

Kaj blebečeš, puhla učenost? Čustva *Hlapca Jerneja* v angleškem prevodu

DOI: 10.4312/Obdobja.44.387-394

Marko Trobevšek, Gimnazija Poljane, Ljubljana; marko.trobevsek@guest.arnes.si

Prispevek obravnava angleški prevod *Hlapca Jerneja in njegove pravice* Sidonie Yeras in H. C. Sewella Granta: *The Bailiff Yerney*. Ne posveča se čustvom junakov, temveč čustvom, kot jih izraža slog sam. Ta je v Cankarjevem primeru posebej pomemben, saj je bilo njegovo obvladovanje literarnega jezika tradicionalno visoko cenjeno, tudi pri nenaklonjenih kritikih. Ob podrobnejši analizi omejenega števila primerov se načenja vprašanje ustreznosti prevoda.

Hlapec Jernej, prevod, angleščina, čustvo, stil

This article deals with the English translation of Cankar's *Hlapec Jernej in njegova pravica* (*The Bailiff Yerney*) by Sidonie Yeras and H. C. Sewell Grant. It does not focus on the characters' emotions, but on emotions as expressed through the style itself. In Cankar's case, style is of particular significance because his command of literary language has traditionally been highly esteemed, even by adverse critics. Along with analyzing a limited number of examples in some detail, the adequacy of the translation is discussed.

Bailiff Yerney, translation, English, emotion, style

Ne veselim se Cankarja. Ker je žongler.

Oton Župančič

*... zakaj slovenščina, zlasti kadar jo govorijo kmetje, je poetičen jezik
in odeva čustvo z večjim dostojanstvom kot angleščina.*

Louis Adamič

1 Izhodišča: čustva pri Cankarju, stil

Cankar je najbolj prevajan slovenski pisatelj in *Hlapec Jernej* je med njegovimi najbolj prevajanimi deli.¹ Od obeh angleških prevodov je bil več strokovne pozornosti deležen prvi, Adamičev (1926), zato se pričujoči poskus osredotoča na drugega, Sidonie Yeras in H. C. Sewella Granta (1930), ki je leta 1968 izšel še pri Cankarjevi založbi. Nobenega doslej niso obravnavali z vidika izraženosti čustev, ki je hvaležno izhodišče,

1 Prim. Kocijančič Pokorn (2023: 1115). Baza prevodov Javne agencije za knjigo Republike Slovenije navaja rekordnih 305 izdaj Cankarja v tujih jezikih, od tega je dobrih 80 izdaj *Hlapca Jerneja* (<https://www.jakrs.si/mednarodna-dejavnost/baza-prevodov>).

saj je Cankar čustvu široko odprl vrata v pripovedno prozo, jo z njim prepojil, in to v času, ko se je sentimentu v veliki meri že odrekla celo lirika.²

Čustva v *Hlapcu Jerneju* razumem na dva načina. Koliko jih liki ali pripovedovalec izražajo in koliko se o njih pripoveduje, me zanima manj, bolj se posvečam »čustvenemu« v stilu.³ Omejitvev je bila nujna, izbira pa ne čisto arbitrarna. Čustvena razsežnost onstran neposredne ekspresije določa podobo Cankarjevega stila, ki so mu priznavali posebno vrednost tudi nenaklonjeni kritiki in ki je v razvoju slovenske književnosti prelomen pojav.⁴ Prevod berem z vidika jezika nasploh, figur, pa tudi ritma in zaznamovanih izrazov.

2 Vstop v pripoved: tematska progresija ali dramatično pričakovanje

V odstopanju od zakonitosti, po kateri se besedilo razvija od znanega k neznanemu, ne vidimo toliko ritmičnega učinka in običajno ni definirano kot figura. T. i. »napovedovanje«, premik nanašalnice na desno, je vendarle zaznaven stilizem, ki ustvarja občutek pričakovanja, dramatičnosti; obrnjen red pomenov ne pomeni odstopanja od slovničnega vzorca, vpliva kvečjemu na vsebinski ritem. Poglejmo prvi odstavek *Hlapca Jerneja*:

To povest vam pripovedujem, kakor se je po resnici vršila z vsemi svojimi nekrščanskimi krivicami in z vso svojo veliko žalostjo. Nobene laži ni zraven, nič lepih besed in nobene

