanju slušalca.

Zvočna kvaliteta, ki vpliva na doživanje je višina osnovnega tona, toda ta ne vpliva ne doživanje ločeno od ostalih zvočnih kvalitete – do določene mere lahko na doživanje vpliva tudi jakost osnovnega tona, sprememba trajanje ali barva glasu. Zato se ponekod v opisu razlikujeta dva pojma: **intonacija in melodija**.

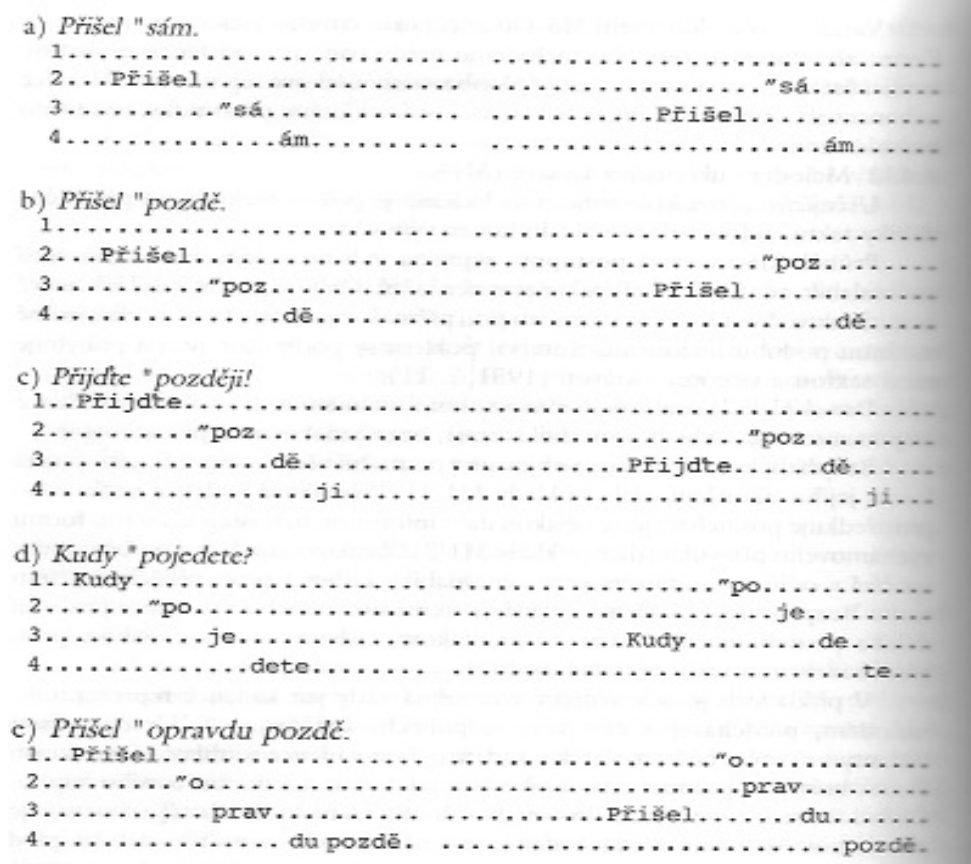
V tem kontekstu intonacija pomeni kompleksno zvočno kvaliteto (kamor spadajo predvsem tonske in kakovostne spremembe), melodija pa pomeni potek višine osnovnega tona (v tem primeru je melodija osnovni del intonacije). Opis intonacije se naredi tako, da se iz velike množice potekov intonacije izločijo določene, najpogostejše in splošne karakteristike, ki so jim skupne, in ostajajo ohranjene pod določenimi pogoji. Te karakteristike se tičejo predvsem sprememb smeri višine ter njenega določanja v celotnem intonančnem poteku. (Palková, 1997: 162)

Klasičen pojem opisa intonacije je **intonančna kadenca**, ki je najmanjša abstraktna melodična shema, ki se v stalnem (enakomernem) poteku intonacije v opisu izloči.

Kadenca ima dve funkciji: kadenca kot zvočno opisna shema (v eni kadenci naj ne bi nastala več kot ena sprememba v smeri višine tona; gre za nekakšno verigo kadenc) ter kadenca kot zvočno funkcijska shema (gre za abstraktno melodično shemo, ki se je v jeziku ustalila v določeni funkciji). (Palková, 1997: 160-162)

Tu velja omeniti še, da Romportl²⁵ v svojih študijah o funkcijski melodični shemi uvedel še pojem melodem. To je osnovni tip melodičnega poteka, ki je določen za zbirko melodičnih shem, ki se v jeziku uporabljajo v enakem tipu stavkov. Melodem je skupek kadenc, ki se v stavku uporabljajo. (Palková, 1997: 307)

Obstajajo različni načini uporabe melodemov v stavčni melodiji. Lahko razlikujejo dokončano od nedokončane povedi, nevtralnno poved od osebne, polne čustev... Poznamo tri vrste melodemov: melodem, ki se končuje padajoče (M1) , melodem, ki se končuje naraščajoče (M2) in melodem, ki se ne konča (M3). (Palková, 1997: 307)



Slika 10: Uporaba kadenc v padajočem melodemu (Palkova, 1997: 310)

Zgornja slika prikazuje Danešovo analizo stavkov s pomočjo melodemov in kadenc. Gre za M1 ali padajoči melodem, ki se uporablja kot osnovna oblika povednih, dopolnilnih in imperativnih stavkih. Ta melodem je najbolj razširjen. Daneš še loči v svojih analizah kadenco na nenaglasno (pojavlja se v nevtralni povedi kot prosta zaključna forma) in naglasno (poleg osnovne informacije podaja tudi neko drugo, ponavadi gre za dodatno obliko pomenskega naglasa). Nenaglasna kadenca se nahaja na isti ali nižji zvočni višini kot predhodna, pri naglasni pa je prvi zlog znatno višji za razliko od predhodnega. To lahko

²⁵ Milan Romportl, češki jezikoslovec in profesor fonetike na Praški univerzi.

vidimo tudi na zgornji sliki Danešovega primera. Številka 1 predstavlja najvišjo melodijo, 4 pa najnižjo, medtem ko simbol “ označuje naglašen zlog, s katerim se kadenca začne, oklepaj pa označuje zlog pred naglasom. V številčnem zapisu so označene vse variante, ki jih podaja Daneš. (Palková, 1997: 310) Shema izgleda takole:

M1-1: nenaglasna kadenca

Shema: (2) – “3 – 4

(3) – “4 – 4

M1-2: naglasna kadenca

Shema: (3) – “2 – 4

(2) – “1 – 4

(2) – “1 – 3



Slika 11: Uporaba kadenc v naraščajočem melodemu (Palková, 1997: 312)

Enako kot pri padajočem melodemu je Daneš naredil analizo pri naraščajočem melodemu, ki je ustaljen predvsem pri vprašalnih oblikah, ter je edino sredstvo, s katerim razlikujemo vprašalno od pripovedne povedi in se pojavlja redkeje kot padajoči.

Zadnji, nekončani melodem (M3), ki naznanja, da se bo stavek še nadaljeval, predstavlja manj zarisano obliko in manj stabilni tip kot melodemi s kadencami, ki zaključujejo (padajoča ali naraščajoča). (Palková, 1997: 313) Tudi njihova analiza je veliko bolj zapletena in dolga, vendar se nanjo ne osredotočam, saj ni bistvena za moje delo.

Zadnji pojem, pomemben pri opisovanju stavčne prozodije, je **stavčni naglas**. Z njim se označuje zvočna sprememba nekaterih besed znotraj povedi. Motivacija za ta pojem je močna in izhaja predvsem iz izkušnje govorca, ki pri ustvarjanju besedila nekatere besede poudari. Točnejše omejitve in vpetost pojma v okvir sistematičnega opisa zvočne podobe stavka je še vedno odprto vprašanje stavčne fonetike. (Palková, 1997: 164)

5.5. KOLIKOST SAMOGLASNIKOV

Kolikost je dolžina uresničitve določenega glasu. Razlika med dolgimi in kratkimi samoglasniki je le v trajanju zvoka, kar pomeni, da je izgovorjava obeh enaka, le pri dolgem samoglasniku zvok traja dlje. Grafično se dolžina označi s črtico nad samoglasnikom.

V slovenščini so dolgi samoglasniki lahko samo, če so naglašeni (píti, póti, péti...), medtem ko se v češčini dolgi samoglasniki pojavljajo ne glede na naglašenost oz. nenaglašenost določenega zloga.

Pomen, ki ga ima kolikost v sodobni češčini je razločevalni. Gre za to, da lahko kolikost samoglasnika loči dve besedi različnega pomena (*pata* 'peta', samostalnik – *pátá* 'peta' števnik) ali pa loči dve različni morfološki obliki (*moři* 'morju' – *moří* 'mori')

Za kolikost samoglasnikov v češčini ni nobenega pravila, določena je za vsako besedo posebej, tako da se je naučimo skupaj z besedo. (Stankovska, 2009: 16-17)

6. JENUFA

Opera *Jenufa*, posvečena skladateljevi hčerki Olgi, je Janáčkova tretja opera, za katero je libreto povzel po drami *Její pastorkyně* (Njena pastorka), ki se dogaja v vaškem okolju na Slovaškem. Skladatelj sledi tradiciji literature poznega 19. stoletja, t.j. socialnega realizma in operni tradiciji, ki se je razvila v Mascagnijevi *Cavalleri Rusticani*²⁶, ki je bila Janáčku tako zelo všeč. Predlogo za libreto je skladatelj prevzel pri Gabrieli Preissovi²⁷, enako kot že za svojo drugo opero, *Začetek romana*. Dramska igra *Njena pastorka* je bila prvič uprizorjena leta 1890 v Pragi, skladatelj pa naj bi o njej kot o potencialnem libretu razmišljal leta 1893. S pisanjem je tako začel 18. marca 1894. Do konca leta je napisal uverturo *Žárlivost*, ki pa je kasneje ni uporabil in sedaj velja za samostojno orkestralno delo. Prvo dejanje je bilo najbrž napisano med leti 1895 in 1897, potem pa je Janáček prenehal s pisanjem za nekaj let.

Na zapoznelo nadaljevanje je najbrž vplival prenatrpan urnik, saj je Janáček hkrati učil na treh inštitutih, organiziral razstave in koncerte in pripravljaval edicije ljudskih pesmi. Velik vpliv na daljšo pavzo je zagotovo imela tudi dolga in naporna bolezen edine hčerke Olge, ki se je pri njenih dvajsetih letih končala s smrtjo. (Lindemann Malone, 2013)

Janáčkov poznavalec Gavin Plumley na spletni strani, ki je posvečena Leošu Janáčku, njegovim delom, biografiji, itd., navaja besede Maře Stejskalove, ki je bila Janáčkova služkinja, takole: »Bolj bolna je bila Oluška, bolj je postajala obsedena z očetovo novo opero. In občutljiv kot je bil, je skozi Oluško vključil bolečino v svoje delo, trpljenje svoje hčere v Jenůfno trpljenje. In močna ljubezen Kostelničke – to je on, v tem delu je veliko njegovega karakterja.«²⁸ (Plumley, 2013)

S pisanjem je Leoš nadaljeval šele leta 1901, in ga tudi kar hitro zaključil. Drugo dejanje je dokončal poleti leta 1902 in delo z opero zaključil marca leta 1903. (Tyrrell, 2013)

Janáček jo je v izvedbo najprej ponudil praškemu Narodnemu gledališču marca 1903. Tam so opero nemudoma zavrnil. Eden izmed razlogov je bil najbrž skladateljev antagonizem z direktorjem opere, Karlom Kovařovicem, vpliv pa je verjetno imela tudi umeščenost v moravsko okolje in vaška tematika. Opero so v Pragi zavrnil, a je izvedena v Brnu leta 1904,

²⁶ Opera enodejanka italijanskega skladatelja Giovannija Verga, ki velja za klasično delo realistične opere.

²⁷ Češka pisateljica in dramaturginja, predstavnica realizma. V svojih delih se je posvečala predvsem vaškemu okolju in ga opevala, glavna junakinja dela pa je bila ponavadi ženska.

²⁸ Besedilo iz izvirnika prevedla Ema Horn.

kjer jo je dirigiral je Janáčekov učenec Cyril Metoděj Hrazdira, ki je skladatelju predlagal tudi določene spremembe v partituri. Kljub temu, da je orkester je sestavljalo le 34 glasbenikov, je opera dosegla uspeh in so jo v Brnu in na krajših turnejah v manjših krajih izvedli še večkrat do leta 1913. V Pragi so opero zavračali vse do leta 1915, ko se je Kovařovic pod pritiskom Janáčekovih prijateljev omehčal in dovolil izvedbo pod pogojem, da skladatelj opero popravi (šlo je predvsem za skrajšanje in preorkestracijo). Janáček se je s popravki strinjal, saj je bil takrat star že 61 let in je čakal dovolj dolgo, da bi s svojimi operami zaslovel.

Jenufa je bila v Pragi končno izvedena 26. 5. 1916 pod taktirko Kovařovica. Kmalu po tem je Max Brod (ki je prevedel večino Janáčekovih oper) *Jenufo* prevedel v nemščino in je bila na Dunaju izvedena leta 1918. Izvedba, ki je operi prinesla slavo, je bila leta 1924 v Berlinski narodni operi in ji je do Janáčkove smrti leta 1928 sledilo še 50 uprizoritev. (Tyrrell, 2013)

Janáček je med pisanjem *Jenufe* poglobljeno razmišljal o tem, kako ustvariti glasbeno dramo in na kakšen način vplesti karakter oseb v glasbo. Glasbeno je *Jenufa* prvo skladateljevo delo, v katerem je v celoti uporabljena govorna intonacija. S pomočjo govorne intonacije je skladatelj opisal ne le način govora in tako lažje umestil opero v okolje, ampak je z njo orisal tudi karakteristike oseb, ki nastopajo. Večino teh melodij je Janáček posnel in zapisal iz vsakdanjega pogovora med ljudmi. Rezultat tega je, da so dolge in kompleksne melodije v operi izjemno redke. Besede in fraze se tako pogosto ponavljajo. To je še posebej vidno v odločilnih trenutkih, npr. ko Kostelnička prizna krivdo ali pa v katarzičnem finalu, ki sledi. Janáček nekatere govorne intonacije uporablja tudi kot motive; eden takih je ta, ki predstavlja krivdo in se v operi ponavlja znova in znova, vsakič z drugačnim učinkom. (Lindemann Malone, 2013).

