

OBSAH / CONTENTS**EDITORIÁL / EDITORIAL**

MÁRIA KUSÁ – LIBUŠA VAJDOVÁ

Slovenská translatológia na priesečníku kultúrnych trajektórií súčasnosti a budúcnosti ■ 2

ŠTÚDIE – TÉMA / ARTICLES – TOPIC

KATARÍNA BEDNÁROVÁ

K niektorým otázkam vývinových trajektórií umeleckého prekladu na Slovensku (1945 – 1989) ■ 3

EDITA GROMOVÁ – DANIELA MŮGLOVÁ

V čom spočíva nadčasovosť Nitrianskej školy: projekcia Mikovej výrazovej sústavy do súčasnej translatológie ■ 24

ANNA VALCEROVÁ

Tradičné a moderné, naše a cudzie ako hybné sily vývinu básnického prekladu (s dôrazom na situáciu po roku 1945) ■ 35

DUŠAN TELLINGER

Čas a kultúrny priestor v preklade (na počesť Branislava Hochela 1951 – 2015) ■ 49

ANIKÓ DUŠÍKOVÁ

Duchaplný šľachtic Don Quijote de la Mancha: kontext vzniku prvej slovenskej adaptácie Cervantesovho románu „El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha“ ■ 61

DISKUSIA / DISCUSSION

IVANA HOSTOVÁ

Of ecosystems and translations: some ways of translating non-traditional texts ■ 74

ŠTÚDIE / ARTICLES

ZOLTÁN CSEHY

Inakosť, homosexualita, performatívne roly (a queer) v (post)modernej maďarskej poézii ■ 86

AIMILLIA MOHD RAMLI

Imagination and intuition in the poetic philosophies of Samuel Taylor Coleridge and Muhammad Iqbal ■ 98

WOOK-DONG KIM

Jack London and Korea ■ 112

RECENZIE / BOOK REVIEWS

Olga Kovačičová – Mária Kusá (eds.): Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A – K (Anton Eliáš) ■ 127

Libuša Vajdová a kol.: Myslenie o preklade na Slovensku (Milan Potočár) ■ 129

Hans-Thies Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater (Anna Fosse) ■ 131

Daniela Blahutková – Miloš Ševčík: Patočkovy interpretace literatury (Marcel Forgáč) ■ 133

Roman Jakobson: Moudrost starých Čechů. Komentovaná edice s navazující exilovou polemikou (Róbert Gáfrik) ■ 135

Slovenská translatológia na priesečníku kultúrnych trajektórií súčasnosti a budúcnosti

MÁRIA KUSÁ – LIBUŠA VAJDOVÁ

Prvé tohtoročné číslo časopisu **WORLD LITERATURE STUDIES** prichádza s translatologickou témou. Na prvý pohľad je orientovaná akoby „dovnútra“, do vlastných dielní, o čom svedčí nielen jazyk, ale aj témy jednotlivých štúdií. Tematický blok však poznanie súčasnej slovenskej translatológie rozširuje – ponúka pohľad na stav výskumov, v ktorých sa objasňujú otázky dejín a teórie prekladu syntetizujúce metodologické podnety jednak slovenských, jednak inonárodných skúseností. Impulzom pre takýto pohľad bola medzinárodná konferencia Ústavu svetovej literatúry SAV (Bratislava), Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa (Nitra) a Katolíckej univerzity (Leuven, Belgicko) *Holmes a Popovič v nás?*, ktorá sa konala v Nitre na jeseň 2015. Jej cieľom bolo reflektovať životaschopnosť konceptov nitrianskej a leuvenskej školy prekladu.

Táto výzva inšpirovala aj autorky a autorov štúdií v tematickom bloku tohto čísla, každý príspevok sa pritom koncentruje na iné aspekty myslenia o preklade, a to nielen v slovenskom kultúrnom priestore. Čoraz atraktívnejšie a z hľadiska kultúrnych dejín nosnejšie je hľadanie a formulovanie určujúcich kultúrnych i mimokultúrnych okolností vývinových trajektórií umeleckého prekladu (Katarína Bednárová), ako aj snaha definovať kritériá možného uchopenia „invariantu“ prekladu (Edita Gromová – Daniela Mügllová). Uvažovanie o preklade sa stále vracia k základným pojmom a javom a k skúmaniu ich relevancie ako nástrojov na uchopovanie problematiky prekladu: „naše“ a „cudzie“ (Anna Valcerová), čas a priestor (Dušan Tellinger) či prekonávanie národných paradigiem (Anikó Dušíková). Príspevkom do ďalšej diskusie je štúdium o preklade ako súčasť ekosystému textu (Ivana Hostová).

Toto číslo navyše prináša tri štúdie mimo tematického bloku, pričom každá z nich svojím spôsobom prispieva k široko ponímanému kultúrnemu prekladu – uvažovaním o maďarskej queerovej poézii (Zoltán Csehy), komparatistickým pohľadom na imagináciu a intuíciu v poetickej filozofii Samuela T. Coleridgea a Muhammada Iqbala (Aimillia Mohd Ramli) či postkoloniálnou kritikou tvorby J. Londona vo vzťahu ku Kórei (Wood-Dong Kim).

K niektorým otázkam vývinových trajektórií umeleckého prekladu na Slovensku (1945 – 1989)

KATARÍNA BEDNÁROVÁ

Obdobie druhej polovice 20. storočia predstavuje jednu zo synchronných rovín tvoriacich súčasť historického pohľadu na umelecký preklad: v prítomnej práci ju limitujem rokmi 1945 – 1989. Posledné desaťročie 20. storočia, ktoré ovplyvňuje už iná kultúrna paradigma, predstavuje obdobie prechodu alebo zlomu. Vzhľadom na skúmané obdobie treba ešte povedať, že v druhej polovici 20. storočia dochádza v porovnaní s predchádzajúcimi periódami k prudkému kvantitatívnemu aj kvalitatívnemu nárastu prekladovej produkcie. Preklad ako tvorivá umelecká aktivita dosiahol svoje vrcholy napriek všetkým mimoliterárnym obmedzeniam a paradoxu dvojitého fungovania: ako subverzívneho fenoménu a fenoménu, ktorý môže byť zároveň aj v služobnom postavení k dominantnej ideológii. A nie je to iba otázka druhej polovice 20. storočia.

Vývin umeleckého prekladu determinujú štyri situácie slovenského kultúrneho a prekladového priestoru: *geopolitická situácia, jazyková situácia, politické gesto a konfesijný fenomén*. Na ich pozadí sa odvíjajú trajektórie *teritoriálna excentricita → územná integrita, exoidentita → endoidentita, heterolingvizmus → monolingvizmus, fragmentárnosť → integritas a významová relativita → zmyslová absolútnosť*. V nasledujúcom texte sa pozornosť sústreďí na jazykovú situáciu a politické gesto v ukotvení pojmu kultúra a historicita.

ÚVOD

Ak chceme zhodnotiť, do akého vývinového štádia sa preklad dostal a aké sú jeho hodnoty, nevyhnutne sa na problém musíme dívať optikou porovnávania a z hľadiska historicity. Preklad ako text, proces a teoretický diskurz vždy funguje v prieniku troch časových dimenzií, ktoré sa navzájom podmieňujú: diachronia, synchronia a budúcnosť.

Vývin prekladu sleduje v texte pojem trajektória. Z doterajšej práce na dejinách slovenského umeleckého prekladu vyplýva, že najlepšie korešponduje s charakterom jeho vývinu, ktorý nie je priamy, lineárny, ale ponáša sa na krivku, trasujúcu prechod priestorom, meniacu v istých časopriestorových priesečníkoch svoj tvar, polohu a rýchlosť. Trajektória sa môže vychýliť z pôvodného smeru, môže pôsobiť ako súčet malých časových intervalov rôzneho charakteru.

Hybným a hýbajúcim sa bodom opisujúcim krivku, premiestňujúcim sa objektom

v čase a priestore a v rôznych konfiguráciách ich determinánt je umelecký preklad ako špeciálny druh prekladu, ktorý sa historickým vývinom vykryštalizoval z pojmov prekladanie a preklad.

Z názvu vyplýva ďalšia otázka: môžeme hovoriť o vývinových trajektóriách alebo by sme sa skôr mali obmedziť jednoducho na vývin slovenského umeleckého prekladu? Použitý plurál však implikuje fakt, že štádium umeleckého prekladu v druhej polovici 20. storočia je výslednicou viacerých, navzájom súvisiacich a posôbiacich, historicky podmienených trajektórií tvoriacich vývin.

Preklad v priestore kultúry

Preklad považujeme za komplexný jav v externokontextových a vnútroliterárnych súradniciach, vyplývajúci z kultúry a tvoriaci kultúru v lotmanovskom slova zmysle ako v priestore a v čase hierarchicky usporiadaný celok všetkých systémov znakov, vrátane systému prekladovej literatúry.

Prijímajúce prostredie vykazuje historicky podmienené kultúrne postoje, orientácie a tendencie. Priamo i nepriamo ovplyvňujú výber diela na preklad, jeho interpretáciu a čítanie. Na preklad pôsobia geopolitické, ideologické, mimoliterárne i vnútro-literárne impulzy. Funguje to však aj opačne. L. Vajdová poukazuje na fakt, že preklad z cudzej literatúry je schopný „vyjadriť dokonca aj také hierarchie a orientácie prijímajúceho prostredia, ktoré si ono samo nemusí jasne uvedomovať“ (2009, 86). Preklad vidí L. Vajdová ako skúšobný kameň kultúrnych postojov. Tento pohľad je nanajvýš oprávnený a potvrdzujú ho dejiny prekladu, ktoré vypovedajú o charaktere prijímajúcej kultúry. „To, o čom v skutočnosti spôsob prijímania cudzích literatúr vypovedá, o čom svedčia rôzne orientácie v prekladoch, rôzne časy ich publikovania a rôzne ohlasy, je nie povrchová, ale vnútorná tvár prijímajúcej kultúry, jej hĺbkové rozvrstvenie“ (84).

Keďže preklad je súčasťou literárnohistorického procesu, jeho časová realizácia prebieha v „dialektickom napätí medzi časom fyzikálnym, historickým a kultúrnym. Literárnohistorický proces je funkciou, resp. formou kultúrneho času“ (Popovič et al. 1981, 57). Ten sa chápe ako relatívne nezávislý znakový systém, ktorý má svoju determináciu vo vývine spoločnosti v jej užšom rámci (národná kultúra). Nemusí sa zhodovať s historickým časom. Izoštadiálnosť vo vývine kultúr¹, ako ju chápe Lotman, potom tvorí dynamickú povahu rôznych metatextových relácií medzi kultúrami a vnútri jednej kultúry, a tiež špecifikum obrazu dejín umeleckého prekladu. Literárny status quo ovplyvňuje výber diela na preklad a spôsob realizácie diel z minulosti, resp. súčasnosti (vývinová a retardačná funkcia prekladu, komplementárna a konkurenčná funkcia prekladu), vývinová hodnota prekladu a ďalšie činitele, ktoré od povahy vzťahov v kultúre závisia a pripravujú zároveň aj budúcnosť literatúry a prekladovej situácie.

V čase a priestore kultúry vidíme, že preklad sa pohybuje, resp. vzniká a vyvíja sa medzi pólmi orality a písomnosti, sakrálneho a profánneho, kanonizovaného a nekanonizovaného, konvenčného a nekonvenčného, tradičného a inovačného, umelého a folklórneho, rurálneho a urbánneho, čo sú všetko atribúty typu kultúry, resp. jej vývojového štádia, a v nej aj vývinového stupňa literatúry. Nad týmito opozíciami

stojí v prípade prekladu ešte opozícia cudzie v. svoje, resp. opozícia identity a inakosti, teda opozícia týkajúca sa medzijazykového, medziliterárneho a medzikultúrneho vpisovania textu. Preklad vedie dialóg s dobovými tendenciami, v ktorých je podoba jednotlivých pólov v opozíciách závislá od zmien a rýchlosti ich aplikácie v systéme kultúry. Prekladový text do tohto systému vstupuje a spravidla v ňom aj zotrúva ako materiálne fixovaný artefakt. Kultúra je na jednej strane heterogénny systém, ktorý sa mení, a tieto premeny, povedané s J. Lotmanom (1994, 57), sa ukladajú v jeho pamäti ako predchádzajúce stavy. Na strane druhej je to systém kódovaný, ktorý má tendenciu vytesniť, vymazať z pamäti všetko, čo do daného kódu momentálne nepatrí. Vytesnené však v skutočnosti stále existuje. A dodajme, že imanentne pôsobí.

Dnešný stav prekladu – estetická hodnota prekladu, vývin prekladateľských koncepcií a teoretický diskurz o preklade – je výslednicou tohto pôsobenia a charakteru kultúrnych postojov; je to stav, ktorý sa dosiahol (afirmatívnym či kontroverzným) nadväzovaním na predchádzajúce štádiá za imanentného pôsobenia kultúrnej pamäti.

Preklad nie je ani čisto jazykový, ani čisto literárny, ani čisto recepčný fakt. Ani jedno z týchto hľadísk izolovane totiž nemôže v úplnosti odpovedať na otázky, čo sa prekladá, ako a prečo, kto prekladá, čo motivuje gesto výberu, aké sú podmienky a obmedzenia, a akú úlohu zohráva historická podmienenosť prejavujúca sa v rôznych modalitách v súčasnom preklade, ako funguje preklad v súčasnosti. Rozmanitosti týchto hľadísk zodpovedá aj rôznosť vývinových trajektórií.

Historicita

Poukázať na stav prekladu tu a teraz sa dá jedine cez historicitu, ktorú vnímam ako mimotextovú historickú dimenziu situácie, ako podmienenosť, modelujúcu funkciu celku faktorov, ktoré sa vyvíjali v minulosti a dnes situáciu prekladu podmieniajú; J. Lotman vidí historicitu ako záväzný súpis charakteristík danej spoločnosti vyjadrený predovšetkým stupňom záväznosti spoločenských, kultúrnych a literárnych noriem. Dá sa tak chápať aj pomer medzi tým, čo nazývame politikum a estetikum.

Z prekladového hľadiska možno historicitu vnímať aj vo vzťahu k jazyku v reflexii meniacich sa koncepcií jazyka, vo vzťahu k literárnemu dielu, k autorstvu, k pojmu originalita. Keď sa pýtame na historickú totožnosť prekladu, pýtame sa na to, čo sa pokladalo za preklad a čo nie, kde boli hranice prekračujúce limity prekladu. Dnes je takto chápaná otázka v slovenskom preklade jednoznačná. Teoretický diskurz sa ňou zaoberá, koncepcie invariantu, variantu a ekvivalencie indikujú, čo preklad je a čo už nie. Výrečným príkladom prekračovania hranice chápania prekladu je problém adaptácie, v krajnom prípade ponášky. Textová adaptácia sa v období klasicizmu a romantizmu chápala ako legitímny prekladový postup, nájdeme ju napríklad v prekladoch K. Kuzmányho, P. Dobšinského, B. Nosáka-Nezabudova. V dnešnej dobe sa Feldekov preklad princípu alebo preklad-réžia už nepokladá za prekladovú adaptáciu. Chápe sa ako úzky vzťah prekladu s originálom, hraničiaci s autorským textom, ako istý typ experimentu. Prekladatelia však vo všetkých týchto prípadoch vstupujú do podstatných tematických a poetických prvkov originálu.

Historicita sa vníma tiež ako imanentná vlastnosť textu – dielo nie je len produktom dejinného procesu, ale do istej miery aj jeho obrazom. Historicita je na jednej strane vyjadrená prítomnosťou dejinnosti v literatúre ako osobnej a spoločenskej problematiky konštituovanej cez dejiny, a tiež výberom žánru, ktorý rozvíja predispozície byť nosičom tematiky dejín – napr. epická báseň, román, dráma. Z tohto hľadiska stojí za pozornosť významotvorná funkcia románu ako žánru, ktorý vypovedá o kultúre, ale môže upevňovať aj historicitu spoločenstva. P. Zajac (2014, 17) rozlišuje v literatúre tri typy historicity: historicitu ako tematickú indíciu situovanosti udalosti v prozaickom texte, ako žánrovú vlastnosť historickej prózy a ako ontologickú stratégiu textu. Román sa mu javí ako žáner vážnej historicity, ktorej funkciou je byť legitimizačným znakom moderného politického národa.

Etablovanie románu s tematikou dejín ako prekladového žánru v slovenskom kultúrnom priestore nastalo na prelome 18. a 19. storočia, hoci len vo veľmi opatrnej miere.² Išlo tu o preklad románu Ignáca Mészárosa v skrátenom názve *Kartigam*³, ktorý v roku 1790 preložil a vydal Michal Semian. Podobnú faktúru majú aj po francúzsky napísané memoáre *Památne příhody hraběte Beňovského*, ktoré cez nemčinu preložil a vydal S. Čerňanský v roku 1808⁴. Gesto výberu, resp. oslovenia medzi prekladateľom a pôvodcom (Popovič 1968, 35) nie je ladené na vyzdvihnutie momentu historicity, ale zábavnosti, čo odkazuje román do sféry marginálneho žánru. Zábavnosť je zároveň aj v konkurujúcom vzťahu k poučnosti, reprezentovanej hojnejším výskytom prekladu didaktických textov/románov (preklady Fénelona, Marie Le Prince de Beaumont, J. H. Campeho) v rovnakom období. Primárne naladenie na historicitu evidujeme až neskôr, v období slovenského romantizmu, v období akcentovania snahy o národno-politickú emancipáciu. Významnú úlohu tu zohrala idea slovanstva, ktorá fungovala aj v prekladoch ako viacrozmerný korektív. Podnetne o tom píše A. Popovič v štúdiu *Idea a výber v preklade* (1968, 50 – 67) v súvislosti s prekladmi slovanských literatúr Karola Kuzmányho a jeho integračným hľadiskom v slovanskej otázke, ktoré postupne preniesol aj do jazyka a konceptu prekladov. Ako ďalší príklad možno spomenúť Dobšinského preklad Byronovej epickej básne *Mazeppa* z roku 1862, v ktorom Dobšinský presadzoval vlastné videnie zobrazenej dejinnej udalosti.

Otvorené naladenie na historicitu v 19. storočí sa v storočí 20. mení na jej skryté vnímanie. Druhá polovica 20. storočia vníma historicitu v texte ako interpretans skutočnosti. V prekladoch sa generujú významy so zástupnou funkciou pre interpretáciu vlastnej skutočnosti/životného sveta. E. Maliti vo svojich štúdiách⁵ k dejinám prekladu ruskej a sovietskej literatúry niekoľkokrát konštatovala, že po roku 1968 prevládajú sovietske romány s historickou tematikou, ktoré sa mali z oficiálneho hľadiska chápať ako prameň poučenia. Keďže sa však politická klíma začala v 80. rokoch postupne uvoľňovať, vnútený systém hodnôt bolo možné relativizovať. Medzi preložené diela sa dostali texty, ktoré rezonovali v slovenskom literárnom kontexte práve ako zástupná významotvorná funkcia, ktorá mala potenciu interpretovať texty ako metafory, analógie k vysvetleniu dejín prijímajúceho prostredia. Išlo napr. o mytologizujúci historický román (O. Čiladze, Č. Ajtmatov).

Oproti historicite v dejinnosti stojí historicita v súčasnosti, pričom v druhom prí-

pade ide o opačné pôsobenie: keď sa historicita skutočnosti vníma ako interpretans textu, ktorý nemusí byť a priori historicky zaťažený. Interpretačné paralely vyúsťujú do *inotajového prekladania* a *inotajového vyjadrovania*. Zaviedol ich Ján Koška⁶, keď vysvetľoval, čo chápe ako interpretačnú paralelu pri preklade. Je to pohľad, ktorý vychádza zo skúsenosti prekladateľa a je prirodzene ovplyvnený dejinne závažnou politickou a spoločenskou situáciou, cez ktorú interpretuje originálne dielo. Správne zvolená interpretačná paralela umožňuje vysloviť významové tabu. Tu sa práve umocňuje subverzívna funkcia prekladu nielen ako aktivity, ktorá umožňuje vstup cudzieho (nepriateľského), ale aj ako spôsobu, ktorý potencuje významy. Ako ilustrácia môžu poslúžiť preklady z bulharskej literatúry, ktorá tematizovala osmanské a fašistické krutosti, či preklady z rumunskej literatúry. L. Vajdová publikovala v roku 1978 preklad románu *Votrelec* (Intrusul, 1968) súčasného autora M. Predu, ktorý rezonoval na Slovensku v období normalizácie tematizáciou individuálnej slobody a moci. V tejto súvislosti si treba uvedomiť aj fakt, že sa stále pohybujeme na pôde kultúrnej a ideologickej preferovaných literatúr.

Prítomnosť historicity sa v preklade dá vystopovať ako smerovanie z otvorenej reflexie podmienujúcej prekladové koncepty k skrytej reflexii ako nositeľa interpretácie textu, ale aj od priameho vpísania kritiky spoločenských a politických pomerov do textu prekladu s rozširujúcou koncepciou (napr. preklad Žukovského *Mudrca Kerima* z roku 1862, resp. preklady Krylovových bájok od B. Nosáka-Nezabudova) k zvláštnej funkcii textu ako nositeľa skrytých politických významov (inojazyčné historické a spoločenské romány v 20. storočí).

HISTORICKÉ DETERMINANTY VÝVINOVÝCH TRAJEKTÓRIÍ

Zopakujme na začiatku povedané východisko: Ak kultúru chápeme ako v priestore a v čase hierarchicky usporiadaný celok všetkých systémov znakov, do ktorých zahrňame aj systém prekladovej literatúry, ak chceme pochopiť význam a zmysel vývinových trajektórií prekladu v akomkoľvek bode časopriestoru, musí nás zaujímať aj to, čo kultúrny priestor determinuje. Mimotextové historické determinanty slovenského kultúrneho a prekladového, resp. literárneho priestoru fungujú ako faktory, ktoré preklad disponujú, ale aj indisponujú, vysúvajú na perifériu ako povedzme dočasne zabudnuté, alebo posúvajú do centra ako diela s aktívnou účasťou na literárnom vývine. Pôsobia vždy synergicky.

Jazyková situácia

Jedna z rovín, na ktorej preklad determinuje jazyková situácia kultúrneho priestoru, je základná opozícia východiskový v. prijímajúci jazyk.

Východiskový jazyk

Ako už bolo povedané, 20. storočie prináša pozoruhodný nárast prekladového korpusu a s tým aj rozširovanie počtu východiskových jazykov. Súvisí to s postupnou profesionalizáciou práce prekladateľa, čo bolo výsledkom kultúrnej zmeny po roku 1918; po roku 1945 však vidieť súvis predovšetkým s rozširovaním a intenzifikáciou filologického vzdelania. Poznaním jazykov a inonárodných literatúr sa kultivovala

prekladová recepcia literatúry. Neskôr zavážilo aj zavedenie translatologického univerzitného programu a organizovanie celoživotného vzdelávania prekladateľov.

Východiskové jazyky a literatúry sa historicky explicitne hierarchizujú z hľadiska prirodzenej potreby prekladu v kultúrnom priestore, ktorého charakter modeluje aj kultúrna orientácia, tradícia a preferencie prijímajúceho prostredia. Zloženie a zastúpenie východiskových jazykov závisí tiež od subjektívnych možností a schopností prekladateľov, lebo tam, kde niet intelektuálnej kapacity a recepčnej pripravenosti kultúrneho prostredia, nie sú ani podmienky vhodné na preklad. V druhej polovici 20. storočia do tejto hierarchizácie významne vstupuje silové politické pole. Ešte v medzivojnovom období Michal Chorváth, ktorý v tom čase prispel podstatnými štúdiami k rozvoju diskurzu o preklade, ale aj k organizovaniu prekladového priestoru, v jednom zo svojich programových článkov deklaruje za najdôležitejší preklad francúzskej literatúry, a to z hľadiska estetického a literárneho vývinu, potom preklad anglickej a americkej literatúry, ďalej ruskej literatúry najmä pre jej vplyv v 19. storočí, na záver menuje nemeckú literatúru a iniciuje aj diskurz o prekladaní z češtiny (1960 [1943], 107 – 110). Po roku 1948 sa na prvé miesto medzi východiskovými jazykmi dostala ruština, po roku 1989 sa pomer obrátil v jednoznačný prospech angličtiny. Ostatné jazyky variujú v rôznych pomeroch, pričom ich percentuálne zastúpenie je alarmujúco nízke najmä po roku 1989, a najmä pokiaľ ide o tzv. málo frekventované jazyky. Dokazujú to štúdie a výskumy M. Djovčoša, A. Eliáša a i. Kultúrna asymetria slovenského priestoru voči väčším kultúrnym priestorom sa v období rokov 1945 – 1989 vyvažovala požiadavkami na relevanciu prekladu z hľadiska jeho vývinových, estetických a hodnotových kvalít prirodzene iba sčasti; v jednotlivých časových úsekoch prevládala sinusoidálna krivka z hľadiska politickej orientácie na inonárodný jazyk. Vo vydavateľskom a knižnom sektore sa to prakticky prejavilo etablovaním tzv. priorít, ale na druhej strane aj udalosťou prekladu a udalosťou návratu istého typu textov, ako návraty k avantgardám v 60. rokoch. Toto sa však odohrávalo na platforme kultúrnych periodík. Boli to flexibilnejšie médiá, najmä *Slovenské pohľady*, *Mladá tvorba* a *Revue svetovej literatúry*, ktorá systematicky testovala možnosti prekladu.

Dôraz na poznanie východiskových jazykov a literatúr výrazne obmedzil prax prekladu z druhej ruky, ktorá bola legitímna v 18. a v 19. storočí, a trpená v medzivojnovom období. S tým do značnej miery súvisí aj prekladový vzťah češtiny a slovenčiny, ktorý sa v rokoch 1945 – 1989 kvalitatívne aj kvantitatívne vyrovnával.

Prijímajúci jazyk

Jedným z centrálnych pojmov v Lotmanovej teórii kultúry je semiosféra. Chápe ju ako semiotickú univerzalitu, kontinuum, do ktorého sú ponorené jednotlivé znaky, prehovory a texty.

Mikrosemiosféra slovenskej kultúry sa na rovine sekundárneho modelujúceho systému prekladu vytvára simultánnym aj konzekutívnym vrstvením pôvodných diel a prekladov v rôznych jazykových podobách (preklady do latinčiny, biblickej češtiny, bernolákovskej/jezuitskej slovenčiny/štúrovskej slovenčiny, resp. iných vývinových modalít kultúrnej slovenčiny). Jazykové podoby prekladov sa viac či menej odlišujú

od materinského jazyka prekladateľov, pretože takmer až do začiatku 20. storočia máme dočinenia s disparitnou úrovňou materinského a literárneho jazyka. Sme v situácii, keď má literárny jazyk zástupnú pozíciu materinského jazyka in absencia. Natíska sa tu otázka jazykovej identity prekladu a problém akceptovania inojazyčnosti v prijímajúcej kultúre. Ak kultúru chápeme ako v priestore a v čase hierarchicky usporiadaný celok všetkých systémov znakov, ktoré určité spoločenstvo používa vo svojej životnej praxi⁷, teda tak, ako to vníma Tartuská škola, musíme preklad prijať aj na pozadí heterolingvizmu.

Na tento fakt môžeme nazerať aj z perspektívy humboldtovského chápania jazyka ako aktívnej sily plodiacej najvyššie formy duchovnej tvorby. „Jazyk nie je produkt (*Ergon*), ale činnosť (*Energeia*). Jeho pravá definícia musí byť preto nevyhnutne genetická. Jazyk totiž predstavuje večne sa opakujúcu prácu ducha, spočívajúcu v usporiadaní artikulovaného zvuku na vyjadrenie myšlienky“ (Humboldt 2000, 65). J. Dolník v monografii *Sila jazyka* (2012) poukazuje na rozpracovanie Humboldtových téz v nemeckej lingvistike 20. storočia a dopĺňa: „Každá sféra kultúry je spätá s používaním jazyka, s jej ustáľovaním, prenášaním z generácie na generáciu, s jej rozvíjaním, pričom jazyk sa neuplatňuje len ako prostriedok, ale predovšetkým ako pôsobiaci sila.“ (2012, 22) Humboldt, Weisgerber, Dolník a iní však v týchto úvahách vychádzajú z aktívnej úlohy materinského jazyka. Ten ale v prípade niekoľkých dejinných období na Slovensku nie je totožný s jazykom pôsobiacej sily. Napriek tomu nematerinský jazyk, tak ako aj materinský jazyk v starších vývinových štádiách, je funkciou kultúry, ako o tom už v 60. rokoch písal S. Šmatlák.

Smerovanie k monolingválnej situácii prijímajúceho prostredia, ako to vidíme v druhej polovici 20. storočia, bol dlhodobý proces, ktorý zanechal v slovenskej literárnej kultúre stopy po viacerých „požičaných“, resp. nematerinských jazykoch, v ktorých vznikala pôvodná i prekladová literárna tvorba. Ich voľba a použitie boli v minulosti aj manifestovaním kultúrnych, konfesijných a politických postojov. Tvorili však spoločnú formu rozvíjania duchovnej sily kultúrnej entity a z hľadiska kultúrnej pamäti zanechali stopy v podobe korpusu inojazyčných textov. Slovenská kultúra ich prijíma ako svoje, ale z pohľadu všeobecného porozumenia musí pristúpiť k prekladu ako k transferu seba samej.

V 60. rokoch 20. storočia v súvislosti s vydávaním slovenskej klasiky inicioval J. Felix⁸ vnútroliterárny a vnútrojazykový preklad staršej slovenskej literatúry do modernej slovenčiny, čo vyvolalo polemické literárnokritické diskusie trvajúce až do konca 80. rokov. Z vývinového hľadiska Felix poukazoval na potrebu kultúrnej kontinuity ako „podmienky organického a jedine živého umenia“. V tom čase išlo predovšetkým o preklady J. Hollého, B. Tablica, J. Kollára, J. I. Bajzu a ďalších spisovateľov 18. a 19. storočia⁹ do súčasnej slovenčiny. Felix, ktorý sa zaoberal editovaním slovenskej a svetovej literárnej klasiky¹⁰, akcentoval orientáciu na čitateľa: dotkol sa problému zrozumiteľnosti a čitateľnosti textov. V súvislosti s vydaním poézie Jána Hollého v náklade 25 400 exemplárov, v ktorom editor text upravil len vzhľadom na súčasnú jazykovú normu (prepis, ortografia), Felix vyjadril tento skeptický názor: „Neverím, že sa toto dielo tak intenzívne číta (vzhľadom na výšku nákladu – pozn. K. B.). Nazdávam sa však, že keby sme ho vydali vo výtečnom preklade v spisovnej

slovenčine, preniklo by oveľa širšie než doteraz a pred nami by sa zjavil tento básnik v plnej sile básnického génia.“ (Felix 1986 [1957], 515)¹¹ To bol impulz, ktorým vnútrojazykový preklad vstúpil ako nový typ prekladu do vydavateľskej praxe i do kritického a teoretického diskurzu o umeleckom preklade.¹²

Zopakujme teda, že tento fakt je konzekvenciou historického heterolingvizmu v slovenskom literárnom a prekladovom prostredí. Kontinuálne vnímanie kultúry ako živého organizmu využíva v druhej polovici 20. storočia na dosiahnutie integrity nielen vnútrojazykový preklad, ale aj vnútrokultúrny a vnútoliterárny preklad s cieľom vrátiť do kultúrneho a literárneho obehu diela jazykovo už nezrozumiteľné. Tu mám na mysli vnútrokultúrny preklad diel veľkomoravskej proveniencie, vnútoliterárny preklad bilingválnych a biliterárnych autorov ako napr. J. Kollár a P. J. Šafárik, ďalej vnútrojazykový preklad diel napísaných slovakizovanou a biblickou češtinou, bernolákovčinou, či v iných formách slovenčiny. Toto obdobie prinieslo aj rôzne druhy experimentálnych prekladov, napr. preklad *Hviezdoslava* z „hviezdoslavovského“ jazyka do súčasného jazyka, zo súčasného jazyka do dialektov a pod.

Ďalšou podstatnou funkciou tohto prekladu bolo prinavrátiť diela domácej, ale jazykovo cudzej proveniencie, ktoré doteraz absentovali v slovenčine. Je to prípad po nemecky písaných diel odbornej, literárnovednej, etnologickej, politickej a filozofickej literatúry, či preklad novolatinskej spisby, ktorá vznikla na Slovensku a je súčasťou dejín slovenskej literatúry a kultúry. I keď tento proces vznikol ako súčasť vydavateľskej kultúrnej stratégie, teda je tu citelný istý protekcionistický prístup k jazyku a kultúre, vznik prekladov bol pomalý a dala sa v ňom sledovať funkcia lotmanovského kultúrneho kódu a jeho zmeny: pohyb medzi vytesneným a návratným. Ak sú všetky inojazyčné texty pamäťou kultúry, pamäť sa dá v prípade potreby oživovať gestom výberu v situácii kultúrnej pertinencie. Reálna existencia prekladu je aj spôsobom opätovnej konštitúcie kultúrnej pamäti, ktorá slúži ako nástroj na sebaopoznanie (Dolník 2010). Otázka prekladu novolatinskej literatúry je napríklad stále aktuálna z hľadiska mnohých humanitných disciplín.

Druhá polovica 20. storočia teda predstavuje stav, keď musíme oživovať kultúrnu pamäť prekladom, keď kultúra prekladá samu seba, aby sa poznala, keď dospela do vývinového štádia predstavujúceho schopnosť a potrebu prekladu. Kultúry, ktoré sa vyvíjali v situácii bilingvizmu, plurilingvizmu alebo heterolingvizmu sú v situácii jazykovej asymetrie, resp. nerovnosti. A. Berman zdôrazňuje, že takáto situácia neznamená otvorenosť voči cudziemu, ale dominanciu cudzieho. Ďalej hovorí: „Len čo sa materinský jazyk uplatní ako kultúrny jazyk, spoločenstvo, ktoré sa cez tento jazyk identifikuje, už môže pomýšľať na to, že bude z cudzích jazykov prekladať, namiesto toho, aby nimi komunikovalo. Ale platí aj opak: materinský jazyk sa nemôže uplatniť ako kultúrny jazyk, kým sa nestal jazykom prekladu, kým sa používatelia tohto jazyka nemôžu slobodne zaujímať o cudzie.“ (1984, 237)¹³ Vnútrojazykový preklad je dobrým dôkazom, do akej miery a ako môžeme vnímať text a porozumieť jeho obsahom bez prekážky. Teda bez prekážky, ktorú predsa len cudzojazyčný text kladie. Tu by sa dalo namietnuť, že istá miera prekážky je pre poznanie potrebná a zámerné odstraňovanie prekážky proces poznania ochudobňuje. Ján Hollý v pôvodine a v preklade do súčasnej slovenčiny nie je to isté. Hollého jazyk nesie obraz životného sveta, ktorý

podmieňoval vznik diela a Hollého postoje, nesie aj patinu historicity. Preklad však odкрýva iné možnosti a významy textu.

Sociolingvisticke výskumy vo vzťahu jazyka a kultúry jednoznačne zdôrazňujú význam materinskojazykového obrazu životného sveta. Položme si však otázku, čo sa stane, keď obraz životného sveta nesie iný, nematerinský, osvojený jazyk. Keď sa napríklad francúzske dielo prekladá z latinského prekladu do češtiny, pričom materinský jazyk pôvodcu konečného prekladu je slovenčina na istom historickom stupni vývoja. Celkom určite máme dočinenia s niekoľkonásobným prekladom. Mali by sme preto skúmať aj medzijazyk a medzisvety a zisťovať, aké sú konzekvencie takejto mentálnej kreolizácie, aký obraz môžu požičané jazyky generovať.

Úplne stotožnenie materinského a spisovného jazyka v 20. storočí, teda završenie pohybu od heterolingvizmu k monolingvizmu, obrátilo pozornosť na zdôrazňovanie štatútu spisovného jazyka: tu treba v súvislosti s jazykom zdôrazniť pojem „autenticnosť“, ktorý používa J. Dolník (2012, 216). Súvisí s ideovým modelom Štúrovej filozofickej reflexie slovenčiny ako presadzovaná idea slovenskej autenticity, ktorá sa uplatňuje v existenčnej forme jazyka, v jeho štandardizovanej podobe, a tá do istej miery štandardizuje aj myslenie.

Umelecký preklad sa v druhej polovici 20. storočia ocitol v situácii inštitucionalizácie spisovného jazyka, čo na jednej strane prispievalo k udržiavaniu vysokej jazykovej kultúry a k jej zveľaďovaniu. Dnes sa dá spätne konštatovať, že najmä od 60. rokov mali prekladové texty vysokú jazykovú úroveň. Na strane druhej kvázi kultové postavenie jazyka podporovalo istý typ tradicionalizmu, resp. konzervativizmu práve presadzovaním jazykovej autenticity vyúsťujúcej do predstáv jazyka prekladu, ktorý mal byť „čistý“, mal byť „jazykom starých materí“, čo umelo udržiavalo archetypálne ustrojenie na póle rurálnosti, spomaľovalo použitie mestského jazyka a slangu v prekladových textoch a pod. Priamo sa to prejavilo v naturalizačných, resp. etnocentrických koncepciách prekladu a v pomerne dlhom pretrvávajúcom dialektu ako prostriedku naturalizácie v preklade ešte aj v druhej polovici 20. storočia. Treba však zdôrazniť, že exponovanie jazyka je iba jedným z prostriedkov naturalizácie. Chápanie autenticity jazyka zakódované v kultúre sa v podstate prejavilo ako jeden z limitujúcich faktorov v pohybe medzi tradičným a moderným. Inštitucionálny dohľad nad jazykom v duchu „čistoty“ sa prejavil aj v zavedení tzv. vydavateľského úzu (Tatran, Slovenský spisovateľ), ktorý preferoval istý typ lexiky a presadzoval ju aj v prekladoch.

Ako ťažko sa hľadala cesta k modernosti v preklade prózy, môže ilustrovať preklad Flaubertovho románu *Madame Bovary*: prvý knižný preklad Juraja Slávika Neresnického bol pripravený medzi rokmi 1908 – 1910. Bol pravdepodobne súčasťou rozsiahlejšieho zámeru Neresnického a literárneho kritika P. Bujnáka preložiť celý cyklus zásadných francúzskych románov. Nakladateľský spolok v konzervatívnom Martine odmietol vydať preklad na svoju dobu mravne provokatívneho diela. V podstate však išlo o spor literárnokritický. Odmietla ho najmä dominujúca staršia generácia literárnych kritikov, pričom sa poukazovalo aj na doslovnosť prekladu a jeho zlú jazykovú úroveň. Román vyšiel až v roku 1928 v Knižnici SPKK v Bratislave, ktorú redigoval E. B. Lukáč. Odborne fundovaný predslov P. Bujnáka uviedol Flaubertov román ako estetický vzor pre slovenskú literatúru, ako ideál jazykovej a štylistickej dokonalosti.

Zároveň však avizoval, že v preklade nemožno očakávať takúto dokonalosť. Preklad sa opieral o naturalizačnú koncepciu nielen na rovine jazyka, plného nárečových výrazov a ľudových frazeologizmov. Zaujímavé je, že prítomnosť poznámkového aparátu s úlohou explikovať cudzie reálie v intenciách nepoučeného čitateľa veľmi intenzívne signalizovala prekladovosť textu, ktorá má normálne v naturalizačných koncepciách nízku mieru: hneď prvá prekladateľova poznámka odkazuje na nepreložiteľnosť dialektizmov z okolia Rouenu. Dobová publicistika dielo uvítala, ale mala výhrady voči Neresnického slovenčine, ktorú pokladala za provincionálnu a ťažkopádnu, plnú prechodníkových a príčastných konštrukcií, syntax nadmieru oplývajúcu inverziami, čo nekorešpondovalo s krehkým výrazom a s flaubertovskou dikciou v origináli (Štechová 1929). J. Felix preklad dokonca po dlhšom odstupe od vydania označil za paródiu Flaubertovho slovesného umenia. Ďalší preklad tohto románu *Pani Bovary. Vidiecke mravy* vznikol v roku 1948. Jeho autorkou je Zora Jesenská. Text sa ocitol v neskorších rokoch mimo čitateľského obehu. Nasledujúca verzia je z pera Sone Hollej z roku 1963. Tento preklad potom vyšiel v mnohých reedíciách. Preklad je aktualizujúci, ale ani tento text sa nezaobišiel bez poznámkového aparátu, ktorý sa diskretné umiestnil na koniec. V čase, keď prvý preklad mohol zasiahnuť aj do vývinu slovenskej literatúry, nestalo sa to z dôvodu oneskoreného vydania a priveľkého dôrazu na autenticosť výrazu, ktorý nemohol korešpondovať s ideálom flaubertovskej jazykovej a štylistickej dokonalosti, ba kládol mu prekážku. Preklad Zory Jesenskej sa stiahol z obehu, a posledný preklad figuroval už ako zakonzervovaná literárna klasika bez ambície a možnosti pôsobiť vývinovo.

Exponencia efektu autenticosti je príznačná aj pre niektoré preklady zo J. A. Rimbauda z konca 40. rokov od Š. Žáryho. Varieta poetizmov a príznakových lexikálnych jednotiek je v rozpore s Rimbaudovou predstavou o obmedzenom výbere jazykových prostriedkov, ktorý nie je na škodu skutočnej poézie, čo konštatoval aj M. Považan v doslove k Žáryho prekladom (Rimbaud 1948, 274). Ďalším príkladom by mohol byť kľúčový text básnickej moderny – *Gašpar noci* (*Gaspar de la nuit*) Aloysisa Bertranda v preklade Jána Stacha z roku 1967. Bertrandovo dielo prefigurovalo báseň v próze ako žáner v rokoch 1833 – 1842. Baudelaire v roku 1862 uverejnil *Quatorze petits poèmes en prose* ako poctu Bertrاندovi a stal sa emblematickou figúrou tohto žánru. Stachov preklad však ostal na Slovensku pre modernú poéziu takmer nepovšimnutý. Aj tu jazykový výraz tenduje k autenticosti rurálneho pátosu.

Keď je preklad heteronómnym zásahom do literárneho vývinu, mení estetický koncept, v niektorých prípadoch však naráža práve na autenticosť jazyka. Tenzia medzi estetickým zámerom neseným originálom a výsledným efektom prekladu vytvárala paradox estetickej kvality moderny a jazykovým výrazom, ktorý sa z dobového hľadiska vnímal ako naturalizujúci. Z dnešného pohľadu ho vnímame navyše aj ako archaizujúci, resp. patinujúci.

Naturalizácia na jazykovej rovine je aj fascinácia autenticosťou jazyka, alebo nemožnosťou vymaniť sa z nej. Na ilustráciu, ako funguje a aký silný je materinsko-jazykový obraz skutočnosti, citujem slová Pavla Bunčáka o poézii nadrealistov, ktorí boli aj prekladateľmi:

Nikto spomedzi nás nepochádzal z veľkého mesta! Všetci sme boli vidiečania, z dedín či mestečiek, a odchovala nás príroda. Preto je v našej tvorbe toľko prírodopisu, zelene a kvetov, vtáctva a motýľov. To je naše špecifikum, svojskosť, slovenskosť, a ak sú tieto prínosy do nadrealizmu neprístojné, nevhodné, uberajú mu na kvalite, nech po nich, kto chce, hodí kameňom. (1996, 30 – 32)

Jazyk, najmä jeho dialektálna podoba sa stala predmetom polemického diskurzu o preklade. Odštartovala ju polemika okolo jazykovej koncepcie prekladu *Tichého Donu* Z. Jesenskej na stránkach *Kultúrneho života* v roku 1951. Na jednej strane to bolo v prípade Z. Jesenskej spolitizovanie tejto otázky, na druhej strane to mohla byť povestná kvapka v pohári vody, keďže o použití dialektu v preklade sa uvažovalo už od medzivojnového obdobia. Jozef Felix napríklad písal o vlastných prekladoch:

Mojou ambíciou bolo a je postihnúť práve (...) špecifický a pri jednotlivých autoroch rozdielny štýl. Preto som sa snažil vždy iným spôsobom, t. j. vždy s odlišným slovníkom prekladať jednotlivé diela. Nešlo to bez ťažkostí a ani bez omylov. Napr. ten môj prvý Ramuz. Podľa Francúzov tento švajčiarsky autor písal po francúzsky zle – zle preto, že písal francúzštinou svojho Vaudského kantónu, jazykom svojich vaudských sedliakov a vinohradníkov, ktorý je – známa vec – hodne odlišný od jazyka salónu Madame de Recamier. Aby som vystihol tento špecifický a vskutku regionálne zemitý Ramuzov štýl, pri prvom preklade (Keby sa slnko nevrátilo) volil som cestu hojných dialektizmov. Vyšiel mi tak Ramuz – dnes to viem – hrozne liptovský. (1986 [1971], 561)

Dialektálna podoba jazyka, resp. napätie medzi mestským a dedinským, pretrvávala najmä v preklade prózy pomerne dlho. Preto bola aj predmetom kritiky a diskurzu o preklade. Aj keď sa hovorilo o funkčnom využití dialektu, tvorivo funkčným bol pravdepodobne až v silne etnocentrických prekladoch Blahoslava Hečku, ktorý skúmal tvárnosť jazyka a vyhľadával v ňom špecifické ekvivalenty najmä pri prekladoch humoristických diel alebo textov s výraznou oralitou. Vypracoval si tak poetiku jazykovej autenticity, ktorej autorstvo sa dá bez problémov identifikovať, ale ktorá ešte vždy zostáva spornou.

Ak sa zdôrazňuje materinský jazyk ako kultúronosná sila, ako aktívny faktor v kultúrnej tvorbe, keď spoločným rozvíjaním sily jazyka príslušníci jazykového spoločenstva vytvárajú duchovnú jednotu, v rámci ktorej rozvíjajú svoj duchovný život (Dolník 2012, 25), materinskojazykový obraz sveta je jednostranný, „je len jeden z možných transferov vonkajšieho sveta do vlastníctva ducha“ (26). Je to aj otázka generačná. Jazyk je nielen otázkou adekvátnosti, ekvivalencie v preklade. Leží v jadre preložiteľnosti, resp. nepreložiteľnosti. Je otázkou kultúrneho konceptu, vzťahu jazyka a kultúry, jazyka a filozofie. Tejto stránke sa v translatológii zatiaľ nevenovala veľká pozornosť. Môžeme sa potom pýtať, či používanie nematerinských jazykových foriem a odlišných materinskojazykových foriem v minulosti máme chápať iba ako pragmatickú nevyhnutnosť, alebo je tento fakt aj prameňom iného poznania o slovenskej kultúre? Nie je problémom prekladu aj to, ako a či je vôbec možné dosiahnuť čiastočnú univerzálnosť jazyka? Schopnosti odpútať sa od predispozície materinskojazykového obrazu?

Politické gesto ako dôsledok moci

Politické gesto ako dôsledok moci je špecifickým faktorom fungujúcim v dejinách prekladu na Slovensku na všetkých historicky skúmaných synchrónnych rovinách. V situácii prekladu sa prejavoval na jednej strane inštitucionálne ako priame mocenské uplatňovanie spoločenských a kultúrnych noriem podliehajúcich ideologickým záujmom. Na strane druhej bolo jeho prejavom a dôsledkom individuálne prekladateľské gesto oslovenia a stratégia inotajového prekladania, resp. inotajovej reinterpreácie prekladu, čo už bolo čiastočne spomenuté.

Hlavným inštitucionálnym nástrojom tohto pôsobenia bola v minulosti niekoľkostupňová cenzúra ako typ výkonného orgánu politicko-ideologických a cirkevných inštrukcií a vytváranie prekážok ekonomického a právneho charakteru v edičnej sfére do roku 1918. V druhej polovici 20. storočia sa situácia sprehľadňuje zabratím celého knižného sektoru pod kontrolu štátu. Vzhľadom na formulovanie a uplatňovanie štátnej kultúrnej politiky sa začali prejavovať vydavateľské stratégie, ktorých dôsledkom bolo vytváranie situácie neprekladania a riadeného prekladania regulačným určovaním charakteru a orientácie prekladovej literatúry, situácie neexistencie prekladu a zásahy do integrity prekladového textu prostredníctvom preventívnej cenzúry, ku ktorej pribudli aj mechanizmy autocenzúry. Stav neexistencie prekladu bol dôsledkom represívnej cenzúry a stiahnutia už vydaných prekladov z obehu, resp. podržanie prekladu v rukopise.

Konzekvenciou permanentnej prítomnosti politického gesta sú z historického hľadiska rôzne formy fragmentárnosti a diskontinuitnosti umeleckého prekladu.

V druhej polovici 20. storočia sa prekladanie zintenzívnilo. Vydavateľské stratégie orientované na prekladovú literatúru mali ambíciu skompletizovať niektoré literárne korpusy. Významným bol vydavateľský projekt Zlatý fond prekladovej literatúry, zameraný na preklad diel svetovej literatúry tvoriacich literárne a potenciálne aj prekladové kultúrne dedičstvo¹⁴. Vzniklo niekoľko ďalších tematických edícií zameraných na literárnu klasiku, ako napr. Knižnica Nobelových cien (1967 – 1976) a jej pokračovanie Vavrín (1977 – 1991). Za zmienku stojí ešte subskripčná edícia pôvodnej aj prekladovej poézie Kruh milovníkov poézie, založená v roku 1964, ktorá tiež výrazne prispela k prekladovej realizácii poézie a jej čitateľskej recepcii. Keďže išlo o diachrónny preklad, účinok politického gesta sa tu neprejavoval tak intenzívne. Účinkovalo tu skôr vedomie zakonzervovanosti textu v literárnej tradícii a autorite klasickosti, akoby tento aspekt bránil novej subverzívnej reinterpreácii textu.

V rokoch 1945 – 1989 zaznamenávame veľkú frekvenciu prekladových antológií usporiadaných buď ako autorské výbery, buď na základe jazykových, tematických, žánrových a estetických kritérií, kde vybrané texty vykazujú rovnaké charakteristiky. Antológia je vydavateľský žáner metonymického charakteru, ktorý má v asymetricky postavenom kultúrnom priestore jednak funkciu literárneho vzdelania a jednak tautologickú funkciu – fragmentom odstrániť fragmentárnosť. Je to však historicky podmienená a rôzne modelovaná literárna prax.¹⁵

Ak v druhej polovici 20. storočia zaznamenávame výrazné a neustále úsilie posúvať prekladový korpus od stavu *fragmentárnosti* k stavu *integrálnosti*, registrujeme

aj tendencie diskontinuitnosti živeneé zákazmi a odstraňovaním prekladov z čitateľského obehu.

Iný obraz o preklade ponúkne nazeranie cez individuálne prekladateľské gesto oslovenia a stratégiu inotajového prekladania, resp. inotajovej reinterpretácie prekladu.

Už bolo povedané, že preklad je v kultúre dvojznačným fenoménom: je subverzívny vo vzťahu k napätiu cudzie vs. svoje, otvára priestor, ktorým do domácej kultúry preniká cudzie. Cudzie nesie v sebe potenciu nebezpečného, škodlivého, ak je aktuálnym ideologický kód informačne a významovo obmedzujúci tvorbu. Preklad však môže byť aj konformný voči prijímajúcemu kódu, keď ho pomáha upevniť. V druhej polovici 20. storočia sa etablovala paradoxná koexistencia prekladu v napätí medzi politickým a estetickým. Bolo treba hľadať rôzne textové stratégie, napomáhajúce presadiť preklad literárnych textov s významovými a estetickými vlastnosťami, ktoré oslovovali prekladateľov, resp. vydavateľov, ale neboli v úplnosti ideologicky prijateľnými. Najčastejšou stratégiou boli metatextové inštrukcie, resp. recepčné návody ako doslovy, anotácie, texty na obálkach a pod., ktoré intencionálne vysvetľovali a zdôvodňovali výber a účinkovanie prekladového textu v línii oficiálnej ideológie prijímajúceho prostredia.

Nie je potrebné zdôrazňovať fakt, že každé pôvodné literárne dielo má v sebe skrytú nekonečnú množinu významov, ktoré interpretácia diela môže rôzne potencovať a akcentovať. V prípade prekladu sa potencialita významov originálu opodstatňuje gestom oslovenia, teda zistením relevantnosti niektorého z významov pre prijímajúcu kultúru v danom okamihu. Zopakujme, čo hovorí Lotman: fundamentálnou otázkou semiotiky kultúry je *generovanie zmyslu*:

Generovaním zmyslu budeme nazývať schopnosť kultúry ako celku, aj schopnosť jej jednotlivých častí vydávať pri „výstupe“ netriviálne nové texty. Novými textami budeme nazývať texty, ktoré vznikajú v dôsledku nezvratných procesov (v zmysle I. Prigogina), t. j. texty do určitej miery neprediktabilné. Generovanie zmyslu prebieha na všetkých štruktúrnych úrovniach kultúry. (1994, 9)

Novým textom je v tomto ponímaní aj preklad a jeho opakovaná interpretácia relevantná buď ako celok, alebo ako časť. Relatívnosť neprediktabilnosti možno ešte zrelativizovať tým, že poznaním aktuálneho kódu kultúry sa dá dosiahnuť istá miera predvídateľnosti gesta oslovenia, jeho realizácie a účinku.