- 2 Kot je pojav posplošil Hugo Friedrich (1972: 15): »Pojem občutka (Gemüt) nakazuje sprostitvev z obiskom v duševnem prostoru, ki ga tudi najbolj osamljen človek deli z vsemi, ki so zmožni čutiti. Moderna pesem se izogiba ravno te komunikativne udobnosti. Odpoveduje se humanosti v tradicionalnem smislu, 'doživetju', sentimentu, velikokrat celo pesnikovemu osebnemu jazu.« Cankar je stal na nasprotnem bregu in je svoje stališče celo stopnjeval, kot razberemo iz uvodne črtice v *Podobah iz sanj*; v njej je podal svoje predsmrtno spoznanje o pisatelju – romarju, o sebi: »Ni ga strah, romarja, ne strah očitne izpovedi – čemú bi ga bilo strah? On vé, da je ob tistem času, ko je blodil po hramih in stopnicah svojega srca, hodil obenem s prižgano lučjo po zaklenjenih svetiščih svojega bližnjega, vsakega in vseh; kamor je stopil, mu ni bilo treba trkati, že pogledu njegovemu željnemu, vročemu so se odpirale duri na stežaj; in kamor se je ozrl, je bil doma. On vé, da so si v tistih tihih globočinah vsi ljudje bratje, kakor nikjer drugje, tudi v cerkvi ne. On vé, da bi se kakor od pepela zgrajene sesule stene med njimi, če bi se kdaj le za hip spogledali iz dna.« (Cankar 1986: 228)
- 3 Podobno delitev povzema Caroline Lehr (2022: 1306; prevedel M. T.), in sicer kot »dve vrsti čustev, ki se pri razumevanju besedila povezuje in prekrivata – literarna in artefaktska čustva. Literarna čustva so predstavljena na ravni situacijskega modela besedila in so povezana z vsebino, junakom in, seveda, z dogajanjem, artefaktska čustva pa prikličijo površinska zgradba besedila in neposredno izvirajo iz načina, kako je besedilo napisano, na primer iz stila ali ritma.«
- 4 Denimo France Kobač, ko je v kritiki *Kurenta* pohvalil »blagoglasno zvočnost jezika« (navajam po opombah Franceta Bernika v: Cankar 1986: 412). Posplošeno stališče najdemo pri Nike Kocijančič Pokorn (2023: 1016): »Če so bila posamezna Cankarjeva dela deležna kritike zaradi nestrinjanja z izraženimi političnimi nazori ter izborom tematike, pa so si bili kritiki edini, ko so ocenjevali njegov slog; vsi po vrsti so mu namreč priznavali prvenstvo med slovenskimi literati in občudovali njegovo ritmično muzikalno ubranost.« Podobno je stoletje prej, ob Cankarjevi smrti, sodil Ivan Prijatelj (1952: 575): »To, kar so naši kritiki – to se jim mora priznati – vedno slutili in okrog česar so vedno hodili kimaje z glavo, to je drugi Cankarjev veliki pomen: dal je leposlovstvu, v jeziku, objektiviranemu duhu slovenskemu harmonično enoto – umetniški slog.«

hinavščine. Obstrmeli so ljudje na Betajnovi in so plahi povsili glave, zakaj vzdignilo se je na hribu in je stopilo v dolino kakor črna smrt. Velika in tiha senca je stopila v dolino: glava teman oblak, noge silne jagnedi na loki; svetla kosa, na rami sloneča, pa se je bleščala tja do Ljubljane. (Cankar 1986: 163)

Učinek nepričakovanega zaporedja podatkov se razvije ob motivu smrti. Ta se napove prvič slovnično, zakrita s splošnejšim srednjim spolom (»vzdignilo se je na hribu in je stopilo«). Sledi dobesedno poimenovanje, ki pa ostaja napoved, ker nastopi kot primerjava (»kakor črna smrt«), s čimer se krši logika komparacije. Naslednji napovednik je parafraza »[v]elika in tiha senca«; s povedkom »je stopila« je metonimija *senca* poosebljena, ne da bi bila razložena. Ponovitev elipse, ki sledi (»glava teman oblak, noge silne jagnedi na loki«), s svojo nazornostjo nekako napove razrešitev, ta pa ne bo mogla biti dobesedno poimenovanje, ki smo ga prebrali že v komparaciji, nanašalnica se tako razkrije s prenesenim pomenom, a tiste vrste, ki ga ni mogoče razlagati po svoje – z alegorijo, ponovno podano metonimično. Del – »kosa, na rami sloneča« – zaznamuje neimenovano celoto – smrt.