6.1. LITERARNI NAVDIHI JANÁČKOVIH LIBRETOV, ZLASTI JENUFE

Ko premišljujemo o delu Leoša Janáčka, moramo ves čas imeti v glavi, da ni bil le velik skladatelj, ampak tudi glasbeni teoretik in kritik, psiholog, izobražen folklorist in nenazadnje literarno razgledan, izobražen in slaven umetnik.

V tem poglavju se bomo osredotočili na odnos Leoša Janáčka do Gabrielle Preissove, katere literarni teksti – predvsem drame – so mu bili tako blizu, da si jih je izbral za predloge svojih oper.

Janáček se je vse življenje ukvarjal in nagibal k dramskim tekstom, glasbena drama pa predstavlja tudi glavni del njegovega ustvarjanja. O tem priča že dejstvo, da je napisal 9 oper

in 1 balet. Pri skladatelju in Preissovi, ki je bila mlajša 8 let (rojena 1862), lahko spremljamo podoben razvoj, ki ga lahko opredelimo kot razvoj od romantizma k realizmu.

Skladatelj svojo pot začenja z romantično opero *Šárka*, za katero je dobil navdih pri Juliju Zeyerju, a je zaradi pesnikovega nasprotovanja ni končal – to je storil šele njegov učenec Osvald Chluben. *Šárka* je sledil balet *Rákós Rákóczy*, ki je zbirka valaških in hanaških plesov za solista, mešani zbor in orkester na libreto Jana Herbena²⁹.

Za predlogo druge opere, enodejanke, *Začetek romana*, je Janáček vzel kratko zgodbo Gabriele Preissove z istoimenskim naslovom. Literarno delo je nastalo leta 1885, izšlo pa 1886. Preissova in Janáček sta se spoznala leta 1888. V proznem delu *Začetek romana* je Leoša pritegnilo realistično jedro, pisateljičin poizkus, da bi v delo vpletla navade vaškega okolja, in govorico oseb, ki ima že pridih slovaškega narečja. Preissova je skladateljevo prošnjo, da bi napisala libreto za njegovo delo, odklonila, zato ga je napisal Jaroslav Tichý (z lastnim imenom František Rypáček), ki je bil profesor na gimnaziji v Brnu. Opera je bila tako končana leta 1891. (Závodský, 1983: 114)

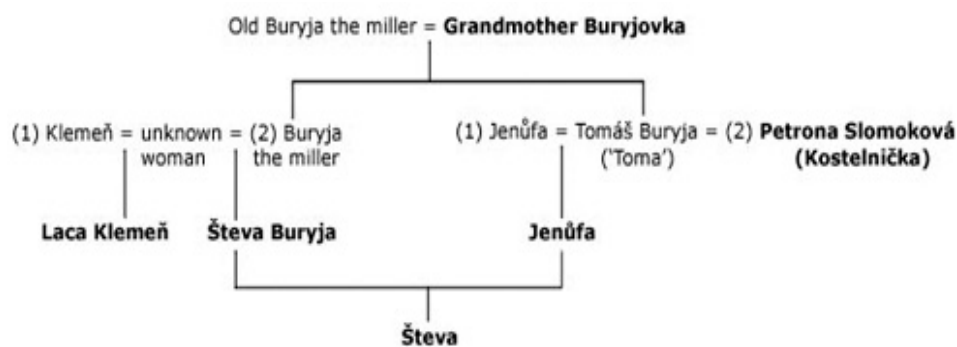
V tretji operi, *Jenufi*, ki mu je prinesla največji uspeh, skladatelj zavrača romantični slog in tehniko ter dosedanja načela glasbene drame (metodo dramatičnega razvoja glasbenih stavkov, metodo karakterističnih motivov, deklamativni način pesmi itd.). Besedo in glasbo je podredil dramatičnemu dogajanju, za izhodišče pa je vzel govorno intonacijo, ki se mu je zdela najboljši način notranjega odražanja oseb. V dramskem delu Preissove je našel predlogo, ki je s svojim realnim prikazom ljudstva na Slovaškem skoraj popolnoma ustrezala temu, kar je želel narediti skladatelj. Da bi lahko razumeli Janáčkov pogum, da si je upal komponirati na libreto, ki je bil ustvarjen s skrajšanjem in manjšimi popravki dramskega dela, si je potrebno orisati družbeno in umetniško situacijo, v kateri je *Njena pastorka* nastopala v Narodnem gledališču v Pragi.

Praško gledališče je vedno bolj stremelo k temu, da se na odru pojavljajo realistične drame namesto romantičnih. Tako je tudi bilo, a je kmalu prišlo do kritiziranja in oblikovali sta se dve veji: poetično gledališče in realistično, v sklopu katerega je bila uprizorjena tudi drama *Njena pastorka*, v kateri je pisateljica predstavila kritični pogled na življenje na moravskem podeželju. V delu je kritizirala prezir nad svobodnimi materami in družbo obsodila zaradi slepega uveljavljanja zakona kapitalizma in etičnih norm, ki ljudem skrivljajo njihov karakter in ki lahko vaščane spodbujajo k miselnosti, da je izvenzakonski otrok pogansko dejanje in vodijo k zločinu. Zaradi odkritja resnice jo je začelo kritizirati in zavračati veliko časopisov

²⁹ Češkoslovaški politik, pisatelj, novinar in zgodovinar. Živel je v letih 1857–1936.

in drugih literatov, ki so trdili, da v češki vaški družbi ni oseb kot je Buryjovka ali Števa ali nenazadnje *Jenufa*. Preissova se je branila proti očitku, da je užalila slovaški narod. Delo *Njena pastorka* je zaradi vseh zgoraj napisanih dejavnikov sprožilo vrsto razprav o tem, ali je delo primerno, po predstavi v Brnu leta 1891 pa sta se oblikovali dve strani: prva je Preissovo zagovarjala in jo podpirala, druga pa jo je zanižala. Preissova se je po tem škandalu začela izogibati temam resnice o življenju in v nadaljnjih delih opevala idealno in rožnato življenje. Leoš pa pred resnico življenja ni bežal. Dramo *Njena pastorka* si je tako izbral kot predlogo za istoimensko opero in *Jenufa* je postala prva češka opera, ki je bila napisana po sodobni dramski prozi. (Závodský, 1983: 115-116)

6.2. OSEBE V OPERI JENUFA IN DRUŽINSKO DREVO



Slika 12: Družinsko drevo družine Buryja (Plumley, 2013)

S slike lahko razberemo, da so Števa, Jenůfa in Laca bratranca in sestrična. Stara mama Buryjová, ki ima vzdevek Buryjovka, je njihova stara mama. Jenůfina prava mama je umrla in njena tašča je tako Petrona Slomková oziroma Kostelnička, kot jo tudi Janáček poimenuje v operi. Vsi ostali v družini so že preminuli, zato med Števo in Laco ves čas prihaja do spora, kdo po podedoval mlin.

Družinsko drevo na sliki je narejeno na podlagi analize drame Gabriele Preissove in po njenih opisih in pripovedovanjih, ki jih je napisala pozneje. Iz teh besedil izvemo, da je stari mlinar, mož Buryjovke, umrl in mlin zapustil svojemu starejšemu sinu Klemeňu. Ta se je poročil in dobil otroka, ki se je imenoval Števa. Klemeňova žena pa je že od prej imela sina Laco in tako bi moral Števa, ki je pravi krvni sorodnik staremu mlinarju, podedovati mlin, a Laca temu močno nasprotuje. Tudi Števov stric Tomáš je bil poročen in v zakonu dobil hči Jenůfo (ki je dobila ime po svoji mami), a je njena mama umrla in Tomáš se je znova poročil,

s Kostelničko. Njena arija (ki je v partituri sicer velikokrat izrezana) v prvem dejanju razlaga, kako pri Števi vidi ponavljajoč vzorec obnašanja kot pri njegovem stricu (se pravi njenem možu) in tako se trudi, da bi zavlačevali z njegovo poroko z Jenúfo. Tekom opere spoznamo grozljiva dejanja, ki jih je zakrivila Kostelnička in je s tem skoraj uničila celotno družino. (Plumley, 2013)

6.3. ZGODBA

Pri analizi opere je velikokrat prihajalo do ugibanj, v katerih letnih časih se dogajajo določena dejanja. Za drugo dejanje smo lahko prepričani, da se dogaja pozimi, zaradi zamrznjenega ribnika, v katerem je bilo dete. Do največjih polemik je prihajalo glede prvega dejanja. Klavirski izvleček iz leta 1955, ki ga hrani SNG Opera in balet Ljubljana, navaja, da je med prvim in drugim dejanjem minilo pol leta, zato lahko sklepamo, da se prvo dejanje dogaja poleti. Ta podatek se nahaja tudi v drugih virih, iz katerih izhajam. Izvleček tudi navaja, da sta med drugim in tretjim dejanjem minila dva meseca, iz česar, skupaj z dogajanjem v operi, lahko sklepamo, da se tretje dejanje dogaja zgodaj spomladi.

6.3.1 PRVO DEJANJE

Jenúfa nestrpno čaka Števo, da se končno vrne s slovesnosti, na kateri razglasijo, kdo je vpoklican v vojsko. Če je Števa vpoklican, se namreč ne bosta mogla poročiti in če bi ljudje zvedeli, da v trebuhu nosi njegovega otroka, bi bila osramočena. Laca, ki je izjemno ljubosumen na svojega polbrata zaradi bogastva in njegovega razmerja z Jenúfo, nespoštljivo govori z Burykovko, saj naj bi bila v otroštvu veliko bolj naklonjena Števi. Jenúfa ga zaradi grdega obnašanja okrega. Laca opazi Jenúfino nesigurnost glede prihodnosti s Števo. Jano, ki je pastir, navdušeno prihiti k Jenúfi in ji pove, da zna brati, zahvaljujoč dobri učiteljci.

Medtem ko delavec brusi Lacin nož, le-ta zaslišuje Jenúfo glede njene ljubezni do Števe, na kar delavec pripomni, da Laca le ni bil vpoklican v vojsko. Kmalu zatem pride Števa, popolnoma pijan. Jenúfa ga ošteje zaradi pijanosti, kar vzbudi šopirjenje o tem, kako je vseč vsem puncam, kaže denar, ki ga ima in se baha in zahteva Jenúfino najljubšo pesem, vodi ples in se obnaša, kot da je glavni izmed vseh. Na to dogajanje naleti Kostelnička, ki prekine vsesplošno zabavo, Jenúfi pa prepove poroko s Števo vsaj za eno leto, tekom katerega Števa

ne sme piti. Laca je nad dogajanjem navdušen in se poskuša prilizniti Kostelnički, ki takoj zatem odide. Buryjovka odslovi muzikante, Števo pošlje spat in poizkuša potolažiti Jenůfo, ki Števo roti, naj popravi svoje obnašanje in ne pije več, da se lahko poroči, preden vaščani izvejo za njeno nosečnost. Števo to le še bolj razjezi, Jenůfa pa mu pove, da se bo ubila, če jo zapusti. Števa ji na te besede zagotovi, da je ne bo nikoli zapustil in še pripomni, kako občuduje njena pordela lica.

Laca nenadoma poreže Jenůfo po licu. Zgrožen nad tem, kar je naredil, ji poskuša dopovedati, da jo je vedno ljubil. V zmedi, ki nato nastane, poskuša Barena razložiti, da je bila vse skupaj le nesreča, toda delavec pokliče pomoč in pove, da je Laca Jenůfo porezal namenoma.

6.3.2 DRUGO DEJANJE

Kostelnička je izvedela za Jenůfino nosečnost in jo skrila v koč, kjer je bil pred osmimi dnevi rojen njen sin. Jenůfa je zaradi poroda še vedno šibka in se ne počuti dobro. Kostelnička ji pove, da bi lahko molila, naj pusti otroka (ki se je po očetu imenoval Števa) umreti, namesto da skrbi zanj. Jenůfo pošlje v posteljo, ko pa je Kostelnička na samem, prizna, kako zelo sovraži otroka, prav tako kot njegovega očeta in moli, da otrok ne bi preživel, saj bi to pomenilo, da mora rotiti Števo, da se poroči z Jenůfo. Končno se pripravi na ponižanje in Števo povabi v svojo hišo. Števa, ki je ves čas mislil, da je šla Jenůfa na Dunaj, vendar v tistem trenutku izve, da je Jenůfa tam in da mu je rodila otroka. Kostelnička ga prosi, da prizna sina in se poroči z Jenůfo, toda Števa Jenůfe po tem, ko je videl njeno porezano lice, ne more več ljubiti. Boji se Kostelničke, ki mu izgleda kot grozna čarovnica. Pove ji, da se bo poročil s Karolko, županovo hčerko, ponudi denar in hitro odide. Jenůfa se joka vse dokler ne zaspi, je razjarjena in si želi, da bi ubila otroka in ga vrgla očetu pod noge. Nato pride Laca, ki vidi Števo oditi in želi vedeti, če se je Jenůfa vrnila (tudi on je namreč mislil, da je na Dunaju). Kostelnička Laci pove, da Jenůfa ni videla Števe, Laca pa prosi za Jenůfino roko. V tistem trenutku mu Kostelnička pove resnico in Laca je presenečen nad novico, da bi moral biti oče Števinemu sinu. Ker se je Kostelnička ustrašila, da se Laca zaradi tega ne bi želel poročiti z Jenůfo, mu pove, da je otrok umrl in da Števa ve za to. Laco nato pošlje v poizvedbo, kdaj se Števa poroči s Karolko, Kostelnička pa bojuje boj s svojo vestjo. Tolažila se je s tem, da je z umorom otroka Jenůfi vrnila njeno življenje in da bo Bog to zagotovo razumel. Jenůfa se zbudi iz spanca in gleda, kje sta njen otrok in Kostelnička. Želi

si, da bi Števa prišel in videl njunega otroka, in domišlja si, da sliši otroški jok. Tako predpostavlja, da je Kostelnička odnesla otroka pokazat v mlin in ko se je pomirila, je začela moliti. Kostelnička se je vrnila, Jenůfa pa jo takoj vpraša, kje je njen sin, na kar ji Kostelnička pove, da se ji je bledlo dva dni in da je njen sin mrtev.

