

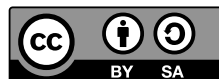
Katarina Marinčič

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Slovenija
katarina.marincic@ff.uni-lj.si

UDK 81'255.4:821.133.1-3Flaubert G.=163.6

DOI: 10.4312/vestnik.15.153-170

Izvirni znanstveni članek



PREPROSTO, NE TREZNO **SLOVENSKA PREVODA FLAUBERTOVE *SALAMBÔ*¹**

1 DVA PREVODA *SALAMBÔ*

Pričujoči zapis je nastal ob izidu novega slovenskega prevoda Flaubertovega romana *Salambô* (*Salammô*, 1862).

Nekaj izhodiščnih ugotovitev.

Saša Jerele z novim prevodom utrjuje svoje mesto med vrhunskimi slovenskimi prevajalci iz francoščine. Delo, ki poleg erudicije in natančnosti zahteva tudi pretanjen umetniški čut, je opravila z zrelim mojstrstvom.

Knjiga bo izšla jeseni 2023², skoraj stoletje za prvo slovensko izdajo, prevodom Antona Debeljaka, ki ga je l. 1931 založila Tiskovna zadruga v Ljubljani.

Slovenski poznavalci in ljubitelji francoske književnosti lahko ob novem prevodu *Salambô* občutimo posebno zadoščenje. Modernost ni nekaj, kar bi obveljalo za vse čase, prevodi se starajo, skoraj zagotovo bo tudi besedila, ki jih danes dojemamo kot sveža, nekoč prekrila bolj ali manj moteča zgodovinska patina. Pa vendar ob koncu leta 2023 lahko vsaj za nekaj časa ugotovimo, da je bila na polici s slovenskimi izdajami Flauberta zapolnjena še zadnja večja vrzel. Odslej – ali trenutno – lahko vsa najpomembnejša dela vélikega francoskega romanopisca beremo v natančnih, estetsko prepričljivih prevodih, ki na nas delujejo kot *moderna* besedila. Ta modernost je pomembna, saj se ujema s pisateljevimi estetskimi načeli in umetniškimi stremljenji. «Moi, j'ai voulu fixer un mirage en appliquant à l'Antiquité les procédés du roman moderne, et j'ai tâché d'être simple.» – »Da bi ujel privid, sem na antiko prenesel principe modernega romana, trudil sem se biti preprost.« Tako Flaubert v odgovoru na očitke in

1 Raziskava je bila izpeljana v okviru raziskovalnega programa P6-0239 (Literarnoprimerjalne in literarnoteoretske raziskave), ki ga financira ARRS.

2 Založbi Beletrina se zahvaljujem, da mi je že pred izidom knjige, predvidenim za november 2023, omogočila vpogled v za tisk pripravljeno besedilo.

svarila, s katerimi ga je po izidu *Salambô* zasul kritik Sainte-Beuve, ves v skrbeh, da se avtor realistične mojstrovine *Gospa Bovary* pogreza v romantično močvaro. (Sainte-Beuve 1865: 436)

»Dosljej imamo Slovenci od Flaubertovih spisov *Gospo Bovaryjevo* v Levstikovem prevodu z uvodom in *Troje povesti* v Župančičevi prestavi,« je v uvodu k prvi slovenski izdaji *Salambô* ugotavljal Anton Debeljak. (Debeljak 1931: 1)

Flaubertov najslavnejši roman je po Vladimirju Levstiku v slovenščino prevedla še Suzana Koncut (*Gospa Bovary*, 1998), Levstikov prevod je po prvi izdaji l. 1915 doživel več ponatisov in posodobitev.³ *Tri povesti* so l. 1966 izšle v prevodu Janka Modra, ki je uspešno nadomestil Župančičevega. Roman *L'éducation sentimentale* je pod naslovom *Vzgoja srca*⁴ izšel leta 1950 v prevodu Karla Dobide, *Skušnjava svetega Antona* (*La Tentation de saint Antoine*) l. 1994 v prevodu Branka Madžareviča, roman *Bouvard in Pécuchet* (*Bouvard et Pécuchet*) pa l. 1995 v prevodu Staneta Ivanca. Poleg naštetih temeljnih del lahko v slovenščini beremo tudi kratki roman *November* (*Novembre*, prev. Ada Škerl, 1955), fragmentarni *Slovar splošno sprejetih resnic* (*Dictionnaire des idées reçues*) v prevodu Ignaca Focka ter izbor Flaubertove mladostne proze, ki je v prevodu istega prevajalca izšel l. 2012 pod naslovom *Spomini nekega norca in izbrana mladostna dela*.

Roman *Salambô* torej odslej sodi med tista Flaubertova besedila, ki jih Slovenci – kakšno razkošje! – lahko beremo v dveh prevodih. Primerjave so v takšnih primerih seveda neizogibne, ni pa nujno, da se iztečejo v vrednostne sodbe. Kratka analiza, ki sledi, ne odgovarja na vprašanje, ali je bil nov slovenski prevod *Salambô* potreben. Količkaj dojemljiv bralec bo do odgovora prišel sam, že na podlagi kratkih odlomkov iz obeh izdaj. A na podlagi pričujočega članka bo morda prišel tudi do zaključka, da je pozdrav novi slovenski *Salambô*, kljub nekaterim pomanjkljivostim starejšega prevoda, vendarle *homage* obema prevajalcema.

2 NEPRIČAKOVANA TEŽKO PRIČAKOVANA KNJIGA

Po izidu *Gospa Bovary*, s katero se je uveljavil kot ključni avtor takrat nove realistične smeri, je Gustave Flaubert za kar dolgo umolknil. Bralci in kritiki, ki so nestrpnost pričakovali njegovo naslednje delo, so si molk lahko razlagali kot posledico prestanega gorja. *Gospa Bovary* je pisatelju poleg slave prinesla sodni proces, v katerem je bil sicer oproščen obtožb, da kvari javno moralno, a je z njim postal nekaj, kar zagotovo ni želel biti: notorična javna osebnost. Ko je Flaubert po končanem procesu odpotoval na Orient,

3 Tematika razhajanj in vzporednic med dvema slovenskima prevodoma *Gospa Bovary* je dokaj dobro obdelana; o njej so z različnih gledišč mdr. pisali Evald Koren, Florence Gacoin Marks, Tone Smolej, Adriana Mezeg in Lea Vlahovič (gl. bibliografijo).

4 Debeljak naslov prevaja kot *Sentimentalna vzgoja*, ponekod tudi *Sentimentalna odgoja*.

je bilo to gotovo mogoče razumeti tudi kot umik pred neželjeno pozornostjo, morda kot počitnice pred ustvarjanjem nove mojstrovine iz sodobne resničnosti.⁵

S *Salambô* se je Flaubert radikalno izneveril občudovalcem, ki so od njega pričakovali novo *Gospo Bovary*. Po vrnitvi iz Egipta je res napisal zgodbo o prešuštnici iz francoske province, njegovo drugo potovanje na Orient pa ga je navdihnilo neposredno, za orientalski roman. Še več, Flaubert se je tokrat na Orient že odpravil z namenom, da bi se poučil in poiskal navdih, potovanje je bilo študijsko.

