

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Mia Maček

Mentor: izr. prof. dr. Uroš Mozetič

Mentorica: izr. prof. dr. Monika Kalin Golob

**Aldous Huxley: Brave New World – prevajanje in
avtorski stil**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2009

Rada bi se zahvalila mentorjema, prof. dr. Moniki Kalin Golob in prof. dr. Urošu Mozetiču za vso strokovno pomoč, koristne nasvete in usmerjanje pri pisanju te naloge. Poleg tega bi se zahvalila svoji družini, skoraj-družini in prijateljem za potrpežljivost. Najlepše hvala še Vladeku, mojem 'neuradnem mentorju', jezikovnem svetovalcu, predvsem pa prijatelju – saj veš, da si alfa.

Nenazadnje pa hvala bogu, if you know what I mean.

Diplomsko delo z naslovom Aldous Huxley: Brave New World – prevajanje in avtorski stil, je izdelano s soglasjem obeh fakultet in urejeno po pravilniku matične fakultete.

Aldous Huxley: *Brave New World* – prevajanje in avtorski stil

Ta naloga je primerjalna diskurzna analiza manifestacij pripovednih načinov Aldousa Huxleya v romanu *Brave New World* in njihovih ustreznih ekvivalentov v slovenskem prevodu Borisa Verbiča *Krasni novi svet*. Vključuje skrbno preiskavo niza stilnih značilnosti, ki pripadajo različnim ravnam jezika, kot so register, neologizmi, motivi, elipsa, ponavljanje in spremembe gledišča.

Pri vsaki kategoriji so izbrani primeri iz izhodiščnega in ciljnega besedila, ki so potem primerjani in opremljeni s komentarji. Podana je tudi teoretična podlaga, prav tako kot priporočila za prevajanje teh specifičnih stilnih značilnosti, prevzetih iz relevantne literature o književnem prevodu. Poskušali smo hkrati opozoriti na določene težave, ki v tem tipu prevoda nastajajo, in jih razložiti. Med analizo so se pojavile tudi nekatere nepričakovane težave, kot recimo doslednost pri prevajanju.

Raziskava tudi poskuša določiti možnost prevajanja avtorskega stila in drugih pripovednih oblik, glede na zmožnost strukturnih značilnosti slovenščine za prenos angleških stilnih sredstev.

KLJUČNE BESEDE: književno prevajanje, stilistika, avtorski stil, Aldous Huxley, *Krasni novi svet*

Translating authorial style – Aldous Huxley's *Brave New World*

This thesis is a comparative discourse analysis of the manifestations of Aldous Huxley's narrative techniques in the novel *Brave New World* and their corresponding equivalents in the Slovene translation *Krasni novi svet* by Boris Verbič. This involves a careful examination of a variety of stylistic features, occurring on different levels of language, such as register, neologisms, imagery, ellipsis, repetition and perspective shifts.

For each category examples from source and target texts are chosen, presented in comparison and supported with commentary. Some theoretical background is also given, as well as recommendations for translating specific stylistic features, adapted from the relevant literature on literary translation. Attempts have also been made to point out and explain some potential problems which accompany this type of translation. During the course of the analysis certain new difficulties also presented themselves, such as consistency in translating.

The research also looks into the possibility of rendering authorial as well as other modes of narrative mediation, in regards to how functional characteristics of Slovene allow the transference of stylistic devices occurring in English.

KEY WORDS: literary translation, stylistics, authorial style, Aldous Huxley, *Brave New World*

KAZALO

1 UVOD	7
2 BRAVE NEW WORLD	9
2.1 O AVTORJU	9
2.2 O ROMANU	10
2.3 SLOVENSKI PREVOD	11
3 ANALIZA	12
3.1 LEKSIS	14
3.1.1 JEZIKOVNA ZVRST	14
3.1.1.1 Pogovorne oblike v prevodu	21
3.1.2 NEOLOGIZMI	22
3.1.2.1 Vsakdanje življenje in običaji	23
3.1.2.2 Institucije, deli institucij in nazivi	30
3.1.2.2.1 Krajevna imena	33
3.1.2.3 Igre	34
3.1.2.4 Stare besede z novimi pomeni	36
3.1.2.5 Nazivi kast	39
3.1.2.6 Hipnopedični reki in idiomi	43
3.1.2.6a Prilagojeni obstoječi idiomi in izrazi	43
3.1.2.6b Izvirni pregovori in idiomi	46
3.1.3 MOTIVI	49

3.1.3.1 Motivi smrti	49
3.1.3.2 Motivi narave.....	52
3.1.3.3 Motivi iz domačega življenja.....	58
3.2 PRIPOVEDNE TEHNIKE	60
3.2.1 ELIPSA	60
3.2.2 PONAVLJANJE	66
3.2.3 PREMIKI V PERSPEKTIVI.....	75
4 ZAKLJUČEK.....	83
5 LITERATURA	85

1 UVOD

Kot študentka angleškega jezika in novinarstva sem dobila enkratno vpogled v obe področji. Medtem ko se jezikoslovje, samo na sebi široko in zapleteno področje, včasih zdi preveč teoretično in osredotočeno na vsak najmanjši delček jezika, mi je novinarstvo, posebej stilistični predmeti, odprlo bolj pragmatično perspektivo na jezik. Tako me je začelo zanimati, kako se pravila in slovnične zakonitosti uporabljajo za izražanje določenega namena.

Prevajalske študije so me zmeraj zanimale, pa vendarle se nisem mogla nehati spraševati, gledajoč kako se različne fraze in konstrukcije prestavljajo iz jezika v jezik, sledeč različnim pravilom, kaj pravzaprav konstituira stil in ali ga je sploh mogoče prevajati. Moja analiza se bo samo dotaknila površja zelo kompleksnega interdisciplinarnega področja in zato nima ambicije dati dokončnega odgovora na pravkar zastavljeno vprašanje, vendar se bo s fenomenom prevajanja stila spoprijela na povsem konkretnem primeru. Analiza ni v nobenem primeru izčrpna, saj se bo osredotočila na nekaj strateško izbranih vidikov.

Cilj te naloge bo določiti, kako se avtorski stil kaže in kako dobro se ohrani v prevodu na primeru romana Aldousa Huxleyja *Brave New World*. Osredotočila se bom na specifične lastnosti, ki so značilne za Huxleyjev stil v tem romanu na ravni besede, povedi in besedila. Osnova naloge bo izvirni roman *Brave New World* (Huxley 1932) in njegov slovenski prevod *Krasni novi svet* (Huxley 1964).

Odločila sem se pristopiti k snovi preko določanja splošnih lastnosti Huxleyjevega avtorskega stila, kot se kaže v romanu *Brave New World*, in sicer s pomočjo različnih virov za analizo in razumevanje njegovega dela. Naslednji korak je bil njihovo organiziranje v logične celote in uporaba kontrastivne diskurzivne analize s ciljem ugotoviti, ali ciljno besedilo ohrani izbrane lastnosti na ustrezen način in kako so bile izvirne strukture spremenjene, da bi ohranile podobne stilne učinke.

Začela bom z nekaterimi dejstvi o Huxleyjevem življenju in delu, kot tudi z določenimi informacijami o kontekstu nastanka romana, osrednjih temah in idejah. Največji del naloge bo posvečen diskurzivni analizi izvirnika in prevoda. S prebiranjem izbrane literature sem prišla do šestih specifičnih lastnosti Huxleyjevega stila in potem našla primere, ki jih v romanu vizualizirajo. Ustrezni primeri iz slovenskega prevoda so predstavljeni v primerjavi z

izvirnikom, spremljajo pa jih komentarji. Izbrane stilne lastnosti sem razdelila na dve osnovni podskupini. Prva je Leksis, ki obravnava lastnosti, povezane z izbiro besed in fraz. Gre za znanstveno in tehnično plast besedišča, številne neologizme, ustvarjene, da bi poimenovali vse predmete in fenomene iz domišljjskega univerzuma *Brave New World*, ter pogoste motive smrti, narave in domačega življenja. Naslednja velika kategorija bo obravnavala določene manifestacije avtorskega stila na ravni besedila. Pripovedne tehnike, ki jih bomo tukaj analizirali, so pogosta uporaba eliptičnih stavkov, ponovitev fraz, besed, delov besedila in nenehne spremembe v perspektivi, ki jih Huxley doseže preko prostega indirektnega govora.

Po branju izvirnika in slovenskega prevoda romana pričakujem, da bom našla nedoslednosti med njima. S sistematičnega vidika ima ta analiza tri možne rezultate. Pokazala bi lahko, da stil prevedenega besedila dosledno odseva Huxleyjev stil, s povsem jasnim avtorskim sporočilom. Naslednja možnost je nevtralizacija, stil, ki ne kaže nobene zelo močne stilistične usmeritve; zadnja možnost bi lahko bila prevlada prevajalčevega stila nad avtorjevim v ciljnem besedilu. Glede na dejstvo, da avtorski stil ni med osrednjimi skrbmi prevajalca, lahko pričakujemo, da bo najbolj ohranjen v delih besedila, kjer ga bo direktno prevajanje, osredotočeno na dejstva in očitna stilna sredstva, avtomatično prineslo na površino. Vsekakor pa pričakujem, da se bo precejšen del avtorskega stila izgubil.

2 BRAVE NEW WORLD

2.1 O AVTORJU

Aldous Leonard Huxley je bil rojen 26. julija 1894 v Surreyju, v jugovzhodni Angliji. Njegov stari oče je bil Thomas Henry Huxley (1825–1895), viktorijanski znanstvenik, esejist, Darwinov zagovornik in agnostik. Huxleyjev praujec Matthew Arnold (1822–1888) je slovel kot pesnik in kritik. Enkratna kombinacija umetniške in znanstvene perspektive, ki jo je Huxley imel, je najbrž bila posledica prav te dvojne dediščine.

V mladosti se je Aldous šolal najprej na Eatonu. Želel je postati zdravnik, ampak mu je to preprečilo vnetje oči, zaradi katerega je skoraj oslepel, zato je opustil ta načrt. Tragedija, ki se ji je komaj izognil, je vplivala na ravnotežje v njegovem življenju in je verjetno povzročila nekaj grenkobe, opazne tudi v njegovem delu. V letu začetka prve svetovne vojne se je njegov brat obesil. To je bil še en tragični dogodek, ki je vplival na njegovo pisanje, to lahko začutimo tudi v romanu *Brave New World*.

Zaradi vaj in samodiscipline je Huxleyju uspelo delno povrniti si vid in diplomirati na oxfordskem kolidžu Balliol leta 1916. V letih vojne se je poročil in delal kot novinar. Pisal je za več časnikov, med drugimi je sodeloval tudi z *Athenaeumom*, ki ga omenja v romanu. Na začetku si je zgradil kariero kot obetaven pesnik, do 1920-ih pa je že bil znan kot novelist in esejist. Potoval je in spoznal veliko ljudi, kmalu pa si je pridobil ugled "učenega in ciničnega mladega človeka, ki je sodobno kulturo izpostavljal posmehu" (Sherborne 2006, 101).

Kritiki se strinjajo, da je bil *Brave New World* prelomnica v njegovem delu. Pred tem je bil večinoma satirik, ki se je posmehoval ničevosti moderne civilizacije, po njem si je prizadeval postati moderni prerok, ki bi ponujal konstruktivne rešitve za težave človeštva. K tej temi se je še vrnil v zbirki esejev *Brave New World Revisited* (1958) in svoji 'pravi' utopiji, naslovljeni *The Island* (1962). Aldous Huxley je umrl leta 1963 v Los Angelesu.

2.2 O ROMANU

Literarna teorija postavlja *Brave New World* v utopijsko tradicijo v književnosti. Beseda 'utopija' izhaja iz dveh sorodnih grških besed, ki pomenita 'nobeno mesto' in 'dobro mesto'. Opis utopijskega življenja je lahko tudi ironičen. To se zgodi v primeru, kadar se opisana družba, ki naj bi bila idealna, na koncu razkrije kot nekaj prav nasprotnega. Takšna utopijska dela imenujemo negativne utopije, antiutopije oziroma distopije. *Brave New World* je primer distopije.

Gre za portret imaginarne družbe, ki satirično obravnava navade svojega časa, hkrati pa formulira opozorilo o njihovih možnih posledicah v prihodnosti. "Veliko takšnih knjig je že bilo napisanih, ampak maloštevilne so tiste, ki imajo dovolj literarne kakovosti ali sociološkega vpogleda, da bi lahko preživele svojo prvotno pomenskost. *Brave New World* je velika izjema. Čeprav je bil prvič objavljen leta 1932, dve raziskavi kažeta na dejstvo, da je še vedno med desetimi najpopularnejšimi klasiki v Veliki Britaniji." (Sherborne 2006, 6)

Roman predstavlja model družbene kontrole, ki je bistveno različen od, recimo, Orwellovega, saj ni zasnovan na terorju, temveč na užitku. Opisuje svet, v katerem so vsi srečni. Njihova sreča je posledica sistema, v katerem so ljudje (ki se več ne rojevajo, ampak proizvajajo v tovarnah) 'narejeni' tako, da pripadajo različnim družbenim slojem, skozi proces prilagajanja pa postanejo prepričani, da imajo svoj položaj *radi*. V primeru, da pride do izbruha nezadovoljstva, vedno obstaja *soma*, sintetično mamilo, ki je povsod dostopno. Promiskuitetnost je zaželeno ('*sleherni izmed nas pripada vsakemu drugemu*'), medtem ko družina, zgodovina in religija ne obstajajo več. Potrošništvo ima visoko vrednost in vsaka minuta prostega časa prebivalcev je posvečena uživanju. Med pomembnejše teme v romanu štejemo dehumanizacijo, smrt in vprašljive prednosti znanosti.

Čeprav je dogajanje v romanu *Brave New World* postavljeno šesto let po času izdaje, Huxley kot večina piscev utopij pravzaprav komentira sodobno družbeno klimo in obnašanje. Roman je bil napisan v senci prve svetovne vojne, ko je človekova vera v znanost prvič postala vprašljiva, saj je bila znanost uporabljena kot sredstvo uničevanja in razširjanja terorja. Težko je delati sklepe o populaciji v celoti, vendar se je zagotovo v veliko državah precejšnji del mlajše generacije počutil razočarano in bil posledično ciničen, zato so bili pripravljeni prezeti

zastarelo moralo svojih staršev in sprejeti nove norme vedenja. "Hedonistične in cinične prvine futurističnega Londona v *Brave New World-u* lahko beremo kot komentiranje desetletja, v katerem je Huxley živel (in katerega je resda že satirično kritiziral v prejšnjih romanih, napisanih v teh desetih letih)." (Routh 1982, 7).

Ko se torej v romanu govori o promiskuiteti, uporabi mamil in zamenjavi religije z orgijami, je to Huxleyjev satirični komentar njegovega časa, hkrati pa napoved prihodnosti.

Brave New World je prvič bil objavljen pri izdajalcu Chatto & Windus v Londonu leta 1932. Standardna izdaja je pa izšla pri Chattu & Windusu leta 1970 kot del zbirke Huxleyjevih del. Vse reference na strani v tej nalogi se nanašajo na lahko dostopno, mehko vezano izdajo londonskega *Vintage Classicsa* iz leta 2004.

2.3 SLOVENSKI PREVOD

Roman je v slovenščino leta 1964 prevedel Boris M. Verbič z naslovom *Krasni novi svet*, doživel je še dve ponovni izdaji, l. 1983 in 2003. Izdaja, ki je bila uporabljena v tej analizi, je tista najnovejša, ki jo je v Ljubljani objavila Mladinska knjiga.

3 ANALIZA

Po prvi objavi leta 1932 je roman *Brave New World* prejel precej kritik Huxleyjevih sodobnikov. Pojavljali so se izrazi kot 'primerak površne zabave', 'perverzni napad na moč napredka', 'nazadnjaško površno delo, ki svoje teme ne obdela primerno' itd. Istočasno pa je bil med bralstvom roman zelo dobro sprejet, saj je bil v prvih dveh letih po izdaji prodan v triindvajset tisoč izvodih samo v Veliki Britaniji. Kmalu je bil že dobro na poti k uveljavljanju kot Huxleyjevo najbolj znano delo (Sherborne 2006). Vendar pa je ena glavnih kritik, ki so se pojavile med Huxleyjevim življenjem, tista, ki se nanaša na celoto njegovega ustvarjalstva, in je tudi najpomembnejša za to analizo: Aldous Huxley naj bi samo izkoriščal literarno formo kot sredstvo za uveljavljanje svojih idej. Njegov stil je bil opisovan kot preprost, njegove zgodbe linearne, liki dvodimenzionalni, dogodkom pa naj bi primanjkovalo prepričljivosti. Preprosto povedano, imel je zelo močno vsebino in nekaj prešibko formo. Vse je bilo podrejeno prenosu sporočila bralstvu.

Huxley – še posebej v zadnjih dveh tretjinah kariere – je brez obotavljanja obravnaval vse, kar je napisal, kot možnosten prispevek k pojasnitvi turbulentnega stoletja, v katerem je živel. Ni se izločil iz okoliščin, da bi ustvarjal estetsko samozadostna umetniška dela. Namesto tega se je vključil, kot tudi svoja dela, v nekatere glavnih težav svojega časa s prizadevnostjo, ki bi se enim zdela heroična, drugim pa indiskretna. (Watts 1969, 16)

Danes se je popularnost Aldousa Huxleyja med kritiki povečala, *Brave New World* pa šteje za eno najbolj značilnih utopij vseh časov, skupaj z Orwellovim *1984*. Dejstvo pa ostaja – še vedno ga označujemo kot roman idej. Ker podpira vsebino in pomaga prenesti ideje do bralstva, je stil, uporabljen v romanu, zelo relevanten in bi moral biti primerno ohranjen v prevodu.

Brave New World označuje bistveno spremembo v Huxleyjevi uporabi romana – to ni več fikcija, katere namen je, da opisuje in satirizira. Satirični element ostaja, vendar primarna funkcija zdaj postaja opozarjanje. Tako kot Orwellov *1984* je *Brave New World* namenoma oblikovan kot svarilna zgodba. [Huxleyjevi] zgodnji romani so morda bili deloma didaktični [...]; *Brave New World* pa je prvi, ki je didaktičen v polnem obsegu. (Woodcock 1972, 175)

Ko pa govorimo prav o stilu v romanu *Brave New World*, lahko citiramo eno od številnih analiz:

Gre za popolno satiro. Vsak med nami lahko prepozna naše najhujše sodobne pomanjkljivosti v naključnem šušmarjenju Bernarda, Helmholtza, Lenine. Huxley je tudi mojster proizvodnje ironije znotraj satire. Če vzamemo na primer eno 'montažnih' scen, v katerih je več različnih dejanj in pogovorov razsekano v kose, ki so si potem postavljeni nasproti drug drugemu, neskladen fragment z neskladnim fragmentom. Opaziti je treba tudi večino, s katero Huxley poudarja ironijo, na način, da intenzificira kontrast med fragmenti. Spretna raba sloganov države služi enakemu učinku. Ti se ne posrečijo vedno, vendar je vredno čakati na priložnosti, kadar se. Na koncu, tukaj je tudi modra ekonomičnost stila – noben opis ni zapravljen, vsakokrat nekaj velja, vsaka beseda je natančno prava, z natančno pravo nianso. V tem smislu je roman brezhiben. (Warren 1969, 44)

Čeprav morda nista glavni nameni romana, v obstoječi literaturi praktično ni omembe *Brave New World* brez besed *ironija* in *satira*. Bralcu je jasno, tudi če se ne poglobi v delo, da sta integralnega pomena za stil romana, vendar je vprašanje, ki se pojavlja, kako se ironija in satira manifestirata na praktični ravni.

Ena prvih značilnosti, karakterističnih za Huxleyjev stil, so neologizmi, tvorjenke, ki jih je ustvaril, da bi poimenoval določene predmete, fenomene in institucije, ki pripadajo njegovemu svetu, kot tudi slogane, katerih namen je obdržati stabilnosti v njem. Podobe smrti se pojavljajo skozi celoten roman, različne metafore ali prisposodbe, povezane s smrtjo, poudarjajo osrednjo temo dela, dehumanizacijo. Prisotni so tudi motivi narave, ki ustvarjajo kontrast s pretirano mehanično in sterilno družbo.

Uporabljeni jezik je mešanica znanstvenega žargona, ki se pojavlja posebej v prvih poglavjih, ki opisujejo družbo, da bi jo naredili čim bolj prepričljivo bralcem, in nekaj pogovornih besed pripadnikov višjega razreda tega časa, ki so praviloma omejeni na dialoge. Ko se uporablja znanstveni jezik, so stavki kratki, preprosti, pogosto eliptični. Mogoče je opaziti tudi dejstvo, da se jih veliko začneja z vezniki, *and*, *but*, ali celo *which* in *because*.

Naslednja pomembna značilnost je ponavljanje besed, besednih zvez in celih stavkov, včasih pa tudi ponavljanje klišejev, kar besedilu daje ritem. Ta je sam zase še en motiv, značilen za roman, ker je skupen tako civilizirani družbi pri *obredih solidarnosti* kot tudi divjakom v rezervatu pri njihovim ritualom.

Še zadnja posebnost stila Aldousa Huxleyja v romanu *Brave New World*, ki bo omenjena v tej analizi, je stalna menjava perspektive od enega lika do drugega, kar bralcu daje širše dožemanje zgodbe, tako da imamo enkrat lahko znanstveni pogled, drugič pa bolj osebno

videnje enega od likov. To se po navadi doseže skozi pripovedno tehniko, imenovano prosti odvisni diskurz.

Da bi lahko analizo prikazali bolj sistematično, so stilne značilnosti razdeljene v dve skupini. V prvi skupini so tiste značilnosti, ki vključujejo avtorjevo izbiro besedišča, in sicer jezikovna zvrst, motivi in neologizmi, pod skupnim nazivom leksis, medtem ko drugo skupino tvorijo pripovedne tehnike, izpuščanje kot oblika kohezije, ponavljanje in spremembe perspektive.

3.1 LEKSIS

3.1.1 JEZIKOVNA ZVRST

Preprosto povedano, jezikovna zvrst je oblika jezika, ki se uporablja v specifičnem družbenem kontekstu oziroma po Fowlerju: "skupek kontekstualnih značilnosti, ki izpeljujejo karakteristično rabo formalnih značilnosti." (Fowler 1970, 14).

Ko roman opazujemo iz perspektive jezikovne zvrsti, takoj pritegne pozornost oddaljena znanstvena govorica, skupaj s precej strokovnimi izrazi. Ta pojav je še posebej očiten v prvih poglavjih, vendar je prisoten tudi v preostanku knjige.

V Huxleyjevem pisanju sta zmeraj opazna živost in svežina, kar je tudi opazno, ko se osredotočimo na še en aspekt njegovega stila – pojavljanje znanstvenih ali strokovnih besed, ki seveda odsevajo znanstveno, v oddelke razdeljeno družbo, ki se opisuje. Te se pogosto uporabljajo v zgodnjih delih romana, kjer je potreba po kategorični ustanovitvi *dejstev* obravnavane družbe. Jezik je skladen s temi dejstvi in jih definira. (Handley 1977, 30)

Torej, izbrani jezik je uporabljen zato, da imaginarno družbo naredi čim bolj prepričljivo bralstvu. Praktično to pomeni, da bralec morda sploh ne razume nekaterih izrazov iz medicine, ki so uporabljeni, ampak jih sprejema brez razmišljanja in istočasno verjame, da je svet, ki ga avtor ustvarja, kakor koli že neverjeten, zgrajen na trdnih znanstvenih temeljih. "*Brave New World*, ta znanstvena prihodnost Velike Britanije iz nočnih mor, zahteva preprosto, tiho prozo znanstvene ekspozicije. Še posebej zato, ker so v tej tehnološki

prihodnosti v tehnikoloru naše vrednote postavljene na glavo, in nam mora pripovedovalec pomagati, da odstranimo dvom." (Brander 1969, 61)

Zvrst uporabljenega jezika torej postaja zelo pomembno orodje, ki podpira samo zgodbo v romanu in ga je treba ohraniti v prevodu, kolikor je le možno.

PRIMERI:

Ko opazujemo, kako se znanstvene ali strokovne besede prevajajo v slovenščino, lahko ugotovimo, da so primeri, ko se zvrst ohrani na enaki ravni, razmeroma redki. Včasih to lahko razložimo s pomanjkanjem primernih rešitev v ciljnemu jeziku, vendar je v večini primerov možen še drug način prevajanja, medtem ko prevajalčeva različica ni najboljša. To se zgodi tako s strokovnimi besedami kot z onimi, ki morda ne pripadajo prav tej specifični različici jezika, ampak so vseeno formalne, ozko knjižne ali pa preprosto malo višjega stilnega registra in kot take predstavljajo avtorjev osebni stil. V drugih primerih, kot bomo videli, je prevajalčeva uporaba pogovornih prvin popolnoma nepotrebna in neskladna s splošnim Huxleyjevim stilom.

Naslednji citati so primeri približno enake stilne plasti v originalu in prevodu (vsi poudarki so moji):

1. The Warden was a blond and **brachycephalic** Alpha-Minus. (87)
= Upravnik je bil plavolas in **brahikefaličen** alfa minus. (101)
2. The menial staff of the Park Lane Hospital for the Dying consisted of one hundred and sixty-two Deltas divided into two Bokanovsky groups of eighty-four red-headed female and seventy-eight dark **dolichocephalic** male twins, respectively. (183)
= V bolnišnici za umirajoče v Park Lanu so stregli same delte, sto dvainšestdeset jih je bilo. Razdelili so jih v dve skupini Bokanovskega, v eni je bilo štiriinosemdeset rdečelasih primerkov ženskih, v drugi pa osemindemdeset primerkov moških **dolihokefalnih** dvojčkov. (204)

Dejansko sta to edina primera, ko je prevajalec imel možnost *brachycephalic* in *dolichocephalic* prevesti opisno ali z bolj običajno besedo, recimo *kratkoglav* in *dolgoglav*, vendar se je vseeno odločil za znanstveni izraz. Kadar se ukvarjamo s stilno plastjo, je treba poudariti, da je najpomembnejši dejavnik *selekcija*, torej ne pomen sam, ampak konotacije, ki jih določeni pojem nosi. Zgornja primera nista edina, ki se kvalificirata kot 'dobra' ali

primerna, kar se jezikovne zvrsti tiče, obstajajo še drugi primeri besed, ki sta enakega stilnega registra v originalu in prevodu, vendar zanje v tej analizi ni prostora, ker ne vključujejo nobene selekcije. Gre za primere, v katerih se obravnavana beseda običajno niti ne pojavlja zunaj znanstvenega konteksta, in posledično sploh nima pogovornega ali drugega sinonima, kot je recimo **corpus luteum extract** (9), kar je prevedeno kot **ekstrakt rumenega telesca** (14). Ne moremo razpravljati o prevajalčevi odločitvi, če izbire sploh ni imel.

