

RAZPRAVE FF

Florence Gacoin-Marks

Ducat trdih orehov: izzivi prevajanja francoske književnosti v slovenski jezik

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta



Ducat trdih orehov: izzivi prevajanja francoske književnosti v slovenski jezik

Zbirka: Razprave FF (ISSN 2335-3333, e-ISSN 2712-3820)

Avtorica: Florence Gacoïn-Marks

Recenzentki: Martina Ožbot Currie, Sonia Vaupot

Lektura: Rok Janežič

Tehnično urejanje in prelom: Irena Hvala

Ilustracija na naslovnici: Léa Marks

Založila: Založba Univerze v Ljubljani

Za založbo: Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Izdala: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Ljubljana, 2023

Prva izdaja

Naklada: 200

Cena: 19,90 EUR



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije, vsi citirani izvirni in prevedeni verzi, pesmi in drugi prevodi). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs, all the original and translated verses, poems and other translations).

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije v okviru Javnega razpisa za sofinanciranje izdajanja znanstvenih monografij.

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789612971137

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga

COBISS.SI-ID=148217603

ISBN 978-961-297-114-4

E-knjiga

COBISS.SI-ID=148184323

ISBN 978-961-297-113-7 (PDF)

Kazalo vsebine

Uvod	9
----------------	---

I PRIPOVEDNA PROZA

1 Prepričljivost Radojke Vrančič pri prevajanju francoske »meščanske« proze začetka 20. stoletja – primer Colette 15

1.1	Recepcija Colette v Sloveniji	16
1.1.1	Recepcija v času pisateljicičinega življenja: bolj ženska kot pisateljica (1912–1953)	16
1.1.2	Pisateljicičina smrt v slovenskem tisku: številni pohvalni odzivi in nekaj prevedenih odlomkov (1954–1959)	18
1.1.3	Objavljanje literarnih del: pisateljicičina zmagata (1960–2017)	18
1.2	Radojka Vrančič in <i>La Maison de Claudine</i>	20
1.2.1	Prevod Radojke Vrančič: zvestoba pisateljicičinemu besedišču in podobju	21
1.2.2	Prepričljive rešitve za poglobitve težavne značilnosti francoskega besedila	23

2 Skladenjski in pomenski zapleti pri prevajanju *Tropizmov* Nathalie Sarraute v slovenščino 27

2.1	Prevajanje osebnih zaimkov	28
3.1.1	Zaimek »on«	29
3.1.2	Množina in dvojina	29
2.2	Usklajevanje časov v pripovedi v pretekliku	30
3.2.1	Kontrastivna predstavitev skladenjskih značilnosti pripovedi v pretekliku v francoskem in slovenskem jeziku	30
3.2.2	Posledice za prevajanje <i>Tropizmov</i> v slovenščino	31
2.3	Estetika namigovanj in konotacij	34

3 Prevajanje avtonimnih elementov v sodobnem romanu 39

3.1	Prevajanje avtonimnih konotacij v treh romanih Michela Houellebecqa	40
4.1.1	»Besedilni otoki«, diskurz drugega v okviru pripovedovalčevega diskurza	42
4.1.2	Pripovedovalčev idiolekt	45
4.1.3	Značilni pojmi sodobne družbe oz. »prejšnje družbe«	50

3.2	<i>Le testament français</i> Andreia Makina ter njegovi srednje- in vzhodnoevropski prevodi.55
3.2.1	Moč deterritorializiranih francoskih besed57
3.2.2	Opazki glede pravilne rabe francoskega jezika61
3.2.3	Opazki o povezavi med označevanim in označevalcem v obeh jezikih dvojezičnega pisatelja.63

II POEZIJA

1	Prepletenost oblike in tematike v Baudelairovi pesmi »Harmonie du soir«	73
1.1	Različne oblikovne rešitve74
1.1.1	Splošne oblikovne značilnosti74
1.1.2	Ritem76
1.1.3	Zvočni učinki78
1.1.4	Stavčna zgradba79
1.2	Vsebinski »prevajalski minimum«.81
1.2.1	Naslov pesmi in referenca na naslov zbirke81
1.2.2	Slovesnost, ki jo uvaja prvi verz82
1.2.3	Izrekanje v tretji osebi ednine. Prisotnost prve in druge osebe v zadnjem verzu.83
1.2.4	Pesniško podobje s področja liturgije.84
1.2.5	Valček, metafora sinestezije86
1.2.6	Sončni zahod, simbol minule ljubezni87
1.3	Gradivo89
2	Besedna igra v <i>Le parti pris des choses</i> Francisa Pongea – nerešljiv prevajalski izziv?	95
2.1	Poezija predmetov in drugih »stvari«.96
2.2	Prevajanje Pongea v Sloveniji99
2.3	Dve pesmi in njuni slovenski prevodi101
2.3.1	»Le feu«.101
2.3.2	»La cigarette«.104
3	Navidezna preprosta ljudskost Prévertove poezije	111
3.1	Antikapitalistične pesmi.112
3.2	Antikonformistične pesmi115

3.2.1	Je suis comme je suis	115
3.2.2	»Familiale«.	120
3.3	Povezave in razdvajanja	122
III MOLIÈRE		
1	Vélika komedija v verzih <i>Le Misanthrope</i>	131
1.1	Ravnotežje med natančno zasnovano vsebino in zahtevno obliko	132
1.1.1	Josip Vidmar	133
1.1.2	Marija Javoršek	136
1.1.3	Aleš Berger	138
1.2	Prevajanje besedišča 17. stoletja in kulturnozgodovinskih posebnosti	140
1.2.1	Besedišče 17. stoletja	141
1.2.2	Orontov sonet in Alcestova »ljudska« pesem	143
1.2.3	Pojmovanje izobrazbe in ljubezni	149
1.3	Do polnovrednih literarnih značajev: primer Alcesta.	152
1.3.1	»Zaljubljeni melanholik«	153
1.3.2	Predstavniki zastarele morale	156
2	Najnovejša prevajalska strategija pri prevajanju Molièrovih vélikih komedij v verzih <i>L'École des femmes</i>	159
2.1	Splošna načela.	160
2.1.1	Aleš Berger	162
2.1.2	Primož Vitez.	164
2.2	Prevajanje »zakonskih navodil«	166
2.2.1	Josip Vidmar	168
2.2.2	Aleš Berger	169
2.2.3	Primož Vitez.	170
2.3	Prevajanje pisma Horaciju	170
Zaključek		175
Povzetek.		177
Résumé.		179
Viri in literatura		181
Imensko kazalo		193

Prijatelju in kolegu francistu Gregorju Perku v spomin.

Uvod

»Prevajalcem so prevodoslovci enako kot ornitologi pticam,« je nekoč povedala prevajalka na enem izmed strokovnih posvetov, ki ga je organiziralo Društvo slovenskih književnih prevajalcev. S tem je najbrž hotela poudariti, da so strokovnjaki na določenem področju povsem ločeni od predmeta, ki ga raziskujejo, kar pomeni, da njihova raziskovalna dejavnost v nobenem pogledu ne vpliva na življenje bitja, ki ga proučujejo, in je torej povsem nekoristna. Res je, da je prevodoslovec predvsem »opazovalec, ki beleži in preučuje navado ali navade ljudi, ki prevajajo po občutku« (Ballard 1992: 279). V prevajalkini hudomušni primerjavi je torej nekaj resnice, a kljub temu upam, da bodo to knjigo, ki jo piše raziskovalka in prevajalka, z veseljem brali tudi prevajalci. Analize, ki so v veliki meri plod uporabnih literarnih študij, so nastale na podlagi dvajsetletne prevajalske poti, na kateri sem se imela priložnost spopasti z vprašanji, ki jih tukaj raziskujem, a seveda z obratne perspektive, saj kot rojena Francozinja prevajam skoraj izključno slovenska literarna besedila v francoski jezik.

Literarno prevodoslovje je stroka humanističnih ved, ki povezuje kontrastivno jezikoslovje, kontrastivno stilistiko in primerjalno književnost, včasih tudi primerjalno verzologijo. Prevajanje je najprej jezikoslovni postopek, prehod iz enega sistema jezikovnih znakov v drugega, zato se preučevanje pogojev, ki morajo biti izpolnjeni, da bi lahko ta prehod ocenili za kakovostnega, v prvi vrsti poslužuje kontrastivne analize značilnosti obeh vpletenih jezikov. Prevodoslovec na tak način določi, kateri skladenjski in pomenski odmiki od izvirnika so zaradi nekompatibilnosti obeh jezikovnih sistemov neizogibni ter katerim bi se prevajalec lahko izognil. Jezikoslovni pristop, ki je v resnici prvotna naloga vsakršnega prevodoslovja, med drugim omogoča pravilno razumevanje težav, s katerimi so se spopadli prevajalka *Tropizmov* Nathalie Sarraute in oba prevajalca Prévertove zbirke *Paroles*. A prevajanje prav tako temelji na dojetanju singularnosti pisateljevega pisanja v primerjavi s »ničto stopnjo pisanja« (»le degré zéro de l'écriture«), kakor je Roland Barthes v istoimenskem eseju preimenoval normativno rabo knjižnega jezika, ter na izoblikovanju enakovrednega jezikovnega objekta v ciljnem jeziku. Prav tukaj – v slogovni singularnosti izvirnika – je stičišče med jezikoslovnimi in literarnimi študijami ter posebnost literarnega prevodoslovja

v primerjavi z »neliterarnim«. Kontrastivna stilistika nudi primerno teoretsko ozadje za obravnavo stilemov, na primer razširjene rabe narekovajev in kurzivne pisave pri Michelu Houellebecqu. Z vidika primerjalne književnosti prevodi spadajo med posredovalce neke književnosti v drugo okolje. Ocenjevanje značilnosti oz. kakovosti prevodov je osnova za natančno opredelitev njihove vloge pri recepciji te književnosti v tujem okolju. Tako bomo na primer določili vlogo prevodov del pisateljice Colette pri evoluciji njene recepcije v Sloveniji. Iz vsega tega lahko sklepamo, da je literarno prevodoslovje v okviru humanistike med najbolj interdisciplinarnimi vedami.

Literarno prevodoslovje je uporabna veda, ki ima zaradi statusa prevodov v slovenskem akademskem, šolskem in splošnem kulturnem prostoru prav tako družbeni pomen. Prevodi namreč imajo veliko pomembnejšo vlogo in neprimerno uglednejši status kot na primer v Franciji. Že od samih začetkov bralske poti Slovenci berejo prevode, za katere se predpostavlja, da so enakovredni izvirnikom. Razen v izjemnih primerih osnovnošolskih in srednješolskih učiteljev sploh ne omenjajo, da gre za prevode oz. katerega izmed prevodov naj učenci ali dijaki berejo. Prevod ima torej v ciljnem okolju bolj ali manj status izvirnika. Zato je ovrednotenje prevodov tujih književnosti v slovenski jezik pomembno, saj založbe opozori na morebitno potrebo po popravljanju oz. ponovnem prevajanju pomembnih del s ciljem, da bi imeli bralci že v času šolanja dostop do besedil, za katera bodo lahko trdili, da so enakovredna izvirnikom.

Preden se bomo posvetili preučevanju nekaterih prevodov francoske literature v slovenski jezik in ugotovili, kako je prevajalcem uspelo te orehe streti, se želim zahvaliti vsem, ki so me spodbudili k prevodoslovnim študijam. Prav tako se iskreno zahvaljujem vsem, ki so na takšen ali drugačen način pripomogli k zasnovanju, lektoriranju in oblikovanju te monografije, zlasti pokojnemu Evaldu Korenu za spodbujanje k raziskovanju in pisanju, Tone-tu Smoleju za smotrne nasvete ter dragemu, žal že pokojnemu prijatelju in kolegu Gregorju Perku, ki mu iz srca posvečam to monografijo. Neskončno pogrešam najine prijateljske, a nič manj resne razprave na temo francosko-slovenskih jezikovno-literarnih odnosov.¹

1 Monografija je nastala v okviru raziskovalnega programa št. P6-0265 »Medkulturne literarne študije«, ki ga financira Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

I.

Pripovedna proza

Kakor je razvidno iz vzajemnega bibliografskega sistema COBISS, se vsako leto največ prevaja pripovedna proza. To velja v prvi vrsti za roman, ki je od 19. stoletja najbolj cenjena literarna zvrst v francoski književnosti. Kratka proza, njegova revna sorodnica, ki je po počasnem razvoju v 20. stoletju pod vplivom anglosaških književnosti končno prišla do uglednejšega položaja, po številu prevodov v slovenščino še vedno zaostaja. Čeprav se je zgodovina prevajanja slovenskega romana pričela s prevodom Chateaubriandove *Atale*, ki je nastal že sredi 19. stoletja, so se slovenski prevajalci francoskega romana začeli lotevati šele po prvi svetovni vojni, ko se je literarno prevajanje profesionaliziralo ter je pričela delati vrsta zelo plodnih in kompetentnih prevajalcev. Tako se je v 20. stoletju prevajanje razvilo in slovenskim bralcem ponudilo vedno bolj kakovostne prevode slavnih in manj slavnih francoskih romanov.

V naslednjih poglavjih bomo obravnavali nekaj prevodov sodobnih pripovednih del. Tako se bomo izognili prevajanju časovno (zelo) oddaljenih del, ki so napisana v časovno zaznamovanem jeziku. Ta problematika bi si namreč zaslužila posebno poglavje oz. knjigo. Najprej se bomo posvetili celotnemu opusu manj pogosto obravnavane pisateljice začetka 20. stoletja (Colette), potem zbirki kratke proze iz leta 1938, ki morda malo protislavno velja za pionirsko delo »novega romana« (*Tropismes* avtorice Nathalie Sarraute), in na koncu konkretnemu stilemu v štirih sodobnih romanih (Michela Houellebecq in Andreïa Makina).

Pri pripovedni prozi je prvobitna prevajalčeva naloga zmeraj ista: določiti posebnosti pripovedovalčevega »glasu« oz. sloga in se spraševati, kako bi bil slišati ta »glas« v ciljnem jeziku. Nevarnost prevajanja pripovedne proze je namreč v tem, da se utegne avtorjev oz. pripovedovalčev glas tako »zgladiti«, da se ne bo več razlikoval od Barthesove »ničte stopnje pisanja«, ali – še slabše –, da bo nosil posebnosti prevajalčevega osebnega sloga (zlasti če je prevajalec sam pisatelj, kar v zgodovini slovenskega prevajanja ni redko). Prevajalec bi torej moral najprej opraviti nekakšno stilistično študijo pripovednega dela, ki ga namerava prevesti, da bi lažje izoblikoval koherentno prevajalsko strategijo oz. dosledno obravnavo poglavitnih slogovnih posebnosti oz. stilemov. Prav tako mora prevodoslovec oceniti to koherentnost, obravnavati morebitne pomenske odmike kot nerelevantne, kadar ne vplivajo na celoto, in – obratno – izpostaviti tiste, ki na celoto vplivajo. Pri tem

se mora posvetiti predvsem enemu vprašanju: Ali bi se Colette, Nathalie Sarraute, Houellebecq in Makine izrazili tako, če bi bila slovenščina njihov materni jezik? Tega načela sem se držala pri analizah prevodov, ki so predmet tega prvega dela.

1 **Prepričljivost Radojke Vrančič pri prevajanju francoske »meščanske« proze začetka 20. stoletja – primer Colette**

»Poleg nešteti hvaležnih občudovalcev so se našli tudi kritiki, ki so Colette očitali, da je nemoralna. Res, nikdar ni hotela biti sodnica, nikdar ni slikala zlega s črnimi in dobrega s svetlimi barvami. Z enako prizadetostjo in razumevanjem se je sklanjala nad najbolj temne človeške strasti in nad najbolj nežne vzgibe čustva. Menila je, da ima vse, kar je živo, pravico, da raste in se razvija po svojih lastnih zakonih.«

Radojka Vrančič (1955)²

Kadar govorimo o prevajanju francoske proze v slovenščino, se ime Radojke Vrančič (1916–2009) pojavlja od petdesetih let vse do začetka 21. stoletja. Čeprav je najbolj znana zaradi prevoda celotnega Proustovega romanesknega ciklusa *À la recherche du temps perdu* (*Iskanje izgubljenega časa*), ki je nastal med letoma 1970 in 1997, je prevedla tudi druga velika dela, kot so *Les Liaisons dangereuses* (*Nevarna razmerja*, 1963) Pierra Choderlosa de Laclosa, dramo *Amphitryon 38* (*Amfitrion 38*, 1961) Jeana Giraudouxa in Rousseaujev roman *Julie ou La Nouvelle Héloïse* (*Julija ali Nova Heloiza*, 2008), ki ga je na tiskovni konferenci nedolgo pred smrtjo, v 93. letu starosti, slovenskim bralcem predstavila in priporočila.

Prevodoslovci so analizirali posamezne vidike v prevodih Proustovega opusa, ki bi lahko bili predmet samostojne prevodoslovne monografije.³ V članku o prevajanju Laclosovega sloga Katarina Marinčič občuduje, kako se prevajalka starejšega besedila loteva »brez manjvrednostnih kompleksov« ter ga prevaja v »izbrušeno in skrajno moderno slovenščino«. Pri tem sledi literarnozgodovinski perspektivi, po kateri »zreli, visoki fazi francoskega jezika ustreza zrela faza slovenščine« (Marinčič 2003, 85). Ta ugotovitev v veliki meri velja tudi za prevod Rousseaujevega romana iz istega obdobja *La Nouvelle Héloïse*.

2 Radojka Vrančič, »Ob smrti francoske pisateljice Colette«, *Naša žena*, 1955, 13.

3 Gl.: Vitez 1992 in 2003, Schlamberger Brezar 2003, Vaupot 2003, Perko 2003.

V tem poglavju se bomo posvetili prevajanju pomembne francoske pisateljice Colette, za katero se je Radojka Vrančič zanimala od začetkov prevajalske kariere v petdesetih letih do zadnjih let življenja.

1.1 Recepcija Colette v Sloveniji

Da bi bolje osvetlili vlogo Radojke Vrančič pri recepciji Colette in širjenju njenega opusa v Sloveniji, bomo orisali pisateljčino pot do slovenskega bralca.

1.1.1 Recepcija v času pisateljčinega življenja: bolj ženska kot pisateljica (1912–1953)

Colette je objavila že *Claudine* (1900–1903), *La Retraite sentimentale* (1907), *Les Vrilles de la vigne* (1908), *L'Ingénue libertine* (1909) in *La Vagabonde* (1910), ko je leta 1912 na Slovenskem izšel prvi članek z njeno omembo. Romanist Anton Debeljak, ki je študiral na Dunaju in na Sorboni, jo je v reviji *Slovenska žena* predstavil kot osrednjo pisateljico francoskega slovstva. V zvezi s Colette omeni sodelovanje zakoncev Willy, nato pa nekaj vrstic posveti *La Vagabonde*, romanu, ki se mu zdi »najmarkantnejši«: »Obsežno delo se bere tako gladko in neprisiljeno, da mu je treba iskati para v ženski slovstveni produkciji.«⁴ Tej prvi omembi je kmalu sledil še prvi slovenski prevod: *Narodni dnevnik* je leta 1924 (komaj dve leti po objavi francoskega izvirnika) objavil prvih šest poglavij *La Maison de Claudine*.⁵ Drugi slovenski prevod (in zadnji v času pisateljčinega življenja) je izšel leta 1926 v liberalnem dnevniku *Slovenski narod*.⁶ Gre za prvo novelo iz zbirke *La Femme cachée*, v kateri pisateljica ubeseduje kompleksne odnose med spoloma, zlasti med zakoncema.

Čeprav na Slovenskem ni izšlo veliko prevodov, pa to ne pomeni, da slovenski bralci niso brali francoske pisateljice. Iz ankete, ki jo je dnevnik *Jutro* leta 1929 opravil v dveh vodilnih ljubljanskih knjigarnah (Tiskovna zadruga in Kleinmayer & Bamberg), je razvidno, da so »romani pikantnega značaja«, med katerimi so tudi dela Colette, zelo brani, takoj za policijskimi romani in deli E. M. Remarquaa. Nekateri bralci so znali dovolj dobro francosko, tako da so lahko prebirali dela v izvirniku.⁷

4 Anton Debeljak, »Pregled glavnih zastopnic francoskega slovstva«, *Slovenska žena*, 1912, 82.

5 *Klavdijin dom*, *Narodni dnevnik*, 1924, št. 100, 6; št. 105, 6; št. 111, 6; št. 123, 6; št. 129, 6; št. 135, 7.

6 Colette, *Njeno drugo lice*, *Slovenski narod*, 1926, št. 239, 3.

7 »Zanimajmo se za usodo knjige«, *Jutro*, 1929, št. 269, 6.

Colette so občasno omenjali v slovenskem časopisju, ki se je bolj zanimalo za njeno življenje in uspehe kot za njeno delo. V očeh časopisja je Colette moderna ženska, koketa, ki se je podvrgla pomladitveni operaciji s transfuzijo krvi v dvajsetih letih,⁸ bila je tudi druga ženska, ki je prejela Legijo časti. Tisk je omenil njeno imenovanje za komandantko leta 1933⁹ ter njeno članstvo v žiriji za belgijsko literarno nagrado Aleksandra I.¹⁰ in članstvo v belgijski Kraljevi akademiji francoskega jezika in književnosti, kjer je leta 1935 nasledila Anno de Noailles, ki je umrla dve leti prej.¹¹ Veljala je za »pisateljico, ki nerada piše«,¹² a je bila tik pred smrtjo kot edina sodobna francoska pisateljica izvoljena za častno članico ameriškega National Institute of Arts and Letters.¹³ Slovenski tisk je veliko redkeje omenjal njeno delo, mimogrede je brez podrobnosti omenil uspeh njene knjigarne ter izzide *La Naissance d'un jour*,¹⁴ *La Seconde*,¹⁵ *La Chatte*¹⁶ in *La Chambre d'hôtel*.¹⁷ Šele leta 1933, ob njeni šestdesetletnici, je liberalno *Jutro* objavilo članek, ki ji je bil posvečen v celoti. Avtor, ki se spet bolj ukvarja z njenim življenjem kot z delom, zaključuje z mislijo: »Madame Colette preseneča za vsako ceno: če ne z novimi romani, pa z idejami za novo obliko ženskih klobukov. Niti šestdeset križev ni moglo ugnati njenega temperamenta.«¹⁸ Šele ob pisateljicini osemdesetletnici se je kritik Vasja Predan bolj posvetil njenemu delu in ugotovil, da bo Colette za vedno ostala velika stilistka svoje dobe.¹⁹ Ob tem velja poudariti, da najpomembnejše medvojne slovenske revije (*Ljubljanski zvon*, *Dom in svet* ter *Modra ptica*) Colette nikoli niso posvetile niti enega članka. V očeh sodelavcev, ki so se zelo zanimali za sodobne estetske tokove, je pisateljica verjetno veljala za preveč anahronistično.²⁰

8 »Pomlajevanje žensk«, *Slovenski narod*, 1924, št. 265, 4.

9 »Ženska-komenderka častne legije«, *Jutro*, 1933, št. 156, 6.

10 »Kulturni pregled«, *Jutro*, 1934, št. 129, 4.

11 »Kulturni pregled«, *Jutro*, 1935, št. 65, 5 in 1936, št. 90, 7.

12 »Pisateljica, ki nerada piše«, *Slovenski narod*, 1937, št. 273, 4 in »Na predavanju Henryja de Montherlanta«, *Jutro*, 1938, št. 18, 7.

13 »Kulturne vesti«, *Večer*, 1953, št. 112, 6.

14 »Iz francoske književnosti«, *Jutro*, 1928, št. 248, 11.

15 »Kulturni pregled«, *Jutro*, 1929, št. 141, 3.

16 »Iz francoske književnosti«, *Jutro*, 1933, št. 168, 4; »Razno«, *Modra Ptica*, 1935–1936, 64.

17 »Literatura v zasedeni Franciji«, *Jutro*, 1941, št. 11, 4; *Dom in svet*, 1941, 168.

18 »Madame Colette«, *Jutro*, 1933, št. 191, 4.

19 Vasja Predan, »Colette«, *Beseda*, 1953, 253; »Colette bo vedno ostala eden največjih stilistov svoje dobe«.

20 V obdobju 1930–1950 so veliko prevajali evropski socialni realizem in Hamsuna.

1.1.2 Pisateljčina smrt v slovenskem tisku: številni pohvalni odzivi in nekaj prevedenih odlomkov (1954–1959)

Leta 1954 so vse slovenske revije objavile vest o smrti Colette, kar je vplivalo tudi na prevodno slovstvo. V teh ugodnih okoliščinah sta pisateljčini občudovalki Radojka Vrančič in Zlata Pirnat, diplomantki francistike, slovenski javnosti omogočili boljše poznavanje njenega opusa. Prva je prevedla nekaj odlomkov (četrti in deveto novelo iz *La Femme cachée*)²¹ ter odlomka iz *La Maison de Claudine*,²² prispevala pa je tudi splošni članek o Colette.²³ Pirnatova je objavila prvi bolj poglobljeni razpravi o pisateljčinem opusu na filmu²⁴ ter o njenih ženskih likih.²⁵ Istega leta je izšla antologija sodobne francoske proze *Potovanje po veliki Garambaniji*, v kateri je Colette zastopana z *La Cire verte*, tretjo novelo iz *Képi* (1943), v prevodu Radojke Vrančič.²⁶ Konec petdesetih let se časopisje za Colette ni več zanimalo. Izjema je le gledališka adaptacija njenega kratkega romana *Gigi* (1944) na odru Slovenskega stalnega gledališča v Trstu leta 1959, ki jo je kritik *Slovenskega poročevalca* izjemno pohvalil.²⁷

1.1.3 Objavljanje literarnih del: pisateljčina zmaga (1960–2017)

V šestdesetih letih so v slovenščini izšli prvi pisateljčini romani. Leta 1960 je pisatelj Edvard Kocbek prevedel *La Vagabonde* (1910),²⁸ v naslednjih letih pa so sledili še prevodi *Chéri* (1920)²⁹ in *Blé en herbe* (1923).³⁰ Prevajalci so izbrali tri zrele romane s tipično pisateljčino motiviko: razočarana ženska v okolju music-halla, strast zrele ženske do mlajšega lepotca ter prve mladostniške ljubezni. Le Kocbek je svoj prevod *Potepinke* pospremil z opisom pisateljice in poudaril njen pomen v francoski književnosti:

21 *Roka (La Main)*. Prev. Radojka Vrančič. *Naši razgledi*, 1954, št. 21, 10–11; *Druga žena (L'Autre femme)*. *Naša žena*, 1955, 81.

22 »Moja mati in župnik« (»Ma mère et le curé«). Prev. Radojka Vrančič. *Naši razgledi*, 1954, št. 21, 10; »Tutika« (»La Toutouque«). Prev. Radojka Vrančič. *Naša žena*, 1955, 13–14.

23 »Ob smrti francoske pisateljice Colette«, *Naša žena*, 1955, 13.

24 »Colettino literarno delo in film«, *Naši razgledi*, 1954, št. 5, 20–21; »Ženski liki v Colettinih delih«, *Naši razgledi*, št. 20, 18–19.

25 »Ženski liki v Colettinih delih«, *Naši razgledi*, št. 20, 18–19.

26 *Zeleni pečatni vosek*. V: Boris Grabnar [ur.]: *Potovanje po veliki Garambaniji*, 1954.

27 »Tri premiere v tržaškem SNG«. *Slovenski poročevalec*, 1959, št. 49, 6.

28 *Potepinka*. Prev. Edvard Kocbek. Ljubljana: Prešernova družba, 1960.

29 *Lepotec Chéri*. Prev. Silvester Škerl. Ljubljana: DZS, zbirka Kiosk, 1961.

30 *Zeleno žito*. Prev. Asta Znidarčič. Ljubljana: Mladinska knjiga, zbirka Školjka, 1962.

Za razliko od francoskih pisateljev, ki objektivno opisujejo življenje, se Colette nanaša le na svoje osebno izkustvo in čute. [...] Colette zanimajo zgolj odnosi, kakor jih imajo človeška bitja med seboj in do pojavov vsakdanjega. Njene zgodbe niso veličastne niti psihološko bogate, zato pa so preproste, naravne in prepričljive. Prepaja jih žlahtna stoičnost, resignacija z velikimi očmi, ki se nikoli ne nehajo čuditi neizrekljivemu v življenju in skrivnostnemu v naravi.³¹

Kocbek je poudaril tudi pisateljico izvornost v odnosu do drugih pisateljev iste dobe (zlasti eksistencialistov). Ob izidu *Potepinke* je Rapa Šuklje objavila obsežen članek v reviji *Naša žena*. V istem času je *Primorski dnevnik* objavil prevod prve novele z živalsko tematiko *L'Ours et la vieille dame* (dvainvajsete iz zbirke *La Paix chez les bêtes*, 1916).³² Gre za edino slovenitev po »La Toutouque«, besedilu, ki je bilo zaradi živalske tematike pisateljici zelo blizu.

V zgodnjih šestdesetih letih sta izšla še dva odlomka, in sicer »Ma mère et le curé«³³ (dvainvajseto poglavje *La Maison de Claudine*) in *L'enfant prodige*³⁴ (zadnja novela iz tretjega dela zbirke *L'Envers du music-hall*). Med letoma 1969 in 1972 pa sta v ženskih revijah izšla prevoda pisateljicega klasičnega dela *Gigi*.³⁵

Širša publika je Colette spoznala, ko je poleti 1981 prvi program Televizije Ljubljana med 4. in 25. avgustom predvajal serijo *Claudine*. V časopisu *Delo* je publicistka in prevajalka Djurdja Flere razmišljala o pisateljicini usodi v Sloveniji in ugotovila, da »Colette pri nas nima sreče«. Obžalovala je, da je med petimi prevodi Radojke Vrančič samo *La Cire verte* izšel v knjižni obliki in da se noben od slovenskih prevajalcev njenih romanov ni zadosti posvetil njenemu delu. Neuspeh pisateljicinih del v Sloveniji je publicistka razložila z njihovo neskladnostjo z okusom bralcev v času, ko bi

31 Edvard Kocbek, »Nekaj podatkov o pisateljici«. V: Colette, *Potepinka*. Ljubljana: Prešernova družba, 1960.

32 »Medved in stara dama«. Prev. Jasna Kosmina. *Primorski dnevnik*, 1960, št. 309 (ponatis: *Obzornik*, 1965).

33 »Moja mati in župnik«. Prev. Jasna Kosmina. *Obzornik*, 1963, št. 8, 584–586.

34 *Čudežni otrok*. Prev. Asta Znidarčič. *Otrok in družina*, 1964, št. 8, 213–214.

35 *Gigi*, neznan prevajalec. *Elle-Ona*, 1969, št. 8, 60–66 in št. 9, 36–41, 64; *Žiži*. Prev. Mihaela Šarič, *Naša žena*, 1972, št. 11, 36–42, št. 12, 60–64; 1973, št. 1, 40–41.

lahko prevodi Radojke Vrančič dosegli široko občinstvo.³⁶ Zdaj so se časi spremenili, »[...] je naš čas zrel za to, da bi se odprli njeni sončni življenjski radosti in zlati modrosti«,³⁷ čeprav se Colettina smola v Sloveniji nadaljuje ob prikazovanju Claudine, saj mediji junakinjo te slabe serije povezujejo s pisateljico.

Leta 1991 je Mladinska knjiga v zbirki Sledi, posvečeni avtobiografskim spisom, izdala knjigo *Claudinin dom (La Maison de Claudine)* v prevodu Radojke Vrančič, ki je napisala tudi uvod in opombe.

Šele v 21. stoletju sta izšli dve novi deli. Založba ŠKUC je v prevodu Nataše Velikonja leta 2008 izdala *Čisto in nečisto (Le Pur et l'Impur)*. Ker je založba zelo aktivna v boju zoper homofobijo in za večjo prepoznavnost del, povezanih s homoseksualno motiviko, ni presenetljivo, da je izdala to Colettino delo, ki zagotovo sodi v zbirko.³⁸ Leta 2016 je Hiša poezije posthumno izdala delo *Svitanje (La Naissance de jour)* v prevodu Radojke Vrančič, ki je že naslednje leto doživelo ponatis.

Colette je v Sloveniji še danes slabo poznana. Prevodi v knjižni izdaji – edini, do katerih imajo bralci dostop – niso številni in predstavljajo le približno tretjino celotnega pisateljčinega opusa. Francoska pisateljica je v času življenja zbudila bolj kot ne anekdotično zanimanje.

Radojka Vrančič je prevedla kar nekaj Colettinih odlomkov in celotno *La Maison de Claudine*, Zlata Pirnat in Djurdja Flere pa sta s članki v vplivni kulturni reviji *Naši razgledi* in v dnevniku *Delo* poudarili literarni pomen pisateljčinega dela. Večina člankov in prevodov po letu 1954 je izšla v ženskih revijah *Naša žena* ter *Otrok in družina*, kar pomeni, da Colette ni veljala za francoskega klasika.

36 *Ibid.*, 4. »Njeno idejno-tematsko orientiranost smo površno zabeležili kot shematično sentimentalnost meščanske ideologije in njen slog kot zadnje ostanke preživelega esteticizma.«

37 *Ibid.*

38 Četudi slovenskim bralcem omogoča dostop do vsebine Colettinega romana, je njegov prevod žal nenatančen in poln napačnih interpretacij. Nič skupnega nima s prevodi Radojke Vrančič, ki je lahko kot odlična poznavalka francoskega jezika besedilo slovenskemu jeziku prilagajala, ne da bi prenehala biti popolnoma zvesta izvorniku.

1.2 Radojka Vrančič in *La Maison de Claudine*

La Maison de Claudine (1922) je delo, ki je prevajalce najbolj zanimalo. Kot smo že navedli, je šest prvih poglavij izšlo že leta 1924, dvaindvajseto poglavje »Ma mère et le curé« pa kar dvakrat: leta 1954³⁹ in 1963;⁴⁰ osemnajsto poglavje (»Toutouque«) je bilo objavljeno ob pisateljicini smrti.⁴¹ Šele leta 1991 je besedilo izšlo v celoti v prevodu Radojke Vrančič.⁴² Iz pogovora s prevajalko je avtorica teh vrstic izvedela, da ji je bila Colette zelo blizu, posebej *La Maison de Claudine*. Kar tri desetletja je prevajalka razmišljala o prevodu tega dela, ki ga je lahko slovenskim bralcem predstavila šele v svoji zreli dobi. Iz primerjave celotnega besedila s prejšnjimi prevodi je razvidno, da je prevod Radojke Vrančič najboljši.

1.2.1 Prevod Radojke Vrančič: zvestoba pisateljicinemu besedišču in podobju

Presenetljiva je zlasti prevajalkina semantična natančnost, saj je v primerjavi z manj natančnim prevodom iz leta 1924 ohranila vso originalnost besedila Colette.

Semantična natančnost

V prevodu iz leta 1924 je nekaj besednih zvez banaliziranih: sintagma »le son affreux« (*La Maison de Claudine*, 15) je prevedena kot »neprijetni zvok«, Radojka Vrančič pa se je odločila za »grozni resk« (*Claudinin dom*, 16), kar je bolj skladno s francoskim izvirnikom. Nadalje je prvi prevajalec pojem »malaise« (*La Maison de Claudine*, 17) poslovenil kot »tesnoba«, medtem ko se je prevajalka leta 1991 odločila za »neprijeten vtis« (*Claudinin dom*, 18). Na koncu tega tretjega poglavja je »la férocité de l'amour« (*La Maison de Claudine*, 18) leta 1924 prevedena kot »kruta ljubosumnost«, leta 1991 pa kot »divjost ljubezni« (*Claudinin dom*, 19).

39 »Moja mati in župnik«. Prev. Radojka Vrančič. *Nasi razgledi*, 1954, št. 21, 10.

40 »Moja mati in župnik«. Prev. Jasna Kosmina, *Obzornik*, 1963, 584–586. V knjigi: »Moja mati in župnik«.

41 »Tutika«. Prev. Radojka Vrančič. *Naša žena*, 1955, 13.

42 V knjigi: *Claudinin dom*.

V netočnem prvem prevodu je občasno očitna semantična izguba, ki zadeva celotno poved. V stavku: »Elle tourne en marchant sa figure à bandeaux qui porte, chagrine, ses cinquante-cinq ans, et trente lorsqu'elle est gaie« francoski bralec brez dvoumnosti razume, da ima Sido petinpetdeset let, kar omogoča svojilni pridevnik »ses«. V prevodu iz leta 1924 se to izgubi (kot tudi »bandeaux«): »Že na poti je okrenila lice, ki je kazalo petinpetdeset let, če je bilo tožno, in trideset če se je razvedrilo in se veselilo« (*Klavdijin dom*, n° 111). V prevodu Radojke Vrančič je vsaka podrobnost skrbno prevedena: »Mati se ne ustavi, le ozre se, da vidim pod gladkimi na prečo počesanimi lasmi njen obraz, ki kaže, kadar je čemerna, vseh njenih petinpetdeset let, kadar je vesela, pa samo trideset« (*Claudinin dom*, 16). Nadalje lahko beremo: »Marie Tricotet, qui est pourtant née le même jour que moi, s'amuse encore à percer des vessies de porc ou de veau non vidées, qu'elle presse sous le pied [...]« (*La Maison de Claudine*, 15). Otroškost dekliča, ki jo poudarja nasprotje med njenimi leti in igro, v prvem prevodu ni očitna: »Na vrtu se nahaja Marija Tricotet, moja vrstnica, rojena istega dne kot jaz in se zabava ; na tla pritiska z nogo še neizpraznjeni mehur goveda ali prašiča in ga zabode z iglo [...]« (*Klavdijin dom*, n° 111). Prevod iz leta 1991 pa ta kontrast podčrtuje: »Marija Tricotet, ki je vendar rojena istega dne kot jaz, se na vrtu mesnice še zmerom zabava s tem, da z iglo predira še ne izpraznjene svinjske in telečje mehurje in jih potem stiska z nogo [...]« (*Claudinin dom*, 16).

Izbira napačnih pomenov v prvem prevodu ni redka. Beseda »patois« je prevedena kot »prostaška govorica« (*Klavdijin dom*, n° 123), kar bi moralo biti poslovenjeno kot »narečne besede« (*Claudinin dom*, 20).

Podobno lahko ugotovimo, če primerjamo odlomek »Ma mère et le curé« iz leta 1963 s poglavjem v integralni verziji iz leta 1991. V prevodu Jasne Kosmina najdemo številne netočnosti, ki izvirajo iz preveč svobodnih rešitev ali nerazumevanja izvirnika. Kosminova je dve repliki Sido (»Plaisanter n'est pas répondre.« / »Quand tu lèveras les bras au ciel!«, *La Maison de Claudine*, 104) prevedla takole: »To ni noben odgovor!« / »Čas je, da bi se oglasil tudi ti!« (»Moja mati in župnik«, 584); Radojka Vrančič je veliko bližje izvirniku: »Šala ni odgovor.« / »Kar krili z rokami!« (*Claudinin dom*, 106).

Vsaj v enem primeru sta obe prevajalki nekoliko spremenili pomen izvirnika. V stavku »Il darde sur ses enfants un œil de tortionnaire« je prva prevajalka uporabila pojem »gromovnik«, Vrančičeva pa »inkvizitor«, ustrežnejši izraz bi bil mučitelj. Nobena od njiju pa ni v četrtem poglavju (»La petite«) ohranila slovnične napake, ki jo je izreklo dekletce (»Moi quante je serai grande«, *La Maison de Claudine*, 21).

V nadaljevanju je ena od replik pri Kosminovi prevedena bolj natančno:

»Je vous compte le tout pour une oraison« (*La Maison de Claudine*, 106).

»To vam štejem za eno molitev« (»Moja mati in župnik«, 585).

»Vse to vam štejem za molitev« (*Claudinin dom*, 105).

V nasprotju s Kosminovo se Radojka Vrančič ni odločila za števeni pridevnik, kar malo izkrivlja župnikovo repliko oz. njegov izračun molitev.⁴³

Zvestoba metaforiki

Jezik pisateljice Colette je zelo bogat z metaforiko, V nasprotju z Radojko Vrančič pa je prva prevajalka metaforiko izničila in s tem besedilo banalizirala:

»La maison était grande, coiffée d'un grenier haut« (*La Maison de Claudine*, 5).

»Hiša je bila velika, pokrita z visoko streho« (*Klavdijin dom*; dobesedno: »couverte d'un haut toit«).

»Hiša je bila velika in na temenu ji je čepelo še visoko podstrešje« (*Claudinin dom*, 5).

»<J>e n'ai jamais connu cette grille que tordue, arrachée au ciment de son mur, emportée et brandie en l'air par les bras invincibles d'une glycine centenaire ...« (*La Maison de Claudine*, 5).

»<N>isem <je> poznala drugačne, kot zveržene, iztrgane iz zidnega cementa in dvignjene v zračni lok po neodoljivi sili močnega vejevja stoletne glicinije« (*Klavdijin dom*).

43 Tu gre morda za hiperkorekturo ali neposrečen lektorski popravek, saj je števeni pridevnik po obliki enak pogovornemu nedoločnemu členu, katerega uporaba se v knjižnih besedilih ne priporoča.

»<K>ar pomnim, je bila ograja skrivljena, izravana iz betonskega zidca in privzdignjena v zrak, kamor so jo zavihtele neukrotljive roke stoletne glicinije« (*Claudinin dom*, 5).

Medtem ko je Radojka Vrančič ohranila personifikacijo, ki iz stoletne glicinije ustvarja človeško bitje, prevod iz leta 1924 govori le o sili vejevja. »l'épluchage intime« (*La Maison de Claudine*, 104), metafora za spoved, se v prevodu iz leta 1963 pojavlja kot »duševna kopel« (»Moja mati in župnik«, 584). Pri Radojki Vrančič (»brezplodno razmotrivanje o svoji notranjosti«, *Claudinin dom*, 106) pa je dodan še pridevnik »brezploden«.

1.2.2 Prepričljive rešitve za poglobitve težavne značilnosti francoskega besedila

V *La Maison de Claudine* najdemo kar nekaj izzivov za prevajalce, zlasti številna lastna imena in nadimke ter obilo frazemov, ki izhajajo iz mrtvih metafor.

Prevajanje imen in vzdevkov

Prevod iz leta 1924 ohranja izvirna imena in nadimke z nekaterimi težko razločljivimi ortografskimi spremembami. Prevajalec ni iskal slovenske ustreznice za Minet-Chéri (orthographié »Minet-Chèrie«), »L'Infame-Patasson« in »Bel-Gazou« (orthographié »Bel-Gazon«). Radojka Vrančič je prvi dve prevedla s slovenskima sintagmama: »Mucek zlati« in »Štor štorasti«. Zaradi narečnosti pa je ohranila »Bel Gazou«, ki ga je dopolnila s svojo iznajdbo (»Žvrgolinšek«).

V obeh prevodih so poslovenjene tudi ulice, kar besedilo odmika od francoskega kulturnega konteksta. Medtem ko se v prevodu iz leta 1924 namesto »rue de la Roche« pojavlja »Delaroška ulica«, je pri Vrančičevi »Skalna ulica«. V prvem prevodu so poslovenjena imena (»Jardin-du-Haut« in le »Jardin-du-Bas«): »Zgornji Vrt« in »Spodnji Vrt«, nato pa združena v »zgornji in spodnji vrt«.

Prevajanje slikovitih idiomatičnih besednih zvez in pregovorov

Čeprav gre za leksikalizirano metaforiko, je treba frazeme prevajati s slovenskimi ustreznici, nikakor pa dobesedno, saj lahko pride do popolnega nerazumevanja. V nasprotju s prvim prevajalcem, ki je frazeme slovenil ne- navadno, je Vrančičeva iskala slovenska rekla. Prevajalec iz leta 1924 je izraz »Cochon qui s'en dédit!« (*La Maison de Claudine*, 20) prevedel dobesedno: »Svinjar, kdor se skesa!« (*Klavdijin dom*); Radojka Vrančič pa z ustrežno frazo: »Udari, da bo držalo« (*Claudinin dom*, 21).

V drugem primeru je očitno, da prvi prevajalec fraze »faute de mieux« ni razumel:

»[Il] agrippe, faute de mieux, l'Office de Publicité d'avant-hier [...]« (*La Maison de Claudine*, 16).

»[Z]agleda, hvala Bogu, predvčerajšnji Office de Publicité [...]« (*Klavdijin dom*; dobesedno: »Dieu merci«).

»[P]ograbi, ker ni boljšega, predvčerajšnji Office de Publicité [...]« (*Claudinin dom*, 17).

Prav tako je v prvem prevodu izraz »courir le guilledou« (*La Maison de Claudine*, 18) postal »gleda za 'polizanci'« (*Klavdinin dom*); šele v prevodu iz leta 1991 je ohranil svoj pravi pomen: »se 'rada potika'« (*Claudinin dom*, 19).

Kakor vidimo v njenih prevedkih, sta v enem primeru oba prevajalca francoski banalni izraz napačno razumela:

»Le voici hérissé, la barbe en bataille« (*La Maison de Claudine*, 17).

»Glej ga, nataknen je in brki so mu bojeviti« (*Klavdijin dom*).

»Ves naježen je in brada mu štrli prav bojevito« (*Claudinin dom*, 18).

Zaradi konteksta sta oba prevajalca mrtvo metaforo razumela kot živo in jo zato prevedla preveč dobesedno.

Prevod *Claudininega doma* je torej bolj natančen kot prejšnji prevodi in ponuja veliko ustreznih prevajalskih rešitev. Prevod izkazuje prevajalkino odlično poznavanje francoskega izvirnika.

Hiša poezije je leta 2016 posthumno objavila njen prevod *La Naissance du jour* (*Svitanje*), ki je že naslednje leto doživel ponatis. Prevod dela, v

katerem se starajoča pripovedovalka hote odpove mlademu ljubimcu, izkazuje veliko lahkotnost, s katero se je prevajalka lotevala dolgih francoskih stavkov, ki v slovenščini, skladijsko zelo drugačni od francoščine, tečejo zelo elegantno.⁴⁴ Takšno virtuoznost lahko ustvari le odlična poznavalka obeh jezikov.

44 V drobcih materinih (polizmišljenih) pisem, ki jih pripovedovalka na novo bere skozi ves roman, najdemo nekaj pomenskih odstopanj med prevodom in izvirnikom, ki nekoliko blažijo Sidino muhasto in močno osebnost. Tako na primer beremo: »je suis saisie d'une admiration qui en quelque sorte me désolé« (584) / »me prevzame občudovanje, ki me nekako pretrese« (Colette 2017, 24); tu pripovedovalkina mama govori o (res presenetljivi) žalosti, ki jo v njej vzbuja lepota deklic, občutek, ki ni prisoten v izbranem slovenskem glagolu »pretresti«. Podobno, kasneje v zgodbi, »[N]e te fais pas tant de soucis pour ma prétendue artério-sclérose« (593) / »Nikar naj te tako ne skrbi zaradi moje tako imenovane arterioskleroze« (Colette 2017, 33); v izvirniku Sido jasno namiguje, da ne verjame v pravilnost diagnoze, ki so jo postavili zdravniki, zato bi bilo bolje izbrati slovenski pridevnik »dommnevna« namesto pridevniške zveze »tako imenovane«.

2 Skladenjski in pomenski zapleti pri prevajanju *Tropizmov* Nathalie Sarraute v slovenščino

Nathalie Sarraute je hkrati predhodnica in soustanoviteljica francoskega »novega romana«. Enako kot mlajši pisatelj Alain Robbe-Grillet se je oddaljila od tradicije francoskega romana, katerega estetika se je od začetka 19. stoletja bolj ali manj ustalila, in predlagala novo, za tedanje bralce precej begajočo obliko romanopisja.

Zakaj bi roman potreboval fabulo in opredeljene literarne osebe? Ali ni vse splošno sprejete kanone druga svetovna vojna postavila pod vprašaj? Ali moderni roman ne teži k »romanom o ničemer, skoraj brez poglobitve teme, očiščenim literarnih oseb, zgodb in vseh starih rekvizitov, reduciranim na čisti gib, ki jih približuje abstraktni umetnosti« (Sarraute 1996, 1640),⁴⁵ k romanu, o katerem je že sredi 19. stoletja sanjal Gustave Flaubert?⁴⁶

Zbirka črtic *Tropismes* (1938) je prvi poskus v to smer. Z besedo »tropisme« oz. »tropizem«, ki si jo je izposodila od biologov,⁴⁷ označuje izredno drobne čustvene enote, »gibe na robu zavesti, ki odražajo odmikanje ali privlačenje«. ⁴⁸ Ta pojem avtorica podrobneje definira takole:

»Ta besedila je v celoti sestavilo in sprožilo notranje gibanje, za katero se mi je zdelo, da ga jezik še ni prevzel, da še ni bilo predmet izključne pozornosti nobenega pisatelja. Šlo je za vrste gibanja, ki jih je bilo težko zaznati, opredeliti, ker niso spadale v nobeno psihološko kategorijo. Nisem vedela, za kaj gre. To so bili gibi, ki so potiskali jezik, iz katerega je nastajal ritem skladbe, in sestavljali majhne dramske akcije. Poimenovanje literarnih oseb je bilo povsem nepotrebno. Prav tako odveč je bilo določanje kronološkega časa.«⁴⁹

45 »Livres sur rien, presque sans sujet, débarrassés des personnages, des intrigues et de tous les vieux accessoires, réduits à un pur mouvement qui les rapproche d'un art abstrait, n'est-ce pas là ce vers quoi tend le roman moderne ?«

46 Pismo Louise Colet, [16. januar 1852] (2002, 156).

47 SSKJ ta pojem definira kot »pojavi, da rastline in nekatere pritrjene nižje živali rastejo, se obračajo v smeri, iz katere prihaja dražljaj, ali stran od nje«.

48 Izjavo Nathalie Sarraute citiramo po: Clayton – Alazet 1990, 10; »des mouvements de recul ou d'attrait [...] situés à la limite de la conscience«.

49 Transkripcija avtoričine spremne besede k zvočni verziji knjige, ki jo je za založbo Antoinette Fouque (Sarraute 2016) pripravila v sodelovanju z igralkama Madeleine Renaud in Isabelle Huppert. »Ces textes étaient entièrement construits et propulsés par un mouvement intérieur qui ne

Ti »gibi« ali premiki, ki jih lahko povzročajo različni zunanji dejavniki (od zvokov do predmetov ali barv), so enako majhni, težko oprijemljivi in začasni kot Proustova magdalenica, tako da se Sarrautova v svojih delih ukvarja z neke vrste mikrobiologijo čustev in občutkov.

Po avtoričini kasnejši oceni je zbirka *Tropismes*, ki jo je začela pisati že leta 1932 (Sarraute 2016), temelj celotnega kasnejšega literarnega opusa: »Moja prva knjiga je vsebovala v kali vse, kar v naslednjih delih nisem nehala razvijati. Tropizmi so bili še naprej živa snov vseh mojih knjig.«⁵⁰ V njej najdemo 24 črtic,⁵¹ ki ubesedujejo različne življenjske situacije, občutke in značaje, in to brez fabule, z brezimnimi literarnimi osebami. Pomen se izoblikuje v gosti megli implicitnega in dvoumnega, skozi aluzije in konotacije, kar je samo po sebi trd oreh za prevajalca, saj ima na razpolago drugačna jezikovna sredstva.

V nadaljevanju bomo preučili tri posebno težavna vprašanja: prevajanje osebnih zaimkov, narativiziranega govora in konotiranega besedišča.