Ak budeme vzťah originálu a prekladu chápať ako vzťah primárneho a sekundárneho textu, resp. ako pretrvávajúce primárneho textu vo svojej aktualizácii v preklade, ktorý rozkrýva jeho „mnohonásobný alebo skrytý zmysel“, princíp novosti nebude v tom, „čo sa hovorí, ale v udalosti jeho návratu“ (18), teda udalosti istého typu návratu originálneho textu. Pojem udalosti rezonuje aj u P. Ricoeura v súvislosti s interpretáciou literárneho diela: „Interpretácia sa realizuje ako prisvojenie, keď čítanie plodí čosi ako udalosť, udalosť diskurzu, ktorý je udalosťou teraz prítomnej chvíle. Interpretácia ako prisvojenie sa stáva udalosťou.“ (1997, 122) Udalosť sa stane udalosťou prekladu práve cez gesto oslovenia v podmienkach, ktoré generujú nové významy.

Pohyb a zmeny vnútri kultúrnych systémov, cirkulácia a generovanie diskurzov

a ich významu podporujú tézu teoretikov prekladu o iluzórnosti definitívneho zmyslu originálu. Tu by som rada upozornila na posun vnímania interpretácie originálu, ktorý formuluje Ján Koška¹⁶: Oproti tomu, čo tradičná interpretácia diela odhaľuje a rozkrýva (zmysly a obsahy už obsiahnuté v diele, ktoré sa v preklade znovu artikulujú), Koška ponúka vkladanie/dosadzovanie/vymieňanie obsahov, zmyslov a významov, resp. akcentuje vstup nových okolností a podmienok života, skutočnosti po sebe idúcich horizontov bytia, ktorá sa prejavuje prostredníctvom prekladateľa a cez neho, ale aj prostredníctvom čitateľskej realizácie prekladu. Koška usudzuje, že každá doba má svoj generálny interpretans, ktorý generuje interpretačné paralely, inšpiruje interpretáciu, a teda, dodávame, generuje aj nové významy.¹⁷ Tu máme dočinenia s individuálnou a kolektívnou pamäťou. Ako príklad uvádza Koška rok 1968, ktorý je podľa neho hlavným kľúčom/interpretansom a generátorom interpretačných paralel nasledujúceho obdobia v slovenských podmienkach. Ak by sme chceli overiť relevantnosť tejto myšlienky a rozvinúť ju, môžeme ísť hlbšie do minulosti: ako kľúčový interpretans by sme mohli označiť dobové morálne imperatívy a z nich potom chápané „účely“ prekladu. Napríklad interpretans z hľadiska podporenia slovanskej vzájomnosti v 19. storočí, interpretansy vychádzajúce z kritiky dobovej spoločnosti, ak hovoríme o období, keď sa v slovenskej literatúre etabloval realizmus, interpretansy politických a ideologických situácií, ktoré pomáhajú rozkrývať tabu a pod.¹⁸

Gesto oslovenia je intencionálnym aktom. Pôsobí zvyčajne prospektívne a generuje inotajové prekladanie, pričom jedným významovým univerzom sa vyjadruje iné významové univerzum. Časté je aj pôsobenie retrospektívne, keď udalosť návratu upozorní práve na inotajové vyjadrovanie prekladateľa a možnosť čítať medzi riadkami. Vytvorí sa istá zhoda okolností, ktorá usmerní reinterpretáciu už realizovaného prekladu. Tu treba gesto oslovenia pripísať čitateľovi. Stanislav Rakús upozorňuje v súvislosti s charakteristikou identifikačných črtí umeleckého prejavu:

Najdôležitejšie veci sa dostávajú do netextového priestoru, ktorý by sme v tomto prípade mohli pomocne „rozčleniť“ na tri vzájomné synkretické zóny: na zónu pod textom (medziriadkový priestor), zónu nad textom (druhoplánový priestor) a na zónu za textom (katarzný priestor). (1995, 6 – 7)

Ak chápeme preklad ako diskurz, povedané s Popovičom, je to z hľadiska umeleckého textu heteronómny zásah do vývinu domácej literárnej štruktúry. Je to teda niečo cudzie, čo pri správnom recipovaní aktivuje synkretické zóny významov netextového priestoru sprostredkovane, čiže menej viditeľne ako pôvodná literatúra, a môže sprostredkovať zamlčované diskrétné významy. Tak sa napríklad mohli čítať už spomínané preklady mytologizujúceho historického románu sovietskej proveniencie (O. Čiladze, Č. Ajtmatov) či socialistická satira (preklady Il'fa-Petrova), ktorá mala v pôvodnej tvorbe obmedzené možnosti. Preklady z vedeckej fantastiky sa postupne stávali z kvalitatívneho hľadiska exkluzívnym fenoménom istého obmedzeného a vyhraného okruhu čitateľov a texty boli príťažlivé ako alternatívny model sveta a ľudskej existencie (S. Lem či diela bratov Strugackých v 70. rokoch, neskôr preklady I. Asimova, P. K. Dicka, C. J. Cherryovej a i.).

Smerovanie prekladania v druhej polovici 20. storočia od *významovej relatívnosti* k *zmyslovej absolútnosti* prekladu by sa dalo charakterizovať aj ako tendencia dospieť

k „totálnemu“ prekladu, tak ako ho formuluje estónsky literárny vedec Mart Velsker z Tartu: každá jedna časť a súčasť literatúry je iná, než sa javí navonok; naozajstné významy sú skryté a ich interpretácia by sa mala stať novou, základnou literárnou kompetenciou¹⁹.

HODNOTOVÝ ASPEKT AKO ZÁVER

Hodnotu možno vnímať ako merateľnú podstatu skúmaného javu vzhľadom na jeho kvalitu a funkčnosť, dá sa chápať aj ako kvalitatívny rozdiel v porovnaní s iným javom alebo stavom tohto javu. V každom prípade však na detekciu hodnoty potrebujeme meradlo, mieru, prostriedok, kritérium, inak sa pohybujeme vo vágnom priestore. Hovoriť o hodnotách prekladu v druhej polovici 20. storočia znamená abstrahovať z obrovského množstva prekladových textov, ktoré hodnotovo ešte nemáme v úplnosti hierarchizované. To znamená, že ich nemáme analyzované a interpretované z hľadiska kritiky prekladu. Máme však inštrumentárium, ktoré poskytol diskurz o preklade vo svojej predteoretickej a teoretickej podobe, rozvíjajúci sa práve v skúmanom období. A. Popovič (1975, 274) pokladá axiológiu prekladu, teda teóriu hodnotových kritérií vytyčovaných literárnou kritikou vo vzťahu k prekladateľovi, za sformulovanú aktuálnu hodnotu textu prekladu. Postupy prekladateľskej kritiky formuluje v troch krokoch: kritika prekladu vzhľadom na čitateľské kvality textu; porovnanie originálu a prekladu z hľadiska realizácie ideovo-estetických hodnôt pôvodiny v preklade a napokon ako ideovo-estetický význam prekladu vo vývinovom kontexte prijímajúcej literatúry. Popoviča nespomínam náhodou: postulovanie kritiky prekladu v systéme praxeológie prekladu ako súčasti integrálnej vedy o preklade je zavŕšením požiadavky ustanoviť práve kritériá hodnotenia, ktorých požiadavka zaznievala už v predteoretickom diskurze od medzivojnového obdobia.

Paralelne s teóriou sa v slovenskom prekladovom priestore formulovali zásady moderného prekladu, ktoré zvykneme súhrnne nazývať slovenská prekladateľská škola podľa toho, ako ich J. Ferencík rozviedol a publikoval v knihe *Kontexty prekladu*. Ide o

súhrn postupov, ústiach do tvorivej metódy, ktorá sa stáva prevládajúcou, najproduktívnejšou a najcharakteristickejšou pre určité vývinové obdobie. V prípade slovenskej prekladateľskej školy dosiahla táto metóda až charakter normy, dobrovoľne prijatej najmä pre oblasť knižne publikovanej umeleckej prózy a knižnej drámy, ale do značnej miery aj pre oblasť poézie... Závažný je tiež fakt, že základné postuláty školy najdôslednejšie prijali a stále dodržiavajú vydavateľskí editori: z kánonu školy odvodili súčasnú metodiku editorskej aprobácie, ním merajú profesionálnu kvalifikovanosť editora a vhodnosť prekladového textu na vydanie.²⁰ (1982, 13 – 72)

Fenomén slovenskej prekladateľskej školy nás upozorňuje na dva fakty: na historicitu a relativitu vzhľadom na hodnotový aspekt. Dnes sa dívame na ustanovenie týchto zásad ako na historicky podmienený akt, ktorý si vynútila potreba usporiadania celého prekladového a kultúrneho priestoru v čase krízy alebo zlomu. To znamená v čase, keď si reflexia problémov prekladu vynútila obrat – vedomé hľadanie riešení. Prispel k tomu stav a kvalita prekladu a verejné polemiky a diskusie o pre-

klade najmä v oblasti prekladania ruskej literatúry, ktoré sa v podstate začali polemikou o preklade *Tichého Donu* Z. Jesenskej na stránkach *Kultúrneho života* v roku 1951.

Z dnešného hľadiska sú už tieto zásady v preklade počas štyroch desaťročí zažité do takej miery, že sa stali štandardom, normou. Z tohto pohľadu strácajú účinnosť ako kritérium hodnoty a relativizuje sa aj označenie škola. Popovičove tri kroky kritiky prekladu mali viesť k aktuálnym kritickým analýzam prekladov, a tie mali slúžiť ako materiálové východisko pre opis prekladateľských koncepcií, ktoré predisponujú bytie textu v systéme prijímajúcej literatúry a kultúry. Systematickú kritiku a interpretáciu prekladových textov sa nepodarilo dosiahnuť. Šťasti ju nahrádzal výskum recepcie inonárodných literatúr, šťastí ju dopĺňal historiografický diskurz, šťastí empirický diskurz prekladateľov, ktorí formulovali vlastnú poetiku prekladu.

Ak sa na preklad dívame ako na fenomén kultúry, nestačí sa dívať optikou hodnotenia kvality (preklad môže byť štandardný, dobrý, kongeniálny, priemerný, subštandardný), čo samozrejme odkazuje na textovo-jazykovú rovinu. Hodnotový aspekt je potrebné odvíjať od postavenia prekladu v systéme kultúry vo vzťahu ku kódu. Potom sa hodnota prekladu dá vnímať ako obnovovanie kódu narúšaním a na textovej rovine ako konceptuálne obnovovanie významu vo vzťahu k poetickému a etickému konsenzu s originálom. Akcentuje sa tak tvorivosť prekladu.

Ako jedno z kritérií hodnoty prekladu by sme mohli určiť na všeobecnej rovine schopnosť rozširovať a oživovať kultúrnu pamäť, zabezpečovať kontinuitu kultúrneho univerza. Z tohto hľadiska môžeme hovoriť v prvom rade o prekladoch kľúčových textov svetovej literatúry. Druhá polovica 20. storočia ich priniesla veľa: Villon, Rabelais, Dante, Homér, Shakespear, Goldoni, Dostojevskij atď. To je iba niekoľko emblematických mien literárnej klasiky. V druhom rade máme dočinenia s otázkou estetickej relevancie textov podstatných pre vývin svetovej literatúry 20. storočia. Z hľadiska postmoderného obdobia s výrazným fenoménom intertextovosti tu ide o diela, na ktorých stavia postmoderná literatúra, ktoré cituje, na ktoré sa odvoláva. Prekladová realizácia týchto referenčných textov zabezpečuje kontinuitu a zrozumiteľnosť významového univerza a estetického kódu literárneho vývinu. Spomeniením len mená Proust, Joyce, Beckett alebo avantgardnú poéziu či básnickú generáciu bítnikov. Roky 1945 – 1989 podstatne rozšírili i oživilo slovenský prekladový korpus a systematicky premáhali fragmentárny charakter prekladu orientáciou na starovekú, staršiu a klasickú literatúru. Problematickejší už bol aktuálnejší preklad literatúry 20. storočia. Preklad sa dostal do pozície kultúrneho činu emancipovaného od prijímajúcej literatúry. Sem patrí aj rozširovanie registra inonárodných literatúr v dvoch smeroch: blízkovýchodné a orientálne literatúry, ktoré sa postupne prekladajú z pôvodných jazykov, a tzv. malé literatúry.

Ďalším kritériom hodnôt je zistenie úmernosti tvorivosti a charakteru prekladateľských metód a koncepcií. Najťažšie je detekovanie hodnôt z hľadiska tvorivosti prekladu v próze vzhľadom na rozsiahly prekladový korpus a vzhľadom na ťažšiu identifikáciu koncepcie prekladu. V hrubých črtách však treba povedať, že najväčší prínos predstavuje prekonanie naturalizačných/etnocentrických koncepcií a posilnenie aktualizáčných koncepcií spolu s presadzovaním felixovskej historiozofickej

konceptie prekladu. Prevládajúcim je hľadisko recepčno-komunikatívne zamerané na čitateľa.

Preklad dramatických textov spomeniem len stručne: v tejto oblasti sa deficit vyrovnával veľmi intenzívne, pravdepodobne najrýchlejšie a najsystematickejšie. Preklad divadelných textov sa diferencoval na knižný preklad, hraničiaci buď s polohou prekladu básnického, alebo dialogizovaného prozaického textu (samozrejme s istou rezervou), a na scénický preklad v dvoch podobách: preklad cez tradičné a modernizujúce konceptie založené na filologickom prelade rešpektujúcom vernosť originálu, ktorá sa stala základom režijnej konceptie textu, a experimentálny preklad napr. antickej drámy V. Mihálíka či Feldekov koncept intencionálneho prekladu-réžie.

Tvorivosť a koncepcnosť, zlomy a obraty sa najzreteľnejšie ukazujú v oblasti básnického prekladu. V súlade s tradíciou sa kultivuje stav personálnej únie: prekladateľmi sú väčšinou básnici a preklad pre nich znamená tvoriť v intenciách vlastného básnického programu, podľa ktorého si vyberajú aj texty na preklad. Znamená to aj vnímať preklad ako reflexiu jazyka, jeho možností, básnického tvaru. Ani tu sa však nedalo vyhnúť sinusoide naturalizačných a exotizujúcich koncepcií. Za zlomový moment sa pokladá prekladateľský program slovenských konkretistov.²¹ Prekladanie sa stalo predmetom jedného z troch manifestov (*Bude reč o prelade*) uverejnených v skupinovom 4. čísle *Mladej tvorby* (1958): vzbura mladej generácie básnikov sa prejavila aj vo veľmi pregnantnom a ráznom formulovaní zásad a spôsobov prekladu klasickej poézie, v názore na dobrý preklad poézie (zdôrazňoval sa preklad účinku a odmietal sa patinujúci preklad), ale najmä sa formulovala požiadavka, aby poéziu prekladali výlučne básnici a v prípade potreby, aby sa vytvorili prekladateľské dvojice – básnik a lingvista.²² A. Valcerová časť básnických prekladov hodnotí ako preklady historizujúce, nadväzujúce na tendencie predchádzajúcich vývinových etáp; ďalej na modernizujúce, resp. aktualizujúce a posilňujúce básnický experiment; eviduje preklady realistické, dodržiavajúce normu a bazírujúce na dodržiavaní princípov vo vzťahu k originálu, a napokon hovorí o špičkových umeleckých prekladoch, ktoré „uplatňujú v umiernennej podobe výtobytky aktualizujúcich experimentátorov a modernistov, ale ktoré nenarúšajú estetickú ‚mieru výrazu‘ a usilujú sa maximálne priblížiť umeleckým kvalitám originálu“ (2006, 161). Preklady poézie mali ambíciu vstúpiť do vývinu pôvodnej literatúry, synergicky pôsobili aj na rovine autorských básnických poetík, ako o tom píše Ján Zambor v súvislosti s analýzou básnického a prekladového diela Miroslava Válka.²³

Ak sa na hodnoty prekladovej situácie druhej polovice 20. storočia pozrieme synchrónne, vidíme aj mínusy, lebo vzťah pozitív a negatív je neoddeliteľný a súvisí s charakterom dobovej kultúry. Ak sa dívame diachrónne, optika sa mení, pozitíva vidíme v absolútnejších farbách, obraty, kvalitatívne posuny sú evidentné. Toto všetko však treba pomenovať ešte presnejšie, aby sme sa vyhli dnes tak všadeprítomnému relativizovaniu hodnôt.

- ¹ Bližšie Miko – Popovič 1978.
- ² V slovenskej literatúre – spoločenský román od 19. storočia: J. I. Bajza, J. Chalupka, J. Záborský.
- ³ I. Mészáros: Při dobytí budinského zámku do zajetí křesťanského padlé Kartigam řečené, potom Krystýna nazvané turecké slečny, kišasoňky, řídké, památné případnosti (Buda várának visszavétel-
lekor a keresztyének fogságába esett Kártigám nevű török kisasszonyinak ritka és emlékezetes törté-
neti).
- ⁴ *Les mémoires et voyages de Maurice Auguste Comte de Benyovsky*, 1790.
- ⁵ Bližšie aj Maliti 1998, 97 – 131.
- ⁶ Bližšie Bednárová 2014, 111 – 133.
- ⁷ Podľa Nünning, ed., 2006, 761.
- ⁸ Bližšie Felixov rozhovor *O preklade v národnej literatúre* z roku 1971. (Felix 1986 [1971], 554 – 571)
- ⁹ Napr. Hollý, J. 1965. *Selanky*. Bratislava: Tatran (prel. J. Kostra); Bajza, J. I. 1970. *Príhody a skúsenosti mladíka Reného* (prel. Jozef Nižňanský). Bratislava: Tatran; Hviezdoslav, P. O. 1974. *Hviezdoslav vo výbere a interpretácii Vojtecha Mihálíka*. Bratislava: Slovenský spisovateľ; Kollár, J. 1979. *Dcéra Slávy* (prel. L. Feldek). Bratislava: Slovenský spisovateľ; Hollý, J. 1985. *Dielo I. a II. (Selanky)*, (prel. J. Kostra, *Žalospěvy*, prel. L. Feldek, *Piesne a Rozličné básne*, prel. V. Turčány), (*Cyrlometodiáda*, prel. J. Buzá-
ssy, *Svätopluk*, prel. J. Mihalkovič a Š. Moravčík), Bratislava: Tatran; Bajza, J. I. 1985. *Epigramy* (prel. M. Heveši). Bratislava: Tatran; Tablic, B. 1986. *Oberanie ovocia* (výber z poézie v prekl. Š. Moravčíka). Bratislava: Slovenský spisovateľ; Šafárik, P. J. 1986. *Tatranská múza so slovanskou lýrou* (prel. L. Fel-
dek). Bratislava: Tatran.
- ¹⁰ Bližšie Bednárová 2014a, 178 – 201.
- ¹¹ Hollého *Selanky* vyšli v preklade J. Kostru v roku 1965.
- ¹² Venoval sa mu A. Popovič (1970) jednak v analýze Kostrovho prekladu *Selaniek*, uverejnenej ako doslov, čo neskôr rozpracoval aj v *Teórii umeleckého prekladu* (1975) i v kolektívnej práci *Originál/ preklad* (1983). Teoretické postuláty formuloval aj prekladateľ J. Hollého, básnik a literárny historik a teoretik J. Turčány, v mnohých štúdiách o prekladaní zo slovenčiny do slovenčiny (napr. 1985, 1986 a inde). V roku 1988 usporiadal Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie už spomínaný seminár, na ktorom sa z teoretického aj literárnohistorického hľadiska k problému vyjadrili mnohí teoretici aj praktici prekladu.
- ¹³ „Dès que la langue maternelle s'affirme comme langue de culture, la communauté qui se définit par elle peut songer à traduire des langues étrangères au lieu de les parler. Inversement, la langue mater-
nelle ne peut s'affirmer comme langue de culture tant qu'elle n'est pas devenue langue de traduction, tant que ceux qui la parlent ne s'intéressent pas librement à qui est étranger.“
- ¹⁴ Podrobne sa o Zlatom fonde zmiňuje J. Felix v rozhovore Škola úcty k slovenčine z roku 1967 (1986, 538 – 547) a A. Popovič v roku 1979 (57 – 68) v sumarizujúcom článku *Slovenský preklad v rokoch 1976 – 1977*, v ktorom podrobne mapuje situáciu slovenských vydavateľstiev a všetkých vtedy fungu-
júcich prekladových edícií.
- ¹⁵ Počnúc zbierkami životopisov svätých (hagiografií), kázni, citátov až po moderné chápanie anto-
lógie. O rôznej finalite antológií svedčí aj samotné označenie: antológia etymologicky z gréckeho anthologeo – zbierať kvety (ánthos), alebo staršie používané pomenovanie chrestomatia: chrestos – užitočný a mathein –vedieť. Na Slovensku sa prvá moderná antológia poézie datuje rokom 1890: *Antológia z poetickej literatúry nemeckej*. Zostavil ju a preložil prekladateľ, spisovateľ, hudobný skla-
dateľ a dirigent František Otto Matzenauer (1845 – 1901), ktorý ju publikoval vlastným nákladom. Po Tablicových antologizujúcich Poezyach či Hollého antológii z gréckej a latinskej poézie išlo o prvú modernú antológiu, ktorej zámerom bolo „podať pomerne ucelený obraz o vývine nemeckej poézie od najstarších čias po 19. storočie“ (Tomiš 1994: 39 – 40).
- ¹⁶ Bližšie Koška 1997, 19 – 26.
- ¹⁷ Tento fenomén „predteoretický“ anticipoval už J. Felix (*O preklade v národnej kultúre*), keď napísal: „V každej dobe sa môže dostať do popredia iná zložka literárneho diela, stať sa jeho dominantou a spôsobiť jeho významový posun až do roviny, v ktorej prípadne pôvodne vôbec nebolo, resp. v kto-
rej ho autor ani nechcel mať. Anatole France svojho času nie náhodou vyslovil pochybnosť, či sa

- vôbec niekedy v budúcnosti bude čítať jeho dielo v tom význame, ako ho on myslel“ (1986 [1971], 14).
- ¹⁸ Dnešné čítanie už prináša iné významové konotácie. Interpretansami môžu byť aj všeobecne platné existenciálne metafory – napr. metafora Bereziny v románe *Cesta do hlbín noci* F.-L. Céline: ide o obraz ľudského údely rizomaticky rozvetvený na ďalšie obsahy a významy, ktoré sa pri preklade stávajú aktantmi. Aj v dejinách literatúry sa ukázalo, do akej miery globálne účinkujúce udalosti zasahujú myslenie, vnímanie sveta v literatúre a interpretácie literárnych textov, a vôbec literárny diskurz – napr. lisabonské zemetrasenie v roku 1755, 2. svetová vojna, september 2001 a i. Aj tieto udalosti možno pokladať za generálne interpretansy.
- ¹⁹ Velsker, M. *Mis on kuuekümnendad eesti kirjanduses*, s. 1212. Citované podľa interného materiálu projektu Histoire de la traduction en Europe médiane, Traduire sous le totalitarisme, 2. časť, s. 67. Paris: Inalco.
- ²⁰ Zhodnotenie slovenskej prekladateľskej školy bližšie aj Tomčík 1999, 138 – 150; Maliti 2001, 85 – 94.
- ²¹ Tzv. Trnavská skupina, ktorá vznikla v roku 1957 a jej zakladajúcimi členmi boli J. Ondruš, J. Mihal-kovič, J. Stacho, L. Feldek.
- ²² Bližšie Feldek, Ľubomír. 2007. *Prekliata Trnavská skupina*. Bratislava: Columbus, s. 92 – 95. K teórii prekladateľských dvojíc Popovič, Anton. 1970. Prekladateľské dvojice z teoretického hľadiska. *Romboid*, 5, 5: 26 – 31.
- ²³ Zambor, Ján. 2013. *Niečo ako láska, niečo ako soľ. Miroslav Válek v interpretáciách*. Bratislava: Literárne informačné centrum.

LITERATÚRA

- Bednárová, Katarína. 2013. *Dejiny umeleckého prekladu na Slovensku I. Od sakrálného k profánnemu*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, Veda, vydavateľstvo SAV.
- Bednárová, Katarína. 2014. Ján Koška a jeho alternatívna interpretatívna koncepcia literárneho prekladu (Teória chyby). In *Myslenie o preklade na Slovensku*, Libuša Vajdová a kol., 111 – 133. Bratislava: Kalligram, Ústav svetovej literatúry SAV.
- Bednárová, Katarína. 2014a. Jozef Felix a editorská prax. In *Jozef Felix a cesta k modernej slovenskej romanistike*, ed. Jana Truhlárová, 178 – 201. Bratislava: Veda, FiFUK, ÚSvL SAV.
- Berman, Antoine. 1984. *L'Epreuve de l'étranger*. Paris: Gallimard.
- Bunčák, Pavol. 1996. O slovenskom nadrealizme. *Literika* 1, 3 – 4: 30 – 32.
- Djovčoš, Martin – Ľubica Pliešovská. 2011. Power and shifting paradigm in translation. In *Mutatis Mutandis*, 4, 1: 77 – 88.
- Dolník, Juraj. 2012. *Sila jazyka*. Bratislava: Kalligram.
- Dolník, Juraj. 2010. *Jazyk. Človek. Kultúra*. Bratislava: Kalligram.
- Eliáš, Anton. 2002. Preklady umeleckej literatúry na meniacom sa slovenskom trh. *Rak*, VII, 7 – 8: 83 – 91.
- Felix, Jozef. 1986 (1957). Prekladať diela našich klasikov do dnešnej slovenčiny? In *Domov i svet*, Jozef Felix, 513 – 515. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Felix, Jozef. 1986 (1967). Škola úcty k slovenčine. In *Domov i svet*, Jozef Felix, 538 – 547. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Felix, Jozef. 1986 (1971). O preklade v národnej literatúre. In *Domov i svet*, Jozef Felix, 554 – 571. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Harpán, Michal. 1993. Funkcie prekladu v menšinovej literatúre. *Romboid*, 28, 5: 68 – 73.
- Humboldt, Wilhelm von. 2000. *O rozmanitosti stavby ľudských jazykov a jej vplyve na duchovný rozvoj ľudského rodu*. Bratislava: Veda, VSAV.
- Chorváth, Michal. 1960 (1943). K problémom nášho prekladateľstva. In *Cestami literatúry I.*, Michal Chorváth, 91 – 115. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Koška, Ján. 1997. Ako nepochopiť básnika. *Slovak Review*, 6, 1: 19 – 26.
- Lesňák, Rudolf. 1998. *Listy z podzemia. Súborná dokumentácia kresťanskej samizdatovej publicistiky na Slovensku v rokoch 1945 – 1989*. Bratislava: USPO Peter Smolík.

- Lotman, Jurij, M. 1994. *Text a kultúra*. Bratislava: Archa.
- Maliti, Eva. 1998. Zrkadlenia v priestore – sovietsky monoholiterárny fenomén (1971 – 1990). In *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836 – 1996*, 97 – 131. Bratislava: Veda, Ústav svetovej literatúry SAV.
- Maliti, Eva. 2001. Od umenia prekladu k jazykovej totalite v preklade (problémy umeleckého prekladania na Slovensku v rokoch 1948 – 1956). In *Umenie v službách totality 1948 – 1956*, 85 – 94. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV.
- Míko, František – Anton Popovič. 1978. *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava: Tatran.
- Müller, Richard – Pavel Šidák, eds. 2012. *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*. Praha: Academia.
- Nünning, A., ed. 2006. *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno: Host.
- Pastir, Oleg. 1991. Z histórie bratislavského samizdatu. *Fragment-K*, 2: 3 – 7.
- Popovič, Anton. 1968. *Preklad a výraz*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Popovič, Anton. 1979. Slovenský preklad v rokoch 1976 – 1977. *Slovenské pohľady*, 95, 1: 57 – 68.
- Popovič, Anton – Peter Liba – Peter Zajac – Tibor Zsilka. 1981. *Interpretácia umeleckého textu*. Bratislava: SPN.
- Rakús, Stanislav. 1995. Textové a „netextové“ priestory literárneho diela. In *Realizácie textu 2*, 5 – 17. Levoča: Modrý Peter.
- Ricoeur, Paul. 1997. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava: Archa.
- Rimbaud, Jean Arthur. 1948. *Dielo*. Bratislava: Nakladateľstvo Pravda.
- Šimeček, Zdeněk – Jiří Trávniček. 2014. *Knihy kupovati... Dějiny knižního trhu v českých zemích*. Praha: Academia.
- Štechová, Mária. 1929. Flaubert: Madame Bovary v slovenskom preklade. *Slovenské pohľady*, 45, 6 – 8: 520 – 521.
- Tomčík, Miloš. 1999. Preklad a národná literatúra po roku 1945. In *Chiméra prekladania*, ed. Dagmar Sabolová, 138 – 150. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV, Veda.
- Tomiš, Karol. 1994. Prvé slovenské antológie zo svetovej lyriky. *Romboid*, 29, 7 : 38 – 45.
- Vajdová, Libuša. 2009. *Sedem životov prekladu*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry.
- Valcerová, Anna. 2006. *Hľadanie súvislostí v básnickom preklade*. Prešov: FFPU.
- Zajac, Peter. Tri typy historicity. *World Literature Studies*, 6 (23), 2: 17 – 23.

On some aspects of developmental trajectories of literary translation in Slovakia (1945–1989)

Developmental trajectory. Cultural space. Culture. Translation space. Literary translation. Historical determinants. Historicity. Language. Political gesture. Evaluation. Values.

The article is concerned with the situation of Slovak literary translation in the period of 1945–1989. It maps its development through four historical determining factors of the Slovak cultural and translation space: *geopolitical situation, language situation, political gesture* and the *confessional phenomenon*. This is the background of the mutually related and interacting, historically determined trajectories *territorial excentricity* → *territorial integrity*, *exoidentity* → *endoidentity*, *heterolingualism* → *monolingualism*, *fragmentariness* → *integrality* and *relativity of signification* → *absolute meaning*. The text focuses on the linguistic situation and the political gesture in the context of Lotman's concept of culture and historicity, and on the value aspect, which is considered from the point of view of the role of literary translation in the cultural system in relation to the cultural code. The value of translation is understood as a renewal of the cultural code through disruption, and on textual level as conceptual renewal of meaning in relation to the poetic and ethical consensus with the original, while emphasis is put on the creativity of translation.

Doc. PhDr. Katarína Bednárová, CSc.

Katedra romanistiky

Filozofická fakulta

Univerzita Komenského v Bratislave

Gondova 2

814 99 Bratislava

Ústav svetovej literatúry SAV

Konventná 13

811 03 Bratislava

Slovenská republika

katarina.bednarova@uniba.sk

V čom spočíva nadčasovosť Nitrianskej školy: projekcia Mikovej výrazovej sústavy do súčasnej translatológie

EDITA GROMOVÁ – DANIELA MÜGLOVÁ

Vedeckovýskumná činnosť Františka Mika je známa najmä v oblasti lingvistiky a literárnej vedy, menej sa hovorí o jeho prínose do výskumu v oblasti translatológie. V čom spočíva unikátnosť jeho koncepcie recepcnej estetiky, ktorá predznačila pragmatický a sociologický obrat, vedúci aj k zmene paradigmy v translatologickom výskume? Ako sa jazykovedec a literárny vedec dostal k prekladu? Je jeho metodologický odkaz stále aktuálny? V našom príspevku sa pokúsime dať aspoň čiastočnú odpoveď na tieto otázky a zmapovať ťažiskové body jeho prístupu k textu a štýlu, ktorý sa stal inšpiratívnym zdrojom pre protagonistov Nitrianskej školy i širšej translatologickej akademickej obce staršej, strednej i najmladšej generácie.

RECEPČNÁ ESTETIKA AKO PRIESEČNÍK LITERATÚRY A FENOMENOLÓGIE

Pre F. Mika je signifikantné holistické chápanie textu ako média intersubjektívnej komunikácie. V 60. rokoch minulého storočia, keď interdisciplinarita vo vede rezonovala skôr ako projekcia do budúcnosti vedeckého výskumu, Mikovo ponímanie textu a jeho koncepcia recepcnej estetiky je už postavená na priesečníku rôznych vedných disciplín: jazykovedy, teórie literatúry, teórie komunikácie, psychológie, sociológie a v neposlednom rade estetiky. Text ako „fakt komunikácie“ a téza o „recepcnom bytí textu“ (Miko 1987, 113) sú základné premisy, od ktorých sa odvíja koncepcia recepcnej estetiky. Mikov textový model najvýstižnejšie charakterizujú dva atribúty: procesualnosť a dynamickosť. Text nevníma v jeho rezultatívnej podobe, ale ako intencionálny proces textotvorby, ktorá sa završuje až v recepcii. Procesuálny, interkomunikatívny aspekt zdôrazňuje na viacerých miestach: „Ak sa knihy nečítajú, obrazy nevnímajú, výstavy a galérie nenavštevujú, hudobné skladby ‚neabsolvujú‘, to jest, nemajú čo do činenia s recipujúcim vedomím, nestávajú sa ‚živým dielom‘, ostávajú mŕtvym objektom.“ (Miko 1994, 15) Práve ľudské vedomie považuje Miko za existenciálny priestor intersubjektívnej komunikácie. V ňom sa stretávajú mentálne svety vysielateľa (autora) a príjemcu (čitateľa). V ňom sa odohráva interakcia racionálneho a emocionálneho ako individuálneho i sociokultúrne determinovaného odrazu objektívnej reality obidvoch aktantov komunikácie. Materializovaným prienikom vo vedomí odosielateľa a príjemcu je text, ktorý „ožíva“, nadobúda zmysel až v recepcii, kde sa naplní jeho komunikačná funkcia.

Ešte pred vlastnou produkciou textu sa vo vedomí vysielateľa vytvára mentálny obraz textu (Miko hovorí o semiotickom ekvivalente), ktorý nazýva „autorským imagenom“ (Miko 1991, 13). V ňom je intendované, alebo aspoň podvedome, zahrnutý ohľad na potenciálneho príjemcu. V rovine kompozície i štýlu (témy a jazyka) poskytuje autor príjemcovi isté oporné body, indicie, súbor podnetov, ktoré by mu mali pomôcť dešifrovať autorskú intenciu tak, aby sa mu vo vedomí vytvoril zamýšľaný sémantický ekvivalent. Tento mentálny recepcný obraz príjemcu nazýva Miko „čitateľský imagen“. Aktívna participácia príjemcu v jednotlivých fázach recepcného procesu (percepcia – apercepcia – interpretácia – konkretizácia – responzia) spočíva v tom, že príjemca si vyberá podnety, ktoré bude odrážať. Selekcia podnetov je prirodzenou súčasťou každej apercepce a interpretáciu ako „výsledok vnímania a prežívania emotívno-intelektuálnej aktivizácie vedomia“ (porovnaj Šabík 2011, 15) považuje Miko za najdôležitejšiu zložku recepcie. V recepcnom procese rozlišuje dva stupne: zakladajúci, v ktorom sa generuje zážitkový imagen a vyšší – interpretačný stupeň, v ktorom sa z imagenu generuje koncepcné jadro diela (Miko 1991). Pri tvorbe imagenu príjemca vždy hodnotí kvalitu recipovaného cez dva dôležité filtre: *individuálny* (vlastný skúsenostný horizont) a *nadindividuálny* (kultúrne podmienený skúsenostný horizont). F. Miko spája tieto dve zložky do strešného pojmu *skúsenostný komplex* (1970, 14). Zároveň je schopný na základe skúsenostného komplexu doplniť – v intenciách ingardenovskej teórie polyštruktúrnosti diela a jeho pojmu „čitateľskej konkretizácie“, resp. „konkretizácie zobrazujúcich objektov“ (Ingarden 1973, 53) – neúplné alebo absentujúce „oporné body“ textu. Vysielateľ ako textotvorca má totiž na „kódovanie“ textu oveľa väčší register možností ako jeho príjemca. Miko konštatuje, že „funkčná komunikácia medzi vysielateľom (autorom) a príjemcom je možná len preto, že príjemca si berie z textu to, čo doňho vložil autor. Zároveň však zdôrazňuje, že individuálna recepcia nikdy úplne nevyčerpáva totalitu textu. S totalitou textu korešponduje nekonečné množstvo individuálnych recepcií (porovnaj Miko, 1987, 114). Výsledkom recepcie je účinok na príjemcu, čitateľský zážitok. Individuálne, empirické a v tomto zmysle autentické zažívanie textu v bezprostrednej recepcnej skúsenosti je pre Miku rozhodujúcim faktorom „recepcného bytia textu“. Účinok na príjemcu označuje Miko pojmom *akosť*, resp. výrazová kvalita výpovede. V publikácii *Tvorba a recepcia* (spoluautor A. Popovič) ju definuje veľmi pregnantne. Odpovedá na pomyselnú otázku, ako vlastne zistíme, akú výrazovú kvalitu má výpoveď, či je operatívna, ikonická, sociatívna alebo subjektívna atď. Miko konštatuje: „Ako otázka na prameň nášho poznania je to zvrchovane dôležitý problém. No z hľadiska zdravého rozumu je triviálna až tak, ako keby sme sa – prosím čitateľa o prepáčenie – pýtali: ako poznáme, že sme dostali zaucho? Prameňom poznania je tu i tam prostá empiria, skúsenosť, zážitok...“ (1978, 81).

„Zážitok“ a zážitkovosť literárnej komunikácie nechápe Miko ako aposteriórne pridanie kategóriu, ako výsledok príjemcovej responzie (reakcie na recipovaný obsah), ale ako kategóriu už apriórne existujúcu v našom vedomí. Pregnantne to vyjadril L. Plesník: „Tak ako sú v našom vedomí uložené jazykové vyjadrovacie prostriedky – paradigmy skloňovania a časovania, sú tam uložené aj výrazové kvality ako jeden z možných (paradigmatických) modelov ľudského vedomia.“ (2008, 28) Výra-

zové kvality textu reflektujú výrazové kategórie. Každá výrazová kategória obsahuje tému a jazyk a každá má svoje kompozičné a tematické jazykové indikátory, exponenty, ktoré reprezentujú tieto kategórie v texte. Každé slovo, veta, konštrukcia alebo tematický prvok, má svoju inherentnú výrazovú (štylistickú) hodnotu. Dynamickou konfiguráciou súhrnu výrazových kategórií s homogénnou výrazovou kvalitou vznikajú komplexnejšie útvary, akými sú napr. funkčné štýly. Takýmto chápaním štýlém Miko od základov „prestaval“ tradičnú štylistiku, podľa ktorej prvok textu (štýléma) nemá žiadnu predreceptnú hodnotu, ale získava ju až v kontexte celého textu. Jednoznačným pozitívom „novej štylistiky“ v intenciách F. Mika je zohľadnenie sociálnej a pragmatickej dimenzie receptného procesu.

Jednou z najvýznamnejších zásluh, ktorou Miko výrazne obohatil nielen štylistiku, teóriu literatúry či estetiku, ale aj celý rad iných vedných odborov, v prvom rade translatológii, je jeho koncepcia výrazovej sústavy, ktorú publikoval už v roku 1964 v štúdiu *Aktuálnosť výrazu v próze literárneho realizmu*. V nej ju predstavuje ako „paradigmatický model textu, ktorý je založený na evidencii jeho receptných účinkov“ (1964, 89). Mikov model výrazovej sústavy textu plne zodpovedá tomu, čo sa odohráva v príjemcovom vedomí a čo možno objektívne vykázať, pretože štruktúrne parametre umeleckého textu plne korešpondujú s čitateľovou empiriou, t. j. s receptnými kvalitami vyjavujúcimi sa práve v zážitkovom pôsobení diela (Zlatoš 2011, 101). Objavnosť výrazovej sústavy spočíva okrem iného aj v tom, že Mikovi sa podarilo objektivizovať intuitívnu, vedecky tak ťažko uchopiteľnú subjektívnu kategóriu, akou je čitateľský zážitok. Výrazovou sústavou ponúkol Miko vede funkčné metodologické inštrumentárium s viacerými aplikačnými možnosťami. Najčastejšie sa však využíva ako komparačný nástroj štylistickej analýzy, prostredníctvom ktorého sa usúvzťažňuje receptný účinok textu s jeho jazykovými a tematickými exponentmi na zistenie kvalitatívnych vlastností textu, a tým aj miery účinku na recipienta. Výrazová sústava je založená na princípe binárnych opozícií. Ide o hierarchicky usporiadaný systém. V ňom sa od nosných opozícií odvíjajú subsumované kategórie, ktoré sa ďalej diferencujú na kategórie ešte minucióznejšie opisujúce vzťah medzi aktantmi komunikácie a spôsobom jej realizácie. K základným kategóriám patrí opozícia *operatívnosť – ikonickosť*. Operatívnosť predstavuje celý činnostný model komunikácie, indikuje prítomnosť 1. a 2. osoby (ja/my, oslovujeme teba/vás). Ikonickosť je vecný (referenčný) komunikovaný obsah, t. j. správa, ktorú chce odosielateľ odovzdať príjemcovi. „Operatívnosť prevláda v tých oblastiach ľudskej kultúry, ktoré sú založené na princípe ‚správaj sa tak a tak!‘. Zodpovedá im archetyp (...) rituálu. Sú zacielené na priame riadenie vzťahov medzi ľuďmi a ich spoločenstvami. (...) Ikonickosť prevláda v tých oblastiach ľudskej kultúry, ktoré sú založené na princípe ‚svet (kozmos, človek) je taký a taký‘. (...) Sú zacielené na sprostredkovanie istého obrazu (modelu, výkladu) sveta.“ (Plesník 2008, 25) Operatívnosť rozvíja opozícia *subjektívnosť – sociatívnosť*, ktorá mapuje isté napätie medzi odosielateľom a príjemcom. Subjektívnosť je miera prezentácie vlastného ega vo výpovedi. Ide v podstate o sebavýraz (autorský idiolekt), ktorým odosielateľ jazykovými i nejazykovými prostriedkami demonštruje svoje vzdelanie, inteligenciu, temperament, príslušnosť k istej sociálnej, resp. profesijnej skupine. V kontaktnej komunikácii zahŕňa sebavýraz aj ťažko definovateľnú zložku

ľudského fluida, ktoré komunikační partneri vyžarujú a ktoré sa vágne označuje ako charizma či aura.

Sociatívnosť je komplementárna kategória, do ktorej sa zase premieta miera ohľadu a rešpektu odosielateľa voči príjemcovi. Môže sa ďalej rozvíjať v celej škále postojov – od ústretovosti, taktnosti, apreciatívnosti cez rezervovanosť až po odmietavosť, či dokonca nevraživosť. Spôsob, akým odosielateľ formuluje svoje myšlienky v závislosti od druhu referenčného obsahu, sa v rovine ikonickosti reflektuje vo výrazových kategóriách *pojmovosť* – *zážitkovosť*. Pojmovosť je typická pre výpovede, ktoré objektívne zobrazujú referenčné obsahy a sú založené na racionálnom, logickom uvažovaní; zážitkovosť pre výpovede, ktoré zobrazujú skutočnosť cez prizmu subjektívneho, často emocionálneho prežívania reality. Základné i rozvíjajúce kategórie Mikovej výrazovej sústavy sú vždy v inkluzívnom – vzájomne podmienenom vzťahu. Zároveň však ide o preferenciu jednej z dvoch kontrárnych kategórií v rôznych druhoch komunikačnej činnosti. Jedna kategória je vždy dominantnou a druhá subsidiárnou – posilnenie jednej automaticky znamená oslabenie druhej.

Výrazová sústava už v čase svojho vzniku predstavovala dynamický model a ani si nenárokovala na úplnosť. Je otvorená novým špecifikáciám výrazových kategórií. Jej metodologické princípy uchopili v priebehu času aj iné umenovedné odbory a rozšírili jej výrazový diapazón. Najucelenejší prehľad poskytuje *Tezaurus estetických výrazových kvalít*, zostavený výskumným tímom Ústavu literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre a jeho spolupracovníkmi pod vedením L. Plesníka. Najväčší aplikačný priestor však Mikova koncepcia recepcnej estetiky a štýlu, zohľadňujúceho sociálne i pragmatické aspekty intersubjektívnej komunikácie, vniesla do translatológie.

MIKOVA CESTA DO OBLASTI TRANSLATOLÓGIE

Ako sa lingvista a literárny vedec dostal k prekladu? V retrospekcii je Mikova cesta do oblasti translatológie úzko spätá s osobnosťou zakladateľa slovenskej vedy o preklade A. Popoviča a jeho aktivít v nitrianskom Kabinete literárnej komunikácie a experimentálnej metodiky na vtedajšej Pedagogickej fakulte v Nitre (dnes Ústav literárnej a umeleckej komunikácie). Práve na tomto mieste sa začala ich spolupráca a recipročné tvorivé ovplyvňovanie. A. Popovič preberá od Mika pojem *výraz*, ktorý sa stal ťažiskom jeho teórie prekladu. Mikova výrazová koncepcia štýlu hľadá prepojenie medzi stylistickým prostriedkom ako najnižším prvkom stylistickej štruktúry a predstavou štýlu ako zjednocujúceho celku. Priesečník nachádza v pojme *výrazová kategória*, resp. *výrazová vlastnosť* (porovnaj Popovič 1968). Miko poskytol Popovičovi v podobe výrazovej sústavy optimálny nástroj na identifikáciu a komparáciu výrazových vlastností originálu a translátu. Na základe štýlových kategórií sa dala stanoviť miera výrazového posunu, t. j. funkčných zmien, vyplývajúcich z rôznych komunikačných a sociokultúrnych kontextov medzi pôvodinou a prekladovým textom. Popovič nazýva výrazovú sústavu *topológiou textu* a jej praktické uplatnenie vidí predovšetkým v oblasti kritiky prekladu, ale aj v analýze východiskového textu pri tvorbe koncepcie prekladu samým prekladateľom. V publikácii *Poetika umeleckého prekladu* charakterizoval projekt výrazovej sústavy takto: „Projekt výrazovej sústavy,

s ktorým vystúpil F. Miko, predstavuje štylistickú paradigmu, štylistický systém ako zásobáreň konkrétnych možností.“ (Popovič 1971, 65) K výrazovým kategóriám ďalej dodáva, že „každá z nich predstavuje základnú, jednoduchú výrazovú hodnotu. Štýl je daný ako súhrn, dynamická konfigurácia výrazových vlastností.“ (Tamže) Jej využitie pre potreby prekladateľskej interpretácie zdôvodňuje:

Prekladateľ narába s jednotlivými úrovňami textu, pracuje s rôznymi prvkami, interpretuje tieto prvky v origináli a zvažuje únosnosť prvkov, ktoré chce použiť v preklade. Štylisticky porovnáva rozdiely i možnosti interpretácie výrazových vlastností. Keďže jeho operácie sú štylistické, porovnávajúcí kód (sprostredkujúci jazyk) v preklade musí mať charakter štylistického fenoménu. V tom zmysle môže výrazová sústava vystupovať ako sprostredkujúci jazyk medzi štýlmi. (66 – 67)

Popovič Mikovu výrazovú sústavu prakticky využíva v porovnávacích interpretáciách ukážok prekladov vo svojich monografiách *Poetika umeleckého prekladu* (1971) a *Teória umeleckého prekladu* (1975). Mikova výrazová sústava sa v tomto čase dostáva aj do pedagogického procesu – prostredníctvom prednášok A. Popoviča a J. Mlacka sa s ňou oboznamujú aj študenti a študentky Odboru prekladateľstva a tlmočníctva na bratislavskej pobočke Univerzity 17. novembra a neskôr, po presune tohto odboru, aj študenti na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. Mikova koncepcia štýlu sa stala metodologickým východiskom pri porovnávaní originálu a prekladu na všetkých letných školách prekladu, ktoré organizoval Kabinet literárnej komunikácie v Nitre v rokoch 1975 – 1982 a aj na ďalších podujatiach organizovaných na Kamenom Mlyne až do roku 1988. A. Keníž konštatuje, že neskôr sa od tejto koncepcie upúšťalo, a to aj preto, že letné školy prekladu sa odklonili od dôslednej orientácie na interpretáciu originálneho a prekladového textu (2008, 32).

V slovenskej translatológii sa výrazová sústava stala i súčasťou translatologickej terminológie, o čom svedčí slovník *Originál/Preklad* s podtitulom *Interpretačná terminológia* (1983). Ešte skôr – roku 1976, počas prednáškového pobytu na katedre komparatistiky na univerzite v Edmontone (Kanada) – A. Popovič vydáva v angličtine slovník *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, ktorý obsahuje heslo *Expressive system* s odkazom na Mikovu výrazovú sústavu (*System of Expression*) v publikácii *Text a štýl* (1970). Z uvedeného vyplýva, že Popovič ju považuje za integrálnu súčasť pojmoslovnia teórie prekladu. Význam tohto anglického slovníka spočíva v tom, že v translatologickej odbornej literatúre sa označuje za prvý slovník translatologických pojmov v angličtine (Bassnett-McGuire 1980). Na fakt, že medzi Popovičom a Mikom ide o vzájomnú inšpiráciu, upozorňuje M. Valentová v rozsiahlej štúdii *O niektorých historických a metodologických súvislostiach nitrianskej školy interpretácie umeleckého textu*, vydané v zborníku *O interpretácii umeleckého textu* 24 (2009, 48 – 63), ktorý vyšiel pri príležitosti 40. výročia zriadenia tohto pracoviska (dnes Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre).

Aj F. Miko sa vo svojich odborných prácach často odvoláva na viaceré Popovičove publikácie, napr. v diele *Teória výrazu a preklad* (1968). F. Miko publikoval niekoľko štúdií o preklade ešte v 60. rokoch 20. storočia. Autora zaujímal preklad hlavne z hľadiska porovnávacej štylistiky, konkrétne možnosti odhaľovania výrazových vlastností textu komparáciou výrazových vlastností originálu a prekladu, a to prostredníctvom

vlastného *interpretačného nástroja*, t. j. výrazovej sústavy. O tomto zámere svedčia aj štúdie v publikácii *Štýlové konfrontácie* (1976). V uvedenej publikácii nájdeme napr. štúdie *Hovorová rozvravenosť a diferenciacia subjektívneho aspektu u Karla Čapka* (40 – 81), *Dramatická hovorovosť a jej štylistické zdroje u J. G. Tajovského* (124 – 146), *Aspekt mladých a slang v perspektíve prekladu (Jarunkovej Jediná v poľštine)* (269 – 288). Význam týchto štúdií, v ktorých sa využíva výrazová sústava *v praxi*, je nespochybniteľný a ich potenciál bezprostredne využiteľný aj v translatológii.

Translatológia výrazne reflektuje aj Mikovu teóriu recepcnej estetiky. Analogicky k pojmom *autorský a čitateľský imagen* zavádza v štúdii *Fenomenológia čítania a dielo* pojem *prekladateľský imagen* (1991, 33). Keďže prekladateľ je prvým príjemcom východiskového textu a druhým vysielateľom cieľového textu, jeho recepcná situácia je komplikovanejšia. Úspech takejto interlingválnej komunikácie závisí okrem iných faktorov aj od kompatibility autorského a prekladateľského imagenu.

F. Mika a A. Popoviča spájajú relatívne časté spoločné aktivity. Jednou z nich bola významná konferencia pod gesciou Medzinárodnej federácie prekladateľov (FIT) s názvom *Preklad ako umenie* (konala sa v máji 1968 v Bratislave), z ktorej vyšiel zborník materiálov pod názvom *The Nature of Translation* (zborník vyšiel v roku 1970 v spolupráci Vydavateľstva SAV v Bratislave a Mouton v Amsterdame; hlavným editorom bol známy holandský teoretik prekladu amerického pôvodu James Holmes a spolueditormi Frans de Haan a Anton Popovič). V zborníku je uverejnený Mikov príspevok *Teória výrazu a preklad vo francúzštine (La théorie de l'expression et la traduction, 61 – 77)* a Popovičov príspevok *Pojem výrazového posunu v analýze prekladu v angličtine (The Concept „Shift of Expression“ in Translation Analysis, 78 – 87)*. Odkazy na ich práce nachádzame aj v najvýznamnejšej translatologickej encyklopédii *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies* (Baker 1998) a vo výkladovom slovníku základných translatologických pojmov *Dictionary of Translation Studies* (Shuttleworth – Cowie 1997, 112), v hesle *Nitra School*. Autori hesla ich považujú za predchodcov manipulačnej školy a ako dôležité znaky ich výskumu uvádzajú: a) dôraz na zachovanie umeleckej hodnoty diela v preklade (Levý 1969), b) výskum možností zachytenia výrazových vlastností obsiahnutých v texte (Miko 1970), c) dôležitosť posunu ako všeobecného prekladového javu (Popovič 1970), d) uvažovanie o preklade v súvislosti so širším pojmom metatext (Popovič 1976). O možných priesečníkoch Mikovho chápania textu a koncepcie štýlu s deskriptívnymi a funkcionalistickými translatologickými teóriami sme uvažovali v inej štúdii (porovnaj Gromová – Mügllová 2014).

