



1-2
2023

Kritika prekladu

Priestor na publikovanie výskumov a postrehov v oblasti kritiky prekladu
odborných, umeleckých, ale aj audiovizuálnych textov

Venované pamiatke Jána Vilikovského

vedecká rada

Predseda vedeckej rady

prof. Mgr. Vladimír **Biloveský**, PhD.
(Univerzita Mateja Bela, Banská
Bystrica, Slovensko)

Členky a členovia vedeckej rady

prof. PhDr. Zuzana **Bohušová**, PhD.
(Univerzita Mateja Bela, Banská
Bystrica, Slovensko)

doc. PhDr. Martin **Djovčoš**, PhD.
(Univerzita Mateja Bela, Banská
Bystrica, Slovensko)

prof. dr. Farzaneh **Farahzad** (Univerzita
Allameh Tabataba'i, Teherán, Turecko)

doc. PhDr. Miroslava **Gavurová**, PhD.
(Prešovská univerzita, Prešov,
Slovensko)

doc. PhDr. Anita **Huťková**, PhD.
(Univerzita Mateja Bela, Banská
Bystrica, Slovensko)

Onur **IŞIK**, PhD.
(Univerzita Tokat Gaziosmanpasa,
Tokat, Turecko)

prof. PhDr. Mária **Kusá**, CSc.
(Univerzita Komenského, Bratislava,
Slovensko)

doc. PhDr. Ladislav **Nagy**, PhD.
(Jihočeská univerzita, České
Budějovice, Česká republika)

doc. Mgr. Emília **Peréz**, PhD.
(Univerzita Konštantína Filozofa, Nitra,
Slovensko)

PhDr. Ľubica **Pliešovská**, PhD.
(Univerzita Mateja Bela, Banská
Bystrica, Slovensko)

prof. PhDr. Anna **Valcerová**, CSc.

redakčná rada

Šéfredaktorka

Mgr. Barbora **Vinczeová**, PhD.

Zástupca šéfredaktorky

PhDr. Martin **Kubuš**, PhD.

Spoluzostavovateľka

doc. PhDr. Anita **Huťková**, PhD.

Členky a členovia redakčnej rady

Mgr. Marianna **Bachledová**, PhD.

Mgr. Lukáš **Bendík**

Fotografie

Bc. Patrícia **Hatiarová**

Obálka

Mgr. Lukáš **Bendík**

Jazyková redakcia

Mgr. Michael **Dove**

doc. PhDr. Marta **Kováčová**, PhD.

PaedDr. Hedviga **Kubišová**, PhD.

Zalomenie textu

Mgr. Barbora **Vinczeová**, PhD.

*Belianum. Vydavateľstvo Univerzity
Mateja Bela v Banskej Bystrici*

Formát: B5

Počet strán: 147

Náklad: 70 ks

ISSN 1339-3405

Tlač financovali

Lingua, communicatio, translatio

www.oz-lct.sk



ERIH PLUS
EUROPEAN REFERENCE INDEX FOR THE
HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

OBSAH

Editoriál (<i>Vladimír Biloveský</i>)	5
ROZHOVOR	
Rozhovor s Jánom Vilikovským (<i>Katarína Feřková a Ľubica Pliešovská</i>)	9
SPOMÍNANIE	
Za docentom Vilikovským (<i>Ľubica Pliešovská</i>).....	22
O intertextualite a o pokračovaní (<i>Zuzana Bohušová</i>)	25
Skúsenosť nad pôvod (<i>Martin Kubuš</i>)	26
Človek s veľkým V (<i>Anita Huřková</i>).....	28
Vilikovského meno máte vyhláskované zle (<i>Katarína Nemčoková</i>).....	30
Ludskosť ako vzácnosť (<i>Marta Kováčová</i>).....	31
Ján Vilikovský, môj učiteľ (<i>Miroslava Melicherčíková</i>)	32
Over si aj slovo „water“ (<i>Martin Djovčoš</i>)	34
Spomienka na Jána Vilikovského (<i>Zuzana Vilikovská</i>)	35
ŠTÚDIE	
Alúzia v preklade (<i>Ján Vilikovský</i>)	38
Slovenské preklady Poeovho <i>Havrana</i> (<i>Ján Vilikovský</i>).....	50
Preklad ako proces (<i>Ján Vilikovský</i>)	76
Premeny teórie prekladu v uplynulom storočí (<i>Ján Vilikovský</i>)	100
Ján Vilikovský: Zovšeobecnenie a syntéza v slovenskom myslení o preklade (<i>Gabriela Magová</i>)	113
RECENZIE	
Preklad ako tvorba (<i>Dušan Slobodník</i>).....	129
Preklad ako tvorba (<i>Alojz Keníž</i>)	132
Shakespeare u nás (<i>Matúš Marcincin</i>).....	136
Quo vadis, preklad? (<i>Barbora Vinczeová</i>)	140
Bodka (<i>Hedviga Kubišová</i>)	144



EDITORIAL

Editoriál

Vždy keď prišla na pretras ekvivalencia, vernosť, doslovnosť, Janko Vilikovský spomenul: *Translation is like a woman. If it is beautiful, it is not faithful. If it is faithful, it is most certainly not beautiful* (*Preklad je ako žena. Ak je pekný, nie je verný, ak je verný, nie je pekný*). Uvedené pomerne známe prirovnanie prekladu k žene sa pripisuje rôznym autorom, ja ho však budem mať navždy spojené s neprehliadnuteľnou osobnosťou Jána Vilikovského. S určitosťou môžem povedať, že náš dekan ho nepoužíval so zámerom žiadnej negatívnej konotácie a ani iných bočných úmyslov. Bol to iba dôkaz toho, že aj napriek povestnej prísnosti dokázal brať situácie s humorom, vedel odľahčiť stresové situácie najmä počas štátnic, keď sa snažil upokojiť študentov. V súvislosti s ním sa mi v mysli vynára aj ďalšia spomienka z obhajoby mojej dizertačnej práce. Členkou skúšobnej komisie bola aj prof. Vietorová, ktorá sa ma spýtala: „Na vašu obhajobu neprišiel nik z Banskej Bystrice? To je divné...“ Na jej otázku som hrdo zareagoval: „So mnou prišiel náš pán dekan, doc. Vilikovský.“ Bol totiž členom tejto komisie.

Bohužiaľ, 5. mája 2023 nás docent Ján Vilikovský navždy opustil. Na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici sme s ním prežili desať plodných a inšpirujúcich rokov. Bol naším kolegom, radcom, konzultantom, dekanom i učiteľom. Zaslúžil sa o etablovanie prekladateľstva a tlmočníctva na FiF UMB, ale aj o ďalší rozvoj tejto magickej a zároveň umeleckej disciplíny. Obdivovali sme jeho múdrosť, sčítanosť a rozhladenosť. Na akúkoľvek tému vedel pohotovo, zmysluplne, ale musím dodať, že aj svojsky a originálne zareagovať.

Bol významným slovenským prekladateľom, teoretikom prekladu, redaktorom a neskôr šéfredaktorom vydavateľstva Tatran, riaditeľom Literárneho informačného centra.

Preklady Jána Vilikovského sú čitateľsky obľúbené a uznávané aj odbornými porotami. Zo starších ocenení pripomíname dve z vydavateľstva Slovenský spisovateľ: a) prémie Literárneho fondu za rok 1998 v rámci Ceny Jána Hollého za preklad diela Normana Mailera: *Evanjelium podľa syna*; b) prémie za rok 1999 v rámci Ceny Zory Jesenskej za preklad románu Iana McEwana: *Amsterdam*. V roku 2015 získal Cenu Mateja Bela za pôvodné dielo o preklade *Shakespeare u nás* (Vydavateľstvo Slovart, Divadelný ústav Bratislava). V nasledujúcom roku 2016 mu bola udelená Cena Blahoslava Hečka za celoživotné dielo.

Do slovenčiny preložil mnohé diela amerických autorov. Ján Vilikovský je laureátom najvyšších prekladateľských ocenení. Najvyššou cenou za umelecký preklad – Cenou Jána Hollého – bol ocenený trikrát: prvou najvyššie ocenenou knihou bolo *Augustové svetlo* W. Faulknera, neskôr za ďalší preklad Faulknerovho diela *Bľabot a bes. Svätyňa*, a napokon do tretice za román Salmana Rushdieho *Bes*. Pôsobil aj ako posledný československý a prvý slovenský veľvyslanec v Spojenom kráľovstve Veľkej Británie a Severného Írska.

Napriek tomu pôsobil veľmi skromne. Prirodzene, snažil sa nevyčnievať, jednoducho – na Katedre anglistiky a amerikanistiky UMB bol jedným z nás. Práve vďaka nemu si môžeme v slovenčine prečítať diela Francisa Scotta Fitzgeralda, Ernesta Hemingwaya, Williama Faulknera, Normana Mailera, Richarda Brautigana, Edwarda Estlina Cummingsa, Edgara Allana Poea, Philipa Milтона Rotha a mnohých iných anglicky píšucich prozaikov. Traduje sa (ako nám to sám to prezradil), že po publikovaní jeho prvého knižného prekladu sci-fi poviedok R. Bradburyho pod názvom *Zlaté jablká slnka* (1959) mu prischla nálepka odborníka na sci-fi literatúru. Priznal sa však, že k uvedenému prekladu sa dostal iba náhodou a nepovažuje sa za odborníka na sci-fi literatúru, dokonca to nepatrilo ani k jeho čitateľským prioritám. Jeho obľúbeným žánrom boli detektívky, dokázal zaujímavo priblížiť autorov detektívneho žánru a tiež zložité zápletky ich diel. Jeho rozprávanie bolo neuveriteľne plastické a verné, takže sme si dokázali živo predstaviť napínavý dej. Tento fakt o jeho čitateľských záľubách je zrejme menej známy.

Na UMB v Banskej Bystrici sme pánu docentovi Vilikovskému za množstvo rád, ponaučení, usmernení, ale aj podnetných či osobných rozhovorov doteraz vďační, mohli sme čerpať z jeho múdrosti. Ako prejav vďaky a úcty sme sa rozhodli venovať mu monotematické číslo *Kritiky prekladu* za rok 2023. Tradičnú štruktúru časopisu sme na jeho počesť osobitne upravili. Jeho originálne názory na literatúru, popretkávané neraz aj ostrovtipom, približuje rozhovor z cyklu *Prekladateľské soirée* [odznal 14. 4. 2012, publikovaný je v knihe: V. Biloveský – M. Kubuš. (Eds.): *Na slovíčko s prekladateľmi*. Banská Bystrica: ŠVK, 2020, s. 23 – 38]. Reminiscencie jeho bystrických spolupracovníkov, resp. bývalých študentov vyjadrujú úctu, uznanie a obdiv k vedeckej erudícii, charizme, rečníckemu talentu a ľudskej veľkorysosti nášho pána dekana. Za úprimnými spomienkami sme zaradili vybrané state z jeho pera (*Alúzie v preklade, Slovenské preklady Poeovho Havrana, Preklad ako proces, Premeny teórie prekladu v uplynulom storočí*), ktoré mali zásadný vplyv na formovanie i rozvoj slovenského myslenia o preklade, preto považujeme za vhodné pripomenúť

si ich. Výber uzatvárame syntetizujúcou štúdiou poprednej prekladateľky a translatologičky Gabriely Magovej z pera Jána Vilikovského *Zovšeobecnenie a syntéza v slovenskom myslení o preklade* [pôvodne publikovaná in: L. Vajdová et al. (Eds.): *Myslenie o preklade na Slovensku*, 2014]. Rubrika *Bodka* má tentokrát podobu „trojbodky“. Kompozične ide o spomienkovú mozaiku z citátov jeho bývalých študentov a študentiek, dnes už renomovaných prekladateľov.

Pokoj Tvojej pamiatke, Janko! Ďakujeme Ti!

Edičná poznámka

V tomto čísle KP sme využili štúdie Jána Vilikovského a iných autorov z rôznych zdrojov v rozpätí takmer polstoročia. Citačné normy v dobových periodikách sa však značne líšili, texty sme sa preto rozhodli publikovať v pôvodnej úprave. Redakčné zásahy sme uskutočnili iba v záujme odstránenia tlačových chýb, čiastočne sme zjednotili zoznamy použitej literatúry.

Post scriptum

Priaznivcom časopisu *Kritika prekladu* oznamujeme, že doterajší šéfredaktor KP a náš kolega Matej Laš, sa rozhodol opustiť akademické prostredie UMB. Ďakujeme mu za skvelú a tvorivú spoluprácu, za jeho snahu o zvýšenie úrovne KP, originalitu a trpezlivosť pri koncipovaní jednotlivých čísel, ale tiež za zaujímavé odborné príspevky a inšpiratívne *Bodky*, napísané vždy s espiritom. S čitateľmi sa pomyselné rozlúči v nasledujúcom čísle nášho časopisu *Bodkou* – dúfame, že nie ostatnou, možno nás ešte poteší svojimi notickami o nových skúsenostiach. Želáme mu, aby si našiel správnu cestu, po ktorej bude úspešne kráčať životom k vyšším métam. Jeho štafetu v redakčnej rade preberá Barbora Vinczeová. Veríme, že sa jej bude dariť vo funkcii šéfredaktorky a prispeje do KP svojimi kreatívnymi myšlienkami.

Vladimír Biloveský



Rozhovor s Jánom Vilikovským

(Prekladateľské soirée 1, 14. apríla 2012)

Rozhovor pripravili Katarína Feřková a Ľubica Pliešovská.

Zo súpisu preložených diel a mnohých ocenení vyplýva, že ste uznávaný ako prekladateľ *par excellence*. Sme hrdí, že ste boli naším kolegom a dekanom Filologickej fakulty v r. 2001 – 2007. Môžete nám priblížiť váš pohľad na umelecký preklad?

Som rád, že vidím pred sebou toľko ľudí, chcem však pripomenúť, že Rudolf Fábry napísal zbierku *Ja je niekto iný*. Keď som počúval slová chvály, ktoré tu padali... Prosím vás, verte mi, že ja je niekto iný. Po prvé, to bolo o niekom celkom inom, nie o človeku, čo tu sedí pred vami. Po druhé, prednáška sa konať nebude, pretože prednášateľ nie je pripravený.

Pripravoval som sa asi tak, že som si včera skúsil pospomínať na všetko, čo som vedel o Philipovi Rothovi od čias, keď napísal *Portnoy's Complaint*. Prvý exemplár tejto knihy som dostal, keď bol ešte horúcou novinkou na americkej scéne – bol to tretí Rothov román, vyšiel v roku 1969, a ja som ho dostal v tom istom roku. Vám to asi nič nehovorí, ale nám, ktorí sme, taktne povedané, skôr narodení, je jasné, že rok 1969 je rok, keď sa začínala normalizácia a iné špásy. Na filozofickú fakultu pricestoval americký lektor. Ja som bol vtedy „prifarený“ na novozaloženú, prvú prekladateľskú vysokú školu, slovenskú odnož pražskej Univerzity 17. novembra, s názvom Inštitút tlmočnictva a prekladateľstva pri Filozofickej fakulte. No a v tomto období, keď sa začínala normalizácia, prišiel americký lektor pán Kuric. Každý, kto sa naňho pozrel, prípadne si prečítal jeho životopis, vedel, že bol židovského vierovyznania, alebo, ako sa to v tých časoch hovorilo, kozmopolita. Prišiel na FiF UK ako veľká voda vraviac, že chce učiť a šíriť vedomosti o americkej literatúre, pre ktorú bol zapálený. Oni však robili všetko preto, aby pán Kuric neučil – no veď pošlite človeka s takým kádrovým posudkom na nevinnú mládež... Lektor však trval na tom, že chce učiť, dokonca povedal: „Ja som sa kvôli tomu aj oženil.“

Ujal som sa ho a po známosti som ho vzal za naším šéfom, univ. prof. Viliamom Schwanzerom, a pretože naša univerzita, resp. inštitút, mal v tom čase určité výhody, podarilo sa nám dosiahnuť určité pokroky. Vedenie

konštatovalo, že im je jedno, či lektor Kuric učí na Filozofickej fakulte alebo nie, dôležité je, že je ochotný učiť u nás na Inštitúte tlmočníctva a prekladateľstva. Prof. Schwanzer to zorganizoval, takže lektorovi napokon dovolili vyučovať.

Tešili ste sa na spoluprácu so zahraničným lektorom? Bolo to pre vás zaujímavé?

Problém bol v tom, že poslucháči mali tridsať hodín týždenne a na každú sa museli pripravovať, nie ako dnes... a mladí muži mali k tomu všetkému ešte aj sedem hodín vojenskej prípravy. Lektora jednoducho nebolo kam zapracovať. Verím, že mi nebudete veriť, ale sedí tu osoba, ktorá to môže potvrdiť. Pri tridsiatich hodinách do týždňa sme ďalšie hodiny pridávať nesmeli, ale každý vedel, že ak sa chce zapáčiť, vie, čo treba robiť, a môže teda dobrovoľne absolvovať štyri hodiny americkej literatúry v sobotu dopoludnia.

Prosím pekne, v tú sobotu dopoludnia bolo plno – taká veľká bola chuť vzdelávať sa. Pán lektor mi doniesol Rothovu knihu so slovami: „Prečítaj si, je to najnovšia vec, a bude to senzácia. A skús, či by sa to nedalo u vás uverejniť.“ Neviem, kto ste čítali *Portnoyov komplex*, ale mne bolo jasné, že takáto kniha sa u nás publikovať nebude, najbližších 25 rokov určite nie. Bol som teda mladý, keď som spoznal Philipa Rotha, aj keď je pravda, že v tom čase som už mal prečítanú jeho knihu *Goodbye, Columbus*. Tieto spomienky som si zrekapituloval, niektoré veci osviežil, a podnikol som ešte jednu veľmi trúfalú vec – ako všetci ľudia s malým vzdelaním som si „vygooglil“ P. Rotha, všetko v priebehu včerajška, lebo predvčerom som dokončoval príspevok na zajtrajšiu konferenciu.

Ako na vás pôsobí Rothova tvorba dnes? Ako sa vám pracovalo na jeho prekladoch?

Modlil som sa, aby som si zapamätal zo včerajška aspoň toľko, koľko som si pamätal pred tridsiatich rokov. Volá sa to Korsakovov syndróm – starý otec si pamätá, ako bojoval na Pijave, ale nespomenie si, kde nechal kľúče.

Ak by som mal povedať o Rothovi niečo pamätihodné, o tom, ako sa prekladá, existuje na to jedna odpoveď: Ťažko. Prekladateľ sa o každom spisovateľovi naučí, aký je to „blbec“ – a zhruba od polovice knihy ho začína nenávidieť. Autor vám hádže polená pod nohy, vymýšľa si naschvál, rozmyšľa, ako vás priviesť do pomykova, ako použiť také výrazy, ktoré nikto nepozná, ktoré dokonca nepoznajú ani jeho krajanovia, a to všetko robí, aby vás zmiatol. Známym je Hellerov román *Catch-22*, ktorý bol do češtiny preložený ako *Hlava 22*, z čoho vyplývalo, že do slovenčiny bude preložený rovnako, *Hlava 22*, hoci „hlava“

tam nemá čo robiť, lebo „catch“ znamená zádrhel, problém, takže vlastne išlo o svinstvo č. 22. Keď mali preklad vydať vo Fínsku, fínsky prekladateľ, ktorý mal text hotový a zamýšľal sa už iba nad názvom, sa spýtal vydavateľa: „Prosím vás pekne, čo je to ten Catch-22?“ S týmito vecami sa musí človek popasovať, keď sa rozhodne publikovať u nás podliaka medzi nevinnými krajanmi a ešte nevinnejšími krajanami.

Človek, ktorý dielo od Rotha preloží a trošku vychladne, si povie, že autor to tak nemyslel. Niektorí spisovatelia sú veľmi skromní, aj keď mi možno neveríte. Druhou skupinou sú spisovatelia, povedal by som, nadživotnej veľkosti. Sú väčší než jeden ľudský život, snažia sa obsiahnuť určité veci, odhaľujú istú časť pravdy o živote, čo nie je pravda, ktorá sa dá podchytiť filozoficky alebo prírodopisne. Je to pravda, ktorá sa objaví v momentálnych zábleskoch, ako keď idete v noci, v búrke, nevidíte nič, len sem-tam sa zablyсне a vám sa poodhalí kus sveta, ktorý možno vidieť. James Joyce to nazýval epifánia – teda odhalenie, zjavenie; 6. januáru hovoríme Tri krále, aj u nás sa používa výraz Zjavenie Pána. A Joyce to nazýva epifánia, keď sa vám odhalí istá pravda, istý fakt, až vtedy pochopíte určité súvislosti, ktoré za normálnych okolností ostávajú človeku utajené. Na svete sú spisovatelia, ktorým sa stanú tieto epifánie, a to poznanie z nich robí ľudí nadživotných rozmerov. A potom sú ľudia, ktorí majú mierne mikroskopický talent, ale sú presvedčení o svojej veľkosti a svojej schopnosti odhaľovať pravdy o živote, sú tiež ľuďmi nadživotnej veľkosti, ale len virtuálnej.

Roth je podľa mňa spisovateľ, ktorý premýšľa o živote, a tiež odhaľuje pravdy, no odhaľuje ich veľmi nekonvenčným spôsobom, ako napr. v knihe *Portnoyov komplex*, ktorú, ak by sme chceli, mohli by sme čítať len ako číru pornografiu. Každá stránka priam svetielkuje sexom, ale keď to dočítate a necháte si to v pokoji prejsť hlavou, naozaj sa vám v nej odhalí čosi o živote, a navyše aj čosi o pravdách, ktoré bežne ostávajú skryté. A práve to je dar, ktorý mávajú spisovatelia.

Philip Roth má jeden problém, a to ten, že je americký spisovateľ. To je veľký problém. Nevie si spomenúť, kto to povedal, ale v živote amerických spisovateľov vraj nebýva druhé dejstvo. Rozkvitnú a bum. Čosi podobné napokon povedal aj Hemingway a s ním aj iní: americkí spisovatelia po štyridsiatke? Neexistujú!

Aký je teda váš osobný názor na súčasnú americkú literatúru? Poznáte dôkladne tvorbu mnohých autorov. Ktorých autorov alebo dielo by ste chceli vyzdvihnúť?

Keď sa pozrieme na amerických spisovateľov 20. storočia, tých veľkých, čo získali svetového meno, zistíme, že napr. taký W. Faulkner napísal po štyridsiatke len jednu knihu, aj tá vyšla prakticky posmrtno. Po štyridsiatke napísal román *A Fable*, čo je kniha o prvej svetovej vojne a o desiatnikovi, ktorý zorganizuje umelé prímerie. Existuje akási, možno apokryfná historika o tom, ako si kedysi v roku 1914 (či 1915?) Angličania s Nemcami usporiadali futbalový zápas. Faulkner dostal za toto dielo Nobelovu cenu, ale napriek všetkej zdvorilosti treba povedať, že to nie je veľká kniha. Potom písal pokračovania svojej trilógie, ale to už nie je pravý Faulkner, ba našli sa aj ľudia, čo tvrdili, že je to len paródia na Faulknera, akoby ho niekto len imitoval.

Hemingway po štyridsiatke napísal svoj najstrašnejší román *Cez rieku a pod stromy*, ktorý som prekladal. Hovorím to preto, že prekladateľ vidí do autora, vidí lepšie ako on sám, lebo autor fabuluje a prekladateľ to musí po ňom upratať, lenže vtedy sa už kriticky vyjadrovala aj dobová kritika, ale o čosi neskôr sa podarilo „prifrcnúť“ mu Nobelovu cenu za knižku *Starec a more*. Všetci sa nadchýnali, aká je to veľká kniha, ale... Prečítajte si to ešte raz. Keď je človek tínedžer a dovtedy veľa nečítal, tak sa mu to môže páčiť, ale je to klišéovitá kniha a dve tretiny z nej sú pseudo-hemingwayovské. Je to len imitácia Hemingwaya, ktorý kedysi písal vynikajúce veci.

Scott Fitzgerald? Aký to bol fantastický spisovateľ! Napísal jeden z najslávnejších románov americkej literatúry *Veľký Gatsby*. Ako prekladateľ v ňom odhalíte jednu základnú štrukturálnu chybu – on ju tušil –, ale napriek tomu je to veľký román. Lenže autor zomrel ako štyridsaťštyriročný, takže sa rýchlo odmlčal.

A keď si takto rozoberieme viacerých spisovateľov, najmä z prvej polovice minulého storočia, zistíme, že americkí spisovatelia po štyridsiatke naozaj upadajú, kamsi sa vyparia. Ono je to možno aj tým, že americká životná skúsenosť v tých časoch bola podstatne členitejšia a, povedal by som, menej usporiadaná, menej organizovaná a rigorózna ako životná skúsenosť európska. A títo autori čerpali zo skúsenosti, ktorú mali v mladosti a vypísali sa.

Ktoré faktory podľa vás najviac ovplyvňujú život a tvorbu amerických autorov – priaznivo či nepriaznivo?

A teraz prichádzame k tomu najnemravnejšiemu – k peniazom. Spisovateľ v Amerike už v prvej polovici 20. storočia mohol zbohatnúť, a to radikálne. Scotta Fitzgeralda zničil blahobyť. Hemingwaya zničila sláva a peniaze. Faulknera nezničili peniaze, ale... Bol z juhu, so slovenskou dušou ho spájala láska k určitým nápojom, aj pokútne páleným, nakoniec na to aj zahynul.

Ale aby som sa vrátil k hlavnej téme. Máme tu človeka, ktorý začal písať veľmi mladý. Roth začal zbierkou poviedok alebo kratším románom s pripojenými poviedkami, a už tým upútal pozornosť! A potom prišiel *Portnoy's Complaint* a celá séria, a tento človek stále píše, udržuje sa na istej úrovni, a tá úroveň je vysoká. Samozrejme, každý má slabé chvíľky, aj on má slabšie knihy. Kritici sa veľmi potešili, keď vyšlo *Pokorenie*. Povedali, áno, to je taká nátlaková séria šialenej sexuality; áno, už senilnie, Vychádzalo sa z toho, čo vám každý potvrdí... ako by som to povedal tak slušne: vidím, že tu mám ženské obecenstvo. Nechcem vám brať ilúzie, ale čím starší pán, tým viacej myslí na to jedno. A nielenže na to myslí, ale celkom aktívne o tom rozpráva na plnú hubu. Povedali, áno, už vidieť, že zostarol, tak sa potešili.

A potom napísal *Nemesis*, v podstate takmer bez sexu. Je tam jedna scéna, ale taká delikátna a náznaková, akoby ju ani Philip Roth nepísal. A všetci hovoria, že je to kniha bez vyhranenej osnovy. Píše o mladých ľuďoch a o epidémii obrny, ktorá v tom roku zúrila. Niektorí ju dostali, iní nie, ale práve ten najviac obdivovaný nadobudol zákerné ochorenie tiež, úplne ho to skosilo a poznačilo na celý život. Aj rozprávač, jeden z jeho obdivovateľov, je tiež postihnutý obrnou, dokáže sa však s tým vyrovnáť, a dokonca si vybudovať aj vzťah k ženám, resp. k jednej žene, vzal si ju a založil si rodinu. So svojimi dvomi synmi vychádzal tiež veľmi dobre.

Na jednej strane máme do činenia s osobnosťou, ktorá napriek postihnutiu vedela svoj život zrekonštruovať, a na strane druhej človeka, ktorý odvrhol svoju budúcnosť. Mal milujúcu snúbenicu, ktorá za ním chodila a prosila ho, aby ju neodmietal, že ona ho miluje aj naďalej, ale on povedal: Nie, toto ti predsa nemôžem spraviť. Musíš ísť preč.

Toľko dve ľudské tragédie, povedal by som, ale obidve sú zobrazené spôsobom, ktorý nie je sentimentálny. Trúfam si povedať, že tam nie je sentimentálne nič, obidve tragédie sú opísané výstižne a čitateľ pochopí, o čo autorovi išlo. Roth napísal román na vysokej stylistickej úrovni, jasne, dôrazne a tak, že je to prístupné každému čitateľovi. Čitateľa to strhne. Kritici hovoria:

Dobre, toto je človek, ktorý ťahá na sedemdesiaty deviaty rok. Normálny človek v tomto veku si už nepamätá ani svoju adresu. A tu máme starého pána, ktorý je schopný niečo takéto vytvoriť. To je na tom mimoriadne.

Ďalšia vec... Treba o tom opatrne rozprávať – kde-ko býva citlivý na všelijaké veci –, ale ako naznačuje meno a fyziognómia, Philip Roth je Žid. Je potomkom poľských Židov, ktorí sa prisťahovali do Spojených štátov, narodil sa roku 1933, čiže tesne pred druhou svetovou vojnou. Americkí Židia tvoria osobitnú kategóriu, pretože sú to do značnej miery ľudia, ktorí do Ameriky utekali pred pogromami, antisemitizmom, nenávisťou ľudí vo svojom okolí. Do Ameriky teda prišli, aby sa realizovali v slobodnom živote. Samozrejme, v slobodnom živote sa realizovali aj ako ľudia, ale aj ako Židia. Časť amerického židovstva je veľmi militantná, ale Roth sa usiluje vymknúť z tejto zvieracej kazajky židovstva.

Podobne existovali ľudia, ktorí neboli antireligiózni a neboli ani proti náboženstvu, chceli sa však vymaniť zo striktnej kazajky katolicizmu. A Roth sa toho zrieka a nechce byť tým typickým americkým Židom s typicky americkým videním sveta. A jemu sa to podarilo – sprostredkovať život čitateľovi nie v jednej knihe, nie v dvoch knihách, prakticky vo väčšine svojej tvorby.

Nakoniec, značná časť postáv, ktoré zobrazuje, sú jeho alter ego –; Nathan Zuckerman, vystupujúci v toľkých knihách, to je vlastne Philip Roth. Dokonca v niektorých jeho dielach osobnosť Philipa Rotha aj vystupuje, ba v románe *Operation Shylock* sú až dvaja Rothovia. Práve v tom spočíva Rothovo majstrovstvo, dokazuje, čoho je schopný – nie konvenčne analyzovať, ale vycítiť a sprostredkovať. Práve takéto poznanie potrebujeme. V minulom roku dostal Medzinárodnú Bookerovu cenu.

Akým spôsobom sa udeľujú ceny za literatúru, môžete nám priblížiť situáciu v anglofónnych krajinách, a teda aj za oceánom? Konkurencia je iste veľká.

Sú dve – jedna je Bookerova cena, ktorá sa neskôr premenovala na Man Bookerovu cenu, každoročne ju dostáva kvázi najlepšia kniha napísaná po anglicky. Nemusí byť anglická ani americká, ale musí byť po anglicky písaná. A potom je Medzinárodná Bookerova cena – tá sa udeľuje každé dva roky, nie však za jednotlivú knihu, ale za celoživotné dielo. O udelení ceny rozhoduje porota – trojčlenná. Musí to byť ťažké, sedieť v porote, ktorá je zodpovedná za výber kandidátov, a ešte ťažšie musí byť rozhodovanie o cene za celoživotné dielo.

Neviem vám stopercentne povedať, aký podiel tvorí po anglicky písaná beletria, ale bezpečne môžem skonštatovať, že každý druhý preklad na svete je prekladom z angličtiny. Polovica všetkých prekladov v celosvetovom meradle sú preklady z angličtiny – rozprávame však o beletrii, nie o vedeckých publikáciách. A teraz sa snažte prečítať 3 200 kníh, ktoré vyšli za rok, pričom Medzinárodná Bookerova cena sa udeľuje za celoživotné dielo, takže sa v tom množstve kníh snažite identifikovať autora, ktorý si túto cenu zaslúži. Diela treba prečítať, najlepších autorov treba kontaktovať, čo je strašne veľa roboty.

Porotcovia sú traja a dvaja z nich povedali, že dajú cenu Rothovi, no a tretia porotkyňa, šéfka vydavateľstva, osoba s kritickým nadaním, sa na protest vyjadrila, že ak by sa táto cena mala udeliť ďalšiemu americkému spisovateľovi, svedčilo by to o nedostatku fantázie a tvorivosti jej dvoch kolegov. (Riaditeľ vydavateľstva musí byť úžasný znalec kníh – ak by nebol, skrachoval by. Vydal by za sebou tri alebo štyri neúspešné tituly a už nikdy by mu nikto nepožičal peniaze.) Tretia porotkyňa teda rezignovala a povedala, že veľkí spisovatelia sú tí, ktorí sa zaoberajú malými vecami na veľkom plátne, kým Philip Roth sa podľa jej názoru zaoberá veľkými vecami na malom plátne. Má svoj úzky okruh tém a tie omieľa. Nepovedala to tak, že nechápe, prečo všetci jeho hrdinovia musia byť Židia, ale keď to čítate, tak vám zide na um, že asi chcela povedať práve toto.

Čo je podľa mňa pozoruhodné, je presne tá schopnosť pozrieť sa na malý výsek reality a z toho vyvodiť životné pravdy, ktoré sa týkajú všetkých. Pripomína mi to opäť Sherwooda Andersona, ktorý svojho času po prvej knihe Faulknerovi povedal: „Viete, vy nepoznáte nič okrem okrem tej svojej ‚poštovej známky‘ zeme.“ (Keby bol Slováč, povedal by „škvarky zeme“.)

Človek má teda rozprávať o tom, čomu rozumie a má sa sústrediť na javy, o ktorých vie odhaliť pravdu, a práve tie má sprostredkovať. Nemá si vymýšľať, nemá písať o agentoch 007, o egyptských princoch a faraónoch a pod., má sa pozeráť na život a odhaliť ho. Mám pocit, že rozprávam dlho a mierne nesúvisle, ale toto by som chcel o Rothovi povedať.

Ako sa vám prekladala Rothova kniha *Nemesis* – ide o poslednú autorovu knihu (orig. 2010, Roth zomrel v r. 2018). Váš slovenský preklad vyšiel v Slovarte r. 2012.

Ako sa Roth prekladá? Na to je jedna odpoveď: ťažko. Ako prekladateľ si zoberiete dve-tri strany a zaodejete to do slovenského rúcha, a ak to robíte dostatočne dlho, alebo sa voľačo naučíte, alebo budete robiť niečo rozumnejšie –

nie však preto, že dospejete k sebazpoznaniu, ale preto, že vám už nikto preklad nezverí. Prekladatelia sa sortujú. Ak by som mal predsa konkrétne povedať, ako sa prekladá Roth... Jeho ťažkosť spočíva v jednej zvláštnosti, ktorú dokonca nemal ani Faulkner. Faulkner sa snažil napchať do jednej vety úplne nemožné veci. Hemingwayovi vyčítal, že robí všetko fantasticky dobre, ale nepokúša sa o nemožné! Je v tom kus pravdy – človek sa usiluje vyjadriť to, čo sa vlastne vyjadriť nedá. T. S. Eliot dokonca v jednej básni povedal, že poézia je nájazd na nevysloviteľné, bol presvedčený, že sú veci, ktoré sa nedajú vysloviť v próze, a tak sa musia vyjadriť v básni. Poeticky. A Roth sa snaží napchať nesmierne kvantum faktov do jednej vety. A to je, samozrejme, veta, ktorá podlieha zákonom anglickej štylistiky a syntaxe, a vy teraz s tým niečo máte urobiť a prezliecť to do slovenčiny.

Práve v spomínanej knihe *Nemesis* (na prvej alebo druhej strane) je taká veta, ktorá sa začína jedným, končí iným – je tam zamiešaná obrna, Newark, starosta, muchy... všetko. Pre tuctového prekladateľa je to ľahká pomoc. Taká veta sa rozdelí v prostriedku, a tak dostanete dve celkom slovenské vety. Sú dokonca prekladatelia, ktorí si na tom postavili celú svoju prekladateľskú techniku. Veta – ani nemusí byť dlhá – má, povedzme, na štyri riadky, a oni z nej urobia tri vety na štyri alebo aj päť riadkov, ale Roth píše práve takto, pretože tak aj rozmýšľa. Tá veta má ostať pokope.

Predpokladám, že všetci dobre poznáte túto školskú definíciu: veta je ucelená myšlienka; určite si ju pamätáte. To je to, čo človeku napadne v rámci jednej myšlienky na istú konkrétnu vec; lenže ak Rothovi napadlo sedem vecí, ja z toho nemôžem spraviť trikrát dve veci.

Dá sa predpokladať, že postupne ste si zvykli na idiolekt autora, takže zrejme prišlo k zautomatizovaniu niektorých prekladateľských postupov. Mohli ste to uplatniť aj pri preklade iných diel?

Keď človek prekladá druhú alebo tretiu knihu, už si osvojí základné potreby a pozná autorove myšlienkové pochody, takže sa mu to prekladá ľahšie, ale ak prekladáte Faulknera, nenaučíte sa nič. On napísal jednu knihu v januári, druhú v decembri – nemusel ju súkať o desať rokov neskôr –, a tie knihy akoby písali dvaja rozliční autori. Druhá vec sú dialógy – postavy sa spolu rozprávajú. Ak sú to postavy, ktoré žijú približne v rovnakom čase na Zemi s vami a nemajú vyzerať absurdne, musíte ich prekladať v dnešnom duchu. V súčasnom románe sa nemôže objaviť postava a povedať: Dovoľte, vaše vysokoblahorodie, svojmu poslušnému sluhovi, aby vykonal... atď. Vysokoblahorodie zavolá záchranku

a dá vás odviešť do príslušnej inštitúcie. Prekladateľ musí nájsť kľúč, ktorým by zreprodukoval dané dielo.

Román *Pokorenie* je o hercovi, ktorý bol pokorený tým, že ho opustí talent. Má šesťdesiatpäť rokov a, ako by sme už dnes povedali, depku. Usiluje sa pozviechať a pozviecha sa, keď ho príde potešiť dcéra jeho bývalých kolegov, štyridsaťročná dáma, ktorá doteraz holdovala lesbickej láske. Prichádza k nemu, chce sa „odlesbizovať“ a dokonca sa ho spýta, či prerába lesbičky. Je to otázka sexuality, na tú sme už navyknutí. Tí dvaja o tej sexualite rozprávajú ako šesťdesiatpäťročný pán a štyridsaťročná žena.

Toho pána si viem predstaviť, to je taký môj mladší vrstovník, takže dobre, ale ak sa rozprávate so štyridsaťročnou osobou a nechcete vyzeráť ako idiot a človek, čo holduje rozličným predstavám, slovník volíte opatrne. Tam sa rozprávate o všeličom, o všelijakých orgánoch, a tie orgány sa nazývajú pravými menami, a tak si vravím: Toto preda nemôžem takto preložiť. Nezožerú mi to a povedia – vážený kolega, zrejme by ste mali prestať prekladať. To sa proste nemôže takto preložiť, ale pýtam sa, ako to mám preložiť.

Akú funkciu, podľa vás, plní slovo v texte? Ako postupujete pri výbere výrazov, ak majú plniť svoju úlohu z hľadiska expresívnosti? Dlhو uvažujete o výbere vhodného kontextového variantu?

O mne sa hovorí, že nechodím ďaleko po slovo, o ktorom si myslím, že je priliehavé a správne, na správnom mieste, a ak je štylisticky vhodné, použijem ho. Ak sa vám náhodou zdá neslušné, netaktné a neviem aké ešte, máte smolu – nepočúvajte, nečítajte, ak nechcete. V tomto prípade však ani ja so svojím postojom neviem, ako to napísať, aké slovo uviesť, akú syntax či aký štýl zvoliť, a už sa to ani nemôžem dozvedieť.

Nemôžem osloviť nejakú dvadsiatku alebo tridsiatku a povedať jej: „Poď si so mnou podebatovať o týchto veciach.“ O týchto veciach debatujú ľudia po niekoľkotýždňovom aktívnom spolužití. Takže nakoniec som robil, čo som mohol, neviem, či som sa rozhodol správne. A priznám sa, že určité súvislosti som bol konzultovať. Človek konzultuje tak, že ide za odborníkom a spýta sa ho. Naši známi majú obľúbenú reštauráciu, kam chodíme, keď niekto oslavuje. A vedľa tejto reštaurácie je sexshop. Počas jednej takej oslavy mi svitlo: Vidíš, ty somár! Nie je len univerzitná knižnica či psychologický ústav... Vybral som sa pekne do sexshopu. Bola v ňom dobre vyzerajúca dvadsiatka, ktorá mi v určitých veciach poradila. A touto anekdotou či poučením by som svoje rozprávanie ukončil. Celá renesancia bola postavená na tom, že človeku nestačí

čítať sv. Augustína či patristov, ba ani súčasníkov, ale treba ísť k prameňom (lat. ad fontes). Niekedy môže byť prameňom aj sexshop. Nemyslím si, že budem v podobných inštitúciách konzultovať častejšie. Netvrším, že treba myslieť iba na „to“, ale určite treba čerpať odtiaľ, kde je poznanie, a to na praktickej, každodennej a ľudskej úrovni.

Chcel by som zdôrazniť, že prekladateľ musí vedieť všetko. Nikoho nezaujímá, či to všetko naozaj vie, a či to vedel už aj vtedy, keď sa podujímam na preklad, ale práve na to sú pramene, aby ste načerpali múdrosť a aby ste pôsobili dojmom človeka, ktorý vie. Potom sa vám dostane toho šťastia, že vás pozvú prednášať na takúto inštitúciu.

Zdroj: BILOVESKÝ, Vladimír – KUBUŠ, Martin (Eds.): *Na slovičko s prekladateľom*. Banskobystrické Prekladateľské soirée. [Na slovičko s Jánom Viličkovským, s. 23–36]. Banská Bystrica: DALI-BB, s. r. o. – 1. Vydanie. Štátna vedecká knižnica v Banskej Bystrici, 2020. 247 s. ISBN 978-80-8227-003-0.

Z prekladov:

Bradbury, R. D.: *Zlaté jablká slnka* (*The Golden Apples of the Sun*). 1959, 2005; **Wolfe, T.:** *Domov sa vrátiť nemôžeš* (*You Can't Go Home Again*). 1962; **Fitzgerald, F. S.:** *Diamant veľký ako hotel Ritz* (*The Diamond as Big as the Ritz*). In: *Dni a noci Ameriky*. 1964; **Christie, A.:** *Trojčlenka. Potkany. Popoludnie na pláži. Pacientka* (*Rule of Three*). 1965; **Schulberg, B.:** *Smrť v ringu* (*The Harder They Fall*). 1965; **Porterová, K. A.:** *Eudská smrteľnosť* (*Old Mortality*). 1966; **Faulkner, W.:** *Augustové svetlo* (*Light in August*). 1969; **Fitzgerald, F. S.:** *Veľký Gatsby* (*The Great Gatsby*). 1970, 2005, 2012; **Cummings, E. E.:** *Tulipány a komíny* (*Tulips & Chimneys*). 1970; **Faulkner, W.:** *Bľabot a bes. Svätyňa* (*The Sound and the Fury. Sanctuary*). 1978; **Clavell, J.:** *Potkan kráľ* (*King Rat*). 1981; **Hemingway, E.:** *Cez rieku a pod stromy* (*Across the River and into the Trees*). 1984; **Mailer, N.:** *Katova pieseň* (*The Executioner's Song*). 1985; **Brautigan, R.:** *Pstruholov v Amerike* (*Trout Fishing in America*). 1987; **Mailer, N.:** *Evanjelium podľa Syna* (*The Gospel According to the Son*). 1998; **Vonnegut, K.:** *Časotrasenie* (*Timequake*). 1999; **Forsyth, F.:** *Ikona* (*Icon*). 1999; **Cook, R.:** *Toxin* (*Toxin*). 1999; **McEwan, I.:** *Amsterdam*. 1999; **Oatesová, J. C.:** *Blondínka* (*Blonde*). 2001; **Keane, J. B.:** *Írske vianočné príbehy* (*John B. Keane's Christmas*). 2002; **Rushdie, S.:** *Bes* (*Fury*). 2002; **Orwell, G.:** *Ako som strieľal slona a iné eseje* (*Shooting an Elephant*). 2003; **Orwell, G.:** *Nad vodu a chytiť dych* (*Coming up for Air*). 2005; **Roth, P.:** *Rozhorčenie* (*Indignation*). 2009; **Roth, P.:** *Pokorenie* (*The Humbling*). 2010; **Roth, P.:** *Nemesis* (*Nemesis*). 2012.

WILLIAM FAULKNER



blábot a bes
svätyňa



...mladí ľudia, ktorí dnes pili, zabudli na
jediny problém, z ktorého sa môže zrodíť
dobrá literatúra, pretože iba ten stojí za to,
aby sa o ňom pňalo: ľudské srdce
v konflikte so samotným sebou. To sa musel
spisovateľ znovu naučiť... Kým sa to
nenaučí, bude písať tak, akoby stál medzi
ľuďmi a prázdnou sa ich zaniká. Odmietam
prijať zanik ľudstva. Verím, že človek
nikdy neprežije, ale zvíťazi. Nie zato je

neumreľný, že jediný spomední všetkých
tvorov má nevyčerpateľný hlas, ale pretože
oný duchu schopného súcitu a obetavosti
a vytrvalosti. Ulohou básnika, spisovateľa,
je písať o týchto veciach. Jeho úspech je
pomáhať človeku prekonať tým, že
povzbúdi jeho srdce, že mu prinesie
odvahu a časť a nádej a úľavu a ľútosť
a ľútosť a obetavosť, ktoré boli súčasťou
jeho minulosti.

(Z autorského prejavu pri
Nobelovej ceny)

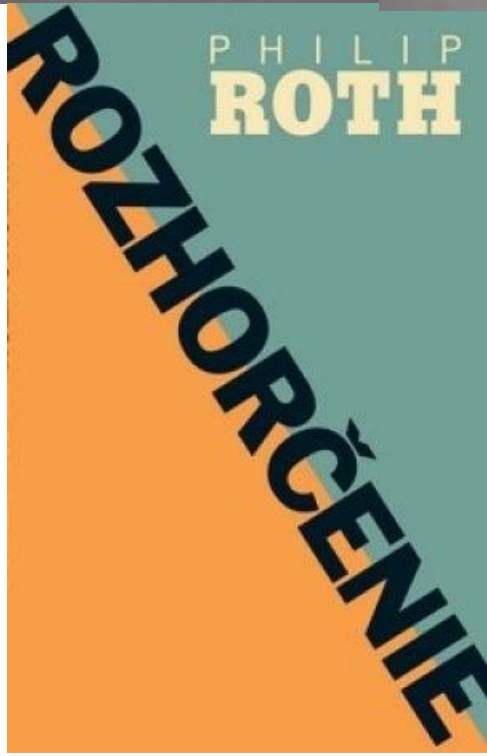
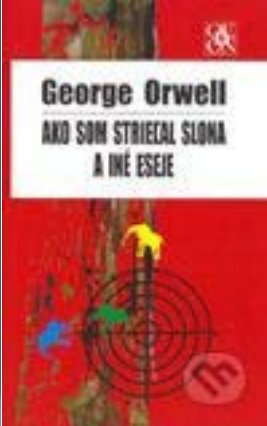


ERNEST HEMINGWAY

a pod stromy



Cez riekú
a pod stromy



WILLIAM FAULKNER
AUGUSTOVÉ SVETLO

FRANCIS SCOTT FITZGERALD



VELKÝ GATSBY

John B. Keane



Írske vianočné príbehy



**Richard
Brautigan**



**PSTRUHOLOV
V AMERIKE
TVORBA
NÁRODOV**

NEMEZIS
P H I L I P
ROTH



JÁN VILIKOVSKÝ
SPOMÍNAME

Za docentom Vilikovským

PhDr. Ľubica Pliešovská, PhD.

Prvý májový víkend sme s rodinou trávili na Liptove. Keďže v zariadení, kde sme boli ubytovaní, nebol signál a vonku bolo krásne, mobil som celé dni nemala pri sebe. Keď som v nedeľu v noci prišla do chaty a na Whatsapppe mi svietilo 28 neprečítaných správ, tušila som, že sa niečo stalo. Intuícia neklamala. Všetky správy sa týkali smrti „nášho pána docenta“ Jána Vilikovského.