2.1 Prevajanje osebnih zaimkov

Kakor smo že napisali, so jasno poimenovane literarne osebe zamenjali osebni zaimki. Zato je medsebojno razmerje v resnici soočanje med dvema osebnima zaimkoma, med »elle« in »ils«, med »ils« in »on« itd. Vsi zaimki so anonimni, a skoraj vsi so določeni vsaj po spolu in številu. Izjema je pogosto zastopan »on«, nedoločeni osebni zaimek, skrivnostna entiteta, ki jo mora glede na kontekst identificirati bralec sam.

me paraissait pas encore avoir été pris dans du langage, avoir été encore l'objet d'une attention exclusive d'un écrivain. C'étaient des sortes de mouvements difficiles à déceler, à définir, parce qu'il n'entraît dans aucune catégorie psychologique. Je ne savais pas ce que c'était. C'était des mouvements qui poussaient le langage qui donnaient naissance au rythme du morceau et des mouvements qui constituaient de petites actions dramatiques. Ils se passaient tout à fait de personnage nommé. Ils se passaient de temps chronologique.»

50 »Mon premier livre contenait en germe tout ce que, dans mes ouvrages suivants, je n'ai cessé de développer. Les tropismes ont continué d'être la substance vivante de tous mes livres« (Sarraute 1996, 1554).

51 Nathalie Sarraute ni določila literarne zvrsti, v katero spadajo besedila. Sama pravi (Sarraute, 2016): »bila so, se mi zdi, zunaj vseh literarnih kategorij, sploh nisem vedela, kaj je to« (»ils étaient, me semble-t-il, en dehors de toutes les catégories littéraires, je ne savais pas moi-même ce que c'était«). Tu uporabljamo slovenski termin »črtica«, ki tako obliki kot sestavi teh besedil povsem ustreza, a v francoščini nima ustreznice.

2.1.1 Zaimek »on«

Po definiciji ima zaimek *on* »vrednost nedoločnega zaimka, ki se nanaša na človeka ali skupino ljudi take ali drugačne velikosti, ki je govornik ne more ali noče natančneje identificirati. [...] Zaradi te nedoločenosti lahko deluje kot nadomestilo za vse druge osebne zaimke, tako da referenta pahne v anonimnost« (Riegel 1994, 197).⁵²

V slovenščini podobnega zaimka nimamo, a nedoločenost lahko izražamo bodisi s pomočjo nedoločnega zaimka »nekdo« bodisi z uporabo tretje osebe množine ali druge osebe ednine. Za to drugo rešitev se je prevajalka odločila največkrat, zato si podrobneje oglejmo dva primera:

»Étendu dans l'herbe sous le soleil torride, on reste sans bouger, on épie, on attend« (Sarraute 1996, 8).

»Obležiš v travi pod žgočim soncem, ne ganeš se, prisluškuješ, čakaš« (Sarraute – Moder Saje, 1996, 18).

»Quand on vivait près d'elle, on était prisonnier des choses, esclaves rampant chargé d'elles, lourd et triste, continuellement guetté, traqué par elles« (Sarraute 1996, 10–11).

»Če si živel v njeni bližini, si bil ujetnik reči, plazeč se suženj, otovorjen z njimi, neroden in nesrečen, ves čas na preži, ker so te stalno preganjale« (Sarraute – Moder Saje 1996, 21).

Rešitev je pomensko ustrezna, saj jo bodo slovenski bralci tolmačili kot nedoločno obliko. Vendar ni povsem enakovredna nedoločnemu osebnemu zaimku; implicitno namreč predpostavlja povezavo med pisateljico in bralcem, saj v ozadju deluje kot pisateljčin nagovor bralcu.

2.1.2 Množina in dvojina

Nathalie Sarraute piše o drobnih premikih v zavesti določenih kategorij ljudi v različnih življenjskih situacijah. V tem primeru uporablja osebni zaimek množine (»ils« ali »elles«), ki se v francoščini nanaša na dva posameznika ali več ljudi.

⁵² »Sa valeur de base est [...] celle d'un pronom indéfini renvoyant à une personne ou à un ensemble de personnes d'extension variable, que le locuteur ne peut ou ne veut pas identifier de façon plus précise. [...] Cette indétermination le rend apte à fonctionner comme substitut de tous les autres pronoms personnels en rejetant leur référent dans l'anonymat«.

V deseti črtici na primer opisuje srečanje dveh ali več žensk v čajnici. Črtica je napisana v imperfektu, gre torej za pogosto, morda celo vsakodnevno navado. Ni pomembno, ali gre za dve prijateljici ali skupino gospodinj. Dvoumnosti, ki je tukaj dobrodošla, v slovenskem prevodu ne bomo mogli ohraniti. Prevajalka mora namreč izbrati med dvojino in množino. Odločila se je za slednjo, ki se ji je najbrž zdela manj precizna kot dvojina. Enako je pri tretji, četrti, trinajsti in dvajseti črtici. V slednji je verjetnost, da sta ženski le dve, precej velika, a kljub temu premalo jasno izražena, da bi prevajalka dvoumnost dokončno prekinila z uporabo dvojine, kar pa je naredila v šestnajsti črtici, saj je v tem primeru iz konteksta razvidno, da gre za starejši par, torej za dve literarni osebi.

2.2 Usklajevanje časov v pripovedi v pretekliku

Kakor je povedala že avtorica, je preteklik (imperfekt), v katerem so napisane črtice zbirke *Tropismes*, v resnici brez časovne vrednosti (Sarraute 2016).⁵³ Izraža nedoločen časovni izsek, med katerim bi lahko prišlo do izrednega dogodka, v resnici pa je ta že prisoten v zavesti literarne osebe, a se na koncu nič ne zgodi. Ovire – družbene konvencije, strah ipd. – ga zatrejo v kali. V tem nedoločenem času so stvari nejasne, dvoumne, komaj nad gladino človeške zavesti, a kot bomo videli, se ta nejasnost v slovenskem prevodu iz skladenjskih razlogov včasih ne more ohraniti.

2.2.1 Kontrastivna predstavitev skladenjskih značilnosti pripovedi v pretekliku v francoskem in slovenskem jeziku

V pripovedi je na splošno tako imenovani »poglavitni« čas, rdeča nit, ki označuje trenutek »0« zgodbe, trenutek, ko se odvijajo dejanja. Ta čas je lahko sedanjost, pa tudi preteklost. V slednjem primeru bo glavni čas preteklik v kombinaciji s predpreteklikom (za pretekle dogodke glede na poglavitni čas pripovedi) in pogojnikom (za prihodnje dogodke glede na poglavitni čas pripovedi):

Ils étaient allongés (imperfekt, poglavitni čas pripovedi) *dans l'herbe. Ils avaient bien déjeuné* (plusquamperfekt). *Plus tard, ils iraient se baigner* (pogojnik).

53 »Besedila so bila napisana v sedanjiku ali imperfektu, ki je bil v resnici sedanjik« (»Ils étaient écrits au présent ou à un imparfait qui était un présent«).

V slovenščini bi se enaka pripoved glasila takole:

Ležali so na travniku (preteklik). Za kosilo so se dobro najedli (preteklik). Pozneje se bodo šli kopat (prihodnjik).

Enako velja v polpremем govoru:

Elle se lamentait (imperfekt). Elle avait travaillé (plusquamperfekt) comme une folle toute l'année, mais elle ne pourrait pas (pogojnik) se payer des vacances.

Tarnala je (preteklik). Vse leto je delala (preteklik) kot črna živina, a si kljub temu ne bo mogla (prihodnjik) privoščiti počitnic.

Čase odvisnih stavkov je treba na enak način uskladiti s časom glavnega stavka:

Il savait (preteklik) que le père de Pierre était (preteklik) médecin.

Ta stavek je v resnici dvoumen, saj ne vemo, ali je Petrov oče še zdravnik ali ne. Ta dvoumnost je v slovenščini nedopustna, prevajalec bo moral izbrati med naslednjima možnostma:

Vedel je, da je Petrov oče zdravnik (*še danes dela v bolnišnici*).

Vedel je, da je bil Petrov oče zdravnik (*ni več, ker je pred leti umrl*).

Enako dvoumnost najdemo v naslednjem primeru:

Il savait qu'il lui faudrait une voiture s'il voulait aller à la mer.

Tu ne vemo, ali osebek samo razmišlja o hipotetični vožnji ali bo načrt kmalu uresničil. Torej ne moremo izbrati med naslednjima slovenskima prevodoma:

Vedel je, da bi potreboval avto, če bi želel iti na morje.

Vedel je, da bo potreboval avto, če bo želel iti na morje.

Dodajmo še, da se ta dvoumnost pojavi samo, kadar je pglavitni glagol pripovedi v pretekliku.

2.2.2 Posledice za prevajanje Tropizmov v slovenščino

Zaradi že omenjene dvoumnosti usklajevanje časov povzroča resne, včasih prav nerešljive težave. V primeru zbirke *Tropismes* ima prevajalec v resnici obratno težavo: dvoumnost je očitno zaželeno, a v slovenskem prevodu ne more ostati nepojasnjena.

Tako je v naslednjem odstavku (iz 14. črtice):

»[...] ils avançaient sur la pointe des pieds, en se retournant au moindre bruit, car ils savaient qu'il y avait partout des endroits mystérieux, des endroits dangereux qu'il ne fallait pas heurter [...] sinon, au plus léger contact, des clochettes, comme dans un conte d'Hoffmann, des milliers de clochettes à la note claire comme sa voix virginale – se mettraient en branle« (Sarraute 1996, 20).

»[...] hodili so po prstih, se obrnili ob najmanjšem šumu, ker so vedeli, da so povsod skrivnostni kotički, povsod nevarni kotički, kamor ne smejo stopiti, ne smejo zadeti obnje, ker bodo že ob najmanjšem dotiku zazvončkljali zvončki, kakor v Hoffmanovi pravljici, na tisoče zvončkov, z jasnim tonom, kakršen je njen deviški glas« (Sarraute – Moder Saje 1996, 43–44).

Literarne osebe se bojijo odziva ženske, a – kot pri vsakem »tropizmu« – gre za nejasno slutnjo nečesa, kar bi lahko ali se bo zagotovo zgodilo, če ne bodo pazljive. Tukaj se je slovenska prevajalka odločila za prihodnjik (»bodo zazvončkljali«), ki se ji je glede na kontekst očitno zdel najverjetnejši pomen francoskega pogojnika. Ta rešitev je seveda pravilna, a daje občutek, da je slutnja bolj jasna, manj zamegljena kot v izvirnem besedilu.

V naslednjem, daljšem primeru (iz 9. črtice) se literarna oseba zave, da mora ukrepati sama ali da mora ukrepati nekdo drug:

»Il sentait qu'à tout prix il fallait la redresser, l'apaiser, mais que seul quelqu'un de doué d'une force surhumaine pourrait le faire, quelqu'un qui aurait le courage de rester en face d'elle, là, bien assis, bien calé dans un fauteuil, qui oserait la regarder calmement, bien en face, saisir son regard, ne pas se détourner de son tortillement. «Eh bien ! Comment allez-vous donc ?» il oserait cela. «Eh bien ! Comment vous portez-vous?» il oserait le lui dire - et puis il attendrait. Qu'elle parle, qu'elle agisse, qu'elle se révèle, que cela sorte, que cela éclate enfin - il n'n aurait pas peur.

Mais lui n'aurait jamais la force de le faire [...]« (Sarraute 1996, 57–58).

»Čutil je, da bi jo bilo treba za vsako ceno spraviti pokonci in jo pomiriti, ampak da bi to zmogel samo kdo, ki je obdarjen z nadnaravno močjo, kdo, ki bi imel pogum, da bi ji ostal pred očmi, obsedel kot pribit v drugem fotelju, ki bi si ji upal mirno gledati naravnost v obraz, ki je ne bi spustil z oči, ki ga ne bi odvrnilo njeno zvijanje. »No, kako kaj?« bi si upal. »No, kako se kaj imate?« bi si upal reči – in potem čakal. Da odgovori, da reagira, da se razkrije, da pride iz nje, da nazadnje bruhne na plan – ne bi se bal.

Samo on ne bo nikoli imel moči, da bi to naredil [...]« (Sarraute – Moder Saje 1996, 29–30).

Navaja, kaj vse je treba narediti. Predstavlja si prizor v nejasnem prihodnjiku/sedanjiku, ki ga izraža francoski pogojnik v odvisnih stavkih. V tem primeru je prevajalka izbrala pogojnik, ki je po kontekstu najverjetnejše tolmačenje, saj so misli literarne osebe hipotetične, čeprav jih očitno jasno vizualizira. Le na koncu preide na prihodnjik, s katerim vzpostavlja nasprotje med ukrepi, po katerih na skrivaj hrepeni, in občutkom nemoči pri literarni osebi. V slovenskem prevodu so drobni premiki zavesti jasnejši kot v izvorniku. Odvijajo se že na ravni razumskega premišljevanja, ne samo v motnih vodah, ki ločujejo podzavest od zavesti.

V tretjem primeru (iz 23. črtice) izvemo, zakaj se starša kljub generacijskim razlikam ne bojita hčerkinega odpora do njiju:

»[...] ils n'avaient pas peur – ils la regardaient gentiment, ils souriaient, ils semblaient se sentir en lieu sûr auprès d'elle, ils semblaient le savoir, qu'ils avaient été tant regardés, dépeints, décrits, tant sucés qu'ils en étaient devenus tout lisses comme des galets, tout polis, sans une entaille, sans une prise. Elle ne pourrait pas les entamer. Ils étaient à l'abri« (Sarraute 1996, 31).

»[...] se nista bala – ljubeznivo sta jo gledala, se smehljala, se ob njej menda počutila na varnem, menda sta vedela, ker sta že tolikokrat videla naslikano, opisano, toliko tega sta že vsrkala, da sta postala že čisto gladka kakor prod, čisto zglajena, brez raze, brez jamice. Ni jima mogla do živega. Bila sta na varnem« (Sarraute – Moder Saje 1996, 67).

Prevajalka je prihodnjik/pogojnik izjemoma nadomestila s preteklikom oz. z glavnim glagolom pripovedi, kar je lahko videti kot odmik od izvirnika, je pa nevtralna oblika in zato ustrezna rešitev.

2.3 Estetika namigovanj in konotacij

Dvoumnost ali neizrekljivost se izraža tudi skozi besedišče. Pisateljica skrbno izbira enostavne, a večpomenske besede, katerih večpomenskost in/ali bogate konotacije odmevajo v bralcu, da bi v kontekstu sobesedila izoblikovale kompleksen pomen. Kakor je napisal Arnaud Rykner v knjigi o pisateljici: »Raje kot sumljivi samoumevnosti pomena Nathalie Sarraute vedno daje prednost subtilni sili, ki se potihoma oglašča za navidezno banalnim« (Rykner 1991, 56).

Večpomenskost oz. polisemija, »lastnost jezikovnega znaka, ki ima več pomenov« (Dubois 2002, 369), je zlahka opredeljiva, ker so različni pomeni vsake besede slovarsko evidentirani. Bolj subtilna in težje oprijemljiva je konotacija. Po Duboisovem slovarju je »[...] denotacija stabilen, nesubjektivni element, ki ga lahko analiziramo zunaj diskurza, ne glede na pomen leksikalne enote, medtem ko konotacijo sestavljajo njeni subjektivni ali spremenljivi elementi, ki so odvisni od konteksta« (2002, 111). Kontekst določa sobesedilo, a tudi sam bralec, saj lahko besede odmevajo drugače, glede na družbeno okolje ali osebne izkušnje vsakega posameznika. Zaradi tega so posebej težko dojemljive, posebno za tuje govorce.

Nathalie Sarraute največkrat izbira dvopomenske besede, pri katerih oba pomena odmevata skupaj in v kontekstu prispevata k izoblikovanju dvo-plastnega pomena celotnega besedila.

Če vzamemo primere iz 3. črtice, lahko sestavimo naslednjo tabelo:

Izvornik (Sarraute 1996)	1. pomen	2. pomen	Slovenski prevod (Sarraute – Moder Saje 1996)
se loger (6)	naseliti se	namestiti se	naseliti se (11)
(on leur) offrait (6)	ponudili (so jim)	podarili (so jim)	dobili (so) (11)
visage (6)	obraz	razpoloženje	obraz (11)
tenue (6)	oblačila	vedenje	vedenje (11)
sentiment (6)	čustvo	občutek	občutek (11)
être dépouillé (6)	preprost, brez okraskov	oskuben	oskuben (11)

Ta črtica je posvečena ljudem, ki so se preselili s podeželja v Pariz. Živijo v varnem in udobnem, a žal tudi pustem in ravnodušnem okolju, kjer se občutijo »skoraj kot doma« (»presque chez eux«), a v resnici so kar naprej tujci in močno občutijo hladnost neosebnihi človeških odnosov. Poleg tega, čeprav bodo to zanimali, močno pogrešajo podeželje, kar kaže prekrasen opis prejšnjega življenja, ki se ga novopečeni prebivalci mesta nočejo spomniti, najbrž zato, ker bi jih to preveč bolelo.

Nekaj dvopomenskih besed osvetljuje kompleksnost čustev, ki jih občutijo te anonimne literarne osebe (»ils«).

Glagol »se loger«, s katerim pisateljica omenja nastanitev v Parizu, ima dvojni pomen: uporabljamo ga lahko za ljudi v nevtralnem pomenu ali za živali oz. predmete, ki so se namestili znotraj nekega prostora:

Les souris se sont logées sous le lit. – Miši so se namestile pod posteljo.

La balle s'est logée dans l'épaule. – Krogla se je zabila v ramo.

Bralec sliši oba pomena in si predstavlja skromnost prišlekov, ki so se zaradi lažjega preživetja zatekli v Pariz, a v njem težko najdejo svoje mesto.

V besedah sobivata dva pogleda na življenje v vlemestu: anonimna entiteta (kolektivnost, Parižani) »ponuja« (nevtralen glagol) oz. »podari« (pozitiven glagol) udobno življenje, ki je »preprosto« (nevtralen-pozitiven pridevnik) oz. »oskubeno« (negativen pridevnik). Katera interpretacija je najbolj v skladu z resnico? Obe sta po svoje pravilni, morda se občutki menjavajo v glavah prišlekov. Oba pomena sobivata in pisateljica med njima ne izbira.

Za razliko od življenja na podeželju, kjer se vsi poznajo in vtikajo v tuje zadeve, življenje v vlemestu poteka v znamenju svobode: prišleki so svobodni.

»[On leur offrait] la liberté de faire ce qu'ils voulaient, de marcher comme ils voulaient, dans n'importe quel accoutrement, avec n'importe quel visage, dans les modestes petites rues« (Sarraute 1996, 21).

»[Dobili so] prostost, da lahko počnejo, kar hočejo, da se sprehajajo po skromnih ulicah, kakor se jim zljubi, po mili volji našemljeni, s kakršnimi koli obrazi« (Sarraute – Moder Saje 1996, 11).

Prvi svoboščini sta nedvoumno pozitivni: »lahko počnejo, kar hočejo«, »se sprehajajo, kakor se jim zljubi«. Tretja, biti »po mili volji našemljeni« (natančneje »slabo oblečeni«), že nakazuje, da so ljudje v velemestu do drugih povsem ravnodušni. Ta občutek še krepí naslednja svoboščina: se sprehajati »s kakršnimi koli obrazi«; tu ne gre samo za obraz v telesnem smislu, temveč za obraz kot zrcalo razpoloženja (skozi pogled, nasmeh, jok itd.). Vsak lahko počne, kar hoče, ker nikomur ni mar za sočloveka, saj je velemesto bivališče neznancev, ki jih poznamo kvečjemu na videz. Dvopomenskost besede »visage«, ki je v slovenščini žal ne moremo ohraniti, izdaja dvoumnost »prostosti« oz. svobode, ki jo Parižani uživajo. To idejo najdemo še v nadaljevanju:

»Aucune tenue n'était exigée d'eux ici, aucune activité en commun avec d'autres, aucun sentiment, aucun souvenir« (Sarraute 1996, 6).

»Tukaj niso zahtevali od njih nobenega posebnega vedenja, nobenega sodelovanja z drugimi, nobenih občutkov in nobenih spominov« (Sarraute – Moder Saje 1996, 11).

To, kar je na prvi pogled življenje brez obveznosti, je v resnici življenje v družbi, ki od posameznika ne pričakuje ne posebnega zunanjega videza (»oblačila« oz. »obnašanje«) ne notranjih posebnosti (»občutki« oz. »čustva«), kar je litota: ne zahteva se zato, ker se s tem nihče ne namerava obremenjevati. Dvoumne besede skrivajo kruto resnico: v tem okolju je človek kot tak le funkcija (»hišnica«, »mlekarica«, »perica«, »gimnazijski učitelj«) brez osebnosti. Dvoličnost, ki jo izraža dvopomenskost, se pri prevajanju v slovenščino povsem izgublja.⁵⁴

O slovenskem prevodu zbirke črtic *Tropismes* Nathalie Sarraute bi lahko napisali veliko, saj v njem najdemo veliko posrečenih rešitev in nekaj večjih odmikov, ki bi se jim lahko prevajalka izognila, a v tem primeru je bilo bolj zanimivo na kratko orisati specifičnosti francoskega in slovenskega jezika, zaradi katerih je pisateljčina estetika nejasnosti in dvoumnosti tako rekoč neprevedljiva. Če povzamemo pravkar predstavljene ugotovitve, lahko imamo prevajanje *Tropizmov* v slovenščino za skrajno nasprotje tehničnega

⁵⁴ Kakor je pokazal Xavier Fontaine (2000, 39–45), se dvopomenskost večinoma izgublja celo v italijanščini, čeprav gre za romanski jezik.

prevajanja, kjer je v ospredju skrb za ohranjanje nejasnosti, enoumnega in neoprijemljivega. A boj je vnaprej izgubljen tako zaradi skladijskih razlik med jezikoma kot zaradi drugačne pomenske zgradbe besed v francoskem in slovenskem jeziku.⁵⁵

55 Namenoma smo opustili težave, ki jih povzročajo številni zvočni učinki (aliteracije in asonance). Čeprav so jih opazili in interpretirali raziskovalci (gl. med drugim Lietz 1974; Fontaine 2000, 2001) in lahko imajo nezanemarljivo vlogo pri izoblikovanju nekaterih opisanih tropizmov, menimo, da bo moral prevajalec ta fonetični vidik žal opustiti, saj so fonemi v različnih jezikih nosilci drugačnih občutkov.

3 Prevajanje avtonimnih elementov v sodobnem romanu

Posebno »trd« orih oz. zahtevno prevajalsko vprašanje predstavljajo elementi, označeni s kurzivno pisavo. Čeprav jih lahko delimo po besedilni funkciji, ki jo opravljajo, imajo vsi v določeni meri metajezikovno funkcijo, saj so jezikovni znaki, ki govorijo – delno ali celo izključno – o sebi. S semiotičnega vidika jih lahko skladno s terminologijo francoske jezikoslovke Josette Rey-Debove imenujemo »avtonimne konotacije« (1997). Ti elementi »denotirajo svet in konotirajo znake, s katerimi o njem govorimo« (Rey-Debove 1997, 33). Če ostanemo na področju semiotike, opazimo, da so metajezikovne konotacije nekaterih znakov že zajete v slovarjih in so v resnici že sestavni deli jezikovnega znaka v določenem sociolektu. Zato so te konotacije – kot glasovi različnih skupnosti, od katerih se pisec distancira – ponavadi označene s tipografskim sredstvom že po pravopisnih konvencijah. Druge, bolj individualizirane avtonimne konotacije pisatelj s prvimi izenači s pomočjo kurzive. Tako so označeni posebni idiolekti (tako kot govori literarna oseba x) in anonimni idiolekt, ki tako postane tako rekoč sociolekt, jezikovni kod določene skupnosti v širšem pomenu besede (na primer francoske družbe začetka 20. stoletja ali francoske politično korektne družbe konca 20. stoletja).

To so elementi, ki jih pripovedovalec vizualno postavlja na distanco, da bi poudaril, da so tako ali drugače tuji njegovemu govoru (sledovi raznih idiolektov ali sociolektov). Kurziva in narekovaji so v tem primeru znaki diskurzivne raznolikosti, torej neke vrste posredni govor.⁵⁶

Na pripovedni ravni ima zatekanje k avtonimni modalizaciji – ki je pri nekaterih pisateljih postalo pravi stilem – veliko prednost, da ne prekinja zgodbe, vnaša nianse »mimogrede«, ne da bi upočasnil tok pripovedi. Kakor je napisal Gregor Perko:

»Avtonimna modalizacija, ki poudarja ‚materialnost‘ jezikovnega znaka, nikakor ne predstavlja disfunkcije komunikacije, ki bi povzročila prekinitev tematskega napredovanja, čeprav ‚ustavljanje na jeziku‘ ali ‚ustavitev na izrekanju‘ vodi v nekakšen komunikacijski

56 O razširjeni rabi kurzive in narekovajev v literaturi lahko vzamemo za izhodišče delo Anne Herschberg Pierrot (1993), ki povezuje semiotiko, jezikoslovje in stilistiko.

‚odklop‘. Natančneje, poved se ‚podvoji‘ in razvije na dveh različnih ravneh: na družabni in na metajezični ravni« (2012, 255).

Gre za izredno učinkovit stilem ne samo na semantični, ampak tudi na pripovedni ravni. Kakor je opazila Jacqueline Authier-Revuz:

»Diskurzi, ki sočasno krožijo, se odzivajo drug na drugega, se podpirajo, soočajo, razlikujejo [...], na istem ‚polju‘ kot moj – diskurzi, ki so pred mano in tako kot jaz, bolje od mene, ne kot jaz, ne čisto kot jaz, sploh ne kot jaz, [...] so govorili o tem, o čemer govorim; gre za diskurz, ki neizogibno ‚prečka‘ mojega in se umešča v odnosu do njega« (1996, 113).

L'écrivain donne à entendre des narrateurs secondaires au sein même de la narration principale.

Dans la littérature française, plusieurs écrivains sont connus pour y avoir eu recours, notamment Stendhal, Flaubert, Julien Gracq et Jules Vallès.⁵⁷

3.1 Prevajanje avtonimnih konotacij v treh romanih Michela Houellebecqa

Delo Michela Houellebecqa, ki je bilo zaradi svoje tematike pogosto komentirano in preučeno, je bilo deležno razmeroma malo stilističnih študij.⁵⁸ Prvič zato, ker so kritiki večkrat ocenili, da je Houellebecq pisatelj »brez sloga«, kar je v zgodovini francoske proze neobičajno.⁵⁹ Drugič pa zato, ker je bilo njegovo delo zaradi družbene, provokativne, celo ideološke vsebine tako komentirano, da smo skoraj pozabili, da imamo opravka s fiktivnim delom, kar avtor v intervjujih nenehno ponavlja.⁶⁰

In vendar obstaja »houellebecqovski« slog. Med znaki, ki ga označujejo, pri prvem branju izstopa en pojav: prisotnost znatnega števila besedilnih elementov (v povprečju 50 na 100 strani), v besedilu označenih z uporabo ležečega

57 O kurzivni pisavi pri Flaubertu gl. Duchet 1975, pri Restifu de la Bretonne gl. Dubois 1977, pri Gracqu gl. Richard 1979 in Michel 1982, 1989; o prevajanju kurzivne pisave v Flaubertovem romanu *Madame Bovary* gl.: Gacoin-Marks 2017, 68–90.

58 Gl. Jafuel 2016, 4–10.

59 O polemikah o Houellebecqovem slogu gl. Estier (2015), Novak-Lechevalier (2022, 20–22).

60 Gl. zlasti intervjuje za radijski postaji France Inter in RTL med promocijo romana *Soumission* leta 2015.

tiska oz. kurzive ali narekovajev, na način, ki se ne ujema s kodificirano rabo teh dveh tipografskih načinov poudarjanja.⁶¹ Prvi, ki je opozoril na pomen tega sloga v Houellebecqovem opusu, je njegov urednik in prijatelj Dominique Noguez, avtor ene izmed prvih knjig, ki so bile posvečene pisatelju (2003, 129–132). A ta se bolj trudi dokazati, da je Houellebecqov slog, ki ga pogosto predstavljajo kot neobstoječega, v resnici veliko bolj subtilen, kot se zdi na prvi pogled. Ta slogovni pojav omenjajo tudi številni raziskovalci, ne da bi bil predmet sistematične študije, ki bi upoštevala tudi razvoj houellebecqovskega pisanja od devetdesetih let prejšnjega stoletja do danes.⁶²

Pravi stilem, ki ga je pisatelj natančno izdelal⁶³ in ga tako bralci kot raziskovalci jasno identificirajo, je razširjena uporaba ležčnega tiska in narekovajev, torej pojav postopka, ki ga morata bralec in prevajalec dekodirati, če ga želita pravilno razumeti.⁶⁴ Korpus treh romanov, ki služijo kot osnova za pričujočo prevajalsko študijo, je bil sestavljen tako, da vključuje prevode treh različnih slovenskih prevajalcev: Marka Trobevška, Mojce Medvedšek in Iztoka Ilca, treh diplomiranih francistov z bogato prakso na področju prevajanja sodobne francoske književnosti.⁶⁵ Tako bomo lahko preučili, kakšna je strategija vsakega od njih pri obdelavi analiziranih elementov.

Preden bomo analizirali prevajanje elementov, ki jih je Houellebecq označil s kurzivo in narekovaji, je treba opozoriti, da smo se omejili na primere, pri katerih se raba teh tipografskih znakov v knjižnem jeziku ne zahteva. Zato so avtorski citati, naslovi in tujke, ki jih ni mogoče napisati brez kurzive

61 Gl. številne slovnice, zlasti: Riegel [et al.] 1994, chapitre IV. Gl. prav tako pripomočke za profesionalne lektorje (na primer *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*, 2002, in seveda: Grevisse 1988, § 87, 97–99).

62 Gl. Jafuel 2016, 15.

63 »Sodeloval sem pri vseh izbirah glede njegove izdelave. Prvič, tipografija (od elegantne senzualnosti Garamonda sem imel raje napeto strogost Bodonija; odločiti se za font romantikov v škodo fonta humanistov je samo po sebi izbira, o tem ni nobenega dvoma). Pa tudi papir, njegova naslovnica, njegova teža. Navadni naslovi, paginacija, trdota naslovnice« (»J'ai participé à tous les choix, concernant sa fabrication. D'abord, celui de la typographie (à l'élégante sensualité du Garamond, j'ai préféré l'austérité tendue du Bodoni ; opter pour le caractère des romantiques au détriment de celui des humanistes, c'est un choix, aucun doute là-dessus). Mais aussi celui du papier, de sa couverture, de son grammage. Celui des titres courants, de la pagination, de la rigidité de la couverture« – Houellebecq 2015, 11).

64 Kakor je napisala Jacqueline Michel o tem stilemu pri Julienu Gracqu, gre za postopek, ki »postavlja vprašanja in mora sam biti vprašan« (»interroge et demande à être interrogé«, 1982, 420).

65 Mojca Medvedšek je prav tako prevedla naslednje romane: *Plateforme*, *La Possibilité d'une île*, *La Carte et le territoire* in *Soumission*.

ali narekovajev, izključeni.⁶⁶ Poleg tega ne bomo razlikovali med uporabo kurzive in narekovajev. Četudi gre za zanimivo vprašanje, to ne vpliva na prevajalsko obravnavanje avtonimov, zato ga bomo raje spregledali. Pomembno je tudi opozoriti, da med francoskim in slovenskim jezikom ni bistvene razlike pri uporabi kurzive in narekovajev, ki jih predpisuje pravopisni standard, in tistih, ki tako ali drugače poudarjajo določene elemente. Teoretično je torej mogoče v slovenščini ohraniti pisateljevo rabo teh dveh postopkov za doseganje enakih učinkov.⁶⁷

V nadaljevanju bodo predstavljene pogloblitve kategorije, med katere lahko razvrščamo različne rabe obravnavanega stilema. Zatem bomo na podlagi te tipologije preučili, kako so to posebnost obravnavali trije slovenski prevajalci francoskega pisatelja.⁶⁸

3.1.1 »Besedilni otoki«, diskurz drugega v okviru pripovedovalčevega diskurza

»Besedilni otok«,⁶⁹ označevanje besede v pripovedi, ki je tuja pripovedovalčevemu govoru, je »zgodovinska«, najstarejša tovrstna raba v francoski literaturi, tista, ki jo Balzac pogosto uporablja za izpostavljanje regionalnih ali drugače konotiranih izrazov določenih literarnih oseb.⁷⁰ To pri Houellebecqu ni najpogostejša uporaba in jo skoraj vedno spremlja ekspliciten avtonimni komentar.

66 To pa ne pomeni, da poudarjanje krajevnih imen ali naslovov nima, kot pri Flaubertu, dvojnega avtonimnega pomena (poudarjanje tako naslova kot dobesednega pomena, ki na poseben način odmeva v določeni situaciji). Tako je na primer v stavku: »J'us l'étrange impression de pénétrer dans une sorte d'autofiction en pénétrant dans la *salle des pas perdus* de la gare Saint-Lazare« (Houellebecq 2019, 157). V krajevnem imenu odmeva pripovedovalčeva eksistencialna tiska. Ta referenca se je v slovenskem prevodu povsem izgubila (Houellebecq – Ilc 2020, 136).

67 V zadnji izdaji Slovenskega pravopisa se v strokovni razlagalni sekciji »Pravila« raba kurzive ne omenja (razen za označevanje naslovov) (gl. https://fran.si/134/slovenski-pravopis/datoteke/Pravopis_Pravila.pdf). »Ekspresivna« raba je torej povsem prepuščena avtorju besedila. Nasprotno najdemo dolgo razlago o rabi narekovajev, kjer je jasno opredeljena razlika med skladenjskimi in neskladenjskimi rabami tega tipografskega postopka. Med slednjimi so zbrane rabe, ki so predmet pričujoče analize.

68 V resnici je pri razvrščanju predlaganih primerov določena stopnja subjektivnosti neizogibna. Še boljše kategorije med seboj niso strogo ločene, saj je, kot že rečeno, ta uporaba včasih namerno dvoumna in omogoča več interpretacij, ki jih bo treba upoštevati.

69 Poimenovanje »ilot textuel« (»besedilni otok«) je predlagala Jacqueline Authier-Revuz (1978, 1996). Opredeljuje ga kot »predstavo drugega diskurza«, iz česar lahko sklepamo, da je v resnici drug izraz za eksplicitno avtonimno modalizacijo.

70 Gl. na primer *Les Paysans (Kmetje)* in *Splendeur et misère des courtisanes (Blišč in beda kurtizan)*.

Govorica jasno določenega govornika

Včasih gre za govor jasno opredeljene osebnosti. Natančna navedba uporabljenega besedišča in njegovo poudarjanje z narekovaji ali kurzivo bralca postavljata v zgodovinski kontekst, v duhu neke dobe:

»Sur le plan professionnel, son seul objectif était – très raisonnablement – de se fondre dans cette ‘vaste classe moyenne aux contours peu tranchés’ plus tard décrite par le président Giscard d’Estaing« (Houellebecq 1998, 64).

»Na poklicnem področju je bil njegov edini cilj – in to zelo razumen – stopiti se z ‘mnogoštevilnim srednjim razredom z zabrisanimi mejami’, kot ga je označil predsednik Giscard d’Estaing« (Houellebecq – Medvedšek 2000, 65).

Zgodi se tudi, da je pozornost namenjena besedam, ki so značilne za posebno skupnost in so v zgodbo vabljene zaradi svoje »lokalne barvitosti«, svojega slikovitega značaja. Tako je v stavku o kravah, ki gredo na umešno oploditev: »[Elles vont], comme le disent les élèves dans leur parler cynique, ‘se faire remplir’« (Houellebecq 1994, 10). Slovenski prevod je povsem ustrezen, saj je prevajalec našel enako trivialen in kmečki izraz: »kot govorijo rejci v svoji posmehljivi govorici, ‘biti napumpana’« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 10).

V drugih, pogostejših primerih so citati očitno pripisani drugim literarnim osebam, ki se tako povabijo v glavno pripoved. Opozoriti na točne besede, ki jih uporabljajo, pisatelju omogoča njihovo diskretno karakterizacijo brez prekinitve zgodbe z dolgimi opisnimi komentarji o njihovi psihologiji:

[Tisserand] m’a alors expliqué qu’un reste d’orgueil l’avait toujours empêché d’aller aux putes (Houellebecq 1994, 99).

Potem mi je [Tisserand] razložil, da zaradi ostanka ponosa nikoli ni mogel *iti h kurbam* (Houellebecq – Trobevšek 2004, 78).

Uporaba tega izraza poudarja idealizem, ki v nasprotju s pripovedovalcem označuje to literarno osebo: Tisserand je še vedno prepričan, da je mogoče zgraditi sentimentalni odnos z drugim spolom, zato podkupljivo ljubezen odločno zaničuje. Kot pogosto je diskurz literarne osebe podoben govorjenemu, celo vulgarnemu jeziku, tako da bi lahko kurziva preprosto izrazila

razdaljo med pripovedovalčevim diskurzom in govorico literarne osebe. Zato je dosežen učinek v resnici dvojen. Enako velja v naslednjem primeru:

»En bref, et comme Bruno le résuma une fois à l'intention de son psychiatre, tout se barrait en couille« (Houellebecq 1998, 77).

»Skratka, kakor je to Bruno nekoč na kratko opisal svojemu psihiatru, 'vse gre prej ali slej v maloro'« (Houellebecq – Medvedšek 2000, 77).

V svojem obupu se Bruno izraža z grobimi izrazi, njegov stavek pa zveni skoraj kot psovka, s katero literarna oseba poudarja brezupnost situacije. Ta lahko celo nasmeji bralca, ki bi morda pričakoval bolj dodelan razmislek. Slovenski izraz ni napačen, manjka pa mu vulgarnost francoskega izraza. Prostaški izraz »vse gre prej ali slej v kurac« bi bil Brunu bolj pisan na kožo.

Enako je v naslednjem primeru, kjer omemba označuje Claire, sodobno žensko, ki ji ni nerodno govoriti o svoji spolnosti, in to celo z grobimi izrazi:

»[...] il aurait pu lui arriver n'importe quoi d'autant qu'elle commençait sérieusement, selon ses propres termes, à ,s'intéresser à la bite'« (Houellebecq 2019, 129).

»[...] lahko bi se ji pripetilo karkoli, še toliko bolj, ker se je po njenih besedah začela resno ,zanimati za tiče'« (Houellebecq – Ilc 2020, 112).

Vulgarnost, ki označuje literarno osebo in upravičuje pripovedovalčevo omembo, ustrezno pride do izraza s slovenskim izrazom, ki ga je izbral prevajalec.⁷¹

Drug, a nejasen diskurz

V številnih primerih vir posredovanega govora ni jasno opredeljen:

»D'emblée, je l'informe que je suis *en dépression*« (Houellebecq 1994, 135).

»Tako j ga obvestim, da sem *v depresiji*« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 110).

71 Kot je razvidno iz nekaterih pomenskih odmikov, zlasti v prevodu romana *Particules élémentaires*, te izraze včasih težko razume ali celo zazna prevajalec ali prevajalka, ki ni v tesnem stiku s pogovorno ali celo prostaško francoščino.

Ali gre za diagnozo, ki jo je postavil psihiater, ali za »generični« izraz, ki ga pripovedovalec uporablja za opis svojega nelagodja? V tem preprostem primeru to ne vpliva na prevod.

Enako je v naslednjem primeru:

»[U]n défilé a eu lieu à Paris pour protester contre les ‘brutalités policières’ ; il s’est déroulé dans une atmosphère ‘d’une dignité bouleversante’« (Houellebecq 1994, 61).

»[Bil] je v Parizu sprevid v protest proti ‘policijski surovosti’; potekal je v ozračju ‘ganljive dostojanstvenosti’« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 50).

Tovrstnih primerov je zelo veliko, slovenski prevajalci pa so pri jasno opredeljenih citatih praviloma iskali in našli ustrezne rešitve za njihovo prevajanje, pri čemer so ohranili uporabo kurzive ali narekovajev.

3.1.2 Pripovedovalčev idiolekt

Včasih iz različnih razlogov pripovedovalec elemente lastnega diskurza postavi na distanco. Ne gre torej za »besedilne otoke« v ožjem pomenu pojma, temveč za elemente, ki jih ima pripovedovalec za izposojenke ali do katerih ima resne zadržke.

Uporaba trivialnih oz. vulgarnih izrazov

Ta redka raba je v določenem smislu blizu rabi, ki jo predvideva pravopisna norma: pripovedovalcu gre za izpostavljanje izrazov izven knjižnega jezika, s katerimi diskurz »obarva« oz. zgodbi daje večjo pristnost in slikovitost. Ker smo že videli podoben primer, ko je šlo za vulgarne izraze, ki jih uporabljajo nekatere literarne osebe (in ki so večinoma v narekovajih), se pri tem ne bomo dolgo zadrževali. Vulgarne izraze je treba identificirati in nato sistematično obravnavati: če v slovenščini obstaja ustrezna pomen-ska in slogovna ustreznica, je lahko kot v izvorniku označena s kurzivo. Če jo nadomestijo prevodi, ki so pomensko ustrezni, a ne sodijo v pogovorni ali vulgarni register, bo treba kurzivo kar opustiti. Torej v naslednjih dveh primerih:

»Généralement, il racontait des *histoires de cul* ; je sens que ce déplacement en province va être sinistre« (Houellebecq 1994, 52).

»V glavnem je pripovedoval *kosmate zgodbe*; glede te poti na deželo me obhajajo zle slutnje« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 44).

Tu je prevajalec našel slovensko ustreznico, ki, čeprav manj vulgarna od francoskega izraza, ustrezno obarva pripovedovalčev jezik. Zato je prevajalčeva uporaba kurzive v tem primeru upravičena. Drugače je v naslednjem primeru:

»Son oncle votait toujours communiste et refusait d'aller à la messe de minuit, c'était à chaque fois l'occasion d'un *coup de gueule*« (Houellebecq 1998, 155).

»Njegov stric je volil komuniste in ni hotel iti k polnočnicam, kar je vsako leto znova povzročilo glasno zmerjanje« (Houellebecq – Medvedšek 2000, 151).

Ker v slovenščini ni našla tako znanega in barvitega izraza, se je prevajalka odločila za knjižno opisno ustreznico (pridevnik + samostalnik), ki se ji je ni zdelo primerno označiti s kurzivo.⁷²

Vendar pa obstajajo neskladja, ki kažejo, da se vsi prevajalci zavedajo težav, pri čemer nobeden od njih ni zares razvil dosledne strategije za njihovo reševanje.

Na primer v romanu *L'Extension du domaine de la lutte* beremo:

»Je n'éprouvais aucun désir pour Catherine Lechardoy ; je n'avais nullement envie de la *troncher* [...]; pourtant, je le savais, elle avait tellement besoin d'être *tronchée*« (Houellebecq 1994, 46).

»Do Catherine Lechardoy nisem občutil nikakršnega poželenja; niti malo mi ni bilo do tega, da bi jo *nategnil*« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 37).

Tu je prevajalec našel popolno ustreznico (prav tako vulgarno kot v francoščini), ki jo je označil s kurzivo. Po drugi strani pa se mu je uporaba iste besede v trpniku v slovenščini verjetno zdela nerodna, zato se je odločil za

72 V podobnem primeru je prevajalec romana *Sérotonine* kurzivo ohranil: »J'avais moi-même changé, physiquement, j'étais conscient que j'avais subi un ou plusieurs *coups de vieux*« (Houellebecq 2019, 246); »Jaz pa sem se telesno spremenil, jasno mi je bilo, da sem se pošteno *postaral*« (Houellebecq – Ilc 2020, 245). Ker v slovenščini ne označi pogovornega izraza, je kurziva le prazna tipografska lupina brez pomenske vrednosti.

izpust pripovedovalčeve zadnje pripombe, kar po nepotrebnem spremeni besedilo, saj bi zadostovalo, če bi napisal kako eliptično formulo, s katero bi bila ideja izražena, slog pa ne bi bil okornejši (»čeprav je to še kako potrebno«, »čeprav bi ji to še kako koristilo« ipd.).

Enako je v naslednjem odlomku iz romana *Sérotonine*: »[I]l demeurerait sans doute encore des *queutards* et des *baiseuses*« (Houellebecq 2019, 323). Tu pripovedovalec uporablja prostaška izraza za moške in ženske, ki hitro menjavajo spolne partnerje. V slovenščini beremo: »Najbrž so še vedno obstajali *potrebneži* in *fukači*« (Houellebecq – Ilc 2020, 280). Ta prevod je tako pomensko kot slogovno problematičen. Slovensko besedilo najprej omenja samo moške, kar pa ni v skladu z izvirnikom, kjer sta omenjena oba spola. Poleg tega, če je izraz »fukači« res zelo trivialen, je beseda »potrebneži« knjižna, četudi ironična, kar postavlja pod vprašaj uporabo kurzive.

Tudi v tem primeru lahko uporabo kurzive razlagamo ne kot pripovedovalčevo distanciranje do lastnega diskurza, temveč kot pisateljevo distanciranje do pripovedovalčevega stereotipnega diskurza. Gre torej za tipografski znak, ki bralca obvešča, da romaneskni »jaz« ni Houellebecq, ampak le pripovedovalec zgodbe, za katerega je včasih značilna neke vrste prostaškost. Tako je v naslednjem primeru:

»Les filles aiment bien *coucher* le 31', affirmai-je avec autorité« (Houellebecq 1994, 110).

»Enaintridesetega se dekleta res rada dajo dol, sem prepričljivo zatrdil« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 88).

Kurziva – ki je slovenski prevajalec ni želel obdržati, čeprav je našel slovensko ustreznico francoskemu glagolu – omogoča, da se pisatelj norčuje iz resnosti, s katero pripovedovalec njegove zgodbe izreka najbolj trivialno idejo.

Uporaba priljubljenih sodobnih izrazov

Tu gre za enak primer, kot je bil prejšnji, vendar v zvezi z izrazi, ki diskretno razkrivajo družbo in obdobje, v katerem pripovedovalec živi. Prevajalec mora torej med izrazi, ki so tako pomensko enakovredni kot značilni za sodobno slovenščino, najti ustreznico, kar je v večini primerov zelo težka naloga.

Oglejmo si nekaj primerov:

(a) Une *bonne boîte*

»à tous points de vue, une *bonne boîte*« (Houellebecq 1994, 17).

»v vseh pogledih solidna družba« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 16).

(b) [L]e *zéro défaut*

»nous étions encore loin du *zéro défaut*« (Houellebecq 1994, 45);

»smo še daleč od brezhibnosti« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 36).

(c) »un message subtilement *second degré*« (Houellebecq 1998, 23);

»dvojnoljivo sporočilo« (Houellebecq – Medvedšek 2000, 23).

(č) »[J]e n'avais pas été *formaté* pour une telle proposition, ça ne faisait pas partie de mon *logiciel*« (Houellebecq 2019, 172);

»Vendar tega nisem storil, in tega najbrž nisem mogel, za takšen predlog nisem bil *formatiran*, to ni bil del moje *programske opreme*« (Houellebecq – Ilc 2020, 148).

Primer (a) se nanaša na trg dela in pogovorno označuje podjetje, »boîte«, ki je označeno kot »bonne« v smislu, da ima dobre rezultate in lepo ravna z zaposlenimi. »Solidna firma« (namesto nenavadne sintagme »solidna družba«, ki je prevajalec upravičeno ni zapisal v poševnem tisku) bi bila boljša ustreznica, ki bi jo lahko označili s kurzivo na enak način kot francoski izvirnik. V primerih (b) in (c) modne izraze signalizirajo skladijske posebnosti: elipsa »le *zéro défaut*« namesto »quelque chose n'ayant aucun défaut« in »le message *second degré*« namesto »le message au *second degré*«. Ker v slovenščini nista mogla najti pomenske ustreznice z enakimi konotacijami, sta se prevajalca odločila za standardno nekonotirano varianto, ki je upravičeno nista poudarila s kurzivo. Primer (d) se nanaša na pogosto metaforično uporabo besed »formatirano« in »programska oprema«, ki sta izposojeni s področja računalništva, a v vsakodnevni splošni rabi označujeta način razmišljanja literarne osebe. Ker je tehnološka revolucija globalna, sta ti dve besedi odlično prevedljivi ter imata v slovenščini enak pomen in konotacijo kot v angleščini. Zato je uporaba kurzive v tem primeru povsem upravičena.

Poudarjanje banalnih ali stereotipnih izrazov

Ta dokaj pogosta raba je s prevodoslovnega vidika še posebej zanimiva. S kurzivo in narekovaji avtor bralca spodbuja, da nekatere izraze iz vsakdanje francoščine premisli z novega zornega kota. Osvobodi jih avtomatizmov in s tem omogoči njihovo reinterpretacijo.⁷³

V nekaterih primerih želi pisatelj bralca samo opozoriti na te izraze:

»Elle avait trouvé un peu bizarre que Michel rentre avant les autres, oui ; elle avait également trouvé bizarre qu'il parte s'installer un mois avant la rentrée universitaire, mais Michel *était* un garçon bizarre« (Houellebecq 1998, 82).

»Čudno se ji je zdelo le, da se je prvi vrnil s počitnic; še bolj čudno se ji je zdelo, da se je naselil v študentskem naselju mesec dni pred ostalimi; toda Michel je bil čudak« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 87).

»Tout cela était atrocement *réel*« (Houellebecq 1998, 115); »Bref, là encore, on assistait à un authentique moment de *vie réelle*« (118).

»In vse to, kar se je dogajalo, je bilo kruto resnično« (Houellebecq – Medvedšek 2000, 113).

»Skratka, tudi tukaj je bil človek priča trenutkom resničnega življenja« (115).

»Et avais-je vraiment envie de savoir ce que Claire *était devenue* ?« (Houellebecq 2019, 117).

»In ali sem si res želel vedeti, kaj je Claire *postala*?« (Houellebecq – Ilc 2020, 100).

Tu pripovedovalec poudarja, da je treba banalni izraz razumeti v njegovem polnem, močnem pomenu. V prvih dveh primerih izraz ni niti barvit niti fiksen ali stereotipen, zato je njegovo prevajanje videti samoumevno. In vendar se prevajalcu romana *L'Extension du domaine de la lutte* glagola »être« (»je«) ni zdelo potrebno označiti s kurzivo, kot je storil Houellebecq.

73 Christèle Couleau ta postopek imenuje »realizem *defamiliarizacije*«, kjer to, »kar se je zdelo znano, dobi nov značaj nenavadnosti, nepričakovanega poudarka« (2013, 16).

Čeprav je na videz tako preprost, tretji primer ponazarja jedro problema: prevajalec je izbral dobesedni prevod glagola »devenir« (»postati«), ki je v slovenščini veliko manj banalen kot v francoščini in tako s kurzivo izpostavlja nenavadno rabo glagola, ne pa njene banalnosti. Kurziva ima torej v slovenščini obraten pomen kot v francoščini. Bralec to težavo težko zazna. Bolj očitna je v naslednjem primeru:

»Peut-être, me dis-je, ce déplacement en province va-t-il me *changer les idées* ; sans doute dans un sens négatif, mais il va me *changer les idées* ; il y aura au moins un infléchissement, un soubresaut« (Houellebecq 1994, 49).

»Morda, si pravim, me bo pot po podeželju *spreobrnila*; nedvomno na slabše, vendar se bom malo *spreobrnil*; vsaj do odklona bo prišlo, do trzaja« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 38).