Primeri, ki sledijo, res vključujejo spremembo jezikovne zvrsti, ampak upravičeno, ker je verjetno nemogoče prevesti tiste izraze znotraj iste stilne plasti, saj v slovenščini natančni ekvivalenti preprosto ne obstajajo. Ena možna rešitev bi bila metoda kompenzacije. Kot pravi Newmark, se kompenzacija zgodi, "kadar se zguba pomena, zvočnega učinka, metafore ali pragmatičnega učinka v enem delu stavka, kompenzira v drugem delu ali v enem naslednjih stavkov" (Newmark 1998, 90). Le nekaj takšnih poskusov najdemo v slovenskem prevodu romana *Brave New World*.

3. ... how the eggs which it contained were **inspected for abnormalities**, counted and transferred to a porous **receptacle** ... (3)

= ... kako nato jajčeca, ki jih tekočina vsebuje, **pregledajo, da bi dognali, ali je na njih kaj nepravilnega**, jih preštejejo in premestijo v porozno **posodo**. (7)

Pregledajo, da bi dognali, ali je na njih kaj nepravilnega je nekaj nižjega stilnega registra kot *inspected for abnormalities*, ampak edini način bližji originalu bi bila uporaba tujk, vendar bi tudi v tem primeru fraza bila nenavadna, **so izpostavljeni inšpekciji proti abnormalnostim*. Podobno je z *receptacle*, kar je nič drugega kot *posoda* v slovenščini, ampak je vseeno čutimo kot bolj 'znanstveno', ker je bolj določena, saj pomeni 'tisto, kar prejme in vsebuje nekaj', medtem ko je slovenska beseda bolj splošna in se uporablja tako v znanstvenem kontekstu kot zunaj njega. Drugi primeri, ki pripadajo tej kategoriji, so:

4. Tenderly the deep Voice crooned and cooed; in the red twilight it was as though some enormous negro dove were hovering benevolently over the now **prone** or **supine** dancers. (73)

= Globoki glas je nežno gostolel in grulil; v rdečem mraku je bilo slišati, kakor da bi kak velikanski črnski golob dobrohotno visel v zraku nad plesalci, ki so zdaj že ležali, **eni na hrbtu, drugi na trebuhu**. (86)

Stacke pripada sceni, v kateri je opisan *Obred solidarnosti*, kar je v družbi *Brave New World* nadomestek za religijo, ki se konča z orgijo. Kot lahko vidimo, se ne opisujejo nobeni

znanstveni procesi, vendar Huxley uporablja znanstveni žargon za razlago načina delovanja njegovega sveta, da se nam zdi, da opazujemo iz čisto znanstvene perspektive.

5. An **octoroon** in Gamma-green uniform saluted and proceeded to recite the morning's programme. (90)

= Pozdravil ju je **mešanec** v zeleni uniformi kaste gama in jima takoj prebral dopoldanski program. (105)

Octoroon je v bistvu oseba, ki je eno osmino črnškega porekla. Slovenski bralci se bodo morali zadovoljiti z malo širšim izrazom *mešanec*, saj jezik nikoli ni imel potrebe, da razvije bolj specializirano besedo za ta pojav. Tukaj je možno jezikovno zvrst opazovati tudi s perspektive politične korektnosti, vendar sta bili v času, ko je roman napisan in tudi preveden, obe besedi nevtralni.

6. At the foot of every bed, confronting its **moribund** occupant, was a television box. (174)

= Ob vznožju vsake izmed postelj je stal televizijski sprejemnik, tako da je **umirajoči** lahko gledal vanj. (194)

7. All these **moribund sexagenarians** had the appearance of childish girls. (177)

= Vse te **umirajoče šestdesetletnice** so bile videti kakor dekleta, ki so se pootročila. (198)

Podobno, v angleščini lahko rečemo *dying* ali *moribund*, sicer z očitno razliko v registru, v slovenščini pa je možno uporabiti samo *umirajoči*, tako kot pri *sexagenarians*. Opazna je tudi rahla razlika v pomenu med *childish girls* in *dekleta, ki so se pootročila*, ampak to ni predmet te razprave.

Ko analiziramo Huxleyjev stil v *Brave New World*, se moramo zavedati, da je bil avtor zelo izobražena in načitana oseba, seznanjena z različnimi študijskimi področji, kar se tudi opazi v njegovem pisanju. Veliko izrazov v besedilu prinaša malo višjo stilno plast, tudi ko niso direktno vezani na znanstvene razložitve. Primer spremembe registra v prevodu, vendar popolnoma zunaj znanstvenega konteksta, je naslednji:

8. 'Scores,' the Director repeated and flung out his arms, as though he were distributing **largesse**. (4)

= "Na desetine," je ponovil direktor in zakrilil z rokami, kot da bi bil razdeljeval darila. (9)

Largesse je odličen primer Huxleyjeve ironije – arhaična, zelo ekspresivna beseda, ki pripada govornici višjega razreda, je uporabljena, da prikaže, kako zelo pomembno se počuti direktor, ko svoje znanje razširja študentom, ki so prišli na ogled *Zavoda za razplajanje*. Na žalost pa slovenščina nima primernejše besede kot *darila*. Vseeno, glede na to, da prevajalec v tem primeru ni bil vezan na znanstveni kontekst, je lahko bolj fleksibilen in ima možnost uporabiti metodo kompenzacije. Možnost bi bila uporaba parafraze z glagolom, kot je *dariti*.

Sledijo primeri, v katerih slovenski izraz primerne stilne plasti sicer obstaja, vendar pa ni uporabljen:

9. ... referred to the **liquor** in which the detached and ripened eggs were kept ... (3)
= ... omenil je **tekočino**, v kateri hranijo odločena in zrela jajčeca ... (7)

Liquor je zelo zanimiv primer, ker ta termin v angleščini pripada tako jeziku kuhinje kot jeziku medicine, in pomeni 'tekočina, v kateri je hrana bila kuhana' v prvem primeru oziroma 'raztopina medicinske snovi' v drugem. Ta dvojni smisel je pomemben za motive v romanu, kot bomo videli pozneje. Točen slovenski ekvivalent v smislu ene besede, ki bi vključevala oba pomena, ne obstaja, ampak *raztopina* na primer je nekaj bližja originalnemu pomenu in primernejša beseda.

10. ... this receptacle was immersed in a warm bouillon containing free-swimming **spermatozoa** ... (3)
= ... to posodo potopijo v toplo raztopino, po kateri prosto plavajo **semenčice** ... (7)

Semenčica je v bistvu prevod besede *a sperm*, vendar pa se *spermatozoa*, množina besede *spermatozoon*, lahko prevede kot spermatozoi, kar je v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* (SSKJ) s kvalifikatorjem *biol.* (termin iz biologije).

11. Identical twins – but not in piddling twos and threes as in the old **viviparous** days, when an egg would sometimes accidentally divide; actually by dozens, by scores at a time. (4)
= Identični dvojčki – a ne zgolj po dva ali trije, kakor v starih časih, **ko so ljudje rodili še žive mladiče** in se je jajčece zgolj po naključju razdelilo; zdaj jih lahko napravimo na ducate, na desetine hkrati. (9)

Prevajalec se je odločil za opisno različico, čeprav sta besedi *živoroden* in *viviparen* obe v *SSKJ*. Obe imata kvalifikatorja *zool.*, kar pomeni, da pripadajo zoološki terminologiji, pripada ji tudi *viviparous*, avtor pa besede najbrž ni izbral po naključju.

12. Home, home, a few small rooms, stiflingly over-inhabited by a man, by a periodically **teeming** woman, by a rabble of boys and girls of all ages. (31)
= "Dom, dom – nekaj zatohlih sobic, v katerih se je gnetla peščica ljudi: moški, ženska, **ki je v rednih presledkih porajala otroke**, in svojat dečkov in deklic vseh dob." (38–9)

Primer opisnega prevajanja. *To teem* je arhaični glagol in se seveda nikoli ne uporablja v zvezi z ljudmi, vendar ga je vseeno treba prevesti z njegovim pravim pomenom, 'skotiti, poleči', ker se družina in porajanje otrokov v Huxleyjevi družbi štejeta za tabu, in je to očitno način, kako njeni prebivalci govorijo o praksah razmnoževanja 'v starih časih'.

13. Bernard felt extremely uncomfortable. A man so conventional, so scrupulously correct as the Director – and to commit so gross a **solecism!** (82)
= Bernardu je bilo silno nerodno. Tako konvencionalen, tako tankovestno korekten človek, kot je bil direktor – pa ti zgreši tako grobo **napako!** (96)

Solecizem, ki ga je direktor naredil, je v bistvu govorjenje o svoji preteklosti, nekaj kar se strogo obsoja v družbi *Brave New World*. Solecizem po definiciji ni le napaka, gre za 'kršenje etikete' in tudi 'nekaj, kar odstopa od pravilnega, normalnega in sprejetega reda'.

Poleg tega, je dodajanje zaimka *ti* v prevodu popolnoma nepotrebno in stavek naredi veliko bolj pogovoren kot je originalni.

14. Not that he himself saw anything **intrinsically objectionable** in people talking about the remote past; that was one of those hypnopaedic prejudices he had (so he imagined) completely got rid of. (83)
= On sam sicer ni videl nič **zares spotakljivega** v tem, če so ljudje govorili o davni preteklosti; to je bil pač eden izmed tistih hipnopedičnih predsodkov, ki se jih je sam (vsaj mislil si je tako) povsem otesel. (96)

Čeprav v slovenščini ne obstaja boljši ekvivalent za *intrinsically*, bi se lahko uporabilo vsaj *resnično* namesto *zares*, saj zveni bolj formalno. Kar pa se tiče *spotakljivo*, se v *SSKJ* pojavlja s kvalifikatorjem *ekspresivno*, medtem ko je *objectionable* popolnoma nevtralnno, morda rahlo formalno. Boljši prevodi bi bili *sporen*, *neprimeren*, *nespodoben*.

15. As recently as a week ago, in the Director's office, he had imagined himself courageously resisting, **stoically** accepting suffering without a word. (89–90)
= Komaj teden je tega, kar si je v direktorjevi pisarni še predstavljal samega sebe kot pogumnega upornika, ki **ravnodušno** in molče prenaša trpljenje. (104)

Stoično sploh ne pomeni isto kot *ravnodušno*, saj pomeni 'prenašati velike težave brez kazanja občutkov'. Izbira besede *ravnodušno* je še posebej nejasna, glede na to, da se *stoičen* in *stoično* pogosto uporabljata v slovenščini.

16. The passage of an old woman with **ophthalmia** and a disease of the skin distracted [Lenina] from her indignation. (96)
= A prav tedaj je šla mimo njiju starka z **vnetimi očmi** in neko kožno boleznijo ter je zmotila [Lenino] v njenem ogorčenju. (111)
17. 'But chastity means passion, chastity means **neurasthenia**. And passion and **neurasthenia** mean instability.' (209)
= "A vzdržnost pomeni strast, vzdržnost pomeni **živčnost**. Strast in **živčnost** pa pomenita nestalnost." (231)

Ophthalmia in *neurasthenia* sta ustrezna medicinska izraza za vnetje očesa oziroma psihično motnjo, *vnete oči* in *živčnost* pa sta le vsakdanja opisna izraza. *Oftalmija* je slovenski strokovni izraz v *Slovenskem medicinskem slovarju*, medtem ko je *nevrastenija* nekaj pogostejša, vendar tudi strokovna beseda in je tudi v *SSKJ-u*. Obe bi morale biti uporabljene v tem primeru, ker zvenita enako nevsakdanje tudi bralcu originala.

18. The idea of this creature solemnly lecturing him – *him* – about the social order was really too **grotesque**. (138)
= Misel, da ga hoče ta človek slovesno poučevati – njega – o tem, kakšen naj bo družbeni red, je bila zares **od sile smešna**. (156)
19. The mother and father (**grotesque** obscenity) forcing the daughter to have someone she didn't want! (161)
= Mati in oče (kako **groteskna** nespodobnost), ki silita hčer, da vzame nekoga, ki ga ne mara! (180)

Grotesque ne pomeni le *smešno*, ampak vsebuje posebno kakovost 'smešnosti'. Avtor je hotel uvesti prav to posebno nianso pomena, torej je neprimerno zmanjšati jo na *od sile smešen*. Lahko predpostavimo, da se je prevajalec le izogibal uporabi tujke, ampak pozneje v romanu se *grotesque* znova pojavi, in je prevedeno kot *groteskno*, torej je ta primer v bistvu napaka pri doslednosti.

3.1.1.1 Pogovorne oblike v prevodu

Zadnji primeri tega podpoglavja vsebujejo nepotrebno uporabo pogovornih izrazov.

20. Now that it looked as though the threats were really to be fulfilled, Bernard was **appalled**. (90)
= Ko pa je zdaj kazalo, da se bodo grožnje uresničile, je bil videti Bernard **potr** **do kraja**. (104)
21. Pale, distraught, abject and agitated, he moved among his guests, stammering **incoherent** apologies, assuring them that next time the Savage would certainly be there ... (152)
= Bled, zmeden, ves skrušen in razburjen se je sukal med gosti, jecljal opravičila, **ki niso imela ne glave ne repa**, zagotavljal povabljenecem, da bo prihodnjič Divjak prav gotovo na mestu ... (171)
22. 'No escape,' repeated the Warden, waving him back into his chair; and as the permit was not yet countersigned, Bernard **had no choice** but to obey. (88)
= "Ni moč nikamor pobegniti," je ponovil upravnik in zamahnil z roko, da je moral Bernard spet sestiti. Ker dovolilnic še ni podpisal, ga je moral Bernard **hočeš nočeš** ubogati. (102)
23. So deliciously soft, so warm and electric that **inevitably** he found himself thinking of the embraces in *Three Weeks in a Helicopter*. (168)
= Tako razkošno mehke, tople in drhteče so bile, da je moral **hočeš nočeš** pomisliti na objeme v filmu *Trije tedni v helikopterju*. (187)

Vsi zgoraj navedeni primeri so zelo pogovorne stalne zveze v slovenščini in so v neskladju s stilom romana. Huxley uporablja pogovorne izraze le v določenih dialogih, pa še to poredkoma. *Hočeš nočeš* bi morda lahko bilo uporabljeno, vendar vsaj v knjižni različici, *hotel ne hotel*.

3.1.2 NEOLOGIZMI

Od vseh značilnosti Huxleyjevega avtorskega stila je najbrž najočitnejša pogosta uporaba neologizmov; skorajda ni strani brez vsaj ene besede ali izraza, specifičnega le za ta roman. To dejstvo je spet povezano z našo domnevo – stil, ki ga Huxley uporabi v romanu, služi kot podpora idejam, ki so v njem izražene. Glede na to, da je *Brave New World* distopija, kar je le druga oblika utopije, je logično pričakovati, da se bo v njem pojavilo veliko predmetov, dejanj in konceptov, ki ne obstajajo v našem svetu in ki bodo zahtevali poimenovanje.

Newmark (1998, 140) neologizme definira kot "na novo narejene leksikalne enote ali obstoječe leksikalne enote, ki dobijo nov podpomen". Definicijo bomo še razširili s pomočjo slovarja neologizmov. Nova beseda je:

oblika ali uporaba oblike, ki ni zapisana v splošnih slovarjih. Oblika se lahko piše z eno besedo (*guesstimate*), z zloženko (*sandwich generation*), ali celo z idiomatskim izrazom (*go triple platinum*). Tisto kar je novega v besedi je lahko forma, oblika, ki jo še nismo zasledili v angleščini [...], novost pa lahko izvira tudi iz nenavadne uporabe obstoječe oblike. V slednjem primeru je novost lahko vsebovana v tistem, na kar se beseda nanaša, v slovničnem kontekstu besede ali celo v njenem odnosu do tistih, ki jo uporabljajo. (Algeo 1991, 2)

Kar se pa slovenskih virov tiče, je v *Enciklopediji slovenskega jezika* neologizem definiran kot "na novo napravljena ali na novo rabljena stara beseda ali besedna zveza" (Toporišič 1992, 135), medtem ko je v *Slovenski slovnici* klasificiran kot *časovno obarvana beseda*, kar pa je podskupina *stilne vrednosti besed*. (Toporišič 2000, 130) Torej so vsi neologizmi po definiciji stilemi, stilno zaznamovane jezikovne oblike.

V *Brave New World* je večina neologizmov uporabljena iz pragmatičnih razlogov, s ciljem poimenovati nove pojave, vendar imajo nekateri med njimi še dodaten, stilni pomen. Slednji se pojavljajo bolj redko, kadar so na primer nove besede narejene tako, da spominjajo na strokovne izraze, potrošniško blago ipd, ali kadar so variacije obstoječih besed, fraz ali idiomov.

Pri prevajanju neologizmov obstaja nekaj metod, ki so v uporabi za neumetnostna besedila, vendar le ena, ki je lahko primerna za leposlovje – "Načeloma je v leposlovju treba poustvariti

katero koli vrsto neologizmov; če je to izpeljanka, jo moramo nadomestiti z istimi ali enakovrednimi morfemi; če je tudi fonestetična, mora ustreznica vsebovati foneme, ki ustvarijo podobne zvočne učinke" (Newmark 1998, 143). Če to načelo uporabimo na primeru *Brave New World* pridemo do zaključka, da bi morale biti vse značilnosti posameznega neologizma rekonstruirane v prevodu, kar še posebej velja za enote z dodatnim konotativnim pomenom, omenjene zgoraj. Naslednji dejavnik, na katerega moramo biti pozorni, bo konsistenca (doslednost). V romanu se neologizmi pogosto pojavljajo v vlogi terminov, nazivov institucij in postopkov, in je zaradi tega nujno, da se vsakokrat pojavijo v enaki obliki. Ko se enkrat vpelje prevod neologizma, se mora ta pojavljati v celotnem delu.

Zaradi boljše preglednosti so analizirani neologizmi razdeljeni po temah.

3.1.2.1 Vsakdanje življenje in običaji

Neologizmi, ki pripadajo tej kategoriji, so številni, kar ni presenetljivo, če upoštevamo dejstvo, da se roman ukvarja z imaginarno družbo in njenim življenjskim stilom. To pomeni, da potrebujejo vsi pojavi, ki v našem svetu ne obstajajo, poimenovanje. Zaradi praktičnih razlogov vseh nismo vključili v to analizo, predstavljeni bodo le tisti, ki so zanimivi s stilističnega vidika, in tisti, ki kažejo težave z načelom konsistence.

PRIMERI:

24. **vibro-vacuum massage machines** (30) = **vibrovakuumski stroji za masažo** (38)
25. **vibro-vacuum massage** (86) = **vibrovakuumska masaža** (100)
26. **vibro-vac** (32) = **vibrovakuum** (40)
27. had a bath, **a vibro-vac massage**, an electrolytic shave ... (123-4) = se okopal, se **pustil vibrovakuumsko masirati**, elektrolitično obriti ... (141)
28. **synthetic music machine** (30) = **naprava za sintetično glasbo** (38)
29. **synthetic music machine** (145) = **naprava za sintetično glasbo** (163)

30. **synthetic music plant** (86) = **aparatus za sintetično glasbo** (100)

31. **synthetic music boxes** (141) = **skrinje, ki so proizvajale sintetično glasbo** (160)

32. **portable synthetic music box** (188) = **prenosna skrinja za sintetično glasbo** (209)

Začetni primeri kažejo neologizme brez stilne funkcije, razumljive iz svojih sestavnih delov. Ti so navadno direktno prevedeni, kar prinaša ustrezen prevod. Lahko opazimo tudi prevladujočo doslednost prevajanja v celem romanu. Morda bi le v primeru 24 bila primernejša različica **stroji za vibrovakuumsko masažo*, saj bi tudi bolj ustrezala izrazu *vibro-vacuum massage/vibrovakuumska masaža*. Možno je najti tudi manjšo napako pri *synthetic music box*, saj bi prevod tega izraza moral biti podrobnejši prevodu različice s *portable*.

33. **Malthusian belt** (43) = **maltuzijanski pas** (53)

34. **Malthusian drill** (103) = **maltuzijanske vaje** (119)

35. **Malthusian drill** (105) = **maltuzijansko urjenje** (121)

36. **Malthusian drill** (140) = **maltuzijanske vaje** (158)

37. **Scent organs** (60) = **vonjalne orgle** (71)

38. **Scent organs** (145) = **dišavne orgle** (163)

39. London's finest **scent and colour organ** (65) = najodličnejše **vonjave in barvne orgle** v Londonu. (76)

Malthusian očitno spominja na Thomasa Malthusa, ki je znan po svoji teoriji, da bodo revni ostali revni, razen če jim uspe omejiti število otrok. Predmeta, ki se v *Brave New World* pojavljata s tem pridevnikom (*drill* in *belt*), sta prav tako v povezavi z metodami kontracepcije v družbi, ki sicer nikoli niso razložene, vendar se jih pogosto omenja. V primerih pa lahko opazimo nekaj manjših nedoslednosti v prevajanju. Izrazi, ki se pojavljajo zgoraj, niso le stilemi v besedilu, ampak so s tematskega vidika temelji imaginarne družbe. Torej, nujno bi jih bilo treba obravnavati kot prave termine in jih prevajati v enaki obliki vsakokrat, ko se pojavijo, v nasprotnem pa popolnoma zgubijo svoj učinek. Prav to se je zgodilo tako z *Malthusian Drill* kot s *Scent Organ*. Opaziti je treba tudi, da pri *Scent and Colour Organ* v zadnjem primeru prevajalec sploh ni zaznal, da gre za isti predmet, ali pa je morda le naredil napako pri tipkanju, saj je *Scent* prevedel kot *vonjave* namesto *vonjalne*.

40. **soma-less** (89) = **brez some** (104)

41. Mrs Crowne's gone on **soma-holiday** (122) = Gospodična Crowne je šla na **dopust, vzela je *somo*** (127)
42. **soma-holiday** (134) = **somski dopust** (151)
43. **soma-holiday** (125) = **s *somo* dosežen dopust** (142)
44. **soma holiday** (180) = **somski dopust** (201)
45. **half-gramme raspberry sundae** (77) = **pol grama sladoleda z malinami** (90)

Izjemno pomembno, če ne tudi najpomembnejše orodje za vzdrževanje stalnosti v družbi *Brave New World* je *soma*, fiktivno mamilo, ki ima 'evforične, narkotične, prijetno halucinatorične' učinke. Izraz izhaja iz imena opojne pijače, ki se je uporabljala v hinduističnih verskih ritualih v Indiji konec osemnajstega stoletja. Logična izbira pri prevajanju je bil tukaj postopek, ki ga Newmark imenuje *prenos* (transference), "prevajalski postopek prenosa besede izhodiščnega jezika v besedilo ciljnega jezika" (Newmark 1998, 81). Težava pa je, da se izraz v romanu pojavlja kot del določenih zložen. V teh primerih se začnejo pojavljati napake pri doslednosti, kar lahko vidimo pri treh različicah prevoda *soma-holiday*. Primer št. 45 sicer ne vključuje same besede *soma*, vendar je obravnavan tukaj zaradi tematske povezave. Fraza, ki se v njem pojavlja, se nanaša na sadni sladoled, ki je 'začinjen' s pol grama *some*, medtem ko se v prevodu preobrazí v pol grama – sladoleda.

46. **solidarity dervices** (45) = **obredi solidarnosti** (55)
47. **solidarity service** (69) = **obred solidarnosti** (80)
48. **solidarity services** (97) = **obredi solidarnosti** (112)
49. **solidarity group** (68) = **skupina solidarnosti** (80)
50. **solidarity circle** (69) = **krožek solidarnosti** (80)
51. **first solidarity hymn** (69) = **prva himna solidarnosti** (81)
52. **solidarity service hymn** (160) = **himna službe solidarnosti** (179)

V romanu je prisotno precejšnje število izrazov, ki se nanašajo na 'verske' prakse družbe. Kot je že bilo omenjeno, religija kot taka seveda ne obstaja, njeno funkcijo pa vendarle opravljajo *obredi solidarnosti* (*Solidarity Services*). Metoda prevajanja, ki je bila uporabljena, je po Newmarku *direktni prevod*, "dobesedni prevod vsakdanjih kolokacij, imen organizacij, elementov zložen in morda fraz" (Newmark, 1998, 84). Kolokacije v romanu seveda niso vsakdanje, vendar jih je kot take treba obravnavati v prevodu, saj je to pomen, ki ga imajo za imaginarno družbo. Prevajanje je konsistentno, tudi ko gre za izpeljane izraze.