Odzivi na *Salambô* so bili različni. Številne bralce je Flaubertov obrat od banalne vsakdanjosti k slikoviti (in erotično dražljivi) preteklosti navdušil, knjiga je postala uspešnica. Številne druge, med njimi kritika Sainte-Beuva, je roman globoko razočaral. (Za Sainte-Beuva je bil Flaubertov obrat k zgodovini obžalovanja vredna regresija, vrnitev realista k romantičnim ekscesom.) Spet tretji so dvomili o zgodovinski verodostojnosti romana; arheolog Wilhelm Fröhner (Guillaume Fröhner) je Flaubertu denimo očital, da se o izbrani zgodovinski tematiki ni dovolj natančno poučil.

Očitke o zgodovinski neverodostojnosti je Flaubert jezno in zaničljivo zavrnil. Arheologu je zagotovil, da je zgodovinsko ozadje, na katero je postavil svoj roman, raziskal do potankosti: prebral je vso obstoječo literaturo, za razliko od gospoda Fröhnerja na licu mesta, ob ruševinah antične Kartagine. (Prim. Flaubert 1863)

Na Sainte-Beuvove pomisleke o zdrsu v romantiko je Flaubert odgovarjal z več spoštovanja. Najbrž ne le zato, ker sta bila s kritikom osebna prijatelja, ampak tudi zato, ker je bilo tisto, kar je želel (do)povedati Sainte-Beuvu, pomembnejše in zapletenejše od tekmovanja v poznavanju antične zgodovine. Pojasniti mu je skušal nekako tole. Zgodba se sicer godi v preteklosti, kar pa še ne pomeni, da je roman »zgodovinski« v romantičnem pomenu besede; dogajanje v romanu je sicer »privid« («un mirage», gl. zgoraj naveden odlomek iz odgovora Sainte-Beuvu), a ta privid je skušal Flaubert »ujeti« tako, da je nanj apliciral »principe modernega romana«. Kjer Sainte-Beuve govori o *realističnem* romanu, govori Flaubert o *modernem*. Drugi pojem je seveda veliko širši od prvega, a bilo bi zgrešeno, če bi v danem primeru ne upoštevali velike stopnje pomenskega prekrivanja med izrazoma.

3 PREVAJALSKI PRISTOP ANTONA DEBELJAKA

3.1 Anton Debeljak in Flaubert

Dejstva o sočasni francoski recepciji romana *Salambô* so dobro znana, povzeli smo jih v osvetlitev prevajalskega pristopa in literarnokritičkih stališč Antona Debeljaka.

⁵ Prim. Debeljak (1922a: 360): »Flaubert je sanjaril o slavi za svoja dela, sam pa je hotel ostati v senci. Molčal je o sebi, a vztrajno robotal. Nerač se je kazal. Toda namenjeno mu je bilo drugače. Pred sodišče je moral zaradi morale. (...) Da bi se popolnoma skrtil, je zbežal v afriške puščave, proti mestu, ki je docela zbrisano s površja. Ustvariti je želel slike, ob katerih ne bi bilo nikjer in nikdar opaziti njih početnika.«

Anton Debeljak (1887-1952), jezikoslovec, prevajalec, pesnik in literarni kritik, je bil izjemen poznavalec francoske književnosti. Njegov prevajalski in kritiški opus bi si zaslužil izčrpno in poglobljeno obravnavo. Prav Debeljakovo ukvarjanje s Flaubertom bi bilo morda lahko argument in izhodišče za nadaljnje raziskave.

Že devet let pred izidom prevoda *Salambô*, v 5. in 6. številki Ljubljanskega Zvona l. 1922, je Debeljak objavil daljši zapis v počastitev Flaubertove stoletnice, ki jo je l. 1921 »obhajal ves kulturni svet« (Debeljak 1931: 7)⁶.

Zapis se začne s predstavitev Flaubertove osebnosti.

Vse svetovno knjištvo menda ne premore bolj čudne, zamotane in nezadovoljne umetniške osebnosti, nego je Flaubertova. Kakor da se podedovani vplivi niso mogli strniti v ubrano celoto. (...) Kot mož je bil Flaubert lep, visok, plečat, belopolt, rdeče nadahnjenih lic; lasje so mu bili tenki in vihravi, nosil je gosto svetloplavo brado, izpod črnih obrvi so mu virile velike morsko zelene oči. Vzgoja mu je bila izrecno romantična. (Debeljak 1922a: 358-9)

Od naivnega biografizma (ki se zdi manj naiven, če ga postavimo v literarnozgodovinski kontekst) Debeljak hitro preide k obravnavi Flaubertovega opusa. Posebno pozornost seveda posveti *Gospe Bovary*. Kratek povzetek vsebine romana sklene nenavadna, zdravorazumska in obenem drzna interpretacija:

Ema Rouaultova se je vdala za vdovca Karla Bovaryja, človeka brez volje, misli in zanosa, brez ideala. Redno se hraniti mu je višek modrosti in blaženstva. Žena pa je nasprotno sanjarska duša, hrepeneča po čarobnem in nedosežnem; nikoli se ni otrsela vpliva vznositih povesti, ki jih je prebirala v samostanu. Je li čudo, če podleže miku in čaru mladega Leona, ki ji zna govoriti o zanimivih rečeh? Vse bi bilo šlo mirno svojo pot, da ni moral njen vzornik odpotovati in prerušiti Emin zamik. Ona pa se poslej oklene Rudolfa, ker je Leonu sličen. Ali novi znanec je brezobziren in ume izkoristiti njeno šibkost. Tako Ema nra-
vstveno propada, ne reši je niti dete, otel bi jo kvečjemu romantizem. (Ibid.: 395)

Vendar pa za Debeljaka – kot navsezadnje za večino poznavalcev Flaubertovega opusa – bistvo *Gospe Bovary* ni v zgodbi, temveč v slogu in zlasti v pripovedni tehniki, v *realizmu*. Kaj je po njegovem bistvo Flaubertovega realizma, Debeljak pojasni tudi v uvodni študiji k prevodu *Salambô*:

6 Spremenno študijo k *Salambô*, tj. besedilo, ki je izšlo l. 1931, je očitno dokončal še pred člankoma; datirano je z »Zaprice pri Kamniku, 5. velikega srpana 1920« (Debeljak 1931: 7).

V kompoziciji ne gre več za fantastične zapletljaje, marveč edino za logično sosledje istinitih prizorov, v katerih se zrcali vsevišnja resnica kot usovršena umetnost. (...) Umetnik naj izgine za dejanjem in naj ne moti čitatelja s svojim smehom ali jokom, z razmotrivanji ter izreki; roman bodi neosebna, objektivna enota, ki naj učinkuje sama po sebi. (Debeljak 1931: 1)

Patiniran slog nas ne sme zavesti: Anton Debeljak se v zgornjih vrsticah opredeli do nečesa temeljnega – pri čemer njegova opredelitev nevsiljivo, a zvesto sledi Flaubertovemu prepričanju. Za »usovršeno umetnost« gre, ne za prikazovanje banalne sočasne stvarnosti. Flaubertova odločitev za realizem ni vsebinska izbira – vsakdanje banalnosti je mogoče nazorno prikazati tudi ob spremljavi »razmotrivanj in izrekov«. Odločitev za objektivno opisovanje je oblikovna, tj. slogovna in pripovednotehnična odločitev.