Jenůfa sicer težko sprejme dejstvo, a se spomni Kostelničkinih besed, da bo tako še najbolje. Tašča Jenůfi pove o Števinem obisku in njegovi poroki s Karolko in ji predlaga, da bi morala biti prijaznejša do Lace. Slednji pride in zaprosi Jenůfo za roko, Kostelnička pa ju blagoslovi in preklinja Števo in njegovo poroko. Toda ustraši se, ko zasliši vzdihovanje, ki se ji zdi, kot da bi smrt lezla v hišo.

6.3.3 TRETJE DEJANJE

Priprave na Jenůfino in Lacino poroko so v polnem teku. Na obisk pride župan z ženo in opazi, kako bolna izgleda Kostelnička. Jenůfa se zahvali Laci za vso podporo, on pa ji pove, da bo celo življenje stal ob njen in se ji odkupiti za škodo, ki ji jo je naredil. Prideta Števa in Karolka, ki želita paru vse dobro, Jenůfa pa Števi pove, da je končno našla svojo pravo ljubezen. Zdi se, da sta polbrata končno pomirjena med seboj. Ko se gostje zberejo, dekleta Jenůfi zapojejo poročno pesem. Vsi se pripravljajo na odhod v cerkev, stara mama Buryjovka pa da svoj blagoslov paru. Naenkrat se zasliši kričanje. Pastir Jano prihiti in županu pove, da ga potrebujejo: delavec iz pivovarne je namreč med rezanjem ledu iz izvira našel truplo otroka. Jenůfa spozna, da je mrtvi otrok njen, ljudje pa začnejo predvidevati, da je sama ubila lastnega otroka, da ne bi bila kaznovana. Laca jih nato ustavi, Kostelnička pa jih utiša s svojim priznanjem: ona je bila namreč tista, ki je ubila otroka in tudi razloži zakaj. Karolka je zaprepadena, ko izve za Števinega otroka. Laca krivi sebe za tragičen dogodek, Jenůfa pa končno začneja razumeti motive za Kostelničkino grozljivo dejanje. Ko Kostelnička Jenůfo prosi odpuščanja, jo ta usliši, nato pa taščo odpeljejo, da ji sodijo. Ko je Jenůfa sama z Laco, mu pove, da jo mora zapustiti: zagotovo je ne želi v takšnih okoliščinah. Pravi tudi, da mora vedeti, da mu je že davno odpustila, da je porezal njen obraz. Laca pa je noče zapustiti: nič ju ne more ustaviti, če imata en drugega. In Jenůfa z veseljem sprejme njegovo ljubezen.

7. PREVAJANJE LIBRETOV

Prevajanje libretov je v primerjavi s prevajanjem samega besedila še nekoliko bolj kompliciran prevajalski proces, saj gre poleg prenosa besedila tudi za prenos igre, kulturnega ozadja dela, v Janáčkovem primeru celo za prenos karakterjev oseb iz enega jezika v drugega.

Prevajanje libretov v slovenščino sega v 18. stoletje, ko je Jurij Japelj poskusil prevesti Metastasijevo melodramo *Artaserse*, a je ni nikoli končal. O zgodovini prevajanja libretov na Slovenskem govori članek *Prevajanje libretov in njegovi začetki med Slovenci*. (Grdina, 1999)

V 19. stoletju se je zdelo, da je prevajanje libretov nujno zato, da bi Slovenci lahko postali naprednejši v poznavanju opere in se tako kosali s sosednjimi narodi. Opera je v tistem času veljala za najvišjo manifestacijo kulturnosti določenega naroda. Ko je leta 1892 takratno Deželno gledališče dobilo novo poslopje (današnja opera), se je število prevedenih libretov znatno povečalo.

Najpomembnejši prevajalci tistega časa so bili Anton Funtek, Milan Pugelj, Cvetko Golar, Ivo Šorli, Oton Župančič, Fran Saleški Finžgar, Fran Govekar, Etbin Kristan... (Grdin, 1999) Vsi, razen Finžgarja in Kristana so se gibali v liberalnih kulturnih krogih, kar je imelo velik vpliv na slovensko gledališče vse do 2. svetovne vojne. Dejstvo, ob katero se Grdina spotakne in jo kritizira, je preveliko siljenje Slovencev, da bi se kar najhitreje razvili v poznavanju opere in smo tako le v razmaku 10 letih, ko se je opera dejansko začela bolje razvijati, imeli na repertoarju Mozartove opere pa vse do Wagnerjevega *Lohengrina*.

Medtem ko je bilo pisanje libretov v slovenskem jeziku leta 1900 relativno slabo razvito, je veliko slovenskih skladateljev (Viktor Parma, Risto Savin, Josip Ipavec) pisalo librete za svoje opere v tujih jezikih. V enakem obdobju se je začel tudi obraten proces, prevajanje slovenskih libretov v tuje jezike. (Grdina, 1999)

Prva opera, prevedena v drug jezik je bila Ipavčeva opera *Teharski plemiči*, ki je bila prav z Janáčkovo pomočjo izvedena v Brnu in seveda tudi prevedena v češčino. Danes obe operni hiši, tako SNG Maribor kot Ljubljana stremita k temu, da bi bile opere izvedene v izvornem jeziku.

Prevajanje libretov lahko služi v dva namena. Prvi, danes najpogostejši, je prevajanje libretov, ki služijo nadnapisom v operah. Pri tem prevajanju veljajo načela, kot veljajo za prevajanje podnapisov za filme. Temu sledi, da mora prevajalec v čimkrajšem (ponavadi znakovno omejenem) besedilu gledalcu sporočiti kar največ in čim jasneje. V tem primeru niti ni nujno, da bi prevajalec poznal smisel in uporabo govorne intonacije pri Janáčku.

Pri drugem namenu gre za prevajanje libretov, ki se v Evropi začelo s prebujanjem narodne zavesti in težnji k izvajanju oper v maternem jeziku. Gre za prevajanje libreta v namen petja. Tu ima prevajalec veliko težjo nalogo, ki jo v svojem članku

Operni prevod kot glasbenoscenska predloga, dobro opiše Klaus Kaindl, avstrijski prevajalec, ki opero razume kot funkcionalno obliko besedila. V svojem prispevku preučuje praktične in teoretične vidike opernega prevoda.

Avtor v članku s pomočjo geštalt teorije izoblikuje pojem besedila, ki je uporaben za prevajanje in zaobjema tako verbalne kot neverbalne komplekse opernih znakov. Kaindl opernega prevoda ne pojmuje le kot jezikovni prevod besed, ampak kot upodabljanje besedilnih povezav, ki jih je mogoče realizirati glasbenogledališko. To za prevajalca pomeni, da mora v prevod vnesti različnost funkcij in učinkov jezika, glasbe in scene. Avtorjev namen prispevka je prikazati zveze med verbalnimi in neverbalnimi sestavinami opernega besedila, ki so pomembne pri prevodu.

Najprej opiše značilnosti libreta, ki izvira iz glasbene vpetosti in s tem povezane probleme (prozodija, rima, metrum, fraziranje, zvočna kakovost samoglasnikov in soglasnikov), ki se pojavljajo pri vsakem prevajanju. Prepletanje jezikovnih in glasbenih sestavin pa ne nastane le na strukturni, ampak tudi na semantični ravni. Z uporabo del iz semiotike glasbe potem avtor ugotavlja različne semantične možnosti povezav med jezikom in glasbo.

Za primer mu služi arija iz Mozartove opere *Don Giovanni* in njen prevod. Partitura sicer vsebuje veliko scenskih implikacij, a lahko konkretna uprizoritev odločilno vpliva na interpretacijo in tako tudi na prevod in razumevanje, zato je potrebno upoštevati dejavnike, ki so lahko prostorski znaki ali pa znaki, ki se nanašajo na interpreta.

S scensko uprizoritvijo je povezana tudi pevska predstavitev prevedenega besedila. Pevnost sicer strokovna literatura razume v odvisnosti od načinov artikulacije samoglasnikov in soglasnikov in respiratornega napora, a pevnost je nenazadnje odvisna tudi od dejavnikov posameznika. (Kaindl, 1999)

V tem članku Kaindl nazorno nakaže, kako je pomembno, da prevajalec upošteva prozodijo besedila, ki ga prevaja, prevod mora slediti tudi scenski uprizoritvi, predvsem pa mora prevajalec pevcu omogočiti spevno besedilo. In prav zaradi vseh teh dejavnikov je še posebej

v primeru prevajanja *Jenufe* pomembno, da prevajalec pozna Janáčkovo govorno intonacijo, ki ne služi le prenosu češkega jezika, ampak služi tudi opisu karakterjev in notranjih občutij oseb. Zato je prevajanje *Jenufe* tako kompleksen proces, ki zahteva veliko časa in premišljenosti.

7.1. PREVAJANJE BESEDILA V POVEZAVI Z LIBRETOM

Prevajanje je po definiciji proces prenosa pomena iz izvirnega v ciljni jezik. Po Mounínu A. V. Fjodorovič prevajanje karakterizira kot jezikovno operacijo oziroma jezikovni pojav in pravi, da mora biti vsak teorija prevajanja del jezikovne discipline. Z njim se strinjata tudi Vinay in Darbelnet (Mounín, 1999: 23), ki umeščata prevod v okvire jezikoslovja.

Prevajalec pri tem ne prevaja zgolj pomena, ampak mora samo besedilo pravilno umestiti, od bralca v ciljnem jeziku mora dobiti enak odziv (o tem govori tudi E. A. Nida³⁰, ko govori o ekvivalentni reakciji naslovnika, kar pomeni, da mora odgovarjati potrebam ciljnega jezika in njegovi kulturi, kontekstu in naslovniku) kot ga avtor v izvornem jeziku dobi od svojega bralca, prevajalec pa mora bralcu ciljnega jezika predstaviti kulturo in življenje popolnoma drugačnih okoliščin.³¹ Da bi dobili enak odziv kot avtor v izvornem jeziku, bi morali najprej ugotoviti, kakšen je bil le-ta, kar pa je izredno težko. Prevajalec mora dobro poznati okoliščine, temo in naravo ter izvor besedila, ki ga prevaja. Tako ali drugače, prevajanje je veliko bolj kompleksen proces, kot si predstavlja večina ljudi.

Edmonta Carya, ki je bil prav tako pomemben teoretik prevajanja Levý v svoji knjigi citira takole: »Razvoj splošne teorije prevajanja zahteva kar najbolj popolno število različnih vrst prevodov, ki jih uporabljamo danes. To število ne sme biti z ničemer omejeno, naslanjati pa se mora na študij razvoja, skozi katerega so prešli različni tipi. To zahteva analizo, ki bi izhajala iz vsake različne vrste in pri tem ne bi bila razumljena izolirano, ampak razvita v odnosu do drugih vrst in skupaj z njimi delovala.«³²

Teorija prevajanja ni le nek skupek zgoraj naštetih pristopov in disciplin. Pomemben del prevajanja so namreč tudi širši kontekst, situacija in kultura, v sklopu katere prevod nastaja. (Knittová, 2003: 5)

³⁰ Ameriški lingvist, ki je razvil teorijo o dinamični ekvivalenci bibličnega prevoda.

³¹ S tem se ukvarja kontekstna teorija prevajanja.

³² Besedilo iz češčine prevedla Ema Horn.

Danes velja za osnovni princip prevajanja funkcijski pristop, funkcijsko ekvivalenten pristop. Gre za to, da ni pomembno, da uporabimo enaka ali različna jezikovna sredstva ampak za to, da izpolnjujemo enako funkcijo in če je le možno, v vseh pogledih, kar pomeni tako v stvarnem (denotativna, referenčna) kot tudi v konotativnem (ekspresivni, asociacijski) in pragmatičnem. Osnovna enota besedila je semantična (vsebinska) in je izražena z leksikalnimi elementi, ki so med seboj povezani s slovničnim sistemom. Poleg poimenovalne informacije, ki se osredotoča na situacijo, je prav tako pomembna konotativna informacija vsebine, ki je funkcijsko dana s stilističnim in ekspresivnim obarvanjem izraza. Na tem mestu gre izpostaviti problem prevajanja libreta. Gre namreč za to, da mora besedilo ustrezati ne le kot ustrezen prevod, ampak mora biti besedilo tudi ustrezno glasbeno realizirano. Gre za to, da se mora prevod včasih podrediti melodiji, in v primeru, da je v prevedeni besedi konzonant na najvišjem tonu je boljše, da prevajalec najde kakšno drugo besedo, ki prevajalsko morda sicer povsem ne ustreza a je glasbena realizacija veliko lažja.

7.2. PRAGMATIČNI ASPEKT PREVAJANJA

Pragmatika preučuje sposobnost komunikacije naravnih govorcev jezika. Sposobnost, da razumemo pomen besed, ki nam jih govorec sporoča, imenujemo pragmatična zmožnost. Obenem pragmatika preučuje tudi načine, s katerimi govorec lahko doseže svoj namen.

V prevajanju libretov se pragmatika odraža na svoj način. Gre za učinek ne le besedila, ampak tudi glasbe. Ni le besedilo tisto, ki vpliva na poslušalca, ampak je tudi glasba. Oba aspekta pa se morata dopolnjevati, ne izključevati med seboj. Problem, ki ga ima na tem mestu prevajalec libreta je ta, da mora v drugem jeziku in kulturi še vedno učinek glasbe čimbolj približati tistemu, ki ga ima libreto v izvornem besedilu. Zato je ta aspekt tudi pomemben. Lahko imata originalno in prevedeno besedilo enako glasbo, a se zaradi drugačne besede lahko učinek povsem spremeni. Zato je pomembno, da prevajalec pozna kulturo in pa predvsem glasbeno okolje, v katerem je delo nastalo.