V nasprotju z zapletenim napovedovanjem so plasti uvodnega odstavka, ki so na ravni predmetnega pomena redundantne. Prvi stavek bi težko bolj ustrezal predstavi o temi kot že znanem (*to – povest – vam – pripovedujem*), informacijsko preobilje pa zaznamo tudi v ponovitvi (»kakor se je v resnici vršila« – »Nobene laži ni zraven«). Nekam vmes, torej med pričakovan in obrnjen red pomenov, bi lahko umestili navedbo kraja dogajanja: zgodi se na začetku, torej tam, kjer jo terja pripovedna logika, vendar v inverznem stavku (»Obstrmeli so ljudje na Betajnovi [...]«) inverzne povedi (ki čustveni odziv postavlja pred dogodek, ki ga je sprožil).

Če želimo za silo zaokroženo orisati začetek povesti, moramo opozoriti, da je prvi odstavek, strogo vzeto, tudi okvirna pripoved. Na okoliščine pripovedovanja se sicer nanaša v zelo splošnem smislu, in to so okoliščine pripovedovanja, ki že teče,⁵ pripovedovalec pa, pač v skladu s Cankarjevim subjektivizmom, komentira celoto dogajanja, a ravno zato na koncu povesti nastane vtis, da se uvod šele tam zaokroži: »Tako se je zgodilo na Betajnovi. Bog se usmili Jerneja in njegovih sodnikov in vseh grešnih ljudi!«⁶ (Cankar 1986: 232)

5 To je značilna premestitev v razmerju do tradicionalnih okvirnih pripovedi, ki iz takšnih ali drugačnih razlogov bralcu povedo, kdo, kje in kdaj je zgodbo povedal (v povesti o Krpanu denimo stari *Močilar*, v *lipovi senci na klopi*, *enkrat v nedeljo popoldne*).

6 Nekoliko pozornejše branje začetka povesti upravičuje tudi to, da so opaženi postopki Cankarju ljubi; variiral jih je, denimo, dve leti po *Hlapcu Jerneju*, proti koncu *Kurenta*: »Tisto noč, ko se je Kurent v samoti razjokal, so planile temne sanje čez slovensko deželo. Oči so se nenadoma odprle in so obstrmele, lica so obledela in mraz je segel v srce. Žarko je sijala mesečina. Izza tujih gora pa se je vzdignila senca tako mogočna, da je zatemnila vse nebo. Sama smrt je bila, črna in gola, na glavi pa je imela veseljaški klobuk.« Začetek povesti je na površini redundanten, v resnici pa vzpostavlja razmerje med pripovedovalcem in bralci, podobno kot v *Hlapcu Jerneju*: »Saj veste vsi, kako se je ta zgodba začela [...]« (Cankar 1986: 366, 305)

Navedeni odstavek je v angleščini takle:

I tell you this story as it really happened, with all its injustice and all its great sadness. You will find in it no well-turned periods, no fictions, no hypocrisy.

....

Stupefied, the folk of Betajnova bowed their heads in terror: for a mysterious shadow, like a black ghost, rose upon the hill and extended into the valley; its head was a dark cloud; its feet, the mighty poplars of the valley; whilst a bright scythe resting on its shoulder shone far away, as far as Ljubljana. (Cankar 1968: 1)

V prevodu najprej opazimo vstavljen presledek, ki ublaži vsebinski preskok od okvirne zgodbe in komentarja k samemu dogajanju. (Kjer je v izvirniku prvi presledek z zvezdico, je v angleščini šele številka poglavja, ki jo je Cankar zapisal čisto na začetku. Navedeni konec povesti je ravno tako razdeljen, na dva odstavka.) Tisto, kar smo prepoznali kot vzpostavitev razmerja z bralcem, je razširjeno na začetku druge povedi (»You will find«). Postopnost pri uvajanju motiva smrti je delno prizadeta, ker je senca pomaknjena na začetek, izgubljena napoved z glagolom v srednjem spolu pa se kompenzira s pridevnikom *mysterious*, ki ga v izvirniku ni (problem z razvrstitvijo besed oz. s slovnično posebnostjo slovenščine, srednjim spolom, se torej rešuje na ravni besednih pomenov; dodani pridevnik imenuje tisto, kar je bilo v izvirniku podano posredno). Ritem pripovedi spreminja to, da paralelizem, ki označuje glavo in noge sence, ni ohranjen, ker prvo zvezo razlaga glagol *biti* (»its head was a dark cloud«); eliptičen ostaja samo drugi del, elipsa pomožnega glagola pa je v obeh jezikih čustveno nevtralna. Z dodatkom »far away« je nekoliko upočasnen ritem konca odstavka; poanta – Ljubljana – se nekako napove in je manj presenetljiva.