Takšno razumevanje pojma realizem Debeljaku omogoča nekaj, kar se še danes ne posreči čisto vsakemu literarnemu zgodovinarju: na Flaubertov opus zreti kot na celoto, brez šolmoštrskih ločnic in oznak. Ko Debeljak v uvodu k *Salambô* pojasnjuje Flaubertove zasluge za razvoj nove (tj. realistične) umetnostne struje, pri tem neprisiljeno, skoraj neopazno preide od *Gospa Bovary* k romanu iz antične zgodovine. Takole v neposrednem nadaljevanju zgoraj navedenega odlomka:

Flaubert je v svojem romanu ustregel tem zahtevkom: risal je prave ljudi iz mesa in krvi brez lepotičja, brez subjektivnih pridatkov. Njegov ponos je v tem, da nam je pričaral pred oči živo sliko prastare Kartagine. (Ibid.: 1-2)

Debeljak natančno pozna, celo na kratko povzema in komentira Sainte-Beuvovo kritiko *Salambô* in Flaubertov odziv nanjo. V komentarju se jasno in argumentirano opredeli proti kritiku, za pisateljevo stališče. A noben argument ni prepričljivejši, noben bolj v Flaubertovem duhu kot prav ta brezšivni, samoumevni prehod med sočasno stvarnostjo in zgodovino, med *Gospo Bovary* in *Salambô*, ki jo Debeljak šteje za Flaubertovo »drugo največjo mojstrovino« (Ibid.).

EksPLICITNEJŠA je Debeljakova obramba zgodovinske verodostojnosti Flaubertovega romana, a tudi ta apologija nas uspešno odvrča od šolskih klasifikacij. Debeljak pokaže, da zgodovinski roman ni neločljivo povezan z romantiko, nasprotno.

»Osobito v *zgodovinskem* romanu je pisatelju dolžnost, da ne potvarja dejstev. Flaubert se je v tem oziru povzpел daleč nad zastopnike te umetniške panoge, n.pr. nad Walterja Scotta, ki si še izmišlja junake in jih deva v historično resničen okvir, ali nad V. Hugoja, Vignyja. Kakor Lamartine za svojo "Zgodovino Girondistov", tako se je pisec Salambe natanko poučil o svoji tvarini. Izkušal je na novo vzpostaviti mesto, ki je tako razdejano, da se celo pričkajo o njega legi, izkušal popisati narod, o čigar zgodovini ter ustavi vemo samo najpotrebnejše;

o jeziku, šegah in navadah, književnosti, umetnosti in domačem življenju pa le malo več kot nič. Flaubert je proučeval pet let (1857-1862) vse kartažanske spomine in ostanke, potoval med semitskimi plemeni in jih študiral, tako da njegov popis lahko vobče sodi za dovršen.« (Ibid.: 3)

Debeljakova razprava o Flaubertu, objavljena v dveh zaporednih številkah Ljubljanskega Zvona l. 1922, je zanimiva še iz več razlogov. Iz besedila je denimo jasno razvidno, da je Debeljak spremljal francoski »slovníčarski spor«, ki se je med letoma 1919 in 1921 razplamtel ob vprašanju, ali je Flaubert »znan pisati«.7 Eden prelomnih prispevkov v polemiki je bil članek takrat že slavnega Marcela Prousta, objavljen v *La Nouvelle revue française* 1. januarja 1920. V besedilu, katerega temeljno sporočilo je, da je Flaubert *ustvarjal* francosko slovnico (torej je brez pomena vprašanje, ali je slovnico *upošteval*), lahko preberemo tudi tole trditev:

Pour des raisons qui seraient trop longues à développer ici, je crois que la métaphore seule peut donner une sorte d'éternité au style, et il n'y a peut-être pas dans tout Flaubert une seule belle métaphore. Bien plus, ses images sont généralement si faibles qu'elles ne s'élèvent guère au dessus de celles que pourraient trouver ses personnages les plus insignifiants. (cit. Philippe 2004: 83) – Iz razlogov, ki jih na tem mestu ne morem dovolj obširno razložiti, menim, da edino metafore vdahnejo slogu nekakšno neminljivost – in v celotnem Flaubertu ni morda niti ene same lepe metafore. Še več, njegove prisposdobe so nasploh tako šibke, da bi jih lahko ustvaril tudi najneznatnejši njegovih junakov.

Debeljak na to izvajanje – slabi dve leti po objavi Proustovega članka v Franciji – že odgovarja z distance:

Kako dlakocepna se nam vidi dandanes kritika, če oponaša avtorju “kuzlino mleko”, “višnjeve kamene”, če zbija šale na rovaš nečistujoče “kače”, če ga sumniči razuzdanosti. Brunetière vam jemlje njegove najlepše prisposdobe in graja njih neverjetnost. A čez štirideset let piše Marcel Proust: “Flaubertove prisposdobe so v splošnem tako šibke, da bi jih bile do malega mogle najti njegove najneznatnejše osebe.” (Debeljak 1922a: 361)

Prevajalec pa se do Proustove interpretacije (in do Flaubertovih metafor) opredeli tudi v spremni besedi k svojemu prevodu *Salambô*, v še eni bleščeči apologiji Flaubertovega sloga:

7 Prim. Philippe 2004.

Nadalje oponaša kritika piscu, da se nikjer ne kaže v svojem delu (...). To dejstvo je pač osnovna zahteva realizma, in Flaubert se je tolikanj ogibal subjektivnim primesim, da je jemal prispodobe ne iz svojih izkustev, temveč iz okolice delujočih oseb, n. pr.: “Naglo so korakali ob reki *kakor trop bežečih volkov*”, ali “Salambô je sedela drhté *kakor kralna žrtva, ki ob darilniku čaka smrtnega udarca s kijem*”, itd., itd. Njegove primere niso zgolj olepšice, marveč pomagala, s katerimi izraža dušeslovne opazke. Ta postopek pa povečuje iluzijo in razodeva bistvo stvari učinkoviteje nego vsako osebno vmešavanje. (Debeljak 1931: 6)

Iz predstavitve Flaubertovega opusa, objavljene v *Ljubljanskem zvonu*, pa lahko sklepamo, da je Antona Debeljaka do specifične interpretacije realizma, ki smo jo skušali povzeti v zgornjih vrsticah, poleg poglobljenega poznavanja Flaubertovih del pripeljal tudi njegov osebni literarni okus. Ni namreč mogoče spregledati, da se avtor, ki sicer podrobno analizira *Gospo Bovary*, v razpravi precej površno dotakne *Vzgoje srca*, Flaubertovega drugega vélikega romana iz sodobnega življenja. Glavnino pozornosti v prvem delu članka Debeljak nameni *Salambô* – kar je razumljivo, saj delo prevaja. Drugi del članka je v veliki meri posvečen romanu *Skušnjava svetega Antona* – kar je nenavadno, ali pa tudi ne.⁸

3.2 Debeljakov prevod *Salambô*

Anton Debeljak v zgoraj navedeni razpravi o Flaubertu zapiše, da je umik avtorja iz pripovedi »osnovna zahteva realizma«.