53. **Community Sings** (45) = **občestveni spevi** (55)
54. **Community Sing** (53) = **občestveno petje** (64)
55. **Community Sing** (68) = **občestveno petje** (79)
56. **The School Community Singery** (140) = **pevska dvorana, ki je pripadala šolski skupnosti** (158)
57. **Fordson Community Singery** (67) = **pevska palača Fordsonove skupnosti** (79)
58. **The Singery** (154) = **Palača Lambeth** (173)
59. **The Dean of the Westminster Community Singery** (136) = **dekan Šole za občestveno petje v Westminsteru** (153)
60. **Diocesan Singery** (153) = **Lambeth** (172)
61. **Arch-Community-Songster of Canterbury** (144) = **vrhovni vodja občestvenega petja iz Canterburyja** (162)
62. **Arch-Community Songster** (150) = **vrhovni vodja občestvenega petja v Canterburyju** (169)
63. 'Must you really, **Arch-Songster?** ...' (153) = "Ali morate res, **vrhovni vodja občestvenega petja** ..." (172)

Pri frazi *Community Sing* (kar je v bistvu le drugo ime za *Solidarity Service*) in njenih derivacijah *Community Singery* in *Arch-Community Songster* lahko opazimo precej nepravilnosti. *A Community Sing* je enkrat prevedeno kot *občestveno petje*, drugič pa *občestveni spev*, medtem ko prevod *Community Singery* sploh ne spominja na prvotni izraz in je hkrati povsem nedosleden skozi roman. V primerih št. 56 in 57 sta frazi *The School Community Singery* in *Fordson Community Singery* celo razumljeni popolnoma napačno. *Community Singery* je treba razumeti kot enoto, *school* in *Fordson* pa sta leva prilastka v ustreznih frazah. Pomen, ki ga dobimo iz prevoda pa je, da sta *The School Community* (*šolska skupnost*) in *Fordson Community* (*Fordsonova skupnost*) samostojni enoti, ki sta prilastka odnosnici *Singery*.

V primerih št. 58 in 60 je kraj, na katerega se izraz nanaša najbrž res palača Lambeth oziroma *pevska palača*, ki zavzema njeno mesto v družbi *Brave New World*. Prevajalec se je odločil to informacijo uporabiti v prevodu, medtem ko je Huxleyjeve modifikacije popolnoma izpustil. Tudi če bi mu to uspelo narediti, bi bila izbrana rešitev vprašljiva, saj ne moremo predvidevati, koliko slovenskih bralcev je seznanjeno s statusom palače Lambeth.

Primer št. 59 pa vključuje dejansko napako. Možno je, da je prevajalca zapeljal naziv *dean* (*dekan*), ki res označuje predstojnika šole, ampak je tudi naziv v verski hierarhiji. Glede na to, da je oseba, za katero gre, očitno tisti, ki ga poznamo kot *Dean of Westminster*, v tem primeru izraz zagotovo nima nobene povezave s kakršno koli šolo.

Pri izrazu *Arch-Community Songster of Canterbury*¹ pa gre za kompleksen primer, v katerem je nujna izguba ali pomena ali forme in berljivosti. Obstajata dve možni rešitvi: opisni prevod, ki bi hkrati tudi ohranil povezavo s *Community Sing* in *Community Singery*, ali krajšanje izvirnega izraza in izbira nove oblike, pri čemer bi bralci, upajmo, povezavo naredili na podlagi vsebine. Pri slednji rešitvi bi zaželen rezultat bil izraz, ki bi spominjal na sprejeti slovenski prevod naziva *Archbishop of Canterbury*, *canterburyjski nadškof*. Zdi se, da sistemske prvine slovenščine ne dovoljujejo formulacije novega izraza na tej podlagi, vendar je tudi v primeru, ko bi to bilo možno, zelo vprašljivo, ali bi bralci lahko takoj naredili povezavo z izhodiščnim izrazom, kot jo brez težav naredijo bralci izvirnika. V vsakem primeru pa je prevajalec očitno izbral prvo metodo, z rezultatom *vrhovni vodja občestvenega petja*. Ta izraz res ohranja povezavo s prvotnim izrazom in je razmeroma primeren, če prezremo vrzel, ki je nastala kot posledica nedoslednega prevajanja besede *Singery*. Na žalost dobimo, ko se naziv pojavlja v stavkih, kot so tisti zgoraj, sploh pa v primeru št. 63, ki vključuje direktni govor, nekoliko nerodno in precej dolgo konstrukcijo.

64. **the Matriculators** (7) = **maticarji** (12)

65. **Predestinators** (7) = **predestinatorji** (12)

66. **Fertilizers** (7) = **oplojevalci** (12)

67. **Fertilizer** (129) = **aparatus za oplajanje** (146)

Tisto, kar je skupno neologizmom zgoraj, je dodatna strokovna stilna plast. Huxley je skušal strojem v *Zavodu za razplajanje in prilagajanje* dati nazive, ki bodo čim bolj spominjali na resnične stroje, ki bi jih lahko našli v raziskovalnem laboratoriju. Prevajalec je to nalogo opravil z zadovoljivimi rezultati, celo upoštevajoč tendenco slovenščine k izogibanju rabi tujk, z izjemo le v primeru št. 65, ko to najbrž ni bilo možno. Vseeno pa je beseda *Fertilizer* še en primer nedoslednega prevajanja.

68. **a bokanovskified egg** (3) = **bokanovskificirano jajčece** (8)

¹ Ta primer je obravnavan tukaj, namesto pri poglavju Institucije, deli institucij in nazivi zaradi tematske povezave.

69. **bokanovskification** (4) = **bokanovskifikacija** (8)

70. **Bokanovsky's Process** (3) = **proces, ki ga je uvedel Bokanovsky** (8)

71. **Supervisor of Bokanovskification** (136) = **nadzornik bokanovskifikacije** (153)

Za glagol *bokanofskify* in njegove različice je uporabljen postopek direktnega prevoda. Edino sporno vprašanje tukaj bi lahko bil prevod zloženke *Bokanovsky's process* kot *proces, ki ga je uvedel Bokanovsky*. Kot ime procesa ne zveni prepričljivo, sploh če upoštevamo dejstvo, da so izrazi kot **Bokanovskijev proces* v slovenščini običajni. Taki izrazi so na primer *Pitagorov izrek* in *Fahrenheitova lestvica*.

72. **Violent Passion Surrogate treatment** (152) = **zdravljenje z nadomestkom za silovito strast** (171)

73. **VPS treatment** (163) = **doza NSS** (182)

74. **VPS** (164) = **zdravljenje z nadomestkom za silovito strast** (182)

75. **VP** (164) = **silovite strasti** (182)

76. **VPS** (211) = **NSS** (234)

77. **Violent Passion Surrogate** (211) = **nadomestek za silovito strast** (234)

Violent Passion Surrogate treatment je očitno tako pogost pojav v *Brave New World*, da so naredili akronim zanj, ki je v splošni rabi. Izraz sam pa vključuje močan kontrast, če ne celo oksimoron. Nekaj za ljudi tako značilnega in nepredvidljivega, kot je silovita strast, je umetno ustvarjeno, spremenjeno v zdravilo, le kemični surogat. Glede na to, da je ta ekspresivni pomen vsebovan znotraj samih uporabljenih besed, je dobessedno prevajanje primerno. Razlika med izhodiščnim in ciljnim besedilom obstaja le v primeru št. 74, ko je Huxley uporabil akronim, prevajalec pa polno obliko, najbrž zato, ker ni bil prepričan, da so si ga bralci že zapomnili.

78. **morocco-surrogate** (45) = **nadomestek za maroško usnje** (55)

79. **carrara-surrogate** (68) = **nadomestek za kararski marmor** (79)

Surrogate (*nadomestek*) je pogosto uporabljen izraz v *Brave New World*, kjer je vse umetno in industrijski ustvarjeno. Fraza, uporabljena v prevodu, ohrani stilno funkcijo.

80. **magnesium-salted almonds** (226) = **mandlji z magnezijevimi solmi** (249)

81. **pan-glandular biscuits** (217) = **večžlezni prepečenec** (240)

82. **pan-glandular petits-beurres** (225) = **večžlezne piškote** (248)
83. **sex-hormone chewing-gum** (208) = **gumi z dodatkom spolnih hormonov** (230)
84. **sex-hormone chewing-gum** (225) = **žvečilni gumi s spolnimi hormoni** (248)
85. **boiling caffeine solution** (86) = **vrela raztopina kofeina** (100)
86. **caffeine-solution party** (191) = **povabilo na kofeinsko raztopino** (212)
87. **carotine sandwich** (152) = **sendvič iz karotina** (171)
88. **vitamin A pate** (152) = **pogača z vitaminom A** (171)
89. **champagne-surrogate** (152) = **nadomestek za šampanjec** (171)
90. **vitaminized beef-surrogate** (217) = **vitaminizirani nadomestek govedine** (240)
91. **cotton-waste flour-substitute** (217) = **nadomestek za moko iz bombažnih odpadkov** (239)

Prav tako ni hrane, kot jo imamo danes, so le *nadomestki*. Ugotovimo lahko da sta izvornik in prevod na podobni stilni ravni, vendar je možno spet opaziti nekaj manjših napak pri doslednosti. To je vidno v parih primerov št. 82–3 in 85–6. Vsebinski napaki pa lahko najdemo v primerih št. 81, kjer je *biscuit* (*keks*) preveden kot *prepečenec*, in št. 88, kjer se *pate* (*pašteta*) prevaja s *pogača*.

92. **the Feelies** (29) = **čutni film** (36)
93. **Feelies** (142) = **čutni filmi** (160)
94. **a feely-palace** (174) = **kinematograf za čutne filme** (194)
95. **Hounslow Feely Studio** (53) = **studio za čutne filme v Hounslowu** (64)
96. **Super-Vox-Wurlitzeriana** (176) = **glasbeni avtomat Super-Vox-Wurlitzer** (196)
97. **Vox-Wurlitzeriana** (179) = **glasbeni avtomat** (190)

Določeni neologizmi iz te skupine so, prav tako kot nekateri idiomi, igre in nazivi, variacije obstoječih izrazov. Tako *the Feelies* spominja na *the talkies*, kar je slengovski izraz za zvočne filme, ki se uporabljal, ko je bil to še nov pojav; *Super-Vox-Wurlitzeriana* se pa nanaša na *Wurlitzer*, kultni *juke-box* iz obdobja *rock and rolla*. Za *Feelies* slovenščina ne pozna slengovske ustreznice, in je zato prevajalec moral obnoviti izraz *zvočni film*, kar pa je vsaj naredil dosledno. Variacija pri *Wurlitzer* pa ni toliko bistvena, da bi zahtevala prenos, torej je izpust v drugem primeru upravičen.

3.1.2.2 Institucije, deli institucij in nazivi

"Jedro satire v *Brave New World* je dvodimenzionalno: nanaša se najprej na znanstveno tehnologijo, potem pa na zlo, ki nastane kot njena posledica, in se kaže kot materialistična, čezmerno regulirana družba, ki otopi tako um kot duh." (Routh 1982, 50) Prav imena različnih institucij in pripadajoči nazivi, ki se večinoma zgledujejo po obstoječih instancah v naši družbi, so medij omenjene ironije in satire. Tudi prevajanje naj bi potekalo upoštevajoč to satiro, in prepričljivost izrazov v ciljnem jeziku.

Doslednost ima še poseben pomen za to kategorijo, saj ta tip neologizmov predstavlja nazive, ki so za kontekst romana resnični, in bi zato morali biti nespremenljivi, kot velja za podobne izraze v realnem življenju. Recimo, ne moremo se kar odločiti, da *operacijski dvorani* rečemo *dvorana za operiranje*.

PRIMERI:

98. **World State** (1) = **svetovna država** (5)

99. **World State** (45) = **svetovna država** (55)

Direktni prevod je kar zanesljiv postopek za imena institucij v *Brave New World*. V tem primeru lahko opazimo le razlike pri začetnicah. Res je, da Huxley zelo pogosto uporablja velike začetnice, ne le pri lastnih imenih, vendar imamo v primeru zgoraj (*World State*) lastno ime in bi moralo biti napisano z veliko začetnico tudi v prevodu.

100. **The College of Emotional Engineering** (56) = **Inštitut za tehniko čustvovanja** (67)

101. **College of Emotional Engineering (Department of Writing)** (57) = **Inštitut za tehniko čustvovanja (oddelek za pisanje)** (68)

102. Professor of Feelies in the **College of Emotional Engineering** (58) = profesor za čutne filme na **Inštitutu za tehniko čustvovanja** (69)

103. **Emotional Engineer** (57) = **inženir za čustvovanje** (68)

Tukaj je bil uporabljen postopek *kulturne ustreznice*, kar je "približni prevod, kjer kulturni izraz izhodiščnega jezika prevedemo s kulturnim izrazom ciljnega jezika" (Newmark 1998, 82–3). Potemtakem *college* postane *inštitut*, *department* pa *oddelek*. Konsistenca je upoštevana tudi v primeru *Emotional Engineer*, ki je preveden z analogijo.

- 104. **Social Predestination Room** (7) = **dvorana za družbeno predestinacijo** (12)
- 105. **Social Predestination Room** (127) = **dvorana za družbeno predestinacijo** (144)
- 106. **The Fertilizing Room** (104) = **dvorana za oplajanje** (120)
- 107. **Fertilizing Room** (128) = **dvorana za oplajanje** (145)
- 108. **Fertilizing Room** (138) = **dvorana za oplajanje** (155)

Imena določenih delov institucij so ustvarjena tako, da so slišati resnične, in ta namen se ohrani tudi v prevodu. Prevajalec je upravičeno prepoznal, da bo bolj naravno v slovenščini uporabiti besedo *dvorana* namesto *soba*, kar je dobesedni prevod *Room*.

- 109. **Assistant Predestinator** (135) = **pomočnik predestinatorja** (153)
- 110. **Assistant Predestinator** (156) = **pomočnik predestinatorja** (175)
- 111. **Assistant Predestinator** (146) = **predestinatorjev pomočnik** (165)

Za razliko od *Predestination Room*, pri *Assistant Predestinator* obstaja manjša napaka pri doslednosti.

- 112. **World Controller** (10) = **nadzornik sveta** (16)
- 113. **World Controllers** (28) = **svetovni nadzorniki** (35)
- 114. **The Resident Controller for Western Europe** (28) = **Vrhovni nadzornik vse Zahodne Evrope** (36)
- 115. **Resident World Controller for Western Europe** (192) = **namestnik svetovnega nadzornika za Zahodno Evropo** (212)
- 116. **The Resident World Controller's Second Secretary** (144) = **drugi tajnik namestnika svetovnega nadzornika** (162)

World Controller je ekvivalent predsednika, le da v *Brave New World* ni več držav in je oseba z najvišjo politično močjo na svetu. Torej ni sprejemljivo, da se ta naslov prevaja nedosledno. Prevod zveze *Resident Controller* je ustrezen v primerih št. 115 in 116, vendar je prvič, ko se izraz pojavi (primer št. 114), izbrana rešitev neustrezna ne samo glede na doslednost, ampak tudi na jezikovno zvrst. Poudarek, dodan z umestitvijo besede *vse*, ni primeren stilu naslovov, slovenskih ali katerih koli drugih.

- 117. **Embryo Store** (7) = **skladišče embriov** (13)
- 118. **Embryo Store** (28) = **skladišče embriov** (35)

- 119. **Embryo Store** (73) = **skladišče embriov** (85)
- 120. **Embryo Store** (152) = **skladišče embriov** (171)
- 121. **Embryo Store** (161) = **skladišče embriov** (181)
- 122. **The Organ Store** (6) = **skladišče za razne dele telesa** (11)
- 123. **Chemical Store** (113) = **drogerija** (129)

Kar se tiče nazivov različnih delov *Zavoda za razplajanje in prilagajanje*, ki v izvorniku vsebujejo besedo *Store*, pri *Embryo Store* je prevod brezhibno konsistenten, medtem ko pri *Organ Store* in *Chemical Store*, čeprav se pojavljata le enkrat, najdemo kar nekaj pomenskih težav. *The Organ Store* res označuje prostor, v katerem se skladiščijo organi, verjetno donirani jajčniki, iz katerih se izločujejo jajčeca, kar se v romanu tudi omenja, vendar prevod *razni deli telesa*, poleg tega, da je popolnoma pogovoren, evocira podobe pravih delov telesa, kot so roke, noge ipd. *Chemical Store* pa je prevajalec najbrž zamenjal za *chemist's shop* (ali *store*), kar je res *drogerija* v slovenščini. Glede na to, da takšna trgovina ne sodi v center, v katerem se proizvajajo ljudje, lahko sklepamo, da je pomen izvornika 'skladišče za kemikalije'.

- 124. **Hypnopaedic Control Room** (141) = **dvorana za hipnopedično nadzorstvo** (159)

Še ena dejanska napaka, ki jo povzroči napačna razlaga strukture fraze. Pomen izvirnega izraza lahko parafraziramo kot 'kontrolna soba za hipnopedijo'.

- 125. **Director of Crematoria and Phosphorus Reclamation** (152) = **direktor Krematorija in pridobivanja fosforja iz trupel** (171)

Prevod naziva zgoraj ni napačen na ravni dejstev, določeni stilni učinki pa so vendarle izpuščeni. Izraz je v bistvu evfemizem, saj v originalu ni omembe *trupel* v samem nazivu institucije, čeprav v resnici za to gre. V *Brave New World* so vsi koristni za družbo, celo po svoji smrti, saj se fosfor iz njihovih teles reciklira. Prebivalci so tudi prilagojeni tako, da smrt sprejemajo kot nekaj popolnoma navadnega, brez kakršnih koli emocij, kar je v hladnem, znanstvenem izvornem izrazu tudi opazno. V prevodu je hladnost izraza ohranjena, vendar se prebivalci *Brave New World* najbrž ne bi zadovoljili z dobesednim omenjanjem trupel v nazivu te ugledne institucije.

- 126. **Gallopning Senility Ward** (174) = **bolniška soba za paciente z naglo napredujočimi znaki starostnega propadanja** (194)

Primer zgoraj vključuje humor. V *Brave New World* so vsi lepi in zdravi prav do trenutka, ko začnejo hitro propadati. *Galloping Senility Ward*, v resnici precej neprijetno mesto, je poimenovano s pomočjo humoristične metafore. Prevajalec te značilnosti ne prenese, ampak se odloča za opisno prevajanje.

127. **Westminster Abbey Cabaret (65) = kabaret Westminsterske opatijske (76)**
128. **Aphroditaeum Club (143) = klub Aphroditaeum (162)**
129. **Ford Chief-Justice (144) = Fordov minister za pravosodje (162)**
130. **Society for the Propagation of Fordian Knowledge (191) = Družba za propagando fordovskega znanja (212)**

Določena imena in nazivi v romanu vsebujejo referenco na obstoječe instance v angleški družbi. Direktni prevod ohrani kulturno referenco, kar je pravilno. V primeru *Ford Chief-Justice* pa je uporabljen postopek kulturne ustreznice, kar je pravilno, saj izraz izhaja iz *Lord Chief-Justice*, kar je drugi najpomembnejši sodnik v Angliji.

3.1.2.2.1 Krajevna imena

V romanu je tudi nekaj krajevnih imen, ki so obnovitve obstoječih angleških imen. Ta bralca spominjajo na izhodišče imaginarne družbe, London avtorjevega časa, pa tudi poudarjajo, koliko je ta družba drugačna od dejanske.

131. **Charing-T Tower (50) = stolp Charing T (60)**
132. **Charing-T Tower (93) = stolp Charing T (108)**
133. **Charing-T Tower (137) = stolp Charing T (154)**
134. **Charing-T Tower (50) = stolp Charing T (60)**
135. **The Hourly Radio, the Gamma Gazette, the Delta Mirror (56) = Hourly Radio, Gamma Gazette, Delta Mirror (67)**
136. **Big Henry (68) = Veliki Henry (79)**

Imena časopisov v primeru št. 135 vsa posnemajo nazive resničnih časopisov, sploh pa *Delta Mirror*, ki najbrž prihaja od *Daily Mirror*. Prevajalec je omenjene izraze prenesel, kar je naredil tudi z ostalimi primeri. Ugotavljamo, da je bila rešitev primerna, sploh glede na to, da sta Charing Cross in Big Ben zelo znani lokaciji, tudi tujim bralcem.

3.1.2.3 Igre

Igre so integralni del Huxleyjeve družbe. Njeni prebivalci nikoli niso sami s svojimi misli, vsaka minuta njihovega prostega časa je posvečena zabavi. Igre so tudi pomembne za vzdrževanje produktivnosti industrije, saj 'nadzorniki ne odobrijo nobene nove igre, dokler se ne izkaže, da zahteva vsaj toliko umetnih pripomočkov kakor najbolj zapletena izmed tistih, ki smo jih poznali že prej' (32). Posledica tega je, da imena iger tudi prikazujejo njihovo kompleksnost in tehnični vpliv nanje. Lahko opazimo tudi, da so vse podobne obstoječim igram, medtem ko so dodani deli očitni v njihovih nazivih. Vsi nazivi iger so torej obnovitve in zaradi tega stilno obarvani.

PRIMERI:

- 137. **Musical Bridge** (33) = **glasbeni bridž** (41)
- 138. **Hunt-the zipper** (178) = **lov na zadrgo** (199)
- 139. **Riemann-surface tennis** (53) = **Riemannov površinski tenis** (64)
- 140. South American **Riemann-Surface Tennis** Championship (175) = prvenstvo Južne Amerike v **Riemannovem površinskem tenisu** (195)

Pri prevajanju imen iger se najpogosteje uporablja postopek direktnega prevoda. V primeru št. 138, ki je variacija igre *Hunt the slipper*, bi morda bilo boljše uporabiti kulturno ustreznico, torej najti slovensko otroško igro in ji rahlo spremeniti ime. Uporabljeni prevod vseeno zveni kot otroška igra in je zato sprejemljiv. Konsistenca prevajanja zveze *Riemann-surface tennis* je tudi ustrezna, sploh če upoštevamo precejšnji razmik med dvema pojavoma (pojavlja se na strani 53 in potem na 175).

- 141. **Obstacle Golf** (51) = **golf z ovirami** (61)
- 142. **Obstacle and Electro-Magnetic Golf** (86) = **golf z ovirami in elektromagnetski golf** (100)
- 143. **Electromagnetic Golf Course** (48) = **elektromagnetsko igrišče za golf** (58)

Pri *Obstacle and Electro-Magnetic Golf* je uporabljen postopek direktnega prevoda. V primeru št. 143 lahko opazimo manjšo napako v pomenu, saj ni igrišče elektromagnetsko

(oziroma mogoče celo je, ampak tega ne vemo), ampak gre za igrišče, na katerem se igra elektromagnetski golf.

- 144. **Centrifugal Bumble-puppy (25) = igra, imenovana sredobežna šala – čmrlj in ščene (32)**
- 145. **Centrifugal Bumble-puppy towers (53) = stolpi za sredobežno igro (63)**

Igra, imenovana *bumble-puppy* ali *tetherball*, je igra za dva igralca, ki s svojimi rokami udarjajo z vrvjo na kol pričvrščeno žogo v nasprotno smer. Cilj igre je popolnoma zviti vrv okoli kola. V Huxleyjevi različici pa je očitno dodana nekakšna sredobežna sila, da bi bila igra bolj tehnično zahtevna. Glede na to, da je izvirna igra neznana slovenski kulturi, bi bila najboljša metoda prevajanja uporaba kulturne ustreznice. Neologizem, ki ga je ustvaril prevajalec, ne deluje dovolj tehnično, in tudi ne prepričljivo kot otroška igra. Drugič, ko se izraz pojavi, je reduciran na *sredobežna igra*, kar precej zmanjšuje referenco na prvotno igro.

- 146. **Escalator Squash (58) = skvoš na tekočih stopnicah (69)**
- 147. **Escalator Fives Courts (53) = igrišča za skvoš na tekočih stopnicah (64)**
- 148. **Escalator Squash Courts (75) = igrišča za skvoš na tekočih stopnicah (88)**
- 149. **Escalator Squash-Racquet Courts (86) = igrišča za skvoš na tekočih stopnicah (100)**

Ni popolnoma jasno, ali je že avtor nedosleden pri nazivih iger v zgornjih primerih. Vse omenjene igre so si zelo podobne, razlike pa vendarle obstajajo. *Escalator-Squash* je najbrž skrajšana oblika *Escalator-Squash-Racquet* (v bistvu pa obstajata dve igri – ena, imenovana *squash-racquet*, in druga *squash-tennis*; razlika je le v uporabljeni opremi), medtem ko se *fives* nanaša na isto igro, le da se igra brez loparjev. Po drugi strani, je tudi možno, da je avtor hotel poudariti dejstvo, da je v njegovi družbi veliko različic iger. Glede na to, da so omenjene igre dokaj neznane slovenski kulturi oziroma so to vsaj bile v času izdaje prevoda, lahko zaključimo, da pomanjkanje razlikovanja med igrami v prevodu za slovenskega bralca ne predstavlja velike izgube. Kar se tiče uporabljene strukture, je *na tekočih stopnicah* predolga besedna zveza za termin, ampak če upoštevamo, da v slovenščini ni možno reproducirati angleškega načina premodifikacije, je verjetno izbrani prevod tudi najboljši možen.

3.1.2.4 Stare besede z novimi pomeni

Nekateri izrazi v romanu, večinoma glagoli, so uporabljeni v popolnoma novem pomenu. Lahko rečemo, da so zelo značilni za stil, saj so vse novo nastale konotacije izrazov tesno povezane z zgodbo samo in reprezentativne za opisani življenjski stil.

PRIMERI:

150. Where the Alphas and Betas remained until definitely **bottled** (3) = alfe in bete ostanejo v njih, dokler jih dokončno ne **ustekleničijo** (8)
151. **The Bottling Room** (6) = **dvorana za ustekleničenje** (11)
152. **The Bottling Room** (30) = **dvorana za ustekličenje** (38)
153. **Chief Bottler** (136) = **vodja oddelka za ustekleničavanje** (153)
154. **Chief Bottler** (156) = **načelnik oddelka za ustekleničenje embriov** (175)

Angleški glagol *to bottle* je res zadržal svoj prvotni pomeni, 'vstaviti nekaj v steklenico', le da je za potrebe romana *Brave New World* postal veliko bolj specifičen. Nanaša se na proces, v katerem so embrii vstavljeni v posebne steklenice, v katerih rastejo in se razvijajo, nekateri gredo celo skozi določene modifikacije, do trenutka, ko so *iztočeni* (*decanted*). Prevajalec je kot prevod izbral glagol *ustekleničiti*, kar je v redu, razen v primeru, ko je treba iz glagola narediti ustrezní samostalnik, in se ni mogoče odločati med *ustekleničenje*, *ustekličenje* in *ustekleničavanje*.