Ďalšiu podrobnejšiu charakteristiku Nitrianskej školy a Mikovej koncepcie výrazových vlastností textu nájdeme v monografii T. Hermansa *Translation in Systems* (1999). Aj táto charakteristika sa opiera o vyššie menované práce F. Mika a A. Popoviča publikované v angličtine a francúzštine.

Vďaka uvedeným štúdiám sa obaja bádatelia zapísali do povedomia medzinárodnej vedeckej komunity a stali sa v zahraničných translatologických publikáciách najcitovanejšími slovenskými autormi.

JE METODOLOGICKÝ ODKAZ FRANTIŠKA MIKA AKTUÁLNY?

Odpoveď je jednoznačná. Mikova koncepcia recepčnej estetiky a jeho výrazovej sústavy má veľký inšpiratívny potenciál, ktorý oslovil translatologickú odbornú komunitu v teoretickej i praktickej rovine. V teoretickej rovine najdôležitejšiu zložku recepčného procesu – interpretáciu na prekladateľské účely – rozpracoval B. Hochel v monografii *Preklad ako komunikácia* (1990). Rozlišuje dva prístupy: *prekladovú interpretáciu* a *interpretáciu prekladu*. V *prekladovej interpretácii* ide o zohľadňovanie invariantných hodnôt originálu (v Mikovej terminológii autorského imagenu o sémantický invariant, pozn. aut.) z pohľadu prekladového subjektu, ale súčasne aj o rešpektovanie variantnosti pri voľbe príslušného náprotivku v cieľovom jazyku. Sleduje sa v nej výber prekladateľských riešení v rámci interpretačného rozptylu na úrovni vzťahov sémantického invariantu a variantných možností. Tento typ interpretácie je súčasťou translačného procesu a vedie k pochopeniu východiskového textu v prípravnej fáze na preklad. Rozdielnu funkciu plní interpretácia prekladu ako výsledku prekladateľovej autorskej činnosti. Cieľom je posúdiť, hodnotiť preklad, jeho koncepciu a primeranosť reprodukcie. Tu do interpretačného procesu vstupuje aj iný činiteľ. Je to činiteľ komparácie, porovnávania prekladu s originálom alebo viacerých prekladov jedného diela v rámci jednej literárnej kultúry, ktoré vznikli v rôznych časových obdobiach (sériové preklady), či prekladu toho istého literárneho diela do viacerých literárnych kultúr. V týchto porovnávaco-vzťahových interpretáciách možno precizovať význam a hodnotu literárneho diela, a to oboma smermi – smerom k originálu i smerom k prekladu.

Za jeden z najvýznamnejších počinov v ďalšom rozpracovaní vedeckého odkazu F. Mika považujeme zostavenie už vyššie spomínaného *Tezaura estetických výrazových kvalít*. Na tvorbe tohto diela síce translatológovia priamo neparticipovali, ale často ho reflektujú vo svojich publikáciách a figuruje aj ako nosný zdroj pri magisterských i doktorandských prácach, zameraných na interpretáciu rôznych textových žánrov. Priekopníckosť tezaura spočíva v tom, že predstavuje prvý pokus o výklad výrazovej sústavy z hľadiska širšieho spektra humanitných odborov. Kým doposiaľ sa výrazová sústava ako celok aplikovala len ako paradigmatický model slovesnej výpovede v jej rôznych podobách, teaurus rozširuje jej platnosť aj na neslovesné výpovede. Výrazová sústava sa tak oproti svojej pôvodnej verzii podstatne rozšírila, a to buď reinterpretáciou obsahu tradičných „mikovských“ kategórií, alebo vznikom nových kategórií. Touto extenzifikáciou reagoval zostavovateľský tím na potrebu uchopiť aktuálne trendy v jednotlivých druhoch a subsystemoch umenia a zachytiť novú škálu vyjadrovacích postupov. Na ilustráciu uvedieme aspoň niektoré z nových výrazových kategórií: filmovosť výrazu, gotickosť výrazu, cool ako výrazová kategória, gesto ako výrazová kategória, industriálnosť výrazu, provokatívnosť výrazu, show ako výrazová kategória, deformovanosť výrazu, klipovitosť výrazu, seriálovosť výrazu, intertextuálnosť výrazu a pod. Translatológovia výrazne profitujú z tohto rozšírenia výrazových kategórií, pretože im pri interpretáciách umožňujú postihnúť estetické funkcie textových žánrov, ktoré sa naplno etablovali až v období po roku 1989. Ide o žánre, ktoré sú z hľadiska prekladateľskej praxe veľmi žiadané. Za všetky spomeňme aspoň reklamu, audiovizíu alebo grafickú literatúru (komiksy).

V ostatnom čase sa aplikačný priestor Mikovej výrazovej sústavy presunul aj do sféry ústneho transferu – tlmočenia (porovnaj Műglová 2009, 2012). Špecifiká procesualnej stránky tlmočenia, predovšetkým jednorazovosť recepcie, obmedzená možnosť apercipovať diskurz v kontexte (konzekutívne tlmočenie), resp. absencia kontextu (simultánne tlmočenie) a nemožnosť siahnúť po explanačných zdrojoch priamo v priebehu interlingválnej komunikácie podstatne sťažujú príjem diskurzu. Rešeršnú prácu môže tlmočník – na rozdiel od prekladateľa – vykonávať len v predrecepčnej fáze. Preto je pre neho mimoriadne dôležité spoznať všetky indicie, ktoré mu ešte v tejto fáze uľahčia identifikovať komunikačný zámer rečníka a vyvolať u príjemcu cieľového diskurzu rovnaký alebo aspoň porovnateľný účinok. Práve v Mikovej koncepcii štýlu a jej reflexii vo výrazovej sústave vidí D. Műglová veľký potenciál, ktorý tlmočníkovi umožní prognózovať akosť výpovede, t. j. modalitu jej pragmatickej pôsobnosti. Navrhla model, ktorý v cyklickej nadväznosti charakterizuje prostredníctvom nosných a rozvíjajúcich výrazových kategórií strešnú veličinu pre tlmočníka – komunikačnú situáciu, k nej priradila konkrétne komunikačné udalosti, zodpovedajúce žánre diskurzu, očakávaný spôsob formovania a formulovania myšlienky (základné jazykové indikátory), ktoré ich reprezentujú a najčastejšie spôsoby prezentácie východiskového diskurzu. Pri klasifikácii komunikačnej situácie vychádzala z dvoch kritérií: intencionalnosti diskurzu a inherentných výrazových kvalít, ktoré ju špecifikujú. Na tomto základe vyčlenila štyri nosné komunikačné situácie: *informatívnu* (hlavnou intenciou je podať správu, poučiť príjemcu); *postojovú* (hlavnou intenciou je osloviť príjemcu v emocionálnej rovine); *persuazívnu* (hlavnou intenciou je presvedčiť príjemcu, získať ho pre spoluprácu, vyjednať výhodné podmienky) a *deklaratívnu* (jej špecifikom je fakt, že rečník má kompetencie, na základe ktorých môže meniť skutočnosť).

Vyčlenenie komunikačných situácií, udalostí, diskurznych žánrov a ich výrazová charakteristika má pre tlmočníka mimoriadny význam v troch rovinách:

1. Mikova koncepcia štýlu tým, že výrazovým kategóriám vkladá inherentnú schopnosť účinku na príjemcu, umožňuje pri tlmočení prostredníctvom výrazovej charakteristiky anticipovať očakávania recipienta.

2. Interkultúrne kontrastívne porovnanie miery zastúpenia výrazových kategórií a miery prieniku komplementárnych kategórií v odlišných kultúrnych spoločenstvách umožní pri tlmočení jednak prognózovať obsahovú štruktúru cudzojazyčného východiskového diskurzu a jednak naplniť interkultúrne rôzne očakávania príjemcu cieľového diskurzu. Napríklad v komunikačných udalostiach informatívnej intencionalnosti (prednáška, referát, odborný príspevok na konferencii) je v amerických diskurzoch – na rozdiel od slovenských – posilnený prienik zážitkovosti – rečníci často spestrujú svoje výpovede alúziami na televízne seriály, resp. filmy, aby si udržali pozornosť. Pre tlmočenie je dôležité poznať aj medzikultúrne rozdiely v modelovaní a kategorizácii nadindividuálnych skúseností, odlišných spôsobov argumentácie a formovania myšlienky (lineárne, monochrónne myslenie v. digresívne, polychrónne myslenie). Linearita monochrónneho myslenia, ktorá je typická pre anglofónne kultúry (predovšetkým pre Anglicko) sa v ústnych i písomných diskurzoch prejavuje v eliminácii textovej rekurzivity a nedôležitých informácii. V obchodnej komunikácii

sa linearita prejavuje vo väčšej zomknutosti výrazu – argumentácia mieri priamo in medias res. V kultúrach s digresívnym myslením (ku ktorým patrí aj Slovensko) je linearita prerušovaná vyššou mierou rekurzivity (bližšie Gromová – Müglová, 2011).

3. Interlingválne kontrastívne porovnanie jazykových indikátorov danej výrazovej kategórie a ich znalosť v konkrétnom jazykovom páre zase pri tlmočení výrazne uľahčuje recepciu východiskového i produkciu cieľového diskurzu.

ZÁVER

Z uvedeného zreteľne vyplýva, že Mikova koncepcia štýlu a jej reflexia v kategóriách výrazovej sústavy aj s odstupom času predstavuje bohatý prameň inšpirácie pre translatológiu, ale i všetky humanitné a umenovedné odbory. Aktuálnosť a nadčasovosť vedeckého odkazu obidvoch protagonistov nitrianskej prekladateľskej školy A. Popoviča a F. Mika spočíva nielen v tom, že svojím novým, invenčným pohľadom na literárnu vedu i translatológiu výrazne posunuli vedecké myslenie v obidvoch vedných oblastiach, ale i v tom, že ich koncepcie predstihli svoju dobu, pretože inkorporovali sociologický a kulturologický aspekt literárnej a aj interlingválnej komunikácie, ktorý sa stal predmetom odborného záujmu až o niekoľko desaťročí neskôr.

LITERATÚRA

- Baker, Mona, ed. 1998. *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. London/New York: Routledge.
- Bassnett-McGuire, Susan. 1980. *Translation Studies*. London: Routledge.
- Gromová, Edita – Daniela Müglová. 2011. Preklad a tlmočenie ako interkultúrna komunikácia. In *Európske dimenzie v jazykovom vzdelávaní*, 46 – 58. Nitra: Katedra ekonomiky a manažmentu FEM SPU.
- Gromová, Edita – Daniela Müglová. 2014. František Miko's theoretical heritage in the Nitra School of Translation: Perspectives and Retrospection. In *Gegenwärtige Translationswissenschaft in der Slowakei*, 17 – 33. Wien: Praesens.
- Hermans, Theo. 1999. *Translation in Systems*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Hochel, Braňo. 1990. *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Holmes, James S. – Frans de Haan – Anton Popovič, eds. 1970. *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. The Hague/ Paris/ Bratislava: Mouton – Vydavateľstvo SAV.
- Ingarden, Roman. 1973. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Illinois: Northwestern University Press.
- Keníž, Alojz. 2008. *Preklad ako hra na invariant a ekvivalenciu*. Bratislava: AnaPress.
- Levý, Jiří. 1963. *Umění překladu*. Praha: Akademie.
- Miko, František. 1964. Aktuálnosť výrazu v próze literárneho realizmu. In *Z historickej poetiky 1*. (Litteraria 7.), 81 – 115. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- Miko, František. 1968. Teória výrazu a preklad. *Dialog*, 11, 1: 39 – 63.
- Miko, František. 1970. La theorie de l'expression et la traduction. In *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, eds. James S. Holmes – Frans de Haan – Anton Popovič, 61 – 77. The Hague/Paris/Bratislava: Mouton – Vydavateľstvo SAV.
- Miko, František. 1970. *Text a štýl. K problematike literárnej komunikácie*. Bratislava: Smena.
- Miko, František. 1976. *Štýlové konfrontácie. Kapitoly z porovnávacej štylistiky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

- Miko, František. 1987. Translation, Identity of the Text, Reception. *Slavica Slovaca*, 22, 2: 111 – 117.
- Miko, František. 1991. Fenomenológia čítania a dielo. In *O interpretácii umeleckého textu* 13, 7 – 38. Nitra: Pedagogická fakulta.
- Miko, František. 1994. *Význam, jazyk, semióza. Metodologické reflexie*. Nitra: Vysoká škola pedagogická, Fakulta humanitných vied.
- Miko, František – Anton Popovič. 1978. *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava: Tatran.
- Mügllová, Daniela. 2009. *Komunikácia, tlmočenie, preklad alebo Prečo spadla Babylonská veža?* Nitra: Enigma.
- Mügllová, Daniela. 2012. Typológia komunikačných situácií v tlmočení na základe výrazovej sústavy Františka Mika. In *Preklad a kultúra* 4, 212 – 220. Nitra: Filozofická fakulta UKF.
- Plesník, Lubomír a kol. 2008. *Tezaurus estetikých výrazových kvalít*. Nitra: UKF.
- Popovič, Anton. 1968. *Preklad a výraz*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- Popovič, Anton. 1970. The Concept “Shift of Expression” in Translation Analysis. In *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, eds. James S. Holmes – Frans de Haan – Anton Popovič, 78 – 87. The Hague/Paris/Bratislava: Mouton – Vydavateľstvo SAV.
- Popovič, Anton. 1971. *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.
- Popovič, Anton. 1974. *Umelecký preklad v ČSSR. Výskum - Bibliografia*. Martin: Matica slovenská.
- Popovič, Anton. 1975. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran.
- Popovič, Anton. 1976. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: Department of Comparative Literature, The University of Alberta.
- Popovič, Anton a kol. 1983. *Originál/Preklad. Interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran.
- Shuttleworth, Mark – Moira Cowie. 1997. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Šabík, Vincent. 2011. Receptívna estetika F. Mika. In *O interpretácii umeleckého textu* 25, 9 – 25. Nitra: Filozofická fakulta UKF.
- Valentová, Mária. 2009. O niektorých historických a metodologických súvislostiach nitrianskej školy interpretácie umeleckého textu. In *O interpretácii umeleckého textu* 24, 48 – 63. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa.
- Zlatoš, Peter. 2011. Nitrianska škola – tradícia a aktuálne zameranie jej vedeckých aktivít. In *Teória a prax súčasnej estetiky: 20 rokov študijného odboru estetika v Prešove*, 98 – 107. Prešov: Prešovská univerzita.

The agelessness of the Nitra School: projecting Miko’s expressive system into contemporary translation studies

František Miko. Nitra School. Reception aesthetics. Aesthetical categories. Translatology.

The aim of this study is to point out the potential and versatility of Miko’s methodology. When analysed in terms of translation studies, Miko’s reception aesthetics, which highlights the procedural, dynamic qualities of the text and its “being” rooted only in reception, seems to foreshadow the sociological shift in text studies that, in turn, led to a paradigm shift in translation studies. The main part of the study covers possible uses of Miko’s expressive system, which include not only guidelines for the analysis and interpretation of source text and target text, and new ideas for source text and target text reader response studies, but also new research ideas for studying style configurations in interpreting. The study presents four basic types of textual intentionality (informative, expressive, appealing, declarative) which serve as a comparative background for a typology of communicative situations. This typology is construed by specifying the distri-

bution of the basic binary oppositions of Miko's expressive system, along with their necessary derived subcategories. The four types of textual intentionality can be a great introductory tool in translation training, and they have huge potential in teaching translation. By using textual intentionality types in drawing contrasts between cultures, interpreters will be more able to anticipate the expectations of their target audiences.

Prof. PhDr. Edita Gromová, CSc.
Katedra translatológie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slovenská republika
egromova@ukf.sk

Prof. PhDr. Daniela Müglová, CSc.
Katedra translatológie
Filozofická fakulta
Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre
Štefánikova 67
949 74 Nitra
Slovenská republika
dmuglova@ukf.sk

Tradičné a moderné, naše a cudzie ako hybné sily vývinu básnického prekladu (s dôrazom na situáciu po roku 1945)

ANNA VALCEROVÁ

Ako ukazuje zásadná štúdia Kataríny Bednárovej *Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia*, uvádzajúca najnovšiu kolektívnu publikáciu Ústavu svetovej literatúry SAV *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A – K* (2015), ktorá supluje neexistujúce dejiny prekladu novších období u nás, niektoré historické medzníky sú v dejinách prekladu také intenzívne, že nahrádzajú medzníky vnútroliterárne, prípadne ich podmieňujú, resp. sa navzájom dopĺňajú (31 a n.). Potvrdzujú to aj výskumy našej literárnej komparatistiky (D. Ďurišin), ktorá má najväčšie skúsenosti so skúmaním procesov pri prijímaní inonárodných podnetov v domácom prostredí. Pri koncipovaní dejín prekladu je rozhodujúci vývin domácej literatúry.

Podľa Ďurišina sa pohyb prekladu začína v tom kontexte, ktorý preklad iniciuje, čiže v prijímaťcom prostredí... Je to pohyb presne opačným smerom, než aký vzťahu originál – preklad vnucujú termíny východiskový jazyk (literatúra) a cieľový jazyk (literatúra), odvodené od zaužívanej terminológie západnej, resp. anglofónnej translatológie... Zmeny oproti originálu vznikajú v preklade preto, lebo prijímajúci kontext interpretuje cudziu literatúru už tým, že dielo na preklad vyberá a následne v prekladovom procese mení originál podľa vlastných inštrukcií. (Vajdová 2014, 86)

Nie je preto náhodné, že Bednárová sa pri výskume dejín prekladu opiera o Šmátlákové *Dejiny slovenskej literatúry*, v ktorých nájdeme dovtedy najucelenejšie kapitoly venované i dejinám prekladu na Slovensku. Ako základné periodizačné medzníky pritom uvádza roky 1945, 1948, 1956, 1968, 1989.

Rok 1945 je rozhodujúci medzník, za taký ho pokladajú Miloš Tomčík (1991, 97 – 110) v štúdiu *Literárnohistorické súvislosti prekladu v rokoch 1945 – 49* i Jozef Felix v článku *Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška* (1968, 3 – 10; 1968a, 80 – 94). Podľa Felixa je rok 1945 „medzník najvýraznejší a najvýznamnejší. Od tohto roku možno datovať v plnom zmysle slova rozmach našej prekladovej literatúry... Tento kvantitatívny i kvalitatívny rozmach prekladovej literatúry po roku 1945 je taký nápadný a výrazný, že v porovnaní s ním naše staršie preklady často prichodia len ako pokusy a „prvé kroky“ v tejto oblasti našej literatúry“ (1968, 3). Za príčinu týchto radikálnych zmien po roku 1945 Felix pokladá lepšie podmienky pre prekladovú literatúru a prekladateľskú tradíciu, ktorá sa postupne vytvárala v starších obdobiach. Konštatuje, že táto tradícia vznikala v najstarších obdobiach „v neobyčajne ťažkých

podmienkach, azda ešte ťažších, ako naša pôvodná literatúra, ba v podmienkach takých nepriaznivých, že by sa pre ne sotva našla analógia v celej Európe. No práve preto preklady, ktoré v tých časoch vznikli a splnili svojej poslanie, zaslúžia si rešpekt dvojnásobný“ (3 – 4). Ján Ferenčík v *Kontextoch prekladu* (1982, 14) píše: „Rok 1945 znamenal i v prekladovej tvorbe na Slovensku veľký, historicky jedinečný prielom.“

Ak sa pozrieme na tieto medzníky z hľadiska samotného literárneho vývinu, všetci autori konštatujú vznik kvalitných prekladov aj pred rokom 1945. M. Tomčík uvádza ako garantov „dobrej úrovne prekladov“ J. Jesenského, M. Gaceka, A. Žarnova, Z. Jesenskú, M. Rázusovú-Martákovú, V. Beniaka, E. B. Lukáča, J. Smreka, J. Kostru, J. Felixu a mnohých iných. Vývin umeleckého prekladu treba zachytiť „ako zložitý proces v celej dialektickej súhre imanentných a objektívnych umeleckých a spoločenských faktorov“ (1991, 98). Ak sa pozrieme na vývin prekladu jednotlivých umeleckých žánrov, v našom prípade na vývin básnického prekladu, spoločenské medzníky sa v sledovanom období už nebudú tak jednoznačne zhodovať s literárnymi medzníkmi a vývin prekladu sa bude javiť ako menej jednoznačný a komplikovanejší.

Podobne ako pri striedaní literárnych smerov v dejinách literatúry (u nás sa ním zaoberal M. Bakoš v diele *Literárna história a historická poetika*, 1973) i v dejinách prekladu sa medzi jednotlivými tendenciami, ktoré jestvujú v danom období popri sebe, odohráva zápas naturalizačných a exotizačných tendencií. Mikuláš Bakoš položil základy chápania literárneho vývinu nie ako mechanickej výmeny literárnych smerov s množstvom pozitivisticky hromadených faktov, ale ako zložitej štruktúry dobových trendov, z ktorých niektoré nadobúdajú časom dominantné postavenie, určujú základné vývinové smerovanie, iné sú sprievodné, ďalšie sú vývinovo zastarané, až periférne. Postupne zanikajú a v čase zániku predtým dominantných tendencií vystúpia do popredia iné tendencie, vývinovo progresívne, a postupne sa stávajú dominantnými. Podobné chápanie literárneho vývinu, vychádzajúce z Tomaševského a Vodičku, nájdeme aj v izraelskej polysystémovej teórii Evena Zohara (Vajdová 2007, 15 – 28), ktorá vychádza tiež z ruského formalizmu a českého literárnovedného štrukturalizmu.

V medzivojnovom období dominovalo v poézii na Slovensku úsilie vnášať do domáceho kontextu nové prvky a vplývať tak na vývin domácej literatúry, v ktorej tieto prvky absentovali – preklady nadrealistov a básnikov katolíckej moderny, Novomeského koncepcia orientácie slovenskej kultúry na západ i východ (Bednárová 2015, 30 a i.). Tento prirodzený vývin bol násilne prerušený počas druhej svetovej vojny, keď uprednostňovanie nového a cudzieho vystriedala naturalizujúca tendencia.

Jozef Felix v článku *Tri pohľady na Rostandovho Cyrana z Bergeracu* hodnotí preklad Márie Rázusovej-Martákovovej, ktorý vyšiel knižne v roku 1939 ako „jeden z najznamenitejších prekladov, aké vôbec na Slovensku vyšli“ (1987, 287). Toto hodnotenie nájdeme v troch jeho článkoch. V príspevku *Na margo slovenského prekladu Rostandovho Cyrana* z roku 1939 sa dozvedáme, v čom spočívajú estetické kvality tohto skvelého prekladateľského diela:

v Cyranovi z Bergeracu sú napr. vety v gaskonskom dialekte. Jednu dialektovú vetu Rázusová-Martáková celkom vtipne preložila západoslovenským dialektom. Vidiecky: „Ná... a to je nos? Ba nyje ľudé! Najskoreč burgyna to, lebo dyna bude!“ (...) Na jazyku prekladu

síce nerozoznáte tvorivú silu Rostandovho slovníka, ale je fakt, že Rostandovu expresívnu diverzitu slovníka vedela nahradiť expresívnou slovenčinou tak, že na ideovej ústrojnosti Cyrana z Bergeracu vôbec nič nie je naštrbené. (303 – 305)

Felixova kritika prekladu na prelome 30. a 40. rokov 20. storočia výrazne preferuje ako hodnotové kritérium naturalizáciu pred exotizáciou. Táto tendencia sa naplno uplatňuje v období druhej svetovej vojny, ale aj po roku 1948/49 hlavne v prekladoch klasickej svetovej literatúry v edícii SPKK (Spoločnosť priateľov krásnych kníh), ktorú vo vydavateľstve Tatran viedol Jozef Felix, a práve v nej sa utvárala poetika tzv. slovenskej prekladovej školy, predovšetkým v prekladoch prózy a drámy, ktorej zásady sformuloval J. Ferenčík v *Kontextoch prekladu*. Jej predstaviteľmi boli Z. Jesenská, M. Rázusová-Martáková, B. Hečko, J. Ferenčík a ďalší.

V oblasti básnického prekladu sa za prelomový pokladá Smrekov a Felixov preklad Villonovho *Veľkého testamentu* (1949), v ktorom Felix tentoraz nadviazal na český medzivojnový preklad s modernizujúcou a aktualizujúcou tendenciou. Vynecháva nezrozumiteľnú lexiku a archaizmy, v poznámkach vysvetľuje reálie, ktoré by mohli byť čitateľskej verejnosti neznáme. Z tohto dôvodu nazýva Truhlárová Felixovu metódu historickou (2014, 32 – 54), no z hľadiska aktualizčných postupov ide skôr o vivifikáciu, miernu aktualizáciu, ako ju pomenoval sám autor prekladu v predslove k prekladu *Veľkého testamentu*. Pre ďalší vývin slovenského básnického prekladu má Smrekov a Felixov preklad Villona kľúčový význam, aj keď túto modernú metódu vystriedala načas opäť naturalizujúca, oficiálne forsírovaná tendencia.

Roku 1957 vyšla v preklade Jesenskej Jeseninova poéma *Anna Sneginová*, ktorá je návratom k naturalizujúcemu prekladu Rázusovej-Martákovskej z prelomu 30. a 40. rokov. Jesenská využíva v duchu Jeseninovej poetiky ľudovú lexiku, niekedy aj írečité krajové slová, z dnešného pohľadu však cítime ich nadužitie. V slovenskom pretlmočení *Anny Sneginovej* sa to hmýri výrazmi a spojeniami ako gvery, papľuhy, lotriská, beťári, chruňovia, kujoni, richtár je trúp, národ je huňový, nebude štúrať, veď bieda ich škrela, psota ich morí, bistu, mrcha chvíle, zahriebli, skvári, planiga, brýzga, zachloští, furták, chatrčka, psí brech, stonoha, novô, onô, netknúť sa zeme, luna sa škľabí, jazmín obsuval lesičku, oflinok, štramfle, ozembuch... K najkrajším miestam poémy patria bitky, keď mužíci z Radovej Kriušanom napopáckali a Kerenskij si nad Ruskom zakalifoval. Jesenskej preklad konzervuje slová dedinskej proveniencie, ktoré sa už dnes aktívne nepoužívajú, čo svedčí o šírke jej slovnej zásoby, no v porovnaní s českým prekladom J. Horu z medzivojnového obdobia je v preklade výrazná naturalizácia a v jazyku prevaha prvkov vidieckeho prostredia. Preklady slovenskej prekladovej školy zakonzervovali stav vtedajšieho vývinu slovenčiny, vyznačujú sa nezvyčajnou šírkou lexiky dedinského pôvodu, sú plochou, z ktorej sa mohli odraziť neskoršie modernizujúce a experimentálne básnické preklady.

Radikálny zlom vo vývine básnického prekladu nastal v roku 1958, keď na stránkach *Mladej tvorby* vystúpil s programom modernizujúceho prekladu Ľubomír Feldek. Ide o tektonický zlom, o akom hovorí Oskár Čepan vo vzťahu k vývinu modernej slovenskej prózy v medzivojnovom období, o prudký náraz, ktorý zásadne mení smerovanie literárneho vývinu v oblasti básnického prekladu u nás. Tento zlom, podobne ako Feldekov preklad Majakovského a preklady modernej poézie ďalších

konkretistov nevznikol vo vzduchoprázdne, podnietil ho vývin básnického prekladu v medzivojnovom období, umelo prerušený obdobím druhej svetovej vojny a vojnovnej Slovenskej republiky. Ide aj o zlom generačný, ale nielen, lebo zasahuje i preklady predchádzajúcej generácie (M. Válek, V. Mihálik) a generácií nasledujúcich. Ján Zambor v knihe *Preklad ako umenie* (2000, 139 – 142) hovorí o štyroch generáciách, ktoré určovali vývin básnického prekladu po roku 1945 u nás: (1) Vojtech Mihálik, Viliam Turčány, Miroslav Válek, Milan Rúfus, (2) Ľubomír Feldek, Ján Stacho, Ján Buzássy, Jozef Mihalkovič, Ján Šimonovič, ako aj Vlastimil Kovalčík a Vojtech Kondrót, (3) Ján Švantner, Ján Zambor, Jana Kantorová-Báliková, Ján Štrasser sám a s Petrom Zajacom, Milan Richter, Viera Prokešová, Daniel Hevier, Marián Heveši, Mila Haugová, Karol Chmel, (4) Marián Andričík, Ján Kvapil.

Feldekove preklady Majakovského znamenajú zásadný zlom – posun k hovorenej podobe slovenčiny, ktorá sa mení z dedinskej na mestskú. Súborne vyšli v troch zväzkoch *Velavážení súdruhovia potomci* (1972), *Vladimír Iljič Lenin* (1973) a *Závidte si* (1974). Feldek v nich uplatnil svoju koncepciu prekladu princípu, zdôraznil podstatné prvky poetiky originálu ako organizujúceho činiteľa. V preklade využil hovorové prvky, vyhýba sa inverziám, anakolútom a iným syntaktickým nepravidosťami, člení text na menšie úseky, čím sprehľadňuje syntax a zdôrazňuje rytmické členenie textu. Vytvára nepresné, no zvukovo bohaté, rozvinuté rýmové novotvary. Aktualizačné preklady modernej svetovej literatúry z pera konkretistov (Mihalkovič, Stacho, Šimonovič, Buzássy) zasahujú aj generáciu predchádzajúcu (Válek, Mihálik) a nasledujúcu (Štrasser so Zajacom, Zambor, Heveši) v rozličných variantoch a často v umiernennejšej podobe. Aktualizačné preklady výrazne ovplyvnili vývin domácej lyriky i našu teóriu prekladu v tomto období (Miko, Popovič, Ďurišin), ktorá preferuje aktualizačný a modernizujúci preklad.

V 60. rokoch s presahom do 70. a 80. rokov 20. storočia nastáva v prekladoch modernej svetovej poézie do slovenčiny zložitá prestavba všetkých rovín básnického textu. Okrem Feldekových prekladov Majakovského, Antonyča, Jeffersa a ďalších, vznikajú Válkove preklady Verlaina, Rilkeho, Voznesenského, viacerí konkretisti, najmä Stacho, prekladajú Rimbauda, s ich prekladmi súvisia staršie a nové preklady bývalých nadrealistov (Žáry), Mihalkovič prekladá Blaisa Cendrarsa, Henriho Michauxa, Wiliama Carlosa Wiliamsa, Šimonovič Federica Garcíu Lorcu a iných po španielsky píšucich básnikov.

Porovnávaním básnických prekladov s originálom sme dospeli k zisteniu, že cieľom básnického prekladu v tomto období je vytvoriť v materiáli cieľového jazyka „umeleckú jednotu, v ktorej sa deštrukciou a novým zložením prvkov nového kódu“ vytvára odlišným spôsobom „homogenizovaný celok, schopný pôsobiť ako esteticky funkčný text“ (Valcerová 1999, 110), primerane pôsobiaci v danej dobe a prostredí. „Základnou prekladovou jednotkou je v takomto ponímaní vzťah“ (tamže) medzi poetologickými rovinami (eufonickou, rýmovou, rytmickou, obraznou), rovinou gramatickou a sémantickou. Každá rovina si vyžaduje osobitnú metódu analýzy, má vlastnú tradíciu domácej literatúry i prekladu, pričom obidve tradície sú navzájom prepojené.

Feldek v článku *Bude reč o preklade* (1958) polemizuje s tzv. ponechávajúcim princípom historizujúceho prekladateľa Turčányho, ktorým prekladal klasikov (Dante,

Petrarca, Michelangelo, trubadúri...). V spolupráci s Felixom preložil *Peklo* a *Očistec*, prvé dve knihy *Božskej komédie*, tretiu knihu, *Raj*, doprekladal sám. V tomto preklade sa už neuplatňuje umiernená vivifikácia ako pri Villonovi, ktorého Felix prekladal so Smrekom (*Malý testament* neskôr preložil Kostra), ale historizácia. Jazykovo ide o posun do minulosti:

Dante Alighieri

Peklo

Spev prvý

Do stredu dráhy životnej som vkročil,
keď obklopil ma temný priestor lesný,
pretože prv som z pravej cesty zbočil.

Ach, preťažko aj vysloviť, jak desný
a drsný les ma obkolesil vtedy,
bo pri spomienke znovu strach ma tiesni.

Len smrť ak vrhá do trpkšej biedy!
No, pre dobro, čo tiež, som tam bol zhliadol
rozpoviem všetko ako pri spovedi.
(1964, 9)

Feldek nadväzuje na Fischerovu školu z medzivojnového obdobia a zdôrazňuje modernizáciu najmä na jazykovej rovine. Uprednostňuje používanie hovorového štýlu (vyhýba sa inverzii, výplnkovým slovám, prechodníkom a prídavným menám). Inovuje obraznosť a rýmový repertoár lyriky v preklade, čo vplýva i na domácu poéziu:

V. V. Majakovskij

Ó, nežní

Lásku kladiete na struny husiel.
Grobian, ten vyloží ju na činely.
No kto z vás takto vyvrátiť sa musel,
Aby sa v púhe ústa zmenil celý?

Podťe sa učiť –
Vy batistová, milujúca parky,
Hodnotná hodnostárka anjelského hnutia.
A tiež vy, ktorá ako v knihe pre kuchárky
Perami listujete bez pohnutia.

Rozkážte – Zbesniem až do drene kostí,
Budem jak nebo farby meniť v lícach,
Rozkážte –
Znežniem bez ťažkostí,
Nebudem muž, lež – oblak v nohaviciach!
Neverím, že je plná kvetov Nizz!
Dnes moja báseň s úctou vyobrazí
Vás, muži, preležaní ako nemocnica, A ženy otrepané ako frázy.
(1967, 21)

V priebehu 60. rokov a neskôr zasahujú modernizačné tendencie v preklade poézie aj predchádzajúcu generáciu – hlavne Váleka a Mihálíka (*Lysistrata*), no modernizačné postupy využíva napríklad aj Turčány v preklade pre deti (G. Rodari). Modernizáciu a aktualizáciu uplatňujú z nasledujúcej generácie hlavne Štrasser, Zajac i Heveši, dokonca aj v prekladoch klasiky (M. J. Lermontov), v menšej miere Zambor, Švantner, Kantorová-Báliková, ktorí sa postupne hlásia k umiernejšiemu, adekvátnemu prekladu, podobne ako generácia Andričíka. Po roku 1989 nastáva akýsi návrat k Felixovým východiskám, preklad sa usiluje vystihnúť špecifiku tvorby prekladateľa a priblížiť ho čitateľovi v podobe, v akej asi pôsobil na svojho súčasníka.

V priebehu 60. rokov 20. storočia sa i vďaka prekladu modernej lyriky mení slovenská poézia z dedinskej na mestskú, nastáva zmena slovníka, v oblasti básnických postupov je výrazná modernizácia, prechod od viazaného verša k voľnému a dôraz na originálnu obraznosť. Vývinový zlom v roku 1958 je taký silný, že ani postulovaná tradičnosť v 70. a 80. rokoch v období normalizácie trend aktualizáčných prekladov nezastavila. Archaizácia, resp. naturalizácia v miere, aká bola možná pred rokom 1958 už nie je prijateľná. Básnický preklad sa posunul na nový vývinový stupeň.

Spoločenský zlom v roku 1989 opäť neovplyvnil vývin básnického prekladu takým spôsobom, ako by sme si to predstavovali. Náročných umeleckých prekladov, najmä prekladov poézie vychádza menej. Špičkoví prekladatelia (Zambor – napríklad jeho preklad Chlebnikova či Lorcu –, Mihalkovič, Andričík) predvádzajú svoju virtuoziu v preklade viazaného verša – prejavuje sa najmä na schopnosti prepojiť zvukovú a sémantickú rovinu básnického textu. Nadvzujú na metódu vivifikácie, ktorú uplatnil Felix so Smrekom, potom s Kostrom v preklade Villona, a ktorá sa neskôr zdokonalila v prekladoch modernej svetovej lyriky Buzássyho, Stacha, Ondruša, ale aj v prekladoch klasickej svetovej poézie. Literárny vývin už neurčujú priamočiaro modernizujúce preklady poézie (Štrasserov preklad *Eugena Onegina*). Rozhodujúce je úsilie maximálne sa priblížiť autorskej poetike, čo sa prejavuje do určitej miery aj v prekladoch Šimona, Richtera, Kantorovej-Bálikovej, Haugovej, no nie vždy v rovnakej miere.

V básnickom preklade sa v súčasnosti posúvajú predovšetkým prvky na úrovni mikroštylistiky. Kompozičná a tematická rovina sa v súčasných prekladoch výraznejšie nemodifikujú.

Keďže každá zo skúmaných poetologických rovín má svoju tradíciu v domácej literatúre i v preklade, vzájomné vzťahy sa vnútri jednotlivých rovín a medzi nimi komplikujú i v závislosti od dobovej normy. Navyše u každého autora je dominantná iná zložka, ktorá určuje štruktúru básnického textu. Každý text je individuálny a žiada si vlastnú interpretáciu. Jej dôležitosť zdôrazňujú všetci naši teoretici prekladu (Levý, Miko, Popovič, Vilikovský, Ďurišin, Slobodník, Koška, Zambor, Andričík).

Eufónia plní v básnickom texte zvyčajne sprievodnú funkciu – zvýrazňuje v básni jej sémantické posolstvo. V dejinách lyriky nájdeme texty (Poe: *Havran*, Verlaine: *Jesenné lístie*, Rimbaud *Samohlásky*, Chlebnikov: *Zaklínanie smiechom*, Voznesenskij: *Goya*), v ktorých zvuková zložka dominuje. Zvuková príznakovosť textu, zvýšený výskyt niektorých samohlások a spoluhlások spôsobuje komplikácie pri preklade básní (Mukařovský, Levý, Fónagy, Slobodník, Zambor, Andričík). Vďaka tomu, že

eufónia nemá samostatnú významovú platnosť, nadobúda ju len v spojení s témou, je možné aj takýto typ textu substituovať. Pri preklade tohto typu textov sa prekladateľova kreativita dostáva na úroveň tvorby pôvodnej poézie.

Experimenty na rýmovej rovine dokázali obohatiť repertoár pôvodného rýmovníka slovenskej poézie o rýmy bohato rozvité smerom do vnútra verša, rýmy meta-tetické, prerývané, ale aj o rýmy nepresné, napojené na eufonickú štruktúru básní a podčiarkujúce sémantiku básne. Spresňovanie rýmoviek, súvisiace s charakterom slovenčiny (konštantný prízvuk na prvej slabike), kompenzuje výraznejšie nepresnosti v slovenčine na rovine rytmickej. Rytmus je síce organizujúcim činiteľom básnického textu na zvukovej rovine, no vo vzťahu k sémantike je takisto v sprievodnej funkcii. Na význam odkazuje a posteriori (Valcerová 1999, 118 a n.). Variabilitu vzťahu sémantiky a rytmu neurčuje schéma „metrum, ale rytmus originálu“ (Levý 1963, 20). Metrum východiskového jazyka (jamb v ruštine s pohyblivým a tónickým prízvukom) možno nahradiť odlišným rytmom (trochejským), resp. daktylotrochejským, pre slovenčinu typickým. Kreatívny preklad dokáže vytvoriť aj substitúciu prvkov, ktoré v domácej poézii systémovo neexistujú (anapest, amfibrach v Zamborových prekladoch z ruštiny, v Andričíkových prekladoch z angličtiny).

K virtuóznym prekladateľským výkonom patrí Zamborov preklad zaumnej básne Chlebnikova *Zaklínanie smiechom*, z ktorej už publikoval viacero variantov, jeden z nich umiestnil i vo svojej poslednej zbierke *Dom plný neviditeľných* (2014) ako vlastný text. Ján Zambor kladie preklad na úroveň svojej pôvodnej tvorby (2000).

Заклятие смехом

О, рассмейтесь, смехачи!
О, засмейтесь, смехачи!
Что смеются смехами, что смеяньствуют смеяльно,
О, засмейтесь усмеяльно!
О, рассмешищ надсмеяльных — смех усмейных смехачей!
О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!
Смейево, смейево,
Усмей, осмей, смешики, смешики,
Смеюнчики, смеюнчики.
О, рассмейтесь, смехачи
О, засмейтесь, смехачи!

Doslovný preklad by mohol znieť takto:

Ó, rozosmejte sa, smejúci!
Ó, zasmejte sa, smejúci!
Čo sa smejú smiechmi, čo vládnu smiechom smejava,
Ó, zasmejte sa úsmevne!
Ó, rozosmievať nadsmejúcich (tých, čo sú nad smiechom) –
smiech úsmevných smejúcich sa!
Ó, len sa rozosmej (z celej duše) rozosmiato, smiech nad všetkým (i) sa smejúcich
smejakov!
Smejo(a)vo, smejo(a)vo,
Usmej, vysmej, smiešiky, smiešiky,
Smejúšiky, smejúšiky,

Ó, len sa rozosmejte, smejúci,
Ó, zasmejte sa, smejúci!
(Valcerová 2014, 100 – 101)

Báseň do slovenčiny prvýkrát preložil Milan Ferko, vyšla vo výbere *Deň modrých medvedov*:

Zariekanie smiechom

Ó, rozosmejte sa, smiešnici!
Ó, zasmejte sa, smiešnici!
Vy, čo smiechotavo smiešite a smiechavične smejčíte,
Ó, zasmejte sa úsmevivo!
Ó, nadsmejavé rozosmiačiská, smiech smejivých smiešnikov!
Ó, vysmej sa smejúčky, smiech smiechárskych smiešnikov!
Smejstvo, smejsťvo,
Nasmej, osmej, smiešik, smieško,
Smejaci, smejsani,
Ó, rozosmejte sa, smiechoši!
Ó, zasmejte sa, smiešnici!
(1969, 101)

Reedícia Ferkových prekladov z Chlebnikova vyšla pod názvom *Samostrel lásky* (1985). Už prvý preklad bol prijatý protirečivo. Štrasser so Zajacom napísali: „Fferko si nijako nezľahčoval náročnú prácu. (...) vybral si prekladateľsky najnáročnejšie básne, väčšinou tie, v ktorých sa Chlebnikov ponoril do fonetických a etymologických kvalít ruského jazyka.“ (1970, 79 – 80; cit. podľa Zambor 2000, 130) Zároveň upozorňujú na preexponovanú prekladateľskú „intervenciu“ do textu (tamže), čo Heveši spresňuje, keď hovorí, že „Fferko sa príliš spoliehal na slovesnú pedantériu“ a vyčíta mu nadbytočné „koketovanie“ so slovami a zvukmi a neadekvátny preklad niektorých neologizmov (1970, 46 – 50; cit. podľa Zambor 2000, 130).

Zambor upozorňuje ďalej na to, že keď roku 1977 vyšiel výber z Chlebnikovových poém *A rukou ukážeme na Slnko* (zostavil Heveši, preklady Válek, Koška, Štrasser, Zambor), Ferkove preklady sa v ňom neobjavili. „Toto vydanie v značnej miere vyznieva ako prezentovanie inej prekladovej metódy a výraznejšie sa orientuje na tú polohu básnikovej tvorby, v ktorej sa jednostranne neexponuje jazyk, najmä slovo- tvorba a fonetická stránka“ (2000, 130). Pri porovnaní Ferkových prekladov s českými, Tauferovými, Zambor ďalej konštatuje: „ak Tauferove výbery berieme ako hodnotovú metú, je evidentné, že Ferkovi sa ju dosiahnuť nepodarilo. Jeho Chlebnikov, žiaľ, v sebe nemá toľko umeleckej výraznosti a čara ako Tauferov. Aj z básnického hľadiska nejde o takú čistú prácu. (...) Fferko akoby jednoducho nebol pre Chlebnikova partner, ktorého by súčasná slovenská literárna obec bola ochotná akceptovať...“ (131).

Zambor sa vyjadruje aj k prekladu básne *Zariekanie smiechom* „založenom na slovo- tvorbe“:

Fferko „zaumničí“ značne svojvoľne. Preklad evokuje iné významy ako originál. Je zrejmé, že už takí „smechači“, ktorých nachádzame v prvom verši pôvodiny, nie sú „smiešnici“ (prvá Ferkova verzia), ale ani „smejkovia“ (druhá verzia). O čo adekvátnejšie je Tauferovo

riešenie „smáči“. Ferko zavše „neologizuje“ a celkove text lexikálne ozvlášťňuje aj tam, kde to Chlebnikov nerobí, a nedeje sa tak z príčin výrazovej substitúcie. V súvislosti s neologizmami naďalej platí, že kým u Chlebnikova je to pátranie po prapodstate slov, básnická filológia a etymológia, u Ferka to zavše zaváňa koketériou a jeho lexikálne novotvary (a podobne je to aj pri príznakovej kumulácii zvukových prvkov) nie sú natoľko významovo nasýtené (...) niet v nich tolkej sémantickej „jasnozrivosti“. Táto práca si okrem iného vyžadovala zalistovať si v retrográdnych slovníkoch ruského a slovenského jazyka, určiť si významovú hodnotu Chlebnikovových afixov a pod. Dôveryhodnosti Ferkovho prekladového úsulia by bolo istotne prospelo, keby bol v časti *Poznámky a vysvetlivky* uverejnil aj komentár k svojim neologizmom, resp. nezvyčajným slovám, ako to robil svojho času Taufer. (Tamže)

Neskoršieho prekladateľa Chlebnikova neuspokojuje ani Ferkov preklad rýmových kalambúrov, ktoré prekladá „málo náročnými nepresnými rýmami“ a prekáža mu i „nadmerná frekvencia presahových rýmov“. Tento prekladateľský postup označuje ako „historizovanie (131) a „zdomácnovanie“ (132). Možno povedať, že Ferko nerešpektoval spätosť sémantiky a zvuku a ich vzájomnú motiváciu. Jeho novotvary sú svojvoľné a ako sme zistili u Voznesenského (Valcerová 1999), sú rovnako bezobsažné ako historizmy presahujúce sémantickú mieru výrazu, sú samoučelným experimentom pre experiment (smiechotavo smiešite a smiechavične smejníte nemá oporu v origináli, konotácie smiechavično – dýchavične alebo smejcíte – smilníte v origináli prítomné nie sú, podobne rozosmiačiská – zemiacnická, smejestvo – pestvo). Násilná modernizácia bola jednou z tendencií najmä v štandardných, povrchrne modernizujúcich prekladoch v 60. rokoch minulého storočia.

Všetkých negatív Ferkovho prekladového variantu, o ktorých hovorí vo svojej štúdií, sa chcel Zambor zrejme vo svojom preklade vyvarovať:

Zaklínanie smiechom

Ó, rozosmejte sa, smejací!

Ó, zasmejte sa už, smejací!

Čo smejú sa smiechmi, čo sa rozsmiechošia smejeselo,

Ó, zasmejte sa vysmejeselo!

Ó, výsmejeselé rozposmechy – smiech úsmešných smejakov!

Ó, rozvysmej sa rozsmiejeselo, smiech výsmešných smejanov!

Smejovo, smejovo,

Vysmej, osmej,

Smieškovia, smieškovia,

Posmieváčikovia, posmieváčikovia.

Ó, rozosmejte sa, smejací!

Ó, zasmejte sa už, smejací.

(Valcerová 2014, 101)

Nie je náhodné, že práve tejto básni venuje prekladateľ najrozsiahlejší poznámkový aparát:

V preklade sa rovnako ako v predlohe zachováva jedna východisková koreňová morféma *smej*, *smiech* (v ruštine *smej*, *smech*). Preklad sa usiluje transponovať lexikálne novotvary vytvorené na základe „spriahnutia koreňov“ (V. Chlebnikov) alebo na základe prípon a predpôn. Napriek vedomiu značnej voľnosti lexikálnych analógií (konotácií) základné

uvádzame: *smejaci* – siláci, junáci (v rozhlasovej relácii uvádza aj bujaci), orig. *Smechači*. D. Burluk čítal ako „giganti smiechu“, bohatieri, V. Majakovskij jako siláci (siláci). *rozsmiechošiť sa* – rozbudovať sa, rozkokošiť sa, orig. *smejanstvujut*, tieto významy tiež prináša (bujstvovať, bezčinstvovať), analógia so slovom pianstvovať (doslova piť, opíjať sa, smejanstvovať je teda opájať sa smiechom, vystrájať, vyčínať, vyvádzať ako opilci) je v preklade zastretá, tieto významy sú zreteľnejšie v novotvare smejaní (6. verš), ktorý môže konotovať predovšetkým slovo pijani, čo vnímame aj ako substitúciu.

smejeselo – neveselo i preveselo (orig. *smejalo* podľa Ch. Deiningera je analógiou pečalno – smutne, žalostne, vhodným slovenským riešením by bolo smialostne, smialne (analógia so žalostne, žiaľne), ale nezachovala by sa tým jednotná východisková koreňová morféma. Otázne však je, či predkladaná analógia *smejalo* s pečalno, prinášajúca prvok ambivalentnosti, nie je nadinterpretáciou.

smejovo (orig. *smejevo*, niekedy s veľkým S) – podľa D. Burluka a V. Majakovského „krajina smiechu“, presnejšie je to krajina, kde sa smeje (nie smiechovo), novotvar má však aj iné konotácie, napr. Bojovo (v origináli bej jeho, čiže bi ho – interpretácia V. Kupku).

smieškovia (orig. *smešiki*), korektnejšie by azda bolo preložiť *smiešiky*, voľbu slova označujúceho ich „nositeľov“ – smieškovia si vyžiadala potreba rýmu („smieškovia – posmievaťčikovia“), pravda niektorí vykladači slovo *smešiki* čítajú vo význame *smieškovia*.

posmievaťčikovia – orig. *smejunchiki* – podľa D. Burluka „v krajine smiechu – Smejove... vedľa bohatierov žijú malí odporní posmievaťčikovia, trpaslíci smiechu“, podľa V. Majakovského sú posmievaťčikovia „prefíkaní“. (Zambor 2014)

Autorské poznámky umožňujú čitateľovi dešifrovať ťažko pochopiteľné, resp. len tušené významy, ktoré poetika „zaumu“ sugeruje. Napriek tomu je evidentné, že ide o preklad presnejší, než je preklad Ferkov. Dôležitá je etymologická súvislosť koreňov slov, ktorej variabilitu zabezpečujú početné prefixy a sufixy. Pritom aj prefixy a sufixy nesú svoj špecifický sémantický významový odtieň (rozosmiať – zasmiať sa z chuti, naplno; vysmiať – vyjadriť výsmech, opovrhnutie; zasmiať – vyjadriť úsmev decentne). Slobodu tvorenia, kreativitu podčiarkuje aj variabilita slovných druhov, ktorá je v preklade zastúpená vo väčšej miere než vo Ferkovom prekladovom variante, viac zodpovedá originálu, prekladateľ sám vytvára v slovenčine novotvary: *smejaci*, *rozsmiechošia sa*, *smejeselo*, *vysmejeselo*, *vysmejeselé* *rozposmechy*, *úsmešných* *smejakov*, *rozvysmej sa*, *rozmejeselo*, *smejanov*, *smejovo*), čím napodňuje tvorivú metódu Chlebnikova. Odstránená je zvuková svojvoľnosť, teda nedostatočné motivovanie významu a zvuku, ktorú nachádzame vo Ferkovom preklade. Rýmy sú bohaté a rovnako zvukovo motivované ako u Chlebnikova, čo prekladateľovi umožnilo štúdium retrográdnych slovníkov ruštiny i slovenčiny. Mnohé novotvary sú objavné a v slovenčine vývinovo produktívne. Základná koreňová morféma *smej*, ktorá spája všetky plnovýznamové slová a tvorí základné tertium comparationis básne, je uplatnená v plnom rozsahu. Text Zamborovho prekladu je brilantnou ukážkou presného a kreatívneho básnického prekladu na Slovensku, snúbi sa v ňom básnická, prekladateľská i teoretická erudícia. Slovenský prekladateľ sa priblížil méte, o ktorú sa usiloval, a prekladom, ktoré ho inšpirovali – českému prekladateľovi Chlebnikova J. Tauferovi.

Vrcholné prekladateľské výkony teda súčasní prekladatelia poézie chápu ako pôvodnú tvorbu. Uvedieme preto aj Zamborovu variáciu na Chlebnikovovu báseň zo zbierky *Dom plný neviditeľných*:

Zaklínanie smiechom

Variácia na báseň Velimíra Chlebnikova

Rozosmejte sa, smejúci,
smie-cha-cha-chmi, smie-cho-cho-chmi
nad dôležitárskymi posmecháríkmi,
nad nadúvajúcimi sa smiechúrikmi,
nad smiechaporiacimi sa smejunčekmi,
nad výsmechytráckymi posmejkami.
Ó, zasmajte sa smejúťostne
Nad ich smiechotným smejkapom.
Zasmejte sa smialostne,
Smialostivo.
(2014, 38)

Ide tu o aktualizáciu nielen na časovej, ale i na kontextovej rovine, keď autor využil Chlebnikovovu báseň na vyjadrenie vlastnej životnej situácie v novom kultúrnom a jazykovom kontexte. Intertextualita zostáva zjavná, je vyjadrená podnadosom.