V pogovornem jeziku idiotizem »se changer les idées« pomeni počivati od vsakodnevnega stresa; v slovenščini bi lahko rekli »razvedriti se« ali »oddahniti si«. Toda s kurzivo pripovedovalec pokaže, da je treba izraz razumeti tudi v močnejšem pomenu, kot sopomenko za »spremeniti način razmišljanja«. Od tod izbira glagola »sprebrniti se«, kar je nerodna rešitev, saj glagol ne samo ni pomensko povsem ustrezen, temveč sploh ne sodi v vsakdanji jezik, kar postavi pod vprašaj relevantnost kurzive.

3.1.3 Značilni pojmi sodobne družbe oz. »prejšnje družbe«

Ta tip avtonimnih modalizacij je pri Houellebecqu najbolj razširjen, pri njem pa igra uporaba avtonimne konotacije ali modalizacije najpomembnejšo vlogo v pripovedi. Lahko celo rečemo, da bralcem ponujajo, če jih povezujemo, sintetično podobo družbe, v kateri živi literarna oseba. Vendar pa je to, kot da bi ga oddaljil »postrealistični« pripovedovalec, ki ne želi le opisati in/ali obsoditi, temveč bralca ozaveščati o značilnostih družbe, v kateri živi (v romanu *Extension du domaine de la lutte* in *Sérotonine*), ali prejšnje družbe, iz katere se je človeštvo uspelo izločiti z razvojem v novo obliko življenja (v romanu *Les Particules élémentaires*).⁷⁴

⁷⁴ Zato se strinjamo z analizo Sabine van Wesemael, ki po preučevanju tega, kaj Houellebecq približuje postmodernizmu, končno pride do zaključka, da je pisatelja ustrežneje opredeliti kot postrealista: »Houellebecq je predvsem skeptičen analitik absurde, nerazrešene usode sodobnega človeka« (2013, 336).

Norme in kanoni sodobne družbe

V drugih primerih kurziva in narekovaji služijo za izpostavljanje norm in kanonov družbe, v kateri živi pripovedovalec. V naslednjih dveh stavkih namigujejo na neskladje med temi normami in pripovedovalčevim življenjem:

»je serai rentré pour Noël, afin de me permettre de 'passer les fêtes en famille'« (Houellebecq 1994, 39).

»nazaj bom za božič, da bom lahko preživel praznike z ,družino'« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 30–31).

»Lors de mon retour 'à la maison'« (Houellebecq 1994, 104).

»Ko sem se vrnil 'domov'« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 82).

V prvem stavku pripovedovalec poudari neskladnost, celo absurdnost izraza »passer les fêtes en famille« v njegovem primeru, glede na to, da je samski in brez družine. Enako velja za izraz »doma«, ki za pripovedovalca nima enakega pomena kot za večino njegovih sodobnikov.

V drugih primerih skuša pripovedovalec prikazati zmagoslavje kapitalizma, ki je osrednja tema v romanu *L'Extension du domaine de la lutte*, ter njegove posledice na ljubezensko in spolno življenje moških proti koncu 20. stoletja:

»le libéralisme sexuel produit des phénomènes de *paupérisation absolue*« (Houellebecq 1994, 100).

»Spolni liberalizem povzroča popolno obubožanje« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 79).

Tega vdora ekonomskega besedišča v zasebno življenje ljudi slovenski prevajalec ne označuje s kurzivo.

Po enaki logiki je ključ zapeljevanja bodisi v »čaru« ali »očarljivosti« (»le charme«) in »elegantnost« ali »prefinjen slog« (»la classe«) bodisi v denarju:

»[I]l n'a absolument aucun *charme* (le charme est une qualité qui peut parfois remplacer la beauté – au moins chez les hommes ; d'ailleurs on dit souvent : 'Il a beaucoup de charme', ou : 'Le plus important, c'est le charme' ; c'est ce qu'on dit)« (Houellebecq 1994, 54).

»Prav nobenega čara nima (*čar* je vrlina, ki včasih lahko nadomesti lepoto – vsaj pri moških; sicer pa pogosto pravijo: ,zelo

očarljiv je‘ ali: ‚za čar gre‘; tako pravijo)« (Houellebecq – Trobevšek 2004, 45).

»[T]ous ces gens n’avaient définitivement aucune *classe*, et d’ailleurs moi non plus je n’avais aucune *classe*, seulement j’avais de l’argent, pas mal d’argent même« (Houellebecq 2019, 22).

»Vsi ti ljudje so bili definitivno brez vsakega *stila*, sploh pa tudi jaz nisem imel nobenega *stila*, imel sem samo denar, [...] niti ne tako malo denarja« (Houellebecq – Ilc 2020, 18).

Prevoda sta nenatančna: v prvem je izraz »avoir du charme« preveden preveč dobesedno (»ne imeti čara« je nenaravno in ga lahko celo uvrstimo med galicizme); to je moral prevajalec tudi sam spoznati, ker je pozneje ta izraz zamenjal z »zelo očarljiv je« in »za čar gre«. ⁷⁵ V drugem prevodu pa je »imeti slog« zelo blizu francoskemu izrazu »avoir de la classe«. Zaradi njunega nenaravnega značaja v ciljnem jeziku izraza ne bi smela biti označena s kurzivo.

Beda »prejšnje družbe« skozi oči »neočloveka«

Ta kategorija se pojavi le v romanu *Les Particules élémentaires*, ki se je izkazal za roman anticipacije, saj ga v resnici pripoveduje »neočlovek«, čigar namera je propagirati novo »neočloveško« družbo in s tem življenje človeka poznega 20. stoletja predstaviti kot grozljivo, neznosno za človeka in nezmožno, da bi mu prineslo srečo. Pripovedovalec mora torej svojemu »neočloveškemu« bralcu razložiti, kakšni so bili značilni koncepti človeškega življenja pred njegovim padcem oz. pred njegovo korenito preobrazbo.

Na primer zaradi družinskega življenja se je konec 20. stoletja porodila želja ali celo potreba po življenju v okolju, ki je manj utesnjeno in betonirano kot velika mesta, po nekakšnem kompromisu med mestom, kjer se dela, in podeželjem, kjer ima človek dovolj prostora za kakovostno življenje:

»Les couples sont fidèles et heureux ; ils vivent dans des maisons agréables en dehors des villes (les *banlieues*)« (Houellebecq 1998, 49).

75 Druga možna rešitev: »Prav nič *šarmanten* ni bil.«

»Zakonski pari so si zvesti in srečni; živijo v prijetnih hišah izven mesta« (Houellebecq – Medvedšek 1998, 50).

Prevajalec je presodil, da slovenska ustreznica »predmestje« ne odraža enake realnosti v Sloveniji kot beseda »banlieue« v Franciji. Zato je kurzivo izpustil.

Drugi pojem, značilen za »prejšnje življenje«, je uspeh tako na osebni kot družbeni ravni. Dva izraza se nanašata na ta pojem: »être arrivé« in »avoir réussi sa vie«:

»À quarante-deux ans, Serge Clément était un homme *arrivé*« (Houellebecq 1998, 47).

»Pri dvainštiridesetih letih je bil Serge Clément *prišlek*« (Houellebecq – Medvedšek 2000, 49).

»Fils d'un anarchiste italien émigré aux États-Unis dans les années vingt, Francesco di Meola avait sans nul doute *réussi sa vie*, sur le plan financier s'entend« (Houellebecq 1998, 80).

»Francesco di Meola je bil sin italijanskega anarhista, ki je v dvajsetih letih emigriral v Združene države. Brez dvoma mu je v finančnem pogledu v *življenju uspelo*« (Houellebecq – Medvedšek 2000, 80).

V prvem primeru je prevajalka izbrala slovensko besedo, ki pomensko ni ustrezna, saj »arrivé« ne pomeni »prišlek«, pač pa »(dobro) situiran«. Če bi se odločila za slednjo rešitev in besedo označila s kurzivo, bi bil prevod povsem v skladu z izvirnikom, tako kot v drugem primeru. Finančno la-godje kot pogoj za družbeni uspeh je namreč razširjena vrednota po vsem zahodnem svetu konca 20. stoletja.

Najpogostejša tovrstna uporaba se seveda nanaša na najspornejšo točko človekove preobrazbe v »neočloveka« oz. na jedro »neočloveške« propagande: radikalno spreminjanje odnosov med moškimi in ženskami. Da bi prikazal, kako je družba delovala »prej«, »neočloveški« pripovedovalec s poševnim tiskom izpostavi koncepte, ki so zdaj izginili. Poglejmo si nekaj primerov:

»[...] du premier coup, sans l'avoir cherché, sans même l'avoir réellement désiré, elle se trouvait en présence du *grand amour*« (Houellebecq 1998, 56).

»Ne da bi jo prav posebej iskala, ne da bi si jo v resnici želela, se je znašla pred *veliko ljubeznijo*« (Houellebecq – Medvedšek 2000, 58).

»déclin du *mariage de raison*« (Houellebecq 1998, 53); »évolution vers le *mariage d'amour*« (54)

»zaton *dogovorjenih porok*«; »nagnjenost k *poroki iz ljubezni*« (Houellebecq – Medvedšek 2000, 55).

»Les jeunes gens des années cinquante attendaient de *tomber amoureux*« (Houellebecq 1998, 54).

»Mladi so v petdesetih letih torej [...] komaj čakali, da se *zaljubijo*« (Houellebecq – Medvedšek 2000, 55).

Ugotavljamo, da je v tem primeru prevajalec spoštoval avtorjevo uporabo kurzive, ki tako utrjuje slovenske klišeje, popolnoma enakovredne francoskim klišejem v izvirnem besedilu.

V okviru sloga, ki ga pogosto opisujejo kot »prazno« (dobesedno: »blanc« - »bel«), torej razširjena uporaba kurzive in narekovajev z avtonimno konotacijsko funkcijo avtorju omogoča, da bralcu prenese zelo prefinjene pomenske nianse in prispeva k bogastvu njegovih del.⁷⁶ Tako kot metaforika so tudi stilemi, kot je razširjena uporaba kurzive in narekovajev, »trd oreh«, saj od prevajalca zahtevajo predhodno interpretacijsko delo in razvoj dosledne strategije, da bi njihova funkcija v pripovedi ostala neokrnjena. Čeprav lahko tri analizirane prevode – ki so omogočili popularizacijo francoskega pisatelja v Sloveniji – ocenjujemo kot na splošno zveste Houellebecqovemu besedilu, je po analizi jasno, da nobenega od njih ne odlikuje stroga in koherentna obravnava avtonimnih konotacij, ki jih nakazuje nenormativna uporaba kurzive in narekovajev.

Samodejno upoštevanje kurzivne pisave samo po sebi ne zadostuje, saj mora ta označevati močno konotirane dele diskurza in ne biti zgolj okras, prazna tipografska lupina. Najpogostejša in najbolj škodljiva anomalija za razumevanje besedila je na eni strani vzdrževanje teh vizualnih znakov, kjer izrazi, ki so navedeni v francoščini, v slovenščini niso relevantni, na drugi strani pa njihovo brisanje, kjer jih je povsem mogoče in primerno ohraniti.

76 Do enakega zaključka pride tudi Laure Jafuel, ki je prepričana, da raba kurzive v romanu *La Possibilité d'une île (Možnost otoka)* »deloma osvetli protislovje sloga, ki je na videz preprost, a kljub temu močen, ki ga zlahka zaznamo, a težko opredelimo« (2016, 130).

Prevajalec torej mora najprej zgraditi lasten sistem za smiselno in dosledno obravnavo teh specifičnih elementov.

V prihodnje bi bilo zanimivo splošneje preučiti razvoj uporabe ležečega tiska in narekovajev v Houellebecqovih delih ter oceniti, kako je treba ta razvoj upoštevati pri izoblikovanju prevodov, in to ne glede na predvideni ciljni jezik.

3.2 *Le testament français* Andreïa Makina ter njegovi srednje- in vzhodnoevropski prevodi

Če je razlikovanje med francoskimi in frankofonskimi pisci v marsičem vprašljivo,⁷⁷ lahko v veliki večini primerov navedemo vsaj relevantno razliko: francoski pisatelj je praviloma enojezičen, medtem ko je frankofonski pisatelj zelo pogosto dvojezičen, celo večjezičen.⁷⁸ To še zdaleč ni nepomembno in ima, nasprotno, zelo pomembne posledice za literarna dela. Kakor je napisala Lise Gauvin (1997, 8), je dvojezični ali večjezični pisatelj »obsojen na razmišljanje o jeziku«, odtod izvira »prezavednost« jezika, ki ga zaznamuje. Murielle Lucie Clément je to idejo prevzela, da bi označila francoskega pisatelja ruskega porekla Andreïa Makina:

Ko bomo govorili o specifičnosti dvojezičnega pisca, jo bomo opredelili kot sposobnost, da po eni strani asimilira te razhajajoče se družbeno-psihološke okvire in po drugi strani preseže raznolikost skozi povezovalni pisalni curek. Dvojezični pisatelj, gostitelj dveh jezikov, dveh kultur, plete skupne niti v eno samo tkivo; pisanje je simbioza teh dveh vizij, ki ju nosi v sebi (2007, 179).

Ta »prezavednost jezika« se v diskurzu kaže na različne načine. Eden izmed pojavov, kjer je razvidna, so odlomki, v katerih avtor ali pripovedovalec razmišlja o jeziku pisanja ali o različnih jezikih, ki sestavljajo njegovo večjezično in večkulturno identiteto. Uporabo teh elementov diskurza v omenjenih refleksivnih odlomkih lahko označimo kot avtonimno.

Tako kot v prvem delu poglavja smo namenoma izločili naslove knjig in številne literarne citate, saj je njihova prevodna obravnava v veliki meri

⁷⁷ Nobelovec J. M. Le Clézio je predlagal združitev vseh francosko pišočih pisateljev, ki jih doslej razvrščamo med francoske in nefrancoske, v eno samo poimenovanje »littérature-monde en français« (»književnost-svet v francoščini«); manifest je bil napisan in podpisan leta 2007.

⁷⁸ Izjeme so Quebecanci, francosko govoreči Belgijci in Švicarji oz. pisatelji, ki jim je francoščina materni jezik.

vnaprej določena z normativno rabo vsakega posameznega jezika, kar prevajalcu dopušča zelo omejen manevrski prostor. Zato smo se omejili na avtonimne znake, ki opravljajo poetsko funkcijo v širšem smislu (z njihovo avtonimno uporabo pisatelj poudarja moč francoskih besed kot znakov), in metajezikovne znake (s tem pisatelj razmišlja o pravilni rabi jezika ali o ustreznosti odnosa referent/označevalec/označevanec v obeh svojih jezikih). Takšno omejevanje analiziranih primerov omogoča oblikovanje korpusa devetih, po romanu razpršenih avtonimnih znakov, ki skupaj tvorijo jasno prepoznavno semiotično mrežo in spremljajo razvoj odnosa dvojezičnega pripovedovalca do obeh njegovih jezikov, francoščine in ruščine, ki je ena glavnih tem romana *Le Testament français*.⁷⁹

Kot smo že zapisali, so avtonimni elementi neločljivi od jezika, v katerem so izraženi, zaradi česar je njihova prevodoslovna obravnava že od samega začetka problematična. Prevajalec bi jih lahko preprosto vstavil v besedilo, ki ga izoblikuje v drugem kontekstu in drugem jeziku. A ravno od tod izvira dilema, saj, kot pravi Josette Rey-Debove (1997, 82), »uvedba tujih predmetov resno moti sistem, ki je njihov gostitelj«. Prehod iz enojezičnega sistema (avtonomni znaki v jeziku, v katerem je napisana tudi glavnina besedila) v medjezikovni sistem (avtonimni znaki v jeziku, ki ni jezik, v katerem je napisana glavnina besedila) povzroča »delno motnost diskurza« (1997, 82) pri bralcu, ki ne obvlada jezika, v katerem so avtonimni znaki zapisani.

V tej raziskavi bomo preučili obravnavo avtonimnih elementov v desetih prevodih, ki so v letih 1996–2011 nastali v Srednji in Vzhodni Evropi, torej v regiji, ki geografsko in kulturno leži med Francijo in Rusijo ter – kljub nespornim razlikam – goji skupno zanimanje za ruski in francoski jezik in kulturo. Tako smo analizirali obravnavo avtonimnih znakov v poljskem, češkem, madžarskem, romunskem, hrvaškem, srbskem, bolgarskem in makedonskem prevodu ter v dveh slovenskih prevodih, ki sta se pojavila približno v istem času, razlika je le v tem, da eden ni bil objavljen.⁸⁰

79 V zvezi s tem bi lahko dodali »traduktološki komentar« tretjega poglavja tretjega dela. Ta nastaja v okviru sprave med pripovedovalcem in njegovo babico oz. njegovo francosko identiteto. A ta odloček s svojo zapleteno strukturo presega temo naše razprave. V tem primeru so namreč avtonimne konotacije del širšega razmišljanja o poetični funkciji jezika.

80 Avtorica monografije se iskreno zahvaljuje gospe Mariji Javoršek, ki ji je posredovala prevod Makinovega romana, sicer delo njene prijateljice, pokojne Radojke Vrančič. Čeprav ni bil nikoli objavljen in je bil le delno lektoriran, je popoln in ga zato obravnavamo v našem korpusu.

Na koncu tega uvoda je pomembno poudariti, da naslednje strani ne ponujajo ocene celotnih prevodov, temveč le študijo različnih strategij, ki so jih prevajalci izbrali za obravnavanje devetih zgoraj omenjenih avtonimnih elementov. Drevo ne sme skrivati gozda: čeprav igrajo v romanu pomembno vlogo, jih je lahko zanemaril prevajalec, ki je sicer opravil občudovanja vredno delo z vidika pomenske zvestobe besedilu ali spoštovanja Makinovega liričnega sloga.

3.2.1 Moč deteritorializiranih francoskih besed

Med samostojnimi znaki, vključenimi v *Le Testament français*, imajo nekateri funkcijo poudarjanja moči francoskega jezika. Kot ugotavlja Noël Cordonier, je francoščina za pripovedovalca »jezik, ki ne samo komunicira, pač pa preoblikuje in povečuje tako resničnost kot tudi telesa« (Cordonier 2000, 179). Ta moč francoskih besed pravzaprav izhaja iz dejstva, da so besede deteritorializirane, izvlečene iz svojega prostorsko-časovnega konteksta in vsajene v sovjetski kontekst, kjer pridobijo novo funkcijo, ki jo bomo tukaj po Jakobsonu imenovali »poetska funkcija«. ⁸¹ Ta delno ali v celoti nadomešča njihovo referenčno funkcijo.

Tako kot je bila na začetku Beseda, kot piše sveti Janez evangelist, tako je na začetku Makinovega romana artikulirana beseda, beseda brez označevalca in celo delno brez označevanca, saj obstaja le kot zaporedje fonemov: »pe-tite-pomme« (Makine 1999, 15). Še bolje, pomembne so zgolj fiziološke posledice artikulacije, »skrivnostni francoski zlogi« se umaknejo pred svojo čisto čarobno močjo: za Rusinje je bilo to zaporedje zlogov »beseda, ki te je naredila lepo«. To so čisto prve francoske besede, skrivnostne in čudovite za mladega pripovedovalca in njegovo sestro: »Le mystère de la 'petite pomme' fut probablement la toute première légende qui enchanta notre enfance. Et aussi l'une des premières paroles de cette langue que ma mère appelait en plaisantant – 'ta langue grand-maternelle'« (Makine, 1999, 17). Ta sintagma se v prvem delu prvega poglavja pojavi šestkrat. S posebnim zapisom prve omembe, »pe-tite-pomme«, ki ustreza zlogovni delitvi izgovorjave ([pə-tit-pɔm]), avtor vizualno nakazuje, da sintagma

81 V slednjem primeru bi bilo v resnici bolje govoriti o »čarovniški« ali »magični« funkciji. Čeprav jo Jakobson omenja v poglavju »Linguistique et poétique« (1963, 217), je ni vključil v svojo shemo komunikacije.

ni uporabljena v svoji referenčni funkciji. Nato se odloči za pravopis, ki se bo uporabljal pri naslednjih omembah. Ta prvi primer je zanimiv, saj s prevodoslovnega vidika vzbuja veliko dilem. Kako naj se ta element pojavi v prevodu v tuji jezik? Referenčne funkcije besedne zveze nima smisla prevesti. Čeprav jo bo francoski bralec spontano povezal z referentom, na katerega se običajno nanaša, je prevajalec ne more prevesti, ker v večini drugih jezikov sploh nima istih fonetičnih značilnosti kot v francoščini. Zato je treba francosko besedno zvezo ohraniti. Vprašanje pa je, ali ne bi bilo koristno nefrankofonskemu bralcu navesti tudi izgovorjavo francoske sintagme. Ta si bo namreč učinek besede na izraz obraza težko predstavljaj, če je ne zna izgovoriti. Ker beseda obstaja le v fonetični obliki, bi si lahko prevajalec izmislil črkovanje, ki bi bilo prilagojeno izgovorjavi, zlasti v primeru srbsčine, makedonščine in bolgarščine, kjer so tuja lastna imena na splošno fonetično transkribirana.

Vsi prevajalci so se odločili za uporabo francoske sintagme, ne da bi spremenili izvirni pravopis, vendar jih je polovica občasno dodala pomensko ustreznico referenta v svojem jeziku (gl. poljski in češki prevod). Enako je v srbskem in hrvaškem prevodu, edina, za koherentnost besedila problematična razlika je v tem, da sopomenskost med francoskim in slovanskim izrazom sploh ni pojasnjena. Madžarska prevajalka je sicer obdržala francosko sintagmo, vendar ji je dodala opombo: »kis alma, francia« (Makine 1996a, 7). Bolgarski prevajalec je ohranil le izgovorjavo sintagme, tako da jo je reducirjal na njeno fonetično transkripcijo »ПТИТ-ПОМ«, ki jo je spremljala pojasnjevalna opomba »Petite pomme« (фр.) - малка ябълка. Ne glede na to, kako lahko kritiziramo uporabo opombe, ki ji založniki niso naklonjeni, ima ta prednost, da bralca pouči, ne da bi bilo treba prevod sintagme nerodno vstaviti v samo besedilo romana.

Drugi element, ki junaku in njegovi sestri razkriva »čarobno« moč francoskega jezika, je jedilnik, ki jim ga bere babica Charlotte. To je zelo poseben meni, jedilnik pojedine, ki so jo priredili v čast ruskima vladarjema, ko sta leta 1896 obiskala Francijo. Sestavljajo ga razkošne jedi z imeni, ki so včasih tudi za francoske bralce nekoliko skrivnostna (gl. Makine 1995, 41). Zlasti dve izmed teh jedi, »Pečeni bartavelli in ortolani s tartufi« ter »Prepelica iz vinske trte à la Lucullus«, vzbujata začudenje obeh otrok: »Comment pouvons-nous déchiffrer ces formules cabalistiques ? *Bartavelles et ortolans !*

Cailles de vigne à la Lucullus !« (Makine 1999, 46). Malo pozneje, ko sta bila otroka brutalno izločena iz čakalne vrste pred trgovino, pripovedovalčeva sestra vzklíkne: »Te rappelles-tu : *Bartavelles et ortolans truffés rôtis ?...*« (Makine 1999, 68). Mladenič takrat prepozna »les mots magiques, appris au banquet de Cherbourg« (Makine 1999, 69), katerih vrednost ni odvisna od njihovega natančnega pomena: junak v tem času ni vedel, »à quoi ressemblaient ces fameux bartavelles et ortolans« (prav tam).

»Čarobna« moč francoskih besed izhaja iz dejstva, da so »deteritorializirane«, torej iztrgane iz geografsko-kulturnega konteksta, in to dvojno: ne nanašajo se le na oddaljeni kraj (Francija), ampak tudi na preteklo obdobje (»Belle Époque«). Zato je priporočljivo ohraniti francoske besede, ki s svojim zvokom in nenavadnostjo za ruski svet navdušujejo otroke in imajo tako rekoč moč, da jih zaščitijo pred okoliško bedo in nasiljem. Lahko pa se zdi vsiljiv vdor besedila v francoščini, ki je bralcu nerazumljivo, sredi glavnine romana v drugem jeziku. Zato se je velika večina prevajalcev verjetno odločila jedilnik prevesti v svoj jezik in nato otrokom najljubši jedi citirati tudi v prevodu. Le dva prevoda, prvi slovenski in makedonski, vključujeta jedilnik v francoščini (torej nepreveden) in nadaljevanje imen jedi tudi v francoščini. Slovenska prevajalka je zgoraj omenjeno težavo rešila tako, da je na koncu knjige ponudila slovensko različico menija. Na koncu moramo omeniti drobno nedoslednost poljskega prevoda, kjer je jedilnik preveden, vendar se zatem imena jedi pojavijo v francoščini brez kakršne koli razlage.

Tretji element, kjer se besede uporabljajo na avtonimen način, želi moč francoskega jezika poudariti s prikazom prisotnosti francoskega jezika in posledično francoske kulture v ruskih imenih vin, ki so pravzaprav po rusko zapisane francoske besede:

Et nous rappelant les étiquettes de quelques bouteilles exposées sur les rayons du Flocon de neige, nous nous rendions maintenant à l'évidence que c'étaient uniquement des noms français: « Champanskoé », « Koniak », « Silvaner », « Aligoté », « Mouskat », « Kagor »... (Makine 1999, 120).

Te besede v avtonimni rabi imajo tako metajezično funkcijo (medjezikovni razmislek o ruskih besedah) kot tudi poetsko ali celo »magično« (očarljiv videz francoskih samostalnikov znotraj ruskih samostalnikov). Le zadnja

beseda, »Kagor«, malo bolj skriva svoj »Cahors«. Da bi pokazal, da so to res ruske besede, v katerih prepoznamo francoska imena, se Andreï Makine odloči za »francosko« transkripcijo ruskih besed, zato se zdi logično, da obdržimo ruska imena, a da pri tem uporabimo transkripcijo ruščine, ki je v rabi v jeziku prevoda.

Ravno to je storila polovica prevajalcev, ostali pa so imena raje delno ali v celoti prevedli v svoj jezik (prvi slovenski, poljski, srbski in makedonski prevod). Dejstvo, da imena vin v jeziku prevoda izhajajo iz preoblikovanja francoskih besed, ne zmanjšuje tega, da so besede, o katerih razmišlja pripovedovalec, ruske besede, ki bi se morale kot take pojavljati tudi v prevodu. Kar zadeva hrvaško prevajalko, je delno ohranila francoske transkripcije ruskih imen (»Champanskoe«, »Koniak«) (Makine 2005, 91), kar vodi do sobivanja elementov treh različnih jezikov: hrvaškega (komentar), ruskega (imena vin) in francoskega črkovanja (»ch« namesto »š«, »ni« namesto »nj«).

Nazadnje je treba v kategorijo avtonimnih znakov vključiti vzdevek, ki so ga junaku dali ruski mladostniki: »Frantsouz«, ruska beseda za »Francoza«:

Soudain le nom du partenaire persiflé fut cité : Frantsouz...
C'était mon sobriquet dont j'étais plutôt fier. « Frantsouz » - un Français, en russe (Makine 1999, 246).

V tem stavku ni izpostavljena le moč francoskega jezika, temveč celotna francoska identiteta. Tudi tu moč znaka izvira iz njegove »deteritorializacije«: biti »Francoz« v Franciji ni nič nenavadnega, toda biti »Frantsouz« v Rusiji pomeni imeti nekaj posebnega, nekaj več v primerjavi z drugimi. Ob prvem pojavu beseda pritegne pozornost le s tem, da ima veliko začetnico. Bralcu je že na prvi pogled jasno, da gre za izposojeno besedo iz drugega jezika dvojezičnega pisatelja. Ob drugi pojavitvi je beseda opremljena z grafično oznako, narekovaji, ki jasno označujejo njeno avtonimno uporabo, sledi pa njen prevod, ki ima vrednost avtonimne konotacije. Avtor svoj vzdevek omenja v izvirni različici, kar poudarja njegovo simbolno, skoraj ikonično vrednost. Ruska beseda ubesedi pripovedovalca in ta ubeseditev, ki se nanaša na pozitivno kulturno podobo, v njem vzbuja ponos. Preoblikovanje ponos vzbujajočega vzdevek v vzdevek, ki je še posebej za mladostnika negativno konotiran, močno poveča občutek nelagodja, ki ga pripovedovalec čuti do svoje francoske identitete. To pojasnjuje junakov brutalen odhod v vas svoje babice: »Il fallait en finir avec

cette France de Charlotte qui avait fait de moi un étrange mutant, incapable de vivre dans le monde réel» (Makine 1999, 248).

Skoraj vsi prevajalci so zaznali specifičnost besede »Frantsouz«. Tisti, ki imajo v svojem jeziku besedo, ki se razlikuje od ruske besede, so na splošno obdržali rusko besedo v latinici in jo nato prevedli (Francuz/Francouz v češčini; Francuz/Francoz v slovenščini). Le romunski in makedonski prevajalec sta v svojem jeziku izbrisala vse sledi ruske besede: »Frantuzul« (Makine 2002c, 204) in »Французинот« (Makine 1996b, 180). V romunščini je avtonimni komentar – ki je postal nerelevanten – ohranjen, medtem ko ga je makedonski prevajalec, dosleden v svojem sicer vprašljivem pristopu, poenostavil (ruski jezik ni več omenjen). Prevajalci v jezike, v katerih je beseda »Francoz« enaka ruski besedi, so se vsi odločili za drugačno rešitev: poljski prevajalec je besedilo poenostavil, hrvaški prevajalec je ohranil francosko fonetično transkripcijo ruske besede (»Frantsouz«), kar je problematično, saj sta obe besedi hrvaškemu jeziku tuji, srbski prevajalec pa se je odločil za cirilično abecedo, rešitev, ki jo omogoča dejstvo, da je knjiga natisnjena v latinici (in ne v cirilici, kot bi lahko bila) in da srbskega bralca ne ena ne druga pisava pri branju ne ovira.

3.2.2 Opazki glede pravilne rabe francoskega jezika

Dvojezični pripovedovalec v dveh situacijah spregovori o pravilni rabi francoskega jezika, kar seveda sproži pojav besed v avtonimni rabi.

V prvem primeru, ki se pojavi med pripovedjo o mladosti pripovedovalčeve babice Charlotte, gre za inštrukcijo francoščine, ki jo revno dekle francoskega porekla daje hčerki mestnega župana:

- La raison du plus fort est toujours meilleure, déclamait la jeune personne d'une voix pincée.
- ... est toujours *la* meilleure, rectifiait discrètement Charlotte et, les yeux baissés, ajoutait : Il serait plus correct de prononcer « meilleure » et non « meillaire ». Meill-eu-eure...

Elle arrondissait les lèvres et faisait durer ce son qui se perdait dans un « r » velouté. La jeune déclamatrice, mine renfrognée, se remettrait à réciter :

- Nous l'allons vous montrer tout à l'heure... (Makine 1999, 74–75).

Ta dialog vključuje več avtonimnih znakov z metajezikovno funkcijo, ki jo spremljajo avtonimne konotacije. Elementi, ki so v kurzivi ali med narekovaji (*la*, »meilleure«, »meillaire«, »r«), ter avtonimna konotacija v zvezi z izgovorjavo zvoka [œ] in zvoka soglasnika [ʁ] se jasno in specifično nanašajo na francoski jezik. Zato se zdi pomembno: 1) ohraniti francoske primere, 2) najti način, da bi bralec, ki ne govori francosko, razumel razliko med »meillaire« in »meilleure«, 3) morda zmanjšati motnjo, ki jo povzroča prehod iz enojezičnega sistema v medjezikovni sistem tako, da bo tako ali drugače naveden pomen obeh komentiranih verzov.

Prevajalca v češki in madžarski jezik sta bralcu podala najbolj razumljiva prevoda: primerjata »mejör« in »mejér« (Makine 2002b, 54) oz. »mejjer« in »mej-ö-ör« (Makine 1996a, 44) ter prevajata *La Fontainov nauk*. Romunski prevod ohranja obe francoski besedi v avtonimni rabi, a sta opremljeni z razlagalnima opombama (Makine 2002c, 61–62). V poljskem in neobjavljenem slovenskem prevodu sta prav tako ohranjeni francoski besedi in nauk, a brez opomb, kar nakazuje, da sta bila prevoda napisana za frankofilske bralce, ki jih francoske besede ne bodo motile. Rešitev, pri kateri je lekcija prevedena v jezik prevoda in ki so jo tako ali drugače izbrali tudi drugi prevajalci, ni prepričljiva in se celo spremeni v absurd, ko prevajalec obdrži avtonimne znake, prevede pa stavke, iz katerih izvirajo.

Enako velja za rešitev, pri kateri je razlika med »meilleure«/»meillaire« nakazana s pomočjo dveh približnih transkripcij (»mejyp«/»mejep« v makedonščini).

Veliko pozneje beremo novi razmislek o pravilni rabi francoskega jezika:

Ce jour-là, alors que je posais une question à Charlotte, ma langue fourcha. Je dus tomber sur l'un de ces couples de mots, un couple trompeur, comme il y en a beaucoup en français. Oui, c'étaient des jumeaux du genre « percepteur-précepteur », ou « décerner-discerner ». De tels duos perfides, aussi risqués que ce 'luxeluxure', provoquaient autrefois, par mes maladresses verbales, quelques moqueries de ma sœur et des corrections discrètes de Charlotte... (Makine 1999, 270).

Sam pripovedovalec to izkušnjo predstavlja kot pomembno. Tega dne se zave, da je francoščina zanj tuj jezik: »À présent le français devenait un outil dont, en parlant, je mesurais la portée. Oui, un instrument indépendant

de moi et que je maniais en me rendant de temps en temps compte de l'étrangeté de cet acte» (Makine 1999, 271).

Z drugimi besedami, če uporabimo že omenjeni izraz Lise Gauvin, je prav ta izkušnja v bodočem frankofonskem pisatelju sprožila »nadzavest« ali »povečano zavest« (»surconscience«) jezika, ki bo imela odločilno vlogo v njegovi poetiki.

Tam so pari besed, ki so označeni z narekovaji, nedvomno v avtonimni rabi in njihova edina funkcija je, da ponazarjajo pasti francoskega jezika (obstoj besed, ki so si po obliki blizu, a nimajo sorodnega pomena). V tem konkretnem primeru se spodobi ohraniti francoske besede v avtonimni rabi, morda pa bo koristno – ali celo nujno – dodati slovenski prevod (zraven francoskih besed ali v opombo), da bo bralec razumel, kakšni nesporazumi lahko nastanejo zaradi zmotne zamenjave besed vsakega para. Tako opazimo dve različni rešitvi: poljski, češki in romunski prevajalci ter druga slovenska prevajalka so ohranili pare brez navedbe pomena besed, madžarski, hrvaški in srbski prevajalci pa so se odločili, da v opombo ali v samo besedilo dodajo prevod besed, ki lahko povzročajo zmedo. Podobne pare v prevodu ponujata le prvi slovenski in bolgarski prevod. Slovenska prevajalka najprej ponuja dva para slovenskih besed (»izdajalec – izdajatelj«, »prinesti – prenesti«) (Makine 1999b, 201), doda pa še par francoskih besed, ki mu sledi slovenski prevod, kar ne deluje koherentno. Makedonski prevajalec je besedilo raje poenostavil in avtonimne znake preprosto odstranil.

3.2.3 Opazki o povezavi med označevanim in označevalcem v obeh jezikih dvojezičnega pisatelja

Nazadnje si dvojezični pripovedovalec postavlja vprašanja o odnosu med svetom in besedami njegovih dveh jezikov, ki se uporabljajo za njegovo opisovanje, z drugimi besedami o odnosu med referentom/označencem in označevalcem v obeh jezikovnih sistemih, ki sta mu na voljo.

Prvi tovrstni primer se nanaša na dve besedi, francosko in rusko, ki se ne nanašata na istega referenta, temveč na dva različna referenta. Nesporazum izvira iz dejstva, da je francoska beseda »village« deteritorializirana in s tem napačno razumljena v drugem okolju, kjer velja za popolno sopomenko ruske besede »деревня«:

- Oh! Neuilly, à l'époque, était un simple village...

Elle l'avait dit en français, mais nous ne connaissions que les villages russes. Et le village en Russie est nécessairement un chapelet d'isbas – le mot même *dérevnia* vient de *dérévo* – l'arbre, le bois (Makine 1999, 43–44).

V francoščini je »village« majhno mesto, v ruščini je »niz koč«, torej lesenih hiš. V Makinovem besedilu beseda »vas« v resnici ni uporabljena avtonimno, vendar ji avtonimna konotacija, ki ji sledi (»Elle l'avait dit en français« – »To je povedala po francosko«), kljub temu daje metajezikovno funkcijo. Ruski besedi – tuji jezikovnemu kodu, v katerem je roman napisan, in kot taki označeni s poševnim tiskom – sta jasno uporabljeni avtonimno.

Ta primer prevajalca ne povzroča posebnih težav. Predstavitev znakov in prisotnost pojasnjevalnih metonimičnih konotacij prevajalca spodbujata k prevajanju besede »village« in ohranitvi obeh ruskih besed v avtonimni rabi. Lahko ju preprosto transkribiramo v pisavo ciljnega jezika (na primer v latinico). Omenili bomo le, da se je poljska prevajalka odločila, da bo etimološko nasprotje med francosko in rusko besedo bolj razvidno. Zato je pred francosko besedo v kurzivi postavila poljsko ustreznico: »wioska, *village*« (Makine 2004, 29).

Drugi primer, ki vključuje dva avtonimna znaka, je bolj zapleten. Pripovedovalca moti ostro nasprotje med veličastno podobo carja Nikolaja II., ki mu jo je posredovala njegova babica, in negativno podobo, ki so jo v ruskih šolah in učbenikih učili v času Sovjetske zveze. Kot piše Agata Sylwestrzak-Wszelaki, »njegov pogled na svet preneha biti enoumen in obe različni kulturni perspektivi se včasih izkažeta kot nezdržljivi« (2010, 35). A zaradi svoje mladosti pripovedovalec še ne more razumeti zgodovinsko-političnega obsega razprave, zato nasprotje razlaga s pomočjo razlike med rusko in francosko različico iste besede (»ЦАРЬ«/»tsar«): »Je crus pouvoir expliquer cette double vision par mes deux langues : en effet, quand je prononçais en russe 'ЦАРЬ', un tyran cruel se dressait devant moi, tandis que le mot 'tsar' en français s'emplissait de lumières, de bruits, de vent, d'éclats de lustres [...]« (Makine 1999, 66).

Tu gre očitno za avtonimno rabo z metajezično funkcijo. Čeprav pripovedovalec govori le o izgovorjavi iste besede v svojih dveh jezikih, v besedilo

vnese element, ki v dveh pogledih ne pripada jeziku, v katerem je roman napisan: »ЦАРЬ« je ruska beseda, ki ni prilagojena latinici, saj je napisana v cirilici, torej v pisavi, ki je francosko govoreči bralec brez znanja ruskega jezika ne zna razvozlati. Čeprav je izgovorjava obeh besed podobna, ni povsem identična (ruski »r«, četudi je nekoliko oslavljen z »Ь«, se močno razlikuje od komaj slišnega francoskega soglasnika; poleg tega Francozi besedo »car« izgovarjajo tako, da spremenijo nezveneči zlitnik »ts« v zvenečega [dz]. Zato je izgovorjava besede v francoščini nedvomno manj močna in mehkejša kot v ruščini. Tako je francoska beseda res bolj združljiva s pozitivno podobo, ki jo prenaša Charlotte, ter v neskladju z ostro in negativno rusko podobo, ki jo pripovedovalec občuti že v ruski izgovorjavi besede »ЦАРЬ«. ⁸²

Zato nasprotje car/car ali цар/цар, ki ga predlagajo poljski, češki in makedonski prevod, ni zadovoljivo, ker izniči vsako razliko med rusko in francosko besedo. Drugi prevajalci so ohranili nasprotje rusko : francosko, ki zadostuje samo v primeru, da je bralec seznanjen s francosko izgovorjavo besede »tsar«. Najbolj natančen je bil srbski prevajalec, ki se je pri zapisovanju francoske besede odločil za drugo, povsem uveljavljeno in dovoljeno pravopisno obliko »tzar«. Tako brez opombe opozarja na razliko med izgovorjavo ruskega »ц« in francoskega »ts«/»tz«.

Ko se je pripovedovalec končno zavedel, da je francoščina zanj tuj jezik, do katerega ohranja določeno distanco, se spominja svojega otroštva, časa, ko ni razmišljal o razlikah, ki so značilne za obe viziji sveta (ena v francoščini in druga v ruščini), s katerima se mora soočiti. Takrat je premeščen v svet, ki ga po vrsti gleda v obeh jezikih: »J'y nageais sans me demander pourquoi ce reflet dans l'herbe, cet éclat coloré, parfumé, vivant, existait tantôt au masculin et avait une identité crissante, fragile ; cristalline imposée, semblait-il, par son nom de *tsvetok*, tantôt s'enveloppait d'une aura veloutée, feutrée et féminine – devenant 'une fleur'« (Makine 1999, 271).

Čeprav je tu sklicevanje na Mallarméja zelo verjetno, ⁸³ pripovedovalec opisuje izkušnjo, ki jo je kot dvojezični deček doživel v otroštvu. Nasprotje

82 Gl. spletno izdajo slovarja *Trésor de la langue française*.

83 Gl. »Je dis: une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets« (Stéphane Mallarmé, »Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil«, 1886).

med njegovo vizijo sveta v ruščini in francoščini izvira predvsem iz fonetičnih razlik (dva nezvoneča nezvočnika – zlitnik [ts] in zapornik [k] – v ruščini; zvočnika – [l] in [ɣ] – v francoščini). Druga omenjena razlika je slovnična: ruska beseda je moškega, francoska pa ženskega spola. Kombinacija teh dveh vidikov v pripovedovalcu vzbuja zelo različne občutke, torej različno vizijo istega referenta, odvisno od tega, ali je z njim povezano rusko ali francosko ime. Tako kot v prejšnjem primeru morata ruska in francoska beseda, ki vzbujata tako drugačen – celo nasproten – pogled na isto stvar, ostati v izvorni obliki. Samo enkrat bo treba navesti njen pomen v ruščini in francoščini, če prevajalec meni, da ga bralec ne more uganiti sam.

Tako so se poljska, srbska in hrvaška prevajalka odločile obdržati obe ruski in francoski besedi, ne da bi jim dodale pomensko pojasnilo, medtem ko sta madžarska in druga slovenska prevajalka (Radojka Vrančič) prevod ruske besede in njene francoske ustreznice dodali v svoj jezik. Prva slovenska prevajalka (Nadja Dobnik) je obe besedi prevedla s kontrastom med slovenskima sopomenkama različnega spola, »cvet« in »roža«, kar popolnoma izniči medjezikovno razsežnost, ki jo doživlja pripovedovalec. Ostanejo le različni občutki, ki jih oba označevalca vzbujata. Romunska prevajalka ter prevajalca v makedonski in bolgarski jezik so obdržali rusko besedo, a prevedli francosko (»o floare«, »цвѣќе«). Ta rešitev je zaradi sorodnosti med romunščino in francoščino ter kontrasta med besedama bolj ali manj sprejemljiva, a pri prevodih v druga slovanska jezika sorodnost med makedonščino oz. bolgarščino in ruščino kontrast med besedama (»цветок« in »цвѣќе«/»цвете« preblizu) izniči, tako da postane stavek skoraj nerazumljiv.

Analize, ki sem jih pravkar predstavila, torej omogočajo sklepanje, da Makine uporablja avtonimne konotacije z namenom, da po eni strani prikljče moč francoskih besed, po drugi strani pa razmisli bodisi o uporabi določenega jezika bodisi o razmerju med francoskimi in ruskimi besedami, ki označujejo istega referenta. Čeprav ni pogosta, se zdi ta raba značilna za dvojezične pisce, zlasti za francosko pišoče pisatelje tujega porekla, ki jih združujemo pod skupno oznako »frankofonski pisatelji« oz. »frankofonske pisateljice«.

Pregled desetih prevodov romana *Le Testament français*, ki sestavljajo naš korpus, kaže, da prevajalec v skoraj vseh primerih ne razvije skladne

strategije za obravnavo teh elementov. Včasih je mogoče prepoznati težnje: na eni strani prevajanje francoskih znakov in na drugi strani ohranjanje ruskih besed (precej pogosta možnost), ohranjanje avtonimnih konotacij, ki so zato obrazložene v opombah (madžarski prevod), ali njihovo poenostavljanje oz. odstranitev (makedonski prevod). Vendar skoraj v vseh primerih ne moremo govoriti o sistematičnem pristopu. V resnici le slovenski prevod Radojke Vrančič ponuja koherentno prevajalsko strategijo za avtonimne znake: potem ko jih je prepoznala kot tesno povezane z izvornim jezikom, se prevajalka odloči, da jih ne bo prevajala. Odsotnost razlag v slovenščini pa kaže na to, da je bil njen prevod namenjen predvsem frankofilskemu bralstvu z vsaj osnovnim znanjem francoščine.

II.

Poezija

Od renesanse naprej velja poezija za nekatere ugledne pisatelje za neprevedljivo zvrst. Baudelaire in Mallarmé zagovarjata celo dobesečni, neri-man prevod Shakespearja in Poeja, češ da je oblika pesmi preveč vezana na izvirni jezik.⁸⁴ Zaradi posebno močne prepletenosti oblike in pomena, »neločljive povezave med pomenom in zvočnostjo« (Ricœur 2004, 12), je poezija organsko povezana z jezikom, v katerem je nastala, ter zato že v osnovi najtežje prenosljiva v drug jezik.

V prejšnjem stoletju se je vzpostavil nekakšen kompromis med dobesečnim prevajanjem vsebine in »lepimi nezvestimi« (»belles infidèles«), ki temelji na sprijaznjenju z določeno oblikovno in vsebinsko izgubo, do katere bo pri prevajanju poezije neizogibno prišlo.⁸⁵ Pri tovrstnem prevajanju mora prevajalec najprej določiti, kateri oblikovni in vsebinski elementi so nujno potrebni, da bi bila pesem sploh smiselna. Včasih so zvočni učinki zelo pomembni, včasih niso relevantni. Včasih pesem temelji na besednih igrarah ali polisemičnosti besed, čemur v drugem jeziku težko najdemo ustreznice, včasih tega v pesmi sploh ni. Šele potem, ko je ta točka jasna, ko vemo, iz česa je pesem narejena, lahko prevajalec izoblikuje ustrezno prevajalsko strategijo, saj ve, katera odstopanja so sprejemljiva oz. s katero izgubo se lahko sprijazni.

Tega načela sem se držala pri preučevanju prevodov treh zelo različnih pesniških del. Prvo delo je Baudelairova pesem »Harmonie du soir«, ki jo odlikujejo izvirna pesniška oblika, klasična verzifikacija ter bogata alegorična in simbolistična vsebina. V 20. stoletju je bila petkrat prevedena v slovenščino. Ugotovili bomo, kako si je vsak prevajalec na svoj način prizadeval, da bi v svojem prevodu zagotovil ravnovesje med obliko in vsebino, ter kateri je bil pri tem najbolj prepričljiv. Drugo delo je zbirka pesmi v prozi *Le Parti-pris des choses* Francisa Pongea, iz katere so različni prevajalci izbrali, prevedli in objavili posamezne pesmi, preden se je Saša Jerele nedavno odločila za prevajanje celotne zbirke. Na podlagi analiz prevodov dveh pesmi se bomo spraševali, v kolikšni meri je prevajalcem uspelo ohraniti besedne igre in pesniške figure, ki v teh pesmih niso zgolj okraski, temveč pripomorejo k strukturalni koherentnosti pesmi. Na koncu se bomo posvetili Jacquesu

84 O Baudelairovi estetiki pri prevajanju Poejeve poezije piše Umberto Eco (2003, 289 in nasl.).

85 »En traduction aussi, il est procédé à un certain sauvetage et à un certain consentement à la perte« (Ricœur 2004, 8).

Prévertu, pesniku, ki velja za preprostega, skoraj ljudskega, a prav zaradi zasidranosti njegove poetike v ljudstvu in pogovorni govorici prevajalcem povzroča težave; ob tej priložnosti bomo lahko primerjali prevajalsko poetiko dveh pomembnih prevajalcev francoske poezije v slovenski jezik.

1 Prepletenost oblike in tematike v Baudelairovi pesmi »Harmonie du soir«

Prevajanje Baudelairove pesmi »Harmonie du soir« se je pričelo leta 1911 in se nadaljevalo vse do 2004, ko je po petih prevodih nastal še šesti, in sicer v okviru prvega slovenskega prevoda celotne pesniške zbirke *Les Fleurs du Mal – Rože zla*. Če to zgodbo umestimo v širši kontekst prevajanja Baudelairove poezije na Slovenskem, ugotovimo, da »Harmonie du soir« ni samo prva poslovenjena Baudelairova pesem, temveč tudi pesem, ki je bila največkrat poslovenjena (če upoštevamo le prevode, ki so bili natisnjeni).⁸⁶

Prevajanja se je lotilo pet prevajalcev: Vojeslav Molè (leta 1911), Vladimir Levstik (leta 1933), Andrej Capuder (leta 1975), Božo Vodušek (leta 1977) in Marija Javoršek (leta 1995 in 2004). Skoraj vsi prevajalci so tudi pisatelji oz. pesniki. Vladimir Levstik in Marija Javoršek sta plodna prevajalca francoske književnosti, Andrej Capuder pa je bil dolgoletni predavatelj francoske književnosti na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Vsi prevodi niso bili enako dostopni širši javnosti: za najodmevnejšega lahko imamo prevod Boža Voduška, ki je bil natisnjen v dveh knjigah (leta 1977 v izboru pesmi, ki ga je uredila Marjeta Vasič, in leta 1998 v dvojezičnem izboru, ki ga je uredil Tone Smolej). Prav tako bo verjetno dolgo dostopen drugi prevod Marije Javoršek, ki je leta 2004 izšel v knjigi, ko je izšel prevod zbirke *Rože zla*, ki ga je sama prevedla v celoti. Molètov in Levstikov prevod sta bila najbrž svojčas opažena, saj sta izšla v znameniti predvojni literarni reviji *Ljubljanski zvon*. Levstikov prevod je bil celo ponatisnjen v katoliški reviji *Ognjišče* leta 1989. Najmanj odmevna pa sta najbrž bila Capudrov prevod, ki je izšel v manj znani katoliški reviji *Znamenje*, in prvi prevod Marije Javoršek, objavljen v dnevniku *Delo*, a poleg treh drugih pesmi in v zelo drobnem tisku.⁸⁷

Razloga za priljubljenost pesmi »Harmonie du soir« sta njena oblikovna dovršenost in tematika (večerna harmonija, melanholijska, poveličevanje spomina na ljubljeno osebo). V sklopu »Spleen in ideal« je 47. pesem »Harmonie du soir« pesem »ideala«, ki jo je navdihnili duhovna, idealizirana, a nesrečna pesnikova ljubezen do gospe Sabatier. Zanimivo je tudi zanimanje

86 Bibliografijo slovenskih prevodov iz Baudelairove zbirke *Les Fleurs du Mal* do leta 1998, ki jo je zbral Tone Smolej, najdemo v zbirki z naslovom *Charles Baudelaire* (Smolej 1998, 170–172).

87 Vsi prevodi so objavljeni kot gradivo na koncu tega poglavja.

katoličanov in katoliških revij za Baudelaira in še posebej za to pesem, ki je v Sloveniji, kot smo že povedali, izšla v dveh katoliških revijah (enkrat v *Znamenju* in enkrat v *Ognjišču*). Poveličevanje duhovne ljubezni, ki ga spremljajo komparacije s področja liturgije, se je očitno zdelo v skladu s katoliškim pesniškim okusom.

