

O prevajanju pesniškega podobja v *Gospe Bovary*

Sklicujoč se na Marcela Prousta, ki je Flaubertovo domiselno uporabo stilnih sredstev označil kot pisateljev najodličnejši umetniški dosežek, je Karl Maurer (1992: 139) zapisal, da tisti, ki vzame v roke *Gospe Bovary* v (nemškem) prevodu, bere precej banalno zgodbo o frustrirani ženi podeželskega zdravnika, ki se možu čedalje bolj odtuja in se končno, potem ko doživi finančni zlom in jo zapustita oba ljubimca, zastrupi z arzenom. Misel nemškega romanista kaže seveda razumeti tako, da ta roman, preveden v kak drug jezik, trpi hudo škodo, saj je s prevodom očitno osiromašena tista njegova bistvena, izvorna oblikovna razsežnost, ki je rezultat pisateljeve ne navadne pozornosti in izjemnega umetniškega napora.

Flaubertov pisateljski ideal je stil, ta pa mu pomeni največje mogoče zблиževanje med besedami in stvarmi, in kakor sam pravi, stil sam po sebi je absoluten način videnja stvari,¹ zato se ga je lotil s pravo obsedenostjo. O tem, kako mu je povzročal nešteto muk in neznansko trpljenje, pričajo številni načrti, osnutki in zapiski ter mnoge izjave sodobnikov, predvsem pa njegova izredno obsežna korespondenca, zlasti pisma Louisi Colet; v teh razvija svojo poetiko romana, kakor se mu je izoblikovala ob pisanju *Gospe Bovary*. Pogostokrat spreminjan stavek je Flaubert še in še razstavljal in na novo pisal, da bi tako ustregel svoji zahtevi po pravem zvenu, ubranosti, natančnosti in nazornosti. Maupassant se denimo spominja, kako je Flaubert s svojimi modrimi očmi bolščal v list papirja, kako je njegov pogled ril po besedah in kako je obdeloval stavke; da je preučeval fiziognomijo nanizanih črk in čakal na njihov učinek kakor lovec na preži; in še, da je ritem nastalih nizov črk preizkušal na ves glas. O tej težnji po popolnosti govori npr. tudi tole mesto iz pisateljeve korespondence: »Dober prozni stavek mora biti kakor dober verz, dokončno izoblikovan [*inchangeable*], pa tudi ritmiziran in blagoglasen. Takšna

Prvič obj.: Smolej, Tone (ur.): *Prevajanje realističnih in naturalističnih besedil*: 28. prevajalski zbornik (Zbornik Društva slovenskih književnih prevajalcev, 28) (Obdobni pri-stop, 2). Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 2003, str. 136–156.

1 V pismu Louisi Colet 16. januarja 1852 (*Corr. II*, 31; *Pisma* 59).

je vsaj moja ambicija.« Nato v oklepaju pristavi: »o nečem sem prepričan, da namreč nihče nikoli ni imel v glavi popolnejše proze kakor jaz; toda, ko jo je treba uresničiti, moj bog, kolikšne pomanjkljivosti, kolikšne pomanjkljivosti – que de faiblesses!«² Gre za pisateljevo iskanje edinstvene besede, ki ustreza edinstveni stvari, edinstvene sintaktične členitve, ki ustreza epski členitvi, in za izločanje motenj v stavčnem ritmu. V svoji znameniti knjigi o treh klasičnih francoskega romana, eden izmed njih je seveda Flaubert, govori Hugo Friedrich (1961:132) o volji do stila, ki ni le retorična igra, brezpomemben formalizem, saj pisatelja sicer ne bi mogla obvladovati celo življenje in od njega zahtevati žrtve, ki jih od človeka navadno zahteva velik ideal. Bila mu je pravi temelj umetnosti in hkrati življenjski smisel.

Flaubertova intenzivna oblikovalna volja se ne kaže le v jezikovni popolnosti, gostosti in jasnosti izraza, kar je bilo do tedaj prejkone domena izključno poezije, ampak tudi v drugih bistvenih prvinah literarne umetnine: v zgradbi romana, pripovedni tehniki, stopnjevanju učinkov ipd.; in za vse to pisatelj uporablja pogosto kar izraz stil. To obsežnejše flaubertovsko razumevanje pojma zajema tako rekoč celotno oblikovanje, Albert Thibaudet (1935: 229) pravi temu *composition*. Ne gre torej samo za oblikovanje stavka, marveč tudi za večje enote, od poglavja do cele knjige, za vso strukturo romana, o kateri Claudine Gothot-Mersch (1966: 288) po natančni analizi geneze *Gospe Bovary* ugotavlja, da je rigorozno izdelana.

Pomembno vlogo v tako razširjeno razumljenem stilu oz. ustroju ima prav pesniška podoba. Don Louis Demorest (1931: 628), avtor doslej najobsežnejše in najtemeljitejše monografije o Flaubertovem podobju, meni, da so njegove podobe nenavadno učinkovite, lahko se zlijejo z ritmom, dajejo periodi razmah, podelijo izvedbi mogočnost, lepoto, neredkokdaj tudi omogočijo ali pa preprečijo zarezo, ustvarijo učinek kratkosti, trdnosti in življenjske moči. Samokritičnost, ta tako zelo značilna pisateljeva lastnost, je nenehno spremljala tudi kreiranje podob v *Gospe Bovary*: vztrajno jih je namreč blažil, krajšal ali celo izločal.³ Še posebej je kritičen do tiste izmed njih, ki je pri njem izredno pogosta, saj izvira iz prave strasti po odkrivanju vzajemnosti in podobnosti med različnimi pojavi: do komparacije. Tako- le zapiše v pismu Louisi Colet: »Mislim, da moja *Bovary* napreduje; toda moti me moje nagnjenje k metaforičnosti, ki me gotovo premočno obvladuje. Komparacije me razjedajo kakor uši in svoj čas porabljam za to, da jih mečkam; v mojih stavkih kar gomazijo.«⁴ Drugače povedano: Flaubert

2 V pismu Louisi Colet 22. julija 1852 (*Corr. II*, 135–136).

3 Primere navajata npr. Gothot-Mersch 1966, 258–259 in Hardt 1966, 175–180.

4 27. december 1852 (*Corr. II*, 220; *Pisma* 72).

neredkokrat težko brzda metaforični instinkt, s katerim se izraža njegova ustvarjalna domišljija. In o tem njegovem čutu za metaforičnost je treba reči, da je hkrati močan, bogat in izviren.

Ker je še posebno trdno prepričan, da sta forma in vsebina, ki ju običajno umetno ločujemo, kar najtesneje povezani, da je torej vsebino sploh šele mogoče navesti, če ima formo, Flaubert zanikuje razločevanje med formo in idejo oz. vsebino (*fond*).⁵ Na to dejstvo izrečno opozarjamo, saj v veliki meri določa naše razpravljanje. Nimamo namreč opraviti s tehniko, s katero se podobe nanašajo od zunaj na besedilno ploskev, ki bi potemtakem zadevala zgolj površino literarnega dela. Zato je seveda samo po sebi umevno, da njegovo podobje ne sodi v območje, ki ga imenujemo po slovensko pesniška okrasnost, po latinsko *ornatus* in po grško *kozmos* (κόσμος); podobe v tem romanu niso nikakršna poetična kozmetika. Nasprotno, Flaubertu, vélikemu svečeniku nazora o neločljivosti forme in vsebine, ki odmerja figurativnemu izražanju v svoji estetski hierarhiji visoko vrednost, je prav v *Gospe Bovary* uspelo ustvariti pesniške podobe – te so seveda bolj ali manj nujne skoraj za vse avtorje – na čisto poseben način. Ta je izjemen, funkcionalen in estetsko prepričljiv; predvsem pa so njegove podobe neločljivo zraščene z vsebino in idejo.⁶ In če ima podobje v tem romanu res pomemben delež in zahtevno vlogo, potem je v luči te ugotovitve kajpada razumljivo, da je treba prevajanju pesniških podob posvetiti primerno pozornost.