Trditev je gotovo sporna. Balzac je prisoten na vsaki strani, domala v vsakem odstavku svojih romanov. Tudi če sprejmemo oceno, da je avtor *Človeške komedije* še napol romantik, je nespregledljivo dejstvo, da je gostota vsevednih komentarjev največja prav v njegovih najbolj realističnih romanih, kot je *Evgenija Grandetova*⁹, ne v poznoromantičnih delih, kot je *Šagrinova koža*. In celo če ugotovimo, da je pripovedovalec *Človeške komedije* pravzaprav eden njenih protagonistov, prisotnost te vsemogočne avtoritete v besedilu torej ni čisto neposredno Balzacova, nas o tem, da umik avtorja iz pripovedi ni »osnovna zahteva realizma«, prepričajo Tolstojevi romani, katerih pripovedovalec nikakor ni brezprizivna avtoriteta iz ozadja ali globin pripovedi, temveč vseskozi umirjen pojasnjevalec, glas razuma, glas *od zunaj*.

Nedvomno pa drži, da je odsotni pripovedovalec – natančneje: odsotnost komentarjev, pojasnil in »dušeslovnih opazk« – ena najpomembnejših značilnosti, skorajda razpoznavni znak Flaubertovega sloga, flaubertovskega realizma.

⁸ Domnevi, da je Anton Debeljak že v dvajsetih letih minulega stoletja poleg *Salambô* prevedel tudi *Skušnjavo svetega Antona*, se bomo posvetili v drugem članku.

⁹ Prim. Auerbach 1998: 31: »(...) Balzac (...) v (...) romanu *Evgenija Grandetova* opisuje nastanek Grandetovega premoženja tako, da v tem odseva celotna francoska zgodovina od revolucije do restavracije.«

Odločitev za umik iz pripovedi ima gotovo tudi vsebinsko plat, v sebi nosi implicitno sporočilo: Flaubert je sovražil angažirano književnost. Morda niso povsem zgrešene niti biografistične razlage o pisateljevi prirojeni sramežljivosti, ki jih v spodaj navedenem odlomku omenja Debeljak. Kljub vsemu pa se zdi, da je bila Flaubertova odločitev za ukinitvev pripovedovalca tudi v čisto intimnem smislu predvsem rešitev tehničnega, obrtnega problema. Takole Anton Debeljak o Flaubertovem iskanju izraza, ki bi bil primeren njegovemu »slikarskemu daru«:

V pojmovnih mislih je Flaubert okoren, ume pa izborno slikati. Za oznako mu služi preprosta kretnja; kadar to ni mogoče, pa prisposodba, s katero odkriva resničnost. In slikarski dar mu je omogočil čudež: v galeriji njegovih slik ne najdeš njegovega portreta. To izločevanje lastnega jaza so hoteli nekateri razlagati kot plahost (...).(Debeljak 1922b: 423)

Interpretacije, po katerih naj bi umik pripovedovalca iz pripovedi predstavljal napredek v razvoju književnosti, danes niso več posebej aktualne. Z besedami W.C. Bootha:

Številni simboli, ki jih uporablja moderno pripovedništvo namesto komentarja, niso za moj okus nič manj vsiljivi, kakor bi bil lahko najbolj neposreden komentar. Seveda pa se človekov okus glede takšnih vprašanj spreminja. Domisljica z želvo, ki v *Sadovih jeze* (1939) leze čez avtocesto proti jugozahodu in je po svoji smeri, nemoči, trdnem namenu in počasnosti podobna brezupnemu, vztrajnemu življenju Joadovih, se v nekem trenutku lahko zdi sijajna, medtem ko se zdijo Tolstojeva medpoglavja težka, okorna in prozorna. Toda po dvajsetih letih deluje ta želva odločno zastarelo in vsiljivo, medtem ko se je Tolstojev komentar, star že skoraj sto let, nekako navzel nove življenjske moči. (Booth 2005: 165)

Vprašanje, ali je Flaubertova pripovedna tehnika boljša od Tolstojeve, lahko torej mirno pustimo ob strani (da o Steinbeckovi želvi niti ne govorimo). Ravno tako se nam ni treba poglobljati v vprašanje, kateri od načinov pripovedovanja, s prisotnim ali z odsotnim pripovedovalcem, je s tehničnega stališča zahtevnejši, kateri terja od pisatelja večjo doslednost in večji napor. (Odgovor je preprost: odvisno od pisatelja.)

Zagotovo pa drži, da Flaubertov slog in pripovedna tehnika zahtevata velik napor in skrajno doslednost od prevajalca – pod pogojem, da je ta sploh zaznal, s kakšnimi sredstvi pisatelj ustvarja vtis popolne objektivnosti. (*Inutile à dire*, oba slovenska prevajalca *Salambô* sta to jasno zaznala.)

Kot v zgoraj citiranem besedilu poudarja Anton Debeljak, je Flaubertovo prikazovanje resničnosti v pravem pomenu besede slikanje. Flaubertovo pripoved, še posebej v *Salambô* in v *Skušnjavi svetega Antona*, sestavljajo podobe, nanizani prizori, ki ne

ostajajo le brez avktorialnega komentarja, ampak ni v njih tudi nobenega namiga, ki bi bralcu dal občutek, da mu lahko pripovedovalec v vsakem trenutku odstre kak vpogled v prihodnji ali pretekli čas. (To je razumljivo: oziranje po celoti zgodbe je po logiki stvari privilegij pripovedovalca. Balzacov pripovedovalec se tega privilegija brezsramno poslužuje, njegova pripoved je gosto prešpikana z orientacijskimi točkami, namigi na pretekle in prihodnje epizode. Flaubertov pripovedovalec se je iz pripovedi umaknil s privilegiji vred.)

Odločitev za tak način pripovedovanja potegne za seboj zelo specifičen slog, ima skoraj izmerljive, slovnične, natančnejše skladijske posledice. V slikarskem jeziku je – že spet po logiki stvari – le malo podredij. Flaubertova proza ima ritem, ki je tako zelo nezmotljiv in vseprisoten, da se zdi nezaznaven – čeprav je v resnici prepoznavno znamenje, po katerem začutimo, da beremo Flauberta. Z besedami Antona Debeljaka:

V Flaubertovem jeziku trčite ponekod ob slovniško hibo, slog pa mu je velikolepen, odlikujoč se pred vsem po kipovitih vrlinah: mogočen, enoličen ritem, tako rekoč izven pomena, katerega spremlja nalik pljuskotu valov ob krasnem govoru kraj obale. (Debeljak 1922b: 425)

Največja kvaliteta Debeljakovega prevoda je najbrž prav zvestoba Flaubertovemu ritmu. Prizadevanje za ritmično ujemanje prevoda z izvornikom prevajalca sicer na nekaj mestih zapelje v neposredno prenašanje francoske skladnje in interpunkcije v slovenščino. Poleg tega lahko opazimo, da se Debeljak dokaj pogosto zateka k rabi sedanjega deležnika in se tako izogiba podredju.

V ilustracijo najprej navajamo začetek romana v izvorniku in v prevodu Antona Debeljaka.

C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar.