1.1 Različne oblikovne rešitve

Pesem »Harmonie du soir« sodi med oblikovno zelo dodelane pesmi iz zbirke *Rože zla*. Zato se bomo najprej posvetili obliki oz. oblikovnim rešitvam, za katere so se odločili slovenski prevajalci.

1.1.1 Splošne oblikovne značilnosti

S pesmijo »Harmonie du soir« je Baudelaire napisal »pantum« (fr. »pantom«), fiksno obliko malajskega izvora, ki so jo romantiki uvedli v francosko poezijo. Če se spomnimo značilnosti te pesniške oblike, gre praviloma za niz štirivrstičnic, ki jih sestavljajo osemzložni ali desetzložni verzi, pri čemer se drugi in četrti verz vsake kitice ponavljata kot prvi in tretji verz naslednje kitice, prvi verz pa se ponovi kot zadnji verz. Rime si sledijo po naslednji shemi: ABAB, BCBC, CDCD, DEDE itd. V pesmi se pojavljata dve temi: prva v dveh prvih verzih prve kitice je bolj opisne narave, medtem ko je druga v dveh zadnjih verzih »bolj intimne in sentimentalne narave« (Mazaleyrat-Molinié 1989, 250).

Baudelaire je pri svojem pantumu nekoliko odstopal od tega modela, ki sta ga vpeljala, med drugimi, Théodore de Banville in Leconte de Lisle: verzi so aleksandrinci, rime so oklepajoče (pesem temelji na dveh rimah, ki se ponavljata po shemi ABBA, BAAB, ABBA, BAAB), prvi verz se ne ponovi kot zadnji verz, v prvi kitici se ne izmenjavata dve izrazito različni temi (v pesmi sta sicer res dve temi, ki se razlikujeta tako, kot je navada pri pantumu, večer in pesnikovo razpoloženje, a se začneta prepletati šele od druge kitice naprej). Gre torej za »lažni« pantum. Odstopanja so v skladu z vsebino pesmi. Aleksandrinec, ki se je v francoski poeziji uveljavil kot verz najbolj »resnih« žanrov, že sam po sebi odraža nekakšno slovesnost, resnobo. Z izbiro oklepajočih rim in s stalnim ponavljanjem dveh rim se vzpostavljata posebno presunljivo vzdušje in občutek vrtenja v krogu, ki pa se ne

konča s stagnacijo (kar bi se zgodilo, če bi Baudelaire ponovil prvi verz v zadnjem verzu): izhod iz kroga (mistično povečevanje spomina) ponujata povsem nova verza (14. in 16.), ki se pojavita le enkrat. Postopno uvajanje vsake od obeh tem je izrednega pomena. Kakor je napisal sam Baudelaire, »V nekaterih skoraj nadnaravnih duševnih stanjih se vsa globina življenja razodeva tudi v najbolj navadnem prizoru, ki se nam prikazuje pred očmi in postane njen simbol.«⁸⁸ Narava ni samo primerljiva s pesnikovim razpoloženjem kot pri predhodnih romantikih. Prav tako odnos med njima ni vzročno-posledičen. Ob opazovanju večerne narave in sončnega zahoda se pesnik zaveda svoje žalosti in doživi »spleen«, ki ga uspe premagati le moč spomina. Narava igra torej vlogo razkrivalca, ki pesniku razodeva bolečino ob odsotnosti ljubljene osebe in tesnobo pred minljivostjo oz. smrtjo. Zato tema narave v prvi kitici sameva, saj je opazovanje narave »sprožilec« druge, bolj intimne teme, ki se že v četrtem verzu prvič pojavi v obliki pridevnikov »*mélancolique*« in »*douloureux*«.

V glavnem so slovenski prevajalci sledili pravilom Baudelairovega pantuma. Le pri prvem prevajalcu, Vojeslavu Molètu, opazimo manjše odstopanje pri 10. oz. 13. verzu: »*kot* bolno srcé« je postalo »*In* nežno srcé« (veznik »in« v pesem uvaja povezavo med stavki, ki je pri Baudelairu ni). Največ odstopanj najdemo pri Andreju Capudru: dva verza sta pri ponovitvi rahlo spremenjena: »v počasni, grenki ples, pojemanje v omami« (v. 4) postane »otožni, grenki ples, pojevanje v omami!« (v. 7), »srce, si grozni, črni Nič zasovražilo?« (v. 10) pa se spremeni v »Srce, ki žalostno si Nič zasovražilo«. Vse rime so oklepajoče.

Kar zadeva dolžino verza, se je polovica prevajalcev odločila za prevajanje francoskega aleksandrinca s pomočjo slovenskega t. i. pisaniškega dvanajsterca (trinajstzložni verzi za žensko rimo oz. dvanajstzložni za moško). O prednostih in slabostih te rešitve, ki so jo izbrali Vladimir Levstik, Božo Vodušek in Marija Javoršek v prevodu iz leta 2004, razpravlja Boris A. Novak (1995, 159–171). Molè je francoski aleksandrinec v slovenščino presadil z verzi, katerih dolžina niha med desetimi in dvanajstimi zlogi. Načeloma gre za enajsterce (11 zlogov za moško rimo in 12 za žensko), a opažamo

88 Charles Baudelaire, »Fusées«. V: Charles Baudelaire, 1980. *Œuvres Complètes*. Paris: Robert Laffont, 395. »Dans certains états d'âme presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle toute entière dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole.«

štiri odstopanja pri verzih 3, 12, 14 in 15. Morda je prevajalec krajšo obliko za verza 12 in 15 izbral zato, ker je želel s tem poudariti nemir, ki ga povzroča umiranje sonca. Capudrov prevod je napisan v trinajstzložnih verzih z ženskima rimama, prvi prevod Marije Javoršek pa predlaga deseterce z moškima rimama. Vsi prevodi temeljijo na dveh rimah, tako kot francoski izvirnik.

Pri Baudelairu je zvočni kontrast med rimama, ki se nenehno ponavljata, zelo velik: ženska rima »-ige« (/i3/) vsebuje kratek in tonsko visok samoglasnik »i«, tako da se močno razlikuje od diftonga »oir« (/war/), ki je že po naravi dolg in nizek.

Baudelaire	Molè	Levstik	Capuder	Vodušek	Javoršek 1	Javoršek 2
ŽR -ige	MR -oj	ŽR -enje	ŽR -ami	ŽR -eče	MR -ín/ím	ŽR -eče(r)
MR -oir	ŽR -ovi	MR -tí	ŽR -ilo	MR -í	MR -í	MR -í

V tabeli vidimo, da so kontrast med rimama povsem obdržali Levstik, Vodušek in Marija Javoršek v drugem prevodu. Čeprav je Capuder izbral dve ženski rimi, je zvočni kontrast med rimama, med »-ami« in »-ilo«, jasno nakazan. Premalo kontrastirani sta rimi, na katerih temelji Molètov prevod (ženska rima »-ovi« in moška »-oj«). Med rimama, ki ju najdemo v prvem prevodu Marije Javoršek, ni nobenega kontrasta, saj gre za dve moški rimi z istim naglašnim samoglasnikom »-í«.

1.1.2 Ritem

Pantum sam po sebi narekuje verze, ki so samostojni, torej brez enjambementov. Aleksandrince beremo vsakega zase, poleg tega jih odlikuje »binarna« struktura, se pravi stalna cezura po šestem zlogu, ki jo v šestih verzih še poudarita notranji asonanci (v. 4 in 7: »-ique«/»-ige«; v. 6 in 9 »-mit«/»-ige«; v. 16: »moi«/»-soir«) oz. aliteraciji (v 1: »temps«/»tige«). V trinajstih od triindvajsetih hemistihov čutimo manjšo pavzo med dvema trizložnima akcentskima enotama (sicer pet drugih verzov teče gladko brez pavze). Med verzi, ki odstopajo, omenimo verz 4 oz. 7, kjer je Baudelaire občutek vrtenja in omotice ojačal s hiazmom, ki je tako slovničen (samostalnik – pridevnik | pridevnik – samostalnik) kot ritmičen (1 5 | 4 2). Ritem pesmi lahko torej označimo kot zelo enakomeren. Edino zadnji verz morda lahko

analiziramo na več načinov, kot binarni verz z redno cezuro (4 2 | 1 5) ali kot ternarni verz z neenakomernim ritmom (4 | 2 1 | 5). Baudelaire, ki je sicer v veliki meri – romantikom na sledi – obnovil francoski aleksandrinec (pogosteje je uporabil ternarne verze in prestopne), je v tem primeru izbral formo, ki prepove uporabo prestopov, in znotraj nje napisal klasične, binarne aleksandrince s sredinsko cezuro. Ritmične enote in rime, ki si enakomerno sledijo, se ponavljajo do obsedenosti.

Štirje prevajalci (Levstik, Capuder in Marija Javoršek v obeh prevodih) so se odločili za jambski ritem. Vladimir Levstik je začel veliko večino verzov (12 od 16) s trohejsko inverzijo, kar poudarja začetek vsakega verza in ojača občutek samostojnosti vsakega verza. Capuder se je enakomernemu ritmu izvirnika približal z doslednim, stalnim jambskim ritmom (tonizacij neiktičnih mest tako rekoč ni) s pavzo oz. nekakšno moško cezuro po 6. zlogu (izjemoma po 8. v 10. oz. 13. verzu). Ritem drugega prevoda Marije Javoršek, ki je sicer izrazito jambski, vsebuje dve odstopanji pri 6. oz. 9. in zadnjem verzu. V 6. oz. 9. verzu lahko tonizacija neiktičnega verza izraža trepetanje glasu violin, v zadnjem verzu pa tonizacija svojilnega zaimka oz. pridevnika »tvoj« na neiktičnem mestu poudarja pojav dotlej odsodne druge osebe.

Zanimiv je ritem, ki ga zaznavamo v Molètovem prevodu. Verze odlikuje izrazit trizložni ritem (amfibraške stopice), od katerega prevajalec redko odstopa. Razporeditev naglašanih zlogov je zelo enakomerna (4 naglašeni zlogi v vsakem verzu). Trizložni ritem daje občutek regularnosti in posnema tridobni ritem valčka, čeprav bi bil idealen ritem valčka najbrž daktil – z naglasom na prvem zlogu stopice –, a se ta verjetno manj prilega slovenskemu jeziku.⁸⁹ Kljub temu je v Moletovem prevodu občutek enakomernega »tridobnega takta«, vsaj v prvih dveh kiticah, zelo jasen. V zadnjih dveh namreč pri branju čutimo pavzo po petem zlogu, ki ritmično podobo pesmi približa ritmu izvirnika, a nekoliko »pači« amfibraški ritem. Na to, da je Mole ta ritem verjetno zavestno izbral, kažejo sočasne izvirne pesmi, ki jih je objavil v *Ljubljanskem zvonu*. Iz njih je namreč razvidno, da je ritem za pesnika zelo pomemben, ne opazimo pa, da bi bil zgoraj omenjeni amfibraški ritem posebej priljubljen in pogosto uporabljen.

89 Najdemo ga na primer v žal neidentificiranem hrvaškem prevodu v. 7: »*Nebo je gradno odmorite tuge i sklada*« – XxxXxxXxxXxxXx.

Prav tako zanimiv je ritem, ki odlikuje Voduškove pisaniške aleksandrince. Ta je sestavljen iz dveh trohejev in enega jamba (XoXooX). Prav tako kot Moletovi amfibrahi vzpostavlja nekakšen »tridobni takt«, ki spominja na ritem valčka. Voduškova različica je počasnejša in manj poskočna kot prva ter verjetno tudi zato bolj podobna Baudelairovemu »melanholičnemu« valčku. Podobno kot Baudelairovi aleksandrinci so slovenski dvanajsterci deljeni na dva hemistiha s pavzo po 6. zlogu (razen verzov, pri katerih je ritem spremenjen, in zadnjega verza, kjer čutimo dve pavzi). Omenjeni značilni ritem prepoznamo 24-krat. Prvo iktično mesto desetkrat ni realizirano, a kljub temu še naprej čutimo ritem, saj je prvi nenaglašeni zlog zaradi položaja na začetku verza oz. drugega hemistiha bolj slišen, kot bi bil nekje sredi verza.

1.1.3 Zvočni učinki

Pri Baudelairu so zvočni učinki znotraj verzov številni. Poglavitni so naslednji:

- vibracijo rože in violine (torej sorodnost med vonjem in zvokom ter njuno sobivanje v zraku) v prvi kitici oponašajo sorodni soglasniki /v/ in /f/, /s/, /ʃ/ in /z/;
- občutek slovesnosti uvajajo tonsko nizki nosniki (prisotni v vseh verzih razen v 14. verzu, kjer je govor o svetlobi);
- številni /l/ v 4. oz. 7. verzu poudarjajo »tekoče« gibanje, vrtenje pri plesu;
- diereza pri besedi /violon/ (ki se izgovarja kot trizložna beseda) in niz treh trdih soglasnikov /k/ odražata raztrganost pesnikovega srca (»comme un cœur qu'on afflige«);
- prav tako trdo zveni sončna »utopitev« z nizom petih soglasnikov /s/;
- velikost »niča« ponazarjata široki samoglasnik »a« (/a/) v kombinaciji s širokim in dolgim diftongom »oi« (/wa/).

V okviru že zelo zahtevne pesniške oblike so nekateri slovenski prevajalci v prevod vnesli še zvočne učinke, drugi pa so jim posvetili manj pozornosti. Tako Molètov prevod vsebuje številne zvočne učinke znotraj verzov, na primer aliteracijo »dht«, v drugem verzu, ki posnema vibracijo, in samoglasnika o/a v tretjem verzu, ki z zvočnim hiazmom poudarjata sinestezijo ... Čutimo, da so za Molèta zvočni učinki, prav tako kot ritem, zelo pomembni.

Tudi v drugem prevodu Marije Javoršek opazimo nekatere zvočne učinke, na primer aliteracijo v – »v« v 3. verzju in usklajenost samoglasnikov v 4. verzju.

1.1.4 Stavčna zgradba

Glede stavčne zgradbe pesmi opazimo več pomembnejših dejstev. Najprej so zaradi pravil pantuma deli stavkov večinoma kratki in si sledijo brez uporabe verznikov (brezvezje), kar ustvari občutek prvinskega prikaza narave in čustev, brez poskusa intelektualnega povezovanja (pesniška sredstva, se pravi ritem in rime, povezujejo elemente v skladno celoto, ne pa logična struktura stavkov). Dva stavka se raztezata v dveh verzjih (v verzjih 1, 2 in 13, 14). Prvi stavek s slovesnim, skoraj preroškim ali biblijskim verzom (ki ga uvaja »présentatif« »voici«) oznanja večerno razpršitev rož in vrtenje raznih sorodnih občutkov (drugi verz); drugi stavek izraža proces spominjanja.

Pesem vsebuje samostalniški neglagolski stavek (v. 4 oz. 7). Drugi stavki so glagolski; vsebuje glagole v sedanjiku, le verz 12 oz. 15 je v pretekliku (v t. i. »passé composé«, ki poudarja dovršenost preteklega dogodka). V slovenščini, jeziku, ki razločuje glagolsko dovršenost in nedovršenost, tu pričakujemo dovršni glagol v pretekliku.

- Baudelaire uporablja ekspresivno ločilo (pet klicajev, ki izražajo vznesečnost, in eno tropičje, ki poudarja občutek stagnacije, čakanja, ki ga je povzročila »utopitev« sonca).
- Številne komparacije uvajata primerjalnik »comme« (petkrat) in njegov sinonim »ainsi que« (enkrat). Čeprav primerjalniki vedno stojijo po cezuri, torej na začetku drugega hemistiha, ne moremo govoriti o anafori, saj se nikoli ne ponavlja ista struktura v dveh zaporednih verzih.

Omembe vreden je tudi stavčni položaj pesnika oz. njegovega »srca«: sprva je pasiven predmet v stavku (»comme un cœur qu'on afflige«), potem se zave svoje bolečine v obliki odklonilnega odnosa do »nič« (tu ne gre za metafizični nič, pač pa za praznino, ki jo je ljubljena oseba pustila za seboj), v zadnji kitici pa postane prav aktivno, ko zbira ostanke minule sreče. V zadnjem verzju je spet pasivno, le svetišče, ki ga obsije mistično poveljani spomin (spomin je osebek, pesnik pa prostorsko določilo, »en moi«).

Pri ločilu si je Molè privoščil kar nekaj sprememb v primerjavi z izvirnikom. Najopaznejša je odsotnost treh klicajev v tretji in četrti kitici, a tudi dvopičje na koncu prvega verza ni brez posledic, saj prekine prvi »raztegnjeni« stavek in ostro ločuje dva med seboj povezana pojava (večer, ki je pri Baudelairu le nakazan, in »razprševanje« vonjav, ki se izraža v dveh verzih). V tretji kitici opazimo anaforo (vsak verz se začne s primerjalnikom »kot«), ki je pri Baudelairu ni. Dovršenost preteklega dogodka (v. 12 oz. 15) ne pride do izraza, saj je dovršni preteklik Molè nadomestil s pridevnikom »gasnočega« (po izvoru je deležnik), ki izraža proces v toku dogajanja. Vladimir Levstik je v svojem prevodu ohranil Baudelairovo ločilo. Le tropičje se pojavi dvakrat, na koncu 12. in 15. verza. Prvi, daljši stavek je spremenil tako, da ga je dvakrat prekinil: prvič po šestem zlogu prvega verza s podpičjem in drugič na koncu prvega verza z vejico. S tem je razveljavil časovno-vzročno povezavo med večerom in razpršenjem rož ter izbrisal preroški ton prvega verza. V Capudrovem prevodu opazimo nekaj odstopanj pri ločilu, med drugim sta izginila klicaja na koncu 4. in 16. verza. Zamenjava klicaja z vprašajem na koncu 10. verza je torej nerazumljiva, tako da se lahko vprašamo, ali ne gre za zatipk. Stavčno strukturo je bistveno spremenil le na enem mestu: trdilni stavek v prvih dveh verzih četrte kitice je zamenjal z velelnim stavkom. Gre bodisi za zavestno prepesnitev bodisi za napačno razumevanje izvirnika. Vodušek je Baudelairovo ločilo spremenil na več mestih: najopaznejša je odsotnost dveh klicajev v prvi in četrti kitici. Strukturo obeh daljših stavkov (v. 1–2 in 13–14) je ohranil. V prvem prevodu Marije Javoršek sta izvirno ločilo in stavčna struktura pesmi zelo spremenjena. Najbolj izstopa dejstvo, da ni niti enega klicaja (medtem ko jih je pri Baudelairu kar pet). Čeprav je pri 2. verzu podpičje zamenjala z vejico, je v drugem prevodu upoštevala Baudelairovo ločilo. Strukturo obeh daljših stavkov (v. 1–2 in 13–14) je ohranila.

Kar zadeva obliko, so si slovenski prevodi Baudelairovega pantuma »*Harmonie du soir*« zelo različni. Vsi prevajalci razen Andreja Capudra so se strogo držali izvirne pesniške oblike, izbrali pa so različne verze in različne ritmične vzorce. Vse rešitve so sprejemljive in imajo prednosti oz. slabosti. Izjema je morda rešitev v krajših verzih, ki jo je izbrala Marija Javoršek v prvem prevodu in ki se ne ujema z izvirno slovesno in klasično pesniško obliko.

1.2 Vsebinski »prevajalski minimum«

V tako strogem in dodelanem oblikovnem okviru seveda ne moremo pričakovati, da bodo slovenski prevodi vsebinsko povsem enakovredni izvirniku. Zato je smiselno opredeliti nekakšen »prevajalski minimum«, se pravi elemente, ki jih morajo slovenski prevodi vsebovati ne glede na zahtevnost oblike. Tu gre za šest elementov: prvi je naslov pesmi, naslednja dva zadevata izrekanje in splošni ton pesmi, zadnji trije pa pesniško podobje.

1.2.1 Naslov pesmi in referenca na naslov zbirke

Med že omenjene pomembne elemente sodi naslov pesmi, »Harmonie du soir«, samostalniška besedna zveza, ki bralca vpelje v mirno vzdušje, kjer je vse ubrano, življenje pa je umirjeno (večer je konec dneva). Naslov napoveduje vibracijo rož in počasen valček, umirjeno gibanje narave.

<i>Naslov pesmi</i>	<i>Referenca na naslov zbirke</i>
Harmonie du soir (Baudelaire)	chaque fleur (Baudelaire)
Večerna harmonija (Molè)	cvetovi (Molè)
Večerna harmonija (Levstik)	vsak cvetni kelih (Levstik)
Ubrano v večer (Capuder)	vsak cvet (Capuder)
Večerna harmonija (Vodušek)	vsaka roža (Vodušek)
Harmonija večera (Javoršek 1)	vsako steblo (Javoršek 1)
Harmonija večera (Javoršek 2)	vsak cvet (Javoršek 2)

Če pogledamo različne slovenske prevode, vidimo, da so se prevajalci odločili za tri različne rešitve: »Večerna harmonija« (trikrat, pri Molètu, Levstiku in Vodušku), »Harmonija večera« (pri obeh prevodih Marije Javoršek) in »Ubrano v večer« (pri Capudru). V francoščini ima besedna zveza »du soir« pridevniško funkcijo. Na podlagi samostalnika »le soir« pač ni mogoče tvoriti pridevnika. V istem pomenu obstaja le pridevnik »vespéral«, ki je bil v 19. stoletju že zastarel oz. literaren. Besedna zveza »du soir« pomeni torej »večeren«. Zato je prevod »večerna harmonija« najbrž povsem pravilen ter enakovreden izvirnemu naslovu in različici, ki jo predlaga Marija Javoršek v obeh prevodih. Bolj problematičen je naslov, ki ga je izbral Andrej Capuder. Prevajalec spreminja strukturo naslova (dva samostalnika nadomešča s prislovom in časovnim oz. krajevnim določilom) ter uporablja tožilnik, ki daje občutek premikanja. Ta je v nasprotju z občutkom statičnosti, ki ga

občutimo ob branju francoskega naslova. Pohvale vredno je prevajalčevo prizadevanje najti slovensko ustreznico tujki »harmonija«, a struktura njegovega naslova se preveč oddaljuje od strukture Baudelairovega. Morda bi bila »Večerna ubranost« bolj sprejemljiva.

Druga težava je beseda »fleur«, ki se v pesmi pojavi dvakrat (v 2. in 5. verzu). Beseda je v kontekstu celotne Baudelairove pesniške zbirke močno konotirana, saj je metafora za pesem, zato jo najdemo tudi v samem naslovu zbirke, »Les Fleurs du Mal«. Slovenski prevod tega naslova se je očitno s časom spremenil. Na primer Janko Lavrin v članku o Baudelairu iz leta 1928 govori o »Cvetkah zla« (Lavrin 1928: 657). Vendar je od prve knjižne izdaje izbora pesmi iz te zbirke leta 1977 postal naslov »Rože zla« ustaljena slovenska različica za *Les Fleurs du Mal*. Tako sta Molè in Capuder izbrala besedo »cvetovi« oz. »cvet«, Vodušek pa je leta 1977 uporabil besedo »roža« v skladu z novim slovenskim naslovom zbirke. V Levstikovem prevodu in v prvem prevodu Marije Javoršek najdemo besedni zvezi »cvetni kelih« in »steblo«, ki nista ustrezna rešitev. Nerazumljivo je, da se je prevajalka pri drugem prevodu odločila za besedo »cvet«, ki ni v skladu z naslovom zbirke, »Rože zla«, ki ga je kot prevajalka celotne pesniške zbirke sama določila.

1.2.2 Slovesnost, ki jo uvaja prvi verz

Kakor smo že napisali, slovesni ton pesmi sproži prvi verz, ki spominja na preroško besedilo: »Voici venir les temps où...«. Prislov »voici«, ki poudarja in uvaja predstavitev, glagol venir (»prihajati«) in samostalnik v množini »les temps« (»časi«) ustvarjajo preroško vzdušje. Pesnik slovesno oznanja večer na pohodu.

Slovesnost tega prvega verza pri slovenskih prevajalcih pride različno do izraza. Le prvi prevod Marije Javoršek lahko imamo za resnično neustrezen, saj je odrezavost glagola »Mrači se«, ki mu sledi pomišljaj, v popolnem nasprotju s tonom, ki ga zaznamo v prvem verzu izvirnika. Posebej ustrezna se zdi rešitev Andreja Capudra, saj slovenski veznik »in« na začetku verza učinkuje podobno kot francoski prislov »voici«.

1.2.3 Izrekanje v tretji osebi ednine. Prisotnost prve in druge osebe v zadnjem verzu

Pesem »Harmonie du soir« je strukturirana tako, da pesnik najprej opisuje večerno naravo, zatem pa se opis narave meša z evokacijo duševnega stanja v obliki komparacije (v. 6 oz. 9: »Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige«). Ta komparacija podrobneje sproži evokacijo »srca«. Pomembno je, da pesnik ne govori eksplicitno o sebi: govori o »nekem srcu«, »un cœur« v tretji osebi ednine. Le zadnji verz razjasni, da sta v ozadju sugeriranega duševnega stanja (žalosti) dve osebi: »jaz«, pesnik sam, in »ti«, pesnikova izgubljena ljubezen: »Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir«. Prva in druga oseba ednine se torej pojavita v zadnjem verzu pesmi, nič prej. Kakor sta ugotovila Olivier Boilleau in Carole Tisset, sta izrekanje v prvi osebi ter dialogizem med prvo in drugo osebo v zbirki *Les Fleurs du Mal* zelo pogosta pojava (Boilleau/Tisset 2003, 124–129). Izrekanje v pesmi »Harmonie du soir« je torej izjema, zato ga ne smemo spremeniti.

Molè, Levstik, Vodušek in Marija Javoršek v prvem prevodu so se strogo držali izrekanja v tretji osebi. V drugem prevodu je Marija Javoršek na enem mestu (v prvem verzu) uvedla prvo osebo množine, kar je le manjše odstopanje, saj jo lahko razumemo kot zaimek, ki se nanaša na neko splošno, nedoločeno osebo.

Do največ odstopanj pride v Capudrovem prevodu, kjer je izrekanje močno spremenjeno.

»Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir« (Baudelaire, v. 2 in 5)
»vsak cvet mi zadiši kot milostno kadilo«

»Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir« (Baudelaire, v. 3)
»glej, zvoki in vonjave v noč vrté se milo«

»Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige« (Baudelaire, v. 6 in 9)
»kot ranjeno srce violina vztrepetá mi«

»Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir« (Baudelaire, v. 10)
»srce, si grozni, črni Nič zasovražilo?«

»Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige !« (Baudelaire, v. 13-14)
»Srce, ki žalostno si Nič zasovražilo,
naj svetlih dni spomin se v tebi zdaj predrami!«

Vidimo, da se v tem prevodu pred zadnjim verzom pojavita prva in druga oseba ednine, prva dvakrat oz. štirikrat, druga trikrat oz. štirikrat. Z delno opustitvijo tretjeosebnega izrekanja se prevod premika nazaj v smer romantike, v smer izpovedne poezije, kar je pomemben estetski premik.⁹⁰

Zanimivo je, da pojavitev prve in druge osebe v zadnjem verzu najdemo v vseh prevodih razen v Capudrovem in v prvem prevodu Marije Javoršek. Ta izpust pri Capudru posebej preseneča glede na to, da je prevajalec prej večkrat uvedel prvo osebo tam, kjer je Baudelaire ostal pri tretji osebi.⁹¹

1.2.4 Pesniško podobe s področja liturgije

Baudelairova pesem vsebuje tri komparacije, ki jih semantično povezuje to, da se nanašajo na liturgijo, da rožo, nebo in spomin primerjajo z liturgičnimi predmeti. To povezavo ojača še to, da se vsi trije predmeti pojavijo na koncu verza in se rimajo (»encensoir«, »repositoir«, »ostensoir«). Spomin na izgubljeno ljubezen je svet. Je kot duhovna luč, ki osvetljuje in pomirja ranjeno srce, zato so podobe s področja liturgije pomembne: izražajo duhovno plat ljubezni, hkrati pa ojačajo slovesnost pesmi.

Prva komparacija povezuje rožo s kadilnico:

»Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir« (Baudelaire, v. 2 in 5).

To komparacijo najdemo v petih prevodih (le prvi prevod Marije Javoršek jo nadomešča z metaforo):

90 Pri Capudrovem prevodu moramo mimogrede omeniti spremembo francoskega »néant« (z malo začetnico) v slovenski »Nič« (z veliko začetnico). Kakor je zapisal Pierre Brunel, v tem kontekstu »le néant« (»nič«) nima močne metafizične konotacije; je prepad, v katerega se utegne izgubiti minula ljubezen (Brunel 1998, 117). Poleg tega je bila uporaba velike začetnice v francoščini možna, a se Baudelairu očitno ni zdela primerna. Zato ni razloga, da bi slovenski »nič« pisali z veliko začetnico.

91 O prevajanju zadnjega verza je Marija Javoršek med pogovorom z avtorico knjige zanimivo pripomnila, da je besedna zveza »tvoj spomin« oz. »spomin tvoj«, za katero se je sicer odločila v obeh objavljenih prevodih (in ki jo najdemo v treh od štirih drugih prevodov), v resnici problematična, skoraj napačna, saj francoski izraz, ki je lahko brez konteksta dvoumen, v tem primeru pomeni »spomin nate«, ne pa »tvoj spomin«. Tako je prevajalka naknadno napisala popravljen verzijo zadnjega verza, ki se glasi:

»Spomin na tebe kot monštranca mi blešči«.

Ta neobjavljeni prevod je nedvomno najustreznejši, saj v njem prevajalka odpravlja problematično besedno zvezo »tvoj spomin«, ne da bi žrtvovala kateri koli pomemben vsebinski element Baudelairove pesmi.

- »dehte kot kadila drhteči cvetovi« (Molè)
- »vsak cvetni kelih kot kadilnica žehti« (Levstik)
- »vsak cvet mi zadiši kot milostno kadilo« (Capuder)
- »Čas prihaja, ko že kot kadilo dehteče« (Vodušek)
- »s cvetov-kadilnic vonji vro kot dim« (Javoršek 1)
- »vsak cvet na stebli kot kadilnica dehti« (Javoršek 2)

Trije prevajalci (Molè, Capuder in Vodusek) so liturgični predmet (»kadilnica«) metonimično nadomestili s snovjo, ki se izkadi iz predmeta (»kadilo«). Le dva (Vladimir Levstik in Marija Javoršek) sta »encensoir« prevedla kot »kadilnico«. Pri Capudru, ki je izbral žensko rimo na »-ilo«, je beseda na koncu verza, a to ostane brez učinka, saj druga dva predmeta, ki se v slovenščini ne rimata ne med sabo ne s prvim, ne moreta biti na koncu verza.

Druga komparacija povezuje nebo s prenosnim oltarjem: »Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir« (Baudelaire, v. 8 in 11). Prav tako jo najdemo v petih prevodih:

- »Kot velik oltar so obzorij bregovi« (Molè)
- »Tožno in krasno kot oltar nebo stoji« (Levstik)
- »Nebo je kot oltar, koj žalostno in milo« (Capuder)
- »Temno in lepo nebo oltar groba se zdi« (Vodušek)
- »bleščeč oltar je vrh daljin« (Javoršek 1)
- »Nebo otožno lépo kot oltar se zdi« (Javoršek 2)

Marija Javoršek v prvem prevodu komparacijo prav tako nadomešča z metaforo, a tokrat gre za metaforo *in absentia*. Štirje prevajalci so izbrali preprosto besedo »oltar«, kar je ustrezno; »reposoir« je sicer posebna vrsta oltarja, a v pesmi je bistveno le to, da besedo asociiramo z liturgijo in voderavnostjo. Le Vodusek se je odločil za besedno zvezo »oltar groba«, ki doda konotacijo smrti, ki je pri Baudelairu ne zasledimo.

Pri tretji komparaciji pesnik spomin na ljubljeno osebo povezuje z monštranco, v kateri je shranjena hostija, v katolicizmu Kristusovo telo: »Ton souvenir en moi luit comme un ostensorioir!« (Baudelaire, v. 16).

Komparacijo najdemo v vseh šestih prevodih, a prevajalci so se odločili za različne besede oz. liturgične predmete:

- »Ti v meni blestiš kot monštranca robovi« (Molè)
- »Kakor monštranca v meni tvoj spomin žari!« (Levstik)
- »Ko hóstija tvoj spomin v temí odžarja milo« (Capuder)
- »kot monštranca spomin tvoj se v meni blešči« (Vodušek)
- »kot zlat ciborij sije tvoj spomin« (Javoršek 1)
- »Spomin tvoj kot monštranca v meni se blešči!« (Javoršek 2)

Štirje prevajalci (Molè, Levstik, Vodusek in Marija Javoršek v drugem prevodu) so se odločili za besedo »monštranca«, kar je etimološko in semantično pravilno (čeprav evfonično slovenska beseda zveni malce grobo). V prvem prevodu je Marija Javoršek izbrala drugo, zanimivo rešitev: metonimično je nadomestila razkošno omarico, »ostensoir« - »monštranco«, s prav tako bleščočim »ciborijem«, se pravi s posodo, v kateri ohranjamo hostijo med bogoslužjem. Ta rešitev je ustrezna v dveh pogledih: 1) ohranja pojem razkošnega liturgičnega predmeta iz dragocenega materiala, 2) se lažje izgovarja in lepše zveni v pesniškem okolju. Še bolj metonimično je Andrej Capuder »monštranco« nadomestil s »hostijo«, kar ni zanemarljivo odstopanje. Kot je v članku o prevajanju pesniških podob napisal Evald Koren prav o tem primeru: »Capuder je torej nadomestil razkošen in opozorljiv sakralni predmet z mnogo skromnejšim in manj opozorljivim, ki sedaj služi kot podoba spomina kljub temu, da je brez blišča in brez sijaja. [...] [L]ahko ugotovimo, da gre pri Capudrovem prevodu za bistven premik v sfero intimnejše religioznosti« (Koren 1991, 190). Tudi tu v Capudrovem prevodu opazimo pomemben odmik od izvirnika.

5.2.5 Valček, metafora sinestezije

V pesmi se pojavi sinestezija, se pravi povezava med občutki, ki jih zaznavajo različni čuti. Ta ideja je pomembna za francoskega pesnika, ki jo je že večkrat izrazil, prvič v 4. pesmi sklopa »Spleen in ideal« z naslovom »Correspondances« (»Sorodnosti«). Tako Baudelaire omenja, da »les sons et les parfums tournent dans l'air du soir« (v. 3). To vrtenje občutkov z različnih čutnih področij pesnik v četrtem verzu metaforično označuje kot valček, »valse mélancolique et langoureux vertige«. Z že omenjenim slovničnim

in ritmičnim hiazmom (1 5 | 4 2), ki je v nasprotju z regularnostjo ritma drugih verzov, ta verz posnema zibanje počasnega plesa.

Valček občutkov se v slovenskih prevodih pojavi v zelo različnih oblikah:

»vonjav in glasov so polni mrakovi. / O valček bolestni, o divni opoj!« (Molè)

»v hladu večernih sap se zvok in vonj vrti; / otožni valček, v slo zamamljeno medlenje!« (Levstik)

»glej, zvoki in vonjave v noč vrté se milo, / v počasni, grenki ples, pojemanje v omami.« (Capuder)

»med valovi dišav tiha godba doni, / glas otožnosti poln in oma-me medleče.« (Vodušek)

»vonjave z zvoki plešejo iz globin, / otožni valček se že v dalj gubi.« (Javoršek 1)

»ples zvokov in vonjav v večeru se vrti; / o, tožni valček in omotice medleče!« (Javoršek 2)

Vidimo, da trije prevodi (Levstikov prevod in oba prevoda Marije Javoršek) skrbno podajo idejo o vrtenju različnih občutkov, ki se potem razvije v metaforo o »valčku«. Molè je le izbrisal vrtenje, a obdržal mešanje občutkov in metaforo o »valčku«, Capuder pa je »valček« nadomestil s splošno besedo »ples«. V tem pogledu je najbolj problematičen prevod Boža Voduška. V njem sicer najdemo mešanje vonjav in zvokov, a vrtenje in valček sta povsem izginila. V prevodu, ki je sicer zelo zvest izvirniku, je to prav presenetljivo odstopanje.

1.2.6 Sončni zahod, simbol minule ljubezni

Opis večerne narave doseže vrh s sončnim zahodom v 12. oz. 15. verzu:

»Le soleil »est noyé dans son sang qui se fige«.

Upodobitev sončnega zahoda, simbola minule ljubezni, odlikujejo naslednje značilnosti:

- Personifikacija sonca (le živo bitje ima kri);
- Identifikacija sončnega zahoda s smrtjo, z utopitvijo;
- Uporaba preteklika v pesmi, ki je sicer v sedanjiku; ta preteklik, t. i. »passé composé«, izraža dovršnost dogodka; sončni zahod je nenadno izginotje sonca;

- Številne aliteracije na -s, ki poudarjajo okrutnost smrti.

Ta verz je ključen, saj samo po popolnem izginotju ljubezni spomin na ljubljeno osebo postane luč, ki osvetljuje pesnikovo srce. Tako se glasijo slovenski prevodi tega verza:

- »kot kri je solnca gasnočega soj« (Molè)
- »v strjeni krvi utaplja solnca se blestenje« (Levstik)
- »vtopljeno v lastno kri gre sonce za gorami« (Capuder)
- »sonce v mlakah krvi je utonilo vse rdeče« (Vodušek)
- »že tone sonce v vse gostejšo kri« (Javoršek 1)
- »utopílo sonce se v megláh krvi je rdeče« (Javoršek 2)

Ugotavljamo, da je personifikacija popolnoma ohranjena le pri Capudru, skoraj cela je pri Vodušku in Javorškovi. Molè je personifikacijo nadomestil s komparacijo sonca s krvjo, pri kateri sonce ni enačeno z živim bitjem, pri Levstiku pa sonce ni osebek glagola (prevajalec ga je nadomestil z besedno zvezo »blestenje solnca«), kar že samo po sebi nevtralizira personifikacijo. Identifikacijo sončnega zahoda s smrtjo (z utopitvijo) najdemo pri Levstiku, Vodušku in Javorškovi. Pri Molètu je ni, Capuder pa nadomešča glagol »se noyer« - »utopiti se« s pridevnikom »utopljeno« in glagolom »iti«, ki izbrše identifikacijo sončnega zahoda s smrtjo. Dovršnost dogodka pride do izraza samo v polovici prevodov: pri Capudru in Vodušku ter v drugem prevodu Marije Javoršek. Levstikov prevod in prvi prevod Marije Javoršek nadomeščata dovršni preteklik z nedovršnim sedanjikom, Molè pa uporablja pridevnik, ki je po izvoru deležnik in ki prav tako kot nedovršni sedanjik izraža proces v toku dogajanja. Že omenjene aliteracije najdemo le pri Levstiku. Sicer pa aliteracije najdemo samo pri Levstiku.

Kar zadeva prevajanje šestih elementov, ki smo jih opredelili kot ključne, lahko torej povzamemo, da s tega vidika noben prevod ni popoln. Capudrov prevod in prvi prevod Marije Javoršek odstopata glede števila pomen-skih odmikov. Pri Capudru lahko do določene mere govorimo o prepesnitvi Baudelairove pesmi, saj je spremenjenih elementov resnično veliko. Voduškov prevod in drugi prevod Marije Javoršek sta kljub nekaterim pomanj-kljivostim najbolj zvesta izvirniku.

Rezultati oblikovnih in vsebinskih analiz šestih slovenskih prevodov Baudelairove pesmi »Harmonie du soir« se v veliki meri ujemajo. To je po svoje presenetljivo, saj bi lahko pričakovali, da oblikovno manj dodelani prevodi njihovim avtorjem dopuščajo večji maneverski prostor za prevajanje vsebine in obratno. V resnici je sklepna ugotovitev pričakovana le v primeru prvega prevoda Marije Javoršek. Razlog za veliko vsebinsko osiromašenje moramo namreč iskati tudi v preprostem dejstvu, da je prevajalka izbrala prekratke verze, v okviru katerih ni imela dovolj prostora za izražanje vsebine. Kakorkoli že, po natančni analizi oblike in vsebine šestih prevodov lahko ugotovimo, da sta najustreznejša Voduškov prevod iz leta 1977 in drugi prevod Marije Javoršek iz leta 2004. Vsak na svoj način ponuja ustrezno dodelano formo, kjer najdemo tudi največ drugih ključnih elementov pesmi. Slovenski bralec je lahko torej vesel, da sta bila ravno ta prevoda natisnjena v treh knjigah, ki mu Baudelairovo poezijo ponujajo v različnem obsegu (to so izbora iz leta 1977 in 1998 ter celotna zbirka iz leta 2004).

1.3 Gradivo

Charles Baudelaire, Harmonie du soir (1857)

1	Voici venir les temps où vibrant sur sa tige	12	6 3 3	ŽR
2	Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;	12	3 3 6	MR
3	Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir ;	12	2 4 1 5	MR
4	Valse mélancolique et langoureux vertige !	12	1 5 4 2	ŽR
5	Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir ;	12	3 3 6	MR
6	Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige ;	12	4 2 3 3	ŽR
7	Valse mélancolique et langoureux vertige !	12	1 5 4 2	ŽR
8	Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.	12	2 4 6	MR
9	Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,	12	4 2 3 3	ŽR
10	Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir !	12	3 3 3 3	MR
11	Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir ;	12	2 4 6	MR
12	Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.	12	3 3 3 3	ŽR
13	Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,	12	3 3 3 3	MR
14	Du passé lumineux recueille tout vestige !	12	3 3 2 4	ŽR
15	Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...	12	3 3 3 3	ŽR
16	Ton souvenir en moi luit comme un ostensoir !	12	4 2 1 5	MR

Večerna harmonija. Prevedel Vojeslav Molè (1911).

1	Budi se večera zamišljen pokoj;	<u>x X x x X x</u> <u>x X x x X</u>	11/4	MR
2	dehte kot kadila drhteči cvetovi;	<u>x X x x X x</u> <u>x X x x X x</u>	12/4	ŽR
3	vonjav in glasov so polni mrakovi.	<u>x X x x X</u> <u>x X x x X x</u>	11/4	ŽR
4	O valček bolestni, o divni opoj!	<u>x X x x X x x X x x X</u>	11/4	MR
5	Dehte kot kadila drhteči cvetovi,	<u>x X x x X x</u> <u>x X x x X x</u>	12/4	ŽR
6	kot bolno srcé ječe gosli nocoj;	<u>x X x x X</u> <u>x X X x x X</u>	11/5	MR
7	o valček bolestni, o divni opoj!	<u>x X x x X x</u> <u>x X x x X</u>	11/4	MR
8	Kot velik oltar so obzorij bregovi.	<u>x X x x X</u> <u>x x X x x X x</u>	12/4	ŽR
9	Kot bolno srcé ječe gosli nocoj,	<u>x X x x X</u> <u>x X X x x X</u>	11/5	MR
10	kot nežno srcé, ki ihti pred mrakovi.	<u>x X x x X</u> <u>x x X x x X x</u>	12/4	ŽR
11	Kot velik oltar so obzorij bregovi,	<u>x X x x X</u> <u>x x X x x X x</u>	12/4	ŽR
12	kot kri je solnca gasnočega soj.	x X <u>x X x x X x x X</u>	10/4	MR
13	In nežno srcé, ki ihti pred mrakovi,	x <u>X x</u> <u>x X</u> <u>x X</u> <u>x X x</u>	12/4	ŽR
14	davnine išče plamteči opoj.	<u>x X x</u> <u>X x</u> <u>x X x</u> <u>x X</u>	10/4	MR
15	Kot kri je solnca gasnočega soj...	<u>x X</u> <u>x X x</u> <u>x X x</u> <u>x X</u>	10/4	MR
16	Ti v meni blestiš kot monštrance robovi.	<u>x X x</u> <u>x X</u> <u>x X x</u> <u>x X x</u>	12/4	ŽR

Večerna harmonija. Prevedel Vladimir Levstik (1933).

1	Prihaja tihi čas; po steblih gre drhtenje	xXxXxXxXxXxXx	13	ŽR
2	vsak cvetni kelih kot kadilnica žehti;	XXxXxxxXxxxX	12	MR
3	v hladu večernih sap se zvok in vonj vrti;	XxxXxXxXxXxX	12	MR
4	otožni valček, v slo zamamljeno medlenje!	xXxXxXxXxxxXx	13	ŽR
5	Vsak cvetni kelih kot kadilnica žehti;	XXxXxxxXxxxX	12	MR
6	gosli ječe kot srce, ki ga skli trpljenje;	XxxXxxXxxXxXx	13	ŽR
7	otožni valček, v slo zamamljeno medlenje!	xXxXxXxXxxxXx	13	ŽR
8	Tožno in krasno kot oltar nebo stoji.	XxxXxxxXxXxX	12	MR
9	Gosli ječe kot srce, ki ga skli trpljenje,	XxxXxxXxxXxXx	13	ŽR
10	nežno srce, ki mrzi smrt in mrak noči!	XxxXxXxXxXxX	12	MR
11	Tožno in krasno kot oltar nebo stoji;	XxxXxxxXxXxX	12	MR
12	v strjeni krvi_ utaplja solnca se blestenje...	XxxXxXxXxxxXx	13	ŽR
13	Nežno srce, ki mrzi smrt in mrak noči,	XxxXxXxXxXxX	12	MR
14	pobira vsako sled o dnevu, ki zgubljen je!	xXxXxXxXxxxXx	13	ŽR
15	V strjeni krvi_ utaplja solnca se blestenje...	XxxXxXxXxxxXx	13	ŽR
16	Kakor monštranca v meni tvoj spomin žari!	XxxXxXxXxXxX	12	MR

Ubrano v večer. Prevedel Andrej Capuder (1975).

1	In zdaj prihaja čas, ko mrak naturo drami	x X x X x X x X x X x X x	13
2	vsak cvet mi zadiši kot milostno kadilo;	X X x x x X x X x x x X x	13
3	glej, zvoki in vonjave v noč vrté se milo,	X X x x x X x x X x X x X x	13
4	v počasni, grenki ples, pojemanje v omami.	x X x X x X x X x x x X x	13
5	Vsak cvet mi zadiši kot milostno kadilo;	X X x x x X x X x x x X x	13
6	kot ranjeno srce violina vztrepeta mi;	x X x x x X x X x x x X x	13
7	otožni grenki ples, pojemanje v omami!	x X x X x X x X x x x X x	13
8	Nebo je kot oltar, koj žalostno in milo.	x X x x x X x X x x x X x	13
9	Kot ranjeno srce violina vztrepeta mi;	x X x x x X x X x x x X x	13
10	srce, si grozni, črni Nič zasovražilo?	x X x X x X x X x x x X x	13
11	Nebo je kot oltar, koj žalostno in milo,	x X x x x X x X x x x X x	13
12	vtopljeno v lastno kri gre sonce za gorami.	x X x X x X x X x x x X x	13
13	Srce, ki žalostno si Nič zasovražilo,	x X x X x x x X x x x X x	13
14	naj svetlih dni spomin se v tebi zdaj predrami!	x X x X x X x X x(X)x X x	13
15	Vtopljeno v lastno kri gre sonce za gorami...	x X x X x X x X x x x X x	13
16	Ko_hóštija tvoj spomin v temi odžarja milo.	X x x X x X x X x X x X x	13

Večerna harmonija. Prevedel Božo Vodusek (1977).

1	Čas prihaja, ko že kot kadilo dehteče	X x X x x(X) x x X x x X x	13	ŽR
2	vsaka roža svoj duh v mehkem mraku prši;	X x X x(X)X X x X x x X	12	MR
3	med valovi dišav tiha godba doni,	x x X x x X X x X x x X	12	MR
4	glas otožnosti poln in omame medleče.	X x X x x(X) x x X x x X x	13	ŽR
5	Vsaka roža svoj duh v mehkem mraku prši,	X x X x(X)X X x X x x X	12	MR
6	violina ječi kot srce, ki trepeče;	x x X x x X x x X x x X x	13	ŽR
7	glas otožnosti poln in omame medleče!	X x X x x(X) x x X x x X x	13	ŽR
8	Temno in lepo nebo_oltar groba se zdi.	X x x X x x X X X x x X	12	MR
9	Violina ječi kot srce, ki trepeče,	x x X x x X x x X x x X x	13	ŽR
10	rahlo nežno srce, ki je strah ga noči!	X x X x x X x x X x x X	12	MR
11	Temno in lepo nebo_oltar groba se zdi;	X x x X x x X X X x x X	12	MR
12	sonce v mlakah krvi je_utonilo vse rdeče.	X x X x x X x x X x(X)X x	13	ŽR
13	Rahlo nežno srce, ki je strah ga noči,	X x X x x X x x X x x X	12	MR
14	zvesto hrani vsak sled svetle najine sreče!	X x X x(x)X X x X x x X x	13	ŽR
15	Sonce v mlakah krvi je_utonilo vse rdeče;	X x X x x X x x X x(X)X x	13	ŽR
16	kot monštranca spomin tvoj se v meni blešči.	x x X x x X X x X x x X	12	MR

Harmonija večera. Prevedla Marija Javoršek (1995).

1	Mrači se – vsako steblo zadrhti,	x X x X x X x x x X	10	MR
2	s cvetov-kadilnic vonji vro kot dim,	x X x X x X x X x X	10	MA
3	vonjave z zvoki plešejo_iz globin,	x X x X x X x x x X	10	MA
4	otožni valček se že v dalj gubi.	x X x X x x x X x X	10	MR
5	S cvetov-kadilnic vonji vro kot dim,	x X x X x X x X x X	10	MA
6	vzdih strun kot jok srca je, ki trpi,	X X x X x X x x x X	10	MR
7	otožni valček se že v dalj gubi,	x X x X x x x X x X	10	MR
8	zahod bleščeč oltar je vrh daljin.	x X x X x X x(X)x X	10	MA
9	Vzdih strun kot jok srca je, ki trpi,	X X x X x X x x x X	10	MR
10	srce je nežno plaho sred temin,	x X x X x X x x x X	10	MR
11	zahod bleščeč oltar je vrh daljin,	x X x X x X x(X)x X	10	MR
12	že tone sonce v vse gostejšo kri.	x X x X x X x X x X	10	MR
13	Srce je nežno plaho sred temin,	x X x X x X x x x X	10	MR
14	želi si svetlih ur, ki jih več ni,	x X x X x X x x x X	10	MR
15	že tone sonce v vse gostejšo kri,	x X x X x X x X x X	10	MR
16	kot zlat ciborij sije tvoj spomin.	x X x X x X x X x X	10	MR

Harmonija večera. Prevedla Marija Javoršek (2004).