Pragmatično adekvatni prevod predvideva ohranjanje pragmatike besedila izvornega jezika. To doseže tako, da pragmatiko izvornega jezika priredi pragmatičnim pravilom ciljnega jezika. Prevajalec tako ustvari novo besedilo v ciljnem jeziku, toda ne gre preprosto za slovnično-semantično nadomestilo, ampak za pragmatično rekonstrukcijo. Prevajalec mora zato poznati odnos udeležencev besedila, jezikovna sredstva obeh jezikov in obvladati njihovo uporabo in razvrščanje ter sistem. »Pri tem razpolaga s slovničnimi in leksikalnimi

enotami, ki pa jih je treba izbrati na podlagi tipa teksta in z ozirom na zgoraj navedene faktorje.«³³ (Knittová, 2003: 10)

Najpodrobneje je teorijo pragmatičnega aspekta razdelal G. Jäger, ki razlikuje štiri pragmatične aspekte:

- 1. aspekt je sama eksistenca besedila - kaj je to, kar mora sporočati
- 2. aspekt ocenjuje, koliko bi moral biti določen smisel vpleten v komunikacijo s posredovanjem besedila
- 3. aspekt je povezan je z načinom jezikovne interpretacije, kam spada (npr. tudi nevsakdanja raba jezika)
- 4. aspekt se tiče se izbire konkretnih sredstev na podlagi specifike avtorja in/ali naslovnika in cilja, s katerim je nastalo besedilo – t. i. znotrajjezikovni pragmatični pomen (ker je neposredno povezan z jezikovnimi sredstvi), za razliko od zunajjezikovnega pragmatičnega pomena, ki je odvisen od situacije in njene interpretacije

Naloga prevajalca je, da besedilo prilagodi naslovniku, z ozirom na to, da mora rešiti problematiko, povezano z besedami, ki označujejo predmete ali dogodke, tesno povezane z zgodovino, kulturo, ekonomijo ali načinom življenja, ki nimajo ekvivalentov v ciljnem jeziku. (Knittová, 2003: 11)

Pragmatični aspekt ne vsebuje le informacij o izvenjezikovni situaciji, ampak je od drugačne zunajjezikovne situacije odvisno tudi spoštovanje družbene konvencije prpadajoče jezikovne skupnosti, naslavljanja, tikanje ali vikanje, predvsem pa gre za ohranitev kontakta med udeleženci komunikacijskega dogodka. (Knittová, 2003: 12)

7.3. PREVAJALSKI POSTOPKI

Obstaja veliko različnih teorij prevajanja in prevajalskih postopkov, ker pa vsak izmed njih ni posebno pomemben za naravo dela, ki ga opravljam, naj se osredotočim le na glavne postopke. Vsak izmed njih poskuša rešiti enak problem, ki je omenjen že v zgornjem tekstu. Knittová v svoji knjigi pravi, da se je med prevajalci najbolj ustalil postopek angleškega in kanadskega avtorja, Vinayja in Darbelneta. Gre za uporabo sedmih osnovnih postopkov, ki so razvrščeni od najenostavnejšega k najkompleksnejšemu. (Knittová, 2003: 14)

³³ Besedilo iz originala prevedla Ema Horn.

7.4. TRADICIONALNI PREVAJALSKI POSTOPKI

- 1) Transkripcija – prepis, ki je bolj ali manj prilagojen uzusu ciljnega jezika, sem spada tudi transliteracija, kar je prepis besed z drugo abecedo (npr. iz kitajščine, srbščine...)
- 2) Kalk – dobesedni prevod (léto – poletje)
- 3) Substitucija – nadomestitev enega jezikovnega sredstva z drugim, ekvivalentnim (npr. samostalni z osebnim zaimkom)
- 4) Transpozicija – nujne slovnične spremembe zaradi različnega jezikovnega sistema
- 5) Modulacija – sprememba stališča
- 6) Ekvivalenca – prevod ustreza originalu, a ni nujno, da gre za dobesedni prevod
- 7) Adaptacija – opis situacije, ki je opisana v originalu, z drugo, adekvatno situacijo

Pri prevajanju libretov se le redko zgodi, da je prevod kalk, saj mora melodija prevedenega besedila (posebno v Janáčkovem primeru) ustrezati melodiji besedila v originalu. V idealnem primeru se ohrani tudi ritem, kar pa je zelo redko. Ekvivalenca je pri prevodu libreta uporabljena zelo pogosto, saj mora besedilo tudi »služiti« glasbi in ji ustrezati. Tako kot ekvivalenca je prav zaradi glasbene vpletenosti pogosta tudi transpozicija. V analizi se je pogosto pojavljala tudi modulacija, ko je prevajalec sicer spremenil stališče stavka, a ne njegovega osnovnega pomena.

7.5. SODOBNA TEORIJA PREVAJALSKEGA PROCESA

Prevodi so bili v preteklosti večinoma preučevani in ocenjeni kot nekakšni produkti. Sodobni pristop se v nasprotju s preteklimi pristopi osredotoča na proces, katerega končni produkt je prevod in ne na prevod kot produkt.

V anglosaškem svetu se pojavlja skupina, ki se v prvi vrsti osredotoča na makro pristop (kulturno ozračje, zgodovinsko in lokalno ozadje, literarni namig, realnost, odnos avtorja k temi in naslovníkom, tip naslovníka, tip in funkcija besedila) in takoj po t. i. strateški odločitvi, ki se ukvarja s tem, da je besedilo umeščeno v določen okvir, nastopi faza detaljnega odločanja. To je mikropogled, ki je pozoren na konkretne podrobnosti, na slovnično strukturo in njene leksikalne zapolnitve, na koncu pa pride do postavitve določenega ciljnega besedila.

Tu avtor izhaja iz premisleka o karakterističnih lastnostih prevedenega besedila, o tem, v kateri žanr spada tekst in kakšnim naslovnikom je namenjen, kakšno funkcijo ima itd.. (Knittová, 2003: 21)

Makro pristop je pomemben tudi pri prevajanju libreta. Prevajalec mora namreč vedeti, iz kakšnega kulturnega okolja in časa prihaja delo, ki ga prevaja, kakšna je ciljna skupina poslušalcev, kakšno je sporočilo opere in v čem so njene posebnosti. Šele potem, ko prevajalec razume libreto in njegovo ozadje, ga na nek način uokviri, lahko začne s podrobnejšo analizo in prevajanjem.

Roman Ingarden razvija fenomenološko teorijo literature, v kateri je osnovno izhodišče za raziskovanje podrobnih in specializiranih teorij prevajanja ranžirni vrstni red pri ohranjanju določenih aspektov prevedenega besedila – to je odvisno od strukture pisanega ali govorjenega besedila in ne od cilja, kateremu mora prevod služiti. Pri prevodu se deljenje členi na elemente, ki ostajajo ali naj bi ostali invariabilni - I (nespremenljivi) in na variabilne - V (spremenljive) elemente, pri katerih prihaja do zamenjave z ekvivalentom v ciljnem jeziku. (Levý, 1983: 24) Njegova shema, v kateri se kot eden redkih teoretikov na kratko posveti tudi libretu, se nahaja spodaj.

	odborný styl	publicistická a rétorická próza	umělecká próza a drama	volný verš	pravidelný verš	hudební text (libreto)	dabing
denotativní význam	i	i	i	i	i	i-v	i-v
konotativní význam	v	i-v	i	i	i	i	i
stylistické zařazení							
slova	i-v	i	i	i	i	i	i
větná stavba	v	i-v	i	i	i	i	i
opakování zvukových kvalit (rytmus, rým)	v	v	v	i-v	i	i	i-v
délka a výška samohlásek	v	v	v	i-v	i-v	i	i
způsob artikulace	v	v	v	i-v	i-v	i-v	i

Slika 13: Shema variabilnih in invariabilnih elementov (Levy, 1983: 26)

Iz sheme lahko razberemo, da sta denotativen pomen³⁴ in način artikulacije edina dva elementa, ki se lahko skozi proces prevajanja lahko nekoliko spreminjajo, vsi ostali elementi pa naj bi po njegovi teoriji ostali enaki tako v izvornem kot ciljnem jeziku.

³⁴ Pomen, ki je zapisan v slovarjih, pomen, ki označuje, opisuje in karakterizira predmete in pojave.

Pri prevajanju libreta je zaradi glasbene umeščenosti zelo pomembno, da se ohranjaja višina samoglasnikov, predvsem pa je za *Jenufo* pomembno, da se pri prevajanju ohranijo zvočne kvalitete besedila, ki so v delu središčnega pomena in so v tesnem razmerju z melodijo. Ingarden pri tem omenja še, da je v poeziji pomembnejše, da ohranimo konotativen pomen³⁵ kot denotativnega. To se še bolj očitno kaže v opernih prevodih. (Levý, 1983: 24)

Robert Jakobson, eden vodilnih lingvistov 20. stoletja razlikuje tri tipe prevodov: znotrajjezikovni prevod (razlaga pojmov v enem in istem jeziku), medjezikovni prevod (prevod v ožjem pomenu besede), medsemiotični prevod (razlaga znaka enega semiotičnega sistema z znaki drugega semiotičnega sistema, npr. razlaga obraza z besedami). (Levý, 1983: 26)

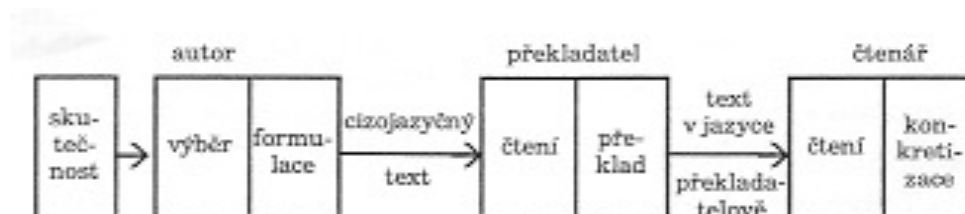
Za najzahtevnejše stališče v teoriji in praksi prevajanja velja funkcijsko stališče, ki raziskuje, kakšne funkcije sporočanja imajo določene jezikovne enote in katera sredstva obveščanja v lastnem jeziku lahko izpolnjujejo enako funkcijo.

Levý v svoji knjigi piše, da je prevajalec avtor, povezan z dobo, v kateri živi in s svojim narodom. Njegovo poetiko lahko tako preučujemo kot primer razlik v literarnem razvoju dveh narodov, razlik med poetikami dveh obdobj. Tu se dobro odraža primerjava obeh prevodov *Jenufe* v slovenščino. Prvi prevod je nastal leta 1904, drugi pa proti koncu 20. stoletja, zato so na nekaterih mestih uporabljene popolnoma drugačne besede, stavki. Konec koncev lahko v prevodu iščemo prevajalsko metodo kot nekakšen izraz določene prevajalske norme, določenega odnosa do prevajanja. Prevod je po mnenju Levýja lahko enosmeren, lahko pa vsebuje tudi prevajalske principe, ki so lahko namenjeni odločanju med nasprotujočimi si tezami.

Ti so sledeči: prevod mora reproducirati besede originala (bistvo in sporočilo *Jenufe* v slovenščini mora ostati enako) – prevod mora reproducirati ideje originala (čeprav je v slovenščini govorna intonacija precej drugačna, mora prevajalec dati vse od sebe, da se kar najbolj približa ideji, ki jo je ustvaril Janáček), prevod se mora dati brati kot original – prevod naj bi bil bran kot prevod, prevod bi moral nakazovati stil originala (prevajalec se mora potruditi, da ohrani Janáčekov stil) – prevod naj bi nakazoval prevajalčev stil (prevajalcu je dovoljeno, da v prevod libreta vplete tudi določeno mero svojega stila) itd.

³⁵ Pomen, ki se ponavadi razlikuje od denotativnega, saj je dan s subjektivnim, individualnim dojemanjem.