Zanimanje, ki ga kažemo za podobje v *Gospe Bovary*, nas seveda ne sme povsem odvrniti od preostale proze romana, ker je tudi tam tako rekoč vsaka nadrobnost pretehtana. Če naj ob robu našega razpravljanja na izbranem primeru opozorimo na prevajanje francoske idiomatike, lahko navedemo mesto iz zadnjih vrstic sklepnega poglavja romana, ki so posvečene lekarnarju Homaisu. Tik preden se roman konča z novico, da je pred nedavnim dobil častni križec, beremo o podlagi njegove materialne blaginje: »Il fait une clientèle d'enfer« (*Œuvres* I, 611), torej »Strank ima vražje veliko«. V slovenščino je ta frazem, ki je izvorno figurativen, preveden ali kot »Ljudstvo trumoma vre k njemu« (LEVSTIK 457) ali »Strank ima kot listja in trave« (KONCUT 353). Slovenska knjižna ustreznika sta frazeološko korektna

5 Značilno zanj je, da tudi v izjavah, s katerimi ponazarja svoj pogled na neločljivo povezanost besede in misli – oba primera sta iz pisem Louisi Colet – prevladuje njegova živahna metaforična govorica: »Forma izvira iz vsebine kakor toplota iz ognja« (29. maja 1852. *Corr.* II, 94). »Forma je kakor znoj misli. Ko nas oblije, poji poezijo« (1. septembra 1852. *Corr.* II, 145).

6 »[Flaubert] ni želel zamotiti bralčeve pozornosti z zgolj deskriptivnimi metaforami v knjigi, katere glavni namen je predvsem odkrivanje globoke in zapletene resničnosti« (Demorest 1967: 473).

in se gotovo v veliki meri skladata s francoskim osnovkom. Tega pa ne moremo trditi o vseh navedenih prevedkih v nekatere druge evropske jezike,⁷ ki obsežnost Homaisove klientele izražajo največkrat le količinsko, češ da je ogromna, s čimer je francoski frazem nevtraliziran, ali pa je množica podana z majhno, včasih samo neznatno mero ekspresivnosti (BUONO, CARIFI, CECCHI, DESSAUER, WIDMER, RUSSELL).

Le manjše število prevodov upošteva neposredno ali posredno specifično dikcijo izvirnega frazema s središčno besedo *enfer-pekkel*. Taka sta portugalski »Este tem uma clientela infernal« (FERREIRA GRAÇA 307) in nemški »Er hat eine höllische Kundschaft« (PERKER & SANDER 431), medtem ko je v obeh angleških tekstih osnovek v variirani obliki celo prepreveden: »He has more costumers than there are sinners in hell« (DE MAN 255) ter »The devil himself doesn't have a greater following than the pharmacist« (STEEGMULLER 330). Pridevnika *peklenski* in *vražji* lahko po slovarski opredelitvi seveda izražata nekaj, kar se pojavlja na zelo visoki stopnji, tukaj torej v velikem številu strank, njun prvobitni pomen pa se vendarle nanaša na pekel oz. vruga. Očitno so potemtakem samo navedeni prevajalci ohranili konotativnost, večpomensko polnost frazema, ki omogoča povezovanje z lastnostmi in s početjem lekarnarja Homaisa, tega drugega junaka romana (Gothot-Mersch 1966: 277), ki se kot vase zaverovan polizobraženec z rovarjenjem povzpenja nad druge polomikane meščane,⁸ in pri tem zganja vragolije, počenja hudobna dejanja, ki konec koncev temu ali onemu spremenijo življenje – tudi v pekel.

Nevarnost, da bi bil prevedek pomensko šibkejši od osnovka, pa se ne kaže vselej neposredno v njegovi leksiki, ampak tudi v njegovi sintaktični strukturi. Če je ta spremenjena neustrezno, čeprav le neznatno, je lahko njegova učinkovitost zmanjšana. Kot primer navajamo dvofigurno podobo, s katero je izražen porajajoči se Emmin dvom o njeni ljubezni do Rodolpha, ki se je že po šestih mesecih očitno ohlajala:

7 Italijanski prevodi: »Si è fatto una clientela enorme« (ACHILLE 422, CAMPANA 200), »Ha una clientela che fa spavento« (BUONO 280), »Ha una clientela da fare spavento« (CARIFI 325), »Ha una clientela da far paura« (CECCHI 247); španska prevoda: »gaza en la actualidad una gran clientela« (BRAVO CASTILLO 445), »Hoy tiene una clientela enorme« (BLUMENFELD 404); nemška: »Er hat einen ungeheuren Zulauf« (DESSAUER 415), »Er hat einen unheimlichen Zulauf« (WIDMER 447); angleški: »His practice grows like wildfire« (RUSSELL 361), nizozemski: »Hij heeft een enorme klandizie« (PINXTEREN 416); ruski: »Клиенты у него огромная« (BOGATIRJOV 344); srbskohrvaška: »On ima ogroman broj pacijenata« (KOTEVSKA 394), »On ima ogromnu klijentelu« (MILIĆEVIĆ 287) idr.

8 Steegmuller (1993, xlvi) celo meni, da je Homais kot vladar nad meščani zemeljski nasprotek vladarju teme.

[...] si bien que leur grand amour, où elle vivait plongée, parut se diminuer sous elle, comme l'eau d'un fleuve qui s'absorberait dans son lit, et elle aperçut la vase. (II/10; *Œuvres*, 447)⁹

Naš prevod te podobe, ki jo sestavljata komparacija in metafora, je takšen:

[...] tako se je torej zdelo, da njuna velika ljubezen, v kateri je živela potopljena, pod njo upada kakor voda reke, ki usiha v svoji strugi, in zagledala je blatno dno.

Centralna sestavina celotne podobe je seveda *blatno dno*. Tukaj je metafora, morda za Emmino razočaranje, njeno črnogledost glede prihodnosti, ali celo napoved njenega propada, njenega samomora, saj asociira navsezadnje tudi Ofelijino smrt. Ta kratki metaforični stavek »in zagledala je blatno dno« je postavljen kot končni del, ki nadaljuje daljšo komparacijo, jo strnjeno povzame in priostri njeno simbolno logiko. Prehod iz komparacije v sklepno metaforo je sicer naraven in neprisiljen, ni pa gladek, gre namreč za dva člena, daljši komparacijski in krajši metaforični, kar podeljuje podobi značilno dvodelno sestavo.¹⁰ Oba asimetrična dela sta v nekaterih francoskih izdajah *Gospe Bovary*, npr. v Maynalovi, interpunkcijsko še izraziteje ločena, saj figuri tam razmejuje podpičje in ne samo vejica.

Skala prevodnih možnosti te podobe je potemtakem lahko kar raznolika. Neki sicer temeljito prenovljeni angleški prevod, ki ima za osnovo starejšo verzijo Eleanor Marx Aveling, je *blato* preprosto odstranil in tako podobo osiromašil, saj je zaradi medlosti obrušena ostrina njenega metaforičnega sklepa: »and she could see the bottom« (DE MAN 123), pač dno (najbrž neoporečno suhe) struge. V prvem nemškem prevodu tega romana iz l. 1858 beremo, da njena ljubezen vidno gineva »kakor voda reke, ki v svoji strugi prenikne in razkrije blato«:

[...] darum kam es ihr auch vor, als wenn die große Liebe, die ihre Lebensatmosphäre war, merklich verschwände, gleich dem Wasser eines Stromes, der in seinem Bette einsickert und den Schlamm sichtbar werden läßt. (II/10; LEGNÉ II/4, 73)

9 Rimska številka pred poševnico označuje enega izmed treh delov romana, arabska za njo pa poglavje; nato je navedena še številka strani.

10 O tem govori Georges Pistorius (1971: 239), ki s formalnostrukturnega vidika razločuje med simetričnimi in asimetričnimi komparacijami.

S tem ko je tukaj zanemarjena izvirna sintaktična struktura in izražena neosebno ravnodušna ugotovitev, ki ne postavlja v ospredje Emminega videnja, je sklepni učinek podobe utrpel precejšnjo škodo, ki pa je manjša kakor pri De Manu. Ustreznejša sta novejša nemška prevoda in tudi ruski,¹¹ vendar dvodelnost podobe in s tem njeno stopnjevano izpovednost mnogo bolj korektno uveljavljata dva druga prevedka:

Their great love, in which she lived completely immersed, seemed to be ebbing away, like the water of a river that was sinking into its own bed; and she saw the mud at the bottom. (II/10; STEEGMULLER 160/161)

Così quel loro grande amore, nel quale ella viveva immersa, parve diminuire agli occhi di lei come l'acqua di un fiume che venga assorbito dal proprio letto. Alla fine, vide il fango. (II/10; CECCHI 140)

Izvorna struktura podobe in njena semantika sta v tem angleškem, zlasti pa v italijanskem prevedku ohranjeni. V slednjem sta celo še močneje poudarjeni, tu je metaforični podaljšek podobe z uporabo močnejšega ločila najbolj dosledno izoblikovan: »Na koncu je zagledala blato.«

Podobno kakor navedena prevajalca je tudi Vladimir Levstik, uporabljajoč podpičje pred dostavkom, bolj poudarjeno izrazil Emmine grenko spoznanje, zato je njegov prevodni ustrezek primernejši kakor prevedek Suzane Koncut, ki se ji je povrh razblinila izvorna enovitost podobe:

[...] bilo je, kakor da velika ljubezen, v kateri je živela potopljena, gine spod nje kakor voda reke, usihajoče v svoji strugi; njenim očem se je pokazalo blatno dno. (II/10; LEVSTIK 227)¹²

[...] dokler se ni zazdelo, da njuna velika ljubezen, v kateri je lebdela, pod njenimi nogami upada kot gladina reke, ki usiha v strugi, in pokazalo se je blatno dno. (II/10; KONCUT 173)

11 »[...] so daß ihr war, als ob ihrer beider große Liebe, in der sie badete, unter ihr abnehme, wie das Wasser eines Flußes, der in seinem Bett versickert, und als ob sie den Schlamm sehe« (DESSAUER 205). »So war ihr zumute, als schwinde die große Liebe, in der sie völlig aufging, die ihr Leben erfüllte, unter ihr dahin wie das Wasser eines Flußes, das in seinem Bett versickert, und sie sah gleichsam auf den schlammigen Grund.« (WIDMER 221). »[...] великая любовь, в которую Эмма погрузилась с головой, иссыкала, как высыхает в своем русле река, и уже обнажалась тина« (БОГАТИРЬОВ 175).