1	Že bliža se nam čas, ko, ves drhteč, pod večer	x X x x x X x x x X x X x	13	ŽA
2	vsak cvet na steblo kot kadilnica dehti,	(X)X x X x x x X x x x X	12	MR
3	ples zvokov in vonjav v večeru se vrti;	X X x x x X x X x x x X	12	MR
4	o, tožni valček in omotice medleče!	x X x X x x x X x x x X x	13	ŽR
5	Vsak cvet na steblo kot kadilnica dehti;	X X x X x x x X x x x X	12	MR
6	kot mučeno srce glas violin trepeče;	x X x x x X X x x X x X x	13	ŽR
7	o, tožni valček in omotice medleče!	x X x X x x x X x x x X x	13	ŽR
8	Nebo otožno lépo kot oltar se zdi.	x X x X x X x x x X x X	12	MR
9	Kot mučeno srce glas violin trepeče,	x X x x x X X x x X x X x	13	ŽR
10	srce, ki nežno, milo, črni nič mrzi!	x X x X x X x X x X x X	12	MR
11	Nebo otožno lépo kot oltar se zdi;	x X x X x X x x x X x X	12	MR
12	utopilo sonce se v megláh krvi je rdeče.	x x X x X x x x X x X x X x	13	ŽR
13	Srce, ki nežno, milo, črni nič mrzi,	x X x X x X x X x X x X	12	MR
14	zdaj zbira vse sledí minule svetle sreče!	x X x x x X x X x X x X x	13	ŽR
15	Utopilo sonce se v megláh krvi je rdeče ...	(x)x X x X x x x X x X x X x	13	ŽR
16	Spomin tvoj kot monštranca v meni se blešči!	x X X x x X x X x x x X	12	MR

Simboli

X	naglašen zlog
x	nenaglašen zlog
X	tonizirano neiktično mesto
(X)(x)	zlog, ki se lahko različno bere (naglašeno ali nenaglašeno)
(x)	predzlog
	cezura oz. diereza
/	meja med verzoma
št. / št.	število zlogov / število naglašениh zlogov
št. št.	ritmične enote pred cezuro in po njej
ŽR, ŽA	ženska rima, ženska asonanca
MR	moška rima
<u>xXx</u>	trizložna stopica (v tem primeru amfibrah)
–	zlitje

2 Besedna igra v *Le Parti pris des choses* Francisa Pongeja – nerešljiv prevajalski izziv?

Za kritike svojega časa in v splošni zavesti francoskih bralcev je bil (in je še vedno) Francis Ponge predvsem »pesnik predmetov«, avtor »Kruha«, »Pomaranče«, »Kotla za perilo«, »Mila« itd. V času nadrealizma in drugih sorodnih pesniških tokov ter eksistencializma Ponge z zbirko *Le Parti pris des choses* (*Stališče stvari*), ki je izšla leta 1942, predlaga nekaj povsem drugega, nasprotnega, novega. Kot pesnik, ki se zavzema za literarni obstoj predmetov, ustvarja izvirno, prvinsko obliko materializma in se s tem oddaljuje od filozofsko zaznamovanega ustvarjanja. Kot natančnež, ki besed ne piše brez slovarja in dolgega premlevanja, se razlikuje od zagovornikov avtomatičnega pisanja. Razvijajoči se filozofiji absurda pa odgovarja z optimizmom in zaupanjem v zunanji svet: »Vse pesmi naj bi lahko naslovili takole: Razlogi za srečno življenje« (Ponge 1991, 166).⁹² Estetsko se opredeli za preprosta, a obnovljena izrazna sredstva:

Želel bi, da se v moje pisanje vstopi kar naravnost. Da se ljudje v njem udobno počutijo. Da se jim zdi v njem vse enostavno. Da se po njem sprehajajo brez težav, kakor da gre za razodetje, ki bi vendarle bilo tako preprosto kot navada. Da bi v njem uživali vzdušje očitnosti, njene svetlobe, temperature, skladnosti.

... In vendar da bi bilo v njem vse novo, neslišano: enakomerno osvetljeno, novo jutro.

Veliko preprostih stvari ni še nihče povedal.

Najbolj preprosto še ni bilo povedano (Ponge 1961c, 65–66).⁹³

Razlika med Pongeom in sočasnimi literarnimi tokovi je torej več kot očitna.

92 »L'on devrait pouvoir à tous poèmes donner ce titre : Raisons de vivre heureux.«

93 »C'est de plain-pied que je voudrais qu'on entre dans ce que j'ai écrit. Qu'on s'y trouve à l'aise. Qu'on y trouve tout simple. Qu'on y circule aisément comme dans une révélation, soit, mais aussi simple que l'habitude. Qu'on y bénéficie du climat de l'évidence : de sa lumière, température, de son harmonie.

... Et cependant que tout y soit neuf, inouï : uniment éclairé, un nouveau matin.

Beaucoup de paroles simples n'ont pas été dites encore.

Le plus simple n'a pas été dit.«

2.1 Poezija predmetov in drugih »stvari«

Pongeova izvirnost je v veliki meri tematskega in duhovnega značaja, vendar so se kritiki in raziskovalci od petdesetih let dalje vedno pogosteje posvečali jezikovni plati njegovih pesmi.⁹⁴ Philippe Sollers, Jean-Pierre Richard, Gérard Genette in Georges Mounin, če omenimo le najznamenitejša imena, so drug za drugim poudarili pomembno vlogo, ki jo v procesu Pongevega ustvarjanja igra uporaba raznolikih jezikovnih sredstev.⁹⁵ K temu je pripomogel tudi pisatelj sam, saj se je od objave zbirke *Proèmes – Proezija* leta 1948 do smrti leta 1988 pogosto izrazil o lastni poetiki. Članka »My creative method« in »La pratique de la littérature«, ki sta leta 1961 izšla v knjigi *Le Grand Recueil. Méthodes (Velika zbirka. Metode)*, sta nekakšen literarni manifest, a pisatelj bralcem včasih postrže z bolj konkretnimi razlagami, kot je, denimo, znana interpretacija ostrige, leta 1970 objavljena v knjigi, ki vsebuje radijske pogovore v pisni obliki z mlajšim pisateljem Philippom Sollersom iz leta 1967 (Ponge-Sollers 1970: 102–110).

V spisih o lastni poetiki Ponge vedno znova poudarja dvojnost svojega ustvarjalnega pristopa. V članku »My creative method« jo formulira s pomočjo enačbe:

»Skratka, pomembno je naslednje: STALIŠČE STVARI je enako UPOŠTEVAJOČ BESEDE. Določena besedila so skovana iz več Ssa, druga iz več Uba ... Ni važno. V vsakem primeru pa morajo biti eno *in* drugo. Sicer nismo ničesar naredili« (Ponge 1961a: 19).⁹⁶

Ne glede na matematično nekorektnost te izjave si lahko zapomnimo, da so v Pongevi poetiki enako pomembni elementi, ki jih navdihuje predmet sam na sebi kot označenec, in elementi, ki jih vzpodbuja obravnava predmeta s pomočjo izraznih sredstev. Edino, kar se razlikuje od pesmi do pesmi, je razmerje med prvimi in drugimi elementi. Retorično gledano se izraz »stališče stvari« očitno nanaša na retorične figure zamenjave ali trope, se pravi

94 Dvojnost Pongevega ustvarjanja omenja že Jean-Paul Sartre v eseju iz leta 1947, v katerem se sicer posveti povsem drugemu vidiku (gl. Sartre 1947, 245).

95 Gl. literaturo.

96 »En somme voici le point important : PARTI PRIS DES CHOSES égale COMPTE TENU DES MOTS.

Certains textes auront plus de PPC à l'alliage, d'autres plus de CTM... Peu importe. Il faut qu'il y ait en tout cas de l'un *et* de l'autre. Sinon, rien n'est fait.«

na metafore, komparacije in druge ubesedene povezave med predmetom in drugimi predmeti oz. pojmi; izraz »upoštevajoč besede« pa vključuje to, kar lahko na splošno imenujemo jezikovne učinke ali besedne igre, se pravi igre z etimologijo in polisemijo ter zvočne figure. Druge formulacije te dvojnosti najdemo v naslednjih citatih:

»Dovzetni moramo biti za zunanji svet in *tudi* za izrazna sredstva, za označevalec; dovzetni moramo biti *za oboje*, če hočemo narediti nekaj vrednega« (Ponge v: Gleize 1986, 528).⁹⁷

»Izbrana zvrst: estetsko in retorično ustrezni opisi – definicije« (Ponge 1961a, 20).⁹⁸

»Moja knjiga mora nadomestiti: 1. leksikon, 2. etimološki slovar, 3. analoški slovar (sploh ne obstaja), 4. slovar rim (tudi notranjih), 5. slovar sinonimov itd., 6. vsako lirično poezijo o Naravi, o predmetih itd.« (Ponge 1961a, 41).⁹⁹

Njegove pesmi izražajo »le regard-de-telle-sort-qu'on-le-parle«, »pogled-tako-kot-ga-govorimo« (Les façons du regard. *Proèmes*, 120). Iz tega je mogoče sklepati, da besedne igre – prav tako kot podobe oz. retorične figure zamenjave – niso samo šaljivi okraski, marveč imajo v besedilu pomembno funkcijo, saj se kombinirajo z drugimi elementi ter tako tkejo nekakšno usklajeno in sklenjeno besedilno tkivo. Koherentnost besedila pa je za Ponge zelo pomemben dejavnik: po njegovem mora »kakršnokoli besedilo, ki si prizadeva temeljito predstaviti neki predmet zunanje realnosti, doseči vsaj realnost v lastnem svetu, v svetu besedil, mora obstajati v svetu besedil« (Ponge 1961b, 276).¹⁰⁰

Izraz »besedna igra«, s katerim nadomeščamo Pongevo »upoštevajoč besede«, je morda premalo jasen ali celo dvoumen. Z njim namreč označujemo tako zvočne figure kot igre s polisemijo in druge jezikovne učinke. Ima pa

97 »Il faut être sensible au monde extérieur et aussi aux moyens d'expression, au signifiant ; il faut être sensible aux deux pour faire quelque chose qui vaille.«

98 »Genre choisi: définitions-descriptions esthétiquement et rhétoriquement adéquates.«

99 »Il faut que mon livre remplace : 1° le dictionnaire encyclopédique, 2° le dictionnaire étymologique, 3° le dictionnaire analogique (il n'existe pas), 4° le dictionnaire de rimes (de rimes intérieures, aussi bien), 5° le dictionnaire de synonymes, etc., 6° toute poésie lyrique à partir de la Nature, des objets, etc.«

100 »Dire que ce n'est pas tellement l'objet (il ne doit pas nécessairement être présent) que l'idée de l'objet, y compris le mot qui le désigne. Il s'agit de l'objet comme notion. Il s'agit de l'objet dans la langue française, dans l'esprit français (vraiment article de dictionnaire français).«

to prednost, da sugerira igrivost Pongevega pisanja, ki jo je pisatelj večkrat omenil z neologizmoma: »Objet« (»predmet«) postane »objeu« (»predmet igre«) in s tem tudi »objoie« (»predmet užitka«).

Ponge obožuje francoski jezik, uživa ob preučevanju in občudovanju njegovega bogastva. Kot smo že povedali, je Ponge pisatelj, ki ustvarja s pomočjo enojezičnega slovarja. Njegovi konceptni zvezki so polni definicij ali vprašanj, ki kažejo na nenehno brskanje po slovarju. Vemo celo, kateri slovar je uporabljal: Littréjev slovar. Ta podatek ni le anekdotičen, saj se ta slovar francoskega jezika od Larousovega in Robertovega močno razlikuje zlasti po vrstnem redu, v katerem so zapisani različni pomeni polisemičnih besed, in po slogu, ki ga avtor uporablja v definicijah. Ponge Littréja ne more prehvaliti, imenuje ga »prekrasnega pesnika«, »un poète magnifique« (Ponge 1961b, 272), kar je za leksikografa nenavaden kompliment.

Pisatelj vedno znova poudarja, da je njegovo ustvarjenje neločljivo povezano s francoskim jezikom: »Povedati moramo, da ne gre toliko za predmet sam na sebi (ni nujno, da je fizično prisoten) kakor za predmet kot idejo, vključno z besedo, ki jo označuje. Gre za predmet kot pojem. Gre za predmet v francoskem jeziku, v francoskem duhu (gre res za geslo v francoskem slovarju)« (Ponge 1961a, 33).¹⁰¹

Pongevo literarno ustvarjanje naj bi bilo torej zgolj francoska zadeva. Polne jezikovnih učinkov in v določeni meri ustvarjene z materialom, ki ga nudi slovar francoskega jezika, se zdijo njegove pesmi tako močno povezane s francoskim jezikom, da se sprašujemo, ali je prevajanje v drug jezik sploh mogoče. Pomisleki, ki prevajalca vedno znova mučijo, kadar prevaja poezijo, so glede Pongevih pesmi povsem utemeljeni. Navezanost Pongevega ustvarjanja na francoski jezik ni prav nič spodbudna za prevajalca, ki se počuti kot vnaprej izključen iz pesniškega sveta, ki ga je nameraval na novo ustvarjati v drugem jeziku.

101 »[I] faut, pour qu'un texte, quel qu'il soit, puisse avoir ma prétention de rendre compte d'un objet du monde extérieur, il faut au moins qu'il atteigne, lui, à la réalité dans son propre monde, dans le monde des textes, qu'il ait une réalité dans le monde des textes.«

2.2 Prevajanje Pongea v Sloveniji

Pred letom 2010, ko je v prevodu Saše Jerele izšla celotna zbirka, so slovenski prevajalci prevedli skoraj polovico pesmi iz zbirke *Le Parti pris des choses* (petnajst od dvaintridesetih). Objavljenih je bilo trinajst pesmi, ki so jih prevedli Ivan Minatti, Veno Taufer in Boris A. Novak. Ivan Minatti je že leta 1972 bralcem revije *Sodobnost* ponudil tri prve Pongeeve pesmi v slovenskem prevodu: »Sveča«, »Kruh« in »Zapiski za školjko«. Šest prevodov Vena Tauferja je izšlo v 80. letih v *Novi reviji*. V antologijo *Moderna francoska lirika* iz leta 2001 pa je urednik Boris A. Novak uvrstil deset lastnih prevodov Pongeevih pesmi in ponatisnil tri Tauferjeve. To pomeni, da je na novo prevedel tri pesmi. Poleg tega sta Ivan in Nadja Dobnik v devetdesetih letih prevedla devet pesmi (od teh dve dotlej neprevedeni), a njuni prevodi doslej še niso bili objavljeni.¹⁰²

Izvirnik (Po vrstnem redu v zbirki, ki je prvič izšla leta 1942)	Slovenski prevodi (prevedli Ivan Minatti, Veno Taufer, Boris A. Novak, Ivan in Nadja Dobnik ter Saša Jerele)
<i>Le Parti pris des choses</i>	[Stališče stvari]
Pluie	Dež (Taufer, Jerele)
La fin de l'automne	Konec jeseni (Jerele)
Pauvres pêcheurs	Ubogi ribiči (Jerele)
Rhum des fougères	Rum prapotja (Jerele)
Les mûres	1) Robidnice (Novak); [2] Murve (Dobnik)]
Le cageot	Gajbica
La bougie	Sveča (vsi prevajalci)
La cigarette	Cigareta (Novak, Jerele)
L'orange	Pomaranča (Novak, Dobnik, Jerele)
L'huître	Ostriga (Dobnik, Jerele)
Les plaisirs de la porte	1) Užitki vrat (Taufer); [2) Užitki vrat (Dobnik)]; 3) Užitki ob odpiranju vrat (Jerele)
Les arbres se défont à l'intérieur...	Drevesa se obletavajo v oblaku megle
Le pain	1) Kruh (Minatti, <i>Sodobnost</i>); 2) Kruh (Novak)
Le feu	1) Ogenj (Taufer, <i>Nova revija</i>); 2) Ogenj (Novak); [3) Ogenj (Dobnik)]
Le cycle des saisons	1) [Letni časi (Dobnik)]; 2) Menjavanje letnih časov (Jerele)

¹⁰² Avtorica se jima iskreno zahvaljuje, ker sta ji v raziskovalne namene posredovala neobjavljen tipkopis teh prevodov.

Izvirnik (Po vrstnem redu v zbirki, ki je prvič izšla leta 1942)	Slovenski prevodi (prevedli Ivan Minatti, Veno Taufer, Boris A. Novak, Ivan in Nadja Dobnik ter Saša Jerele)
Le mollusque	Mehkužek (Jerele)
Escargots	Polži
Le papillon	1) Metulj (Taufer, Novak, Dobnik, Jerele)
La mousse	Mah
Bords de mer	Obrežje
De l'eau	1) Voda (Taufer, <i>Nova revija</i>); 2) O vodi (Novak, Jerele)
Le morceau de viande	Kos mesa (Taufer, Jerele)
Le gymnaste	Gimnast (Jerele)
La jeune mère	1) Mlada mati (Novak, Dobnik, Jerele)
R. C Seine N°	R. C. Seine št. (Jerele)
Le Restaurant Lemeunier	Gostišče Lemeunier na ulici Chaussée d'Antin (Jerele)
Notes pour un coquillage	1) Zapiski za školjko (Minatti, Taufer, Novak, Jerele)
Les trois boutiques	Tri prodajalnice (Jerele)
Faune et flore	Favna in flora
La crevette	Kozica (Jerele)
Végétation	Rastlinstvo (Jerele)
Le galet	Prodnik (Jerele)

Če upoštevamo že omenjene Pongeve enačbe, lahko ugotovimo, da so prvi slovenski prevajalci lucidno izbrali pesmi, kjer so metafore in druge podobe pomembnejše kot jezikovni učinki, vendar se niso mogli izogniti najbolj znanim pesmim zbirke, kot sta »Kruh« in »Pomaranča«, v katerih so vsi omenjeni elementi enako pomembni. Poseben podvig je torej prevajanje celotne zbirke, ki se ga je uspešno lotila Saša Jerele.

V nadaljevanju bi rada z analizo dveh krajših pesmi ponazorila težave, s katerimi se spopadajo prevajalci Pongea. Prva pesem, »Le feu« (»Ogenj«), temelji predvsem na metafori oz. personifikaciji; v drugi z naslovom »La cigarette« (»Cigareteta«) pa so jezikovni učinki, zlasti igre s polisemijo besed, zelo pomembni, saj je brez njih besedilo občutno osiromašeno. Pri analizi sem poleg slovenskih prevodov upoštevala še srbski in hrvaški prevod, oba iz leta 1971, ter italijanski prevod celotne zbirke iz leta 1979. Zanimivo je namreč primerjati težave pri prevajanju iz francoskega jezika v drug romanski jezik in v različne slovanske jezike.

2.3 Dve pesmi in njuni slovenski prevodi

2.3.1 »Le feu«

Kot smo že povedali, spada »Le feu« (»Ogenj«) med pesmi, v katerih prevladuje t. i. »stališče stvari«, se pravi označenec ter vse zaznave, predstave in druge umske asociacije, ki se nanj navezujejo.

Francoski izvirnik

Le feu

Le feu fait un classement : d'abord toutes les flammes se dirigent en quelque sens...

(L'on ne peut comparer la marche du feu qu'à celle des animaux : il faut qu'il quitte un endroit pour en occuper un autre ; il marche à la fois comme une amibe et comme une girafe, bondit du col, rampe du pied)...

Puis, tandis que les masses contaminées avec méthode s'écroulent, les gaz qui s'échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons.

Legenda

Beseda personifikacija

beseda predikat / primerjalni veznik

Štirje slovenski prevodi

Ogenj

Ogenj razvršča: najprej se vsi plameni nekako usmerijo...

(Hojo ognja je mogoče primerjati zgolj s hojo živali: zapustiti mora neki prostor, da bi zasedel drugega; stopa hkrati kakor ameba in kot žirafa, poskakuje z vratom, plazi se z nogami)...

Potem ko se metodično okužene mase sesujejo, se plini, ki uhajajo, postopoma spreminjajo v eno samo rampo metuljev.

Prevedel Venó Taufer.

Ogenj

Ogenj razporeja: najprej se vsi plameni osredotočijo v določeno smer...

(Hojo ognja je možno primerjati le s hojo živali: zapustiti mora prejšnji kraj, da bi zasedel drugega; hodi v isti sapi kot ameba in kot žirafa, skače z vratom, plazi se z nogami...)

Nato pa, ko se metodično okužene gmote sesedejo, se uhajajoči plini postopoma spremenijo v eno samo metuljasto ograjo.

Prevedel Boris A. Novak.

Ogenj

Ogenj napravi razporeditev: najprej se vsi zublji uperijo v neko smer ...

(Hojo ognja je mogoče primerjati zgolj s hojo živali: najprej mora zapustiti eno mesto, da lahko zasede drugega; premika se obenem kot ameba in kot žirafa, izteguje vrat, za sabo poteguje noge) ...

Nato pa, ko se metodično okužene gmote zgrudijo, se plini med dviganjem postopoma spremenijo v en sam metuljnat zastor.

Prevedla Nadja in Ivan Dobnik.

Ogenj

Ogenj razporeja: najprej se vsi plameni nekam usmerijo ...

(Hojo ognja lahko primerjamo samo s hojo živali: zapustiti mora neki kraj, da bi lahko zasedel drugega; hodi kot ameba in žirafa obenem, z vratom poskakuje, plazi se z nogami ...)

Potlej se, medtem ko se metodično okužene gmote sesedajo, uha-
jajoči plini spotoma preobražajo v eno samo ograjo metuljev.

Prevedla Saša Jerele.

V prvem odstavku gre za glagolsko metaforo, za personifikacijo: »ogelj« in »plameni« se lotevajo dejanj, ki so značilna za človeka, »faire un classement« (»razvrščati«, »razporejati«, »napraviti razporeditev«), »se diriger« (»usmeriti se«, »osredotočiti se«, »uperiti se«). Slovenski glagoli v prevedkih so različni, a imajo eno podobnost: ohranjajo personifikacijo. Prav tako je v hrvaškem in italijanskem prevodu.

Drugi odstavek je v oklepajih. Gre za drugo personifikacijo v obliki identifikacije in komparacije, se pravi v obliki figur, ki ju označuje eksplicitna uporaba predikata in primerjalnega veznika. Personifikacija tokrat povezuje ogenj z živalskim svetom. Podobe se ohranjajo, težave so le v podrobnostih. Besedna zveza »la marche du feu«, na primer, je v francoščini leksikalizirana metafora, pravzaprav že povsem običajna fraza, saj samostalnik »marche« pomeni, med drugim, ne samo »hoja«, ampak tudi »premikanje stvari v določeno smer«. Uporaba dvopomenske besede uvaja personifikacijo oz. glagolsko metaforo s področja živalskega sveta, ki sledi dvopičju: »il faut qu'il quitte«, »il marche«, »bondit du col«, »rampe du pied«. V slovenščini je besedna zveza »hoja ognja« retorična figura, živa metafora, tako da se v slovenskem prevodu personifikacija prične malo prej kot v izvorniku. Nasprotno se v italijanskem prevodu glagolska metafora pojavi malo pozneje, saj sta samostalnik »all'andatura« in glagol »cammina« dvopomenska, torej se lahko nanašata tako na živo bitje kot na neživo stvar. Mimogrede omenimo, da sta Boris A. Novak in Saša Jerele edina slovenska prevajalca, ki sta obdržala leksikalni par »la marche«/»marche« oz. »hoja«/»hodi«, s katerim se leksikalizirana metafora spreminja v personifikacijo; druga prevajalca sta se ponavljanju očitno namenoma izognila.

V tretjem odstavku se ponovno pojavi prvotna personifikacija, le da bolj diskretno, saj ne gre več za tvornik, pač pa za trpnik. Zatem pride do nekakšne hiperbole: »les gaz qui s'échappent sont transformés à mesure en une seule rampe de papillons«. V tem primeru sta prevoda Vena Tauferja in Saše Jerele učinkovitejša, saj ohranjata hiperbolo, medtem ko jo druga prevajalca slabita z uporabo pridevnika »metuljast« oz. »metuljnat«. Hiperbola postane metafora.

Iz povedanega lahko sklepamo, da so prevodi bolj ali manj enakovredni izvirniku, čeprav mu je prevod Saše Jerele najzvestejši. Kljub nekaterim manj pomembnim odmikom se Pongeви postopki v njih zadovoljivo odražajo, saj so podobe, na katerih besedilo temelji, jasno podane. Umske povezave med predmetom in drugimi predmeti oz. pojmi so načeloma univerzalne, niso odvisne od jezika, s pomočjo katerega se izražajo, in so zato povsem prevedljive.

2.3.2 »La cigarette«

Pesem »La cigarette« (»Cigareteta«) deluje po povsem drugačnem načelu, saj ne temelji toliko na podobah, na umskih povezavah med predmetom in drugimi predmeti ali pojmi, kot na raznovrstnih jezikovnih učinkih. Sestavljena je iz treh stavkov oz. odstavkov. Vsak odstavek zadeva določeno specifičnost predmeta: vzdušje okrog njega, predmet sam (to je primer t. i. »opisa-definicije«) in njegovo evolucijo oz. tukaj postopno spreminjanje cigarete v kup pepela. Največja težava je večpomenskost nekaterih ključnih besed.

Francoski izvirnik

La cigarette

Rendons d'abord l'atmosphère à la fois brumeuse et sèche, échevelée, où la cigarette est toujours posée de travers depuis que continûment elle la crée.

Puis sa personne : une petite torche beaucoup moins lumineuse que parfumée, d'où se détachent et choient selon un rythme à déterminer un nombre calculable de petites masses de cendres.

Sa passion enfin : ce bouton embrasé, desquamant en pellicules argentées, qu'un manchon formé des plus récentes entoure.

Legenda:

beseda polisemija

beseda zvočne figure

beseda metafora + igra z imenom predmeta

beseda notranje rime

Slovenska prevoda

Cigareteta

Najprej podajmo vzdušje, ki je obenem megleno in suho, razkuštrano, kjer je cigareta venomer postavljena poševno, saj ga nepretrgoma ustvarja.

Nato pa njeno osebo: majhna bakla, ki mnogo manj sveti kakor diši, od koder se odtrga in pade, v ritmu, ki ga je treba šele ugotoviti, neko predvidljivo število kupčkov pepela.

In nazadnje njeno strast: žareči popek, ki se lušči v srebrnih lupinah in ga nemudoma obkroži mrežica novih luščin.

Prevedel Boris A. Novak.

Cigareteta

Opišimo najprej ozračje, megleno in suho obenem, razkuštrano, v katerem je cigareta zmeraj položena napošev, vse odkar to ozračje nepretrgoma ustvarja.

Potem njeno osebo: malo plamenico, ki dosti manj sveti kot diši in od katere se v ritmu, ki ga moramo še določiti, lomi in odpada izračunljivo število gmotic pepela.

In nazadnje njeno dotrpevanje: žareči popek, ki se lušči v srebrne krpice in se s pravkar ukrojenimi ovija v svež muf.

Prevedla Saša Jerele.

Italijanski prevod

La sigaretta

Prima di tutto rendiamo l'atmosfera insieme nebbiosa e secca, scapigliata, dove la sigaretta è sempre posata di traverso, da quando continuamente la crea.

Poi la sua persona: una piccola torcia molto meno luminosa quanto profumata, da cui si stacca e cade, secondo un ritmo da determinare, un numero calcolabile di piccole masse di ceneri.

La sua passione infine: questo bocciolo infuocato, che squama in pellicole argentate, e che un manicotto formato dalle più recenti immediatamente circonda.

Prevedla Jacqueline Risset.

Srbski prevod

Cigareta

Pre svega, zamislimo atmosferu, u isto vreme maglovitu i suhu, ali uskolebanu, u kojoj je cigareta postavljena naopako otkako tu atmosferu stvara.

Zatim, zamislimo nju samu, tu cigaretu: malu buktinju, mnogo više mirisnu nego svetlu, iz koje se odvijaju i stvaraju po nekom neodređenom ritmu izvesne majušne i merljive količine pepela.

Najzad, njenu srž: taj zažareli pupolak, operutan srebrnim ljuspicama, obavijan je nekom svežom i hitro stvaranom čauricom.

Prevedel Nikola Trajković.

Prvi odstavek se začne z velelnikom glagola »rendre«, ki je dvopomenski. »Rendre l'atmosphère à la fois brumeuse et sèche« lahko pomeni ali »podajmo/čim natančneje opišimo vzdušje, ki je obenem megleno in suho«, ali »napravimo vzdušje obenem megleno in suho«. To je zanimivo, saj se prvi pomen nanaša na literarno ustvarjanje, drugi pa na konkretno dejanje v resničnem svetu. Seveda, pozneje se zavoljo skladnje in semantične

koherentnosti izkaže, da je prvi pomen glagola pravi, vendar Ponge bralčevo negotovost obdrži čim dlje. V italijanščini ima glagol »rendere« dva pomena prav tako kot francoski glagol »rendre«; v slovenščini in srbsščini pa dvopomenskosti ne moremo ohraniti. Boris A. Novak se je že takoj odločil za prvi pomen »podajmo«, Saša Jerele pa »opišimo«. V srbsščini je Nikola Trajković izbral bolj nevtralen glagol, »zamisliti«, ki se ne nanaša ne na literarni postopek ne na konkretno dejanje, pač pa na intelektualno dejavnost, na domišljijo.

Z izrazom »de travers«, ki pomeni tako »poševno« kot »narobe«, je podobna težava, saj lahko dvopomenskost obdrži le italijanski prevod; slovanska prevajalca pa morata izbrati med pomenoma (slovenski je izbral prvega, srbski pa drugega).

Pesnik se v drugem odstavku ukvarja s predmetom samim: »sa personne«. Besedo razumemo v obeh pomenih: zdaj bo pesnik predstavil predmet z vsemi njegovimi značilnostmi; ta predmet pa je oseba, junak poezije, ki zavzema stališče stvari. Slovenski prevajalec lahko v tem primeru obdrži dvopomenskost, saj besedna zveza »njena oseba« ponuja isti pomen in iste konotacije kot francoska besedna zveza »sa personne«.

Zadnji odstavek, ki je posvečen izgorevanju cigarete, se začne z besedami: »Sa passion enfin«. Prvi, etimološki pomen besede »passion« je Kristusovo trpljenje, mučeništvo pred smrtjo. V Littréjevem slovarju je »passion« kot »strast« šele šesti pomen. Beseda »passion« omogoča sintetično obravnavo izgorevanja v konkretnem in prenesenem pomenu: trpljenje in smrt, ki nastopata zaradi strasti, zaradi premočne ljubezni. Zatem dvojnost ohranja beseda »embrasé«, ki je prav tako dvopomenska: pomeni »goreč« v konkretnem in abstraktnem pomenu. »Desquamant« se nanaša na luščenje kože po bolezni, torej na trpljenje, a »pellicules argentées« in »manchon« bolj spominjata na elegantna damska oblačila. Z dvopomensko besedo »passion« se uvaja dvojno dožemanje izgorevanja. V italijanščini je beseda »passione« prav tako dvopomenska, kar pomeni, da težave ni. Srbski prevajalec se ni hotel opredeliti in je uporabil splošno besedo »srž« – »bistvo«; tako se težavi izogiba, a pesem občutno osiromaši. V slovenskem prevodu je Boris A. Novak izbral drugi – danes pogosteje uporabljen – pomen besede »passion«, ki jo je prevedel kot »strast«. S to rešitvijo se izgublja struktura

pesmi (vzdušje – opis predmeta – življenje in smrt predmeta). Izbor drugega pomena z besedo »dotrpevanje«, kakor je napisala Saša Jerele v svojem prevodu, bi ohranil strukturo pesmi, bolj nevtralna beseda »izgorevanje« pa bi celo dopustila določeno mero dvoumnosti.

Kar zadeva igre s polisemijo, nam ostane dvojno podčrtana besedna igra v prvi vrstici drugega odstavka: »une petite torche«. Gre za zelo zanimiv postopek, saj se srečujeta t. i. »stališče stvari« in »upoštevajoč besede«. Po eni strani je to metafora, nekakšna metaforična definicija: »cigareta« po obliki in svetlečem se koncu spominja na »majhno baklo«. To je pri Pongeu pogost postopek: metafori, ki temelji na podobnostih med predmetoma, sledi navedba razlik in pogosto tudi razmišljanje o njih. Metafora je seveda prevedljiva, vendar gre po drugi strani za igro z označevalcem: beseda »cigarette« se konča s pripono »-ette«, ki izraža majhnost. »Une petite torche« je torej nekakšna perifriza: »cigarette« ali dobesedno povedano »petite torche«. V italijanščini ima pripona »-etta« enak pomen kot »-ette« v francoščini, zato učinek ostane neokrnjen; v slovanskih jezikih pa je romanski izvor besede »cigareta« nezaznaven, kar pomeni, da učinka ne moremo ohraniti.

Zvočni učinki in figure povzročajo drugačne, a nič manjše težave. Pri prevajanju Pongea je težava v tem, da se prevajalci počutijo dolžni uporabljati najobičajnejše besede tam, kjer Ponge uporablja preprosto besedišče. Zvestoba pesnikovemu slogu torej posledično omejuje število uporabnih sinonimov. Zato je prevedljivost zvočnih učinkov in figur bolj ali manj odvisna od sreče: če najobičajnejše slovenske besede omogočajo podobne učinke kot francoske, v redu; če ne, zvočne figure pač izginejo.

V prvem odstavku sem z valovito črto podčrtala tri pridevnike »brumeuse et sèche, échevelée«. Ponge je izbral označevalce, ki se po zvočni obliki posebno dobro prilegajo označencem. Beseda »brumeuse« se z zvonečimi soglasniki zelo malo artikulira, »sèche« je kratka in nezvoneča, »échevelée« pa je dolga in vsebuje tri soglasnike iz različnih skupin. Prav tako je v slovenščini s pridevniki »megleno«, »suho« in »razkuštrano«. Prevajalec nima nič pri tem: za dane označence je uporabil najobičajnejše označevalce, slovenski označevalci pa imajo enake zvočne značilnosti kot francoski. Drugače je pri prislovu »continûment«. V francoščini ni najpogostejši, zato upravičeno sklepamo, da ga je Ponge izbral zaradi njegove dolžine, ki

spominja na trajnost dogodka; tu vidimo, da je Boris A. Novak izbral prav tako dolg in manj običajen slovenski prislov »nepretrgoma«, medtem ko je srbski prevajalec prislov kar izpustil (najbrž je mislil, da nedovršni vid glagola trajnost zadosti izraža).

Aliteraciji, ki sem ju podčrtala z valovito črto v drugem odstavku, sta težko ohranljivi. V prvi (»se détachent et choient«) si po parih sledijo zobnika in šumevca, ki posnemajo, kako se odtrganje oz. padec ponavlja. Z enakim namenom si v drugi aliteraciji soglasniki sledijo po shemi zobnik / sičnik / sičnik / zobnik (»masses de cendres«). Vidimo, da se v slovanskih prevodih zvočna učinka izgubita v korist semantične natančnosti prevedkov. Prevajalka za italijanski jezik lahko prvo aliteracijo ohranja, in to očitno brez napora, drugo pa mora prav tako žrtvovati pomenu besedne zveze.

Pesem »La cigarette«, ki je zgrajena ne toliko na podobah kot na jezikovnih učinkih, torej v slovenskem prevodu izgublja večino iger s polisemijo in skoraj vse zvočne učinke. Ko se prevajalec na silo odloča za najobičajnejšo rabo polisemične besede, nehote občutno osiromaši semantično strnjeno in bogato pesem. V zborniku Društva o prevajanju baročne in renesančne književnosti je Janez Menart pred dobrima dvema desetletjema napisal:

Včasih prevajalec, čeprav precej redko, obstane pred problemom, da bi izvirna pesem v kakršnem koli prevodu izgubila vse ali vsaj mnogo preveč bistvenega. To se najraje zgodi pri pesmih, ki so zgrajene na kakšnih jezikovnih posebnostih: na besednih igrah ali pregovorih, ki jih ni mogoče nadomestiti, [...] in podobno – po domače povedano, če gre za kak »pericarežeracirep« – take pesmi se pač ne bo lotil, če je pameten (Menart 2002, 63).

Nekatere Pongeve pesmi prav gotovo spadajo med te precej redke primere.

Razmišljajoč o lastnem prevodu Pongevega *Stališča stvari* v italijanski jezik, Jacqueline Risset ugotavlja, da »pri Pongejevih besedilih ni drugega izhoda – nobenega pomirjajočega dobesednega prevajanja; prevajalec mora vstopiti v laboratorij – obravnavati drugi jezik z zaupanjem, ki ga Ponge goji do prvega, upoštevati to, da besede odgovarjajo; po potrebi spremeniti valenco, privleči na dan druge značilnosti, druge povezave med izbrano stvarjo in

njenim imenom v drugem jeziku« (Veck 1994, 121)¹⁰³ Poudarja torej težavnost prevajalskega dela, čeprav, kot smo videli, italijanščina najpogosteje ponuja zadovoljive ustreznice ali ponekod celo možnost dobesednega prevajanja. Kaj bi rekel šele slovenski prevajalec! Če bi hotel obdržati jezikovni »obseg« nekaterih pesmi, kot sta »L'orange« (»Pomaranča«) in »L'huître« (»Ostriga«), bi moral pozabiti na Pongea, se vrniti k predmetu in na njegovi podlagi zgraditi povsem novo besedilo na Pongev način, tako kot bi si ga Ponge izmislil, če bi bil Slovenec. Vendar ali bi to novo stvaritev še lahko imeli za prevod? Slovenski prevajalec torej ohranja »stališče stvari«, ne da bi mogel zares upoštevati besede. Iz tega lahko sklepamo, da bo Ponge za slovenske bralce ostal zgolj pesnik, ki se je zavzel za predmete in jih uvedel v francosko poezijo. Cenjen bo kot avtor nekakšnega novega *De natura rerum*, ne pa kot mojster francoske besede.

103 »Pour les textes de Ponge, il n'y a pas d'autre issue – pas de rassurant mot-à-mot possible ; le traducteur doit entrer dans le laboratoire – traiter le deuxième idiome avec la même confiance que Ponge manifeste au premier, compter que les mots répondent ; changer de valence au besoin, amener à la lumière d'autres traits, d'autres liens entre la chose choisie et le nom qui la représente dans cette langue-ci.«

3 Navidezna preprosta ljudskost Prévertove poezije

Morda se bo komu zdelo nenavadno, da sem prevajanje Préverta uvrstila med trde orehe. Ali si tega ne bi bolj zaslužil kak bolj hermetičen pesnik, André Breton, René Char ali Yves Bonnefoy? Toliko jih je obogatilo književnost 20. stoletja! Zakaj torej izbrati pesmi za šansone?¹⁰⁴

Razlog je predvsem jezikoslovni. Čeprav se je družil s številnimi nadrealisti, je Prévert pisal zelo jasno, prozorno poezijo, v kateri ni prostora za številne interpretacije, ki bi odrle polje možnih prevodov in prevajalcu olajšale delo. Nujno je razumeti namigovanja in reference ter jih natančno podati v slovenščini. Poleg tega Prévert ni pisal v strogo knjižnem jeziku, temveč je v svojo poezijo vpeljal pogovorni jezik in celo prostaške izraze z vsemi pripadajočimi slikovitimi idiomatizmi. Prav ta izbira, ki je pripomogla k pesnikovi priljubljenosti v času življenja¹⁰⁵ in k tolikokrat opaženi ljudskosti njegove poezije,¹⁰⁶ je prevajalski trd oreh, saj številne pesmi zaradi tega niso samo prepolne idiomatičnih izrazov, ampak pogosto temeljijo na besednih igrarh oz. na preigravanjih z značilnimi elementi francoskega jezika v prid izražanju jasnega ideološkega sporočila (v širšem smislu).

Prevajanja obsežnejšega sklopa Prévertovih pesmi sta se lotila Janez Menart in Aleš Berger, predstavnika dveh generacij slovenskih prevajalcev z bogatimi izkušnjami na področju prevajanja francoske poezije. Poleg tega spada Menart med prevajalce, ki so (bili) sami pisatelji oz. pesniki.¹⁰⁷ Prvi izbor *Prévertovih* pesmi je izšel leta 1971 pri Mladinski knjigi v prevodu Janeza Menarta s spremno besedo novinarka in prevajalke Rape Šuklje. Zatem so izšli trije izbori pesmi v prevodu Aleša Bergerja, vsi pri Mladinski knjigi:¹⁰⁸ *Levič v kletki* (1981, slikanica za otroke), *Barbara. Izbor pesmi* (1984) in *Jacques Prévert* (2004). Šele leta 2019 je prevajalec objavil celoten prevod zbirke *Paroles* pod slovenskim naslovom *Besede*.

104 Prévertove pesmi je med drugim uglasbil Joseph Kosma, ki je šansone zaupal številnim znanim izvajalcem, kar je še povečalo pesnikov ugled v družbi.

105 Leta 1971 je bil najbolj priljubljen pesnik med mladimi (Laster 1972, 4) in je na začetku 21. stoletja ključen predstavnik 20. stoletja v šolskih učbenikih.

106 Ta vidik omenjajo tudi slovenski kritiki in pisci spremnih besed (gl. na primer: Prévert – Menart 1971, 91; Prévert – Berger 2019, 265).

107 Med pesniki, ki so tudi prevajali iz francoščine, najdemo velika imena slovenske poezije 20. stoletja: Oton Župančič, Kajetan Kovič, Ivan Minatti, Brane Mozetič in Boris A. Novak.

108 Pri tej založbi je prevajalec služboval kot urednik za področje prevodne književnosti od leta 1978 do upokojitve leta 2008.

Kakor smo že zapisali, Prévertova poezija temelji na raznih zvočnih učinkih (najdemo številne aliteracije, paranomaze, notranje rime ipd.) in besednih igrach (to so večinoma remotivacije idiomatičnih izrazov, spunerizmi ali šaljivi neologizmi). Ne bi imelo smisla sistematično pregledati ta vidik v celotni zbirki, saj določeni neprevedljivi igrivi postopki nimajo prave funkcije pri posredovanju vsebine.¹⁰⁹ Predstavitev na naslednjih straneh bomo torej omejili na nekaj po možnosti dvakrat prevedenih pesmi, kjer zvočni učinki in besedne igre poleg natančne izbire besedišča znatno pripomorejo k posredovanju določenega ideološkega sporočila.¹¹⁰

3.1 Antikapitalistične pesmi

»Rdeč po srcu«, »revolucionar, ko je bil 7 let star« (Arouet 2017), in prijatelj številnih izpričanih komunistov se Prévert kljub temu nikoli ni pridružil francoski KP (PCF) in je ostal povsem svoboden pesnik, ki pa je svoj socialni čut in ogorčenost nad izkoriščanjem delavcev izrazil v številnih pesmih. V pesmi »L'effort humain« beremo naslednje verze, ki na dramatičen način evocirajo »grozljivo« usodo tovarniških delavcev za tekočim trakom:

»[L'effort humain] forge sans cesse la chaîne
la terrifiante chaîne où tout s'enchaîne
la misère le profit le travail la tuerie« (Prévert 1997, 100).

Tako se glasita slovenska prevoda z naslovom »Človeški napor«:

»[Človeški napor] kuje in kuje verigo
grozljivo verigo ki v njo se vse vklepa
dobiček in delo morija in beda« (Prévert – Menart 1971, 32).

»[Človeški napor] kuje verigo
strašno verigo kjer se vse navezuje
beda dobiček delo morija« (Prévert – Berger 2019, 103).

109 Na primer v pesmi »Promenade de Picasso« se Prévert igra z vsemi izrazi, ki vsebujejo besedo »pomme« – »jabolko« ali tako ali drugače spominjajo nanjo. Kadar je mogoče, Aleš Berger neprevedljive francoske besedne igre smotrno in inventivno nadomešča s slovenskimi, a se končni, prav tako neprevedljivi igri z dvopomenskostjo besede »pépins«, hkrati »peške« v knjižni francoščini in »težave« v pogovorni, ne more izogniti. Nadomeščanje z besedo »koščice«, ki bralca metaforično bolj spominja na nekaj trdega in neprijetnega, je le delno uspešno, saj ostanemo na ravni metaforike, poleg tega pa se izgubi povezava z jabolkom, ki ima peške namesto koščic (Prévert – Berger 2019, 243–245).

110 Da bi lahko besedila natisnili, so izbrane pesmi kratke, a omenjene težave najdemo tudi v daljših pesmih.

Menart je rimo prestavil na oba dvanajsterca in jo nadomestil z dvojno asonanco, a enako kot v izvirniku se sliši, da verzi niso povsem prosti. Pri Bergerju je verz neriman in svoboden.

Težava pri obeh prevodih je neprevedljivost dvopomenskosti francoske besede »chaîne« – hkrati »veriga« in »tekoči trak«. Eksplicitna kritika kapitalistične organizacije dela s pomočjo besedne igre »veriga«/»tekoči trak« torej postane zgolj metaforična (delo je »veriga«) in zato manj eksplicitno antikapitalistična.

Posmehljiva pesem »Le Temps perdu« prav tako spada med socialnokritične pesmi, ki sta jih prevedla oba prevajalca:

Le temps perdu

Devant la porte de l'usine
le travailleur soudain s'arrête
le beau temps l'a tiré par la veste
et comme il se retourne
et regarde le soleil
tout rouge tout rond
souriant dans son ciel de plomb
il cligne de l'œil
familièrement
Dis donc camarade Soleil
tu ne trouves pas
que c'est plutôt con
de donner une journée pareille
à un patron?

(Prévert 1997, 233).

Čeprav ima občutek, da zapravlja svoje življenje, ima delavec tu manj odporniško kot posmehljivo držo: »Il cligne de l'œil / familièrement«. Personifikacija sonca (»le soleil [...] souriant sans son ciel de plomb«) še pripomore k temu šaljivemu vzdušju ter daje občutek, da je komunikacija med delavcem in soncem dvosmerna (sonce se smeje, zato ga delavec ogovarja). Da bi bralec lažje dojel občutke delavca, ki se je lepega sončnega dne

napotil na tovarniško delo, je Prévert vključil konotirano besedišče, značilno za tovarniške delavce, zlasti za komunistično usmerjene: »travailleur« (in ne »ouvrier« – delavec), »camarade« (»tovariš«), »patron« (in ne »employeur« – delodajalec).

Izgubljeni čas

Pred tovarniškimi vrati
delavec nenadoma obstane
za rokav ga je pocukal lepi dan
in ko se obrne
in pogleda sonce
oblo in rdeče
na svinčenem nebu žareče
po domače pomežikne
mu z očesom
in mu vzklikne Hej tovariš
kaj se ti ne zdi
da je velik teleban
kdor za tuj dobiček izgubi
tak lep dan?

(Prévert – Menart 1971, 34)

Zapravljeni čas

Pred vrati tovarne
delavec na lepem zastane
lepo jutro ga je povleklo za suknjo
in ko se obrne
in zagleda sonce
oblo in rdeče
ki se na svinčenem nebu smeje
mu po domače
pomežikne

Hej kolega Sonce
a se ti ne zdi
da ni čisto pri pravi
kdor tak dan podari
lastniku in upravi?

(Prévert – Berger 2019, 246)

Ponovno sta oba prevoda ustrezna, a na videz majhne razlike med njima za posredovano antikapitalistično sporočilo niso povsem nepomembne. Pri Menartu se je personifikacija sonca izgubila, tako da je komunikacija med soncem in delavcem le enosmerna, pri Bergerju pa je komunistična nota izbrisana (»kolega« namesto »tovariš«). Če je razlika med standardno nekonotirano besedo (»ouvrier«) in komunistično dikcijo (»travailleur«) v slovenščini nerelevantna in zato neprevedljiva, je Menart za »patron« (»delodajalec« v tedanji govoric delavcev) našel zanimivo rešitev, »tuj dobiček«, ki sicer ni dobesečen prevod, je pa smiselno marksistično-komunistično konotirana in zato ustrežnejša kot Bergerjeva besedna zveza »lastniku in upravi«. Seveda se pri tem zavedamo, da sta oba prevajalca pri prevajanju upoštevala rimano obliko in zaradi tega nista bila povsem svobodna.

3.2 Antikonformistične pesmi

Družina, vera, vojska, politika in celo šola... To so obrazi avtoritete, fabrike konformističnih glav, ki so prisotne v Prévertovi poeziji in proti katerim se pesnik z ironijo in sarkazmom nenehno bori. Čeprav je odpor do avtoritete in institucij, ki jo utelešajo, večin in univerzalen, so pesmi časovno zaznamovane: odpor ostaja, oblike družbenega pritiska na človeka pa se spreminjajo. Oglejmo si dve tovrstni pesmi.

3.2.1 Je suis comme je suis

V tej pesmi se Prévert postavlja v kožo ženske, ki se počuti izključena iz družbe zaradi življenjskega sloga mimo katoliških in patriarhalnih moralnih pravil, ki so bila med svetovnjima vojnama še zelo vplivna. V tem smislu je pripovedovalka na povsem ženstven način antikonformistična.

Je suis comme je suis

Je suis comme je suis
Je suis faite comme ça
Quand j'ai envie de rire
Oui je ris, aux éclats
J'aime celui qui m'aime
Est-ce ma faute à moi
Si ce n'est pas le même
Que j'aime chaque fois
Je suis comme je suis
Je suis faite comme ça
Que voulez-vous de plus
Que voulez-vous de moi
Je suis faite pour plaire
Et n'y puis rien changer
Mes talons sont trop hauts
Ma taille trop cambrée
Mes seins beaucoup trop durs
Et mes yeux trop cernés
Et puis après
Qu'est-ce que ça peut vous faire
Je suis comme je suis
Je plais à qui je plais
Qu'est-ce que ça peut vous faire

Ce qui m'est arrivé
Oui j'ai aimé quelqu'un
Oui quelqu'un m'a aimée
Comme les enfants qui s'aiment
Simplement savent aimer
Aimer aimer...
Pourquoi me questionner
Je suis là pour vous plaire
Et n'y puis rien changer.

(Prévert 1997, 102–103)

Pripovedovalka v refrenu pesmi večkrat poudarja, da je takšna po naravi: »je suis faite comme ça« – trpni način poudarja, da ne gre za izbiro, da ni odgovorna za takšno stanje. Ni olikana (»je ris aux éclats«) (v. 3–4), je samska s številnimi ljubeznimi (v. 5–8), je rada zapeljiva (v. 15–18) in se na koncu izjasni glede ljubezenske zgodbe, ki jo je doživela in jo o njej očitno sprašujejo (v. 24–29). Poudarja pa, da ne razume, zakaj se drugi zgražajo in se z njo sploh ukvarjajo (»Que voulez-vous de plus / Que voulez-vous de moi«; »Qu'est-ce que ça peut vous faire«; »Pourquoi me questionner«), saj ni kriva, da je takšna, kakršna je. V usta jim polaga očitke, ki se nanašajo na to, da je prerada zapeljiva: »Mes talons sont trop hauts« (nosi previsoke pete), »Ma taille trop cambrée« (zaradi visokih pet hodi na način, ki poudarja njen stas), »Mes seins beaucoup trop durs« (zaradi mladosti in oprijetih oblačil ima preveč čvrste prsi), »Et mes yeux trop cernés« (ima preveč naličene oči). Za temi očitki čutimo moralne zadržke takratne družbe, v kateri se spodobna ženska drugače oblači in obnaša.

V slovenskih prevodih se pesem glasi takole:

Sem kot sem

Kakršna sem pač sem
taka sem to sem pač jaz
Kadar mi gre na smeh
smejem se na ves glas
Ljubim moža, ki me ljubi
mar je to moja stvar
če res ni zmerom isti
ta ki me vzame za par
Kakršna sem pač sem
Tako sem to sem pač jaz
Kaj bi še radi več
Kaj še zanima vas

Jaz sem za to za kar sem
nič me ne spremeni
Nimam res lepih nog?
nimam globokih oči

v prsi sem čedno napeta
v pas me pa skoraj ni
Sploh pa le kaj vas skrbi
saj ne bo konec svetá
Kakršna sem pač sem
kdor me ima me ima
Komu le las naj skrivi
to da takó je prišlo
res je da šla sem z nekom
da me je ljubil nekdó
ljubil preprosto goreče
kot le fantiček poln sreče
ljúbiti zna...
Káj bi zapisnik se šla
Tukaj sem če sem vam všeč
Tu se pomagat ne dá

(Prévert – Menart 1971, 58–59)

Sem kakršna sem

Sem kakršna sem
Tako sem narejena
Če mi gre za smeh
Smejim se do ušes
Ljubim tistega ki ima me rad
Saj menda ni greh
Če ni isti
Vsakokrat
Sem kakršna sem
Tako sem narejena
Kaj hočete še več
Kaj hočete od mene

Všeč sem vsem po vrsti
Ne morem nič storiti

Res mi štrlijo prsi
Res drobim korake
In pete imam visoke
In temne podočnjake
Pa kaj potem
Kaj briga vas vsa reč
Sem kakršna sem
Všeč sem komur sem všeč
Kaj briga vas vsa reč
In kaj sem doživela
Nekoga sem ljubila
Nekdo je ljubil mene
Bila sva kot otroka
Ki enostavno znata
Se ljubiti se ljubiti...
Kaj bi me spraševali
Tu sem da vam ugajam
Ne morem nič storiti.