S to dvojnostjo si teoretiki po Levýjevem mnenju velikokrat pomagajo pri reševanju problematike teorije prevajanja, saj vede k poenostavljanju in shematiziranju celotne problematike. (Levý, 1983: 35)



Slika 14: Prevajalski proces (Levý, 1983: 44)

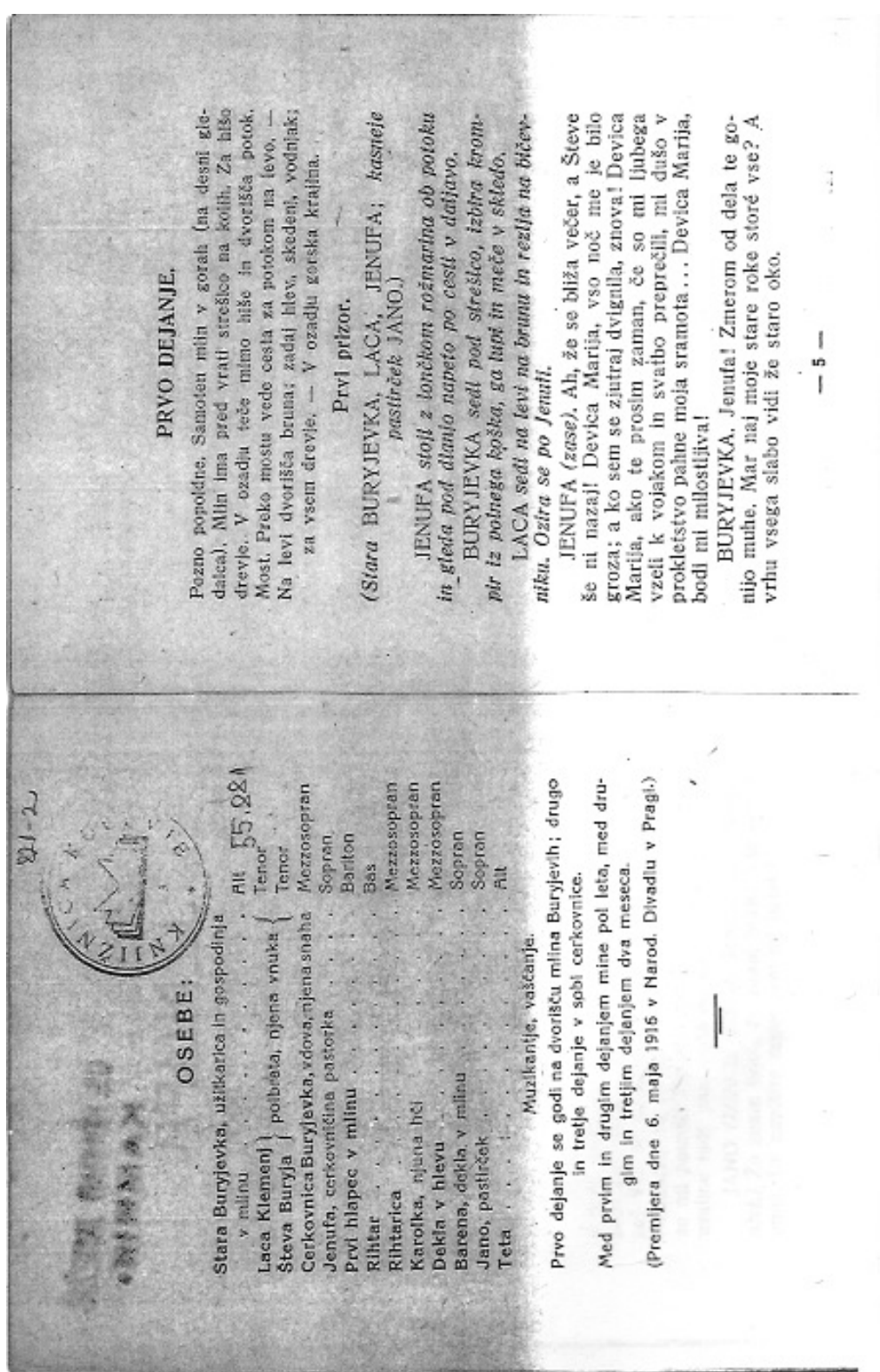
Levý v knjigi opiše prevajalski proces, kot je narisano na zgornji shemi. Govori o dvočlenski komunikacijski verigi, v kateri prevajalec dešifrira sporočilo, ki ga vsebuje besedilo avtorja originala, nato pa ga preformulira v svoj jezik. Pri tem poudari, da je prevajanje sporočanje. (Levý, 1983: 44)

V zgornji verigi avtor knjige opisuje osnovni principi prevajanja, v katerem ne razpravlja o problemih, na kateri naleti prevajalec, ne omenja pravil, katerih bi se moral držati niti ne omenja ciljev, ki bi jih moral prevajalec doseči, a gre za preprost in nazoren prikaz prevajalčevega dela.

Na podoben princip deluje tudi makro in makro pristop anglosaških prevajalcev. Pri Levýju sicer niso podrobneje opisani postopki, ali koraki, ki jih naredi prevajalec, a gre za zelo podoben princip. Ker je anglosaški pristop podrobneje osredotočen tako na besedilo kot na prevajalca in prejemnika, se zdi, da je ustrežnejši tudi za prevajanje libreta, saj ta vsebuje poleg vseh drugih dejavnikov tudi inscenacijo, igro, glasbo in druge parametre, ki vplivajo na prevod in njegovo interpretacijo.

7.6. PREVODA LIBRETA JENUFE V SLOVENŠČINO

Prvi prevod, s katerim sem si pomagala pri analizi je prevod iz leta 1922, ki ima sicer na platnici podatek, da je libreto prevedel F. G.. Kratica bi lahko bil Fran Govekar, ki je omenjen tudi v članku Igorja Grdine. Govekar je živel v času, ko je nastal prevod, napisal pa je tudi nekaj opernih kritik, a se nisem dokopala do podatka, ali je bil to stoodstotno on.



Slika 15: Prevod prvega dejanja (F. G., 1922)

LACA (*zagrizeno*). Vi, babica, že marsikaj slabo vidite ... Le za hlapca naj bom, zmerom le hlapec vaš. Za to mi dajete piti in jesti ... Pa saj vem, da nisem pravi vaš vnuk. To ste mi dali že dostikrat občutiti ... Če sem sirota za vami prikradel se, ste zibali Števa v naročju, ga gladili po glavi, ki je zlato kot solnce, mene pa ste prezirali, četudi sem bil sirota sam ...

JENUFA (*klečoč ob potoku se ozre*). Laca! Zmerom babico nespoštljivo žališ in nespodobno govoriš!

LACA. Dajte mi moj delež naprej! Tistih dvajseto moje dedščine mi dajte! In rajd pojdem, kamor me odnese noga.

JENUFA. Pa naj te imajo radi!

BURYJEVKA. Kajpak, njemu sem le užitarica! Gospodinja mu že nisem več in v sorodu tudi ne.

LACA. A Jenufo kličete na delo zdaj, ko čaka Števa z nabora?

JENUFA (*zase*). On vidi človeku prav do srca s temi zasledujočimi me očmi. Rajša nič več ne bom odgovarjala hudobnežu ... Babica! Ne jezite se! Vse še nadomestim. Spomnila sem se na svoj rožmarin, da se mi suši. Šla sem ga zalit. Oh, če se mi posuši! Potem, babica, potem — pravijo — usahne tudi vsa sreča mi na svetu ...

JANO (*kliče iz mlina*). Jenufa, ej! (*Priteče k njej*.) Že znam brati, že znam brati! Vse sem razumel. Le napišite zopet nov mi listek!

— 6 —

JENUFA. Čakaj, Janek, ko pojdem v mesto, ti prinesem čitanko; iz nje boš lahko čital. In pisati te še naučim, da postaneš izobražen človek ... Zdaj pa pojdi na delo spet. Babica bo huda, če ne delava in postajava.

JANO (*teče nazaj v mlin*). Hej, brati znam že! Hej! Jenufa me je učila!

BURYJEVKA (*prilazneje*). Lahko si vesela, Jenufa: Barena zna tudi brati in pisati. Vse jih naučiš. Res, modro si dekle; učiteljica si rojena.

JENUFA (*vzdihne*). Ba! Moja modrost, babica, mi že davno je padla v vodo ...

Drugi prizor.

(*Prvi mlinarski HLAPEC. — Prejšnji.*)

HLAPEC (*v mestni, z moko poprašen obleki gre mimo in obstoji pred Laco*). Kaj tu delaš, Laca? To bo pač bičevnik čeden?

LACA. A moj nož je top. Dve uri se še lahko mučim z njim. Daj, nabrusi ga!

HLAPEC (*vzame iz žepa zadržaj v klačah oslo in mu brusl nožek, medtem dvigne LACA z bičevnikom Jenufi robec z glave*).

JENUFA. Mir daj, Laca! Vedno nagajaš. Zoprni si mi!

LACA. Če bi ti takole nagajal Števa, bi ti ne bilo zoprno.

JENUFA. On bi tega pač ne storil.

LACA. Ker se mu zmerom blizu postaviš!

— 7 —

Slika 16: Prevod prvega dejanja (F. G., 1922)

7.7. PREPIS PREVODA PRVEGA DEJANJA IZ KLAVIRSKEGA IZVLEČKA

PRVO DEJANJE

Večer. Samoten gorski mlin. Desno pred hišo senca dreves, manjši breg, grmičevje, nekaj razsekanih drv, zadaj žleb.

JENUFA, v rokah cvetlični lonček z rožmarinom, stoji na dvignjenem terenu pri žlebu in pogleduje v daljavo.

STARA BURYJOVKA sedi v senci, iz zvrhanega koša pobira krompir, obrezuje očesa in jih meče v nahrbtni koš.

Levo na posekanem drevesu sedi temnolasi LACA; s krivcem obrezuje bičevje.³⁶

JENUFA: Že večer se bliža, in Števe še vedno ni. Dolga bila je noč nocoj, dolga za tri. Prečula, prejokala sem jo do rana, Mati brezmadežna, ah, če nisi uslišala me, če še k vojakom mi ljubega vzamejo in če poroke ne bo, duša v sramoti bo večno pogubljena. Mati brezmadežna, bodi milostna. Mati brezmadežna.

BURYJOVKA: Jenufka, kaj pa mi letaš od dela venomer, mar se za vse naj peham stare dni, leta so leta, reva skoraj nič ne vidim.

LACA: Babica, res je, da marsikaj slabo vidite! Nisem mar vaš hlapec, najnavadnejši hlapec, ki mu daste skorjo kruha za to hlapčevstvo bedno. Vem, da ne marate me, nisem vaša kri. Nisem vaša kri. To ste mi tisočkrat dejali, ko sem za vami se plazil, plaha sirotica, Števo pa ste v naročju zibali, gladili mu zlate laske, zlate kot sončece. Zame vam ni bilo, ki sem sirota bil brez matere. Če bi vsaj svoj delež dobil teh dvanajsto moje dediščine, rad odšel bi proč za vse večne čase.

JENUFA: Laca, ah, tako mi torej starost spoštuješ. Pa naj imajo te radi.

BURYJOVKA: Kajpak, njemu sem nadlega v hiši, kajpak, kajpak, nisem gospodinja več zanj že ne. Kaj še iste krvi.

LACA: Kaj ženete jo danes na delo, ko čaka Števa z nabora.

JENUFA: Vsakomur on vidi do dna srca s temi ostro prežečimi očmi, do dna srca. Sploh ne bom mu več odgovarjala zlobnežu. Babica, ne jezite se, saj vam rada vse napravim, rada od srca napravim, rožmarin sem z vodo poškopila, da ne usahne mi, rožmarin, ljubi, zeleni. Kajti če mi usahne, potlej, babica, bo narobe, ker z rožmarinom usahne tudi sreča!

³⁶ Uvod z opisom ni bil preveden, zato sem ga prevedla Ema Horn.

JANO: Jenufa, ej, Jenufa, ej! Že znam brati, že znam brati, vse mi je jasno zdaj. Oj napišite zopet nov mi listek!

JENUFA: Čakaj, čakaj Janek! Čakaj, ko bom do mesta šla, kupim ti pisano čitanko, ej, to bo lepo branje. Tudi pisati naučim te še, da postaneš kaj boljši človek. Zdaj teci na delo spet, babica v hiši lenobe ne trpi.

JANO: Ej, ej, ej, ej! Že znam brati, ej, že znam brati, hej, Jenufa me je naučila!

BURYJOVKA: Kaj veseli te vse, Jenufa! Baren si tudi naučila brati! Moško pamet imaš, kakor tvoja mačeha, morala učiteljica bi postati!

JENUFA: Ah, ah, moja pamet ljuba babica, ta davno, davno že je v vodo pala. Že davno v vodo mi je pala.

8. ANALIZA IN PREDLOGI PREVODA

V slovenščini obstaja nekaj prevodov Janáčkove opere *Jenufa* v slovenščino. Kronološko je prvi celoten libreto, ki je bil knjižno izdan leta 1922. Gre za prevod F. G., kjer gre najverjetneje za Frana Govekarja. Kljub temu, da sem med brskanjem po gledaliških listih SNG Opera in balet Ljubljana prišla do podatka, da je bila opera v Ljubljani nazadnje izvedena v sezoni 1947-48 je zanimivo, da je bil drugi prevod, s katerim sem si pomagala, narejen kar direktno v klavirski izvleček iz leta 1955.³⁷ Možno je, da je bila izvedba v načrtu, a do nje ni nikoli prišlo. Ime, ki sem ga zasledila med prevajalci *Jenufe* v slovenščino je še Niko Štritof, a njegovega prevoda v fizični obliki nisem našla.

Edini prevod, ki sem ga videla skupaj s partituro, je torej prevod neznanega prevajalca iz leta 1955, ki v klavirski izvleček niti ni podpisan. Prevod je glavno vodilo, s katerim si lahko pomagam pri svojem delu, saj tako vidim notne vrednosti, prevod, narejen v slovenščino in originalno besedilo v češčini, zato je ta klavirski izvleček najbolj idealen za potrebe mojega raziskovanja.

Zavedati se moramo, da je bil prevod najbrž narejen že kar nekaj časa nazaj, zato je v njem prisoten tudi kakšen arhaizem, kar pa pri operi, ki je premiero doživela leta 1904, ni nič preveč problematičnega.

Analizo sem naredila na podlagi svojega znanja češčine, in znanja, ki sem ga pridobila v času študija muzikologije, pri analizi se veliko opiram na pevske izkušnje, ki jih imam, pomagala pa sem si tudi z gradivom, ki sem ga prebrala in teorijo, ki sem jo napisala v zgornjih poglavjih.

Analiza je potekala po naslednjih korakih:

- 1) Umestitev primera v situacijo v operi
- 2) Prevoda neznanega prevajalca in F. G. – ocena ustreznosti prevoda
- 3) Analiza s stališča govorne intonacije – ustreznost govorne intonacije v primerjavi z izgovorjenim stavkom³⁸

³⁷ Celotno partituro je bilo praktično nemogoče dobiti v ljubljanski operi ali pa v Slovenski filharmoniji.