155. Over twelve thousand seven hundred children already, either **decanted** or in embryo (6) = ... že več kakor dvanajst tisoč sedemsto otrok, nekaj je že **odlitih**, drugi so še v zarodku. (11)
156. **Decanting Rate** (7) = **obrok odločitve** (12)
157. **trauma of decanting** (9) = **iztočitvena travma** (15)
158. **decant** (10) = **odtočiti** (15)
159. **decant** (10) = **iztakamo** (16)
160. **decant** (12) = **odtočiti** (18)
161. **decant** (19) = **iztočiti** (26)

162. **decanted** (37) = **iztočeni** (46)
163. **Decanting Room** (9) = **dvorana za pretočitev** (14)
164. **The Decanting Room** (14) = **dvorana za odtakanje** (20)
165. **Decanting Room** (127) = **dvorana za iztakanje** (144)

Decant je uporabljen podobno kot *bottle*; ni daleč od svojega izvirnega pomena, 'iztočiti nekaj iz steklenice v drugo posodo', vendar je v romanu veliko izrecnejši. Lahko vidimo, da je uporabljen v več različnih frazah v enaki obliki, medtem ko se v prevodu pojavlja v treh različicah: *odtočiti*, *iztočiti* in celo *odločiti*. Opaziti je treba tudi naziv sobe *Decanting Room*, ki je vsakokrat preveden drugače. (glej 3.1.2.2)

166. **I've been having** Henry (34) = **hodim** s Henryjem (42)
167. I'm surprised you **haven't had** her (37) = čudim se, da **je** vi še **niste imeli**. (46)
168. A girl would let me **have** her (38) = me je **uslišalo** neko dekle, ki sem si jo poželed (47)
169. **Have** her here, **have** her there (39) = **privoščim si** jo jaz, **privošči si** jo ti (48)
170. The way they **have** one another here (104) = kako se ljudje tu **izživljajo** drug z drugim (120)
171. The mother and father (grotesque obscenity) forcing the daughter **to have** someone she didn't want! (161) = Mati in oče (kako groteskna nesposobnost), ki silita hčer, da **vzame** nekoga, ki ga ne mara! (180)
172. They **had been had** on false pretences (151) = da **so nasedle prevari** (170)
173. She **was having** (161) = da **ima** (180)
174. Which of his friends **was being had** by which other (163) = kateri izmed njegovih prijateljev **je bil prevaran**, in s kom (182)

Veliko je različic prevoda glagola *to have*. Ker prebivalci *Brave New World* ne poznajo čustvenih odnosov ali družine in je promiskuiteta zaželen standard, je pomen omenjenega glagola – imeti z nekom spolni odnos. V njihovi družbi je to nevtralen izraz, saj je spolnost nekaj popolnoma vsakdanjega in ne vključuje nobenega čustvenega odziva. Tudi ko se liki v primeru št. 171 pogovarjajo o preteklosti, omenjajoč dogovorjeni zakon, uporabljajo svoj lastni jezik, saj drugega ne poznajo. V slovenščini ni nobenih strukturnih značilnosti, ki bi preprečile prevod z enakovrednim glagolom – imeti. Prevajalec je to sicer (pravilno) naredil v primerih 167 in 173, vendarle se pojavlja še veliko primerov, kjer so najrazličnejše oblike uporabljene, da bi se izognil dobesednemu prevodu. Primera 166 in 174 sta še posebej

problematična, saj je prevod v popolnem nasprotju z interno logiko romana in temelji, na katerih je družba zgrajena. V primeru št. 166 je izbran prevod *hodim s Henryjem*, medtem ko pomen, ki ga ima ta prevod, za *Brave New World* sploh ne obstaja. Pri primeru št. 174, *je bil prevaran*, je situacija podobna. Ker ni stalnih odnosov, ne more biti tudi varanja. Prevod primera št. 172 pa vključuje dejansko napako, saj je prevajalec najbrž izraz razumel kot znano stalno besedno zvezo v angleščini, *to be had*, kar res pomeni 'prevarati, ogoljufati nekoga'.

175. Did you think it was **fun** yesterday (80) = si sinoči kaj **užival**? (93)
176. Never put off till tomorrow the **fun** you can have today (81) = Nikoli ne odloži na jutri **užitka**, ki si ga lahko privoščiš danes (94)
177. But it was **fun**, wasn't it (81) = uživala sva pa le, ali ne (95)

Čeprav pomen besede *fun* v romanu ni toliko izrazit kot je recimo *to have*, dobimo vtis, da v izrazih, kjer se pojavlja, obstajajo implikacije spolnega zadovoljstva in je zaradi tega prevod povsem primeren.

178. **Oh Ford, Ford, Ford** (39) = **oh Ford, Ford, Ford** (48)
179. **Ford's Day Celebrations** (45) = **proslave Fordovega dne** (55)
180. **Ford's Day celebrations** (94) = **proslave Fordovega dne** (112)
181. **For Ford's sake**, be quiet (77) = **Ford pomagaj**, daj no že mir (90)
182. **Thank Ford** (80) = **Ford bodi zahvaljen** (93)
183. **Fordspeed** (82) = **fordovska naglica** (96)
184. **Ford knows** (83) = **Ford si ga vedi** (97)
185. **His fordship** (28) = **njegovo fordstvo** (35)
186. **Ford knew what** (29) = **Ford si ga vedi, kaj vse** (37)
187. His **unfordly example** (130) = s svojim **zgledom, nevrednim našega Forda** (147)
188. **Our Ford** (140) = **našega Forda** (158)
189. **For Ford's sake** (164) = **za Fordovo voljo** (182)
190. **For Ford's sake** John (168) = **Za božjo voljo** (185)
191. **Ford in Flivver!** (186) = **Ford v avtu!** (204)
192. **Ford forbid** (209) = **naj nas Ford varuje**

193. **Fordly** (219) = **Pri Fordu** (241)

Zgoraj je primer lastnega imena, uporabljenega kot neologizem. Ker religija v *Brave New World* ne obstaja več, osebnost Henryja Forda nekako zamenja vlogo boga, sploh v jeziku. Tako v izvorniku kot v prevodu je veliko izrazov, ki bi sicer vsebovali besedi *God/bog* in *Lord/Gospod*, ampak so spremenjeni tako, da ustrezajo standardom imaginarne družbe. V primerih 178, 179 in 180 je prevod dobeseden, kar je primerno. Pri primerih 182, 184, 186, 189 in 192 je prevajalec našel slovenske ustreznice in jih primerno prilagodil. Kar se pa tiče primerov 185, 187, 191 in 193, ustreznih ekvivalentov ni in je bil zato uporabljen postopek direktnega prevoda, kar tudi lahko označimo kot primerno. Nekaj težav se vendar pojavi pri primeru 183, *Fordspeed*, kjer prevajalec očitno ni opazil, da izraz izhaja iz *Godspeed*, kar je pozdrav, ki se uporablja, da bi nekom zaželeli srečno pot. Primernejša rešitev bi bila fraza kot **Ford bodi s tabo/Ford naj te varuje na poti*. Lahko opazimo še dva primera, v katerih prevajalec morda ni bil dovolj pozoren in je zanemaril dejstvo, da boga ni v romanu, ki ga prevaja, in je prevedel *For Ford's sake* kot *za božjo voljo*.

3.1.2.5 Nazivi kast

Družba *Brave New World* je razdeljena v kaste oziroma natančneje, ljudje so načrtovani in ustvarjeni, da pripadajo določenemu družbenem razredu. Za njihovo poimenovanje je Huxley izbral črke grške abecede. Kot inspiracija mu je najbrž služil izraz iz biologije, *alfa samec*, sploh če upoštevamo, da je bil njegov stari oče znan biolog, Aldous Huxley pa je že sam bil izveden na tem področju. *Alfa samec* je 'posameznik v skupnosti, ki mu ostali sledijo in se pokoravajo', kakršne so tudi Huxleyjeve *alfe*. Odločil se je še razširiti nomenklaturu in je dodal še *bete*, *game*, *delte* in *epsilone*, ki ustrezno predstavljajo ostale kaste. V primerjavi z ostalimi neologizmi v delu ima ta skupina še dodaten pomen – predstavlja še eno različico motivov iz narave. Ljudje so spet zaradi pomanjkanja humanosti primerjani z živalskimi vrstami (glej 3.1.3.2).

Razlog, zaradi katerega to skupino označimo kot neologizme, je prav tisto, kar jih tudi naredi težavne za prevajanje. V *Brave New World* so uporabljeni na popolnoma nov način, ki v vsakdanjem jeziku ni običajen. Po navadi je *alpha* v angleščini levi prilastek v samostalniških

zvezah, kot so *alpha blocker*, *alpha decay*, *alpha particle*, *alpha ray itd.*, z le nekaj nepomembnih izjem, medtem ko so v romanu *alfa* in podobni izrazi uporabljeni kot samostojni samostalniki, kot npr. v stavku 'But I'm a Beta' (104). Takšna raba v prevodu ne predstavlja nobene težave. Lahko jo prenesemo v slovenščino z rezultatom 'A jaz sem beta' (120). Na žalost pa se imena kast v romanu ne pojavljajo le v izolaciji. Pogosto so prilastki v različnih samostalniških zvezah, kot so na primer *Beta workers*, *Gamma girls* ali *Delta-Minus attendants*. Medtem ko je ta tip pristavčne besedne zveze (*nominal premodification*) zelo pogost v angleščini, pa je v slovenščini omejen le na nekatere termine. Torej, obstajajo žarki *alfa* in *alfa žarki*, *železo alfa* in *alfa železo*, ampak izraze zgoraj ni možno prevesti kot **beta delavci*, **gama dekleta* in **delta-minus strežaji*, saj ne gre za prave termine, niti v kontekstu romana ne. Potemtakem mora vsakokrat, ko se *Alpha*, *Beta* ipd. pojavijo kot prilastki v samostalniških zvezah, prevajalec izraz parafrazirati, kar običajno naredi tako, da naziv kaste prestavi v pozicijo desnega prilastka, tako dobimo izraze, kot *delavci kaste beta*, če uporabimo isti primer. Žal je posledica tega kopičenje nedoslednosti v prevajanju. *Caste* je res najpogosteje prevedeno kot *kasta*, vendar se včasih pojavlja tudi *vrsta* ali celo *pasma*. Tako se proizvajajo še nov skupek motivov, ki jih avtor ni imel v mislih.

194. [...] the fertilized ova went back to the incubators; where the **Alphas and Betas** remained until definitely bottled; while the **Gammas, Deltas and Epsilons** were brought out again, after only thirty-six hours, to undergo Bokanovsky's Process. (3)
 = [...] oplojena jajčeca pa spravijo v inkubatorje; **alfe in bete** ostanejo v njih, dokler jih dokončno ne ustekleničijo: **game, delte in epsilone** pa že po šestintridesetih urah potegnejo ven in jih nato obdelajo po procesu, ki ga je uvedel Bokanovsky. (8)
195. Why go to the trouble of making it psychologically impossible for **Deltas** to like flowers? (18)
 = Zakaj se toliko trudijo, da **deltam** psihološko onemogočijo ljubezen do cvetlic? (24)
196. **A Society of Alphas** couldn't fail to be unstable and miserable. (195)
 = Družba samih alf pa bi bila nestalna in nesrečna. (216)
197. Imagine a factory staffed by **Alphas** [...] (195)
 = Predstavljajte si tovarno, v kateri bi bili zaposleni sami **alfe** [...] (216-7)

V primerih št. 194 in 195 so nazivi kast uporabljeni v izolaciji in ne predstavljajo nobene težave pri prevajanju. Primera 196 in 197 pa prikazujeta rabo kot desna prilastka v predložnih zvezah, kar je tudi lahko prevedljivo.

198. ***Practical Instructions for Beta Embryo-Store Workers*** (112)
 = *Praktična navodila za delavce beta v skladišču embriov* (128)
199. And then the reading lessons; the tot is in the pot, the cat is on the mat; and the **Elementary Instructions for Beta Workers in the Embryo Store** (177)
 = In kako ga je učila brati. Jed je v loncu, muc je v kotu; in **elementarnega pouka za delavce kaste beta v skladišču embriov**² (197)

Beseda *Beta* se v zgornjih primerih pojavlja kot levi prilastek. Če upoštevamo, da je prevajalec v prvem primeru uvedel zvezo *delavci beta*, vidimo, da se je tudi on zavedal, da je v slovenščini možno postaviti naziv kaste v pristavčno besedno zvezo. Ta rešitev se iz neznanega razloga uporablja le redko, namesto nje se pojavlja konstrukcija z besedami *kasta/vrsta/pasma*.

200. I'm working on a wonderful **Delta-Minus ovary** at this moment. (6)
 = Prav zdajle imamo opravka s čudovitim **jajčnikom delta minus**. (11)
201. Hasn't it occurred to you that an **Epsilon embryo** must have an **Epsilon environment** as well as an **Epsilon heredity**? (11)
 = Se ti še zdaj ni zasvitalo, da mora imeti **embrio vrste epsilon** tudi **epsilonsko okolje**, ne samo **epsilonsko dednost**? (16)
202. But though **the Epsilon mind** was mature at ten, **the Epsilon body** was not fit to work till eighteen. (11)
 = A čeprav so **epsiloni** že z desetimi leti duševno dozoreli, je bilo **njihovo telo** sposobno za delo šele tedaj, ko jim je bilo osemnajst let. (17)

Če *Delta-Minus ovary* lahko prevedemo kot *jajčnik delta minus*, zakaj se pri *Epsilon embryo* preprosto ne uporablja analogija? Avtor najbrž ni imel v mislih določene *vrste (type)* embria, kar pa zaključimo iz prevoda, ampak embrio, ki bo postal oseba *epsilon*. V zvezami *Epsilon environment* in *Epsilon heredity* je beseda *Epsilon* pravično prepoznana kot pridevnik in tako tudi prevedena. V zadnjem primeru pa se je prevajalec izognil težavam z uporabo parafraze.

² Oba primera označujeta naslov knjige in se nanašata na isto knjigo. Lahko opazimo, da je naslov, ko se pojavi drugič, nekoliko različen. Možno je, da se je to zgodilo zaradi avtorjeve napake, ampak obstaja tudi možnost, da je naslov spremenjen namenoma. Obakrat je zgodba povedana iz Johnovega gledišča in obakrat se on spominja svojega otroštva, torej je povsem možno, da Huxley skuša poudariti nezanesljivost spomina, sploh če upoštevamo, da je prvič naslov knjige napisan v poševnem tisku, drugič pa je kar vključen v besedilo.

203. The liftman was a small simian creature, dressed in the black tunic of an **Epsilon Minus Semi-Moron** (50)
 = Voznik dvigala je bil majhen, opici podoben človek, oblečen v črno bluzo, kakršno so nosili tisti **na pol slaboumni ljudje, ki so pripadali kasti Epsilon minus** (61)
204. Like aphides and ants, the leaf-green **Gamma girls, the black Semi-Morons** swarmed round the entrances, or stood in queues to take their places in the monorail tramcars. (54)
 = Listnato zelena **dekleta pasme gama** in **črni na pol bebc**i so kakor listne uši in mravlje švigali okoli vhodov ali pa stali v vrstah in čakali, da bi zasedli svoje mesto v enotirnih tramvajih. (64)
205. The completed mechanisms were inspected by eighteen identical curly auburn girls in **Gamma green**, packed in crates by thirty-four short-legged, left-handed male **Delta-Minuses**, and loaded in the waiting trucks and lorries by sixty-three blue-eyed, flaxen and freckled **Epsilon Semi-Morons**. (139)
 = Izdelane mehanizme je pregledovalo osemnajst natanko enakih kodrastih deklet s kostanjevimi lasmi, štiriintrideset kratkonogih levičarjev **delta minus** jih je spravljalo v zaboje, triinšestdeset modrookih **na pol slaboumnih deklet kaste epsilon** – vse so imele svetlo rumene lase in pegaste obraze – pa jih je nalagalo na tovornjake, ki so že bili nared, da odpeljejo blago. (157)
206. 'And **Epsilon Semi-Morons** to work them,' she went on, 'well, really, *why?*' (167)
 = "In **na pol slaboumne epsilon**, da ravnajo z njimi," je nadaljevala. "Čemu vendar, če je tako?" (186)

Epsilon Minus Semi-Moron je v bistvu termin zase in kot takšnega ga je treba obravnavati tudi v prevodu. Namesto tega pa se vsakokrat pojavlja v različni obliki. Najboljša različica je verjetno tista najkrajša, *na pol slaboumni epsilon*, čeprav ji manjka znanstvene obarvanosti, ki jo ima izvirnik. V primeru št. 204 je izvirni izraz skrajšan na *Semi-Morons*, še vedno pa je jasno, da se nanaša prav na *epsilon*, predvsem zaradi pisave z veliko začetnico, ampak tudi zato, ker prepoznamo ponavljajočo se obliko. V prevodu pa so *črni na pol bebc*i lahko kdor koli, bralcu pa jih je težje prepoznati kot prav *epsilon*. Velja omeniti še zvezo *Gamma girls* v istem primeru, ki je prevedena kot *dekleta pasme gama*. Manjšo dejansko napako pa najdemo v primeru št. 205, ko je prevajalec omenjene *epsilon* določil kot ženske, čeprav jim v izvirniku spol ni znan.

3.1.2.6 Hipnopedični reki in idiomi

"Igra ironije preko asociacije je vidna tudi, ko upoštevamo Huxleyjevo rabo otroških pesmic, pregovornih izrekov in rituala, kar so vse izraziti vidiki njegovega stila v *Brave New World*." (Handley 1977, 31). Hipnopedični reki in drugi izrazi, značilni za A.F. 632, imajo pomembno vlogo v romanu, in sicer na dveh različnih ravneh. Prvič predstavljajo stilni 'dekor'. Ker so pogosto obnovitve obstoječih rekov in idiomov, pritegnejo bralčevo pozornost, poživijo besedilo in ga naredijo zanimivejšega. Potem na funkcijski ravni pomagajo utemeljiti zgodbo, pa tudi podpirajo teme in motive. "Tako kot Newspeak, 'uradni jezik' 1984 Georgea Orwella, pregovori Svetovne države predstavljajo način, preko katerega se uveljavljajo ortodoksne ideje in se hkrati onemogoča ustvarjanje alternativnih." (Sherborne 2006, 88)

Bakerjeva idiome in stalne besedne zveze definira kot "zmrznjene jezikovne vzorce, ki dovolijo le malo ali nič spreminjanja forme, idiomi pa imajo še pogosto pomene, ki se jih ne da prepoznati iz posameznih komponent" (Baker 1992, 63). Prevajanje idiomov se lahko izkaže kot težavno, saj je veliko dejavnikov, ki jih moramo upoštevati. Najprej je treba razmišljati o sporočilu, predvidenem pomenu izraza, ki ga je treba prenesti v ciljni jezik. Najpreprostejša rešitev bi bila zamenjava z ustreznim idiomom ciljnega jezika, ki ima podoben pomen, kar ni zmeraj možno:

PRIMERI:

3.1.2.6a Prilagojeni obstoječi idiomi in izrazi

207. 'A **gramme in time saves nine**,' said Lenina, producing a bright treasure of sleep-taught wisdom. (77)

= "Ob pravem času gram, koristi spoznal boš sam," mu je Lenina brž postregla z biserom v spanju naučene modrosti. (90)

208. 'But **cleanliness is next to fordliness**,' she insisted. (94)

= "A redoljubnost pride takoj za fordoljubnostjo," je vztrajala Lenina. (109)

209. 'A **doctor a day keeps the jim-jams away**,' he added heartily, driving home his hypnopaedic adage with a clap on the shoulder. (163)

= "En zdravnik na dan in kmalu boš nasmejan," je vedro dodal in poudaril v spanju naučeni izrek z udarcem po plečih. (182)

V vseh treh primerih so uporabljene znane angleške pregovori. Izhodiščne različice pa so: 'a stitch in time saves nine' (en šiv pravočasno bo prihranil devet v prihodnosti), 'cleanliness is next to godliness' (ustreznica: 'čistoča je pol zdravja') in 'an apple a day keeps the doctor away' ('eno jabolko na dan odžene zdravnika stran'). Čeprav lahko najdemo približne ustreznice v slovenščini za vsaj dva pregovora, se je prevajalec odločil ustvariti nove reke z izvirnimi motivi, obdržal pa je tudi rimo in lahkoten ton. Odločitev je kar primerna, morda je le pomen drugega pregovora malo drugačen. Izvirnik razumemo kot 'zdravnik bo preprečil, da se bolezen sploh zgodi', medtem ko v prevodu dobimo pomen kot 'zdravnik ti bo pomagal, da kmalu ozdraviš', vendar gre tukaj le za nadrobnosti.

210. 'Even after decanting, he's still inside a bottle – an invisible bottle of infantile and embryonic fixations. Each one of us, of course,' the Controller meditatively continued, 'goes through life inside a bottle. But if we happen to be Alphas, our bottles are, relatively speaking, enormous. We should suffer acutely if we were confined in a narrow space. **You cannot pour upper-caste champagne-surrogate into lower caste bottles.** (196)

= "Tudi potem, ko ga iztočijo, tiči še vedno v steklenici – v nevidni steklenici infantilnih in embrijskih fiksacij. Seveda je res, da sleherni izmed nas," je zamišljeno nadaljeval nadzornik, "prebije vse življenje v steklenici. A če slučajno pripadamo alfam, so naše steklenice – sorazmerno – velikanske. Hudo bi trpeli, če bi nas utesnili v manjši prostor. **Nadomestka za šampanjec, ki pripada višjim kastam, seveda ne morete natočiti v steklenice, v katerih vzgajamo nižje kaste.**" (217)

Ta obsežni primer je v celoti citiran zaradi konteksta, v katerem se pregovor na koncu pojavlja. Gre za obnovitev angleškega reka 'you can't put quarts into pint pots', kar v bistvu pomeni 'ne moreš vstaviti preveč v majhen prostor', saj je en *quart* enak dvema *pint-oma*. Obnovljeni pregovor je poln referenc na družbo *Brave New World* in ta značilnost je obdržana tudi v prevodu, vendar se pojavlja ena precejšnja napaka. Steklenice, o katerih Mustapha Mond govori, so le metaforične, ne pa tiste, v katerih dejansko hranijo otroke. Bolj preprosto in tudi bolj pravilno bi bilo skrajšati pregovor v prevodu in preprosto reči **steklenice nižjih kast*.

211. 'Ford's in his flivver,' murmured the DHC. 'All's well with the world.' (37)

= "Ford je v svojem vozu," je zamrmral direktor. "Vse je tako, kot je treba." (46)

Flivver je ceneno motorno vozilo, prototip forda. Rek pa parodira angleško-govorečemu svetu dobro znane verze iz pesmi Roberta Browninga *Pippa Passes*: 'God's in his Heaven - /All's

right with the World'. Na žalost slovenskim bralcem to ne pomeni veliko, tudi če bi prebrali pesem, saj bi jo zelo težko prepoznali prevedeno in spremenjeno tako, da vključuje Forda.

212. 'Safe as helicopters,' the octoroon assured him. (122)

= "Varna kot helikopterji," mu je zagotovil mulat. (139)

Fraza je obnovitev angleškega idioma 'safe as houses', vendar so v Huxleyjevem svetu helikopterji očitno najvarnejši prostor, v katerem se človek lahko znajde. V slovenščini spet manjka idiom podobnega pomena.

213. 'Whereupon,' it concluded, 'I simply told him **to go to the Bottomless Past** and marched out of the room. [...]' (85)

= "Potem sem mu pa kar rekel," je končal, "**naj se pogrezne v brezdanjo preteklost**, in sem odkorakal ven." (99)

Angleški bralec bo takoj prepoznal odmev kletvice 'go to hell', medtem ko bo slovenski bralec verjetno zaznal prevedeno različico kot kletvico, ki je tudi primerna romanu, vendar bo najbrž prikrajšan za povezavo z vsakdanjim jezikom. Morda bi bilo možno za izhodiščni izraz v prevodu izbrati eno od kletvic, ki vsebujejo besedo *hudiča*, kar je v slovenščini bolj pogosto, kot recimo kletvice z besedo *hell/pekel*, na primer *poslati nekoga k hudiču* ali *hudič naj ga vzame*, in potem spremeniti *hudič* z *brezdanja preteklost*.

214. Freedom to be **a round peg in a square hole**. (40)

= O svobodi, da je človek lahko prostovoljno **obtičal v zagati**. (49)

'To be a square peg in a round hole' pomeni najti se v položaju, kjer se oseba počuti in tudi je na nepravem mestu. Čeprav sta danes v rabi obe različici, so tisto, ki se v romanu pojavlja, v Huxleyjevem času razumeli kot obrnjeno in je delovala nenavadno. Lahko predvidevamo, da jo je avtor uporabil prav v tej obliki zaradi metaforičnega pomena besede *square*, ki pomeni *konservativen*. Prevajalcu pa ni uspelo najti ustreznega idioma, niti ni ustvaril novega kot kompenzacijo. Lahko rečemo celo, da je s tisto parafrazo tudi pomen izgubljen.

3.1.2.6b Izvirni pregovori in idiomi

215. **'When the individual feels, the community reels,'** Lenina pronounced. (81)

= "**Kdor čustva razdaja, ta družbo zamaja,**" je rekla Lenina. (94)

216. Lenina shook her head. **'Was and will make me ill,'** she quoted, **'I take a gramme and only am.'** (90)

= Lenina je zmajala z glavo. "**Kar je bilo in še bo, to teži me hudó,**" je navajala, "**a če some vzamem gram – potlej le sedaj poznam.**" (105)

Pregovora sta izvirni kreaciji in oba sta ustrezno prevedena, upoštevajoč tako rimo kot tudi sporočilo. Opaziti je treba, da se izvirnik in prevod precej razlikujeta v obliki, vendar smo v tem aspektu lahko bolj tolerantni, saj je tukaj celotni učinek pomembnejši kot reprodukcija povsem enake forme.