ZÁVER

Po roku 1945 existuje v prekladoch poézie do slovenčiny popri sebe tradičný naturalizujúci princíp, založený na domácej tradícii prekladov klasiky, hlavne ruskej, ale aj exotizujúci princíp. Vytvoril kvalitnú bázu pre nové hodnoty, ktoré uvádzal do tradičného prostredia preklad nových, moderných svetových autorov. Prinášal pohyb do ledva utvoreného a ešte stále sa stabilizujúceho systému hodnôt a postupov (hlavne preklad klasickej prózy a drámy).

Na podloží tradičného, len nedávno etablovaného, kanonizovaného, tak mohla vzniknúť v oblasti básnického prekladu dostatočne pevná pôda pre systémový experiment – exotizáciu, prenikanie cudzieho, dominujúcu v preklade moderných autorov, predovšetkým v poézii obdobia 60. rokov 20. storočia. Tento zlom je zásadný a aktualizácia, modernizácia, uvádzanie cudzieho do domáceho prostredia pretrváva aj v období normalizácie, keďže spoločensky i v oblasti kultúry šlo o neprirodzený zásah do štruktúry vnútrospoločenského a hlavne kultúrneho pohybu. Exotizácia a modernizácia pretrváva aj v 70. a 80. rokoch, dokonca aj po roku 1989, hoci oficiálne sú presadzované tradičné hodnoty.

Po roku 1989 dochádza postupne k zaujatiu rovnovážneho stavu medzi moderným a tradičným, cudzím a našim. Preklad sa dostáva k svojmu vlastnému poslaniu – vďaka novým spoločenským a kultúrnym podmienkam, ale aj rozvoju jazyka – začína sa približovať poetike prekladaného autora, nemusí už plniť náhradné spoločenské funkcie. (Inou vecou je fungovanie trhového mechanizmu, ktorý náročné preklady zatláča do pozadia, a preferuje preklady nadbiehajúce čitateľskému vkusu, čo obmedzuje vznik špičkových prekladateľských výkonov). Aby sa umelecký preklad dostal do tejto fázy, musel prekonať za vyše pol storočia zložitý vývin: prešiel obdobím naturalizácie s prevahou uplatnenia domácej literárnej tradície (Slovenská prekladateľská škola ako vyvrcholenie) i obdobím exotizácie s prevahou presadzovania cudzieho, hlavne moderných autorov, čo súvisí na jednej strane s prevahou histo-

rizácie a uplatňovaním národnej tradície a na druhej strane s prevažujúcou modernizáciou a využitím podnetov iných kultúr.

Tieto základné fázy umožnili nebývalý rozvoj slovenského jazyka na európskej úrovni – rozvinul schopnosť utvárať náročné pojmy a širokú paletu pomenovaní z rozličných oblastí života z iných jazykov na úrovni primeranej súčasnosti. To, čo trvalo v iných kultúrach a jazykoch celé stáročia, udialo sa v kultúrach menších národov, ako je slovenský, v zrýchlennom tempe, počas niekoľkých desaťročí.

Táto situácia nastala vďaka mnohým spoločenským ruptúram. Aj keď spisovná slovenčina vznikla roku 1843, predtým sa utvárala v iných podobách (berňolákovčina, biblická čeština), na podklade stredoslovenských nárečí sa ešte dlho modifikovala a čoskoro sa oficiálne nemohla používať, na území Rakúsko-Uhorska bola predpísaná maďarčina, širšie ľudové vrstvy jej nerozumeli, spisovatelia, ktorí písali a prekladali v rodnom jazyku boli prenasledovaní.

Po roku 1918 sa situácia zmenila, vzniká Československo s dominantným postavením českého národa a kultúry, čo slovenskej kultúre prospelo, ale vzdelanostná vrstva obyvateľstva bola stále pomerne úzka. Prekladová slovenčina je poznačená nárečiami a orientácia na ruštinu sa len pomaly rozširuje na iné jazyky. Vznikajú hlavne preklady z maďarčiny a francúzštiny. Jazyk týchto prekladov je ešte dosť heterogénny, nedostatok slovenských prekladov supľujú české preklady.

Špecifická je aj situácia po roku 1945, keď spoločnosťou opäť zmietajú protikladné procesy. Uplatňuje sa demokratizácia, k vzdelaniu sa dostávajú široké vrstvy obyvateľstva, nastáva nebývalá industrializácia Slovenska, no slobodný duch, ktorý nastal po vojne (obdobie 1945 – 1948) je brzdený hegemonnou ideológiou. Po roku 1948 sa opäť prekladá najmä z ruštiny, ale svetová klasika sa vďaka popredným osobnostiam či ustanovizniám (J. Felix, SPKK, Slovenská prekladateľská škola) prekladá naďalej a preklady sa výrazne podieľajú na rozširovaní slovnej zásoby spisovnej slovenčiny.

Vďaka tejto širokej jazykovej báze nastáva po rokoch 1956 – 1958 obdobie experimentov, prekladajú sa avantgardní autori, v básnickom preklade dochádza k preštruktúrovaniu jednotlivých rovín básnického textu a k novým syntézam, ovplyvňujúcim i domácu básnickú tvorbu.

LITERATÚRA

- Alighieri, Dante. 1964. *Božská komédia. Peklo*. Prel. V. Turčány a J. Felix. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- Bednárová, Katarína. 2015. Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia. In *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry 20. storočia*, eds. Oľga Kovačičová – Mária Kusá, 15 – 73. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- Feldek, Lubomír. 1958. Bude reč o preklade. *Mladá tvorba*, 3, 4: 6 – 8.
- Feldek, Lubomír. 1977. *Z reči do reči*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Felix, Jozef. 1987. *Na cestách k veľkým. Výbrané spisy Jozefa Felixa*. Vol. 3. Bratislava: Tatran.
- Felix, Jozef. 1968. Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška I. *Romboid*, 3, 2: 3 – 10.
- Felix, Jozef. 1968a. Slovenský preklad v perspektíve histórie a dneška II. *Romboid*, 3, 5 – 6: 80 – 94.
- Ferenčík, Ján. 1982. *Kontexty prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Heveši, Marián. 1970. Na tému Chlebnikov. *Romboid*, 5, 6: 46 – 50.

- Čepan, Oskár. 1977. *Kontúry naturizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Chlebnikov, Velimir. 1969. *Deň modrých medvedov*. Prel. M. Ferko. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Kenížová-Bednárová, Katarína, ed. 1994. *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku* 2. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Kenížová-Bednárová, Katarína, ed. 1995. *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku* 3. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Kusá, Mária – Soňa Lesňáková – Eva Maliti – Soňa Paštékova – Jana Tesařová. 1998. *Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1836 – 1996. Stručné dejiny umeleckého prekladu na Slovensku*. Vol. 4. Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV.
- Levý, Jiří. 1963. *Umění překlada*. Praha: Československý spisovatel.
- Majakovskij, Vladimír V. 1967. *Oblak v nohaviciach. Flauta – chrbtica*. Prel. L. Feldek. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Popovič, Anton. 1968. *Preklad a výraz*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- Popovič, Anton. 1971. *Poetika umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.
- Popovič, Anton. 1975. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran.
- Popovič, Anton – František Miko. 1978. *Tvorba a recepcia*. Bratislava: Tatran.
- Popovič, Anton. 1983. *Originál – preklad. Interpretčná terminológia*. Bratislava: Tatran.
- Slobodník, Dušan. 1990. *Teória a prax básnického prekladu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Kovačičová, Oľga – Mária Kusá, eds. 2015. *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A – K*. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- Šmatlák, Stanislav. 1997. *Dejiny slovenskej literatúry I. (9. – 18. storočie)*. Bratislava: Národné literárne centrum, 1997.
- Šmatlák, Stanislav. 1997. *Dejiny slovenskej literatúry II. (19. storočie a prvá polovica 20. storočia)*. Bratislava: Národné literárne centrum.
- Štrasser, Ján – Peter Zajac. 1970. Knižný koktail Romboidu. *Romboid*, 5, 2: 79 – 80.
- Tomčík, Miloš. 1991. Literárnohistorické súvislosti prekladu v rokoch 1945 – 1949. *Slavica Slovaca*, 26, 2: 97 – 110.
- Truhlářová, Jana. 2014. Jozef Felix a historická prekladateľská metóda. In *Myslenie o preklade na Slovensku*, Libuša Vajdová a kol., 32 – 54. Bratislava: Kalligram a Ústav svetovej literatúry SAV.
- Turčány, Viliam. 1960. K poetike Hviezdoslavových prekladov. *Slovenská literatúra*, 7, 4: 413 – 438.
- Turčány, Viliam. 1961. K poetike Hviezdoslavových prekladov. *Slovenská literatúra*, 8, 1: 36 – 48.
- Vajdová, Libuša. 2007. Teória polysystémov a preklad. In *Myslenie o preklade*, ed. Libuša Vajdová, 14 – 39. Bratislava: Kalligram a Ústav svetovej literatúry SAV.
- Vajdová, Libuša, ed. 2007. *Myslenie o preklade*. Bratislava: Kalligram a Ústav svetovej literatúry SAV.
- Vajdová, Libuša. 2014. Dionýz Ďurišin: Preklad v porovnávacom výskume literatúr. In *Myslenie o preklade na Slovensku*, Libuša Vajdová a kol., 86 – 110. Bratislava: Kalligram a Ústav svetovej literatúry SAV.
- Vajdová, Libuša a kol. 2014. *Myslenie o preklade na Slovensku*. Bratislava: Kalligram a Ústav svetovej literatúry SAV.
- Valcerová-Bacigálová, Anna. 1999. *Vzťah významu a tvaru v preklade poézie. Preklady poézie A. Vzniesenského do slovenčiny a češtiny*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity.
- Valcerová, Anna. 2006. *Hľadanie súvislostí v básnickom preklade*. Prešov: FF PU.
- Valcerová, Anna. 2014. *Hodnoty svetovej a slovenskej literatúry*. Prešov FF PU.
- Vilikovský, Ján. 1984. *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Winczer, Pavol et al. 1993. *K otázkam teórie a dejín prekladu na Slovensku* 1. Bratislava: VEDA.
- Zambor, Ján. 2000. *Preklad ako umenie*. Bratislava: Univerzita Komenského.
- Zambor, Ján. 2011. *Kniha ruskej poézie*. Prešov: Vydavateľstvo Michala Vaška.
- Zambor, Ján. 2014. *Dom plný neviditeľných*. Dunajská Lužná: Milanium.

Poetry translation in Slovakia after 1945. Naturalization. Exotization. Modernization. Historization.

Terms such as naturalization, exotization, modernization and creolization were used by Anton Popovič in the so-called Holmes's crisis in the 1970s, and they have since gone on to become a staple of Slovak translation theory. They rank among the most frequently occurring translation theory and translation criticism terms after equivalence and shifts. Moreover, their use may be considered as crucial when drawing up the Slovak history of translation in the 20th century. As individual periods in translation studies in our country take their turn, one of these tendencies always comes to the fore as the dominant one. After the clear dominance of naturalizing tendencies in the 1950s, when classic translations were preponderant, a predominance of up-dated translations appeared. This was introduced by Feldek's appearance in the *Mladá tvorba* literary magazine at the end of the 1950s and throughout the 1960s by the dominance of modern literature. This alternation of dominant tendencies is by no means mechanical, but it is applicable also in hindsight. Whereas in the period of Realism naturalization tendencies (Kukučín, Hviezdoslav) seem dominant, the period of Modernism foregrounds those of exotization (Roy, Krasko). However, in the inter-war period, exotization takes turns with naturalization (Jesenský, Jesenská, Rázusová-Martáková). J. Felix praises these translations although with respect to historization and modernization he is in favour of so-called vivification, i.e. adapting translation to an epoch in which it originated as well as to the reader. Furthermore, Surrealists in the period of the Second World War and shortly before it seem to prefer modernization and exotization over naturalizing translations. Thus, they bridge the period of naturalization from the 1950s to the 1960s when they become closer with the starting generation of Concretists. Again, after 1968 modernization is not pushed to the background mechanically; prime translations are still modernizing or up-dated. After 1989, gradually after a wave of exotization, especially Americanization (shortly after the Revolution), one can observe an attenuation of the modernizing and exoticizing methods in supreme translations, those of poems, in particular, in contrast to what was referred to by Felix as vivification on a temporal axis and creolization, i.e. mixing of cultures, by Popovič. This is called an attenuated or classicist translation method; translation fulfils its basic role; it approximates to the style of a translated author and is at his service.

Prof. PhDr. Anna Valcerová, CSc.
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
anna.valcerova@unipo.sk

Čas a kultúrny priestor v preklade (na počesť Branislava Hochela 1951 – 2015)

DUŠAN TELLINGER

Tento príspevok je venovaný nielen súčasnému stavu translatologického výskumu funkcie času a kultúrneho priestoru v preklade, ale i starším názorom na riešenie dilemy medzi ponechávajúcim a nahradzujúcim prekladom a na vývoj v prístupoch k tejto otázke (napr. na recepcii Shakespearovho obrovského literárneho dedičstva v slovenských podmienkach od anonymného predobrodenského *Hamleta* liptovskej proveniencie z konca 18. storočia až po súčasnosť, skúmajúc najnovšieho slovenského *Hamleta* a iné veľdiela Williama Shakespeara v translácii Ľubomíra Feldeka a ďalších moderných prekladateľov). Vedecký výskum Antona Popoviča, ktorý bol zameraný i na riešenie problematiky času a miesta vzniku originálu v súvislosti s prekladom (aj z pohľadu prítomnosti Shakespeara na Slovensku v 19. storočí), nadväzoval hlavne na výskum Jamesa Strattona Holmesa, jedného z popredných predstaviteľov západnej translatológie a jej spoluzakladateľa. Najznámejšia kniha A. Popoviča *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie* (1975) bola pri spracovaní tejto problematiky východiskom pri výskume otázok časopriestoru v nemenej známej knihe Branislava Hochela *Preklad ako komunikácia* (1990). Tieto dodnes podnetné knihy neboli zatiaľ preložené do angličtiny, preto je aj ich vplyv na západnú translatológiu veľmi obmedzený. Cieľom príspevku je porovnanie nielen dvoch spomenutých diel slovenskej teórie prekladu 70. a 80. rokov, no i ďalších prác s knihou Jamesa Holmesa *Translated!* (1988) so zameraním na oblasť času a kultúrneho priestoru v preklade. Otázka času a miesta vzniku originálu je v procese prekladu dôležitá nielen v teoretickej rovine, ale predovšetkým pri praktickej aplikácii výsledkov translatologického výskumu. Čas a kultúrny priestor v preklade sú základnými faktormi pri transfere diela z východiskovej do cieľovej kultúry, pretože každé literárne dielo vzniklo v určitom čase a v presne vymedzenom kultúrnom priestore, i keď sa niekedy možno stretnúť s úmyselnou mystifikáciou autorov zahmlievajúcich čas a miesto vzniku textu s určitým cieľom.

Základnými postupmi pri preklade literárnej tvorby – nezriedka časovo a priestorovo veľmi vzdialenej a tým aj obťažnejšie prijímateľnej – je historizácia ako jeden z mantinelov práce, legendárna nebezpečná Scylla, alebo modernizácia ako ďalší krajný mantinel, nemenej nebezpečná Charybda (teda i domestifikácia alebo exotizácia, či prechodný jav pri tomto strete dvoch kultúr: kreolizácia), pretože to vyplýva z časovopriestorových daností originálu a z koncepčného postoja prekladateľa k dielu.

V slovenskej teórii prekladu sa od 70. rokov venovala mimoriadna pozornosť „času v texte a textu v čase“, ako aj otázkam historického a kultúrneho priestoru vzniku originálu a prekladu; skúsenosti s riešením medzičasových a medzipriestorových otázok v preklade sú rozpracované v najnovších translatologických prácach. V preklade je rovnako dôležitý medzičasový a medzipriestorový faktor. Ich chápanie v slovenskej translatológii vychádza z popovičovských tradícií:

Temporálna dimenzia v preklade vyplýva z faktu, že medzi vznikom originálu a prekladu existuje časový rozdiel. V preklade sa táto dimenzia vyjadruje približovaním času originálu (*historizácia*) alebo jeho vzdalovaním (*modernizácia*), a to v závislosti od komunikačných postojov prekladateľa. Kultúrny kód realizovaný v origináli sa svojou intenzitou nemusí zhodovať s kultúrnym kódom realizovaným v texte prekladu. Buď sa oneskoruje za kultúrou prekladu, alebo ju predbieha. (...) Napätie medzi originálom a prekladom zvyšuje nielen časový rozdiel v preklade, ale aj rozdiel medzi kultúrou vysielajúceho prostredia a kultúrou prijímajúceho prostredia. (Gromová 2009, 71)

Preklad je predovšetkým tvorivým procesom, ktorý je determinovaný časom a prostredím odrážajúcim sa v pôvodnom diele. Transpozícia originálu do iného času a kultúrneho priestoru bola v západnej vede o preklade centrálnym problémom vo výskume Jamesa Holmesa (1924 – 1986), ktorý už na začiatku 70. rokov pojednával o translatológii ako o samostatnej disciplíne. Týmto prístupom zohral priekopnícku úlohu od druhej polovice 60. rokov (od počiatku svojho pôsobenia na univerzite v Amsterdame), napríklad aj vybudovaním translatologickej knižnice na svojom pracovisku i nadviazaním plodných kontaktov s A. Popovičom v apríli 1968, čo považujeme za jeden z rozhodujúcich momentov pri konštituovaní novej vedeckej disciplíny v slovenských podmienkach, v prostredí Nitrianskej školy. Dovtedy totiž väčšina prác v oblasti teoretického bádania pojednávala o preklade literárnych a sakrálnych diel ako o čisto lingvistickom procese – bolo to vlastne myslenie o preklade v rámci aplikovanej lingvistiky. Holmesov výskum v období približne pätnástich rokov (1968 – 1984) pred jeho predčasnou smrťou bol poznamenaný najmä zvýšeným záujmom o metajazyk pri hodnotení prekladu ako javu medziliterárnej komunikácie, čo predstavovalo vyšší stupeň vo vývoji myslenia o preklade. Vedecké aktivity Jamesa Holmesa ako priekopníka translatológie v období jeho kulminujúcej praktickej a teoretickej činnosti podstatne ovplyvnili jednak výskumníkov v 70. a 80. rokoch a posmrtné vydania najvýznamnejších prác tohto autora i ďalšie pokolenia mladých bádateľov. Holmesovo dielo možno v prvom rade považovať za výsledok plodnej interakcie medzi praxou a teóriou, keďže disponoval nielen dlhoročnými skúsenosťami prekladateľa poézie z holandčiny (Paul van Ostaijen, Martinus Nijhoff, Gerrit Achterberg) a z flámčiny (Paul Snoek, Hubert van Herreweghen) do angličtiny, oveľa menej z latinčiny (Gaius Valerius Catullus, Marcus Valerius Martialis) do angličtiny, ale i neoceniteľnými vedomosťami o modernej poézii vyvierajúcimi z vlastnej básnickej tvorby, ktorú podpisoval familiárne Jim Holmes, častejšie však pseudonymom Jacob Lowland.

Holmesov význam spočíval vo vytvorení dôkladnej teoretickej základne pre translatologický výskum v čase jeho vrcholiacej vedeckej aktivity v 70. a 80. rokoch. Pri opise a vysvetľovaní translatologických javov mal vždy na zreteli úlohu kultúry pri

vzniku úspešného prekladu. Nemožno opomenúť ani prínos k zblíženiu literárnej kritiky pôvodných diel s kritikou prekladu umeleckých textov a pri zdôrazňovaní úlohy týchto dvoch foriem kritickej práce v procese prekladu. Činnosť kritika ako interpretátora prekladateľovej práce je podľa neho orientovaná na porovnanie prekladu s originálom z hľadiska jeho kvalít pre nového príjemcu v komunikačnom reťazci, ako aj z hľadiska významu prekladu pre literárny vývoj v danej krajine. V súlade s takýmto nazeraním na prekladateľskú kritiku bol i prístup A. Popoviča k ťažisku kritikovej aktivity:

Literárny kritik, ktorý sa zameriava na preložené diela, má posudzovať konkrétny produkt predovšetkým z literárnej situácie, a tomuto aspektu má podriaďiť všetky kritické registre, akými disponuje. Svoje vedomosti o výrazovej organizácii originálu i prekladu, ako aj inštrukcie pre príjemcu podriaďuje funkcii, akú očakáva od daného textu prekladu vo vývinovom i v čitateľskom kontexte literatúry. (1975, 252)

Prekladateľ v úlohe kritika svojou interpretáciou a kritikou pôvodného diela určeneho na preklad poukazuje na to, ako treba chápať a prijať preložené dielo (komplexne, teda aj z ideologického hľadiska, nielen z čisto esteticko-umeleckého). Zároveň ako interpretátor textu a jeho ideologický, nielen jazykovo-kultúrny sprostredkovateľ pre inú epochu a kultúrny priestor vymedzuje cestu, ktorou možno dosiahnuť čo najkomplexnejšiu transformáciu konkrétneho diela do cieľovej kultúry v procese prekladu, pričom táto cesta môže byť správna alebo nesprávna v závislosti od celkovej umeleckej a politickej koncepcie každého prekladateľa.

Práve aspekt politického postoja prekladateľa k východiskovému textu má mimoriadne miesto v dnešných časoch na pozadí aktuálnych politických udalostí v Európe i vo svete. Preklad umeleckých, technických a publicistických textov je jedným z najdôležitejších prostriedkov komunikácie kultúrnych, vedeckých, politických a ideologických hodnôt, čo tomuto informačnému kanálu prisudzuje rovnaký význam, aký majú v časoch globalizácie a multikulturalizmu všetky masovokomunikačné prostriedky: tlač, film, rádio, no predovšetkým televízia. Ide o export a import najmä kultúrnych a politických hodnôt, ktoré sú vzájomne prepojené vo všetkých prejavoch kultúry, počnúc popkultúrou, končiac produktmi tzv. vysokej kultúry. Keďže nežijeme v postideologickej ére, ako si to niektorí navrávali po skončení bipolárnosti sveta, keď napríklad Yoshihiro Francis Fukuyama hovoril v eufórii 90. rokov predčasne o konci dejín a ideologického boja, ostáva v platnosti ideologickosť svetovej kultúry (v západnej translatológii sa hovorí o vzniku novodobej, nie apolitickej *Weltkultur* na báze národných kultúr, čo je mimoriadne dôležitý faktor pri prenose kultúrnych hodnôt z originálu do prekladu).

Nedostatkom kritiky prekladu môže byť výlučné skúmanie konkrétnych prekladateľských riešení na základe porovnávania jednotlivostí v origináli a v preklade bez toho, aby sa brala do úvahy celková koncepcia prekladu (naturalizácia vs. exotizácia) a jej realizácia v praxi, voči čomu sa James Holmes v svojich teoretických prácach vždy ohradzoval:

Úroveň takejto kritiky je stále problematická a v mnohých krajinách dosť málo vplýva na vývoj v rámci oblasti translatológie. Bezpochyby budú aktivity prekladateľskej interpretácie a hodnotenia vždy v určitej miere vystavené nezvládnutiu objektívnej analýzy, a tak

naďalej budú odrážať i dojmy či postoje kritiky. Bliďší kontakt medzi vedcami translatológmi a kritikmi prekladu môže vo veľkej miere prispieť k zníženiu intuitívneho prvku na viac prijateľnejšiu úroveň. (2005, 78)

Je to v úplnej zhode aj s translatologickými názormi na prístup kritiky prekladu k hodnoteniu spôsobov prenášania východiskového textu do iného kultúrneho časopriestoru. Prekladateľom sa vyčíta nesprávne pochopenie faktorov reality, v ktorej originál vznikol, nezriedka sa však zabúda na ich nelegitímnu koncepciu či nezodpovedný postoj voči menej informovaným príjemcom prekladu, keď kladú pri preklade do popredia svoje politické ciele a nedbajú pri tom na etické povinnosti voči čitateľom (ako básnik Alfred Douglas, menej úspešný ako prekladateľ z antickej literatúry skôr však škandálne známy prvým anglickým pretlmočením *Protokolov sionských mudrcov*, čo bolo prejavom jeho politického zmýšľania v 20. rokoch minulého storočia).

B. Hochel vidí z hľadiska metatextového charakteru prekladu tiež kameň úrazu v tom, že v praxi prekladová kritika často hodnotí jednotlivosti v preklade, ktoré porovnáva s originálom (s jednotlivosťami v pôvodine):

Spravidla sa zotrďáva pri konkrétnych riešeniach, neskúma sa koncepcia prekladu a jej realizácia. I keď kritik v analytickej fáze pochopiteľne postupuje od konkrétnych riešení, postupov, cez metódy, veľmi zriedkavo dospieva k hodnoteniu koncepcie prekladu. Kritikova predstava (koncepcia) – apriórna alebo prispôsobená konkrétnemu dielu – sa takto vlastne konfrontuje s niečím kvantitatívne i kvalitatívne iným, s nižšími jednotkami prekladového textu. (1990, 58)

Prekladateľ potrebuje určitú komplexnú predstavu, koncepciu, stratégiu alebo „filozófiu“ (nielen pri politických textoch typu *Protokolov* a ďalších už z obdobia neskoršieho národného socializmu, ako napr. *Mýtus 20. storočia* Alfreda Rosenberga, ale pre všetky žánre). Koncepcia prekladu umožňuje prekladateľovi predovšetkým zmysluplnú interpretáciu originálu (kultúrneho a historického pozadia, teda i času a miesta vzniku originálu) označovanú aj ako dekonštrukcia textu, ktorá mu umožní spoznanie v texte zakódovanej komplexnej reality a jej najvýznamnejších reprezentantov (napr. aj rôznych typov reálií, niekedy ťažko identifikovateľných v origináli). Koncepciu prekladateľa podmienenú i talentovými predpokladmi, ktoré sú dôležité najmä pre interpretačnú a reprodukčnú kompetenciu, sumarizuje Edita Gromová nasledovne:

Koncepcia prekladu je teda integrovaná predstava translátora o spôsobe realizácie translátu, ktorá je podstatne determinovaná interpretačnou aktivitou a komunikačnou situáciou. Z nej sa v translačnom procese vychádza pri rozhodovaní o tom, aké prostriedky či postupy zvoliť v translačnom procese. (2009, 43)

Iba vedomá koncepcia pomáha prekladateľovi pri hľadaní umeleckého a významového invariantu textu, aby identifikoval estetickú a komunikatívnu funkciu originálu a substituoval tak invariantné komponenty pôvodného textu v preklade. Prekladateľ ako kritik a interpretátor textu má teda určitú stratégiu, vedomosti o pozadí diela a tvorivé schopnosti, aby mohol vyhodnotiť podstatné vlastnosti pôvodného textu a reprodukovať ich v svojom prekladovom texte s cieľom vytvoriť ten istý alebo

podobný umelecký a komunikačný účinok. V popredí sú vždy stylistické kvality prekladového textu v porovnaní s východiskovým textom: „Ide tu o komplexnú textovú analýzu, o hľadanie stylistického tertium comparationis medzi originálom a prekladom.“ (Popovič 1975, 250) Pri stylistickom hodnotení prekladu nemožno zabúdať na to, k akým významovým stratám môže dôjsť pri kultúrnom transfere značnej časti národne a historicky podfarbenej lexiky, čo je sprevádzané negatívnymi zmenami na stylistickej rovine cieľového textu. Oddávna je známe, že nie všetky slová pôvodného textu možno preložiť bez významových strát. Keďže práve kultúrne taká dôležitá bezekvivalentná lexika si vyžaduje premyslenú stratégiu, nemožno sa pri jej preklade spoliehať len na nedefinovateľnú intuíciu a na vrozený či vysokoškolským štúdiom nadobudnutý jazykový cit.

Ku kultúrnemu prekladu reálií ako príkladu bezekvivalentnej lexiky Peter Newmark poznamenáva:

Prekladateľ má tri základné možnosti: zachovať kultúru východiskového textu (Matignon), obrátiť sa na cieľovú kultúru („francúzsky Downing Street“) alebo sa rozhodnúť pre neutrálny medzinárodný, interkultúrny termín („francúzsky premiér či jeho úrad“) – pričom sú pri týchto možnostiach rôzne alternatívy a dva alebo tri postupy (dvojice, trojice) možno dobre kombinovať v preklade. (1993, 168)

Na cieľovú kultúru sa prekladateľ obráti v ťažkej situácii medzi Scyllou a Charybdou predovšetkým vtedy, ak mu ide v prípade adaptácie diela o zosilnenie účinku originálu na príjemcu prekladu, ako to uvádza John Milton na príklade Shakespearovho *Macbetha*, ktorého prekladateľ, zároveň dramatik a básnik Michel Garneau spolitihoval. Dôvodom takéhoto Garneauovho prístupu boli okolnosti kanadského kultúrneho priestoru – zložitá spoločnosť francúzskej menšiny s väčšinovým anglofónnym obyvateľstvom. Zaujímavé je, že takéto silne aktualizované preklady či adaptácie klasikov na javisku v záujme politických cieľov sú v Quebecu i v súčasnosti – napríklad Gogolov *Revízor* prenesený do dnešných dní, priblížený divákovi aj quebeckými reáliami, ktoré nahrádzajú pôvodné z nikolajevského Ruska 30. rokov 19. storočia. Pri adaptácii, teda v danom prípade dokonalej naturalizácii drámy *Macbeth* v Quebecu (Montreal 1978) zdôrazňuje J. Milton „používanie quebeckej francúzštiny, opakovanie ‚mon pauvre pays‘ a iných kľúčových výrazov, ktoré u divákov v Quebecu 70. rokov vyvolávali asociácie s politickou situáciou Quebecu, vtesnaného medzi anglofónnu časť Kanady a USA a kultúrne ovládaného Parížom“ (2010, 5).

Prekladateľ – kultúrny a politický mediátor – tu vlastne pôsobil medzi rôznymi videniami sveta s cieľom adaptovať na quebecké pomery poznamenané separatizmom 60. a 70. rokov 20. storočia shakespearovské chápanie sveta v jednej z jeho kľúčových drám, napísanej v prelomovom období v dejinách Anglicka v rokoch 1599 – 1606. Toto shakespearovské chápanie sveta z čias konca vlády Alžbety I. a nástupu Jakuba I. na trón po jej smrti v roku 1603 je bežnému človeku dneška už cudzie, a preto je určitý zásah prekladateľa nevyhnutný, ako to zdôrazňuje translatológ a znalec slovenských shakespearovských prekladov 19. a 20. storočia Ján Vilikovský:

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 šťavami. *Macbeth* napr. oslovuje vystrašeného posla „Thou lily-liver'd boy“ – doslova

to znamená „ty (malý) chlapec s ľaliovou pečeanou“, ale aj dnešný Angličan potrebuje k pasáži vysvetlivku, ktorá mu prezradí, že pre alžbetíncov bola pečeň sídlom odvahy a biela farba symbolizovala zbabelosť. (1984, 94)

Jazyková oblasť prekladu sa teda pri preklade klasického diela neoddeliteľne spája s ďalšími oblasťami, ktoré sú dôležité pri jeho prenose do domácej kultúry. Z hľadiska funkcie preloženého diela v cieľovej kultúre, ale i pôvodného diela v domácej kultúre vyzdvihuje J. Vilikovský:

obraz života v preloženom diele – pod tento trochu ťažkopádny obraz zahŕňame reprodukciu zobrazenej skutočnosti, a to nielen v pôvodnom diele, ale aj spôsob, akým súveká realita (spoločenské vedomie a organizácia, medziľudské vzťahy, zvyky a realie) ovplyvňuje preklad; *oblasť svetonázorovú* – spôsob, akým prekladateľ a jeho spoločnosť chápe a vysvetľuje svet, náboženstvo a filozofické systémy, ktoré sa odrážajú v interpretácii pôvodného diela (2014, 247).

V súčasnosti, keď očividne prebieha v zosilnenej miere odveký boj kultúr a zároveň aj ideológií, je nevyhnutné si uvedomiť význam obidvoch horeuvedených oblastí, keď sa prekladateľ rozhoduje pre kompromis medzi východiskovou a cieľovou kultúrou. V procese akulturácie (kultúrneho prispôsobenia prvkov cudzej kultúry domácej kultúre) sa prekladateľ rozhoduje obetovať niektoré prvky cudzej kultúry a nahradiť ich v preklade domácimi prvkami.

V Holmesovej teórii prekladu (a rovnako i v Popovičovej) je dôležité konštatovanie, že každý jazyk je tesne spojený s hierarchiou kultúry a je svojím charakterom vlastne aj súčasťou kultúry, pretože jazyk je odrazom kultúry určitého jazykového a kultúrneho spoločenstva. Každá kultúra sa v jazyku odráža predovšetkým v lokálnych slovách, ktoré existujú v rozmanitých jazykoch sveta iba v menšine v porovnaní s univerzálnymi slovami. Počet ekvivalentov týchto kultúrnych slov v iných jazykoch vždy závisí od stupňa kontaktov medzi jazykmi počas dlhých historických období. Platí všeobecne, že i pri jazykoch veľmi vzdialených svojím charakterom možno preklad uskutočniť jednoduchšie – za podmienky ich intenzívnych kultúrnych kontaktov – než medzi blízkymi jazykmi, ale s malou mierou vzájomných kontaktov. Odlišnosť kultúrnych systémov dvoch pracovných jazykov v procese prekladu vyvoláva napätie, ktoré sa prekladateľ snaží zmierniť maximálnym priblížením kultúrnych hodnôt originálu cieľovému príjemcovi, a to najčastejšie práve naturalizačnými postupmi. J. Vilikovský vyzdvihuje pri pojednaní o kontakte dvoch kultúr v preklade dôležitosť ponechania stôp viazanosti diela na miesto a čas, v ktorom vzniklo. Pri hodnotení základných troch možností konfrontácie dvoch kultúr v preklade hovorí Vilikovský v celkovej zhode s nazeraním Popoviča nasledovné:

1. Prvky cudzie prevažujú nad domácimi; tento stav možno označiť ako exotizáciu. Jej teoretickým extrémom by bol text, ktorý by zachovával všetky takéto prvky, takže by bol plne zrozumiteľný iba pre odborníka pre jazyk a literatúru krajiny originálu. 2. Prvky domáce prevažujú nad cudzími; tento prípad možno nazvať naturalizáciou. Jej teoretickým extrémom je úplné prenesenie diela do domáceho prostredia – adaptácia alebo parafráza (teda metatexty, ktoré už nezahŕňame pod pojem prekladu). 3. Prvky domáce a cudzie sa udržiavajú v rovnováhe. (1984, 131)

Práve táto tretia možnosť, tzv. zlatá cesta, je pravdepodobne východiskom zo situ-

ácie, keď sa snažíme nájsť kompromis medzi hodnotami východiskovej a cieľovej kultúry v texte prekladu, čím dochádza ku kreolizácii dvoch kultúr.

Možný je i vedomý ponechávajúci princíp, čiže čím menej zamieňať kultúru originálu v prekladovom texte cieľovou kultúrou, keď je prekladateľovým zámerom zachovanie cudzej kultúry ako obohatenie znalostí príjemcu cieľového textu (cudzost prekladu v cieľovej kultúre). Takýto obohacujúci prínos východiskovej kultúry (napr. i spoznaním cudzích reálií) pre čitateľa prekladu, teda i celkovo pre cieľový jazyk, podčiarkol už Jiří Levý:

Len tam, kde je lexikálna jednotka nositeľkou významu typického pre historické prostredie originálu, možno ju ponechať v pôvodnom znení: to je prípad slov z „každodenného života“ ako rikša, častuška, tomahavk, kindžal. Takéto slovo je nositeľom významu, ktorý nebolo možné vyjadriť prostriedkami domáceho jazyka, preto môže češtinu trvalo obohatiť; proti čistote jazyka sa však prehrešuje preklad, ktorý používa cudzie slová samoúčelne, bez významovej nutnosti, len pre kolorit, pre zaujímavosť, ako to robili dekadenti. (1983, 119)

V protiklade k tejto tendencii existuje i snaha o prílišnú adaptáciu kultúrnych prvkov originálu na domáce prostredie v záujme trhu a čitateľov s priemernými znalosťami cudzieho kultúrneho prostredia. Čím väčšia je táto snaha prejavujúca sa napríklad i nadbiehaním vkusu príjemcov prekladu, tým väčšie sú straty, ktoré klasické dielo utrpí v novom prijímajúcom prostredí. Kontroverznosť adaptačných postupov týkajúcich sa nielen reálií, no i prvkov slangu a dialektov v origináli spočíva v tom, že výsledkom práce prekladateľov je nezriedka homogénny, po všetkých stránkach „korektný“ jazyk, ktorý je tým ochudobnený o štylistické osobitosti originálu.

V centre pozornosti prekladateľa musí byť riešenie problému odlišnosti kultúrnych systémov (i vrátane hierarchie štylistických hodnôt) vyvolávajúcej napätie medzi originálom a prekladom, preto pri preklenutí časopriestorového rozdielu medzi originálom a prekladom nemožno nikdy opomenúť ani literárne normy a tradície. Tieto súvislosti zdôrazňovala v západnej translatológii už od konca 70. rokov teória literárnych polysystémov. K tomu poznamenáva v čase jej zrodu James Holmes:

Lepšie chápeme teraz než pred desiatimi rokmi spôsoby, ktorými literárne preklady fungujú v literárnej kultúre, alebo v polysystéme, ak chcete, ale stále ešte nie dostatočne na to, aby sme vydavateľovi predurčovali: to je (alebo bude) preklad, ktorý zmení polysystém. Vieme teraz viac než kedysi o povahe a charakteristikách rôznych druhov textov, ale stále ešte nemáme medzinárodný zoznam lexiky, ktorý by zaznamenával druhy a typy textov spolu s ich všeobecnými charakteristikami a funkciami a ich štruktúrne a štylistické rozdielnosti podľa kultúrnych priestorov. A máme teraz možno viac informácií než kedykoľvek doteraz, väčšina ktorých je uložená v hlavách prekladateľov, o vnútrokontextových obdobiach v jazyku B za jazyk A pre dané slovo, frázu, idióm alebo kultúrny prvok, ale naše dvojjazyčné slovníky a gramatiky sú stále hanbou a zúfalstvom. (2005, 110)

Tieto zložité otázky prekladateľskej koncepcie a techniky závisia pri realizácii prekladu predovšetkým od toho, akým stupňom zasvätenosti do problematiky umeleckého diela – teda i oboznámenosti s časopriestorovým faktorom originálu – disponuje prekladateľ, ktorý je aj kritickým čitateľom originálu v rámci analytickej práce nad ním pred translačným procesom. K tomu slúži prekladateľovi už zmieňovaná

kritika prekladu, pretože si treba v prvom rade uvedomiť jej interpretačnú a hermeneutickú funkciu. Úlohu prekladateľskej kritiky možno chápať podľa P. Newmarka všeobecne takto:

Môžeme kritizovať preklad za využitie troch možností porovnania. V prvom rade, ak je preklad blízky k autorovej úrovni, je otvorený voči odlišnému jazyku, kultúre a literatúre alebo neliterárnej tradícii. Môže byť podrobený kritike za nesúhlas s čitateľovým chápaním prirodzenej ustálenej jazykovej zvyklosti alebo spoločenského jazyka, pretože nás pobaví alebo nahnevá, keby to nebola autorova intencia (čo je obvyčajne prvá reakcia na blízky preklad). Po druhé, keď sa preklad všeobecne prispôsobí normám cieľového jazyka a keď sa preklad snaží o to, čo by mohol autor hypoteticky napísať, keby bol majstrom cieľového jazyka, nie o to, čo skutočne napísal, vtedy je jedinou cestou pri určení nedostatkov prekladu preverenie jazykových rozdielov medzi prekladom a originálom. Tretia forma kritiky je v podstate nie lingvistická, ale môže zdôrazniť prvú a druhú: teda preskúmanie prekladu a s ním aj originálu vo vzťahu ku pravde, materiálnym faktom, morálnym a estetickým princípom, takže preklad je vyhodnotený ako nezávislé voľne jestvujúce dielo. (1993, 163)

Prekladateľ ako mediátor medzi jazykmi a kultúrami pozná dve alebo viaceré kultúry, čo mu pomáha pri interpretácii kultúrnych hodnôt originálu a pri ich reprodukcii pre čitateľa prekladu. Interpretácia v procese prekladu je vlastne súčasťou kultúrneho transferu, pri ktorom prekladateľ realizuje kultúrny a významový invariant originálu v novom prijímajúcom prostredí. Kultúrny transfer akéhokoľvek umeleckého diela nie je však úplne možný z dôvodu inkongruencie jazykov a kultúr. Vo všeobecnosti možno povedať, že kultúrna hodnota pôvodného diela nemusí byť vždy totožná s kultúrnou hodnotou prekladu. V rukách prekladateľa je pri uskutočňovaní medzitextového a medzijazykového transferu nielen úspech, no dokonca aj celkový nezdar kultúrnej stránky tejto náročnej práce. Žiaľ, snaha prekladateľov, aby úspešne zvládli náhradu kultúrnych slov (predovšetkým reálií) v origináli ich ekvivalentmi v cieľovom jazyku, nie je vždy sprevádzaná správnou voľbou náhradných prostriedkov za reálie. Markantný príklad toho, aký rušivý vplyv môže mať slovenská reália v shakespearovskom texte uvádza J. Vilikovský:

Inokedy nás vytrhne z ilúzie necitlivo citovaná reália, napríklad keď sa verše potkávajú, *ako keď idú na trh baby s bryndzou* (A III. ii. 104). V origináli idú *s maslom*, ktoré lepšie pristane babám z Anglicka či z Ardenského lesa, kde sa dej odohráva. Tá *bryndza* predsa len silne páchne salašom, aj keď chápeme, že jej poslaním je vyvolať smiech. (2014, 217)

Prekladateľ ako jazykový a kultúrny mediátor je vlastne spoluautorom, v rukách ktorého je úspech či neúspech autorovho diela v cudzom prijímajúcom prostredí práve i z hľadiska výberu ekvivalentov pre cudzie reálie, čo má byť v tesnej súčinnosti so zachovaním štylistických hodnôt tejto dôležitej vrstvy lexiky. Ak je predpokladané informačné pozadie čitateľa prekladu nedostačujúce na pochopenie špecifik cudzej kultúry a jej hlavných komponentov vo východiskovom texte (predovšetkým reálií), prekladateľ môže použiť cieľavedomý systém poznámok alebo dobre zakomponovaných, čiže nerušivých vysvetliviek priamo v texte podľa svojej vlastnej koncepcie – reálie, no aj iné časom vzniku diela podmienené kultúrne prvky originálu nestačí iba spontánne komentovať vo veľkom či naopak minimálnom rozsahu, bez premyslenia

účinku rozvláčnych a nekonceptných komentárov na čitateľa. Významnosť vysvetliviek je najviac badateľná tam, kde by shakespearovský text ostal nepochopený, veď napríklad na vysvetlivky kvôli komickému „účinku siaha prekladateľ aj pri riešení početných narážok na porekadlá, vtipy a historky, ktoré slúžili na oživenie textu a vo svojej dobe boli všeobecne zrozumiteľné, hoci dnes ich bez vysvetliviek nepochopí ani rodený Angličan“ (tamže).

Prvky pôvodného textu odrážajúce realitu a tradície, z ktorých vychádzal autor diela, by mali byť nahradené najbližšími možnými ekvivalentmi v cieľovom texte. Prekladateľ by sa mal vyhnúť ich mechanickému a nepremyslenému transferu, ktorý je sprevádzaný možnosťou kultúrneho šoku v radoch príjemcov prekladu. Je to aktuálna otázka vo vývoji medzikultúrnych stykov pri zosilňovaní globalizačných tendencií v dnešnom multikultúrnom svete. Súvislosti medzi východiskovým textom a kultúrou i časom jeho vzniku vidíme dnes oveľa zreteľnejšie než v počiatočných etapách myslenia o preklade. K tomu nachádzame v modernej translatologickej literatúre celý rad závažných konštatovaní. Mark Shuttleworth a Moira Cowie v rovnakej miere zdôrazňujú senzitivnosť voči kultúrnym faktorom pri medzikultúrnom a antropologickom výskume, ako aj voči tradične skúmaným lingvistickým faktorom. Kultúrny preklad napomáha tam, kde nie je jazykovo implicitne vyjadrená informácia o východiskovej kultúre v origináli, teda

kultúrny preklad je taká forma prekladu, v ktorom sa pridávajú informácie, ktoré nemôžu priamo vyplývať zo slov východiskového textu; tieto doplnenia môžu mať formu myšlienok, ktoré sú kultúrne cudzie pre východiskový text, alebo dokonca prvkov, ktoré sú jednoducho pridané kvôli poskytnutiu nutných informácií o pozadí diela (1997, 36).

Súčasný preklady medzi rôznymi kultúrami, ako je to vyslovene nutné najmä v prípade Biblie – najprekladanejšej knihy sveta, sú v znamení zvýšenej kultúrnej senzitivity prekladateľov, čo zdôrazňuje Eugene Albert Nida:

Najkompetentnejší prekladatelia sa stali veľmi senzitívnymi na fakt, že význam slov závisí omnoho silnejšie od kontextu, vrátane iných slov vo vete alebo v odseku, od historického rámca, v ktorom text vznikol (od času, miesta, adresátov a okolností), a od kultúry. (1996, 110)

Pri každom kultúrnom preklade možno zdôrazniť význam rozdielu medzi časom a priestorom originálu a časom a priestorom prekladu, čo vplýva rozhodujúcim spôsobom aj na príjem východiskového textu neskorším príjemcom (čitateľom prekladu) v inom priestore a z aspektu inej tradície a reality. S týmto časopriestorovým faktorom príjmu pôvodných diel súvisia straty pri vnímaní prekladových textov, nezriedka ich čiastočné alebo úplné nepochopenie, ako to zdôrazňuje B. Hochel:

Neskoršiemu prijímateľovi sú prvky textu tesnejšie alebo voľnejšie súvisiace s dobovou realitou už vzdialené (reálie, spoločensko-politické udalosti, alúzie a pod.), nevyvolávajú v ňom tie asociácie, tie významy, ktoré im dal autor. V oblasti literárnej tradície sa takéto „nepochopenie“ vystavujú najmä literárne alúzie, polemiky a vôbec oblasť nadväzovania na staršie i súvékové texty. (1990, 30)

Na možnosti nepochopenia originálu vyplývajúce z neznalosti reality (reálií) a tradícií prostredia vzniku diela nachádzame v translatologickej literatúre nespočetné

množstvo príkladov. Často ide o také zdanlivé maličkosti, akými sú napr. nuansy vo významoch farieb, ktoré sa menia v priebehu historických období, ako o tom pojednávame pri opise symboliky farieb v rozličných kultúrach, v ktorých originály a preklady vznikajú (por. Tellingner 2012, 106 – 114). V západnej translatológii sa venuje mimoriadna pozornosť práve symbolike farieb pri správnom chápaní klasiky (nie len pri písomnej, ale i pri vizuálnej forme príjmu – napr. pri veľmi častých divadelných adaptáciách diel z antiky, stredoveku, zo starších etáp novoveku, no nezriedka i z minulého a predminulého storočia). George Steiner začína úvodnú kapitolu o príčinách nepochopenia prekladu závažným problémom sťaženého príjmu divadelného diela kvôli posunu vo význame farieb od čias W. Shakespeara (predovšetkým v hre *Cymbeline* z rokov 1609 – 1610). Ako využívajú autori symboliku farieb v rôznych kultúrnych a historických epochách jazykového vývoja v dnes už klasických literárnych dielach, dokumentuje Steiner príkladom žltej farby v alžbetínskej dramatickej tvorbe, no i za zmeny situácie po nástupe Jakuba I., keď ráz celého radu hier W. Shakespeara má už rozprávkový podtón, ako je to zjavné i v diele *Cymbeline* s motívmi z talianskeho stredoveku:

Žltý Jachimo je uväznený. Aura protivnosti je zreteľná. Ale čo je naznačené? „Zelená“ je viac obvyklou prináležitostou k výrazu žiarlivosti; Middleton použil v roku 1602 žltú vo význame „postihnutý žiarlivosťou“. Shakespeare tak postupoval podobne v *Zimnej rozprávke*, v hre súčasnej s *Cymbelinom*, a vo *Veselých paniach windsorských*. (1992, 3).

„Žltosť“ bola použitá za „žiarlivosť“ (niekde v pozadí môže byť nesprávna etymológia pri asociáciách dvoch slov s úplne odlišnou sémantikou), ako to zdôrazňuje G. Steiner. Významová súvislosť týchto dvoch rozdielnych slov (yellowness – žltosť a jealousy – žiarlivosť) s takými konkrétnymi konotáciami, aké pri tejto farbe, no i pri ďalších farbách (zelenej, bielej a pod.) pociťovali v alžbetínskej kultúrnej epoche a výrazne ešte za Alžbetinho následníka na tróne, sa postupne strácala pre príjemcov hry *Cymbeline* v neskorších historických obdobiach. Negatívna asociácia žltej farby a žiarlivosti, závisti a klamnosti pretrvávala až do našich dní v podvedomí ľudí hovoriacich vo svete po anglicky, napríklad pri hanlivom označení klamárskych novín podľa Američanov (*yellow press*), a pod týmto vplyvom i v jazyku dnešných Rusov (*žoltaja pressa* – v 80. rokoch to bola z hľadiska stúpencov bývalého Sovietskeho zväzu tlač z pozícií perestrojky, onálepkovaná ako noviny zradcov a nactiutřačov).

Záverom možno konštatovať, že všetky literárne texty obsahujú dôležité a často do istej miery i nebadateľné, no pevne zakódované kultúrne (časovo a priestorovo podmienené) informácie na rôznych rovinách textu – najvýraznejšie v lexikálnej zásobe, ako sú predovšetkým reálie. K tejto problematike v súvislosti s Royovým, Kotovým a Feldekovým prekladom *Hamleta* a ďalšej Shakespeareovej tvorby J. Viličkovský poznamenáva:

Historický prístup k textu, vedomie jeho dobovej podmienenosti, prejavuje sa aj na reprodukcii reálií a archaických termínov, kde sa odstraňuje všetko, čo je priveľmi späté s dobou vzniku hier, a dáva sa prednosť výrazom všeobecným, často neutrálnym, ba neraz aj moderným. (2014, 79)

Transfer tejto lexiky do cieľovej kultúry si po fáze dekonštrukcie textu prekladate-

lom, čiže už počas vytvárania „kópie“ originálu vyžaduje určité prekladateľské operácie. Otázne je, pokiaľ siaha voľnosť prekladateľovej iniciatívy pri transformácii textu do inej kultúry, kde sú vlastne hranice voľného prekladu a kde začína parafráza originálu, čím sú poznamenané niektoré moderné slovenské preklady divadelnej klasiky (napr. Feldekov preklad gribojedovských *Útrap z rozumu* v 80. rokoch). Väčšinou je nevyhnutné v záujme pochopenia diela v inom čase a priestore, aby prekladateľ riešil nielen v čase písania cieľového textu, ale ešte omnoho skôr, tradičnú dichotómiu, či má dielo ponechať v pôvodnej forme, alebo ho v určitej miere prispôbiť kultúre a jazyku príjemcov prekladu. Protichodnosť prístupov k tejto základnej prekladateľskej dileme pozorujeme už v časoch antiky pri prekladoch z gréčtiny do latinčiny, čo bolo výrazom snahy o kultúrnu dominanciu novej západnej rímskej kultúry nad upadajúcou východnou helenistickou (teda nielen snaha o úplné politické podmanenie tohto národa v rámci Rímskej ríše, ale aj o absorbovanie gréckych kultúrnych hodnôt do neskoršej spoločnej rímsko-byzantskej kultúry v rámci mnohonárodného štátneho útvaru). Obzvlášť vypuklá je rozporuplnosť medzi vernosťou a voľnosťou v prístupe k originálom v období klasicizmu s cieľom priblížiť ich dobovému kánonu (napr. silné úpravy v adaptáciách W. Shakespeara – kultúrna a textová domestifikácia vo francúzskych prekladoch 18. storočia, pretože prevládala snaha text vylepšiť v duchu klasicistických ideálov vychádzajúcich z Aristotela). Naopak, v čase romantizmu dominuje snaha o priblíženie originálu čitateľovi v exoticknej a ničím novým (t. j. pridaným prekladateľom) „nezdeformovanej“ kultúrnej pôvodnosti. Názory na autenticitu východiskovej kultúry sa v praxi prejavili snahou o nedotknuteľnosť pôvodného literárneho diela. Odrazilo sa to i na prístupe prekladateľov k shakespearovskému dedičstvu v celej kultúrnej Európe. Na Slovensku boli v tých časoch preložené preklady Michala Bosého, ktorý pochopil ako znalec angličtiny duch originálnych diel W. Shakespeara a genialitu štýlu jeho jazyka už v predromantickom období 10. rokov 19. storočia.