12 V prvi izdaji romana beremo tole: »[...] njiju velika ljubezen, v kateri je živela potopljena, se je zdela, da gine izpod nje liki voda reke, sahneče v svoji strugi; blatno dno se je pokazalo njenim očem« (LEVSTIK 1915, 160).

Glede na gosto tkanost in razvejeno prepletanost raznovrstnih tekstnih elementov, kar je tako značilno za *Gospo Bovary*, je pravzaprav nujno, da se *blato* zaradi konotativnih pomenov besede ne pojavi samo na tem, marveč tudi na kakem drugem mestu. Rečnemu blatu se že v naslednjem poglavju pridruži še drugo, očitno cestno blato, v katero padejo ranjene lastovke (II/11; KONCUT 187). Gre kajpada za podobo, zakaj v blato, ki je tudi tukaj metaforično, ne omahnejo resnične lastovke, marveč prav tako figurativne ptice – Emmina visokoleteča pričakovanja, njene sanje o sreči. Že po nekaj straneh, vendar v naslednjem poglavju, zopet naletimo na blato. Mladi Justin namreč čisti »Emmine čevlje, zamazane z blatom – z blatom z njunih snidenj« (II/12; KONCUT 191). To blato, s katerim so sedaj prekriti Emmine škorenjci po vrnitvi z ljubezenskih srečanj z Rodolphom, je sicer resnično, vendar ima simbolni pomen,¹³ podobno kakor ga ima blato v tistem prizoru po njenem prvem vznemirljivem prešuštnem doživljanju, ko se ljubimca po isti poti vračata iz gozda v Yonville: »V blatu sta videla druge poleg drugih sledove svojih konj« (II/9).

V štirih zaporednih poglavjih gre torej za naravni pojav mehke, razmočene zemlje, kašaste, spolzke in lepljive zmesi iz različnih sestavin. Vsakokrat pojav imenujemo blato: v blatu so vidni vtisi konjskih kopit (II/9), blato zagleda Emma na rečnem dnu (II/10), v blato padajo ranjene ptice (II/11) in blato se drži njenih čevljev (II/12). V vseh štirih poglavjih govori o blatu npr. več pregledanih italijanskih prevodov (BUONO, CARIFI, CECCHI), ki vseskozi uporabljajo samo izraz *il fango*, nizozemski (PINXTEREN), ki vztrajno uporablja besedo *slijk*, in starejša slovenska knjižna slovenitev (LEVSTIK). Pogled na druge prevode pokaže, da so možna tudi drugačna poimenovanja. Do največ odstopanj od poenotene rabe besede *blato* v posameznih prevodih pride pri blatu rečnega dna, kar je zaradi njegove specifične sestave popolnoma razumljivo. V dveh izmed italijanskih prevodov je usedlina na dnu vodotoka imenovana *la melma*, druga blata pa so *fanghi* (ACHILLE, CAMPANA). Enako ravnaajo drugi prevajalci, ki prav blato iz tega desetega poglavja, torej glen oz. mulj, prevajajo drugače kakor tista v preostalih treh poglavjih: eden izmed španskih postavi tja *el fango*, sicer ima trikrat *el barro* (BLUMENFELD), portugalski *o lodo* ob trikratni *a lama* (FERREIRA GRAÇA); neki nemški ima *der Schlamm*, drugod pa *der Schmutz* (PERKER & SANDER), angleški *slime*, sicer *mud* (RUSSELL); ruski ima *муна*, trikrat pa *гряз* (BOGATIRJOV); v dveh srbskohrvaških prevodih beremo *mulj*, ko gre za reko, sicer vsakokrat *blato* (KOTEVSKA, MILIĆEVIĆ). Dve prevajalki sta si celo privoščili, da blato v enem prizoru preprosto opustita: »Sie sahen im weichen Boden die Spuren ihrer Pferde«

13 Preden se je predala Rodolphu, je Emma, skrbno izogibajoč se umazanije, stopala po velikih kamnih, razmetanih po blatu (II/3; KONCUT 100).

(DESSAUER 194) in »Hodila sta po vzporednih sledovih svojih konj« (KONCUT 164). Slovenka blato popolnoma odmisli in tudi Nemka ga ne upošteva, saj prst pri njej ni niti razmehčana oz. razmočena (denimo *im aufgeweichten Boden*), ampak je govor samo o mehkih tleh, ki seveda nimajo konotacije umazanosti; s tem pa je zavrto uveljavljanje njihovega simbolnega pomena.

Bolj niansira to, kar je poimenovano *blato*, drugi španski prevod (BRAVO CASTILLO),¹⁴ ki ima *el fango* tedaj, ko gre za rečno blato, in v tistem prizoru enajstega poglavja, v katerem padajo vanj lastovke, medtem ko se konjska kopita vtisnejo *en el lodo*, blatu na čevljih pa pravi *el barro*. Razločujoč kar tri vrste blata, je španska ponudba, in to velja prav posebej poudariti, edina med pregledanimi knjižnimi prevodi *Gospe Bovary*, ki se lahko kosa z izvornim francoskim besedilom, v katerem naletimo, to se razume samo po sebi, najprvo na precejšen pomenski razpon tega pojava: *la vase*, se pravi mulj oz. glen, *la boue*, ki je blato, v katerem konjska kopita puščajo odtise in kamor padejo ranjene lastovke; umazanija pa, ki se drži Emminih čevljev, je *la crotte*, torej govno ali blato s poti.

Če se nekateri prevodi romana omejijo na uporabo enega samega samostalnika za kar štiri različne, čeprav resda zelo podobne pojavne oblike blata, namesto da najdejo posebne ustreznike za vse tri pojme, ki jih vsebuje francoski izvornik, lahko trdimo, da so teksti v tem segmentu zaradi tega okrnjeni. Z omejevanjem na en izraz ti prevedki ne morejo uveljaviti vseh leksikalnih in simbolnih pomenov osnovkov ter njihovih asociacijskih konotacij. Pač pa štirikratno ponavljanje iste besede za gosto, z vodo prepojeno zemljo, na manj ko tridesetih straneh, ki vse sodijo v drugi, srednji del romana, tako rekoč nespregledljivo opozarja na pogostost tega pojava. To ugotovitev izrečno omenjamo zaradi tega, ker prav dosledna uporaba enakomerno se ponavljajoče iste besede pri bralcu razmeroma hitro zbuja upravičen vtis, da metaforična in simbolna blata v tem delu romana niso nanizana nehote in nepovezano, da njihova razvrstitev potemtakem najbrž ni naključna.

Ravno prevodi, o katerih smo se prepričali, da so pomanjkljivi, nespregledljivo opozarjajo na poseben pripovedni postopek, značilen prav za *Gospo Bovary*, se pravi, da tako rekoč nehote razkrivajo posebno Flaubertovo metodo, ki zadeva kreacijo pesniškega podobja. Ob ustaljeni rabi posamičnih podob, katerih funkcionalni razpon je po Demorestu, kakor smo zapisali, izredno velik, uveljavlja pisatelj v tem romanu tudi druge, nove

14 Čeprav je prevod izšel v žepni izdaji, je opremljen z obsežnim uvodom ter bibliografijo francoskih izdaj Flaubertovih del (ne pa španskih prevodov) in nekaterih novejših publikacij o pisatelju in *Gospe Bovary*. Pod črto pa je navedenih 160 razlagalnih, predvsem zgodovinskih opomb.

tehniko, s katerimi je podobju podelil drugačne vloge in namenil globlji pomen, ter z njim dosegel nenavadne učinke.