Médiá verejnosť okamžite informovali o úmrtí prekladateľa, vysokoškolského pedagóga a bývalého veľvyslanca Slovenskej republiky v Spojenom kráľovstve. Pripomenuli to najlepšie, čo priniesol do zlatého fondu prekladovej literatúry na Slovensku – preklady Poea, Hemingwaya, Fitzgeralda, Mailera, Orwella, Rushdieho, Rotha a mnohých iných anglických a amerických (prevažne) prozaikov. Vyzdvihovali jeho prínos do teórie literatúry (jeho monografia *Preklad ako tvorba* z roku 1984 sa stala ikonickým dielom nielen slovenskej translatológie). Reflektovali jeho pôsobenie na čele významných kultúrnych a spoločenských inštitúcií (šéfredaktor vydavateľstva Tatran, riaditeľ Literárneho informačného centra). Vyjadrili poľutovanie nad tým, že sa ako prvý veľvyslanec Slovenska v Spojenom kráľovstve nedožil korunovácie kráľa Karola III., udalosti, ktorú pozorne sledovali aj ľudia na Slovensku.

Pre nás, Bystričanov z Univerzity Mateja Bela, ktorí sme Jána Vilikovského zažili ako kolegu, dekana Filologickej fakulty a poniektorí dokonca aj ako učiteľa, sa s ním viaže okrem medializovaných faktov o jeho živote aj množstvo osobných spomienok.

Spomíname, ako na prednášky z americkej literatúry chodil s maličkým papierikom príprav, ale s obrovským kvantom vedomostí, ktorými nás neprestával ohurovať. Na každej prednáške nám predstavoval svet literatúry pevne ukotvený v dejinách, filozofii, často s presahmi do psychológie či estetiky. Neraz ich začínal slovami – „Keď som ho prekladal...“. Niektorí z nás sme na jeho prednášky chodili aj vtedy, keď sa z nás stali kolegovia. Nehanbili sme sa za to, bolo nám čťou počúvať ho.

Keď sa z nás, bývalých študentov, stali kolegovia, strávili sme s ním celé hodiny na štátniciach, kde dokázal bez problémov vyskúšať každý predmet v študijnom odbore translatológie so zameraním na anglický jazyk a kultúru. Počas skúšania (nechtiac!) dokazoval svoju erudíciu aj tým, že čím viac sa snažil študentom pomôcť dopracovať sa k správnej odpovedi, tým viac sa

ponárali do hlbokých vôd bezradnosti („Ved' som im len v origináli zacitoval z Beowulfa!“). Po štátniciach sme často do neskorých večerných hodín trávil čas v neformálnych rozhovoroch a on nám s jemu vlastným humorom rozprával zážitky z veľvyslaneckých čias v Londýne, z rokov pôsobenia na Filozofickej fakulte v Bratislave či vzrušujúceho obdobia zakladania a prvých rokov existencie Inštitútu prekladateľstva pri bratislavskej pobočke Univerzity 17. novembra.

V celom procese môjho akademického vzdelávania ma trpezlivo odborne sprevádzal. Bol mojím školiteľom pri písaní diplomovej, rigoróznej i dizertačnej práce. Vždy imponujúci, svojimi vedomosťami aj svojím vzhlľadom. Nikdy nezabudnem na to, ako som ho ako jeho kolegyňa a doktorandka zároveň zvykla čakať na chodbe, keď ako dekan Filologickej fakulty prichádzal každý týždeň na niekoľko dní do Banskej Bystrice. To, že dorazil, som vedela ešte predtým, ako som ho zazrela na začiatku dlhej chodby. Jeho príchod oznamoval vzrušený pohyb všetkých zložiek dekanátu od prízemia po druhé poschodie. Každý bol pred ním v pozore. Nie zo strachu, ale z rešpektu. Nebola som výnimkou. Do jeho kancelárie som vždy vchádzala s tlčúcim srdcom, no vychádzala s úsmevom a s ľahkosťou v duši. Usmernil, poradil, ak to bolo potrebné, ponúkol láskavú konštruktívnu kritiku. V textoch, ktoré som mu pravidelne nosila na posúdenie, mu neunikla jediná čiarka, formulácie museli byť presné a exaktné. Kolegovia, ktorí nemali to potešenie zažiť ho ako školiteľa, na neho spomínajú s rovnakou úctou. Obzvlášť tí, ktorých voviedol do tajomného sveta umeleckého prekladu a neskôr sa stali oceňovanými prekladateľmi (M. Djovčoš, M. Kubuš).

Keď sme ho v roku 2012 už ako bývalého kolegu pozvali na Prekladateľské soirée, aby nám porozprával o svojich skúsenostiach s prekladaním (nielen) Philipa Rotha, na moju snahu predstaviť ho v kontexte všetkých rolí, ktoré v živote zastával, reagoval slovami – dovoľte začať slovami básnika – *Ja je niekto iný...*

Krátko nato sa stiahol z verejného akademického života, aby mohol v pokoji dokončiť projekty, ktoré považoval za dôležité. A ešte ďalších pár rokov sa aspoň sporadicky zaujímal o to, ako sa nám v Banskej Bystrici darí a našiel si čas aj zagratalovať nám k dôležitým míľnikom v našich osobných životoch – k svadbám, narodeniam detí.

V posledných rokoch sme už neboli v kontakte. Vedeli sme, že bojuje s ťažkou chorobou a neprestávali sme na neho myslieť. Znovu a znovu sme ho citovali v rozhovoroch, vracali sme sa k vtipným zážitkom z čias, keď bol ešte s nami. To, že odišiel z časnosti do večnosti, na tom nič nezmení.

Ľubica Pliešovská

Viem, že je to úplne nepodstatné, ale akýmsi svojším spôsobom ma aj teraz utešuje, že správa o jeho odchode ma zastihla na Liptove, ku ktorému sa v spomienkach na detstvo rád vracal. Ďakujeme za všetko, pán docent!

O intertextualite a o pokračovaní

prof. PhDr. Zuzana Bohušová, PhD.

Roky vyučujem praxeológiu tlmočenia. Na webovej stránke kurzu som uverejnila citát od Jána Vilikovského z interview, ktoré vysielali na TA3 v r. 2011. Vtedy povedal: *„Dobry tlmocnik musi byt hochstapler. Je to clovek, ktorý sa púšťa na more, nemá kompas, nemá mapu a nevie, kam ho to zavlečie. Smerodajná nie je ani tak znalosť jazyka, z ktorého sa tlmocí, ale pohotovosť a schopnosť vyhmatnúť to, čo treba.“*

Na základe tejto šfavnatej obraznej myšlienky o povahe a práci tlmocníka vysvetľujem študentom trojaké veci:

Po prvé – intertextualitu. Ján Vilikovský využil a modifikoval citát pripisovaný Leonardovi da Vincimu: *„Ten, kto miluje prax bez teórie, je ako námorník, ktorý nastupuje na loď bez kormidla a kompasu a nikdy nevie, kam ho to môže zaviesť.“*

Teraz už aj moji študenti spoznajú v slovách Jána Vilikovského pôvodný pretext a tým aj princíp intertextuality.

Po druhé – prepojenie teórie a praxe. Z obsahu oboch citátov si vyvodzujeme, že ani na praxeológii sa nezaobráame iba praxou, ale aj teóriou. Učíme sa, že tlmocník má vedieť o všetkom niečo a o niečom všetko. Tlmocnícke stratégie, teda rozhodovania majú byť teoreticky podložené, fundované, nenáhodné, čiže profesionálne.

A po tretie – neutralizácie. Ak Ján Vilikovský uvádza, že tlmocník musí vyhmatnúť, čo treba, nepriamo tým potvrdzuje, že tlmocník musí tiež vedieť aj to, čo netreba. Alebo čo sa nedá, čo je irelevantné, redundantné, nekompatibilné. Tým dodáva argumentáciu pre moju teóriu neutralizácií príznakov pri translácii. Aj o tom bude dizertačná práca, na ktorú sa teraz úspešne prihlásila motivovaná doktorandka.

Slovenská translatológia stavia na pevných základoch a pokračuje.

Skúsenosť nad pôvod

PhDr. Martin Kubuš, PhD.

V súvislosti s doc. Vilikovským mi vždy prídu na um skvelé prednášky z americkej literatúry pre vtedajší štvrtý ročník. Absolvoval som ich dva roky za sebou. Niežeby som musel... Prednášky pána docenta boli natoľko podnetné a poučné, že som si chcel intelektuálny zážitok zopakovať aj ako piatak, čisto pre ten pocit, hoci známku som mal v indexe už dávno zapísanú. (Prednášky boli po roku podobné, no vonkoncom nie rovnaké.)

Keď som sa po nástupe do učiteľského kolektívu stal nakrátko jeho kolegom, presvedčil som sa, že skúsenostný komplex je neskutočne dôležitý. Medzi moje prekladateľské prvotiny patrí anglický poviedkar Saki. Jednu z jeho poviedok (konkrétne *The Match-Maker*) otvára nasledujúci odsek:

„The grill-room clock struck eleven with the respectful unobtrusiveness of one whose mission in life is to be ignored. When the flight of time should really have rendered abstinence and migration imperative, the lighting apparatus would signal the fact in the usual way“ (Saki, 1994, s. 32).

Saki bol vždy náročný, trápil som sa s ním celé mesiace, no citované úvodné riadky z *Dohadzovača* patrili medzi to najťažšie, s čím som sa dovtedy stretol. Kolega M. Djovčoš mi navrhol, aby sme sa šli poradiť s doc. Vilikovským, ktorý vtedy (ešte v bývalých priestoroch našej časti KAA na Ružovej ulici v Sásovej) „sídlil“ na rovnakej chodbe, v podstate hneď vedľa nás.

Najprv sme sa však chceli poradiť s oboma americkými lektormi, dnes už len bývalými kolegami. Lektori sa snažili, text si pozorne prečítali, opakovane, prezreli si obálku, aby získali čas, prečítali si to znovu, potichu i nahlas, škrabali sa vo vlasoch, zasmiali sa, jeden pochválil nápoj, ktorý v angličtine zjavne nesie rovnaké meno ako autor, ktorého sme sa snažili rozlúsknuť, no koniec koncov na nič neprišli.

Nevedeli sme, čo si počať, no doc. Ján Vilikovský povedal na pasáž zhruba toto (citujem len po pamäti, určite nie presne): „To máte tak, páni. V Anglicku sa krčmy zatvárali večer o jedenástej, no ak sa ľudom z nejakých dôvodov nechcelo domov, krčmárka jednoducho zhasla svetlo, aby im trochu pomohla.“

Nakoniec som úvodné riadky poviedky preložil nasledovne: „Hodiny v hostinci odbili jedenásť so zdvorilou skromnosťou existencie, ktorej životné poslanie je, aby ju ignorovali. Ak by totiž mal let času skutočne svedčiť o tom, že už treba abstinovať a odísť, osvetlenie by to oznamovalo ako obvykle“ (Saki,

2012, s. 31).

Neviem, či by som odsek dnes, zhruba po trinástich rokoch, preložil lepšie, no jedno viem isto: skúsenosť prekladateľa a konzultanta, ktorého rodným jazykom je jazyk cieľový, môže pri preklade zohrávať neraz dôležitejšiu rolu než viac-menej dokonalá znalosť východiskového jazyka u neskúseného rodeného hovoriaceho, ktorého má neskúsený prekladateľ naporúdzi.

Aj za kolegov, ktorí sa na Sakiho nechali nahovoriť, si trúfam povedať: Ďakujeme. Ďakujeme za zaujímavé hodiny, pán docent, za Vaše preklady, za Vaše knihy a články, za Vašu pomoc a za všetko, čo ste nás naučili.

LITERATÚRA

SAKI. 2012. *Krvilačné tety a iné zvery*. Bratislava: Vydavateľstvo Európa, 176 s. ISBN 978-80-89111-83-1 (preložili M. Kubuš, M. Djovčoš, B. Kráľová).

SAKI. 1994. *The Best of Saki*. London: Penguin Popular Classics, 180 s. ISBN 0-14-062134-2.

Ālovek s velřkým V

doc. PhDr. Anita Huřková, PhD.

S docentom Vilikovským som sa stretla najprv v Bratislave, v Literárnom informaĀnom centre, následne sa naše pracovné cesty preĀali na niekdajšej Filologickej fakulte UMB v Banskej Bystrici.

Pamätám si ho ako vřdy dobre naladeného, usmievavého, mimoriadne statného muřa so silným hlasom, ktorý bolo poĀuť aj cez dvere učební a ktorý sa – nepotrebuje podporu mikrofónu – sebaisto rozpínal dokonca aj v aule plnej študentov tlačiacich sa na stoličkách, na parapetách, na schodíkoch, na zemi... Záujem o jeho prednášky z dejín a teórie prekladu bol obrovský. Sedela som tam tiež ako začínajúca asistentka, ktorá viedla najprv semináre k jeho translatologickým predmetom, neskôr aj Āasť prednášok. Nakoniec som ich po jeho nástupe do funkcie dekana, resp. po odchode z fakulty, prebrala úplne. Rozprával uvoľnene, pútavo, dôležité poznatky spájal do súvislostí a vyplňal zaujímavosťami. UĀiť sa od neho bol dar!

Ař dnes si uvedomujem, že aj ku mne ako k mladej kolegyni bol vřdy veľkorysý. Prichádzala som totiž za ním s nápadmi a názormi prihorlivého (vedecky eřte) nezrelého mladého Āloveka, ale on mi to nikdy nedal poĀiť. Vřdy si ma vypoĀul, porozprávali sme sa, argumentovali a zdá sa mi, že všetky (z môjho aspektu) dôležité návrhy prijal! Stal sa napr. ttorom prvého Vega-projektu, ktorý som iniciovala a ktorý sme spoločne s partnerským pracoviskom v Nitre nielen úspešne postavili, ale aj zrealizovali. Dal mi voľnosť v práci, a zároveň ma taktne usmerňoval. Osobitou skúsenosťou bola pre mňa napr. jeho dôsledná práca na zborníku z konferencie, ktorý sme spoločne editovali. Opakovane ho kontroloval, apretoval, nosil v tlačenej podobe do Bratislavy a naspäť, až kým v poslednej verzii neostali ŀiadne Āervené poznámky Āi korektorské znaĀky. Vtedy sa mi to zdalo nekoneĀne dlho. Mala som pred ním (podobne ako ostatní kolegovia) veľký reřpekt.

Z úsmevných príbehov rada spomínam najmä na pracovnú cestu bystrickej „Āasti“ výskumného Vega-tímu mikrobusedom do Nitry. Bolo to v zimnom období, cestovali sme spoločne, cca 8 Āi 9 kolegov a kolegýň, pánu docentovi (ktorého sme medzi sebou prezývali *Vilik*) sme nechali najlepšiu priestor pri šoférovi. Po niekoľkých minútach cesty vytiahol igelitku mandarínok, ktoré priniesol nám! Ponúkal nás, niektoré nám oĀistil a posúval dozadu... Rozprával zážitky, my sme sa smiali, obdivovali jeho skúsenosti i „ľudskosť“, ktorou sa vedel ku

každému priblížiť. Nepotrpel si na uznania či honor, bol ako obyčajný kolega, jeden z tímu, jeden z nás. A napriek tomu (alebo práve preto?) sme si ho vážili. Bol múdry, nesmierne sčítaný, uznávaný prekladateľ. A hlavne: neobyčajný človek. Veľký človek. Som rada, že som mala príležitosť prejsť aspoň malú časť jeho životnej cesty popri ňom a učiť sa od neho.

Pokoj jeho pamiatke!

Vilikovského meno máte vyhláskované zle

PhDr. Katarína Nemčoková, PhD.

„Vilikovského meno máte vyhláskované zle. Verte mi, osobne ho poznám. Opraviť, inak ho na vás pošlem!“ bývala až donedávna moja hrozba študentom anglistiky, ktorí u mňa písali bakalárku o preklade a nedávali pozor na citácie. Trávim na vysokej škole už svoju tretiu dekádu, ale tam úplne na začiatku, keď som ako 22-ročná Pipi nastúpila po magisterskom štúdiu na FiF UMB, bol tam on – impozantný chlap (pre mňa) obrovských rozmerov ducha i tela, jediný človek na Slovensku, ktorý mal ústa a pery väčšie ako ja. A keď prehovoril svojím hromovým hlasom, všetci stíchli, snáď aj vrabce pred budovou.

Šéfoval celej fakulte, ale keďže bol srdcom anglista, u nás na katedre, medzi svojimi, sme ho vídali (a počuli) často, aj keď do Banskej Bystrice dochádzal cez pol republiky. Ja som ho len ticho obdivovala – s veľikánom na piedestáli som nemala odvahu rozvíjať debatu a prerušovať jeho rozprávanie.

Raz som za ním zašla s prosbou o láskavosť. Bolo to v roku 2005 a mne sa zachcelo do sveta. Na podanie žiadosti o štipendium na Univerzite v Pittsburghu som potrebovala odporúčací list od významnej osobnosti, a v mojom živote vtedy nikto väčší nefiguroval. S malou dušičkou som potom čítala jeho vypočítané odporúčanie, ktoré podal tak majstrovsky, ako to len on vedel. V tom momente som vedela, že štipendium dostanem. To, že som si vybrala správnu osobnosť, sa mi potvrdilo hneď v úvode pittsburghského pobytu, keď som na polici v Hillmanovej univerzitnej knižnici našla jeho *Preklad ako tvorba*. Tú hrdosť, čo som vtedy cítila, ani nedokážem popísať. A to, ako Pittsburgh v konečnom dôsledku posunul moje životné koľaje, si trúfnem označiť za zásadné.

Naposledy som ho zažila na konferencii v Budmericiach v roku 2007, zorganizovanej pri príležitosti jeho 70. narodenín. Sedel na čestnom mieste na improvizovanom pódiu – možno to bolo v kontexte budmerického kaštieľa a možno akademickým talárom, v ktorom som ho vídavala na promóciách, ale predstavila som si ho ako feudálneho pána v brokátovom plášti, ako prijíma zaslúžené poklony a gratulácie. Pán docent, šéfe, ďakujem za seba i za všetkých, ktorí majú vďaka Vám z čoho čerpať.

Ľudskosť ako vzácnosť

doc. PhDr. Marta Kováčová, PhD.

Všetci veľkí ľudia spravidla bývajú skromní vo vzťahu k svojmu okoliu, a, doplnila by som, mnohí aj vzácné ľudskí. Myšlienka, ktorá v drobnejších úpravách prechádza našimi dejinami, sa spája v mojich návratoch do uplynulých rokov s obdobím vzniku a formovania Filologickej fakulty UMB v Banskej Bystrici. Spája sa v profesionálnej rovine s osobnosťou pána docenta Jána Vilikovského, pedagóga, prekladateľa, bývalého dekana fakulty, nemožno ju však v nijakom prípade oddeliť ani od roviny výsostne ľudskej, keďže pán docent bol tým, kto pristupoval k mladším pedagógom vždy s ochotou vypočuť, pomôcť, poradiť.

Dodnes mi rezonujú v mysli vystúpenia pána docenta z konferencií o preklade: len jemu vlastná schopnosť získať si poslucháča hneď od prvých slov, brilantne zvládnutá slovenčina, nenapodobiteľné umenie odovzdávať publiku nové poznatky z prekladateľskej činnosti. Zážitky zo svojich prekladateľských stretnutí so Shakespearom dokázal odovzdávať publiku nesmierne zaujímavo, pútavo, nenapodobiteľne. Bol profesionálom vo svojom odbore, na jeho vystúpenia sa nezabúda. Nezabúdame na jeho erudovanosť, ale aj vzácnu ľudskosť – na dobro, ktoré je v tomto svete vzácnym javom.

Ján Vilikovský, môj učiteľ

PhDr. Miroslava Melicherčíková, PhD.

Ján Vilikovský bol, je a vždy bude významnou osobnosťou našej translatológie. Za veľký osobný životný prínos a obohatenie vnímam to, že patril k mojim inšpiratívnym učiteľom. Neskôr som mala tú česť stať sa jeho kolegyňou na Katedre anglistiky a amerikanistiky Filologickej fakulty UMB v Banskej Bystrici. V nasledujúcich riadkoch si na neho zaspomínam v období svojich študentských čias.

S pánom docentom som sa po prvýkrát stretla na prednáške *Teória a dejiny prekladu a tlmočenia*, ktorú sme mávali v druhom ročníku v letnom semestri. Práve tu sme po *Úvode do translatológie* pokračovali vo formovaní našich teoretických translatologických základov. Prednášky bývali pútavé a podnetné, dodnes si živo pamätám, ako sme sa so spolužiakmi obávali najmä samotnej skúšky. Pred pánom docentom sme mali rešpekt. Bol osobnosťou s veľkým O. Vedeli sme o ňom, že bol bývalým veľvyslancom, uznávaným teoretikom a oceňovaným umeleckým prekladateľom. Nevieam, koľkí si trúfli ísť na skúšku „len-tak“, ale mne sa svedomitá príprava vyplatila. Keď sa dnes, aj po viac ako 20 rokoch pozerám do indexu, takej malej šedej knižočky s nápisom *Výkaz o štúdiu na vysokej škole* (vtedy sme AIS nemali a nepoznali), teší ma jeho úhľadne zapísané hodnotenie.

Posledné tri semestre magisterského štúdia sme s pánom docentom, a vtedy už aj pánom dekanom zároveň, mávali semináre s názvom *Umelecký preklad*. Zvyčajne sme na nich rozoberali vlastné umelecké preklady, len výnimočne dostal niekto za úlohu pripraviť prezentáciu na vybranú tému z teórie. Aj tu sa „šťastie usmialo na mňa“, keď na jediný teoretický referát (o posunoch) vybral mňa. Ostatní spolužiaci si vydýchli a ja som sa s veľkým nasadením pustila do zháňania a štúdia dostupných zdrojov. Nedovolila som si v príprave podceňiť žiaden detail. Keď som potom s obrovskou pokorou vystúpila na seminári s referátom, moje obavy z prísneho vyučujúceho sa ukázali ako neopodstatnené. Ďalšie spomienky na Jána Vilikovského sa spájajú s umeleckými prekladmi na seminároch. Všetky jeho zásahy do našich „výtvorov“ (pri ktorých sme nepoužívali prekladače) boli primerane zdôvodnené a snažili sa nasmerovať nás ku koncepcnému prekladu. Teória sa tu pretavovala do praxe. Úprimne však priznávam, že najviac ma pri srdci hriali jeho rukou písané poznámky o vhodných prekladateľských riešeniach. Bolo to potvrdenie, že vynaložené

úsilie nebolo márne. Štúdium prekladateľstva a tlmočníctva (dnes ho nahradilo označenie filológia) by sa dalo prirovnať k tvrdému tréningu, ktorý si vyžaduje skúsených majstrov, lebo od nich sa žiaci učia. Jedným z takýchto mojich majstrov bol pán docent Vilikovský. Dnes, keď sa ohliadam do minulosti, ma mrzí, že sme sa na seminároch viac nepýtali jedného z najlepších slovenských umeleckých prekladateľov.

Poslednýkrát v role študentky som ho „stretla“ na štátniciach. Vtedy pozostávala štátna skúška z viacerých častí, overovala naše poznatky z lingvistiky (fonetiky a fonológie, morfológie, lexikológie, štylistiky), translitológie, literatúry (americkej a britskej), dejín a reálií USA a Veľkej Británie, ako aj praktické zručnosti z prekladu a tlmočenia. Stručne povedané, preskúšali nás zo všetkého, čo sme sa počas päťročného štúdia naučili, pričom v tom čase sa vysokoškolské štúdium nedelilo na bakalárske a magisterské, bolo len magisterské štúdium. Z literatúry som si vtedy „vytiahla“ predstaviteľa americkej južanskej literatúry, Williama Faulknera. Mnohé jeho diela do slovenčiny preložil práve Ján Vilikovský a získal za ne prestížne ocenenie – Cenu Jána Hollého. A práve tento Ján Vilikovský bol predsedom mojej štátnicovej komisie a skúšajúcim zároveň. Po analýze tvorby Faulknera a vymenovaní niekoľkých diel, ktoré sme museli mať aj načítané, som na záver spomenula poviedku *The Bear*. Možno to bolo v strese, možno to bolo nepozornosťou, ale zámenou jedinej samohlásky sa „v mojej poviedke“ zo zvieräťa stal alkoholický nápoj. Vzniknutú úsmevnú situáciu vyriešil pán docent s pokojom Angličana a nenápadne ma opravil. Bol to reálny príklad dôležitosti správnej výslovnosti, ktorá v opačnom prípade môže viesť k významovým posunom či nedorozumeniam.

Ján Vilikovský bol jedným z mojich vysokoškolských učiteľov, bol jedným z významných teoretikov a praktikov prekladu, nezvyčajným pedagógom, ktorého by si mnohí dnešní študenti priali stretnúť. Ja som mala to šťastie a česť. Ján Vilikovský patril k tzv. „starej škole“, ktorá by mala čo povedať aj dnešnej generácii (budúcich) prekladateľov. Zaslúži si náš obdiv, uznanie a obrovské ĎAKUJEM.

Over si aj slovo „water“

doc. PhDr. Martin Djovčoš, PhD.

Ján Vilikovský bol môj učiteľ aj kolega. Ani neviem, kde mám začať pri tejto krátkej spomienke... Je toho toľko, čo by sa dalo povedať. Ako študenti sme pre ním mali obrovský rešpekt. Už pri nástupe na fakultu o ňom kolovalo toľko (pravdivých i nepravdivých) legiend, že keď sa prvýkrát postavil pred nás v aule, poslušne sme si zapisovali a hltali každé slovo.

Neskôr som zistil, že si poznámky ani netreba robiť, stačí počúvať. Rozprával tak zaujímavo, že slová a celé kontexty zostávali v pamäti bez väčšej námahy. Neskôr mi už ako kolegovi povedal, že zložito vie rozprávať každý, ale skutočným umením je hovoriť o zložitých veciach jednoducho. To mi dodnes akosi utkvelo v pamäti a usilujem sa tým (viac či menej úspešne) riadiť. V podobnej situácii spomenul tiež slová svojho učiteľa, prof. Vacheka (áno, prof. Vacheka): *„Kdyby lidi více četli, tak by méně psali.“*

Mimochodom, na písomkách vždy náš pán docent dával otvorené otázky a nikto netušil, „čo chce počuť“. A tak sme písali. Raz sa istý študent pochválil, že odovzdal až sedemstranový elaborát. Dostal Fx s poznámkou *nudné*. Vilikovský teda od nás nikdy nežiadal memorovanie, ale aj v tých písomkách ho zaujímal, ako to chápeme my, či si dokážeme o čítanom a počutom vytvoriť názor. V tom čase šlo o niečo naozaj nezvyčajné a nevidané. Na seminároch z umeleckého prekladu bol prísny, ale konštruktívny. O jednej vete sme sa vedeli rozprávať aj celú hodinu. Zvykli sme žartovať, že kvôli nemu sme si radšej aj slovo „water“ overovali vo výkladovom slovníku.

Práve vďaka nemu som sa naučil hlbkovo interpretovať text a pochopil som, že preklad nie je nahrádzanie slov, ale kreatívny proces, ktorý neraz bolí. Keď som u neho písal rigoróznu prácu, spýtal sa ma, či čítam po nemecky. Povedal som úprimne, že ani veľmi nie. Odpovedal: „Tak budete“ – a napísal mi zoznam kníh od Reissovej a Vermera. Toto som si na ňom vždy vážil: zadal úlohu a nechal vás nájsť riešenie. Neviem, možno si dnes tieto momenty už idealizujem a všetko som prehnal cez filter spomienkového optimizmu, ale toto mi po ňom zostalo. Dalo by sa ešte veľa rozprávať. Vedel by som spomínať na spoločné štátnice a debaty po vyhlásení výsledkov, jeho vedenie fakulty, prednášky na konferenciách, bonmoty a iné. Ján Vilikovský vo mne zanechal hlbokú stopu, prebudil vo mne záujem o profesiu, ktorý si budem so sebou niesť ešte veľmi dlho. Ďakujem!

Spomienka na Jána Vilikovského

Zuzana Vilikovská

Ján Vilikovský, ktorý je/bol môj strýko, ma učil počas štúdia na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského, a to predmet reálie anglicky hovoriacich krajín, ako aj prekladateľský seminár. Tento (právom) obávaný pedagóg bol veľmi prísny a náročný, čo časť študentov kritizovala a bojovala s tým – a druhá časť študentov to kvitovala. Vďaka nemu sa totiž aj adepti, zatiaľ nepobozkaní praktickými prekladmi, mohli vyhnúť najbežnejším základným chybám, pochopiť zákonitosti a zákernosti umeleckého prekladu, skúsiť vycítiť aj jemné nuansy i finesy pri zložitejších prácach. Možno najdôležitejšie, čo sme si z jeho hodín odniesli, bolo pravidlo – ktoré však platí pri akejkol'vek práci s jazykom, nielen cudzím, že minimálnou pracovnou jednotkou je skôr odsek alebo kapitola, a nie veta či dokonca len jedna jej časť. Učil nás všetkých chápať aj hlbšie prepojenia textových celkov a vyberať k nim adekvátne jazykové prostriedky.

Pravda, obávali sme sa skúšok u neho a bol na vrchole neoficiálneho, no tradovaného „trojuholníka obtiažnosti na prekladateľskej anglistike“: Keníž, Hochel, Vilikovský. Preto si určite každý, kto prešiel štúdiom tohto odboru na FiFUK, dobre pamätal jeho hodiny a všetko, čo sa na nich učilo a vyžadovalo.

Ďalšou výraznou črtou Jána Vilikovského bol humor, niekedy odľahčujúci a inokedy aj naopak, dosť hryzavý a ironický. Najmä ženská (t. j. prevažujúca) časť študentstva to s ním neraz nemala ľahké, ale ak narazil na vyrovnaného sparring-partnera/-ku, vedel to uznať. Okrem toho bol tiež spravodlivý.

Po odchode z FiF UK a pracovnom pobyte vo Veľkej Británii presunul svoje pôsobenie na Univerzitu Mateja Bela do Banskej Bystrice. Okrem vysoškolského pôsobenia viedol tiež prekladateľské semináre na jazykovej škole a prípadné ďalšie programy, ktoré vychovali množstvo slovenských prekladateľov z/do angličtiny. Príslovečnú náročnosť a prísnosť (ale aj britský – možno až britký – humor) uplatňoval aj tu.

Môžem povedať, že aj v našej rodine, kde prekladala už stará mama (z nemčiny a maďarčiny) a aj môj otec, spisovateľ a prekladateľ-angličtinár Pavel Vilikovský, nebohá Jánova žena Božica, angličtinárka a jeho druhá žena Marica, nemčinárka; a kde sa dnes okrem mňa touto činnosťou zaoberá aj Jánova dcéra Eva, bol Janík výraznou osobnosťou a určite nemalou mierou prispel k jej profilácii.

Ja sama s prestávkami prekladám už od vysokoškolského štúdia, z/do angličtiny a z nemčiny, a po päťdesiatke som sa rozhodla zmeniť čiastočne pole pôsobenia. Začala som učiť na strednej škole a momentáne absolvujem doplňujúce pedagogické štúdium na UMB, didaktiku angličtiny a nemčiny.



ŠTÚDIE

ALÚZIA V PREKLADE

JÁN VILIKOVSKÝ

Problémami alúzie, citácie a medzitextového nadväzovania sa v poslednom čase zaoberá čoraz viac autorov. Pritom ide o pomerne nové pole záujmu: v *Stručnom slovníku literárnovedných termínov*, ktorý vyšiel v slovenskej verzii v roku 1954, sa termín alúzia vôbec nevyskytuje a citát figuruje iba v najkonvenčnejšom význame ako doslovný výňatok z cudzieho diela na podoprenie vlastnej myšlienky.

Z dostupných prác, ktoré sa touto problematikou zaoberali z hľadiska literárnovedného, uvedme aspoň niekoľko: Górski, 1961; Popovič, 1978; Žilka, 1979 a Mare 1985. V našej práci si budeme všímať predovšetkým problémy prekladateľské, aj keď tento aspekt nemožno celkom oddeliť od širších zreteľov teoretických: iba poznanie funkcie daného výrazového prostriedku v rámci širšieho kontextu totiž umožňuje jeho aspoň približne správnu reprodukciu v inom jazykovom materiáli.

Termín *alúzia* pochádza z latinského *alludere* (etymologicky *ad-ludere*) – „zahrávať sa, pohrávať sa s niečím, žartovať“. Ide o narážky a náznaky v texte literárneho diela, ktoré sa dotýkajú skutočností majúcich svoj pôvod mimo vlastného textu. Ako hovorí Górski (1961), „každá alúzia je rozprávaním o nejakom predmete, ak ho neuvádzame zreteľne. Dušou alúzie je akoby zamlčanie istého obsahu“ (s. 183). Význam sa síce sprostredkuje nepriamo, okľukou, pritom však natoľko jednoznačne, že prijímateľ stačí postihnúť pravý zmysel výpovede.

Zdalo by sa, že najjednoduchšie bude rozdeliť materiál v zhode s väčšinou autorov na alúzie literárne (týkajúce sa textov iných literárnych diel) a mimoliterárne. V skutočnosti však ťažko viesť presnú deliacu čiaru medzi jednotlivými typmi, a ani pojmy, s ktorými sa narába, nie sú vždy jednoznačné. „Byť či nebyť...?“ je neodškriepiteľne citátom z *Hamleta*: odkaz na to isté dielo sa však môže skrývať aj za voľnú parafrázu („Ísť či neísť?“) alebo nepriame pomenovanie („hamletovská otázka“). V prípade istých konštrukcií (napr. „X či neX?“, kde „X“ je slovesný neurčitok) vzniká pochybnosť, či ešte ide o alúziu na shakespearovský prototyp alebo iba o ďalšie použitie rozšíreného vyjadrovacieho modelu. A napokon, mená určitých všeobecne známych literárnych postáv sa lexikalizujú a ich spojenie s pôvodným dielom uvoľňuje: nie každý, kto hovorí o donkichotstve, nám chce sprítomniť Cervantesov

román. Pravidlá slovenského pravopisu ostatne berú tento fakt do úvahy, keď nám kážu písať xantipu s malým písmenom a s jedným „p“ a Dona Juana odlišujú od donchuana nielen pravopisne, ale aj morfológicky. Možno sem zaradiť aj použitie slova či celej konštrukcie vo význame, ktorý sa dnes už cíti ako zastaraný, a preto silne príznakový. Vidíme, že veľmi ťažko viesť jednoznačnú deliacu čiaru medzi citátom a parafrázou, medzi alúziou literárnou a mimoliterárnou, medzi narážkou na text literárneho diela staršieho obdobia a medzi alúziou na kultúrne a ideové pomery, tvoriace akési spoločné pozadie, na ktorom sa formovalo viacero literárnych textov.

Macura (In: Vlašín, 1977) definuje alúziu ako „nepriamy odkaz na politický, historický, literárny a iný kontext, začlenený do stavby literárneho diela“, pričom osobitnú pozornosť venuje „*polocitátovej alúzii*, odkazujúcej na iný slovesný útvar... voľnou parafrázou alebo využitím charakteristických prostriedkov textu, na ktorý odkazuje“ (s. 18).

Naproti tomu *citát* je zdanlivo samozrejým prípadom medzitextového nadväzovania. Podľa Macuru (tamže) ide o „zlomok iného jazykového prejavu... včlenený do štruktúry diela. V novom prostredí si citát ponecháva skoršie väzby k pôvodnému textu, zo semiotického hľadiska sa tak javí jeho indiciálnym znakom (index). Dochádza tak ku konfrontácii daného literárneho diela s textom, na ktorý citát odkazuje“ (s. 56). Situácia je však zložitejšia, pretože pojem „citát“ a citovanie sa u rozličných autorov chápe rozlične (stručný prehľad podáva Mareš, 1985). Šabouk (1972) výslovne protestuje proti bežnému chápaniu citácie ako doslovného uvedenia jednej umeleckej štruktúry do druhej; podľa neho je citácia „prostriedok znovusprítomnenia (reprezentácie) už inde obsiahlejšie formulovaných významových kontextov“ (s. 102). V tomto chápaní sa teda citát blíži parafráze, resp. polocitátovej alúzii. Súvisí to zaiste aj s faktom, že v citovanom článku sa Šabouk zaoberá problematikou výtvarných diel, kde je „doslovný citát“ *sensu stricto* nemožný.

Naproti tomu Žilka (1979) vytyčuje alúziu ako nadradený pojem a definuje ju ako „nadväzovanie časti textu, prípadne celého textu na iný text (prototext) alebo na istú spoločenskú realitu“ (s. 152). Rozoznáva pritom nadväzovanie *vnútrotextové* – v rámci textu sa nachádza narážka odkazujúca na inú časť toho istého textu; *medzitextové* – keď ide o priamu nadväznosť dvoch textov; a napokon *mimotextové* – keď metatext nadväzuje na realitu určitého prototextu. V podstate to isté delenie zachováva aj pri hesle *alúzia* vo svojom *Poetickom slovníku*.

Pre začiatok teda zhrňme všetky tieto rozličné prípady v zhode so Žilkom

pod jediný širší pojem „alúzia“, pričom citát môžeme chápať ako zvláštny prípad.

V tomto širokom zmysle možno definovať alúziu ako použitie takých znakových prvkov v rámci daného textu, ktoré existovali už pred vznikom samotného textu, odkazujú na iný, už existujúci text, sú dostatočne známe a ich primárny obsah sa ustálil ešte pred terajším konkrétnym použitím. Literárnu alúziu možno potom chápať ako nadväzovanie na iný, už existujúci prototext. Mimoliterárna alúzia takisto nenadväzuje na mimotextovú realitu priamo, ale reálny fakt sa pri nej ikonizuje. Aluzívne segmenty teda nie sú priamymi odkazmi na mimotextovú realitu, ale majú ako svoj referent jednak samotnú realitu, jednak jej odraz, pričom sa obe tieto zložky aktivizujú vo vedomí prijímateľa súčasne. Fakt, že primárny obsah takýchto prvkov sa ustálil mimo daného textu a existoval už pred ním, znamená, že v konkrétnom texte nadobúdajú tieto segmenty charakter prvkov vnesených zvonka alebo – bachtinovsky povedané – z „cudzieho prehovoru“.

Lotman, rozvíjajúc Bachtinov princíp, zahŕňa pod pojem „cudzí prehovor“ prvky, ktoré odautomatizujú vnímanie dominantného systému jazyka literárneho diela. Ústredný systém možno vymedziť iba pomocou kontrastov. Kedykoľvek sa čitateľ stretáva s „textom“, ktorý nezodpovedá danému očakávaniu, a teda predstavuje fragment iného „textu“, pokúša sa tento iný text zrekonštruovať. Tak dochádza k javu, ktorý možno v zhode s Bachtinom nazvať „dialogizáciou“ alebo „polyglotizáciou“ textu. „Text hovorí mnohými hlasmi a umelecký účinok pochádza z ich koexistencie, napriek ich zdanlivej nesúrodosti. (...) Štruktúra je nehmatateľná, pokiaľ sa nedostane do kontrastu s inou štruktúrou, alebo pokiaľ sa nenaruší. Tieto dva spôsoby aktivizácie tvoria bytostnú podstatu umeleckého textu“ (Lotman, 1972, 1/17).

Z povedaného vyplýva, že Žilkovo vnútrotextové nadväzovanie nemožno zahrnúť pod pojem alúzie, ako ju definujeme tu, pretože nie je odkazom na realitu mimotextovú. Ako operácia v rámci jedného a toho istého textu sa radí k bežným postupom literárnej semiózy.

Alúzia v rámci literárneho textu spĺňa v podstate trojakú úlohu:

1. označenie vlastného denotatívneho významu – t. j. významu, ktorý si daný textový segment ponechá, ak ho čitateľ neidentifikuje ako prípad medzitéxtového nadväzovania;

2. odkaz na mimotextový zdroj (tu sa vynára aj otázka, či sa práve takýmto poukazovaním na mimotextovú realitu nemá dodať textu zdanie autenticity,

nefiktívnosti – časté využívanie alúzie je charakteristické pre diela zrodené v obdobiach akademizmu);

3. aktivizácia asociácií vyvolaných celým komplexom medzitextového zdroja (prototextu) a vzájomné kontrastovanie dvoch znakových a významových štruktúr.

Pre uplatnenie týchto funkcií platí podmienka, že čitateľ musí alúziu rozoznať a identifikovať. Pokiaľ nepostihne, že daný textový segment má aj iné poslanie ako bezprostrednú denotáciu, nedôjde k uvedomovaciemu procesu a ďalšie dve funkcie sa nerealizujú. Veľmi preto záleží na stupni jeho literárnej rozhladenosti a cenné sú aj všetky štylistické príznaky, ktoré svojou prítomnosťou v texte signalizujú „cudzosť“ daného segmentu (archaizmy, poézia v rámci prózy atď.).

Pre preklad možno vo všeobecnosti vytýčiť požiadavku zachovať trojakú funkciu alúzie, a, samozrejme, zachovať aj signály, ktoré ju umožnia identifikovať. Ideálne by mala alúzia v preklade spustiť ten istý mechanizmus asociácií ako v origináli. Práve tu však vznikajú ťažkosti z rozdielneho rozsahu znalostí čitateľa originálu a prekladu. Tam, kde dochádza ku konfliktu medzi postulátmi a možnosťami realizácie, neostáva prekladateľovi iné východisko ako pokúsiť sa zachovať aspoň fakt jazykového a štýlového kontrastu voči okolitému textu a jasne v ňom naznačiť prítomnosť „cudzieho prehovoru“. Ako ďalej uvidíme, sami autori neraz počítajú s asociatívnym „atmosférickým“ pôsobením aluzívne o segmentu väčšmi ako s jeho hodnotou odkazovacou. Dešifrovanie, odhalenie alúzie v preklade je spravidla menej účinné pre menšiu informovanosť obecnstva a okrem toho ochudobňuje text o estetické napätie, vznikajúce zo spolupôsobenia všetkých troch funkcií aluzívneho segmentu. V praxi sa však asi máloktoý prekladateľ vzdá východiska, ktoré mu môže poskytnúť poznámkový aparát.

Fungovanie mechanizmov alúzie v origináli a preklade si môžeme ilustrovať na úryvku z Fitzgeraldovho románu *Veľký Gatsby* (s použitím slovenského prekladu z roku 1970). Gatsby odvezie rozprávača do New Yorku, aby mu cestou porozpráva svoju históriu, pričom rozprávač sa celý čas nevie rozhodnúť, či má naozaj veriť Gatsbyho verzii o veľkom životnom sklamaní, samovražednom vojnovom hrdinstve a štúdiách v Oxforde. Po obede s Gatsbym (pri ktorom zažije ďalšie ťažko uveriteľné veci) sa rozprávač stretne s Jordan Bakerovou a tá mu rozpovie srdcervúci príbeh Gatsbyho nešťastnej lásky k ich spoločnej známej Daisy Buchananovej, na ktorú dodnes nemôže zabudnúť.

Keď mi to Jordan Bakerová všetko dorozprávala, (...) vozili sme sa na koči po Central Parku. Slnko už zapadlo za vysoké obytné domy filmových hviezd na západ od Päťdesiatej ulice a jasné hlasy detí, ktoré sa už poschádzali ako svrčky v tráve, niesli sa horúcim súmrakom:

I'm the Sheik of Araby.
Your love belongs to me.
At night when you're asleep
Into your tent I'll creep –

Ja som šejk z Arábie.
Mne tvoja láska žije.
Keď večer hviezdy zaplanú,
vkradnem sa k tebe do stanu -

„Bola to čudná náhoda,“ povedal som.
„To vôbec nebola náhoda.“
„Ako to?“
„Gatsby si kúpil ten dom, aby mal Daisy hneď naproti za prielivom.“

Citovaná pieseň *The Sheik of Araby* je narážkou na Rudolpha Valentina a jeho slávny nemý film *The Sheik*. (Použil ju aj Ken Russell ako úvodnú melódiu k svojmu filmu *Valentino*.) *Veľký Gatsby* vyšiel v roku 1925, teda v čase vrcholnej Valentinovej slávy a ešte pred hysterickou idolizáciou, vyvolanou jeho predčasnou smrťou v roku 1926. V citovanom úryvku má šláger funkciu oveľa dôležitejšiu, ako len dokresliť atmosféru: je akýmsi kryštalizačným bodom, okolo ktorého sa koncentrujú významové okruhy „nepravdivosť“, „falošnosť“, „sentimentalita“, „zдание“, „vyumelkovanosť. Ukazuje sa, že nie je náhoda, ak Fitzgerald charakterizuje domy na západ od Päťdesiatej ulice ako „domy filmových hviezd“, a uvedomujeme si, že Gatsbyho seba projekcia i Jordanin opis lásky Gatsbyho a Daisy sú silne poznačené lacnou filmovou sentimentalitou. Tým údernejšie pôsobí na nás následné poznanie, že nie náhodou býva Gatsby práve oproti Daisy, oddelený iba úzkym pruhom mora – prichádza so silou takmer antickej anagnórisy práve preto, že jeho realizmus kontrastuje s kvintesenciálnou falošnosťou šlágru.

Preklad nemôže počítať s tým, že čitateľ bude poznať fakty filmového sveta

dvadsiatych rokov a slová „Šejk z Arábie“ asi vyvolajú v dnešnom kontexte odlišné asociácie. Text piesne je však dostatočne charakterizovaný lacnou sentimentalitou a exotikou, takže v uvedenej pasáži môže slúžiť ako indikátor daných vlastností. Ukazuje sa teda, že alúzia môže aj bez dešifrovania splňať pôvodnú funkciu, ak je dostatočne jasne identifikovaná ako cudzí prehovor a nasýtená sémantickými signálmi. Podmienkou však je, aby popri funkcii odkazovacej bola naplno rozvinutá aj jej primárna funkcia – platnosť v rámci prvotného textu.

Túto podmienku často nespĺňajú rozličné politické a dobové narážky, ktorých dešifrovanie sťažuje rastúci geografický i časový odstup. Górski (1961) uvádza z poľskej literatúry prípad Slowackého, ktorý v *Kordianovi* charakterizuje vodcov poľského povstania a do charakteristiky mieša slová etymologicky súvisiace s ich priezviskami (chłopek – Chłapicki, czart – Czartoryski, skrzynia – Skrzyniecki). Prekladateľ v takomto prípade stojí pred problémom takmer neriešiteľným, pretože skutočnosť, na ktorú sa odkazuje, ostáva čitateľovi neznáma. Obdobné problémy sú s početnými dobovými narážkami shakespearovskými (erby, nová šľachta, katolicizmus a protestantizmus, dobové a módne záľuby). V preklade knižnom sa zhusta siaha k východisku pomocou poznámkového aparátu. Pri dramatických prekladoch sa niekedy konkrétna narážka na dobový fakt presúva na rovinu všeobecnú: neútočí sa na anglického krajčír, ktorý si vie ukradnúť látku ešte aj z francúzskych (tesne priliehajúcich) bričesiek (*Macbeth*), ale na zlodejských krajčírov všeobecne.

Problematické sú situácie, v ktorých narážka môže čitateľovi prekladu uniknúť v dôsledku rozdielov medzi kultúrou pôvodnou a prijímajúcou. Ak nič nesignalizuje, že ide o cudzorodý prvok v texte, čitateľ sa spravidla uspokojí s funkciou, ktorá segmentu pripadá v rámci rozprávania *prima facie*. Poe má v poviedke *Skokan* pasáž opisujúcu trpaslíka, ktorý chce pomstiť urážku a preobleka kráľa a jeho siedmich ministrov za orangutany – chce ich totiž podpáliť, a preto sa usiluje pokryť ich čo najhorľavejším materiálom:

Kráľ a jeho ministri si najprv obliekli tenký priliehavý trikot. Potom sa natreli dechtom. Tu ktorýsi účastník navrhol, aby sa pokryli perím; ale tento návrh trpaslík naskutku zamietol a ihneď všetkých presvedčil, že srsť zvieratá ako orangutan sa dá oveľa pôsobivejšie napodobniť kúdeľou.