(Prévert – Berger 2019, 105–106)

Oba prevajalca sta očitno zgrešila naravo očitkov, ki so namenjeni pripovedovalki, saj sta razumela, kakor da ji očitajo telesne hibe: »Nimam res lepih nog? / nimam globokih oči / v prsi sem čedno napeta / v pas me pa skoraj ni« (Prévert – Menart 1971, 58–59); »Res mi štrlijo prsi / Res drobim korake / In pete imam visoke / In temne podočnjake« (Prévert – Berger 2019, 105). Tu ni sledi očitka nespodobnega obnašanja in načina oblačenja. Pripovedovalka po naravi rada zapeljuje, narejena je, da je všeč ljudem, vključno s tistimi, ki kritizirajo njen življenjski slog. Zaradi nerazumevanja poante je predzadnji verz preveden napačno: »Tukaj sem če sem vam«; »Tu sem da vam ugajam«. V prvem prevodu je pomen povsem zgrešen, v drugem pa je glagol »ugajati« premalo jasen, saj je lahko sopomenka tako izraza »biti všeč« kot glagola »ustreči«, a ta ženska nikomur ne namerava ustreči oz. pravi, da ne more ničesar spremeniti. Menart je še dodatno izbrisal očitek nemoralnosti, ko je napisal, da ljubi »moža, ki [jo] ljubi«, a da je bila večkrat poročena. V francoskem izvorniku ni govora o zakonski ljubezni, pač pa o svobodnem sentimentalnem in spolnem življenju ženske,

ki si ne pusti narekovati, koga sme ali ne sme imeti rada. Obratno je Berger dodal pojem »greha«, ki bi sicer utegnil biti v duhu pesmi, a je v resnici odveč, saj se pripovedovalka izogiba neposrednim omembam katoliške morale in raje poudarja, da ni »nič kriva« (»est-ce ma faute à moi?«) in da ji zato nihče ne sme ničesar očitati. Presenetljivo je, da sta oba prevajalca te pesmi popolnoma ali deloma zgrešila njeno družbenokritično sporočilo. Morda je za to kriva uporaba pogovornih izrazov, ki so lahko tujim govorcem težje razumljivi ali celo dvoumni (na primer: »les yeux cernés« se lahko nanašajo tako na podočnjake kot na ličilo),¹¹¹ medtem ko so v kontekstu rojenim govorcem povsem jasni in enoumni.

3.2.2 »Familiale«

Čeprav bi ta pesem prav tako lahko spadala v sklop antikapitalističnih ali antimilitarističnih pesmi, jo bomo zaradi naslova obravnavali znotraj bolj splošnega sklopa antikonformističnih pesmi. V več pesmih je Prévert podal svojo pesimistično vizijo družine, zaradi katere bi z Andréjem Gidom lahko vzkliznil: »Famille, je vous hais«, »Družina, sovražim vas«.¹¹²

To pesem je prevedel Aleš Berger v okviru prevajanja celotne zbirke.¹¹³ Naslov »Familiale« je eliptičen, saj nam poda le pridevnik brez samostalnika. Ali gre za »Chanson familiale« (»Družinski šanson«)? Tako lahko razumemo v francoščini, pa tudi v slovenskih prevodih. Francoski pesnik sprva opozarja na avtomatizirana dejanja družinske rutine: »La mère fait du tricot / Le fils fait la guerre / [...] [Le père] fait des affaires« (Prévert 1997, 90–91). Občutek rutine – in družbenega determinizma – poveča uporaba večpomenskega glagola »faire«, ki v francoščini v določeni meri deluje kot pomožni glagol: vsak »dela« to, kar se od njega po funkciji oz. spolu ali starosti pričakuje. To je lep primer preigravanja s strukturo, ki jo ponuja pogovorni jezik. Tega slovenski prevajalec ne more ohraniti, je pa izbral najobičajnejše pogovorne izraze za omenjene dejavnosti: »Mati plete jopo / Sin je šel na vojno / [...] Oče sklepa posle« (Prévert – Berger 2019, 93). Bolje bi bilo, če bi izraz v nedovršenem sedanjiku našel tudi za sinovo dejavnost, da

111 To je prav tako razvidno iz Menartovega prevedka »Komu le las naj skrivim«, nastal po preveč dobesednem razumevanju izvirnega izraza »qu'est-ce que ça peut vous faire«, ki preprosto pomeni »kaj vas to briga«.

112 Gl.: André Gide, *Les nourritures terrestres*, 1897 (prvi del 4. knjige).

113 Prévert 1997, 90–91.

bi bila pesem v celoti v tem času (razen omembe sinove družinsko pogojene prihodnosti, ki je v obeh jezikih v prihodnjiku – slovenščina nima »predprihodnjika« oz. »futur antérieur«).

Neomajno vzpostavljeno rutino bo spremenila šele vojna. Čeprav je predstavljena kot »navadna« dejavnost, gre pri njej za življenje ali smrt:

»La guerre continue la mère continue elle tricote
Le père continue il fait des affaires
Le fils est tué il ne continue plus« (Prévert 1997, 90–91).

»Vojna traja mati vztrajno plete jope
Oče vztrajno sklepa posle
Sin je ubit sin nič več ne traja« (Prévert – Berger 2019, 93).

Povezava med besedama z istim korenem »traja«/»vztrajno« in nasprotje med »traja«/»nič več ne traja«, s katerima Berger prevaja ponavljajoči se glagol »continue«/»ne continue plus«, učinkovito ponazarjata brutalno prekinitev rutine. A ta je le začasna: kolesje se zatem ponovno zavrti, po sinovi smrti pa se vzpostavi le rahlo spremenjena rutina:

La vie continue la vie avec le tricot la guerre les affaires
Les affaires la guerre le tricot la guerre
Les affaires les affaires et les affaires
La vie avec le cimetière.

Življenje traja življenje z jopo vojno posli
Posli vojno jopo vojno
Posli posli in spet **posli**
Življenje z **grobovi**.

Na splošno so znaki pogovornosti v pesmi enako močni tako v slovenskem kot v francoskem jeziku, pri čemer si je Berger prizadeval ohraniti čim več elementov proste – a prepoznavne – verzifikacije oz. rime ali asonance. Zato na koncu pesmi pride do množine »z grobovi«, ki sicer ni semantično točna, a zveni dosti lepše kot dobesedni prevod (»s pokopališčem« ali z grobom).

3.3 Povezave in razdvajanja

Prévert je več pesmi posvetil različnim oblikam povezovanja med ljudmi, od občutka povezanosti in neznanke iz Bresta (»Barbara«) do ljubezni (v pesmi-inventariju »Cet amour«). V vsakem primeru je drugi tisti, ki prežene dolgčas in monotonijo življenja. A so tudi pesmi o nesrečni ljubezni in pomanjkanju komunikacije med ljudmi. Mednje lahko uvrstimo »Déjeuner du matin«:

Déjeuner du matin

Il a mis le café
Dans la tasse
Il a mis le lait
Dans la tasse de café
Il a mis le sucre
Dans le café au lait
Avec la petite cuiller
Il a tourné
Il a bu le café au lait
Et il a reposé la tasse
Sans me parler
Il a allumé
Une cigarette
Il a fait des ronds
Avec la fumée
Il a mis les cendres
Dans le cendrier
Sans me parler
Sans me regarder
Il s'est levé
Il a mis
Son chapeau sur sa tête
Il a mis
Son manteau de pluie

Parce qu'il pleuvait
Et il est parti
Sous la pluie
Sans une parole
Sans me regarder
Et moi j'ai pris
Ma tête dans ma main
Et j'ai pleuré.

(Prévert 1997, 150–151)

V tej pesmi zgodbo pripoveduje oseba, o kateri v resnici ničesar ne vemo, razen tega, da trpi zaradi ravnodušnosti druge osebe oz. odsotnosti vsakršne komunikacije z njo. Če vemo, da je ta druga oseba moškega spola, spol pripovedovalca oz. pripovedovalke ni jasen: oba glagola v prvi osebi na koncu pesmi sta v pretekliku (t. i. »passé composé«), ki se za oba slovnicična spola sprega enako. Na videz si sledi vrsta banalnih dejanj v preprostem standardnem jeziku, a v resnici je vsako izmed njih dodatna potrditev ravnodušnosti, dodatna bolečina v srcu pripovedovalca oz. pripovedovalke. Vse to počne, ne da bi drugemu oz. drugi namenil besedo ali pogled. Pripovedovalec oz. pripovedovalka se sveta okrog sebe (konkretnije dežja) zave šele, ko zagleda dežni plašč. Sledita odhod sočloveka in obup ob tej pretrgani zvezi.

Tako se glasita slovenska prevoda te pesmi:

Zajtrk

V kavni lonček kave
si je dal
v kavni lonček mleka
je pridal
vzel je sladkor
in si osladkal
z žličko v lončku
je požvenketal
spil je in na mizo
lonček dal

ne da bi mi kaj dejal
si prižgal
je cigareto
z dimom kolobarčke
je sukljal
čik je ob pepelnik
pomečkal
nič mi ni dejal
ne pogleda dal
mrk je vstal
vzel
klobuk in se pokrtil
vzel
si plašč in ga oblekel
kjer je zunaj dež rosil
in odšel
v deževni dan
ne da bi kaj rekel
kakor da me ni
jaz pa sem v dlani
glavo zakopala
in jokála.

(Prévert – Menart 1971, 60–64)

Zajtrk

Kavo si je nalil
V skodelico
Mleko je nalil
V skodelico kave
Sladkor je dal
V belo kavo

Z žličko
Je pomešal
Spil je belo kavo
In odložil skodelico
Nič mi ni rekel
Prižgal je
Cigareto
Z dimom
Delal je kolobarje
V pepelniku
Jo je otresel
Nič mi ni rekel
Ni me pogledal
Vstal je
Dal klobuk
Na glavo
Oblekel
Dežni plašč
Ker je deževalo
In odšel
V dež
Brez ene besede
Ni me pogledal
Jaz pa naslonim
Obraz v dlani
In jočem.

(Prévert – Berger 2019, 159–160)

Vidimo, da sta si prevoda slogovno zelo različna. Menart je izoblikoval nekakšno ljudsko pesmico, v kateri je glagol prestavljen v naslednji verz. Ta vrstni red elementov povedi je v slovenščini neobičajen, kar pesem oddaljuje od preproste oblike izvirnika, ki jo je Berger do kraja upošteval: napisal je čim bolj preproste standardne povedi za slogovno čim manj konotirano

pripovedovanje. Menart je vključil tudi nekaj sprememb: »požvenketati« namesto »tourner« (vrteti, da bi se tekočina dobro premešala), kar prizoru dodaja zvočno dimenzijo, ki je v izvirniku; »kot da me ni« namesto »sans me regarder« (ne da bi me pogledal), kar izbriše omembo pogleda. Poleg tega je v prvem prevodu določen spol osebe, ki zgodbo pripoveduje (»jaz pa sem v dlani / glavo zakopala / in jokála«, kar pesmi odvzame univerzalnost, saj bi lahko zgodbo teoretično pripovedoval homoseksualec ali otrok/mladostnik, ki ima težavno razmerje z očetom (nič nam ne pove, da gre za ljubezensko razmerje). Berger je spretno uporabil dovršni sedanjik (»Jaz pa naslonim / Obraz v dlani / In jočem«), torej glagolsko obliko, pri kateri spol osebká ni določen. Morda lahko v tej razliki med prevodoma vidimo razmik med generacijama: v 70. letih 20. stoletja Menart predpostavlja, da gre za razmerje med žensko in moškim, petdeset let pozneje pa bi lahko bila ta predpostavka celo predmet ostrih kritik.

V tem poglavju smo torej z analizo nekaterih pesnikovih najbolj znanih kratkih pesmi pokazali, katere težave lahko povzroča navidezna preprostost Prévertove poetike, ki temelji na preigravanju z besedami, zlasti s slikovitostjo pogovornega jezika. Prav ti izrazi so slovenskima prevajalcema včasih delali preglavice ali ju celo pripeljali k napačnemu razumevanju izvirnika. V tem smislu je prevajanje tega izredno ljudskega in pri širših množicah priljubljenega pesnika resnično trd oreh, čeprav tega sprva ne bi pričakovali.

III.

Molière

Zaradi specifične narave dramatike je prevajanje dramskih besedil že samo po sebi »trd oreh«. Gre namreč za obliko književnosti, ki ni namenjena (le) branju, temveč je podlaga za deklamacijo oz. zvočno in vizualno interpretacijo na odru. Zato mora prevajalec poleg običajnih elementov besedila upoštevati še namembnost prevoda, torej kako bo prevod slišati na odru. Zaradi tega na videz preprostega dejstva so potencirane vse težave, s katerimi se soočamo pri prevajanju romana ali poezije. Replike, ki »gladko tečejo« iz ust francoskih igralcev, morajo enako gladko teči pri njihovih slovenskih kolegih, a kaj narediti, ko gre za starejšo dramatiko ali dramo v verzih? Replike iz teh klasik danes prav nič ne »tečejo gladko« (če so sploh kdaj), zato ne bi bilo primerno, da bi sodobni slovenski prevajalec poskusil posnemati slog dramatika 17. stoletja. S tako pomembnimi vprašanji se morajo ukvarjati prevajalci, ki prevajajo za gledališče.

A narava dramskih besedil povzroča težave tudi prevodoslovcem. Najprej je težko identificirati, katero besedilo je »pravi« izvirnik, se pravi besedilo, na katerem temelji prevod. Splošno načelo zadnje knjižne izdaje iz časa pisateljevega življenja tu – kot v marsikaterem drugem primeru – odpade, saj je pomemben le tekst, ki ga je prevajalec uporabil. Prav tako je težko določiti, katero besedilo je »pravi« prevod tuje drame, saj prevodi pogosto ostajajo neobjavljeni v knjižni izdaji. Ali je to rokopis, ki ga je oddal prevajalec? Ali je to lektorirano besedilo (v katerem se je lektor nehote oddaljil od izvirnika, do katerega večinoma nima dostopa)? Ali gre za besedilo, ki ga je dramaturg skrajšal in je bilo potem dejansko uprizorjeno na odru? Na to vprašanje je včasih zelo težko odgovoriti; odgovor je odvisen tudi od tega, kaj natančno prevodoslovca zanima (kontrastivno jezikoslovje, vloga prevoda v širjenju literarnega dela v Sloveniji itd.).

Molière je največkrat preveden in uprizorjen francoski dramatik. Od Friderika Juvančiča in Otona Župančiča v prvih desetletjih 20. stoletja do Josipa Vidmarja, Janka Modra, Jožeta Javorška, Aleša Bergerja in Primoža Viteza so se številna pomembna imena prevajanja francoske književnosti v slovenski jezik ukvarjala s prevajanjem prvega moža francoske dramatike. Drame v prozi za prevajalce niso posebno »trdi orehi«, saj temeljijo v večji meri na situacijski komiki in so zelo dobro prevedene. A Molièrove komedije v verzih prinašajo dodaten izziv: pri njih so združene vse značilnosti klasične oz. starejše poezije in dramskega besedila, kar pomeni, da so že omenjene

težave pri prevajanju obeh literarnih zvrsti pri njih še potencirane. V nadaljevanju bomo preučili, kako so se slovenski prevajalci v 20. stoletju lotili prevajanja komedij *Le Misanthrope* in *L'École des femmes*.

1 Vélika komedija v verzih *Le Misanthrope*

Le Misanthrope (1666), »ena največjih mojstrov in svetovne književnosti« po mnenju Jožeta Javorška (1974, 132), sodi med najboljše Molièrove drame, saj komičnost v njej ne izvira toliko iz situacij ali besednih iger kot iz poglobljene psihološke analize določenih značajev in iz kritičnega prikazovanja večnih hib človeškega rodu. Kot smo že napisali, je pisatelj v zrelem obdobju v podobnem slogu napisal še *Šolo za žene* (*L'École des femmes*, 1661) in *Tartuffa* (*Tartuffe*, 1664), dramo o svetohlinstvu, ki je bila predmet posebne študije v prejšnji monografiji.¹¹⁴ Dodajmo, da je *Le Misanthrope* še danes eno najbolj priljubljenih del francoskega dramatika, saj je med tremi najpogosteje uprizorjenimi v 20. stoletju (poleg *Tartuffa* in *Skopuba*).

Zaradi svoje kompleksnosti na več ravneh sodi *Le Misanthrope* med besedila, ki prevajalcu povzročajo številne težave. Zato ni nenavadno, da so vse tri slovenske prevode te komedije ustvarili zelo izkušeni prevajalci francoske književnosti. Prvi se je prevajanja lotil vsestranski slovenski intelektualec Josip Vidmar (1950), veliko pozneje pa sta ga ponovno poslovenila izkušena prevajalka klasicizma Marija Javoršek (1994)¹¹⁵ in dolgoletni prevajalec najrazličnejših del francoske književnosti Aleš Berger (2000).¹¹⁶ Enako kot v prvem poglavju se bomo v analizi treh ključnih prevajalskih problemov vprašali, kateri prevod je zvestejši Molièrovemu duhu in kateri je najprimernejši za današnje slovenske odre oz. za natis v morebitni novi izdaji Molièrove dramatike.

1.1 Ravnotežje med natančno zasnovano vsebino in zahtevno obliko

Kot smo že povedali, je *Mizantrop* drama, ki temelji na psihološki študiji določenega značaja in na poglobljeni družbeni kritiki. Zato sta potek zgodbe in izbira besed oz. retoričnih postopkov zgoščena in natančno zasnovana. Elementov, ki bi bili zgolj okras, ni veliko, zato mora ustrezen prevod

¹¹⁴ Gl.: Gacoin-Marks 2017, 20–28.

¹¹⁵ Med drugim je prevedla največje Racinove in Corneillove tragedije.

¹¹⁶ Molièrov *Mizantrop* je bil v Sloveniji uprizorjen petkrat: trikrat v Vidmarjevem prevodu (leta 1950 v SNG Ljubljana, premiera 29. oktobra; leta 1962 v SNG Maribor, premiera 10. marca; leta 1974 v SLG Celje, premiera 27. septembra), enkrat v prevodu Marije Javoršek (leta 1994 v PDG Nova Gorica, premiera 13. oktobra) in enkrat v Bergerjevem prevodu (leta 2000 v SNG Ljubljana, premiera 18. marca).

skrbno slediti Molièrovi misli in izvirni vsebini komedije. V tesnem okviru zahtevne pesniške oblike postane ta vsebina še težje prevedljiva. Kakor večina Molièrovih komedij je tudi *Mizantrop* napisan v verzih. Besedilo je v skladu s pravili klasičnega aleksandrinca, torej je napisano v zelo strogi verzni obliki, ki je najbolj razširjena v francoski dramatik 17. stoletja. To je razvidno, na primer, iz naslednjega odlomka (v. 71–80):¹¹⁷

71	(– Que ce soit lui qui parle, // et que nos sentiments	A m. r.
72	Ne se masquent jamais // sous de vains compliments.)	A m. r.
73	– Il est bien des endroits // où la pleine franchise	B ž. r.
74	Deviendrait ridicule // et serait peu permise ;	B ž. r.
75	Et, parfois, // n'en déplaît à votre austère honneur,	C m. r.
76	Il est bon de cacher // ce qu'on a sur le cœur.	C m. r.
77	Serait-il à propos // et de la bienséance	D ž. r.
78	De dire à mille gens // tout ce que d'eux l'on pense ?	D ž. r.
79	Et, quand on a quelqu'un // qu'on hait ou qui déplaît,	E m. r.
80	Lui doit-on déclarer // la chose / comme elle est ?	E m. r.

(Molière 2010, 650)

Molière je upošteval klasični ritem s središčno cezuro oz. s premoroma za šestim in končnim zlogom. Rime si sledijo zaporedno; dramatik upošteva zaporedje dvojic moških in ženskih rim (se pravi, po francoskem pojmovanju teh terminov, menjavanje rimanih besed, ki se končajo s samoglasnikom, in rim, ki se končajo z atoničnim -e). Rime so večinoma t. i. »rimes suffisantes« (se pravi, da se rimata dva zvočna elementa, soglasnik in samoglasnik), le redko bogate (v. 71, 72) ali revne (v. 79, 80). Molière se skoraj vedno drži Boileaujeve poetike, ki zavrača prestop verza (t. i. »enjambement«). *Mizantrop* je torej primer francoske klasične drame v verzih.

V študiji o aleksandrinu je Boris A. Novak (1995, 159–168) opredelil tri pristope k prevajanju francoskega aleksandrinca v slovenski jezik: uporaba t. i. »pisaniškega aleksandrinca« ali jambskega aleksandrinca, nadomeščanje aleksandrinca z jambskim enajstercem in uporaba trohejskega aleksandrinca. Noben slovenski prevajalec *Mizantropa* se ni odločil ne za prvo ne za tretjo rešitev (se pravi za slovenski aleksandrinec). Josip Vidmar in Marija

117 V nadaljevanju bomo enako kot prej uporabljali naslednje simbole in okrajšave: v. = verz; // = cezura; / = sekundarna pavza; m. r. = moška rima; ž. r. = ženska rima; as. = asonanca, dv. as. = dvojna asonanca; (število zlogov); X / x = naglašen / nenaglašen zlog.

Javoršek sta izbrala drugo (nadomeščanje z jambским enajstercem), Aleš Berger pa kar četrto, ki je Boris A. Novak v študiji iz leta 1995 ne predvideva in jo šele v kasnejši razpravi (Novak 1999–2000) opredeli kot »nove možnosti prevajanja aleksandrincev«.

1.1.1 Josip Vidmar

Vidmarjev prevod odlomka, ki smo ga že navedli v francoščini, se glasi takole:

71	(– Naj čustvo se odkrito izpove	xXxxxXxxxX	A m. r. (10)
72	pod krinko naj poklonov se ne skriva	xXxxxXxxxXx	B ž. r. (11)
73	– Iskrenost polna vendar marsikje	xXxXxXxXxX	A m. r. (10)
74	bila bi smešna in nedopustljiva.	xXxXxxxxXx	B ž. r. (11)
75	Kljub vaši strogi časti ni škodljivo	xXxXxXxXxXx	C ž. r. (11)
76	prikriti včasi, kar godi se v nas.	xXxXxXxXxX	D m. r. (10)
77	Je mar koristno in priporočljivo	xXxXxxxxXx	C ž. r. (11)
78	vsakomur vse povedati v obraz?	xXxXxXxxxX	D m. r. (10)
79	Če koga mrziš, če ti kdo preseda,	xXxXxxxXxXx	E ž. r. (11)
80	mu mora to pojasniti beseda?	xXxxxXxxxXx	E ž. r. (11)

(Vidmar 1947b, 86)

Če je prevajalec le trikrat uporabil jambski enajsterec, kjer so realizirana vsa iktična mesta (v. 73, 76 in 77), je vedno obdržal osnovni jambski ritem na začetku in koncu verza.¹¹⁸ Občasno (v. 79 in 80) uporablja poseben jambski ritem z večjim številom nenaglašanih zlogov (xxxXxxxX).¹¹⁹ Razširjena atonizacija iktičnih mest, se pravi veliko nenaglašanih zlogov v 74., 77. in 79. verzu, ponazarja splošno težavo, ki jo srečujejo slovenski prevajalci pri prevajanju celotne drame v verzih z zahtevno obliko jambskega enajsterca. Rime niso vedno zaporedne (po shemi AABB) kakor pri Molièru, pač pa si sledijo bodisi po shemi ABABCDCDEE bodisi po shemi ABBA (oklepajoče rime).¹²⁰ Prevajalec upošteva menjavanje ženskih in moških rim. V intervjuju je izjavil, da se je – po Župančičevem zgledu – za drugo zaporedje

118 Da ugotovimo, ali prevod sledi določeni metrični shemi, se držimo načela, da v najmanj polovici teksta najdemo stalno zaporedje naglašanih in nenaglašanih zlogov po opredeljivi shemi (gl. Bjelčević 1997, 341).

119 Boris A. Novak (1995, 164) je ta ritem opazil v Župančičevem prevodu Rostandovega *Cyranoja*: »Gre dejansko za jambski enajsterec (kjer dve iktični mesti pač nista realizirani, kar je legitimno).«

120 Gl. Molière – Vidmar 1947b, 42, tretja Filintova replika.

rim odločil, ker »bi bilo to Molièrovo verzifikatorstvo v slovenščini strahovito monotono«, in da »je s tem Molière za Slovence veliko pridobil« (Bajt 1988, 146). Boris A. Novak (1995, 165) je ugotovil, da »od izvirne ritmične strukture francoskega aleksandrinca pri Vidmarju ni več ne duha ne sluha«.

Sprememba v zaporedju rim se sprva morda zdi nepomembna, vendar ni brez posledic. Molière namreč svoje ideje dostikrat izraža s pomočjo dveh zaporednih verzov in s tem tudi dveh zaporednih rim. Tako rimana verza pogosto tvorita ne samo pesniško, ampak tudi smiselno enoto. Verza, s katerima se konča Alcestova tirada o modernih družbenih navadah, se, na primer, v izvirniku glasita takole:

Je veux qu'on soit sincère et qu'en homme d'honneur
On ne lâche aucun mot qui ne vienne du cœur
(Molière 2010, 648).

Po zadnji besedi prvega verza pričakujemo glavno idejo, torej nadaljevanje in konec stavka z usklajeno rimo. Ta občutek enotnosti se popolnoma izgubi v Vidmarjevem prevodu:

Iskrenosti, ker mož nravi čestite
ne govori, kar ni res od srca
(Molière – Vidmar 1947b, 85).

Z oklepajočimi rimami so pesniško smiselne enote razbite. Še huje je v dialogih med Alcestom in Celimeno, kjer si replike sledijo kar v paru (dve po dve):

Alceste: Non, non : sans vous emportez, prenez un peu souci
De me justifier les termes que voici
Célimène: Non, je n'en veux rien faire ; et dans cette occurrence,
Tout ce que vous croirez m'est de peu d'importance.
Alceste: De grâce, montrez-moi, je serai satisfait,
Qu'on peut pour une femme expliquez ce billet (Molière 2010, 706).

Alcest: Ne, ne, brez jeze, dajte, prosim vas,
no, razložite tele mi vrstice.

Celimena: Ne, tega ne storim, in v tem vprašanju lahko kar koli mislite o meni.

Alcest: Za boga, srečen bi bil pri dognanju, da so ti stavki ženski naslovljeni

(Molière – Vidmar 1947b, 126).

Učinek je brez dvoma zelo različen kot v izvorniku. S predrugačenim zaporedjem rim ne pride več do izraza Molièrovo prizadevanje za usklajenost oblike in vsebine. Ta dejavnik je prvi prevajalec *Mizantropa* očitno zanemaril.

Vidmarjev prevod korak za korakom vsebinsko sledi Molièrovemu besedilu, včasih malo preveč dobesedno, kot v verz 446:

Alceste: Ah, parbleu ! c'en est trop ; ne suivez point mes pas.

Philinte: *Vous vous moquez de moi*, je ne vous quitte pas

(Molière 2010, 667).

Alcest: To je preveč! Ne lazite za mano!

Filint: Ne, ne pustim Vas, *to ste rekli v šali*

(Molière – Vidmar 1947b, 97).

Izraz »vous vous me moquez de moi« tu pomeni »šalite se« v smislu »ne mislite resno«, »kako Vam lahko kaj takega pride na misel«, zato je Vidmarjev prevod preveč dobeseden, saj preveč poudarja prvi pomen glagola »šaliti se«.

Kot bomo videli, je Vidmar skrbno pazil, da se Molièrove besede in izrazna sredstva čim bolj obdržijo, in to v okviru zahtevne slovenske verzne oblike. Zato pride ponekod do zelo nenaravnega besednega reda, kot v naslednjem primeru:

Alcest: Gospa, zahvaljeni za brigo vdano,

ljubimcu važno takšno je svarilo

(Molière – Vidmar 1947b, 119).

Nenaravnost slovenščine ni tako moteča za bralca kot za igralca, ki mora to izraziti.

1.1.2 Marija Javoršek

Oblikovno je prevod Marije Javoršek podoben Vidmarjevemu:

71	(– Srce naj misli izpove iskrene	xXxXxxxXxXx	A ž. r. (11)
72	ne skriva pod poklone jih cenene.)	xXxxxXxxxXx	A ž. r. (11)
73	– Odkritost se povsod pač ne obnese	xXxxxXxxxXx	B ž. r. (11)
74	ni zaželena in posmeh prinese.	XxxXxxxXxXx	B ž. r. (11)
75	In marsikje – saj vas ne žalim s tem –	xXxXxxxXxX	C m. r. (10)
76	je bolje misli skrivati ljudem.	xXxxXXxxxX	C m. r. (10)
77	Dostojno je mogoče in primerno	xXxxxXxxxXx	D ž. r. (11)
78	vsem reči vse v obraz – in to namerno?	xXxxxXxxxXx	D ž. r. (11)
79	Ljudem, ki nam slučajno niso všeč	xXxXxXxXxX	E m. r. (10)
80	nalašč na nos nositi tako reč	xXxXxXxXxX	E m. r. (10)

(Molière – Javoršek 1994–1995, 4).

Tako kot Vidmar je tudi Marija Javoršek francoski aleksandrinec nadomestila z jambskim enajstercem, vendar je obdržala izvorno zaporedje rim (AABB). Prevajalki se skoraj vedno posreči obdržati začetni in končni jamb (začetnega le redko zamenja s sicer dovoljeno inverzijo), včasih pa so v jambskem enajstercu realizirana vsa iktična mesta (v. 79 in 80). Pogosto (v. 72, 73, 74, 77, 78) uporablja že omenjen ritem z večjo zastopanostjo nenaglašanih zlogov (xxxXxxxX), ki daje prevodu posebno ritmično podobo.

Poglavitna hiba prevoda je v tem, da se ne drži dovolj Molièrovega besedila. V tretjem prizoru prvega dejanja pride do resnejših odmikov očitno samo zaradi tega, ker je prevod predaleč od izvirnika. Ko Oront Alcestu ponuja svoje prijateljstvo, izjavlja:

Je crois qu'un ami chaud et de ma qualité

N'est pas assurément pour être rejeté

(Molière 2010, 657).

S tem pride do izraza njegova oholost: po njegovem bi moral biti Alcest počaščen, da se zanj zanima takšen visokorojen odličnik. To misel je Marija Javoršek v prevodu kar izpustila:

Prijatelj zvest, ki bi imel vas rad,

ni nekaj, kar se vrže v odpad

(Molière – Javoršek 1994–1995, 9).

Pozneje Oront prosi Alcesta za mnenje o sonetu, ki ga je pravkar spesnil. Alcest odkloni z opravičilom: »J'ai le défaut / D'être un peu plus sincère en cela qu'il ne faut« (Molière 2010, 660). Ta odgovor je ironičen, saj Alcest kot hibo predstavlja iskrenost, ki jo pravzaprav ima za pozitivno lastnost. Ironije pa ne zasledimo v prevodu: »Ker jaz / povem, kar mislim, zmeraj vsem v obraz« (Molière – Javoršek 1994–1995, 10).

Na splošno je prevod Marije Javoršek res manj blizu izvornika. Prevajalka le približno ohranja smisel, kar včasih vodi do neustreznih sprememb. Besedni red je v njenem prevodu bolj naraven kot v Vidmarjevem, besedišče pa bolj sodobno in preprosto, kot je razvidno, denimo, iz verzov 401–404 iz pravkar omenjenega tretjega prizora prvega dejanja:

La rime n'est pas riche, et le style en est vieux :
 Mais ne voyez-vous pas que cela vaut bien mieux
 Que ces colifichets, dont le bon sens murmure,
 Et que la passion parle là toute pure ?

(Molière 2010, 664)

Ta stvar je revnih rim, starega sloga,	xXxXxXXxxXx
a mar ne vidite, da poje slaje	xXxXxxxXxXx
kot te igračke, ki se um jih roga,	xxxXxxxXxXx
in da v nji strast si čista duška daje?	xxxXxXxXxXx

(Molière – Vidmar 1947b, 95)

Je skromna v rimah, stil ni več po modi,	xXxXxXxxxXx
a v njej je nekaj, kar človeku godi;	xXxXxxxXxXx
bolj kot ves kič, ki le okus nam žali	xxxXxxxXxXx
v teh verzih čisto čustvo se zrcali?	xXxXxXxxxXx

(Molière – Javoršek 1994–1995, 12)

Vidimo, da prevod Marije Javoršek ni samo oblikovno (verzno) bolj dodelan kot Vidmarjev, ampak je tudi bližje izvorniku in bolj gladko teče. Naravnost jezika in enakomeren ritem jamskega enajsterca sta prav gotovo ugodna za uprizoritev prevoda, saj Molièrov slog približujeta tako igralcem

kot sedanjemu občinstvu, hkrati pa ohranjata oblikovno strogost klasične odrske besede.¹²¹

1.1.3 Aleš Berger

Po besedah Borisa A. Novaka Bergerjev prevod *Mizantropa* »prav gotovo odpira *novo sezono v repertoarju* izraznih sredstev za prevajanje francoske dramske klasike« (Novak 1999–2000: 81):

71	(– In to, kar čutimo, naj se ne šemi	xXxXxxxxXx	A dv. a. (11)
72	v leskeči, laskajoči se obleki.)	xXxxXxxxxXx	A dv. a. (11)
73	– A včasih najiskrenejša beseda	xXxxXxxxXx	B dv. a. (10)
74	postane smešna, prav nič dragocena,	xXxXxxXxxXx	B dv. a. (11)
75	in kljub prevzvišenim merilom	xxxXxxxXx	C dv. a. (9)
76	storimo bolje, če kaj zamolčimo.	xXxXxxXxxXx	C dv. a. (11)
77	Ne morete razlagati vsakomur,	xXxxxXxxXxx	D dv. a. (11)
78	kaj vse pri njem vam ni pogodu,	xXxXxXxXx	D dv. a. (9)
79	in če vam kdo močno preseda	xxXxxXxxXx	B dv. a. (9)

Aleš Berger prvič prevaja v verzih, katerih dolžina večinoma niha med 9 in 11 zlogov, vendar opazimo tudi nekaj trinajstercev (na primer »Od ljubosumja ste popolnoma zblazneli«, Berger 2010, 67, v. 1391). Glede ritma si prevajalec prizadeva, da bi ohranil začetni in končni jamb; včasih uporablja celo čisti klasični jambski enajsterec (»Gospod, to vse preveč časti je zame«, Berger 2010, 54, v. 277). Ritem celotnega prevoda je tudi tu občutno svobodnejši kot v Vidmarjevem prevodu. Zato Boris A. Novak (1999–2000, 81) govori o »sproščenem jambsem ritmu«.

Najpomembnejša značilnost Bergerjevega prevoda je v nadomestitvi rime z dvojnimi asonancami z iktičnim mestom na predzadnjem zlogu oz. na prvi asonanci. Tako je govorica literarnih likov bolj naravna in bliže sodobni slovenščini, ne da bi imel gledalec občutek, da ne gre več za verze. Najpozitivnejša posledica tega pristopa je, da igralcem omogoča bolj naravno in osebno igro, kar bi bilo ob izumetničenem jeziku težje. Borisu A. Novaku se Bergerjeva rešitev ne zdi moteča za recepcijo drame pri občinstvu: »Asonanca namreč zveni dovolj močno, da poslušalci, gledalci in bralci

121 Vasja Predan (1994: 1019) ugotavlja, da se v prevodu Marije Javoršek vse »sliši zelo lepo, gladko, okretno in duhovito«.

prejmemo signal o pesniški (verzni) naravi besedila, obenem pa ni tako agresivna in hermetično zaprta kakor rima« (Novak 1999–2000, 81). Asonance so pri bralcu najbrž manj učinkovite, vendar ni dvoma, da je njihova zvočna podoba »blizu jezikovni občutljivosti današnje slovenščine« (Novak 1999–2000, 81).¹²²

Nadomeščanje rim z asonancami spremlja tudi druga jezikovna posebnost: uporaba sodobnih in pogovornih izrazov, zlasti pri Alcestovih replikah. Tako beremo (besede smo označili s kurzivo): »Mir dajte, pravim, in *se poberite*« (Berger 2010, 51); »*To se lahko pod nosom*« (Berger 2010, 51); »Res mislite, da tu smo sami *telebani*?« (Berger 2010, 66); »Preveč *čenčaš!* Kaj *vr-glo te je iz tira*« (Berger 2010, 67); »in sodba pozlati mu *lumparijo!*« (Berger 2010, 68).

Posodobitev jezika in svobodnejša oblika omogočata zelo naravne in pristne dialoge med dramskimi osebami, zlasti med Alcestom in Celimeno, kot vidimo v prevodu verzov 1359–1364:

Alcest: Ne, ne, brez jeze, trezne glave,
mi razložite te izraze.

Celimena: Ne bom, saj v tem ne vidim smisla;
kaj mi verjamete, me več ne briga.

Alcest: Bil bi presrečen, če bi dokazali,
da žensko nagovarjajo ti stavki

(Berger 2010, 66).

Učinek te posodobitve je večinoma zelo ugoden. V enem primeru pa prihaja do neke vrste anahronizma: »Kdo na sodišču bo za vas *lobiral?*« (2010, 52). Uporaba glagola »lobirati«, izpeljana iz samostalnika »lobi« (iz angleškega izraza »lobby«), je problematična, saj beseda preveč spominja na sodobnost, čeprav pojem sám, se razume, ni prav nič nov. Ob podobnih primerih se sprašujemo, ali sme prevajalec v tolikšni meri posodobiti klasična besedila.

Sicer je Bergerjevo prevajanje vsebine *Mizantropa* hkrati zvesto in inventivno, saj prevajalec ohranja smisel, četudi včasih uporablja sredstva, ki so

¹²² Za Ireno Brejc (2000, 21) je predstava odlična posodobitev: »Molière za današnji čas, za leto 2000«; Anja Golob (2000, 10) pa je navdušena prav nad prevodom, ki se ji zdi »od sile«.

zelo različna od Molièrovih, kot je razvidno iz odlomka iz drugega prizora prvega dejanja:

Oronte: Mais ne puis-je savoir ce que dans mon Sonnet... ?

Alceste : Franchement, il est bon à mettre au cabinet.

Vous vous êtes réglés sur de méchants modèles,

Et vos expressions ne sont point naturelles

(Molière 2010, 663).

Oront: A kaj, če smem, narobe je s sonetom?...

Alcest: Za na smeti je, če povem iskreno.

Pri pesnikunih ste se vzorovali,

zato ste togi, prazni, nenaravni

(Berger 2010, 55).

Jezikovno in oblikovno se slovenski prevodi *Mizantropa* torej močno razlikujejo. Vprašanje, ali se mora prevajalec tako kot Molière držati stroge verzne oblike in knjižnega jezika ali sme besedilo, tako kot Aleš Berger, posodobiti, bomo pustili odprto, saj imata oba pristopa prednosti in slabosti. Obstoj Bergerjeve inovativne rešitve pa postavlja vprašanje, ali mora biti prevod, ki se uporablja za sodobno uprizoritev (in ki mora učinkovati na občinstvo), obvezno tisti, ki ga uvrščamo v izdajo zbranih del svetovnega klasika (in ki mora biti zato čim bližji avtorjevemu slogu).

1.2 Prevajanje besedišča 17. stoletja in kulturnozgodovinskih posebnosti

Poleg besedišča 17. stoletja, ki prevajalcu nedvomno povzroča nezanemarljive težave, *Mizantrop* vsebuje vrsto elementov, ki se neposredno nanašajo na francosko družbo v času Molièrovega življenja. Ravno v tej komediji so kulturnozgodovinski elementi posebno močno zastopani, saj se glavni junak Alcest zgraža prav nad hibami svojih sodobnikov, ki jih gledalci opazujejo z več strani oz. skozi oči več različnih dramskih oseb. Če je Alcestovo ljudomrznitvo brezčasno, pa je družba, v kateri se razvija, jasno prepoznavna. Tako se večne težave človeškega rodu in časovno bolj zaznamovane družbene navade oz. razvade prepletajo. Ena od najzanimivejših posebnosti *Mizantropa* je prav gotovo težko delo za prevajalce.

1.2.1 Besedišče 17. stoletja

Na splošno so danes zastareli izrazi, ki se pojavljajo v Molièrovi francoščini, pravilno prevedeni. Razlika med prevedki izvira iz drugačne obravnave besedišča in je razvidna že iz seznama dramskih oseb. Josip Vidmar in Marija Javoršek sta pri prevajanju izraza »amant de Célimène« (v takratni rabi: moški, ki je izpovedal svojo ljubezen in ki ga ljubljena ženska ni zavrnila) uporabila besedo »ljubimec«, ki je prav tako kot »amant« v tem pomenu močno zastarela in celo dvoumna. Aleš Berger jo je nadomestil z besedo »oboževalec«, ki je sicer manj precizna, a tudi manj zavajajoča kot »ljubimec«. Sicer zlasti v Vidmarjevem prevodu najdemo nekatere sporne prevedke. Omenimo le najbolj očitne in nerodne.

V prvem prizoru prvega dejanja se Alcest norčuje iz t. i. »embrassements«, se pravi iz navade, da se ljudje objemajo, četudi se komaj poznajo. Vidmar je besedo prevedel kot »obeti«, kar je težko razumljivo (vprašamo se celo, ali ni napaka, se pravi ali ne bi morali brati »objemi« namesto »obeti«). Marija Javoršek govori o »obljubah in prisegah«, s čimer se prav tako oddaljuje od izvirnika. Berger pa daje besedi »embrassement« sodoben pomen glagola »embrasser« (»embrassement« se namreč ne uporablja več), se pravi »poljubiti«, »poljub«: »poljub na eno, pa na drugo lice«, kar mogoče ni povsem točno, a je še najbližje izvirniku. V drugem prizoru prvega dejanja se glagol »embrasser« ponovno pojavlja pri Orontu, ki pooseblja vse, kar Alcest najbolj sovraži. V tem primeru je izraz v vseh treh prevodih pravilno preveden, zato še bolj obžalujemo že omenjen odmik iz prvega prizora.

Zlasti pri Vidmarju najdemo nekaj napačno prevedenih izrazov iz 17. stoletja.¹²³ V prvem prizoru drugega dejanja se Alcest pritožuje nad Celimeninim vedenjem in jo roti, naj ne koketira več z moškimi, tudi ne iz koristi: »Perdez votre procès, Madame, *avec constance*« (Molière 2010, 669), torej »Izgubite pravdo, gospa, zvestó«, se pravi dajte prednost kreposti in ne koristoljubju. Tu omembe zvestobe (kreposti) ne moremo nadomestiti z izrazom »s smehljajem«, ki ga je uporabil Vidmar. Omenimo, da je prav ta verz narobe preveden tudi pri Bergerju, saj se v prevedku »Zgubite pravdo, kaj vas stane« (Molière – Berger 2010, 56) izgublja etična obsodba Celimeninega vedenja. Nekaj verzov kasneje Celimena ugovarja Alcestovim argumentom,

123 S kurzivo so zaznamovani francoski izrazi, ki jih je Vidmar napačno prevedel.

čes da je veliko njenih prijateljev konec koncev znak, da mu je pravzaprav zvesta: »C'est ce qui doit *rasseoir* votre âme effarouchée« (Molière 2010, 669), se pravi: »Prav zaradi tega ste lahko pomirjeni«. Prevod izraza »rasseoir l'âme« z »oči odpreti«, ki ga najdemo pri Vidmarju, je povsem neprimeren. V petem prizoru tretjega dejanja Celimena s hlinjeno prijaznostjo sprejme Arsinoo: »Madame, sans mentir, *j'étois de vous en peine*« (Molière 2010, 688). S tem ne reče, da je bila zaskrbljena, pač pa, da se ji je tožilo po njej, kar je naravnost nasprotje tega, kar je pravkar povedala Akastu. V drugem prizoru četrtega dejanja Alcest ogovarja Elianto z besedami: »Ah, *faites-moi raison*, Madame, d'une offense / qui vient de triompher de toute ma constance« (Molière 2010, 700). Užaljeni ljubimec ne prosi za pojasnilo, kot je napisal Vidmar, pač pa za maščevanje, kar seveda močno spremeni pomen prizora in junakovega vedenja.

Spregovorili bomo še o drugem prizoru prvega dejanja, v katerem se Alcest z Orontom prepira o sonetu. Dramski osebi se vedno ostreje ogovarjata in se poslovita z ironičnim sladko-kislim poklonom:

Oronte: [...] Je suis votre valet, Monsieur, *de ton mon cœur*.

Alceste: Et moi je suis, Monsieur, votre *humble* serviteur
(Molière 2010, 666).

V obeh primerih gre za obstoječo vljudnostno frazo (»Je suis votre valet« / »Je suis votre serviteur«), ki jo lika uporabljata ironično z dodajanjem prislovnega določila oz. pridevnika. Tako v obeh primerih odraža pretirano skromnost, ki jo lahko tolmačimo kot zaničevanje. Alcestov odgovor dokazuje, da je Orontovo ironijo povsem dojel.

Slovenski prevajalci so zadnji repliki prizora prevedli različno:

Oront: [...] Poklon, gospod, od *vdanega* vam druga.

Alcest: In jaz, gospod, sem vaš *ponižni* sluga
(Molière – Vidmar 1947b, 96).

Oront: Gospod, *pokorni* sluga se vam klanja.

Alcest: Sprejmite *vse* izraze spoštovanja
(Molière – Javoršek 1994–1995, 13).

Oront: In se, gospod, *ponižno* klanjam.

Alcest: In jaz, gospod, z vsem *dolžnim* spoštovanjem

(Molière – Berger 2010, 55).

Prevajalci so ironijo očitno dojeli in jo bolj ali manj uspešno prevedli s pomočjo slovenskih vljudnostnih fraz. Vidmar in Berger sta uspešno ohranila oblikovno podobnost replik. Pri Vidmarju je vzporednost fraz s pomočjo rime in jambskih enajstercev še močnejša, prav tako jasna kot v izvirniku.

Odmiki torej niso nepomembni, a so zelo redki. Nasploh sta prevoda Marije Javoršek in Aleša Bergerja glede tega neoporečno točna. Drugače je pri prevajanju nekaterih manj jezikovnih, bolj kulturnozgodovinskih prvin, saj so kot ostanki starejše družbene ureditve težje oprijemljive.

1.2.2 Orontov sonet in Alcestova »ljudska« pesem

Mizantrop je zanimiv tudi zato, ker so ga skozi stoletja zelo različno razumeli. To ni presenetljivo, saj obravnava družbene odnose, ki so se z družbenimi konvencijami in s splošno sprejeto moralno skozi čas močno spremenili. Molière se je norčeval tako iz površnih in hinavskih plemičev kot iz pretirano sovražno razpoloženega Alcesta ter poveličeval Filintovo in Eliantino zmernost; od Rousseaujevih časov naprej pa so gledalci bolj naklonjeni nekonvencionalnemu in neizprosno iskrenemu Alcestu.¹²⁴

V drugem prizoru prvega dejanja vidimo, kako pride do različnih interpretacij tudi v slovenskih prevodih. Molière v tem prizoru ponazarja to, kar smo prej izvedeli o Alcestovem neskladju s sodobniki. Srečanje med Orontom in Alcestom se prične s pogovorom o prijateljstvu (ki za sogovornika očitno ne pomeni isto), potem pa Oront od Alcesta zahteva, da posluša pravkar spesnjen sonet in o njem pove svoje mnenje. Ko po nekaj bolj vljudnih izjavah Alcest končno izrazi svojo obsodbo, navede primer ljubezenske pesmi, ki je po njegovem okusu. Pri Molièru se pesmi glasita takole:

124 V znamenitem *Pismu G. d'Alembertu o gledaliških predstavah (Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles, 1758)* se Rousseau celo zgraža nad Molièrom, ki je po njegovem osmešil krepost in v pozitivni luči prikazal »prijatelja vseh ljudi«, čigar prizanesljivost »je zelo podobna morali malopridneža«.

Molière:

Orontov sonet

(Molière 2010, 661, v. 315–318, 321–324, 327–332)

L'espoir, il est vrai, nous soulage
Et nous berce un temps notre ennui,
Mais, Philis, le triste avantage,
Lorsque rien ne marche après lui !

Vous eûtes de la complaisance ;
Mais vous en deviez moins avoir,
Et ne vous pas mettre en dépense
Pour ne me donner que l'espoir.

S'il faut qu'une attente éternelle
Pousse à bout l'ardeur de mon zèle,
Le trépas sera mon secours.

Vos soins ne m'en peuvent distraire :
Belle Philis, on désespère,
Alors qu'on espère toujours.

Alcestova pesem

(Molière 2010, 664)

Si le Roi m'avait donné
Paris, sa grand'ville,
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie,
Je dirais au roi Henri:
„Reprenez votre Paris :
J'aime mieux ma mie, au gué !
J'aime mieux ma mie.“

Prva pesem je sonet v osemzložnih verzih, ki se drži osnovnih pravil klasične francoske poezije: rime so sorazmerno bogate, izmenično moške in ženske. Shema rim je ABAB/CD/EEFGGF, kar pomeni, da sonet ni povsem klasičen (rime v kvartetih so različne, tercini pa ne sestavljajo štiri oklepne rime in končni zaporedni rimi). Vendar nas je pesnik na to že opozoril: »Ce ne sont pas de ces grands vers pompeux / Mais de petits vers doux, tendres et langoureux« (Molière, v. 307). Po vsebini in slogu gre za preciozno pesem v skladu z dobrim okusom 17. stoletja. Molièrov sodobnik Grimarest je zapisal, da je bil Orontov sonet, kot dobra imitacija priljubljene salonske poezije, takratnemu občinstvu zelo všeč.¹²⁵

Alcestova pesem se močno razlikuje od tovrstnega pisanja že zaradi tega, ker gre za staro ljudsko pesem, ki je Molière ni napisal, ampak samo prevzel. Ne gre za umetniško pesnitev, pač pa za anonimno melodijo iz časov »kralja Henrika« (najbrž gre za Henrika IV.), ki se je prek ustnega izročila ohranila do 17. stoletja. Ljudski značaj pesmi je opazen v lihem številu zlogov v verzih, v menjavanju sedemzložnih in petzložnih verzov v prvih štirih verzih, v asonancah in vzkliku »au gué« na koncu predzadnjega verza (ki ga že najdemo v obliki »ô gai« v srednjeveških pesmih). Po strukturi in asonancah malo spominja na špansko »Coplo« in druge ljudske pesniške oblike. V francoski odrski tradiciji je pesem (ki jo Alcest izreče dvakrat) prvič zapeta, drugič pa le recitirana.

Molière je torej ustvaril kontrast med dvema skrajnostma, med konvencionalnim in izumetničenim sonetom ter pristno, neizumetničeno, a tudi neumetniško ljudsko pesmijo. Nasprotujeta se tudi galantnost 17. stoletja, ki ljubezen pojmuje kot formalno družabno igro, in brezkompromisna Alcestova strast. V tem kontekstu sta oba »pesnika ljubimca« po svoje smešna, čeprav na dva nasprotna načina.