Ne želim se preveč oddaljiti od teme, ne morem pa mimo morebitnih problematičnih mest, ki so z njo bolj ali manj povezana. Prevod *well-turned periods* za *lepe besede* zveni nekoliko učeno in ni brez učinka na ritem branja, *in terror* je močan prevod za *plahi*. S prevodom *extended* je prišlo do manjše nelogičnosti, ker je v izvirniku senca toliko poosebljena, da mora v dolino stopiti, ne more se vanjo razprostreti, kot bi se senca sama po sebi. *Noge* so prevedene kot *feet*, stopala, kar, sodeč po primerjavi s *silnimi jagnedmi*, morda ni najbolj ustrezno.

V celoti gledano pregled uvodnega odstavka kaže, da prevod, čeprav veliko bolj zvest od Adamičevega, izvirnik spreminja, mu dodaja besede in jih iz njega izpušča.

3 Še ena metonimija ali Jernejevo ogorčenje

V četrtem poglavju Jernej sreča študenta, z Betajnovce, sicer pa nekoliko skrivnostnega samotarja, brez doma in vere ter malopridnega, ki pa »je vedel to in ono«. Študent premore nekaj sočutja do Jerneja, po drugi strani pa simbolizira učenost v tistem, kar je sprto s hlapčevo neizpodbitno logiko. Jerneja zanese v monolog in glasno premišljevanje; ko pravi, da mladega Sitarja ne bo nikoli podil od hiše, ga študent opomni, da gospodarja ne more poditi. Jernej reče: »Kaj blebečeš, puhla učenost? Nisem te zato

ustavil na cesti!« Študenta preimenuje v *puhlo učenost*, človeka je zamenjal s pojmom, s tistim, kar v njegovih očeh zastopa.⁷ V prevodu reče: »What are you talking about, what empty knowledge is yours?« Kot vidimo, se metonimija ni ohranila; morda si je prevajalsko uho v angleščini ni moglo čisto predstavljati, kot si jo je težje predstavljati v neliterarni slovenščini. Vendar pojav angleščini ni tuj, saj tako kot slovenščina pozna leksikalizirane metonimije, ki bitje poimenujejo z lastnostjo, tako kot *lepota* v pravljici *The Sleeping Beauty*. V slovenščini se *lepota* v tem pomenu ni leksikalizirala, zato Prešernova raba v Povodnem možu – »plesale lepote 'z Ljubljane so cele« – verjetno učinkuje podobno, kot bi v *Hlapcu Jerneju* v angleščini utegnila učinkovati beseda *knowledge*, uporabljena kot metonimija. (Ublažen pa je tudi pridevnik *puhel*, bolj metaforičen in bolj čustven od *empty*.)

4 Zaznamovane besede ali paleta drobnih čustev

Pretres prevajanja zaznamovanih besed smo s pridevnikom *puhel* že začeli. Poglejmo še glagol *blebetati* iz istega mesta. Jernejev omalovažujoči stavek »Kaj blebečeš [...] ?« se v angleščini glasi, kot smo videli, »What are you talking about [...] ?« V idiomatskem prevodu, ki je smiseln, bralec čuti subjektivni ton, predstavlja si ustrezno intonacijo, ne bi pa mogli reči, da se ni spet nekaj izgubilo. Stavek »What are you talking about« si je mogoče predstavljati kot nevtralen (denimo »What are you talking about right now?«), izvirnega »Kaj blebečeš« pa ne. Prevod z glagolom *babble*, denimo, bi ohranil več čustvenosti, sploh z značilnim zaporedjem glasov b-l-b, ki že v latinščini posnema nerazumljiv otroški govor (*babulus* 'blebetač') in ima podobno konotacijo v številnih modernih jezikih, sorodnika pa v stari grščini.⁸ (Vsaj opozoriti je treba še na slovnično zaznamovanost, ki je verjetno ni mogoče prevesti – na redkejšo končnico -eš namesto -aš.)