Natrieť niekoho dechtom a vyváľať ho v perí je tradičný trest, akým americkí vidiečania bez veľkých ceremónií stíhali väčších či menších

priestupníkov. Súčasťou Poeovho ironického zámeru je fakt, že návrh na trest prichádza od samotného porušiteľa mravného zákona. Segment je však zakomponovaný a motivovaný kontextom tak, že ľahko môže uniknúť, najmä čitateľovi stredoeurópskemu, kde je tento druh trestu neznámy.

Osobitný prípad tvorí jav, ktorý by sme mohli nazvať „pseudoalúziou“ – autor využíva prostriedky, ktoré pôsobia ako alúzia, ale v skutočnosti sú fiktívne. V texte sa spravidla uplatňuje asociatívna a ilustratívna hodnota takýchto prvkov, chýbanie reálneho referentu preto nebýva nedostatkom. Na ukážku si môžeme odcitovať z *Veľkého Gatsbyho* pasáž, kde rozprávač spomína ľudí, ktorí toho leta Gatsbyho navštevovali:

(...) Z Východného vajca teda chodili Chester Becker s manželkou a Leechovci a akýsi Bunsen, s ktorým som sa zoznámil v Yale, a doktor Webster Civet, ktorý sa vlani v lete utopil v Maine... Zo vzdialenejších končín ostrova prišli Cheadlovci a O. R. P. Schraeder so ženou, Stonewall Jackson Abram z Georgie so ženou, Fishguardovci a Ripley Snell so ženou... Zo Západného vajca chodili Poleovci, Mulreadyovci, Cecil Roebuck a Cecil Schoen, štátny senátor Gulick, a Newton Orchid, ktorý bol hlavným akcionárom spoločnosti Films Par Excellence, Eckhaust, Clyde Cohen, Don S. Schwartz (syn) a Arthur McCorty, – všetci títo mali také či onaké spojenie s filmom.

Z hľadiska jazykového sprostredkovania neprináša pasáž nijaké ťažkosti, z hľadiska komunikatívneho však narážame na celý rad problémov. Slovenského čitateľa zaujme rad cudzích mien (pasáž má vyše strany), eventuálne aj bizarné osudy nositeľov týchto mien. Pokiaľ však nie je bližšie oboznámený s americkou kultúrou, neuvedomí si asociatívnu hodnotu troch iniciálok pred menom a nedomyslí si, čo to znamená, keď rodák z Georgie nosí meno južanského generála Stonewalla Jacksona. A ak si všimne prísťahovalecký charakter mien v poslednej pasáži citátu, nie je isté, či mu neujde vzájomné prepojenie s filmom.

Pre nášho čitateľa, ktorý si nevie dešifrovať všetky skryté náznaky, dochádza k posunu vo vyhodnocovaní pasáže: zostáva dôkazom pestrosti Gatsbyho hostí, ale sociálna rôznorodosť návštevníkov ustupuje do úzadia. Máme však do činenia s takým typom výrazového prostriedku, ktorý už nemožno objasniť ani bežnou edičnou poznámkou či vysvetlivkou. (Opäť sa raz potvrdzuje, že najväčšie problémy v preklade nevznikajú stretnutím jazykov, ale stretnutím kultúr.

Podobne ako pseudoalúzie sa často využívajú aj „pseudocitáty“. Ostatne,

viesť presnú deliacu čiaru medzi citátom autentickým a fiktívnym je s odstupom času veľmi ťažké. V trilógii *U.S.A.* strieda John Dos Passos viac-menej priamočiare rozprávanie s kapitolkami, v ktorých sa uplatňujú experimentálne techniky; skupina kapitol nazvaných *Kinožurnál* (Newsreel) pozostáva vlastne z citátov – striedajú sa tu novinové titulky s úryvkami zo správ a útržkami módnych piesní. Čitateľ, ktorý nežil v Amerike v čase vzniku diela, však už dnes nemá možnosť overiť si, či sú všetky citáty naozaj autentické, a samotná jazykovo-estetická stránka mi nijaké vodidlo v tomto smere neponúka. Autentické citáty s pseudocitátmi strieda aj Čapek vo *Vojne s mlokmi*. Je zrejmé, že v takýchto prípadoch ustupuje aluzívna (odkazovacia) funkcia do úzadia a väčšmi sa uplatňuje asociatívna hodnota štylistická: dojem autentickosti je dôležitejší ako faktická autenticita. Pre prekladateľa z toho vyplýva jednoznačný príkaz zachovať všetky tie prvky a prostriedky, ktoré dojem autentickosti posilňujú. Inými slovami, v texte umeleckej literatúry bude v konečnom dôsledku vždy primárne estetické pôsobenie.

Pri *literárnej alúzii* vznikajú problémy s mnohorakosťou foriem medzitextového nadväzovania. Mareš (1985) rozoznáva sedem prípadov: od presnej reprodukcie (doslovného citátu) až po subtílny odkazy na iné texty a prípady, keď dochádza k reprodukcii iba na niektorých rovinách (rytmus, strofika, rýmová schéma). Pri preklade pristupujú navyše problémy s formami jazykového vyjadrenia: štandardný preklad pôvodného textu citovaného v prekladanom diele nemusí v konkrétnom kontexte z rozličných príčin vyhovovať. V takýchto prípadoch si prekladateľ musí pomáhať riešeniami *ad hoc*.

William Faulkner nazval svoj prvý veľký román *The Sound and the Fury*, narážajúc na známu pasáž z *Macbetha*, kde sa hovorí o živote: „... it is a tale / Told by an idiot, full of *sound and fury*, / Signifying nothing.“ V preklade Jozefa Kota: „Život je príbeh vyrozprávaný / kreténom, príbeh plný *bl'abotu*, / čo neznamena nič.“ V staršom preklade Jána Roznera a Zory Jesenskej: „...je to príbeh, / čo idiot rozpráva: len *krik a rev*, / a zmysel nijaký.“ Pre zaujímavosť si uvedme aj český preklad E. A. Saudka: „... Je to príběh, / vypravovaný blbcem, *hrůzostrašný*, / leč nesmyslný veskrz.“

Z troch prekladov teda iba jediný zachováva dvojslovný výraz, ktorý posluží Faulknerovi ako titul. Ani tento variant sa však v danom prípade nedal použiť, pretože v ňom figurujú prakticky dve synonymá, kým Faulkner zámerne využíva významový kontrast oboch zložiek. Preto, keď autor týchto riadkov spomínaný román prekladal, bol nútený najprv nájsť vyhovujúcu verziu titulu

(*Blabot a bes*) a podľa nej spätne vytvorí vlastný preklad citovanej pasáže. Taký postup sa dá zvoliť, keď kniha vychádza s doslovom a autor doslovu je totožný s prekladateľom. Podobné prípady však bývajú dosť zriedkavé.

Aluzívne tituly tvorené citátmi (a rozšírené najmä v modernej anglickej a americkej literatúre) predstavujú vôbec osobitný prekladateľský problém. Aj tam, kde je prvotný text v cieľovej kultúre známy (najčastejšie pri biblických citátoch), treba ho neraz prispôbovať: Hemingwayov román *The Sun Also Rises* vyšiel v slovenčine pod názvom *Slnko aj vychádza*, hoci zodpovedajúca pasáž z *Knihy Kazateľ* v slovenskom preklade znie: *A slnko vychádza...* Ak by sa však ako titul použil presný citát, vyvolával by asociácie vzdialené autorskému zámeru. Obdobné problémy sa vyskytli pri reprodukcii názvu známeho (ba kedysi kultového) Mitchellovej románu *Gone with the Wind*, ktorý je citátom z básne Ernesta Dowsona z konca 19. storočia (a tá zase aluzívne odkazuje na Horácia). Možno preto chápať českého prekladateľa, ktorý siahol po náhradnom titule *Jih proti severu*.

Tam, kde je pramenný text citátu v cieľovej kultúre neznámy, dochádza k narušeniu komunikácie a stojí za úvahu, či by vlastne nebolo lepšie siahnuť po názve novom. Rezonancia medzi pôvodným a novým použitím textového úryvku je totiž súčasťou autorského zámeru – nový text sa prostredníctvom citátového titulu stáva istým (súhlasným či polemickým) komentárom k pôvodnej verzii, a práve tento účinok sa v novom prostredí stráca. U nás sú zhodou okolností dosť postihnuté názvy diel Johna Steinbecka: jeho novela *Of Mice and Men* vyšla v češtine pod titulom *O myších a lidech* (takže slovenský preklad priam zákonite dostal titul *O myšiach a ľuďoch*), napriek tomu, že myši sa v nej vyskytujú iba marginálne. Táto verzia zastiera súvislosť s Burnsovou básňou apostrofujúcou vyoranú poľnú myš, v ktorej konštatuje, že „aj najlepšie plány myši i ľudí často stroskotajú“ („The best-laid chemes o’ mice and men / Gang aft a-gley“, To a Mouse), čo nie je bez významu pre samotný dej knihy. Román o stávkovom boji kalifornských česáčov ovocia nazval Steinbeck *In Dubious Battle – V neistom boji*, čo je narážka na známu pasáž z Miltonovho *Strateného raja*, kde Satan spomína, ako „v neistom boji“ priam otriasol trónom všemohúceho vládcu, a hoci prišiel o víťazstvo, neprišiel o všetko, najmä nie o vôľu bojovať ďalej. Český preklad však zjednodušil titul na *Bitva*, čím sa stráca práve moment revolty a vzdoru, v danom spoločenskom kontexte dôležitý. *The Grapes of Wrath* zase vyšli v slovenčine pod titulom *Ovocie hnevu* (zrejme podľa analógie s frazeologickými spojeniami typu „plody práce“), takže sa celkom zotrela spojitosť s *Bojovým chorálom americkej republiky* Julie Ward Howeovej, kde

sa hovorí, že „Pán už nohami prešuje úrodu tam, kde sa ukladá *hrozno hnevu*“ („... He is trampling out the vintage where the grapes of wrath are stored...“). Preklad sa tak dopúšťa nielen sémantickej chyby, ale skresľuje aj ideové vyznenie autorovho diela; histórie ako tá, ktorú v románe Steinbeck opisuje, sú oným „hroznom hnevu“, z ktorého vykvasí nový, lepší život. Naproti tomu „ovocie hnevu“ je *výsledkom* hnevu, teda čímsi do minulosti obráteným a hotovým.

Knižný titul má osobitné postavenie – je akýmsi znakom, slúžiacim na označenie celého diela, pričom figuruje zhusta v dvoch extrémnych postaveniach: alebo je celkom bez kontextu, alebo sa jeho kontextom stáva celé dielo. Ukazuje sa, že v takýchto situáciách sa preklad spravidla usiluje zachovať aspoň primárnu funkciu identifikačnú a volí riešenia, ktoré zhodou lexikálnych jednotiek umožňujú priradiť titul k jeho originálnej verzii, a to aj za cenu zastretia aluzívnych a asociatívnych zložiek, ktoré neraz tvoria dôležitú súčasť autorského zámeru.

Pri citátoch, ktoré sú zakomponované do textu umeleckého diela, môžu takisto vznikať problémy v dôsledku nezlučiteľnosti štandardného zaužívaného prekladu a konkrétneho významu segmentu v danom kontexte. Osobitné ťažkosti sa môžu vyskytnúť v prípade, keď pôvodina použije citát v cudzom jazyku a pripojí k nemu textovo zakomponovaný preklad v jazyku originálu. Fielding v *Tomovi Jonesovi* často komentuje dejové prvky citátmi z latinských klasikov, po ktorých zhusta uvádza dobový anglický preklad. Bližšia analýza by dokázala, že autor svojsky využíva rozdiely medzi latinským textom a klasicistickým prekladom. Súčasný prekladateľ si musí obstaráť aj preklad prekladu, pričom si uvedomuje, že bez paralelného pretlmočenia antického originálu dnešný čitateľ spomínané rozdiely nepostrehne. Navyše dochádza ku konfliktu medzi formou, ktorú v preklade zvolil autorov súčasník (hrdinské dvojveršie, čiže združené rýmovaný jambický desaťslabičník), a formou, ktorú ako ekvivalent latinského originálu očakáva náš čitateľ (spravidla prízvučná nápodoba hexametra). Aj tu možno vidieť azda jediné východisko v použití vysvetliviek – čo znamená, že literárne dielo sa vo zvýšenej miere traktuje nie ako fakt estetický, ale kultúrny.

Typický prekladateľským problémom je *nepresný citát* v texte originálu. Prekladateľ sa totiž musí rozhodnúť, či ide o autorovo nedopatrenie, alebo či nepresnosť zámerná a patrí k charakteristike postavy. Ďalší postup bude teda neraz závisieť od jeho interpretácie konkrétnej pasáže. Keď Hemingwayov plukovník Cantvelli z románu *Cez rieku a pod stromy* nesprávne cituje Shakespearovho Falstaffa, musíme si ujasniť, kto je za chybu pravdepodobne

zodpovedný, a či ju do prekladu prevziať, alebo uviesť správnu verziu. Pred obdobnou dilemou stojíme, keď tá istá postava spomína „Feničana Phoebusa“ – treba sa rozhodnúť, či ide o postavu ináč v literatúre neznámu, alebo o chybnú reminiscenciu na „Feničana Phlebasu“ z Eliotovej *Pustatiny*. (V anglickej výslovnosti sa obe mená líšia iba prítomnosťou -l-.) Z textového hľadiska je nepresný citát na tej istej úrovni ako variantná paralela v medzitextovom nadväzovaní vôbec. Špecifikum prekladateľskej činnosti vôbec je však v tom, že nová verzia svojou povahou núti tvorcu interpretovať originál a výsledky interpretácie objektivizovať a fixovať.

Videli sme, že alúzia ako forma medzitextového nadväzovania nadobúda v dôsledku prenesenia do nového literárneho kontextu osobitné črty. Z prekladateľského hľadiska by bolo ideálnym stavom, keby sa podarilo aluzívne textové segmenty reprodukovvať tak, aby pôsobili rovnako ako v origináli a aby sa realizovali všetky tri funkcie alúzie. Tomu však bráni celý rad príčin, medzi ktorými nemalú úlohu hrá rozdielny literárny kontext cieľovej kultúry a menšia znalosť prototextov, ktoré slúžili ako zdroj. V takýchto prípadoch môže prekladateľ výhodne využiť fakt, že alúzia funguje v novom texte ako „cudzí prehovor“ a voliť také riešenie, ktoré cudzorodosť daného textového segmentu zvýrazní. Obsahové komponenty takého kontrastu sa dajú sprostredkovať aj náznakovo, využitím asociácií lexikálnych prvkov – tým skôr, že podobné postupy v niektorých prípadoch využívajú aj autori pôvodní.

LITERATÚRA

GÓRSKI, K.: Aluzja literacka. In: *Twórczosé*, 1961, č. 8. Slovenský preklad In: POPOVIČ, A. (ed.): *Slovo. Význam. Dielo. Antológia poľskej literárnej vedy*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1972, s. 188 – 224.

LOTMAN, J.: *Analiz poetičeskogo teksta*. Moskva, 1972.

MAREŠ, P.: Citát v textu, zvláště uméleckém. In: *Slavica Pragensia XXV*, Praha, 1985, s. 217 – 229.

POPOVIČ, A.: Estetická metakomunikácia. In: Miko, F. - POPOVIČ, A.: *Tvorba a recepcia*. Bratislava: Tatran, 1978, s. 237 – 382.

ŠABOUK, S.: Citace jako zdroj umčleckých významú. In: *Umění*, 20, 1972, s. 97 – 113.

VLAŠÍN, Š. (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha, 1977, s. 18 (MACURA, V.: Aluze) a s. 56 (MACURA, V. Citát).

ŽILKA, T.: Alúzia v literárnej komunikácii. In: *Slovenská literatúra*, 26, 1979, s. 152 – 165.

ŽILKA, T.: *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984, 1987.

Zdroj: VILIKOVSKÝ, Ján: Alúzia v preklade [Allusion in translation]. In: Kusá, M. – Gromová, E. (Eds.): *Preklad a kultúra 3 [Translation and culture 3]*. Bratislava: Slovak Academic Press, 2011, s. 68 – 77.

SLOVENSKÉ PREKLADY POEOVHO HAVRANA

JÁN VILIKOVSKÝ

(Úryvok z kritickej analýzy desiatich prekladov)

Vydanie deviatich slovenských prekladov Poeovho *Havrana* (Petrus, Bratislava 2000), nedávno doplnených desiatym pretlmočením Otakara Kořínka (*Literárny týždenník*, 21/2001, 24. 5. 2001) je vhodnou príležitosťou na zamyslenie nielen nad ich vzťahmi k originálu i medzi sebou, ale aj nad poslaním a funkciou básnického prekladu, ba umeleckého prekladu vôbec.

Ak skúsime zmapovať stav v európskych literatúrach, zistíme, že v podstate sa názory zhodujú v jednom, a to v požiadavke, aby výsledný text bol umeleckým dielom práve tak, ako je ním pôvodina. Pokiaľ však ide o cesty, akými sa tento cieľ dosahuje, tu sa názory začínajú rozchádzať. Otázna je už sama definícia invariantu, resp. totožnosti básne – do akej miery sa môže preklad odchyliť od originálu základným ladením, myšlienkou, umeleckým názorom a metódou, alebo využívaním jazykových prostriedkov, ak si má zachovať právo nazývať sa reprodukciou, a nie parafrázou, alebo inou formou literárneho nadväzovania? A to isté platí pri otázkach formálnych – aký stupeň metrickej, rytmickej a zvukovej zhody s predlohou budeme od prekladu vyžadovať?

Pokiaľ ide o túto poslednú, ľahšie zodpovedateľnú otázku, je zrejmé, že každá literatúra si odpovede formuluje po svojom, v závislosti na jazykových danostiach a literárnych tradíciách. Veľmi zjednodušene a bez pokusov o historický či lingvistický výklad možno povedať, že kultúrne staršie literatúry sa spravidla bránia formálnemu importu a kanonický verš originálu bežne nahrádzajú kanonickým veršom vlastným, ba neraz aj prózou. Výnimku obyčajne tvorí lyrická poézia – koniec koncov, lyrika, najmä moderná lyrika posledných dvoch storočí, sa vyznačuje rôznorodosťou individualizovaných foriem a po kanonickom verši siaha iba zriedka. (Tu by sme chceli výslovne upozorniť, že uvažujeme o origináli z kultúrneho okruhu indoeurópskych jazykov – preklad poézie z tzv. exotických literatúr tvorí kapitolu samu osebe.)

Literatúry mladšie sa naproti tomu zhusta usilujú o formálnu nápodobu, a to platí v plnej miere i pre slovenskú. Niektorí teoretici spájajú tento fakt s jazykovými danosťami slovenčiny,¹ aj keď sa zdá, že miestami ide o

1 „Naša prekladateľská prax využíva tvárnosť a formovú prispôsobivosť jazyka,

akúsi kultúrnu autosugesciu, zakladajúcu sa skôr na zhode verzologickej terminológie. Výhodou tohto prístupu je rôznorodosť veršových a strofických foriem, ktoré sa v preberajúcej poézii uplatňujú: nevýhodou je istá poetologická rozkolísanosť a neexistencia základného kanonizovaného typu verša, takže v modernej slovenskej poézii fakticky dominuje lyrický verš. Faktom však je, že na Slovensku sa formálna zhoda s originálom pomerne striktne vyžaduje (pre najnovšie doklady p. Zambor *passim*) a odchýlky od rozmeru pôvodiny sa vnímajú negatívne, a to aj napriek tomu, že zaklínadlo „formou a rozmerom originálu preložil X alebo Y“ odsudzoval už pomaly pred storočím Šalda a „jazykové danosti“ slovenčiny si v nejednom prípade takýto odklon priam vynucujú (známy problém rozdielnej slabičnej dĺžky slova napr. medzi slovenčinou a angličtinou, ktorá sa potom premieta do odlišnej „významovej hustoty“ verša).

Po obsahovej stránke je zaiste dôležitá reprodukcia významu. Pokiaľ ide o zhodu formálnych a významových aspektov, tu je diapazón potenciálnych riešení značne široký. Cítíme však, že existuje istá norma, v rámci ktorej sa možno pohybovať bez toho, aby prekladový metatext strácal právo nárokovať si identitu s originálom. Levý používal v týchto súvislostiach termín „realistický preklad“. Teoretici prekladu (a to aj českí a slovenskí) sa napriek všetkej úcte k Levému stavali k tomuto výrazu trochu skepticky – mali podozrenie, že je pravdepodobne poplatný dobe a inšpirovaný Kaškinom. Nemožno však poprieť, že po prekročení istých hraníc metatext vzbudzuje isté pochybnosti a pri prísnom posudzovaní ho nebudeme vnímať ako verziu adekvátnu, aj keď to neznamená, že jej budeme upierať umeleckú pôsobivosť. Problém je v tom, či toto pôsobenie je totožné s intenciou pôvodného textu.

Všimnime si teda bližšie Poeovho *Havrana* a jeho slovenské verzie.

Báseň už od svojho prvého uverejnenia (1845) fascinuje čitateľov i prekladateľov a svojho autora preslávila (hoci z nej nezbohatol – celý honorár predstavoval sumu deväť dolárov). Pre literárnych teoretikov a prekladateľov je vábivá aj tým, že Poe vyložil svoje postupy v eseji s názvom *The Philosophy of Composition* (1846), ktorý sa u nás spravidla prekladá ako *Filozofia básnickej skladby*. Toto nie je vhodná príležitosť na to, aby sme rozoberali mieru, do akej Poe verne opisoval svoju tvorivú metódu: bude však zaujímavé všimnúť si, aké

naše prekladateľské tradície i dnešné zásady prekladania rešpektujú formu originálu oveľa väčšmi než preklady iných európskych národov. *Preto môže byť úroveň nášho prekladateľského majstrovtva vyššia než inde, kde sú na to oveľa menšie predpoklady.* Viktor Kochol: Preklad v národnej kultúre. In: *Slovenská literatúra* V11/1960, č. 3, s. 346 – 359. (Kurzíva J. V.)

ponaučenia si z nej vzali prekladatelia.

Báseň pozostáva z osemnástich strof, pričom každá má šesť trochejských veršov – dovedna teda stoosem veršov. Už voľba metra je v anglicky písanej poézii, využívajúcej prevažne jamb, čímsi mimoriadnym a púta pozornosť. Ak však Poe tvrdí, že si nerobí „nárok na originalitu ani v rytme, ani v metre *Havrana*“;² má pravdu. Prvé štyri verše slohy majú za model trochejské štvorveršia básne *Vohl'ady lady Geraldine (Lady Geraldine's Courtship)* anglickej poetky Elizabeth Barrett-Browningovej, ktorá je u nás známejšia ako autorka *Portugalských sonetov*.³ Pridaný piaty a šiesty verš sa svojím pôdorysom hlásia k predchádzajúcim.

Každý verš pritom delí pomerne výrazná polveršová prestávka, v niektorých prípadoch navyše zdôraznená vnútorným rýmom. Rýmovú schému možno znázorniť zhruba nasledujúcim spôsobom:

```

----- A1 ----- A2
----- (A3) ----- B1
----- C1 ----- C2
----- C3 ----- B2
----- ----- B2a
----- Br
    
```

(S použitím schémy podľa Bejblíka, s. 21).

2 *Filozofia básnickej skladby (The Philosophy of Composition)*, prel. J. Kantorová-Báliková, s. 67.

3 Prvých 92 strof sa skladá z obkročne rýmovaných veršov striedavo 16- a 15-slabičných s výraznou polveršovou prestávkou. V posledných dvanástich slohách *Záveru (Conclusion)* sa však v nepárnych veršoch objavujú vnútorné rýmy, takže dostávame schému

```

--A --A
-----B
--C --C
-----B
    
```

Filiácie sú dostatočne jasné, ale neobmedzujú sa len na veršový pôdorys. Porovnajme si napr. prvé dva verše 4. slohy *Záveru* so začiatkom tretej slohy *Havrana*:

*With a murmurous stir uncertain, in the air the purple curtain
 Swelleth in and swelleth out around her motionless pale brows,... (Záver)
 And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
 Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before:... (Havran)*

Poe vo všeobecnosti zaobchádzal s cudzím materiálom dosť svojrázne, tu však proti obvineniu z plagiátu svedčí už fakt, že zväzok pod názvom *Havran a iné básne (The Raven and Other Poems)* vydaný r. 1845 nielenže nesie venovanie poetke, ale dedikácia priamo spomína jej zbierku *Dráma vyhnanstva (The Drama of Exile, 1844)*, ktorá spomínanú báseň obsahuje. Ostatne napriek zhodnému metrickému pôdorysu sa rytmický impulz oboch básní rozchádza priam protikladne – oproti Barrettovej uvoľnenému veršu, miestami pripomínajúcemu prózu, Poeovi možno vyčítať skôr až mechanickú pravidelnosť.

Prvý a tretí verš majú po šesťnásť slabík, druhý, štvrtý a piaty (ktorý je len akousi poloozvenovou variáciou štvrtého) po pätnásť a záverečný verš s refrénom je okrem jedinej výnimky sedemslabičný. To znamená, že – znova v rozpore s úzom anglickej poézie – v básni prevažujú ženské rýmy. Ak nerátame rým A3, ktorý sa vyskytuje iba v štyroch prípadoch (aj to iba raz ako čistý rým, v ostatných ide o asonancie), nachádzame v jednej strofe päť ženských rýmov oproti štyrom mužským. Navyše piaty verš je vlastne iba rozvedeným, resp. doplňujúcim opakovaním štvrtého a zásadne opakuje jeho rýmové slovo, takže v strofe sa vyskytujú iba tri rýmové slová s mužským zakončením.

Rozloženie rýmov je dôležité aj pre myšlienkovú výstavbu básne. Rýmy B stoja takmer zásadne na konci vetných a myšlienkových celkov. Ak ponecháme bokom refrén, (ktorý uzatvára slohu i myšlienku a vždy po ňom nasleduje bodka – iba posledná sloha sa končí výkričníkom) po rýmovom slove v pozícii B nasleduje takmer vždy interpunkcia naznačujúca podstatný syntaktický predel.⁴ Z celkového počtu päťdesiatich štyroch výskytov rýmu B iba v troch prípadoch interpunkciu nenachádzame a zisťujeme presah – pritom ide napospol o rýmové pozície B2a a väzbu s refrénom. Za cenu istého zjednodušenia sa dá povedať, že sloha sa tak syntakticky – a myšlienkovy – delí na tri úseky: prvé dva verše sú akousi tézou, nastolením myšlienky, nasledujúce tri to rozvádzajú, či už antiteticky alebo doplňujúco, osobitná úloha tu pritom pripadá veršu piatemu, ktorý je vlastne len gradáciou, resp. rozvedeným opakovaním štvrtého verša, ale zároveň čitateľa pripravuje na tretí úsek, refrén s jeho úsečnou negáciou.

Rýmová schéma vykazuje aj ďalšie zvláštnosti, najmä v rozložení vnútorných rýmov. Zaujímavý je už sám osebe rým A, ktorý sa vymyká pravidlám bežnej strofickej výstavby tým, že sa v koncovej pozícii verša

4 bez interpunkcie	3
–	16
; resp. ;“	11 (9+2)
! resp. !“	9 (2+7)
,	7
. resp. .“	7 (5+2)
: –	1
[?“	1]

Treba podotknúť, že počet veršov ukončených výkričníkom kolíše podľa použitej verzie originálu – tzv. text poslednej ruky končí štvrtý verš piatej slohy otáznikom a piaty výkričníkom, iné verzie (vrátane nami použitej) majú v oboch prípadoch výkričník. Pre neanglistov treba k štatistike dodať, že oddeľujúca funkcia čiarky je v angličtine výraznejšia ako v slovenčine.

vyskytuje v strofe iba raz, druhým členom rýmovej dvojice je predchádzajúci vnútorný rým. Obdobne je príznačné aj trojnásobné opakovanie rýmu C, pričom v koncovej pozícii ho znova nachádzame iba raz. Ak by sme sa pri charakteristike strofy chceli obmedziť iba na koncové rýmy, ako to býva pravidlom, museli by sme konštatovať, že obsahuje iba jediný rým, a to B. Aj tento fakt prispieva k silnej tendencii pravidelných štvorstopových polveršov transformovať sa na samostatné verše s vlastnou „druhotnou“ polveršovou prestávkou. Je ostatne známe, že báseň sa objavovala v tlači aj takto rozdelená do strof s jedenástimi štvorstopovými veršami, a túto podobu mali aj staršie české preklady (Vrchlický, Mužík). O tom, že ide o skutočne výrazný jav, svedčí aj fakt, že zo stoosemdesiatich výskytov tejto „sekundárnej polveršovej prestávky“ iba v pätnástich prípadoch nachádzame dierézu, čiže stav, keď sa hranica stopy nekryje s medzislovným predelom, pričom v jednom z týchto prípadov ide o obligátne opakovanie predchádzajúceho verša. (Podotknime navyše, že v angličtine, kde slovný prízvuk zhusta padá na inú ako prvú slabiku, dieréza nezvádza k transakcentuácii, a je preto menej nápadná ako v slovenčine s jej obligatónym prízvukom po medzislovnom predele.)

Na druhej strane možno badať aj tendenciu opačnú, zamedzujúcu rozpad na samostatné polverše – prejavuje sa v narábaní s „primárnou“ polveršovou prestávkou po štvrtej stope, kde zhusta nachádzame medzí polveršami syntaktický presah:

So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating,

„'Tis some visitor entreating entrance at my chamber door – ...“

(1)

Pokiaľ ide o zvukovú výstavbu, všimneme si, že z 84 slabík, ktoré sa vyskytujú v každej slohe (variácie rytmu ponecháme bokom), 14 sa zúčastňuje na vytváraní rýmovej schémy – čo predstavuje 16,66 %. Samo osebe to pre strofickú lyrickú poéziu nie je číslo nadmerne vysoké – obdobné hodnoty nachádzame v sonetoch Hviezdoslavových (Prekladajúc *Hamleta* 15,3 %), Válkových (*Sonet na opakovanie* 14,8 %) či Kostrových (*Šesť rokov učňovských* dokonca 19,3 %). Je to však pomerne vysoké číslo pre anglickú poéziu s jej mužskými rýmami pri štandardnom desaťslabičnom veršovom rozsahu.⁵ Už samotný tento fakt,

⁵ Značná časť Shakespeareových sonetov, ako i ďalšie slávne ukážky tejto poézie z iných epoch – Donnov *Death, Be not Proud*, Wordsworthov *On Westminster Bridge*, Keatsov *On First Looking into Chapman's Homer* atď. – vykazujú hodnoty totožné s te-

spoločne s dôrazom na metrickú originalitu, naznačuje, že báseň bude silne zvukovo determinovaná.

Aj zbežný pohľad odhalí intenzívne využívanie aliterácie a časté spájanie dvoch aliterujúcich výrazov (*flirt and flutter, shorn and shaven, weak and weary, quaint and curious* – Bejblík hovorí o hendyadickej povahe týchto dvojíc, tu však nejde o prípad, že by jedno substantívum modifikovalo druhého člena dvojice, ako to býva v typickom prípade tejto figúry (*šťastím a úsmevom, zima a mráz*), skôr máme do činenia so synonymickou gradáciou. Ešte nápadnejšia je eufonická výstavba verša:

And the silken, sad, uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me – filled me with fantastic terrors never felt before;
(2)

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortals ever dared to dream before.
(3)

„Prophet!“ said I, „thing of evil – prophet still, if bird or devil! –
Whether Tempter sent, or whether tempest tossed thee here ashore,
(4)

Bližší rozbor by ukázal, ako sa jednotlivé verše vzájomne prepájajú aliteračnými i vokalickými radmi. Zvuková organizácia verša je teda veľmi zložitá a stavia prekladateľa pred ďalšie problémy.

Poe rád takto narába so zvukom – spomeňme len jeho báseň *Zvony* (*Bells*, 1849), osnovanú okolo opakujúceho sa slova *bells*, ktoré nadobúda v každej strofe iné zafarbenie v závislosti od prevažujúceho samohláskového okolia, alebo *Lenoru* (*Lenore*, 1831), ktorá vykazuje aj formálne paralely s *Havranom*:

Ah, broken is the golden bowl! – the spirit flown forever!
Let the bell toll! – a saintly soul floats on the Stygian river: –
And, Guy de **Vere**, hast *thou* no tear? -weep **now** or **never** more!
See! on yon dread and rigid **bier** low lies thy love, **Lenore!**
Come, let the burial rite **be read** – the funeral song **be sung!** –
oretickou kalkuláciou, tzn. 10 %. (Nadbytočné neprízvučné slabiky vo vnútri veršov, slúžiace rytmickej variácii, neberieme pritom do úvahy – ak by sme zarátali aj tie, výsledná hodnota by bola marginálne ešte nižšia.)

An anthem for the guenei**est dead** that ever **died** so young –
A **dirge** for her the **doubly dead** in that she **died** so young.⁶

Všimnime si triádové rozloženie vnútorných rýmov (pokiaľ ich možno nazvať vnútornými, pretože pri prvom uverejnení bol každý polverš vytlačený osobitne), alebo využívanie aliterácie a vokálovej eufónie (napr. dvojhláska -ou- sa v prvých dvoch veršoch vyskytuje dovedna sedemkrát). Tomu však, kto prichádza k tejto básni po čítaní *Havrana*, najväčšmi bije do očí opakovanie šiesteho verša v mierne pozmenenej podobe a s tým istým rýmovým slovom ako piaty, a najmä „sudový“ rým *never more – Lenore ...*⁷ Podstatnejší rozdiel oproti *Havranovi* nachádzame iba v metre, ktoré sa inšpirovalo rozmerom anglických ľudových balád (a stretneme ho neskôr aj u Wilda v *Balade o žalári v Readingu*).

Pri tejto zložitej zvukovej orchestrácii sa nemožno čudovať, že potreby rýmu a rytmu nútili autora k určitému násiliu na jazyku a k jazykovým deformáciám – zvuková stránka dominuje nad významom. Nachádzame rýmy na hranici kalambúrnych, slovosledné inverzie (v angličtine s jej pevným slovosledom nápadnejšie ako v slovenčine) a archaizmy, ktoré v súlade s dobovou estetikou slúžili aj ako nositele „vysokého“ poetického princípu (v zmysle opozície „vysoké – nízke“):

„Surely,“ said I, „surely **that is** something at my window **lattice**;
Let me see, then, what **thereat is**, and this mystery explore –...”

(5)

6 Báseň, ktorá prešla tromi revíziami, citujeme podľa posledného vydania z r. 1849. V preklade Jany Kantorovej-Bálikovej:

*Už praskla zlatá nádoba! už duša navždy vzlieta!
Nech zvoní zvon! k tmám záhrobia sa plaví Styxom svätá.
Niet v tebe slz? Plač, Guy de Vere – dnes, lebo nikdy nie!
Hľa – Lenora – chlad nemých pier, tie máry príšerné!
Pod' bližšie! nech znie rituál a nech zbor zanôti
requiem za tú, čo šla v dial' už v kvete mladosti,
tým väčší žiaľ, že išla v dial' už v kvete mladosti.*

7 Tí, čo chcú vidieť v *Havranovi* poetický výraz obáv o osud milovanej manželky, musia vziať na vedomie, že Poe už štrnásť rokov predtým uverejnil báseň s témou smrti mladej ženy nesúcej meno Lenore. Pocit smútku sa podľa niektorých bádateľov viaže k manželstvu, ktoré uzavrela autorova snúbenica Sarah Elmira Roysterová so starším a zámožným mužom.

„Výlučne metrum, a nie motivácia v hrdinovi či v situácii, nesie zodpovednosť za redundantné alternatívy *stopped or stayed he* či *lord or lady*,“ hovorí anglický básnik W. H. Auden.⁸

Celkový dojem zo zvukovej podoby básne je pochmúrny, melancholický, temný: rytmus nadobúda vlastnú dynamiku a zmocňuje sa čitateľa. Svojou pravidelnosťou a monotónnosťou sugeruje podľa Bejblíka neúprosnosť osudu a prispieva teda k integrálnemu pôsobeniu diela.

Moderný kritik však má iný názor: vyčíta básní mechanickú konštrukciu strofy, ktorá pozostáva z deviatich celkov rovnakej rytmickej hodnoty, čo nasvedčuje skôr autorovmu vedomému úsiliu ako hlbokému vnútornému popudu. Ilustruje to rozborom druhej slohy básne:

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; – vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow – sorrow for the lost Lenore –
For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore –
Nameless here for evermore.⁹

(6)

Rytmus ovláda báseň do tej miery, že autor nedbá na význam – nie celkom jasný je v origináli zmysel druhého verša, v treťom sa nedočkavosť prejavuje tým istým rytmickým pohybom ako márnosť čítania (*eagerly I wished...*), slová

8 Narážka na v. 39 – 40:

Not the least obeisance made he, not a minute stopped or stayed he:

But, with mien of lord or lady, perched above my chamber door –

V doslovnom preklade: „Ani najmenej sa mi nepoklonil: ani na chvíľku nepočkal či nepostál;

ale s výzorom [vznešeného] pána či [vznešenej] panej sa usadil na dverami mojej komnaty –“.

9 V preklade Karola Strmeňa (verzia III):

Dnes to vidím ako vtedy: december bol šerý, bledý,

na podlahu mrúce uhlie sialo tvary záhrobné.

Strašne sa mi chcelo zory, veď či v knihách nájde chorý

útechu, keď bez Lenóry iba horké slzy žne?

Bez Lenóry! – celé nebo jej sa korí úslužne,

ale tento svet už nie!

rare a radiant, ktoré opisujú mŕtvu Lenóru, a preto majú byť vysoko pôsobivé, prejdú popri nás bez zreteľného dôrazu. „A to je najväčším nedostatkom pravidelného rytmu – nedovoľuje vyjadriť jemné zmeny a odtienky citu a postoja, ktoré sú súčasťou pravdivého a živého opisu takmer každého zážitku. Poeova zafixovaná sloha je priveľmi jednotvárna, chýba jej živý pohyb, a preto jej chýba život“¹⁰ (Coombes, s. 21 – 22).

Nemusíme s touto analýzou súhlasiť bezo zvyšku, je však dokladom súčasných názorov na báseň v jazykovom a kultúrnom prostredí, v ktorom vznikla (anglosaská kritika a literárna história nepozerá na *Havrana* ani zďaleka s takou posvätnou úctou, akú k nemu prechováva kontinentálna Európa), a najmä ukazuje, s ktorými problémami sa musí prekladateľ vyrovnáť v prvom rade.

Toho, kto chce podať túto báseň v cudzom jazyku, obmedzuje predovšetkým večný paradox prekladateľa poézie: rozpor medzi zvukovými možnosťami jazyka a požiadavkami obsahovej reprodukcie, už samo osebe neľahkej, ak sa má zachovať súmerateľnosť estetického a emocionálneho pôsobenia. V básni tak komplikovane orchestrovanej sa tieto ťažkosti znásobujú, a navyše ich umocňuje výber vhodného refrénu, ktorý je kľúčovým bodom básne.

Voľba refrénu je determinovaná rýmovými možnosťami cieľového jazyka. Aj keď sa slová v rýmových pozíciách neraz opakujú (Poe používa popri refréne *nevermore* iba sedemnášť rýmových slov, z toho *door* 8x, *before* a *Lenore* po 4x, atď.), aj tak sa kladú na invenciu značné nároky. K tomu pristupuje prekladateľova osobná interpretácia refrénu, ktorá – možno sa nazdávať – v nejednom prípade zohrala závažnejšiu úlohu ako ohľady formálne. Väčšina prekladateľov sa sústredila na tri aspekty:

- 1) „Osudové vyznenie slova“, vyjadrenie melanchólie, smútku a životnej márnosti. Tak Lukáčová (1991) volí slovo *Neverím*, kým Urban (1982) *Neskoro*. Silnejšie prevažuje toto hľadisko v prekladoch českých, ktoré vznikali skôr, a preto väčšmi stoja pod vplyvom interpretácií symbolistických: Babler (1930): *Marný blud*, J. B. Čapek (1944): *Stokrát ztraceno*; Resler (1948): *Marnost – zmar*.
- 2) Naznačenie havranieho krákania. Preto Strmeň v prvej verzii (1944) volí refrén *Neborák* a Feldek (2000) *Už to skrát'*. Kantorová-Báliková,

10 „And this is the greatest defect of a too-regular rhythm: that it prevents the expression of the subtle shifts and shades of feeling and attitude which belong to the true and vivid description of almost every experience. Poe's set stanza is too much on one note, it lacks a living movement and so lacks life.“

napriek tomu, že siahla po znení *Veru nie*, píše v štúdiu k svojmu prekladu (1979): „Refrén tejto skladby ... musí zo zvukovej stránky pripomínať krákanie havrana“ (s. 105, kurzíva J. V.). Z českých prekladateľov si uveďme S. Kadleca (1964) a jeho *Nikdykrát*, R. Havla (1946) *Ni jedenkrát* a nakoniec známe Nezvalovo *Už víckrát ne* (1928).

- 3) Zvukový dojem. Tento zreteľ je však najproblematickejší. Poe píše, že chcel, aby refrén tvorilo slovo, ktoré sa musí dať zdôrazniť predĺžením, a tieto úvahy ho „nevyhnutne priviedli k dlhému *o* ako k najplnnozvučnejšej samohláske, v spojení s *r*, ktoré najväčmi predĺžiť,“ (tak prekladá Kantorová-Báliková, 64, kurzíva J. V.). A. Skoumal (Havel, s. 75) tento passus prekladá: „... kterou lze nejvíc protáhnout“. Poeova formulácia znie: „... the long *o* as the most sonorous vowel in connection with *r* as the most producible consonant.“ Dlhé *ó* ako najsonórnejšia samohláska je jasné: ale význam slova *producible* v spojení so spoluhláskou *r* je otvorený najrozličnejším interpretáciám najmä pokiaľ by malo ísť o čosi iné ako elegantnú variáciu termínu „sonórny“. Greenwood hovorí: „Aký význam pripisoval Poe prívlastku *producible* ... mi ostáva záhadou“.¹¹

Pravdou je, že značná časť kritikov i prekladateľov vo svojich úvahách nástojí na tom, aby preklad mal v refréne *o*, a najmä *r*. Nemožno sa ubrániť dojmu, že táto spoluhláska akosi nepriamo vplývala aj na požiadavku reprodukcie havranieho krákania. Pritom sa zabúda na fakt, že Poe vychádzal z jazykových daností angličtiny, kde dlhé *ó* je naozaj najsonórnejšou samohláskou (*æ* platí za samohlásku krátku, a okrem toho je nemelodické – známe sú ťažkosti, aké pôsobí pri speve). V slovenčine je však najzvučnejšou hláskou asi *á* (ktoré sa tiež dostáva do prekladov najskôr len zásluhou pokusov o napodobnenie krákania). Situácia slovenského *r* sa však podstatne líši od jeho amerického (či historicky vlastne írskoho) náprotivku. Lipnutie na zachovaní zvukovej podoby refrénu ide tak ďaleko, že niektorí prekladatelia ho ponechávajú v pôvodnom znení – tak v Čechách Dostál-Lutinov (1918) či u nás Beniak (50. roky), podávajúci „poslovenčenú“ verziu „*Neurmór!*“. (Podotknime na margo, že Pašteka, s. 63ff., zisťuje aj iné filiácie medzi prekladom Dostála-Lutinova a Beniakovým.)

Pokiaľ ide o krákanie havrana, nemožno sa ubrániť dojmu, že ide o nedorozumenie. Poeov havran nekráka, ale *hovorí*. Básnik potreboval nejako

¹¹ „... what meaning Poe attached to the epithet *producible*, and what dialect he was thinking of when he applied it, baffle me.“

motivovať ustavične opakovaný a nemenný refrén: „Tu mi zišlo na um zviera, ktoré nerozmýšľa, ale je schopné hovoriť: prirodzene, prvé, na ktoré som pomyslel, bol papagáj, ale zatlačil ho havran, ktorý je takisto schopný reči, ale oveľa lepšie zodpovedá zamýšľanému tónu.“¹² Navyše v priebehu básne sa havran mení na symbol – a symboly, ako je známe, nekrákajú. Poe *bezvýnimočne* uvádza havranovo *Nevermore* archaickým (a teda „vysokým“) slovesom *quoth* (zodpovedá približne nášmu *vetiť* či *sloviť*). Naproti tomu Kantorová-Báliková na tomto mieste kompenzuje „nekrákavý“ refrén a prekladá: *Havran kráka: „Veru nie.“* U Beniaka čítame *Havran kráče: „Nevrmór!“*; na inom mieste uňho havran zvrčí. V Strmeňovej prvej verzii *kráka*, poprípade *kráka, rečúc*. Z českých prekladov spomeňme aspoň Kadlecovo *Havran krák však: „Nikdykrát.“*

Prísne vzaté, odporuje táto fascinácia krákaním autorovmu výslovnému zámeru: dá sa však vysvetliť vplyvom pochmúrnej atmosféry, ktorá zvädza k hromadeniu bizarných či morbidných detailov. Stojí za pozornosť, že Strmeň vo svojej tretej verzii (1972) prekladá najtriezvejšie a najbližšie duchu originálu: *Rečie havran: „Už viac nie!“*

Osobitným problémom je *sémantika* (na rozdiel od symboliky) refrénu. Prekladatelia sa neraz usilujú nájsť slovo či slovné spojenie výrazné, nabité tragickými a zlovestnými asociáciami. Poe však výslovne konštatuje, že refrén má síce ladiť s celkovým melancholickým vyznením básne, ale má ísť o slovo bežné, všedné, nadobúdajúce svoje osudové vyznenie iba po sebatrýznivých otázkach nešťastného milenca. Aj v tejto básni, tak ako v mnohých poviedkach, pohybuje sa Poe zámerne na tenkej hrane medzi normálnosťou a šialenstvom, takže aj zdanlivo najfantastickejšie efekty majú svoje racionálne vysvetlenie. Opustený milenec si plne uvedomuje nemotivovanosť a náhodnosť slova, ktoré vták opakuje, a vie, že od zvieraťa nič iné ani nemôže čakať – a napriek tomu (či práve preto) mu adresuje celú sériu otázok so stupňujúcou sa citovou zaangažovanosťou. Až touto gradáciou sa z pôvodne neutrálneho refrénu stáva výrok obťažkaný osudovosťou.

Siahnutie po výraze exkluzívnom či vyumelkovanom prináša so sebou ďalšiu nevýhodu – refrén neraz stráca priliehavosť, ak má byť odpoveďou na otázky, ktorých zmysel je daný originálom, a teda fixovaný. Oslabuje sa tak logická výstavba príbehu, priam klinicky precízne vykreslenie duševného stavu sa redukuje na impresionistický náčrt.