LITERATÚRA

- Gromová, Edita. 2009. *Úvod do translatológie*. Nitra: Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa.
- Hochel, Branislav. 1990. *Preklad ako komunikácia*. Bratislava: 1990.
- Holmes, James S. 2005. *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*. 3rd ed. Amsterdam – Atlanta: Rodopi.
- Levý, Jiří. 1983. *Umění překladu*. 2. vyd. Praha: Panoráma.
- Milton, John. 2010. Adaptation. In *Handbook of Translation Studies*, eds. Gambier, Yves – Luc van Doorslaer, 3 – 6. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Newmark, Peter. 1993. *About Translation*. 3rd ed. Clevedon/Philadelphia/Adelaide: Longdum Press.
- Nida, Eugene A. 1996. *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Brusel: Éditions du Hazard.
- Popovič, Anton. 1975. *Teória umeleckého prekladu. Aspekty textu a literárnej metakomunikácie*. Bratislava: Tatran.
- Shuttleworth, Mark – Moira Cowie. 1997. *Dictionary of Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Steiner, George. 1992. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. 2nd ed. Oxford/New York: Oxford University Press.

- Telling, Dušan. 2012. *Der kulturelle Hintergrund des Translats – Kultur als Substanz der Kommunikation*. Košice: Typopress.
- Vilikovský, Ján. 1984. *Preklad ako tvorba*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Vilikovský, Ján. 2014. *Shakespeare u nás*. Bratislava: Slovart.

Time and cultural space in translation (in honour of Branislav Hochel 1951 – 2015)

Cultural time-space. Translation strategy. Foreignization vs domestication.

This special issue on time and cultural space in translation is significant for practice, and equally important for its theoretical aspect. Both time and space are universal constraints and have integral roles in every literary translation because in every literary text no action can exist separate from the constraints of time and space (the primary procedures of translation across time and both cultural and geographic space are historicizing versus modernizing). These two basic types of translation strategy (foreignization and domestication) are important from the viewpoint of the identity and historical cultural accuracy of translated literature. Foreignization highlights the foreign culture and prevents it from being absorbed by the target culture. Foreignization emphasizes the foreignness of the foreign text and can be achieved if translators use the transference of source language cultural words, proper names and connotations. A domestication principle used throughout our long history is that translators adapt or delete foreign components of a text, above all references to reality, allusions and connotative words. Translation is primarily a time- and space-bound process, so it is inevitable that translation studies will research how the transposition of an original text occurs into a foreign cultural “time-space”.

PhDr. Dušan Telling, CSc.
Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar
Szlavisztika Intézet
Ifjúság útja 6
7624 Pécs
Hungary
telling.dusan@gmail.com

Duchaplný šľachtic Don Quijote de la Mancha: kontext vzniku prvej slovenskej adaptácie Cervantesovho románu „El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha“*

ANIKÓ DUŠÍKOVÁ

El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (Dômyselný rytier Don Quijote de la Mancha), dvojdielny román Miguela de Cervantesa, je jedným z veľkých objavov európskej literatúry konca 18. a začiatku 19. storočia. A to aj napriek tomu, že príbeh o rytierovi a jeho zbrojnošovi nebol známy, nebolo ho teda treba nájsť či oživiť. Jeho dodnes pretrvávajúci význam ako jedinečného literárneho textu sa však potvrdil práve v spomínanom období. Cervantesov román, podobne ako napríklad Shakespearove hry, sa stal akýmsi zhmotnením a potvrdením platnosti predstáv o novodobom romantickom umení. Konštatuje to aj August Wilhelm Schlegel, keď píše: „Cervantes Dichtung ist ein vollendetes Meisterwerk der höhern romantischen Kunst.“ (Cervantesovo dielo je dokonalým majstrovským výtvorom vyššieho romantického umenia.) (1911, 214)

Čítať Cervantesa a sprístupniť ho čo najširšiemu publiku sa stalo výzvou hodnou intelektuála, ktorý svoj čas venuje dielu, čo už nie je iba čítaním zabávajúcej masy, ale aj potvrdením opodstatnenosti zmien v umení, v literatúre. Uvedená snaha rámčuje aj úsilie predstaviteľov jednotlivých národných literatúr o zabezpečenie prekladov, resp. nových prekladov Cervantesovho románu s cieľom potvrdiť plnohodnotnú participáciu na procese zmien alebo aspoň potvrdiť pozíciu informovaných pozorovateľov týchto zmien.

V uvedenom kontexte je významná reakcia nemeckej literárnej verejnosti na nový preklad Cervantesovho románu na stránkach časopisu *Athenaeum* Augusta Wilhelma a Friedricha Schlegelovcov z roku 1799. V kritike nového prekladu románu sa zdôrazňuje, že napriek tomu, že aj doterajšie nemecké preklady boli zábavné, iba nový preklad Ludwiga Tiecka dokázal sprostredkovať poetickosť textu v duchu originálu.¹

Prebúdzajúce sa národné literatúry stredoeurópskeho priestoru, ako slovenská, česká či maďarská, definujú potrebu, resp. existenciu vlastných prekladov ako dôkaz svojej príslušnosti k vzdelaným národom. Podobne sa v roku 1898 vyjadruje aj Antónín Pikhart, jeden z českých prekladateľov *Dona Quijota*: „Vydání Dona Quijota v originále a překladův jeho do všech snad jazyků vzdělaných spočísti nelze.“ (1898, 22)

* Štúdia vznikla v rámci vedecko-výskumného projektu VEGA 1/0853/14 Don Quijote vo svete a na Slovensku.

Zároveň však nezabudne pripomenúť ani to, že českému publiku je k dispozícii prvý preklad celého románu už od 60. rokov 19. storočia (tamže). Do popredia záujmu sa dostáva aj požiadavka, aby preklady vznikali na základe pôvodného španielskeho textu. A tak Pikhart, ako aj Josef Bojislav Pichl s Kristiánom Stefanom (autori prekladu, ktorý vyšiel v rokoch 1866 a 1868), resp. ich vydavatelia, zvlášť zdôrazňujú fakt, že sú to preklady „ze španělštiny“.

V takomto duchu bola nastolená aj požiadavka vyhotovenia prvého maďarského prekladu Cervantesa, ktorá však – najmä spočiatku – narážala na problémy spojené s financovaním (aj vzhľadom na rozsah dvojdielného románu). V tzv. Külföldi Regénytár (Zahraničnej knižnici) Kisfaludyho spoločnosti v roku 1843 vychádza ako XII. zväzok edície iba Cervantesova poviedka *A bőkezű szerető* (Veľkodušný milenec).² Podľa údajov na vnútornej titulnej strane je to preklad, ktorý už vznikol na základe španielskeho textu. Prekladateľ Móríc Lukács k svojmu prekladu pripája aj obsírný (vyše dvadsaťstranový) predslov, akúsi štúdiu o Cervantesovi. Pri hodnotení jeho významu cituje Friedricha Schlegela, hovorí o tom, že niet významnej literatúry, ktorá by nemala „svoj“ preklad *Dona Quijota*. Vo vzťahu k vlastnému prekladu poviedky uvádza, že sa cielene snažil o skrátenie niektorých obsírnejších pasáží pôvodného textu (Lukács 1843, 27).

Maďarská literárna verejnosť prejavovala o Cervantesov román výraznejší záujem už od konca 18. storočia, o čom svedčia viaceré zmienky, napríklad v predslove čitateľsky mimoriadne populárneho veršovaného príbehu dedinského notára z Nagy Peleske od Józsefa Gvadányiho z roku 1790. Autor príbehu nabáda čitateľov, ktorí by nemali záujem o jeho pravdivý príbeh, nech radšej čítajú napríklad prácu Cervantesa o (ako uvádza) „Donovi Quisodovi“ (Gvadányi 1995, 12).

Odkazy na Cervantesa a jeho román sa relatívne pravidelne objavujú aj v 20. a 30. rokoch 19. storočia. Ako príklad môžeme uviesť článok z roku 1831 publikovaný v renomovanom periodiku *Tudományos Gyűjtemény* (Vedecký zborník) pod názvom *Cervantes* (publikovaný pod značkou „N“), ktorý okrem Cervantesovho životopisu obsahuje prehľad jeho diel (vrátane románu uvedeného ako *Don Quixote*). Autor článku konštatuje, že maďarskí čitatelia poznajú španielsku literatúru prevažne sprostredkované, najmä prostredníctvom nemeckej romantickej literatúry (Szalay 1831, 118 – 123).³

Napriek skutočnosti, že v spomínanom období neexistoval maďarský preklad, literárna verejnosť a aj časť rozhladenej (jazykovo primerane vybavenej) čitateľskej verejnosti bola dostatočne pripravená na to, aby dokázala odhaliť a vnímať Cervantesov román ako spodný prúd, pozadie či priamo nepomenovaný zdroj inšpirácie.⁴

Jedným z najzaujímavejších dôkazov hĺbky poznania Cervantesovho diela je článok Ferenc Kőlcseyho z roku 1827 s názvom *A leányórző* (Strážca dievčat), ktorý vyšiel v periodiku *Élet és Literatura* (Život a literatúra). V uvedenom texte sa píše aj o tom, aký má byť jazyk veselohier. Autor zastáva názor, že má odrážať jazyk každodenného života, pričom sa odvoláva na jazyk Sancha Panzu, ktorý pri všetkej svojej všednosti hýri tými najživšími farbami (Kőlcsey 1827, 335). Zrejme Kőlcsey ráta s čitateľmi, ktorí už dostatočne poznajú Cervantesov text.

V tomto kontexte sa stáva pozoruhodným fakt, že v roku 1841 sa snaží o oslovenie

širšie chápanej uhorskej literárnej verejnosti román s podtitulom *Eine Donquixotiade nach der neuesten Mode*, ktorý má byť – podľa hry, čo rozohráva autor textu – prekladom z maďarčiny: „Aus dem magyarischen übersetzt von L. von Sch.“ (Chalupka 1841, s. p.) Donkichotiáda podľa najnovšej módy, čiže nemecky písaný román Jána Chalupku *Bendegucz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint*, ktorý vyšiel v Lipsku, totiž dokumentuje nielen presakovanie Cervantesovho románu do povedomia (čitateľskej) verejnosti, ale aj hlbšie poznanie jeho textu. Okrem charakteristických vonkajších znakov postáv dokáže Chalupkov text sprostredkovať aj iluzórnosť minulosti v jej funkcii vzoru konania, poskytuje ironické videnie pastierskej idyly, pohráva sa s významom „straty“ zvieracích „dopravných prostriedkov“ (8, 25, 31 a i.).⁵ Chalupkom zvolený jazyk pritom vytvára možnosť šírenia textu aj v širšom ako iba v slovenskom kultúrnom kontexte. Dá sa dokonca predpokladať, že ráta s možným dosahom najmä v jazykovo heterogénnom priestore uhorských evanjelikov.

Napriek tomu, že román – zdanlivo rýchlo – upadol do zabudnutia⁶ a jeho autor v tvoriacom sa literárnom kánone slovenskej literatúry zaujal iba post otca slovenskej veselohry, jeho text ostáva najkomplexnejším dôkazom existencie čitateľskej obce, ktorá bola schopná odhaliť jemnejšie nuansy vzťahu predlohy a jej domácej verzie. Samotný Don Quijote je však aj bez existencie slovenského prekladu románu naďalej vytrvalo prítomný ako spodný prúd, ako dôkaz rozhladenosti, ako prvok ukazujúci na širší kontext.

Napríklad v roku 1873, keď Kisfaludyho spoločnosť vydáva prvý zväzok kompletného maďarského prekladu Cervantesovho románu, majú čitatelia *Národných novín* možnosť zoznámiť sa v jedenástich pokračovaniach (od 14. októbra do 20. decembra) s protagonistami *Španielskej komédie*, ktorá – okrem toho, že je evidentne silne ironickou parafrázou politických pomerov –, je aj oživením, sprítomnením postavy Dona Quijota a jeho sveta. „Autorom“ hry je istý Don Basilio Santofuego de las Bombas a „prekladateľom“ Mydloslav Vechťovič, člen „neučenej spoločnosti“.⁷ Vzťah textu k Cervantesovmu románu zvýrazňuje okrem iného jedna z vysvetliviek, ktorá sa vzťahuje na poznámku „kto sa pekne nosí“: „Rozumie sa na koni. Lebo ako Don Quijote mal svojho koňa, menom ‚Rozinanté‘: podobne i hrdina Barcellóny má svoju škapu ‚Zvornisante‘ prezývanú.“ (Pauliny-Tóth 1873, s. p.)

Iróniou je presiaknutý aj text besednice *Národných novín* z 15. marca 1873 pod názvom *Hvezdársko-svetové proroctvá o našej tmavej planéte „terra“ rečenej, na roky všetky a najmä 73.*: „a objavia sa nové druhy a sorty nevidaných a neslýchaných úradníkov; nové legie pensiovaných, vyslúžilých rytírov so smutnou tvárou“ (zvyč. A. D.).

V septembri toho istého roku však prostredníctvom textu Svetozára Hurbana Vajanského vystúpi do popredia aj potreba akéhosi odstupu od samotnej témy: „Naopak Pegase môj! (...) Slovenský básnici chovajú ťa od niekoľkých čias iba prázdnu slamou (...) vodia ťa ku kalužiam materializmu a obecnej triviálnosti! Miesto Popelvárov a Jánošíkov tvoria Don Quixottov.“ (1873, s. p.)

Uhol pohľadu Vajanského sa výrazne mení pod vplyvom Turgenevovej eseje, ktorú v preklade Jozefa Škultétyho uverejnili *Slovenské Pohľady* už v roku 1890⁸. V roku 1905 preto píše: „Nejakému mamlasovi hovoriť, že je Don Quixote, je urážkou geniálneho Cervantesa. Veľmi pekne hovorí o tom Ivan Sergejevič Turgenev v článku

Hamlet a Don Quixote.“ (Vajanský 1905, s. p.) Vajanského pohľad na Cervantesovho hrdinu je v podstate zhustením Turgenevovho názoru a ústi do výzvy: „Ej, bolo by preložiť Don Quixota do našej drahej slovenčiny.“ (Tamže)

Prvý slovenský preklad románu však vyšiel až v roku 1950. Vzhľadom na osobitý spoločensko-historický kontext bolo dielo dovtedy dostupné početnej časti čitateľskej verejnosti, ktorá sa s ním mohla zoznámiť nielen prostredníctvom českého, nemeckého, francúzskeho, anglického, ale napríklad aj maďarského prekladu.

V Pešti v roku 1829 ako prvý vychádza Florianov francúzsky preklad (v troch zväzkoch) a neskôr, v roku 1846, aj skrátená anglická verzia románu (Bikfalvy 2006, 276). Prvou verziou v maďarskom jazyku je adaptácia pre mládež od Ignáca Karádyho z roku 1848 (taktiež na základe francúzskeho prekladu, adaptácie). Prvý preklad celého textu, ale ešte stále na francúzskom základe, a nie zo španielskeho originálu, sa viaže k menu istého Györgya Horvátha. Vyšiel v dvoch zväzkoch v rokoch 1850 a 1853 v Kecskeméte.

Na pozadí histórie maďarských prekladov *Dona Quijota* je zaujímavosťou Horváthovho prekladu, že v jeho texte je Don Quijote „gyász-alakú lovag“, teda rytier „smútočnej postavy“ (1850, 102). Vďaka prekladu Vilmosa Győryho sa však vo všetkých maďarských vydaniach Cervantesovho románu po roku 1873 ustálilo pomenovanie „rytier Smutná tvár“ („a Búsképű lovag“)⁹.

PRVÝ MAĎARSKÝ PREKLAD ROMÁNU ZO ŠPANIELČINY

Preklad evanjelického farára, vzdelanca, literáta Vilmosa Győryho vyšiel v priebehu štyroch rokov v štyroch zväzkoch. Prvé dva zväzky z rokov 1873 a 1874 obsahujú prvý diel románu a zvyšné dva z rokov 1875 a 1876 jeho druhý diel. Úvod prvého zväzku tvorí štúdia prekladateľa a názvom *Néhány szó Cervantes életéről és műveiről* (Niekoľko slov o Cervantesovom živote a dielach). Győry v nej prezentuje aj vlastné presvedčenie, že dielo má byť preložené v „prísnom“ súlade s originálom, bez vypustenia či pozmenenia textu (1873, 5). Tamás Zoltán Kiss v štúdiu *A Don Quijote helyei* (Miesta Dona Quijota) konštatuje, že toto vydanie je splatením dlhu voči Cervantesovi a že je nielen významným intelektuálnym počinom, ale zároveň aj excelentnou ukážkou možností a širokého záberu maďarského jazyka (2006, 268).

Nie je však jasné, ktorý španielsky text, presnejšie, ktoré španielske vydanie použil Győry ako východisko svojho prekladu, a ani neskoršie (prepracované) vydania tohto prekladu z 20. storočia neuvádzajú, s akou španielskou predlohou boli porovnávané, pričom napríklad aj tiráž vydania z roku 1962 obsahuje odkaz na takéto porovnanie.¹⁰ Až najnovšie maďarské vydanie románu z roku 2005 uvádza, že preklad vznikol na základe vydania Miguel de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha*, Instituto Cervantes – Crítica, Barcelona, 1998. (Cervantes 2005, s. p.)

Autorom tohto nového prekladu je János Benyhe, ktorý spolupracoval na úpravách jednotlivých vydaní Győryho prekladu už od roku 1955 a sám konštatuje, že ani pri príprave svojho prekladu nemohol obísť niektoré riešenia Vilmosa Győryho (2005, 8). Benyhe patrí do tej úzkej skupiny vzdelancov, ktorej sú dôverne známe nuansy nielen Győryho prekladu, ale aj vyššie uvedeného španielskeho kritického vydania Cervantesovho románu. Pri príležitosti 400. výročia vydania prvého dielu *Dona Quijota* vo

svojom príhovore v bývalom pôsobisku evanjelického farára Győryho (Orosháza) Benyhe poukázal na niektoré výrazné špecifiká jeho prekladu, najmä s ohľadom na preklad prísloví a porekadiel. Ako príklad uviedol príslovie, ktoré by sme podľa jeho slov márne hľadali v španielskom origináli: „Ha malacot osztogatnak, zsákkal kell ott forgolódni.“¹¹ (Tamže)

Je to príslovie, ktoré v Győryho preklade používa opakovane nielen Sancho (Cervantes 1876, 80, 352), ale, citujúc svojho manžela, ho povie aj Sanchova žena Teresa: „S a mint sokszor hallottam édes atyádtól (a ki a példabeszédeknek is épen ugy atyja a hogy teneked), *a hol malacot igérnek, zsákkal kell forgolódni.*“ (Cervantes 1876, 210, zvýr. A. D.)¹² V slovenskom preklade Jozefa Felixa ho nachádzame v tejto podobe: „neraz som počula od tvojho dobrého otca (ktorý ako ti je otcom, tak je aj otcom prísloví): Keď ti dajú kravku, bež hneď po ohlávku.“ (Cervantes 1950, 2, 332) V porovnaní s Győrym, kde sa v texte uvedené príslovie opakuje viackrát, vo Felixovom preklade sa na identických miestach slovenského textu vyskytujú rôzne (odlišné alebo len modifikované) riešenia. V 4. kapitole (II. diel): „keď ti dávajú ber, a keď ťa bijú utekaj“ (39), v 41. kapitole: „keď ti dávajú jalovičku, prines si rýchlo povraz“ (265). Takmer úplná zhoda v rámci slovenského prekladu je iba medzi prísloviami v 62. a 50. kapitole: „ak mi náhodou niekde dajú kravku, tak hneď bežím po ohlávku“ (406), hovorí Sancho v 62. kapitole, a jeho slová sa tak stávajú ozvenou slov jeho ženy Terezy z 50. kapitoly. (Aj keď je zrejmé, že riešenie v 41. kapitole je vlastne len voľnou a významovo veľmi blízkou verziou riešenia z 50. a 62. kapitoly.)

PRVÁ SLOVENSKÁ ADAPTÁCIA ROMÁNU *DON QUIJOTE*

„Ustálený tvar“ príslovia v Győryho preklade má však aj iné súvislosti. Už citovaný, prvý a dodnes jediný úplný slovenský preklad Cervantesovho románu od Jozefa Felixa vyšiel v roku 1950, ale prvá slovenská adaptácia pre mládež bola vydaná už v roku 1926. Jej prekladateľom a autorom predslovu bol istý Ján Rovňan ml. V štúdií Paulíny Šišmišovej (*Felixove cesty k Cervantesovi*) sa dočítame, že „podľa našich zistení by mohlo ísť o Mila Urbana, ale nevieme, či ide o preklad zo španielskeho originálu“ (2014, 99). Šišmišová predpokladá, že v uvedenom prípade môže ísť pravdepodobne o „poslovenčenie“ jednej z českých verzií Cervantesovho románu, prípadne, že ide o preklad konkrétneho vydania adaptácie pre mládež (tamže).

Slovník slovenských pseudonymov 1919 – 1944 pseudonym Ján Rovňan ml. vskutku pripisuje Milovi Urbanovi a zároveň ho spája s adaptáciou románu (Kormúth 1974, 549). Ak však porovnáme Rovňanov text s českými prekladmi, adaptáciami, predpokladanú zhodu nevidieť. Z roku 1897 pochádzajúca, opakovane vydávaná, populárna adaptácia J. V. Kabelíka sa s Rovňanovým/Urbanovým prekladom rozchádza vo viacerých elementoch, aj v štruktúre textu prekladu. Kabelíkova adaptácia (vo vydaní z roku 1926) obsahuje 27 kapitol bez ďalšieho členenia, kým v slovenskej adaptácii sa text delí do troch väčších častí, ktoré majú spolu 33 kapitol (prvá časť 8, druhá 4 a tretia 11). U Kabelíka dostáva väčší priestor aj obsah druhého dielu (z roku 1615).¹³

U Kabelíka, podobne ako u Felixa, je protagonista románu „rytíř Smutné postavy“ (Felix: „Rytier smutnej postavy“; Cervantes 1926a, 48 a 1950, 1, 133). V slovenskej

adaptácii z roku 1926 však napriek tomu, že pri prvej zmienke hovorí Sancho o svojom pánovi ako o „El Caballero de la Triste Figura“, teda ako o rytierovi smutnej postavy, text poznámky pod čiarou uvádza: „Rytier Smutná Tvár“ (Cervantes 1926b, 38). A v tomto tvare sa používa pomenovanie aj v pokračovaní, napríklad keď Don Quijote posielal oslobodených trestancov („galejných otrokov“, 46) za Dulcineou del Toboso s odkazom, „že jej rytier Smutná Tvár ju pozdravuje“ (48).

Čím sa dá vysvetliť, že napriek citovaniu španielskeho pomenovania, ktoré hovorí o „smutnej postave“, tak, ako ju prekladá (používa) aj Felix či Kabelík, sa v texte slovenskej adaptácie z rytiera stáva „rytier Smutná Tvár“? Podobne prekvapujúca je aj ďalšia poznámka pod čiarou, ktorá nabáda čitateľov, aby vyslovovali meno Sanchovej manželky (Juany Gutierrez) ako „Huana Gutieres“ (Cervantes 1926b, 24; zvýr. A. D.). Práve táto zdanlivo nenápadná poznámka usmernila na podnet Evy Palkovičovej našu pozornosť na oblasť, ktorá bola doteraz akoby mimo zorného poľa slovenského výskumu. Porovnanie štruktúr slovenskej a jednej v 20. rokoch populárnej (dostupnej) maďarskej adaptácie pre mládež¹⁴ síce neprinieslo želané či predpokladané výsledky, ale analýza maďarského textu Vilmosa Győryho z rokov 1873 – 1876 (z neho vychádza aj adaptácia Antala Radóa z roku 1895; Palkovičová zaregistrovala jej druhé vydanie z roku 1905) už viedla správnym smerom.

„KDE TI SLUBUJÚ PRASA, TAM CHODIEVAJ S VRECOM“

Relevantná sa javí zhoda v pomenovaní Dona Quijota ako rytiera „Smutná Tvár“ v slovenskej adaptácii z roku 1926, čo je presný, doslovný preklad maďarského „Bús képü lovag“ (Cervantes 1873, 294). Rovňanov/Urbanov preklad, adaptácia, obsahuje z maďarského prekladu prevzaté riešenia aj na ďalších miestach textu. Príslovie „a hol malaczot igérnek, zsákkal kell ott forgolódni“ (Cervantes 1875a, 63) prekladá slovenská adaptácia doslovne: „Kde ti sľubujú prasa, tam chodievaj s vrecom.“ (Cervantes 1926b, 101) Pričom na uvedenom mieste môžeme aj ďalšie pokračovanie slovenského textu považovať za doslovný preklad maďarského „originálu“. V slovenskej adaptácii čítame: „Veď aj porekadlo hovorí: Kde ti sľubujú prasa, tam chodievaj s vrecom, lebo: Šťastie treba zdrapiť za šticu“ (tamže), čo je doslovný preklad celej pasáže (v prípade maďarského prekladu časti súvetia): „mert a példabeszéd is azt tartja: A hol malaczot igérnek, zsákkal kell ott forgolódni, meg azt: Üstökön kell ragadni a szerencsét!“ (Cervantes 1875a, 63)

Iba na porovnanie, vo Felixovom preklade stojí: „veď sa aj vraví, že keď ti dávajú ber, a keď ťa bijú utekaj a kto sa hanbí, má prázdne gamby“ (Cervantes 1950, 2, 39). Felix teda nehovorí o „porekadle“, ktoré je však ako výraz prítomné v riešeniach Győryho aj Rovňana/Urbanu, ani o šťastí, ktoré treba zdrapiť (ragadni) za šticu (üstökön).

Podobný príklad môžeme uviesť zo záveru druhého dielu románu, keď Sancho reaguje na Terezinu poznámku na jeho šaty, ktoré podľa nej nie sú hodné „vládára“. U Felixa čítame: „– Mlč Tereza, – odvetil Sancho, – lebo neraz kde sú klíny, tam niet slaniny“¹⁵ (Cervantes 1950, 2, 470). U Rovňana/Urbanu: „– Hja, – odvetil Sancho, – je veľa vecí, pri ktorých býva viac dymu, než ohňa.“ (Cervantes 1926b, 173) A u Győryho: „– Hallgass Tereza – viszonzá Sancho –, sok dolognak nagyobb a füstje mint a lángja“ (Cervantes 1876, 473 – 473). Rovňan/Urban prekladá príslovie použité

v maďarskom texte slovo po slove, a keď porovnáme jeho riešenie s Felixovým prekladom, rozdiel je opäť viditeľný.

Sanchova charakteristická vlastnosť, kvetnaté vyjadrovanie, nadmerné používanie porekadiel a prísloví vytvára vhodný rámec pre porovnanie slovenského a maďarského textu. Pozrime sa najprv na to, ako cituje Sancho svoju ženu v preklade Jozefa Felixa, keď na začiatku druhého dielu spolu s Donom Quijotom plánujú ďalšiu cestu:

– Tereza hovorí, – riekol Sancho, – aby som si pri Vašej Milosti dobre popravil remeň a že čo stojí na písme, to ani mačka nevylíže, lebo kto karty prekladá, ten ich nemieša, a vraj lepší vrabec v hube ako holub na dube; a ja vravím, že ženskú radu za chliev kladú, ale tomu beda, kto na ňu nič nedá. (Cervantes 1950, 2, 54)

V slovenskom texte z roku 1926 čítame:

– Tereza vraví, – odvetil Sancho, – toto: never ani otcovi, pes šteká a peniaze hovoria, sľuby sa sľubujú a blázni sa radujú, lepší vrabec v hrsti ako jeleň v húšti. Ja si síce myslím, že dlhé vlasy krátky rozum, ale preto i slepá kura niekedy nájde zrnó. (Cervantes 1926b, 103)

V Győryho preklade stojí:

Teresa azt mondja – felele Sancho –, kötvé hig y a komának, kutya ugat, pénz beszél, igéret szép szó, ha megadják akkor jó, s jobb ma egy veréb, mint holnap egy tuzok; én ugyan azt tartom, hogy az asszonyok hosszú a haja és rövid az esze, de azért az is csak igaz, a vak tyúk is talál buzaszemet. (Cervantes 1875a, 89 – 90)

Podľa Felixa si teda Sancho má dať pozor na „Vašu Milosť“ a u Rovňana/Urbanu nemá veriť ani otcovi, u Győryho švagrovi (koma). Najbližšie sú si tieto tri verzie v riešení „a vraj lepší vrabec v hube ako holub na dube“ (Felix), ergo „lepší vrabec v hrsti ako jeleň v húšti (Rovňan/Urban), ergo „jobb ma egy veréb, mint holnap egy tuzok“ (Győry – lepší dnes jeden vrabec ako zajtra jeden drop). Pričom časti textu z roku 1926 (príslovia) ako „pes šteká a peniaze hovoria“, „dlhé vlasy krátky rozum“ a „slepá kura niekedy nájde zrnó“ sú opäť doslovné preklady z maďarčiny.

NETER ALEBO VNUČKA?

Zrkadlom vzťahu textu prvého maďarského prekladu Cervantesovho diela zo španielčiny a textu prvej slovenskej adaptácie je aj nedôslednosť, či skôr chyba slovenského prekladu ohľadom pomenovania mladej ženy, ktorá žije (spolu s gazdinou) v domácnosti Dona Quijota. V texte Rovňanovej/Urbanovej adaptácie figuruje najprv ako „sestrenica“ (vo význame „neter“): „Kňaz prikázal Don Quijotovej *sestrenici*, aby ho dobre opatrovala“ (Cervantes 1926b, 94, zvýr. A. D.), potom už ako „vnučka“, napríklad pri smrteľnom lôžku: „Don Quijote to prijal spokojne, ale gazdiná, *vnučka* a Sancho pustili sa do hrozného plaču“ (173, zvýr. A. D.). To isté dievča sa však na umierajúceho obracia s otázkou: „Čo vravíte *strýčko?*“ (174, zvýr. A. D.) Kabelík či Felix, ale aj Győry však dôsledne a stále hovoria iba o neteri Dona Quijota.¹⁶

Príčinu vzniku uvedeného „zmätku“ odkryje porovnanie častí textu testamentu Dona Quijota v prekladoch Győryho, Felixa, Kabelíka a Rovňana/Urbanu. Začíname Felixom: „Item, porúčam celý svoj majetok, s vylúčením všetkých iných osôb, tu prítomnej Antonii Quijanovej, neteri svojej“ (Cervantes 1950, 2, 476) a „Neteri své zanechal všecko své jmění,“ píše Kabelík (Cervantes 1926a, 193). V Győryho preklade:

„Item, minden ingó és ingatlan vagyonomat unokahugomnak, a jelenlévő Quijana Antonianak hagyom“ (Cervantes 1876, 484). V texte slovenskej adaptácie z roku 1926 čítame: „Item,“ pokračoval Don Quijote v záveti, „celý svoj *pohyblivý* a *nepohyblivý* majetok odkazujem svojej *vnučke*, prítomnej Antonii Quijana.“ (Cervantes 1926b, 175, zvýr. A. D.)

Okrem „vnučky“ sa ako problém môže javiť aj používanie prívlastkov majetku: pohyblivý a nepohyblivý, ktoré sú prekladom v Győryho texte figurujúceho „ingó“ (pohyblivý) a „ingatlan“ (nepohyblivý). „Vnučka“ sa do slovenského textu mohla dostať chybným prekladom maďarského zloženého slova „unokahúg“ (neter). Prvá časť slova, „unoka“ pritom naozaj znamená „vnuk/vnučka“ (maďarčina nerozlišuje rody) a druhá časť „hug“ (húg) ako samostatné slovo sa používa vo viacerých významoch: 1. mladšia sestra; 2. neter; 3. žena, ktorá je mladšia ako osoba, čo ju osloví.¹⁷ Győryho preklad je pritom konzistentný v pomenovaní tejto mladej osoby ženského pohlavia ako netere (unokahug) Alonsa Quijanu.¹⁸

Aj na základe vyššie uvedených exemplárnych porovnaní môžeme konštatovať, že prvá slovenská adaptácia románu celkom určite vznikla (aj) s použitím maďarského prekladu Vilmosa Győryho, resp. na základe niektorej z adaptácií, ktoré vychádzali z Győryho textu. Daný predpoklad má oporu v skutočnosti, že Milo Urban (ukrytý za pseudonymom Ján Rovňan ml.) sa počas svojich žiackych liet v Trstenej nielen učil, ale aj naučil po maďarsky. O tejto skutočnosti píše aj vo svojej memoárovej próze *Zelená krv*, dokonca hovorí o svojich pokusoch napísať niečo po maďarsky do školského časopisu „*Zászlónk*“ (Naša zástava, Urban 1991, 142) a v pokračovaní pamätí (*Kade-tade po Halinde – Neveselé spomienky na veselé roky*) tiež píše, že pre tajomníka vydavateľstva Academia v Bratislave („Ludka Šturca“) s „Jožkom“ Nižnánskym „občas prekladali čo-to z maďarčiny“ (Urban 1992, 179).

Nedozvieme sa však, čo vlastne prekladali, aké boli ich predlohy. Pri preklade *Dona Quijota* mohli napríklad siahnuť aj po adaptácii, ktorú v roku 1875 Győry pripravil pre mládež prepracovaním vlastného prekladu. Porovnaním slovenského a uvedeného maďarského textu však zistíme, že miera ich zhody je minimálna, podobne ako aj v prípade už spomínanej Radóovej adaptácie. Hypotéza, ktorá ráta s existenciou akéhosi maďarského „princepsu“ má však aj ďalšie opcie v prepise Vilmosa Huszára z roku 1900, ktorý vyšiel ako 6. zväzok edície *Iskolai Könyvtár* (Školská knižnica) vydavateľstva Athenaeum, či v prepise Mózes Gaala z roku 1915, ktorý vyšiel v „mládežníckej knižnici“ novín *Érdekes Újság* (Noviny o zaujímavostiach). Obidve adaptácie uvádzajú, že vychádzajú z prekladu Vilmosa Győryho.

Kým Győryho vlastná adaptácia románu zachováva základnú štruktúru Cervantesovho textu, t. j. má dva diely, ktoré sú ďalej členené do kapitol (24 a 41), Gaalov „derivát“ túto štruktúru mení. Jeho text má síce len 32 kapitol, ale v podstate v komprimovanej a zjednodušenej forme (aj z jazykového hľadiska) sleduje líniu Győryho adaptácie. Charakteristickou črtou Győryho vlastnej adaptácie je aj to, že do textu zaradil vsuvky hodnotiaceho charakteru¹⁹ s jasným výchovným zámerom, ale v texte Rovňana/Urbanu nebadáť snahu výchovne pôsobiť na predpokladaného mladého čitateľa prostredníctvom didaktických (či vysvetľujúcich) vsuviek.

Pri porovnaní štruktúry Rovňanovej/Urbanovej adaptácie so štruktúrou prepisu

Vilmosa Huszára, ktorá vyšla v roku 1900, sa zdá, že rozdiel medzi textami je aj v tomto prípade priveľký. Huszárova verzia totiž kopíruje zaradenie dvoch dielov románu do štyroch kníh, tak ako vychádzali v rokoch 1873 až 1876, zároveň však ruší členenie do kapitol. Jeho štruktúru tvorí prvá, druhá, tretia a štvrtá „časť“. Huszárovu techniku práce s textom charakterizuje vytváranie vlastných sumarizujúcich textových premostení, ktoré sú spojivom medzi pôvodnými (verne zachovanými) pasážami Győryho prekladu. Čitateľskú orientáciu však uľahčuje to, že Huszárovo textové skratky sú vysádzané iným typom písma ako Győryho originálny text. Prvá časť (teda prvá kapitola prvého dielu *Dona Quijota*) začína práve takouto skratkou, ktorá pri porovnaní s úvodom prvej kapitoly *Duchaplného šľachtica* ukrýva nečakané prekvapenie.

V istej dedine La Mancha žil svojho času šľachtic vyšlý na mizinu, ktorý všetok svoj voľný čas venoval čítaniu rytierskych povestí. Jutro po jutre predával zo svojich rolí, len aby mal začo oné rytierske povesti kupovať. Na koniec tak sa pohrúžil do čítania, že od rána do večera a od večera do rána ani iné nerobil; málo spánku a veľa čítania však tak mu vysušilo mozgy, že ztratil konečne i triezvy posudok. (Cervantes 1926b, 11)

Takto znejú úvodné vety slovenskej adaptácie, ktoré sú doslovným prekladom Huszárovho úvodu, resp. skratky.²⁰ Huszárov prepis pri porovnaní vysvetliviek pod čiarou dokonca objasní aj záhadu výslovnosti mena Sanchovej ženy Juany Gutierrez. U Huszára čítame (na tom istom mieste textu ako u Rovňana/Urbana, v poznámke pod čiarou): „Ejtsd: Huana Gutierrez.“ (Cervantes 1900, 13, zvýr. A. D.)

Zdá sa, že na nastolenú otázku, ktorý text bol predlohou vzniku prvej slovenskej adaptácie Cervantesovho románu *Don Quijote*, sa dá nájsť odpoveď. V kontexte prebiehajúceho výskumu jej význam okrem iného spočíva v tom, že zvyrazňuje potrebu prekonávania bariér stanovených národnými paradigmami.

POZNÁMKY

- ¹ „Die bisher in Deutschland gangbare Uebersetzung des Don Quixote war ganz spaßhaft zu lesen, nur fehlte – die Poesie (...) Ein Dichter und vertrauter Freund der alten romantischen Poesie wie Tieck muß es seyn, der diesen Mangel ersetzen und den Eindruck und Geist des Ganzen im Deutsch wiedergeben und nachbilden will.“ (Notizen, 1799, 324)
- ² Patrí medzi *Príkladné novely* (*Novelas ejemplares*, 1613).
- ³ Štúdia Tamása Zoltána Kissa mapuje cestu „maďarského“ *Dona Quijota* v kontexte vzťahu naratívov „svetovej“ a „národnej“ literatúry (2006, 258 – 274).
- ⁴ Ako príklad môžeme uviesť aj prozaickú tvorbu Józsefa Bajzu, spolupútника Mihálya Vörösmartyho, ktorý v dvoch poviedkach z 30. rokov (boli však publikované iba v 60. rokoch) priamo pracuje s touto inšpiráciou, vytvára niektoré svoje postavy na základe postáv Cervantesa v ich typických pózach, napríklad v poviedke *Kármor* sa zjavuje postava pripomínajúca Sancha Panzu a v poviedke *A fekete lovag* (Čierny rytier) vystupuje istý Bartó, vysoký, chudý čudák, ktorý sa v krčme správa podobne ako v obdobných situáciách jeho zrejmy vzor Don Quijote (Bajza 1862, 12 – 92, 93 – 164).
- ⁵ Prvý čitateľsky úspešný pokus v maďarskej literatúre o sprítomnenie, resp. o vytvorenie domáceho alter ega Dona Quijota sa viaže až k roku 1894, k románu Kálmána Mikszátha s názvom *Beszterce ostroma* (*Obliehanie Bystrice*). Ústrednou postavou je István Pongrácz, posledný hradný pán. Žije v minulosti, ktorú si vytvára na základe každodenného čítania rodinnej kroniky, čo neskôr (vďaka daru od istej dámy) nahradí čítaním Cervantesovho románu. Podobne ako Don Quijote, aj on sa štylizuje do postavy rytiera, aby našiel vnútornú rovnováhu. (Mikszáth 2012)

- ⁶ V Kalinčiakovom životopise, ktorý uverejnil J. Viktorin v Lipe v roku 1862 je zmienka, ktorá môže svedčiť o tom, že čitatelia „národného zábavníka“ dokázali spojiť nasledujúcu poznámku s Chalupkovým románom: „U nás sa vôbec nazdávalo – jako to je aj podnes – že vo formulkách vychovanie dietok záleží, tak som sa obyčajne i ‚Otčenáš‘ v piatich rečiach modlieval: recky, latinsky, nemecky, maďarsky a – slovensky. Bola to ale známosť reči taká, jako ju jeden z našich dobrých národovcov opisuje, totižto Bendegucz opýtal sa pastiera: – Ez a falu van Gemer? – čo sa mu pritom stalo, je známo.“ (Kalinčák 1862, 106) Pričom otázka položená v maďarčine je priamym citátom z tretej kapitoly románu (*Die Reise nach Gömör*), keď sa Bendegucz po maďarsky pýta maďarského „gondáša“, či sú už v celi cesty. (Chalupka 1841, 13)
- ⁷ Autorom je Viliam Pauliny-Tóth, v tom čase redaktor Národných novín. Aj vzhľadom na charakter novín čitatelia považovali text predovšetkým za súčasť politického diskurzu, o čom svedčia napríklad aj spomienky Gustáva K. Zechentera (Zechentera-Laskomerského): „Viliam Pauliny-Tóth písal v besednici Nár. Novín dlhší cyklus humoristicko-satirickej ‚Španielskej Comédie‘, Bélu Grünwalda napadajúcej“ (1914, 412).
- ⁸ V Škultétyho preklade je Don Quijote „rytier smutnej postavy“ (Turgenev 1890, 37, zvýr. A. D.).
- ⁹ V takomto tvare používa pomenovanie aj najznámejšia a najčastejšie vydávaná adaptácia pripravená maďarským básnikom Miklósom Radnótim z roku 1943, ktorá vznikla na základe francúzskej adaptácie pre mládež (Hachette, 1926). (Cervantes 1977, 71)
- ¹⁰ „A teljes ‚Don Quijote‘ magyar nyelven először 1876-ban jelent meg Győry Vilmos fordításában. Jelen kiadásunk ennek alapján készült. A szöveget a spanyol eredetivel egybevetette és átdolgozta Benyhe János.“ (Kompletný ‚Don Quijote‘ v maďarskom jazyku vyšiel prvýkrát v roku 1876 v preklade Vilmosa Győryho. Naše súčasné vydanie bolo pripravené na jeho základe. Text so španielskym originálom porovnal a prepracoval János Benyhe.) (Cervantes 1962, s. p.) Problému sa podrobnejšie venuje Csaba Csuday v štúdií *Öt pont a magyar ‚Quijote‘ történetéhez* (Päť bodov k histórii maďarského ‚Quijota‘). Dostupné na: <http://www.holmi.org/arch/2005/03/11.html> [cit. 26. 3. 2015]
- ¹¹ V preklade: Keď rozdávať prasa(tá), treba sa tam obracať s vrecom. Uvedené maďarské príslovie obsahuje už aj zbierka *Adagiorum Graecolatinoungaricorum Chiliades quinque*, vydaná v roku 1598 v Bardejove (autor Baranyai Decsi Csímor János), resp. aj *Dictionarium Latinoungaricum* (vydanie 1611 a 1621) Alberta Szenci Molnára [Decsi: „A hól malatzot igérnek sákoddal ott légy“ (Kde ti sľubujú prasa, buď tam so svojím vrecom), Szenci Molnár: „Ahol malatzot igérnek sákod legyen hozzá“ (Kde ti sľubujú prasa, maj tam k nemu vrece)]. Údaje uvádza Gyula Paczolay (2007, 129).
- ¹² V maďarskom preklade sa príslovie používa aj v tvare s „ott“ [tam], aj bez „ott“.
- ¹³ Počtom kapitol sa zdá v prevahe zastúpenie obsahu 1. dielu. Viaz sa k nemu prvých 15 kapitol Kabelíkovej adaptácie, ale tie tvoria iba menej ako polovicu rozsahu textu. 15. kapitola končí na strane 82 a konečný počet strán je 194.
- ¹⁴ Indíciou možnej blízkosti textov bola skutočnosť, že aj v slovenskej adaptácii z roku 1926 sú použité ilustrácie Gustava Dorého.
- ¹⁵ Kabelíkova adaptácia príslovie neuvádza: „– Mlč, Terezko, – krotil ji Sancho, – pojdme především domů, a tam uslyšíš divy.“ (Cervantes 1926a, 191)
- ¹⁶ Por. Cervantes 1926a, 8, 191; Cervantes 1950, 1, 17 a 2, 474; Cervantes 1873, 77 a 1876, 484.
- ¹⁷ Na základe *Magyar értelmző kéziszótár A – K* (1992, 567).
- ¹⁸ O neteri (unokahug) hovoria aj ostatné maďarské vydania a adaptácie, napríklad Radó (Cervantes 1905, 1) aj Radnóti (Cervantes 1977, 4).
- ¹⁹ Napríklad hneď v prvej kapitole konštatuje: „Az olvasás igen szép dolog, de csak akkor, ha igazán hasznos vagy nemesen mulattató könyvekkel foglalkozunk; olyanokkal, melyek által ismereteink gyarapodnak, szívéünk nemesbül, jellemünk szilárdul.“ (Čítanie je veľmi pekná vec, ale iba vtedy, keď sa venujeme naozaj užitočným alebo ušľachtilo zábavným knihám; takým, vďaka ktorým získame nové vedomosti, naše srdce bude šľachetnejšie, náš charakter pevnejší.) (Győry 1875b, 8)
- ²⁰ „La Mancha egyik falujában élt nem rég egy nemes ember, aki minden szabad idejét lovag-regények olvasására fordította. Holdat hold után adogatott el szántóföldjéből, csakhogy olvasni való lovag-regényeket vehessen. Annymira belebonyolódott az olvasásba, hogy reggeltől estéig, estétől reggelig mindig ezt űzte, s a kevés alvás és sok olvasás úgy kiszáraitották agyvelejét, hogy végre józan ítéletét elvesztette.“ (Cervantes 1900, 11)

PRAMENE

- Cervantes, Miguel de. [1898]. Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha. Ze španělštiny přeložil A. Pikhart. Úvodní studii literární napsal Jar. Vrchlický. Díl první. V Praze: Nakladatelství J. Otto.
- Don Quijote de la Mancha*. 1866. Ze španělského M. Cervantesa de Saavedra. Díl první. Překlad J. B. Pichla. S 52 původními vyobrazeními Quida Manesa. V Praze: Nákladem Kněhkupectví: I. L. Kober.
- Don Quijote de la Mancha*. 1868. Ze španělského M. Cervantesa de Saavedra. Díl druhý. Překlad Kr. Stefana. S 75 vyobrazeními Quida Manesa a Karla Purkyně. V Praze: Nákladem Kněhkupectví: I. L. Kober.
- Don Quijote de la Mancha*. 1926a. Podle Miguela Cervantesa de Saavedra. Pro českou mládež zpracoval J. V. Kabelík. V Praze: Šolc a Šimáček.
- Cervantes, Miguel de. [1926b]. *Duchaplný šlachtic Don Quijote de la Mancha*. Preložil a úvod napísal Ján Rovňan ml. V Bratislave: Nákladom „Academie“.
- Cervantes, Miguel de. 1950. *Dômyselný rytier Don Quijote de la Mancha I*. Zo španielčiny preložil Felix Jozef. Bratislava: Tatran.
- Cervantes, Miguel de. 1950. *Dômyselný rytier Don Quijote de la Mancha II*. Zo španielčiny preložil Felix Jozef. Bratislava: Tatran.
- Don Quichotte, a' híres manchai lovag*. 1850 a 1853. Spanyol eredeti mű Cervantestől. Florian után franciából magyarra fordította (Pôvodné španielske dielo od Cervantesa. Na základe Floirana z francúzštiny do maďarčiny preložil) Horváth György, h. mérnök. Kecskeméten: Szilárdy Károly betűivel és költségén.
- Cervantes, Miguel de. 1873. *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Spanyolból fordította és bevezette (zo španielčiny preložil a úvod napísal) Győry Vilmos. Budapest: kiadja a Kisfaludy-Társaság.
- Cervantes, Miguel de. 1875a. *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Spanyolból fordította (zo španielčiny preložil) Győry Vilmos. Budapest: kiadja a Kisfaludy-Társaság.
- Cervantes, Miguel de. 1876. *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Spanyolból fordította (zo španielčiny preložil) Győry Vilmos. Budapest: kiadja a Kisfaludy-Társaság.
- Cervantes, Miguel de. 1900. *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Győry Vilmos fordítása alapján átdolgozta, bevezetéssel s jegyzetekkel ellátta Huszár Vilmos (Na základe prekladu Vilmosa Győryho prepracoval, úvod a poznámky napísal Vilmos Huszár). Budapest: Athenaeum.
- Don Quijote de la Mancha*. 1905. Cervantes után a magyar ifjúság számára átdolgozta (Cervantesa pre maďarskú mládež prepracoval) Radó Antal. Doré Gusztáv rajzaival (s ilustráciami Gustáva Doré). Második kiadás (Druhé vydanie). Budapest: Lampel R. Könyvkereskedése.
- Cervantes, Miguel de. [1915]. *Don Quijote de la Mancha*. Átdolgozta (prepracoval) Győry Vilmos. Sajtó alá rendezte (do tlače pripravil) Gaal Mózes. Budapest: Légrády.
- Cervantes, Miguel de. 1962. *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*. Győry Vilmos fordítását átdolgozta Benyhe János (preklad Vilmosa Győryho prepracoval János Benyhe). Budapest: Magyar Heliikon.
- Cervantes, Miguel de. 1977. *Don Quijote*. Radnóti Miklós átdolgozása (prepracoval). Budapest: Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó.
- Cervantes, Miguel de. 2005. *Don Quijote I – II*. Milan Kundera előszavával (s predslovom Milana Kunderu). Preložil Benyhe János. Budapest: Európa Könyvkiadó.
- Cervantes, Miguel de. 1875b. *Don Quijote de la Mancha*. A spanyol eredteiből készült fordítása után az ifjúság számára átdolgozta Győry Vilmos (Na základe vlastného prekladu zo španielskeho originálu pre mládež prepracoval Vilmos Győry). Budapest: Légrády. Dostupné na: <http://mek.oszk.hu/09900/09901/09901.pdf>

LITERATÚRA

- Bajza, József. 1862. Kámor, A fekete lovag. In *Bajza József összegyűjtött munkái*. Második kötet (Druhá zväzok), ed. Toldy Ferenc, 12 – 92, 93 – 164. Pesten: kiadja Heckenast Gusztáv.

- Bikfalvy, Péter. 2006. Győry Vilmos, a Don Quijote fordítója. *Filológiai Közöny*, 52, 3 – 4: 275 – 297.
- Benyhe, János. 2005. Győry Vilmos és az új „Don Quijote”. *Tiszatáj*, 59, 7: 6 – 8.
- Csuday, Csaba. 2005. *Öt pont a magyar „Quijote” történetéhez*. Dostupné na: <http://www.holmi.org/arch/2005/03/11.html> [cit. 26.03.2015]
- Gvadányi, József. 1995. Elöl járó beszéd, Egy falusi nótáriusnak budai utazása. In *Gvadányi József és Fazekas Mihály válogatott művei*, 11 – 15. Budapest: Unikornis Kiadó.
- Győry, Vilmos. 1873. Néhány szó Cervantes életéről és műveiről. In *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, Miguel Cervantes de Saavedra, 3 – 50. Budapest: kiadja a Kisfaludy-Társaság.
- Hvezdársko-svetové proroctvá o našej tmavej planéte „terra” rečenej, na roky všetky a najmä 73. 1873. *Národné noviny*, 4, 32: s. p. [autor sa podpísal ako „Saturnus”] Dostupné na: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PSHowVolume.do?it=1&id=14124> [cit. 9.3. 2015]
- [Chalupka, Ján]. 1841. *Bendegucz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint*. Leipzig: Otto Wigand.
- Kalincák, Ján. 1862. Obrázok životopisný. *Lipa*, Ročník druhý, 99-130. Pest: Redaktor a vydavateľ: Josef Viktorin. Dostupné na: https://books.google.sk/books?id=SaIDAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=sk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false [cit. 26.3. 2015]
- Kiss, Tamás Zoltán. 2006. A Don Quijote helyei. *Filológiai Közöny*, 52, 3 – 4: 258 274.
- Kormúth, Dezider. 1974. *Slovník slovenských pseudonymov 1919 – 1944*. Martin: Matica slovenská.
- Kölcsey, Ferenc. 1827. A leányörzö. *Élet és Literatura*, Tizedik rész (Desiata část), XXIII: 302 – 348.
- Lukács, Móricz. 1843. Cervantes. In *A bőkezű szerető*, Miguel de Cervantes, 5 – 28. Pesten: Hartleben.
- Magyar értelmező kéziszótár A – K*. 1992. eds. Juhász József – István Szőke – Gábor O. Nagy – Miklós Kovalovszky, 567. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Mikszáth, Kálmán. 1962. *Beszterce ostroma*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Mikszáth, Kálmán. 2012. *Obliehanie Bystrice*. Prel. Wlachovský Karol. Bratislava: Vydavateľstvo Marenčin PT.
- N. [Szalay, László]. 1831. Cervantes. *Tudományos Gyűjtemény*, XV., 2: 118 – 123.
- Notizen. 1799. *Athenaeum*, Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Zweiten Bandes Erstes Stück, 285 – 327. Berlin: bei Heinrich Frölich. Dostupné na: http://books.google.sk/bboks?id=KfNJAAAAMAAJ&redir_esc=y [cit. 9.3. 2015]
- Paczolay, Gyula. 2007. Közmondások és szólások Szenci Molnár Albert szótáraiban (Príslovia a porekadlá v slovníkoch Alberta Szenci Molnára). In *Dictionarium 1604 Szenci Molnár Albert szótára*, ed. Szabó András, 109 – 139. Budapest: OSZK – Osiris Kiadó.
- [Pauliny-Tóth, Viliam]. 1873. Španielska komédia. *Národné noviny*, 4, 125: s. p. Dostupné na: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PSHowVolume.do?it=1&id=14124> [cit. 9.3. 2015]
- [Pauliny-Tóth, Viliam]. 1873. Španielska komédia. *Národné noviny*, 4, 142: s. p. Dostupné na: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PSHowVolume.do?it=1&id=14124> [cit. 9.3. 2015]
- [Pikhart, Antonín]. [1898]. Miguel de Cervantes Saavedra Nástenný životopis. In *Důmyslný rytíř Don Quijote de la Mancha*, Miguel de Cervantes Saavedra, 3 – 22. V Praze: Nakladatelství J. Otto.
- Schlegel, August Wilhelm. 1911. *Vorlesungen über Philosophische Kunstlehre*, mit erläuternden Bemerkungen von K. Ch. F. Krause. Leipzig: Theodor Weicher.
- Šišmišová, Paulína. 2014. Felixove cesty k Cervantesovi. In *Jozef Felix (1913 – 1977) a cesta k modernej slovenskej romanistike*, ed. Truhlárová Jana, 96 – 115. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo SAV.
- Turgenev, I. S. 1890. Hamlet a Don Quijote. *Slovenské Pohľady*, 10, 1: 36 – 46. Dostupné na: <https://archive.org/details/slovenskypohlady05rosegoog> [cit. 9. 10. 2015]
- Vajanský, Svetozár Hurban. 1873. Skromné poznámky. *Národné noviny*, 4, 106: s. p. Dostupné na: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PSHowVolume.do?it=1&id=14124> [cit. 9.3. 2015]
- [Vajanský, Svetozár Hurban]. 1905. „Centennárna slávnosť Don Quixota.” *Národné noviny*, 36, 59: s. p. Dostupné na: <http://kramerius.nkp.cz/kramerius/PSHowVolume.do?it=1&id=16549> [cit. 9.3. 2015]
- Zechenter, Gustáv K. 1914. Z vlastného životopisu. *Slovenské Pohľady*, 34, 7: 399 – 415.
- Urban, Milo. 1991. *Zelená krv*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- Urban, Milo. 1992. *Kade-tade po Halinde*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

Cervantes. Vilmos Győry. Reception. Aphorisms.