217. **'Yes, and civilisation is sterilization,'** Bernard went on concluding on a tone of irony the second hypnopaedic lesson in elementary hygiene. (94)

= "Da, in **civilizacija je sterilizacija,**" je nadaljeval Bernard in tako ironično zaključil drugo hipnopedično lekcijo o osnovni higieni. (109)

218. **'Civilization is Sterilization'** (104)

= "**Civilizacija je sterilizacija,**" sem jim dopovedovala. (120)

219. **'Ending is better than mending. The more stiches, the less riches; the more stiches ...'** (42)

= "**Kupovanje je lepše kakor popravljanje. Čim več šivaš, tem manj uživaš; čim več šivaš ...**" (51)

220. **'Ending is better than mending, ending is better than mending.'** (43)

= "**Kupovanje je lepše kakor popravljanje, kupovanje je lepše kakor popravljanje.**" (52)

221. **"The more stiches, the less riches."** (104)

= **Čim več šivaš, tem manj uživaš!** (120)

Še nekaj primerov na novo ustvarjenih idiomov v izvirnem in prevodnem besedilu. Doslednost prevajanja je tudi primerna.

222. **'Evil's an unreality if you take a couple of grammes.'** (221)

= "**Zlo je neresnično, če vzameš nekaj gramov some.**" (244)

223. **'Besides, even Epsilons perform indispensable services.'** (63)

= "Poleg tega pa **celo epsiloni opravljajo nujno potrebno delo.**" (74)

224. 'Yes, **"Everybody's happy nowadays"** (79)

= "Da, **dandanes smo vsi srečni.**" (92)

Nekatere hipnopedične vsebine se pojavljajo v obliki preprostih resnic, v trdilnih stavkih brez kakršnega koli ritmičnega vzorca. Edina težava s prevajanjem je njihovo prepoznavanje v romanu, vendar je tudi to avtor olajšal, saj jih po navadi označi z narekovaji ali celo dobesedno razloži, da gre za resnico, ki je bila naučena med spanjem.

225. 'But **everyone belongs to everyone else,**' he concluded, citing the hypnopaedic proverb. (34)

= "Ko vendar **sleherni izmed nas pripada vsakemu drugemu,**" je zaključil s hipnopedičnim rekom. (42)

226. 'After all, **everyone belongs to everyone else.**'

'Yes, **everyone belongs to everyone else,**' Lenina repeated slowly and, sighing, was silent for a moment. (37)

= Končno vendar **sleherni izmed nas pripada vsakemu drugemu.**

"Res, **sleherni izmed nas pripada vsakemu drugemu,**" je počasi ponovila Lenina, zavzdihnila in za hip umolknila. (45)

227. After all, **everyone works for everyone else. We can't do without anyone. Even Epsilons ...'** (78)

= Saj končno **sleherni izmed nas dela za vsakega drugega. Drug brez drugega ne moremo nič. Celo epsiloni ...** (91)

Odličen primer doslednega prevajanja zelo pomembnega in pogosto ponavljane pregovora. Celó v primeru št. 227 je variacija začetnega vzorca prepoznana in je prevod ustrezno spremenjen.

228. **One cubic centimetre cures ten gloomy sentiments,**' said the Assistant Predestinator, citing a piece of homely hypnopaedic wisdom. (46)

= "**En kubični centimeter pozdravi deset mračnih čustev,**" je rekel predestinatorjev asistent ter navedel s tem drobec preproste, v spanju pridobljene modrosti. (56)

229. 'Now don't lose your temper,' she said. 'Remember, **one cubic centimetre cures ten gloomy sentiments.**' (77)

= "Nikar ne bodi siten," je rekla Lenina. "Zapomni si: **kubičnega centimetra obrok te reši vseh nadlog**" (90)

Ker se pregovor pojavlja v popolnoma enaki obliki na straneh 46 in 77 izvirnika, naj bi temu sledil tudi prevod. Obe uporabljeni različici sta primerni glede na referenco na dozo *some*, dodajmo le, da morda v drugi ni bilo treba uvajati rime, vendar je njuna največja napaka, da sta različni.

230. 'And do remember that a **gramme is better than a damn.**' (47)

= "In zapomni si že vendar: **soma te reši poloma.**" (57)

231. 'A **gramme is always better than a damn,**' she concluded with dignity, and drank the sundae herself. (77)

= "**Some gram je boljši kakor sram,**" je končala dostojanstveno in sama pojedla sadni sladoled. (90)

Razmere so podobne tistim zgoraj. Drugi prevod je verjetno nekoliko boljši, saj je bližji izvorniku.

232. By his heretical views on sport and *soma*, by the scandalous unorthodoxy of his sex-life, by his refusal to obey the teachings of Our Ford and behave out of office hours "**like a babe in a bottle**" (here the Director made the sign of the T). [...] (129)

= Spričo svojih krivoverskih nazorov o športu in *somi*, sramotne nepravovernosti svojega spolnega življenja in pa zato, ker se ni hotel ravnati po naukih našega Forda in se vesti v prostem času, **kakor se vedejo majhni otroci** (tu je direktor napravil znamenje T-ja). (146)

Pomen, ki ga je avtor verjetno imel v mislih, je najbrž 'primerno se vedeti', medtem ko *kakor se vedejo majhni otroci* ima lahko precej širši obseg pomena. Treba je opozoriti še na izpust narekovajev v prevodu, kar izrazu odvzame status stalne besedne zveze, čeprav imaginarne.

233. **You can't play Electro-magnetic Golf according to the rules of Centrifugal Bumble-puppy** (208)

= **Elektromagnetnega golfa ne morete igrati po pravilih, ki veljajo za sredobežno igro Čmrlj in ščene.** (230)

Primer je v bistvu še ena različica izraza 'round peg in a square hole' in 'upper-caste champagne in lower-class bottles' z malo različnejšimi odtenki pomena. Za razliko od dveh prej navedenih idiomov, je ta preveden direktno in brez težav (za *Centrifugal Bumble-puppy*, glej 3.1.2.3).

3.1.3 MOTIVI

Naslednja značilnost Huxleyjevega stila, tesno povezana s temo knjige, so motivi, ki se pojavljajo v njej. Motivi temo bodisi nakazujejo in poudarjajo določene segmente, kot v primeru smrtnega podobja, po drugi strani ustvarjajo močen kontrast, takšni so motivi iz narave in domačega življenja. Vprašanje, ki se nam zastavlja, je, kako motive prevajamo. V primerjavi z ostalimi stilnimi posebnostmi je ta verjetno najlažja za prevajanje, saj ne zahteva veliko več od prevajanja zapovrstja besed, kar je temelj vsakega prevajanja, literarnega in ostalih. Edini način, da prevajalcu 'spodrsne' pri prenašanju te značilnosti stila bralcem, je primer, da popolnoma opusti ustrezne besede, kar je potem ne stilna, temveč prava napaka. Naslednja možnost bi bila, da jih prevede s popolnoma novo frazo, kar je pri literarnem prevajanju neupravičeno, razen pri nekaterih izjemnih primerih, po navadi tistih, ki vključujejo fenomene, vezane na specifično kulturo.

3.1.3.1 Motivi smrti

Podobe smrti se pojavljajo povsod v romanu. Lekseme, ki so s smrtjo bodisi direktno povezani bodisi nanjo aludirajo, najdemo v opisih, primerah, metaforah, opozarjajoč na pomen avtorjeve selekcije določenega stila za splošni vtis njegovega dela. Ni naključje, da se je Huxley odločil uporabiti prav te specifične besede in fraze v svojem romanu s takšno pogostostjo.

Svetovna država živi v zanikanju izkušenj, ki so osrednjega pomena za umetnost, namreč ljubezni, konfliktov, trpljenja in smrti, čeprav še zlasti smrt nikoli ni daleč, sploh pri motivih, od rokavic delavcev v prvem poglavju, ki so 'podobne mrliški polti', do visečega trupla na koncu osemnajstega poglavja. Ta pojav je deloma simboličen in kaže na to, da je dehumanizirano življenje v A.F. 632 že ena vrsta žive smrti, ker so ljudje prihodnosti odrezani od naravnih izkušenj, potrebnih za izpolnitev. (Sherborne 2006, 85-6)

Smrt je pomembna tema v romanu, morda ni najbolj izrazita, vendar vsekakor podpira vse, kar nam knjiga hoče sporočiti. Ni le opozorilo na tisto, kar se nam lahko zgodi, ampak tudi

zastavlja vprašanje na povsem filozofski ravni, namreč, ali je cena sreče smrt človečnosti, kot jo poznamo.

PRIMERI:

234. The light was **frozen, dead, a ghost**. (1)

= Svetloba je bila **zamrzla, mrtva, grozljiva**. (5)

Beseda *ghost* je tukaj spremenjena besedna zvrst in je prevedena s pridevnikom *grozljiv*, kar seveda ni napačno, ampak je prisotna tudi rahla sprememba pomena. *Grozljiv* v angleščini pomeni *horrible, dreadful*, kar ni isto kot lastnost, ki jo ima duh, vendar je pa mračno vzdušje še vedno ohranjeno, predvsem zaradi pridevnika *dead/mrtev*, ki se pojavlja neposredno pred obravnavanim pridevnikom.

235. The overalls of the workers were white, their hands gloved with a **pale corpse-coloured rubber**. (1)

= Halje delavcev so bile bele, njihove roke so tičale v **bledem, mrliški polti podobnem** usnju. (5)

"Sama podoba poudarja to bivanje, ki je kot umiranje med življenjem, ki ga bo knjiga opisala, saj je 'prilagajanje' moralna smrt, opozarjajoč na ta način na odsotnost človeške toplote v družbi, ki ubija individualnost." (Handley 1977, 37) Če ignoriramo napako tukaj, torej *rubber* prevedeno kot *usnje*, je motiv ohranjen, čeprav prevod ni dobeseden v idealnem smislu. Guma, iz katere so rokavice narejene, ni *kot* mrtliška pot, kot prevod sugerira, temveč ima barvo trupa.

236. Bent over their instruments, three hundred Fertilizers were plunged, as the Director of Hatcheries and Conditioning entered the room, in the **scarcely breathing silence**, the absentminded, soliloquizing hum or whistle, of absorbed concentration. (1–2)

= Ko je direktor zavoda stopil v dvorano, se je tristo oplojevalcev sklanjalo nad svojimi orodji in se nadvse zatopljeno posvečalo svojemu opravilu v **komaj dihajoči tišini**, le kdaj pa kdaj je kdo zamišljeno sam zase potihoma zagodel ali zažvižgal. (5)

237. The Director pushed back the switch. The voice was silent. Only **its thin ghost** continued to mutter from beneath the eighty pillows. (23)

= Direktor je izklopil stikalo. Glas je utihnil. Samo **njegov drobceni duh** je še vedno mrmral izpod osemdesetih blazin. (30)

Dva primera dobesednega prevajanja brez razlike v pomenu ali neskladja pri motivih.

238. The bulging flanks of row on receding row and tier above tier of bottles glinted with innumerable rubies, and among the rubies moved the dim red **spectres of men and women** with purple eyes and all the symptoms of lupus. (8)

= Nabuhli boki steklenic, ki so se odmikale, vrsta za vrsto in polica nad polico, so se lesketali od nešteti rubinov, med rubini pa so se sukali **moški in ženske** s temno rdečimi očmi in z vsemi znaki lupusa na obrazu. (13)

Morda prevajalcu ni uspelo prepoznati besede *spectre* kot sinonima za *ghost* in je to razlog, da jo je popolnoma opustil v prevodu. Motiv smrti vendar izgublja nekaj svojega vpliva vsakokrat, ko neki njegov element ni vključen v prevodu.

239. The spidery steelwork of gallery above gallery **faded** away in all directions **into the dark**. Near them **three red ghosts** were busily unloading demijohns from a moving staircase. (8)

= Jekleno ogrodje galerij, ki so se dvigale druga nad drugo, se je – podobno pajčevini – v vseh smereh **izgubljalo v temo**. Poleg njih so **tri rdeče prikazni** pridno razkladale pletenke s pomičnih stopnic. (14)

To fade into dark prav tako nakazuje smrt in izginjanje, morda celo več kot *izgubljati se v temo*, vendar skupaj s *three red ghosts/tri rdeče prikazni* se v prevodu motiv ne izgubi. *Spidery/podobno pajčevini* verjetno tudi prispeva k moči te slike, vendar se tukaj pojavlja še druga težava, dodajanje poudarka, ki ni prisoten v originalu, z uporabo pomišljaja v prevodu.

240. Thousands of petals, ripe-blown and silkily smooth, like the cheeks of innumerable little cherubs, but of cherubs, in that bright light, not exclusively pink and Aryan, but also luminously Chinese, also Mexican, also apoplectic with too much blowing of celestial trumpets, also **pale as death, pale with the posthumous whiteness of marble**. (15)

= Na tisoče je bilo v njih cvetnih listov, zrelih in razprostrtih in svilenih gladkih, kakor lica nešteti majhnih kerubov; vendar kerubi v tej svetli luči niso bili samo rožnati in arijski, temveč tudi bleščeče se kitajski in mehiški, zaripli v obraz, kakor da bi prevneto pihali v nebeške trobente, drugi pa so bili **bledi kakor smrt; njihova bledica je bila podobna posmrtni marmorni bledici**. (21)

Motiv smrti je ohranjen, vendar je ponavljanje besede *pale* opuščeno, saj je pridevnik *bled* spremenjen v samostalnik *bledica*, najbrž zaradi tega, ker **bledi kakor posmrtni marmor* ali **posmrtno bledi kakor marmor* nimata smisla v slovenščini. Lahko vseeno rečemo, da je ponavljanje besede *pale* vendarle kompenzirano z uvedbo samostalnika *bledica*, saj je ta ponovljen.

Spremembo registra pri *apoplectic/zaripli* je tudi treba opaziti.

241. The saxophones wailed like melodious cats under the moon, moaned in the alto and tenor registers as though **the little death** were upon them. (65–6)

= Seksofoni so javkali kot ubrano cvileče mačke pod polno luno, ječali v vseh registrih alta in tenorja, ko da bi se jim bližala **mala smrt**. (77)

Little death je zanimiv primer, saj ta fraza v angleščini označuje *spolni orgazem*, medtem ko v slovenščini ni te konotacije. Prevajalec se je našel v situaciji, ko se mora odločiti med prevajanjem zaželenega pomena in podpiranjem motivov v romanu. Odločil se je v korist motivov, zavestno ali ne.

242. The rock was like **bleached bones in the moonlight**. (118)

= Skala je bila podobna **kostem, ki jih pobeli mesečina**. (135)

Vprašanje, ali so kosti bile pobeljene v mesečini ali jih je mesečina pobelila, je morda že dlakocepljenje, vendar je podobje smrti prisotno v enaki meri v originalu in prevodu.

243. (His voice became **sepulchral**.) (153)

= Njegov glas je postal **mrtvaški**. (172)

Motiv je res prisoten, ampak pomen, ki ga dobimo v prevodu, morda ni najboljši, saj *mrtvaški*, razložen kot *mrliški* v *SSKJ* in *deathlike*, *cadaverous*, *dead*, kot tudi *mortuary* v *Slovensko-angleškem slovarju*, sugerira, da je glas postal podoben tistemu od mrliča, ne pa, da je podoben glasu, ki bi ga imel duhovnik na pogrebu, kar je mišljeno v originalnem besedilu. Opazna je tudi sprememba stilne plasti.

3.1.3.2 Motivi narave

Motivi iz narave imajo dve funkciji v romanu. Prvič, za razliko od motivov smrti, ki se uporabljajo v oporo temam v romanu, imajo motivi iz narave funkcijo poudarjanja nenavadnosti Huxleyjeve družbe s pomočjo kontrasta. "Huxleyjeva ironija je zelo uspešno uporabljena tudi v izbiri motivov, ki jih rabi, motivov iz narave, ki skozi kontrast poudarjajo manko spoštovanja do narave v načinu življenja, ki ga opisuje." (Handley 1977, 33) Drugič, prebivalci *Brave New World* ne poznajo umetnosti, čustev, družine, vseh stvari, ki nas ločijo

od živali, in so zato primerjani z nekaterimi primitivnimi vrstami, kot so insekti. Na ta način je poudarjeno njihovo pomanjkanje humanosti.

PRIMERI:

244. He pointed upwards. **Like chickens drinking**, the students lifted their eyes towards the distant ceiling. (8)

= Pokazal je navzgor. Študentje so pogledali kvišku **kakor piščanci, kadar pijejo**. (13)

Stavek je vzet iz scene, v kateri direktor kaže valilnico študentom. Gre za ironično primerjavo s tistim, kar je naravno, vendar je opazen tudi poudarek na avtomatičnem, refleksnem dejanju študentov, pomanjkanje kakršnega koli individualnega odgovora na tisto, kar se jim govori, to je rezultat njihovega procesa prilagajanja. Prevod je primeren.

245. Not so much like **drops of water**, though **water**, it is true, can wear holes in **the hardest granite**; rather, **drops of liquid sealing-wax**, drops that adhere, incrust, incorporate themselves with what they fall on, till finally **the rock** is all one scarlet blob. (23)

= Vse to ni bilo toliko podobno **vodnim kapljam**, dasi **voda** res lahko sčasoma izvrta luknje v **najtrši granit**; bolj podobno je bilo **kapljam tekočega pečatnega voska**, ki se prilepijo, strdijo, spojijo s tistim, na kar padejo, dokler vsa **skala** ne postane ena sama škrlatna kaplja. (30)

Opis prikazuje učinke hipnopedije, učenja v spanju, na človeška bitja. Dve podobi, ena iz narave, druga, ki jo je ustvaril človek, sta združeni v obsežno metaforo, ki prevod poenostavi. Cilj prevoda ni prevajanje vsake besede posebej, temveč poante celega odstavka.

246. Henry accelerated; the **humming** of the propeller shrilled **from hornet to wasp, from wasp to mosquito**; [...] (52)

= Henry je vozilo pospešil, **brnenje** propelerja je postajalo čedalje višje, **brenčal je kot sršen, nato kot osa, končno kot komar**. (62)

247. He took his foot off the accelerator. The **humming** of the screws overhead dropped on octave and a half, back **through wasp and hornet to bumble-bee, to cockchafer, to stag-beetle**. (53)

= Dvignil je nogo s pedala za plin. **Brnenje** vijakov nad njim se je za poldrugo oktavo znižalo, spet je bilo najprej **podobno brenčanju ose, nato sršena in čmrlja, zatem majskega hrošča in nato obada**. (63)

248. The huge table-topped buildings were no more, in a few seconds, than **a bed of geometrical mushrooms sprouting from the green of park and garden**. In the midst of them, **thin-stalked, a taller, slenderer fungus**, the Charing-T Tower lifted towards the sky a disc of shining concrete. (52)

= Velikanska poslopja s kot miza ploskimi strehami so se v nekaj sekundah spremenila v **grede geometrično pravih gob, ki so poganjale iz zelenila parkov in nasadov**. Sredi njih pa se kot **večja in vitkejša goba s tankim batom** dviga proti nebu bleščeči se betonski kolot stolpa Charing-T. (62–3)

249. Like the vague torsos of fabulous athletes, huge fleshy clouds lolled on the blue air above their heads. Out of one of them suddenly dropped **a small scarlet insect, buzzing** as it fell. 'There's the Red Rocket,' said Henry, 'just come in from New York.' (52–3)

= Velikanski mesnati oblaki so se kakor nejasno začrtani trupi ogromnih atletov zibali v modrem ozračju nad njima. Iz enega je nenadoma kanila **majhna škrlatna žuželka** in se **brenče** spustila proti zemlji. "Lej jo, Rdečo raketo," je rekel Henry, "pravkar je prispela iz New Yorka." (63)

V zgoraj navedenih primerih je opisana scena, v kateri se Henry in Lenina vozita s helikopterjem, ki je zelo bogata z motivi iz narave. Pojavlja se še ena pogosta značilnost: moderen, od človeške roke narejen predmet, se primerja z naravnim pojavom. V vseh primerih prevodi dosledno sledijo originalu.

250. The green was **maggoty** with fore-shortened **life**. **Forests** of Centrifugal Bumble-puppy towers gleamed between the trees. (53)

= Po tratah so **črvom podobni gomazeli** perspektivno skrčeni ljudje. Med drevjem so se bleščali **gozdovi** stolpov za sredobežno igro. (63)

Seveda, Lenina Crowne in Henry Foster iz helikopterja vidita ljudi, vendar jih Huxley ne opredeli s to besedo. Namesto tega se je odločil za splošnejši izraz, *life*, ki bolj naravno ustreza drugim podobam. Žal slovenščina ni fleksibilna kot angleščina pri spreminjanju besednih vrst, tako da je verjetno nemogoče prevesti *maggoty* kakor koli drugače kot *črvom podobni*, čeprav ta izraz res označuje ne le podobnost na temelju videza, ampak tudi dejanj. Torej bi kombinacija z besedo *življenje* namesto *ljudi* bila dokaj nerodna.

251. The approaches to the monorail station were **black with the ant-like pullulation** of lower-caste activity. (63)

= Dohodi k postaji enotirne železnice so bili **kar črni – toliko je po njih gomazelo ljudi nižjih kast, da je človek pomislil na mravlje**. (74)

V slovenščini imamo nekaj širšo in bolj opisno različico, najbrž zaradi mej slovenske sintakse, vendar je izraz *da je človek pomislil* v vsakem primeru preveč pogovoren in zato tukaj neprimeren. Morda bi preprosta rešitev, kot recimo *kakor mravlje*, bila ustrežnejša.

252. Tenderly the deep Voice **crooned and cooed**; in the red twilight it was as though some **enormous negro dove** were hovering benevolently over the now prone or supine dancers. (73)

= Globoki glas je nežno **gostolel in grulil**; v rdečem mraku je bilo slišati, kakor da bi kakšen **velikanski črnski golob** dobrohotno visel v zraku nad plesalci, ki so zdaj že ležali, eni na hrbtu, drugi na trebuhu. (86)

Povsem primeren prevod onomatopejskih glagolov.

253. In the end she persuaded him to swallow four tablets of *soma*. Five minutes later **roots and fruits were abolished; the flower of the present rosily blossomed**. (90)

= Končno ga je le pregovorila, da je pogoltnil štiri tablete *some*. Pet minut pozneje **ni bilo več korenin in sadežev; rožnato se je razcvela sedanjost**. (105)

Citat se nanaša na hipnopedijski rek: "Was and will make me ill, I take a gramme and only am"/ "Kar je bilo in še bo, to teži me hudo, a če some vzamem gram – potlej le sedaj poznam" (glej primer št. 216). Zgodovina je ena mnogih stvari, ki v družbi *Brave New World* sodi med tabuje. Spet imamo kombinacijo umetno narejenega in naravnega – učinki *some* so predstavljeni skozi metafore, povezane z naravo, prevod pa sledi tej tendenci.

254. '**This hive of industry**,' as the Director was fond of calling it, was in the **full buzz of work**. (127)

= '**Marljivi panj**', kakor je svoj zavod rad imenoval direktor, je bil v **živem delovnem razmahu**. (144)

255. **Buzz, buzz! The hive was humming**, busily, joyfully. (128)

= **Brr, brr!** je marljivo in veselo **brenčal panj**. (145)

Industry ima v angleščini več različnih pomenov, vsaj dva pa lahko preberemo iz tega primera; 'delo in procesi, povezani s proizvodnjo', kar se lahko prevede kot *industrija*, ter 'kakovost vztrajnega dela', kar ustreza uporabljeni frazi *delovni razmah*. Če upoštevamo, da bi bilo nemogoče oba pomena ohraniti v slovenščini, se je prevajalec moral odločiti. Glede na to, da kolokaciji **industrijski panj* in **panj industrije* ne funkcionirata precej uspešno v slovenščini, lahko rečemo, da je odločitev bila primerna, sploh če temu dodamo še dejstvo, da je pomen precej jasen in konotacije motivov niso izgubljene. Kar se pa tiče *full buzz of work*,

prevod bi lahko bil izboljššan z uporabo samostalnikov, kot so *brnenje* ali *brenčanje*, kot pozneje, na primer **je brenčal od dela*.

256. ... the last electric titillation died on the lips **like a dying moth that quivers, quivers even more faintly, and at last is quite, quite still**. (147)

= ... zadnji električni ščeget je zamrl na ustnicah **kakor umirajoča večča, ki čedalje šibkeje, čedalje slabotnejše podrhtava, končno pa mirno, čisto mirno obleži**. (166)

257. But for Lenina **the moth did not completely die**. (147)

= Vendar za Lenino **s tem še ni bilo vsega konec**. (166)

Zadnja dva primera sta vzeta iz scene v kinematografu za čutne filme, kjer sta Lenina in Divjak pravkar pogledala pornografski film. Vključuje še eno podobo iz narave, ki ironizira umetno ustvarjene izkušnje. Prevodu ne uspe prenesti motiva v naslednji odstavek, saj se je prevajalec odločil nevtralizirati metaforo z vsakdanjo frazo.

258. In a moment, it seemed, the ward was **maggoty** with them. They **swarmed** between the beds, clambered over, crawled under, peeped into the television boxes, made faces at the patients. (177)

= Zdelo se mu je, da jih je v hipu **kar mrgolelo kakor črvov. Gomazeli so** med posteljami, lezli čeznje, se plazili podnje, kukali v televizijske sprejemnike, se spakovali bolnikom. (197)

"*Maggots* je izraz, ki se v romanu uporablja zelo pogosto za opisovanje moralne bolezni družbe, John pa ga pogosto izreče pri svojem spopadu z otroci v bolnišnici za umirajoče v Park Lanu. Od takrat naprej se izraz začne kar naprej pojavljati v Johnovi zavesti, saj je to edini način, da lahko opiše *bolezen* človeštva samega, izumetničenje narave, ki se je zgodilo." (Handley 1977, 72). Prevod pa sledi tem namenu in je, kar se tiče uporabljenih besed, dosleden.