Aj keď voľba refrénu je závislá od rýmových možností, musíme konštatovať, že už tu dochádza pri preklade k posunu. Neprekvapí nás, že v

12 Preklad Kantorová-Báliková, s. 65.

starších prekladoch ide zhusta o posun smerom k temnejšiemu, exaltovanejšiemu, romantickejšiemu vyzneniu, kým v novších sa pátos zmierňuje, ba Báliková výslovne hovorí: „Viem, že ‚veru nie‘ nie je ideálnym riešením, zdá sa mi však, že *našinec* by *obyčajný ľudský smútok* vyjadril nejak podobne.“ (105 – 106, kurzíva J. V.) Poe, pravdaže, nezobrazoval „obyčajný ľudský smútok“, ale smútok romanticky vypätý a takéto scivilňovanie fakticky ide proti jeho zámeru. Navyše fráza takisto zlyháva, keď má vyhovieť významovým požiadavkám básne – v reálnom pláne sa hrdina nazdáva, že vták sa ju naučil od nešťastného voľakedajšieho majiteľa – v Bálikovej tlmočení však čítame:

Tie dve slová má z úst pána, čo ho zrejme bez prestania
stíhala vždy ďalšia rana, až kým len to jediné
vraavel zvečera i zrána, len to trpké, jediné,
srdcervúce: „Veru nie!“

Zvolená verzia vyjadruje skôr rezignáciu, najpodstatnejšie však je, že kým zúfalca si vieme predstaviť, ako volá „Nikdy – už nikdy!“ (*Never – Nevermore*), riešenie v preklade takúto predstavu nevyvoláva a pôsobí skôr antiklimakticky. Poe pritom na tomto mieste zámerne narušuje metrickú schému a jediný raz v básni dáva záverečnému veršu skrátenú, šesť slabičnú podobu.¹³ O niektorých ďalších riešeniach ešte bude reč.

Pri takýchto nárokoch nás zrejme neprekvapí, ak v prekladoch zbadáme pod vplyvom formy obdobné násilie na jazyku ako v origináli, ba azda v ešte vypuklejšej podobe. Pochopiteľne, nemôžeme spúšťať zo zreteľa vývoj jazyka, ktorý od prvého Royovho prekladu prešiel značnými zmenami (pričom už Royova poetika i jazyk nesú najmä v prekladoch silnú pečať starších vývinových období). Dominantné požiadavky metra a rýmu však vedú k jazykovým deformáciám.

V prvom rade nás upútajú vyložené prehrešky proti spisovnému úzu, najmä tam, kde sa opakujú u viacerých prekladateľov. Tak sa pod tlakom metra mení predložka *nad* na *ponad* – z označenia miesta na označenie smeru.¹⁴

Začíname u Roya: *usadí sa pánskym kynom **ponad** čelo mojich dvier* (40 – 13 „... Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore – // Of ‚Never – nevermore.‘“ Poznamenajme, že v jednom prípade (uverejnenie v New York Tribune, 4. 2. 1845) nachádzame sedemslabičnú verziu „... burden bore – // ‚Nevermore – ah, nevermore.‘“

14 Predložka **ponad** „vyjadruje smerovanie nad niečím, niekým (na otázku *kade?*): *most ponad rieku, prehodiť ponad plot, trať viedla ponad dedinu*“ (*Krátky slovník slovenského jazyka*, 1987).

čísla v zátvorke označujú verš), *a do chyže vteperí sa, sadne **ponad** temä dvier, // vták či tvor to beštiálny, sadne **ponad** sochu dvier* (52 – 53).

To isté nedopatrenie nachádzame u Strmeňa, s ešte väčšou frekvenciou – dvakrát v prvej verzii, štyrikrát v druhej. Najkrikľavejší prípad je z druhej verzie: *Raz keď hrozná polnoc bola, chradla moja chorá vôľa // **ponad** starou tajnou knihou zabudnutých hrôz a vier...* (1 – 2). Je azda príznačné, že v najnovšej, tretej verzii z r. 1972 už takúto deformáciu nenájdeme.

A do tretice vidíme otázne použitie tejto predložky u Kantorovej-Bálikovej: *„Lenora?“ – len moje sólo **ponad** prázdnu polnoc znie. // „Lenora!“ – to od skál echo **ponad** prázdnu polnoc znie* (28 – 29). Čitateľ si v prvej chvíli ani neuvedomí, že prekladateľka necháva znieť ozvenu *ponad* časový údaj.

Ešte zreteľnejšie sa prejavuje tlak rýmu, ktorý vedie ku gramatickým deformáciám. Začíname zase u Roya: *Túžil som za rána svitom, za srdcom od mieru **sýtom**, // nie od smútku, bôľu **spitom** ...* (9 – 10). Fascinácia rýmu je taká neodolateľná, že si možno ani nevšimneme chybný gramatický tvar.¹⁵ Obdobne nenáležité tvary však nájdeme aj u iných. Beniakov hrdina si chce overiť, kto búcha: *...zistím ja to čudobrd, **ten ukrutne tajný tvor!** // Stíš sa, srdce, na chvíľočku, **lapím ja ten tajný tvor!*** (34 – 35) Tu jednoznačne vífazia požiadavky rýmové, práve tak ako u Lukáčovej, ktorá opakovane využíva bohemizujúci tvar *u dverí*, diktovaný refrénom *Neverím*, alebo aj u Strmeňa, ktorý z rovnakých dôvodov siaha pri apostrofe havrana po neologizme *zmara* („*Opřchli ti brká vari,*“ *rečiem, „ale prízrak **zmary** // nie si predsa, zlý a starý havran z **temnej noci mlák** –“* 1. verzia, 45 – 46).

Posledne citovaný verš môže zároveň poslúžiť ako ukážka ďalších zmien, ktoré pod tlakom formy vznikajú vo významovej rovine. Je axiomatické, že pri preklade poézie nevyhnutne dochádza z tohto dôvodu k sémantickým posunom: tie však samy osebe nemusia pôsobiť negatívne, pokiaľ neskresľujú estetickú intenciu diela alebo ho výrazovo neochudobňujú. V tomto prípade *temná noc mlák* je čitateľsky nie celkom jasným ekvivalentom Poeovho *Nightly shore* (doslova *breh Noci*) a do prekladu sa dostala len z potreby rýmu na refrén *Neborák*. Ešte flagrantnejšie tento jav vynikne v nasledujúcom verši, kde namiesto Poeovho *Night's Plutonian shore* stojí *v záhrobi a riši mlák*. Poeova narážka na vládcu podsvetia Plutóna svojimi klasickými názvukmi ladí s bustou Pallady, ktorú má hrdina nad dverami, a zároveň navodzuje vznešené asociácie – tým

15 V záujme spravodlivosti poznamenajme, že v jednom z vydaní v Smrekovej knižnici Elánu (v tom, kde piata sloha má iba päť veršov), inkriminovaná pasáž znie: *... za rána svitom, **po srdci** od mieru **sýtom**...* atď. Emendácia možno pochádza od Smreka, pretože tvar *za srdcom*... nájdeme už pri prvom uverejnení r. 1918.

žiaducejšie, že sa vyskytujú v pasáži fakticky ironickej. Strmeňovo *záhrobie* reprodukuje motív podsvetia, aj keď bez klasických alúzií, ale v čitateľovi, ktorý nepozná originál, vzbudzuje *ríša mlák* skôr počudovanie.

Najmä pri čítaní Urbanovho prekladu vzniká miestami dojem, že zvuk priam diktuje význam. *Tu biely odblesk svetla lietal nad Palladou z mramorov* (8) – ide vari o bustu vytesanú z viacerých druhov kameňa? Vo verši 20 hovorí hrdina o sebe: „*Pán či pani,*“ *vravím ticho, s pokornosťou pastorov* – zase bez opory v origináli (a možno aj bez bližšej znalosti dušpastierskeho hnevu). Verše 27 – 28 znejú: *A do modravého ticha šepkám, hoci sotva dýcham, // meno, ktoré nevysychá: „Chcem byť iba s Lenorou...“* Ponechajme bokom neschnúce meno – Urbanov preklad zastiera jeden z najdôležitejších motívov básne, hrdinovu domnienku, že na dvere možno klope mŕtva milá, a nahrádza ju výrazom sentimentálneho ľúbostného roztúženia. Nebuďme priveľmi prísni na osemnásťročného mládenca, ktorý básnil z podriadkového prekladu; na takýchto pasážach však najnázornejšie vidieť úskalia, ktoré Poe nastavil do cesty svojim nasledovníkom.

Primát medzi doloženými slovenskými prekladmi patrí Vladimírovi Royovi. Jeho *Havran* (datovaný *Itália, bojište pri Piave. Apríl 1918*) vyšiel v Národných novinách 25. mája 1918, ale sám Roy sa o preklad pokúšal už r. 1913 spoločne so Štefanom Krčmérym (Brezina, s. 58). A naozaj, uverejnená verzia miestami pôsobí ako palimpsest. Pri dnešnom čítaní si však najväčšmi uvedomujeme básnikov úporný zápas – zápas o tvar a zápas s jazykom. Štylisticky nediferencovaná predprevratová slovenčina sa vzpiera subtilnejšiemu narábaniu s výrazovými prostriedkami a nepoddáva sa ani takému majstrovi slova ako Roy. Nachádzame vedľa seba lexikálne jednotky upomínajú na štúrovcov (sládkovičovské „divo-búrny“), výrazy ako „koldúň“ (nepozná ho akademický *Slovník slovenského jazyka*, ba ani *Historický slovník slovenského jazyka*), „kortyna“ (len v HSSJ), ktoré stoja vedľa slov krajových či ľudových ako „tužibud“ alebo „trímať“ (*v snách som trímam dušu dumne*). K nim pristupujú parnasistické poetizmy: *v husté temno prel som zraky, usadí sa pánskym kynom, mniem* (= mienim), *biedy žer* (= hryzenie), „smavý“, „klov“ (= zobák), umele skracované slová ako „zrutný“ (= ozrutný), „ký“, „ni“, „žasy“, a iné deformácie – „*príšer kási*“, „*táto zver*“, „*zasi*“ (pod tlakom rýmu), „*mávu*“ (= mávajú), „*fialková šer*“ (= šero) a rad bohemizmov, či v tomto prípade vlastne biblizmov. Takýto slovník je pravdepodobne typickejší pre Royove preklady ako pre pôvodnú tvorbu a nachádzame ho aj v jeho shakespearovských tlmočeniach.

Pokiaľ ide o formu, Roy prísny Poeov kánon uvoľňuje. Po prvé, v

deviatich prípadoch (50 %) zrejme pod tlakom úsilia o reprodukciu významu ruší paralelizmus štvrtého a piateho verša so záväzným opakovaním rýmového slova. Po druhé, v siedmich slohách ruší vnútorný rým štvrtého verša (C₃), a v ďalšom prípade ho nahrádza nepresnou asonanciou (dumne – umné – jemne, 21 – 2). Po tretie, v dvoch prípadoch nedodržiava totožnosť refrénu. Práve nesystémový a nesystematický charakter týchto zmien sa zdá nasvedčovať, že dôvodom pre zmeny boli požiadavky významovej reprodukcie. Uvoľnená sloha prekladu vyzerá v typickom prípade takto:

Odpoveď tá striasla duchom – príšer kási v slove suchom.
Iste – dumám – bájou čírou je, čo žvatle táto zver,
majstra jeho sudba krutá, v putá beznádejne skutá,
stíhala na stezkách bludných – olúpila duše mier,
on ho zučil v zvukoch nudných koktať vlastnej biedy žer,
tajným slovom: „Nikdy ver.“¹⁶

(Treba však poznamenať, že rozsah variácií sa mení od slohy k slohe. Iba štyri slohy – 1, 6, 13, 14 – verne zachovávajú pôdorys originálu.)

K refrénu „Nikdy ver“ používa Roy 17 rýmových slov (vrátane asonancie „driev“), čo je ten istý počet ako u Poea (homofóny „mier“ = pokoj a „mier“ = rozmerov považujeme za dve slová): zhodou okolností sa aj uňho najčastejšie (9x) vyskytuje tvar „dvier“. Takto podané holé čísla však klamú – Roy totiž využíva aj rýmy na -or: celá druhá sloha má v pozícii B rýmy *zbor -hor -chór* a v refrénovej pozícii *spor*, kým šiestna rýmuje *pootvor -zbor -chór* a v šiestom verši má slovo *tvor*. Navyše sú v tretej slohe rýmy *mor -dvier -ver* a v siedmej *bor -dvier -ver*. Práve táto nepravidelnosť vzbudzuje domnienku, že by mohlo ísť o zvyšky prvého pokusu o preklad z r. 1913.

Osobitnú pozornosť si zaslúži zvuková orchestrácia prekladu, ktorá prezrádza vedomé tvárne úsilie, čím sa do značnej miery približuje originálu. Nachádzame časté eufonické rady, prvky zvukomalebné, aliteráciu: „... *van to vetra, nič viac, ver*“ (36), *zvukov zvonía zvonky zvučne* (80), *trpiac, v pochýb hnal sa spory, v snoch som strácal duše mier* (26). Náprotivkom Poeových aliterácie spájaných dvojíc sú perisologické páry modelované podľa vzoru ľudového výraziva: *zrazu šuchot, klepot... znie od mojich dvier* (4), *dívo, divšie srdce búši* (15), *ale ticho vládlo kolom, chyžou, ôkol domom-dvorom* (27), *vovalí sa // havran zrutný, ruchom, šumom, sľa keď búrkou stená bor* (38), atď. Tvarové i reprodukčné

16 Písanie úvodzoviek nasleduje uverejnený text.

úsilie názorne vynikne, ak si všimneme napr. začiatok tretej slohy (por. ukážku 2):

Tu zhyb kortyny sa zvlní, steskom, žasom dušu plní,
zvlní, plní hodváb šumný srdce desom, ako mor,
 divo, divšie srdce búši, duša temnú sudbu tuší. ...

V prvom verši badáme zvýšenú frekvenciu sykaviek, zvukomalebne napodobňujúcich šušťanie záclon, podobne ako v origináli; s virtuozitou hraničí použitie dvoch rýmujúcich sa stôp na počiatku druhého verša, presne tak ako to nachádzame u Poea: „temná sudba“ v treťom verši je zvýraznená opakovaním „temného“ vokálu „u“. Obdobne by sa dali citovať viaceré pasáže. Vcelku možno povedať, že Roy sa usiluje reprodukovať identickými prostriedkami zvukomalebne prvky všade tam, kde ich považuje za funkčné, a v ostatných pasážach sa dáva vlastnou interpretáciou zmyslu a zvukovými možnosťami slovenčiny.

Po obsahovej stránke si všimneme dva prvky, ktorých adekvátna reprodukcia je takmer podmienkou *sine qua non*, pokiaľ nemá dôjsť k skresleniu autorskej intencie.

Prvým je motív návratu – či možného návratu – mŕtvej milej. Poe poznal Bürgerovu *Lenore*, čo dokazujú aj výslovné zmienky v jeho textoch. V zhode so svojimi racionálnymi postupmi však traktuje látku ináč ako Bürger a jeho nasledovníci, u ktorých je mŕtvy milý fyzicky prítomný. U Poea sa pohybujeme na spomínanej hrane medzi racionalitou a šialenstvom, kde sa veci skôr iba naznačujú ako naplno pomenúvajú. Na jednej strane sa nikde v origináli o *Lenore* nehovorí ako o mŕtvej – je „stratená“, bezmenná, prebýva medzi anjelmi. Na druhej strane možnosť jej návratu sa iba naznačuje, aj to len neisto, a vzápätí nasleduje racionálne uzemnenie: hrdina hľadá do tmy, so strachom hľba, pochybuje, sníva sny, aké sa predtým nijaký smrteľník neopovážal snívať, a predmet týchto snov sa odhalí, keď zaznie slovo „*Lenore*“ – aj tento moment sa však vzápätí racionálne vysvetlí, lebo hrdina priznáva, že meno milej zašepkal on sám (piata sloha). Táto pasáž psychologicky vysvetľuje, prečo hrdina hneď pri prvej otázke apostrofuje havrana ako toho, kto prišiel z plutónskych (a teda podsvetných) brehov *Noci*, čím spúšťa mechanizmus následných obsedantných otázok.

Roy nachádza presnú mieru napätia medzi oboma krajnosťami:

V husté temno prel som zraky, čakal divy a zázraky,
trpiac, v pochyb hnal sa spory, v snoch som strácal duše mier,
ale ticho vládlo kolom, chyžou, vôkol domom-dvorom,
slovo „Lenora!“ len znelo, ako vlna vzdušných hier,
ja ho šeptnul, šuchlo echom, ani vlna vzdušných hier,
toľko len a nič viac, ver.

Druhou závažnou zložkou je humor, tvoriaci realistickú protiváhu a emocionálny kontrast prvkov nadprirodzených. Takáto juxtapozícia humoru a hrôzy je charakteristická pre romantizmus, kým pre klasicistov predstavovala závažné narušenie zásad vznešenosti a primeranosti použitých prostriedkov. (Spomeňme si len na spory okolo povestného výstupu vrátnika v *Macbethovi* [II. iii.], ktorý nasleduje hneď po scéne Duncanovej vraždy, tvoriacej jeden z dramatických vrcholov hry.) U Poea sa tieto prvky viažu k havranovi a badať ich nielen na pláne obsahovom, ale aj v slovníku: objavujú sa pri opise jeho vstupu, keď vták vletí bez akejkoľvek poklony, tváriac sa „ako veľmožný pán či pani“, a hneď v nasledujúcej slohe nadväzujú na tento opis ironicky mienenou otázkou na havranovo meno. A prekvapujúca odpoveď je zase popudom k autoironicky formulovanej úvahe: zaiste nemožno nesúhlasiť s názorom, že nijaký žijúci človek nemal to šťastie, aby mu nad dverami sedel vták, ktorý sa volá „Nikdy ver“. Pre Poeovu metódu je príznačné, že ešte aj nasledujúce sebabičujúce crescendo otázok má vlastne ironickú motiváciu: vták pobáda hrdinu k úsmevu, a tak si pritiahne kreslo a sadne si, aby ho mohol pohodlnejšie pozorovať: až potom sa racionálne ironické jadro stráca a nasleduje chimérický záver.

Royov preklad tento protiklad zachováva a zrejme sa ho usiluje sa reprodukovať aj na jazykovej rovine: havran sa „vovalí ... tužibud' a bleskorýchle“ a iróniu cítiť aj pri reakcii na prvý vtákov prehovor:

...v slove síce zmyslu málo podľa mysle jasných mier.
ale čudno, hosť ten čierny vraví i bez ľudskej perny,
a do chyže vteperí sa, sadne ponad temä dvier,
vták či tvor to beštiálny, sadne ponad sochu dvier,
menuje sa: „Nikdy ver.“

Though its answer little meaning, little relevancy bore;

*For we cannot help agreeing that no living human being
 Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door –
 With such name as „Nevermore“.*

(7)

Stojí za povšimnutie, že kurzívou vyznačená pasáž sa neusiluje tlmočiť význam originálu (porovnajme si ju s prekladom Kantorovej-Bálikovej v ďalšom texte), zachováva však jeho ladenie, dramatickú intenciu a ironický tón, ktorý je na tomto mieste prvoradý. Roy akoby vedome zatláčal sekundárne zložky (v tomto prípade slovné vyjadrenie) do úzadia a reprodukuje komponenty dominantné. V podstate ide o jav, ktorý Feldek nazýva „preklad princípu“ – reprodukcia sa má sústrediť na zložky funkčne relevantné, a nie na text samotný.

Royovi pripadla pri tomto preklade priekopnícka úloha; jeho riešenia sa stali predznamenaniami, ktoré v mnohom ovplyvňovali verzie neskoršie. Pri voľbe refrénu „Nikdy ver“ sa rozhodol uprednostniť reprodukciu zložky významovej pred zvukovou; dozaista tu zohralo úlohu aj vedomie rýmových možností slovenčiny. Zdá sa, že básnik sa sprvu pokúšal zachovať poeovský rým na „-or/-ór“, ale zrejme narazil na obmedzený rýmový repertoár. Treba vyzdvihnúť, že napriek istému konzervativizmu svojich estetických postupov odolal pokušeniu voliť výraz „osudovo“ symbolický. Rozdielnosť poetík i stupňov jazykového vývoja nám v dôsledku časovej vzdialenosti nedovoľí vyslovovať autoritatívne súdy, je však zrejme, že prekladateľ pociťoval obmedzenia vyplývajúce z oboch faktorov.

Preklad Jany Kantorovej-Bálikovej (1979) vznikol o vyše polstoročia neskôr, po trojici prekladov Strmeňových a po verzii Beniakovej (ktoré, pravdaže, ostávali ťažko dostupné, resp. neboli vôbec publikované). Vidieť na ňom vývoj, ktorý slovenská poézia za ten čas prekonala, a vidieť aj výdobytky prekladateľskej praxe: nejeden problém, s ktorým sa Roy musel vyrovnávať a riešiť si ho po svojom, sa medzičasom stal súčasťou formálnej i translátorskej paradigmatiky.

Najnápadnejšie sa tento rozdiel prejavuje na jazyku, ktorý je jasný, logický a jeho syntaktická výstavba je prehľadná a zreteľná – na rozdiel od Roya, ktorého asyndetické verše miestami pripomínajú sériu výkrikov. Je to jazyk súčasný, bez archaizmov a umelých poetizmov, ba aj bez írečito „ľudového“ výraziva – takrečeno mestský jazyk všedného dňa. Jeho štylistické rozpätie je jednoznačne definované a predpokladá obdobné vnímanie na strane čitateľa.

Práve preto sa vynikajúco hodí na reprodukciu ironických pasáží, ktorých zámer možno ihneď identifikovať a ktoré navyše zachovávajú register originálu, ako pri prvej apostrofe havrana:

„Though thy crest be shorn and shaven, thou,“ I said, „art sure no craven,
Ghastly grim and ancient raven wandering from the Nightly shore –
Tell me what thy name is on the Night’s Plutonian shore!“

(8)

Vravím: „Hoci rozčuchraný, no ste bez bázne a hany,
pochmúrny a starodávny ako v tajuplnom sne.
Prezradte mi, veličenstvo, ako vaše meno znie!“¹⁷

Alebo v nasledujúcej slohe (ukážka 7):

Kto však mal to potešenie pozeráť sa na stvorenie,
čo na buste usadené hľadá nadol noblesne,
z Palladinej bielej busty hľadá nadol noblesne,
a má meno: „Veru nie“?

Práve táto všednosť, „normálnosť“ jazyka sa však paradoxne stáva jedným z hlavných problémov Bálíkovej verzie. Prekladateľka – nie nepochopiteľne – bola pod vplyvom dobových názorov na poslanie poézie, ba literatúry a umenia vôbec, a možno v nej ešte doznievali teórie o „poézii všedného dňa“. Faktom je, že z jej znenia sa stráca práve nadprirodzený rozmer, vytláčaný miestami až prízemným racionalizmom,

Na počiatku básne Poeov hrdina hľba nad *many a quaint and curious volume of forgotten lore* – čo napr. Strmeň II (1946) reprodukuje ako *ponad starou tajnou knihou zabudnutých hrôz a vier* a Strmeň III (1972) ako *zväzky dávnych*

17 Pre porovnanie si uveďme toto miesto v znení Strmeň II (1946), kde prevláda bodrá familiárnosť:

„Vypĺzlo ti brčko vari,“ vravím, „ej, ty huncút starý,
naďurený, divý jarý, chmúrny havran z nočných dier!
Prezrad’ ako volajú ťa u Plutóna v riši dier!“

Ironický zámer je aj tu jasný – ale uveríme, že hovorí smútiaci človek, ktorý ešte pred chvíľou hľbal nad okultnými knihami a nazdával sa, že na dvere klope mŕtva milá?

tajných náuk. (Ak by sme chceli získať bližšiu predstavu o charaktere týchto kníh, stačí si pozrieť zoznam obľúbených kníh Rodericka Ushera v *Zániku domu Usherovského*.) U Bálikovej to však znie *študoval som staré spisy v hrubých zväzkoch viazané*. Už vecné *študoval som* uberá z intenzity výrazu, čo sa však celkom vytratilo, je náznak okultných náuk, mágie – všetkého toho, čo vytvára logický a psychologický prechod k ilúzii návratu mŕtvej milej. V danej situácii sú ako predznamenanie básne možno prijateľnejšie Strmeňove pridané „hrôzy“.

Tento exorcizmus nadprirodzeného pokračuje aj ďalej. Šum záclon napíňa hrdinu fantastickými hrôzami, aké ešte nezažil (*with fantastic terrors never felt before*) – čo preklad redukuje na srdce *bilo ako nikdy, úzkostne a zdesene*. Príznačné sú posuny v piatej slohe (p. ukážku 3): hrdina prežíva neistotu, strach, pochybnosti a sníva sny, aké sa ešte nijaký smrteľník snívať neopovážil. V preklade:

Dlho som sa do tmy díval, v sluchách burácal mi príval
prapodivných pochyb, predstáv – stál som ako v polosne.

Stál som ako v polosne – čo má byť ekvivalentom „snov, aké ešte nijaký smrteľník nesníval“. Charakteristický je aj záver slohy: u Poea v tejto chvíli zaznie meno „Lenora“ – a až nasledujúci verš odhalí, že meno milej vyslovil sám hrdina. Najprv teda prichádza sugescia nadprirodzeného a až potom racionálne vysvetlenie. Báliková však už pri prvom výskyte prezrádza, že hovorí sám hrdina: „Lenora?“ – *len moje sólo ponad prázdnu polnoc znie*. (Porovnajme si jej riešenia so starším prekladom Royovým.) Neprekvapí nás teda, keď zistíme, že z básne zmizol *breh noci* i s vládcom podsvetia Plutónom (p. preklad ukážky 8).

Odmystizovanie básne sa prejavilo najvýraznejšie pri voľbe refrénu. *Veru nie* je skôr rezignovaným povzdychom ako výrazom márnosti a zmaru (ak ho porovnáme s riešeniami v českých prekladoch z prvej polovice 20. stor., zistíme priam krikľavý kontrast). Citovali sme si už jej argument, že „... našinec by obyčajný ľudský smútok vyjadril nejak podobne“. Otázky sa však natískajú aj napriek tomu: kto sa skrýva za bodrým označením „našinec“, a najmä – chce Poe zobrazit „obyčajný ľudský smútok“?

Na druhej strane tento refrén poskytuje hojné rýmové možnosti. Prejavilo sa to nielen na výrazovej spontánnosti a nenútenosti, ale aj na početnosti rýmov. K refrénu používa Báliková 33 rýmových slov (z regulárnych slovenských prekladov majú viac iba Feldek a Strmeň III), pričom prevažná väčšina z nich sa vyskytuje iba raz (opakovanie v 4. a 5. verši, čiže totožnosť rýmov B₂ a B_{2a},

považujeme za jeden výskyt). Najčastejším rýmovým slovom je *znie* (4 výskyty). Rozmanitosť rýmov má za následok uvoľnenie takmer fascinujúcej zvukovej koncentrácie. Uvoľnenie sa v súlade s konvenciami modernej slovenskej poézie prejavuje aj v rýmoch, ktoré sú podľa prísnych pravidiel nie celkom presné – Bálíková rýmuje *nepresné, noblesne, privinie*. Niektoré rýmy sú na hraniciach kalambúru: *Hovoríš len bohapustú lož, tak zmizni, nevytrús tu // ani pierko, opusť bustu...*, ale v tom vlastne prekladateľka iba nasleduje originál, ktorý sa takýmto rýmom nevyhýba (p. ukážku 5).

Po formálnej stránke stojí azda za zmienku, že v ôsmej slohe prekladateľka ruší kanonické opakovanie rýmového slova v štvrtom a piatom verši (rýmy B_2 a B_{2a} – por. ukážku 8), zrejme pod tlakom reprodukcie. Najzávažnejším formálnym rozdielom oproti originálu je absencia eufonickej orchestrácie, pre Poea takej typickej. Súvisí zrejme s postojom prekladateľky, ktorá v súlade s dobovými názormi a v úsilí o civilný jazyk nepovažuje tento aspekt za primárne relevantný.

Jane Kantorovej-Bálíkovej patrí zásluha, že dala našej literatúre prvý adekvátny preklad, ktorý bol všeobecne dostupný (Strmeň I ostáva zo známych príčin tabuizovaný), reprodukoval formálne vlastnosti originálu v miere požadovanej normami cieľovej kultúry a pritom zachoval tvorivé a emocionálne intencie originálu. Podinterpretáciu možno konštatovať formálne v oblasti zvukovej výstavby a obsahovo vo sfére nadprirodzeného. V oboch prípadoch ide o dôsledok dobových názorov na funkciu poézie a básnického jazyka. Práve interpretáciou si nová doba prisvojuje staršie originály, vstupuje do nich a prispôsobuje si ich na svoj obraz.

Preklad Lubomíra Feldeka (2000) stavia kritického čitateľa pred celý rad otázok. Dalo by sa povedať, že zo všetkých slovenských tlmočení je najsuverénnejší v tom zmysle, že ide o dielo vyzretého tvorcu, skúseného autora, prekladateľa, teoretika a virtuózneho jazykového manipulátora. Jeho text je priam ukázkovo čitateľný, zrozumiteľný, bez násilia na jazyku: cítiť, že jeho pôvodca presne vie, čo chce dosiahnuť, a volí prostriedky prísne adekvátne cieľu. V básnickej praxi i v kritických vyjadreniach sa Feldek od samého začiatku svojej činnosti tvrdo staval proti akýmkoľvek archaizmom, poetizmom, a predovšetkým proti slovosledným inverziám. Je zřejmé, že úlohu prekladateľa takýto postoj ešte sťažuje.

Formálna výstavba slohy presne nasleduje originál – a to do tej miery, že reprodukuje aj „nekanonické“ rýmy či asonancie A_3 , ba v jednom prípade (3. sloha) slovenský preklad pridáva rým aj tam, kde ho originál nemá. K

refrénu „Už to skrát“ (resp. „Užtoskrát“) používa Feldek 35 rýmových slov, pričom najčastejšie sa vyskytujú *akurát*, *dal* a *chlad* – napospol po tri výskyty (opakovanie v 4. a 5. verši, čiže totožnosť rýmov B₂ a B_{2a}, považujeme za jeden výskyt). Fakticky najčastejším používaným slovníkovým prvkom je morféma *-krát*, ktorú nachádzame až štyri razy (*mnohokrát*, *po stýkrát*, *prvýkrát*, *tretíkrát*).

Pri voľbe refrénu sa pristavíme. (Je príznačné, že u básnika integrálneho, akým je Feldek, ťažko rozdeľovať javy na formálne a obsahové.) Podľa vlastného vyjadrenia (cit. Pašteka 74 – 76) pôvodne vo svojom preklade, ktorý vznikol dlhý čas, zvolil „tajomné slovo *nikdykrát*...“ Pravdupovediac, je to výraz skôr problematický ako tajomný. Použil ho vo svojom preklade (1964) Svatopluk Kadlec, na to iný český prekladateľ poznamenal, že toto slovo uzná, až bude platiť aj jeho významový protiklad „vždyckykrát“. Je zrejme, že sa tu prejavila prekladateľská fascinácia krákaním havrana, a tak zvuková podoba vlastne diktovala výber lexiky. Pri konečnej revízii prekladu však Feldekovi „priniesla slina na jazyk to správne zakrákanie“ vo verzii „Už to skrát“. Básnik sa pritom odvoláva na obraz akoby z ľudovej rozprávky, kde smrť stojaca pri posteli súri umierajúceho. Aj keby sme takúto interpretáciu pripustili, nemožno nepriznať, že tu ide o kontamináciu predstáv, ktorá odporuje pôvodnej autorskej intencii Poeovej. Navyše v definitívnej verzii prekladu nenachádzame nič, čo by na takýto obraz poukazovalo. Nepredpojatý čitateľ musí voľky-nevoľky dospieť k názoru, že ide o výraz ironizujúci, spochybňujúci ideovoestetické východiská autorove. Poeov havran, vták-démon, sa mení na chladného realistu, ktorý umravňuje blúzniaceho (a zrejme urečneného) hrdinu. Takéto polemické preklady nie sú časté, ale na druhej strane nie sú ani vzácnosťou, ide o jednu z možných foriem reinterpretácie pôvodného textu v situácii, kde dochádza k prisilnému konfliktu medzi estetikou východiskovou a cieľovou.

Ak čítame báseň v tomto svetle, musí nám udrieť do očí voľba výrazových prostriedkov, a najmä moderná lexika. To, čo u Bálikovej znie *starobylý havran vkročil do izby sťa zjavenie* a u Urbana *majestátny čierny havran s démonickým výzorom*, je u Feldeka *impozantný havran, bájnny vták, vták do balád* (38). Obaja prvší prekladatelia v zhode s autorom opisujú vtáka očami hrdinu-rozprávača; Feldek ho hodnotí z hľadiska dnešného mimostojaceho pozorovateľa – ak taký človek vie, že tento vták je ako stvorený na to, aby ho nejaký romantik vložil do balady, pravdepodobne nebude pri jeho zjavení prežívať hrôzu. Že nejde pritom o náhodu, dosvedčuje fakt, že formulácia sa opakuje vo v. 70 – 72:

... a tak pochopiť som túžil, čo vták hodný do balád,

čo zlovestný, zlý a zradný vták, vták vhodný do balád
mi vraví tým „už to skrát“.

Takýchto vyjadrení je v preklade priveľa na to, aby mohlo ísť o náhodu. Bálíkovej *Ubolenu predstavivosť tešila tá čierna bytosť* znie tu *Ebenový vták ma zrazu rozosmial aj z bodu mrazu* (43). A inde čítame: *Zaskočilo ma to hodne, že mi odvrkol tak vhodné. // „Iste,“ hútam, „je ten výkrik jeho celý referát!...“* (61 – 62). Alebo: *Keď dokončil havran frázu, predseda som sa usmial zrazu* (67). Alebo: *Žasol som, že taká háved' môže takto jasne vravieť, aj keď nebolo v tom zmyslu ani dôležitých dát* (49 – 50). U Poea hrdina zaklína havrana:

By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –

čiže *pri nebesiach, čo sa klenú nad nami, pri Bohu, ktorého obaja ctíme*. V tlmočení Strmeň III: *pre to nebo, čo nás chráni, pre Boha, čo jeho sme*. Vo Feldekovom preklade však čítame *pre Hospodina nás oboch a prepevný jeho hrad* (92). Vieme, odkiaľ pochádza hrad prepevný; je to však iný okruh predstáv ako ten, z ktorého čerpal originál. Ba viac: voľky-nevoľky cítime, že tu ide o citát ironický, že slovná formulácia je prostriedkom odcudzenia (v brechtovskom význame).

Osobitnú zmienku si zaslúži 13. sloha. Hrdina si tu sadá do kresla:

On the cushions velvet lining that the lamp-light gloated o'er,
But whose velvet violet lining with the lamp-light gloating o'er,
She shall press, ah, nevermore!

U Bálíkovej:

... na hodváb, kde lampy kreslia tiene ladne stlmené,
ona však, ach, hodváb kresla, tiene ladne stlmené
neuzrie viac, veru nie.

Vo Feldekovom preklade:

... na ten hodváb operadla, kam svit lampy padá rád.
Na ten hodváb operadla, čo *ju* podpieral rád.
Inam šla sa opierať.

Ten hovorový, úsečný záverečný verš sa môže zdať až cynický svojou vecnosťou. Pravdaže, možno ho čítať aj ako povzdych neúprosného realistu – lenže je otázne, do akej miery možno Poeovho hrdinu vidieť v tomto svetle. Ak máme na pamäti situáciu, v ktorej ho spoznávame, ak si uvedomujeme jeho vyjadrenia, budeme náchylní takémuto ponímaniu skôr odporovať. Rozhodne stojí za pozornosť fakt, že v origináli posledných 11 slôh má refrén „Nevermore“, kým vo Feldekovom preklade práve táto jediná sa tomuto princípu (na rozdiel od piatich prechádzajúcich a piatich nasledujúcich) vymyká a refrén nahrádza citovaným znením.

Po formálnej stránke môžeme konštatovať, že Feldekov preklad síce používa presné rýmy (jedinou výnimkou je v. 80, kde sa slovo *taft* rýmuje s *dozúfať* a *užtoskráť*), ale metricky máme dojem istej nepravidelnosti. Bližšie skúmanie ukáže, že prekladateľ zámerné vytvára napätie medzi výstavbou metrickou a vetnou tým, že predel syntaktický kladie síce do blízkosti polveršovej prestávky, ale tak, aby sa s ňou nezhodoval. Ide o jav, ktorý je pričastý na to, aby mohlo ísť o náhodu:

Vrátil som sa dnu – a celá duša sa mi rozhorela. (31)

Vravím si: „Už isté je, že príznak na okenné mreže...“ (33)

Otvoril som okno – videl som zrazu len trepot krídel. (37)

A vták na tej buste sedí mlčky – dáva z odpovedí (55)

Vravím si: „Ach, bedár, tu ťa boží anjeli už nútia...“ (81)

Príkladov by sa dalo citovať ešte veľa, ale tendencia je zrejmalá.

Feldekovo tlmočenie sa tak líši od prekladu v bežnom chápaní. Pri bližšej analýze si uvedomíme, že tu ide o „verziu“, preklad s výraznou metatextovou charakteristikou: prekladateľ sa nestotožňuje s estetickými východiskami originálu, ale zaujíma skôr pozíciu kritickú, pozorovateľskú. Zachováva si odstup od pôvodného textu a tento fakt jednoznačne signalizuje poukazmi vloženými do textu. Porovnaním s prekladom Bálikovej vynikne aj rozdielnosť použitej metódy: Báliková pristupuje k originálu z hľadiska súčasného autora, ale pritom sa s ním stotožňuje, reinterpretuje ho a približuje ho vnímavosti svojich súčasníkov tak, ako ju sama chápe. Feldek nazerá na pôvodinu zvonku – má k nej kritický vzťah a naznačuje ho voľbou použitých prostriedkov.

Práve toto nazeranie zvonka prezrádza, že prekladateľ sa nemôže bezo zvyšku stotožniť s predlohou. Odtiaľ pramení aj ironický postoj k východiskovému textu. V podstate by sme mohli tento typ prekladu označiť

za *travestiu*. Nemá to byť označenie hanlivé – Levý chcel takto označiť dnes už klasický preklad Nezvalov. Nazdávame sa, že s oveľa väčším oprávnením možno toto označenie použiť na verziu Feldekovu.

Táto stať (ktorá sa pre nedostatok miesta mohla venovať iba trom prekladom) chcela ukázať, ako sa postupne s rozvojom národnej kultúry mení prístup k prekladu. Všetky tri rozoberané preklady si pritom kládli zhruba rovnaký cieľ: formálne i významovo vernú reprodukciu známeho originálu, ktorý práve svojou náročnosťou predstavuje osobitný prekladateľský problém. Bolo zaujímavé sledovať, ako sa jednotlivé preklady postupom času „zdokonaľujú“ po formálnej stránke (čo zaiste súvisí aj s vývinom slovenskej poézie). Na druhej strane, významová stránka napreduje od nedokonalejšej a neraz iba približnej reprodukcie cez verzie „významovo adekvátne“ až po znenie, ktoré je sémanticky i formálne zhodné s pôvodinou, ale pritom jasne prezrádza (ironický) odstup od originálu. Ak by sme sa vrátili k otázke, ktorú sme si položili v úvode článku, museli by sme konštatovať, že funkčne adekvátny (alebo, ak chceme, „realistický“) preklad vyžaduje nielen reprodukciu formálnych charakteristík originálu, ale aj prebratie (čo ako reinterpretované) jeho charakteristík ideových a estetických.

LITERATÚRA

BEJBLÍK, A.: *České překlady Havrana*. In: Havel, s. 9 – 59.

BREZINA, J.: *Básnik Vladimír Roy*. Bratislava 1961.

COOMBES, H.: *Literature and Criticism*. Londýn: Chatto and Windus, 1953 (Cit. podľa vydania Pelican Books, 1965.)

GREENWOOD, J. A.: *Notes on The Raven. Essays by J. Arthur*

Greenwood, 1999. Uverejnené na internete <http://www.oceanweather.com/julie/poe/raven.htm>.

HAVEL, R. (ed.): *Edgar Allan Poe: Havran. Šestnáct českých překladů*. Praha: Odeon, 1985.

KANTOROVÁ-BÁLIKOVÁ, J.: *Havran a jiné básne*. Bratislava: Slovenský Spisovateľ, 1979.

LEVÝ, J.: *Umění prekladu*. Praha 1963.

PAŠTEKA, J.: Zápas o tvar a význam. In: Pašteka, J. (ed.): *Edgar Allan Poe: Havran*. Bratislava: Petrus, 2000, s. 57 – 78.

ŠALDA, F. X.: Nad starým Homérom neboli o svobodě básnické a lidské. In: *Časové a nadčasové*. Praha: Melantrich, 1936, s. 424 – 433.

ZAMBOR, J.: *Preklad ako umenie*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2000.

Zdroj: VILIKOVSKÝ, Ján: Slovenské preklady Poeovho *Havrana*. In: *Preklad a tlmočenie* 3. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie v dňoch 20. a 21. júna 2001 v Banskej Bystrici. Banská Bystrica: Filologická fakulta UMB, 2001, s. 12 – 40.

PREKLAD AKO PROCES

JÁN VILIKOVSKÝ

Úlohou prekladateľa je reprodukovať literárne dielo v inom jazyku tak, aby zachoval jeho estetický charakter a pôsobenie na čitateľa v odlišnom literárnom a kultúrnom kontexte. Predmetom nášho ďalšieho skúmania budú postupy, akými sa táto úloha uskutočňuje.

Konštatovali sme už, že prekladateľ vystupuje v dvojakej úlohe: vo vzťahu k pôvodnému dielu je recipientom, čitateľom, kým vo vzťahu k čitateľovi prekladu vystupuje ako expedient, pôvodca nového textu. Toto postavenie vyplýva zo systematiky literárnej komunikácie, je však zrejmé, že potrebuje isté spresnenie.

Konštatujeme úvodom, že prekladateľovu recepciu textu nemožno porovnávať s vnímaním bežného čitateľa; ako literárny pracovník je čitateľom erudovaným, s vyvinutými schopnosťami hodnotiacimi – v tomto smere ho možno azda najskôr prirovnávať k literárnemu kritikovi. Ako upozorňuje Horálek (1966, 11 a nasl.), práve teoretický postoj odlišuje prekladateľa od „ideálneho čitateľa“.

Existujú však aj ďalšie podstatné rozdiely. Špecifikou prekladateľskej recepcie je, že prebieha v cudzom jazyku. Podľa Levého (1963) je filologické pochopenie textu otázkou odbornej prípravy a remeselnej praxe a nevyžaduje si zvláštne nadanie; významnú úlohu pripisuje až odkrývaniu ideovo-estetických hodnôt. V skutočnosti, pravdaže, sú tieto kroky vzájomne podmienené a plné pochopenie jazykovo náročného textu (poézia, experimentálna próza) je neraz sporné aj u čitateľa, ktorý číta v materčine. Prekladateľ teda siaha nielen po príručkách a slovníkoch, ale aj po teoretickej literatúre, aby vlastnú recepciu objektívne verifikoval. Najmä pri kultúrne závažných a jazykovo náročných dielach tak znalosťami neraz predčí aj čitateľa domáceho, ktorý sa väčšmi spolieha na vlastnú bezprostrednú reakciu. Prekladateľ sa teda líši od pôvodného čitateľa vyššou mierou intelektualizovaného vnímania a oveľa menšou spontánnosťou.

Druhým dôležitým faktorom je časový odstup medzi vznikom diela a prekladom. Kým pôvodný čitateľ bol konfrontovaný s novým, bezprostredne pôsobiacim textom, prekladateľ stojí zoči-voči dielu nielen ako textu, ale aj ako kultúrnemu a literárnemu faktu, obohatenému o ďalšie asociácie – čo platí nielen o tvorbe klasikov, ale neraz aj o spisovateľoch súčasných. Reprodukuje teda

nielen vlastný text, ale aj jeho kultúrnu hodnotu. Navyše ovplyvňujú recepciu v tomto prípade i staršie existujúce preklady, poprípade aj inojazyčné (u nás často české, v starších obdobiach nemecké i maďarské), ako aj prevládajúci názor na autora a jeho dielo. Touto stránkou vnímania sa prekladateľ odlišuje aj od svojho súčasníka, ktorému je jazyk originálu materčinou.

Osobitosťou prekladateľovej práce je, že v konečnej fáze svoje vnímanie objektívne fixuje v podobe nového textu. Od pôvodného autora sa líši tým, že prvotným objektom preňho nie je vonkajšia skutočnosť, ale jej odraz v pôvodnom diele. Prirodzene, vonkajšia realita je ustavične prítomná v pozadí vnímania a bez konfrontácie s ňou by čitateľ nevedel dielo oceniť; prekladateľ však musí rešpektovať umeleckú skutočnosť diela a nemôže ju korigovať vo svetle novších a dokonalejších poznatkov. Na druhej strane konflikt medzi ponímaním reality, ktorá sa odráža v pôvodnom texte, a dnešným názorom na svet môže pôsobiť rušivo, poprípade vrcholiť až v nekomunikatívnom. Prekladateľ, ktorého úlohou je usilovať sa o zachovanie umeleckého dojmu vyvolaného originálom, tak neraz musí pôsobiť ako sprostredkovateľ medzi rozličnými videniami sveta a rozličnými koncepciami reality. To platí nielen o mytologických motiváciách a narážkach v diele antiky a klasicizmu, ale aj o iných momentoch odrážajúcich sa v texte.

Pomerne najjednoduchšia je prekladateľova situácia, keď stojí zoči-voči faktickému omylu. Aj keby sa ho rozhodol ponechať v preklade bez zmeny, čitateľ – pokiaľ ho zbadá – si ho bude vedieť správne vyložiť. Preto naozaj nie je nevyhnutné korigovať dátum, keď človek zistí, že Poe v *Záhade Márie Rogétovej* dal akýmsi novinám vyjsť 31. júna. Zložitejšia situácia vzniká tam, kde sa používa v inom význame výraz bežný v cieľovej krajine, alebo dochádza k anachronizmu. Známý je prípad Shakespeareov, ktorý v *Zimnej rozprávke* situoval Čechy na morský breh: preňho bola Bohémia pravdepodobne fiktívnou krajinou, ktorá nijako nesúvisela so skutočným zemepisným útvarom toho mena – pre prekladateľa zo strednej Európy však predstavuje tento fakt nemalý problém, pretože jeho čitateľ sa voľky-nevoľky bude dovolávať svojich zemepisných poznatkov. Ale ani v modernej literatúre neostaneme ušetrení podobných ťažkostí. v románe *Zbohom zbraniam*, ktorého dej sa odohráva cez prvú svetovú vojnu, má Hemingway majora, ktorý rozpráva vtip „o jedenástich Čechoslovákoch v maďarskom kaprálovi“. Má prekladateľ formuláciu ponechať a tým spisovateľa vystaviť výčitke nevedomosti – v podstate celkom zbytočnej, pretože spomínaný vtip nemá inú funkciu ako dokladať veselú náladu v dôstojníckom kasíne? A ak sa rozhodne pasáž vykorigovať, má zmeniť

národnosť vojakov alebo poddôstojníkovu? (Bednárov slovenský preklad z r. 1964 použil formuláciu „o jedenástich Slovákoch a maďarskom kaprálovi“ na základe argumentu, že v danej situácii je nesporný maďarský kaprál, a ten musel mať ako podriadených Slovákov.)