Flaubert je podobe na poseben način, ki ga je najizraziteje uveljavil prav v *Gospe Bovary*, med seboj usklajeval in jih združeval v posamezne skupine.¹⁵ Enega izmed več metaforičnih nizov v romanu, ki je najbolj obsežen, pomemben in zanimiv, sestavljajo t. i. maritimne oz. navtične podobe. Človek, ki sicer prebiva na kopnem in si tam ureja življenje, to bivanje in njegovo spreminjanje namreč pogosto ponazarja s plovbo po morju. Tedaj govorimo o navtični bivanjski metaforiki (Blumenberg 1979: 9), katere predstavo polje je precej široko, saj obsega mdr. pristane, obale, otoke, brezvetrije, viharje, razburkano morje, valove, čeri, globine, svetilnike, ladje, jadra, krmarje, sidra in ladjelome.

Eno izmed takih pomorskih podob najdemo v devetem, zadnjem poglavju prvega izmed treh delov Flaubertovega romana. To je čas po poroki, ko je Emma razočarana nad zakonom, ker v Charlesu ni našla enakovrednega ljubezenskega in intelektualnega partnerja, ki ji povrh tudi ne more omogočiti življenja, kakršno si želi. Edini svetli žarek v njenem puščobnem vsakdanu je povabilo na grad Vaubyessard, tam spozna visoko družbo, kateri bi seveda silno rada pripadala. Po tem kratkem doživetju, ki je bilo navdse bleščeče, pa je njen vsakdanjik še bolj turoben, razočaranje po plesu na gradu je večje ko kdaj koli prej. In sedaj se obupano ozira po nečem, kar bi korenito spremenilo njeno življenje:

Globoko v duši pa je vendarle čakala na veliki dogodek. Kakor mornarji v stiski je z obupanim pogledom preiskovala osamljenost svojega življenja in prežala na kako belo jadro v meglicah na obzorju. Ni vedela, kakšno naključje, kateri veter ji ga bo prignal naproti, proti kateri obali jo bo odnesel, ali bo barka ali trokrovna ladja, polna tesnobe ali do roba natovorjena z blaženostmi. (I/9, KONCUT* 66)¹⁶

Gre za kompleksno večfigurno pesniško podobo, ki impresivno ponazarja Emmino duševno stanje na neki točki njenega življenja. Podoba je

15 S Flaubertovim podobjem se je v zadnjih desetletjih ukvarjalo kar nekaj raziskovalcev, med njimi so Manfred Hardt, Margaret Church, Max Aprile idr., vsi pa se sklicujejo na izčrpno in statistično podprto starejšo raziskavo *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert* L. D. Demoresta. Za naše razpravljanje je dragocena predvsem Hardtova knjiga *Das Bild in der Dichtung*, še posebej poglavje o Flaubertovih podobah; nanjo se bomo zaradi avtorjevih prepričljivih dognanj v veliki meri oprli, nekatere izsledke pa povzeli.

16 Tako kakor v tem navedku je tudi na nekaterih drugih mestih citirani prevod Suzane Koncut nekoliko spremenjen. Kadar gre za večje spremembe, je prevajalkinemu imenu dodan asterisk (KONCUT*).

tesno včlenjena v kontekst in v njem ima očitno zelo določeno funkcijo. Postopek ni ne nov ne izjemen, prej bi lahko rekli, da je običajen, konvencionalen, če bi šlo le za posamično, izolirano podobo. Ampak navedena podoba je v resnici prva v nizu, ki je ves zajet iz plovbnega predstavnega območja. Vanj sodi tudi tale kasnejša Emmina projekcija svoje nesreče v to, kar jo obkroža:

Belkasta svetloba za okni je polagoma in v valovih pojemala. Zdelo se je, kot bi pohištvo [...] kakor v mračnem oceanu izginjalo v temi. (II/6, KONCUT 119)

Naslednje podobe iz navtičnega polja se pojavijo v devetem poglavju drugega dela, takrat namreč Emma spozna Rodolpha. Te podobe, vpletene v opis narave, so tudi tokrat skromnejše. Ko Emma in Rodolphe jezditata po gozdu svoji prvi ljubezenski dogodivščini naproti, je bila z njune višine

vsa dolina videti kot velikansko blede jezero, ki izhlapeva v zrak. Mestoma so iz njega kakor črne pečine molele gruče dreves; in najbolj oddaljeni vrhovi topolov, ki so se dvigali iz megle, so bili kakor bregovi, razpihani od vetra. (II/9, KONCUT 162)

Velika površina vode rahlo nakazuje plovbo, ki jo ovirajo nevarne čeri. Morsko krajino priklicuje v spomin tudi Emmina glava, ki jo v istem poglavju opazujemo v azurnih valovih:

[...] pod tančico, ki ji je z moškega klobuka postrani padala na boke, je bil njen obraz videti potopljen v modrikasto prosojnost, kakor bi plavala pod valovi sinjine. (KONCUT 163)

Podobe, ki niso povsem prijazne, kakor da Emmi ne obetajo srečne prihodnosti ob Rodolphovi strani. Ta vtis pogloblja temnejša, kar grozeča podoba v naslednjem, desetem poglavju, ki že napoveduje spremembo v razmerju med njima. Sicer gre za prizor njunega večernega srečanja, ko se pozimi v uti za Bovaryjevo hišo objemata, vendar se v njem, čeprav je idilično zasnovan, pojavljajo elementi, ki napovedujejo skorajšnji konec njunih intimnih razmerij.

Tu in tam so se v temi bočile grmade senc in se včasih v skupnem drgetu vzpele ter se nagnile kot velikanski črni valovi, ki se jima bližajo, da bi ju zagrnili. (II/10, KONCUT 171)

Nič čudnega, zakaj Emmino potovanje postaja kmalu viharno. Zveza med njo in Rodolphom se namreč dejansko krha in kmalu pride v njenem

življenju do prve hude katastrofe. Ko se Rodolphe (pomenljivo prav v 13. poglavju) odloči, da jo zapusti, čeprav sta načrtovala skupen pobeg iz Yonvillia, ji napiše poslovilno pismo. Beroč te okrutne vrstice,

je snop svetlobe [...] njeno telo z vso težo vlekel v globino. Zdelo se ji je, [stoji namreč na podstrešju], da se nihajoča ravnina trga dviguje ob hišnih zidovih in da se tla na eni strani nagibajo kakor ladja, ki se ziblje. (II/13, KONCUT 208)

Gre za metaforično plovilo, ki ga sunkovito premetavajo visoki valovi. Emmine položaj je dramatično tako zaostren, da prihaja do usodnega preobrata. Ladje ta siloviti vihar ne samo ogroža, ampak jo celo potopi. Emma doživi prvo hudo krizo v svojem življenju, svoj prvi ladjelom, iz katerega pa se ji še uspe rešiti. S potopitvijo njene ladje se tako konča neko obdobje Emminega življenja, njene zveze z Rodolphom. Ko Emma nato v rouenskem gledališču posluša Donizettijevo opero *Lucia di Lammermoor*, nastalo po romanu Walterja Scotta, njenega priljubljenega pisatelja iz dekliških let, globoko presunjena zaradi dogajanja na odru »zasaja nohte v žametno prevleko lože«, saj z odra odmevajo drobci njene nesreče.

Te blagglasne tožbe, ki so ob spremljavi kontrabasov zavijale kot klici brodolomcev v nevihtnem trušču, so ji polnile srce. (II/15, KONCUT 226)

Po tem hudem porazu, po tem čustvenem pretresu si Emma razmeroma hitro opomore in naglo se spusti v novo ljubezensko dogodivščino, v novo prešuštno razmerje z – novim ljubimcem – Léonom. In seveda se podobe iz skupine navtične metaforike nadaljujejo. Pogoji za novo potovanje po morju, po tistem ladjelomu v viharju, je drugačno, boljše vreme. Ko Léon govori Emmi o svoji ljubezni, napeto opazuje njen obraz. In kakšen je videti?