259. **Like maggots they had swarmed** defilingly over the mystery of Linda's death. **Maggots** again, but larger, full grown, they now **crawled** across his grief and his repentance. (184)

= **Gomazeli so kakor črvi** preko skrivnosti Lindine smrti in jo oskrunjali. In tu so spet **kakor črvi**, samo da večji, docela odrasli, **lezli** čez njegovo žalost in njegovo kesanje. (204)

260. He passed his hand over his eyes as though he were trying to wipe away the remembered image of [...], those **human maggots swarming** round Linda's bed of death, the endlessly repeated face of his assailants. (195)

= Pomel si je oči, kot da bi hotel izbrisati sliko [...] **človeških črvov**, ki so **gomazeli** ob Lindini smrtni postelji, izbrisati v neskončnost ponavljajoči se obraz svojih napadalcev. (216)

261. ... and those loathsome twins, **swarming like lice** across the mystery of her death ... (218)

= ... in na tiste gnusne dvojčke, **ki so mrgoleli kakor uši** preko skrivnosti njene smrti ... (241)

Tokrat so dvojčki primerjani z ušmi, vendar poanta ostane ista.

262. He [...] looked up and saw, close above him, the **swarm of hovering machines**. (225)

= [...] ozrl se je kvišku in videl tik nad seboj **roj letal, malone nepremičnih letal**. (248)

263. **Like locusts they came**, hung poised, descended all around him on the heather. (225)

= **Bližala so se kakor kobilice**, obvisela v zraku, se vsenaokoli spuščala na vresje. (248)

264. And **from out of the bellies of those giant grass-hoppers** stepped men in white viscose-flannels, [...] (225)

= In **iz trebuhov teh velikanskih kobilic** so stopali moški v oblekah iz bele viskozne flanele, [...] (248)

Navedli smo še tri primere primerjanja modernega življenja z naravo. Tukaj bomo dodali le še komentar o prevodu glagola *to hover*. Glede na to, da se *lebdeti* normalno najde v *SSKJ*, bi edina možna interpretacija bila, da se je prevajalec poskušal izogniti uporabi glagolnika v slovenščini.

3.1.3.3 Motivi iz domačega življenja

"V civilizaciji, ki nima domačnosti, kot jo poznamo, Huxley rad uporablja figurativni jezik, kar bralca spominja na resnično naravo in resnično hrano, ne pa sintetične nadomestke, ki sta ju zamenjala." (Handley 1977, 34) V primerjavi s podobami iz narave, ni veliko podob domačnosti v romanu, vendar je njihova funkcija zelo izrazita, zlasti v prvih poglavjih, ko se opisujejo prostori Zavoda za prilagajanje.

PRIMERI:

265. Only from the yellow barrels of the microscopes did it borrow a certain rich and living substance, **lying along the polished tubes like butter, streak after luscious streak** in long recession down the work tables. (1)

= Samo od rumenih cevi drobnogledov si je sposodila neko bogato in živo snov, **ki je ležala vzdolž izglajenih cevi kakor maslo, bleščéči se kosi so si sledili** na dolgi vrsti delovnih miz, ki se je umikala očem v daljavo. (5)

Podoba, ki spominja na domače življenje, kruh in maslo, je v prevodu prisotna z manjšo napako v referenci, saj ni snov tista, ki je ležala kakor maslo, ampak je to tako opisana svetloba, ki si je izposodila snov od cevi mikroskopov. Naslednji poudarek meri na pridevnik *luscious*, ki je v angleščini navadno povezan s hrano in pomeni 'kar ima slasten okus ali miris' oziroma 'zelo sladko' v arhaičnem pomenu. Težava z njegovim prevajanjem je jasna, saj ima *luscious* tudi figurativni pomen, 'luksuzno v bogati meri' ali 'kar je privlačno za čute'; **slastni kosi* ali pa **sočni kosi [svetlobe]*, te možnosti bi v slovenščini bile preveč nenavadne kolokacije.

266. ... this receptacle was immersed in a warm **bouillon** containing free-swimming spermatozoa ... (3)

= ... to posodo potopijo v toplo **raztopino**, po kateri prosto plavajo semenčice ... (7)

Bouillon je izraz s področja kulinarike, ki pomeni 'redka jasna juha'. Prevajalec bi lahko uporabil tudi besedo *bujon*, saj je to tujka francoskega porekla, ki je prisotna v več jezikov in ima isti pomen.

267. Near them three red ghosts were busily unloading **demijohns** from a moving staircase. (8)

= Poleg njih so tri rdeče prikazni pridno razkladale **pletenske** s pomičnih stopnic. (14)

Demijohn ali *pletenka* v slovenščini se običajno uporablja za opredeljevanje posode za hranjenje vina. Prevod je direkten in primeren. Možno bi bilo uporabiti tudi tujko *demižon* za doseganje višjega efekta v registru.

268. The tropical sunshine lay **like warm honey** on the naked bodies of children tumbling promiscuously among the hibiscus blossoms. (33)

= Tropsko sonce je ležalo **kakor gorak med** na nagih telesih otrok, ki so se, deklice in dečki pomešani med seboj, premetavali med cvetovi hibiskusa. (41)

Izraz je preveden dobesedno in motiv je ohranjen.

3.2 PRIPOVEDNE TEHNIKE

3.2.1 ELIPSA

"Stavki so eliptični, kadar imajo izpuščen osebek ali povedek ali oboje. Neuporabljeno jezikovno prvino pa je iz konteksta lahko razbrati." (Blaganje in Konte 1998, 446) Elipsa je običajen tip kohezije v angleščini, vendar ima v *Brave New World* nekoliko širšo vlogo. Ni uporabljena le kot to vsakdanja raba narekuje, temveč tudi kot stilno orodje z izrazitim namenom.

Če ponazorimo s primerom, navadni eliptični stavek bi v angleščini bil recimo odgovor na vprašanje *Have you been swimming? – Yes, I have (been swimming)*. V *Brave New World* pa se pojavljajo stavki, kot je *A squat grey building of only thirty-four stories/nizko sivo poslopje s samo štiriintridesetimi nadstropji* (lastni prevod), kar je tudi začetek romana. Ti so v bistvu bolj podobni samostalniškim besednim zvezam kot 'pravim' stavkom in jih po angleški literaturi lahko definiramo tudi kot *minor sentences* (manjše stavke), ki so "skupine besed, ki imajo stavčno interpunkcijo in delujejo kot podobne pomenske enote, vendar nimajo slovničnih komponent pravih stavkov" (Shereborne 2005, 117). V slovenski literaturi so takšni tipi stavkov imenovani enodelni stavki, "tisti stavki, ki nimajo osebka ali pa nimajo osebne glagolske oblike" (Toporišič 2000, 628). Ti so naprej razdeljeni v dve podvrsti, glagolske in neglagolske enodelne stavke. Primeri iz tiste analize bodo pripadali slednji skupini.

Ni vedno preprosto definirati, če je stavek primer prave elipse, ko je izpuščene prvine možno določiti iz konteksta, ali neglagolske strukture, podobne stavku. V večini primerov iz *Brave New World* je možno zagovarjati obe analizi, vendar je najpomembnejši aspekt Huxleyjevih stavkov tisti, da njegovi stavki preprosto pogosto ne vključujejo glagolov, in je to prvina, ki jo je treba ohraniti v prevodu.

Celotno besedilo, sploh pa prva poglavja, kjer prevladuje znanstveno besedišče, je polno stavkov tega tipa. Huxley nam daje le čiste informacije, brez detajlov, ki bi nam omogočili, da o njih presojava. Sherborne to razlaga takole: "Pripovedovanje in opisi v knjigi so trezni, z

veliko uporabe elipse, vmesnih stavkov in neformalnih stavčnih struktur. Ti dejavniki nas hitro vodijo od ene ideje do naslednje, od percepcije ene osebe do druge, gradijo glavno vsebino in prenašajo fantastične dogodke prehitro in preresnično, da bi v njih lahko dvomili." (Sherborne 2006, 87)

Navadno bi v neliterarnem besedilu eliptične prvine morale biti ohranjene le toliko, kolikor to norme ciljnega jezika dovoljujejo. Ker gre tukaj za izhodiščno besedilo z izrazitim avtorskim podpisom, naj bi bili eliptični stavki rekonstruirani v slovenščini, kolikor je le možno. Kar se tiče slovnične ustreznosti, ne bi smelo priti do težav, saj so neglagolski stavki znani tudi v slovenskem jeziku, sploh pa v jeziku poezije. Moramo se zavedati, da so zgoraj omenjeni stavki slišati precej navadni tudi v angleščini, kar je očitno bil avtorjev namen. Bili bi 'pravi' eliptični stavki edino, če bi bili odgovori na vprašanja (**Kaj si videl? Nizko sivo poslopje ...*).

PRIMERI:

269. But though the Epsilon mind was mature at ten, the Epsilon body was not fit to work till eighteen. **Long years of superfluous and wasted immaturity.** (11)

= A čeprav so epsiloni že z desetimi leti duševno dozoreli, je bilo njihovo telo sposobno za delo šele tedaj, ko jim je bilo osemnajst let. **Torej dolga leta odvisne in potratne nezrelosti.** (17)

Čeprav je v prevodu svojevoljno dodano *torej*, *immaturity* (nezrelost) pa je v izvirniku opisana kot *superfluous*, kar pomeni 'odvečen', in ne *odvisen*. Stavek je vendarle dober primer ohranjene eliptične forme v ciljnem besedilu.

270. **Green corduroy shorts and white viscose-woollen stockings turned down below the knee.** (43)

= **Zelene kratke hlače iz progastega žameta in bele nogavice iz viskozne volne, zavihane pod kolenom.** (52)

Citat je prevzet s konca tretjega poglavja, kjer se vzporedno pojavlja več glasov, scen in pripovedovalcev. Eliptični stavki so na tem mestu še bolj pogosti, prinašajo pa nam le določene odseke besedila iz vsake situacije. V tem primeru prevod dosledno sledi izvirniku.

271. Hers was the calm ecstasy of achieved consumation, the peace, not of mere vacant satiety and nothingness, but of balanced life, of energies at rest and in equilibrium. **A rich and living peace.** (74)

= Njen zanos je bil mirna ekstaza dosežene izpopolnitve, mir, a ne zgolj mir prazne nasičenosti in praznote, temveč urejenega življenja, umirjenih in uravnovešenih sil. **Bogat in živ mir.** (86)

272. Iceland was just a threat. **A most stimulating and life-giving threat.** (85)

= Islandija je bila samo grožnja. **Nadvse spodbudna in poživljajoča grožnja.** (99)

Lahko vidimo, da se ta tip stavkov pojavlja v celi knjigi, ne le kadar gre za znanstvene razlage. Primeri zgoraj so pravilno prepoznani in primerno prevedeni.

273. **'Conscientious objection on an enormous scale.** Anything not to consume. Back to nature.' (42)

= "Ljudje so se začeli na veliko odtegovati prisilnemu nakupovanju, češ da jim to prepoveduje vest. Nazaj k naravi." (52)

Izraz *conscientious objection* prihaja od *conscientious objector*, kar je stalna besedna zveza v angleščini, ki pomeni 'oseba, ki ji vest ne dopušča služiti vojske zaradi moralnih ali verskih razlogov'. Iz kulturnih razlogov ustreznica v slovenščini ne obstaja. Prevajalec je torej moral frazo prevesti opisno, zaradi česar mu ni uspelo slediti originalni formi. To pa v nobenem primeru ne opravičuje izpusta stavka *Anything not to consume*.

274. There was a sudden startling burst of singing – hundreds of male voices crying out fiercely in harsh metallic unison. **A few long notes and silence, the thunderous silence of the drums; then shrill, in a neighing treble, the women's answer. Then again the drums; and once more the men's deep savage affirmation of their manhood.** (97)

= Nenadoma se je od nekod sunkovito oglasilo petje – več sto moških glasov je divje kričalo v ostrem, kovinskem soglasju. **Nekaj zategnjenih glasov in nato tišina, grmeča tišina bobnov; potem pa je rezko, v rezgetajočem sopranu odgovoril ženski glas. Nato spet bobni; in še enkrat so možje globoko in divje potrdili svojo moškost.** (112)

Čeprav niso vsi stavki v prevodu eliptični, celoten vtis ni zelo različen od izvirnika. Najbrž zaradi tega, ker sta prva dva stavka eliptična, vrstni red je ostal enak in ohranjen je ton naštevanja. V tem primeru pa je vendarle vprašljivo, ali je sploh možno določene stavke rekonstruirati v slovenščini. Omejitev ni slovnična, vsaj ne povsem. Morda bi bilo možno posnemati izvornik, vendar z zelo nenaravnim učinkom. V prvem stavku, kjer je samostalnik *answer* spremenjen v glagol *odgovoriti*, bi sledenje izvorniku verjetno do neke mere uspelo, ampak bi zadnji stavek bil preveč nenavaden in nejasen: **še enkrat divja moška potrditev moškosti*.

275. Linda had been a slave, Linda had died; others should live in freedom, and the world be made beautiful. **A reparation, a duty.** And suddenly it was luminously clear to the Savage what he must do; it was as though a shutter had been opened, a curtain drawn back. (185)

= Linda je bila sužnja, Linda je umrla; drugi pa naj žive svobodno in svet naj postane lep. **To naj bi bilo povračilo, to je bila dolžnost.** In nenadoma je v Divjaku zažarelo spoznanje, kaj mora storiti; bilo je tako, kakor da bi bil kdo odprl oknice, odmaknil zastor. (206)

To je še en primer, v katerem bi prišlo do nejasnosti, če bi stavek bil dobesedno preveden v slovenščino. Res je, da je stavek tudi v angleščini slovnično nepravilen in nenavaden in da ni posebnih funkcionalnih značilnosti, ki bi preprečile takšno konstrukcijo. Vseeno bi besedilo v ciljnem jeziku zgubilo nekaj tekočnosti, zato lahko rečemo, da je prevod verjetno ustrezen.

276. **A SQUAT grey building of only thirty-four stories. Over the main entrance the words, CENTRAL LONDON HATCHERY AND CONDITIONING CENTRE, and, in a shield, the World State's motto, COMMUNITY, IDENTITY, STABILITY.** (1)

= **Nizko sivo poslopje je imelo samo štiriintrideset nadstropij; nad glavnim vhodom so bile zapisane besede: ZAVOD ZA RAZPLAJANJE IN PRILAGAJANJE, OSREDNJI LONDON, na posebnem ščitu pa geslo svetovne države: SKUPNOST, ISTOST, STALNOST.** (5)

Po drugi strani bi bilo v večini primerov možno narediti prevod bližji izvorniku. V že omenjenem primeru iz uvoda romana izvornik ne vsebuje niti enega glagola, medtem ko v prevodu najdemo enega v vsakem stavku. Tako je namreč Huxley hotel začeti s pripovedovanjem svoje zgodbe, kot da bi nam rekel: "zamislite si tole: nizko sivo poslopje ... itd.". Stavek bi se v prevodu lahko glasil **Nizko sivo poslopje s samo štiriintridesetimi nadstropji*, lahko bi celo dodali vrinjeni stavek **ki je imelo samo štiriintrideset nadstropij*, forma bi tako bila ohranjena. Poleg tega pa je v prevodu celi odstavek ena poved, medtem ko ga je Huxley razdelil v dve povedi. Celotni stilni učinek je podoben, vendar je Huxleyjeva različica opazno močnejša.

277. Bent over their instruments, three hundred Fertilizers were plunged, as the Director of Hatcheries and Conditioning entered the room, in the scarcely breathing silence, **the absent-minded, soliloquizing hum or whistle, of absorbed concentration.** (1–2)

= Ko je direktor zavoda stopil v dvorano, se je tristo oplojevalcev sklanjalo nad svojimi orodji in se nadvse zatopljeno posvečalo svojemu opravilu v komaj dihajoči tišini, **le kdaj pa kdaj je kdo zamišljeno sam zase potihoma zagodel ali zažvižgal.** (5)

Zgornji primer je morda res preveč zapleten, da bi prevajalec popolnoma ohranil formo stavka, vseeno pa ga je precej spremenil, verjetno več, kot je bilo potrebno. Prvič, spremenjen je vrstni red stavkov, *as the Director .../Ko je direktor ...* je postavljen v začetno pozicijo, kar bi tudi bil logičen položaj zanj, celo v angleščini, vendar ga je avtor vstavil na nenavadno mesto iz nekega razloga. V bistvu je frazo *plunged in the scarcely breathing silence* razdelil, da bi lahko vmes vrnil stavek in tako ustvaril občutek *in medias res*. Kot da bi res mi v laboratoriju prekinili delavce skupaj z direktorjem. Kar se pa eliptičnega stavka tiče, prevod je dejansko točen, vendar je učinek popolnoma drugačen. Prevajalec je dodal ne le agenta (*kdo*), ampak tudi prislovno določilo časa *kdaj pa kdaj*, ki je tudi v napačnem registru.

278. 'Give them a few figures, Mr Foster,' said the Director, who was tired of talking.

Mr Foster was only too happy to give them a few figures.

Two hundred and twenty metres long, two hundred wide, ten high. (8)

= "Povejte jim nekaj števil, gospod Foster," je rekel direktor, saj se je sam že naveličal govoriti.

Gospod Foster je bil nadvse vesel, da je lahko postregel svojemu občinstvu s številkami.

Dvorana je bila dvesto dvajset metrov dolga, dvesto metrov široka in deset metrov visoka. (13)

279. **Three tiers of racks: ground floor level, first gallery, second gallery. (8)**

= **Dvorana je imela več vrst polic, v pritličju, na prvi galeriji in na drugi galeriji. (13)**

Od trenutka, ko jim gospod Foster začne 'povedati številke', sledi nekaj odstavkov polnih eliptičnih stavkov, kar spet proizvaja naštevajoči robotski ritem. V prevodu se dvakrat pojavlja beseda *dvorana*, medtem ko v izvorniku sploh ni prisotna, čeprav se res opisuje dvorana.

280. Near them three red ghosts were busily unloading demijohns from a moving staircase.

The escalator from the Social Predestination Room. (8)

= Poleg njih so tri rdeče prikazni pridno razkladale pletenke s pomičnih stopnic.

To so bile pomične stopnice iz dvorane za družbeno predestinacijo. (14)

281. **Two hundred and sixty-seven days at eight metres a day. Two thousand one hundred and thirty-six metres in all. One circuit of the cellar at ground level, one on the first gallery, half on the second, and on the two hundred and sixty-seventh morning, daylight in the Decanting Room. Independent existence—so called. (8–9)**

= **Dvesto sedeminšestdeset dni po osem ur na dan. Enkrat so obkrožile klet v pritličju, enkrat v višini prve galerije; drugo galerijo so obkrožile samo do polovice in v dvesto sedeminšestdesetem jutru so ugledale dnevno luč v dvorani za pretočitev. Embrii so začeli tako imenovani neodvisni obstoj. (14)**

V celemu odstavku ni niti enega glagola – podajanje številk gospoda Fosterja se nadaljuje z opisovanjem začetka življenja ustekleničenih embriov. To je narejeno na način, da se navajajo metri, katere prepotujejo na tekočem traku, in čas, ki ga porabijo za to. Rezultat je hladen, indiferenten opis vsakdanjega procesa v tovarni. Ton je do neke mere ohranjen v prevodu, vendar je forma popolnoma drugačna. Lahko opazimo tudi, da je cel stavek izpuščen, *Two thousand one hundred and thirty-six metres in all*.

282. **Thousands of petals, ripe-blown and silkily smooth, like the cheeks of innumerable little cherubs, but of cherubs, in that bright light, not exclusively pink and Aryan, but also luminously Chinese, also Mexican, also apoplectic with too much blowing of celestial trumpets, also pale as death, pale with the posthumous whiteness of marble. (15)**

= **Na tisoče je bilo v njih cvetnih listov, zrelih in razprostrtih in svileno gladkih kakor lica nešteti majhnih kerubov; vendar kerubi v tej svetli luči niso bili samo rožnati in arijski, temveč tudi bleščeče se kitajski in mehiški, zaripli v obraz, kakor da bi prevneto pihali v nebeške trobente, drugi pa so bili bledi kakor smrt; njihova bledica je bila podobna posmrtni marmorni bledici. (21)**

Huxley pogosto uporablja svojo večščino, da bi ustvaril stavek, ki je dolg nekaj vrstic in kljub temu nima niti najbolj osnovnih stavčnih členov. Zelo težko bi seveda bilo to prvino v celoti prenesti v slovenščino, vendar je precej glagolov v prevodu popolnoma nepotrebnih.

283. **Reflexes unalterably conditioned. (17)**

= **Njihovi pogojni refleksi bodo za vselej utrjeni. (24)**

284. **'All the advantages of Christianity and alcohol; none of their defects.' (46)**

= **"Vse prednosti krščanstva in alkohola ima, pa nobene od njunih slabosti." (56)**

285. **Man, woman, man, in a ring of endless alternation round the table. (69)**

= **Moški, ženska, moški, v brez konca menjajočem se krogu so sedeli okoli mize. (81)**

Primeri zgoraj bi lahko funkcionirali enako uspešno v slovenščini, z le nekaj manjših popravkov, ki ne bi spremenili pomena, besedilo pa bi približali izvirniku. V primerih 284 in 285 bi stavki lahko ostali enaki, vendar brez glagolov *imeti* in *sedeti*.

286. 'One day the respiratory centre will be paralyzed. **No more breathing. Finished. And a good thing too.**' (134)

= "Nekega dne ji bo ohromel dihalni center. **Nič več ne bo mogla dihati. Konec je bo. In to bo kar dobro zanjo.**" (151)

V zadnjem primeru ne le, da izvirna oblika ni bila ohranjena, ampak je z njeno spremembo prišlo tudi do delne spremembe pomena. Zadnji stavek izvirnika ne imenuje ne vršilca dejanja ne predmeta in tako vprašanje, zakaj in za koga bi to bilo dobro, ostane odprto, kar je prav, saj implicira, da bo to dobra stvar ne le za Lindo, ampak za vse. V prevodu pa je pomen skrčen samo na Lindo.

3.2.2 PONAVLJANJE

Ko govorimo o stilnih značilnostih nad ravno besede, je naslednja, ki jo je treba upoštevati, ponavljanje. V *Brave New World* so besede, besedne zveze, celi stavki in vezniki zelo pogosto ponavljani, večinoma iz dveh razlogov.

Prvi razlog je preprosta kohezija, ki jo Bakerjeva definira kot "mrežo leksičnih, slovničnih in drugih odnosov, ki omogočajo povezanost med različnimi deli besedila" (Baker 1992, 180). V bistvu obstaja več različnih tehnik za 'povezovanje besedila', vendar je tista, tukaj relevantna, leksična kohezija, po Toolanu najočitnejši tip kohezije. On jo razlaga kot "ponavljajočo se rabo iste besede ali sorodnih besed, kar prinaša občutek integriranosti besedila." Ima jo za pomembno, ker "takšni vzorci leksičnih asociacij [...] nam pomagajo hitro interpretirati besedilo; pomagajo, da ga doživimo kot povezano celoto. Lingvistične ali kulturne nenaključne asociacije so lahko posledica ponovitev ali skorajda ponovitev" (Toolan 1998, 30).

Naslednji namen ponavljanja v *Brave New World* je dajanje ritma besedilu. Huxley je na začetku kariere pisal tudi poezijo, kar je vidno v nekaterih odstavkih. Pomembne fraze se pogosto ponavljajo, pojavljajo se dolge povedi s številnimi vezniki, določeni deli romana pa so bolj podobni poeziji kot pripovedovanju. Ritem se pojavlja tudi kot motiv v knjigi, to je edina stvar, ki je skupna civilizirani skupnosti in divjaškemu rezervatu. Morda je Huxley hotel namigniti na dejstvo, da obstaja nekaj prirojenega v vseh ljudeh, zaradi česar reagirajo na preprost ritem bobnov, in se torej ne morejo upreti določenim instinktom, ne glede na stopnjo razvitosti družbe.

Princip pri prevajanju ponavljanja je kar preprost. Kohezivne vezi bi morale biti reproducirane v ciljnem besedilu, vendar to ni zmeraj možno. Bakerjeva trdi, da bo

zaradi pomanjkanja očitnih ustreznih prevajalec včasih moral uporabiti strategije, kot je uporaba nadrejene besede, sposojenke ali parafraze. Rezultat tega pa je pogosto ustvarjanje različnih leksičnih verig v ciljnem besedilu. Prav tako bodo slovnične strukture ciljnega jezika morda zahtevale od prevajalca dodajanje oziroma brisanje določenih informacij in stilno spreminjanje delov izhodiščnega besedila na različne načine (Baker 1992, 207).

Po drugi strani opozarja tudi na naslednje: "katere koli leksikalne ali slovnične težave se pojavijo pri prevajanju besedila in katere koli strategije se uporabijo za njihovo reševanje, dober prevajalec bo poskrbel, da na koncu ciljno besedilo vsebuje zadostno raven kohezije samo zase" (Baker 1992, 207). Torej, lahko zaključimo, da bi ponovljene enote morale biti ponovljene tudi v prevodu, razen v primeru, če se kršijo z normami ciljnega jezika ali povzročijo drugačne poudarke, ali morda celo premalo poudarka, v katerem primeru bi bilo treba kompenzirati s ponovitvijo druge enote. To še zlasti velja, kadar je ponavljanje rabljeno kot stilno orodje.