Kar ugotavljamo ob glagolu *blebetati*, v veliki meri velja za prevod nasploh: zaznamovanost besed se praviloma ne ohranja. Navajam še nekaj zgledov; boljši je samo zadnji, ker *pridigo* kot slabšalno metaforo poznata oba jezika.⁹

Obstrmeli so ljudje na Betajnovi

in so plahi povесili glave,

zakaj vzdignilo se je na hribu [...].

for a mysterious shadow

Velika in tiha senca je stopila v dolino:

glava teman oblak,

noge silne **jagnedi** na loki [...].

its feet, the mighty **poplars** of the valley

7 Tako preimenovanje se najde tudi v Piskovi repliki v 4. dejanju *Hlapcev*, ko zmerja Jermana: »Mi te redimo, lakot, pa bi nas po strani gledal in še zgago delal?« (Cankar 2019: 28)

8 Beseda *barbaros* se je ravno tako nanašala na nerazumljiv govor in je našima besedama podobna, le da z b-jem kombinira drug jezičnik.

9 Zanimivo bi bilo pretehtati, koliko je to posledica sistemskih razlik med jeziki, kot je denimo ta, da angleško besedotvorje nudi malo možnosti za tvorbo pomanjševalnic.

Prvo besedo si **zinil**, prvi nisi!

You **have spoken the first word**,
although you are not the first and
foremost here.

[...] moškim vino – solze **babam**.

[...] tears are for **women**; and wine for men.

Ni nam sila tvojih **pridig**, Jernej!

We have no need of your **sermons**, Yerney!

(Cankar 1986: 163–165)

(Cankar 1968: 1–3)

5 Ritem in inverzije ali poetičnost proze

Ritem kot zvočno prvino, ki učinkuje ob pomenu besed, so razlagalci v Cankarjevi prozi občasno prepoznavali kratko malo kot metrum, stopico.¹⁰ Pričujoče razpravljanje ritem razume kot enakomernost poudarkov nasploh, kot jo ustvarjajo tudi figure (paralelizem, polisindeton, asindeton ...), rušijo pa zareze in prelomi.

Najprej se je smiselno ustaviti pri Cankarjevi značilni ljubezni do inverzij. Obrnjen besedni ali stavčni red v prozi nima funkcije, ki bi ji lahko rekli verzna; ne služi torej metričnosti niti rimanju, zato je očitnejši vtis poetičnosti, ki ga ustvarja. Inverzija v prozi, če presega okvirje frazeološke ali druge konvencionalne uporabe, je zato čustvena figura v pravem pomenu besede, učinkuje pa tudi zvočno, ker z ritmom ravno tako izneveri bralčevo pričakovanje. Vzemimo primer z začetka drugega poglavja *Hlapca Jerneja*:

Ko je ugledal Jernej od daleč, tam pod klancem, belo hišo z zelenimi okni, in hlev in skedenj in kaščo, se mu je storilo težko pri srcu. Tam ni bilo ne za ped prsti, na kateri bi se ne bil poznal trud njegovih rok, **njegovega čela pot**. (Cankar 1986: 165)

When Yerney beheld in the distance, at the foot of the slope, the white house with its green shutters, the shed, the barn, the granary, his heart turned heavy. There was no handful of earth that did not bear the marks of the toil of his hands, **of the sweat of his brow**. (Cankar 1968: 5)

V prevodu inverzije ni, je pa figura, ki je ni v izvorniku, namreč paralelizem. Ta je celo metrično podkrepjen, saj ob ponovitvi predloga in člena (*of the*) nastaja vtis daktilskega oz. amfibraškega metruma:

of the toil of his hands, of the sweat of his brow

U U — U U — U U — U U —

Ob tem se izgubi še ena figura, križna postavitev členov (hiazem):

A	B	B	A
trud	njegovih rok	njegovega čela	pot

10 Joža Mahnič (1957: 215) je v *Hlapcu Jerneju* prepoznal, nekoliko tendenciozno, celo rimo: »Kar si rekel, ne boš oporekel; kar si napisal, ne boš izbrisal!«

(Polovici hiazma sta si tudi vzporedni: *pot* je metonimija za *trud*, notranja člena pa sta si pomensko blizu, saj poimenujeta telesne dele, in oba sta zvezi s svojilnim zaimkom. To je v prevodu manj očitno, ker je *trud* preveden precej konkretno, s *toil*.)