Bil je kakor nebo, kadar piš vetra z njega odžene oblake. (III/1, KONCUT 239)

Jasno nebo torej vabi k novemu potovanju, v novo ljubezensko tveganje. Sedaj postanejo podobe razločnejše: zelo hitro se znajdeti na dveh plovilih, na katerih bo Emma plula, ne da bi to seveda slutila, usodnemu ladjelomu naproti. Če je morda manj pomembno, da ima velika mahagonijeva postelja, ki stoji v njuni hotelski sobi, obliko čolna (III/5), pa vsekakor pritegne našo popolno pozornost drugo prometno sredstvo. Emmo in Léona namreč srečamo, kako se v kočiji, prvič se strastno predajajoč drug drugemu, v divji, erotično neobrzdani vožnji podita po Rouenu:

[Meščani so] osuplo buljili za to v provinci tako nenavadno prikaznijo, kočijo s spuščnimi zastori, ki se je znova in znova vozila mimo, zaprta tesneje ko grob in zibajoča se kakor ladja. (III/1, KONCUT 249)

In da ne bo nikakršnega dvoma, nevarnost preti tudi od drugod:

Sunek vetra je včasih oblake odnesel proti griču Sainte-Catherine kakor valove zraka, ki se tiho lomijo ob skalnem bregu (III/5, KONCUT* 268)

To gotovo ne napoveduje nič dobrega, pač pa neurje in pogubo. Emma, ki leze čedalje globlje v denarne težave, se v tej nesreči čuti popolnoma osamljeno. Ker so jo vsi pustili brez pomoči, je razumljivo, da je

[...] bleda, tresoča se, razkačena [...] naglo stopala naprej, z objokanim pogledom preiskovala prazno obzorje in se skorajda naslajala nad sovraštvom, ki jo je dušilo. (III/7, KONCUT 309)

Podobno kakor v prvi podobi (I/9) se Emma tudi sedaj, nujno išoč pomoči, ozira po obzorju. Vendar te ni od nikoder, rešilna ladja se preprosto ne pojavi. In ko jo končno tudi Rodolphe, h kateremu se je kot zadnjemu zatekla v skrajnem obupu, odklanjajoč ji tako nujno potrebni denar, zavrne, odtava globoko ponižana in osramočena z brezčutnega gradu, na katerega je stavila svoje poslednje upe. Tedaj nastopi najsilovitejši in najusodnejši vihar v njenem življenju.

Tla pod njenimi nogami so se ji ugrezala mehkeje kakor morska gladina in brazde so se ji zdele kakor velikanski, razpenjeni rjavi valovi. (III/8, KONCUT* 318)

V tej izvrstni dinamizirajoči podobi, še bolj zgoščeni in imenitno nazorni od tiste, ki nastopa po branju Rodolphovega poslovilnega pisma (II/13), Emma ogrožajo srhljivo visoki valovi. Medtem ko se razžaljena opoteka po vdajajoči se zemlji, ki je mehkejša od že tako šibke trdnosti vodne površine, dobivajo brazde na preoranem polju, na katerem so se ji škorenjci še nedavno le narahlo udirali, ko je poželjiva hitela k Rodolphu, dramatično razgibano, naravnost orjaško razsežnost. Tem valovom čezmernih dimenzij Emma ne bo mogla uiti, sedaj je ladjelom dokončen, v njem bo izgubila življenje. Z gradu La Huchette naravnost oddrvi v Homaisovo lekarno, da si priskrbi arzen, s katerim se bo zastrupila. In šele po njeni smrti, na poti na pokopališče, še zadnjikrat srečamo pomorsko podobo, ki je tokrat umirjena, decentna komparacija:

Črno pregrinjalo, posuto z belimi solzicami, se je od časa do časa privzdignilo in odkrilo krsto. Utrujeni nosači so hodili čedalje počasneje; naprej se je pomikala sunkoma, kakor barka, ki jo zaziblje vsak nov val. (III/10, KONCUT 342)

Emmino spraševanje v prvi, veliki uvajalni maritimni podobi (I/9) je v tej zadnji dobilo odgovor: plovno sredstvo, ki ga je dočakala, ni bilo natoovorjeno z blaženostmi (*de félicités*), ampak z bridkostmi, bojznimi in grozo (*d'angoisses*).

Podobe, ki smo jih navedli, so med sabo očitno koordinirane, in sicer v tolikšni meri, da lahko govorimo o njihovi enotnosti iz dveh razlogov: prvič, pripadajo istemu predstavnemu oz. predmetnemu področju, torej navtičnemu,¹⁷ in drugič, usklajene so med sabo kot izpoved, ki je kontinuirana in povezana. Posamezne podobe, ki se navezujejo na prejšnje, so v tekst vrinjene občasno, vse pa so s svojo tako rekoč nepogrešljivo vlogo usmerjene k istemu cilju, pripovedujejo namreč o nevarnem in nesrečnem potovanju Emme Bovary. Tako rekoč pod tekstom, kot nekakšno dvojno dno, obstaja stalen komentar, ki vzporedno spremlja Emmina doživetja. Gre za značilno tehniko, umetnost sugestije, za t. i. *dessous*, ki podeljuje tekstu neke vrste globinske razsežnosti: ustvarjena je atmosfera, ki je usodnostna, žalostna. Tako razpoloženje, ustvarjeno z neopozorljivimi, nevsiljivimi podobami, ki ostajajo nekako prikrite, saj ne silijo preveč na površje, bi samo s treznim pripovedovanjem mnogo težje nastalo. Če bi preveč izstopale, bi namreč postale enoznačne in bogastvo pomenov bi se skrčilo. Zato povezuje Flaubert svoje podobe tako, da bralcu samo potihoma prišepetavajo, diskretno sugerirajo in nanj posredno učinkujejo.¹⁸ Seveda pa prikritost podob ne sme biti prevelika, kajti konec koncev morajo vendarle učinkovati. V tem je tudi vzrok, da je prva podoba glede na druge precej na široko izdelana, hipertrofirana, in zato opozorljiva; tako rekoč je ni mogoče prezreti. Flaubert je to uvodno podobo še na poseben način povezal z zadnjo, in sicer tako, da

17 Tudi Margaret Church (1972: 208) meni, da Emmin padec spremlja vodno podobje, ki ga pa razume širše od Hardta, čigar knjige očitno ne pozna.

18 Iz objavljenih osnutkov in načrtov za *Gospo Bovary* je razvidno, da obstajajo opazne razlike med prejšnjimi verzijami in natisnjenim romanom: navtično podobje je tam obsežnejše in predvsem bolj izrazito, medtem ko so sedaj podobe bodisi ublažene, se pravi, da ne štrlijo tako močno iz teksta kakor v prvotnih verzijah, ali pa je njihovo število skrčeno. V nekem prvotnem osnutku romana je npr. Flaubert na koncu šestega poglavja (!) prvega dela, torej še pred uvodno razširjeno podobo (v I/9) zapisal tole: »njeno srce je bilo vznemirjeno kakor jadro zasidrane ladje, ki ga napenja veter, ne da bi jo premaknil« (I/6). Ker pa je bilo to srce, ki je primerjano z jadrom ladje, še privezane v pristanišču (srce ~ jadro), očitno težko uskladiti s kasnejšo objavljenim uvodno podobo, kjer Emma kakor mornar v sili preži na jadro (pomoč ~ jadro), je tisto iz osnutka, ker se ni ujemala s kasnejšo, izločil (Hardt 1966: 176–177).

je, in to šele po kasnejšem premisleku, v prvi in zadnji podobi uporabil za metaforično plovilo besedo *chaloupe*, in s tem vzpostavil med njima nekaj, kar Manfred Hardt (1966: 176) imenuje verbalno reminiscenco.¹⁹

Ko tako močno poudarjamo vlogo sklenjenega pomorskega niza v *Gospo Bovary*, se popolnoma zavedamo, da obstajajo v romanu tudi druge metaforične skupine, ki sicer niso tako obsežne in tudi ne tako opazne, vse pa so, prepletajoč se med sabo, motivacijsko usmerjene proti natančno določenemu končnemu cilju – Emmini smrti. Kajpak je navtični niz v tem spletu različnih podobij posebno razkošen.

Ob pregledu različnih tujejezičnih knjižnih izdaj romana moramo glede na posebno mesto pomorskega podobja pozornost posvetiti kar več pojavom. Najprej pa je treba poudariti, da nastopi morje v *Gospo Bovary* le kot metaforični kompleks. Razume se, da Emmina morska plovba ne pomeni resničnega potovanja, ampak tudi druge sestavine te velike pomorske asociacijske strukture nastopajo le v podobah. S tem je povedano, da morje, ki ga Emma ljubi – kakšna ironija! – zaradi neviht (I/6), v njenem življenju realno sploh ne obstaja. Resnična voda v njenem naravnem okolju niso prostrane morske površine, ampak nasprotno, majhna, svinčeno siva reka s spolzkimi bregovi, pa majhen ribnik z uvelimi cvetovi lokvanja. Vôdni svet v romanu je potemtakem dvojen, sestavljata ga namreč dve vodovji, na eni strani sta vodotok in stoječa voda, ki imata simbolni pomen, na drugi pa ocean, ki mu je kot odločilnemu dajalcu podob namenjena posebna vloga.