PRIMERI:

287. After a pause, sunk to a whisper, but a whisper, somehow, more penetrating than the loudest cry. **'The feet of the Greater Being,'** it went on, and repeated the words: **'The feet of the Greater Being.'** The whisper almost expired. **'The feet of the Greater Being are on the stairs.'** (72)

= Čez nekaj časa se je glas znižal v šepet, a ta šepet je bil kdo ve zakaj prodornejši od najglasnejšega krika. **"Noge Večjega bitja."** Šepet je malone utihnil. **"Noge Večjega bitja so na stopnicah."** (84)

288. And once more there was silence; and the expectancy, momentarily relaxed, was stretched again, **tauter, tauter, almost to the tearing point.** (72)

= In spet je zavladała tišina; in pričakovanje, za hip sproščeno, se je spet napelo, se **bolj in bolj** napenjalo, **toliko, da se ni lok prelomil.** (84)

289. **The feet of the Greater Being – oh, they heard them, they heard them, coming softly down the stairs, coming nearer and nearer down the invisible stairs. The feet of the Greater Being.** And suddenly **the tearing point** was reached. (72)

= **Noge Večjega bitja – oh, slišali so jih, slišali so jih,** kako potihoma **prihajajo po stopnicah, prihajajo po** nevidnih stopnicah, **prihajajo čedalje bliže. Noge Večjega bitja.** In nenadoma **se je lok prelomil.** (84)

Kot je že bilo omenjeno, ponavljanje je še posebej pomembna stilna značilnost, ko je povezano z ritmom kot motivom. To se dogaja v dveh pomembnih scenah, ki sta si nekako vzporednici. V prvi gre Bernard na obred solidarnosti, ki je potem opisan, druga pa obravnava ritual v divjaškem rezervatu, gledan iz Leninine perspektive. Odlomek zgoraj je prevzet iz prve. Če izvzamemo en izpust fraze *the feet of the Greater Being* v primeru št. 287, je prevod točna reprezentacija izvirnika. Treba je opaziti še, da je fraza *almost to the tearing point* prevedena kot *toliko, da se ni lok prelomil*, kar sicer ni dobesedno prevajanje, vendar smisel ostaja isti, in ko se nekaj stavkov naprej pojavlja referenca na ta izraz, je prevajalec dosleden.

290. **ODD, ODD, odd,** was Lenina's verdict on Bernard Marx. So **odd,** indeed, that in the course of the succeeding weeks she had wondered more than once whether she shouldn't change her mind about the New Mexico holiday, and go instead to the North Pole with Benito Hoover. (75)

= **Čudak, čudak, čudak** – tako je sodila Lenina o Bernardu Marxu. Tako **čuden** je bil zares, da se je v naslednjih tednih več kot enkrat vprašala, ali naj si premisli glede počitniškega izleta v Novo Mehiko in, ali ne bi bilo nemara le boljše, da bi šla z Benitom Hooverjem na severni tečaj. (88)

291. And yet, so unique also was Bernard's **oddness** that she had hesitated to take it, had actually thought of risking the Pole again with funny old Benito.

= A tudi Bernardovo **čudaštvo** je bilo tako enkratno, da si je le pomišljala, ali naj to priložnost izkoristi, in je že preudarjala, ali ne bi šla raje vnovič s tistim smešnim starim Benitom na severni tečaj.

292. Bernard blushed and looked away. 'I meant, alone for talking,' he mumbled.

'Talking? But what about?' Walking and talking – that seemed a very **odd** way of spending an afternoon. (77)

= Bernard je zardel in pogledal proč. "Da bi se sama pogovarjala, sem hotel reči," je zamrmral.

"Pogovarjala, o čem pa?" Sprehajanje in pogovor – Lenini se je zdelo kaj **čudno**, da bi bilo mogoče tako prebiti vse popoldne. (90)

293. Then, suddenly, Bernard began to laugh. Rather **oddly**, Lenina thought, but still, it was laughter. (79–80)

= Nato pa je Bernard nenadoma bušnil v smeh. Precej **čuden** smeh je to, si je mislila Lenina, a smeh je bil vendarle. (93)

294. She sighed. 'But I wish he weren't so **odd**.' (82)

= Vzdihnila je. "Ampak zares si želim, da ne bi bil tako **čudaški**." (95)

Vsi primeri so prevzeti iz enega poglavja, ki je videno iz Leninine perspektive. Lenina očitno Bernarda povezuje z besedo *odd* – njegovo obnašanje je drugačno od ostalih *alfa moških* in vsakokrat, ko naredi nekaj nasprotnega *alfa* prilagajanju, je Lenina zmedena in ne ve, kaj bi si mislila o tem, zato si to preprosto razloži kot čudno – *odd*. Ponovitev je tukaj uporabljena kot kohezivna in tudi kot stilna prvina. Skozi celotno poglavje nas spominja, da gledamo prav skozi Leninine oči, in tudi ustvarja močen poudarek na Bernardov res nenavadni karakter, ki ga loči od ostanka družbe. V izvorniku je beseda uporabljena kot samostalnik, pridevnik in tudi prislov, zaradi česar so spremembe besedne vrste v prevodu tudi primerne. Morda bi bilo le v primeru št. 290 še boljše uporabiti prav pridevnik *čuden* tudi v slovenski različici.

295. '**Queer**,' said Lenina. 'Very **queer**.' It was her ordinary word of condemnation. (92)

= "**Čudno**," je rekla Lenina. "Zelo **čudno**." S to besedo je navadno obsojala vse tisto, kar ji ni bilo pogodu. (107)

296. It was all oppressively **queer**, and the Indian smelt stronger and stronger. (93)

= Vse to je bilo tako tesnobno **čudno**, in zadah Indijanca pred njima je bil čedalje močnejši. (108)

297. **Queer** – yes. The place was **queer**, so was the music, so were the clothes and the goitres and the skin diseases and the old people. But the performance itself – there seemed to be nothing specially **queer** about that. (97)

= **Čudno** – zares. Kraj je bil **čuden**, pa tudi glasba, oblačila in golše in kožne bolezni in starci. A predstava sama – pri tej ni opazila nič posebno **čudnega**. (112)

Primeri s *queer* so precej podobni tistim z *odd*. Ne moremo vedeti, ali je Huxley uporabil dva različna pridevnika namenoma, da bi izrazil razliko med Leninino zmedenostjo z Bernardom in nasploh, ali je preprosto naredil napako. V vsakem primeru pa sta oba pridevnika v slovenščino prevedena s *čuden*, saj drugih primernih sinonimov ni, najbližja pa sta *nenavaden*

in *svojevrsten*. Poleg dejstva, da takšen prevod zmanjša Leninin vokabular v prevodu in morda dodeli besedi nekaj več poudarka, zadovoljuje pripadajočo funkcijo razmeroma dobro.

298. The zippers on Lenina's spare pair of viscose velveteen shorts were at first a puzzle, then solved, a delight. **Zip, and then zip; zip, and then zip;** he was enchanted. (124)

= Zadrge na drugem paru kratkih hlač iz viskoznega žameta, ki jih je imela Lenina s seboj, so mu bile sprva uganka, ko pa jo je rešil razkošen užitek. **Potegnil je za zadrge in nato še enkrat.** Bil je očaran. (141)

Ponavljjanje je izloženo v prevodu, vendar je razlog temu najbrž pomanjkanje onomatopejske besede v slovenščini, ki bi se nanašala na zvok zadrge. Bil je to nujen kompromis, na žalost pa je del učinka zgubljen.

299. A troop of newly arrived students, very young, pink and callow, followed nervously, rather abjectly, at the Director's heels. Each of them carried a notebook, in which, whenever the great man spoke, he desperately scribbled. **Straight from the horse's mouth.** It was a rare privilege. (2)

= Skupina pravkar prispelih študentov, vsi so bili zelo mladi, negodni in rožnatih lic, je plaho in precej ponižno sledila direktorju tik za petami. Vsak izmed njih je imel pri sebi beležnico, v katero je začel čečkati z obupno naglico, brž ko je veliki mož spregovoril. **Neposredno iz njegovih ust.** To je bila redka prednost. (6)

300. Meanwhile, it was a privilege. **Straight from the horse's mouth** into the notebook. (2)

= Medtem pa so se gojenci zavedali, kakšno prednost imajo. **Direktorjeve besede so si še gorke zapisovali** v beležnice. (6)

301. The students took it down in their little books. **Straight from the horse's mouth.** (23)

= Študentje so si to zapisali v svoje male beležnice. **Saj so izvedeli iz prvega vira.** (30)

302. His fordship Mustapha Mond! The eyes of the saluting students almost popped out of their heads. Mustapha Mond! The Resident Controller for Western Europe! One of the Ten World Controllers. One of the Ten ... and he sat down on the bench with the D.H.C., he was going to stay, to stay, yes, and actually talk to them ... **straight from the horse's mouth. Straight from the mouth of Ford himself.** (28–9)

= Njegovo fordstvo, Mustafa Mond! Dijakom so malone izstopile oči iz jamic, ko so ga pozdravili. Mustafa Mond. Vrhovni nadzornik vse Zahodne Evrope! Eden izmed desetih svetovnih nadzornikov. Eden izmed desetih ... in sedel je na klopi z direktorjem Zavoda za razplajanje in prilagajanje, ostal bo tu, in jim celo govoril ... **brez posredovanja drugih.** (36)

Straight from the horse's mouth je frazem, ki se v presledkih pojavlja skozi celo prvo poglavje romana, ki je nasploh polno novih informacij, predstavljenih v znanstvenemu registru. Ta znana fraza pa služi kot neke vrste izhodiščna točka, ki pomaga održevati povezanost poglavja. Spet v slovenščini ne najdemo primerne ustreznice, ampak bi se prevajalec lahko vsaj odločil za enega od štirih izrazov, ki jih je uporabil kot prevode, in ostal dosleden. Če upoštevamo uporabljeno metodo, popolno izogibanje frazi, zadnji primer še dodaja k problematičnosti, saj gre večkrat uporabljeni izraz v izvorniku skozi modifikacijo in se na koncu uvaja novi referent (*straight from the mouth of Ford himself*). Prevajalec pa posledično ostane brez drugih možnosti in mora frazo izpustiti, kar je škoda.

303. Thousands of petals, ripe-blown and silkily smooth, like the cheeks of innumerable little cherubs, but of cherubs, in that bright light, not exclusively pink and Aryan, but **also** luminously Chinese, **also** Mexican, **also** apoplectic with too much blowing of celestial trumpets, also pale as death, pale with the posthumous whiteness of marble. (15)

= Na tisoče je bilo v njih cvetnih listov, zrelih in razprostrtih in svileni gladkih kakor lica nešteti majhnih kerubov; vendar kerubi v tej svetli luči niso bili samo rožnati in arijski, temveč **tudi** bleščeče se kitajski in [/] mehiški, [/] zaripli v obraz, kakor da bi prevneto pihali v nebeške trobente, drugi pa so bili blede kakor smrt; njihova bledica je bila podobna posmrtni marmorni bledici. (21)

Primer zgoraj predstavlja prominentno rabo ritma v Huxleyjevem jeziku. Pri opisu rožic na soncu v dvorani za družbeno predestinacijo se je poslužil poetičnim jezikom. Prevod preprosto nima enakega učinka.

304. 'In brief,' the Director summed up, 'the parents were the father and the mother.' The smut that was really science fell with a **crash** into the boys' eye-avoiding silence. (19)

= "Skratka," je povzel direktor, "starši so bili oče in mati." Fantje so molčali in se drug drugega ogibali z očmi, ko **je treščila** mednje kvanta, ki je pa bila v resnici znanost. (26)

305. He returned to Little Reuben – to Little Reuben, in whose room, one evening, by an oversight, his father and mother (**crash, crash!**) happened to leave the radio turned on. (19)

= Vrnil se je k malemu Reubnu – malemu Reubnu, v čigar sobi sta nekega večera oče in mati (**resk in tresk – kar dvakrat je usekalo med poslušalce!**) pomotoma pustila radio prižgan. (26)

306. While the child was asleep, a broadcast programme from London suddenly started to come through; and the next morning, to the astonishment of his **crash and**

crash (the more daring of the boys ventured to grin at one another), Little Reuben woke up repeating word for word a long lecture by that curious old writer [...]. (20)

= Medtem ko je otrok spal, se je nenadoma oglasil londonski radio; in naslednje jutro se je mali Reuben prebudil in na začudenje svojih **staršev** (drznejši izmed fantov so se upali zarežati drug drugemu) ponovil besedo za besedo dolgo predavanje tistega čudnega starega pisatelja [...]

307. To Little Reuben's **wink and snigger**, this lecture was, of course, perfectly incomprehensible and, imagining that their child had suddenly gone mad, they sent for a doctor. (20)

= Staršem malega Reubna – **mežikanje in hihitanje med poslušalci** – je bilo predavanje kajpak povsem nerazumljivo, zato so poslali po zdravnika, saj so bili prepričani, da se je otroku kar na lepem zmešalo. (26–7)

Primeri so prevzeti iz direktorjeve pripovedi o odkritju učenja med spanjem, hipnopedije. Pripoveduje pa svojim študentom, ki jim je zelo nerodno poslušati, saj v letu fordovem 632 izraze kot 'mati' in 'oče' imajo za vulgarne. Huxley vzame svojo metaforo iz prvega primera, ko besede padejo s treskom (*fall with a crash*) v občinstvo, in jo uporabi za zamenjavo besed *mati* in *oče* v naslednjih primerih. Tako se postavi v perspektivo študentov in nas še naprej spominja, le koliko je opisovana družba drugačna od naše lastne. Prevajalec pa se je odločil prevesti *fall with a crash* kot *je treščila*, tako da pozneje uporablja besedi *resk* in *tresk*, kar je primerno, saj bralec instinktivno povezuje *tresk* s *treščiti*. Vseeno pa bi se lahko izognil dodatnemu komentarju *kar dvakrat je ... s preprosto rabo tresk, tresk!* na enak način, kot je *crash* uporabljena v izvorniku. Na ta način, ko se *crash and crash* uvaja kot direktni nadomestek za *mother and father*, bi tudi slovenski bralec že bil pripravljen in bi lahko razumel konstrukcijo, tako kot jo razume angleški bralec. Zaradi narejene izbire pa je prevajalec spet bil prisiljen izpustiti stilno značilnost.

V zadnjem primeru pa gre Huxley tako daleč, da *mother and father* zamenja z *wink and snigger* (*mežikanje in hihitanje*) in tako označuje, kaj občinstvo počenja pri pomenu besed. Prevajalec je pravilno izbral ne ohraniti te značilnosti, saj bi rezultat bil dvoumen, **mežikanju in hihitanju malega Reubna*.

308. '**Silence, silence,**' whispered a loud-speaker as they stepped out at the fourteenth floor, and '**Silence, silence,**' the trumpet mouths indefatigably repeated at intervals down every corridor. The students and even the Director himself rose automatically to the tips of their toes. They were Alphas, of course, but even Alphas have been well conditioned. '**Silence, silence.**' All the air of the fourteenth floor was sibilant with the categorical imperative. (21–2)

= "**Tiho, tiho**," je zašepetal zvočnik, ko so v štirinajstem nadstropju izstopili, in na vsakem hodniku so **isto besedo** neutrudno ponavljali ustniki trobent. Študentje in celo direktor sam so se kar samogibno dvignili in začeli hoditi po prstih. Bili so seveda alfe, in alfe so bili dobro prilagojeni. "**Tiho, tiho**." Vseposod v štirinajstem nadstropju je bilo slišati sikanje kategoričnega imperativa. (28)

Zdi se, da je prevajalec tukaj pravzaprav namenoma izpustil dvojno pojavljanje fraze '*Silence, silence*', in stavek parafraziral.

309. He could have sat between Fifi Bradlaugh and Joanna Diesel. Instead of which he had gone and blindly planted himself next to Morgana. *Morgana!* **Ford!** Those black eyebrows of hers – that eyebrow, rather – for they met above the nose. **Ford!** (69)

= Lahko bi sédel med Fifi Bradlaughovo in Joanno Diesel. Namesto tega pa je sédel kar na slepo poleg Morgane. *Morgana!* **Ford!** Tiste njene črne obrvi – boljše rečeno, tista obrv, zakaj nad nosom so se stikale! [/] (80)

Tukaj gre v bistvu za primer prostega neodvisnega diskurza, kar bo obravnavano pozneje. Ponovitev besede *Ford!* poudarja Bernardovo paniko, ker bo moral sedeti zraven ženske, ki mu ni všeč, na obredu solidarnosti, ki na koncu vključuje spolni odnos. Prevajalec je drugo ponovitev izpustil.

310. Hideously masked or painted out of all semblance of humanity, they had tramped out a strange limping dance **round** the square; **round and again round**, singing as they went, **round and round** – each time a little faster; **and** the drums had changed **and** quickened their rhythm, so that it became like the pulsing of fever in the ears; **and** the crowd had begun to sing with the dancers, **louder and louder**; **and** first one woman had shrieked, **and** then **another and another**, as though they were being killed; **and** then suddenly the leader of the dancers broke out of the line, ran to a big wooden chest which was standing at one end of the square, raised the lid and pulled out a pair of black snakes. (98)

= Ostudno maskirane ali pobarvane tako, da niso bile prav nič več podobne ljudem, so zaplesale **po** trgu, cepetaje z nogami po tleh, čuden, šepajoč ples; plesale so **naokoli** in med plesom prepevale; **kar naprej so krožile** okoli trga – vsakokrat malce urnejše; **in** bobnarji so spreminjali ritem, udarjali čedalje hitreje, da je utripal v ušesih kot mrzlica; **in** množica je začela peti s plesalci, **čedalje glasneje**; najprej je zavpila neka ženska, **nato** pa **še ena in še ena**, kot da bi jih klali; **in nato** je vodja skupine mahoma planil iz vrste, stekel k veliki leseni skrinji, ki je stala na enem koncu trga, dvignil pokrov in potegnil ven dve črni kači. (113)

311. He tossed the snakes to the first-comers, then dipped back into the chest for **more**. **More and more**, black **snakes and** brown **and** mottled – he flung them out. **And** then the dance began again on a different rhythm. **Round and round** they went with their **snakes, snakily**, with a soft undulating movement at the knees **and** hips. **Round and round**. (98)

= Vodja je zalučal kači v tiste, ki so najprej prispeli do njega, nato pa posegel v skrinjo **in** jih potegnil ven še **več**. **Čedalje več kač** – črnih **in** rjavih **in** pisanih – je metal ven. Nato pa se je spet začel ples, a v drugačnem ritmu. Plesalci so **kročili in krožili** s svojimi **kačami**, se sami zvijali **kot kače**, z mehкими valujočimi gibi kolen **in** bokov. **Kročili so in krožili**. (113)

Tisto zaporedje dolgih zapletenih primerov je druga od dveh scen, omenjenih prej, ki prikazujejo ritem kot motiv. Opisuje se primitivni ritual v rezervatu. Lahko takoj vidimo, da so razlike med izvornikom in prevodom precejšnje. Fraza *round and round* je v izvorniku ponovljena štirikrat, medtem ko se v prevodu *kročili so in krožili* izbrani ekvivalent pojavlja le dvakrat. Bilo bi še boljše, če bi bila uporabljena zveza *okoli in okoli*, saj bi se bolj naravno ujemala z besedilom okoli prvega pojavljanja. Veznik *and* se pojavlja kar desetkrat v eni povedi primera št. 310 in sedemkrat v primeru 311, medtem ko se v prevodu *in* pojavlja pet- in šestkrat v ustreznih stavkih. Nadalje izrazi *louder and louder, another and another, more and more* odsevajo centralno frazo *round and round*. V ciljnem besedilu pa je ta značilnost zgubljena zaradi uporabe konstrukcij kot *čedalje ... in kar naprej*, ki se izmenjujejo skozi besedilo, skupaj s frazami oblike *X in X*. Seveda ni bilo mogoče vse fraze prevesti dobesedno, ampak je več pozornosti moralo biti posvečeno doslednosti, da bi se ohranil ritmični vzorec izvornika.

312. 'Little idiot!' she shouted; and then, suddenly, she began to **slap** him. **Slap, slap** ... (109)

= "Bedak!" je zavpila in nato ga je kar na lepem začela **tepsti**. (125)

V angleščini glagol, ki označuje dejanje udarjanja nekoga po obrazu z odprto dlanjo, ima enako obliko kot onomatopejska beseda za zvok, ki ga to dejanje proizvaja. Kot rezultat dobimo še več ponavljanja, kar pa ne drži v slovenščini. Vseeno prevajalcu to ni opravičilo za izpust onomatopeje na koncu.

313. The **blood** wouldn't stop; he was covered with **blood**. (111)

= **Kri** se kar ni hotel ustaviti; bil je ves oblit z **njo**. (127)

Huxley je besedo *blood* uporabil kar dvakrat, čeprav to ni najbolj naravna različica, ki bi jo ta stavek lahko imel. Primer je prevzet in zgodbe o Divjakovem otroštvu, katere deli so napisani v prostem neodvisnem diskurzu, kar je verjetno vidno tudi v dvojnem omenjanju *blood*, saj prikazuje Divjakovo paniko v tem trenutku.

314. THE HANDS of **all the four thousand** electric clocks in **all the** Bloomsbury Centre's **four thousand** rooms marked twenty-seven minutes past two. (127)

= Kazalci **vseh** električnih ur v Zavodu za razplajanje in prilagajanje v Bloomsburyju so kazali sedemindvajset minut čez dve. (144)

Dejstvo, da so vse ure popolnoma točne, na en način tudi metafora brezhibne urejenosti družbe, ima veliko več poudarka v originalni obliki. Poleg tega je informacija, ki jo dobijo bralci izvornika iz tega stavka, da v Zavodu obstaja štiri tisoč sob, kar pa bralci prevoda ne izvedo.

3.2.3 PREMIKI V PERSPEKTIVI

Za *Brave New World* je značilen t. i. stereoskopski učinek, preko katerega je Huxley skušal kompenzirati svoj razmeroma preprost pristop h karakterizaciji. (Sherborne, 2005) Celó sam je tako napisal: "komično in tragično sta ista reč, videna iz različnih zornih kotov. Poskušam narediti stereoskopski vidik, prikazati moje like z dveh različnih gledišč istočasno" (Huxley v Watts 1969, 153). Ta učinek se v romanu kaže na dva načina. Najprej se pojavlja združevanje resnih situacij in burkaškega humorja, vendar tega pojava nismo analizirali z aspekta prevoda. Pomembnejša manifestacija stereoskopskega učinka so stalni premiki v perspektivi, ki nam omogočajo različne vpoglede v en dogodek.

Nenehno spreminjajoči se vidik, ki se pogosto dosega skozi prosti neodvisni diskurz, ustvari hitro, tekoče pripovedovanje, ki velikokrat stopi avtorjeva mnenja do mnenj likov. Na primer, drugi del četrtega poglavja se začne z zunanjim opisovanjem in analiziranjem Bernarda, vendar nas že naslednji odstavek odpelje naravnost v njegov um in nam dovoli slediti njegovim mislim, medtem ko se odstavek za tem premika med tema perspektivama. (Sherborne 2005, 90–91)

Spremembe gledišča Huxleyju pomagajo tudi obdržati distanco in predstaviti dogodke v mirnem tonu znanstvenega diskurza. "Dolgotrajni učinek premikajočih se vidikov je, da dobimo le splošni vtis o avtorjevem stališču. Moramo sami ustvariti svojo perspektivo, ne pa zanašati se na Huxleyja, da nam pove, kaj naj mislimo." (Sherborne 2006, 91)

Kot je že bilo omenjeno v citatu zgoraj, pripovedna tehnika, ki se pogosto uporablja za podpiranje sprememb gledišča, je prosti neodvisni diskurz. Ta analiza se bo opirala na razlago iz priročnika Michaela Toolana (1998). On opredeli štiri glavne kategorije predstavljanja govora in misli v književnosti: čisto pripovedovanje (ČP), odvisni diskurz (odvisni govor in misel) (OD), neodvisni diskurz (neodvisni govor in misel) (PD) in prosti neodvisni diskurz (PND).

Če parafraziramo Toolana, prosti neodvisni diskurz je nekako na meji med odvisnim in neodvisnim diskurzom, ima pa značilnosti obeh. Na primer, sledi angleškemu pravilu spremembe glagolskega časa, ne pa tudi pravilu spremembe kazalnih prvin (OD: this – NO: that, OD: today – NO: that day). Navedena pravila sta slovnična zaznamovalca PND-a, obstajajo pa tudi leksični zaznamovalci, kot je recimo nižanje registra na vsakdanjo govorico, v nasprotju z avtorjevim znanstvenim ali ekspresivnim izražanjem. Že prepoznavanje te tehnike bi se lahko kazalo kot težavno, sploh pri nekaterih Huxleyjevih poglavjih, saj sta glasova direktorja Zavoda za razplajanje ali na primer svetovnega nadzornika Mustaphe Monda lahko zelo podobna avtorjevemu.

Prevajanje PND-ja je lahko zahtevno, "še zlasti, ko gre za tekstualno pogajanje med tako različnima jezikoma, kot sta angleščina in slovenščina. Pojavljanje PND-ja bo nujno izzvalo razburjenje v sistemu ciljnega jezika. Na srečo se takšna nebogljenost ne bo zgodila vedno in neizogibno, saj je veliko pojavov PND-ja povsem prilagodljivo slovenščini [...]" (Mozetič 2007, 69–70).

PRIMERI:

315. Not so very long ago (a century or thereabouts), Gammas, Deltas, even Epsilons, **had been conditioned** to like flowers – flowers in particular and wild nature in general. The idea **was** to make them want to be going out into the country at every available opportunity, and so **compel** them to consume transport. (18)

= Ni še tako dolgo (morda kakšno stoletje), ko **so** game, delte in epsilone **prilagajali** tako, da so imeli radi cvetlice – prosto naravo nasploh, cvetlice pa še prav posebej. Otroci **naj bi si** namreč **želeli** ob sleherni priložnosti obiskovati deželo. Tako **so bili prisiljeni** uporabljati prevozna sredstva. (24)

PND je v tem primeru pravilno prepoznan. V prevodu je ohranjen celotni učinek, ne le posamezne slovnične značilnosti. Na primer, v prvemu stavku izvornika je uporabljen čas *Past*

Perfect, ki zaznamuje časovni premik, medtem ko je v prevodu pravilno uporabljen preteklik, saj v slovenščini ni pravila o vračanju 'en čas nazaj' pri odvisnem govoru. Trpnik v drugem stavku je v prevodu zamenjan s slovensko strukturo *naj bi + deležnik na -l*, kar odraža enako stilno plast.