Les soldats qu'il avait commandés en Sicile se donnaient un grand festin pour célébrer le jour anniversaire de la bataille d'Éryx, et, comme le maître était absent et qu'ils se trouvaient nombreux, ils mangeaient et ils buvaient en pleine liberté.

Les capitaines, portant des cothurnes de bronze, s'étaient placés dans le chemin du milieu, sous un voile de pourpre à franges d'or, qui s'étendait depuis le mur des écuries jusqu'à la première terrasse du palais ; le commun des soldats était répandu sous les arbres, où l'on distinguait quantité de bâtiments à toit plat, pressoirs, celliers, magasins, boulangeries et arsenaux, avec une cour pour les éléphants, des fosses pour les bêtes féroces, une prison pour les esclaves.

Des figuiers entouraient les cuisines ; un bois de sycomores se prolongeait jusqu'à des masses de verdure, où des grenades resplendissaient parmi les

touffes blanches des cotonniers ; des vignes, chargées de grappes, montaient dans le branchage des pins ; un champ de roses s'épanouissait sous des platanes ; de place en place sur des gazons se balançaient des lis ; un sable noir, mêlé à de la poudre de corail, parsemait les sentiers, et, au milieu, l'avenue des cyprès faisait d'un bout à l'autre comme une double colonnade d'obélisques verts. (Flabert 1970: 44)

Bilo je v Megari, kartaginskem predmestju, na Hamilkarjevih vrtovih.

Vojaki, ki jim je poveljeval na Siciliji, so priredili veliko slavje, da bi praznovali obletnico bitke pri Eriksu; ker pa ni bilo njih gospodarja poleg in jih je bilo lepo število, so jedli ter pili v popolni svobodi.

Stotniki, obuti v brončene koturne, so se bili namestili na srednjem prehodu, pod škrlatnim zagrinjalom z zlatimi resami, ki se je raztezalo od zidovja konjušnice noter do prve terase ob palači; navadno vojaštvo se je bilo razgrnilo pod drevjem, koder si razložil množico poslopij s plosko streho, tlačilnice, kleti, skladišča, pečnice in orožnice, zraven pa dvorišče za slone, jame za zverine, ječo za sužnje. Smokovci so obdajali kuhinje; sikomorov gaj se je razprostiral tja do nakopičenega zelenja, po katerem so blesteli margarani med belimi šopi bombaževcev; gozdnate trte so se vzpenjale borovcem po vejevju; rožno polje se je razprezalo pod platanami; tu pa tam so se zibale lilije po tratinah; črn pesek, pomešan s koraljim prahom, je bil posut po stezah, po sredini pa je cipresov drevored od enega konca do drugega tvoril nekakšno dvojno stebrišče zelenih obeliskov. (Flaubert-Debeljak 1931: 9)

Debeljakova verzija prve strani *Salambô* bi bila z nekaj lektorskimi posegi objavljiva še danes. Žal tega ni mogoče zapisati za prevod v celoti. Bralca, ki ni zelo pikolovski, niti ne bodo zmotila francoska podpičja, najbrž tudi kak odvečen sedanji deležnik ne. Zagotovo pa ga bo zmotilo besedišče, motili ga bodo nenavadni izrazi, katerih pomen bi moral, če ga ne bi uganil iz konteksta, preveriti v slovarju, najverjetneje v Pleteršnikovem. V tem je pravzaprav tragika Debeljakovega navdahnjenega, umetniškega prevoda: prevajalec razume in občuduje Flaubertov slog in se mu prilagaja, a prevaja ga v *svoj* jezik, v jezik, ki je tudi leta 1931, ko je *Salambô* prvič izšla v slovenščini, po besedišču močno odstopal od standardnega. Arhaična slikovitost Debeljakovega besedišča poruši prav tisti učinek Flaubertove proze, ki ga prevajalec najbolj občuduje. Če naj pripoved doživljamo kot sliko ali vrsto slik, nas besede ne smejo opozarjati nase.

V ilustracijo odlomek iz osrednjega (ljubezenskega) prizora romana, v izvorniku in prvem slovenskem prevodu:

Deux nègres, portant des fanaux de résine, se tenaient aux deux côtés de la porte. Mâtho écarta la toile brusquement. Elle le suivit.

C'était une tente profonde, avec un mât dressé au milieu. Un grand lampadaire en forme de lotus l'éclairait, tout plein d'une huile jaune où flottaient des poignées d'étoupes, et on distinguait dans l'ombre des choses militaires qui reluisaient. Un glaive nu s'appuyait contre un escabeau, près d'un bouclier ; des fouets en cuir d'hippopotame, des cymbales, des grelots, des colliers s'étaient mêlés sur des corbeilles en sparterie ; les miettes d'un pain noir salissaient une couverture de feutre ; dans un coin, sur une pierre ronde, de la monnaie de cuivre était négligemment amoncelée, et, par les déchirures de la toile, le vent apportait la poussière du dehors avec la senteur des éléphants, que l'on entendait manger, tout en secouant leurs chaînes.

— Qui es-tu ? dit Mâtho.

Sans répondre, elle regardait autour d'elle, lentement, puis ses yeux s'arrêtèrent au fond, où, sur un lit en branches de palmier, retombait quelque chose de bleuâtre et de scintillant.

Elle s'avança vivement. Un cri lui échappa. Mâtho, derrière elle, frappait du pied.

— Qui t'amène ? pourquoi viens-tu ?

Elle répondit en montrant le zaimph :

— Pour le prendre !

Et de l'autre main elle arracha les voiles de sa tête. Il se recula, les coudes en arrière, béant, presque terrifié. (Flaubert 1970: 202-203)

Dva zamorca s smolnicami sta stala na obeh straneh vhoda. Mâto je sunkoma odstranil platno. Ona je šla za njim.

Bil je globok šator z [sic] podslombo na sredi. Razsvetljevala ga je velika svetiljka v obliki nokote, zvrhana z rumenim oljem, na katerem so plavali veliki koclji prediva. V prisencju si videl bleščave vojaške predmete. Gol meč je bil poleg ščita naslonjen na podnožnico. Korobači iz usnja od nilskega konja, kraguljci, škrgetci in nagrline so bile [sic] križem kražem nakopičeni po bičnatih pletenicah. Klobučinasta odeja je bila potresena z mrvicami črnega kruha. Na obli skrili v kotu je bil nemarno nagrmden bakren drobiž, in skozi razporke v platnu je prinašala sapa od zunaj prah in smrad po slonih, ki si jih čul, kako žro in potresajo svoje verige.

— „Kdo si?“ je rekel Mâto.

Brez odgovora se je počasi ozirala okoli sebe. Potlej so ji obtičale oči v ozadju, kjer je viselo nekaj sinjkastega in svetlega čez ležanko iz palmovih šib.

Naglo je pristopila k oni stvari. Krik se ji je izvil. Mâto je za njo cepetal z nogo.

Odgovorila je, kažoč na zaimf:

— „Da ga dobim nazaj!“ in z drugo roko si je strgala koprene raz obraz.