Nobenega dvoma zatorej ni, da je pomembno vse tisto, kar sodi v predstavnostno področje navtične metaforike, ki ima v svojem središču ladjo, *navis*. V prvi vrsti gre za francosko *chaloupe*, saj se z njo ta bivanjski niz v romanu prične in konča. Ker se také poimenovano plovno sredstvo kot metaforičen objekt pojavi samo na teh dveh mestih, je pomembno, da je prevedek v obeh primerih identičen, le tako je namreč krog sklenjen in izražen njegov pomen. Prva slovenitev uporabi dvojico *čolnič – čoln* (LEVSTIK 86, 441), kar je najbrž še nekako primerno, povsem ustrezna je seveda šele druga, tam se obakrat pojavi zahtevana *barka* (KONCUT 66, 342). V pregledanih prevodih

19 Pripomniti je treba, da se *barka/chaloupe* v romanu pojavi še dvakrat. Prvič v množinski obliki, vendar tam ne gre za metaforične, ampak realne barke (*chaloupes*). Te je namreč v časovni in prostorski oddaljenosti od dogajanja v romanu popravljal pevec, ki sedaj nastopa v *Lucii di Lanmermoor* v Rouenu (II/15, KONCUT 226). Drugič pa srečamo *barko/chaloupe* v tretjem poglavju tretjega dela, ki se začne z besedami: »Bili so trije dnevi, polni, izvrstni, prekrasni, pravi medeni mesec« (III/3). Pomenljivo je, da so vsa plovila v tem poglavju, tudi njuno, trikrat zapored imenovana *čoln/barque*, naslednjič, torej četrtič, pa *barka/chaloupe*; morda ni nepomembno, da Emma prav na slednji vidimo, kako oblečena v črno, s sklenjenimi rokami in očmi, uprtimi v nebo, izginja v senci in se nato prikazuje kot privid (KONCUT 261).

imajo v obeh poglavjih enako poimenovani vodni vozili dva italijanska (BUONO, CARIFI), vsi trije španski, portugalski, trije nemški (DESSAUER, LEGNÉ, WIDMER), en angleški (STEEGMULLER) in nizozemski prevod. V nekaterih drugih pa te poimenovalne skladnosti v obeh podobah ni, saj se tam pojavita po dva različna izraza: *scialuppa – barca* (ACHILLE 165, 411; CECCHI 75, 225), *va-scello – barca* (CAMPANA 43, 194), *Schaluppe – Boot* (PERKER & SANDER 77, 417), *launch – boat* (RUSSELL 75, 349), *rowboat – boat* (DE MAN 44, 247), *шлюпка – лобка* (BOGATIRJOV 74, 333), *barka – čamac* (KOTEVSKA 73, 381; MILIČEVIĆ 58, 278). Samo eden starejših nemških prevodov (FEUSTEL), ki v uvajalni podobi sicer navaja *Schaluppe*, je sklepno komparacijo o krsti v pogrebem sprevedu, zibajoči se kakor barka, popolnoma izločil, zato je tam tudi ne zapiše nobenega izraza za plovno sredstvo.

Drugo, prav tako letalno obarvano komparacijo, v kateri je zaprtost kočije, ki se v divji vožnji po Rouenu ziblje kakor ladja, primerjana z grobom (III/1), upoštevajo vsi pregledani prevodi, razen enega. Gre za najstarejši nemški prevod, ki z opuščanjem sklepne komparacije edini osiromaši opisano ključno sceno.²⁰ Nenavadno je, da je to zagrešil prevajalec, ki je z identičnima izrazoma *Schaluppe* korektno zaznamoval začetek in konec navtičnega niza. Pač pa je podobo rahlo priredil neki drugi Nmec, pri katerem kočija ni »zaprta tesneje ko grob«, ampak je »nema ko grob«, »stumm wie ein Grab« (WIDMER 317), pri čemer gre torej za različico stalne besedne zveze »verschwiegen wie ein Grab«, »molčec ko grob«.

V romanu se najde še kar nekaj drugih materialno realnih plovil, za katera uporablja pisatelj različna imena: ob *chaloupe* so tukaj še *barque*, *bateau* in *nacelle*, s katerimi se srečamo še pred prvo navtično podobo (v I/9). Ker je slovenska prevajalka kot ekvivalent za *chaloupe* izbrala besedo *barka*, bi bilo seveda umestno, da drugače poimenovana plovna sredstva ne dobijo istega imena, že zaradi tega, da se razločuje med metaforičnimi in nemetaforičnimi vodnimi vozili. In vendar je tudi realna *barque* slovenjena z *barko* (I/2, KONCUT 22). In druga, manj pomembna plovila? *Bateau* je imenovan *ladja* (I/2, KONCUT 22), množinski *bateaux* iz lešnikovih lupin na poročni torti so postali *čolnički* (I/4, KONCUT 32), *nacelles au clair de lune* iz ljubezenske poezije pa *čolnici v mesečini* (I/6, KONCUT 42). Ta poimenovanja za naše vprašanje sicer niso bistvena, saj ne posegajo v področje, ki nas zanima, vendar se položaj v hipu spremeni, ko je s prevodom ogrožena kaka podoba, pa čeprav postranska, iz predmetnega polja ladjarstva. Tako si Emma pred porodom želi, da naj bo otrokova posteljica *un berceau en nacelle* (II/3, *Œuvres I*, 371), torej *zibelka v obliki čolnička* (LEVSTIK 121), kar je v osnutkih romana utemeljeno s

20 »[Der Fiaker, der] anscheinend zwecklos schaukelnd und regellos sich bewegend seinen Weg verfolgte« (LEGNÉ 178).

tem, da bi želeni sin, ki bo sila podjeten mož, lahko »plul čez ocean«. ²¹ Žal novejša slovenitev čolnasto obliko zibelke povsem neutemeljeno odstrani in namesto nje uvede *globoko zibko* (KONCUT 93). Prevajalkina odločitev je podobna nekaterim drugim, čeprav maloštevilnim izbiram, ki čolnost zibelke zamenjajo z neko drugo njeno lastnostjo. Nemka npr. navaja pleteno zibelko, *eine Korbwiege* (DESSAUER 108), Anglež in Nizozemec gugalno zibelko, *a swing-cradle* (RUSSELL 101) oz. *schommelwieg* (PINXTEREN 111); v drugem angleškem prevodu pa beremo *a suspended cradle* (DE MAN 63), se pravi vi-sečo zibelko. Tudi če so te modificirane, pravzaprav nevtralizirane prevedke narekemale morebitne različne šege ali drugačna tradicija v teh deželah, se podobnosti otroškega ležišča s čolničkom ne bi smeli izogniti. Za to namreč obstaja naposled še drug razlog, in sicer prešuštno široka mahagonijeva postelja, ki smo jo že omenili; tudi ta ima, svoji razsežnosti navkljub, nenavadno čolnasto obliko: *un grand lit en forme de nacelle* (III/5, *Œuvres I*, 532). Nekateri, res zelo redki prevajalci si te postelje, ki se konec koncev pojavi pozno, sredi tretjega dela romana, preprosto ne morejo zamisliti v obliki čolna. Izmed dveh starejših nemških prelagateljev eden govori o zofi, ki je školjkaste oblike (LEGNÉ 28), tukaj je vendarle ohranjena povezanost z morjem, medtem ko drugi čoln kratko in malo izloči, saj je postelja tam le velik del pohištva, *ein großes Möbel* (FEUSTEL 232). Kar nekam čudaško učinkuje nenavadni angleški prevedek, ki govori, če prav razumemo, o veliki postelji v obliki zibelke, *a large bed in the form of a cradle* (RUSSELL 275)!

Poleg plovil, materialno resničnih, ki so pravzaprav nezanimiva, in pomembnejših, ki posredno obstajajo zavoljo svoje metaforične vloge, se premika po romanu pogosto še neko drugo prevozno sredstvo, ki pa ne sodi med vodna vozila. Gre za poštno kočijo, s katero se zakonca Bovary pripeljeta v Yonville in Emma z njo ob četrtkih potuje v Rouen na redna ljubezenska srečanja z Léonom. Ta težki voz, opisan kot *rumena skrinja na dveh velikih kolesih* (II/1, KONCUT 83), se imenuje *l'Hirondelle*, torej Lastovka, seveda po ptici, ki ni samo selivka, ampak je tudi hitra, vitka in elegantna, in je zato prikladna oznaka za poštno kočijo. Slovensko ime, ki sta ga dilihžansi oba naša prevajalca kajpada edino mogla dati, pa v območju, ki nas zanima, nečesa ne vsebuje, zato nikakor ne more ustrezati njegovemu polnemu pomenskemu obsegu v francoščini. Opirajoč se na slovarsko razlago *l'hirondelle*/lastovka, beseda v francoščini poleg ptice, po kateri je imenovano vozilo v kopnem prometu, označuje tudi prevozno sredstvo, in to kajpada sodi v ladijski promet: gre za majhen, hiter parnik za prevažanje oseb. Ladji v metaforičnem omrežju kakor da se je pridružilo drugo prevozno sredstvo, ki se sicer trdno drži ceste in

21 Cit. po Aprile 1991, 3.

tudi določene smeri potovanja (po ornitološko lahko zapišemo – selitvenega koridorja do kraja parjenja), konotira pa valovom in viharjem izpostavljeno vodno vozilo. S svojo simbolno vlogo se Lastovka tedaj posredno pridružuje razširjenemu navtičnemu podobju, ki ga od zunaj dodatno podkrepljuje in bogati.²² Ta dvoživa kočija, zares cestno in skoraj vodno vozilo hkrati, vzpostavlja zvezo med obema prometnima potema, ki simbolizirata življenje ljudi: kakor daje cesta tradicionalno metaforo za človekovo življenjsko pot, prispevata morje in morska plovba številne metafore in pregovore, saj sta nanju vezana upanje na uspeh in strah pred elementarnimi silami.