The study reviews the first Slovak adaptation of Cervantes's novel *Don Quixote*. It maps the route of this novel on its way towards Slovak and Hungarian audiences, pinpointing the specifics of its reception in the 19th century in the context of national literatures. Despite the fact that the first complete Slovak translation of the novel appeared only in 1950, the novel Bendegucz, Gyula Kolompos und Pista Kurtaforint published by Ján Chalupka in 1841 indicates a much earlier presence and significance of this topic. The first Hungarian translation of the novel from the Spanish original by Vilmos Győry appeared between the years 1873 and 1876. It achieved importance in the Slovak context as well, considering that the translation by the Slovak translator Ján Rovnan ml. (Milo Urban) from 1926 has some significant similarities with the Hungarian translation, particularly in the translation of aphorisms, but also in calling the knight *Don Quixote* "The Sad Face". Because the differences between these two texts are, however, so comprehensive, it is not possible to prove that the Slovak text was based on the Hungarian. One of the following Hungarian adaptations based on Győry's translation, the one by Vilmos Huszár published in 1900, however, bears a very strong resemblance to the Slovak version of 1926 and their concordance can be considered a confirmation of the hypothesis that the first Slovak adaptation of Cervantes's novel was indeed created as a second-hand translation of the Hungarian adaptation for the young people.

PhDr. Anikó Dušíková, CSc.
Katedra maďarského jazyka a literatúry
Filozofická fakulta
Univerzita Komenského v Bratislave
Gondova 2
814 99 Bratislava
Slovenská republika
aniko.dusikova@uniba.sk

Of ecosystems and translations: some ways of translating non-traditional texts

IVANA HOSTOVÁ

In spite of the fact that ecological concerns have become a part of the public discourse with governments and producers promoting their greenness, it is also arguable that none of their adopted measures and improvements have had a significantly positive impact on the ecological development of the planet. As Rees explains, “[a]lmost all mainstream sustainability measures implicitly assume that the problem can be solved through greater material and economic efficiency,” but “such strategies have actually *increased* the human ecofootprint” (2010, 14; italics in the original). This doublespeak – the gap between professed values and strategies and the real impact of technology and production on the environment has been read in post-ecologist terms (Blüh-dorn 2000, Zeyer and Roth 2011) and explained within the framework of the late-modern consumer society in which “self-construction, self-expression and self-experience have, to an unprecedented extent, become a matter of product choices and acts of consumption” (Blühdorn 2007, 260) and in which the politics of simulation helps ‘sustain the unsustainable’ (260). The human impact on the planet has recently led to a proposal of a new geological era starting in the 1950s – the Anthropocene (Waters et al. 2016). It is not a mere coincidence that its onset is paralleled by an acceleration in the reflection of translation with Fedorov’s *Vvedenie v teoriiyu perevoda* [Introduction to the theory of translation] published in 1953, Levý’s *České teorie překladu* [Czech theories of translation] in 1957, Vinay and Darbelnet’s *Stylistique comparée du français et de l’anglais: Méthode de traduction* [Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation] in 1958, and a “steady growth of valuable works on translation in English since the late 1950s” (Bassnett 2002, 79). The emergence of Translation Studies as a separate discipline in the following decades was partly a reaction to the growing demand for translated texts springing from the unprecedented intensification of technological development and international trade – in this sense can Translation Studies can be seen as a by-product of the Anthropocene.

Although it is true that the ecocritical framework has been adopted by many sciences during the past few decades, it is relatively rare in Translation Studies in which much of the debate is aimed at making translation and interpreting faster and more effective with the aim of producing value in the sense of a commodity that can be consumed. Dizdar critically examines the constructs on which the legitimisation of

the instrumental approach in Translation Studies is based arguing that instrumental research is not able to assess the moral implications of the practices and processes under scrutiny or decisions based on its conclusions, since “the social praxis (...) seems to impose its ‘reality’ directly on research design” (2014, 209). Intensifying connections between ecology and the given area of study and adopting some of its prisms might be one of the ways in which unproblematised instrumentalist thinking can be provided with certain correction: a translation of a recipe might then not just serve to cook a dish as in the instrumental approach, but – as in Cronin’s (2015, 249–250) example – could become a linguistic application of the concept of slow food. Slow language, like slow food then would be a response to the “increasing industrialisation of the production of food and language” (247).

Aside from Cronin’s proposed slow language movement, the ecocritical framework has been applied to Translation Studies in a number of other ways – e.g. Valero Garcés (2011) approached the problem with a close relationship of the text and the landscape and bioregion in mind, Scott (2015) has attempted to create a poetics of eco-translation, and the concept of the “translational eco-environment” (Hu 2003, 284) has introduced a curious picture of a translator evolving in a Darwinian sense. The following paragraphs will attempt to take a look at texts and translations *as* ecosystems. The text will also contain my translations and, in one case, a co-translation of a poem by the Slovak poet Peter Macsovszky. In most cases, the language of the translations is English. Although the so-called Nairobi recommendation states that a translator should translate into his or her mother tongue or into “a language of which he or she has a mastery equal to that of his or her mother tongue,” (UNESCO 1976) it is also true that: (1) English is used as a lingua franca in many countries within and outside Europe, therefore translations into English are usually produced to address a wide audience speaking various varieties of English; (2) small locales struggle to export their texts, hence translating into L2 is a common practice, and, most importantly; (3) translating experimental texts, which are often fragmentary and agrammatical, differs significantly from attempts to produce a text that sounds “fluent” or “natural” in the target language.¹ I have chosen to translate a poem by Peter Macsovszky because in my opinion it reflects the contemporary situation of humankind, the liquidity of our experience and the ecological concerns that should be (but not always are) addressed.

The history of using the metaphor of the text as a living organism, possessing the quality of organic unity, is an inherent part of the Western poetics (see, e.g., Orsini 1969 who provides a systematic outline of the history of the concept). With certain texts, particularly with more contemporary ones, however, this idea of organic unity ceases to have the potential to provide an insight into their workings. Online hypertexts, rhizomatic texts that “make a map instead of a tracing” (Deleuze and Guattari 2005 [1980], 24), the read-write Internet (Lessig 2008), clusters of texts united by a common spatial-temporal characteristic or some experimental texts – open works in the Ecoian sense (Eco 1989 [1962]) – behave more like ecosystems: although they are still controlled by alternating positive and negative feedback, their organization and function is “much less tightly regulated, with more pulsing and chaotic beha-

viour (...) – in other words, they exhibit *homeorhesis* as opposed to *homeostasis*” (Odum and Barrett 2005, 6). While it is true that “homeorhesis is an *inherent* feature of all living systems” (Piotrowska et al. 2008, 1124), its degrees vary – a cell can be imagined on the most steady pole of the spectrum, the whole ecosphere on the most pulsing one while an organism would be positioned somewhere between the two extremes (Odum and Barrett 2005, 6). A prototypical text-as-organism is then both static and dynamic at the same time. Its steadiness is given by its unchangeable materiality and its pulsating nature is predominantly a matter of changing interpretation. However, the steadiness of a text’s materiality is more often than not only arbitrary – most texts have variants and versions. As authors write, they usually produce several slightly (or sometimes significantly) differing versions which are further edited and changed by other agents involved in the process of creation. As well as these predominantly conscious and deliberate interventions, there are also intrusions and distortions that are the results of technology used for publication (page width and breaks, typographical errors, duplications, omissions, faulty fonts etc.). Upon abandoning the unity and finality of a text and accepting the fact that this steadiness is always only constructed, a text can then be seen as a *population* of texts coexisting in the same semiotic space. When metatexts, including translations (Popovič 1975), are also considered, we might see the text in all this plurality as a community or ecosystem (depending on whether or not the environment – readerships, market, distribution, etc. – of the text(s) is considered as well).

Translating a prototypical text-as-organism in this view means creating or sustaining the ecosystem it is a part of – adding to its diversity, boosting some of its elements while suppressing others. However, there are also texts which are *inherently* less steady. The read write (or RW) Internet (as opposed to read only Internet) theorised by Lessig is an example of such a multiple, dynamic text and its surroundings. Lessig himself described it as an ecosystem (2008, 63), although he sees the text only as a small portion of the RW Internet (68). Obviously, the agents, spaces etc. must be considered as parts of the ecosystem, but in a way they can also be seen as parts of a highly homeorhetic text, inscribing themselves into it. The energy or “currency” in such an ecosystem is the attention the text is able to attract; with growing attention, the text-as-ecosystem grows as well, provoking readings, rereadings and rewritings, occupying larger space, generating new behaviours of the system, increasing its diversity and self-regulating and self-organising.

When translating texts (or their snapshots or offshoots) that do not maintain steady states (not even in their models or abstractions), the translator might not only want to add his/her translation to this ecosystem, but might want to recreate the highly dynamic, pulsating and changing nature of this text-as-ecosystem. It is true that usually only small parts of the ecosystem – parts that may be treated as texts-as-organisms are translated –, but this is not always the case.²

In the following I will not attempt to provide a general typology or detailed characteristic of texts-as-ecosystems or suggest a universal procedure for translating them – that (if possible at all) would require, among many other things, a detailed discussion of metatextuality and intertextuality and specifying the connections with

the cultural ecology.³ I will only take a closer look at the possibilities of translating a text that can be conceptualised as an example or model of the text-as-ecosystem and provide translations that would account for its dynamic nature. The text in question is a poem originally written in Slovak by Peter Macsovszky. The poem – a fragment of a larger work – is mostly composed of fragments of sentences that exist in the online reality. The webpages from which the fragments come can be looked up and accessed, their context (images, other texts, potentially growing or changing discussions, advertisements etc.) can be viewed – it is in fact part of the text of the poem. The text of the poem is then highly homeorhetic – as the webpages change, so does the poem. A more traditional translation – a translation that would primarily consider the motivic and poetological structure of the poem as a relatively static and stable text-as-organism would eliminate this changeable nature. The latter parts of the paper provide a discussion of the text and suggest several translation strategies that might be considered.

The poem under discussion is the first poem of *Santa Panica* (2014) a collection of poetry by Peter Macsovszky, “the initiator, informal leader and key author” of the experimental-deconstructionist tendency in Slovak poetry of the final years of the 20th and the beginning of the 21st century (Šrank 2013, 382, trans. I. H.). The collection can be thought of as a slowly disintegrating biomorphic fractal whose parts gradually become the soil for the subsequent growth of the text. The seminal point of the text is the Slovak translation of a phrase from a book on karma by the Czech author Helena Rerichová *Karma odsuzujících* (Karma of the condemning, 2007) “To consider facts does not mean to condemn.” (Macsovszky 2014, 11; trans. I. H.).⁴ Although it might be tempting to see this sentence, which gives rise to the subsequent verses, as the seed of a text resembling a Brownian tree, such a model would not be adequate. Since the sentence is a part of a previously existing text, it is not truly a primordial beginning in a creationist model of the text, it is not a seed at all – rather it is a replanted offshoot in the Guattarian/Deleuzian sense. The further growth of the text – growth that can be paralleled with the development of a homeorhetic system – is as follows: from each word of the sentence, a new sentence grows and these, together with the first offshoot, form the first paragraph of the first poem. The words of the first sentence generated from the original first sentence sprout into sentences of the second paragraph and the algorithm continues until all the sentences of the first paragraph have grown into their own paragraphs. The second poem sprouts in a similar pattern from the second paragraph of the first poem and this pattern is repeated until all the paragraphs of the initial poem are exhausted. The regular pattern of the first part of the collection is broken by the intrusion of poems partly springing from the corresponding paragraphs (the first poem in the second part of *Santa Panica* starts with the second paragraph of the second poem in the book) and partly infected by the parasitic element of *panic* both as an intruding lexeme and as a characteristic of the composition. Irregularities can be found, however, even in the first poem of the collection – in two cases, instead of generating a new element extracted from new sets of (online) text material, the initial sentence is repeated. This irregularity then behaves both as an intruder and, paradoxically, also as a kind of order-reinforcing mantra. Irregularities intensify towards the end of the book:

the first poem of the sixth cycle more or less only imitates the regular pattern which is utterly absent from the poem that follows and becomes the substrate from which the following texts grow (it can be noted that this trajectory also imitates the behaviour of an ecosystem – there are parasitic and predatory elements in it, matter-energy transformations, self-regulation etc.). Panic and its compensations as competing principles of organisation of the text's ecosystem result in trajectory changes; the fractal-shaped creode is shifted by erosion and disintegration, regulating the potentially endless growth.

The view of the text and its composition as a dynamic ecosystem suggests an environmental concern encoded in the text. The ecopoetical character of *Santa Panica* is supported by elements such as relativization and critique of the anthropocentric perspective (poem *Všekazy* [Termites]) or an echo of the motive of dysfunctional growth in one of the mottoes in the book – a fragment of a text by the Czech writer and philosopher Ladislav Šerý: “The notion of value metastasizes into a general growth of value, spreading in all directions and, as a result, losing any relation to referents.” (77, trans. I. H.)⁵ The critique of the endless growth of value or growth in general resonates with the ecocritical attitude to overpopulation and the production-consumption cycle. The first poem of the collection also contains motifs of (economic) growth and waste management:

Vety prvej strofy

Posudzovať fakty neznamená odsudzovať. Kedy
treba posudzovať programy odpadového
hospodárstva. Ujasníme si fakty. To že nepíšem
neznamená že nemám záujem. Akým právom
chceš odsudzovať svojho blížneho.

Spoločlivý test kedy zomriem. Dokedy treba
polohovať bábätko? Posudzovať fakty neznamená
odsudzovať. Programy vyžadujú vytvorenie
miestnych partnerstiev. Cena odpadového papiera
sa odvíja od množstva. Prioritami rezortu
hospodárstva musia byť prorastové opatrenia.

Ujasníme si so žiakmi že y na obrázku je veľkosť
výšky tohto pravouhlého trojuholníka a x je jeden
úsek prepony druhý úsek má veľkosť 1. Tu
nájdete v skratke najdôležitejšie fakty.

Rozhovor je aj to že jeden rozpráva. Nepíšem
literatúru a už vôbec nie hodnotnú. Byť tlmenou
neznamená byť šedou myškou. Viem že nemám
tvár anjela. Tieto čísla odrážajú rastúci záujem.

Smajlíky menia spôsob akým pracuje náš
mozog. Ľudia sa cítia byť právom oklamaní. Ak
chceš niečo čo si ešte nikdy nemal urob niečo.
Posudzovať fakty neznamená odsudzovať. Verím
že každý má svojho anjela strážneho. Je to
neslýchané takto žiadať skazu svojho blížneho.
(Macsovszky 2014, 11–12)

Its near-literal translation would be:

Sentences of the First Stanza

To consider facts does not mean to condemn. When
should the programmes of waste management be
considered. We'll clarify the facts. The fact that I don't write
does not mean that I'm not interested. What gives you the right
to condemn thy neighbour.

A reliable test when I die. Until when does a baby
need to be positioned? To consider facts does not mean
to condemn. Programmes require creating
local partnerships. The price of waste paper
depends on the amount. Pro-growth measures
have to be the priorities of the department of the economy.

We'll clarify to the students that y in the picture is the
height of the right-angled triangle and x is one
of the sections of the hypotenuse the size of the other one is 1. Here
you can find in short the most important facts.

A conversation is also when only one person is talking. I don't write
literature and certainly not valuable [literature]. To be restrained
does not mean to be a grey mouse [idiom: plain, inconspicuous]. I know
I don't have the face of an angel. These figures reflect a growing interest.

Smiley faces change the way our brain
works. People rightly feel fooled. If
you want something you have never had do something.
To consider facts does not mean to condemn. I believe
that everybody has their guardian angel. It is
outrageous to call for destruction of thy neighbour like that.

One of the possible results of a conventional translation – a translation that would
respect the semantic value of the textual elements – lexemes, phrases (including their
communication value), formal graphic elements (verse length, enjambements), repe-
tition of the motifs as well as the internal relationships between the elements inclu-
ding the composition of the poem described in the previous paragraphs – might be
as follows:

Sentences of the First Stanza

Considering facts is not condemning. When
To consider programmes of waste
Management. Let's clarify the facts. I don't
Write but that is not indifference. What gives you
The right to condemn your neighbour.

A reliable test when I die. When to stop
Positioning your baby. Considering facts is not
Condemning. Programmes require that local
Partnerships be created. The price of waste paper
Depends on the amount. Pro-growth measures
Must be the priorities of state management.

Let's clarify to the pupils that the y in the figure
Is the altitude of the triangle and x is one of the
Two sections of the hypotenuse the other one
Is 1. The most important facts can be found here.

I think a dialogue is that someone is talking. I don't
Write literature – certainly not the valuable kind. Be restrained
But not plain. That is, my face is not angelic. The
Figures show we can't speak of indifference.

What gives our brain further stimuli is the smiley
Faces. You can imagine people feel deceived. We have
the right to get what we never had if we do something.
Considering facts is not condemning. You also
have your guardian angel. It is quite unbelievable – to
call for the doom of thy neighbour like that.

However, a text like this – a recursive, homologous, ecosystem and rhizome-like formation that is on the very level of its composition concerned with ecological and ethical aspects of growth and spread (of values, meaning, texts, living organisms) and is itself built of recycled material – found texts – calls for a translation that would recreate the pulsating ecosystem spreading beyond the page of the book or “capture of code, surplus value of code, an increase in valence, a veritable becoming” (Deleuze and Guattari 2005 [1980], 10). One of the possible strategies that might give rise to a translation recreating the ecosystem and rhizomatic character of the text would involve following the procedure that gave rise to it. A closer look at *Santa Panica* and the author's note to it reveal that not only is its initial sentence a found and recycled language object, but that almost all parts of the text are quotations or modified quotations of previously existing texts. So it is not only the initial sentence that the textual elements grow from – they are at the same time replanted from other substrates and the newly-created unities continue to carry the connection. In order to recreate the connection of the text on the page with the ecosystem physically existing outside – online – I respected both the code/method and the recycled/replanted character of the textual fragments using a search engine for generating them:

Sentences of the First Stanza

Considering facts is not condemning. Any
program you may be considering. Relying
on actual facts and science, not just the. Is
full of commandments to kill. Condemning
the collective uproar over racist.

Waive any right, but think about it. Residential
treatment program for your child. You should
have a clear idea of what you want to get. Any
questions you may have about safety.
Intervention has to be evaluated. Considering
facts is not condemning.

Most of us do that by relying. Have thrown no light on. Religion became an actual formal topic. Global warming and any facts are. Where their bacon and eggs come. Use science exclusively. A piece of evidence is or is not. Page is just reprinted. The claimed prophecy.

Death penalty is an integral part. Broadcasts are full of issues. Of bravado and exaggeration. Commandments was deliberately and artificially. Reward for raising a hunter to level. This kill command that you can use.

People sign a petition condemning. Country wants to be serious. Demolitions widely viewed as collective punishment. Huge amount of social media uproar. Expressed in a thoughtless way over. The reason it is racist to say.

The subsequent two translations are variations on this strategy – one of them is in a computer language called Groovy and the other one is a visual intermedial translation.

A string of computer code that would recreate, when run, the behaviour of the text could then be seen as a translation as well. I divided the code programmed for the requirements of this article by Róbert Novotný – a code that generates regular fractal-like structures from a predefined corpus – into stanza-like paragraphs and in two cases inserted the parasitic initial sentence:

Sentences of the First Stanza

```
def corpus = /* load corpus */
def initialSentence = "Considering facts is not condemning."
@Field def random = new Random()
@Field def maxNesting = 3
expand(corpus, initialSentence)

def expand(corpus, sentence, nesting = 1) {
  if(nesting >= maxNesting) return "Considering
    facts is not condemning."
  println sentence
  sentence.split(" ").each { word ->

    def nextSentence = pickRandom(search(corpus, word))
    def wordPrefix = word + " --> "
    if (nextSentence == null || nextSentence.equals(sentence)) {
      println wordPrefix + "?"
    }

    else {
      print wordPrefix + " " * (nesting * 2)
      println nextSentence
      expand(corpus, nextSentence, nesting + 1)}}}
```

```
def search(corpus, word) {
  return corpus
    .findAll { it.toLowerCase().contains(word.toLowerCase()) }

def pickRandom(items) {
  return items.isEmpty() ? null : items "Considering
  facts is not condemning."
  [random.nextInt(items.size())]}
```

When trying to capture the code and recreate the ecosystem of a text outside language, the translator might move into the visual sphere. With the first poem of *Santa Panica*, the procedure could be started by entering the initial sentence into a search engine. Searching for pictures will provide a set of images from which the translator chooses one he/she considers relevant with respect to the tone of the poem. This image could then be manually split into elements which, when inserted into the search field of the search engine, generate further sets of images (the triple occurrence of the initial sentence has to be taken into account). One of the possible results of such a procedure can be seen in Figure 1.

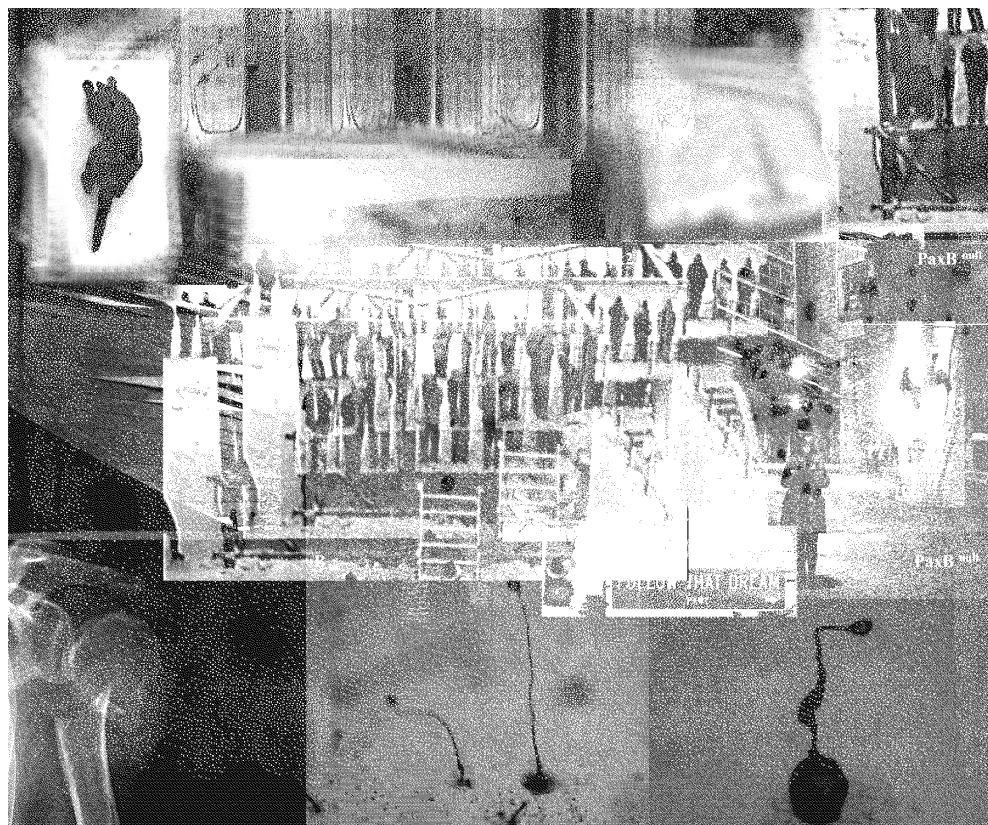


Figure 1: Peter Macsovszky: Sentences of the First Stanza

It might be argued that the translations presented here are not translations at all, but rather adaptations, rewritings, transcreations, transmutations or appropriations. But translating a text that resists and subverts prototypical attributes of a text-as-organism calls for strategies that also step outside the conventions of translation. Trying to recreate the high degree of homeorhesis – the potential of the text to change as its elements change (e.g., by existing online) – leads to a kind of translation of the principle (Feldek 1977), or, rather, a translation of the procedure.

To conclude, acknowledging the ecological consequences of translating fast and in large volumes calls for a development of more resistant translation strategies as well as a more intense application of ecocritical frames in Translation Studies. Thinking about translation in ecological terms might lead to view translation as a way of creating or sustaining an ecosystem or understand certain types of texts as a dynamic, pulsating and self-regulating ecosystems in themselves – ecosystems which can be recreated in a translation. Translation then would not be a mere tool speeding up the production-consumption cycle, but an opportunity to explore the inherent and adherent homeorhetic character of texts. Better understanding of ecosystems (natural, sociological, cultural) might also lead to a more ecologically-responsible behaviour – in translation as well as in other spheres of life.

NOTES

- ¹ This does not mean texts and translations are in any way random. Also, the translations into English – those of them that are not a product of a cut-up technique – were proofread by Jonathan Gresty, MA, PhD.
- ² Taking into account the pulsating and dynamic (multiple) character of the text-as-organism leads to a more (text-)environmentally-conscious translation.
- ³ An insightful overview of intertextuality has recently been offered by Sakellariou who stresses the “inherent indeterminacy of human action” (2015, 12) evoking the ecosystemic nature of society and its texts.
- ⁴ “Posudzovať fakty neznamená odsudzovať”
- ⁵ “Pojem hodnoty metastázuje do zobecněného bujení hodnot, jež se šíří všemi směry, takže ztrácí jakýkoli vztah k referentům.”

LITERATURE

- Bassnett, Susan. 2002. *Translation Studies*. London/New York: Routledge.
- Blühndorn, Ingolfur. 2000. *Post-Ecologist Politics: Social Theory and the Abdication of the Ecologist Paradigm*. London: Routledge.
- Blühndorn, Ingolfur. 2007. “Sustaining the unsustainable: Symbolic politics and the politics of simulation.” *Environmental Politics*, 16, 2: 251–275. Accessed February 15, 2016. doi: 10.1080/09644010701211759.
- Cronin, Michael. 2015. “The moveable feast: translation, ecology and food.” *The Translator*, 21, 3: 244–256. Accessed February 4, 2016. doi 10.1080/13556509.2015.1103094.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. 2005 [1980]. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Dizdar, Dilek. 2014. “Instrumental Thinking in Translation Studies.” *Target*, 26, 2: 206–223. Accessed February 1, 2016. doi 10.1075/target.26.2.03diz.

- Eco, Umberto. 1989 [1962]. *The Open Work*. Trans. Anna Cancogni. Cambridge (MA): Harvard UP.
- Fedorov, A. V. 1953. *Vvedenie v teoriyu perevoda*. Moscow: Izdatel'stvo literatury na inostrannikh yazykakh.
- Hu, Gengshen. 2003. "Translation as *adaptation* and *selection*." *Perspectives: Studies in Translatology*, 11, 4: 283–291. Accessed February 18. doi 10.1080/0907676X.2003.9961481.
- Jørgensen, Sven E. and Felix Müller. 2000a. "Ecosystems as Complex Systems." In *Handbook on Ecosystem Theories*, edited by Sven E. Jørgensen and Felix Müller, 5–20. Boca Raton, Fla.: Lewis Publishers.
- Lessig, Lawrence. 2008. *Remix*. New York: Penguin Press.
- Levý, Jiří. 1957. *České teorie překladu*. Praha: SNKLHU.
- Macsovszky, Peter. 2014. *Santa Panica*. Bratislava: Občianske združenie Vlna and Drewo a srd.
- Marshall, Ian. 1994. "The Ecocritical Heritage." *Defining Ecocritical Theory and Practice. Sixteen Position Papers from the 1994 Western Literature Association Meeting*. ASLE: Association for the Study of Literature and the Environment. Accessed March 21, 2016. <<http://www.asle.umn.edu/conf/other/wla/1994.html>>.
- Odum, Eugene, P. and Gary W. Barrett. 2005. *Fundamentals of Ecology*. Belmont, CA: Thomson Brooks/Cole.
- Orsini, G.N.G. 1969. "The Organic Concepts in Aesthetics." *Comparative Literature*, 21, 1: 1–30. Accessed March 24, 2016. doi 10.2307/1769367.
- Piotrowska, M.J. et al. 2008. "A model and simulation for homeorhesis in the motion of a single individual." *Mathematical and Computer Modelling*, 48: 1122–1143. Accessed March 24, 2016. doi 10.1016/j.mcm.2007.12.020.
- Popovič, Anton. 1975. *Teória umeleckého prekladu*. Bratislava: Tatran.
- Rees, William. 2010. "What's blocking sustainability? Human nature, cognition, and denial." *Sustainability: Science, Practice, & Policy*, 6, 2: 13–25. Accessed February 2, 2016. <http://www.google.com/archives/vol6iss2/1001-012.rees.html>.
- Sakellariou, Panagiotis. 2015. "The appropriation of the concept of intertextuality for translation-theoretic purposes." *Translation Studies*, 8, 1: [1]–13. Accessed January 16, 2016. doi 10.1080/14781700.2014.943677.
- Scott, Clive. 2015. "Translating the Nineteenth Century: A Poetics of Eco-Translation." *Dix-Neuf*, 19, 3: 285–302. Accessed February 18, 2016. doi 10.1179/1478731815Z.00000000083.
- Šrank, Jaroslav. 2013. *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia*. Bratislava: Cathedra.
- UNESCO. 1976. "Nairobi Recommendation on the Legal Protection of Translators and Translations and the Practical Means to Improve the Status of Translators." Accessed April 4, 2016. http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=13089&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Valero Garcés, Carmen. 2011. "Ecocriticism and translation." *Odisea*, 12: 257–272. Accessed February 13, 2016. http://www.ual.es/odisea/Odisea12_Valero.pdf
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility*. London/New York: Routledge.
- Vinay, Jean-Paul and Jean Darbelnet. 1958. *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction*. Paris: Didier.
- Waters et al. 2016. "The Anthropocene is functionally and stratigraphically distinct from the Holocene." *Science*, 351, 6269: aad2622. Accessed February 1, 2016. doi 10.1126/science.aad2622.
- Zeyer, Albert and Wolff-Michael Roth. 2011. "Post-ecological discourse in the making." *Public Understanding of Science*, 22, 1: 33–48. Accessed February 15, 2016. doi 10.1177/0963662510394949.

Translation. Ecosystem. Hypertext. Poetry.

After briefly summarising some ecocritical approaches in current Translation Studies, the paper proposes that texts with its variants, versions and metatexts can be viewed as populations, communities or (when spaces, agents involved in creation, distribution and reception of texts and other factors are considered) as ecosystems. The article then – on the material of a poem by Peter Macsovszky – proposes some strategies of translation that would recreate the inherently homeorhetic character of some less prototypical texts.

Mgr. Ivana Hostová, PhD.
Inštitút prekladateľstva a tlmočníctva
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 1
080 01 Prešov
Slovenská republika
hostova.ivana@gmail.com

Inakosť, homosexualita, performatívne roly (a queer) v (post)modernej maďarskej poézii

ZOLTÁN CSEHY

ÚVOD

Výskum umeleckej prítomnosti inakosti, hoci je to primárne estetická otázka, sa nevyhnutne politizuje a je neoddeliteľný od sociokultúrnych zmien. Christopher Reed v monografii o vzťahu homosexuality a výtvarného umenia skúma tento jav v silovom poli dvoch osí (2011, 1 – 9). Jedna os fixuje interpretácie homosexuality ako spoločenské konštrukcie, druhá zasa označuje vzťah umeleckých diel k zobrazovaniu homosexuality. Možnosti interpretácie sa dajú rozvinúť v rámci týchto modelov. Reed v zásade uvádza štyri koncepcie spoločenskej inakosti: homosexualita sa dá považovať za prirodzený či normatívny spôsob správania (napr. v puberte či ako súčasť zasväcujúcich rituálov), za sexuálnu nárazníkovú zónu (v ktorej jedinec prestupuje heteronormatívne pravidlá), dá sa chápať aj ako samostatná identita (konvenčné chápanie homosexuality v modernej industrializovanej kultúre) alebo ako performatívna rola (podľa tohto názoru neexistuje pevné jadro identity, len vedomá príležitostná voľba alebo libido).

Druhá interpretačná os fixuje tri základné postoje. Tieto súvisia s charakterom homoerotického spôsobu zobrazovania: môže ísť o explicitný homoerotický spôsob zobrazovania (vrátane diel homosexuálnych a nehomosexuálnych umelcov), ďalej existuje asociatívne erotizovaná predmetová kultúra, ako aj uvedomené umenie sexuálnej menšiny. Rozdiel medzi explicitným homoerotickým spôsobom zobrazovania a uvedeným umením sexuálnej menšiny spočíva najmä v tom, že tvorba sexuálnej menšiny sa často chápe ako akési prepolitizované či menej hodnotné, neemancipované menšinové umenie (umenie pre vlastnú potrebu), či priam deviantné umenie, pričom „kvalitnejšie“ explicitné zobrazovania môžu prenikať aj do tzv. vysokej literatúry.

Podľa Reeda sa v silovom poli týchto dvoch osí, teda v koncepciách homosexuality, resp. ohniskách fixujúcich vzťah umenia a homosexuality, dá z hľadiska podstatných črt situovať celé homosexuálne umenie. Napríklad, grécke homoerotické maľby na vázach majú svoje miesto v priesečníku zasväcujúcej homosexuality a explicitného zobrazovania, v nárazníkovej zóne relácie normalita – deviácia a explicitného zobrazovania sa dajú interpretovať napríklad Brassaiho fotografie transvestitov alebo niektoré Gauguinove polynézske obrazy, v priesečníku samostatnej identity a otvoreného zobrazovania napríklad diela Joan E. Biren, Delmasa Howeho, Johna Buttona-čiho, Maria Dubskeho, v oblastiach performatívnej roly a explicitnej homosexuality

sa dajú interpretovať napríklad Tokugawove pečate, fotografie Della Grace alebo niektoré stredoveké kostolné drevorezby. V priesečníku erotizovanej predmetovej kultúry a štandardného homosexuálneho správania sa nachádzajú zambijské dychové nástroje, vo vzťahu stavajúcom proti sebe normálnosť a deviáciu sa uplatňuje umenie zobrazujúce fetišizmus rovnosť alebo subkultúrnych rol, v centre pozornosti samostatnej identity a erotizácie je v znamení estetizmu zrodené fotografické umenie, ktoré využíva antický predmetový svet, kým z aspektu performativity bude objektom analýzy japonská harikata. Medzi priesečníkmi umenia zdôraznene chápaného ako menšinové umenie a homosexuality Reed v priereze s normatívnou – deviačnou nárazníkovou zónou uvádza napríklad tzv. berdache textilné umenie, v prípade spolupôsobenia samostatnej identity zasa vystupuje do popredia sochárstvo Harmony Hammond.

Nie je ťažké zistiť, že tento systém je s menšími modifikáciami vhodný aj ako literárny model. V nasledujúcich podkapitolách systematizujem tvorivé stratégie, pričom príklady budem čerpať z modernej a postmodernej maďarskej poézie. Aplikácia Reedovho modelu umožňuje opísať a vyrozprávať literárnohistorické výsledky a javy inakosti. Vynikajúco znázorňuje dynamiku vzájomného pôsobenia spôsobu zobrazenia a sociokultúrneho prostredia. Snaží sa určiť pozície estetična, no necháva široký priestor aj pre subkultúrne a populárne gestá.

Do sociokultúrnych koncepcií formulovaných z aspektu normálnosti, nárazovej zóny, identity a performativity sa dajú skvele zasadiť štylistické a zobrazovacie techniky, ktoré zachytávajú najmä stupeň explicitnosti témy, no miestami sa môžu transformovať aj na estetický program (campu, queeru).

Treba však dodať, že Reed queerové umenie, ktoré destabilizuje homosexuálnu indentitu, nechápe ako vývojovo vyspelejšiu koncepciu či etapu akéhosi nového začiatku: pojem používa s rezervou, jednak ako súčasť historického ideového vývoja, jednak ako terén a pružný priestor interpretácie. Ako potvrdzuje aj názov jeho knihy (*Art and Homosexuality* / Umenie a homosexualita), uprednostňuje termín homosexualita napriek tomu, že aj tento pojem sa chápe rozlične a kontroverzne v určitých historických okolnostiach.

INTEGRÁCIA ANTICKEJ PEDERASTICKEJ BÁSNICKEJ TRADÍCIE

Pri asociatívno-erotizovanom spôsobe zobrazenia je zmysuplné rozlišovať pojmy model a konštelácia. Modelom označujem sieť motívov, ktoré poukazujú na kultúrnohistoricky jasne rozpoznateľné schémy: ide napríklad o evidentnú, zdôraznenú prítomnosť homoerotického smeru antickej tradície v jednotlivých textoch (Woods 1987, 9 – 50; Putna 2011, 122 – 130). Konštelácia sa na rozdiel od modelu uplatňuje najmä na základe pojmu homotextuality. Pojem homotextualita, ktorý zaviedol Jacob Stockinger, odкрýva možný homoerotický kód textov (1978, 131 – 151), pričom Stockinger v pozadí homotextuálnych javov vidí skrytú homosexuálnu identitu v klasickom slova zmysle. Významná časť autorov totiž vo svojich textoch využíva taký systém a dynamiku signálov a masiek, ktoré homoerotiku sčasti skrývajú a sčasti ju zasa na základe istých znakov robia citeľnou.

Medzi kľúčové texty teórie signálov môžeme zaradiť základné dielo Marity Keil-

son-Lauritz, ktoré ponúka model homosexuálnej konštelácie (1991, 63 – 76). Táto konštelácia je tvorená početnými „hviezdami“, ktoré sú založené čiastočne na tematických, čiastočne na text generujúcich a čiastočne na príbehových konštrukciách. Jej prvkami môžu byť kult priateľstva, homosociabilita, kult krásy, mystifikujúca pansexualita, tajuplná rétorika pohlavnosti, „Rollengedicht“ (rolová báseň), prozopopeja, rodovo neutrálny spôsob vyjadrovania, prepíata maskulinita, dôraz indikujúci náboženské ladenie, metaforické systémy homosociability, bezpodmienečné stotožnenie sa s homosociálnym prostredím, intertextové odkazy na diela nepísaného homosexuálneho kánonu a v zriedkavých prípadoch aj odsúdenie homosexuality či sexuálnych ambivalencií. Ku konštelačnej logike sa môžu pridružiť aj isté preferované rétorické, textové tendencie, napríklad záľuba v dekoratívnom, častá prítomnosť priradovacích kompozícií atď. (Hódosy 1995, 42 – 59; Putna 2011, 28 – 30). Konštelácia je teda súhvezdie, ktoré sme na virtuálnom nebi interpretácie vytvorili svojou percepciou a ponímaním.

V oblasti Reedovho sociokultúrneho priestoru normatívneho správania by mohol byť podnetný najmä umelecký preklad alebo aplikácia antickej pederastickej tradície. V maďarskej kultúre síce máme príklady aj na sebaštylizáciu realizáciu tejto tradície, ale pôsobia skôr ako performatívna rolóva konštrukcia. Takéto je napríklad dielo umelca ruského pôvodu, známeho výtvarníka a básnika Ela Kazovszkého (1948 – 2008), ktorý odmietol svoje biologické pohlavie, považoval sa za „normálneho homosexuálneho muža“ a svoju inakosť prežíval s antickou prirodzenosťou (Kazovszkij 2012, 236 – 237).

Za normatívny gestický systém môžeme považovať aj tendenciu objavujúcu sa koncom 20. rokov 19. storočia v hedonistickej poézii „nenásytného, ale plochého pijanstva maďarského Rabelaisa“ Józsefa Berdu (1902 – 1966), ktorá mení antickú pederastickú tradíciu na akýsi pansexuálny sviatok pudov (Rónai 2002, 429). Podľa Gyulu Illyésa, jednej z dobových autorít, sa Berda „zapája do sveta svojím telom, jeho prirovnania majú takmer bez výnimky súvis s fungovaním tela“ (1929, 560 – 561). Kritika hovorí o primitívnom hedonizme a primitívnom idealizme, spomína meštiansky vitalizmus prejavujúci sa v animálnych, fyziologických zážitkoch a romantický antiintelektualizmus (napr. Vargha 1950, 211 – 212; Hevesy 1926, 310, Hamvas 1932, 604 – 605, Németh 1930, 67; Marconnay 1930, 266 – 267; Darvas 1931, 575 – 576; Juhász 1930, 689 – 691). A nemôžeme vynechať ani vplyv panerotizmu Walta Whitmana, dobovej nemeckej homofilnej poézie, resp. nahého telocvičného kultu. Berda ako prvý v maďarskej poézii otvorene oslavuje nahé mužské telo, resp. fyziológiu mužského tela, no táto otvorenosť nemá charakter ukazovania, ale včleňovania. Rétoricky je platná „len“ v priestore polyvalentného sexuálneho univerza.

Táto surová odvážnosť je však explicitnejšia než napríklad prístup jedného z básnických veľikánov danej doby Mihálya Babitsa (1883 – 1941). Berda totiž postupne opúšťa antické kulisy, dokonca môžeme povedať, že v súvislosti s jeho životným dielom ich často spomínajú len teoretici v rozpakoch, Babits však, keďže študoval klasickú filológiu, silnejšie lipne na konvenčnom spôsobe rozprávania antickej tradície a jeho zobrazenie je erotizované, asociatívne. V básni *A csengetyűsfüü* (Chlapec s cengáčom) oslavuje krásu mladého smetiara štýlom antických theophanií (zjavenia

bohov v eposoch). Pramodely homosexuality v antickej tradícii (samozrejme v povolujucom, aristokratickom prístupe) ako normatívne spôsoby správania fungujú ako tradičná legitimačná báza aj v modernej maďarskej poézii (Csehy 2014, 346 – 363). Tento zážitok Arkádie považovaný za zlatý vek sexuality je dokonca aj dnes základným pilierom homoerotickej citlivosti vychádzajúcej z campu a queeru.

EXPLICITNÉ A ASOCIATÍVNE BÁSNICKÉ STRATÉGIE V NÁRAZNÍKOVEJ ZÓNE NORMÁLNOSTI A DEVIÁCIE

Z hľadiska erotizovaného a explicitného spôsobu zobrazovania, resp. modelov a konštelácií je mimoriadne mnohohvrstevná poézia Györgya Faludyho (1910 – 2006). Faludy na seba upozornil v 30. rokoch 19. storočia najmä ambivalentným, kabaretným a piesňovým prebásnením Villona, ktoré vychádzalo predovšetkým z Brechtovej interpretácie (Martin 1995). „Antifilologická“ metóda, ktorá nedbala na dobovú prekladateľskú prax, bola typická aj pre jeho neskoršie preklady. Tento „neetický“ prístup zmyl hranice medzi vlastným a originálom a vznikol tak medzižáner (Thurzó 1938, 34 – 38; Komlós 1956, 317 – 320), ktorý je platný aj ako nositeľ homoerotických obsahov a rolová báseň. Je to poetika nezainteresovanosti, deviácie alebo všetko prevracajúcej perverszity, oprávnenosti parafrázy, ktorá stelesnenie vlastných textov prežíva ako aktuálnu reinkarnáciu duchovných predkov.

Faludy sa stal kultovou postavou, no jeho kult nebol založený len na radikálnom erotizme a humore, ale aj na villonovskom imidži, ktorý si vykonštruoval ako politický básnik (Blénesi 2011, 145 – 176). Básnik sa z väznic komunistickej diktatúry a emigrácie vrátil po zmene režimu do Maďarska ako skutočný veľmož poézie (Vilcsek 2007, 69 – 81). To, že až do takejto miery konzervatívna tvorba mohla stavať na tematických „škandáloch“, je jeden z divov Faludyho kultu. I pri hodnotení Faludyho básní s bisexuálnou či homosexuálnou tematikou je „škandál“ veľmi dôležitý. Faludy „škandálu“ podriaďuje aj oblasť sexuality: v znamení západného modelu slobody takmer od zbierky po zbierku prepisuje svoje dávnejšie erotické básne, aby boli explicitnejšie, neraz vyslovene pornografické, čím percipientov necháva v permanentnej filologickej neistote.

Rukopisná pozostalosť básnika obsahuje aj veľa homoerotických pornografických básní: najstaršia je zo 40. rokov 20. storočia, no toto datovanie nepôsobí z hľadiska štylistických básnických riešení hodnoverne. Je však nesporným faktom, že v jeho zbierke *Őszi harmat után* (Po jesennej rose) z roku 1947 sa už jasne objavujú homoerotické témy: už nie ako štylizácia, ale zdôraznene osobná skúsenosť. Zároveň je faktom, že zbierka ospevujúca lásku k arabskému chlapcovi menom Amár sfunkčňuje aj rétorické modely homoerotického orientalizmu (Cocteau, Wilde, Gide atď.).

Prínos Faludyho poézie ani zďaleka netkvie v obnove politickej či satirickej poézie, ako to rada zvykne uvádzať oficiálna maďarská literárna história, ale v básnickej tematickej obrode, ktorá sa uplatňuje v sonetovom cykle (v definitívnej podobe 200 sonetov) venovanom básnikovi a baletnému umelcovi, tajomníkovi a autorovej láske Ericovi Johnsonovi. Tento cyklus môžeme zaradiť medzi najkrajšie diela maďarskej ľúbostnej poézie. Aj v uvedenom prípade sú očividné vzory homoerotických sonetov Michelangela, Shakespeara alebo Lorcu, no cyklus zároveň vytvára rámec aj pre poe-

tický ľúbostný „román“ (Csehy 2014, 414 – 420). Aj Johnson bol básnik, ktorý z intelektuálnej tvrdohlavosti písal po latinsky pod menom Ericus Livonius (i početné homoerotické básne) a do latinčiny preložil ne jeden Faludyho sonet (Livonius 1989).

Explicitný spôsob zobrazenia je možný nielen zvnútra, ale aj zvonka. Zbierka umeleckých prekladov Zoltána Franyóho (1887 – 1978) s názvom *Lesbos*, ktorá prezentuje literatúru s lesbickou tematikou, vyšla na jar 1922 podľa tiráže v náklade 325 kusov. Distribuovaná bola na základe objednávok, do obchodnej siete sa však nedostala. Literatúra tohto typu vyvolala aj zvýšený záujem cenzúry: napríklad Mihály Babitsa pre prekladovú zbierku *Erató*, ktorú zostavil a preložil z erotickej svetovej poézie, povláčili aj po súdoch, hoci prekladateľ prostoreký jazyk básní neraz obrúsil a homoerotické súvislosti zasa odstránil (Téglás 2008, 315 – 332).

Inú asociatívno-erotickú techniku básnickej problematizácie maskulinity a sexuálnej citlivosti vypracovali Pál Toldalagi (1914 – 1976) a János Pilinszky (1921 – 1981), ktorí stavali na gestickom systéme katolíckej básnickej tradície (Basa 2000, 491 – 503). Konšteláciu, ktorá robí ich umenie interpretovateľným aj zo strany poetiky inakosti, sa oplatí načrtnúť najmä z hľadiska maskovaných – náznakových techník homotextuality. V dokumentoch ich básnického a osobného priateľstva sa preerotizovaným jazykom kladie dôraz na problematizáciu maskulinity, vzťažný systém hriechu a sexuality, krízu subjektu a identity, dvojznačnosti, erotizáciu nevinnosti stvárnenej v charaktere chlapca a tele muža, agresívnu prítomnosť predstáv o väzení, tlak vyhovieť očakávaniam heteronormatívneho systému.

Kým klasická interpretácia Pilinského poézie sa orientovala na transcendencie a identity, vzťah kreačného bytia a stvorenia, existenciálne krízy (Jelenits 2000, 276 – 291, Tüskés 1996, 7), systém motívov jeho básní má aj základ so silným sexuálnym nábojom, ktorý úzko súvisí i s homosociabilitou (*homosociality*).¹ Kosofsky Sedgwick spája homosociabilitu s túžbou, a tak samovoľne vytvára kontinuitu, ktorá môže byť medzi homosociabilitou a homosexualitou, a láme sa pre strach z homosexuality, pre nenávisť a agresiu voči nej. Homosexualita sa tu neprejavuje najmä ako genitálna túžba, ale ako časť strategického systému konštrukcie sexuálnych rol a moci.

Pilinszky explicitne spomína homosexualitu len v jednej básni, a to vo svojom majstrovskom diele *Kenyér* (Chlieb), ktoré vyšlo v denníku *Magyar Hírlap* na Vianoce roku 1974. Na báseň sa v zbierke z roku 1987 „zabudlo“, súčasťou korpusu sa stala až neskôr. Pilinszky sa objavuje aj v básni Edoarda Sanguinetiho – postava básne v nej samu seba označuje za homosexuála (2004, 76). Pilinszky je vo veľkej miere aj básnikom homosociability: tráum krutých zajateckých táborov a maskulinity prežívanej ako osobné väzenie.

SUBKULTÚRNE STRATÉGIE V NÁRAZNÍKOVEJ ZÓNE NORMÁLNOSTI A DEVIÁCIE

Ďalším priestorom Reedovho modelu je oblasť vytýčená subkultúrnymi alebo menšinovými stratégiami a sexuálnou nárazovou zónou. Určujúcim periodikom maďarského homosexuálneho aktivizmu bol časopis *Mások* (Iní), ktorý vychádzal v rokoch 1989 – 2009.

V rámci spoločenských zmien sa po roku 1989 začalo vytvárať aj kultúrne, „inšti-

tucionálne“ zázemie emancipácie homosexuálov. V dobovom spôsobe reči panovali defenzívne a sebaobhranné životné stratégie (Tóth 1991, 57 – 70). Literárnokultúrne sebaurčenie viedlo v kultúrnej oblasti k mnohým dlhým a jalovým diskusiám. To, že existujú homosexuáli, sa síce chápalo ako fakt, no väčšinová kultúra na estetickom základe popierala, že by existovala aj homosexuálna literatúra a kultúra, hoci maďarská homosexuálna komunita sa v podstate len napojila na „evidentné“ západné formy, resp. teoretické školy, teda na jasne existujúcu sociokultúrnu realitu (Radnóti 2001, 14; Csapó 2001, 14). Mám na mysli vplyv campu, ktorý sa od polovice 60. rokov minulého storočia zjavoval aj ako umeleckohistorická kategória, neskôr zasa na viac či menej úspešné dosahy homosexuálnych a potom queerových štúdií. *Mások* mal blízko k takému chápaniu camp, ktoré, ako píše Susan Sontag, znamená nadvládu estetiky nad všeobecnými mravmi, štýlu nad obsahom, irónie nad tragédiou (1966, 277 – 293). Camp dbá o dekoratívnosť, kladie dôraz na moderné, intelektuálne prežitie neprirodzenej krásy, pričom jeho manierizmus a eklektika považujú za základné nastavenie také „kanonické“ štruktúry ako napríklad *Labutie jazero*, Belliniho opery, svet Oscara Wilda, umenie Andyho Warhola a Johna Cagea či niektoré žánre pornografie. Mimoriadne eklektický spôsob zmýšľania indukovaný v priestore napätia medzi kategóriami gýču, neosecesie, dandizmu, snobstva a pornografie (tzv. art porn), ako na to v eseji z roku 1964 poukazuje aj Susan Sontag, je neoddeliteľný od intelektuálneho aristokratizmu.