125 »À la première lecture, ils en furent saisis, ils le trouvèrent admirable ; ce ne furent qu'exclamations. Et peu s'en fallut qu'ils ne trouvassent fort mauvais que le Misanthrope fit voir que le sonnet était détestable« (navedeno po: Mongrédien 1965, I, 264).

Molière – Vidmar 1947b, 93:

Res up je bežno tolažilo	xXxXxxxXx	A ŽR (9)
bridkost uspava nam lahko;	xXxXxXxX	B MR (8)
bi pa, Filisa nas žalilo,	xXxXxXxXx	A ŽR (9)
če ne bi nič za njim prišlo.	xxxXxXxX	B MR (8)
Bili ste z mano popustljivi,	xXxXxxxXx	C ŽR (9)
da, morda ste bili preveč.	XxXxxxXxX	D MR (8)
Preveč bili ste ustrežljivi	xXxXxxxXx	C ŽR (9)
za prazen up in za nič več.	xXxXxxxX	D MR (8)
Če večno čakanje prižene	xXxXxxxXx	E ŽR (9)
v obup željé mi razplamtene,	xXxXxxxXx	E ŽR (9)
mi smrt rešilni bodi cilj.	xXxXxXxX	F MR (8)
Omamnega več nočem strupa,	xXxxxXxXx	G ŽR (9)
Filisa; človek le obupa,	xXxXxxxXx	G ŽR (9)
če mora upati vsevdilj.	xXxXxxxX	F MR (8)

Molière – Vidmar 1947b, 95:

Če sam kralj bi mi dajal
 Pariz, svoje mesto,
 da bi ljubico izdal,
 dékle svoje zvesto,
 mirno kralju bi dejal:
 Kaj bi Pariz dajal,
 raje dekle imam, kralj, juhé!
 raje dékle imam zvesto.

Orontov sonet je tako pri Vidmarju kot Molièru klasičen sonet. Slovenska različica je sestavljena iz osemzložnih oziroma devetzložnih verzov, kjer se menjavajo ženske in moške rime. Kot v izvorniku se rime tercina razporejajo po shemi EEF/GGF. Vsebinsko prav tako sledi francoskemu besedilu: precioznost občutimo pri besedišču, čeprav ni posebno poudarjena.

Nasprotno Alcestova pesem vsebuje ljudske elemente, ki sledijo značilnostim francoskega besedila: vzklik »juhé«, ponovitev verza na koncu in prosti

ritem. Od klasične poezije ostane le kombinacija šestzložnih verzov z moško rimo in sedemzložnih verzov z žensko rimo.

Molière – Javoršek 1994–1995, 10–11:

Z upanjem se v vsak nov dan prebudim,	XxxxXXXXXx	A (10)
da najdem te in te dobim;	xXXXXXXx	A (8)
z upanjem vsak večer zaspim,	XxxXxXxX	A (8)
da v sanjah odkrijem, kako te dobim.	xXxxXxxXxxX	A (11)
Up na up rodi le obup,	XxXxXxxX	B (8)
da upam si piti te ljubezni strup;	xXxxXxxxXxX	B (11)
naj te kot ptice nedolžne ne pogubim,	xxxXxxXxxxXx	C (12)
z upom v obupu te znova rotim.	XxxXxxXxxX	C (10)
Nada – ali imaš me rada	XxXxxXxXx	D (9)
ali pa mi končno povej,	XxxxXxX	E (8)
da zame ni sreče v ljubezni tej.	xXxXXxxXxX	E (11)
Nada – ali imaš me rada	XxXxxXxXx	D (9)
ali pa mi končno povej,	XxxxXxX	E (8)
da zame ni sreče v ljubezni tej.	xXxXXxxXxX	E (11)

Javoršek (str. 12)

Če bi kralj Pariz mi dal,	xxXxXxX	A (7)
svoje lepo mesto	XxXxXx	B (6)
pa zato naj bi izdal	XxXxxxX	A (7)
ljubljeni nevesto,	XxxxXx	B (6)
rekel kralju bi: Vladar,	XxXxxxX	C (7)
meni ni Pariza mar,	XxxxXxX	C (7)
raje svojo ljubo imam,	XxXxXxXx	D (8)
raje jo imam.	XxXxX	D (5)

Očitno je, da je nasprotje med pesnitvama Marija Javoršek razumela drugače, prav nasprotno od Vidmarja: v Orontovem sonetu so številne oblikovne napake tako pri rimah kot v številu zlogov in ritmu. Vsebina je ponekod res preciozna (v drugi kvarteti), a drugje groba poenostavitev.

Druga tercina je le ponovitev prve, kar je občuten odmik od izvirnika. Orontov sonet ni samo amaterski, marveč celo začetniški. Ni imitacija, temveč groteskna karikatura.

V nasprotju s sonetom je prevod Alcestove ljudske pesmi pesniško dosti bolj dodelan. Rime so bogate, štiri prve so prestopne, štiri zadnje pa zaporedne. Verzi so krajši, a regularni, če izvzamemo zadnja dva. Ljudski značaj pesmi morda vidimo v končni ponovitvi in razširjeni uporabi trohejskega ritma na začetku verzov, ki ji daje odločnost, energijo, ki močno odstopa od jambskega ritma soneta. Opozicija jamb : trohej bi lahko bila zanimiva, a tu ne pride tako do izraza, saj je ne podpirata ne besedišče ne slog. Preprostost in ljudskost Alcestove pesmi sta bistveno manj očitni kot pri Molièru.

V prevodu Marije Javoršek je Oront smešen, ošaben pesnikun, Alcest pa ljubitelj iskrenosti in resnicoljubnosti, kar ni v skladu z Molièrovim namenom. Morda se je prevajalka za to odločila, ker je bil njen prevod namenjen Jovanovičevi posodobljeni predstavi (na kar kaže to, da se omemba »kralja Henrika« v prevodu ne pojavi). Za današnje občinstvo je Oront verjetno res bolj smešen lik kot Alcest. Kakorkoli že, gre za povsem drugačno tolmačenje prizora, za priredbo in ne samo za prevod Molièrovega prizora.

Molière – Berger 2010, 54.

Up resda nas tolaži	(7)
in včasih tudi nas krepi,	(8)
a kaj, če sladki laži,	(7)
ko upaš prav nič ne sledi.	(8)

Z menoj ste bili mili,	(7)
bili ste skorajda preveč,	(8)
čemú ste se trudili	(7)
in dali up mi, pa nič več?	(8)

Če moram koprneti	(7)
vso dolgo večnost strt,	(6)
mi raje ni živeti,	(7)

je bolj prijazna smrt. (6)
Vi, Filija, ste moja bol: (8)
da upam le, mi ni dovolj. (8)

Molière – Berger 2010, 55.

Če kralj bi mi podaril
Pariz, veliko mesto,
jaz pa zato bi moral
pustiti ljubo nevesto,
tako bi rekel kralju:
»Pariz kar sam imej
jaz svojo imam nevesto,
bolj ljubim jo, ohej!«

Berger se je odločil podobno kot Vidmar (in torej tudi kot Molière). Orontov sonet je napisan v istem slogu kot navadne replike, le da v krajših verzih; vsebinsko je preciozen, a ne bolj kot izvirnik.

V Alcestovi pesmi najdemo številne elemente ljudskega značaja. Končni »ohej« je dobra ustreznica francoskemu vzkliku »au gué«. Po besedišču je pesem za spoznanje bolj preprosta in zato smešna kot pri Vidmarju oz. Molièru. Poleg tega je vzklik »ohej« prestavljen na konec zadnjega – in ne predzadnjega – verza, kar ljudskost besedila še bolj poudarja. Vendar temeljni kontrast med sonetom in Alcestovo pesmijo ostane enak kot v izvirniku, kar je – kot smo že povedali – v tem prizoru bistveno.

1.2.3 Pojmovanje izobrazbe in ljubezni

Na dveh mestih se Molièrovo besedilo nanaša na specifično pojmovanje izobrazbe in ljubezni, ki se ne pojavlja v enaki meri v vseh slovenskih prevodih.

Tretje dejanje se prične s pogovorom med Akastom in Klitandrom, med markizoma, ki dvorita Celimeni. Akast razlaga, zakaj je zadovoljen sam s seboj: izvira iz ugledne družine, je pogumen, pameten in čeden. O lastni pameti spregovori v naslednjih verzih:

Pour de l'Esprit, j'en ai sans doute, et du bon goût
À juger sans Étude et raisonner de tout,
À faire aux Nouveautés, dont je suis idolâtre,
Figure de Savant sur les Bancs du Théâtre,
Y décider en Chef et faire du Fracas
À tous les beaux Endroits qui méritent des *Has*
(Molière 2010, 684).

Mnenje, da je plemičem znanje tako rekoč prirojeno, se večkrat pojavlja v Molièrovih komedijah, zlasti v *Smešnih preciozah* (1659) in *Žlabtnem meščanu* (1670). Med Akastovim bahavim govorjenjem se prikaže Molièrova ironija: mladi plemiči so prepričani, da jim rojstvo prinaša vse, tudi izobrazbo in poznavanje umetnosti. Izrazi »juger sans étude et raisonner de tout«, »faire figure de savant« in »faire du fracas« so dvoumni, saj jih lahko razumemo tudi pejorativno. Za te težavne verze so slovenski prevajalci našli naslednje rešitve:

Duha kajpak imam, okus takisto,
da vse lahko presojam brez težav,
da o novostih, ki ves vnet sem zanje,
v klopeh na odru prvi sem sodnik,
da strokovnjaško cenim, dvigam vik
pri mestih, ki zaslužijo priznanje
(Molière – Vidmar 1947b, 109).

Okus in um – kar nekaj ju imam,
o vsem na pamet sodim in vse znam.
O vseh novostih, ki sem zanje vnet,
razsojam z odra kakor kak profet.
Pri vsem sem glavni in zatulim vedno,
kjer delo se priznanja zdi mi vredno
(Molière – Javoršek 1994–1995, 24).

Duhá imam, mendá, in rafinmaja,
da jasno mi je vse od spredaj in od zadaj;
premiere obožujem, v prvi klopi
tako rekoč razsojam o novostih:
učeno gledam, če pa je zabavno,
na vse glas vzklikam »bravo!«, »bravo«

(Molière – Berger 2010, 60).

Josip Vidmar je ironijo očitno spregledal, Aleš Berger pa jo je še poudaril, tako da je dramska oseba naravnost groteskna. Samo prevod Marije Javoršek ohranja ironijo v podobni meri, kot je v izvorniku, četudi so slovenski izrazi (»na pamet soditi«, »kakor kak profet« in »zatuliti«) manj dvoumni kot Molièrovi in zato delujejo bolj smešno.

V 17. stoletju je še vedno znano Platonovo pojmovanje ljubezni, ki v ljubimcih vidi sorodni duši, ki se najmeta po dolgem iskanju. Elianta opaža, da to ne velja za Alcesta in Celimeno, ki očitno nista drug drugemu po naravi usojena:

Cela fait assez voir que l'amour dans les cœurs
N'est pas toujours produit par un rapport d'humeurs ;
Et toutes ces raisons de douces sympathies
Dans cet exemple-ci se trouvent démenties

(Molière 2010, 698).

V slovenskih prevodih se navedba starodavnega pojmovanja ljubezni pojavi takole:

To kaže, da ljubezen ne nastaja
le tam, kjer se značaj z značajem vglša.
Vsi ti izvori sladke simpatije
so s to strastjo postavljeni na laž

(Molière – Vidmar, 121).

Dokaz, da čustvo slepo nas zavaja,
ker družī dva različnega značaja.
Vse, kar velja za nagnenje med dvema,
se s temle parom prav nič ne ujema
(Molière – Javoršek 1994–1995, 34).

Kar kaže, da ljubezen, če je prava,
ni vselej stvar sorodnega značaja,
in njun primer kot lažne nam razkrije
površne vzroke nežne simpatije
(Molière – Berger 2010, 64).

Vidmarjev prevod je najbližji izvirniku in sorazmerno jasno izraža poglavito idejo. Berger se na videz malo oddaljuje od Molièrovega besedila, vendar gotovo najjasneje razkrije ozadje Eliantine misli. V prevodu Marije Javoršek omemba Platonovega pojmovanja pride premalo do izraza in jo je mogoče v prvih dveh verzih celo napačno tolmačiti.

8.3 Do polnovrednih literarnih značajev: primer Alcesta

Razmišljajoč o lastnem prevodu se Aleš Berger (2005, 199) sprašuje: »So osebe, se pravi, njihov jezik, do pravšnje mere razplastene? Se Alcest, ljudomrznik od njih dovolj odraža?« Čepprav imajo vsi liki v *Mizantropu* specifičen jezik, je glavni junak resnično v nasprotju z vsemi drugimi. Alcestova govorica se močno razlikuje od drugih predvsem zato, ker je iz nje razvidna hipertrofija junakovega jaza. Veliko njegovih stavkov se začne s prvo osebo ednine in z glagolom, ki izraža voljo oz. osebno stališče. To specifiko so vsi trije prevajalci upoštevali in dosledno prevedli. Sicer pride prva oseba ednine manj do izraza v prevodu kot v izvirniku, kar je razumljivo, saj so osebni zaimki v slovenščini najpogosteje kar izpuščeni, medtem ko se v francoščini zmeraj pojavljajo. Glagoli volje in osebnega stališča so prav tako ustrezno prevedeni. Glede tega je Bergerjev prevod morda bolj inventiven, saj ponudi najraznovrstnejšo paleto izrazov.

Junakova specifična govorica pa ni edina težava, s katero se mora prevajalec spopasti. Alcest je izredno kompleksna dramska oseba, ki so jo skozi stoletja zelo različno razumeli, zato si moramo ogledati, kateri odmiki v slovenskih prevodih škodujejo enotnosti Alcestovega značaja.¹²⁶

1.3.1 »Zaljubljeni melanholik«

V izdaji iz leta 1666 in že prej v uradnem kraljevem dovoljenju nosi drama podnaslov »Zaljubljeni melanholik« (»L'Atrabilaire amoureux«). S tem izrazom nas Molière med drugim opozarja na patološki izvor Alcestovega vedenja, saj je po stari zdravstveni teoriji človek, ki se mu proizvaja in nabira preveč žolča, nagnjen k nagli jezi. Beseda »melanholik«, ki označuje duševnega bolnika, nas po svoji etimologiji spominja na to teorijo, v katero so v 17. stoletju ljudje še verjeli. Zato se v Molièrovi komediji večkrat pojavljajo navedbe žolča oz. bolezenskega izvora Alcestovega vedenja, ki morajo ostati v slovenskem prevodu.

V prvem prizoru Alcest svojo jezo na ljudi opisuje takole:¹²⁷

Mes yeux sont trop blessés, et la cour et la ville
Ne m'offrent rien qu'objets à *m'échauffer la bile* :
J'entre *en une humeur noire*, et un chagrin profond,
Quand je vois vivre entre eux les hommes comme ils font
(Molière 2010, 651).

Navedba »žolča« (»la bile«) in izraz »humeur noire«, ki v tem kontekstu pomeni »mračno razpoloženje«, a bi se lahko prav tako nanašal na žolč (dobesedno »črna telesna tekočina«), očitno spominjata na melanholijo oz. bolezen. Nobeden od prevajalcev ni ohranil obeh izrazov:

126 O recepciji dramske osebe skozi stoletja glej: Jauss 1983, 317–322. Sicer pa se večina prispevkov, ki so izšli v *Gledališkem listu* ob zadnji uprizoritvi *Mizantropa* v Ljubljani (sezona 1999–2000, št. 8), osredotoči prav na kompleksnost Alcestovega značaja (glej članke Mladena Dolarja, Sama Kutoša in Andreja Capudra).

127 Podčrtala avtorica knjige. Znak [Ø] opozarja na popolno izpustitev pomembnega elementa.

Ranil sem si oči s posvetno rabo;
mesto in dvor mi vzbujata le srd;
globoko sem ogorčen in potrtr,
ko zrem ljudi, kako žive med sabo

(Molière – Vidmar 1947b, 86). [Ø]

Ah, kamor se ozrem, trpe oči,
na jetra grejo mi vse te stvari;
vse bolj zlovoljen sem, vse bolj otožen,
ker s to drhaljo naj živim obkrožen [...]

(Molière – Javoršek 1994–1995, 5).

Oči sta mi ranila dvor in mesto,
karkoli vidim, mi razneti jezo.
Ko zrem ljudi, kakor živijo,
zapadem *v črnasto melanholijo* [...]

(Molière – Berger 2010, 52).

Vidmar je obe navedbi opustil, medtem ko se je v kasnejših prevodih ena obdržala. Marija Javoršek je za prvi izraz našla zanimivo slovensko ustreznico, saj idiomatizem »iti na jetra« pomensko ustreza francoski frazi »échauffer la bile« in se hkrati nanaša na telesne posledice jeze. Aleš Berger je »humeur noire« prevedel kot »črnasto melanholijo«, kar je manj posrečeno (nanaša se samo na duševno stanje, ne pa tudi na telesne motnje), a kljub temu ohranja barvno označbo.

Pozneje se v besedilu omemba melanholije kot bolezenskega stanja pojavlja še petkrat:

a

Je ris *des noirs accés* où je vous envisage (Molière 2010, 651).

S smehljajem slušam *črne tožbe te* (Molière – Vidmar 1947, 86).

[N]a smeh mi gre ob misli, kaj vas čaka (Molière – Javoršek 1994–1995, 5).

Naj *vašim črnim mislim* se posmejem (Molière – Berger 2000, 52).

b

Je vous dirai tout franc que *cette maladie*,
Partout où vous allez donne la comédie (Molière 2010, 651).

[P]ovem iskreno vam, da *ta manija*
se zdela družbi bo samo zabavna (Molière – Vidmar 1947, 87).

[O]dkrito vam povem, da *ta bolezen*
le cirkus bo izzvala, dvor bo jezen (Molière – Javoršek 1994–1995,
5).

[N]aj bom odkrit: *obsedenost* se vaša
vse bolj v komedijo sprevrča (Molière – Berger 2000, 52).

c

Mon flegme est philosophe autant que *votre bile* (Molière 2010,
653).

[M]oj mir je filozofski kot vaš srd (Molière – Vidmar 1947, 88). [Ø]
[...] da jaz sem filozof, v vas žolč kipi (Molière – Javoršek 1994–
1995, 5).

[...] in moja flegma, če jo gledam filozofsko,
veljá prav toliko kot vaša žolčnost (Molière – Berger 2000, 52).

d

De vos façons d'agir je suis mal satisfait ;
Contre elles dans mon cœur *trop de bile* s'assemble (Molière 2010,
667).

Ravnanje vaše se mi zdi nevrredno;
preveč nevolje v mojem srcu dram (Molière – Vidmar 1947, 98).
[Ø]

To, kar počenjate, mi ne ugaja;
ta vaš način *do jeter me pretresa* (Molière – Javoršek 1994–1995,
15).

Obnašate se neopravičljivo;
hudo nevšeč mi vaše je ravnanje (Molière – Berger 2000, 56). [Ø]

e

Allez-vous en la voir, et me laissez enfin
Dans ce petit coin sombre avec mon *noir* chagrin (Molière 2010,
715).

Pojdite sami, mene pa pustite
v ta temni kot in k moji *črni* boli (Molière – Vidmar 1947, 91).

Pojdite; sam počakam, da se vrne,
v temi in v družbi bolečine *črne* (Molière – Javoršek 1994–1995, 44).

Pojdite sami, in še jaz na samem
naj s svojo *črno* žalostjo ostanem (Molière – Berger 2000, 69).

Kot je razvidno iz primerjave prevedkov, noben prevajalec dosledno ne ohranja navedbe bolezenskega izvora ljudomrzništva. Le Filintova diagnoza, da gre za »bolezen« (v primeru b), in Alcestova omemba »črne žalosti« (»noir chagrin«) se v različnih oblikah pojavljata v vseh treh prevodih. Rdeča nit, pri Molièru večkratna omemba črne barve in žolča, je torej v slovenskih prevodih veliko manj izrazita kakor v izvirniku.

1.3.2 Predstavniki zastarele morale

Kar se tiče družbenih odnosov, je *Mizantrop* nastal v tranzicijskem obdobju. Po smrti Henrika IV. je Nicolas Faret v knjigi *Poštenjak ali kako ugajati dvoru (L'Honnête homme ou l'Art de plaire à la cour, 1630)* po Montaignovih idejah uveljavil ideal zmernega, uglajenega plemiča. Kot sta opazila pisatelja Méré in La Bruyère, se je to pojmovanje lepega vedenja okrog leta 1670

spremenilo. Videz in mondenost sta v ospredju in utegneta nadomestiti resnično moralnost. Kot smo že povedali, se Molière v *Mizantropu* norčuje iz vseh skrajnosti, ne samo iz licemerstva in površnosti dvorjanov, ampak tudi iz Alcestove neracionalne in jalove jeze na vse ljudi. V komediji sta predstavnika kreposti in modrosti diskretna in zmerna Filint in Elianta, literarni osebi, ki si prizadevata za srečo drugih, na koncu pa sama najdeta srečo.

Mizantrop se zavzema za ideal individualne kreposti in časti, ki ni kompatibilen s sodobnim družbenim življenjem. V tem smislu ni samo neozdravljiv melanholik in ljudomrznik, pač pa tudi predstavnik zastarele morale, ki se ne more in noče prilagoditi sodobnemu času.

Zlasti v prvem prizoru prvega dejanja Filint in Alcest omenjata starodavni ideal »moža časti«, ki ugaja Alcestu, v nasprotju s sodobnim družbenim vedenjem:

Ideal »moža časti«/Sodobno družbeno vedenje ¹²⁸			
<i>Molière 2010</i>	<i>Molière – Vidmar 1947</i>	<i>Molière – Javoršek 1994–1995</i>	<i>Molière – Berger 2000</i>
Homme d'honneur (648)	kdor čast pozna (84)	mož, ki da kaj na čast (3)	kdor časten je (51)
Homme d'honneur (649)	mož nravi čestite (85)	kdor je kaj moža (3)	∅
ces Vices du Temps (649)	kot ves vek (85)	∅	modni greh (51)
Mérite (649)	zasluga (85)	zasluga (4)	∅
votre austère Honneur (650)	vaši strogi časti (87)	∅	prevzvišeno merilo (51)
les Mœurs du Temps (651)	o sveta nrvih (87)	navade ljudi (5)	∅
les Mœurs d'à présent (656)	nravem sodobnim (90)	to, kar svet ima zdaj v čisli (8)	Današnja moda (53)
le Vice du Temps (724)	grehota, ki čas in svet sta z njo vas [Celimeno] zastupila (141)	slabost, ki v našem času je lastna mladosti (49)	∅
Homme d'honneur (726)	časten mož (142)	mož časti (50)	časten človek (72)

128 Neupoštevanja velikih začetnic ne bomo komentirali, ker si vse francoske izdaje niso enotne in tako ne vemo, katero izdajo Molièrovega izvornika so slovenski prevajalci uporabili pri svojem delu.

Poleg tega Alcest dvakrat izrecno primerja stare in sodobne čase v dveh verzih, ki se rimata:

Cette grande roideur des vertus des vieux âges
Heurte trop notre siècle et les communs usages

(Molière 2010, 653).

Le méchant goût du siècle, en cela, me fait peur.
Nos pères, tous grossiers, l'avaient beaucoup meilleur

(Molière 2010, 664).

Te verze so slovenski prevajalci pravilno prevedli; le pri Vidmarju se – zaradi drugačnega zaporedja rim – verza ne rimata.

Kot je razvidno iz tabele, Josip Vidmar, ki zvesto sledi izvirniku, ohranja vse omembe nasprotujočih si časov. Marija Javoršek in Aleš Berger sta pri tem manj dosledna, tako da so pri njiju omembe politično-moralnega ozadja komedije manj opazne.

Pri drugih dramskih osebah najdemo tudi nekatere večje odmike, vendar odstopanje nikjer ni tako očitno kot pri Alcestu, junaku, ki se je sam izobčil iz družbe in ki je zato najbolj atipičen.

Ko se spominja lastnega prevajanja *Mizantropa*, se Aleš Berger (1999) čudi številčnosti možnih prevedkov: »In koliko variant ene samcate replike; koliko mogočosti, ki se za hip pokažejo, pa so potem za zmerom opuščene!« Ta izjava se po analizi treh slovenskih prevodov tega dela izkaže za verodostojno. Molièrov *Mizantrop* je dejansko zelo zahtevno besedilo, pravi izziv za prevajalce. Največje preglavice povzroča razmerje med zahtevno pesniško obliko drame in njenim vsebinskim bogastvom, druge težave pa nastajajo pri prevajanju besedišča in nekaterih kulturnozgodovinskih elementov ter pri upoštevanju specifičnosti glavnega junaka Alcesta. Zlasti na jezikovni in oblikovni ravni se trije slovenski prevodi *Mizantropa* med sabo močno razlikujejo. Sklep drugega poglavja je enak sklepu prvega: Aleš Berger je najbolj zadel smisel Molièrove drame ter našel sprejemljiv kompromis med dramsko učinkovitostjo, strogo verzificirano obliko in vsebino.

2 Najnovejša prevajalska strategija pri prevajanju Molièrovih vélikih komedij v verzih: *L'École des femmes*

S tem poglavjem začasno zaključujemo razpravo o oblikovnih rešitvah, ki so jih našli slovenski prevajalci Molièra, zlasti tisti, ki so se ukvarjali s prevajanjem komedij v verzih. S to problematiko se je že v 21. stoletju soočal Primož Vitez, ko je poleg komedij v prozi¹²⁹ prevedel komediji *Tartuffe* (leta 2003 za SNG Nova Gorica) in *L'École des femmes* (leta 2020 za SNG Maribor). Gre za komediji, ki sta bili že trikrat ali celo štirikrat prevedeni in ju je nekaj let poprej po načelu, ki smo ga opisali v prejšnjem poglavju, prevedel Aleš Berger. Oglejmo si, kako si sledijo oblikovne rešitve v vseh treh prevodih komedije *L'École des femmes*.

Komedija *Šola za žene* (*L'École des femmes*), ki jo je leta 1662 napisal Jean-Baptiste Poquelin oz. Molière, je mejnik v dramatikovem opusu, saj se z njo uvaja v ustvarjanje velike komedije v verzih, ki jo je okrog leta 1630 izoblikoval Corneille, in z občinstvom vzpostavi nov odnos. *Šola za žene* je komedija, ki je žela največji uspeh, a prav tako sprožila niz burnih polemik, saj obravnava ključno in kočljivo vprašanje v francoski družbi 17. stoletja: položaj žensk. Gre torej za ključno delo tako v Molièrovi karieri kot v evoluciji komedije na splošno (Teulade 2013, 65–68).

Do danes so nastali trije slovenski prevodi *Šole za žene*. Prvi je delo že omenjenega Josipa Vidmarja in je nastal leta 1940. Dvakrat je izšel pri založbi DZS, prvič v prvi knjigi Molièrovih *Izbranih del* (1947) in drugič v drugi knjigi *Del* (1972). Do konca 20. stoletja so ga uprizorili na vseh večjih slovenskih odrih.¹³⁰ Drugi prevod, ki ga je izdelal prav tako prekaljeni prevajalec Aleš Berger, je bil uprizorjen leta 2003 v Ljubljani (SNG Drama). Tretji prevod je delo univerzitetnega profesorja francoskega jezikoslovja in prevajalca francoske književnosti Primoža Viteza ter je bil leta 2020 uprizorjen v Mariboru (SNG). Zadnja prevoda sta bila objavljena samo v gledališkem listu predstave.

129 *Don Juan ali kamnita gostja* (2003), *Scapinove zvijače* (2005), *Plemeniti meščan* (2006).

130 Za podrobnosti gl. Kalan Kumbatovič 1975.

2.1 Splošna načela

V *L'École des femmes* se izmenjavajo dialogi z dramatično in komično funkcijo ter monologi z narativno in psihološko funkcijo.¹³¹ V nadaljevanju bomo analizirali 19 verzov znane tirade iz drugega dejanja, v kateri Agnès Arnolphu opisuje Horacijeve prve obiske, odlomek dialoga med glavnima junakoma in 8 začetnih verzov Chrysaldove tirade o Arnolphovem nerazumnem strahu pred žensko nezvestobo:¹³²

484 Elle est fort étonnante, // et difficile à croire.	A
485 J'étais sur le balcon // à travailler au frais,	B
486 Lorsque je vis passer // sous les arbres d'après	B
487 Un jeune homme bien fait, // qui, rencontrant ma vue,	C
488 D'une humble révérence // aussitôt me salue:	C
489 Moi, pour ne point manquer // à la civilité,	Č
490 Je fis la révérence // aussi de mon côté.	Č
491 Soudain il me refait // une autre révérence;	D
492 Moi, j'en refais de même // une autre en diligence;	D
493 Et lui d'une troisième // aussitôt repartant,	E
494 D'une troisième aussi // j'y repars à l'instant.	E
495 Il passe, vient, repasse, // et toujours de plus belle	F
496 Me fait à chaque fois // révérence nouvelle;	F
497 Et moi, qui tous ces tours // fixement regardais,	G
498 Nouvelle révérence // aussi je lui rendais:	G
499 Tant que, si sur ce point // la nuit ne fût venue,	H
500 Toujours comme cela // je me serais tenue,	H
501 Ne voulant point céder, // ni recevoir l'ennui	I
502 Qu'il me pût estimer // moins civile que lui.	I

(Molière 2010, 423–424)

AGNÈS.

578 Il m'a pris le ruban // que vous m'aviez donné.	A
579 À vous dire le vrai, // je n'ai pu m'en défendre.	B

131 Gl. Conesa 1992, 30. »Le plus souvent, le récit revêt une finalité dramatique que le simple relation des faits, et le contenu narratif n'a qu'une importance secondaire par rapport aux informations relatives à l'état d'esprit du locuteur que nous livre l'individualisation de l'écriture.«

132 V nadaljevanju bomo uporabljali naslednje simbole in okrajšave: v. = verz; // = cezura; / = sekundarna pavza; m. r. = moška rima; ž. r. = ženska rima; as. = asonanca, dv. as. = dvojna asonanca; (število zlogov); X / x = naglašen/nenaglašen zlog.

ARNOLPHE, *reprenant haleine.*

- 580 Passe pour le ruban. // Mais je voulais apprendre B
581 S'il ne vous a rien fait // que vous baiser les bras. C

AGNÈS.

- 582 Comment ? est-ce qu'on fait // d'autres choses ?

ARNOLPHE.

- Non pas. C
583 Mais pour guérir du mal // qu'il dit qui le possède, Ć
584 N'a-t-il point exigé // de vous d'autre remède ? Ć

AGNÈS.

- 585 Non. Vous pouvez juger, // s'il en eût demandé, D
586 Que pour le secourir // j'aurais tout accordé. D

(Molière 2010, 428)

- 1228 C'est un étrange fait, // qu'avec tant de lumières, A
1229 Vous vous effarouchiez // toujours sur ces matières, A
1230 Qu'en cela vous mettiez // le souverain bonheur, B
1231 Et ne conceviez point // au monde d'autre honneur. B
1232 Être avare, brutal, // fourbe, méchant et lâche, C
1233 N'est rien, à votre avis, // auprès de cette tache ; C
1234 Et, de quelque façon // qu'on puisse avoir vécu, Ć
1235 On est homme d'honneur // quand on n'est point cocu. Ć

(Molière 2010, 457)

Kakor smo opazili že v prejšnjem poglavju, je Molière v skladu s francosko poetiko 17. stoletja *L'École des femmes* napisal v klasičnem aleksandrincu in upošteval že omenjena pravila: klasični ritem s središčno cezuro oz. s premoroma na šestem in končnem zlogu, zaporedne rime ter zaporedje dvojic moških in ženskih rim. Rime so večinoma t. i. »rimes suffisantes« (se pravi, da se rimata dva zvočna elementa, soglasnik in samoglasnik), le redko bogate (ni primera v odlomku) ali revne (v. 493–494). Poleg tega se Molière izogiba verznemu prestopu (t. i. »enjambement«). *L'École des femmes* je torej primer francoske klasične drame v verzih.

Enako kot pri prevajanju *Le Misanthrope* je Josip Vidmar za glavnino besedila komedije izbral »klasični« jambski enajsterec, zato njegove prevajalske rešitve ne bomo podrobneje predstavili. V tem poglavju nas bo zanimalo, kakšna sta po obliki sodobna prevoda *Šole za žene*.

2.1.1 Aleš Berger

Pri prevajanju te komedije je Aleš Berger izbral verzifikacijski sistem, ki ga je že leta 2000 preizkusil pri prevajanju *Le Misanthrope*.

Bilo je nenavadno, več kot osupljivo.	xXxxxXxxxxXx	A dv. as. (13)
Šivala na balkonu sem, da vdihnem zraka,	xXxxxXxxxXxXx	B dv. as. (13)
ko spodaj je mladenič, čeden, prikorakal	xXxxxXxXxxxXx	B dv. as. (13)
in se, ko sva se srečala s pogledom,	xxxxxXxxxXx	C dv. as. (11)
poklonil vljudno, brez besede, nemo.	xXxXxxxXxXx	C dv. as. (11)
Želeč pokazati, da vem, kaj je olika,	xXxxXxxXxxxXx	Č dv. as. (13)
sem se enako zadržano poklonila.	xxxXxxxXxxxXx	Č dv. as. (13)
Na lepem on še enkrat se prikloni	xXxXxXxxxXx	D dv. as. (11)
In jaz odzdravim, z gibom, mu takojci;	xxxXxXxxxXx	D dv. as. (11)
še tretjič zdaj se rahlo upogibne	xXxxxXxxxXx	E dv. as. (11)
in vrnem z isto mero mu olike.	xXxXxXxxxXx	E dv. as. (11)
Odide, pride, hodi gori doli	xXxXxXxXxXx	F dv. as. (11)
in zmeraj bolj globoko se pokloni;	xXxxxXxxxXx	F dv. as. (11)
jaz pa strmim znad svojega šivanja	xxxXxXxxxXx	G dv. as. (11)
in tudi se mu vsakokrat poklanjam,	xXxxxXxXxXx	G dv. as. (11)
in če se ne bi kmalu zvečerilo,	xxxxxXxxxXx	H dv. as. (11)
bi klanjala se še naprej marljivo,	xXxxxxXxXx	H dv. as. (11)
boječ se, da sicer me doleti očitek,	xXxxxXxxxXxXx	I dv. as. (13)
kako slabo poznam olikane manire	xXxXxXxXxxxXx	I dv. as. (13)

(Molière – Berger 2003, 30).

AGNEZA

Vzel mi je trak, darilce vaše.	XxxXxXxXx	A dv. as. (9)
Branila sem se, a je bil premočen.	xXxxxxXxXx	B dv. as. (11)

ARNOLF

Naj bo za trak. A zvedeti še hočem,	xxxXxXxxxXx	B dv. as. (11)
če res pri roki je s poljubi nehal.	xXxXxxXxXx	C dv. as. (10)

AGNEZA

Kako? Se to še kje drugje počenja? xXxxxxXxXx C dv. as. (11)

ARNOLF

Seveda ne. Ampak, ko ga je vse bolelo, xXxxXxxxxXxXx Č dv. as. (13)

morda je prosil za še kakšno dobro delo? xXxXxxxXxXxXx Č dv. as. (13)

AGNEZA

Ne ni. A če bi terjala bolezen, xxxxxxXxxXx D dv. as. (11)

bi vse storila, da mu je odleže. xXxXxxxxXx D dv. as. (11)

(Molière – Berger 2003, 31).

Nasploh ste zmerni; le kaj s takšno ihto xXxXxxxXxXx A dv. as. (11)

se bodete izključno z rogatinstvom, xXxxxXxxxXx A dv. as. (11)

kot da bi ves svet neprenehno xxxxXxxXx B dv. as. (9)

ukvarjal se le s tem problemom. xXxxxXxXx B dv. as. (9)

Če kdo je skop, surov, hudoben, xXxXxXxXx C dv. as. (9)

vam je kljub vsemu še nekako znosen; xxxXxxxXxXx C dv. as. (11)

za vas je argument, da je kdo časten, xXxxxXxxxXx D dv. as. (11)

izključno to, da ni rogatec. xXxXxxxXx D dv. as. (9)

(Molière – Berger 2003, 39).

Enako kot pri *Le Misanthrope* dolžina verza večinoma niha med 11 in 13 zlogov, vendar srečamo tudi nekaj devetercev. Glede ritma si prevajalec prizadeva, da bi bil čim bolj jambski; srečamo tudi klasične jambске enajsterce (»še tretjič zdaj se rahlo upogibne / in vrnem z isto mero mu olike« in polovica verzov tretjega odlomka). Ritem celotnega prevoda je tudi tu občutno svobodnejši kot v Vidmarjevem prevodu; zato Boris A. Novak (1999–2000, 81) govori o »sproščenem jambškem ritmu«. Kakor smo že videli, je Berger rime nadomestil z dvojnimi asonancami, ki bralcu povsem zadovoljivo dajejo občutek, da posluša dramo v verzih. Čeprav najdemo tudi oblike, ki sodobnemu občinstvu zvenijo zastarelo (»želeč«, »takojci«, »boječ se«), je govorica literarnih likov precej bližje tako sodobnemu igralcu oz. igralki kot sodobnemu občinstvu.

Vsebinsko je prevod zvest izvirniku. Le v drugem odlomku je zadnja dekletova izjava manj dvoumna kot v francoščini, saj se glagol »accorder« uporablja v besedni zvezi »accorder ses faveurs à quelqu'un« – »predati se komu«. Berger je torej izbrisal spolno konotacijo, ki je bila – kot kažejo takratne

kritike – očitna že občinstvu 17. stoletja. Čeprav je na videz manj dobeseden, je prevod tretjega odlomka v skladu z avtorjevim namenom in dobro izpostavlja junakov paradoksalen pogled na pojem »časti«.

2.1.2 Primož Vitez

V primerjavi s predhodnikom gre Primož Vitez korak naprej v smer svobodnejše oblike:

Nenavadna zgodba je, ne boste mi verjeli.	xxXxXxxxXxxxXx (14)
Delala sem na balkonu, v senci,	XxxxxXxxXx (11)
in vidim, da nekdo prihaja mimo.	xXxxxXxXxXx (11)
Mlad moški, čeden – ga zagledam,	XXxXxxxXx (9)
me pozdravi in se mi prikloni.	xxXxxxxXx (9)
In jaz, ker vem, kaj se spodobi,	xXxXxxxXx (9)
se mu priklonim tudi sama.	xxxXxxxXx (8)
Nakar – sledi poklon še enkrat	xxxXxXxXx (9)
in jaz seveda isto naredim.	xXxXxXxxXx (10)
Potem – se mi prikloni tretjič	xXxxxXxXx (9)
in tretjič se priklonim jaz nazaj.	xXxxxXxXxX (10)
Pa gre, se vrne, gre in vsakokrat	xXxXxXxXxx (10)
se mi še bolj priklanja – in kaj –	xxxXxXxxX (9)
se vljudno klanjam tudi jaz.	xXxXxXxX (8)
In tako naprej, če ne bi padla noč,	xxXxXxxxXxX (11)
bi v nedogled menjavala poklone:	xxxXxXxxxXx (11)
ne bi odnehala, ker točno vem,	xxxXxxxXxX (10)
kako se streže tem stvarim.	xXxXxxxX (8)

(Molière – Vitez 2019, 35).

AGNES

Vzel mi je tisti robec, ki ste mi ga dali.	XxxxXxXxxxxXx (14)
Sem mu branila, pa je močen, se ni dal.	xxxXxxxXxxxX (12)

ARNOLF

Dobro, robec. Me zanima, če vas je poljubil	XxXxxxXxxxxXx (14)
še kam drugam kot na to roko.	xXxXxxxXx (8)

AGNES

Bi me lahko še kam?	xxxXxXxXxxxx (12)
---------------------	-------------------

ARNOLF

Seveda ne, kje pa.

Ampak za tiste svoje smrtne rane
je najbrž hotel še kakšna zdravila.

XxxXxXxXxXx (11)

xXxxXxxXxxXx (12)

AGNES

Ne, Vam pa povem: če bi me prosil,
bi mu dala vse, samo da mu pomagam.

xxxxXxxxXx (8)

xxXxXxXxxxXx (12)

(Molière – Vitez 2019, 36).

Čudno. Pameten, zrel človek ste,
pa se še vedno ubadate z malenkostmi.
Nič vam na svetu ni važnejše
od strahu, da vam nataknejo rogove.
Hinavščina, hudoba, zlo, pohlep,
zahrbtnost: v vaših očeh vse to ni nič
v primerjavi z žensko nezvestobo,
vsa čast sveta vam je od nje odvisna.

XxXxxXXxX (9)

xxXxxXxxxXxX (12)

XxxXxxxXx (9)

xxXxxxXxxxXx (12)

xXxxxXxXxX (10)

xXxXxxXxxxX (10)

xxXxXxxxXx (10)

xXxXxxxXxXx (11)

(Molière – Vitez 2019, 44).

Vidimo, da so replike sestavljene iz enot, ki so dolge od 8 do 14 zlogov (največ od 8 do 11), tako da jih lahko identificiramo kot pesniško obliko (če igralci le upoštevajo pavze med njimi), a ritem je nereden (prevajalec ponekod skrbi za ritmično evfonijo posameznih verzov) in rim/asonanc pogosto ni. Nekajkrat se verzi rimajo, drugje (kot tukaj) gre za enojne ali dvojne asonance, spet drugje pa ni ne rim ne asonanc (t. i. »blankverzi«). Ta svobodnejša oblika omogoča slogovno bolj naravno govorjenje literarnih oseb oz. igralcev, ki jih utelešajo, je pa zelo oddaljena od Molièrove estetike in že v nekaterih odlomkih – še posebej v govornjeni obliki na odru – zelo blizu prevajanja v prozi.

Čeprav je manj dobeseden in posodobljen, je prevod vsebinsko zvest izvorniku.¹³³ Na primer, trak, ki ga je Agnès »izgubila«, je tu bolj običajen robec, kar je brez posledic za besedilo. Še posebej posrečena je že omenjena zadnja replika drugega odlomka, ki v sodobni slovenščini zveni enako dvoumno in pripomore h komičnosti dialoga. Le v tretjem odlomku je prevajalec »zadeve«, s

133 Nekateri odlomki – zlasti dialogi – so bolj svobodno prevedeni (gl. na primer dialog med protagonistoma v 4. prizoru 5. dejanja). Kakor smo že videli, to kaže, da hoče tretji prevajalec besedilo približati današnjemu občinstvu tako oblikovno kot vsebinsko.

katerimi se ukvarja Arnolphe, označil za »malenkosti«, kar daje občutek, da Chrysalde govori bolj zaničljivo in manj zmerno kot v francoščini.

2.2 Prevajanje »zakonskih navodil«

Sredi komedije se pojavi besedilo, ki se po naravi in slogu razlikuje od ostalega diskurza: »pravila« ali »nauki«, ki jih mora Agnès recitirati pred Arnolphom. Gre torej za daljši citat iz knjige oz. iz parodije francoskega prevoda v stancah knjige cerkvenega očeta Gregorja Nazianskega o »načelih zakona« (*Les Préceptes du mariage*).¹³⁴ Ironijo čutimo že v naslovu:

»LES MAXIMES DU MARIAGE
OU LES DEVOIRS DE LA FEMME MARIÉE,
AVEC SON EXERCICE JOURNALIER«

Gre torej za nekakšen priročnik s teoretičnim in praktičnim delom. Načela, dolžnosti, vsakodnevno udejstvovanje ... To so besede, zaradi katerih bo Agnès kmalu spoznala, da je življenje zakonskih žena, ki ga Arnolphe prikazuje, težko in naporno (»fâcheux et pénible«), za razliko od radosti polnega življenja (»si remplit de plaisir«), ki ga obeta Horace (Molière 2010, 468). V tem pogledu so torej slovenski prevedki ustrezni:

»Zakonska navodila ali dolžnosti zakonske žene za vsakdanjo uporabo«
(Molière – Vidmar 1947, 43).

»POUK ZA SREČEN ZAKON
ali DOLŽNOSTI POROČENE ŽENSKE
za vsakodnevno uvažovanje«
(Molière – Berger 2003, 33).

»NAČELA SVETEGA ZAKONA
ali
DOLŽNOSTI POROČENE ŽENE
za vsakodnevno rabo«
(Molière – Vitez 2019, 38).

¹³⁴ Cette traduction est publiée dans les *Œuvres poétiques du sieur Desmaretz*, Paris, Henry Legras, 1641.

Najmanj posrečen se zdi Vidmarjev prevod, saj je edini del celotne drame, ki se v nasprotju z izvornikom ne rima. Poleg tega je pridevnik »zakonski« v slovenščini dvoumen in zato neprimeren. Najbolj posrečen je Bergerjev prevod: ta prevajalec je edini, ki je upošteval rimo (oz. pri njem asonanco) med drugim in tretjim delom naslova. Poleg tega se je dvoumnosti besede »zakon« rešil z dodajanjem pridevnika »srečen«, ki je manj konotiran kot pridevnik »sveti«, ki ga je v isti namen izbral Primož Vitez. Ta sicer ni napačen, saj je tekst parodija knjige, ki jo je napisal cerkveni oče, a dodaja versko konotacijo tam, kjer je v izvorniku ni. Ker se je Molière moral braniti pred kritiki, ki so mu očitali, da želi RKC očrniti, je verjetno bolj primerno, če se izognemo dodajanju nepotrebnih verskih konotacij.

Citirana načela se od preostalega besedila razlikujejo po verzifikaciji: stance v krajših verzih, katerih dolžina je lahko od kitice do kitice različna in z manj bogatimi rimami oz. pogosto z asonancami namesto rim. Ta že takrat staromodna in preprosta oblika naj bi bila bolj atraktivna in omogočila lažjo memorizacijo:

IV^e MAXIME

766	<i>Sous sa coiffé, en sortant, comme l'honneur l'ordonne,</i>	A	žr (12)
767	<i>Il faut que de ses yeux elle étouffe les feux</i>	B	mr (12)
768	<i>Car pour bien plaire à son époux,</i>	C	mr (8)
769	<i>Elle ne doit plaire à personne.</i>	A	žr (8)

V^e MAXIME

770	<i>Hors ceux dont au mari la visite se rend,</i>	D	as. (12)
771	<i>La bonne règle défend</i>	D	as (7)
772	<i>De recevoir aucune âme :</i>	E	žr (7)
773	<i>Ceux qui, de galante humeur,</i>	F	as. (7)
774	<i>N'ont affaire qu'à Madame,</i>	E	žr (7)
775	<i>N'accommodent pas Monsieur.</i>	F	as. (7)

VI^e MAXIME

776	<i>Il faut des présents des hommes</i>	G	žr (7)
777	<i>Quelle se défend bien ;</i>	H	mr (7)
778	<i>Car dans le siècle où nous sommes,</i>	G	žr (7)
779	<i>On ne donne rien pour rien.</i>	H	mr (7)

(Molière 2010, 436–437)

V tem osrednjem delu vidimo, da je oblika še vedno skrbno določena, četudi ne gre več za klasične aleksandrince z bogatimi rimami in niz zaporednih rim. Vsako načelo je sestavljeno iz dveh delov: nevtralnega izreka pravila («il faut», «la bonne règle défend», «il faut», etc.) in ironične razlage (v štirih pravilih od desetih jo uvaja razlagalni veznik »car«, sicer pa je označen samo s piko in novim stavkom).

2.2.1 Josip Vidmar

Prevod na splošno sledi izvirniku: verzi so krajši in manj pravilni kot glavno besedilo komedije:

Četrto pravilo

<i>Čas veli ji, kadar z doma gre,</i>	XxXxXxXxX	A	as. (9)
<i>naj z očmi povešenimi hodi.</i>	XxXxXxxxxX	B	žr (10)
<i>Če naj možu bo pogodi,</i>	xXxXxxxX	B	žr (8)
<i>drugim ugajati ne sme.</i>	XxxXxxxX	A	as. (8)

Peto pravilo

<i>In za goste naj prizna</i>	xxXxxxXC	as. (7)	
<i>nje, ki iščejo moža,</i>	XxXxxxX	C	as. (7)
<i>svojih naj si ne dovoli.</i>	XxXxxxXx	Č	as. (8)
<i>Tisti, ki jim željno oko</i>	XxxXxXxX	D	as. (8)
<i>išče vedno le gospo,</i>	XxXxxxX	D	as. (7)
<i>možu niso nič po volji.</i>	XxXxXxXx	Č	as. (8)

Šesto pravilo

<i>Kavalirjev naj darove</i>	xxXxXxXx	E	mr (8)
<i>žena pametna zavrača,</i>	XxXxxxXx	F	žr (8)
<i>ker po pojnih dobe nove</i>	XxXxXxXx	F	mr (8)
<i>z ničem le – za nič se plača.</i>	XxxxXxXx	E	žr (8)

(Molière – Vidmar 1947, 43–44)

V resnici so verzi celo občutno svobodnejši kot pri Molièru. Rime je prevajalec večinoma nadomestil z asonancami. Ritem je pogosto trohejski, a ne vedno. Vsebinsko je prevod ustrezen: načela so podana brez pomenskega odstopanja. A prevajalec očitno ni občutil Molièrovega posmehovanja za na videz citiranim tekstom. V verzih »Car pour bien plaire à son époux, / Elle ne doit plaire à personne«, dobesedno »Kajti, če hoče biti svojemu

soprogu všeč, / nikomur ne sme biti všeč«, je »razlaga« v resnici dramatikov komentar, kjer pretiravanje razkrije temeljno čustvo, ki pravilo narekuje, se pravi moževo ljubosumnost. S samostalnikom »drugim« besedilo ostaja na ravni razumske razlage. Enako je z zadnjim verzom šestega pravila, ki je v prevodu manj spontano razumljiv kot francoski pregovor, ki ga je izbral Molière.

2.2.2 Aleš Berger

Pri Alešu Bergerju je kontrast z glavnim besedilom v dolžini verzov, ki sestavljajo stance (ti so zelo kratki in zato toliko bolj vpadljivi), in v nasprotju z Vidmarjem v izraziti ironiji, ki se izraža z minimalnimi, a učinkovitimi sredstvi:

ČETRTI NAUK

<i>Ko gre zdoma,</i>	xXXx	A	as. (4)
<i>v tla naj gleda,</i>	XXXx	A	as. (4)
<i>saj je čedna</i>	xxXx	A	as. (4)
<i>za soproga,</i>	xxXx	A	as. (4)
<i>ne pa za soseda.</i>	xxxxXx	A	as. (6)

PETI NAUK

<i>Sprejme naj le tiste,</i>	XxXxXx	B	as. (6)
<i>ki obiščejo moža;</i>	xxXxxxX	A	as. (7)
<i>za priliznjene dvorljiyce</i>	xxXxxxXx	B	as. (8)
<i>je nikoli ni doma.</i>	xxXxxxXa	A	as. (8)

ŠESTI NAUK

<i>Darove možkih naj zavrača</i>	xXxXxxxXx.	A	žr (9)
<i>V teh naših časih vse se plača.</i>	(x)XxXxXxXx	A	žr (9)

(Molière – Berger 2003, 34)

Kontrast med nevtralnimi izreki pravila in ironičnim komentarjem je toliko bolj izrazit s parataksa, s katero izbrišemo povezavo med njima. Način izražanja je sodoben, pogovoren, kar mu daje ljudski značaj. To niso nasveti, še manj razmišljanja, to so le preprosti »nauki«, ki jih narekuje tradicionalna patriarhalna družba (gl. na primer »saj je čedna / za soproga, / ne pa za soseda«).