³⁸ Tu velja opomniti, da določeni uglasbeni stavki skoraj gotovo ne bodo imeli melodije, kot bi jo imeli govorjeni – sam Janáček govori o tem, da bi s popolnim prenosom govora v melodijo čutil, kot da bi govorcu »iztrgal« dušo

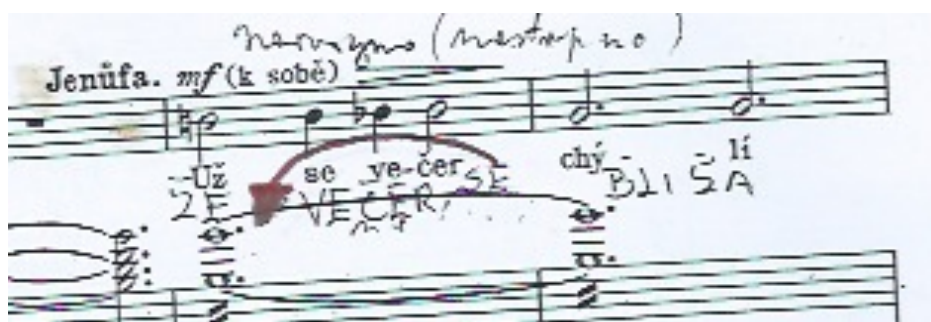
- 4) Mera ustreznosti govorne intonacije v slovenščini v primerjavi z govorno intonacijo v originalu
- 5) Predlaganje boljšega prevoda, če je ta potreben in mogoč

Operno delo, ki ga obravnavam, je izjemno obsežno in traja nekoliko več kot dve uri, zato se v svoji analizi osredotočim predvsem prvo dejanje in predpostavljam, da je v ostalih dveh dejanjih situacija enaka oziroma ena in ista, saj je prevajalec celotnega libreta eden in isti.

Še napotek za lažje razumevanje analize. Ko govorim o poudarjeni kadenci je le ta označena tako, da obkrožim zlog.

V nadaljevanju sledi moja analiza desetih mest iz prvega dejanja opere.

8.1. PRVI PRIMER



Slika 17: Už se večer chýlí (Její pastorkyňa, 1955: 13)

V prvem primeru gre za situacijo, ko Jenůfa nestrpno čaka Števo, ki ga še vedno ni. To je prvi stavek, ki je izrečen v celotni operi.

Prevajalec stavek *Už se večer chýli* prevaja kot 'Že večer se bliža', F. G. pa ga prevaja kot 'Ah, že se bliža večer'.

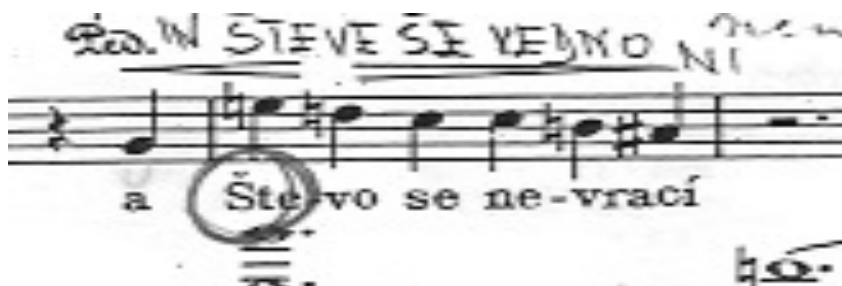
Janáček v originalu s polovinkama poudaril besedi *žé* ter zadnji zlog besede *večér*. Ker je beseda *se* povratni osebni zaimek in vsebuje kratki samoglasnik, je tako primernejše, da je podpisan pod četrtnko, se pravi takoj za prvo polovinko, kot je to nakazano na sliki. Zapisana melodija ustreza govorni intonaciji, s katero Jenufa zapoje prvi stavek. To se vidi v besedi *večér*, v kateri ima prvi zlog *ve-*, v katerem se nahaja besedni naglas, nekoliko višjo

intonacijo, ki nato pade, opazna pa je uporaba polovink s piko na zlogih, ki imata oba dolga *ý* in *í*³⁹. Po Danešu gre pri tem stavku za M1 oziroma padajoči melodem.

Govorna intonacija, v prevedenem stavku iz klavirskega izvlečka se ne zdi popolnoma ustrezna že zaradi spremembe pozicije povratnega zaimka, ki ima ob izgovorjavi nekoliko nižjo intonacijo kot beseda bliža, zato bi intonacija rahlo narasla in padla. Kljub temu je intonacija prevoda dovolj ustrezna.

S prevodom v osnovi ni sicer nič narobe, a se mi z glasbenega vidika zdi ustrežnejše, da bi kot prevod uporabili malo obrnjen stavek, in sicer 'Že se večer bliža' zaradi razlage v zgornjem besedilu. Moj prevod se mi zdi tudi ustrežnejši kot prevod F. G., saj je členitev po aktualnosti v njegovem primeru nekoliko obrnjena.

8.2. DRUGI PRIMER



Slika 18: In Števe še vedno ni (Jení pastorkyňa, 1955: 13)

Dva takta po tem, ko Jenůfa izgovori prvi stavek, sledi njen drugi stavek.

Pri tem primeru je prevajalec sicer ohranil konotativen pomen in to tako, da je nekoliko spremenil denotativni pomen, kar je po Levýju mogoče. Besedilo v originalu pravi ...*a Števo se nevrací*, kar bi v dobesednem prevodu pomenilo '...in Števa se ne vrača', a je prevajalec najbrž zaradi spevnosti stavek prevedel kot '...in Števe še vedno ni.' V tem primeru gre za modulacijo, saj avtor spremeni dramatični učinek stavka, ampak s tem ne njegovega osnovnega pomena.

³⁹ V češčini so dolgi samoglasniki enkrat daljši od kratkih, s hipokritičnim znamenjem na samoglasniku pa lahko spremenimo tudi pomen besedi.

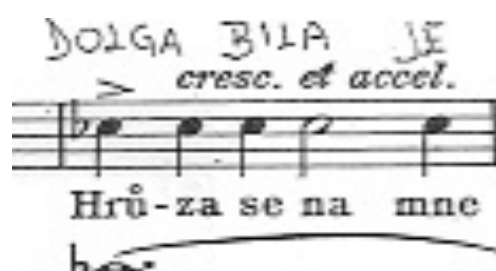
Kar se tiče govorne intonacije v tem primeru se zdi, da jo je Janáček pravilno uporabil, saj saj je veznik *a* na nepoudarjenem zlogu v taktu, oz. je enklitika v govoru, *Števa*, ki je najbolj pomemben podatek pa je na poudarjenem in na najvišji noti v melodiji.

Prevedeni stavek tudi v smislu govorne intonacije nekoliko bolj odgovarja originalu kot prvi primer. Začetek z veznikom *a* je nenaglašen, sledi mu naglašen zlog *Šte-* in nato nenaglašen zlog *-vo*, melodija not se spušča, prav tako pa tudi govorna intonacija, s katero povemo stavek.

Vprašanje, ki se mi poraja pri tem prevodu, je, ali je ustrezen ali ne, saj Janáček v originalnem besedilu na začetku dveh stavkov uporablja besedi, katerih končnici se ujemata (*chýlí* ter *vrací*). V slovenščini sicer na najdem ustreznice, ki bi prevedla besedo *chýlí* v slovenščino in se končala na *i*, je pa v drugem stavku možen prevod 'vrača', kar bi se rimalo z 'bliža', toda vseeno se mi zdi prevod '...in Števe še vedno ni' dovolj ustrezen, saj je zaradi ozkih e-jev veliko bolj zvočen kot drugi.

V tem primeru je zanimiva tudi dolžina zadnjih zlogov, saj je v prvem primeru dolžina zadnjega zloga tri dobe, v drugem (ki se rima s prvim) pa je zadnji zlog dolg le eno dobo, čeprav je soglasnik tudi dolg. Možno je, da je Janáček s tem želel dramatizirati in pokazati Jenůfin nemir, saj se isti stavek ponovi še enkrat.

8.3. TRETJI PRIMER



Slika 19: Hrůza se na mne (Jení pastorkyňa, 1955: 13)



Slika 20: ...věšala po celou noc (Její pastorkyňa, 1955: 14)

Po dolgem čakanju, ko je Jenůfa že zelo nemirna in jo skrbi, da Števe ne bo, z zgornjim stavkom še potrdi njene skrbi, zaradi katerih je prečula celo noč, ki se ji je zdela dolga kot tri noči skupaj.

V tem primeru prevajalec praktično popolnoma spremeni osnovni pomen in zdi se, kot da se niti ne potruži, da bi našel ustreznejši prevod. Janáček piše takole. *Hrůza se na mne*⁴⁰ *věšala po celou noc*. Prevajalec prevede celoten stavek: 'Dolga bila je noč nocoj, dolga za tri'. F. G. je v knjigi libreto poslovenil takole: 'Devica Marija, vso noč me je bilo groza.' Ta prevod se veliko bolj približa originalu in še vedno ohranja osnovno sporočilo, ki ga vsebuje originalni libreto.

Po Danešovi analizi bi v prvem delu originalnega Janáčkovskega stavka šlo za nenaglasno kadenco, z zlogi na isti višini (intonacija se ne bi spreminjala tudi v govorjenem jeziku), pri zlogu *po-* pa gre nato za naglasno kadenco (na tem mestu bi se spremenila tudi intonacija v govoru), ki je veliko višja od predhodne in potem pada. V tem primeru se govorna intonacija ujema tudi z melodijo, ki je zapisana, a se zaradi daljših notnih vrednosti zdi, da je poudarjenih kadenc več.

Prevod v izvlečku kar se tiče govorne intonacije odgovarja govorni intonaciji, ki jo je uporabil Janáček. Gre za to, da je v prevedenem stavku zaradi dramatizacije poudarjen zlog *dol-*, ki je, kot zlog v originalu, višji.

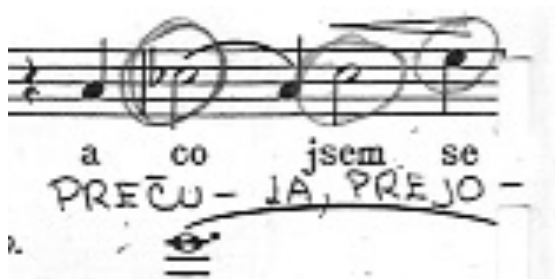
S pomenskega stališča bi veliko bolj ustrezal prevod F. G., saj v ciljnem jeziku sporoča to, kar je bilo sporočeno v izvornem jeziku, ne spremeni pa se niti konotativni pomen, saj beseda '*groza*' veliko boljše opisuje počutje Jenůfe, kot pa besedna zveza '*dolga noč*', ki je v tem primeru močno evfemistična.

Alternativen prevod, ki bi ga predlagala jaz, bi bil: 'Groza me je prevzemala, vso dolgo noč'. Prevod se tudi dokaj sklada z notnimi vrednostmi in melodijo. Daljše trajanje bi imela tako beseda *je*, in nato zloga *-vze-*, ki je nosilka besednega naglasasa, ter *la*, ki je na koncu in se jo

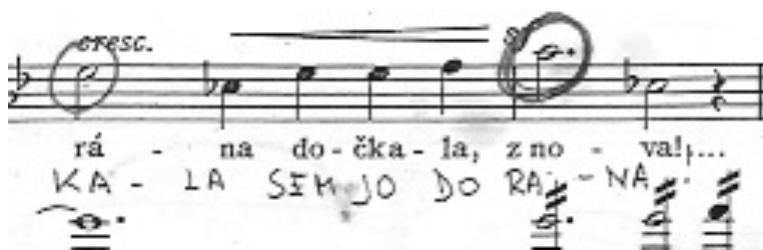
⁴⁰ Oblika mne je danes že precej zastarela, pogostejše oziroma skoraj vedno se uporablja oblika mě.

tako z lahkoto podaljša, v zadnji besedni zvezi pa bi bila melodično beseda *vso* na najvišjem tonu.

8.4. ČETRTE PRIMER



Slika 21: ...a co jsem se... (Její pastorkyňa, 1955: 14)



Slika 22: ...rána dočkala, znova! (Její pastorkyňa, 1955: 14)

Zgoraj navedeni stavek je v opero umeščen takoj za stavkom 'Dolga bila je noč nocoj, dolga za tri'.

Prevajalec tudi na tem mestu popolnoma spremeni osnovni pomen stavka, ki ga je napisal Janáček. V izvlečku je stavek naslednji. *...a co jsem se rána dočkala, znova!*, medtem ko je preveden takole. '...prečula, prejokala sem jo do rana!'

Lastnost stavka, ki jo prevajalec zajame, je predvsem ustrezna intonančna struktura stavka, a pomen je čisto drugačen.

F. G. stavek prevede '...a ko sem se zjutraj dvignila, znova!', kar je veliko bolj ustrezno, saj skoraj v celoti ohrani pomen, ohrani pa tudi intonacijo.

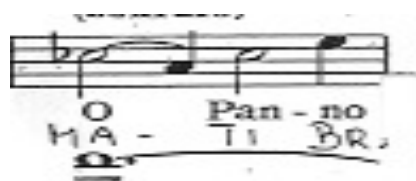
Intonacija v opisanem primeru, je nekoliko drugačna in bolj zapletena kot v minulih primerih. Zdi se, da se Janáček ni več strogo držal neke sheme govora, ampak se je zavedal, da gre nenazadnje za operno delo, ki ni le ponavljanje stavčnih govornih intonacij, saj bi tako nastalo izjemno enolično in dolgočasno delo. Kljub temu, da gre na nekaterih mestih za manj strogo silabično petje⁴¹, se intonacija lepo ohranja. A je zopet na nepoudarjeni noti, nato pa co, čeprav je kratka beseda, šteje kar tri notne vrednosti. *Jsem* ima poudarjeno kadenco, ki ji

⁴¹ Vsak zlog ima le en ton. Nasprotje je melizatično petje, ko ima en zlog več tonov.

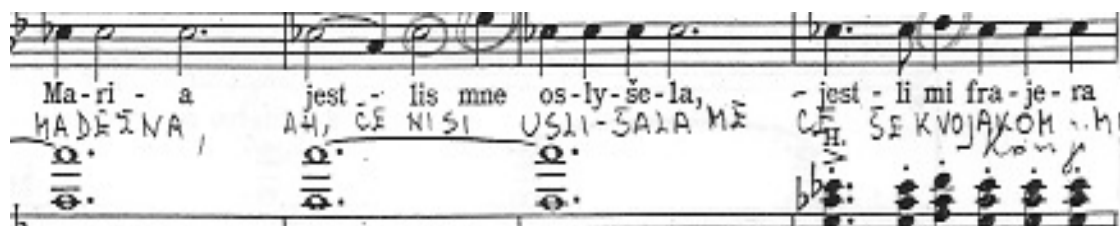
sledijo zlogi z vse višjimi toni, melodija narašča vse do *zno*-, ki se konča nepoudarjeno veliko nižje.