Osupel, skorajda preplašen je odstopil nekaj korakov, pomolivši komolce naprej. (Flaubert-Debeljak 1931: 216-7)

Tudi Flaubert v *Salambô* ponekod uporablja nenavadne, manj znane besede. A uporablja jih (izključno) tam, kjer je to nujno potrebno, za označevanje eksotičnih stvari. Anton Debeljak jih uporablja neselektivno, ker so mu take besede preprosto všeč. Razloček med *šator* in *šotor* je pravopisne narave, tovrstni arhaizmi ne zarežejo v bistvo besedila. Ker bomo v nadaljevanju citirali prevod Saše Jerele, iz katerega je jasno razvidna nevtralnost Flaubertovega besednjaka, navajamo na tem mestu le dva primera. Debeljak se usodno oddalji od Flauberta, ko “sur une pierre ronde” (v izvirniku povsem nevtralnno: “na okroglem kamnu”) prevede z “na obli skrili”; še usodnejše, ko besedo “colliers” (ogrlice) prevede s Pleteršnikovo “nagrline”. Tu pač ne gre za običajno staranje besedila, temveč za rabo besed, ki so bile “stare” že v času nastanka prevoda.¹⁰

4 SALAMBÔ V PREVODU SAŠE JERELE

4.1 Prevajalka zgodovinskih romanov

Saša Jerele se je kot vrhunska prevajalka uveljavila s prevodom *Hadrijanovih spominov* (*Mémoires d'Hadrien*) Marguerite Yourcenar, za katerega je leta 2003 prejela nagrado Radojke Vrančič.¹¹ Na samem začetku prevajalske poti se je soočila z besedilom, ki od prevajalca zahteva natančnost, posluh za slog in – oguljen izraz, ki smo ga že uporabili, a se mu na tem mestu težko izognemo – erudicijo.

Kratek komentar. Medtem ko je moral Flaubert sodobnikom dokazovati, da se res spozna na antično Kartagino, se ni bilo treba Marguerite Yourcenar nikdar boriti za status učene pisateljice. Oznako so ji rade volje in vztrajno nadevali občudovalci, pa tudi zaničevalci njenega dela. V obdobju, ko je ustvarjala Marguerite Yourcenar, so bile besede, kot je *učenosť* (ali *klasičnost*, ali *slogovna dovršenost*) pogosto rabljene v slabšalnem pomenu.

Med Marguerite Yourcenar in Flaubertom lahko potegnemo banalno vzporednico. Vznejevoljila sta napredne sodobnike: vsak v svojem času, vsak s svojo “regresijo”, vsak s svojim “staromodnim” zgodovinskim romanom.

Romanopisca zagotovo vežejo tudi globlje sorodnosti: skrb za jezik, nagnjenje do barvitih opisov, averzija do angažirane književnosti. A vsaj v tem zadnjem pogledu je

¹⁰ Na podoben problem naletimo npr. v Župančičevih prevodih Balzaca (*Oče Goriot*, *Striček Pons*, *Teta Liza*). Župančič, ki Balzaca ni cenil, je besedilo očitno skušal poživiti z rabo sočnega, klenega besedišča. Trditi, da so se ti prevodi postarali, je zgrešeno: Župančičev Balzac je bil že ob nastanku izrazito – Župančičev (prim. Marinčič 2002). Povsem drugače je s prevodi Vladimirja Levstika (*Zgubljene iluzije*, *Blišč in beda kurtizan*, *Kmetje*), ki so, tako kot Levstikov prevod *Madame Bovary*, ne le pomensko natančni in slogovno zvesti, ampak tudi še danes tekoče berljivi. (O prevajalskem opusu Vladimirja Levstika obširno in poglobljeno Gacoin-Marks 2017.)

¹¹ Po takratnem poimenovanju „nagrada Društva slovenskih književnih prevajalcev za mladega prevajalca“.

sorodnost le delna, morda celo navidezna. Flauberta je navdajala z grozo že sama misel, da bi bralca poučeval, avtorici *Hadrijanovih spominov* didaktičnost ni bila tuja. Njena knjiga ni aktualna, še manj aktualistična, a je poučna, pričuje za nek pogled na svet (ne le o nekem pogledu). Sainte-Beuve je v Flaubertovih romanih, tudi v *Gospo Bovy*, ki jo je občudoval in hvalil, pogrešal vsaj kak droben žarek upanja, kak bodrilni nauk. Drznelo si trditi, da bi bil znameniti kritik, po estetskih prepričanjih klasicist, s *Hadrijanovimi spomini* zadovoljen, in to iz podobnih razlogov, kot so bili z njimi zadovoljni člani Francoske akademije: zaradi moralističnega sporočila in zaradi sloga, ki je do popolnosti usklajen z vsebino, klasicistično jasen.

Marguerite Yourcenar nam v zapisih o nastajanju *Hadrijanovih spominov* poroča o nenavadnem ustvarjalnem postopku. Osnova poznejšega besedila naj bi bili zapisi nočnih vizij, v opoju porojena besedila, ki pa jih je pisateljica nato pri dnevni svetlobi vsebinsko in slogovno izčiščevala, dokler ni od njih ostalo skoraj nič. Tudi če ni čisto res, je pomembno. Mojstrovina Marguerite Yourcenar je dokončno obliko dobila v urah treznosti. Ali, kot zapiše Primož Vitez v spremni študiji k prevodu Saše Jerele: *Hadrijanovi spomini* so »trezen roman« (Yourcenar-Jerele 2001: 273).

Prevajanje Descartesa¹² se tako zdi skoraj logično nadaljevanje, nadgradnja prevajanja *Hadrijanovih spominov*. Povsem drugo vprašanje je, v kolikšni meri se je Saša Jerele ob soočenju s *Salambô* lahko oprla na izkušnjo s *Hadrijanovimi spomini*. Če že, potlej najbrž v smislu zrcalnega nasprotja, pri iskanju diametralno drugačnih prevajalskih rešitev. Flaubertov roman, po zatrdilih samega avtorja, nikakor ni *trezen* (čeprav skuša biti *preprost*).

Leta 2008 smo Slovenci v mojstrskem prevodu Saše Jerele dobili tudi *Jezusovo življenje* (*Vie de Jésus*) Ernesta Renana. Renan, ki ni veljal in se sam ni štel za pisatelja, ampak za učenjaka (erudita), je s poskusom znanstvene, pozitivistične biografije Jezusa Kristusa povzročil škandal. Knjiga je v času izida vsekakor imela tudi izrazit politični naboj, a je že od samega začetka vzbujala občudovanje (in gnev) tudi s svojo literarnostjo. (Literarnost je počasi prevladala. Danes Renanovo najslavnejše delo beremo bodisi kot dokument poznega 19. stoletja bodisi kot zgodovinski roman.)

Flauberta *Jezusovo življenje* »ni navdušilo«, čeprav je Renana sicer cenil in z njim prijateljaval. Kot je zapisal v pismu gospodični Leroyer de Chantepie, mu je bil ljubši »bolj znanstven pristop k tovrstnim temam«: «Le livre de mon ami Renan ne m'a pas enthousiasmé comme il a fait du public. J'aime que l'on traite ces matières-là avec plus d'appareil scientifique.» (Flaubert 1998: 449)

Flauberta je literarnost (»lahkotna oblika«, «la forme facile») Jezusove biografije motila že sama po sebi, še toliko bolj pa najbrž zaradi specifičnega literarnega sloga, odmeva lamartinovske romantike, ki se je Flaubertu zdela osladna in malomeščanska.