Ešte väčšie ťažkosti vznikajú tam, kde sa v pôvodnom texte odráža chápanie sveta, ktoré nám je dnes cudzie. To sa nemusí prejavovať iba v pasážach, odvolávajúcich sa na stav prírodovedného poznania v starších obdobiach, ale aj v okrídlených a obrazných výrokoch, vychádzajúcich z radikálne odlišných fyzických a fyziologických predstáv. Každý čitateľ Shakespeara vie, že bez podrobného komentára mu ujde hlbší zmysel všetkých tých narážok na vlhké dlane, ovisnuté pery a humory, ktoré nie sú vtipmi, ale telesnými šfavami. Macbeth napr. oslovuje vystrašeného posla „Thou lily-liver'd boy“ (V. iii.) – doslova to znamená „ty (malý) chlapec s ľaliovou pečenu“, ale aj dnešný Angličan potrebuje k pasáži vysvetlivku, ktorá mu prezradí, že pre alžbetíncov bola pečeň sídlom odvahy a biela farba symbolizovala zbabelosť. Už len porovnanie riešení, akými sa rozličné preklady vyrovnali s týmto krátkym zvolaním, by vydalo za celú štúdiu – stačí si len všimnúť, ako sa pohybujú medzi zložkou všeobecnou (predstava zbabelosti) a jedinečným konkrétnym vyjadrením. Kornejevov ruský preklad (Moskva, 1960) vyjadruje všeobecný význam: „Trus“ (zbabelec). Roy (1933) prekladá „ty strachopúd“, kým Kot (1979) „ty trasorítka“. Napriek časovému odstupu i rozdielom v metóde sa tentoraz oba preklady takmer zhodujú v tom, že všeobecnú predstavu vyjadrujú obrazne, aj keď ide o metaforu zovšednenú, bez silného náboja individualizácie. (Je zaujímavé, že obaja si išli po prirovnanie do ríše vtáctva.) Saudkov český preklad tlmočí „ty babský tatrmane“, čím získava silný náboj expresívnosti a konkrétnosti. Naproti tomu starší slovenský preklad zo šesťdesiatych rokov použil nešpecifický výraz „ty pajác“, takže z pôvodných sémantických komponentov uchoval iba predstavu pohrdania, nie však už jeho zdôvodnenie. Ako protipól možno citovať starší nemecký preklad (Schlegel-Tieck), ktorý tlmočí viac-menej doslovne „weisslebriger Wicht“ – bolo by však zaujímavé vedieť, ako reagovali na takýto prenos významu súčasníci.

Bohatý materiál o ťažkostiach s prekladom textov do kultúrne celkom odlišných jazykov afrických a ázijských poskytuje Nida (1959 a 1964). Práve takéto momenty zdôrazňujú, že pri preklade literárneho textu nejde iba o sprostredkovanie medzi jazykmi, ale medzi rozličnými kultúrami.

Pokiaľ ide o vlastný proces prekladu, bolo by na prvý pohľad lákavé rozdeliť ho do dvoch fáz, pretože prekladateľ vystupuje zároveň ako prijímateľ

i ako tvorca: vnímanie (fáza recepcná) a reprodukcia (fáza tvorivá). Toto dualistické delenie by zodpovedalo protikladu medzi postojom aktívnym a pasívnym, medzi analýzou a syntézou. Skutočná situácia je však zložitejšia. Prekladateľ začína recepciou, zameranou na cudziu kultúru, a na základe jej kritického vyhodnotenia si vytvára prekladateľskú koncepciu, ktorá je odrazom nielen recepcie, ale aj poznatkov o domácej kultúre, o výrazových možnostiach cieľového jazyka, estetických a iných konvenciách, atď. Táto fáza je prienikom oboch kultúr, pôvodnej i prijímajúcej. Vlastná tvorivá fáza sa však začína až reprodukciou diela, založenou jednak na kritickom vnímaní, jednak na prekladateľskej koncepcii. Vidíme teda, že vlastný proces sa skladá z troch fáz: recepcia a interpretácia; formovanie koncepcie; reprodukcia.

Podobne i Levý (1963, 25 a nasl.) definuje tri fázy prekladateľského procesu, delí ich však trochu odlišne: pochopenie predlohy, interpretácia (vrátane tvorby koncepcie) a preštylizovanie predlohy. Napriek určitým rozdielom – najmä v dôsledku odlišného chápania interpretácie – je zrejmé, že aj jeho delenie je výrazom nedôvery v bežné dvojčlenné delenia a postuluje fázu tretiu, špecifickú iba pre preklad.

A. Interpretácia

Po primárnej recepcii – a často zároveň s ňou – začína prebiehať proces analýzy. Prekladateľ si vyhodnocuje text ako umelecké dielo, hľadá jeho základnú ideu, sleduje vytváranie umeleckých obrazov a stopuje, ako sa odráža v narábaní s jazykom. V tejto fáze pristupujú k čitateľskej autopsii vedomosti získané zo sekundárnych prameňov: literárnohistorické a kritické práce pomáhajú verifikovať vlastné poznanie, osvetľovať generačné a žánrové súvislosti; historické práce dokresľujú epochu vzniku diela, ozrejmujú dobové narážky a súvislosti, spresňujú obraz reality, ktorú dielo odráža; komentáre a textová kritika odhaľujú súvislosti jazykové a textologické. To všetko pomáha odkrývať objektívnu ideu diela a poukazuje na prípadný konflikt medzi ňou a autorským zámerom (známy prípad Balzacov). Niekedy je potrebná, alebo aspoň osožná, znalosť autorovho života, inokedy sú cenné jeho výroky o zásadách, ktorými sa dal pri tvorbe viesť.

Prekladateľ takto odhaľuje ideové a štruktúrne prvky umeleckého diela a zložité väzby medzi nimi. Je známe, že autorov umelecký svetonázor sa prejavuje na všetkých rovinách diela – od jazykovej zložky cez výstavbu umeleckého obrazu až po plán tematický. Úlohou prekladateľa je odhaliť tieto jednotiace prvky a pri výslednej realizácii diela ich reprodukovať. Tak sa interpretácia stáva predpokladom ďalšieho vytvárania koncepcie. Úsilie

o čo najobjektívnejšiu interpretáciu literárneho diela je dôležité už preto, že východiskom k prekladu nie je autorský zámer (ktorý môže prekladateľ prinajlepšom rekonštruovať), ale jeho konkretizácia vo vedomí prekladateľa, teda prvok nepopierateľné odvodený.

Dôležitosť interpretácie názorne ilustruje príklad, ktorý uvádza Jabloňski (1955). Ide o pasáž zo staročínskeho autora Čuang-tsi a kľúčovým slovom v nej je *fien*, čo podľa dobového kontextu môže znamenať „nebo, prozreteľnosť, božstvo“, alebo naopak „príroda, prírodný“. Staršie sinologické školy zdôrazňovali monoteistický charakter starej čínskej kultúry, a tak Angličan H. A. Giles r. 1889 tlmočil:

„Vediac, čím je Boh, vie, že on sám pochádza od Boha. Vediac, čím je človek, zotráva na svojom poznaní, očakávajúc poznanie nepoznaného. Vyčerpať určený čas sebe vymeraný a nezahynúť na polceste – to je plnosť vedenia.“

Jabloňského preklad tej istej pasáže:

„Kto pozná pôsobenie prírody, ten žije v zhode s ňou: kto pozná činnosť človeka, poznáva, čo je poznateľné, a udržiava sa pri živote vďaka tomu, čo je vedomému poznaniu nedostupné, ako dýchanie, trávenie a tomu podobné. Tým spôsobom dovŕši mieru svojho života a nezomrie predčasne na polceste. a to je plnosť vedenia.“

Namiesto protikladu „nebeský – prirodzený“ a „ľudský – umelý“, populárneho v staročínskej filozofii, anglický text kladie proti sebe pojmy „božský – ľudský“ v súlade s nazeraním, prevládajúcim medzi prekladateľovými súčasníkmi. Z citátu je zároveň zrejmé, že rozdiely v znení oboch verzií nie sú dôsledkom rešpektovania či nerešpektovania textu, resp. faktorov jazykových: správna interpretácia citovaného výrazu je závislá od celkového dobového, historického a filozofického kontextu diela a do značnej miery bude podmienená znalosťami prekladateľa i jeho ideovým stanoviskom.

Zoči-voči takýmto prípadom i nepopierateľne subjektívnej podmienenosti interpretácie si musíme položiť zásadnú otázku: Do akej miery je preklad schopný zachovať celistvosť významu a ideových hodnôt pôvodného diela? Neznamená preklad zároveň redukciu jeho mnohovýznamovosti a mnohvrstevnosti? Ak si pripomenieme už v iných súvislostiach citovanú námietku Croceho – a podobných výrokov by sa dalo uviesť veľa – pochopíme,

že sa vlastne dostávame znova k otázke preložiteľnosti umeleckého diela, lenže tentoraz nie z pozícií jazykových, ale estetických.

Konštatovali sme už, že nemožno vyžadovať totožnosť pôvodného diela a prekladu. Videli sme však, že rozdiely medzi nimi nie sú výlučne otázkou prekladového procesu, ale vyplývajú z odlišnosti podmienok, v ktorých prebieha recepcia. Aj pôvodné literárne dielo podlieha zmenám v čase – je síce pravda, že dnešný slovenský čitateľ vníma Shakespearov text ináč ako autorov súčasník, ale do značnej miery platí to isté aj o dnešnom anglickom čitateľovi.

Na druhej strane je pravdou, že preklad redukuje dynamickú významovú potencialitu pôvodného umeleckého diela a v dôsledku interpretačných a reprodukčných postupov ju neraz odráža iba selektívne a čiastočne. Táto redukcia však nevyplýva z podstaty či vlastností prekladu ako aktu komunikácie, ale z faktu, že ide o konkrétnu a objektivizovanú realizáciu literárneho diela. V bežnej predstave sa totiž literárne dielo dodnes stotožňuje s pôvodným textom, ustáleným a nenarušiteľným, najčastejšie v podobe knihy určenej na izolované vnímanie. V takom prípade, pochopiteľne, rozdielnosti individuálneho vnímania neovplyvňujú už raz fixovaný text; subjektívny postoj čitateľa môže ovplyvniť recepciu, ale nie samotný materiál. Čoraz častejší je však prípad, že sa dielo realizuje objektivizované – to je nielen prípad divadelnej inscenácie, ale aj napr. recitácie, sfilmovania, dramatizácie a rozličných úprav. Tu už dochádza k zachytiteľným posunom i zmenám a k zdôrazňovaniu určitých aspektov. Režisárska interpretácia je neodmysliteľnou súčasťou inscenácie (hoci len v podobe výpustiek). Preklad je tiež takouto objektivizovanou realizáciou, a preto nemožno očakávať, že by nemal jej sprievodné vlastnosti. Ak je však preklad kvalitný (o čom v nemalej miere rozhodne kvalita interpretácie), nielenže reprodukuje hlavnú ideu diela, ale obmedzí redukciiu jeho významovej potenciality na minimum zlučiteľné s vlastnou podstatou.

Rozpory medzi rozličnými prekladovými verziami toho istého diela sú neraz iba výsledkom protirečení obsiahnutých už v pôvodnom texte. Jedna z najznámejších pasáží Aristotelovej *Poetiky* (kap. 6) uvádza pojem katarzy:

Tragédia je (...) napodobňovanie predvážaním deja, a nie jeho vypráváním, spôsobujúce súcitom a strachom očistenie takýchto vášní.

(Peter Kuklica – Miloslav Okál, 1980)

Výraz *katharsis* patliématón však možno vysvetliť aj ako „očistenie od takýchto vášní“, a tak prekladateľ stojí pred dvoma rozličnými možnosťami výkladu (Nováková, 1962, 87). Nevyhnutne sa musí rozhodnúť pre jednu z nich – a urobí tak v závislosti od interpretácie, ktorá je zase podmienená jeho

historickým chápaním pôvodného textu.

Dôležité je uvedomiť si, že voľba jednej z možností nie je skresľovaním originálu, ale výrazom mnohoznačnosti obsiahnutej v samotnom texte. K rozličným interpretáciám dochádza aj pri čítaní pôvodnej verzie, lenže tam sa to deje na úrovni individuálneho vnímania. Vonkajším prejavom takejto rozpornosti je však konfrontácia rozličných názorov a exegéz v kritickej literatúre; ako je známe, o správnom ponímaní citovanej pasáže sa vedú spory už celé storočia. Obdobné príklady možno citovať v súvislosti s prekladmi klasických diel minulosti, ktoré sa zachovali v pochybných textoch a obsahujú nemalý počet nejednoznačných či sporných pasáží. Čitateľovi originálu môže editor predložiť variant, ktorý pokladá za najpriateľnejší, a pripojiť komentár, upozorňujúci na rozličné možnosti výkladu. V preklade však nie je možné ponechať nejasné miesta nejasnými; čitateľ by takýto preklad – objektívne reproduktívny vlastnosti pôvodného textu – považoval za chybný a odmietol by ho. Prekladateľ sa teda musí rozhodnúť pre variant, ktorý považuje za najautoritatívnejší, a použiť ho ako základ pre ďalšie postupy; ostatné riešenia možno uvádzať iba v poznámkach či komentári, ktorého funkcia sa oproti originálu oslabuje, pretože čitateľ spravidla nepozná jazyk pôvodiny a textové problémy odsúva nabok. Na druhej strane to znamená, že čitateľ dostáva do ruky text „vyčistený“ a významovo priezračný; je napr. známe, že shakespearovské preklady bývajú neraz komunikatívnejšie a scénicky bezprostrednejšie ako originál, ktorý od dnešného vnímateľa oddeľuje aj bariéra staršej formy jazyka.

Prekladateľská interpretácia teda nielenže nie je skresľovaním zmyslu pôvodného diela, ale naopak, niekedy ho môže odhaliť či zvýrazniť. Hollander 1959 spomína v tejto súvislosti, že nemeckí študenti filozofie niekedy čítajú Kantovu *Kritiku Čistého rozumu* v anglickom preklade, pretože im pomáha odpútať sa od štylistických vlastností textu, ktoré sú podružné popri jeho filozofických argumentoch. V istých okolnostiach sa tak preklad aj pre autorových krajanov môže stať odhalením objektívnych hodnôt diela. A táto funkcia sa neobmedzuje na zložku obsahovú, ale môže rovnako platne prispieť aj k odhaleniu formálnych charakteristík: „I keď pre poznanie básnika je rozhodujúci originál, ukazuje sa, že aj preklad zohráva tu svoju úlohu. Preklad posúva totiž nielen jazyk ale aj formu literárneho diela; ne jeden tvárny príznak, v origináli latentný a skrytý, odhalí sa až týmto posunom. Pritom nie je natoľko dôležité, či ide o posun veľký alebo malý, či sa prekladá zo vzdialenejšieho alebo príbuznejšieho jazyka“ (Kochol, 1966, 10).

V tomto zmysle chápeme interpretáciu ako súbor postupov, ktoré

pomáhajú odhaľovať významový invariant „pôvodného textu. Dôležité je uvedomiť si dialektický a dvojstranný charakter tohto procesu. Východiskovým bodom je prirodzene originál vo svojej historickej a individuálnej podmienenosti; proti nemu však stojí ako druhý pól konkrétna situácia preberajúcej kultúry, ktorá nie je statická, ale vyvíja sa. Je teda zrejmé, že sa budú vyvíjať a meniť aj vlastnosti a výsledky prekladateľskej interpretácie. Každý prístup prekladateľa k dielu je novým reagovaním na hodnoty v ňom obsiahnuté a vytváraním styčných bodov so súčasnosťou.

B. Koncepcia

Na základe interpretácie si prekladateľ formuje koncepciu, ktorá tvorí základ jeho ďalšieho postupu a určuje metódy, slúžiace na reprodukciu originálu.

Levý (1963) pokladá koncepciu za súčasť fázy interpretácie a dalo by sa argumentovať, že tu ide o dve návazné štádiá, takže vlastne postulujeme v prekladateľskom procese jednu fázu navyše. Nazdávame sa však, že tak robíme oprávnene.

Interpretácia je vcelku súčasťou fázy recepcnej; jej predmetom a materiálom je originálny text. Prekladateľská koncepcia však zasahuje aj fázu reprodukčnú, pretože determinuje prostriedky použité v poslednej fáze procesu. Po druhé, interpretácia je orientovaná na kultúru východiskovú – materiály z iných kultúrnych sfér slúžia vždy ako pomocné (zdôrazňujeme, že hovoríme o sfére kultúrnej, nie výlučne jazykovej). Pri formovaní koncepcie však začína do prekladového procesu priamo zasahovať kultúra cieľová: prekladateľ zvažuje možnosti preberajúcej literatúry, jej jazyka, odhaduje reakciu predpokladaného čitateľa. Vidíme teda, že v zameraní interpretácie a koncepcie je podstatný rozdiel.

Na druhej strane tvorbu koncepcie ešte nemožno stotožňovať s reprodukčným procesom, pretože sa opiera v prvom rade o originál, je vyjadrením jeho hodnotovej a jazykovej štruktúry. Je to fáza prekladového procesu, v ktorej dochádza k prieniku oboch kultúr.

Prvotným bodom vo formovaní koncepcie je odhalenie základnej idey diela (ktoré je vo svojej podstate postupom interpretačným). Z teórie literatúry vieme, že môže dochádzať k rozporom medzi subjektívnym autorským zámerom a objektívnou ideou. Otázkou koncepcie však je, akým spôsobom sa tieto poznatky odrazia, v texte prekladu. Je zrejmé, že prekladateľ má istú voľnosť, ale v podstate sa pohybuje v pevne vymedzenom rámci. Musí vychádzať z ideových a estetických hodnôt obsiahnutých v samom diele, môže

však určité aspekty vyzdvihnúť alebo zdôrazniť. Badať tu určité paralely s prácou divadelného režiséra, ktorý z daného textu určité pasáže vynecháva (neraz jednoducho preto, aby sa hra dala vôbec inscenovať a neprekročila únosnú dĺžku), kým iné zvýrazňuje inscenačnými prostriedkami. Aj prekladateľovi sa v určitých situáciách otvárajú možnosti, ktoré presahujú striktné hranice prekladu ako reprodukčného postupu, ale pritom môžu dnešnému vnímateľovi dokresliť dobové pomery alebo dať mu pocítiť objektívne zameranie diela. (Ďalším rozvíjaním tohto prístupu by sme došli až ku koncepcii „prekladu-réžie“, ktorú razí Feldek (1977) — preklad, ktorý jednoznačnosťou a konzekventnosťou svojich riešení, vnucuje určitú koncepciu režisérovi aj ostatným inscenátorom.)

Charakteristickou vlastnosťou shakespearovských prekladov Jozefa Kota je, že sa usilujú reprodukovať dojem, akým text pôsobil na autorových súčasníkov. Preto sa vyhýbajú akémukoľvek historizovaniu, jazykovej bizarnosti a expresívnosti, ktorá poznačila iste moderné tlmočenia (v Čechách Saudek), ba potláčajú aj určité dobovo podmienené výrazové črty pôvodiny — pátos a barokizujúcu ornamentálnosť. Dôraz je na myšlienke za textom, nie na jej slovnom a obraznom vyjadrení; do popredia sa vysúva intelektuálna stránka preslovu. Hlavným kritériom je tu moderná senzibilita. Tento prístup sa odráža na zvolených metódach reprodukcie i na tom, že preklad vždy berie ohľad na znalosti a reakcie súčasného diváka. V tomto duchu sa odstraňujú klasické mytologické narážky, ktoré už stratili komunikatívnosť: tak sa z Léthé stáva rieka smrti a z Belloninho ženícha Macbetha ženích vojny. Pri reprodukcii reálií a materiálnych objektov sa volia podľa možnosti výrazy časovo neutrálne alebo aj moderné — lady Macbethová posielala muža do spálne (v staršom Royovom prelade: V chyžu zpät!), káže mu prehodiť si nočný plášť, sama chodí v župane. Othello je generál, zachováva odstup politika a koná, ako káže štátnická múdrosť. Hamlet nazýva Horatia kolega a uvažuje, či by ho herci prijali na polovičný úväzok — v pôvodine sa chcel stať akcionárom hereckej spoločnosti s polovičným podielom. (Je vôbec zaujímavé sledovať, ako sa celý jeho rozhovor s hercami modernizuje a prenáša do súčasnosti, takže divák ho znova môže vnímať ako úvahu o poslaní divadla a umenia vôbec, kým originál je plný dobových narážok, ktoré sťažujú vnímanie človeku neznalému literárnej histórie.)

Zameranie na súčasný jazykový výraz a odklon od dramatických efektov badať na celom prekladateľskom prístupe, na frázovaní verša i na rušení hyperbol. Keď Macbeth nájde kráľovu mŕtvolu, vybehne na javisko s trojnásobným zvolaním: O horror, horror, horror! U Kota zvolá iba: Tá hrôza

hrôz! Lady Macbethová, prenasledovaná výčitkami svedomia volá: Všetky voňavky Arábie už nenavoňajú túto drobnú rúčku — Kot hyperbolu oslabuje: Už túto ruku nenavonia nijaká arabská voňavka. A trojnásobné Oh, oh, oh!, ktoré vzápätí nasleduje, nahrádza prostým povzdychom Božemôj!

Poučná je nasledujúca pasáž, kde Macbeth hovorí o prelude, ktorý sa ho zmocnil, keď zabil Duncana. Roy v presnej zhode s originálom prekladá:

To znelo v celom dome: „Nespi už,
je Glamis vrahom sna a preto Cawdor
už nesmie spať, Macbeth už nesmie spať!(i (II.i.)
– kým Kot záverečné opakovanie úmyselne odstraňuje:
A zo všetkých strán znelo: „Nespite!
Keď Glamis zabil spánok, nebude spať Cawdor, ani Macbeth nezaspí!“

Hodno si povšimnúť, že kým Royov preklad priam núti k hlasovej gradácii, Kotov ju prakticky znemožňuje. Tak prekladateľ voľbou reprodukčných prostriedkov vnucuje svoju koncepciu aj realizátorom inscenácie.

Je len pochopiteľné, že takýto text by nebol mohol vzniknúť bez úzkeho kontaktu s divadlom. Prekladateľ si zreteľne uvedomuje dobovú podmienenosť svojho prístupu: „Na počiatku každého prekladu je zámer: vychádzam z konkrétnej predstavy o ďalšom živote textu. Tá napokon určí i výber jazykového materiálu. Ostatne iste nie náhodou starne najrýchlejšie práve preklad dramatického textu. Vyplýva to z toho, že dramatický text musí byť jazykovo zrozumiteľný, musí komunikovať s okamihom svojej realizácie“ (Kot, 1979).

Dôležitú úlohu pri formovaní koncepcie hrá teda poslanie prekladu a spôsob jeho realizácie; oba faktory sa spolu s výsledkami interpretácie premietajú do voľby jazykových prostriedkov. Úlohu prekladateľskej koncepcie plasticky zachytil B. Mathesius (1942): „Hlavnou a najdôležitejšou vecou je mi vystihnúť zámer autorov — a to vedomý aj podvedomý —, vzbudiť autorom zamýšľané napätie, vyvolať ono ideové a umelecké dojatie, ktoré mal autor na mysli pri formovaní látky. Teda mojou úlohou nie je len podať zmysel, ale aj sformovať autorom daný slovný materiál vlastnou slovnou stavbou a vybaviť ho onou emocionálnou, dojímavou výraznosťou, ktorá je osnovou každého dobrého umeleckého diela. Treba si však starostlivo vybrať, na čo svoju prácu zamerať, či na jasnosť a prirodzenosť jazyka, či estetickú štylizáciu, či tón žartovný alebo slávnostný, či konečne na kolorit. Až potom si možno vybrať zo zásobárne vlastného jazyka ten jazykový kľúč, ktorý sa k danej veci hodí ... a prekladať

ducha diela, nie literu, nie slová a vety, ale myšlienky a city...”

Ďalším faktorom, ktorý sa rozhodujúcou mierou zúčastňuje na vytváraní koncepcie, je prekladateľský postoj. Ten je v podstate produktom individuálnych názorov prekladateľových („osobná poetika“) a dobového nazerania na preklad.

Dobové názory sú odrazom prevládajúcich estetických a ideologických teórií a vyvíjajú sa spolu so spoločnosťou. V tomto zmysle sú kategóriou historickou. Videli sme, že názory na poslanie prekladu a požiadavky, ktoré sa naň kladú, sa menia v zhode s postojom k literatúre a k umeniu všeobecne. Individuálny názor prekladateľov je do značnej miery podmienený dobovými názormi, ale v konečnom dôsledku je prejavom subjektívnych prvkov a vedie k zvýrazňovaniu či potláčaniu určitých zložiek originálu v súlade so zásadami osobnej poetiky. Je zrejmé, že individuálny prístup sa najsilnejšie prejaví u osobností s výrazne sformulovanou vlastnou poetikou, predovšetkým u prekladateľov, ktorí sú sami literárnymi tvorcami. Je známym konštatovaním, že básnici zotrávajú aj v prekladateľskej praxi na poetike, ktorá je im vlastná. Tak napr. Hviezdoslav, ktorý pristupoval k prekladom už v zrelom veku ako sformovaná básnická osobnosť, vnáša do svojich verzií Shakespeara prvky, ktoré sú originálu cudzie — zvýšený počet presahov, oslabovanie koncových bodov verša, ba objavujú sa aj výrazové prostriedky typické pre nedramatickú poéziu knižnú. Preto pôvodní básnici nebývajú vždy najvhodnejšími prekladateľmi — ich verzie sú síce rovnocennými útvarmi básnickými, ale nie vždy reprodukujú „pravú tvár“ autora. Niekedy sa takáto prekladateľská poetika môže — aj nechcene — dostať do rozporu so zámerom originálu.

Turčány (1960) upozorňuje, že v Hviezdoslavových prekladoch sa silne uplatňuje princíp rozrôzňovací: takmer zákonite sa štylisticky odlišuje výraz nasledujúci dvakrát za sebou. Keď sa v Puškinových *Cigánoch* vyskytne štyrikrát na malom priestore slovo telega, v slovenskej verzii nájdeme výrazy taliga, kiare i kolimaha; podobne „deti“ sú drobizg, šarvanci, detváky. Pre „Hamleta“ môžeme konštatovať to isté — básnik sa zámerne vyhýba opakovaniu, či už rytmickému, slovnému, alebo výrazovému. Konvenčné oslovenie my lord sa v jedinom výstupe medzi Hamletom a Polóniom prekladá ako pane, môj pane, princ môj, môj princ, princ, milostivý pane, milosťpane — a to všetko v prozaickej pasáži, kde odpadá tlak metra (II.ii). Tento princíp však zasahuje aj veršovú výstavbu a využívanie básnických, prostriedkov. Nepriaznivo sa prejavuje najmä tam, kde sa v origináli obsahová výpoveď zvýrazňuje paralelizmom či antitézou. Priam nápadné je to v nasledujúcej pasáži Hamletovho rozhovoru s matkou, kde paralelne organizované verše pripomínajú stichomýtia:

Hamlet: Nov, mother, what's the matter?

Queen: Hamlet, thou hast thy father much offended.

Hamlet: Mother, you have my father much offended.

Queen: Come, come, you answer with an idle tongue.

Hamlet: Go, go, you question with a wicked tongue.

Hamlet: Nuž, mati, čo vám ľúbo?

Kráľov.: Hamlet, ty si otca svojho ťažko urazil.

Hamlet: Matička, vy ste otca môjho ťažko mi urazili.

Kráľov.: Id', id', odpovedáš jazykom nešetným.

Hamlet: Choďte, choďte, sa vyzvedáte planým jazykom. (III. iv.)

Stráca sa nielen charakter replík, ale oslabuje sa aj „ozvenový“ účinok dialógu. V origináli ide o verše s rovnakou výstavbou, líšia sa len príslušné osobné zámená a kľúčové slová (answer — question, čiže pýtať sa a odpovedať). Verš prekladu sa líši od pôvodiny už presahmi — navyše organizovanými tak, že predel zasahuje zakaždým iný bod vety. Za povšimnutie stojí aj zrušenie paralely v posledných dvoch vetách, kde sa v jednom prípade modifikuje slovo „jazyk“ prídavným menom v postpozícii. Originál cielene buduje na paralele; preklad ju rovnako cieľavedome ruší.

Práve toto znásilnenie očividného autorského zámeru nám ukazuje možnú príčinu takéhoto postupu. Hviezdoslav sa zámerne usiluje vyhnúť opakovaniu a paralelám, pretože ich zrejme stotožňuje so staršou štúrovskou poetikou, kde rytmicko-syntaktický paralelizmus zohrával dôležitú úlohu ako prvok výstavby verša. „V štúrovskom sylabickom verši to bola veršová intonácia, vyzdvihnutá rozvinutím celej škály rytmicko-syntaktických, lexikálnych a eufonických paralelizmov, ktorá vzala na seba funkciu rytmického organizátora. (...) V štúrovskom verši nie slovo ako metrická jednotka, lež veta ako rytmicko-syntaktický celok utvára rytmická jednotu“ (Bakoš, 1968, 137). Hviezdoslav, stavajúci sa do opozície k štúrovskej slabičnej poetike, bráni sa všetkým prostriedkom, ktoré by ju mohli pripomínať. Výsledkom je podvedomý tlak na diferenciáciu, ktorý sa pravdepodobne sekundárne prejavuje aj na úrovni lexikálnej (obmieňanie slovníka). Faktom ostáva, že v citovanej pasáži postupoval prekladateľ proti autorovi v mene osobnej poetiky a princípov, ktoré s pôvodným textom súvisia iba veľmi vzdialene.

Niekedy takáto osobná koncepcia môže pôsobiť priamo proti autorskému

zámeru, alebo ho aspoň badateľne oslabovať. Jana Kantorová-Báliková preložila známeho Poeovho *Havrana* vycibrenou básnickou technikou, ktorá jej umožnila zreprodukovať báseň ako logickú výpoveď, príbeh zrozumiteľný a jasný; slovenský čitateľ nájde v jazykovom výraze aj stopy humoru, ktorý Poe zámerne vkomponoval ako kontrastujúci prostriedok. Na druhej strane je však nápadné, že jej preklad stiera práve romantickú exaltovanosť originálu, jeho pochmúrnosť, prameniáciu z protikladu medzi životom a smrťou. Poe predstavuje hrdinu, ako číta many a quaint and curious volume of forgotten lore – „čudné a tajomné zväzky zabudnutých náuk“, zrejme okultných, čo jednak poukazuje na jeho charakter, jednak to pomáha vysvetliť jeho neskoršie reakcie. Kantorovej preklad ho však usádza nad „staré spisy v hrubých zväzkoch viazané“, čo oslabuje psychologickú motiváciu príbehu. Ako možno vyčítať z originálu v slohách 3 – 5, hrdina sa po prvom zaklopaní nazdáva, že klope mŕtva Lenora – v slovenskom preklade by sme však čosi podobné darmo hľadali. Okrem toho anglická verzia dvakrát konštatuje, že havran prišiel z Night's Plutonian shore – zhruba „z brehov noci podsvetnej“. Preklad túto informáciu dvakrát vynecháva a nereprodukuje ju ani náznakom. Tým sa Kantorovej znenie ochudobňuje o významovú zložku, ktorá je dôležitá nielen pre pôsobenie básne, ale pre jej celkový zámer. Motívy protikladu medzi životom a smrťou, bytím a nebytím hrajú ostatne ústrednú úlohu v celom Poeovom (a nielen básnickom) diele.

Azda nás preto neprekvapí, že odchýlky od originálu nájdeme aj v narábaní s jazykom. Aj uprostred istej antikvárnej patiny, ležiacej na celej básni, cítime, že Poe štylizoval svoj text s archaizačným úsilím. Tento zámer sa v preklade neodráža; ba naopak, voľbou aktualizovaných rýmov, rýmov presahujúcich hranicu slova a neraz pôsobiacich priam kalambúrne, posúva sa vyznenie slovenskej verzie smerom k modernosti. Pochopiteľne, prekladateľ musí prekladať do súčasného jazyka; a pokiaľ ide o rýmy, v básni takej náročnej ako *Havran* bude pravdepodobne zahnaný na samé hranice vlastnej invencie. Nemalo by však byť nemožné zreprodukovať aspoň v náznaku archaizačný zámer tam, kde je pre vyznenie diela dôležitý. Tu je podstatné, že prekladateľka sa o čosi podobné ani nepokúša.

Príznačná je už aj voľba ekvivalentu toho slávneho refrénu *Nevermore*. Významovo najadekvátnejší preklad „nikdy ver“, ktorý ponúka aj dostatočne možnosti rýmovacie, bol už obsadený pretlmočením Vladimíra Roya, a tak prekladateľka musela hľadať iné riešenie. Rozhodla sa pre verziu „Veru nie“, ktorá síce poskytuje rovnako dobré rýmové možnosti, ale nie celkom zodpovedá

významovo, a najmä motivačne. Ako vieme z Poeovej eseje „Filozofia básnickej skladby“, sám vyžadoval, aby refrén popri istých zvukových vlastnostiach obsahoval „čo najviac onej melanchólie, ktorú som si predurčil za tón básne“. Slovenské „veru nie“ je však čistou negáciou, bez melancholického podtónu; ten sa objavuje až v kontexte.

Sama prekladateľka v doslove hovorí: „Nevermore“ (doslovne „už nikdy viac“) je niečo ako padací most, ktorý človeka navždy oddelil od prežitého šťastia, ku ktorému sa „už nikdy viac“ nevráti, a zanecháva ho na území melanchólie, odkiaľ „už nikdy viac“ neodíde. Viem, že „veru nie“ nie je ideálnym riešením, zdá sa mi však, že našinec by obyčajný ľudský smútok vyjadril nejako podobne.

(Kantorová-Báliková 1979, 105. Kurzíva J. V.)

Pravdaže, podstata Poeovej básne je v tom, že mu nešlo o „obyčajný ľudský smútok“, ale o smútok romanticky vypätý, preexponovaný, individualizovaný – a teda „našincovi“ neprístupný. (Ostáva otázkou, kto je tým „našincom“ – Slovák, moderný básnik, moderný človek všeobecne?) Táto báseň mala byť prostredníctvom exaltovanej melanchólie slovesným vtelením princípu Krásna.

Tu už dochádza ku konfliktu dvoch názorov na svet i na poslanie a funkciu poézie. Oproti aristokratickému individualistovi stojí poetka usilujúca sa o spoluúčasť. Vidíme, že scivilňujúci prístup, prejavujúci sa v preklade, je vecou programovou a prekladateľka si v jeho svetle nanovo interpretovala celú báseň.

Osobná poetika prekladateľova teda môže do istej miery interferovať s vlastnosťami originálu, najmä s jeho formálnymi charakteristikami. Verš Hviezdoslavových prekladov Shakespeara vykazuje viac podobností s pôvodnou Hviezdoslavovou tvorbou ako s veršom originálu. Levý (1963, 167 a nasl.) porovnáva Fischerove preklady Marlowa, Shakespeara i Puškina a dokazuje, že napriek radikálne rozdielnym formálnym vlastnostiam verša originálov verš všetkých troch prekladov má v podstate zhodné charakteristiky.

Od týchto javov interferenčných treba odlišovať prípady, keď sa prekladateľ vedome rozhodne reprodukovať iba určitú stránku originálu, resp. iba tie vlastnosti, ktoré sám považuje za najtypickejšie. Je zrejmé, že tu sa do popredia dostáva „autorský“ postoj, zameraný predovšetkým na preberajúcu kultúru, kým reprodukčný zreteľ ustupuje do istej miery do úzadia – pričom však, a to treba zdôrazniť, výsledný text má ešte vždy povahu prekladu, i keď so silnými prvkami adaptačnými.

Vlastný prekladateľský postoj osobitne zdôrazňuje Feldek (1977), ktorý na ňom založil teóriu tzv. prekladu princípu. Podľa neho existujú tri základné

prekladateľské metódy:

- povedať inými slovami to isté (metonymická metóda),
- povedať inými slovami podobné (metaforická metóda),
- povedať inými slovami iné (autorská metóda).

Niekedy zasiahne autorská metóda nie časť prekladu (rým, strofu, verš), ale básnický celok, pretože „originál bude reprezentovať nejaký silný básnický princíp – princíp, ktorý bude čnieť nad textom. Prekladateľ si túto prioritu princípu uvedomí a odrazu zistí, že dôležitejšie, ako verne preložiť text originálu, je verne preložiť princíp týmto textom ilustrovaný“ (49). Výsledkom je tvorivý „autorský“ prístup, vedúci k „zániku prekladateľa básní“.

Z autorovej argumentácie je zrejmé, že vychádza z postupov substitučných; tie sú nevyhnutné všade tam, kde sa reprodukuje nie samotný sémantický materiál, ale forma jeho organizácie (rým, strofa), sama osebe „nepreložiteľná“. Rozšírením týchto postupov aj na stránku obsahovú a na významové celky dochádza k tomu, že „princíp“ obsiahnutý v pôvodnom texte sa realizuje inými exponentmi. O funkčnosti tohto typu substitúcie rozhoduje celý rad ďalších kritérií. V určitých prípadoch – najmä ak ide o texty kultúrne vzdialené, kde chýba možnosť kontroly – splýva táto metóda s ponáškou a niekedy ťažko viesť medzi oboma prístupmi deliacu čiaru. Pochopiteľne, o úspechu takýchto prevodov rozhoduje v prvom rade kvalita interpretácie a umelecké pôsobenie výslednej verzie.

Známy je prípad anglického prekladu štvorverší Omára Chajjáma, ktorý vydal r. 1859 Edward FitzGerald. Prekladateľ prevzal z originálu niektoré formálne príznaky, ale ináč sa dal slobodne inšpirovať atmosférou pôvodiny, jej skeptickým duchom a myšlienkovým svetom. Pri vlastnom preklade voľne vypúšťal jednotlivé slohy alebo ich časti, spájal viac slôh do jednej alebo preberal z nich iba jednotlivé motívy. Bol to veľkorysý postup človeka, ktorý sa priznal v liste priateľovi: „Zabáva ma narábať s týmito Peržanmi tak voľne, ako sa mi zachce, pretože podľa mňa nie sú až takými básnikmi, aby človeka od podobného počínania odstrašovali, a naozaj im nezaškodí, ak sa im pridá trocha umenia“ (cit. Basnett-McGuirová, 1980, 3). Filológovia jeho preklad odmietli; napriek tomu je dodnes živý, a to ako súčasť domácej literatúry, kde sa cíti skôr ako anglická báseň na perzské motívy. Neskoršie preklady Omára Chajjáma (a medzi ich tvorcami bol aj taký básnik ako Róbert Graves) sa podobného úspechu nedočkali.

V českej literatúre si možno pripomenúť podobne úspešný preklad B. Mathesia *Zpěvy staré Číny*, ktorý tiež využíva metódu parafrázy a navyše

je plodom spolupráce lingvistu a básnika, spravidla považovanej iba za nevyhnutné zlo. Stretol sa však so širokým ohlasom a jeho popularita pretrvávala dlho aj v povojnových rokoch.

Na pomedzí prekladu a vlastnej tvorby sa pohybujú básnické parafrázy Ezru Pounda, ktoré sa často stávali terčom filologickej kritiky, a jednako svojou orientáciou na čitateľa poskytovali cenné impulzy súčasnej básnickej praxi. Známy je jeho preklad staroanglickej básne *Námorník*, ktorý sa usiluje o čo najväčšiu zhodu medzi znením originálu a výsledného textu. Pound zdanlivo bez systému kládol vedľa seba slová súčasné i archaizmy, ba dopúšťal sa základných prekladateľských „chýb“: staroanglickým slovám dával novoanglickú podobu, hoci sa ich význam za tisíc rokov niekedy až prenikavo zmenil, ba miestami na základe vonkajšej podoby zamieňal výrazy etymologicky vôbec nesúvisiace — slovo *rices* (gen. sg. od *rice*, ríša) prepisuje ako *riches* (bohatstvo), takže „všetky nádhery kráľovstva tohto sveta“ sa menia na „všetku spupnosť pozemského bohatstva“. Originálu sa syntaktický tak pridrža, že sa text miestami stáva významovo nepriehľadným. A jednako tento preklad zachytil ducha staroanglickej poézie a zvláštnosti jej vyjadrovania. Hollander (1959), podľa ktorého je Poundov text „taký nepresný, že nemôže slúžiť ani ako glosa“, konštatuje, že napriek všetkému je obdarený básnickou intenzitou výrazu a navyše odhaľuje základné básnické postupy anglosaskej poézie a reprodukuje ich s dostatočnou pravidelnosťou, aby čitateľovi bolo jasné, že ide o konvencie.

V dnešnom kultúrnom kontexte však hľadáme s určitým podozrením nielen na takúto prax, ale aj na jej teoretické východiská — a to i napriek čitateľskému úspechu impresionistických prekladov. Žiadame, aby preklad reprodukoval dielo ako celok, nie iba niektoré jeho stránky. Hoci sa mení jazyk i dobový kontext, naším cieľom je estetická totožnosť oboch textov a funkčná ekvivalencia ich štruktúrnych prvkov. Spomínaný prístup k prekladu sa o tieto ciele fakticky neusiluje; mohli by sme ho preto nazvať parciálnym. V podstate ide o prežívanie romantických metód s ich povyšovaním jednotlivého nad všeobecné. Nie je náhodné, že ponáška — ktorej príbuznosť s týmto postupom sme už konštatovali — zaznamenáva najväčšie rozšírenie práve za romantizmu. Stojí ostatne za povšimnutie, že tento typ prekladu sa sústreďuje na poéziu, teda na druh, ktorý ponecháva prekladateľovi najväčšiu mieru voľnosti. Na druhej strane nám teoretické výhrady nesmú zakrývať fakt, že takéto preklady majú dlhú životnosť, ktorá je najlepším dôkazom ich pôsobivosti ako literárnych textov. Je to vhodná pripomienka pohyblivosti hraníc medzi prekladom a pôvodnou tvorbou.

C. Reprodukcia originálu

Poslednou fázou prekladateľovej práce je samotná tvorba nového textu. Kým predchádzajúce fázy mali v podstate prípravný charakter, táto je priamo zodpovedná za výsledné znenie diela.

Populárnejšie by sa dalo o tejto časti procesu hovoriť ako o „vlastnom preklade“, ale tento termín je nepresný a príširoký, pretože v našom ponímaní zahŕňa preklad aj interpretáciu a tvorbu koncepcie. Levý (1963) používa termín „preštylizovanie predlohy“, chápe však túto fázu užšie a zaraďuje sem v podstate iba systémové postupy, diktované rozdielnosťou oboch jazykov, teda javy všeobecné. V našom chápaní sem však patria aj problémy jednotlivého a zvláštneho (pragmatická ekvivalencia), ako aj všetky prejavy pôsobenia faktorov individuálnych.

Postupy, ktoré prekladateľ v tejto fáze používa, možno napriek ich rôznorodosti rozdeliť do dvoch široko definovaných skupín:

Prvú skupinu tvorí reprodukcia všeobecného významu na základe ustálených pravidiel ekvivalencie funkčnej a sémantickej. Tu ide o preklad vo vlastnom zmysle slova. Najmä pri prozaických textoch zasahuje tento postup väčšinu rozsahu textu.

Do druhej skupiny patria prípady, keď jazykové prostriedky originálu či opisované javy nemajú v cieľovom jazyku priame ekvivalenty, alebo keď sa funkcia a výrazová hodnota ekvivalentu líši od originálu. V takýchto prípadoch prekladateľ v súlade s vlastnou koncepciou a interpretáciou autorského zámeru siahne po pragmatickej náhrade takéhoto prvku prvkom domácim, neraz aj ad hoc vytvoreným. Takéto postupy možno súkromne označiť ako substitúciu.

Treba zdôrazniť, že ani postupy prvej skupiny nie sú čírym mechanickým prevodom. Problematika je zložitejšia, pretože prekladateľ je sprostredkovateľom nielen medzi jazykmi, ale aj medzi výrazovými a štýlovými konvenciami. Podstatné však je, že tu ide o javy všeobecné a pri riešení konkrétnych prípadov sa možno oprieť o široko formulované pravidlá, tradíciu i doterajšie výsledky praxe.

Mnohostrannosť prekladových postupov si možno ozrejmiť na dvoch pomerne jednoduchých príkladoch.

Keď porovnáme anglickú vetu *Michael is sick* s jej slovenským prekladom *Michal je chorý*, vidíme, že obe verzie používajú bežné, „standardizované“ ekvivalenty a navyše aj ich syntaktická výstavba je tesne paralelná; práve tak aj štýlistické príznaky oboch viet sú zhruba rovnaké.

Naproti tomu vetu *I enjoyed it* nemožno preložiť bez znalosti kontextu.

Ťažkosť je v tom, že v slovenčine neexistuje sloveso s rovnako širokým obsahom, ktoré by pokrylo všetky významy anglického slovesa – a tak Slovak volí rozličné ekvivalenty podľa predmetu vety: obed nám chutí, kniha sa nám páči, prázdniny príjemne trávime. Lenže ak prekladateľ zistí z kontextu predmet slovesa, neznamená to ešte, že našiel vhodné riešenie. Vetu *I enjoyed the party* budeme v rozhovore o minulej udalosti prekladať: *Večierok sa mi páčil* alebo *Na večierku som sa dobre zabával*. Ak však tú istú vetu hovorí napr. hosť pri odchode z večierka hostiteľovi, siahneme skôr k verzii voľnejšej: *Dobre som sa u vás cítil*, *Bol to príjemný večer*, a pod. Na zistenie správneho ekvivalentu teda nestačí poznať kontext – prekladateľ si musí aj predstaviť situáciu (tzn. rekonštruovať situačný kontext) a až na tomto základe voliť medzi rozličnými riešeniami.

Aj Levý (1963) konštatuje, že pri umeleckom preklade je jedným z najdôležitejších postupov rekonštruovať si zobrazenú skutočnosť, tzn. prenikať za text. „Skutočnosťné chápanie je podmienkou umeleckého zvládnutia prekladu aj preto, že pri nesúmerateľnosti oboch jazykových materiálov nie je možná úplná významová zhoda vyjadrenia medzi prekladom a predlohou, a potom nestačí jazykovo správny preklad, ale je potrebná interpretácia“ (30). Prekladateľ potom musí význam špecifikovať, zúžiť, ako sme to videli v druhom citovanom príklade.

Na základe javov, ilustrovaných našimi dvoma vetami, rozlišujú Revzin – Rozencvejš (1964) dva typy prekladu:

prípady, keď sa jazyková korešpondencia medzi originálom a preloženým textom dosahuje priamo – tento typ nazývajú prekladom;

prípady, keď sa pri reprodukcii obsahu v jednom jazyku musíme pri určovaní ekvivalentov obrátiť na mimo jazykovú skutočnosť – tento typ nazývajú interpretácia.

Podotknime na margo, že navrhované označenia nie sú terminologický nesporné. Termín „preklad“ u Revzina a Rozencvejga je príširoký – tradične a všeobecne sa pod týmto termínom rozumejú všetky postupy slúžiace na reprodukciu originálu, teda aj to, čo autori, nazývajú „interpretáciou“. Pokiaľ ide o termín „interpretácia“, nielenže pod ním rozumieme niečo iné, ale aj obe citované práce sa v jeho definícii rozchádzajú. Azda bude preto najlepšie hovoriť v týchto súvislostiach o „paralelnom“ a „interpretačnom“ preklade.

Netreba azda ani zdôrazňovať, že takto vymedzené typy prekladu predstavujú skôr rámcové princípy, kým v reálnych prípadoch spravidla zistíme, že oba postupy koexistujú vedľa seba. Aj pri paralelnom preklade

natrafíme na slovo, ktoré nemá v cieľovom jazyku štandardný ekvivalent a musí sa preložiť interpretačne. To isté platí aj pre operácie na vyšších rovinách. V syntaxi sa napr. vžila zásada, že tzv. vetné kondenzátory v ruštine či angličtine (príčastia, prechodníky, gerundiá) sa v slovenskom preklade nahrádzajú vedľajšími vetami; samotný postup je štandardný, ale obsahuje do istej miery prvok interpretácie, pretože prekladateľ musí voliť medzi rozličnými typmi vedľajších viet – a rozhodujúce hľadisko nemusí byť vždy sémantické.

Z povahy veci vyplýva, že paralelný preklad sa najčastejšie uplatní tam, kde pôvodný text narába prehľadnými, logicky organizovanými konštrukciami; tam, kde sa ekvivalencia dá dosiahnuť na úrovni korešpondencie (ako v prípade terminológie), môže sa siahnuť k náhrade, výmene jazykových prvkov. To poukazuje na odborný a všeobecne vecný text ako na najvlastnejšiu doménu tohto postupu.