Rouenska kočija, v kateri »človeka tako strašansko premetava sem in tja« (II/2, KONCUT 85), je sicer opisana kot rumena skrinja, *coffre jaune*, ampak obenem je to še votel zaboj, *boîte creuse*. Potemtakem je živobarvna skrinja tudi zlovešč zaboj, katerega zamolkli ropot predira med vožnjo Slepčev rezki, vreščavi glas, ki se je vlekel

skozi temo kakor zabrisana tožba o nedoumljivem obupu. Zajedel se ji je do dna duše, kakor se vrtinec zaje v brezno, in jo odnesel v pokrajine brezmejne otožnosti. (III/5, KONCUT 272).

Vrstice v nadaljevanju tega navedka še povedo, da je bila Emma, ko se je vračala iz Rouena, pijana od žalosti in drgetajoč od mraza, na smrt potrta, *avec la mort dans l'âme* (*Œuvres I*, 535). V položaju, podobnem ladjelomnemu, so jo prevzele črne slutnje.

Ta prizor, ki ga asociiramo po eni strani s kočijo, ki jo je Léon nekoč najel za prešuštno turo po Rouenu, po drugi pa z ladjelomom, v nobenem od obeh slovenskih knjižnih prevodov ne kaže svojih lastnosti v polni meri. Poglavitni razlog je v tem, da mu je spodmaknjen pomenljivo razpoznavni *votli zaboj*, saj je obakrat spregledana zabojna oblika kočijnika in njegova srhljiva votlost. Vozilo, ki je tukaj popolnoma oropano svojega bistveno opredeljenega videza, je zaznavno le po zamolklem zvoku, bodisi da gre za »hrčanje voza« (LEVSTIK 352) ali za mnogo bolj domiselno »votlo brnenje voza« (KONCUT 272).²³

22 V osnutkih romana je kočija celo imenovana 'gondola'. (Cit. po Aprile 1991: 2).

23 »Le ronflement de la boîte creuse« je tako kakor v slovenskem prevodu tudi v nekem nemškem spremenjen v votlo drdranje voza, »das hohle Gerassel des Wagens« (PERKER & SANDER 330). Angleški prevodi navajajo trušč votle kočije, ne pa njene zabojne oblike, »the rumble/rumbling of the empty coach« (DE MAN, RUSSELL, STEEGMULLER). Drugi prevajalci govorijo samo o drdranju, trušču, ropotu kočije, ne da bi pri tem upoštevali, da gre za zaboj, ki je povrh še votel (CAMPANA, BLUMENFELD, DESSAUER, PINXTEREN), Najbolj ustrezne prevedke imajo nekateri drugi prevodi, npr. italijanski in španski: »il fracasso dello scatolone vuoto« (BUONO), »il fracasso della scatola vuota« (CARIFI), »il rimbombo del cavo cassone della diligenza« (CECCHI), »el zumbido del vehículo vacío« (BRAVO CASTILLO).

Kar pa zadeva Emmino duševno pobitost, je v novem slovenskem prevodu »[...] na smrt potrta čutila, kako ji stopala vedno bolj ledenijo«, medtem ko v francoskem tekstu njena brezdanja potrtost, semantično in sintaktično poučarjena, sklene stavek in odstavek: »avec la mort dans l'âme.«²⁴

L'Hirondelle, francosko ime kočije, ki nikakor ni nepomembno, je v večini pregledanih izdaj, tako kakor v obeh slovenskih, zamenjano z domačo obliko. Izjeme so pravzaprav samo en italijanski in trije angleški prevodi. Kar štirje Italijani Lastovko preimenujejo v Rondinella oz. La Rondine, le eden si je privoščil, in to sprejemamo s presenečenjem, ohraniti polno francosko oznako skupaj z njeno grafično posebnostjo, zapisom v kurzivi (CECCHI). Tudi angleška Lastovka se v treh knjižnih izdajah romana imenuje Hirondelle, vendar je samo v eni oblikovana z ležečo pisavo (RUSSELL). Nejasno ostaja, zakaj navedeni štirje prevajalci kočije niso preimenovali v Swallow oz. La Rondine. So se morda zavedali, da bi zamenjava francoskega napisa pomensko osiromašila francosko oznako? S popolnoma čisto vestjo pa sta lahko ravnala Španca, ki sta v svojih prevodih kočijo l'Hirondelle preimenovala v La Golondrina (BLUMENFELD, BRAVO CASTILLO), zakaj tudi *golondrina* lahko označuje oboje, ptico in parnik!

Ob koncu tega razpravljanja posvetimo še s prevodnega vidika našo pozornost enemu izmed obeh ladjelomov (II/13, III/8), ki imata v metaforični storiji zaradi svojega pomena osrednjo, ključno vlogo. Ko smo pregledali celoto upoštevanih prevedkov, jih lahko razdelimo v dve skupini, med katerima obstaja ostro zarisana meja. Razliko med obema možnostma lahko, primerjajoč ju z osnovkom, ekspliciramo z obema slovenskima verzijama drugega ladjeloma:

Le sol, sous ses pieds, était plus mou qu'une onde et les sillons lui parurent d'immenses vagues brunes, qui déferlaient. (III/8, *Œuvres I*, 577)

Tla pod njenimi nogami so bila mehkejša od vode, in brazde njiv so se ji zdele kakor velikanski, razpenjeni valovi. (LEVSTIK 409)

Tla pod nogami so se ji ugrezala mehkeje kakor morska gladina in brazde so bile podobne velikanskim, kipečim rjavim valovom. (KONCUT 318)

Med prvim in drugim slovenskim prevedkom obeh komparacij opazamo razliko, ki se kaže v tem, da Levstikov bolj ustreza francoskemu

24 Podobne prevedke, ki upoštevajo posebno sklepno stavo te enote v osnovku, najdemo v nekaterih drugih izdajah: npr. da »se spušča smrt v njeno dušo.« (LEVSTIK), »aveva la morte nel cuore.« (BUONO), »la muerte en el alma.« (BRAVO CASTILLO), »e a morte na alma.« (FERREIRA GRAÇA), »und hatte den Tod in der Seele.« (PERKER & SANDER), »with death in her soul.« (DE MAN), »a duša joj je bila obrvana smrću.« (KOTEVSKA).

osnovku. V njem je druga komparacija utemeljena z Emminim čutnim do-
jemanjem okolice, saj je izrečno povedano, kako so se njej *zdele* poljske
(ne vodne!) brazde kakor velikanski valovi. Brazde tem orjaškimi valovom
preprosto niso bile le *podobne*, kakor je lahko z normalno vidno percepcijo
npr. kočija zavoljo podobnosti primerjana s skrinjo ali z zabojem. To, da so
se ji *zdele* stvari take, velja pravzaprav samo za brazde in valove, ker pa gre
za enotno, halucinaciji podobno čutno prevaro, v kateri se s primerjavama
nestvarno premešata zemlja in voda, je vanjo seveda treba včleniti tudi prvo
komparacijo, v kateri so tla primerjana z vodo. Skratka, môči in drznosti te
dvofigurne podobe se ne nazadnje pridružuje še psihološka prepričljivost.

Opustiti sporočilo, da se Emmi vse to le *zdi*, pomeni potemtakem ne-
upravičeno poseganje v osnovek. In prav to se je zgodilo drugemu sloven-
skemu prevedku, ki mu je bila lahkomišelnost odvzeta Emmina medialna
vloga. Podobno je ravnalo še pet drugih prevajalcev (BUONO, CARIFI, FEUSTEL,
BOGATIRJOV, PINXTEREN), ki so elemente te ladjelomne podobe primerjali, ne
da bi upoštevali njene psihološke komponente. Spodbudno pa je dejstvo,
da so se med pregledanimi prevodi kar tri četrtine njihovih avtorjev odločile
za zvestobo izvirnemu tekstu.