12 Med vrhunske prevode Saše Jerele sodi tudi Descartesova *Razprava o metodi* (2007).

4.2 Preprostost, ne treznost

Saša Jerele se je v obeh zgoraj navedenih primerih znala mojstrsko prilagoditi izvorniku. *Hadrijanovi spomini* v njenem prevodu ostajajo, kar so v izvorniku: slikovit, a obenem racionalističen roman. *Jesusovemu življenju* je, kljub spoštljivi akribiji in kljub očitni pozornosti do dvojnega zgodovinskega ozadja knjige, znala vdahniti poetičnost izvornika.

Flaubertova *Salambô* pa je, kljub površinski sorodnosti s *Hadrijanovimi spomini* in *Jesusovim življenjem*, prevajalko postavila pred povsem novo nalogo. Flaubertov slog je samo njegov. Zamisel, iz katere je nastala *Salambô*, morda ni izčiščena v duhu klasiistične jasnosti, vendar je preprosta in skoraj zastrašujoče abstraktna.

Poustvariti Flaubertov ritem, na katerega tako slikovito opozarja Anton Debeljak, je najbrž še najmanjši problem. Saši Jerele to uspeva brez zatekanja k sedanjim deležnikom, z upoštevanjem skladenjskih pravil slovenščine. (Kak pedanten slovničar bi utegnil pripomniti, da je število preteklih deležnikov v slovenskem besedilu nekoliko nad povprečjem. A ta odmik od povprečja, ki je že sam po sebi eleganten in nemoteč, je pravzaprav odraz zvestobe originalu. Flaubert je imel zelo rad deležnike.)

Največji izziv za prevajalca *Salambô* – in v tem kontekstu največji prevajalski dosežek Saše Jerele – pa je bržkone poustvaritev dvojnega učinka, iz katerega raste skrivnostna lepota Flaubertovega romana, tisto, zaradi česar dojemljiv bralec zgodbo bere, ne da bi si ob njej postavljaj sprotna vprašanja. (Vprašanje, ki je hkrati že odgovor, je eno samo, ogromno, vseobsegajoče, dokončno.)

Jasno, ne trezno. Neizmerno obilje, ki kljub temu, da je ustvarjeno z retoričnimi sredstvi, deluje kot nekaj čutno zaznavnega, otipljivega. Besede, iz katerih je seveda vse narejeno, a jih skoraj ne opazimo, ker so izbrane tako, da zbujajo kar najmanjšo pozornost. Flaubert nam opojno, strastno, divjo, krvavo zgodbo pove, *kot da ni nič*.

Manj požrtvovalen in manj umetniško občutljiv prevajalec bi se tu zadovoljil z izogibanjem nenavadnim, vpadljivim izrazom (povedano neposredneje: z izboljševanjem Debeljakovega prevoda). Saša Jerele gre veliko dlje. Odreka se slehernemu prevajalskemu ekshibicionizmu, odreče si sleherni bravuro, išče ne le splošno sprejemljive, ampak vselej najobičajnejše izraze. V tej obvladanosti je veličina, vredna Flauberta.

Namesto zaključka in v ilustracijo navajamo odlomka, ki smo ju zgoraj navedli v izvorniku in Debeljakovem prevodu, še v prevodu Saše Jerele.

Godilo se je v Megari, predmestju Kartagine, v Hamilkarjevih vrtovih.

Vojaki, ki so se pod njegovim poveljstvom bojevali na Siciliji, so priredili veliko gostijo, s katero naj bi proslavili obletnico bitke pri Eriksu. Ker je bil gospodar zdoma, oni pa so se zbrali v lepem številu, so jedli in pili kar najbolj sproščeno.

Stotniki, obuti v bronaste jermenaste škornje, so sedeli na glavni poti čez vrtove, pod škrlatno, z zlatimi resami obrobljeno platneno streho, ki se je

razpenjala od stene konjušnic do najnižje terase palače. Množice navadnih vojakov so se razlivala med drevjem, skozi katero se je v ozadju zarisovala vrsta poslopij z ravno streho: stiskalnice, kleti, kašče, pekarnice, orožarne, ob njih pa še dvorišče za slone, jame za divje zveri in ječa za sužnje. Okrog kuhinj so rasli figovci. Sikomorov gaj je segal vse do gruč zelenja, v katerih je bilo opaziti bele kosme bombaževcev in med njimi granatna jabolka, ki so se rdeče bleščala. Po vejevju borovcev so plezale z grozdem obložene trte. Pod platanami je cvetela greda vrtnic, tu pa tam so se na traticah pozibavale lilije. Stezice so bile nasute z mešanico črnega peska in zdrobljenih koral, po sredini vrta pa se je od enega do drugega konca razstiral cipresni drevored, ki je bil videti kot dvojno stebrišče iz zelenih obeliskov. (Flaubert-Jerele 2023: 7)

Ob vhodu v šotor je na vsaki strani stal črnc in v roki držal smolnato baklo. Mâtho je sunkovito odgrnil platno. Stopila je za njim.

Bil je globok šotor z opornim drogom na sredini. Osvetljevala ga je velika svetilka v obliki lotosovega cveta, ki je bila do roba polna rumenega olja, v olju pa so plavali debeli kosmi tulja. V sencu je bilo razločiti lesketajoče se kose bojne opreme. Na podnožnik se je zraven ščita naslanjal gol meč. Po košarah iz esparta so vseprek ležali korobači iz kože povodnega konja, činele, kraguljčki in ogrlice; po polsteni odeji so bile raztresene drobtine črnega kruha; v kotu so se na okrogli kamniti plošči valjali kupčki bakrenih kovancev. Veter od zunaj je skozi špranje v platnu nosil prah in vonj po slonih, slišati je bilo, kako žvečijo in rožljajo z verigami.

»Kdo si?« je vprašal Mâtho.

Ni mu odgovorila, samo počasi se je ozirala okrog sebe. Nato se ji je pogled ustavil na ležišču iz palmovih vej v ozadju, na katero je padalo nekaj modrikastega in lesketavega.

Planila je naprej. Izvil se ji je krik. Mâtho je ostal za njo in udarjal z nogo ob tla.