Axióma časopisu *Mások*, že homosexuálny vkus a vnímanie sveta existujú a že sa v podstatných črtách dajú aj uchopiť, nesúvisela len s prastarým stereotypom o umeleckej hypercitlivosti homosexuálov, ale aj s jediným programom, ktorý bol dostupný už v socialistických časoch. Základné dielo Susan Sontag vyšlo v maďarčine už v roku 1972 a ovplyvnilo vynikajúcich avantgardných umelcov (El Kazovszkij, Tibor Hajas). Degradujúco pôsobil strach z vytvárania subkultúrnych „get“, ako aj otvorene nepriateľská či dehonestujúca väčšinová recepcia. To vysvetľuje fakt, že prozaici a básnici, ktorí majú dnes v celej maďarskej literatúre už kľúčové postavenie (napr. Ádám Nádasdy či András Gerevich), publikovali niektoré svoje rané diela pod pseudonymom. Osobitnú pozornosť si zasluhuje aj tendencia, keď sa životné dielo rozpadlo na dve tvorivé ja: Kornél Endreváry (Amadeus) zostal básnikom časopisu *Mások*, no András Gerevich, ktorý sa za vymysleným menom skrýval, zasa vydal výrazne heterosexuálne ladenú básnickú zbierku. Miklós Graff publikoval v časopise *Mások* homoerotické poviedky, pričom „verejný“ Ádám Nádasdy uverejnil významné mainstreamové básne, v ktorých ešte intenzívne reguloval a kodoval vlastný básnický jazyk.

Hoci časopis na popredných miestach publikoval diela Györgya Faludyho (išlo o ukážky z kníh, pravdepodobne bez súhlasu autora), resp. neustále informoval o jeho súkromných a literárnych škandáloch, nezískal Faludyho pre homosexuálny aktivizmus. Tento autor sa k časopisu *Mások* nehlásil a odmietal všetky komunitné podoby homosexuálnej literatúry a kultúry (Halász 1994, 36). Zároveň však živo študoval básnické produkty západnej homosexuálnej subkultúry: v Széchényiho knižnici nájdeme niekoľko gejských básnických antológií z Faludyho knižnice s jeho poznámkami (Young 1973; Leyland 1975).

Činnosť magazínu *Mások* zameranú na formovanie komunity a sebavedomia môžeme z literárneho hľadiska označiť za amatérsku, keďže ho dusila radikálna eklektika. Z hľadiska budovania individuálnej kariéry literátov nie je časopis bez ponaučení: alternatívna či subkultúrna tlač totiž sčasti prispieva k emancipácii, tematicky a štylisticky obohacuje tzv. vysokú literatúru, pričom produkuje a sprostredkúva neustále užitočiteľné a užité impuly. Bez tohto jedinečne hravého, a predsa smrteľne vážneho, oboživelného aktivizmu by bolo sotva predstaviteľné, aby napríklad časopis *Holmi* zverejnil báseň Pétera Oltyho *Szobatórsak* (Spolubývajúci), aby Kalligram venoval osobitné číslo queerovej, resp. lesbickej literatúry alebo aby v roku 2014 vychádzali na stránkach periodika *Élet és Irodalom* (Život a literatúra) fejtóny o homosexualite. Kariéra autorov žijúcich „dvojaký život“ zároveň jasne ukazuje aj sociokultúrne a sebaformujúce stratégie a krízové situácie, na základe ktorých vychádza najavo aj dynamika chápania homosexuality v danej dobe, resp. nepriaznivá situácia, v ktorej sa tzv. menšinové literatúry nachádzajú.

EXPLICITNÉ, ASOCIATÍVNE A SUBKULTÚRNE SMERY V RÁMCI SAMOSTATNEJ IDENTITY

András Gerevich (1976) sa dnes nepovažuje len za popredného autora súčasnej maďarskej poézie, ale aj za prvého, skutočne dôležitého tvorca, ktorý zobrazil homosexuálnu identitu. Jeho prvá zbierka *Átadom a póráz* (Odvzdam povraz, 1997) je zdanlivo vybudovaná na silnej heterosexuálnej ľúbostnej rétorike, no básne väčšinou nechávajú v platnosti aj ironické chápanie (Menyhért 1998, 179 – 189). Ak však zbierku preskúmame na princípe homotextuality, ihneď sa vyjaví hra masiek a signálov, ktorá aj lexikálne preniká cez jazyk básní. V zbierke sú napríklad nápadne často a s meniacou sa sémantikou roztrúsené slová „meleg“ (teplý) a „homok“ (piesok), ktoré v maďarčine odkazujú na homosexualitu (Csehy 2014, 342 – 645).

Tabloidný gestický systém zbierky *Férfiak* (Muži) publikovanej v roku 2005 sa už vedome hlási k homosexuálnej tematike a spôsobu vyjadrovania, k samotnej citlivosti a atitúde. Nóra Erdei veľmi presne opisuje, ako sa okrem požiadavky vypracovať novú „ľúbostnú gramatiku“ objavuje aj básnická túžba dokumentovať konštruovanie identity (2006, 54 – 56). Odhaľujúci sa Gerevich tak získava postavenie prvého otvorene homosexuálneho básnika: táto pozícia sa od počiatkov raz oslavuje ako mužná odvaha, raz ju v znamení akejsi latentnej estetickej univerzálnosti bagatelizujú či si ju takpovediac „nechcú všimnúť“, teda jej neprisudzujú väčší význam, nebodaj prisudzujú význam niečomu inému, raz ju zasa priamo považujú za pozérsku pozíciu (Borbély 2005, 24; Ferencz 2005, 11; Szöllőssy 2008, 30 – 34). Reprezentačné gesto homosexuálnej (seba)stigmatizácie vsadilo Gerevichovu poéziu aj do medzinárodného kontextu (Gerstner 2011, 290): jeho umenie sa tak chtiac-nechtiac dá interpretovať aj ako „politický“ čin, veď emancipačná prítomnosť homosexuálneho umenia je meračom slobody danej kultúry, resp. je istým signálom orientácie smerom k európskej, západnej hodnotovej tolerancii.

Homosexuálna sebareprezentácia Ádáma Nádasdyho (1947), ktorý používajúc dynamiku signálov a masiek vždy hovoril o existenciálnych rizikách vlastnej homosexuality, sa stala autorovým textovým coming outom v podstate až v zbierke *A rend*,

amit csinálok (Poriadok, ktorý robím, 2002). Coming out sa však ani tu neodohráva v explicitných básňach, ale v paratextoch zbierky, konkrétne v alegorickom vyznaní *Az Űr hegedűje* (Husle Pána) o smrti partnera:

Žida, ktorého som miloval, dal ku mne Pán, pravda, nie preto, aby mi uľahčil život, ale skôr preto, aby mi ho sťažil. (...) Žid, ktorého som od Pána dostal, nebol Stradivari. Bol pekný a veselý, aj ma mal rád, ale nemal skutočnú hĺbku, ani výšku. Alebo možno ja som ich z neho nedokázal dostať. Kto dokáže po dvadsiatich rokoch rozlíšiť huslistu od huslí? Kolko som len kopal a vzpierať sa mu. Nevadilo mi, že je žid, to nebolo podstatné (akú hlúposť vravím: vždy je podstatné, ak je niekto žid), teda toto mi nevadilo, ale to, že je muž. Už predtým som Pána viackrát prosil, aby sňal zo mňa toto znamenie, aby ma nechal bežať, aby ma pustil späť do triezveho štvortaktového rytmu sveta s normálnymi kolajami. Ale nie. (Nádasdy 2002, 5 – 6)

Toto vyznanie bolo nielen odporúčaním k čítaniu zbierky, ale postavilo do radikálne nového svetla aj predchádzajúce Nádasdyho básne, za ktorými sa črtajú nespočetné orientačné body homoerotickej konštelácie. Situačná správa Bélu Bodora z roku 2003 je presná: „homosexualita je stigma, o ktorej sa patrí len šepkať. Nádasdy však o nej hovorí otvorene. Zároveň sa však pre svoje ustrojenie vyhýba pikantérii, sociografickému prístupu k „inakosti““ (2003, 1063). Táto črta, charakterová a textová cudnosť v zásade odlišuje Nádasdyho poéziu od básnického sveta Andrása Gerevicha.

„Máme jedinečnú básnickú zbierku, je životom, je literatúrou,“ nadchýnal sa József Keresztesi nad zbierkou Jánosa Rosmera *Hátsó ülés* (Zadné sedadlo; 2011, 109 – 112). Podľa Krisztiána Benkőho je „poézia Jánosa Rosmera udalosťou maďarskej literatúry: je to okamih zrodu maďarskej queer poézie“ (2010). Györgyi Horváth dobre vystihla osobitnú pozíciu zbierky: „Takáto zbierka by nemohla vyjsť ani pred desiatimi rokmi,“ píše plným právom (2010, 19). Charakter queer sa skrýva práve v oslobodzujúcej bezkategorickosti, ktorá diskurz o túžbe odlúpi z tradície a konvenčného zastierania, sexualita nie je spoločensko-politická identita, ale súkromná vec ja, jej atribúty, ktoré sa dajú zobraziť, nech sú akokoľvek výstredné, sú zasa časti tvoriace tento svet.

Benkő v súvislosti s ukrývajúcim sa biografickým autorom nadhodil aj myšlienku, že Rosmer mohol konštituovať sám seba ako literárnu rolu:

Je iróniou osudu, že sa nedá vylúčiť, že maďarskú queer poéziu – aspoň na takejto vysokej úrovni – nevytvoril „teplý“. Stačí pripomenúť podozrenia ohľadne autora, dvojznačné dohady – či János Rosmer vôbec existuje, alebo je to len pseudonym, či je jeho poézia coming outom, alebo postmodernou rolou hrou...? (2010)

Podľa Zsigmonda Kassaiho: „V maďarčine ešte snáď nikdy nikto nenašiel taký presný jazyk na to, aby sformuloval vibrácie teplého mäsa, tvrdé a brutálne, inokedy však jemné a zaľúbené, ale v každom prípade krajne telesné spojenie dvoch mužov.“ (2010) Rosmer skutočne píše poéziu queerovej identity, presahuje škandálnu poetiku emancipačných gest; za jeho textami, najmä z hľadiska estetiky sadomasochistickej subkultúry je citelná Foucaultova koncepcia prepisu sexuality a genitálnej túžby, ktorá fyziológii aktu nadraduje efekt mocenskej rituálnej hry (Foucault 1998, 134; Davis 2010, 243 – 269).

EXPLICITNÉ A ASOCIATÍVNE SMERY Z HĽADISKA PERFORMATIVITY

Konštrukcie identít nemusia byť pevné, dokonca môžeme povedať, že sa explicitne dajú uchopiť iba v performativite. Základnou podmienkou homosexuálnych hnutí je preto vytvorenie kontúrovej identity, ktorá bude skôr len politickou identitou. Objavenie sa komplexu queerovej teórie, ktorá sa zvykne prezentovať ako permanentná revolúcia a rozvratná sila, však namiesto rozdrobenia prinieslo v podstate súhrnný, dokonca spájajúci zberný systém, ktorý stiera hranice. Radikálna organizácia Queer Nation napríklad rovnako odmieta agresívne stratégie biologického pohlavia, ako aj rodu (Duggan 1998, 33 – 34). Súčasťou queeru môžu byť všetky tendencie a prejavy, ktoré vykoľajú konflikty vo vzťahu sexuálnej túžby, erotickej príťažlivosti, pohlavia a rodu. Zachytávanie týchto konfliktov vedie k dekonštrukcii tradičného chápania rodovej identity a sexuálnych rol, no s analytickou dôslednosťou dokáže dramatizovať aj zmývanie takých evidentných kategórií ako samotné biologické pohlavie, pohlavnosť vpísaná do tela, resp. na telo, esenciálna mužskosť a ženskosť (Dubermann 1997; Bech 1998, 243 – 257; Watney 2004, 173 – 186).

Početné prejavy súčasnej maďarskej poézie rátaajú s performatívnymi rolovými konštrukciami, ktoré privádzajú ja do príležitostných situácií a sexualitu zasadzujú do týchto naratív. Napríklad Dénes Krusovszky (1982) vstupuje do spomínaného rolového diskurzu zvonka, keď v trojitom martýriu píše sonetový cyklus o smrti homosexuálneho básnika Harta Crana, ktorý umiestňuje do triptychu zobrazujúceho utrpenie umeleckého bytia (Krusovszky 2011). Mátyás Varga (1963) vo svojej zbierke *Hallásgyakorlatok* (Počúvacie cvičenia, 2009) zvonka vpúšťa teplé zvuky (monológy, úryvky reči), pričom ruší samotný básnický subjekt, dá sa povedať, že vypíšuc sa z vlastnej poézie (Halmai 2009, 73 – 74; Márton 2009, 122; Krupp 2010, 225 – 228). Hra so sexuálnymi ambivalenciami a rolami, s príležitostnou performativitou je zdôraznená aj v jeho zbierke *Parsifal, Parsival* (2012).

Aj v zbierke Istvána Nagypála (1987) *A fiúkról* (O chlapcoch, 2012) hrá určujúcu rolu vykoľajenie a labilita identity. Zbierka na prvý pohľad pôsobí ako žáner básnického komentáru, veď dielo rozdelené do troch častí (Demián, Arne, Törless) v súvislosti s ústrednými postavami troch románov (Herman Hesse *Demian*, Siegfried Lenz *Arnes Nachlaß*, Robert Musil *Zmätky chovanca Törlessa*) hľadá štruktúry sebaformovania, hľadania identity, agresivity a nehy; v skutočnosti ide o putovanie strateného subjektu medzi identitami (Szöllösy 2012, 45).

Explicitný alebo asociatívny spôsob zobrazenia v tomto priestore už neovplyvňuje priamy vonkajší nátlak skôr autocenzúra: môžeme povedať, že je výsledkom umeleckej voľby.

ZHRNUTIE

V priesečníkoch, ktoré sa na sieti Reedovho modelu nachádzajú, sa dá tvorba jednotlivých autorov nielen lokalizovať, ale vytvára sa aj systém pre rôzne typy „queer“ poézie, v rámci ktorého možno využívať rozličné interpretačné a tvorivé stratégie. Je to pružný priestor aj pre autorské subjekty, ktoré sa realizujú, angažujú a tvoria niekedy úplne odlišným spôsobom. Kým na začiatku 20. storočia v maďarskej poé-

zii dominuje asociatívno-erotizovaný postup, integrácia antickej tradície a do istej miery aj pansexuálny charakter zobrazenia inakosti, v 40. rokoch 20. storočia sa už prejavujú aj explicitnejšie stratégie v nárazníkovej zóne „normálnosti“ a „deviácie“. Subkultúrne stratégie sa zviditeľnia po roku 1989, napriek tomu prvý otvorene homosexuálny básnik András Gerevich publikuje svoju prelomovú zbierku až v roku 2005. Kým Gerevich konštruuje koherentnú textovú identitu na báze aktivizmu, János Rosmer sa hlási k destabilizácii, k neistote, k depolitizácii identity, a tým sa stáva zakladajúcim autorom maďarskej queerovej poézie. V súčasnosti je queerová poézia otvoreným priestorom pre tie najrôznejšie autorské performatívne roly pri zobrazovaní homoerotických túžob.

POZNÁMKY

- ¹ Široká literárnovedná kariéra sociologického termínu, ktorý sa pôvodne vzťahuje na preferovanie ľudí totožného rodu (napr. priateľstvá, spojenectvá, solidarita) alebo na ich uzavretie v homosociálnom prostredí (napr. vojenčina, väzenie, šport), sa spája s menom Eve Kosofsky Sedgwick a jej čitateľsko-interpretačnými stratégiami (1985).

LITERATÚRA

- Basa, Viktor. 2000. Egy barátság margójára. Toldalagi Pál és Pilinszky János kapcsolata a fennmaradt dokumentumok tükrében. *Vigilia*, 65, 11: 491 – 503.
- Bech, Henning. 1998. Századvégi nyugati szexualitások: queer identitások és a modern homoszexuális eltűnése. *Replika*, 33 – 34, 12: 243 – 257.
- Benkő, Krisztián. 2010. „Illatos , férfiás izmok” és „obszcén báj”. *Új Nautilus*, 23. november. Dostupné na: <http://www.ujnautilus.info/benk-kriszti-n/illatos-f-rfi-as-izmok-s-obszc-n-b-j>
- Blénesi, Éva. 2011. *Olvass, bolyongj, szeress. A humanista Faludy önteremtése és világtéremtése*. Arad: Concord Media Jelen.
- Bodor, Béla. 2003. Az Úr dögnehez ajándékai. *Holmi*, 15, 8: 1063 – 1066.
- Borbély, Szilárd. 2005. Férfiakról – mindenkinek. *Élet és Irodalom*, 19. 8. 2005: 24.
- Csapó, Csaba. 2001. Szezonok és fazonok. *Élet és Irodalom*, 11. 5. 2001: 14.
- Csehy, Zoltán. 2014. *Szodoma és környéke. Homoszocialitás, barátságretorika és queer irányulások a magyar költészetben*. Pozsony: Kalligram.
- Darvas, Szilárd. 1939. Berda József új versei. *Korunk*, 14, 6: 575 – 576.
- Davis, Whitney. 2010. *Queer Beauty*. New York Chichester: Columbia University Press.
- Duberman, Martin B. 1997. *A Queer World: The Center for Lesbian and Gay Studies Reader*. New York/London: New York University Press.
- Duggan, Lisa. 1998. A különbözőség közössége. *Replika*, 33 – 34, 12: 229 – 242.
- Erdei, Nóra. 2006. Homo()eroticus avagy Ganümedész buszozik. *Debreceni Disputa*, 6: 54 – 56.
- Ferencz, Győző. 2005. Vékony határ. *Népszabadság*, 17. 9. 2005: 11.
- Foucault, Michel. 1998. Szexuális választás, nemi aktus. In *A fantasztikus könyvtár*, Michel Foucault, 133 – 146. Budapest: Pallas Stúdió, Attraktor Kft.
- Gerevich, András. 2005. *Férfiak*. Pozsony: Kalligram.
- Gerstner, David A., ed. 2011. *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. London/New York: Routledge.
- Halász, Tamás. 1994. Faludy. *Mások*, 4, 7: 36.
- Halmi, Tamás. 2009. Hangok minden irányból. *Műhely*, 32, 6: 73 – 74.

- Hamvas, Béla. 1932. Berda József: Örökkévaló lobogással. *Protestáns Szemle*, 41: 604 – 605.
- Hevesy, Iván. 1926. Berda József: Áradás. *Nyugat*, 19, 2: 310.
- Hódosy, Annamária. 1995. Homotextualitás. In *DEkonFERENCIA*, eds. Sándor Kovács – Ferenc Odorics, 42 – 59. Szeged: JATE Irodalomelmélet Csoport.
- Horváth, Györgyi. 2010. Ex libris. *Élet és Irodalom*, 17. 9. 2010: 19.
- Illyés, Gyula. 1929. Egyedül. Berda József versei. *Nyugat*, 22, 1: 560 – 561.
- Jelenits, István. 2000. *Az évek varázsa*. Budapest: Új Ember.
- Juhász, Géza. 1930. Berda József: Öröm. *Napkelet*, 8, 7: 689 – 691.
- Kassai, Zsigmond. 2010. Melegpornó helyett nyelvi örömök. *Litera*, 29. máj. Dostupné na: <http://www.litera.hu/hirek/melegporno-helyett-nyelvi-oromok>
- Kazovskij, El. 2012. *Látáscsapda. Beszélgetések El Kazovszkijja*. Budapest: Magvető.
- Keilson-Lauritz, Marita. 1991. Maske und Signal. Textstrategien der Homoerotik. In *Homosexualitäten – literarisch*. Literaturwissenschaftliche Beiträge zum internationalem Kongress Homosexuality, which Homosexuality (Amsterdam, 1987), 63 – 76. Essen: Die Blaue Eule.
- Keresztesi, József. 2011. Személy szerint. *Holmi*, 23, 1: 109 – 112.
- Komlós, Aladár. 1956. A teremtmény hamisítás. In *Tegnap és ma*, Aladár Komlós, 317 – 320. Budapest: Szépirodalmi.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1985. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Krupp, József. 2010. Se nem gettó, se nem rózsaszín köd. *Jelenkor*, 53, 2: 225 – 228.
- Krusovszky, Dénes. 2011. *A felesleges part*. Budapest: Magvető.
- Leyland, Winston. 1975. *Angels of the Lyre: a Gay Poetry Anthology*. San Francisco: Panjandrum Press, Gay Sunshine Press.
- Livonius, Ericus. 1989. *Cantus cicadarum. 1955–1988*. Budapestini: Sumptibus Bellingshusiae.
- Marconnay, Tibor. 1930. Berda József: Öröm. *Protestáns Szemle*, 39, 1: 266 – 267.
- Márton, László. 2009. Füle a hallásra. *Beszélő*, 14, 1: 122.
- Martin, Marc. 1995. *Villon, ce Hongrois ou l'édification du culte de Francois Villon en Hongrie*. Budapest: Nemzetközi Hungarológiai Központ. (Officina Hungarica 5.)
- Menyhért, Anna 1998. „Én”-ek éneke. *Líraolvasás*. Budapest: Orpheusz.
- Nádasdy, Ádám. 2002. *A rend, amit csinállok*. Budapest: Magvető.
- Nagypál, István. 2012. *A fiúkról*. Budapest: JAK, PRAE.HU.
- Németh, László. 1930. Öröm. Berda József versei. *Nyugat*, 23, 1: 67.
- Putna, Martin C., ed. 2011. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Praha: Academia.
- Radnóti, Sándor. 2001. Adaptáció. *Élet és Irodalom*, 20. 4. 2001: 14.
- Reed, Christopher. 2011. *Art and Homosexuality. A History of Ideas*. Oxford: University Press.
- Rónai, Mihály András. 2002. *Magyar lant*. Budapest: Glória.
- Sanguineti, Edoardo. 2001. *Mikrokosmos. Poesie 1951–2004*. Milano: Feltrinelli.
- Sontag, Susan. 1966. Notes on Camp. In *Against Interpretation and Other Essays*, Susan Sontag, 277 – 293. New York: Farrar, Straus Giroux.
- Stockinger, Jacob. 1978. Homotextuality. A Proposal. In *The Gay Academic*, ed. Louise Crew, 131 – 151. Palm Springs: ETC Publications.
- Szöllősi, Barnabás. 2012. Nagypál István: A fiúkról. *Magyar Narancs*, 6. 12. 2012: 45.
- Szöllősi, Mátyás. 2008. Homéroszi vizeken (Gerevich András költészetéről). *Új Hegyvidék*, 1 – 4, 1: 30 – 34.
- Téglás, János. 2008. Az Erato első kiadásának története – a születéstől az elkobzásig. In *Közelítések... Babits Mihály életművéről születésének 125. évfordulóján*, eds. Balázs Nédli – Attila Pienták – Lajos Sipos, 315–332. Szombathely: Savaria University Press.
- Thurzó, Gábor. 1938. Változatok Heine-versekre és egyéb kiforgató fordítások. *Napkelet*, 16, 2: 34 – 38.
- Tóth, László. 1991. Egy „földalatti mozgalom” hanyatlása és felemelkedése. A magyarországi férfi homoszexualitás mint társadalmi jelenség. *Valóság*, 34, 9: 57 – 70.
- Tüskés, Tibor. 1996. *Pilinszky János*. Budapest: Kráter.
- Vargha, Kálmán. 1950. Berda József versei. *Vigília*, 15, 3: 211 – 212.
- Vargha, Kálmán. 1982. *Berda József alkotásai és vallomásai tükrében*. Budapest: Szépirodalmi.

- Vilcsek, Béla. 2007. A Faludy-legendárium. A Faludy-recepció (hiánya). *Új Forrás*, 39, 1: 69 – 81.
- Watney, Simon. 2004. Queer epiztemológia: az aktivizmus, az „outing” és a nemi identitás politikája. *Kalligram*, 12, 7 – 8: 173 – 186.
- Woods, Gregory. 1997. *Articulate Flesh. Male Homo-eroticism and modern Poetry*. New Haven/London: Yale University Press.
- Young, Ian. 1973. *The Male Muse: A Gay Anthology*. Trumansburg: The Crossing Press.

Otherness, homosexuality, performative roles (and queer) in (post)modern Hungarian poetry

Homosexuality. Performative roles. Queer. Hungarian poetry.

This study provides the synoptic treatment of the self-representation strategies of the homosexual poetry in (post)modern Hungarian literature using the matrix of Christopher Reed. Reed constructs a matrix of interpretation between the concepts of homosexuality and the relationship of art to homosexuality. I am focusing on the analysis of the conceptual forms which are getting on as the sexual encounters – in which one person is perceived as transcending gender norms –, or as the separate identity, or as performative role without permanent core identity. In five chapters I am dealing with the survival of male ancient homoerotic tradition (poetry of J. Berda and M. Babits), with the erotic and associative interpretation strategies in the zone of the transcending of gender norms (poetry of Gy. Faludy, J. Pilinszky and P. Toldalagi), with the strategies of Hungarian gay subculture (poetry published in subcultural periodical called *Mások*), with the concepts of the separate gay identities (poetry of A. Gerevich, J. Rosmer and Á. Nádasdy) and with the poetical performative roles as self-conscious choice of artists (poems of D. Krusovszky, M. Varga and I. Nagypál).

Doc. Zoltán Csehy, PhD.
 Katedra maďarského jazyka a literatúry
 Filozofická fakulta
 Univerzita Komenského v Bratislave
 Gondova 2
 818 01 Bratislava
 Slovenská republika
 csehy1@uniba.sk
 csehyzoltan@gmail.com

Imagination and intuition in the poetic philosophies of Samuel Taylor Coleridge and Muhammad Iqbal

AIMILLIA MOHD RAMLI

INTRODUCTION

The Latin term for “inspiration”, *inspirare*, means “to breathe into”. To the Greeks, an inspired poet would go into ecstasy (*furor poeticus*) wherein he or she would assume the thoughts of the gods and goddesses that were literally breathed into his or her body. This notion of poetic inspiration became popular in the late 18th-century poetry of the Romantics, principally because of the influence that Platonism had on the Christian theology that was subscribed to by both Oxford and Cambridge universities. In the writings of Samuel Taylor Coleridge, it came to be combined with the Spinozian notion of pantheistic nature and German idealism’s reliance on subjectivity as a source of knowledge. This resulted in English Romanticism’s deification of both the creative imaginary powers of the poet as well as of Nature. In the Islamic tradition, the Sufistic vision of reality that envisages intuition as a “unity of existence” between the Creator and Creation (*wahdat al-wujud*) provides proof of the similar pervasive influence that Neoplatonism has had on Muslim philosophers and poets. Yet in the poems of the late 19th-century Pakistani poet Muhammad Iqbal (1877–1938) a new conception of artistic inspiration was forwarded.¹ The objective of this article is to explore the ways in which Muhammad Iqbal in his poems challenges the emphasis given by the Neoplatonic tradition to imagination as a source of poetic inspiration by turning to the powers of a guided form of intuition: the intuition of existence. *Intuition of Existence* (1990), the work of contemporary Malaysian-Muslim philosopher Muhammad Naquib al-‘Attas (1931–), which is informed by the earlier school of Islamic theology of Al-Junayd, is used in this paper to read Iqbal’s poetry in order to elaborate on his notion of “Allāh”, the name of “God” in Arabic, as a separate entity to the individual self as well as his idea that intimacy with the Divine could be established through experiencing this form of intuition.

THE BIRTH OF THE ISLAMIC ROMANTIC

Readers could catch a glimpse of Iqbal’s fascination with the Romantics from a reference to a personal crisis the great Islamic philosopher Muhammad Iqbal experienced in Europe. An entry in his journal (which would later be published as *Stray Reflections*, 1961) while he was studying in Europe has a direct mention of the famous English Romantic poet William Wordsworth (1770–1850). It mentions the latter spe-

cifically as having saved him “from atheism in [his] student days” (Iqbal 2001, 36).

A tendency towards Romanticism was inborn in Iqbal as much as his early education had set the stage for its development. Exposure to Persian poets such as Sa‘di, Hāfiz and ‘Attar, whose poems had the Romantic strain and, later, a college education, had exposed Iqbal to the famous English Romantic poets, and his study of English literature made him an admirer of English Romanticism. From 1901 to 1902, Iqbal was to teach English literature along with philosophy and economics at Oriental College and Islamia College in Lahore. From 1902 to 1904, he worked as an assistant professor of English at the Government College, Lahore, and it was here that he showed in his teaching a remarkable passion for English literature and his affinity with its Romantic poets. Likewise, the poems he wrote during this period bore the strong imprint of Romanticism. Notable amongst these are “The Himalayas”, “The Cloud on the Mountain”, “The Aspiration”, “Man in the Company of Nature” and other poems (Malik 1988, 4). These poems attest to the importance of Nature for both the English Romantics and Iqbal. As the rest of this paper shows, however, Nature soon assumes a lesser significance to the more important role that imagination would play in depicting the intensity of Iqbal’s yearning to have intuitive knowledge of – and establish intimacy with – God, which is prevalent in his later poems.

THE ROLE OF IMAGINATION IN THE POETIC PHILOSOPHIES OF COLERIDGE AND IQBAL

While Wordsworth headed English Romanticism, it is to Samuel Taylor Coleridge (1772–1834) that all discussions on imagination must be directed as he was its major philosopher. According to Coleridge, imagination can be divided into two components: primary imagination and secondary imagination. In *Biographia Literaria* (1817) he writes:

The IMAGINATION then I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite of the eternal act of creation of the infinite I AM. The secondary I consider as an echo of the former, coexisting with the conscious will, yet still identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead. (304)

Distinguished from these two is the one that Coleridge considered to be the lowest and most common form of all:

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space, and blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word choice. But equally with the ordinary memory it must receive all its materials made from the law of association. (304)

Clearly, the primary imagination that Coleridge writes about harks back to the Neoplatonic notion that the poet, as Creature-Creator, experiences moments of theophanic vision in which he or she sees the essence of God or “I am” reflected in His

creations. The fact that the poet is himself or herself created out of His essence, allows for his or her mind to act as a mirror that reflects God's presence in nature.² The idea that the creative poet takes on the almost divine role of God in His act of creativity is, however, not new and was well-circulated in preceding centuries, dating as far back as Julius Caesar Scaliger, who in his *Poetics* (1561) calls the poet *alter deus*.

The influence that Neoplatonism had on Coleridge came through his beliefs in Christian theology and therefore existed together with his religious conviction. As Hedley comments, it was common for universities in England to accept Platonic influence on their religion (2000, 6). That Coleridge found no need to rationalize such theories is reflected in the comments that he makes against the Rationalist.

I more than fear the prevailing taste for books of Natural Theology, Physio-Theology, Demonstrations of God from Nature, Evidences of Christianity, and the like. Evidences of Christianity! I am weary of the word. Make a man feel the want of it; rouse him if you can, to the self-knowledge of the need of it; and you may safely trust to its own Evidence. (405–406)

Yet Coleridge was generally aware that the non-rational nature of this poetic vision was deemed liable to expose the poet to accusations of madness. Hence, he situates reason as having the same powers accorded to active imagination and maintained that it is the absence of imagination that makes a poet liable to fits of fancies and not its presence. As Burwick argues, Coleridge was particularly concerned for all connections between poetic powers and enthusiasm, fanaticism, as well as impassioned excess, to be severed. He argued that it was the relative deficiency of “imaginative power [that] will render the mind liable to superstition and fanaticism” and not the excess of it (Burwick 1996, 36). Hence, poetic inspiration was viewed by Coleridge as chiefly coming from the internal source of the subjective mind of the poet rather than from an external source.

Rather than affirming the subjective powers of the poet, Coleridge, however, appears to desire a balance between the powers of imaginative reason and divine agency. The importance that German idealism and its emphasis on subjectivity as the individual's source of meaning-making had on Coleridge, Burwick points out, was reconciled in his philosophy with the notion of revelation and prophecy in Christianity (38). In a letter, he wrote that he could never accept a mind that was “always passive – a lazy Looker-on on an external world” (Coleridge to Mr. T. Poole, 26 March 1801). Hence, the poet also takes on an active role as he “dissolves, diffuses, dissipates, in order to re-create” his primary imagination in the form of a poem.

Since the mind does not passively repeat external sensations, it also follows that Nature must also embody divine essence in order to produce the desired inspiration. “On Poesy and Art,” he states, “If the artist copies the mere nature, the *natura naturata*, what idle rivalry! (...) Believe me, you must muster the essence, the *natura naturans*, which presupposes a bond between nature in the higher sense and the soul of man” (Coleridge 1907, 257). Inspiration, hence, is as much guided by its divine essence as the primary imagination that uncovers the inherent truth in the illusory vision of Nature. The individual artist, hence, came to be regarded as a participant in the absolute creativity of the “Infinite I AM”. This, as Burwick points out,

was regarded as a counter-argument to sceptics who wanted a rational and empirical basis for everything (1996, 41–42).

IMAGINATION AND ISLAMIC PHILOSOPHY

A discourse on imagination by early Muslim philosophers offers an interesting contrast to those of the English Romantics. Many of them were clearly influenced by another and much older Western civilization: the Ancient Greeks. Consequently, the location of imagination in their works, notably in writings, particularly by al-Fārābī (872–950)³ and questionably by Ibn Sina or Avicenna (c. 980–1037)⁴, corresponds to Aristotle's concept of imagination, which sees it as aiding man's reason yet independent from the five "external" senses (Aristotle 1994, 431).

The most famous Muslim philosopher associated with imagination, however, has to be Muhyī al-Dīn Abū 'Abd Allāh Muhammad ibn 'Alī ibn Muhammad ibn al-'Arabī al-Hātīmī al-Tā'ī Ibn al-'Arabī (1165–1240). Like al-Fārābī and Ibn Sina, he also believed that imagination comes from sense perception, which is linked to images that the mind perceives (Ibn al-'Arabī 1989, 122). In these images of God's creations, one finds God revealing Himself by reconfiguring Himself through his Primordial Imagination and allowing human beings to view Himself through his or her Active Imagination:

The Creation is essentially the revelation of the Divine Being, first to himself, a luminescence occurring within Him; it is a theophany (*tajalli ilahi*) (...) The Creation is able to manifest itself as God's essence because God has enabled it to do so through his Primordial Imagination... Human beings, on their part, are given the same powers of imagination, which is not the same as fantasy, that is called Active Imagination (*quwwat al-khayal*). (Corbin 1969, 185–187)

Because there is a recurrent process of creation in this world, there is an unceasing experience of theophanic imagination, that is, the notion of a succession of theophanies (*tajalliyat*). This imagination depends on the notion of continuous "veiling" and "unveiling" of God as the Creator-Creation (185–187). Regarding this matter, Corbin elaborates on Ibn al-'Arabī's notion of the imaginal nature of God:

The Creature-Creator, the Creator who does not produce His Creation outside of Him, but in a manner of speaking clothes Himself in its Appearance (and transparency) beneath which He manifests and reveals Himself, is referred to [by Ibn al-'Arabī] by several other names, such as the "imagined God" that is, the God "manifested" by the Theophanic Imagination, (*al Haqq almutakhayyal*), the God "created in the faiths" (*al Haqq al-makhlaq fi-il itiqaḍat*). (187)

Ibn al-'Arabī also believes that it is the theophanic imagination of the Creator that will be continuously renewed in the Creation at various times as the person is chosen to be His Perfect Image, and as a result of this inherently reflects the Creator (188). As for fictitious imagination, the closest Ibn al-'Arabī ever arrives at it is when he says he regards it as "illusionary", when it loses its transparency or ability to reveal the Creature-Creator (188). As a result, fictitious or misleading imagination is never really elaborated by Ibn al-'Arabī, as the line that divides imagination from truth and reality continued to be a tenuous one for him.

Iqbal's interest in Persian philosophy, as attested by the topic of his PhD thesis, "The Development of Metaphysics in Persia: A Contribution to the History of Philosophy", meant that Iqbal was familiar with the works of these early Muslim philosophers, as Persian philosophers were very much informed by them (2001, 20). His opinions on the early Muslim philosophers, however, generally showed that he was unimpressed by their ideas, noting that they had borrowed piecemeal from translations of the works of the philosophers, notably Aristotle and Neoplatonism, and in many cases without having any knowledge of Greek (22). Yet his poetry and writings reflect much of the concern that those Muslim philosophers had on a number of metaphysical issues, including imagination. Regarding Ibn al-'Arabi's Active Imagination, he supports the idea that it could be used to experience a theophanic vision of Allāh. Yet he also regarded it as an important source of knowledge, as he mentions in "What Should be Done, O Nations of the East!":

People of the world lack reason and
imagination:
They are weavers of mat and know nothing
about satin.
What a beautiful verse a Persian poet has
sung,
Which sets the soul afire:
"To the ears of the people of the world, the
Wailing of the lover
is like the cry of the azan in the land of the
Franks."
(Iqbal 2014 [1936], 340)

For Iqbal, imagination is neither a mechanical process of organizing sense perception, as suggested by the early Muslim philosophers, nor a theophanic vision of the divine presence in creations. Instead, he was prone to discussing imagination in relation to the common man, rather than the Muslim prophet Muhammad (c. 570–632) who personifies, according to Ibn al-'Arabi, the "Perfect Man", or even mysticism, although he expresses deep respect for both in his poetry. Iqbal acknowledges that sometimes the ability to imagine appears like a burden because, as in Romanticism, it can result in encounters with seemingly unsolvable mysteries and unattainable desires. As he mentions in "The Unfaithful Lover", "Why then do I keep such a boundless imagination? / I am constantly struggling in the Longing's wilderness / I am the ocean's wave, I carry my destruction on my shoulder" (Iqbal 2014 [1924], 340). Nonetheless, he recognizes the inescapability of its presence from the Self, which he views as a creation, divinely gifted with creativity.

Instead of allowing himself to be immersed in his imagination, however, Iqbal transforms it to include the crucial role that intuitive knowledge has in this process of comprehending reality. For Iqbal, though he was highly influenced by the Romantics, always thought of truthful knowledge as "sense-perception elaborated by understanding" (2001 [1930], 12), with the latter inclusive of not only reason but all non-perceptual modes of knowledge, such as intuition.

At this point we can find various readings of Iqbal's concept of knowledge from

among his critics that are contradictory and which could lead to confusion. Hassan Riffat, for example, in "The Meaning and Role of Intuition in Iqbal's Philosophy" (1984) argues that Iqbal saw that reality could be established in two ways, either by observation and sense perception or through direct association with this reality as it reveals itself to the internal self of the person, or intuition. This view is contradicted by Sayyid Muhammad al-Naquib al-'Attas, who, in "Some Reflections on the Philosophical Aspect of Iqbal's Thought" (1977), argues that there is no fundamental difference between reason and intuition in Iqbal's philosophy and that his conceptualization of them locates them along the same hierarchy of knowledge, with one a step higher than the other. As he says, Islam uses only one term "aql" to denote both reason and intuition in the sense used by Iqbal. It seems that Al-'Attas's view is more plausible given the fact that it is fully supported by Iqbal himself, as he writes in his *The Reconstruction of Religious Thoughts in Islam* (1930):

Nor is there any reason to suppose that thought and intuition are essentially opposed to each other. *They spring up from the same root and complement each other. The one grasps Reality piecemeal, the other grasps it in its wholeness.* The one fixes its gaze on the eternal, the other on the temporal aspect of Reality. The one is present enjoyment of the whole of Reality; the other aims at traversing the whole by slowly specifying and closing up the various regions of the whole for exclusive observation. Both are in need of each other for mutual rejuvenation. Both seek visions of the same Reality which reveals itself to them in accordance with their function in life. (2–3; italics added by A. M. R.)

This certainty of religious conviction, through both intellect and intuition, is conveyed by Iqbal in his poems with a disciplined application of imageries.

Through gaining intuitive knowledge of Allāh and, correspondingly, himself as the predetermined aims of his poetry, Iqbal's use of imagination is notably more limited than those of the Romantics on two counts. First, imagination is not treated in Iqbal's writing as something that strictly represents the poet's external senses or his or her fanciful notions but is shaped by intertextual references or sets of metaphors. They represent ideas in Iqbal's philosophy on man's relationship to his Self, other men or God. Second, for Iqbal, the relations between these are meant to signal, for the most part, a human being's effort to comprehend his or her existence and that of God. Yet in some of Iqbal's earlier poems, readers sense that this leaves Iqbal's narrator nowhere closer to comprehending these. This is when intuition becomes important as it assumes the highest level of knowledge in contrast with those assumed by intellect and imagination. This second aspect will be elaborated later in this paper.

As mentioned above, the imagery in Iqbal's poetry is not strictly based on sense perception alone but originates from intertextual references. His poems contained modified sets of imagery that could be found in both traditional Persian and Romantic poetries. In making such allusions, Iqbal's use of imagery in his poems is closer to the term "fancy", as elaborated by Coleridge, which only requires a reconfiguration of existing ideas and images by putting them in fresh relationships to each other. Many of his poems, for example, make references to the Saki pouring wine into the inn guests' glasses, a traditional motif in Persian poetry. Some other images, however, bear some resemblance to those employed by the Romantics. For example, tulips,

roses and the eagle in Iqbal's poems mirrored the daffodils and the albatross of the Romantics. These elements of Nature in Iqbal's poems, however, are not merely transformed to highlight their extraordinary aspects for the sake of imagination alone but are also known to symbolize certain religious concepts that can be used to describe the relationship of the Self to its Creator.

INTUITION: YEARNING AND LOVE

Originating from the Latin word *intueri*, often translated as “to look inside” or “to contemplate”, the word “intuition” is defined in the Oxford English Dictionary (OED) as “the ability to understand something instinctively, without the need for conscious reasoning”. The contemporary emphasis on empirical observations and replicable scientific testing has resulted in such experiences being thought of as unjustifiable and generally considered to be emanations from the unconscious. Yet the notion that intuition could be studied empirically was so strong that in the late 18th century Coleridge himself felt the need for the poet to be someone who uses his or her reason to bring certainty to his or her primary imagination. It, however, had not always assumed these meanings since, in the works of René Descartes (1596–1650) and John Locke (1632–1704) it is used to signify the apprehension of indubitable, self-evident truths. Descartes explains how intuition is “not the fluctuating testimony of the senses, nor the misleading judgment that proceeds from the blundering constructions of imagination, but the pure intellectual cognizing so ready and so distinct that we are wholly freed from doubt about that which we thus intellectually apprehend” (1942, 297).

Intuition from the Islamic perspective takes on a slightly different meaning as it has a strong connection to both intellect and revelations from Allāh, especially regarding the existence of both Himself and His creations. This link appears within the context of the undisputable knowledge brought about by revelations from Allāh. According to Seyyed Hossein Nasr, “The intellect is seen only in light of its ability to elucidate the verities of revelation. It is revelation that is the basic means of the attainment of the truth, and it is also revelation that illuminates the intellect and enables it to function properly” (2006, 95–96). Seen from this perspective, Nasr's analysis on intellect or rather “intuition” is, however, too narrow because of its focus on prophetic revelation. His reading is also far too simplified in order to allow for a better understanding of the process of intuition itself as viewed by Muslim philosophers. Only by replacing the Western epistemology on intuition with an Islamic one would the process be better elaborated. The works of the contemporary philosopher Syed Muhammad Naquib al-Attas (1931–) is so far the most commendable on this subject, both for offering an alternative discourse to the Western understanding of Islamic philosophy and also for elaborations of what was previously thought of as incommunicable by many Muslim theologians and philosophers themselves.

Informed by the school of al-Junayd, al-Attas' *The Intuition of Existence* (1990) provides the most comprehensive theoretical framework needed to explain the process of intuition, especially regarding divine existence. In this work, he mentions a concept of intuition that is a synthesis from the works of many prominent

theologians within the school of al-Junayd, most prominently Ibn al-ʿArabi, who was the first to formulate an integrated metaphysics of intuition of existence, though he used the term Active Imagination as elaborated in the abovementioned discussion on imagination as he perceives it, and Sadr ad-Dīn Muhammad Shīrāzī, or Mulla Sadrā (c. 1571/2–1640), who was the first to express the philosophy for the transcendent unity of existence.⁵ The importance of al-ʿAttas's work for this study lies in the fact that it elucidates clearly what Iqbal was trying to convey in his poetry, including asserting the importance of intuition in a person's worldview. He also exposes along the way many misleading understandings of Iqbal's concept of intuition.

Intuition of existence, according to al-ʿAttas, is a process that engages man at both his physical and spiritual levels. It begins with man who comprehends that this world is composed of many separate diverse and variegated forms that appear to possess their own individual reality or essence. For the intellectual and religious man by the gift of Allāh, according to al-ʿAttas, this experience of separateness could be transcended as well as returned to later, during which time the world is inevitably viewed as different before the experience. During this period of transcending the phenomenal world, the subject's subjective consciousness has "passed away" or experienced *fanā*. Yet as al-ʿAttas mentions, this

does not necessarily entail – at least in the initial stage – the annulment of awareness in the subject of the distinction between his self as the seer and the object as the seen; the subject here is still aware of his self in being able to distinguish the seeing subject and the object seen (...) Were it not for the subject's continued awareness of his self at this stage of *fanā*, then such experiences would not result in the attainment of certain knowledge (*maʿrifah*) of the true nature of things as he reflects and contemplates upon it later. (1990, 10–11)

At this stage of passing away (*fanā*), the passing away of the forms will then be followed by a "gathering together" or (*jam*) of the same forms. At the same time, Allāh also reveals an aspect of himself⁶ (*tajalli*) through one of his names (*asmā*) or attributes (*sifāt*) during this period of unveiling (*kashf*) (11). If this experience of *fanā* ceases as a result of man's inability to withstand it, he will regain his phenomenal consciousness (12). His reflections of what he has undergone, without any guidance from Allāh, will convince him that the world is sheer illusion (13). Yet those who are guided by Allāh will become aware of their incomplete vision of Reality and Truth, which they had witnessed during the state of "unveiling" (*kashf*). This will lead them to witness the "oneness aspect of reality (...), in harmony with the reality of their experience with Unity, (...) [which will lead them to] confirm the truth of religion as brought by the Holy Prophet (...) and acknowledge in themselves the religious distinction between 'Lord' (*Ar-rabb*) and 'servant' (*ʿabd*) (...) and act in accordance with the requirements" (13–14). In addition, they will also realize their highly agitating state of "poverty" (*faqr*) or a condition of being in "utter want" because in their state of *fanā* they had witnessed the complete annulment of all phenomena that leaves only the aspect of God in existence. This leaves them with a feeling of utter dependence on God for their existence and consciousness of Allāh (14–15).

Many of Iqbal's poems suggest that this was the version of intuition which he had in mind as he wrote them.⁷ The main and pervading message of Iqbal's poems seems

to be the narrator's agitating quest to gain knowledge and closeness to Allāh. While attempts at seeing an "unveiled" Allāh in his early poetry prove futile, as the above lines from "Solitude" suggest, only towards the later collections of poetry does Iqbal describe intuitive experiences with Allāh. These momentary moments of intimacy are described most aptly as dew in a poem titled "The Unfaithful Lover": "Cup-bearer's bounty is like dew, heart's capacity demands oceans, I am always thirsty" (Iqbal 2014 [1924], 166). Like the person who has experienced intuitive closeness to Allāh, Iqbal's narrator has had a momentary viewing of an "unveiled" Creator (*tajalli*) who, in turn, has revealed one of His attributes. As Iqbal describes this experience, "Coming by the path of seeing / Thou didst pass into my mind / But so sudden was Thy passing / In that hour my eyes were blind" (1948 [1927], 48). This intuitive insight, is, however, too momentary and too little to fully satisfy a poet in agitation – "A brief epiphany / Consoleth not the passionate eye" (30) – because of his utter dependence on Allāh. Hence, it is back to these moments of temporary closeness that the narrator returns to frequently in his poems. Lines from one poem illustrate Iqbal's narrator's intuitive experience:

Mind, that is ever questing,
And finding, without resting,
Fired by the joy of viewing
Was vision still pursuing.
Seek thou pure revelation
Past sun and moon's low station,
For all things here reported
By vision are distorted.
(59–60)

Lacking trust in his own perception of this world as the foundation of knowledge, Iqbal's narrator continues to relate his constant yearning for an almost unattainable desire for certainty that can only be obtained in rare moments of intuition. Here, it can be said that the narrator resembles the figure of the Romantic hero, whose character assumes heroic proportions because of his ever-present yearning and longing for, in this case, the almost unattainable.

While the Romantic sense of longing takes its victim to the realm of imagination, Iqbal's narrator never considers his as requiring a disavowal of worldly life. Even in its momentary attainment, his narrator is constantly aware of his earthly existence and separation from his Creator.⁸ Hence, intuition in Iqbal's vision is clearly devoid of the Sufistic vision of reality that envisages intuition as a mystical immersion of the Creation with the Creator (*wahdat al-wujud*) in a condition of pure ecstasy. Resembling the description of intuition in al-'Attas's writing, the narrator of Iqbal's poem, on the other hand, insists that he remains separate from his Creator. Accordingly, *Ar-rabb*, as he sees Allāh, reveals Himself to him through His many attributes. From the words of this *Ar-rabb*, man, Iqbal argues, recognizes his complete dependence on Him. It is a condition he describes as *faqr* because of his lowly state that constantly emphasizes his dependence on the *Ar-rabb*, as the words of Iqbal's narrator describes his encounter with him, "Desolate with Joy am I / That recognizing me / In reproach. He

whispered sly / “Poor, homeless, vagrant, see!” (59). Even though he is in a position of submission to the Almighty, Iqbal’s narrator sees his involvement in life and his partaking of responsibilities in this world as part and parcel of his subjection to Him. Iqbal, according to L. S. May, “does not negate life and its values, which the mystics generally do; he affirms them and gives them positive meaning (...) Idealism, by its very nature, contains a mystical essence; but in Iqbal’s system, it is interwoven with a more realistic approach to life” (1987, 17). “Complaints”, “Answers to complaints” and “What should be Done, O Nations of the East” are among his many poems that attest to his involvement with matters involving worldly life. Correspondingly, the Romantic view of an unbridgeable gap between the imaginative Self and the world does not exist for the poet. The question then remains, “What, then, is the function of the poet’s constant and unfulfilled desire to seek intuitive closeness and knowledge to Iqbal if he could find all the answers in this earthly world?”

The answer to such a question seems to rest within the idealism that divine love represents for the poet. This love is born out of man’s separation from Allāh. Having witnessed the partial unveiling of Allāh and later separated from His sight during his intuitive moments, the poet’s heart emanates with love and, hence, is filled with a strong desire for more sights of the Beloved. Love then becomes the ultimate culmination of Iqbal’s search for the knowledge of Reality, in general, and Allāh, in particular. Needless to say, the role of love in discussions on intuition in Iqbal’s poems is understudied and sometimes rejected all together. Muhammad Suhely Umar, in his paper “Significance of Iqbal’s Wisdom Poetry” (2002), offers a discussion on intuition that erases its emotive as well as divine aspects, reducing it to the level of Aristotelian logical arrangements of representational images that the early Muslim philosophers mentioned above had popularized. As Muhammad Suhely argues:

Contemplative or higher poetry is the response of the Intellect, i.e. born of intellection. The reason Iqbal’s poetry has to be considered as contemplative or higher poetry is, precisely, that the response is born out of his intellect. His life is, as if, in the realm of intelligible and his faculties entertain their imprint, the ideas, in the way ordinary people receive the effects and impressions of events and sense data. (129)

Such a reading of Iqbal’s poetry, however, is clearly dismissive of the many instances in his poetry wherein he places divine love above everything else, including intellect. It is also inevitably linked to lines that relate the importance of seeking intuitive knowledge of the Creator in man’s life. As readers read:

The custom of Love is abandonment of all
 Abandon temple, mosque, and church also
 This is not business, this is ‘*ibadat* of God!
 O ignorant one, abandon the longing for
 reward also
 It is good to guard Intuition with Intellect
 But sometimes you should let it go alone also
 What life is that which is dependent on
 others?
 (Iqbal 2014 [1924], 160–61)

The key towards understanding Iqbal's version of intuition, hence, is the primary importance that he accords to love for one's Creator. Jamila Khatoon, in *The Place of God, Man and Universe in The Philosophic System of Iqbal* (1963) provides an exposition of Iqbal's philosophy on this matter, mentioning amongst others that, "[i]ntuition, heart or love gives the direct perspective of the Ultimate Divine Reality, and reveals in its fullness, and completeness" (37). Yet she offers a precautionary advice for those who expect that this would lead to a direct vision of Allāh. "It can serve as a light and a guide in this temporal existence, but it cannot lead to a vision of the Ultimate Supra-sensible and Ultra-rational Spiritual-Reality which stands above the differentiations and distinctions, all plurality and multiplicity" (37). Here Khatoon seems to have overlooked the fact that Iqbal's poems themselves are littered with references to intuitive viewings and meetings with Allāh. These, however, comes in the form of man's creative use of imageries, especially those from Nature, to connect himself and understand his relationship to Allāh. Nature, however, cannot be regarded as providing a direct vision of Allāh. It only acts as manifestations of His divine and expandable creativity; as Iqbal argues, "The knowledge of Nature is the knowledge of God's behaviour. In our observation of Nature we are virtually seeking a kind of intimacy with the Absolute Ego; and this is only another form of worship" (1930, 57). Intuition, hence, should originate from a desire to use Nature imagery to articulate a person's desire for intimacy with Allāh. Yet a person's intuitive knowledge alone should not be the final result of this certainty of the Absolute Ego. In fact it is divine love that is the final goal of intuition, as Iqbal mentions, "I have no tale to tell except the tale of love; / I do not care if men approve or disapprove / Of learning's light I do not have the slightest need; / And all I have to do is burn and melt and bleed" (2014 [1923], 93). The narrator's emotional investment in his intuitive experiences in Iqbal's poems, however, should not be regarded as a significant criterion in our aesthetic judgment of his works. Rather, as Muhammad Kamal Hassan mentions, it should be viewed within the context of the narrator's complete submission as an *'abd* or slave to Allāh, his *Ar-rabb*. "The concept of beauty should not be judged based on whether it compliments one's emotions or aesthetic sensibilities, which is subjective, that is personal to the individual. The beauty of form and content should only result from submission, with an objective that is satisfactory to Allāh" (Muhammad Kamal 1982, 23; translation by A. M. R.).