Interpretačný preklad je najrozšírenejší pri reprodukcii textov umeleckej literatúry. Vyplýva to zo samej charakteristiky ich jazyka, ktorý musí spĺňať aj v cieľovom jazyku podobne mnohohrstvové funkcie ako v origináli. Tu býva potrebný taký postup, ktorý zachová dominantné významové jadro originálu a vhodne ho skĺbi s asociáciami výrazových prostriedkov použitých v preklade, aby čo najúplnejšie reprodukoval informáciu obsiahnutú v pôvodnom texte. Je zrejmé, že paralelný preklad neprichádza do úvahy a aj štandardné postupy môžu slúžiť iba ako rámcový návod.

Ako príklad nám môže poslúžiť nasledujúci úryvok z Joyceovej poviedky *Araby* zo zbierky *Dublinčania*:

... where a coachman smoothed and combed the horse or shook music from the buckled harness.

Kľúčovým miestom je tu spojenie *shook music*, ktoré by sa doslovne muselo preložiť ako „vytriasať hudbu“, čo je z hľadiska slovenčiny neúnosné. Porovnajme dva preklady tejto pasáže:

... kde koči hladil a česal koně nebo natřásal postrojem, takže sponky a kování znělý jako hudba. (Zd. Urbánek, 1959)

... kde kočiš hladkal a česal koňa alebo vyčarúval hudbu z postroja s prackami. (B. Vilikovská, 1980)

Český preklad uvoľnil dvojité väzbu slovesa to shake (natriasať postroj; vytriasať hudbu) a zachoval len jeho prvotný, neprenesený význam; druhý význam reprodukoval prirovnaním („znelý jako hudba“). Tým dosiahol „logickú“ výstavbu vety za cenu oslabenia jej obrazného vyjadrovania. Logickosť výrazu podporuje aj vedľajšia veta dôsledková („takže...“); zaujímavé je, že i výraz buckle sa rozvádza ako sponky a kování, čo významovo síce zodpovedá, ale odstránením stručnosti jednoslovného pomenovania sa zase oslabuje jeho obraznosť.

Slovenský preklad na druhej strane zachováva koncíznosť a obraznosť vyjadrenia („vyčarúvať hudbu“) za cenu odstránenia logického podkladu obrazu (natriasať postroj), ktorý si v tomto prípade musí čitateľ „domyslieť“.

Vidíme, že obe verzie reprodukovujú zmysel originálu, ale každý prekladateľ postupuje pri jeho reprodukcii iným spôsobom. Voľba jednotlivých variantov je závislá od interpretácie – v konečnom dôsledku od toho, ktoré štýlotvorné postupy autorove pokladá prekladateľ za dominantné. Urbánkova verzia ladí s celkovou triezvosťou a priam faktografickou vecnosťou Joyceovho štýlu v týchto poviedkach. Slovenský preklad vyzdvihuje nostalgické čaro spomienok na detstvo, dominujúce v pasáži, z ktorej sme vybrali citát.

Veľmi často musí preklad zúžiť a skonkretizovať význam slova, ktoré nemá v cieľovom jazyku zodpovedajúci ekvivalent. Porovnajme si nasledujúcu pasáž z tej istej poviedky:

I wished to annihilate the tedious intervening days.
I chafed against the work of school.

Přál jsem si proměnit zdlouhavé dny, které měly ještě uplynout,
v pouhé nic. Všechna školní práce mě popuzovala.

Najradšej by som bol vyčiarkol nudné zvyšujúce dni.
Práca v škole ma rozčuľovala.

Keď túto pasáž reprodukovali mladí adeпти prekladateľstva, našli sa v prvom prípade riešenia ako „zdlhové dni čakania“, „nekonečné nadchádzajúce dni“, „nudne plynúce dni“, „únavné, vlečúce sa dni“. V druhej vete bolo možné stretnúť varianty ako „práca v škole ma nebavila“, „ma dráždila“, „sa mi protivila“, „bola pre mňa utrpením“. Vidieť, ako sa spoločné významové jadro interpretačnými postupmi prekladateľa zužuje a konkretizuje v súlade s

chápaním možností cieľového jazyka.

Postupy substitučné sa svojou podstatou líšia od oboch doteraz rozoberaných skupín. Pri paralelnom preklade sa dodržiava priama korešpondencia medzi jednotlivými členmi jazykového vyjadrenia; pri preklade interpretačnom sa zachováva korešpondencia medzi kľúčovými významovými jadrami, kým ostatné zložky vyjadrenia sa doplnia v súlade s možnosťami cieľového jazyka a interpretáciou autorského zámeru. Pri substitúcii dochádza k náhrade časti textu (slovo, fráza, veta) výrazom domácim; kritériom ekvivalencie je zhodnosť funkcie oboch prvkov, pričom jazyková zložka výrazu sa spravidla považuje za sekundárnu. Ekvivalencia sa teda docieľuje pragmaticky, na základe situačnej a kontextovej analógie.

V čistej podobe sa s týmto postupom stretávame napr. pri „preklade“ mien (James – Diego – Jakub), je však rozšírenejší, než si často uvedomujeme. Neraz sa uplatňuje pri reprodukcii javov individuálneho a zvláštneho – prejavu materiálnej a jazykovej špecifiky (reálie, miery a váhy, pozdravy, prezývky, formuly spoločenského styku, atd.) sa v záujme komunikatívnosti nahrádzajú funkčne zodpovedajúcimi domácimi výrazmi. To isté platí o preklade frazeologických spojení, porekadiel a prísloví.

Substituovanie známejších a významovo i štýlovo priesračnejších prvkov za príslušné prvky originálu umožňuje lepšie pochopiť obsahovú štruktúru textu. Z toho vyplýva, že sa tento prostriedok vo zvýšenej miere využíva práve tam, kde záleží na bezprostrednom pochopení textu (najčastejšie pri prekladoch určených na vnímanie sluchom), alebo kde sa prekladateľ chce vyhnúť poznámkam či vysvetlivkám. Svoju úlohu zohráva aj povaha a žánrová príslušnosť originálu, ako aj poslanie a spôsob využitia textu.

Najväčšiu mieru samostatnosti má prekladateľ pri príprave textu pre knižné vydanie. Pri svojom rozhodovaní je prakticky nezávislý a navyše môže rátať s tým, že recepcia bude prebiehať v podmienkach individuálneho vnímania: čitateľ sa môže k textu vracieť, študovať poznámky a vysvetlivky, sledovať aj zložitejšiu jazykovú a kompozičnú výstavbu. Okrem toho sa moderné preklady často vydávajú so sprievodným aparátom (úvod, doslov, poznámky, vysvetlivky), ktorý sa takto stáva súčasťou širšieho kontextu diela a umožňuje pri preklade siahnuť k riešeniam, ktoré by ináč mohli vyvolať pre svoju nekomunikatívnosť negatívnu reakciu.

Pri preklade dramatického textu je prekladateľ oveľa väčšmi obmedzený vo voľbe prostriedkov. Text už nie je autonómny, ale stáva sa podkladom pre inscenáciu; dielo sa bude vnímať kolektívne a s vopred určeným časovým

priebehom. Patrí k podstate divadla, že inscenácia je vždy konkrétnejšie spätá s miestom a časom ako literárny text; okrem toho sa na nej zúčastňujú ďalší realizátori — režisér, herci, scénický výtvarník. Dramatický text sa musí vyznačovať inými vlastnosťami ako knižný — musí „sahnúť“ hercovi do úst, čo si vyžaduje osobitnú vetnú stavbu, založenú prevažne na intonácii, jednoduchšie syntaktické celky a v neposlednom rade — vzhľadom na podmienky vnímania v hľadisku — aj väčšiu mieru informačnej redundancie. (Špecifické problémy prekladu divadelných textov podrobne rozoberá Ferencík, 1982.) Zvyšuje sa tlak na odstraňovanie rozličných dobových narážok a inotajov, ktoré sa v čitateľskom vydaní dajú vysvetliť v poznámkovom aparáte, pri inscenácii sa však v záujme bezprostrednej komunikatívnosti odstraňujú, či už škrtnami alebo funkčnou substitúciou.

Aj rozdiel medzi prvými slovenskými shakespearovskými prekladmi Hviezdoslavovými a súčasnými verziami Kotovými vyplýva nielen z odlišných prekladateľských metód, ale aj z ich pôvodného poslania: Hviezdoslavov text je knižný, pretože básnik s možnosťou inscenácie nerátal; Kot sa usiluje o jednoznačnosť a zrozumiteľnosť v podmienkach divadelného predstavenia, a to aj za cenu určitého oslabenia kvalít „literárnych“ (por. Vilikovský 1981b.)

V niektorých prípadoch zohrávajú úlohu aj faktory mimojazykovej povahy. Preklad operného libreta má špecifickú črtu v podkladaní zvukovej stavby pod melódiu (dlhá samohláska má padnúť na dlhú notu, krátka na krátku; text sa má vyhýbať nespevným zvukom a ich kombináciám, napr. slabičným likvidám). Preklad filmových tituliek musí byť krátky, aby divák stačil vnímať dej na plátne; dabing zase vyžaduje zladenie dĺžky prehovoru v pôvodine aj preklade a naozaj kvalitný dabing by mal docieľať aj zhodu artikulačných pohybov.

Najzložitejšia je situácia pri tzv. projektívnych dielach (film, televízna inscenácia), ktoré prichádzajú k prekladateľovi už ako hotový tvar. Nositeľom informácie tu nie je iba slovo, ale aj iné zložky diela (obraz, hudba), pričom realizátor spravidla uprednostňuje optickú stránku, pretože ide o vizuálne médium. Televízni teoretici idú tak ďaleko, že nehovoria o texte, ale o „slovesnej zložke projektívneho diela“, resp. o „verbálnej subštruktúre programu“ (Stadtrucker 1981). Prekladateľ je viazaný týmito faktormi a to mu ponecháva najmenšiu mieru voľnosti v rozhodovaní; prestáva byť autonómny činiteľom.

O využívaní jednotlivých prekladateľských postupov v konkrétnom prípade rozhodujú teda predchádzajúce fázy prekladateľského procesu — na nich záleží, ktorý postup bude prekladateľ považovať za vhodný aj cieľu-

primeraný v záujme reprodukcie originálu a v súlade s poslaním preloženého textu. Jeho rozhodovanie je však závislé aj od kultúrneho kontextu a od očakávania a stupňa informovanosti čitateľa. Najmä pri substitúcii treba brať do úvahy toleranciu obecenstva a zvážiť, či sa ponúkané riešenie nebude cítiť rušivo. Na druhej strane vyjadrovacie konvencie cieľovej kultúry zase určia, v ktorých prípadoch nemožno použiť metódu paralelného prekladu, pretože by sa cítila ako doslovná; tu sa prekladateľ musí uchýliť k substitúcii, ktorá zasiahne nielen materiálne javy a ustálené jazykové formuly, ale v určitých situáciách aj prostriedkov na úrovni kapitoly. Miera substitúcie je tak priamo závislá od prevládajúcich ideologických a estetických názorov. Existujú obdobia (napr. klasicizmus), ktoré sú kultúrne uzavretejšie, citlivejšie na cudzie prvky a veľmi prísne definujú svoj estetický ideál; v takýchto obdobiach prevláda vcelku voľnejší prístup k dielam cudzích kultúr, preklady sa orientujú na prijímateľa, a to v konečnom dôsledku znamená prevahu postupov substitučných a adaptačných. Na druhej strane v obdobiach kultúrne otvorených (romantizmus) sa oceňuje práve odlišnosť, originalnosť diela, kým substitúcia sa cíti ako narušenie pôvodnej formy a výrazu. Preto substitučné postupy, ich rozsah a frekvencia môžu slúžiť ako dôležitý indikátor dobových názorov.

Naproti tomu interpretačný preklad, závislý v konečnom dôsledku od prekladateľovho subjektu, môže pri porovnávaní s originálom slúžiť ako spoľahlivý indikátor prekladateľovho individuálneho prístupu k textu; odhaľuje, ktoré stránky diela pokladal za dôležité, a preto ich zachoval, poprípade zvýraznil.

Tri fázy prekladateľského procesu, ktoré sme tu identifikovali, majú uľahčiť systemizáciu postupov, používaných na reprodukciu originálu ako umeleckého diela vnímaného v konkrétnom dobovom kontexte. Pochopiteľne, nechceme tvrdiť, že tieto fázy nevyhnutne prebiehajú izolovane alebo v prísnej časovej postupnosti. Ich priebeh navyše modifikuje prekladateľova skúsenosť a v negatívnych prípadoch aj rutina, keď sa určité techniky mechanicky prenášajú aj do kontextu, kde nie sú na mieste.

Aj tento atomizujúci a úzko zameraný pohľad však ukazuje, že preklad umeleckého textu nie je číro technickou otázkou, ale tvorí súčasť celého komplexu medziliterárnych a vnútoliterárnych vzťahov. Preklad je viazaný na domácu literatúru už tým, že predpokladá čitateľa, ktorý je na tejto literatúre odchovaný a rešpektuje jeho vnímavosť.

Tým vystupuje do popredia dvojdomý charakter prekladového diela a úloha prekladateľa ako sprostredkovateľa medzi dvoma kultúrami.

Zdroj: VILIKOVSKÝ, Ján: 1984. Preklad ako proces. In: *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 1984, s. 91 – 129.

PREMENY TEÓRIE PREKLADU V UPLYNULOM STOROČÍ

JÁN VILIKOVSKÝ

Dovoľte mi začať v osobnom tóne. Keď sme roku 1970 zakladali bývalý Inštitút prekladateľstva a tlmočníctva, kolega jazykovedec sa ma – v podstate ani nie zlomyseľne – opýtal: „A čo to vlastne je tá teória prekladu? Je to vôbec samostatná disciplína? Má to svoj predmet? A svoju metodológiu?“ Vtedy to bolo akési vyzvanie do diskusie. Dnes, čosi vyše tridsať rokov neskôr, je v podstate nemysliteľné vyrukovať s takýmito otázkami.

Aj to je svedectvo priam explozívneho rozvoja, ktorým teória prekladu prešla za uplynulých sto rokov. Nebudeme asi ďaleko od pravdy, ak konštatujeme, že v oblasti humanitných vied je jednou z najdynamickejších disciplín. Príčin tohto javu bude viacero: nesporne tu napr. zohrala úlohu plodná inšpirácia interdisciplinárneho prístupu a rozvoj technických možností – bez elektronických prostriedkov by nemohla existovať moderná forma simultánneho tlmočenia, ktoré je samo dieťaťom 20. storočia. Najdôležitejšia rola však nesporne pripadla rovnako explozívne sa rozvíjajúcej potrebe medzijazykovej komunikácie. Preklad už dávno nie je javom knižným, ba možno ani nie primárne písomným – vo svete multilaterálnych medzinárodných vzťahov čoraz dôležitejšia úloha pripadá tlmočeniu (skúsme si predstaviť objem slov, denne produkovaných v organizáciách ako OSN, EÚ, NATO, UNESCO, WTO či OECD), vznikajú nové špecializované disciplíny ako dabing či – u nás, myslím neznámy – simultánny televízny preklad pomocou titulkov. A napokon, pravdaže, máme tu ešte pred niekoľkými desaťročiami neuveriteľný jav automatického prekladu, ktorý má síce ešte vždy ďaleko k teoretickej dokonalosti, požadovanej kritikmi, ale na praktickej rovine podáva vynikajúce výsledky, a to dokonca s komerčným úspechom.

Ako v iných nových odvetviach, aj tu narážame na isté ťažkosti s terminológiou, ale tie možno považovať za doklad novosti disciplíny a jej rýchleho rozvoja. Neistý je už samotný názov disciplíny. Pôvodný termín „teória prekladu“ bol beztak najrozšírenejší v slovanskom jazykovom okruhu, postupne sa však začína cítiť ako priveľmi špecifický, sústredený iba na samotný úkon prekladu, kým dnes do teoretického minima začleňujeme nielen dejiny prekladu, kritiku prekladu, ako aj empirické zovšeobecnenia aktívnych prekladateľov, ale i aspekty pragmatické, estetické, sociologické a filozofické, napospol presahujúce úzky rámec vlastného prekladu. V anglickom jazykovom

prostredí sa na označenie tejto širšej koncepcie vžíva termín „translation studies“ (Holmes 1972), ale objavovali sa aj pokusy zaviesť termín „science of translation“ (Nida 1964, 1969), a to aj napriek takmer bezvýhradnej viazanosti termínu „science“ na prírodné či exaktné vedy, zrejme mal signalizovať vecnosť a precíznosť novej teórie. U nás sa v poslednom čase, najmä na akademickej pôde, prechádza na termín „translatológia“ a paralelne s ním „veda o preklade“ či označenie najvoľnejšie – „myslenie o preklade“ (Hochel).

Charakterizovať východiskový bod, tzn. stav teoretického myslenia o preklade koncom 19. storočia, možno iba za cenu istého zjednodušenia. V podstate však, možno povedať, že s výnimkou určitých nedlhých období sa preklad po dlhé storočia chápal ako jazyková operácia, ktorá mala reprodukčný cieľ: vytvoriť v cieľovom jazyku čo najdokonalejšiu a najsprávnejšiu – to znamená najvernejšiu – kópiu originálu. Pravdaže, boli – skôr výnimočne – miesta a obdobia, ktoré sa vyznačovali odlišným prístupom, napríklad antický Rím.¹ S nástupom kresťanstva však aj tu nastáva návrat k pôvodnej línii verného a jedine správneho riešenia: pod vplyvom teologických a ideologických pohnutí sa hľadalo „na literu skôr ako na ducha“², aj keď prinajmenšom prax Hieronymova nebola celkom taká rigoristická, ako by sme očakávali. Odteraz na dlhé storočia bude platiť, že preklad je činnosť spadajúca do sféry písomnej, ba literárnej: nerozlišuje sa medzi dielom literatúry vecnej a tzv. krásnej – a základným i skúšobným kameňom tejto činnosti je slovo. Aj tam, kde dochádzalo k revolučným zmenám v metóde, ako keď Luther v mene idiomatického nemeckého vyjadrenia doloží slovo, mení slovosled a dopĺňa výrazy, čím narušuje staré rečnícke kánony, robí tak v mene ľahšej zrozumiteľnosti a lepšej, teda vernejšej reprodukcie pôvodného významu. Skutočnú zmenu postoja prináša až klasicizmus – sú to tie *belles infidèles*, preklady pekné, ale neverné, pretože vnášajú do originálu ducha racionalizmu a univerzalizmu: bol to prvý pokus o estetickú globalizáciu, ktorý zahynul na romantizmus a jeho vieru v nenarušiteľnosť génia a jeho dobovej i miestnej viazanosti.

Ak chceme, môžeme však v tomto postoji k prekladu nájsť aj dôležitú paralelu s filozofickým pozitivizmom: originál je autentický fakt, samostatný, empiricky overiteľný a svojím spôsobom suverénny. Úlohou prekladateľa je pravdivo, čo najobjektívnejšie („vedecky overiteľne“) a najúplnejšie tento fakt zreprodukovať. Mal by sa teda vyvarovať dohadov, špekulácií (interpretácia) a

1 Typický je postoj Cicerónov, ktorý už rozlišuje medzi prekladom tlmočnickým a rečníckym, a možno uviesť aj Horácia, ktorý nabáda „verného prekladateľa“, aby neprekladal slovo za slovom (De arte poetica, I 133).

2 Nida 1964. Tu cit. podľa Čermák 1970, 52.

vôbec prvkov subjektívnych.

Úvahy o preklade v tomto období sú zväčša pragmaticky zamerané a pokiaľ si robia nárok na vedeckú fundovanosť, opierajú sa spravidla o filologické disciplíny, ba priamo o klasickú filológiu, a riešia otázku čo najvernejšej reprodukcie.

Istým, dodnes pretrvávajúcim pozostatkom tohto štádia je nazeranie na preklad ako prekódovací proces. Pri prekódovaní sa síce mení záznam, resp. jeho podoba, ale správa samotná ostáva nezmenená. Pri preklade sa však zasahuje do samej podstaty správy výmenou jazykového materiálu, čiže jej podstaty. Ak veríme, že posun je nevyhnutnou podmienkou dosiahnutia adekvátnosti prekladu („Výrazový posun (...) je optimálnym variantom originálu,“ Popovič 1971, 81), musíme uznať, že proces prekladu v sebe zahŕňa manipuláciu s vlastným materiálom správy, a teda presahuje medze prekódovania. V konečnom dôsledku to znamená, že preklad prestáva byť úlohou, ktorá má jediné „správne“ riešenie, a stáva sa množinou variantných čítaní.

Zároveň však už v tomto čase možno pozorovať prvý pohyb, ktorý povedie k rozdeleniu doteraz jednotného javu a k ďalekosiahlym zmenám. Rozvoj prírodných vied a techniky má za následok zvýšenú produkciu tzv. odbornej literatúry a začína sa ukazovať, že jej preklady sa vyznačujú istými špecifikami. Metódy odborného prekladu sa začínajú do tej miery líšiť od doterajších všeobecne platných postupov, že zhruba od prelomu storočí sa odborný preklad začína vydeľovať ako osobitná disciplína. Odteraz sa pojem „preklad“ už nebude spájať v prvom rade s literárnymi dielami.

Osobitosť odborného prekladu je všeobecne známa, ale ľahšie je konštatovať ju ako definovať. Naivná definícia tvrdí, že odborný preklad musí byť presný – ako keby umelecký mohol byť nepresný! Menej naivný prístup sa opiera o terminologický ráz textu a spôsob výkladu a organizáciu textu. Často sa spomína aj prevaha denotácie nad konotáciou, resp. úsilie o potlačenie konotácií použitých lexikálnych jednotiek. V konečnom dôsledku bude smerodajný vzťah medzi jazykom a objektívnou realitou: kým v odbornom texte existuje priamy vzťah medzi jazykom a pomenúvanou skutočnosťou, v texte umeleckej literatúry ide o vzťah nepriamy, sprostredkovaný „filtrom“ umeleckého obrazu. Slovo, ktoré nachádzame, sa teda môže dať jednou z dvoch ciest a môžeme dospieť k viacerým výsledkom, pričom oba sú správne, alebo ak chceme, „pravdivé“. Odteraz už nebude existovať jediný prístup, jediná metóda, jediná pravda prekladu.

Tento fakt sa odráža aj na teoretickej rovine. Úvahy o preklade sa

systematizujú a zároveň vznikajú impozantné syntézy, ktoré sa však líšia orientáciou. Na jednej strane je tu prúd lingvistický (Fjodorov, neskôr s celkom originálnym, aj keď nie všeobecne prijatým prístupom Catford), na druhej strane prúd literárny a literárno-historický (Mounin, Levý, Savory, Steiner, dva vplyvné súbory statí, ktoré zredigovali Reuben A. Brower, resp. W. Arrowsmith a R. Shattuck). Osobitne treba spomenúť E. A. Nidu, ktorý sa zameriaval na preklad sakrálnych textov (Biblia) a ako jeden z prvých razil tézu, že preklad nie je ani natoľko faktom medzijazykovým ako medzikultúrnym.

Preklad a teoretický prístup k nemu však zároveň silne ovplyvnil spoločenský vývoj začiatkom storočia, ako aj vývoj psychologických vied, jazykovedy a filozofie jazyka.

Je zrejmé, že podmienkou dobrého prekladu je adekvátne reprodukovat' význam originálu. Čo vôbec tvorí zmysel a význam výroku – konkrétna slovná formulácia, alebo intencia autora? A do akej miery je význam vlastnosťou samotného jazyka? Môžeme si pripomenúť Wilhelma von Humboldta, ktorý tvrdil, že jazyk je konštitučným orgánom myslenia, a teda „každá reč obsahuje osobitný svetonázor“ (1836, 74). Obdobné formulácie zaznievajú u amerických jazykovedcov, ktorí boli konfrontovaní s jazykmi obsahujúcimi štruktúry a kategórie cudzie indoeurópskej jazykovej rodine a usúdili, že „tie isté fyzické javy neprivedú rozličných pozorovateľov k rovnakým záverom, pokiaľ nepochádzajú z podobných jazykových prostredí“ (Whorf 1956, 214), či „Svety, v ktorých žijú rozličné spoločenstvá, sú samostatnými svetmi, nie je to len jediný svet opatrený rozličnými menovkami“ (Sapir 1949, 143). Ešte dôslednejšie sa týmito otázkami zaoberal russellovský neopozitivismus, a najmä filozofi Viedenského krúžku, ktorí sa sústredili na problém overovania jazykových výrokov. Spoločným menovateľom týchto názorov je zdôrazňovanie inherentnej systémovej závislosti jazykového výrazu a oslabenie jeho väzby s mimojazykovou skutočnosťou. „Význam ... je vlastnosť jazyka. ... ruský text napr. má ruský význam (ako aj ruskú fonológiu, ortografiu, gramatiku a lexiku) a ekvivalentný anglický text má anglický význam“ (Catford 1965, 35).

Tým dochádza k istému relativizovaniu celého prekladového procesu. Po prvé, stráca sa originál ako prototyp a pravzor. Po druhé, otriasa to jedným zo základných pojmov v prekladovom reťazci, a to práve oným jediným archimedovskym pevným bodom, tzv. invariantom. Invariantnosť sa spravidla definuje ako významová totožnosť prvkov originálu v preklade. Na základe invariantného jadra „dochádza k čitateľskej alebo prekladateľskej ... konkretizácii, čiže k transformáciám, resp. variantom. Rozumieme nimi také

zmeny, pri ktorých sa jadro významu nemení a nastáva len zmena v pláne formy výrazu“ (Popovič 1983, 174). Podľa Wittgensteina však „význam slova je jeho použitie v jazyku“ (2003), a keďže podstatou prekladu je výmena jazykového materiálu, chýba nám práve ten etalón, ktorý by umožňoval overiť súmerateľnosť oboch jazykových vyjadrení. Pri rigoróznom uplatňovaní tohto prístupu by sme museli skončiť pri prekladateľskom pesimizme a hlásať nemožnosť prekladu. Pokiaľ však vychádzame z toho, že každá výpoveď má svoj korelát v objektívnej realite, dospejeme k záveru, že logicky je preklad možný, pretože postupy vnímania a myslenia, ktoré sú odrazom tejto reality, sú spoločné pre celý ľudský rod, a lingvisticky je preklad možný, pretože prvky oznámenia formulované v akomkoľvek jazyku sa dajú zistiť analýzou a reprodukovať prostriedkami iného jazyka.

O svojský prístup inšpirovaný fenomenológiou sa pokúsil Ingarden, 1955, ktorý nazerá na písomný komunikát ako na viacvrstvový fakt. Tieto vrstvy sú prinajmenšom štyri: 1) vrstva zvukových výrazov, 2) vrstva významových jednotiek nižšieho a vyššieho rádu, 3) vrstva predstavených predmetov a 4) vrstva zoschematizovaných aspektov. Keďže neexistuje nijaký vzťah medzi zvukom slova a jeho významom, možno v diele nahradiť pôvodné zvukové formy formami inými. Ak pri tomto postupe nedôjde ku zmene nijakého významu vystupujúceho vo významovej vrstve diela, hovoríme obyčajne, že taký preklad je „verný“. Z tejto základnej schémy prechádza Ingarden ku konkrétnym aplikáciám v závislosti od povahy diela (odborné-umelecké). Podrobnosti nás v tejto situácii zaujímať nemusia: dôležité je, že sa tu už konzekventne rozlišuje text ako fakt lingvistický od estetických a ideových hodnôt týmto textom sprostredkovaných. Zároveň sa tým však oddeľujú od seba aspekty, ktoré po dlhé storočia platili za neoddeliteľné.

Teraz by sme sa mali dotknúť prvého naozaj revolučného a plne interdisciplinárneho vývoja na tomto poli, a to je úsilie o automatický preklad. Dochádza k nemu paralelne s vývojom elektronických počítačov, ktoré sú základnou podmienkou jeho realizácie. V USA úradné miesta i súkromné firmy získavajú jazykovedcov a investujú do výskumu. Výsledkom je až zarážajúco rýchle napredovanie – kým k prvému pokusu na tomto poli došlo r. 1949, už r. 1952 sa konala na Massachusetts Institute of Technology prvá konferencia a prvý reálny pokus (aj s prekladom jednoduchého textu) prišiel r. 1954. Práve v dôsledku potrieb automatického prekladu dochádza v päťdesiatych rokoch k prudkému rozvoju lingvistiky. Mení sa jej orientácia a menia sa aj metódy výskumu: od štruktúrovaných pojmov a hierarchickej orientácie sa prechádza

na lineárne štruktúry, dôraz sa presúva zo slova na syntax a súčasne vzniká tzv. generatívna a transformačná gramatika (Chomsky – táto kapitola histórie patrí skôr do lingvistiky ako do teórie prekladu). Ako v období studenej vojny ani ináč nemohlo byť, obdobná pozornosť sa problematike venovala v bývalom ZSSR (Revzin, Kulagina, Milčuk), ba roku 1957 sa aj v Prahe otvorilo pracovisko pod vedením P. Sgalla (zrušené tesne pred dokončením základného výskumu r. 1978).

Keďže ani toto tempo výskumu sa smerodajným veličinám nezdalo dostatočne rýchle, r. 1964 sa pri americkej Národnej akadémii vied vytvoril výbor ALPAC (Automatic Language Processing Advisory Committee), ktorý mal preveriť, či tzv. plne automatický vysoko kvalitný preklad (FAHOT – Fully Automatic High Quality Translation) je vôbec možný, a už o dva roky prichádza so záporným stanoviskom. Irónia je v tom, že aj napriek následnému citelnému ochabnutiu nadšenia pomerne krátko nato, r. 1970, prichádza prvý fungujúci komerčný prekladateľský systém SYSTRAN a nedlho po ňom kanadský systém TAUM (Traduction automatique Université Montreal), známy aj ako MÉTEO, pretože prvé praktické použitie bolo v meteorologickej službe. Dnes už existuje celý rad bežne dostupných a fungujúcich komerčných systémov, vrátane systému EUROTRAN, používaného Európskou úniou, ktorý je adaptovaným variantom jedného z komerčných systémov.

Faktom však zostáva, že dokonalý plne automatický preklad je ešte vždy utópiou. Cieľom v dnešnej fáze nie je automatický preklad, ale preklad s pomocou počítača (MAT – Machine Assisted Translation), kde je potrebná určitá forma ľudského zásahu. Napriek tomu je takýto preklad rýchlejší a podstatne lacnejší ako tzv. humánny preklad. Pochopiteľne, automatický preklad poézie (pokiaľ vôbec niekedy bude existovať) je ešte veľmi ďaleko; preklad právnych textov sa musí veľmi prísne kontrolovať, pretože v dôsledku rozdielnosti právnych systémov nesie so sebou značné riziká: ale odborný preklad – príručky, návody, odborné texty, predpovede počasia, zápisnice, protokoly – je vlastnou doménou tohto typu prekladu.

Vedľajším teoretickým prínosom, vyplývajúcim zo sémantickej analýzy výrokov, ktoré pôsobili ťažkosti pri preklade, bolo rozšírenie poznatkov o polysémii a o možnostiach chybných výkonov. Ukázalo sa – po prvé, že pragmatický význam výroku je závislý od situačného kontextu v oveľa väčšej miere, ako sme predpokladali (práve tento fakt je zdrojom značnej časti chybných výkonov), a po druhé, že sme si neuvedomovali v celej šírke rozdiel medzi prirodzeným jazykom a logickým jazykom, na ktorom by sme radi

založili prekladové programy.

V istom zmysle ešte významnejší je však ďalší dôsledok: na preklad sa začína nazerať ako na súčasť komunikačného procesu a požiadavky, ktoré sa naň kladú, sú obmedzené bezprostrednými služobnými potrebami prenosu informácie. Požiadavka absolútnej vernosti a dokonalosti, ktorá sa kedysi vytyčovala ako ideál – možno aj nesplniteľný – sa odsúva bokom, v podstate ako čosi irelevantné. Pokiaľ translát dodrží terminologickú správnosť, nezáleží na nedostatkoch, ak sú korigovateľné (a nemusia byť ani korigované) – záleží iba na akomsi existenčnom minime informatívnosti.

Práve tento poznatok, že totiž rýdzo lingvistická analýza nie je v prekladových súvislostiach samospasiteľná, a neraz dostačujúca, viedla k importu nových impulzov z iných vedných disciplín. Pražský lingvistický krúžok, ktorého štrukturalizmus vychádzal z popudov ruského formalizmu, sa opieral o teóriu znaku a analýzu semiózy v takých oblastiach ako etnológia, kde sledoval ľudové zvyky, kroje atď. Môžeme predpokladať, že jeho história i prínos sú v našich podmienkach dostatočne známe: ak treba niečo ľutovať, tak skutočnosť, že prirodzená línia vývoja bola násilne prerušená vojnovými udalosťami a ideologickým tlakom ešte prv, ako mohla v plnej miere ovplyvniť preklad a jeho teóriu. Spomeňme aspoň Mukařovského pokus (1948) postulovať popri troch Bühlerových jazykových funkciách aj štvrtú, estetickú, ktorá údajne vyníma jazyk z praktických súvislostí. Ešte väčšmi sa tým zvýraznila dichotómia medzi prekladom umeleckým a odborným. Zároveň dôraz, ktorý formalisti i štrukturalisti kládli na genézu literárneho diela a odautomatizovanie jeho vnímania, vŕahuje do rámca úvah aj jeho konzumenta. Otvára sa tak cesta k dvom prístupom: komunikačnému a semiotickému.

Semiotika sa ako náuka o znaku neopiera len o prelomové učenie Ferdinanda de Saussura, ale vracia sa aj k americkému filozofovi Charlesovi S. Peirceovi, ktorého kategorizáciu znakov – či symbolov – využila teória prekladu pri definovaní podmienok ekvivalencie. V bývalých krajinách tzv. východného bloku si veľkú autoritu získal Jurij Lotman so svojou teóriou sekundárnych modelovacích systémov. Jazyk v jeho koncepcii je primárnym znakovým systémom, ktorý modeluje svet, alebo – ak chceme – objektívnu realitu. Literárne dielo takisto modeluje svet, lenže nie priamo, ale sekundárne, prostredníctvom znakov, ktoré sú vybudované na materiáli systému primárneho. Pre prekladovú teóriu i prax to malo ten dôsledok, že došlo k „rozpojeniu“ textu ako faktu rýdzo jazykového a diela ako súboru hodnôt, najvlastnejším poslaním prekladateľa umeleckého má byť reprodukcia významu diela a jeho pôsobenia na vnímateľa.

Touto požiadavkou zachovania účinku diela, resp. vyžadovaním súmerateľnosti receptívneho pôsobenia originálu a prekladu aj v zmenených historických a spoločenských podmienkach sa dostávame do situácie, ktorá do istej miery pripomína prax 18. storočia, keď sa preklad usiloval dielo prispôbiť a zdôrazniť jeho všeobecné črty. S textom pôvodiny sa narábalo voľne, upravovalo sa a duchovne i svetonázorovo sa prenášal do súčasnosti práve v mene zachovania jeho účinku. V minulom storočí tento postoj badať nielen na prekladoch, ale aj na početných adaptáciách a modernizáciách starších diel – počínajúc Shawom (nielen *Svätá Jana*, ale aj *Androkles a lev*) a pokračujúc Brechtom (*Žobrácka opera*) či Anouilhom a mnohými ďalšími až po Voskovca a Wericha. (Stojí za pozornosť, že tieto modernizácie sú vždy do istej miery persiflážami, obsahujú silnú dávku irónie a stavajú na napätí medzi novodobým spracovaním a starou látkou, ktorej znalosť sa u diváka predpokladá.) Za povšimnutie stojí, že tu sa už vlastne stiera rozdiel medzi prístupom autorským a prekladateľským (tzv. tvorivým a tzv. reprodukčným), a oba druhy textu sa traktujú ako rovnocenné.

V tejto súvislosti je zaujímavá recepčná estetika so svojím zameraním na čitateľa (Iser 1976). V priebehu času možno v preklade badať posun v definícii základného nositeľa významu, tzv. prekladovej jednotky). V staroveku a stredoveku bolo touto jednotkou slovo, neskôr sa ňou stáva slovné spojenie, fráza či veta, kým v najnovšom ponímaní sa neraz stáva jednotkou celý text (najmä pri preklade básní, por. Feldek 1977). Obdobné rozširovanie možno pozorovať v priebehu minulého storočia, pokiaľ ide o zasadenie diela do širších súvislostí. Sprvu sa dielo chápe izolovane, orientácia na pôvodnú kultúru a požiadavka na vytvorenie kópie nedovoľuje jeho presadenie do kultúry cieľovej. Neskôr prichádza úsilie zasadiť originál do jazykového kontextu, neskôr do kontextu spoločenského, až napokon sa súčasťou kontextu stáva aj recipient, ktorý je latentne prítomný počas celého prekladového procesu.

Na tomto mieste treba spomenúť aj slovenský prínos k rozvoju teórie, ktorý predstavuje tzv. nitrianska škola so svojím čelným predstaviteľom Antonom Popovičom. Popovič vychádzal pritom z výrazovej teórie Františka Miku, ktorý tiež zavrhol Bühlerovu trojicu jazykových funkcií a vychádzal zo základnej opozície ikonickosť – operatívnosť. Miko odmieta tradičnú dichotómiu obsahu a formy: prvky tematické („obsahové“) a jazykové sú iba prostriedkom na realizáciu témy. Štýl sa potom definuje ako dynamická konfigurácia výrazových vlastností v jazykovom prejave. Na tomto základe definuje Popovič preklad ako „štylistické modelovanie prototextu jeho prekladovým metatextom“ (1983,

180). Popovič obohatil svoju koncepciu o komunikačný prístup a chápe preklad ako intersemiotický, intertextuálny komunikačný akt.

Osobitnú pozornosť venoval Popovič otázke ekvivalencie, ktorú chápe ako zhodu výrazových vlastností a definuje ju ako funkčnú rovnocennosť prvkov originálu i prekladu s cieľom dosiahnuť výrazovú zhodnosť s invariantom zhodného významu. Jeho azda najväčším teoretickým prínosom je nový prístup k rozdielom, ktoré konštatujeme medzi originálom a prekladom pri skúmaní, či sa dodržali všetky podmienky ekvivalencie. Doteraz sa tieto rozdiely pokladali za negatívny jav. Popovič ich označuje ako výrazové posuny (termín „posun“ prevzal od Catforda, ktorý ho však používa v inom význame) a dokazuje, že ide o nevyhnutný sprievodný jav prekladu, vyplývajúci z rozdielnosti jazykov, textov a kultúr. Posun je podľa neho nevyhnutným sprievodným javom prekódovania informácie do odlišného znakového systému: pokiaľ sa však zachová invariantnosť informácie a zhoda funkcie (čo nemusí byť vždy pravidlom), nemožno tieto javy klasifikovať ako informačný šum, resp. chybný výkon. Naopak, vzhľadom na rozdielnosť komunikačného kontextu, v ktorom vystupuje originál a preklad, pretlmočenie sa neraz stáva možným iba v dôsledku zámerných zmien. „Funkčný výrazový posun, teda taký, ktorý si kladie za cieľ adekvátne vyjadriť prvky v podmienkach odlišnosti dvoch systémov, je optimálnym variantom originálu“ (1975).

Hoci Popovič v prvom rade operoval umeleckými textami, jeho teória je ako jedna z mála v posledných rokoch rovnako aplikovateľná aj na preklad odborný a usiluje sa tak pôsobiť proti atomizácii v tejto oblasti a o obnovenie jednotného prístupu. Môžeme iba ľutovať, že predčasná smrť mu nedovolila doviesť svoje zámery do konca.

V súčasnosti si uvedomujeme, že pozitívne impulzy tejto teórie sa vyčerpali a pod vplyvom nového vývoja si uvedomujeme aj jej nedostatky. Vyčíta sa jej eklektickosť (neorganické vnášanie prvkov komunikačnej teórie) a prílišné uprednostňovanie aspektu jazykového pred súvislosťami kultúrno-estetickými. A kritizuje sa aj jeho používanie termínov „prototext“ a „metatext“ ako synonymum pre „originál“ a „preklad“, keďže uznávaný význam termínu „metatext“ je „text o texte“, kým preklad je novým textom pôvodným. Jeho zásluhou zostane rozpracovanie teórie posunov a skutočnosť, že na preklad sa definitívne prestalo nazerať ako na kópiu, ale traktuje sa ako príklad literárneho nadväzovania, ďalší člen variantnej reťaze textov.

Extrémnejšie stanovisko zaujíma tzv. manipulačná škola, ktorá sa v podstate odmieta zaoberať vzťahom originál – preklad a ich vzájomným

porovnávaním. Ako dokazuje Gideon Toury, „preklady sú faktmi iba jediného systému, a to cieľového systému“ (Toury 1985, 19), keďže z hľadiska pôvodného textu a východiskovej kultúry nemajú prakticky nijaký význam – východiskový systém opustili a nijako nemôžu ovplyvniť jeho lingvistické a textové pravidlá, ani normy. Skutočný vplyv môžu vyvíjať iba v rámci kultúry preberajúcej.

Toto stanovisko nie je také extrémne, ako sa na prvý pohľad môže zdať. Manipulačná škola nazerá na celý proces a výsledok prekladu ako na fakt literárneho a kultúrneho nadväzovania. Vychádzajúc z ruských formalistov (Jakobson, Tyňanov) a českých štrukturalistov dospieva k názoru, že literatúra je „polysystémom, čiže dynamickým konglomerátom rozličných systémov, ktoré sú medzi sebou v opozícii a ich vzájomné postavenie sa sústavne mení (Even-Zohar 1979). Jednou zo základných opozícií je opozícia medzi „primárnymi“ (inovačnými) a „sekundárnymi“ (konzervatívnymi) systémami, ako aj medzi centrom systému a jeho perifériou, medzi kanonizovanými a nekanonizovanými úrovňami. Umelecký preklad je jedným z prvkov, ktorý sa uplatňuje v ustavičnom zápase o nadvládu medzi rozličnými úrovňami systému, a neraz môže fungovať ako primárna polemická zbraň proti momentálne dominantnej poetike. Odtiaľ pramení záujem členov tejto školy o historicko-kritické a deskriptívne štúdie, analyzujúce jednotlivé prípady. André Lefevere zavádza pojem *rewriting* (prepísanie, znovunapísanie), ktorým označuje každý prípad literárneho nadväzovania, vrátane prekladu, a skúma faktory, ktoré ovplyvňujú a ovládajú systém – patróni, experti, ideológia a politika.

V podstate tu môžeme s trochou zveličenia hovoriť o zániku prekladu – dielo už nie je kópiou, importom zvonka, ale stáva sa organickou súčasťou literatúry domácej, funguje v jej rámci a spĺňa tie úlohy, ktoré sa v nej cítia aktuálne. A zároveň môžeme konštatovať, že všetko, čo sme si pod týmto záhlavím povedali, vzťahuje sa výlučne na umeleckú literatúru. Dualizmus prekladov sa tak absolutizuje.

Spomeňme preto na záver tzv. teóriu skoposu, ktorá sa usiluje podať ucelenú a všeobecnú teóriu prekladu, aj keď jej záujem i aplikácia sa vzťahujú skôr na texty odborné. Vyznačuje sa pragmatickým prístupom a zdôrazňuje, že výsledné znenie prekladu je determinované jeho účelom, cieľom a funkciou. Inými slovami, dosiahnutie účelu je dôležitejšie ako zvolené prostriedky. Translát je ponuka informácií v cieľovom jazyku a pre cieľovú kultúru, je nadradený ponuke informácií z východiskovej kultúry i jazyka, pričom ponuku informácií má odzrkadľovať presne a jednoznačne. Cieľ sa navyše môže meniť v závislosti od recipienta.

Táto požiadavka nie je až taká prekvapujúca, ako sa zdá na prvý pohľad – aj pri umeleckom preklade budeme pravdepodobne postupovať odlišne, ak budeme prekladať, povedzme, tú istú poviedku pre jednorazové uverejnenie v populárnom časopise a pre súborné vydanie autorovho diela. Podstatné je, že táto teória sa sústreďuje na pragmatické aspekty a usiluje sa o všeobecnú platnosť.

Na malom priestore, ktorý sme mali k dispozícii, sme sa pokúšali sledovať dynamický vývoj, ktorým za uplynulé storočie prešli názory na preklad – alebo: ak chceme, ako sa menil obraz prekladu a jeho ideál. Pochopiteľne, tento príspevok si nemôže nárokovať na úplnosť ani teoretickú uzavretosť. Pokúšal sa načrtnúť najdôležitejšie fakty a tendencie na tomto poli z hľadiska stredoeurópskeho, berúc do úvahy najdôležitejšie súvislosti historické, ideologické i politické. V záujme úplnosti by sa azda bolo treba venovať aj postkoloniálnej translatológii, skúmajúcej vzťahy medzi kultúrou bývalých kolonistov a ich kolónií, a aj čohosi, čo sa nazýva feministické teórie prekladu. Aj tak však tento stručný prehľad poskytol možnosť sledovať, ako sa menili názory na preklad a jeho funkciu a zároveň na to, ako sa teória prekladu vzájomne oplodňovala s inými vedeckými disciplínami.

Podstatné je, že sme opustili predstavu vernej kópie pripúšťajúcej jedine možné správne riešenie. Uvedomujeme si, že pri tejto činnosti narábame s variantmi a že síce možno identifikovať a z obehu vylúčiť riešenia nesprávne, ale správnych riešení je viac a o ich „správnosti“ rozhodujú spravidla činitele mimojazykové. Navyše došlo k rozštiepeniu prekladových druhov: na umelecký preklad nazeráme dnes v prvom rade ako na jednu z foriem literárneho nadväzovania, kým pri odbornom a vecnom preklade – ktorý býva často záležitosťou technickou – nám záleží v prvom rade na fungujúcom prenose informácií. Ak stará koncepcia prekladu vychádzala z pozitivizmu, dnešný obraz odráža ani nie tak filozofiu jazyka, ako skôr poznatky prírodných vied, ani nie tak Wittgensteinovu matematickú logiku, ako skôr Heisenbergov princíp neurčitosti.

Celkom na záver by sme sa azda mali dotknúť jednej otázky. Videli sme, že v našom časovom intervale sa rozvíjala teória odborného prekladu, teória umeleckého prekladu, ba aj teória prekladu sakrálnych textov i teórie automatického prekladu. Teda existujúci pohyb smeroval k špecializácii, partikularizácii. Čo však doteraz chýba, je naozaj všeobecná teória prekladu, ktorá by bola schopná pokryť všetky potenciálne možnosti. Keď Anton Popovič r. 1971 vydával svoju *Poetiku umeleckého prekladu*, načrtnol schému svojej teórie i

jej jednotlivých komponentov a do čela odvážne postavil všetko zastrešujúcu položku: všeobecnú teóriu prekladu. Žiaľ, nemáme k nej dnes o nič bližšie ako pred tými tridsiatimi štyrmi rokmi. Možno to zostáva ako úloha pre nasledujúce storočie.

LITERATÚRA

CATFORD, John. 1965. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford: OUP, 1965.

ČERMÁK, Josef – ILEK, Bohuslav – SKOUMAL, Aloys (eds.). 1970. *Preklad literárneho diela. Sborník současných zahraničních studií*. Praha: Odeon, 1970.

EVEN-ZOHAR, Itamar. 1979. Polysystem Theory. In: *Poetics Today*, I, 1 2, 1979, s. 287, 310. Feldek, Lubomír. *Z reči do reči*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1977.

HOLMES, James S. 1972. *The Name and Nature of Translation Studies*. APPTS Series of the Translation Studies Section. Department of General Literary Studies. Amsterdam: University Press, 1972. |

HUMBOLDT, Wilhelm. 1836. *Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*.

Berlín: Faksimile: Ferd. Dimmlers Verlag, 1836. Bonn 1968.

INGARDEN, Roman. 1955. O tłumaczeniach. In: Michat Rusinek (ed.). In: *O sztuce tłumaczenia*. Wrocław: Zakład imienia Ossolińskich, 1955, s. 127 – 190.