Če je pravilna podmena, iz katere izhajamo, da prevodi tem bolj prispevajo
k umetniškemu učinku kakega literarnega dela v drugem jeziku, čim bolj
upoštevajo tudi specifičnost njegove metaforike, potem je naloga prevajal-
cev Flaubertove *Gospe Bovary* še posebej težka in odgovorna, saj imamo op-
ravit s pesniškim podobjem, ki ima v tem romanu bogato razvito tehniko in
nespregledljivo pomembno vlogo. Po analizi razmeroma skromnih vzorcev
smo ugotovili, da prihaja pri posameznih prevedkih velikokrat do neuteme-
ljenih in neupravičenih odstopanj od osnovkov. To je največkrat posledica
dejstva, da se njihovi avtorji očitno niso vselej zavedali, kako trdno in vzroč-
no so v romanu znotraj podobja povezani posamezni sklopi oz. elementi,
pa tudi tesne prepletenosti metaforičnih in nemetaforičnih delov romana
pogosto niso imeli (dovolj) v zavesti. Pokazalo se je, da je za meritorno pre-
vajanje tega romana, za katerega je značilna tako visoka stopnja jezikovne
popolnosti in gostosti izraza, tako rekoč nujno potrebno poznanje pisate-
ljevih načrtov in osnutkov, njegove korespondence ter ustrezne strokovne
literature. Razpravljajoč le o eni, vendar zelo pomembni literarni prvini, se
jasno zavedamo, da Flaubert izjemne harmoničnosti romanopisne strukture
v *Gospe Bovary* nikakor ne doseže samo s kreacijo razvejenega pesniškega
podobja, z razkošno orkestracijo metaforičnega gradiva, ampak tudi z različ-
nimi drugimi, izredno kompleksnimi pripovednimi postopki.

Viri in literatura

A

ŒUVRES 1

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary. Mœurs de province. Œuvres I*. Édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris: Éditions Gallimard, 2001 (1951). (Bibliothèque de la Pléiade, 36).

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary. Mœurs de province. Avec introduction, notes et variantes* par Édouard Maynial. Paris: Garnier, 1955. (Classiques Garnier).

CORR. II

Flaubert, Gustave: *Correspondance II*. Édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau. Paris: Éditions Gallimard, 1991 (1980). (Bibliothèque de la Pléiade).

PISMA

Flaubertova pisma Louise Colet. Izbrala in prevedla Alenka Moder Saje. *Nova revija* 20/234–235 (2001). Forum 56–77.

B

ACHILLE

La signora Bovary. Traduzione di Giuseppe Achille. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1990 (1977). (I classici della BUR, L 149).

BLUMENFELD

Madame Bovary. Traducción de Diana Blumenfeld. Buenos Aires: Longseller, 2002. (Clásicos elegidos).

BOGATIRJOV

Госпожа Бозари. Прозинциальные нравы. Перевод П. Богатырева. Москва: »ЭКСМО-ПИРЕСС«, 2002. (Зарубежная классика).

BRAVO CASTILLO

Madame Bovary. Edición y traducción Juan Bravo Castillo. Madrid: Espasa Calpe, 2001 (1993). (Collección austral, 327).

BUONO

Madame Bovary. Traduzione di Oreste del Buono. Milano: Garzanti, 1989 (1965). (I grandi libri Garzanti).

CAMPANA

Madame Bovary. Traduzione di Domenico Campana. S.l. : Rusconi editore, 1989 (1964). (Gente).

CARIFI

Madame Bovary. Traduzione di Roberto Carifi. Milano: Feltrinelli, 2001 (1994). (Universale Economica Feltrinelle. I classici).

CARRIER VÉLEZ

Madame Bovary. Traducción y notas Jorge Carrier Vélez. Barcelona: Edicomunicación, 1998. (Classicos universales. Colección Fontana).

CECCHI

Madame Bovary. Traduzione di Ottavio Cecchi. Roma: Newton & Compton editori, 1999 (1996). (Newton Biblios, 9).

DE MAN

Madame Bovary. Edited with a substantially new translation by Paul de Man. New York: Norton, 1965. (A Norton critical edition).

DESSAUER

Madame Bovary. Sitten aus der Provinz. Roman. Aus dem Französischen von Maria Dessauer. Frankfurt – Leipzig: Insel Verlag, 1997 (1996). (Insel Taschenbuch, 2130).

FERREIRA GRAÇA

Madame Bovary. Tradução de Fernanda Ferreira Graça. Mem Martins: Publicações Europa–America, s. a. [1996 ?]. (Livros de Bolso Europa–América, 196).

FEUSTEL

Madame Bovary. Ein Sittenbild aus der Provinz von Gustave Flaubert. Deutsch von C. Feustel. Halle a. d. S.: Otto Hendel, s. a. [1896].

KONCUT

Gospa Bovary. Značaji s podeželja. Prevedla Suzana Koncut. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1998. (Veliki večni romani).

KOTEVSKA

Gospođa Bovari. Prevela Cveta Kotevska. Subotica: Minerva, ⁵1988. (Velike ljubavi).

LEGNÉ

Madame Bovary, oder: Eine Französin in der Provinz. Aus dem Französischen des Gustav Flaubert. Deutsch von Dr. Legné. Pest, Wien und Leipzig: Hartleben's Verlags=Expedition, 1858. [Erster Theil: 1–180; Zweiter Theil: 1–179; Dritter Theil: 1–168].

LEVSTIK 1915

Gospa Bovaryjeva. Prevel Vladimir Levstik. S. l.: Omladina, 1915.

LEVSTIK

Gospa Bovaryjeva. Prevedel Vladimir Levstik. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982. (Petdeset najboljših po izboru bralcev).

MILIĆEVIĆ

Madam Bovari. Prevodilac Branko Milićević. Sarajevo: Svjetlost, 1989. (Biblioteka izabranih djela).

PERKER & SANDER

Madame Bovary. Sittenbild aus der Provinz. Aus dem Französischen übertragen von Ilse Perker und Ernst Sander. Stuttgart: Reclam, 1980 (1972). (Universal-Bibliothek, 5666).

PINXTEREN

Madame Bovary. Vertaling Hans van Pinxteren. Amsterdam: Pandora, 2003 (1988). (Pandora Klassiek).

RUSSELL

Madame Bovary. A story of provincial life. Harmondsworth – Baltimore – Ringwood: Penguin Books, 1965 (¹1950). (Penguin Classics).

STEEGMULLER

Madame Bovary. Patterns of Provincial Life. Translated from the French by Francis Steegmuller. London: David Campbell Publishers, 1993 (1928). (Everyman's Library, 140).

WIDMER

Madame Bovary. Aus dem Französischen übertragen von Walter Widmer. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, ⁴1985 (¹1980). (dtv klassik, 2075).

C

Aprile, Max: Flaubert moraliste ambigu. Le thème du naufrage dans *Madame Bovary*. <http://tell.fll.purdue.edu/RLA-archivoe/1991/French-html/Aprile>.

Blumenberg, Hans, 1979: *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher.* Frankfurt: Suhrkamp. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 289).

Church, Margaret, 1972: A Triad of Images: Nature in *Madame Bovary*. *Mosaic* 5, 203–213.

Demorest, D.[on] L.[ouis], 1931: *L'expression figurée et symbolique dans l'œuvre de Gustave Flaubert.* Genève: Slatkine reprints, 1967.

Friedrich, Hugo, 1961: *Drei Klassiker des französischen Romans. Stendhal, Balzac, Flaubert.* Frankfurt: Klostermann, ⁶1970.

Gothot-Mersch, Claudine, 1966: *La genèse de Madame Bovary.* Paris: Librairie José Corti.

Hardt, Manfred, 1966: *Das Bild in der Dichtung. Studien zu Funktionsweisen von Bildern und Bildreihen in der Literatur.* München: Wilhelm Fink. (Freiburger Schriften zur Romanischen Philologie, 9).

Maurer, Karl, 1992: Literaturwissenschaft als Wissenschaft von übersetzter Literatur? *Arcadia* 27, 125–140.

Pistorius, Georges, 1971: La structure des comparaisons dans »Madame Bovary«. CAIEF [*Cahiers de l'Association Internationale des Études françaises*] 23, 223–242.

Steegmuller, Francis, 1928: Translator's Introduction. V: G. F., *Madame Bovary. Patterns of Provincial Life.* Translated from the French by Francis Steegmuller. London: David Campbell Publishers, 1993. (Everyman's Library, 140). xxxviii–xlvi [38–46].

Thibaudet, Albert, 1935: *Gustave Flaubert.* Paris; Gallimard, 1999. (Collection Tel, 72).