Ker je obravnavani zgled nekoliko zapleten, manj tipičen, pogledimo še nekaj bolj preglednih primerov inverzij, v prevodu večinoma neohranjenih. Zadnji primer (kjer je inverzija – »but not a word did he utter« – pravzaprav dodana) kaže, da bi bilo obrnjen besedni red morda možno bolj upoštevati.¹¹

Obstrmeli so ljudje na Betajnovi

in so plahi povsili glave

Stupefied, the folk of Betajnova

bowed their heads in terror

Pod večer, ko se je nebo pooblačilo,

so se odprle duri na stežaj.

... the door opened wide ...

Obstrmel je Sitar, odprl je usta ...

Stunned, Sitar opened his mouth ...

Krohotoma se je zasmejala družina.

A long roar of laughter
was the answer.

In Bog ga je potolažil in bridkost je
izginila in **mirno je bilo njegovo srce.**

The pain seemed to fly from his heart,
and it became calm once again.

Od čuda je **odprl Jernej** usta in
je molčal.

Yerney opened his mouth, but not
a word did he utter.

(Cankar 1986: 163, 167, 170, 171, 187, 190) (Cankar 1968: 1, 7, 12, 14, 38, 42)

6 Sklep

Primerjava *Hlapca Jerneja* v angleščini z izvirnikom z vidika čustvenosti je pokazala tisto, kar je bilo ob prevodih drugih Cankarjevih del že opaženo in kar je najbolj sežeto povzela Nike Kocijančič Pokorn (2000: 120), ko je v zvezi s *Hišo Marije Pomočnice* v angleščini zapisala, da je prevod »jasnejši in plitvejši« od izvirnika. Ne glede na to, ali nemajhno svobodo prevajalcev pripišemo preinterpretaciji in koliko smemo to preinterpretacijo imeti za zavestno, se zdi, da v angleščini od Cankarja, se pravi od njegovega čustvenega jezika, tudi v dokaj natančnem prevodu Sidonie Yeras in H. C. Sewella Granta, ostane premalo, da možnosti niso zares izkoriščene.

Literatura

- CANKAR, Ivan, 1968: *The Bailiff Yerney*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
CANKAR, Ivan, 1986: *Dela III*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
CANKAR, Ivan, 1986: *Dela IV*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
CANKAR, Ivan, 2019: *Hlapci. Drama v petih aktih*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
FRIEDRICH, Hugo, 1972: *Struktura moderne lirike*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

11 Pri čemer se ponovno znajdemo v skušnjavi, da bi razmišljali o sistemskih razlikah, zlasti o tem, koliko analitična angleščina z inverzijami more slediti fleksijski slovenščini.

- KMECL, Matjaž, 2004: *Tisoč let slovenske literature. Drugačni pogledi na slovensko literarno in slovstveno preteklost*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- KOCIJANČIČ POKORN, Nike, 2000: Prevod kot interpretacija: Leemingova Hiša Marije Pomočnice. *Primerjalna književnost* XXIII/2. 109–123.
- KOCIJANČIČ POKORN, Nike, 2023: Prevajanje Cankarja. Nike Kocijančič Pokorn (ur.): *Zgodovina slovenskega literarnega prevoda II: slovenska literatura v dialogu s tujino*. Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, Cankarjeva založba. 1115–1127.
- LEHR, Caroline, 2022: Translation Studies, Translation Practices and Emotion. Gesine Lenore Schiewer, Jeanette Altarriba, Bee Chin Ng (ur.): *Language and Emotion: An International Handbook. Volume 2*. Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. 1298–1319.
<https://doi.org/10.1515/9783110670851-030>
- LEWANDOWSKI, Theodor, (1975) ⁶1994: *Linguistisches Wörterbuch 1*. Heidelberg, Wiesbaden: Quelle & Meier.
- MAHNIČ, Joža: Slog in ritem Cankarjeve proze. *Jezik in slovstvo* II/5. 152–159.
<http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-6J25A5VU>
- PRIJATELJ, Ivan, 1952: *Izbrani eseji in razprave I*. Ljubljana: Slovenska matica.