ISER, Wolfgang. 1976. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink, 1976.

LOTMAN, Jurij M. 1969. O metajazyke tipologičeskich opisaniij kultury. In: *Trudy po znakovym sistemam*, IV. Tartu, 1969, s. 460 – 477.

LOTMAN, Jurij M. 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislav: Tatran, 1990.

MIKO, František. 1969. *Estetika výrazu. Teória výrazu a štýl*. Bratislava: SPN 1969.

MIKO, František. 1970. *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*. Bratislava: Smena, 1970.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. 1948. Básnické pojmenování a estetická funkce jazyka. In: *Kapitoly z české poetiky*. Praha: Svoboda, 1948, I, s. 157 – 163.

NIDA, Eugene A. 1964. *Towards a Science of Translation: With Special Reference to Principles and Procedures in Bible Translating*. Leiden, 1964.

Premeny teórie prekladu v uplynulom storočí

- NIDA, Eugene A. 1969. Science of Translation. In: *Language*, Vol. 45, No 3, 1969.
- POPOVIČ, Anton. 1971. *Poetika umeleckého prekladu. Proces a text*. Bratislava: Tatran 1971.
- POPOVIČ, Anton. 1975. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran 1975,
- POPOVIČ, Anton (ed.). 1983. *Originál – Preklad. Interpretáčná terminológia*. Bratislava: Tatran, 1983.
- REISS, Katharina – VERMEER, Hans. 1984. *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer, 1984.
- SAPIR, Edward. 1949. *Selected Writings in Language, Culture and Personality*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1949.
- TOURY, Gideon. 1980. In: *Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics, 1980.
- TOURY, Gideon. 1985. A Rationale for Descriptive Translation. In: Hermans, Thed (ed.): *The Manipulation of Literature*. London and Sydney, Croom Helm 1985, p. 16 – 41.
- TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies – and Beyond*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1995.
- WHORF, Benjamin Lee. 1956. *Language, Thought and Reality*. Cambridge: Mass., The MIT Press, 1956.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 2003. *Tractatus logico-philosophicus*. Bratislava: Kalligram 2003.

Zdroj: VILIKOVSKÝ, Ján: Premeny teórie prekladu v uplynulom storočí. In *35 rokov prekladateľstva a tlmočníctva na Slovensku*. Bratislava 2006. Ed. Keníž. s. 23 – 35.

**JÁN VILIKOVSKÝ:
ZOVŠEOBECNENIE A SYNTÉZA V SLOVENSKOM MYSLENÍ O
PREKLADĚ**

GABRIELA MAGOVÁ

NA ÚVOD

Ján Vilikovský (1937) má v slovenskom myslení o preklade od osemdesiatych rokov 20. storočia nezastupiteľné miesto jednak ako teoretik prekladu a prekladateľ a jednak ako pedagóg. Jeho umelecké preklady aj odborné publikácie sú živou súčasťou slovenského, ale aj českého literárneho a literárnovedného diania.

Študoval angličtinu a slovenčinu na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave a na Karlovej univerzite v Prahe. V rokoch 1959 – 1970 pracoval ako redaktor vydavateľstva Slovenský spisovateľ, ďalšie roky bol učiteľom na Inštitúte prekladateľstva a tlmočníctva pri Univerzite 17. novembra, v rokoch 1974 – 1990 pôsobil na Katedre anglistiky a amerikanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Na začiatku deväťdesiatych rokov sa stal šéfredaktorom, neskôr riaditeľom jedného z najväčších slovenských vydavateľstiev Tatran. V rokoch 1992 – 1996 prerušil prácu s literatúrou a stal sa veľvyslancom Slovenskej republiky vo Veľkej Británii. Od 1997 pôsobil ako riaditeľ Slovenského centra pre umelecký preklad v Národnom literárnom centre, dnešnom Literárnom informačnom centre so sídlom v Bratislave, ktoré má za úlohu monitorovanie a propagáciu súčasnej slovenskej literatúry a podporu prekladov diel slovenských spisovateľov. Podobne bohatá je aj jeho neskoršia pedagogická práca. Od roku 2000 do 2007 bol postupne docentom a dekanom Filologickej fakulty novej slovenskej Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. V ďalších rokoch pracoval ako docent na Katedre anglistiky a amerikanistiky na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského. Ako anglista a pedagóg sa venuje najmä dejinám anglickej a americkej literatúry od ich počiatkov po súčasnosť.

J. Vilikovský je významným prekladateľom z angličtiny. Preložil mnohé z najvýraznejších diel americkej literatúry: medzi jeho prvými knižnými prekladmi boli poviedky amerického autora sci-fi, fantazijných a hororových diel Raya Bradburyho, nasledovali prózy inšpirátora symbolizmu

Edgara Allana Poea. Medzi autorov, ktorými sa Vilikovský ako prekladateľ aj ako amerikanista zaoberal, patrí jedna z najvýznamnejších spisovateľských osobností južanskej americkej literatúry Wiliam Faulkner (preklady románov *Light in August* (*Augustové slnko*); *The Sound and the Fury* (*Bľabot a bes*); *Sanctuary* (*Svätyňa*)), ale aj románopisec a novinár Norman Mailer *The Executioners Song* (*Katova pieseň*), *The Gospel According to the Son* (*Evanjelium podľa syna*).

Prekladal diela predstaviteľov stratenej generácie ako Ernest Hemingway a Francis Scott Fitzgerald – *the Great Gatsby* (*Veľký Gatsby*), prózy autorov ako Richard Brautigan *Trout Fishing in America* (*Pstruholov v Amerike*), Kurt Vonnegut *Timequake* (*Časotrásenie*), Philip Roth *Indignation* (*Rozhorčenie*), *The Humbling* (*Pokorenie*) a i. Spomedzi prekladov z neamerických anglofónnych literatúr treba spomenúť preklad románu *Bes* Salmana Rushdieho či eseje Georgea Orwella. Vilikovského interpretácie týchto diel sú cenné nielen vďaka vysokej umeleckej úrovni, ale aj preto, že svoje pracovné postupy často objasňuje v rámci odborných a pedagogických aktivít. Za preklady mu bola viackrát udelená najvýznamnejšia slovenská cena za preklad beletrie udeľovaná Literárnym fondom – Cena Jána Hollého (1970, 1979, 2003, Faulkner, Rushdie). Sám bol opakovane členom poroty, ktorá túto cenu udeľuje.

Jeho odbornú publikačnú činnosť predstavuje množstvo štúdií, statí a doslovov ku knižným vydaniám. Okrem toho vydal príručky *Texty na preklad* (1983) či slovensko-anglický slovník, a predovšetkým teoretické dielo *Preklad ako tvorba* (1984), čo je vlastne dielo teoretizujúceho praktika.

V roku 2007 mu Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre udelila čestný titul Doctor honoris causa za celoživotnú tvorivú prácu v oblasti teórie a praxe prekladu, osobnú účasť na budovaní a šírení dobrého mena Slovenskej republiky doma a v zahraničí.

TRANSLATOLÓG, PREKLADATEĽ, LITERÁRNY HISTORIK

Pri vyhodnocovaní postavenia, miesta Jána Vilikovského v slovenskom myslení o preklade sa zvažuje, že na jednej strane nemá „vlastnú teóriu“, inými slovami veľkú ucelenú systematiku prekladu, resp. teóriu prekladu (umeleckého diela), aké vytvorili v slovenskom kontexte napríklad Anton Popovič, František Miko alebo Dionýz Ďurišin. Ako sám píše v úvode svojej knihy, jeho práce neprinášajú „ucelený systém teoretických názorov“. Napriek tomu je Vilikovský od osemdesiatych rokov 20. storočia až po súčasnosť jednou z najvýraznejších, azda aj najcitovanejších autorít na tomto poli.

Prvým zásadným prínosom bola jeho kniha *Preklad ako tvorba* (1984),

z ktorej sa javí ako výhodné vychádzať pri skúmaní Vilikovského zástoja pri reflektovaní rôznych aspektov prekladu. Toto dielo sa už svojím názvom zaraďuje do tradičnej línie publikácií, ktoré predstavujú preklad v prirovnaní k rôznym aspektom, dominujúcim v ich prístupe, t. j. „preklad ako...“ (*Preklad ako hra na invariant a ekvivalenciu* – Alojz Keníž; *Preklad ako komunikácia* – Braňo Hochel; *Preklad ako umenie* – Ján Zambor), ktoré od osemdesiatych rokov nasledovali, prekračovali a rozvíjali teóriu prekladu A. Popoviča. Vilikovského kniha *Preklad ako tvorba* vznikla zozbieraním prednášok a textov určených na rôznu príležitosť – ale stala sa jednou z najpoužívanejších príručiek pri práci translatoológov a pri výučbe študentov jazykov a translatoológie. Delí sa do niekoľkých pomerne samostatných kapitol, ktoré sa zaoberajú dôležitými okruhmi otázok prekladu, a to v prvom rade prekladu umeleckého diela: historickým vývojom teoretického skúmania prekladu, viacerými ústrednými teoretickými pojmami, ako sú napríklad naturalizácia, vernosť, adekvátnosť, preklad ako proces, ale aj mnohými konkrétnymi, praktickými prekladateľskými prípadmi a problémami, ktoré autor rozvíja a demonštruje najmä v druhej polovici knihy. Východiskom jeho koncepcie je skutočnosť, že v procese prekladu prekladateľ dielo vždy nevyhnutne interpretuje a prisvojuje si ho, teda ho vlastne sám tvorí. Vilikovský chápe umelecký preklad ako kultúrny a estetický fakt, takže pri preberaní závažných teoretických problémov u neho neustále stojí v popredí „skutočný stav“ veci, literatúra, prekladateľská prax. K téme pristupuje nielen ako odborník – translatoológ či literárny teoretik a historik, ale aj ako umelec a estét.

Základom Vilikovského uvažovania o preklade je komunikačná teória, vychádzajúca z teórie informácie a zameriavajúca sa na účastníkov prekladového procesu. Naznačuje to už názov názov prvej kapitoly *Preklad, jazyk a komunikácia* v knihe *Preklad ako tvorba*. V nej podáva krátky prierez štádiami postavenia prekladu od najstarších čias. Práve dôraz na „komunikatívnu stránku jazyka, na spoločenskú a praktickú stránku rečového prejavu“ sa mu javí ako najtriezvejší prístup pri rozmyšľaní o možnostiach/možnosti/uskutočniteľnosti prekladu, keď z nich chce prekladateľ „dešifrovať význam a vyjadriť ho prostriedkami iného jazyka“. Zamýšľa sa: „Čo vôbec tvorí zmysel a význam výroku – konkrétna slovná formulácia alebo intencia hovoriaceho?“ (984: 18). Sám sa prikláňa k názoru slovenského jazykovedca Ábela Kráľa, vysloveného v diele *Model rečového mechanizmu* (1974), že „význam nie je výlučnou vlastnosťou jazykového systému, práve tak, ako nemožno tvrdiť, že význam je čosi vopred dané, existujúce mimo jazyka a bez jazyka. Význam je

produktom myslenia, teda vedomia odrážajúceho realitu a používajúceho jazyk ako spoločenský nástroj „racionálneho a komunikačne operatívneho zachytenia skutočnosti“ (1984: 21). Na tomto základe dospieva Vilikovský potom k názoru, že „cieľom prekladu je reprodukovať nie jazykové prostriedky, ale informáciu, ktorú vyjadrujú, jej vzťah k objektívnej realite, k podávateľovi a prijímateľovi“. Pretože „komunikácia je vyvolaná určitou potrebou a sama je spoločenským aktom, jej podstata je objektívna“ (1984: 7). Logicky mu z toho vyplýva, že pri preklade sa strácajú alebo dopĺňajú formálne jazykové prostriedky, zatiaľ čo informácia... ostáva nezmenená (1984: 24). Napokon definuje preklad ako „funkčne korešpondujúcu reprodukciu invariantnej informácie obsiahnutej v texte jedného jazyka prostriedkami iného jazyka“ (1984: 29). Treba podotknúť, že tieto myšlienky sa týkajú skôr prekladu všeobecne. Na inom mieste však argumentuje podobne vzhľadom na umelecký preklad, že je „nepopierateľné, že prekladom sa slovesné dielo ako súbor estetických hodnôt prenáša do druhého jazyka, čo dosvedčuje, že dielo nie je bezpodmienečne späté s jazykom, v ktorom bolo pôvodne formulované“ (1984: 59).

Ako naznačuje aj slovník, terminológia, ktorú Vilikovský využíva, aj jeho argumentácia zostáva v úvahách v rámci „komunikačnej teórie“, ktorú v zásade neprekračuje, ale ju analyzuje, používa či tvorivo rozvíja. Podľa názoru iného významného prekladateľa a teoretika prekladu tejto doby Dušana Slobodníka sú jeho úvahy, najmä sústredenie na proces prekladu a jeho fázy „vhodným a potrebným doplnením komunikačnej koncepcie A. Popoviča, ktorá bola zameraná na iné dôležité prvky originálneho a prekladového kontextu“ (Slobodník 1985: 133-135). Aj translatológ Branislav Hochel v recenzii na vydanú knihu za hlavný prínos pokladá vzájomné podnecovanie „čistej teórie“ a analyticko-interpretáčného prístupu k prekladovému textu, ktoré prináša novú kvalitu (Hochel 1985: 80 – 84). Veľmi podobne aj novšia kritická recepcia pokladá Vilikovského prácu za podnetnú v postupne sa uvoľňujúcej atmosfére odklonu od „čistej“ teórie tým, že sa „pokúsil o veľmi zaujímavý a plodný dialóg s popovičovským systémom, pričom „s jeho apriorizmom nepolemizuje priamo, ale pomocou historickej interpretácie nosných pojmov... čím si vytvára priestor pre jeho zjemňovanie a dopĺňanie“ (Suwara 2003: 35). Treba pripomenúť, že Popovičova ucelená systematika vzbudzovala protireakcie praktických prekladateľov tým, že sa im videla príliš teoretická, príliš abstraktná. Z toho vznikla v dobovej atmosfére translatologických výskumov sedemdesiatych rokov diskusia o význame teórie pre praktické potreby prekladateľov. V tom čase ešte nebolo ani na Slovensku úplne jasné čo vlastne a aké zásadné

praktické poznatky z procesu prekladania Popovičova teória zovšeobecnila a ako sa jej tvrdenia dajú využiť. K tomuto zisteniu sa dospelo až neskôr, ako píše Bogumiła Suwara:

Jej hlavný prínos treba vidieť v implicitnom naznačovaní nevyhnutnosti prejsť od apriórnej normotvornej epistémy k epistéme dialógu, ktorá je schopná vernejšie zachytiť nuansy, probabilitickosť a dialogickosť prekladovej tvorby, ... v zrealnení kultúrno-historického kontextu prekladania, ako aj v schopnosti prezentovať i také názory a detaily, ktoré nemusí alebo nie je vstave momentálne zužitkovať. (Suwara 2003: 36)

Tým Vilikovský „vytyčuje cestu k modernejšiemu a jemnejšiemu chápaniu semiózy prekladu“ (Suwara 2003: 36).

Jedným z dodnes podnetných a ústredných teoretických pojmov, ktoré v knihe *Preklad ako tvorba* rozoberá, je pojem „ekvivalencie“, známy z teórie prekladu A. Popoviča. Vilikovský definuje pojem invariantnosti ako významovú totožnosť prvkov v origináli aj preklade. Čitateľská (respektíve prekladateľská) transformácia mení len jazykový výraz. Vilikovský sa v týchto úvahách opiera o pojem invariantný význam, ktorý sa dá zistiť analýzou, zostáva zachovaný a iba sa reprodukuje odlišnými jazykovými prostriedkami. Rovnocennosť týchto rôznych prostriedkov je potom otázkou ekvivalencie. Veľkosť prekladovej jednotky, v rámci ktorej sa ekvivalencia hodnotí, je premenlivá, môže siahať od slov až k celým textom. Ekvivalencia sa často ustáľuje v niekoľkých rovinách naraz. Vilikovský zhrňuje niekoľko rôznych náhľadov na pojem ekvivalencie. Na rozdiel od Popoviča a ďalších, ktorí sa nesnažia o univerzálnu definíciu pojmu ekvivalencie, ale rozlišujú niekoľko druhov podľa jednotlivých plánov textu, a to ekvivalenciu jazykovú, paradigmatickú, štylistickú a syntagmatickú alebo textovú atď., podáva Vilikovský v podstate jednu definíciu: prekladový ekvivalent definuje ako „prostriedok (alebo súbor prostriedkov) jedného jazyka, ktorý je nositeľom tej istej informácie ako prostriedok alebo súbor prostriedkov) iného jazyka“ (1984: 31), resp. „prostriedok alebo súbor prostriedkov, ktorý v inom jazyku funkčne reprodukuje kontextovo relevantnú informáciu, obsiahnutú v pôvodnom texte, pričom zachováva jej invariantnosť“ (1984: 39).

V rovnakej kapitole sa venuje aj príbuznému pojmu „posun“. Ten vzniká, keď sa „invariabilita významu a zhodnosť funkcie“ dosahujú „odstránením totožnosti základných stavebných jednotiek oznámenia“ (1984: 42). Ako

zásadné uvádza najmä delenie posunu Antona Popoviča z *Teórie umeleckého prekladu*: konštitutívny, individuálny, tematický a negatívny. Z neho vyplýva, že za chybný výkon prekladateľa sa dá pokladať len posledný typ posunu. Rozdiely medzi znením originálu a prekladu nie sú omyl, ale pokus vyriešiť napätie medzi kultúrnymi kontextmi. Na základe rozboru niekoľkých starších a súdobých prekladov z angličtiny uvažuje o tom, že vlastne ide o protiklad medzi „voľným“ a „verným“ (resp. doslovným) prekladom, hoci v skutočnosti sa pri jednotlivých riešeniach „zachováva jeden prvok vyjadrenia – či už jazyková forma alebo jej funkcia“ (1984: 47 – 48) – a teda riešenia sú zakaždým „verné“. Pokúša sa aj zaviesť vlastné termíny „posun funkcie“ a „posun formy“ (1984: 49). Pojem posun a ekvivalencia síce opisuje často v súvislosti s prekladom všeobecne, nielen v rámci umeleckého prekladu, ale v argumentácii sa vždy vracia k literatúre. Otázky si kladie vždy v širších súvislostiach a tvrdí, že lingvistický pohľad je len východiskom pre potrebné uvažovanie o prekladateľskej metóde konkrétneho prekladateľa alebo pre skúmanie vývinu literatúry všeobecne.

V neskorších prácach už Vilikovský pracuje so semiotickým delením ekvivalencie (so zložkami syntaktická, sémantická, pragmatická), pričom pragmatická zložka je nadradená sémantickej a tá je nadradená syntactickej (2002: 15 – 26). Pragmatická zložka slúži tam, kde sa kultúrne alebo časové odlišnosti nedajú preklenúť pomocou ekvivalencií na oboch nižších rovinách: resp. využíva aj pojem funkčná ekvivalencia (ten sa ojedinele vyskytuje aj v knihe *Preklad ako tvorba* pri definícii cieľa umeleckého prekladu, ktorým je „estetická totožnosť oboch textov a funkčná ekvivalencia ich štruktúrnych prvkov“ [1984: 117]). Doplnkom k otázke je aj kapitola Vernosť, voľnosť, adekvátnosť v knihe *Preklad ako tvorba*, prinášajúca stručný historický náčrt, ktorý podľa autora odhaľuje, že „protiklad voľnosti a vernosti v skutočnosti nevystihuje podstatu prekladateľskej problematiky, a preto „moderná“ (najmä sovietska) teória prekladu zaviedla pojem „adekvátnosť“ (1984: 85). Adekvátnosť je pritom požiadavka zahrnutá vo funkčnej ekvivalencii. Vilikovský (priamo aj nepriamo) zdôrazňuje, že ak poznáme históriu prekladania, môžeme sa vyhnúť nesprávnemu hodnoteniu problematiky a budeme ju vnímať správne aj v kontexte domácej kultúry. V súvislosti s vývinovými aspektmi prekladu sa spomína pojem „starnutie prekladu“. Autor polemizuje s tvrdením, prevládajúcim v slovenskom kontexte, že starnutie prekladu súvisí s búrlivými zmenami, ktorými prešla slovenčina, a uvažuje o tom, že „príčinou bude asi skôr zmena literárneho kontextu: interpretačné postupy vtelené do textu ostávajú

späté s časom svojho vzniku, a preto už nemôžu vyhovovať zmenenému stupňu poznania a novému estetickému ideálu. Na preklade starne nie jazyk, ale interpretácia“ (1984: 89).

Za jednu z najcennejších kapitol knihy sa pokladá časť venovaná „prekladu ako procesu“. Identifikuje tri fázy alebo časti prekladateľského procesu: interpretácia, koncepcia a reprodukcia. Pod interpretáciou rozumie podrobnú analýzu originálneho textu. (K informáciám v samom literárnom diele sa pripájajú sekundárne informácie o autorovi, štýle diela, dobe vzniku diela, reflexie diela v domácom kontexte atď. Interpretácia smeruje k vytvoreniu prekladateľskej koncepcie a je recepčnou fázou.) Prekladateľská koncepcia zahŕňa prácu aj s cieľovým jazykom. Prekladateľ si volí stratégiu a jazykové prostriedky, ktoré použije vo fáze reprodukcie. Podľa Vilikovského ju však s reprodukciou nemožno stotožniť, pretože sa stále významne opiera o originál. Reprodukcia je tvorba textu v cieľovom jazyku a zahŕňa systémové postupy dané rozličnosťou oboch textov, ale aj problematiku pragmatickej ekvivalencie. Pri tomto delení je zaujímavé, ako sa odlišuje od podobného delenia Jiřího Levého (1983), z jeho práce *Umění překlada* Vilikovský zrejme aj vychádzal. Ten rozlišuje fázy pochopenia predlohy, interpretáciu a preštylizovanie predlohy. Pochopenie predlohy v podstate zodpovedá Vilikovského interpretácii. Interpretácia je rozhodovací proces. Je nevyhnutná tam, kde je text nejednoznačný a jeho presný význam nie je možné pochopiť ani z kontextu. Do tejto fázy, na rozdiel od Vilikovského, Levý zahŕňa aj tvorbu prekladateľskej koncepcie. Poslednou fázou je preštylizovanie predlohy, kam Levý zahŕňa všeobecné problémy, ktoré musí prekladateľ vyriešiť, ako sú rozdiely medzi systémami oboch jazykov, vplyv jazyka originálu na jazyk prekladu, ktorému sa v tejto koncepcii prekladania treba vyhnúť, a problémy spojené s tým, že dielo nebolo pre cieľový jazyk vytvorené.

Na základe skúmania procesu prekladu Vilikovský podčiarkuje, že „preklad umeleckého textu nie je číro technickou otázkou, ale tvorí súčasť celého komplexu medziliterárnych a vnútoliterárnych vzťahov. Preklad je viazaný na domácu literatúru už tým, že predpokladá čitateľa, ktorý je na tejto literatúre odchovaný, a rešpektuje jeho vnímavosť. Tým vystupuje do popredia dvojdomý charakter prekladového diela a úloha prekladateľa ako sprostredkovateľa medzi dvoma kultúrami“ (1984: 129).

Popri známom pojme dvojdomovosti prekladového diela je zaujímavá Vilikovského definícia „orientácie textu“ z kapitoly *Preklad umeleckého diela*. Podľa nej „čitateľ, ktorý berie knihu do ruky s vedomím, že ide o preklad,

nevyhnutne k nej pristupuje ináč, ako autorov krajan pristupoval k originálu“, bude mať iné očakávanie ako od domáceho diela. Keď hovorí o „orientácii“ textu, tvrdí, že pôvodný autor neadresuje dielo konkrétnemu čitateľovi, ale „ideálnemu, ktorým môže byť nielen súčasník, ale aj potomok či príslušník iného národa“ (1984: 63). Nárokuje si tak na istý stupeň univerzálnosti a je extrovertný. Prekladateľ sa, naopak, zameriava na súčasníkov, „predovšetkým na príslušníkov vlastného národa či jazykového okruhu, takže preklad je introvertný“. Prekladové dielo „vzniká na základe konkrétnej spoločenskej potreby v cieľovej kultúre a reaguje na ňu (1984: 66). Je viazaný na domáci kontext, lebo predpokladá čitateľa žijúceho v ňom a „rešpektuje jeho vnímavosť“ (1984: 129). V tomto bode s ním nesúhlasí B. Hochel, ktorému sa vidí, že „toto tvrdenie neplatí všeobecne, čo vidieť na rozmanitých signáloch prítomných v literárnom diele, pričom tieto signály nie sú zrozumiteľné ani potomkovi, ani príslušníkovi iného národa – a ich budúcnosťnú, resp. priestorovú nezrozumiteľnosť autor musel predpokladať“ (Hochel 1990: 148).

Podobne ako v prípade skúmania starnutia prekladu, aj pri skúmaní orientácie textu sa tu najčastejšie vychádza z predpokladu, že originál je definitívny, kým preklad zákonite dočasný. Vilikovský definuje „literárne dielo“ – teda originál – v zhode s názormi súdobej „teórie“ ako „objektívne fixovaný súbor estetických hodnôt, ktorý sa spoločensky realizuje až vnímaním, teda v procese komunikácie, a preklad je potom druhotnou, odvodenou formou tejto komunikácie (1984: 52 – 53). Text pôvodného diela je podľa Vilikovského navyše autoritatívny a definitívny, na rozdiel od prekladového textu, ktorý „nemá takúto autonómiu“ (1984: 63). Na viacerých miestach však vzápätí dospieva k úvahám, ktoré túto definitívnosť popierajú a azda pod vplyvom jeho praktickej prekladateľskej aktivity definície zjemňujú. Napríklad v niektorých prípadoch sa pôvodina a preklad akoby stávali jedným dielom, keď rozvádza myšlienku, že preložené dielo pôsobí v dvoch kontextoch a stáva sa súčasťou dvoch literatúr, pričom „svojím pôvodom, hodnotovou štruktúrou, ideovým pozadím ja produktom krajiny a epochy svojho vzniku“ a „svojou konkrétnou jazykovou formou“ sa „stotožňuje s pôsobiskom prekladateľa“ (1984: 61). Inokedy preložené diel, „vo zvýšenej miere“ vystupuje v čitateľskom povedomí ako variant, jedna z možných realizácií textu. Na druhej strane si však aj originál nachádza vhodný okruh čitateľov, ktorý sa časom môže meniť: napríklad cieľovou skupinou diela *Robinson Crusoe* sa časom stalo detské čitateľstvo (1984: 65), resp. na inom mieste pripúšťa, že aj pôvodné dielo „podlieha zmenám v čase“ (1984: 99), keď dnešný slovenský čitateľ číta Shakespeara inak ako jeho

súčasník – možno práve tak ako dnešný anglický čitateľ (podobne aj na s. 148). K podobným záverom dospieva Vilikovský aj v neskorších prácach, ktoré vždy reflektujú aj novšie výsledky (domáceho aj zahraničného) myslenia o preklade a svedčia okrem iného aj o tom, že jeho vlastné zistenia sú systémové, podložené a konzistentné. Dominantným faktom sa v neskorších úvahách stáva procesuálna povaha prekladu, ktorá je vlastne synonymická s jeho časovo obmedzenou platnosťou. V jeho novších publikáciách ako napríklad v štúdiu z roku 2002 – *Súkromná agenda v preklade* – však čoraz častejšie narážame na vyjadrenia, ktorými sa spochybňuje samotná „definitíva“ (tentoraz už v úvodzovkách) pôvodného textu, lebo ten je „takisto neodmysliteľne v dobových ideových a estetických predpokladoch“. Tu Vilikovský uvádza: „Nemennosť originálu je zdanlivá – text ostáva ten istý, ale interpretácia sa mení.“ Aktuálne uvažovanie tohto obdobia sa odráža aj vo vetách:

Ak prijmeme tézu, že literárne dielo začína existovať až konkretizáciou v mysli prijímateľa, musíme pripustiť, že nie je bezpodmienečne viazané na prvotný text. Preklad potom nie je nezávislým variantom, ale skôr len zachytením, fixáciou jednej z potenciálnych konkretizácií. Neraz sa možno stretnúť s tvrdením, že „prekladom vzniká nová literárna hodnota“. Je zrejmé, že samotným faktom prekladu nová hodnota vzniknúť nemohla: preklad len vybral a fixoval jednu z množiny potenciálnych interpretácií pôvodného znenia (2002: 15 – 25).

Vo svojich úvahách o rôznych aspektoch prekladu venuje autor širokú kapitolu vo svojej kľúčovej publikácii aj problematike „naturalizácie“ v preklade, závažnej v prvom rade z pohľadu praktickej práce s textom. Popri časti venovanej opäť komentovaniu tradičných teoretických uvažovaní (najmä Popovič, ale aj Turčány) podkladá vlastné zistenia bohatým primárnym materiálom, prekladmi prozaických aj poetických diel v podaní viacerých interpretátorov. Naturalizáciu pokladá za jav, ktorý je najvýraznejší práve v preklade umeleckej literatúry, čo vyplýva z toho, že „sa v týchto textoch oslabuje denotatívny význam slova“ (1984: 170). Čitateľ umeleckého diela nevníma iba informáciu, ale aj „jednotlivé individualizované jazyky a jazykové roviny, ktoré ju prenášajú“. Do prekladaného diela preniká preberajúca kultúra, okrem jazykových faktov sa prenášajú doň aj „pocity a postoje“ (tamže). Uvádza, že naturalizácia diela je jeho „znárodňovanie“. Zmeny a modifikácie sú pritom

tým „rozsiahlejšie, čím tesnejšie bol charakter pôvodiny späť s krajinou vzniku, pretože tým častejšie sa uplatňovali substitučné postupy“. Zaujímavá je myšlienka uvedená vzápätí, že takisto sa správame „k starším dielam vlastnej literatúry“, že do nich „vnášame vlastné, moderné vnímanie sveta“. Podľa Vilikovského si treba „prečítať... dobrý komentár k dielu, aby sme si uvedomili, ako málo vieme prekročiť časové a myšlienkové hranice vlastného sveta“ (1984: 171). Naturalizačné postupy označuje v súlade s teoretickým myslením tohto obdobia (osemdesiate roky 20. storočia) popri iných za prostriedky na to, aby sa zachovala „estetická totožnosť diela“ a zdôraznili sa „všeobecné významové zložky“, aby sa zachovala komunikatívnosť diela. V závere kapitoly píše, že napätie medzi domácim a cudzím je tvorivý moment, čím potvrdzuje aj v tejto časti svoje základné tvrdenia, že preklad starne (každá generácia si vytvára vlastný) a kultúra si uvedomuje samu seba (preklad poskytuje domácej kultúre nové formálne aj jazykové impulzy, s ktorými sa musí vyrovnáť, prijať ich, alebo odmietnuť).

Z pohľadu praktizujúceho teoretika sa Vilikovský zaoberá okruhom problémov, ktoré zahŕňa pod pojem „štýlové konvencie“ v rovnomennej kapitole. Uvedomuje si konfrontáciu dvoch princípov, vstupujúcich do procesu prekladania v jeho ponímaní: na jednej strane je to reprodukčný princíp a na druhej komunikačné požiadavky. Prvý, reprodukčný princíp žiada zachovať (v prvom rade) lingvistické prostriedky originálu. Komunikačné požiadavky zasa upriamujú pozornosť prekladateľa na domáce prostredie a tradície, a ich cieľom je rovnaké pôsobenie prekladaného diela na čitateľa ako pôsobenie originálu na toho „svojho“. Na početných príkladoch si môžeme spolu s autorom uvedomiť, že tu riešenie znamená starostlivo zvažovať nezávažiteľné, (1984: 173). V úsilí reprodukovať estetické hodnoty diela v jeho celistvosti sa podľa Vilikovského prekladateľ „uchyľuje... k využívaniu už existujúcich štýlových vzorov domácich“ (tamže). Názorné príklady objasňujú viaceré v podstate praktické problémy, s akými sa pri interpretácii prekladateľ pasuje. Prvým prípadom je riešenie reprodukcie priamej reči či prehovoru, na ktorú sa pozerá v historickej perspektíve aj v rámci slovenskej prózy (od klasicizmu), aj pri preklade (z angličtiny a ruštiny), pričom skúma vlastnú priamu reč a jej vývin, ako aj dialogickú nepriamu reč. Pozoruje, ako sa v nich odrážajú napríklad vlastnosti postáv či postoje rozprávača, ako sa dá vysporiadať so štýlom prehovoru aristokracie, keďže v slovenskom kontexte štylistické modely vyjadrovania „najvyšších vrstiev“ nie sú prirodzene prítomné ani na úrovni lexiky či syntaxe, ba dokonca výslovnosti. Reprodukovanie štýlových

čít postáv ho pri sledovaní mnohých ukážok zavedú aj k problematike riešenia prekladu nárečia, ktoré je v slovenčine zvlášť výrazný problém, pretože v slovenskom prostredí sa nevyskytuje nárečie mestského charakteru (možným riešením je napríklad zvýšená expresivita v prehovore postavy). Ďalším z praktických, hoci zdanlivo okrajových problémov je uvádzanie dialógu. Oproti stereotypným uvádzacím vetám bežne používaným napríklad v anglicky písaných textoch slovenčina vyžaduje väčšiu variabilitu a neustále opakovanie sa pokladá za rušivé a ovplyvňuje vyznenie prekladu (1984: 214 – 222). Hoci svoje pozorovania Vilikovský dokladá dokonca aj štatistickým výskumom, opäť dospieva k záveru, že žiadne riešenie nie je jediné správne a úsilie preniesť do prijímajúceho kontextu umelecké dielo vždy obsahuje subjektívne prvky. Interpretácia a prekladateľská koncepcia „v konečnom dôsledku rozhodnú o úspešnosti konkrétneho prekladu... preklad umeleckého diela je činnosť tvorivá“ (1984: 225). Tým Vilikovský potvrdzuje názov svojej knihy.

Ak by sme sa mali pokúsiť zhrnúť, čo v uvažovaní Jána Vilikovského je umelecký preklad, musíme vychádzať z jeho predstavy, založenej čisto na báze komunikačnej teórie prekladu, že je to kultúrny a estetický fakt. Jeho podstata je dvojdomá, je to „jednota polaritných protikladov“ (1984: 224). Dvojdomovosť prekladu znamená, že vychádza z jedného literárneho a kultúrneho kontextu a pôsobí v druhom, často v celkom odlišnej tradícii a prítomnosti. Na jednej strane je to lingvistický jav, na druhej strane sa vymaňuje z područia jazykovedy a „do popredia sa dostáva estetická funkcia“ (tamže) a spolu s ňou otázka recepcie diela. V intenciách tejto teórie prekladu sa „úlohou prekladateľa... stáva nielen prekenuť jazykový rozdiel, ale pokúsiť sa znova vyvolať ten dojem, ktorým dielo pôsobilo v čase vzniku“ (1984: 224 – 225). Ako už bolo spomenuté, prekladové dielo vzniká pod tlakom dvoch protichodných tendencií: vyvolať pôvodný účinok a zdôrazniť nové a aktuálne prvky. Z hľadiska postavenia diela medzi domácim a cudzím kontextom ide o protiklad naturalizácie a exotizácie pod tlakom tradície a štýlových konvencií (1984: 227). Z tohto protikladu zasa nevyhnutne vyplýva, že práve preto sa neraz dosahuje „vernost“ posunom, odklonom od pôvodného znenia. Proces prekladu umeleckého diela nikdy nie je iba „obyčajné prekódovanie“, práve naopak, dokonca „neexistuje presná deliaca čiara medzi tvorbou pôvodnou a prekladovou: sú medzi nimi vzájomné väzby a filiácie nielen estetické, ale neraz aj priamo jazykové“. Transformácia (jazyková aj estetická) diela, prisvojenie si diela a „prenikanie preberajúcej kultúry a jej konvencií“ do pôvodného textu „je len vonkajším dôsledkom tohto vnútorného faktu“ (1984: 223). Ako vidno, tento proces nemožno stotožňovať s

jednoduchým importom kultúrnych hodnôt (ako píše Vilikovský v neskoršom diele, predvedením cudzích hodnôt, mostom k dielu, 2002: 15 – 25). Je to organická súčasť vývinu domácej kultúry. Prostredníctvom neho sa stavia preberajúci jazyk a kontext zoči-voči novému, cudziemu kontextu

„a tak ho núti vyrovnať sa s faktmi, na ktoré doteraz reagovať nemusel. Nie je náhoda, že v toľkých európskych kultúrach sa práve prostredníctvom prekladu dospieva k vrcholom jazyka, takže preklad sa stáva súčasťou dynamizmu vlastnej literatúry. Ba čo viac, tým, že domáca kultúra sa musí vyrovnávať s novými popudmi, dochádza k jej posilneniu, k rozmnoženiu vývojových a výrazových potencialít. Prekladom si kultúra uvedomuje samu seba“ (1984: 227 – 228).

PRÍNOS JÁNA VILIKOVSKÉHO

Základnú bázu jeho teoretického skúmania problematiky umeleckého prekladu, ako to vyplýva aj z doteraz načrtnutých podstatných bodov, tvorí kniha *Preklad ako tvorba*. V novších prácach, ktoré nemajú sumarizujúci charakter, sa jeho odborné zistenia síce precizujú a dopĺňajú v kontakte s ďalšími teoretickými tendenciami, ale v zásade neprekračujú horizonty komunikačnej teórie prekladu. Táto metóda mu postačuje a vyhovuje. Jej prínos vidí v tom, že umožňuje lepšie vnímať podmienky, v akých prebieha recepcia, aj proces prekladu. Predsa však, napriek tomu, že v jeho argumentácii najčastejšie zaznievajú pojmy z teórie A. Popoviča a F. Mika, pracuje s veľkým množstvom ďalších teoretických prác. Teória prekladu je preňho v konečnom dôsledku určitý strešný pojem, ktorý v sebe zahŕňa množstvo dostupných teoretických textov prítomných v čase vzniku knihy, ale aj množstvo ďalšej odbornej literárnohistorickej a literárnoteoretickej literatúry rozličnej proveniencie. Autor však s nimi narába ako praxeológ, ich nástroje neustále preveruje priamo na prekladaných či pôvodných textoch. K riešeniam problémov nepristupuje normatívne a jeho úvahy stále smerujú k tomu, že je „zbytočné spytovať sa na správne riešenie“, že text originálu sa „celým procesom kultúrneho prenosu obmieňa“ a jeho zmena je „nevyhnutným dôsledkom kontaktu medzi kultúrami“. Jeho publikácia *Preklad ako tvorba*, ale napokon aj celá jeho teoretická, teoretizujúca práca, resp. jeho reflexie umeleckého prekladu (napríklad doslovy) predstavujú možnosť nenásilného prechodu medzi staršími školami, považovanými zväčša za vysoké, scientistické teórie, ktoré pôsobia ako vzdialené praktickému životu umeleckého prekladu, a novými, tzv. mäkkšími predstavami o preklade.

Vilikovský je nielen vynikajúci prekladateľ a teoretik, ale aj pedagóg. Jeho univerzitné práce a učebné texty, ktoré zďaleka nie sú len didaktickými, návodovými príručkami, vovádzajú študenta alebo translátológa či záujemcu o problematiku aj do náročnejších teoretických výkladov rozmanitých aspektov umeleckého prekladu. Obľúbenosť a životnosť jeho práce možno hľadať azda práve v skutočnosti, že na podklade veľmi širokého teoretického materiálu rôzneho pôvodu (konkrétne prostriedkami komunikačnej teórie, alebo aspoň sympatizujúc s ňou), ktorý bol v osemdesiatych rokoch v slovenskom prostredí v zásade absorbovaný, a s pomocou prakticistických pasáží svojich výkladov, predstavuje akéhosi facilitátora v poznávaní, analyzovaní a rozvíjaní aj širšieho myslenia o preklade, aj v skúmaní podrobnejších a konkrétnych problémových okruhov praktického prekladu. V jeho podaní sa problémy vnútornej výstavby Hemingwayových próz a jej vplyvu na používanie adjektív odkrývajú s podobnou ľahkosťou, ako sa objasňujú zdanlivo okrajové praktické (praxeologické) problémy, napríklad ako sa postaviť k faktickej chybe v pôvodnom diele, či je možné ponechať nejasné miesta nejasnými, predstava o dobrom štýle platná v preberajúcom jazyku popri vedomí, že veľkí autori sú spravidla aj jazykoví novátori. Podrobnými názornými analýzami jednotlivých častí konkrétnych prekladov detailne ozrejmujú teoretické výklady, aby ho vzápätí inšpirovali ku kritickému prehodnocovaniu zdanlivo nedotknuteľných postulátov. Hodnota jeho prác sa znásobuje v podobe prednášok a ďalšej pedagogickej aktivity, ktorá nie je zachytená „na papieri“. Pretrvávajúcu podnetnosť jeho osobností a myslenia potvrdzuje napokon aj skutočnosť, že jeho zásadnú knihu vydali v roku 2002 v českom preklade, a tá sa aj v českom prostredí zaradila do radu teoretických publikácií, ktoré SÚ v prácach študentov aj odborníkov prirodzene a hojne citované.

POJMY A TERMÍNY

Komunikácia

Ekvivalencia:

pragmatická

sémantická

syntaktická

Funkčná ekvivalencia

Posun (posun funkcie, posun formy)

Naturalizácia

Vernosť

Adekvátnosť

Preklad ako proces:

interpretácia

konceptia

reprodukcia

Vznik prekladu:

reprodukčný princíp

komunikačné požiadavky

Preklad: funkčne korešpondujúca reprodukcia informácie

Invariantná informácia

Variantná informácia

Invariantný význam

Originál ako extrovertný text

Preklad ako introvertný text

Vnútorý preklad

Starnutie prekladu

Orientácia textu

Štýlové konvencie

Dvojdovosť prekladu

PRAMENE

VILIKOVSKÝ, Ján: Translation and Poetic Form. In: *Slavica Slovaca*, 12, 1977, č. 4. s. 330 – 371. VILIKOVSKÝ, Ján: Tri shakespearovské preklady (K vývoju prekladateľských metód). In: *Slavica Slovaca*, 16, 1981, č. 2, s. 159 – 169.

VILIKOVSKÝ, Ján: Naturalizácia v preklade. In: *Revue svetovej literatúry*, 18, 1982, č. 4, s. 172 – 184.

VILIKOVSKÝ, Ján: *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984.

VILIKOVSKÝ, Ján: K vývoju prekladateľských metód za uplynulých štyridsať rokov. In: *Preklad včera a dnes*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986.

VILIKOVSKÝ, Ján: Súkromná agenda v preklade. In: *Preklad a tlmočenie 4*. Banská Bystrica: FF UMB, 2002.

VILIKOVSKÝ, Ján: Premeny teórie prekladu v uplynulom storočí. In: *35 rokov výučby prekladateľstva a tlmočníctva na Slovensku 1970 – 2005*. Minulosť, súčasnosť a budúcnosť prekladateľstva na Slovensku.

Bratislava: Letra, 2006, s. 23 – 35.

VILIKOVSKÝ, Ján: Štandard, subštandard, nekvalita. In: *Letná škola prekladu 5 Subštandardizácia prekladu a čitateľská kultúra*. Bratislava: AnaPress, 2007, s. 7 – 15.

KNIŽNÉ PREKLADY DO CUDZÍCH JAZYKOV

VILIKOVSKÝ, Ján: *Překlad jako tvorba*. Praha: Ivo Železný, 2002.

LITERATÚRA

LEVÝ, Jiří: *Umění překlada*. Praha: Panorama, 1983.

HOCHÉL, Branislav: Preklad ako tvorba. In: *Romboid*, 20, 1985, č. 7, s. 81 – 84.

HOCHÉL, Branislav: *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.

SLOBODNÍK, Dušan: Preklad ako tvorba. In: *Slovenské pohľady*, 101, 1985, č. 8, s. 133 – 135.

SUWARA, Bogumiła: Na rozhraní dvoch epistém. In: *O preklade bez prekladu*. Bratislava: Veda a ÚSvL SAV, 2003.

Zdroj: MAGOVÁ, Gabriela: Ján Vilikovský: Zovšeobecnenie a syntéza v slovenskom myslení o preklade. In *Myslenie o preklade na Slovensku*. Ústav svetovej literatúry, SAV. Kalligram, Bratislava 2014, s. 134 – 143.

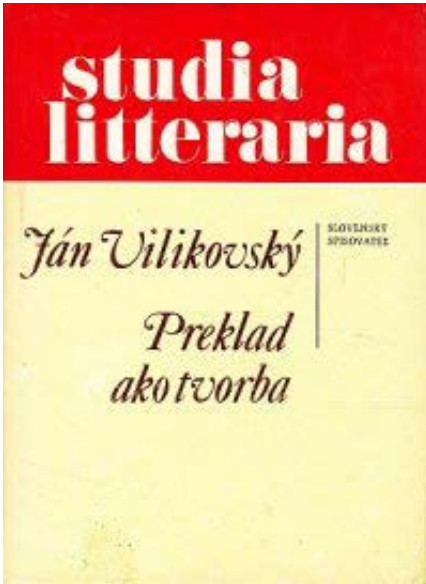


RECENZIE

Ján Vilikovský:

Preklad ako tvorba

(Slovenský spisovateľ, Bratislava 1984,
Edícia Studia literaria. Malý rad.
Vydanie prvé. Strán 240.)



Slovenské myslenie o preklade sa rozširuje a prehľbuje. Teória prekladu, o ktorú sa usiluje rad filologicky vzdelaných autorov, zväčša veľmi dobrých prekladateľov, sa stáva jednou z ústredných problémových oblastí slovenskej literárnej vedy. Je to presvedčivý dôkaz koncepcnosti a energie síl slovenskej literárnej vedy a treba povedať, že slovenská teória prekladu patrí k najznámejším, najuznávanejším disciplinám našej literárnej vedy.

Pokúsím sa vysvetliť, prečo sa koncepcnosť, energia a vitalita našej literárnej vedy osobitne názorne prejavuje v oblasti teórie prekladu.

Teória prekladu totiž do konca päťdesiatych rokov nebola ani vo svetovom kontexte rozvinutou, systémovou disciplínou. Teoretický časopis Babel začal vychádzať až v marci 1953. Až v päťdesiatych rokoch vychádzajú prvé koncepcnejšie, moderné práce z oblasti prekladu (knihy A. Fiodorova, T. Savoryho, E. Caryho, G. Mounina a i.), a tak popredný český teoretik prekladu J. Levý mohol hneď na úvod svojej knihy *Umění překlada* (1963) konštatovať – pričom mal na zreteli práve svetový kontext –, že práce o preklade obsahujú zatiaľ málo skutočnej teórie a že sú to zväčša práce esejistické.

Chcem tým povedať, že slovenská veda o preklade stála na prelome päťdesiatych – šesťdesiatych rokov, keď sa po pionierskych začiatkoch, spätých s činnosťou Kruhu slovenských prekladateľov pri Zväze slovenských spisovateľov, začala vyhraňovať v rovnakom „štartovacom bloku“ ako teória prekladu v ostatnom svete a nemusela hneď od začiatku doháňať náskok iných, vďaka historickým osudom šťastnejších „konkurentov“.

Ak teda boli „štartovacie podmienky“ rovnaké, naša teória prekladu – dovoľte ešte chvíľu používať atletický slovník, veď koniec koncov aj naša ľahká atletika je osobitne úspešnou československou športovou disciplínou – od začiatku

nasadila mocný „trhák“.

Je to skutočne dôkaz obrovských možností, aké ponúkol a ponúka socialistický vývin našej spoločnosti, marxistický prístup k literárnej problematike. A zároveň je to dôkaz tvorivého potenciálu vedcov a prekladateľov, ich zdravej tvorivej a vedeckej ctižiadosti.