»Kaj te je pripeljalo sem? Čemu prihajaš?«

Pokazala je na zaimf in odgovorila:

»Da ga vzamem nazaj!« Z drugo roko si je strgala tančice z glave. Mâtho je kar odstopil od presenečenja in z navzven dvignjenimi komolci strmел vanjo, prepaden, skoraj prestrašen. (Flaubert Jerele 2023: 201-202)

BIBLIOGRAFIJA

- AUERBACH, Erich (1998) *Mimesis*. V. Snoj (prev.). Ljubljana: LUD Literatura.
- BOOTH, Wayne C. (2005) *Retorika pripovedne umetnosti*. N. Grošelj (prev.). Ljubljana: LUD Literatura.
- DEBELJAK, Anton (1922a) Gustav Flaubert. *Ljubljanski zvon* XLII(6), 358–362.
- DEBELJAK, Anton (1922b) Gustav Flaubert. *Ljubljanski zvon* XLII(7), 419–426.
- FLAUBERT, Gustave (1970) *Salambô*. Pariz: Gallimard.
- FLAUBERT, Gustave (1931) *Salambô*. A. Debeljak (prev.). Ljubljana: Tiskovna zadruga.
- FLAUBERT, Gustave (2023) *Salambô*. S. Jerele (prev.). Ljubljana: Beletrina.
- FLAUBERT, Gustave (1998) *Correspondance*. Pariz: Gallimard.
- FLAUBERT, Gustave (1863) *À M. Frœhner, rédacteur de la Revue contemporaine*. <https://mediterranees.net/romans/salammbo/dossier/index.html>.
- GACOIN-MARKS, Florence (2017) *Do Pariza in nazaj*. Ljubljana: Znanstvena založba filozofske fakultete.
- KOREN, Evald (2003) O prevajanju pesniškega podobja v Gospe Bovary. T. Smolej (ur.), *Prevajanje realističnih in naturalističnih besedil: 28. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 136–156.
- MARINČIČ, Katarina (2003) Župančičev prevod Balzacovega Očeta Goriota. T. Smolej (ur.), *Prevajanje realističnih in naturalističnih besedil: 28. prevajalski zbornik*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 90–106.
- MEZEG, Adriana (2007) Načini prevajanja francoskih glagolov iz spremnih stavkov premege govora v treh slovenskih prevodih Flaubertove Madame Bovary. *Jezik in slovstvo* 52(2), 81–93.
- PHILIPPE, Gilles (ur.) (2004) *Flaubert savait-il écrire?*. UGA Éditions.
- RENAN, Ernest (2008) *Jezusovo življenje*. S. Jerele (prev.). Ljubljana: Modrijan.
- SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1865) *Nouveaux lundis*. Tome 4. Pariz: Michel Lévy.
- SMOLEJ, Tone (2009) O prevajanju imen v Flaubertovi Gospe Bovary. *Hieronymus* 3(1–2), 99–109.
- VLAHOVIČ, Lea (2021) Jezikovnostilistična primerjava dveh slovenskih prevodov Flaubertove Madame Bovary in vprašanje zastaranja prevodov. *Jezik in slovstvo* 66(1), 103–120.
- YOURCENAR, Marguerite (2001) *Hadrijanovi spomini*. S. Jerele (prev.). Ljubljana: Cankarjeva založba.

POVZETEK

PREPROSTO, NE TREZNO**SLOVENSKA PREVODA FLAUBERTOVE *SALAMBŌ***

Članek obravnava dva slovenska prevoda Flaubertovega kontroverznega zgodovinskega romana *Salambô*, ki je v izvorniku izšel leta 1862, pet let po izidu realistične mojstrovine *Gospa Bovary*.

Prvi slovenski prevod iz leta 1931 je delo Antona Debeljaka, prevajalca in publicista, ki je bil v svojem času zagotovo vodilni slovenski poznavalec Flauberta in nasploh francoske književnosti. Kot kritik oziroma literarni zgodovinar je bil Debeljak prepričan, da je Flaubert v *Salambô* (kljub temu, da gre za delo z zgodovinsko, eksotično tematiko) ostal zvest principom realističnega romana. To trditev je argumentiral zlasti z analizo Flaubertove pripovedne tehnike, za katero je značilna odsotnost pripovedovalca, njen temeljni princip pa je slikanje (ne pojasnjevanje in komentiranje) resničnosti. Debeljakov prevod je v tem pogledu zelo zvest izvorniku: prevajalec je skrbno ohranil zakonitost nizanja prizorov, pa tudi značilni ritem izvornika. Manj posrečen je izbor besedišča. Debeljaka, ki je, kot lahko zaznamo tudi v njegovih lastnih besedilih, čutil posebno nagnjenje do manj znanih besed in arhaizmov, je to nagnjenje ponekod odvedlo zelo daleč od Flaubertovega izvornika.

Drugi slovenski prevod *Salambô* (z letnico izida 2023) je delo prevajalke Saše Jerele.

Prevod Flaubertovega zgodovinskega romana lahko štejemo za logično nadaljevanje njene prevajalske poti, ki se je začela s *Hadrijanovimi spomini* Marguerite Yourcenar, pomemben mejnik na njej pa je bilo gotovo tudi *Jesusovo življenje* Flaubertovega sodobnika Ernesta Renana. V obeh primerih se je prevajalka mojstrsko prilagodila slogu izvornika in tako – kljub navidezni podobnosti med “učenima” zgodovinskima romanoma – v celoti ohranila razlike med njima. V novem prevodu *Salambô* je Saša Jerele z velikim posluhom in skrbno pretehtanimi sredstvi, brez nasilnega prilaganja slovenske skladnje francoski, poustvarila ritem izvornika. Izvorniku pa je ostala zvesta tudi v izboru besedišča. Z veliko obvladanostjo, z doslednim izogibanjem cenanim učinkom, ji je uspelo v slovenščini poustvariti roman, kot si ga je zamislil Flaubert: *preprost, ne trezen*.

Ključne besede: Gustave Flaubert, *Salambô*, slovenski prevod, Anton Debeljak, Saša Jerele

ABSTRACT

SIMPLE, NOT SOBER**TWO SLOVENIAN TRANSLATIONS OF FLAUBERT'S *SALAMBŌ***

This article examines two Slovenian translations of Flaubert's controversial historical novel *Salambô*, which was published in its original form in 1862, five years after the publication of his realist masterpiece *Madame Bovary*.

The first Slovenian translation of this novel, from 1931, was the work of Anton Debeljak, a

translator and publicist who was certainly the leading Slovenian expert on Flaubert and French literature in general in his time. As a critic and literary historian, Debeljak was convinced that Flaubert remained faithful to the principles of the realist novel in *Salambô* (despite its historical, exotic subject matter). He argued this point in particular by analysing Flaubert's narrative technique, which is characterized by the absence of a narrator, and whose fundamental principle is the depiction (rather than explanation and commentary) of reality. In this respect, Debeljak's translation is very faithful to the original: the translator has carefully preserved the sequencing of scenes, as well as the characteristic rhythm of the original. The choice of vocabulary is less successful. Debeljak – who, as can also be detected in his own texts, had a particular fondness for lesser-known words and archaisms – was sometimes led very far away from Flaubert's original by this predilection.

The second Slovenian translation of *Salambô* (published in 2023) is the work of translator Saša Jerele. The translation of Flaubert's historical novel can be seen as a logical continuation of her career, which began with Marguerite Yourcenar's *Memoirs of Hadrian*, but which also included *The Life of Jesus* by Flaubert's contemporary Ernest Renan. In both cases, the translator has masterfully adapted her style to that of the original, and thus despite the apparent similarities between the two "learned" historical novels, is able to fully preserve the differences between them.

In her new translation of *Salambô*, Saša Jerele has recreated the rhythm of the original with carefully considered means, without forcibly adapting the Slovenian syntax to the French. She has also remained faithful to the original in her choice of vocabulary. With a strict avoidance of cheap effects, she has succeeded in recreating in Slovenian the novel as Flaubert imagined it: *simple, not sober*.

Keywords: Gustave Flaubert, *Salambô*, Slovenian translations, Anton Debeljak, Saša Jerele