Alternativni prevod, ki bi ga ponudila v tem stavku je sledeč: '...in ko sem jutro dočkala, znova!' Ponujeni prevod je pomensko še nekoliko bližje originalu in njegovi govorni intonaciji, ni pa nujno boljši kot prevod F. G.

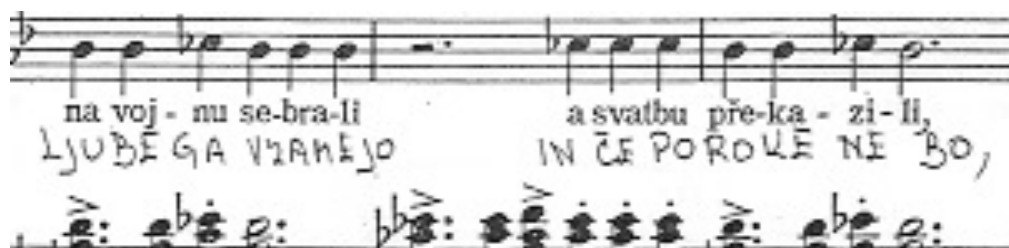
8.5. PETI PRIMER



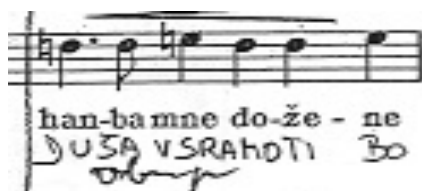
Slika 23: O Panno... (Její pastorkyňa, 1955: 14)



Slika 24: ...Maria jestlis mne oslyšela, jestli mi frajera... (Její pastorkyňa, 1955: 14)



Slika 25: ...na vojnu sebrali a svatbu překazili... (Její pastorkyňa, 1955: 14)



Slika 26: ...hanba mne dožene (Její pastorkyňa, 1955: 14)



Slika 27: k ztracení duše... (Její pastorkyňa, 1955: 14)

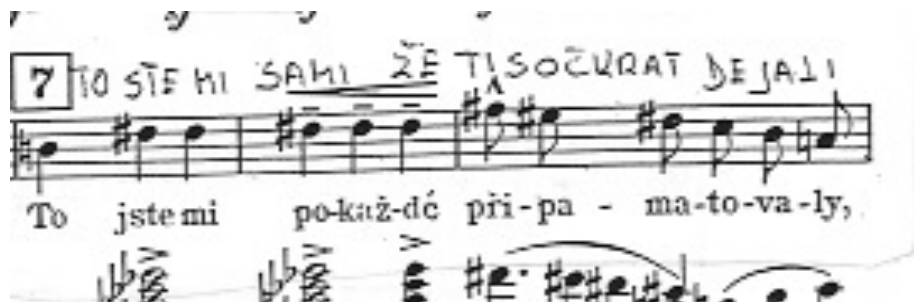
Po tožbi Jenůfe, da zaradi skrbi ni spala celo noč, sledi zgornje besedilo.

V tem primeru prevajalec ustrezno prevede besedilo, ki ga Janáček napiše takole. *Ó Panno Maria jestlis mne oslyšela, jestli mi frajera na vojnu sebrali a svatbu překazili... hanba mne dožene k ztracení duše.* Prevod je naslednji. 'Mati brezmadežna, ah, če nisi uslišala me, če še k vojakom mi ljubega vzamejo in če poroke ne bo...duša v sramoti bo večno pogubljena'.

Melodija celotnega besedila je le malo razgibana. Ima le en večji višek, ki pride na vrsto na koncu, pri besedni zvezi k ztracení duše. Predpostavljam, da gre za to, da je skladatelj v tem delu z le malo razgibano melodijo in skoraj enakimi notnimi vrednostmi poudariti Jenůfin strah in paranojo, ko si tudi ponavlja na enak način, da noče, da ji vzamejo ljubega, saj bi to zanjo pomenilo večno pogubo (še le tu so ritmične vrednosti nekoliko drugačne in uporabi celo duole). Na ta način najbrž opisuje Jenůfino čustveno notranje stanje. Podobno kot z melodijo, ki stagnira, je tudi z navadnim govorom, ko človek v stiski le monotono ponavlja neke besede, še posebej, ko se mu zdi situacija brezizhodna in nima več upanja.

Sama bi besedilo bi prevedla takole. *Devica Marija, če prosim zaman, če mi ljubega v vojsko vzamejo, in če svatbe ne bo, sramota me pahne v pogubo moje duše.* Namesto 'Mati brezmadežna' se zdi, da v kontekst veliko lepše sodi 'Devica Marija', saj tudi češki libreto uporabi besedno zvezo *Panna Maria*. Zanimivo je, da je tudi F. G. leta 1922 uporabil besedno zvezo 'Devica Marija'.

8.6. ŠESTI PRIMER



Slika 28: To jste mi pokaždé připamatovaly... (Její pastorkyňa, 1955: 19)

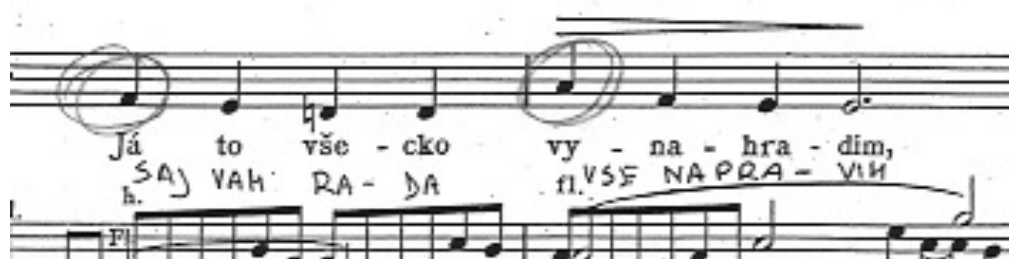
V zgornjem besedilu ne gre več za Jenůfno, ampak Lacino besedilo, ki Buryjevki govori, da mu je že tisočkrat dejala da ni njene krvi in da ne spada v njeno družino, zaradi česar je zelo vznemirjen.

V tem primeru bi rada prikazala stavek, ki ima sicer v prevodu ustrezen konotativni pomen, a drugačen denotativni in kljub temu ustrezno govorno intonacijo, ki se ujem s tisto iz izvlečka. Prevajalec je Lacin stavek *To jste mi pokaždé připamatovaly...* prevedel takole: 'To ste mi sami že tisočkrat dejali'. F. G. je stavek prevedel kot 'To ste mi dali že dostikrat občutiti'.

Intonacija v omenjenem stavku je naraščajoča do viška, ki je prvi zlog besede *při-*. V tem primeru gre tako za poudarjene kadence vse do viška stavka, nato pa sledijo nepoudarjene. Po Danešovi analizi melodemov bi težko rekla, da gre za M1, saj intonacija ni le padajoča. V tem primeru bi rekla, da gre za M2+M1.

Problem zadnjega prevoda je, da nikakor ne ustreza originalu, saj je zlogov veliko več kot zlogov in not v originalu. Sama sem se poskusila domisliti boljšega prevoda, a mi to ni uspelo, zato se zdi, da je prevod, ki je napisan v klavirskem izvlečku najustrežnejši. Prevajalec namreč z modulacijo pri prevodu ustvari enak učinek v slovenščini kot je v češčini, število zlogov ustreza tistim v operi, intonacija pa je prav tako ustrezna.

8.7. SEDMI PRIMER



Slika 29: Já to všechno vynahradím (Její pastorkyňa, 1955: 25)

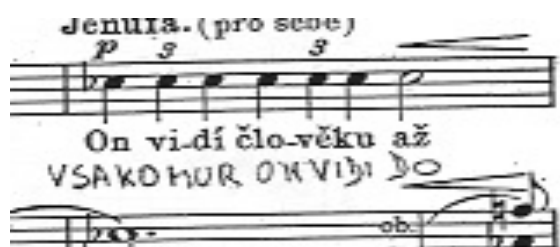
Besedilo iz sedmega primera s v operi nahaja, ko se Laca huduje nad Buryjevko, ki Jenůfo žene na delo, kar vznemiri njo in Buryjevko. Ta želi Buryjovko potolažiti z zgornjim stavkom.

V tem kratkem stavku *Já to všechno vynahradím*, je zanimivo to, da čeprav je stavek kratek, ga je vsak izmed nas prevajal na svoj način. Prevajalec v izvlečku ga prevaja kot 'Saj vam rada vse napravim', F. G. ga prevaja kot 'Vse še nadomestim', jaz pa sem ga prevedla 'Jaz to vse nadoknadim'. Res je, da moj prevod zveni nekoliko arhaično, a je stavek razumljiv tudi v današnjem času, zato niti ni sporen.

Govorna intonacija gre nekako takole M1+M1, vsebuje pa le eno poudarjeno kadenco in sicer na zlogu vy-.

Od vseh treh prevodov intonančno najbolj ustreza prevod, zapisan v klavirskem izvlečku, saj ima enako število zlogov, prav tako pa so poudarki na enakih mestih kot v izvornem besedilu.

8.8. OSMI PRIMER



Slika 30: On vidí člověku až... (Její pastorkyňa, 1955: 23)



Slika 31: do srdce těma pronásledujícíma očima (Jení pastorkyňa, 1955: 23)

Za prikaz sem namenoma izbrala stavek, ki sploh ni enostaven za prevajanje, obenem pa je izredno zahtevno ujemanje vseh zlogov zaradi različnih ekvivalentnih besed, zaradi česar pa je zelo zahtevno tudi upoštevanje ponazoritve govorne intonacije originalnega libreta.

Zgornji stavek sama pri sebi reče Jenůfa po tem, ko začne Laca karati Buryjevko, Jenůfa pa si misli, da Laca vse ve in da ji lahko bere misli, zato se odloči, da se z zlobnežem, ki tako grdo z Buryjevko, ne bo več pogovarjala.

On vidí člověku až do srdce těma pronásledujícíma očima... Problem, na katerega hitro naleti prevajalec, je v deležniku in omejenem številu zlogov, ki jih lahko uporabi, da dobi prevod, ki še ustreza originalu. Deležniki se v češčini uporabljajo veliko pogostejše kot v slovenščini, zato je njihovo prevajanje in zlasti iskanje ekvivalentnega izraza včasih nekoliko težje.

V tem primeru se je prevajalec v izvlečku znašel prav dobro, saj je naredil takšen prevod: 'Vsakomur on vidi do dna srca s temi ostro prežečimi očmi...' Zlogovno se stavek ne ujema popolnoma z originalom, saj ima ta nekaj zlogov več.

Besedo *pronásledujícíma* je prevajalec nadomestil z besedno zvezo 'ostro prežečimi'. Prevod je sicer ustrezen, ampak gledena to, da je tudi v slovenščini uporabil deležnik, bi lahko mirno prevedel tudi tako, kot je to storil F. G. 'On vidi člověku prav do srca s temi zasledujočimi me očmi...' Zanimivo je, da se je F. G. Tako zelo približal originalu, da se zdi kot da bi samo malo transkribiral in malenkostno spremenil češko besedilo. Čeprav ima stavek zelo arhaično strukturo, se ga da še vedno popolnoma normalno razumeti. Gre bolj za fenomen podobnosti, obeh jezikov, ki je bila skoraj sto let nazaj, ko je nastala opera in malo potem tudi slovenski prevod, večja kot danes.

Kako pa je z intonacijo? Zdi se, da želi že Janáček poudariti dejstvo, da Laca vsakemu vidi »do dna«, kjer se pojavi poudarjena kadenca, čeprav človek tega med govorjenjem verjetno ne bi toliko poudaril.

V operi je zanimivo, kako je tudi Janáček, ko je uporabil daljše besede, uporabljal veliko več različnih ritmičnih vrednosti, in si s tem pomagal, da precej dolgega stavka ni razvlekel čez celo stran partiture.

Sama sem ta stavek prevedla takole: 'Človeku vidi vse do dna srca s temi zasledujočimi očmi'. Tako kot prevajalcu izvlečka tudi meni ni uspelo izenačiti števila zlogov.

V tem primeru se zdi tako najboljši, sicer nekoliko arhaičen, a dovolj razumljiv prevod F. G., ki ohranja število zlogov in intonacijo originala.

8.9. DEVETI PRIMER



Slika 32: A kdyby mi uschla (Její pastorkyňa, 1955: 26)

Zgornje besedilo je se v operi nahaja v Jenůfinem govoru, ko Buryjovki razlaga, da je zalila svoj rožmarin, na katerega mora biti pozorna in ga negovati, saj naj bi, če ji usahne rožmarina, »usahnila« tudi njena sreča.

Sledeči primer pokaže, kako mora prevajalec libreta pri svojem delu zaradi številnih omejitev, ki jih ima (ritmične vrednosti, melodija, višina tona, artikulacija, prilagoditev pevcu...), tudi besedilo nekoliko prilagoditi in v določenih primerih opustiti dobesečni prevod in zavoljo večje spevnosti prevod prilagoditi.

A kdyby mi uschla... je originalni stavek, ki ga je prevajalec v libretu prevedel takole. 'Kajti če mi usahne'. Ta je še eden izmed primerov, ki nakazuje na to, da prevajalec res ni vedel, na kakšen način je Janáček pisal to opero.

Gre namreč za to, da je pri besedi 'kaj-ti' naglasna kadenca na prvem zlogu, medtem ko je v besedni zvezi 'a-kdy' na drugem zlogu, kar je tudi razvidno iz not, saj je druga višja od prve. Tej sledita dve nepoudarjeni in nato zopet poudarjena in nepoudarjena.

Alternativni prevod, ki ga tu predlagam, je: 'In če mi usahne...', ki odgovarja Janáčkovim intonaciji, po Danešu lahko zapisani nekako takole: M2+M1.