316. They **were** dear boys, she thought, as she returned their salutations. Charming boys! Still, she **did wish** that George Edzel's ears **weren't** quite so big (perhaps he'd been given just a spot too much parathyroid at metre 328?). And looking at Benito Hoover, she couldn't help remembering that he **was** really *too* hairy when he took his clothes off. (49)

= Prijazni fantje **so**, si je mislila, ko jim je odzdravljala. Očarljivi fantje! Vendar pa **bi bilo ljubše**, če George Edzel **ne bi imel** tako velikih ušes (morda so mu dali na 328. metru malce preveč paratiroida?). In ko je pogledala Benita Hooverja, se je nehote spomnila, da **je** res preveč kosmat, kadar se sleče. (59)

Še en primer primerne ravnjanja PND-jem v prevodu. Vsa pojavljanja *Past Tense-a* v izvorniku so prevedena s sedanjikom, zaradi česar je občutek spreminjanja Lenininih misli obdržan. Vseeno je treba opaziti, da je prepoznavanje PND-ja v tem primeru kar olajšano z nekaterimi jasnimi zaznamovalci (raba oklepajev, kratka vzklična poved itd.).

317. The door opened. A very stout blonde squaw stepped across the threshold and stood looking at the strangers staring incredulously, her mouth open. Lenina noticed with disgust that two of the front teeth were missing. **And** the colour of the ones that remained ... She shuddered. It was worse than the old man. So fat. **And** all the lines in her face, the flabbiness, the wrinkles. **And** the sagging cheeks, with those purplish blotches. **And** the red veins on her nose, the bloodshot eyes. **And** that neck – that neck; and the blanket she wore over her head – ragged and filthy. **And** under the brown sack-shaped tunic those enormous breasts, the bulge of the stomach, the hips. Oh, much worse than the old man, much worse! **And** suddenly the creature burst out in a torrent of speech, rushed at her with outstretched arms **and** – Ford! Ford! it was too revolting, in another moment she'd be sick – pressed her against the bulge, the bosom, **and** began to kiss her. Ford! to *kiss*, slobberingly, and smelt too horrible, obviously never had a bath, **and** simply reeked of that beastly stuff that was put into Delta and Epsilon bottles (no, it wasn't true about Bernard), positively stank of alcohol. She broke away as quickly as she could. (102)

= Vrata so se odprla. Čez prag je stopila zelo debela plavolasa skvo, obstala in gledala tujca, se nejeverno zastrmela vanju z odprtimi usti. Lenina je z gnusom opazila, da ji manjkata dva sekalca. **In** barva tistih, ki so ostali ... kar zazebljo jo je. To je bilo še hujše, kakor tisti starec. Tako je bila debela. **In** vse tiste črte na njenem obrazu, mlahavost, gube! **In** povešena lica s škrlatnimi lisami. **In** rdeče žile na nosu, s krvjo podplute oči, **in** tisti vrat – tisti vrat; **in** odeja, s katero si je pokrivala glavo – bila je raztrgana in zamazana. **In** pod rjavo, vreči podobno bluzo tiste velikanske prsi, vzboklina trebuha, boki. Oh, to je bilo še celó huje kakor pri starcu, precej huje! **In** kar na lepem se je iz ženske usula cela ploha besed, planila je k njej z iztegnjenimi rokami

in – Ford! Ford! to se ji je le preveč gabilo, vsak čas bo bruhnila – **in** stisnila Lenino k svoji vzboklini, k prsim, ter jo začela poljublja. Ford! poljublja, **in** vsa se je slinila pri tem **in** kako strašno je smrdela: očitno se ni nikoli kopala **in** iz nje je kar zaudarjalo po tisti grozni stvari, ki so jo dajali deltam in epsilonom v steklenice (ne, tisto o Bernardu ni bilo res), prav zares je smrdela po alkoholu. Lenina se je odtrgala od nje, kakor hitro se je le mogla. (118)

Primer je naveden v celoti, ker kaže različne tehnike, ki jih Huxley uporablja za predstavljanje dogodka iz Leninine perspektive. Najprej je to struktura; kratki, preprosti stavki, katerih se precej začinja z *And ...*, kar jasno kaže Leninin šok in razburjenost. Potem se pojavljajo medmeti, kot *Ford! Ford!*, in spet oklepaji. Resda vsi naštetih dejavniki kar pomagajo pri prevodu, izid je pa še vedno zadovoljiv.

318. There **was** a loud noise, and he **woke** with a start. A man **was standing** by the bed, enormous, frightening. He **was saying** something to **Linda**, and **Linda was laughing**. She **had pulled** the blanket up to her chin, but the man **pulled** it down again. His hair **was** like two black ropes, and round his arm **was** a **lovely** silver bracelet with blue stones in it. He **liked** the bracelet; but all the same, he **was** frightened; he **hid** his face against **Linda's** body. **Linda put** her hand on him and he **felt** safer. (107)

= **Začul je** glasen hrup in **planil** iz spanja pokonci. Neki moški **je stal** ob postelji, velikanski, da je bilo človeka kar strah. Nekaj **je pravil Lindi** in **Linda se je smejala**. **Potegnila** si **je** odejo prav do brade, a moški jo **je potegnil** spet dol. Njegovi lasje pa **so bili** kakor dve črni vrvi in okoli laktov **je imel** lepo srebrno zapestnico – z modrimi kamni. Zapestnica mu **je bila** všeč; a kljub temu se **je bal**, **skril je obraz** ob **Lindinem** telesu. **Linda je položila** roko nanj in potem se **je čutil** varnejšega. (122)

Izpisek, ki je primer prostega neodvisnega govora, je prevzet iz poglavja, v katerem John pripoveduje zgodbo o svojem otroštvu. Že povedi same namigujejo na to dejstvo, saj nam podajajo zgodbo z vidika otroka. To lahko opazimo pri ponavljanju imena Johnove matere, *Linda*, preprostemu naštevanju sledečih si dogodkov, celo pri osredotočenosti na človekovo zapestnico, ki je *lovely* (lepa). Prevod ohrani perspektivo, vendar bi se nekatere podrobnosti lahko izboljšale. Recimo, otrok najbrž ne bi uporabil veznika *kljub temu*.

319. That howl, the Director **made** it plain, **discouraged** the earliest investigators. The experiments **were abandoned**. No further attempt **was made** to teach children the length of the Nile in their sleep. Quite rightly. You **can't learn** a science unless you **know** what it's all about. (21)

= "To tuljenje," **je razložil** dijakom direktor, "**je oplašilo** prve raziskovalce; zato **so opustili** nadaljnje poskuse. Nič več **niso poskušali** otrok med spanjem poučevati, kako dolg je Nil. In imeli so čisto prav. Nobene znanosti **se ne moreš naučiti**, če **ne veš**, za kaj gre." (28)

Na žalost se pogosto zgodi, da prevajalec pravilno prepozna PND in v prevodu vseeno doda narekovaje, morda zato, ker se mu ta tip pripovedovanja v danem kontekstu zazdi preveč nenavaden. Na ta način se ustvarjajo precejšnje razlike med izhodiščnim in ciljnim besedilom, sploh v začetnih poglavjih, kjer je veliko različnih glasov, ki se prepletajo med seboj, in so vse izmenjave odvisnega in neodvisnega diskurza narejene na ključnih pozicijah, o katerih je odločil avtor. Prav v primeru zgoraj je kar dolg direktorjev monolog, prenesen v prostem neodvisnem diskurzu, prekinjen na sredini s premikom na odvisni govor v prevodu.

320. Whereas (his voice became confidential and eager), **if they could discover** a technique for shortening the period of maturation what a triumph, what a benefaction to Society!

'Consider the horse.' (11)

= "**Če pa bi se nam posrečilo** (glas gospoda Fosterja je postal pri tem zaupljiv in razvnet) iznajti postopek, s katerim bi lahko skrajšali obdobje zorenja – kakšno zmagoslavje bi bilo to, kakšna korist za družbo!

Pomislite malo, kako se razvija konj!" (17)

321. One egg, one embryo, one adult – normality. But a bokanovskified egg **will bud, will proliferate, will divide**. From eight to ninety-six buds, and every bud **will grow** into a perfectly formed embryo, and every embryo into a full-sized adult. Making ninety-six human beings grow where only one grew before. Progress. (3-4)

= "Eno jajčece, en embrio, en odraščeni človek – to je normalno. Bokanovskificirano jajčece pa **brsti, se bohota, se deli. Požene** od osem do šestindevetdeset popkov in vsak popok **se razvije** v povsem oblikovan zarodek, vsak zarodek pa v odraslega posameznika normalne velikosti. Šestindevetdeset ljudi namesto enega samega. Napredek." (8)

Spet je izmenjava tehnik prenosa govora spremenjena pri prevajanju.

322. Primroses and landscapes, **he pointed out**, have one grave defect: they are gratuitous. A love of nature keeps no factories busy. **It was decided** to abolish the love of nature, at any rate among the lower classes; to abolish the love of nature, but *not* the tendency to consume transport. For of course it was essential that they should keep on going to the country, even though they hated it. The problem **was** to find an economically sounder reason for consuming transport than a mere affection for primroses and landscapes. It was duly found.

'We condition the masses to hate the country,' concluded the Director.

= "Trobenice in lepe pokrajine," **je poudaril direktor**, "imajo veliko hibo: nič ne stanejo. Ljubezen do narave ne more zaposliti nobene tovarne. Zato **smo sklenili** zatreti ljubezen do narave vsaj med nižjimi razredi; zatreti ljubezen do narave, vendar pa ne do uporabe prevoznih sredstev. Zakaj treba je bilo poskrbeti, da bodo ljudje še

dalje obiskovali deželo, čeprav jo bodo sovražili. Treba **je bilo** najti gospodarsko bolj zdrav nagib za uporabo prevoznih sredstev, kakor je ljubezen do trobentic in lepih pokrajin. In kdor išče, ta najde. Množice prilagajamo tako, da sovražijo deželo," je zaključil direktor.

V angleškem primeru je uporabljena redkejša pripovedna tehnika, prosti neodvisni govor. V bistvu gre za neodvisni govor, le z izpuščenimi narekovaji in dodanimi glagoli rekanja. Huxley neposredno povezuje direktorja z izgovorjenimi besedami le, kadar uporablja zaimek *we*. PNG je uporabljen za opisovanje navad družbe, tako kot trpni način. Rezultat je le navajanje dejstev, medtem ko ni popolnoma jasno, kdo natančno nam govori. Prevajalcu se je morda ta pristop zazdel preveč modernističen in je zato ciljno besedilo 'normaliziral'. Zdi se, da to ni ločeni primer, na kar opozarja Mozetič v svojem članku o modernističnih pripovednih tehnikah v procesu prevajanja. "Opazili smo, da ima precej prevajalcev (ne le slovenskih) presenetljivo potrebo 'ugladiti' izvornik kadar koli ocenijo, da avtor ne upošteva splošnih pravil tako imenovanega 'elegantnega stila'." (Mozetič 2007, 76)

323. By which time the original egg **was** in a fair way to becoming anything from eight to ninety-six embryos – a prodigious improvement, you will agree, on nature. Identical twins – but not in piddling twos and threes as in the old viviparous days, when an egg would sometimes accidentally divide; actually by dozens, by scores at a time. (4)

= Dotelej pa se **je** iz prvotnega jajca že **utegnilo** razviti od osem do šestindevetdeset zarodkov – in priznati morate, da smo s tem čudovito izboljšali naravo. Identični dvojčki – a ne zgolj po dva ali trije, kakor v starih časih, ko so ljudje rodili še žive mladiče in se je jajčece zgolj po naključju razdelilo; zdaj jih lahko napravimo na ducate, na desetine hkrati. (9)

Huxley kombinira različne narativne načine celo znotraj iste povedi. Prvi del je očitno PND, kar lahko opazimo pri rabi angleškega preteklika (*Past Tense*) in pogovornega pridevnika *fair*, in ga lahko pripišemo direktorju. Po pomišljaju pa sledi še en primer POD-a, vidnega zaradi izraza *you will agree*. Nekako smo postavljeni v položaj študentov, ki poslušajo direktorjevo razlago, medtem ko je možno tudi, da avtor govori prav nam, saj bi se res vsakdo strinjal, da je šestindevetdeset embrijev čudovito izboljšanje narave. Primer bi lahko bil interpretiran kot 'diskurz dvojnega glasu', ki "obravna dva govorca istočasno in izraža dva različna namena: neposredni namen lika, ki govori, in fragmentirani namen avtorja. V takšnem diskurzu obstajata dva glasova, dva pomena in dve izražaji" (Bakhtin v Mozetič 2007, 73).

Zdi se, da prevajalec ni prepoznal premika znotraj iste povedi, saj je *Past Tense* preveden s preteklikom, čeprav se sploh ne nanaša na preteklost. Kar se pa tiče medmeta, ki v izvorniku

ne izraža *agenta* in je tudi eliptična struktura (glej 3.2.1), njegov izvorni učinek ni prenesen. To bi sicer bilo možno z le manjšimi spremembami, če bi, recimo, samostalnika *izpopolnitev* ali *izboljšanje* bila uporabljena namesto glagola.

324. The machine **turns, turns** and **must keep on turning** – for ever. It **is** death if it **stands** still. A thousand millions **scrabbled** the crust of the earth. The wheels **began** to turn. In a hundred and fifty years there **were** two thousand millions. **Stop** all the wheels. In a hundred and fifty weeks there **are** once more only a thousand millions; a thousand thousand thousand men and women **have starved** to death. (36)

= Stroj se **vrti, vrti** in **se mora** vedno dalje **vrteti**, brez konca. Če **se ustavi, je** vsega konec. Tisoč milijonov ljudi **se je otepalo** na površju zemlje. Kolesa **so se začela** vrteti. Čez sto petdeset let jih **je bilo** dva tisoč milijonov. **Ustavite** vsa kolesa. Čez sto petdeset tednov jih **bo** spet samo tisoč milijonov, tisočkrat tisočkrat tisoč ljudi **bo poginilo** od lakote. (44)

Moramo priznati, da je primer kar zahteven. Gre za alegorijo, ki jo pove Mustapha Mond, vsebuje pa metaforo o kolesih industrije. Metafora je spet predstavljena v prostem neodvisnem diskurzu, razen treh stavkov v sredini, ki so napisani s prostim odvisnim diskurzom. Prvi prehod morda označuje začetek izmišljene zgodbe, medtem ko je prvi stavek splošno dejstvo in se še vedno nanaša na njihovo družbo. Drugi prehod pa nas postavlja nazaj v perspektivo študentov, tako da tudi mi spremljamo Mondovo metaforo. Tudi če upoštevamo, da ni tako preprosto slediti tem premikom v slovenščini, je raba preteklika popolnoma nelogična.

325. Home, home – a few small rooms, stiflingly over-inhabited by a man, by a periodically teeming woman, by a rabble of boys and girls of all ages. No air, no space; an understerilized prison; darkness, disease, and smells. (31)

= "**(!)** Dom, dom – nekaj zatohlih sobic, v katerih se je gnetla peščica ljudi: moški, ženska, ki je v rednih presledkih porajala otroke, in svojat dečkov in dekl�ic vseh dob. Nič zraka, nič prostora, slabo razkužena ječa; tema, bolezen in smrad." (38–39)

326. Mothers and fathers, brothers and sisters. But there were also husbands, wives, lovers. There were also monogamy and romance.

'Though you probably don't know what those are,' said Mustapha Mond. (34)

= "**(!)** Matere in očetje, bratje in sestre. Bili pa so tudi zakonski možje, zakonske žene, ljubezenski pari. Pa enoženstvo in romantična doživetja. Čeprav vi bržkone ne veste, kaj je vse to," je rekel Mustafa Mond. (42)

Zadnja dva primera prikazujeta spreminjanje načina predstavljanja govora iz PND-a v ND pri prevajanju, vendar s težjimi posledicami. Citati so prevzeti iz tretjega poglavja, ki je

sestavljeno iz treh različnih scen. Na začetku poglavja je vsaka scena natančno opisana, potem, ko gre poglavje naprej, odstavki, ki pripadajo ustrezni sceni, postopoma postajajo vse krajši in krajši in na koncu postanejo nič več kot stavki, različni glasovi, ki jih povezujemo z ustreznimi govorniki le s pomočjo namigov, ki nam jih podaja avtor, in to ne vedno. Tukaj je še zlasti pomembno, da prevod sledi izvirniku, kolikor je le možno, vendar prevajalec na žalost stavke pripisuje kar Mustaphi Mondu.

Zdi se, da se pojav neupravičenega poseganja v strukturo avtorjevih izbir dogaja tako v kategoriji sprememb perspektive kot pri ostalih stilnih značilnostih, razlika pa je le pri obsegu.

4 ZAKLJUČEK

Upoštevač kompleksnost prevajanja literarnega dela, posebej, ko je avtor znan in pomemben, bi bilo od prevajalca nevhvaležno pričakovati, da se pred prevajanjem loti tako obsežne stilistične analize. Vendar vsa priporočila za knjižno prevajanje lahko povzamemo v poudarek, da je pomembno slediti vsem specifičnim stilnim in jezikovnim lastnostim, ne glede na to, kako nenavadne so videti. Če bi prevajalec v našem primeru sledil tem načelu, bi se mnoge lastnosti Huxleyjevega avtorskega stila avtomatično ohranile v prevodu.

Na načelni ravni lahko rečemo, da so vse tukaj izbrane prvine prevedljive v slovenski jezik. Obstajajo vsekakor izjeme, vendar je teh v vsaki kategoriji le nekaj. Pričakovali bi lahko določeni delež napak v poglavju o registru, saj slovenščina nima vedno primernih ustreznih besedišču angleških višjih stanov, kot tudi besedišču literarne in znanstvene jezikovne zvrsti, uporabljenem v izbranih primerih. To dejstvo pa se vendarle ni pokazalo kot problematično. Do večine napak je pravzaprav prišlo, ko bi prevajalec lahko izbral boljšo možnost. V celoti lahko rečemo, da ima prevod malce nižjo stilno plast od izvornika.

Naslednja, za prevajalca težavna kategorija so neologizmi. Ker jih je roman poln in so ključnega pomena za zgodbo, jim je treba pristopiti pazljivo. Uspešnost prevoda niha med podkategorijami. Lahko rečemo, da so pregovorni izrazi in idiomi prevedeni zelo dobro, ne sledeč vedno povsem tesno izvorniku, vendar pa kažejo ustrezen obseg formalnih lastnosti in konotacij. Imena iger so po drugi strani prevedena ustrezno, žal brez prevelikega naslanjanja na kontekst. Kategorija imen kast je verjetno edina z resničnimi strukturnimi razlikami med dvema jezikoma, ki pa vendarle niso nerazrešljive. Kljub temu, da je prevajalec našel ustrezno rešitev, jo uporablja le redko. Namesto tega se skuša izogniti problematičnim strukturam in prav to je trenutek, ko pride do najbolj nerodnih napak. Pravzaprav se skozi bolj ali manj vsa podpoglavja o neologizmih vleče težava nedoslednosti. Med najbolj problematičnimi področji so stare besede z novimi pomeni, pri čemer bralec prevoda ne more ugotoviti, da gre za besede, ki jih prebivalci imaginarnega sveta pogosto uporabljajo z lastnimi odtenki pomena in konotacij, saj se vsakokrat pojavijo v drugi obliki.

Napake se v različnih kategorijah naprej pojavljajo, ko prevajalec popolnoma napačno interpretira nekatere fraze ali izraze, ki so specifični za roman. Te napake so sicer maloštevilne, vendar zaradi posledic nezanemarljive.

Tudi prevajanje prostega odvisnega diskurza bi lahko imeli za problematično, saj ima slovenski jezik manj orodij za njegovo nakazovanje v primerjavi z angleščino, ki spreminja glagolski čas ali deiktčne enote. Presenetljivo je, da je prevajalec sicer prepoznal nastop prostega odvisnega ali neodvisnega diskurza in naredil zanemarljivo malo napak pri prevajanju sprememb glagolskih časov, vendar jih 'popravlja'. Postavlja jih namreč pod narekovaje ali jih pripisuje določenemu govorniku, ko je njihov izvor v izvorniku nedoločen.

Naslednji problem se pojavlja s ponovitvijo in elipso, ki jih brez težav lahko reproduciramo v slovenskem jeziku, saj ju uporablja tudi slovenska književnost. Lahko bi dodali, da ponovitev in elipsa dajeta še širše možnosti 'manevriranja', kot ostale obravnavane kategorije. Nedoslednosti pri prevajanju v tej kategoriji niso pogoste, vendar so vseeno prisotne. Najpogostejše so tiste, ki niso videti kot prevajalčev spregled, temveč kot njegov ponovni poskus 'poliranja' teksta.

Motivi so verjetno najpreprostejša lastnost za prevajanje, saj razen direktnega prevoda ne vključujejo specifičnih strategij prevajanja, zato je prevod v tej kategoriji po pričakovanjih najuspešnejši.

Za zaključek lahko rečemo, da bi si skorajda upali domnevati, da je avtorski stil ohranjen le v primerih, ko se to zgodi po naključju. Če se svet motivov ne bi ohranil, bi prevod imel veliko hujše napake od samo stilnih. Pri neologizmih je bil prevajalec na nek način prisiljen iznajti ustrezne rešitve, ker bi nas v nasprotnem prikrajšal za samo zgodbo. Ni težko opaziti, da bi se tudi v ostalih kategorijah lahko izognili marsikateri napaki, če bi prevajalec primer dobro razumel, ali še pogostejše, če bi bil bolj pozoren.

Priznati moramo, da sistemske lastnosti slovenščine včasih otežujejo proces prevajanja, vendar z ustreznim razumevanjem in interpretacijo izvornika ter z občasnim kompenziranjem lahko ohranimo precejšni delež stilnih lastnosti in, posledično, avtorskega stila. Nerealistično bi bilo pričakovati popolno distanciranje prevajalca, vendar mora tudi stil skupaj z dejstvi prispevati k ustrezni ravni prepoznavnosti avtorja v ciljnim jeziku. Žal ne moremo zatrditi, da je to bilo popolnoma doseženo v primeru romana *Brave New World* Aldousa Huxleyja in njegovega slovenskega prevoda.

5 LITERATURA

Ahlin, Martin, Ljudmila Bokal, Alenka Gložančev in drugi. 2000. *Slovar slovenskega knjižnega jezika*. Ljubljana: DZS.

Algeo, John in Adele S. Algeo, ur. *Fifty years among the new words: a dictionary of neologisms: 1941-1991*. Cambridge: Cambridge University Press.

Baker, Mona. 1992. *In other words: a coursebook on translation*. London, New York: Routledge.

Bassnett, Susan. 2002. *Translation Studies*. London, New York: Routledge.

Blaganje, Dana in Ivan Konte. 1998. *Modern English grammar*. Ljubljana: DZS.

Bradshaw, David. 1995. *The hidden Huxley*. London, Boston: Faber and Faber.

Brander, Laurence. 1969. *Aldous Huxley: a critical study*. London: R. Hart-Davis.

Buck, Philo M. 1942. *Directions in contemporary literature*. New York: Oxford University Press.

Childs, Peter. 2001. *Reading fiction: opening the text*. Basingstoke, New York: Palgrave.

Crozier, Justin, Alice Grandison, Cormac McKeown, Elspeth Summers in Paige Weber. 2008. *Collins English Dictionary*. Glasgow: HarperCollins Publishers.

Elliot, Robert C. 1970. *The shape of utopia: studies of a literary genre*. Chicago, London: University of Chicago Press.

Fowler, Roger, ur. 1970. *Essays on style and language: linguistic and critical approaches to literary style*. London: Routledge and K. Paul.

Ghose, Sisirkumar. 1962. *Aldous Huxley: a cynical salvationist*. London: Asia Publishing House.

Grosman, Meta in Uroš Mozetič, ur. 1997. *Književni prevod*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

- Handley, Graham. 1977. *Brodie's notes on Aldous Huxley's Brave new world*. London, Sydney: Pan Books.
- Huxley, Aldous. 2003. *Krasni novi svet*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- - - 2004. *Brave New World*. London: Vintage.
- Levi, Jiři. 1982. *Umjetnost prevođenja*. Sarajevo: Svjetlost.
- Mozetič, Uroš. 2007. How free and how indirect: modernist narrative techniques in the translation process. *English studies in flux: new peaks, new shores, new crossings* 22: 69-78.
- Newmark, Peter. 1998. *A textbook of translation*. New York: Prentice Hall.
- Routh, Michael. 1982. *Brave new world: Aldous Huxley: notes*. London: Longman.
- Shepherd, Valerie. 1994. *Literature about language*. London, New York: Routledge.
- Sherborne, Michael. 2006. *Brave new world: Aldous Huxley*. London: York Press.
- Stella, Aleksandra. 2005. *The Penguin English dictionary*. Zagreb: Mozaik knjiga.
- Toolan, Michael. 1998. *Language in literature: an introduction to stylistics*. London: Arnold.
- Toporišič, Jože. 1992. *Enciklopedija slovenskega jezika*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Toporišič, Jože. 2000. *Slovenska slovnica*. Maribor: Obzorja.
- Warren, Paul. 1969. *Brave new world and Brave new world revisited notes*. Toronto: Coles Notes.
- Watts, Harold Holliday. 1969. *Aldous Huxley*. New York: Twayne Publishers.
- Widdowson, Henry George. 1992. *Practical stylistics: an approach to poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Woodcock, George. 1972. *Dawn and the darkest hour: a study of Aldous Huxley*. London: Faber and Faber.