Možno je to prídlhý úvod k recenzii knihy J. Vilikovského, ale inšpirovala ma k nemu aj nedávna konferencia o preklade, konaná v Bratislave na počesť 40. výročia oslobodenia našej vlasti, množstvo inšpiratívnych myšlienok o preklade, ktoré tu vyslovili slovenskí a českí teoretici a praktici prekladu o svojej disciplíne a o najrozličnejších problémoch teórie a praxe prekladu. Dlhý by bol zoznam mien našich literárnych vedcov a tvorcov-prekladateľov, ktorí sa pričínili o rozmach disciplíny: J. Felix, V. Kochol, A. Popovič, F. Miko, D. Ďurišin, M. Tomčík, J. Ferencík, V. Turčány, B. Hečko, J. Rybák, J. Vilikovský, S. Lesňáková, E. Panovová, J. Hvišč, P. Winczer, H. Valcerová a mnohí ďalší. A, pravdaže, mnohí básnici-prekladatelia, ktorí vedeli okrem básnickej prekladateľskej činnosti sformulovať aj svoje ars poetica translatoris – V. Mihálik, M. Válek, Ľ. Feldek, J. Šimonovič, J. Majerník, J. Zambor – a zase: mnohí ďalší.

Do tohto radu prekladateľov

a literárnych vedcov, intenzívne sa zaoberajúcich otázkami teórie prekladu, patrí aj Ján Vilikovský, jeden z prvých slovenských literárnych vedcov, ktorý získal vedeckú hodnosť kandidáta vied teoretickou prácou z oblasti umeleckého prekladu.

Vilikovského kniha je prepracovanou a doplnenou podobou tejto originálnej kandidátskej práce. A hoci J. Vilikovský uverejnil svojho času v Slavica Slovaca podnetné štúdie o prekladaní poézie, v knihe *Preklad ako tvorba* (symptomatický je už názov sám osebe, ktorý vystihuje podstatu prekladateľskej práce – jej tvorivosť) je v strede jeho pozornosti predovšetkým (i keď nie výlučne) próza a – pokiaľ ide o výber konkrétnych prekladov, na ktorých autor dokumentuje svoje koncepcie – anglická a americká literatúra (i keď zasa nie bezvýhradne).

Úvodná kapitola *Preklad, jazyk, komunikácia* je prehľadom o dejinách a základných koordinátoch prekladu. Vilikovský zaujímavo analyzuje rozličné komunikatívne koncepcie prekladu a zasadzuje problematiku prekladu do seriózneho lingvistického rámca. V ďalších častiach sa jeho výklad začína ešte väčšmi špecifikovať a sústreďuje sa na také aktuálne – nielen teoretické, ale aj pragmatické otázky, napr. ekvivalencia a posun, na rovnako aktuálne kategórie prekladateľskej

praxe, ako sú vernosť, voľnosť, adekvátnosť.

Za osobitne závažnú pokladám kapitolu Preklad ako proces, ktorá organicky zapadá do súčasného hlavného trendu výskumu prekladu. Sústredenie na proces prekladu, na jeho fázy (autor ich zhrňuje do subkapitol Interpretácia, Koncepcia, Reprodukcia originálu) je vhodným a potrebným doplnením komunikačnej koncepcie A. Popoviča, ktorá bola zameraná na iné dôležité prvky originálneho a prekladového kontextu.

Sústredenie na proces prekladu, na fázu medzi prototextom a metatextom (v Popovičovej terminológii) môže podstatne prispieť k chápaniu prekladu ako tvorivého činu a k identifikácii zákonitostí prekladateľského procesu, konkretizovaných vo výslednom texte.

Je prirodzené, že aktívny prekladateľ, akým J. Vilikovský je (a dokazujú to aj už spomenuté „prekladateľské vyznania“ našich básnikov-prekladateľov), môže s najväčším prienikom do podstaty problému sledovať tento proces a spojiť v sebe nároky teoretika a praktika. Prirodzene, v rozsahom nevelkej knihe mohol autor tieto problémy len načrtnúť, ale smerovanie jeho úvah umožňuje vysloviť predpoklad, že sa k týmto otázkam v budúcnosti ešte

vráti a bude poznatky prehľbovať a systematizovať.

Vilikovský napísal užitočnú knihu, ktorá nadväzuje na slovenské, české i svetové teoretické myslenie v preklade. Vydavateľstvo Slovenský spisovateľ po úspešnej knihe J. Ferenčíka vydalo ďalšie prospešné, teoreticky podnetné dielo. Vydavateľstvu patrí uznanie za to, aký význam pripisuje publikovaniu teoretických prác o preklade (ale treba pripomenúť aj záslužnú prácu Tatrana a Smeny, rovnako ako je široký priestor, aký poskytujú otázkam teórie prekladu literárne časopisy).

Aktivita teoretikov prekladu v spojení s týmto veľmi dobrým publikačným zázemím je zárukou, že myslenie o preklade sa u nás bude ďalej úspešne rozvíjať a že skorá budúcnosť prinesie individuálne syntetické práce o dejinách slovenského prekladu a o teoretických otázkach prekladu poézie, prózy a drámy. Vilikovského kniha má v tomto širokom zábere slovenskej teórie prekladu svoje záslužné miesto.

Dušan Slobodník

Zdroj: SLOBODNÍK, Dušan. 1985. (Rec.) Ján Vilikovský: Preklad ako tvorba. In: *Slovenské pohľady*, 1985, roč. 101, č. 8, s. 133 – 135.

Ján Vilikovský:
Preklad ako tvorba
(Bratislava. Slovenský spisovateľ,
1984, 234 s.)

Za posledných desať rokov okrem čiastkových štúdií vyšlo na Slovensku päť monografií o preklade, presnejšie o umeleckom preklade. A. Popovič so svojej *Teórii umeleckého prekladu* (Bratislava, Tatran, 1975) ako prvý u nás systematicky spracoval problematiku umeleckého prekladu a podnietil ďalšiu výskumnú činnosť v tejto oblasti. Po ňom publikoval L. Feldek knihu *Z reči do reči* (Bratislava, Slovenský spisovateľ, 1977), v roku 1982 vyšli *Kontexty prekladu* od J. Ferencíka (Bratislava, Slovenský spisovateľ). V tom istom roku vyšli aj *Kapitolky o jazyku a prekladaní* od J. Rybáka (Bratislava. Smena). Najnovšou monografiou o preklade je práca J. Vilikovského *Preklad ako tvorba*. Autor sa poňatím a spracovaním otázok prekladu zaraďuje, dalo by sa povedať, niekde medzi Popovičovu snahu o (hádám aj vydarenú) precíznu teóriu prekladu a Feldekom sformulovanú poetiku prekladateľa. Vo Vilikovského prípade ide síce o hlas praktika, ale zároveň aj pedagóga, ktorý rozoberá nielen svoje vlastné prekladateľské útrapy a ich riešenia, ale siaha aj po iných prameňoch, či už domácich alebo zahraničných, prísne vedecky zovšeobecných alebo

len prakticisticky ladených. *Preklad ako tvorba* predstavuje vyšší stupeň nazerania na prekladateľskú profesiu, predstavuje ideálne spojenie, ktoré kedysi postuloval Popovič, spojenie praktika a teoretika prekladu v jednej osobe. Prirodzene, že toto spojenie možno aj obrátiť na spojenie teoretika a praktika, čo zase postulovali mnohí iní. Ferencíkove *Kontexty prekladu* a Rybákova kniha *Kapitolky o jazyku a prekladaní* predstavujú zase iný pohľad na preklad. *Kontexty prekladu* sú praxeologicky orientovaná výpoveď skúseného praktika prekladu, sociologicko-historická sonda do nedávnych čias slovenského prekladu. Rybák na druhej strane načiera do špecifickej problematiky umeleckého prekladu obmedzenej na jazykovú kombináciu ruština – slovenčina, čiže jeho kniha sa zaraďuje do čiastkovej teórie umeleckého prekladu.

Preklad ako tvorba nie je ucelenou teóriou prekladu, ani umeleckého prekladu, čo napokon ani nebolo zámerom autora. Ide o súbor štúdií o aktuálnych otázkach umeleckého prekladu so snahou o čiastočné zovšeobecnenie, pričom si autor uvedomuje, že platnosť jeho zovšeobecnení sa nevzťahuje na všetky druhy prekladateľskej činnosti. Ján Vilikovský si zvolil hypoteticko-deduktívnu metódu, pracuje s množstvom príkladov, ako sám hovorí, vybratých z prekladov,

ktoré robili predstavitelia tzv. slovenskej prekladateľskej školy (pojmem precizoval J. Ferencík vo svojej knihe Kontexty prekladu, pričom sa nám vidí, že ide skôr o určitú skupinu slovenských prekladateľov, ktorá v povojnových rokoch prakticky riešila množstvo prekladateľských problémov, nevytvorila však ucelenú teoretickú koncepciu, či už na všeobecnej alebo čiastkovej teoretickej rovine). J. Vilikovský rozoberá niekoľko závažných kľúčových problémov umeleckého prekladu. Pri výbere problémov vychádza zo slovenskej prekladovej reality a praxe, dalo by sa povedať, z „domácej kuchyne“, ktorú po všetkých stránkach dokonale pozná, a svojimi hypotetickými závermi sa snaží poukázať na niektoré jej špeciality aj kulinárke nedostatky.

Kniha obsahuje sedem voľne na seba nadväzujúcich kapitol či štúdií. V nich sa autor postupne sústreďuje na základné kategórie prekladu. Vymedzuje preklad, ekvivalenciu, posun, adekvátnosť prekladu, analyzuje proces prekladu, otázku naturalizácie a štýlové konvencie prijímajúcej literatúry. Vo svojom prístupe je literárnovedne orientovaný, čo vysvetľuje špecifikou umeleckého textu a jeho stylistickou rozdielnosťou oproti textom vecnej odbornej literatúry, ktorým pri preklade rezervuje prístup

lingvistický. Takýto autorov pohľad je podložený komunikačno-stylistickou orientáciou skúmania textov originálu a prekladu.

V prvej kapitole Preklad, jazyk, komunikácia osvetľuje základné vzťahy medzi týmito pojmami, traktuje otázku vzájomného vzťahu jazyka a myslenia. Otázku preložiteľnosti a nepreložiteľnosti rieši v prospech preložiteľnosti, ale ako prekladateľský optimista (ináč by nemohol toľko preložiť, ako vieme) varuje pred prílišným optimizmom, keď hovorí, že nie všetko, čo je objektívne možné, je aj subjektívne realizovateľné každým a ihneď. Na jazyk sa pozerá ako na kód, ako na nositeľa informácie o mimojazykovej skutočnosti. Zdôrazňuje, že poslaním prekladu je reprodukovať invariant a funkciu originálneho textu, a nie jeho konštitučné prvky.

Po všeobecnej úvode do problematiky, ktorý je podložený aj exkurzom do histórie, prechádza Vilikovský v druhej kapitole ku kľúčovým kategóriám prekladu, k ekvivalencii a posunu. Ekvivalent chápe ako sémantickú informáciu nesenú jazykovými prostriedkami spolu s kontextovou informáciou (jazykový, situačný a kultúrny kontext) pri akceptovaní originálu ako celku. Z toho vyplýva, že na prekladateľa kladie požiadavku, aby mal vždy predstavu o texte ako celku,

aby sa orientoval po celom texte, aby „mal v oku“ jednotlivé jeho zložky a ich vzťahy ako nadradený systém. Z neho potom prekladateľ vychádza, rieši jednotlivé čiastkové prípady ekvivalencie alebo neekvivalencie na nižších rovinách. A práve tento prehľad po texte dáva prekladateľovi možnosť niečo z textu uberať a niečo doň vsúvať, teda právo na posun. V súlade so súčasnou teóriou pristupuje autor k problematike posunov diferencovane a chápe ich ako sprievodný jav prekódovania informácie do iného znakového systému.

V ďalšej kapitole sa dostáva J. Vilikovský k analýze prekladu umeleckého textu. Robí tak na báze komunikačno-štylistického modelu, ktorý je na Slovensku už dlhšie etablovaný. Na jeho základe postuluje rozdiel medzi umeleckým a vecným textom, a z toho potom vyvodzuje aj určité závery pre preklad umeleckého diela. Ako hovorí autor, k textu sa musí pristupovať ako k umeleckému dielu, nie ako k jazykovému prejavu vôbec. Veľmi dobre upozorňuje na nesprávne oddeľovanie umeleckého prekladu od pôvodného diela: zabúda sa pritom na bytostnú jednotu literárneho procesu, pretože preklad je neodmysliteľnou súčasťou národnej kultúry, ale je aj pomocným nástrojom na udržanie kontinuity svetového literárneho procesu.

Štvrtá kapitola Vernosť, voľnosť, adekvátnosť nadväzuje na prvú kapitolu. Autor v nej v historickom vývine konfrontuje chápanie vernosti a voľnosti v preklade na baze opozície formy a obsahu. J. Vilikovský sa dostáva až k súčasným názorom na túto otázku a pojem adekvátnosti preberá zo sovietskej teórie prekladu.

Ústrednou a azda aj najpodnetnejšou časťou knihy je kapitola Preklad ako proces. Ide totiž o skrytú súčasť prekladateľovej práce, ktorú nemožno presne skúmať a analyzovať ju možno len hypoteticky na základe porovnávania originálneho a preloženého textu, resp. sebazpozorovaním alebo z výpovedí jednotlivých prekladateľov. Autor sa teda pokúša o prienik do vnútra prekladateľovej psychiky a o odkrytie fungovania vnútorných tvorivých operácií. K tradičným fázam, recepčno-interpretáčnej a reprodukčnej, vsúva ešte jednu fázu, a to fázu formovania koncepcie, ktorá vychádza z interpretačnej fázy a zároveň zasahuje aj fázu reprodukčnú. Je to teda akési vytvorenie modelu originálneho textu na baze prijímajúceho jazyka a jeho kultúry, prijímateľa s jeho štýlovými konvenciami. Takto chápaný pojem koncepcie je veľmi podnetný. Vyzdvihuje tvorivý aktívny prístup prekladateľa k originálnemu aj prekladovému textu a potláča

intuitívne, čisto reprodukčné, nulové štylistické postoje prekladateľa k textu. Je tu však aj určité nebezpečenstvo, aby sa posledné spomínané postoje prekladateľa nezačali zamieňať za koncepcie, ako sa to niekedy stáva. Preto sa treba k tomuto pojmu vracaf a upresňovať ho, resp. definovať, vymedziť okruh toho, čo ešte možno nazvať koncepciou a čo už koncepciou nie je. Pretože len koncepcia schopná odpovedať na otázky – čo robím a ako to robím, prečo a načo tak robím – pokiaľ možno na základe objektívnych faktov, posúva prekladateľský proces k procesu tvorby a dostáva sa od rutinérskeho remeselného dohadovania o tom, čo cítim a čo nie (cítiť možno všeličo, ale aj nič).

Posledné dve kapitoly sa týkajú naturalizácie v preklade. Prvá z nich sa zaoberá všeobecnými rovinami preberania i privlastňovania prvkov originálu a druhá naturalizáciou v oblasti štýlu. Autor aj v tomto prípade vychádza z komunikačného princípu a ide mu predovšetkým o dosiahnutie čo najväčšej zrozumiteľnosti, o zachytenie funkcie daných prvkov v texte, a nie o poznávanie príslušných kultúr. Je pravdou, že prijímajúca kultúra si prisvojuje originál, avšak aj prílišné „rozmaznávanie“ čitateľa môže byť niekedy na škodu textu aj prijímajúcej kultúry.

Význam knižky J. Vilikovského spočíva predovšetkým v tom, že vedel

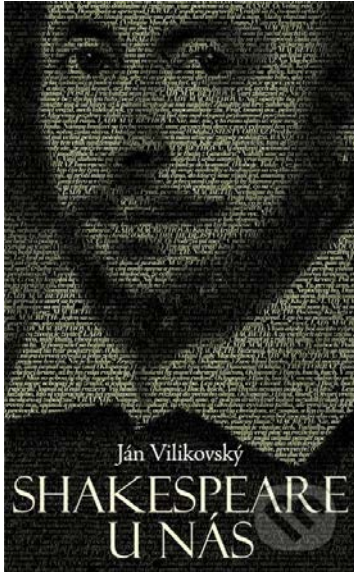
zúročiť svoju dlhoročnú a kvalitnú praktickú činnosť prekladateľa, oprieť ju o naše i svetové teoretické myslenie o preklade.

Alojz Keníž

Zdroj: KENÍŽ, Alojz. 1986. (Rec.). Ján Vilikovský: Preklad ako tvorba. In: *Slavica slovacca*, 1986, roč. 21. č. 2, s. 215 – 217.

Ján Vilikovský:
Shakespeare u nás

(Bratislava: Slovart a Divadelný ústav,
2014, 312 s.)



Ako výstižné a nanajvýš pravdivé sa javí Eliotovo konštatovanie, že „Hamlet je Mona Lisa literatúry“. To isté môžeme povedať aj o samotnom Williamovi Shakespeareovi. Záujem o jeho osobu a dielo už viac než štyri storočia spája ľudí rozličného pôvodu, záujmov, vzdelania, profesií... Preto rozhodnúť sa dnes napísať niečo o Shakespeareovi znamená balansovať na ostrej hrane gýča pri stálej snahe o pôvodnosť a prínos vysloveného.

Po viac než dvadsaťročnom prekladateľskom úsilí v priestore starej čínštiny povedal Karol Strmeň, že „prekladať Tu Fua je ako vážiť motýlie krídla“, inde sa zasa vyslovil, že „preložiť báseň je ako obrátiť

dýku proti sebe“. Práve náročnosť „prekladu ako tvorby“ ukázala Jánovi Vilikovskému otvorený priestor pre úvahy nad dielom Williama Shakespeara, predovšetkým nad jeho cestou k slovenskému čitateľovi. Výsledky svojho viac ako päťdesiatročného výskumu zhrnul v monografii *Shakespeare u nás*, keď súborne vydal niekoľko svojich shakespeareovských štúdií, ktoré na niektorých miestach, samozrejme, aktualizoval alebo aj revidoval.

Úvodná a najrozsiahlejšia časť knihy – *Shakespeare a jeho hry u nás* – najprv čitateľa oboznamuje s osudom a tvorbou stratfordského „básnika divadelného slova a obrazu“, ako aj s dobou, v ktorej žil a pre ktorú tvoril. To všetko na implicitnom pozadí výroku Shakespeareovho súčasníka Bena Jonsona, ktorý o ňom povedal, že „nepatril jednej dobe, ale večnosti“. Vilikovského osviežujúci štýl písania je popretkávaný anekdotami, kontroverziami a záhadami, ktoré sa neodmysliteľne spájajú s touto ústrednou osobnosťou celej (minimálne) západnej literatúry. Aby sa v slede rozličných zaujímavostí nestratila podstata, autor hneď na začiatku upozorňuje na to, že „z umelca je najdôležitejšie to, čím prežíva – a to je jeho dielo“.

Pochopenie Shakespeareovho diela (a u nás aj koncepcie feldekovských prekladov) si vyžaduje

poznať alžbetínsku dobu a divadlo. S miestom divadelného umenia a Shakespearovej dramatickej tvorby v súdobej produkcii Vilikovský oboznamuje čitateľov v ďalších riadkoch, aby priblížil bulvárny charakter vtedajšieho divadla. V atmosfére medvedích zápasov a vykričaných domov si čitateľ môže predstaviť javisko a strohú scénu alžbetínskeho divadla, prácu hercov, hereckých spoločností, ako aj prítomné tisícky divákov, ktoré sa prišli zabávať. Vilikovský takto nastavuje krivé zrkadlo (aj u nás) pevne udomácnenej tradícii vnímania Shakespeara ako nedotknuteľnej klasiky na zvýšenom piedestáli absolútnej kultúry. Alebo, ako o tomto „genijovi ľudstva“ povedal Hviezdoslav: „na Himalaji tom slávy“.

Shakespearova cesta z anglických javísk k nám viedla najmä cez nemecký kultúrny okruh. Kým sa dostal aj na slovenské javiská, musel sa najprv udomáčniť v nevydávaných a často aj postrácaných rukopisoch, neskôr v knihách, aby prakticky až po prvej svetovej vojne zavítal – navždy – aj na dosky slovenských divadiel. Vilikovský podáva hutným, no čítavým štýlom tieto zaujímavé dejiny postupného zoznamovania sa Shakespeara so slovenčinou a slovenským čitateľom či divákom. Začína anonymným predobrodeneckým

prekladom Hamleta približne z roku 1790, ktorý bol ešte napísaný v slovakizovanej biblickej češtine, aby sa prostredníctvom prekladov a fragmentov prekladov B. Tablica, M. Bosého, P. Dobšinského, S. Vozára, M. Dohnányho, B. Nezabudova a iných dostal až na začiatok dvadsiateho storočia, keď S. H. Vajanský ohlásil „blahonosnú literárnu udalosť“, a to „geniálne poslovenčenie jednej z najväčších tvorieb ducha ľudského“. Išlo o Hviezdoslavov preklad *Hamleta* z roku 1903. P. O. Hviezdoslavom vrcholí jedno a zároveň začína druhé obdobie v dejinách slovenských shakespearovských prekladov. Dvadsiate storočie – konečne už aj s možnosťou profesionálnych divadelných inscenácií – je na ne bohaté, Z najvýraznejších predstaviteľov spomeňme V. Roya, V. Beniaka, Z. Jesenskú, J. Kota a E. Feldeka. Ján Vilikovský však spomína aj menej známych prekladateľov (za všetkých aspoň L. Orlov alebo E. B. Lukáč) a snaží sa predstaviť celé spektrum osôb, konceptov prekladov a ich zasadenie do literárneho a divadelného kontextu.

V samostatných kapitolách sa podrobnejšie a odborne venuje niektorým výrazným osobnostiam, ktoré si zasluhujú širší priestor. V prvom rade ide o Michala Bosého, nositeľa primátu v slovenských a českých prekladoch W. Shakespeara.

Jeho miesto v našich dejinách básnicky vystihol S. Vozár, keď napísal: „Bosý môj, Bosý, ach, veľký môj Bosý, / Slovensko nezná, koho v tebe nosí.“ V samostatnej štúdií sa venuje aj Hviezdoslavovmu o tretinu dlhšiemu prekladu *Hamleta*, ktorý sa jednoducho – podobne ako jeho prekladateľ – nedá obísť bez ohľadu na názor. V ďalšej časti sa autor značne kriticky vyrovnáva s prekladmi Shakespearových tragédií v podaní Z. Jesenskej a na pravú mieru uvádza jej často nemiestnu glorifikáciu. V prípade všetkých troch prekladateľov sa ako redundantné a rušivé javí opakovanie informácií z úvodného, stručnejšieho prehľadu aj pri týchto komplexných rozboroch. Posledným zo štyroch vybraných prekladateľov, ktorým Vilikovský venoval viac priestoru, musel byť, samozrejme, L. Feldek.

Malé literatúry, k akým bezpochyby patrí aj tá slovenská, majú veľmi málo možností na vytvorenie zdravej prekladateľskej konkurencie, ktorá by sa vzájomne posúvala ďalej. Ak by sa niekde napriek objektívnym danostiam vytvoril predsa len mala, tak je to práve v priestore Shakespearových drám, podobne ako je to napríklad v Českej republike v prípade dvojice M. Hilský a J. Josek. Ak sa však po totalitnej hegemonii J. Kota očakávala po roku 1989 konečne taká žiadaná prekladateľská pluralita, o to viac prekvapuje ešte výraznejšia

prekladateľská hegemonia L. Feldeka. Kontroverzná povest' feldekovských prekladov si vyžiadala kritiku, ktorej sa vynikajúco zhostil práve J. Vilikovský, aby vo svojej štúdií poukázal na silné a slabé miesta Feldekovej prekladateľskej koncepcie.

Rozsahom malé, ale určite nie okrajové miesto zaberajú v diele W. Shakespeara jeho *Sonety*. Menšiu kapitolu im venuje aj J. Vilikovský, čo je však na škodu veci. Píše len o originálnom diele v spojitosti s vývinom sonetu ako žánru, kontextom vzniku, tajomstvami *Sonetov* a pod., no vynecháva kritiku troch slovenských prekladov (S. Blaho, A. Sedláčková, L. Feldek), čo v kontexte celej monografie pôsobí nekoncepčne.

Pred záverečnou chronológiou Shakespearových diel podľa S. Wellsa a G. Taylora (1987) sa nachádza kapitola nazvaná *Preklad literárnej klasiky (Na príkladoch z Williama Shakespeara)*, v ktorej sa autor na základe dlhoročných praktických aj teoretických skúseností snaží podať zovšeobecňujúce poznatky o špecifickosti prekladania fenoménu literárnej klasiky. V závere Vilikovský dospieva k tomu, že preklad klasických diel podlieha tým istým princípom a historicky podmieneným prístupom ako preklad všeobecne. Po druhé zisťuje to, že literárna klasika je podrobená oveľa rozmanitejšej

a početnejšej manipulácii (v zmysle adaptácie) ako moderné dielo, čo vyplýva z časovej a zemepisnej vzdialenosti klasiky od aktuálnej súčasnosti. Na posledných stranách sa J. Vilikovský nebojí kontroverzne napísať, že „hra nazvaná *Hamlet* ako taká fakticky neexistuje, pretože neexistuje jediný ‚správny‘ a definitívny text. Ten neexistoval ani za Shakespearovho života...“ A tu sme aj pri podstate prekladu vôbec a zároveň aj nevyhnutnosti jeho obnovovania cez hľadanie ekvivalencie.

Ako produktívne sa nám javí vymedzenie pojmu ekvivalencia v binárnej opozícii s pojmom totožnosť pomocou optiky dynamickej perspektívy. Takto môžeme vnímať ekvivalenciu ako limitné približovanie sa totožnosti v dimenziách identity výrazu a invariantnosti významu. Hľadaním ekvivalencie sa píše dejiny umeleckého prekladu.

Ján Vilikovský ponúka dejiny Shakespeara u nás, no, žiaľ, neúplné a bez využitia potenciálu, ktorý mal k dispozícii. Nenarážame tým len na potenciál autora, ale aj na potenciál vydavateľstva, ktoré má v svojom portfóliu edíciu takej typografickej a obsahovej kvality, akou bezpochyby je *Lyrika 20. storočia*. Vydavateľské a editorské spracovanie vďačnej shakespearovskej témy ostalo ďaleko za možnosťami.

Z hľadiska obsahu nechýba

len už spomenutá analýza prekladov *Sonetov*, ale zaráža najmä neprítomnosť akejkolvek zmienky o slovenských prekladoch Shakespeara v exile. Konkrétne môžeme hovoriť o fragmente amerického prekladu *Julia Caesara* (1964) od Andreja Žarnova a o piatich rímskych dramatických prekladoch z dielne Karola Strmeňa (1945 – 47), v ktorého rukopisnej pozostalosti sa nachádza aj ďalších niekoľko desiatok strán s prekladmi *Sonetov*. Významné miesto zaujíma Strmeňov *Macbeth*, ktorý patril k prvým rozhlasovým adaptáciám vysielania Rádia Slobodná Európa (1951).

Vec pravdy si vyžaduje aj bližšie preskúmanie vzťahu prekladateľky Zory Jesenskej k Valentínovi Beniakovi (okrem piatich publikovaných v rukopise zanechal ďalšie štyri preklady Shakespeara), ktorá v Beniakovom živote zohrala podobnú rolu, ako sa to stalo neskôr Jesenskej vo vzťahu k Jozefovi Kotovi.

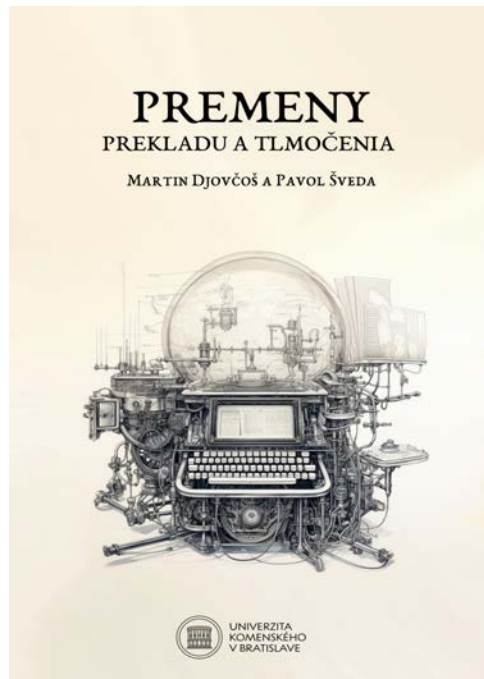
Vynikajúcemu Vilikovského ponoru do shakespearovských prekladov L. Feldeka zasa chýba rozsiahlejšia zmienka o fenoméne česko-slovenských prekladov, aby boli spolu vo vzájomnej komplementarite svedectvom o súčasnom stave shakespearovských prekladov u nás.

Napriek tomu, že Vilikovského kniha vyznieva z perfekcionistického hľadiska miestami ako premárnená

príležitosť, jej pozitíva stále vysoko prevažujú naznačené nedostatky a bezpochyby sa stala najzávažnejšou publikáciou o diele Williama Shakespeara u nás. Autor v úvode spomína svoj záujem o teóriu a metódy prekladu, rovnako ako aj „neopísateľné potešenie“ z toho, že Shakespeara mohol čítať v origináli. Okrem toho dodáva, že ak tieto pocity sprostredkoval aspoň niekoľkým čitateľom, kniha nevznikla nadarmo. To, čo Ján Vilikovský vyslovil ako pranie a nádej, môžeme potvrdiť ako splnené vysoko nad očakávania. Nádejou a práním Shakespeareových čitateľov (a divákov) zasa ostáva to, že dejiny prekladania jeho drám a poézie do slovenčiny čaká ešte veľká budúcnosť.

Matúš Marcinčin

Zdroj: MARCINČIN, Matúš. 2015. (Rec.) Ján Vilikovský: Shakespeare u nás. In: *Revue svetovej literatúry*, 2015, roč. LI, č. 4, s. 120 – 122.



Quo vadis, preklad?

Recenzovaná publikácia: DJOVČOŠ, Martin – ŠVEDA, Pavol: *Premeny prekladu a tlmočenia*. 2023. Bratislava: Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra anglistiky a amerikanistiky. 172 s. ISBN 978-80-223-5652-7.

Dnes už zohraté vedecké a autorské duo prezentuje novú publikáciu *Premeny prekladu a tlmočenia*, ktorá nadväzuje na predchádzajúci výskum v oblasti sociológie prekladu a tlmočenia. Doc. PhDr. Martin Djovčoš, PhD., je etablovaný prekladateľ a tlmočník, pôsobí na FF UMB v Banskej Bystrici. Venuje sa najmä sociológii prekladu a tlmočenia, didaktike tlmočenia,

praktickým i teoretickým aspektom prekladu. Doc. Mgr. Pavol Šveda PhD., pôsobí na FF UK v Bratislave, vyučuje najmä výučbu a výskum tlmočenia. Ako aktívny tlmočník pracuje pre mnohé organizácie a vo výskume sa zameriava na tlmočnicke technológie, didaktiku tlmočenia i sociológiu prekladu.

Renomovaní autori Djovčoš – Šveda v publikácii reflektujú nedávne spoločenské zmeny vrátane pandémie COVID-19 či vojny na Ukrajine, poukazujú na rozšírené používanie strojového prekladu. Spoločenská situácia sa od vydania *Mýtov a faktov o preklade na Slovensku* (Djovčoš – Šveda, 2017) výrazne zmenila. Autorská dvojica si kladie za cieľ zmapovať dnešnú situáciu na prekladateľskom trhu a načrtnúť jej vývoj za posledné roky. Zdrojom týchto informácií je (nielen) výskum so vzorkou 351 respondentov, bádatelia spätne porovnávajú vlastné zistenia so svojimi odhadmi spred piatich rokov. Výstižne podotýkajú, že vzorka prekladateľov nie je homogénna, preto je potrebné interpretovať ju v kultúrno-spoločenskom kontexte. Opäť sa vynára metafora o preklade, ktorá býva lakmusovým papierikom spoločenských zmien a iných faktorov. Práve nahliadanie na preklad, alebo skôr na prekladeľov/prekladateľky, je typické pre sociológiu prekladu,

prejavuje sa v nej odklon od produktu alebo textu. Autori veľmi vhodne berú do úvahy i témy, ktoré dnes otriasajú základmi spoločnosti: „Kto prekladá ruské dezinformácie? Kto prekladá hoaxy?“ (s. 16).

Publikácia sa teda už na úvodných stránkach javí ako zaujímavá sonda do hlbín prekladateľského trhu. Neoceniteľným prínosom je to, že autori sa nespoliehajú iba na holé dáta, ktorých dôležitosť nemožno spochybňovať, ale interpretujú ich v kontexte spoločenských zmien. Knihu možno odporučiť odbornej verejnosti, ale aj študentkám a študentom, keďže autori ako učitelia prekladu sa venujú aj takým témam, ako je napríklad zmena študijného odboru a jej dopad na výučbu odboru prekladu a tlmočenia i praxeológie prekladu.

Praktické aspekty prekladateľskej profesie sa v diele odrážajú v podobe kapitol o inflácii alebo už spomínanej pandémii. Týmto procesom alebo udalostiam sa nevyhol nik, pretože mali národný i globálny dopad a ovplyvnili nejednu profesiu. Autori usporiadali zistenia svojich prieskumov do prehľadných tabuliek, možno z nich vypočítať napr. cenotvorbu prekladu a jej súvis s rôznymi spoločenskými faktormi. Hoci, ako autori vtipne poznamenávajú, „sekvencia nadpisov v tejto knihe začína

čiasťočne pripomínať apokalyptický či dystopický film“ (s. 42), pretože po pandémie ihneď nasleduje vojna, spoločnosť vskutku zažila zriedkavý nápor vážnych situácií, ktorým musela a dodnes musí čeliť. Vojna na Ukrajine rozvrátila život mnohých rodín. V prípade odídených a utečencov sa výrazne zvýšil dopyt po komunitnom tlmočení, čo napokon vyústilo v podobe organizovania kurzu pre komunitných tlmočníkov zásluhou neziskovej organizácie Liga za ľudské práva v spolupráci s Univerzitou Komenského.

V nasledujúcej časti knihy autori nadväzujú na vlastné výskumy (Djovčoš, 2012; Djovčoš – Šveda, 2017), v ktorých zisťovali, kto, čo a za akých podmienok na Slovensku prekladá. Hoci najnovší výskum je nepopierateľne už sám osebe prínosný, považujeme za potrebné vyzdvihnúť snahu autorov konfrontovať zistenia s predchádzajúcim výskumom. Podarilo sa im teda načrtnúť aj vývoj situácie za posledné roky. Výskum je, samozrejme, opakovateľný, a tak sa autori ocitli na diaľnici prekladateľského výskumu, kde ich po „zmeraní“ či zmapovaní každého časového úseku čaká úspešný cieľ v podobe komplexného prehľadu vývoja prekladateľskej profesie – teraz zhruba o desať –, neskôr možno o dvadsať či tridsať rokov. Výskum tohto charakteru je na slovenskej

prekladateľskej scéne priekopnícky a celkom jedinečný – o jeho prínose nemožno pochybovať. Autori reflektujú aj zmeny v technológiách, ako napr. mnohokrát skloňovaný softvér DeepL, ktorý pri písaní posledného spoločného diela ešte neexistoval a výrazne zmenil tvár post-editingu. Venujú sa však aj tlmočeniu na diaľku, nástrojom CAT a mnohým iným inováciám. Monografia je mimoriadnym prínosom pre prekladateľskú a tlmočnickú profesiu. Zameriava sa na spoločenské faktory, ktoré ju ovplyvňujú, skúma tiež osobnosť samotného prekladateľa ako činiteľa uprostred týchto zmien. Autori na záver formulujú prognózy o ďalších vývinových tendenciách v oblasti prekladu – bude iste zaujímavé sledovať, či sa naplnia alebo nie. Publikáciu môžu využiť odborníci i študenti ako cenný zdroj informácií, získajú tiež prehľad o rýchlo sa meniacich podmienkach, v ktorých prekladateľská profesia prebieha.

Barbora Vinczeová

A high-angle photograph of a rugged mountain range. The foreground and middle ground are dominated by steep, rocky slopes covered in patches of yellowish-brown and green vegetation. The rocks are dark grey and jagged. In the background, the mountain peaks are shrouded in a thick layer of white mist or low clouds, with only the highest points visible against a pale blue sky. The overall atmosphere is one of a wild, high-altitude environment.

BODKA

Bodka

Rubrika Bodka má tentokrát podobu „trojbodky“, dali sme jej podobu spomienkovej mozaiky. Zostavená je chronologicky z citátov bývalých študentov a študentiek doc. Jána Vilikovského, ktorí ho nasledovali na náročnej ceste za poznáním do tajomných zákutí prekladateľského umenia, aby pochopili „chiméru prekladania“. Ukážky z textov nám výstižne dokresľujú portrét tohto uznávaného prekladateľa, vedca a charizmatického pedagóga.

•••

Martin Kubuš, vysokoškolský pedagóg a prekladateľ, prednáša anglickú literatúru a vedie prekladové semináre na Katedre anglistiky a amerikanistiky UMB v Banskej Bystrici. Ako poslucháč FiF UMB s uznaním a záujmom navštevoval prednášky doc. Vilikovského. Po absolvovaní štúdia sa nakrátko stali kolegami na katedre. Kubuš preložil z angličtiny dvadsať knižných titulov. Medzi jeho najvýznamnejšie preklady možno zaradiť cestopis *Potulky s Charleym* Johna Steinbecka, zbierku *Bez peria* z pera Woodyho Allena či memoáre Johna Henryho Newmana *Apologia pro vita sua*.

Ďakujeme, pán Vilikovský!

Aj vy si sem-tam pri čítaní poviete, že autor naozaj vie, o čom píše, a že je skutočný zanietenec? Dielo *Shakespeare u nás* bolo napísané v priebehu niekoľkých desaťročí, vyskúmané, premyslené, nie ako niektoré „monografie“, ktoré musia vo vysokoškolskom prostredí vychádzať ako na bežiacom páse. Len škoda, že pán docent už neučí, bolo by nám ho treba! Knihu odporúčam všetkým prekladateľom, nielen zarytým „shakespearológom“, každý si z nej niečo odnesie. Fascinujúci je aj štýl – čítame v podstate ťažkú analýzu, kritiku prekladu, a predsa sa to číta ako dobrodružný román, hlavne prvá, všeobecnejšie ladená kapitola. Dávam 100 %!

Zdroj: KUBUŠ, Martin. 2015. Ďakujeme, pán Vilikovský. Dostupné na: <https://www.martinus.sk/?uItem=168244> [cit. 7.2. 2015]

•••

Elena Flašková, umelecká prekladateľka z francúzskeho a nemeckého jazyka. Od roku 1989 vyučovala francúzsky jazyk na Vysokej škole múzických umení, do roku 2018 bola vedúcou Katedry jazykov. Momentálne pôsobí na Katedre réžie a dramaturgie, kde vyučuje francúzsku literatúru a vedie prekladateľský seminár. Za svoju prekladateľskú tvorbu bola

opakovane viackrát ocenená Prémiou Slovenského literárneho fondu. Je nositeľkou francúzskeho štátneho vyznamenania Rytier umenia a literatúry.

[...] Kedy a kde som sa prvý raz stretla s Jánom Vilikovským? Patrí nezmazateľne k mojim študentským rokom na Univerzite 17. novembra. Hoci som neštudovala angličtinu, angličtinári ma prijali do svojho krúžku. Boli sme prvý ročník prekladateľstva a tlmočníctva na novovzniknutej univerzite – všetci sme sa poznali, kraľovali sme na Zelenej, pravidelne chodievali sme na Letnú školu prekladu, stretávali sme sa aj po skončení školy na pravidelných gastronomicko-lingvistických žúroch.

Dobrá náladu a výbuchy smiechu zabezpečoval práve impozantný Ján Vilikovský – neúnavný rozprávač vtipov. Nezabudol poznamenať svojím hromovým hlasom, že „tento vtip pochopia aj francúzštinári“, tí však nelenili a pridali vtip, ktorí pochopili aj angličtinári. Boli to nádherné stretnutia – reálne, nie virtuálne. Nekorektný anglický humor sa snúbil s vychýrenou francúzskou gastronómiou. Ako keby sa stretol Monty Pythoni na rabelaisovskej hostine. Aj scrable sme mali dvojjazyčné. A tie vtipy si pamätám dodnes – dokonca v anglickej verzii.

Ján Vilikovský bol jedinečný,

zanechal nám množstvo vynikajúcich prekladov a teoretických statí, vo veľkej miere sa zaslúžil o kvalitu prekladovej literatúry a vzdelávania prekladateľov na Slovensku. Za všetko mu patrí vďaka. Som vďačná, že som aspoň chvíľu mohla byť v jeho prítomnosti.

Zdroj: FLAŠKOVÁ, Elena. 2003. Spomienka na Jána Vilikovského. In: *Romboid*, 2023, roč. LVIII, dvojčíslo 5 – 6, s. 22 – 23.

•••

Eva Luka (vl. menom Eva Lukáčová) ukončila štúdium angličtiny a japončiny na FiF UK v Bratislave. V rokoch 1993 – 1995 absolvovala postgraduálne štúdium v odbore japonský jazyk a literatúru na Hokkaidskej univerzite v Sappore a v rokoch 1998 – 2002 klasickú a súčasnú japonskú literatúru na univerzite v Osake. Štúdium ukončila doktorandskou prácou v japončine. Získala viaceré literárne ceny Rubato, Prémium Ivana Krasku, Cenu za najlepší debut Literárnej Revue, Cenu Maše Haľamovej a Cenu Zlatá vlna 2020.

[...] V ďalšom ročníku nám priniesol stoh kníh a povedal, že každý si máme vybrať jednu a napísať o nej seminárnu prácu. Začal čítať jednotlivé tituly a spolužiaci sa v panike trhali o tie, ktoré mali prečítané alebo im boli známe. A vtedy zhavranený

pán Vilikovský povedal: „A pre Evu Lukáčovú tu mám Poeovho *Havrana*, má to len tri strany, tak hádam to dokáže prečítať.“ A napriek jeho irónii mi všetci závideli, ale ja som sa odrazu cítila poctená – a bolo to naozaj veľmi zvláštne. Neskutočne ma to povzbudilo, a nielenže som napísala prácu na termín, ale povedala som si, že k tomu pridám aj bonus – *Havrana* pre pána Vilikovského preložím. Preklad som priložila k práci (musím sa priznať, že som ho prekladala za pomoci malého modro-bieleho slovníka, ktorý mali všetci a ktorý nám pán Vilikovský prísne zakázal používať ako niečo podradné).

Medzitým som dostala pozvanie na vyhlásenie výsledkov Akademického Prešova, kam som poslala poéziu, ako aj svoje preklady z angličtiny a japončiny. Najprv som získala prvé miesto v poézii a neskôr som išla na vyhlásenie výsledkov z prekladu. Tam som zistila, že v porote bol pán Vilikovský. Stretli sme sa už predošlého dňa v jedálni, kde na mňa vyvalil svoje havranie oči, len čo ma zbadal, ale nestihol mi nič povedať, pretože som sa mu pratala z cesty. Na druhý deň pán Vilikovský vyhlásil výsledky a ja som zase získala prvé miesto.

Na ďalší seminár prišiel pán Vilikovský s veľavýznamným pohľadom, ktorý adresoval mne. Tak, ako bol prísny, vedel byť aj

uznanlivý a veľkorysý; ak cítil, že niekoho treba pochváliť, tak to urobil ako veľký človek a džentlmen. A mne sa dostalo takej pochvaly, o akej sa mi ani nesnívalo. Odvtedy, keď sme sa stretli na ulici, pozdravil ma prvý ešte predtým, ako som sa stihla pozdraviť ja. Vždy si predtým z hlavy sňal klobúk a pozdravil sa mi.

Odbor som doštudovala so samými jednotkami zo všetkých predmetov a na štátniciach mi päťročný syn priniesol na promóciu kytičku nezábudiek. O rok na to som získala prvé štipendium v Japonsku. Neskôr som *Havrana* preložila druhýkrát, znova s vrúcnyimi spomienkami na Jána Vilikovského (oba preklady vyšli v knihe od Edgara Allana Poea *Havran* vo vydavateľstve Bratislava: Petrus, 2003).

Žila som dlhé roky v Japonsku a s pánom Vilikovským som sa už nestretla. V mojich spomienkach navždy zostane ako prvý človek, ktorý ma v škole uznal a ktorý mi vrátil chuť tvoriť písať a prekladať. A jeho havranie oči ostanú so mnou ako spomienka – forever, dear Mr. Vilikovský.

Zdroj: LUKA, Eva. 2023. Semináre s Jánom Vilikovským. In: *Romboid*, 2023, roč. LVIII, dvojčíslo 5 – 6, s. 24 – 27.

Na základe uvedených zdrojov
zostavila Heda Kubišová.

LITERATÚRA

- BILOVESKÝ, Vladimír – KUBUŠ, Martin. (Eds.). 2020. *Na slovíčko s prekladateľom. Banskobystrické Prekladateľské soirée*. [Na slovíčko s Jánom Vilikovským, s. 23 – 36]. Banská Bystrica: DALI-BB, s. r. o. – 1. vydanie. Štátna vedecká knižnica v Banskej Bystrici, 2020, 247 s. ISBN 978-80-8227-003-0.
- FLAŠKOVÁ, Elena. 2023. Spomienka na Jána Vilikovského. In: *Romboid*, 2023, roč. LVIII, dvojčíslo 5 – 6, s. 22 – 23.
- LUKA, Eva. 2023. Semináre s Jánom Vilikovským. In: *Romboid*, 2023, roč. LVIII, dvojčíslo 5 – 6, s. 24 – 27.
- KENÍŽ, Alojz. 1986. (Rec.). Ján Vilikovský: *Preklad ako tvorba*. In: *Slavica slovaca*, 1986, roč. 21. č. 2 s. 215 – 217.
- KUBUŠ, Martin. 2015. Ďakujeme, pán Vilikovský.
Dostupné na: <https://www.martinus.sk/?uItem=168244> [cit. 7. 2. 2015]
- MARCINČIN, Matúš. 2015. (Rec.). Ján Vilikovský: Shakespeare u nás. In: *Revue svetovej literatúry*, 2015, roč. LI., č. 4, s. 120 – 122.
- SLOBODNÍK, Dušan. 1985. (Rec.). Ján Vilikovský: *Preklad ako tvorba*. In: *Slovenské pohľady*, 1985, roč. 101, č. 8, s. 133 – 135.
- VILIKOVSKÝ, Ján. 2011. Alúzia v preklade [Allusion in translation]. In: Kusá, Mária – Edita Gromová. (Eds.). In: *Preklad a kultúra 3 [Translation and culture 3]*. Bratislava: Slovak Academic Press, s. 68 – 77.
- VILIKOVSKÝ, Ján. 2001. Slovenské preklady Poeovho Havrana. In: *Preklad a tlmočenie 3*. Zborník príspevkov z medzinárodnej konferencie v dňoch 20. a 21. júna 2001 v Banskej Bystrici. Banská Bystrica: Filologická fakulta UMB, 2001, s. 12 – 40.
- VILIKOVSKÝ, Ján. 1984. *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1984, 234 s.
- VILIKOVSKÝ, Ján. 1984. *Preklad ako proces*. In: *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 1984, 234 s.
- VILIKOVSKÝ, Ján. 2005. Premeny teórie prekladu v uplynulom storočí [Changes in Translation Theory in the Previous Century]. In: V. Gluchman – S. Rakús (Eds.) *Významové a výrazové premeny v umení 20. storočia*. Prešov: Prešovská univerzita, 2005, s. 173 – 183.f



p r e k l a d a t e l'

п е р е в о д ч и к

t r a d u t t o r e

Ü b e r s e t z e r

t r a d u c t e u r

I S S N 2 7 2 9 - 8 4 1 8