8.10. DESETI PRIMER

Zadnja dva primera, ki ju želim izpostaviti, sta primera z vprašalnim stavkom, saj me zanima, če drži Danešova teorija melodemov, ki naj bi v vprašalnih stavkih vedno vsebovala rastočo intonacijo, v opernem primeru tudi rastočo melodijo. Tu sta dva primera.

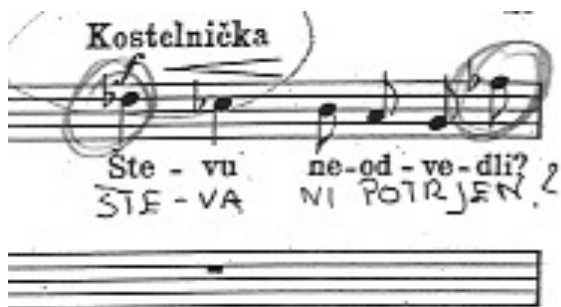


Slika 33: Co to robíš, mládku? (Její pastorkyňa, 1955: 34)

Prvi stavek se nahaja na začetku drugega dejanja, ko starec sprašuje Laco, ki brusi nož, s katerim pozneje poreže Jenůfo, kaj dela.

V tem primeru gre za stavek: *Co to robíš, mladku?* Prevajalčev prevod je popolnoma ustrezen: '*Kaj pa delaš, Laca?*' Gre namreč za začetek drugega dejanja, kjer je na začetku napisano, da starec pristopi k Laci. F. G. ga prevede: '*Kaj tu delaš, Laca?*' Oba prevoda sta popolnoma ustrezna, zato nimam boljše alternative, me pa zanima, kaj se tu dogaja z intonacijo?

Po Daneševi teoriji bi moral biti tu M2, torej naraščajoči melodem. Toda temu ni tako. Po dveh neoudarjenih kadencah sledi poudarjena, ki je tudi edina v celém stavku. Melodija se zviša le na enem tonu in gre nato nazaj na prvi ton in tam ostane? Pričakovali bi, da se melodija zviša vsaj na koncu, a se ne. Na podlagi drugih stavkov, ki so podobni sledečemu predvidevam, da gre za manjšo izjemo, ki jo je skladatelj najbrž naredil iz harmonskega razloga.



Slika 34: Števu neodvedli? (Její pastorkyňa, 1955: 47)

Drugi stavek se glasi takole: *Števu neodvedli?* Gre za vprašanje Kostelničke o tem, ali so Števo vzeli v nabor. Prevajalec ga prevaja: '*Števa ni potrjen?*' Medtem ko F. G. naredi naslednji prevod: '*Števe niso vzeli?*' Oba prevoda sta ustrezna tako jezikovno kot po številu zlogov, čeprav se zdi meni osebno boljši prevod F. G.

Vprašanje pa je zopet, kakšna je intonacija? Odgovor je, prav takšna, kot predpostavlja Daneš. Naraščajoča z rahlim padanjem v sredini. Začne se s poudarjeno kadenco, ki ji sledijo nepoudarjene in na koncu stavek zaključi poudarjena kadenca, ko gre tudi melodija v operi navzgor. In prav takšni so tudi drugi vprašalni stavki v operi.

9. ZAKLJUČEK

Opera je glasbena zvrst, ki ne zajema zgolj glasbe, ampak so vanjo vključeni tudi igralski, pevski, jezikovni in drugi elementi. Prav zato je prevajanje libreta zahtevna naloga, ki ne zahteva le dobrega prevajalca, ampak tudi poznavalca glasbe, jezikovnih značilnosti, kulturnega in zgodovinskega ozadja, iz katerega opera izhaja, in nenazadnje mora prevajalec poznati skladateljevo delo in življenje. To še posebej velja v Janáčkovem primeru, saj je dodaten dejavnik, na katerega mora biti pozoren prevajalec, govorna intonacija, ki jo je skladatelj razvijal tekom mnogih let. *Jenufa* je prvo delo, kjer je skladatelj v celotnem delu uporabil govorno intonacijo. Skladatelj je koncept razvijal med preučevanjem ljudske pesmi na Moravskem. Ob poslušanju pogovorov je ugotovil, da ljudje skozi govorico izražajo svoje notranje razpoloženje in da je ta govorica izredno podobna ljudski pesmi. Tako je razvil koncept, ki ga je poimenoval govorna intonacija.

Ko je skladatelj razvil koncept, ga je poskušal vplesti v opero, kar je bilo težko, saj se ljudska pesem zelo hitro spreminja, vsebuje ritmične in melodične elemente, ki jih je težko notirati. Iz vseh primerov lahko vidimo, da je govorno intonacijo res uporabljal in z njeno pomočjo poskušal »opisati« različna razpoloženja in psihična stanja oseb. Problem je bil tudi libreto, saj je bilo težko preprosto ljudsko govorico vplesti v literarna dela, ki so imela tudi drugačen jezik in so le redko opisovala »pravo« življenje na podeželju, skupaj s travmami, »kmečkim« jezikom, brez olupšav. In tu je Janáček navdihnila drama *Njena pastorka* Gabriele Preissove, ki je vsebovala prav vse, kar je Janáček želel za svojo opero. Tako je leto 1904 nastalo delo, ki mu je pozneje prineslo veliko slavo.

Vse to in še več mora o Janáčkovih operi vedeti prevajalec. Med iskanjem gradiva sem našla le dva različna prevoda opere v slovenščino, katera sem upoštevala tudi pri analizi. Prvi prevod je iz leta 1904, njegov avtor je najverjetneje Fran Govekar, drugi prevod, ki sem ga dobila v arhivu SNG Opera in balet Ljubljana pa je delo neznanega avtorja. Na podlagi analize lahko skoraj gotovo rečem, da prevajalca nista poznala pomena govorne intonacije za Janáčka pri ustvarjanju te opere, saj je v prevodu le-ta velikokrat precej različna. To je vidno v prvem, drugem in tudi devetem primeru.

Pri vsakem primeru sem tudi sama predložila boljši prevod, če sem ga le našla in če se mi je zdel glasbeno in jezikovno ustrezen. Tako sem boljše prevode predlagala v prvem, četrtem, petem, sedmem in devetem primeru.

Tekom izdelave diplomske naloge sem naletela kar na nekaj prevajalskih in muzikoloških težav. Prva izmed njih je bila ta, da je opera stara več kot sto let. V primeru, da bi prevedla celotno opero v namen izvajanja za današnji čas, bi se morala odločiti, kakšen jezik bi uporabljala. Drugi problem je bil ta, da opera res izgubi kar precej pomena, če prevajalec ne ve, za Janáčkovo koristenje govorne intonacije pri ustvarjanju. Tretji problem je bil združitev principov govorne intonacije češkega jezika in njen prevod ter vključitev v slovenski jezik tako, da je vloga govorne intonacije še vedno čimbolj upoštevan in prevod ustreza originalnemu besedilu. Pri ocenjevanju prevodov in predlaganju lastnih prevajalskih rešitev sem se morala spoprijeti tudi s pomanjkanjem literature o prevajanju libretov ali glasbenih tekstov.

Prevajanje libreta v pevske in uprizoritvene namenre, namreč po mojem mnenju zahteva precej drugačen način dela kot prevajanje literarnih besedil. Zaradi vpletenosti scenske uprizoritve, glasbene uresničitve, pevskih omejitev pevca, kostumografije in dramske igre je prevajanje veliko več kot le to. Prevajalec si mora za to vzeti ogromno časa, preštudirati kakšen nov material in poznati skladateljevo življenje in predvsem njegovo delo. Tudi če prevajalec ni muzikolog. V tej diplomski nalogi sem vsaj malo nakazala na to, kakšni problemi lahko nastanejo v prevajanju, če prevajalec ne pozna skladateljevega dela. Pri prevajanju je ravno tako pomemben pragmatični aspekt – da prevajalec ve, kakšno funkcijo mora opravljati besedilo, v kakšni situaciji in komu je namenjeno.

Veliko lažje je s prevajanjem libretov, ki jih danes uporabljajo operne hiše za nadnapise. Kljub temu, da je prevajalec omejen s številom znakov, je prevajanje lažje. V Janáčkovem primeru namreč ne bi bil problem, tudi če se v prevod ne bi zajel princip govorne intonacije. Pri prevajanju za nadnapise prevajalec tudi ni omejen s pevčevim pevskim aparatom, ki ima določene omejitve pri petju v višinah in nižinah. Zato pa bi bilo idealno, če bi vsak prevajalec libretov bil tudi pevsko izobražen.

Tema, ki sem jo odprla v diplomskem delu zagotovo potrebuje podrobnejše raziskave, a zdi se, da je dober začetek za zanimiv projekt, ki se ga mogoče loti kdo od čeških ali slovenskih muzikologov in tako poskrbi za boljšo prepoznavnost enega največjih čeških skladateljev tudi v Sloveniji.

10. VIRI IN LITERATURA

10.1. INTERNETNI VIRI

- Beckermann Brimm, Michael. *Janáček and his World*. New Jersey: Princeton University press, 2003. 14. 5. 2013 <http://books.google.com>
- Gürtelschmidtová, Linda. *Janáčkovy nápěvky mluvy – zápisníky a prameny z let 1914-1915*. Diplomová práce. Masarykova Univerzita. 3. 4. 2013 http://is.muni.cz/th/180206/ff_m/Diplomova_prace_Gurtelschmidtova.txt
- »Janáček, Leoš«. *Wikipedie*. 2. 7. 2013 <http://www.wikipedia.cz>
- Janáček, Leoš. *Rozhraní mluvy a zpěvu*. Hlídka 23 (1906) 5. 7. 2013 <http://archive.org/stream/hldkavbrn23vbrnuoft#page/n4/mode/1up>
- Lindemann Malone, Andrew. »Jenufa, opera, JW 1/4«. *All Music*. 2. 7. 2013 <http://www.allmusic.com>
- Monderović, Zoran. »Janáček, Leoš«. *All Music*. 2. 3. 2013 <http://www.allmusic.com>
- Plumley, Gavin. »Leoš Janáček (1854-1928)«. 15. 3. 2013 <http://www.leosjanacek.co.uk>
- Tyrrell, John. »Janáček, Leoš«. *Grove Music Online*. Ur. L. Macy. 21. 1. 2013 <http://www.grovemusic.com>
- Vainiomäki, Tiina. *The Musical Realism of Leoš Janáček. From speech melodies to a Theory of Composition*. Helsinki: Unigrafia Oy, 2012. 5. 6. 2013 <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/36087/themusic.pdf?sequence=1>
- Zahrádka, Jiří. »Janáček, Leoš.« *Český hudební slovník osob a institucí*. Ur. Petr Macek. 24. 2. 2013 <http://www.ceskyhudebnislovník.cz>
- Zemanová, Zdenka. *Janáček: a composer's life*. London: John Murray Ltd., 2002. 13. 5. 2013 <http://books.google.com>

10.2. TISKANA GRADIVA

- Beckerman, Michael. *Janaček as Theorist*. Stuyvesant: Pendragon press, 1994.

- Černohorská, Milena. »Napěvková teorie Leoše Janáčka.« Časopis moravského muzea vědy společenské. 42 (1958): 165-178.
- Dahlhaus, Carl. *Realism in nineteenth-century music*. Cambridge: Cambridge University Press. 1985.
- Daneš, František, (ur.). *Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost*. Praga: Academia, 2007.
- G. F. *Jenufa, njena pastorka*. Ljubljana: Zvezna tiskarna in knjigarna v Ljubljani, 1922.
- Grdina, Igor in Smolej, Tone, (ur.). *Prevajanje libretov in njegovi začetki med Slovenci*. Prevod uglasbenih besedil, 24. prevajalski zbornik. Ljubljana: DSKP, 1999.
- Havránek, Bohuslav, (ur.). *Slovník spisovného jazyka českého*. Praga: Academia, 1989.
- Holý, Dušan in Vysloužil, Jiří, (ur.). *Janáčkovu pojetí lidové hudby*. Zborník Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra. Brno: Česká hudební společnost, 1983.
- Jiránek, Jaroslav in Vysloužil, Jiří, (ur.). *Janáčková estetika*. Zborník Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra. Brno: Česká hudební společnost, 1983.
- Kaindl, Klaus in Smolej Tone, (ur.). *Operni prevod kot glasbenoscenska predloga*. Prevod uglasbenih besedil, 24. prevajalski zbornik. Ljubljana: DSKP, 1999.
- Knittová, Dagmar. *K teorie a praxe překladání*. Olomouc: Filozofická fakulta, 2003.
- Janáček, Leoš. *Její pastorkyňa*. Praga: Státní nakladatelství krásné literaturz, hudby a umění v Praze, 1955.
- Levý, Jiří. *Umění překladu*. Praga: Nadace český literární fond, 1983.
- Mounín, George. *Teoretické problémy překladu*. Prev. Praga: Karolínium, 1999.
- Palková, Zdena. *Fonetika a fonologie češtiny*. Praga: Nová tiskárna Pelhřimov, 1997.
- Procházková, Jarmila in Kuret Primož, (ur.). *Leoš Janáček's attitude to folk music*. Ljudska in umetna glasba v 20. stoletju v Evropi, zborník. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1990.
- Smetana, Robert. *Vyprávění o Leoši Janáčkovi*. Olomouc: Velehrad, 1948.
- Stankovska, Petra. *Češka slovnica za bohemiste*. Ljubljana: Znanstvena založba filozofske fakultete, 2009.
- Škerlj, Ružena. *Češko-slovenski, slovensko-češki slovar*. Ljubljana: DZS, 2008.
- Štědroň, Bohumír. *Zur genesis von Leoš Janáček's Oper Jenufa*. Brno: Opera Universitatis, 1968.

- Tyrrell, John. *Years of a life*. London: Faber and Faber, 2006.
- Zavodský, Artur in Vysloužil, Jiří, (ur.). *Literární inspirace Janačkovy hudby*. Zborník Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra. Brno: Česká hudební společnost, 1983.
- Weinreich, Uriel. *Languages in contact*. Paris: Hague, 1974.