2.2.3 Primož Vitez

Primož Vitez prav tako vzpostavlja kontrast med glavnino besedila in citiranimi načeli:

NAČELO IV

<i>Če hoče biti všečna bogu</i>	xXxXxXxXx	A	dv. as. (9)
<i>Gospa ne bo šla ven, temveč za peč.</i>	xXxXXXxXxX	B	mr (10)
<i>Da bo ugajala možu,</i>	xxxXxxxX	A	dv. as. (8)
<i>ne sme biti nikomur všeč</i>	xXXxxXxX	B	mr (8)

NAČELO V

<i>Obiske se v hišo sprejema,</i>	xXxxXxxXx	C	žr (10)
<i>le kadar jih vabi gospod.</i>	xXxxXxxX	–	–
<i>Takšna je gospejina usoda.</i>	XxxxXxxxXx	D	žr (10)
<i>Galantni obiski, ki prevzema</i>	xXxxXxxxXx	C	žr (10)
<i>jih samo gospa,</i>	xxXxX	–	–
<i>so moteči za gospoda.</i>	xxXxxxXx	D	žr (8)

NAČELO VI

<i>Ženi, ki od drugih dobiva darila,</i>	XxxxXxxXxxXx	E	žr (12)
<i>veleva sodobni zakonski bonton:</i>	xXxxXxxXxxX	F	mr (11)
<i>prav je, če bo vse zavrnila,</i>	XxXxXxxXx	E	žr (9)
<i>ker danes se nič ne podarja zastonj.</i>	xXxxXxxXxxX	F	mr (11)

(Molière – Vitez 2019, 39)

Zaradi svobodnejšega prevoda je ta slogovna razlika med besediloma obrnjena: načela se rimajo oz. verzi v njih si odgovarjajo bodisi z rimami bodisi z asonancami. Zaradi kratkosti verzov in strožje verzifikacije je ironija manj prisotna in so vidna manjša odstopanja (na primer omemba boga na začetku načela IV, ki je v izvorniku ni). Vsekakor pa je slogovni kontrast zelo prepričljiv.

2.3 Prevajanje pisma Horaciju

V komediji najdemo drug citat, ki se slogovno prav tako razlikuje od glavnine besedila: pismo v prozi, ki ga je Agnès skrivoma poslala Horaciju, da ga obvesti o svoji stiski:

»Je veux vous écrire, et je suis bien en peine par où je m'y prendrai. J'ai des pensées que je désirerais que vous sussiez ; mais je ne sais comment faire pour vous les dire, et je me défie de mes paroles. Comme je commence à connaître qu'on m'a toujours tenue dans l'ignorance, j'ai peur de mettre quelque chose qui ne soit pas bien, et d'en dire plus que je ne devrais. En vérité, je ne sais ce que vous m'avez fait ; mais je sens que je suis fâchée à mourir de ce qu'on me fait faire contre vous, que j'aurai toutes les peines du monde à me passer de vous, et que je serais bien aise d'être à vous. Peut-être qu'il y a du mal à dire cela ; mais enfin je ne puis m'empêcher de le dire, et je voudrais que cela se pût faire sans qu'il y en eût. On me dit fort que tous les jeunes hommes sont des trompeurs, qu'il ne les faut point écouter, et que tout ce que vous me dites n'est que pour m'abuser ; mais je vous assure que je n'ai pu encore me figurer cela de vous, et je suis si touchée de vos paroles, que je ne saurais croire qu'elles soient menteuses. Dites-moi franchement ce qui en est ; car enfin, comme je suis sans malice, vous auriez le plus grand tort du monde, si vous me trompiez ; et je pense que j'en mourrais de déplaisir«

(Molière 2010, 443–444).

Tako se glasijo slovenski prevodi tega odlomka:

»Rada bi vam pisala, pa ne vem, kje naj pričnem. Misli imam, ki si o njih želim, da bi jih vedeli; a ne vem, kako naj vam jih povem, ker ne zaupam svojim besedam. Pričenjam se zavedati, da so me doslej puščali v nevednosti, in se bojim zapisati nekaj, kar ne bi bilo prav, ali povedati več, kot bi smela. Res ne vem, kaj ste mi storili, a čutim, da mi je do smrti hudo zaradi tega, kar sem morala zoper vas storiti; da mi bo zelo težko brez vas in da bi bila zelo rada vaša. Morebiti ni prav, da vam to pravim, a ne morem si pomagati, moram vam povedati in rada bi, da bi to smelo biti, ne da bi bilo kaj napačnega v tem. Dopovedujejo mi, da so vsi mladi moški goljufi, da jih ni poslušati in da me hočete s tem, kar

mi govorite, samo zlorabiti; a tega o vas ne morem verjeti in sem ginjena od vaših besed, ki ne morem verjeti, da so lažnive. Povejte mi odkrito, kaj je res, zakaj kakor sem jaz brez zlobe, tako bi vi storili največjo krivico, če bi me varali, in zdi se mi, da bi umrla od žalosti nad tem«

(Molière – Vidmar 1947, 50).

»Rada bi vam pisala, pa sem v zadregi, kako naj se tega lotim. Obhajajo me misli, za katere želim, da bi jih izvedeli, a ne vem, kako bi vam jih povedala, saj ne zaupam svojim besedam. Spoznavati začenj, da so me doslej držali v nevednosti, zato se bojim, da bi napisala, kar ne bi bilo prav, in povedala več, kot bi smela. Resnično ne vem, kaj ste mi naredili, čutim pa, da mi je silno žal zaradi tistega, kar sem morala napraviti zoper vas, da mi bo brez vas na smrt hudo in da bi bila zelo rada vaša. Mogoče je narobe, da vam to pripovedujem, a kaj morem, ko vam pa moram, in želela bi, da ni nič slabega v tem. Zatrjujejo mi, da so vsi mladi moški sleparji in da jih ne smem poslušati, ker bi me radi samo zapeljali, a zagotavljam vam, da si česa takšnega o vas niti malo ne predstavljam, saj so me vaše besede prevzele in ne morem verjeti, da bi bile lažnive. Iskreno mi povejte, kaj je res; če sem jaz tako odkrita: bi mi naredili grozno krivico, če bi me prevarali, in mislim, da bi umrla od hudega«

(Molière – Berger 2003, 35–36).

»Rada bi vam pisala in ne vem, kako naj začnem. So stvari, ki bi vam jih rada povedala, pa ne vem, kako naj se tega lotim, ne znam z besedami. Zdaj vsak dan bolj razumem, da so me nalašč držali v nevednosti, in se bojim, da ravnam narobe in bom izrekla kaj, česar ne bi smela. V resnici ne vem, kaj ste mi naredili; vem pa, da sem strašno jezna, ker me ščuvajo proti vam, mene, ki vas vsak trenutek pogrešam in bi bila od vsega najraje z vami. Morda ni prav, da vam to govorim, a kaj, ko drugače ne morem in bi rada, da bi bilo to najbolj prav na svetu. Govorijo mi, da so mladi moški navadni prevaranti, da jih ne smem poslušati in da gledate samo, kako me boste izkoristili. Ne verjamem in ne morem si

predstavljati, da ste vi tak človek. Vaše besede se me globoko dotaknejo in ne morem verjeti, da bi bile lažnive. Povejte mi iskreno, kako je s tem: nobene hudobije ni v meni, zato bi bilo res grozno, če bi mi lagali, in mislim, da bom umrla od žalosti, če je tako«

(Molière – Vitez 2020, 40).

Vsi trije prevajalci so se odločili za prozo in slog, ki je čim bližji standardnemu govornemu jeziku. Semantično je Vidmarjev prevod najbližji izvirniku, saj ni mogoče zaznati nobenega pomenskega odmika. To še potrjuje domnevo, da je odmike v glavnini besedila v večji meri narekovala stroga pesniška oblika, ki jo je izbral prvi slovenski prevajalec. V drugem in tretjem prevodu najdemo po en pomenski odmik, ki sem ga podčrtala: pri Bergerju ne najdemo misli, ki jo Agnès izraža že prej v komediji, priznavanje lastne naivne dobrote (»je suis sans malice«);¹³⁵ podobno je pri Vitezu poenostavljena ideja o dekletovem nezaupanju v lastno govorjenje (»je me défie de mes paroles«). S tema izjavama Agnès dokazuje, da ni neumna, da lahko lucidno razmišlja o sebi, a ima nizko samopodobo.

Prevajalci Molièrove komedije *L'École des femmes* so torej v skladu s svojim časom in osebno prevajalsko poetiko izbrali zelo različne oblikovne rešitve, ne moremo pa trditi, da bi zaradi tega kateri od prevodov izstopal po številu semantičnih odstopanj od francoskega izvirnika. Iz različnih razlogov so odstopanja prisotna v vseh treh: če jih je Josipu Vidmarju deloma narekovala stroga pesniška oblika, ki jo je izbral za prevajanje klasične francoske komedije v aleksandrincih, se je Primož Vitez zanje odločil, da bi bil tekst današnjemu gledalcu bolj razumljiv. Največje ravnotežje med zvestobo Molièrovi poetiki, težnjo k posodobitvi prevoda in semantično natančnostjo pri posredovanju vsebine izvirnika ponovno najdemo v prevodu Aleša Bergerja.

135 Gl. Molière 2010, 430, v. 620. »Je ne reconnais point, pour moi, quand on se moque.«

Zaključek

V tej knjigi, ki je plod dvajsetletnih izkušenj na področju prevajanja in prevodoslovja, smo se srečali s pogloblitimi težavami, ki jih srečuje vsak prevajalec francoske književnosti v slovenski jezik. Te so različne narave glede na to, ali zadevajo iskanje enakovrednih prevedkov za skladenske, semantične, slogovne ali kulturne posebnosti izvirnega besedila.

Z analizo prevodov smo podrobneje spoznali osemnajst pomembnih prevajalcev francoske literature 20. in 21. stoletja, od predstavnikov generacije, ki se je rodila še v 19. stoletju (tj. Vojeslav Mole in Vladimir Levstik), do predstavnikov mlajše generacije (Saša Jerele, Primož Vitez in Iztok Ilc). Med prevajalci »vmesnih« generacij najdemo tri velike slovenske pesnike (Janez Menart, Ivan Minatti in Boris A. Novak) ter vidna predstavnika slovenskega kulturnega in političnega življenja (Josip Vidmar in Andrej Capuder). Dve manj vidni osebnosti se po količini opravljenega dela in požrtvovalnosti uvrščata med »sužnje« slovenskega literarnega prevajanja: prevajalka Prousta Radojka Vrančič in prevajalka klasicistične dramatike Marija Javoršek. Seveda bi si še marsikdo zaslužil mesto med »razbijalci« trdih orehov francoske in frankofonskih književnosti: Suzana Koncut, Janina Kos in Katja Zakrajšek, če omenim le tri plodne prevajalke, ki jih skrbno spremljam in izjemno cenim, čeprav njihovi prevodi iz več razlogov niso bili vključeni v to knjigo. Naj vse tri – in ostali, ki jih nisem naštel – sprejmejo izraz mojega spoštovanja in hvaležnosti za vse, kar so storili za širjenje francoske literature med slovenske bralce.

In navsezadnje naj bo pričujoča knjiga hvalnica književnikom, ki so ustvarili umetniško kompleksne in učinkovite stvaritve, ter izraz spoštovanja do njihovih prevajalcev, ki so se s to kompleksnostjo uspešno spopadli. Tako lahko trde orehe stre le človeški um. Ta je edina prevajalska entiteta, ki je sposobna pretehtati denotacijsko-konotacijsko-oblikovno enakovrednost med izvirno umetniško oz. literarno stvaritvijo in njenim prevodom. V času, ko pomemben del prevajalske dejavnosti vedno pogosteje in sorazmerno uspešno opravljamo strojno oz. s pomočjo umetne inteligence, ostaja literarno prevajanje s svojo kompleksnostjo človekova domena, plod človekovega intelektualnega dela – enako kot vsaka (po)ustvarjalna dejavnost, ki presega meje gole logike in racionalnosti ter jo preučujejo različne veje humanističnih ved.

Povzetek

V monografiji avtorica preučuje številne težave, ki jih literarni prevajalci srečujejo pri prevajanju francoske književnosti v slovenski jezik. Prikaz teh prevodoslovnih zagat poteka s pomočjo analize slovenskih prevodov dvanajstih literarnih del, dvanajstih »trdih orehov«, ki so značilni za tri poglavne literarne zvrsti: pripovedno prozo, poezijo in dramatiko oz. komedijo.

Prvi del, ki obravnava prevajanje pripovedne proze 20. in 21. stoletja, je sestavljen iz treh študij. Prva zadeva Radojko Vrančič, ki je poleg prevajanja Proustovega opusa veliko pripomogla k širjenju proznih del pisateljice Colette med slovenske bralce. Druga študija analizira prevod *Tropismes*, zbirke črtic, ki jo je na začetku pisateljske kariere napisala predstavnica »novega romana« Nathalie Sarraute; analiza v kontrastivni perspektivi prikazuje, s katerimi težavami se mora prevajalec soočati, ko prevaja besedilo, ki temelji na poigravanju s slovničnimi posebnostmi izvirnega jezika in s semantičnimi konotacijami. Tretja analiza obravnava ožje vprašanje, prevajanje avtonimnih elementov, v prevodih štirih sodobnih del francoske literature: v slovenskih prevodih treh romanov Michela Houellebecqa in v različnih prevodih v srednjeevropske jezike romana *Le Testament français* Andreïa Makina; pri vsaki analizi je vprašanje naslednje: Ali je prevajalec izoblikoval koherentno strategijo za prevajanje teh elementov in, če ni bil dosleden, kakšne možnosti je imel na voljo, da bi prevod izboljšal?

V drugem delu knjige si sledijo tri študije o prevajanju poezije. Prvo poglavje obravnava šest slovenskih prevodov Baudelairove pesmi »Harmonie du soir«, ki so nastali med letoma 1911 in 2004 ter odražajo zgodovino prevajanja francoskih pesmi v aleksandrincih na Slovenskem. S podrobno analizo dveh pesmi drugo poglavje obravnava prevajanje besednih iger, značilnih za poetiko Francisa Pongea; avtorica pride do zaključka, da bo Ponge zaradi neprevedljivosti besednih iger za slovenske bralce ostal predvsem pesnik predmetov oz. »stvari«, torej pesnik, ki je zanimiv zaradi izvirne tematike. Tretje poglavje obravnava francoskega pesnika Jacquesa Préverta, ki velja za zelo dostopnega, skoraj ljudskega; po analizi obeh slovenskih prevodov zbirke *Paroles* avtorica sklepa, da je pesnikova poetika za prevajalce le navidezno preprosta, saj temelji na preigravanju s slikovitim pogovornim jezikom, ki je tujim govorcem – zlasti starejši generaciji – manj znan oz. manj dostopen.

Tretji del knjige, ki je v celoti posvečen prevajanju Molièrovih komedij v verzih, je razdeljen na dve poglavji in obravnava najnovejši prevajalski strategiji, ki sta ju zadnja leta razvila Aleš Berger in Primož Vitez. Oba sodobnejša pristopa sta se pojavila po osemdesetletnem obdobju klasičnega prevajanja, ko so se prevajalci izražali v jeziku, ki je bil gledalcem – zlasti mlajšim – vedno manj dostopen in ki je s svojo oblikovno togostjo resno oviral popolno pomensko enakovrednost prevoda.

Résumé

Dans le présent ouvrage, l'auteure étudie un grand nombre de difficultés que rencontrent les traducteurs littéraires en traduisant la littérature française en slovène. La présentation de ces écueils traductologiques passe par l'analyse des traductions slovènes de douze « pierres d'achoppement » (ou « noix dures », comme on dit en slovène) représentatives des trois principaux genres littéraires : la prose narrative, la poésie et le théâtre (plus précisément la comédie).

La première partie, consacrée à la prose narrative des XX^e et XXI^e siècles, est constituée de trois études. La première est consacrée à Radojka Vrančič, traductrice de l'œuvre de Proust, qui a également largement contribué à la diffusion des œuvres en prose de Colette auprès des lecteurs slovènes. La deuxième étude analyse la traduction de *Tropismes*, un recueil de textes courts écrit par Nathalie Sarraute, représentante du « Nouveau Roman », au début de sa carrière d'écrivain ; l'analyse dans une perspective contrastive montre à quels problèmes le traducteur doit faire face lors de la traduction d'un texte basé sur un jeu constant tant avec les particularités grammaticales de la langue source qu'avec les connotations sémantiques. La troisième analyse porte sur une question plus étroite, la traduction d'éléments autonymiques, dans les traductions de quatre œuvres contemporaines : les traductions slovènes de trois romans de Michel Houellebecq et les diverses traductions en langues d'Europe centrale du roman *Le Testament français* d'Andreï Makine ; pour chaque analyse, la question posée est la suivante : le traducteur a-t-il développé une stratégie cohérente pour traduire ces éléments et, si ce n'est pas le cas, de quelles options disposait-il pour améliorer la traduction ?

Dans la deuxième partie du livre, se succèdent trois études sur la traduction de la poésie. Le premier chapitre traite des six traductions slovènes du poème de Baudelaire « Harmonie du soir » publiées entre 1911 et 2004 et reflétant l'histoire de la traduction des poèmes français en alexandrins en Slovénie. À travers une analyse détaillée de deux poèmes, le deuxième chapitre traite de la traduction des jeux de mots caractéristiques de la poétique de Francis Ponge ; l'auteur du livre arrive à la conclusion que, du fait de l'intraductibilité des jeux de mots, Ponge restera avant tout le poète des

objets ou « choses », c'est-à-dire un poète dont l'œuvre est avant tout originale par sa thématique. Le troisième chapitre traite du poète français Jacques Prévert, considéré comme très accessible, presque populaire ; après avoir analysé les deux traductions slovènes du recueil *Paroles*, l'auteur conclut que, pour les traducteurs, la poétique du poète n'est simple qu'en apparence, car elle repose sur un jeu constant avec la langue familière, moins connue des locuteurs étrangers – en particulier de l'ancienne génération.

Entièrement consacrée à la traduction des comédies en vers de Molière, la troisième partie est divisée en deux chapitres et traite des dernières stratégies de traduction développées par Aleš Berger et Primož Vitez ces dernières années après une période de quatre-vingts ans où les traducteurs de ces pièces s'en sont toujours tenus à une traduction classique de plus en plus éloignée du public (notamment des jeunes) et trop contraignante pour permettre une parfaite adéquation sémantique entre l'original et la traduction.

Viri in literatura

A

Izvirniki

- Baudelaire, Charles, 1980: »Harmonie du soir« [prva objava: 1857]. V: Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*. Paris: Robert Laffont, 34–35. (V knjigi: Baudelaire 1857.)
- Colette, Sidonie-Gabrielle, 1989: *La Naissance du jour*. V: *Romans – Récits – Souvenirs (1920–1940)*, 2. knjiga. Paris: Robert Laffont, 579–652.
- Colette, Sidonie-Gabrielle, 1990: *La Maison de Claudine*. Paris: Livre de Poche (št. 763). V knjigi: *La Maison de Claudine*.
- Houellebecq, Michel, 2003: *Extension du domaine de la lutte*. Paris: J'ai lu [1. izdaja: 1994].
- Houellebecq, Michel, 2003: *Les Particules élémentaires*, Paris: J'ai lu [1. izdaja: 1998].
- Houellebecq, Michel, 2019: *Sérotonine*. Paris: Flammarion.
- Makine, Andreï, 1999: *Le Testament français*. Paris: Mercure de France, zbirka Folio. [1. izdaja: 1996]. (V knjigi: Makine 1999.)
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 2010: *L'École des femmes*. *Théâtre I*. Paris: Gallimard, zbirka La Pléiade. Spremna beseda in opombe: Georges Forestier in Claude Bourqui. [1. izdaja: 1663]
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 2010: *Le Misanthrope*. *Théâtre I*, Paris: Gallimard, zbirka La Pléiade. Spremna beseda in opombe: Georges Forestier in Claude Bourqui. [1. izdaja: 1666]
- Ponge, Francis, 1991: *Le Parti pris des choses* suivi de *Proèmes*. Paris: Gallimard, zbirka Poésie [1942].
- Prévert, Jacques, 1997: *Paroles*. Paris: Gallimard, zbirka Folio.
- Sarraute, Nathalie, 1996: *Tropismes*. V: Sarraute, Nathalie: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, zbirka La Pléiade, 3–32. [Prva knjižna objava: 1939.]

Slovenski prevodi

- Baudelaire, Charles, 1911: »Večerna harmonija«. Prev. Vojeslav Molè. *Ljubljanski zvon* 31, 9. [V knjigi: Baudelaire – Molè.]

- Baudelaire, Charles, 1933: »Večerna harmonija«. Prev. Vladimir Levstik. *Ljubljanski zvon* 53, 276. [V knjigi: Baudelaire – Levstik.]
- Baudelaire, Charles, 1975: »Ubrano v večer«. Prev. Andrej Capuder. *Znamenje* 5/2, 126. [V knjigi: Baudelaire – Capuder.]
- Baudelaire, Charles, 1977: »Harmonija večera«. Prev. Božo Vodusek. V: Charles Baudelaire, *Rože zla. Izbrano delo*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 29. [V knjigi: Baudelaire – Vodusek.]
- Baudelaire, Charles, 1995: »Harmonija večera«. Prev. Marija Javoršek. *Delo* 37/189, 13. [V knjigi: Baudelaire – Javoršek 1.]
- Baudelaire, Charles, 2004: »Harmonija večera«. Prev. Marija Javoršek. V: Charles Baudelaire, *Rože zla*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 82. [V knjigi: Baudelaire – Javoršek 2.]
- Colette, Sidonie-Gabrielle, 1924: *Klavdijin dom*. Neznani prevajalec. *Narodni dnevnik*, 1924, št. 100, 6; št. 105, 6; št. 111, 6; št. 123, 6; št. 129, 6; št. 135, 7. [V knjigi: *Klavdijin dom*.]
- Colette, Sidonie-Gabrielle, 1991: *Claudinin dom*. Prev. Radojka Vrančič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Colette, Sidonie Gabrielle, 2017: *Svitanje*. Prev. Radojka Vrančič. Ljubljana: Hiša poezije.
- Houellebecq, Michel, 2000: *Osnovni delci*. Prev. Mojca Medvedšek. Ljubljana: Cankarjeva založba. [V knjigi: Houellebecq – Medvedšek.]
- Houellebecq, Michel, 2004: *Razširitve področja boja*. Prev. Marko Trobevšek. Ljubljana: Modrijan. [V knjigi: Houellebecq – Trobevšek.]
- Houellebecq, Michel, 2020: *Serotonin*. Prev. Iztok Ilc. Ljubljana: Cankarjeva založba. [V knjigi: Houellebecq – Ilc.]
- Makine, Andreï, 2009: *Francoski testament*. Prev. Nadja Dobnik, Maribor, Študentska založba Litera. V knjigi: MAKINE 2009.
- Makine, Andreï (s. a., vers 1999). *Francoska oporoka*. Prev. Radojka Vrančič, neobjavljen rokopis. V knjigi: MAKINE ms.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 1947: Šola za žene. *Izbrano delo 1*. Prev. Josip Vidmar. Ljubljana: DZS, 13–79.
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 1947: Ljudomrznik. Prev. Josip Vidmar. *Izbrano delo 1*. Ljubljana: DZS, 81–143.

- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 1994–1995: *Ljudomrznež*. Prev. Marija Javoršek. Tipkopis PDG Nova Gorica. [V knjigi: Molière – Javoršek 1994–1995.]
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 2000: *Ljudomrznik*. Prev. Aleš Berger. *Gledališki list SNG Ljubljana*, sezona 1999–2000. [V knjigi: Molière – Berger 2000.]
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 2003: *Šola za žene*. Prev. Aleš Berger. *Gledališki list SNG Ljubljana*, sezona 2002–2003, 25–45. [V knjigi: Molière – Berger 2003.]
- Molière, Jean-Baptiste Poquelin, 2019: *Šola za žene*. Prev. Primož Vitez. *SNG Maribor*, 29–51. [V knjigi: Molière – Vitez 2019.]
- Ponge, Francis, 1972: Sveča. Kruh. Zapiski za školjko. Prevedel Ivan Minatti. *Sodobnost*, 383–385.
- Ponge, Francis, 1984: O stvareh. Prevedel Venó Taufer. *Nova revija*, 28/29, 3194–3198.
- Ponge, Francis, 1988: Pesmi. *Nova revija*, 71/72, 441–444. Prevedel Venó Taufer. V: Boris A. NOVAK [ur.] (2001): *Moderna francoska lirika*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 509–529, 782. Prevedla Boris A. Novak, Venó Taufer.
- Ponge, Francis, 2010: *V imenu stvari*. Prev. Saša Jerele. Ljubljana: Hiša poezije, zbirka Poetikonove lire.
- Prévert, Jacques, 1971: *Prévert*. Prev. Janez Menart. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Prévert, Jacques, 2019: *Besede*. Prev. Aleš Berger. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Sarraute, Nathalie, 1996: *Tropizmi*. Prev. Alenka Moder Saje. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Drugi prevodi

- Makine, Andreï, 1996: *A francia hagyaték*. Prev. Szoboszlai Magrit. [Budapest]: Abo Ovo. V knjigi: Makine 1996a.
- Makine, Andreï, 1996: *Францускиот тестамент*. Prev. Благоја Велковски-Краш. Skorje: Zumpres. V knjigi: Makine 1996b.
- Makine, Andreï, 2002: *Francusko zaveštanje*. Prev. Anđa Petrović. Beograd: Paideia [prva objava: 2001]. V knjigi: MAKINE 2002a.

- Makine, Andreï, 2002: *Francouzský testament*. Prev. Vlasta Dufková. Praha: Litomyšl. V knjigi: Makine 2002b.
- Makine, Andreï, 2002: *Testamentul francez*. Prev. Virginia Baciu. Bucarest: Polirom. V knjigi: Makine 2002c.
- Makine, Andreï, 2004: *Francuski testament*. Prev. Małgorzata Hołyńska Fascynująca. Warszawa: Czytelnik. [1. objava: 1997]. V knjigi: Makine 2004.
- Makine, Andreï, 2005: *Francuska oporuka*. Prev. Marina Jelinek. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo. V knjigi: Makine 2005.
- Makine, Andreï, 2007: *Френското завешчание*. Prev. Георги Ангелов. Sofia: ИК Колибри. V knjigi: Makine 2007.
- Ponge, Francis, 1971a: *Poezija*. Prev. Zvonimir Mrkonjić. Zagreb: Mladost.
- Ponge, Francis, 1971b: *Na strani sam stvari*. Prev. Nikola Trajković. Kruševac: Bagdala.
- Ponge, Francis, 1979: *Il partito preso delle cose*. Prev. Jacqueline Risset. Torino: Giulio Einaudi.

B

- Adert, Laurent, 1996: *Les Mots des autres*. Lille: PU du Septentrion.
- Arouet, Carole, 2017: »Parole, Jacques Prévert était 'celui qui rouge de cœur'«. *L'Humanité*, 4.4. (<https://www.humanite.fr/parole-jacques-prevert-etait-celui-qui-rouge-de-coeur-634416>, preverjeno 23. 7. 2021).
- Authier-Revuz, Jacqueline, 1978: »Les formes du discours rapporté. Remarques syntaxiques et sémantiques à partir des traitements proposés«. *Documentation et recherche en linguistique allemande contemporain - Vincennes*, št. 17, 1978, 1–87.
- Authier-Revuz, Jacqueline, 1992–1993: »Repères dans le champ du discours rapporté«. *L'Information grammaticale*, št. 55, 38–42 et št. 56, 10–15.
- Authier-Revuz, Jacqueline, 1996: »Remarques sur la catégorie de l'ilot textuel«. *Cahiers du français contemporain*, št. 3, 91–115.
- Authier-Revuz, Jacqueline, 2011: »Le fait autonymique: langage, langue, discours. Quelques repères«. V: Jacqueline Authier-Revuz (idr.) [ur.], *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 293–303.

- Authier-Revuz, Jacqueline, 2019: »Autonymie: pièges et stratégies d'une énonciation à doubles-fonds«. V: Marie-Françoise Marcen (idr.) [ur.], *Les Illusions de l'autonymie. La parole rapportée de l'autre dans la littérature*. Paris: Hermann, 15–39.
- Ballard, Michel, 1992: *De Cicéron à Benjamin. Traducteurs, traductions, réflexions*, Lille, PUL.
- Bajt, Drago, 1988: »Mojstri poustvarjalne besede«. 12. zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev. Ljubljana: DSKP.
- Berger, Aleš, 2005: »Obilje zagat«. V: Tone Smolej [ur.], *Prevajanje baročnih in klasičnih besedil*. Ljubljana: DSKP, 198–199.
- Bjelčevič, Aleš, 1997: »Uvod v verzološke spise Toneta Pretnarja«. V: Tone Pretnar, *Iz zgodovine slovenskega verznege oblikovanja*. Ljubljana: ZIFF, 338–370.
- Boilleau, Olivier/Tisset, Carole, 2003: *Les Fleurs du Mal de Charles Baudelaire*. Paris: Atlande.
- Bordas, Éric, 2005: »Ironie de l'ironie«. V: Vincent Jouve, Alain Pagès, *Les Lieux du réalisme*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle / L'improviste, 341–358.
- Brejc, Irena, 2000: »Sveža barva Ljudomrzniku«. *Dnevnik*, 17. marec, 21.
- Brunel, Pierre, 1998: *Charles Baudelaire, Les Fleurs du Mal. Entre « fleurir » et « défleurir »*. Paris: Éditions du Temps.
- Capuder, Andrej, 1999–2000: »Človek, ki govori resnico«. *Gledališki list*, 8, 17–19.
- Cerquiglini, Bernard, 1984: »Le style indirect libre et la modernité«. *Langages*, 73, 7–16.
- Clayton, Alan. J., Alazet, Bernard [ur.], 1990: »Nathalie Sarraute«. *Revue des sciences humaines*, LXXXVIII/217.
- Clément, Murielle Lucie, 2007: »Poétique du bilinguisme chez Andreï Makine«. V: A. Gasquet/M. Suárez [ur.], *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, 165–179.
- Chuquet, Hélène / Paillard, Michel, 1989: *Approche linguistique des problèmes de traduction*. Paris: Ophrys.
- Conesa, Gabriel, 1992: *Le dialogue moliéresque. Étude stylistique et dramaturgique*. Paris: SEDES.

- Cordonier, Noël, 2000: »Imaginaire et poétique: l'entrée dans la langue française chez Hector Biancotti et Andreï Makine«. V: F. P. Kirsch/K. Bochmann [ur.], *Unité et diversité des écritures francophones. Quels défis pour cette fin de siècle? Cahiers francophones d'Europe centre-orientale 10*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 175–189.
- Couleau, Christèle, 2013: »'Les âmes moyennes'. De la trivialité comme poétique romanesque«. Bruno Viard, Sabine Van Wesemael [ur.], *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris: Classiques Garnier, 13–26.
- Dandrey, Patrick, 1992: *Molière ou l'esthétique du ridicule*. Paris: Klincksieck.
- Delesalle, Simone, 2011: »Quelques remarques sur le domaine de l'autonymie dans l'écriture romanesque«. V: Jacqueline Authier-Revuz [idr.] (ur.), *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 185–190.
- Dolar, Mladen, 1999–2000: »Alcestova pregreha«. *Gledališki list*, 8, 6–9.
- Dubois, Jean, 2002: *Dictionnaire de linguistique*. Paris: Larousse.
- Dubois, Philippe, 1977: »L'italique et la ruse de oblique«. V: Anne-Marie Christin, *L'Espace et la lettre*. Paris: 10/18, 243–256.
- Duchet, Claude, 1975: »Signifiante et in-signifiante: le discours italique dans *Madame Bovary*«. V : *La Production du sens chez Flaubert*. Paris: UGE, zbirka 10/18, 1975, 358– 394.
- Ducrot Oswald, 1984: *Le Dire et le Dit*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dunetin, Claude, 1990: *La Puce à l'oreille. Anthologie des expressions populaires avec leur origine*. Paris: Le Livre de Poche.
- Eco, Umberto, 2003: *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*. Milan, Bompiani.
- Estier, Samuel, 2015: *À propos du « style » de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998–2010)*. Lausanne: Archipel Essais.
- Flaubert, Gustave, 2002: *Correspondance*. Paris: Gallimard. Zbirka Folio.
- Fontaine, Xavier, 2000: *Des Tropismes aux Tropismi: la traductibilité de Nathalie Sarraute en italien*. Diplomsko delo, Université catholique de Louvain, Département d'études romanes.
- Fontaine, Xavier, 2001: »Approche philologique des *Tropismes* de Nathalie Sarraute«. *Lettres romanes LX/1-2*, 97–106.

- Frigau Manning Céline [ur.], 2017: *Traduire le théâtre. Une communauté d'expérience*. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, »Théâtres du monde«, 2017.
- Gacoin-Marks, Florence, 2017: *Do Pariza in nazaj: Vladimir Levstik in francoska književnost*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- Gauvin, Lise, 1997: *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*. Paris: Karthala.
- Gleize, Jean-Marie [ur.], 1986 : *Francis Ponge*. Paris: Cahiers de l'Herne.
- Golaszewski, Mireille / Porée, Marc, 1998: *Méthodologie de l'analyse et de la traduction littéraires. De la lettre à l'esprit*. Paris: Ellipses.
- Golob, Anja, 2000: », da upam le, mi ni dovolj«. *Večer*, 20. marec 2000, 10.
- Grevisse, Maurice, 1988: *Le Bon usage*. Bruxelles: Duculot.
- Inkret, Andrej, 1994: Aktualizirani Molière. *Delo*, 18. oktober, 8.
- Haillet, Pierre Patrick, 2002: *Le conditionnel en français: une approche polyphonique*. Paris: Ophrys.
- Hans Robert Jauss, 1983. The Paradox of the Misanthrope. *Comparative literature*, 35/1983, 4, 305–322.
- Herschberg Pierrot, Anne, 1993: *Stylistique de la prose*. Paris: Belin.
- Houellebecq, Michel, 2015: *Houellebecq 1991–2000*. Paris: Flammarion.
- Jafuel, Laure, 2016: *L'italique dans La Possibilité d'une île de Michel Houellebecq*, magistrsko delo, Univerza v Loreni (Metz).
- Jakobson, Roman, 1963: *Essais de linguistique générale*. Paris: Éditions de Minuit.
- Javoršek, Jože, 1974: »Esej o Molièru«. *Dela* 5. Ljubljana: DZS.
- Jurančič, Janko, 1970: »O Marinu Držiču in njegovih dramskih delih na slovenskih gledaliških odrih«. V: *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, št. 16. Ljubljana, 137–148.
- Kalan Kumbatovič, Filip, 1975: *Molière na slovenskem odru*. Ljubljana: AGRFT.
- Kawakami, Akane, 2004: »Nathalie Sarraute's Accent: The Poetry of Tropisme«. *French Studies* LVIII/4, 499–512.
- [Kol.] (2002) *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*. Paris: Imprimerie nationale.

- Koren, Evald, 1991, »O prevajanju pesniških podob«. V: Počaj– Rus, Darinka/Hermina Jug–Kranjec et alii (ur.). *XXVII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj*. Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete. 179–195.
- Kreft, Bratko, 1950: »Molièrov *Ljudomrznik*«. *Ljudska pravica*, 258, 4.
- Kutoš, Samo, 1999–2000: »Nelagodje ob Alcestu«. *Gledališki list*, 8, 24–28.
- Ladmiral, Jean-René, 1994: *Traduire: théorèmes pour la traduction*. Paris: Gallimard.
- Laster, Arnaud, 1972: *Paroles. Prévert*. Paris: Hatier.
- Lavrin, Janko, 1928: »Charles Baudelaire«. *Ljubljanski zvon* 48, 656–665.
- Lietz, Jutta, 1974: »Zu Stil und Struktur der Tropismes von Nathalie Sarraute«, *Romanistisches Jahrbuch*, XXV, 154–73.
- Lombez, Christine, 2003: »Traduire en poète. Philippe Jaccottet, Armand Robin, Samuel Beckett«. *Poétique*, n° 135, 355–379.
- Marinčič, Katarina, 2003: »Spontana popolnost jezika, ki ni nikoli v resnici obstajal«. V: Vladimir Pogačnik / Tone Smolej / Gregor Perko [ur.]: *Prevajalski opus Radojke Vrančič*. Ljubljana: DSKP / ZIFF, 81–88.
- Mauriac, Claude, 1958: *L'Allitération contemporaine*. Paris: Albin Michel.
- Mazaleyrat, Jean / Molinié, Georges, 1989: *Vocabulaire de la stylistique*. Paris: PUF.
- Michel, Jacqueline, 1982: »La puissance imageante de l'italique dans les récits gracquiens«. V: *Julien Gracq*, Presses de l'Université d'Angers, 420–428.
- Michel, Jacqueline, 1989: *Une mise en récit du silence, Le Clézio/Bosco/ Gracq*. Paris: José Corti.
- Moguš, Milan, 1968: »Jezični elementi Držičeva *Dunda Maroja*«. *Umjetnost riječi*, 1, 49–62.
- Mongrédien, Georges, 1965: *Recueil de textes relatifs à Molière*, 2. knjiga. Paris: C.N.R.S.
- Mortelier, Christiane, 1976: *Lire aujourd'hui Paroles de Jacques*. Paris: Hachette Classiques.
- Noguez, Dominique, 2003: *Houellebecq, en fait*. Paris: Fayard.

- Novak, Boris A., 1993: »Ali je aleksandrinec v slovenščini sploh mogoč?«
17. zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev. Ljubljana: DSKP.
- Novak, Boris A., 1995: *Oblika, ljubezen jezika*. Maribor: Obzorja.
- Novak, Boris A., 1999–2000: »Nove možnosti prevajanja aleksandrincev (ob Bergerjevem prevodu Molièrovega *Ljudomrznika*)«. *Gledališki list*, 8, 74–81.
- Novak, Boris A., 2003: »Čutna nazornost besednjaka Marcela Prousta in jezikovna arheologija Radojke Vrančič«. V: Vladimir Pogačnik / Tone Smolej / Gregor Perko [ur.]: *Prevajalski opus Radojke Vrančič*. Ljubljana: DSKP / ZIFF, 15–33.
- Novak-Lechevalier, Agathe, 2022: »Houellebecq, l'art de la consolation«. Paris: Champs essais.
- Onič, France, 1950: »Molièrov ‚Ljudomrznik‘«. *Ljudska pravica*, 270, 4.
- Oseki-Dépré, Inès, 2006: *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris: Armand Colin.
- Perko, Gregor, 2003: »V Kratilovem svetu: o prevajanju lastnih imen pri Proustu«. V: Vladimir Pogačnik / Tone Smolej / Gregor Perko: *Prevajalski opus Radojke Vrančič*. Ljubljana: DSKP / ZIFF, 67–77.
- Perko, Gregor, 2012: »Modalisation autonymique et dynamisme communicatif«. *Écho des études romanes*, VIII/1, 255–264.
- Ponge, Francis, 1961: »My creative method«. V: Ponge, Francis: *Le Grand Recueil. Méthodes*. Paris: Gallimard, 9–42. [V knjigi: 1961a.]
- Ponge, Francis, 1961: »La pratique de la littérature«. *Le Grand Recueil. Méthodes*. Paris: Gallimard, 263–286. [V knjigi: 1961b.]
- Ponge, Francis, 1961: »Pochades en prose«. *Le Grand Recueil. Méthodes*. Paris: Gallimard, 45–93. [V knjigi: 1961c.]
- Ponge, Francis, 1965: *Pour un Malherbe*. Paris: Gallimard.
- Ponge, Francis / Sollers, Philippe, 1970: *Entretiens*. Paris: Seuil / Gallimard.
- Ponge, Francis, 1992: *Nouveau Nouveau Recueil III*. Paris: Gallimard.
- Predan, Vasja, 1994: »Ples živih senc minljivih predstav«. *Sodobnost*, 11/12, 1008–1021 (posebej 1019–1020).
- Rabatel, Alain, 2004: »L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques«. *Langages*, 4, št. 156, 3–17.

- Rey-Debove, Josette, 1997: *Le Métalangage*. Paris: Armand Colin.
- Richard, Jean-Pierre, 1979: *Microlectures*. Paris: Seuil.
- Ricœur, Paul, 2004, *Sur la traduction*. Paris, Bayard.
- Riegel, Martin / Pellat, Jean-François / Rioul René, 1994: *Grammaire méthodique du français*. Paris: PUF.
- Rojat, Paul-Henry, 1998: *Étude sur: Molière Le Misanthrope*. Paris: Ellipses.
- Rosier, Laurence, 2008: *Le Discours rapporté en français*. Paris: Ophrys.
- Rykner, Arnaud, 1991: *Nathalie Sarraute*. Paris; Seuil.
- Sarraute, Nathalie, 1996: *L'Ère du soupçon*. V: Sarraute, Nathalie: *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, zbirka La Pléiade, 1553–1620.
- Sarraute, Nathalie, 2016: »Piste 001« [Spremna beseda]. V: Sarraute, Nathalie, *Tropismes*. Paris: Des Femmes. Antoinette Fouque [zvočni dokument].
- Sartre, Jean-Paul, 1947: "L'homme et les choses". *Situations I*. Paris: Gallimard, 245–293.
- Schlamberger Brezar, Mojca, 2003: »Proustova sintaksa, prelita v slovenski jezik«. V: Vladimir Pogačnik / Tone Smolej / Gregor Perko [ur.]: *Prevajalski opus Radojke Vrančič*. Ljubljana: DSKP / ZIFF, 53–58.
- Schneeberg, Monika, 2004: *Funktionen der Intertextualität im Werk von Nathalie Sarraute*. Frankfurt am Main – Wien: Peter Lang.
- Smolej, Tone, 1998: »Bibliografija slovenskih prevodov iz zbirke Rože zla«. V: *Charles Baudelaire*. Ljubljana: Mladinska knjiga, zbirka »Mojstri lirike«, 170–172.
- Smolej, Tone, 2008: Iz francoskega poslovenjeno. *Prispevki za zgodovino slovenskega literarnega prevoda*. Ljubljana, DSKP/ZRC SAZU.
- Svetokriški, Janez, 1937: *Sacrum promptuarium*. Ljubljana: Akademsko založba. Izbral in uredil Mirko Rupel.
- Sylwestrzak-Wszelaki, Agata, 2010: Andreï Makine: L'identité problématique. Paris: L'Harmattan.
- Teulade, Anne [et al.], 2013: *Comédie et héroïsme féminin*. Paris: Atlande.
- Tison Braun, Micheline, 1971: *Nathalie Sarraute ou la Recherche de l'authenticité*. Paris: Gallimard.
- Toporišič, Jože, 2004: *Slovenska slovnica*. Maribor: Založba Obzorja.

- Van Wesemael, Sabine, 2013: »Michel Houellebecq : un auteur postréaliste«. B. Viard, S. van Wesemael (ur.), *L'Unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*. Paris: Classiques Garnier, 325–336.
- Vaupot, Sonia, 2003: "Les connotations chez Proust ou les limites de la traduction". V: Vladimir Pogačnik / Tone Smolej / Gregor Perko [ur.], *Prevajalski opus Radojke Vrančič*. Ljubljana: DSKP / ZIFF, 59–65.
- Veck, Bernard, 1994: *Le Parti pris des choses*. Francis Ponge. Paris: Bertrand-Lacoste, zbirka »Parcours de lecture«.
- Vevar, Štefan, Orel, Barbara, 2017: *Začetki in dosežki slovenskega gledališča moderne dobe. Ob 150-letnici ustanovitve Dramatičnega društva v Ljubljani*. Ljubljana: SLOGI.
- Vitez, Primož, 1992: *Pomenska in slogovna vrednost ločil pri Proustu. Diplomsko delo*. Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani.
- Vitez, Primož, 2003: »Intuitivna stilizacija minevanja«. V: Vladimir Pogačnik / Tone Smolej / Gregor Perko [ur.]: *Prevajalski opus Radojke Vrančič*. Ljubljana: DSKP / ZIFF, 45–51.
- Volpilhac, Aude, 2009: »Molière, *L'Avare*«. V: Florian Laurençon, Michel Narvaez, *L'Argent*. Paris: Atlande, 69–113.
- Wagner, Robert Léon / Pinchon, Jacqueline, 1991: *Grammaire du français classique et moderne*. Paris: Hachette Supérieur.
- William, Gregory, 2010: »Jouabilité : un concept indéfinissable, incontournable... traduisible ou intraduisible ?«. *Traduire*, 7–21. URL: <http://journals.openedition.org/traduire/433>.
- Zanoga-Rastoll, Cristina, 2016: »Les langues des tropismes chez Nathalie Sarraute«. *Carnets : revue électronique d'études françaises*, II, št. 7, 224–233.

Imensko kazalo

A

- Alazet, Bernard 27
Arouet, Carole 112
Authier-Revuz, Jacqueline 40, 42

B

- Bajt, Drago 134
Ballard, Michel 9
Balzac, Honore de 42
Banville, Théodore de 74
Barthes, Roland 9, 13
Baudelaire, Charles 71, 73–86, 88–89, 177, 179
Berger, Aleš 111–113, 115, 119–121, 125–126, 129, 131, 133, 138–141, 143, 148–149, 151–152, 154–159, 162–163, 166–167, 169, 172–173, 178, 180
Bjelčević, Aleš 133
Boileau, Nicolas 132
Boilleau, Olivier 83
Bonnefoy, Yves 111
Brejc, Irena 139
Breton, André 111
Brunel, Pierre 84

C

- Capuder, Andrej 73, 75–77, 80–88, 91, 153, 175
Char, René 111
Chateaubriand, François-René de 13
Méré, chevalier de (Antoine Gombaud) 156
Choderlos de Laclos, Pierre-Ambroise-François 15
Clayton, Alan J. 27

- Clément, Murielle Lucie 55
Colet, Louise 27
Colette 10, 13–21, 23, 26, 177, 179
Conesa, Gabriel 160
Cordonier, Noël 57
Corneille, Pierre 131, 159
Couleau, Christèle 49

D

- Debeljak, Anton 16
Dobnik, Ivan 99–100, 102
Dobnik, Nadja 66, 99–100, 102
Dolar, Mladen 153
Dubois, Jean 34
Dubois, Philippe 40
Duchet, Claude 40

E

- Eco, Umberto 71
Estier, Samuel 40

F

- Faret, Nicolas 156
Flaubert, Gustave 27, 40, 42
Flere, Djurdja 19–20
Fontaine, Xavier 36–37

G

- Gacoin-Marks, Florence 40, 131
Gauvin, Lise 55, 63
Genette, Gérard 96
Gide, André 120
Giraudoux, Jean 15
Gleize, Jean-Marie 97
Golob, Anja 139

Grabnar, Boris 18
Gracq, Julien 40–41
Grevisse, Maurice 41
Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois
de 145

H

Hamsun, Knut 17
Jauss, Hans Robert 153
Herschberg Pierrot, Anne 39
Houellebecq, Michel 10, 13–14,
40–55, 177, 179
Huppert, Isabelle 27

I

Ilc, Iztok 41–42, 44, 46–49, 52, 175

J

Jafuel, Laure 40–41, 54
Jakobson, Roman 57
Javoršek, Jože 129, 131
Javoršek, Marija 56, 73, 75–77,
79–89, 92, 131–133, 136–138,
141–143, 147–148, 150–152,
154–158, 175
Jerele, Saša 71, 99–100, 103–105,
107–108, 175
Jovanović, Dušan 147
Juvančič, Friderik 129

K

Kalan Kumbatovič, Filip 159
Kocbek, Edvard 18–19
Koncut, Suzana 175
Koren, Evald 10, 86
Kos, Janina 175
Kosma, Joseph 111
Kosmina, Jasna 19, 21–23

Kovič, Kajetan 111
Kutoš, Samo 153

L

La Bruyère, Jean de 156
Laster, Arnaud 111
Lavrin, Janko 82
Le Clézio, Jean-Marie Gustave 55
Levstik, Vladimir 73, 75–77, 80–83,
85–88, 90, 175
Lietz, Jutta 37
Lisle, Leconte de 74
Littré, Émile 98, 107

M

Makine, Andreï 13–14, 55, 57–66,
177, 179
Mallarmé, Stéphane 65, 71
Marinčič, Katarina 15
Mazaleyrat, Jean 74
Medvedšek, Mojca 41, 43–44, 46,
48–49, 53–54
Menart, Janez 109, 111–115, 118–120,
124–126, 175
Michel, Jacqueline 40–41
Minatti, Ivan 99–100, 111, 175
Moder Saje, Alenka 29, 32–36
Moder, Janko 129
Molè, Vojeslav 73, 75–78, 80–83,
85–88, 90, 175
Molière, Jean-Baptiste Poquelin 127,
129, 131–137, 139–173, 178, 180
Molinié, Georges 74
Mongrédien, Georges 145
Montaigne, Michel de 156
Mounin, Georges 96
Mozetič, Brane 111

N

Noailles, Anna de 17
 Noguez, Dominique 41
 Novak-Lechevalier, Agathe 40
 Novak, Boris A. 75, 99–100, 102–103,
 105, 107, 109, 111, 132–134,
 138–139, 163, 175

P

Perko, Gregor 10, 15, 39
 Pirnat, Zlata 18, 20
 Poe, Edgar Allan 71
 Ponge, Francis 71, 95–100, 104, 107–
 110, 177, 179
 Predan, Vasja 17, 138
 Prévert, Jacques 9, 72, 111–116, 118–
 126, 177, 180
 Proust, Marcel 15, 28, 175, 177

R

Racine, Jean 131
 Rastif de la Bretonne, Nicolas-Edme
 40
 Remarque, Erich Maria 16
 Renaud, Madeleine 27
 Rey-Debove, Josette 39, 56
 Richard, Jean-Pierre 40, 96
 Ricœur, Paul 71
 Riegel, Martin 29, 41
 Risset, Jacqueline 106, 109
 Robbe-Grillet, Alain 27
 Rostand, Edmond 133
 Rousseau, Jean-Jacques 15, 143
 Rykner, Arnaud 34

S

Sarraute, Nathalie 9, 13–14, 27–30,
 32–36, 177, 179

Sartre, Jean-Paul 96
 Schlamberger Brezar, Mojca 15
 Shakespeare, William 71
 Smolej, Tone 10, 73
 Sollers, Philippe 96
 Stendhal 40
 Sylwestrzak-Wszelaki, Agata
 64

Š

Šarić, Mihaela 19
 Škerl, Silvester 18
 Šuklje, Rapa 19, 111

T

Taufer, Veno 99–100, 102–103
 Tisset, Carole 83
 Trajković, Nikola 106–107
 Trobevšek, Marko 41, 43–52

V

Vallès, Jules 40
 Vasič, Marjeta 73
 Vaupot, Sonia 15
 Veck, Bernard 110
 Velikonja, Nataša 20
 Vidmar, Josip 129, 131–138, 141–143,
 146–147, 149–152, 154–159,
 162–163, 166–169, 172–173, 175
 Vitez, Primož 15, 129, 159, 164–167,
 170, 173, 175, 178, 180
 Vodusek, Božo 73, 75–76, 78, 80–83,
 85–89, 91
 Vrančič, Radojka 15–16, 18–25, 57,
 66–67, 175, 177, 179

W

Wesemael, Sabine van 50

Z

Zakrajšek, Katja 175

Znidarčič, Asta 18–19

Ž

Župančič, Oton 111, 129, 133