CONCLUSION

Imagination and intuition were both important sources of inspiration for the English Romantics and the Pakistani poet Iqbal respectively. While the Neoplatonism strand in Christian theology along with Spinozan pantheism played a major role in shaping Coleridge's poetic philosophy as imagination, a form of intuition, the intuition of existence, as explicated by Syed Muhammad Naquib al-Attas and informed by the Islamic school of al-Junayd, could be used to understand Iqbal's notion of poetic inspiration. Though Iqbal challenges the emphasis given by the Neoplatonic tradition to imagination, there is an unmistakable emphasis in both poetic philosophies on the source of inspiration as experiencing moments of theophanic visions in which

God manifests Himself to the poet in a state of trance. In the end, what the two poets demonstrated is the place of the Divine in the poetic philosophies of the 18th and 19th centuries in two seemingly different cultures and civilizations: the East and the West.

NOTES

- ¹ Despite the obvious impact that English Romanticism has had on Muhammad Iqbal, there are remarkably very few in-depth studies that have attempted a comparative analysis of their respective philosophies (Vahid 1971, 348–351; Rastogi 1987, 205–214; Ghulam Rasool Malik 1988).
- ² John Beers believes that the popularity that Neoplatonism enjoyed during Coleridge's schooldays primarily owed to the writings of Thomas Taylor, namely a small volume of his work which Taylor published in 1787, entitled *Concerning the Beautiful* (Beers 1977, xiii). For more information, see John Beers (1977) *Poetic Intelligence*, London: Macmillan.
- ³ For his discussion on imagination see, Al-Fārābī's *Al-Alfaz al-musta'mala f'il-mantiq* [Terms Used in Logic]. Ed. Muhsin Mahdi, Beirut, Dar-al-Machriq, 1968.
- ⁴ Kemal argues that Ibn Sina developed his own notion of imagination since Ibn Rushd criticized him for misappropriating the Greek concept (2003, 84).
- ⁵ For Mulla Sadra's most famous work on this, see *Al-Hikma al-muta'aliya fi-l-asfar al-aqliyya al-arba'a* [The Transcendent Theosophy in the Four Journeys of the Intellect] 9 vols. Ed. R. Lutfi et al., Tehran and Qum: Shirkat Dar al-Ma'arif al-Islamiyyah, 1958–1969.
- ⁶ All Arabic nouns carry grammatical gender whether they refer to animate or inanimate objects. In the Qur'an, the narrative refers to Allāh by using masculine pronouns, even though Muslims are required to believe that Allāh is neither male nor female.
- ⁷ Iqbal believes in the role that man's cognitive element could play in conveying mystical feelings. For more information, see Iqbal 1930, 31.
- ⁸ Iqbal contrast the different treatments that Platonism and Islam give to sense perception in Iqbal 1930, 3–4.

LITERATURE

- Ibn al-'Arabi. 1980. *The Bezels of Wisdom* (Fusus al-hikam, 1946). Trans. by R.W. J. Austin. New York: Paulist Press.
- Ibn al-'Arabi. 1989. *The Sufi Path of Knowledge: Ibn al-'Arabi's Metaphysics of Imagination*. (al-Futuhat al-makkiyya). Trans. by William Chittick. New York: State of New York Press.
- Al-'Attas, Syed Muhammad Naquib. 1990. *The Intuition of Existence*. Kuala Lumpur: International Institute of Islamic Thought and Civilization (ISTAC).
- Al-'Attas, Syed Muhammad Naquib. 1977. "Some Reflections on the Philosophical Aspect of Iqbal's Thought". Paper presented at the International Congress on the Centenary of Muhammad Iqbal, Lahore, Pakistan.
- al-Fārābī. 1968. *Al-Alfaz al-musta'mala fil-mantiq* [Terms Used in Logic]. Ed. by Muhsin Mahdi. Beirut: Dar-al-Machriq.
- al-Fārābī. "al-Fārābī's Canon of Poetry". Ed. and trans. by Arthur J. Arberry. RSO, 17 (1938), 267–278.
- Aristotle. 1994. *De Anima*. Leiden: E.J. Brill.
- Avicenna or Ibn Sina. 1974. *Avicenna's Commentary on The Poetics of Aristotle*. Trans. and commented by Ismail M. Dahiyat. Leiden: T.J. Brill.
- Avicenna or Ibn Sina. 1956. *al-Burhan* (Demonstrations). Ed. by A. Afifi. Cairo: al-Matba'ah al-Amirriyyah.
- Beers, John. 1977. *Coleridge's Poetic Intelligence*. London: Macmillan.

- Burwick, Frederick. 1996. *Poetic Madness and The Romantic Imagination*. University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1839. *Aids to Reflection*. London: William Pickering.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1983. "Biographia Literaria". 2 vols. Ed. by James Engell and Walter Jackson Bate. In *The collected works of Samuel Taylor Coleridge*, vol. 7, ed. by Kathleen Coburn and Bart Winer. Bollingen Series 75. Princeton / London: Princeton University Press / Routledge & Kegan Paul.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1907. *Biographia Literaria*. 2 vols. Ed. by John Shawcross. London: Oxford University Press.
- Coleridge, Samuel Taylor. Letter to Mr T. Poole, 26 March 1801. Single Manuscript. Published Letters. British Museum, accessed on April 5, 2016, <http://inamidst.com/coleridge/letters/letter388>
- Corbin, H. 1969. *Alone with The Alone: Creative Imagination in The Sūfism of Ibn 'Arabi*. Bollingen Series XCI. Princeton / New Jersey: Princeton University Press.
- Descartes, Rene. 1942. "Intuitive Knowledge". *Mind*, London Vol. LI, No. 204 (October): 297–298.
- Hedley, Douglas. 2000. *Coleridge, Philosophy and Religion: Aids to Reflection and The Mirror of the Spirit*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kemal, Salim. 2003. *The Philosophical Poetics of Alfarabi, Avicenna and Averroës: The Aristotelian Reception*. London/New York: Routledge Curzon.
- Khatoon, Jamilla. 1963. *The Place of God, Man and Universe in the Philosophic System of Iqbal*. Lahore: Iqbal Academy Pakistan.
- Iqbal, Muhammad. 1923. *Payam-i-Mashriq or A Message from the East*. Lahore: Sheikh Mubarak Ali.
- Iqbal, Muhammad. 1924. *Bang-i-Dara. Call of the Caravan's Bell*. Trans. by Quratulain. Lahore: Karimi Press.
- Iqbal, Muhammad. 1936. *Pas Chih Bayd Kard or What Should Be Done O Nations of the East!* Lahore: Kutab Khana Tahu-el-Islam.
- Iqbal, Muhammad. 2001. *Stray Reflections: The Private Notebook of Muhammad Iqbal*. Lahore: Iqbal Academy Pakistan. (First published in 1961.)
- Iqbal, Muhammad. 2001. *The Development of Metaphysics in Persia: A Contribution to the History of Muslim Philosophy by Muhammad Iqbal*. East Lansing, Mi: H-Bahai. (First Published: London: Luzac and Company, 1908)
- Iqbal, Muhammad. 2001. *The Reconstruction of Religious Thought in Islam*. Lahore: Adam Publisher & Distributors. (Originally published in 1930.)
- Iqbal, Muhammad. 2014. *Persian Psalms or Zabur-i-ajam*. Trans. by A. J. Arberry. Lahore: Iqbal Academy Pakistan. (Originally published in 1927.)
- Iqbal, Muhammad. 2014. *What Should Be Done, O Nations of the East! And The Traveller* Translation by Bashir Ahmad Dar. Lahore: Iqbal Academy Press. (Originally published in 1936.)
- Nasr, Syed Hussain. 2006. *Islamic Philosophy from its Origins to the Present: Philosophy in the Land of Prophecy*. New York City: State University of New York.
- Malik, Ghulam Rasool. 1988. *Iqbal and the English Romantics*. New Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.
- May, L.S. 1987. "Iqbal and His Philosophy". In *Studies in Iqbal's Thought and Art*, M. Saeed Sheikh, 1–30. Lahore: Bazm-I Iqbal.
- Muhammad Kamal Hassan. 1982. "Beberapa Catatan Mengenai Kriteria-Kriteria Estetika Dalam Seni dan Sastra" (Notes on Aesthetical Criteria in Fine Arts and Literature). *Dewan Sastra* (Nov.): 19–24.
- Muhammad Suheyl Umar. 2002. "Significance of Iqbal's Wisdom Poetry". *Intellectual Discourse* 10.2: 125–138.
- Mulla Sadra [Sadr ad-Din Muhammad Shirāzi,]. 1958 – 69. *al-Hikma al-muta'aliya fi-'l-asfar al-'aqliyya al-arba'a (The Transcendent Wisdom Concerning the Four Intellectual Journeys)*. 9 vols. Ed. by R. Lutfi et al. Tehran and Qum: Shirkat Dar al-Ma'arif al-Islamiyyah.
- Rastogi, T.C. 1987. *Western Influence in Iqbal*. New Delhi: Ashish Publishing House.
- Riffat, H. 1985. "The Meaning and Role of Intuition in Iqbal's Philosophy". *Iqbal Review*, 26: 1 (April).
- Rousseau, Jean-Jacques. 2001. "A new knowledge of my real self and my character" from Rousseau's *Reveries of a Solitary Walker* (1782). Cited from *European Literature from Romanticism to Postmodernism: A Reader in Aesthetic Practice*, ed. by Martin Travers, 13–15. London / New York: Continuum..

- Padelford, Frederick M. 1905. *Selected Translations from Scaliäger's Poetics*. New York: Holt. Julius Caesar Scaliger's work was originally published in 1561.
- Vahid, S. A. 1971. "Iqbal and Western Poets". In *Iqbal: Poet-philosopher of Pakistan*, ed. by Hafeez Malik, 347–379. New York: Columbia University Press.
- Wordsworth, William. 2006. (1802) "From preface to Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems." In *The Norton Anthology of English Literature* (8th Ed.) Vol. 2, ed. by M.H. Abrams Greenblatt et al., 263–274. New York / London: W.W. Norton.
- Wordsworth, William. 1798. "Lines Composed A Few Miles Above Tintern Abbey." In *Lyrical Ballads*, 201–210. London / Bristol: Biggs and Cottle, for T. N. Longman, Paternoster-Row.

Imagination and intuition in the poetic philosophies of Samuel Taylor Coleridge and Muhammad Iqbal

Romanticism. Coleridge. Iqbal. Imagination. Intuition.

The stress that English Romanticism laid upon a poet's imaginative capacity as a source of poetic inspiration finds its clearest expression in the writings of its philosopher Samuel Taylor Coleridge (1772–1834). Unlike many of his English contemporaries, he developed a philosophy of poetic inspiration that conceptualized the notion of imagination within the context of a Christian theology that was informed by both Neoplatonism and German idealism. As a student and later lecturer of English literature, the Muslim poet Muhammad Iqbal (1877–1938) had been exposed to both English Romanticism and German idealism. Though he recognized the importance of imagination as a source of artistic creativity, Iqbal emphasized intuition as a higher form of poetic inspiration. By adopting as well as adapting certain aspects of English Romanticism and then merging it together with Islamic theology in his poetry, Iqbal argues for the importance of a special type of intuition, the "intuition of existence", as a form of poetic inspiration. This paper, hence, is a comparative study of English Romanticism's emphasis on imagination and Iqbal's notion of intuition, in order to discuss the important roles that both Christian and Islamic theologies played in both poets' poetic philosophies respectively.

Assoc. Prof. Dr. Aimillia Mohd Ramli, PhD
Department of English Language and Literature
International Islamic University Malaysia
Jalan Gombak 53100
Kuala Lumpur
Malaysia
aimillia@hotmail.com

Jack London and Korea

WOOK-DONG KIM

INTRODUCTION

The news that Jack London visited Korea in the first decade of the 20th century is neither very fresh nor appealing. Hired by William Randolph Hearst as a correspondent for the San Francisco *Examiner* in 1904, he covered the Russo-Japanese War. Known to the Western hemisphere as “the Hermit Kingdom” or “the Land of Morning Calm,” Korea had become, as James L. Haley comments with a culinary metaphor, “a contested hors d’oeuvre for the imperial appetites of Japan and Russia” (2010, 165). Just turned 28 years old, London sailed through the Golden Gate on the S.S. *Siberia*, heading for Yokohama, Japan, and Chemulpo (Incheon), Korea. He then journeyed across the Pacific Ocean, the Korean Straits, and the Yellow Sea under hellish conditions, crossed the rugged, mountainous terrain of Korea and fought Japanese military officers and Korean bureaucrats along the way, which resulted in some jail time. Speaking of London’s role as a war correspondent, Robert L. Dunn, a photographer for *Collier’s Weekly*, stated that London was “just as heroic as any of the characters in his novels” (1904). London was the first correspondent to reach far north into the war zone. He stayed in Korea for approximately five months from February to June, 1904. In mid-June that year, London became so entangled with a Japanese worker that he was detained by the Japanese, and it took the leverage of President Theodore Roosevelt to free him. As a result London was forced to immediately leave Korea. Undoubtedly, his visit to Korea was one of his most fruitful as well as adventurous forays abroad.

What is little known, however, even to scholars – not to mention the general reader – is that London gained grist for his writing from his Korean experience. Upon leaving Yokohama to return to San Francisco, he told his friend and fellow correspondent Dunn, “I wasted five months of my life in this war” (1904). But London’s time in Korea had, in fact, hardly been wasted – at least from a literary perspective. Although immensely disappointing to him personally as well as professionally, the Korean assignment, as Jeanne Campbell Reesman points out, had “a lasting impact on his work” (2009, 89). The influence of London’s experience in Korea on some of his works remains to be explored further.

From his experience in Korea London wrote some important literary pieces of work: a short story entitled “A Nose for the King,” a historical essay “The Yellow Peril,”

and a portion of his brilliant novel *The Star Rover*, which has been considered a classic of psychological depth. His dispatches from the war zone – fragmentary though they are – proved to be among the best journalistic writing of the Russo-Japanese War and read even better than some of his adventure stories. Furthermore, the journal entries, or his letters to Charmian Kittredge, his future wife, concerning his Korean experience, can be hardly dismissed. If one takes into account all these writings, his five-month stay in Korea turned out to be amazingly fruitful. This dispatch explores how some of London's literary pieces of work were inspired from his experience as a war correspondent in Korea. In this article I will discuss his short story, "A Nose for the King," his last novel *The Star Rover*, and his essays "The Yellow Peril" and "If Japan Awakens China." The focus will be on how incorrect and unreliable his depictions of Korea at the turn of the century are on occasion. Special attention will be given to the racist attitudes which London, either wittingly or unwittingly, displayed towards Korea and its people in these works. It is hoped that this article will shed some light not only on the less known works in the London canon but also on the Korean peninsula as the major theatre of the war between rival imperial ambitions at the turn of the century.

"A NOSE FOR THE KING" AS A COMIC FABLE OR BLACK COMEDY

Originally titled "The Nose" and published in *Black Cat* magazine in March 1906, "A Nose for the King" is the story of a notorious public servant of the Joseon dynasty who embezzles more than is normally tolerated and winds up in prison awaiting execution. Yi Chin Ho, the protagonist of the story, is not only outrageous but also very cunning. Through a caper he manages to repay the public purse and goes on to become a court favorite. It is a typical swindler story – and, for that matter, a *fabliau* minus the sexual obscenity. Interestingly enough, "A Nose for the King" is the sole story Jack London wrote in 1904. Considering that in the previous year he had written eleven stories, this is somewhat unusual. Part of the reason for this fallow year for short stories was that London, as stated above, was working as a war correspondent in Korea, among other things.

London owed the material for the story to his particular experience while staying in Sunan, a small town in the Northern Province of Korea. In "Dr. Moffett," which, as King Hendricks and Irving Shepard argue, London "must have written as an article for the Francisco *Examiner* but apparently did not reach the editor" (1970, 82), London gives a vivid description of a notorious high-ranking official named Pak -Choon-Song [sic]. Pak was described as "a most detestable magistrate (...) a *yang-ban* or nobleman, and a robber" (84). London further states, "Now all *yang-bans* are robbers. The people expect them to rob. They have never known anything else than robbery on the part of their rulers". (84)

A mob of Sunanites visited London and complained to him that Pak had kept seventy percent of all moneys due them for goods sold to the Japanese officers. Requested by Manyoungi, who was acting "like a wrathful angel" (88), London paid a visit to the infamous magistrate. In accepting his request, London is also reminded of Isabella Bird Bishop, an English traveller and writer, who had visited Korea ten

years before, just prior to the outbreak of the Sino-Japanese War, and published *Korea and Her Neighbours* a few years later. Much unlike Bishop, who had suffered greatly at the hands of inhospitable and insulting Korean officials, London turned the tables on the magistrate with allegations of corruption: “I explained the condition of the poor people to Pak-Choon-Song. I drew harrowing pictures of their poverty and suffering and demonstrated that a squeeze of seventy per cent was more than they could stand” (89). Yi Chin Ho, the protagonist of “A Nose for the King,” is very similar in many ways to Pak.

Otherwise, London may have heard the basic material of the story in the nights he spent in a country inn or a city hotel, or while he travelled on horseback. At the time, London’s entourage consisted of a Japanese interpreter whose name was Yamada, a Korean valet-cum-cook named Manyungi, and the two young Korean *mapus* or grooms who cared for the three packhorses and two saddle horses (2010, 170). In addition to this entourage, there was also another Korean who worked as his interpreter while he was staying in Seoul. According to *The Golden Mountain* by Easurk Emsen Charr, Yong-wha Choi worked as an interpreter when London gave a lecture at the Seoul YMCA. At one point in the book, Charr said, “I wished that I could speak English like him” (70). More accurately, it was not a lecture but a reading – a reading from his *The Call of the Wild* (1903); in early April, London had given a reading from this book that was hot off the press before foreign residents, including Japanese officers, in Seoul.

Less known among the London canon, “A Nose for the King” deserves attention for a variety of reasons. Largely based on a Korean folk tale, it is not entirely his original work but his “remaking” of it. It is in fact not unusual for London to use folk tales for inspiration for his work, as illustrated in “The Water Baby” which uses four different Hawaiian myths. This explains in part that London was highly vulnerable to accusations of plagiarism, not only due to his fame as a writer but also due to his methods of writing. In this vein, this story can hardly be seen as original, even if it was not plagiaristic. In a letter to Elwyn Hoffman, London wrote that “expression with me is far easier than invention. It is with the latter I have the greatest trouble, and work the hardest” (1998, 194). It is well known by now that London not only used incidents from newspaper and magazine clippings and historical events as materials for his writing but also “borrowed” plots rather freely from other writers. *The Iron Heel* provides an excellent example because it was heavily influenced by the works of such writers as H.G. Wells and Edward Bellamy, among others, and by historical occurrences such as the Chicago Haymarket Massacre of 1886.

Much like typical folk tales, “A Nose for the King” is not tightly constructed but rather loosely patterned. True to the oral tradition, a very rich tradition in Korea, the story is told in a somewhat leisurely manner:

In the morning calm of Korea, when its peace and tranquility truly merited its ancient name, “Cho-sen” (Joseon), there lived a politician by name Yi Chin Ho. He was a man of parts, and – who shall say? – perhaps in no wise worse than politicians the world over. (1993, 64)

It is interesting to note that London calls Korea – more accurately, the Kingdom of

Joseon – the nation of “the morning calm.” As he states, that epithet is derived from the fact that the original meaning of the name of the kingdom refers to morning calm or freshness. Percival Lowell, an American businessman who once served as a foreign secretary and counsellor for a special Korean diplomatic mission to the United States, published a book about Korea entitled *Chosön: The Land of the Morning Calm* in 1886. Since then, Korea has often been called by this nickname, together with “the Hermit Kingdom” or “the Hermit Nation,” as mentioned earlier.

“A Nose for the King” follows the literary tradition of a comic fable. It is little wonder that London included this story in his *When God Laughs and Other Stories*. As the title of this collection of stories clearly indicates, this story is humorous – so much so that even God might laugh at it. Furthermore, the story can be seen as a black comedy. There is something of gallows humour in it, as it deals with death: the impending death of the protagonist Yi Chin Ho and the threatened death of the age-old father of Park Chung Chang duped by Yi. This can be considered one of London’s best darkly humorous tales.

More important, “A Nose for the King” is an excellent work for revealing London’s attitudes towards Korea and its people. As Jeanne Campbell Reesman cogently argues, London’s racism is not as simple as it seems at first sight, but quite nuanced (2009, 89–93). On the one hand, London was very interested in the Asian Other and the oppressed lives of East Asian people; on the other hand, he sometimes revealed his anti-Asian prejudices and racist views at the same time. Reesman claims that while staying in Korea “London personally learned that his white race was one among others and that it was not ‘superior’ at all” (89). Contrary to this, however, there is ample evidence, internal as well as external, that shows London to be an anti-Korean racist in particular and anti-Asian racist in general.

A closer examination of the story clearly reveals that London depicts the Koreans quite negatively – with his anti-Asian racist prejudices. In the first place, Korean government officials, from a jailer to the governor or magistrate of a district or province, are described as being completely corrupt and inefficient. Yi convinces his jailer to release him so that he can make arrangements to repay the embezzled cash of the amount of ten thousand strings of cash by seeking out a nose, “a certain kind of nose” (2007, 967). As a reward, Yi gives the jailer a promise to make him the director of all the prisons in the kingdom. On a higher level, Yi, a former government official, is totally immoral to the core. An accomplice of Yi, the governor is offered a far better position in the central government in the capital city. Pak Chung Chang, head man of the local city, is described as very foolish and gullible to the point of surrendering a large sum of money to the imposter.

Somewhat ironically, Yi Chin Ho is described as being “a man of parts” (2007, 964) – that is, a man who is talented in multiple areas of life, as understood in the 17th and 18th centuries in Europe, particularly in England (Jane Austen used the exactly same terms in *Pride and Prejudice*). However, Yi is not only a convicted embezzler but is also an outrageous confidence man who deceives the jailer, the governor, and then Pak Chung Chang, a wealthy man living in the Eastern Sea country. Pretending to be on King’s business, Yi tells Pak that the King suffers from a terrible affliction

and that the only remedy is a certain kind of nose. Yi's cunning escape plan from the jail is successful only at the expense of Pak. Unlike the other characters who obtained far better stations in life, Pak "fell into a melancholy, and ever after he shook his head sadly, with tears in his eyes, whenever he regarded the expensive nose of his ancient and very-much-to-be-respected ancestor" (968). Pak repeats what Yi said to him when Yi tells him that he needs horses and guardsmen to carry the treasure: "There are robbers abroad in the road" (968). The implication is that Yi is one of the robbers abroad in the road.

London's view of the outrageous corruption prevalent among Korean officials can be found in his war correspondence. In "Americans Praise Japan's Army," the article he wrote in *Ping Yang* (Pyongyang) in March 1904, London recounts the Korean officials' misappropriation of funds paid by the Japanese military authorities. "The Oriental term of [misappropriation] is 'squeeze,' he states. "Centuries of practice have reduced it to a science, and in Korea there are but two classes – the squeezers and the squeezees" (1970, 51). In this article, as in "A Nose for the King," London seems to be guilty of exaggeration.

Furthermore, London blames the Koreans for paying too much attention to filial respect and ancestor worship. The main reason why Yi succeeds in his bogus scheme is that he takes advantage of Pak's filial respect for his elderly father. Showing the sham drawing of a nose, Yi tells Pak, "You know it is your father's nose. Bring him before me that I may strike it off and be gone" (967). At that, Pak asks Yi to save his old father, saying, "He cannot go down without his nose to the grave" (967). At one point in *The Star Rover*, London states that "[t]he people of Cho-Sen are *fanatical* ancestor-worshippers" (*The Star Rover* 157; italics added). There is no denying the fact that the Koreans, influenced so long by Confucianism, venerate their ancestors living or dead. The word "fanatical" in this context, however, not only amounts to racism but is also inappropriate in terms of cultural relativism.

INCARNATION OF KOREAN INCIDENTS IN *THE STAR ROVER*

Jack London's Korean experiences also became the subject of his fantasy adventure novel *The Star Rover*, which was the last of his fifty books. The novel recounts partly the reported revelations of Darrell Standing, who experiences a dissociation of mind and body under torture in San Quentin prison. Parts of the revelations were also indebted to London's own experience in Korea at the turn of the century. Serialized in the *Los Angeles Examiner: American Sunday Monthly Magazine* from February to October in 1914 and then published as *The Jacket* in book form in England, the novel came out in the United States in 1915. London's working title for this book was "The Shirt without a Collar," which, like the British title, refers to the straightjacket in which its protagonist, Darrell Standing, is tortured. Joan London, the writer's daughter, claimed that he hoarded material for many years to write this novel:

The Star Rover, which was completed shortly before he went to Mexico in 1914, was Jack's last attempt at a serious work. Into this extraordinary and little-known book he flung with prodigal hand riches which he had hoarded for years, and compressed into brilliant episodes notes originally intended for full-length books. Of all his later work, only portions of

this novel and a few short stories reveal the fulfillment of the artistic promise so evident in his early writings. After *The Star Rover* he made no further effort to write well. (1939, 362)

In this “extraordinary and little-known” novel, London tells the tale of an intellectual, a professor of agronomy serving a life sentence for murdering a colleague. After a jailbreak conspiracy is discovered, he is tortured and locked into a straitjacket for days at a time. During these jacketed periods, Darrell Standing is incarnated as Adam Strang, an English sailor shipwrecked in 16th-century Korea. In a dreamlike trance, he recounts tales of astral travel by inhabiting former lives in history. Among other things, for instance, the protagonist-narrator becomes a Parisian count killed in a duel; an eight-year-old boy enduring the hardships of the wagon train in the American West; an observer in ancient Rome witnessing crucifixion; and a man lost in the Arctic sea trapped on an iceberg. Undoubtedly, the novel is one of his most magnificent experiments in the tradition of psychological fiction, fantasy, or science fiction.

True to his writing methods, London not only mines his own experience in Korea but also borrows heavily from other sources. Just as Darrell Standing travels through time and space as he lies strapped in a straitjacket awaiting execution, so London travelled widely from Fusan (now Busan), the southernmost city, via Chemulpo (now Incheon) to Wiju (Euiju), the border city on the Yalu River near Manchuria – not to mention his travel in Japan and China.

In the novel, London makes extensive use of what he witnessed and heard during these travels – so much so that he even copied some passages from his own letters to Charmian Kittredge, the journals, and an article like “Small Boat Sailings” almost *verbatim* into the novel. No better illustration of this can be found than the scene in which London describes his shipwreck on the way from the Strait of Korea or Japan to the Yellow Sea. In one of his journals dated Saturday 13 February 1904, he writes, “Still wilder, but can hardly say so ‘gorgeous,’ unless landscapes and seascapes, seen between driving snow squalls, be gorgeous. (...) A gale of wind, with driving snow—you can imagine how cold it was” (1970, 161). Compare this journal entry to the following passage in which he describes the shipwreck of the *Sparwehr* near Jeju Island in the novel:

We drifted in upon the land in the chill light of a stormy dawn across a heartless cross-sea mountain high. It was dead of winter, and between smoking snow-squalls we could glimpse the forbidding coast, if coast it might be called, so broken was it. There were grim rock isles and islets beyond counting, dim snow-covered ranges beyond, and everywhere upstanding cliffs too steep for snow, outjuts of headlands, and pinnacles and slivers of rock upthrust from the boiling sea. (2003, 137)

In addition to his own experiences in Korea, London rather freely appropriates works by other writers in *The Star Rover*. The first source is the real life story of Hendrick Hamel, a Dutch sailor, who was shipwrecked along with thirty-five crewmates on Jeju Island off the southern coast of the Korean peninsula in 1653 and lived in captivity for thirteen years in Korea before escaping back to the Netherlands. Later Hamel wrote a book about his experience in Korea entitled *Hamel's Journal and a Description of the Kingdom of Korea, 1653–1666*, which is considered to be the first written account of Korea through the eyes of a Westerner.

In *The Star Rover*, London makes extensive use of Hamel's story, and even includes Hamel as a minor character. In his hallucinating mind, London's own *persona* Adam Strang and the historical figure Hamel are more often than not surprisingly mixed up with each other, thus perplexing the reader. Even the name of the ship (the *Sparwehr*) is similar to that of the ship Hamel and his crewmates manned (*De Sperwer*, meaning "Sparrowhawk"). The narrator of the novel states, "Hendrik [sic] Hamel was supercargo and part owner of the Sparwehr adventure" (136). The mirroring of *Hamel's Journal* in the novel is so obvious that the fantasy or science fiction quality sometimes fades into historical account. London only uses, however, Hamel's written account as a starting point for beginning his apparently preposterous story and then turns to his imagination to create a plot of complex political intrigue and revenge in the Korean royal palace.

The second source to which London was heavily indebted for *The Star Rover* is a book by Homer B. Hulbert, an American missionary, journalist, and political activist who advocated the independence of Korea. It is Richard Rutt who first pointed out that London had borrowed the so-called Oppert Affair from Hulbert (1970). The affair refers to the scandalous incident in which the German merchant Ernst Oppert raided the tomb of Heungseon Daewongun (Yi Ha-eung), King Gojong's father, in a desperate attempt to force Joseon to open its doors to foreign trade in 1867. At one point in the novel, London describes Johannes Maartens, the captain of the *Sparwehr*, together with some of his crewmen looting the tomb in Kyongju, the ancient capital city of the Kingdom of Silla. London blames the failure of its looting on the thick fog on that day. He states, "That cursed fog! A song was made of it, that I heard and hated through all Cho-Sen to my dying day" (2003, 142). And then he quotes two lines of it: "*Yanggukeni chajin anga / Wheanpong Tora deunda. / The thick fog / of the Westerners / Broods over Whean peak*" (142). Interestingly, this fragment of a song or a lyric poem is collected in Section C (Poetry in Jack London's Writing Attributed to Others) of *The Complete Poetry of London* (2007, 108).

In *The Passing of Korea*, Hulbert depicts the Oppert Affair. He does not, however, accept the general opinion that the German merchant vandalized the grave of the father of the Regent Prince (Heungseon Daewongun) in revenge but instead suggests that the expedition was for a purely predatory purpose. To prove his argument Hulbert even produced testimony to it:

The writer [of this book] had a conversation in 1887 with an old man in Nagasaki who had formed one of th[ese] expedition[s], and he corroborated the statement of the Koreans that a heavy and unusual fog hung over the country on that day and prevented the carrying out of the plan. Such a powerful impression did this outrage make upon the Koreans that they composed a popular song about it which says:

Yanggukeui chajin angä
Wheanpong tora deunda.
The thick fog of the Westerners
Broods over Whean Peak. (1906, 299)

It is worth noting that London even repeats Hulbert's own mistakes or simply typographical errors. Both *Yanggukeni* in London's quotation and *Yanggukeui* in

Hulbert's quotation are incorrect as far as the Korean language is concerned. Both Korean words should be read as *Yangguieui*, meaning "of foreign devils" or "of Western ghosts." *Yanggui* or *Yangkui* was what Koreans often called people from foreign countries, particularly Western missionaries in the late 19th and early 20th century. The final "-eui" is not a part of the noun at all but just a postposition, a sort of suffix for possessiveness. Incidentally, in the northern part of China, the term *Yanguizi* was widely used to refer to white people or Westerners. On the other hand, the Cantonese word *Gweilo* (or *Gwailo*) has been a common pejorative slang term for foreigners. In the novel, London takes Hulbert's translation directly from Chapter 21 of *The Passing of Korea*.

Interestingly, in *The Star Rover* London introduced the Korean way of life – in terms of food, shelter, housing and other material matters. Of the staple of the Koreans, for example, he commented that "[t]heir rice was brown as chocolate" (138–139). Most likely he had either barley or sorghum, not rice, in his mind when he made this statement. London's descriptions of Korean drinks, however, are as accurate as they are captivating. He states that "there was a warm, sourish, milky-looking drink, heady only when taken in enormous doses" (139). Here London perfectly defines a farmer's drink called *makgeolli*, made from a mixture of wheat and rice. He also says that "there was drink, real drink, not milky slush, but white, biting stuff distilled from rice, a pint of which would kill a weakling and make a strong man mad and merry" (139). Undoubtedly, this describes another popular drink called *soju*, which is a distilled alcohol beverage native to Korea. Of the clothes and hair style, London explains, "The men were clad entirely in dirt white, with their long hair done up in a curious knot on their pates – the marriage knot as I was afterward to learn" (138). Of the typical Korean houses, London has this to say: "Their houses were earthen-walled and straw-thatched. Under the floors ran flues through which the kitchen smoke escaped, warming the sleeping-room in its passage" (139). In the latter part of the sentence, he describes an *ondol*, a very unique heating system that has been used in traditional Korean rooms for thousands of years and still remains the most common system in modern buildings.

Besides, London's descriptions of the social classes in Korea are in the main accurate but a little stretched. The *yangban*, the traditional ruling class of the Joseon dynasty, is often notorious for the harassment of the populace. Regarding an official named Kwan Yung-jin, he comments that "[He] was a *yangban*, or noble; also, he was what might be called magistrate or governor of the district or province. This means that his office was appointive and that he was a tithe-squeezer or tax-farmer" (140). A few years earlier, Isabella Bird Bishop, in her book *Korea and Her Neighbours*, called the Korean *yangban* aristocrats "licensed vampires of the country" (1898, 449). Clearly, London shared the same sentiments about the ruling class as Bishop.

In particular, London's depiction of *kimchi*, indisputably one of Korea's most famous foods, deserves special attention. He says of *kimchi*: "the pickles ungodly hot but which one learns to like exceeding well" (144). He continues later, "It is a sort of sauerkraut. When it is spoiled it stinks to heaven. I tell you, when I was Adam Strang, I ate kimchi thousands of times. I know good kimchi, bad kimchi, rotten kimchi.

I know the best kimchi is made by the women of Wonsan” (2003, 167). This is one of the most appropriate descriptions of the national food of Korea.

Incidentally, London’s hatred of Korean food can be earlier found in one of his letters to Charmian Kittredge just after he landed in the Korean peninsula in February 1904. In the letter he complained to her about what he called “native chow,” meaning Korean food. Since he was short of his own “foreign food” he said he was compelled to begin eating Korean dishes. He stated, “I hope my stomach will forgive me some of the things I have thrust upon it – filth, dirt, indescribable, and the worst of it is that I can’t help thinking of the filth and dirt as I take each mouthful” (1970, 11). Calling the food of other country “filth and dirt” is somewhat preposterous, to say the least.

London’s descriptions of Korea and its people are sometimes inaccurate and therefore contain unreliable information about the country. One is reminded of Adam Strang’s words that “[i]t has been a great regret to me (...) that I had not been a more thorough student of history” (133). Strang, or for that matter London, is sometimes flagrantly ignorant of Korean history. For instance, Fusan (Busan) is described as being located on the Yellow Sea even though London travelled to Chemulpo (Incheon) via Busan and the Yellow Sea in 1904. Hanyang (Seoul), the capital city, is called Keijo, which is the Japanese way of pronouncing Gyeongseong, another name referring to Seoul in the late 19th and early 20th century. Furthermore, London calls Korea not “Joseon” or “Chosun,” but “Cho-sen,” which is also the Japanese way of pronouncing the country.

Despite its fantasy and grotesqueness, *The Star Rover* is still a vast patchwork of preposterous and far-fetched historical figures and events. Half-baked scraps of Korean history, as well as impossible jumbles of historical figures and events, include Chong Mong-ju and Yi Sun-sin, the royal tiger-hunters and the Peddlers’ Guild. Chong, one of the great scholars and patriots of the late Goryeo dynasty, appears as a villain who is eventually strangled by Strang. The same thing can be said of Yi who appears in the novel as one of the local magistrates and Chong’s adherent. Highly respected for his exemplary conduct on and off the naval battlefield, Yi was a Korean naval commander famed for his victories in the Imjin War, the Japanese invasion of the land of the Joseon dynasty in the 16th century. London’s introduction of Adam Strang, alias Yi Yong-ik, provides an excellent illustration of this anachronism:

But I must hasten, for my narrative is not of Adam Strang the shipwrecked sea-cuny on a coral isle, but of Adam Strang later named Yi Yong-ik, the Mighty One, who was one time favourite of the powerful Yunsan, who was lover and husband of the Lady Om of the princely house of Min, and who was long time beggar and pariah in all the villages of all the coasts and roads of Cho-Sen. (135–36)

Known as “the Mighty One,” as Strang comments, Yi Yong-ik was Chief of the Bureau of Currency during the Korean Empire. A pro-Russian politician and reformer, Yi played a pivotal role in modernizing and Westernizing Korea. The tenth king of the Joseon dynasty, Yunsan – more accurately, Yeonsangun – was often considered to be the worst tyrant in Korean history. Surprisingly, in the novel the tyrant king appears as a royal Buddhist monk. Thoroughly dominated by Confucianism, the Joseon dynasty firmly excluded Buddhism from the court. The Lady Om, who was

consort of Emperor Gojong, could never have been the lover and wife of Yunsan, who lived from the late 15th century to the early 16th century. Furthermore, the Lady Om had nothing to do with “the princely house of Min,” which was a totally different clan from the Om family. The wife of Emperor Gojong, Queen Min (later called Empress Myeonseong) gained complete control over the court, placing her family into high court positions.

Besides this, the man who is described as being a “long time beggar and pariah in all the villages” could not have been Yunsan but Heungseon Daewongun, Yi Ha-eung. As Prince Regent of the Joseon dynasty during the minority of King Gojong in the 1860s, he was indisputably a key political figure until his death. In serious political conflict with his daughter-in-law, Queen Min, he was partly responsible for the assassination of her by the Japanese who wanted to strengthen their control over the Korean government. In the story, Adam Strang, incarnated as Yi Yong-ik, preposterously has a love affair, ending in marriage, with the Lady Om. After his encounter with the Korean aristocrats, Yi’s fortunes take an unexpected turn, as he and his wife are exiled to the Korean hinterlands and forced to live as beggars and laborers. Finally, she is strangled by Yunsan – another example of an anachronistic account.

Richard Rutt is quite right when he argues that some of the mistakes in *The Star Rover* are definitely deliberate. True, London did not intend to write a story that would tell the historical truth about Korea; rather, he was writing a fantasy and psychological extravaganza. Other than that, one should also bear in mind the fact that in the novel London describes the straight-jacketed Strang suffering hallucinations in a state of trance. Even so, *The Star Rover* undoubtedly goes too far. In short, London’s descriptions of Korea are so amazingly ridiculous and absurd that Western readers would have been given a false impression of Korea.

On the other hand, London calls Korea “an uncharted, God-forgotten land” (139), which slightly reminds one of the title of the book by the German merchant Ernst Oppert, *A Forbidden Land: Voyages to the Corea*. London’s statement that “[t]he Asiatic is a cruel beast, and delights in spectacles of human suffering” (142) not only rings hollow, but also is tainted with racism. It is especially so when one thinks that *The Star Rover* is in fact a severe indictment of the injustices and shortcomings of the American penal system. In particular, London as an impassioned socialist denounces capital punishment since it is closely related to capitalist society. As Hendricks and Shepard claim, London “hated man’s injustice to man as he hated man’s cruelty to animal” (1970, vii).

“THE YELLOW PERIL” AND “IF JAPAN AWAKENS CHINA”

Jack London not only obtained material from his Korean experiences for fiction such as “A Nose for the King” and *The Star Rover* but also for non-fiction works as “The Yellow Peril” and “If Japan Awakens China,” both of which were collected in *Revolution and Other Essays*. The first essay is more famous, or notorious, than the second. Coined by the German Kaiser Wilhelm II, the terms “Yellow Peril” or the “Yellow Terror” refer to the concern that the “civilized” world was in danger of being overrun by a yellow-skinned race such as the Chinese or the Japanese. The term soon

became more inclusive and referred not merely to the Chinese but also to all Asians of East and Southeast Asian descent. The fear was certainly based on the assumption that the mass immigration of Asians would threaten white wages and standards of living, eventually taking over and destroying their way of life and values.

A very influential journalist as well as a popular writer in the early 1900s, London was largely responsible not only for the dissemination of the term “the Yellow Peril” but also for the fixation on it. After his return to the United States from Korea, he was regarded as one of the authorities on the subject. As Jeanne Campbell Reesman, Sara S. Hodson, and Philip Adam argue, “[London] was celebrated as someone to be consulted about ‘the Yellow Peril’” (2010, 63). In a letter to Charmian Kittredge dated May 22, 1904, London classified “the Yellow Peril” into roughly two categories: “the Economic Yellow Peril” and “the Militant Yellow Peril” (1970, 24). In addition, he subdivided “the Peril” into the “Yellow Peril” relating to China and “the Brown Peril” with regard to Japan. More than a century has passed since he expounded this idea. In the light of today’s international situation and events, London’s idea seems almost prophetic.

In “The Yellow Peril,” London mainly deals with “the Economic Yellow Peril.” Aside from the idea of the Asian menace to the Western world, his criticism of Korea and its people is not so favorable. London begins with his straightforward statement, “War is to-day the final arbiter in the affairs of men, and it is as yet the final test of the worthwhileness of peoples. Tested thus, the Korean fails” (341). London complains, for instance, that he was not able to procure even a horseshoe or a horseshoe nail from any Koreans – by neither money nor force. All he hears from them whenever he asks for something is the “cursed word” *upso*, meaning that they have nothing to give. This experience leads somewhat hastily London to conclude that Korea was a “nerveless, forsaken (...) land” (341), while he calls China “the land of Canaan” – the Promised Land flowing with milk and honey.

There is a significant difference between the two countries located either side of the Yalu River as far as their national ethos is concerned. According to London, a Korean is a shiftless idler while a Chinese is “an indefatigable worker.” In short, the Chinese are the opposite of the Koreans in almost every respect. London sees inefficiency, among other things, as the Koreans’ most outrageous shortcoming. He finds the Koreans lounging and smoking yard-long pipes and chattering without doing any kind of work.

The Korean is the perfect type of inefficiency – of utter worthlessness. The Chinese is the perfect type of industry. For sheer work no worker in the world can compare with him. Work is the breath of his nostrils. It is his solution of existence. It is to him what wandering and fighting in far lands and spiritual adventure have been to other peoples. (343)

In sharp contrast to Chinese industry and efficiency are Korean sloth and inefficiency. The worthlessness of the Koreans is further substantiated by their wandering into the mountains to escape from foreign soldiers. Of a refugee from the war, London states, “The few goods and chattels he may have managed to accumulate he puts on his back, along with his doors and windows, and away he heads for his mountain fastnesses” (341). Later impelled by curiosity for a “look see,” they return

to their village. But it is just “curiosity merely—a timid, deerlike curiosity” (341) so that he is insatiably prepared to bound away on his long legs at the first hint of danger or trouble. On the other hand, war or foreign invasion does not disturb the Chinese in any meaningful way. They stay just where they are and work even when they are in the thick of war. Earlier in one of the war dispatches, “Royal Road a Sea of Mud,” dated March 5, 1904, London expressed a similar view. To him the Koreans were “spiritless”:

The Korean has finer features, but the vital lack in his face is strength. He is soft and effeminate when compared with the strong breeds, and whatever strength has been his in the past has been worked out of him by centuries of corrupt government. He is certainly *the most inefficient* of human creatures, lacking all initiative and achievement, the only thing in which he shines is the carrying of burdens on his back. As *a draught animal and packhorse* he is a success. (44, italics added)

In the above passage the Japanese and the Chinese, not to mention Western people, belong to the strong breeds. It was customary for Americans to say such things with some reservations. But London made a definite statement, beyond a shadow of a doubt, that the Korean “is certainly the most inefficient” – not *one* of the most inefficient – human creatures. His view of the Koreans as successful draught animals and packhorses in the last sentence seems to be too much to swallow. In the same dispatch article, London even commented that a white traveller on Korean soil would be compelled to either “kill Koreans” or “commit suicide” (47), saying that he would prefer the first.

It should be noted, however, that in evaluating Korea London neglects the unique situation she finds herself in at the turn of the century. Historically, Korea differs significantly from China and, for that matter, from Japan. Geopolitically situated between China and Japan, Korea has been most vulnerable to foreign invasion. It has long suffered aggression by foreign powers. Its history, in a sense, is a history of invasion from those two neighboring countries. In the essay London complains that the Koreans shamefully lack the courage to remain in their village when a strange army crosses their land. As he comments, the Koreans “have splendid vigor and fine bodies, but they are accustomed to being beaten and robbed without protest or resistance by every chance foreigner who enters their country” (341). It seems to be too much, however, to tell the Koreans to act otherwise. In *Ewa: A Tale of Korea*, Arthur W. Noble, an American missionary who worked in Korea, depicts the Korean refugees from the Sino-Japanese War in like manner:

The people had taken panic and were fleeing. At each gate [of Pyongyang] there was a jam, people surging through with loads on the backs, hastening to get away from the city before the army should arrive. (1906, 152)

Clearly, the historical essay “The Yellow Peril” reveals London’s deep-rooted racist prejudices towards Korea and its people. In this essay, as in his fiction like “A Nose for the King” and *The Star Rover*, there is no denying the fact that London is a racist. Considering that he was an advocate of socialism, his anti-Korean views are slightly surprising. In this connection, Jeanne Campbell Reesman claims that “[London] was

anything but an advocate of the racist yellow peril writing” (1999, 30). But her argument is slightly strained and thus hard to swallow, all things considered. One should, of course, take into account the fact that London wrote in the early 20th century, not the 21st century. One expects some of his stories or essays to be offensive to modern sensibilities about race or ethnicity. Even so, his depictions of Korea indicate that he is not quite innocent of racial discrimination.

If “The Yellow Peril” is closely related to “the Economic Yellow Peril,” the Peril relevant particularly to China and its people, “If Japan Awakens China” is identified with what London called “the Brown Peril” and “the Militant Yellow Peril” – in short, “the Japanese Peril” – the Peril pertaining to Japan and its people. From his years as a war correspondent in Korea, London was haunted by the ruthless efficiency of the Japanese war machine and the formidable threat it would pose for world peace. This led to him to publish the article, “If Japan Awakens China,” almost a sequel to “The Yellow Peril,” in *Sunset Magazine* in 1909.

London begins “If Japan Awakens China” with a rather chilling warning, reminding us of the doctrine of the *imago Dei*: “It is a weakness of man to believe that all the rest of mankind is moulded in his own image” (358). Then he further states that “it is a weakness of the white race to believe that the Japanese think as we think, are moved to action as we are moved and have points of view similar to our own” (358). The implication is too obvious; the Japanese are totally different breeds not only from Western people but also from other Asians like the Chinese and the Koreans. To support his argument, London quotes Lafcadio Hearn, an American known also by the Japanese name Koizumi Yakumo, who identified himself with the Japanese, even renouncing his own country and becoming a Japanese citizen. In the foreword to his last book entitled *Japan: An Interpretation*, Hearn confessed that “he had taken all those years to find out that he knew nothing of the Japanese” (359).

What London feared most was the Japanese ability to imitate the material achievement of the Western world:

Japan is the one unique Asiatic race, in that alone among the races of Asia, she has been able to borrow from us and equip herself with all our material achievement. Our machinery of warfare, of commerce, and of industry, she has made hers. (361)

London also feared the demographical imbalance between those two countries and the Western hemisphere. The combination of the forty-five million Japanese and the over four hundred million Chinese would outnumber the whole population of the Western nations put together, thus posing a far more intimidating menace to the Western world. Other than that, London asked, what might happen if Japan awakens the sleeping China “not to our dream, if you please, but to her dream, to Japan’s dream” (361).

London’s negative views of Korea are more oblique in “If Japan Awakens China” than “The Yellow Peril.” He did not agree with the opinion of an American woman who had lived in Japan and concluded that the Japanese had no souls; rather, he was very positive that the Japanese were just as much possessed of soul and further that theirs might be even superior to the Western soul. Moreover, London never tired of speaking highly of Japan and China and their people: “The Chinese and Japanese are

thrifty and industrious” (361). London’s praise of the Japanese as well as the Chinese is very common. On the way to Chemulpo (Incheon) from Kunsan on a *sampan* (a small open boat), he was glad that he had Japanese, not Korean, sailors: “[The Japanese] are braver and cooler and more daring than Koreans” (10). Of the strictness, orderliness, and seriousness of Japanese soldiers, London said that “it is very hard to find any equals in the world” (13). What he tried to imply was hardly mistaken; in comparison with these excellent qualities of both the Japanese and the Chinese, the Koreans paled into insignificance. In London’s view, the Koreans were soulless, lazy, inefficient, worthless, too apathetic to carve their way to fortune.

CONCLUSION

Jack London once said that he had made his living by turning journalism into literature. In his work, the boundary between fiction and non-fiction often blurs – so much so that the distinction sometimes loses its precise meaning. This is true when one thinks of his career as a war correspondent in the Russo-Japanese War. His five-month stay in Korea at the turn of the century proved to be very fruitful to his writing career, not only as a journalist but also as a fiction writer. His war dispatches are remarkable for their lucid reportage of what really occurred on the battlefield, as well as for his predictions of the future events in East Asian countries. More important, such fictional works as “A Nose for the King” and *The Star Rover*, along with his war dispatches and articles, could never have been written unless London had had his Korean experience.

These works reveal how London’s imagination worked at the time. He used whatever was available for his fiction; to him, in fact, virtually anything could be used as material for his writing. “A Nose for the King” was indebted to a Korean folk tale which someone told him somewhere on his sojourn in Korea. In writing *The Star Rover*, London drew on his extensive readings of the books about Korea as well as his own personal experiences. His essays, “The Yellow Peril” and “If Japan Awakens China,” were products of his eye-witness observations of what happened during the turbulent period of East Asian history in China and Japan as well as Korea.

It is in these works that London’s anti-Korean racist prejudices are most prominent. A decade earlier, in his first published stories he had displayed a more positive view of Asians. Compared to some Americans who held racist beliefs about Asians in the late 19th century, London had then expressed more liberal views. His racial prejudices, however, increased and reached their peak in the first and second decade of the 20th century, culminating in his fiction and his essay about Korea in particular and East Asia in general. In sum, his works about Korea as well as China and Japan are not only indispensable for gaining a better understanding of the London canon but also for obtaining a better knowledge of the development of his racial prejudice towards East Asians.

LITERATURE

- Bishop, I. B. 1898. *Korea and Its Neighbours*. New York: Fleming H. Revell.
- Charr, E. E. 1966. *The Golden Mountain: The Autobiography of a Korean Immigrant, 1895–1960*. Ed. W. Patterson. University of Illinois Press.
- Dunn, R. L. 1904. “Jack London Knows Not Fear.” *San Francisco Examiner*. 26 June.
- Haley, J. L. 2010. *Wolf: The Lives of Jack London*. New York: Basic Books.
- Hendricks, K. & I. Shepard, eds. 1970. *Jack London Reports: War Correspondence, Sports Articles, and Miscellaneous Writings*. New York: Doubleday.
- Hulbert, H. B. 1906. *The Passing of Korea*. New York: Doubleday, Page & Company.
- Kingsman, R. 1979. *A Pictorial Life of Jack London*. New York: Crown Publishers.
- London, J. 2003. *The Star Rover*. New York: Random House.
- London, J. 1993. *The Complete Stories of Jack London*. 3 vols. Eds. L. Earle, R. C. Leitz, and I. Shepard. Stanford: Stanford University Press.
- London, J. 2007. *The Complete Poetry of London*. Ed. D. J. Wichlan. New London: Little Red Tree.
- London, J. 1998. *The Letters of Jack London*. Eds. E. Labor, R. C. Leitz, III, and I. Shepard. Stanford: Stanford University.
- London, J. 1939. *Jack London and His Times*. New York: Doubleday, Doran & Co.
- Lowell, P. 1885. *Chosŏn: The Land of the Morning Calm*. Boston: Ticker & Company.
- Métraux, D. A. 2009. “Jack London and the Yellow Peril.” *Education about Asia*, 14 (1): 29–33.
- Noble, W. A. 1906. *Ewa: A Tale of Korea*. New York: Eaton & Mains.
- Reesman, J. C. 1999. *Jack London: A Study of the Short Fiction*. New York: Twayne Publishers.
- Reesman, J. C. 2009. *Jack London’s Racial Lives: A Critical Biography*. Athens: University of Georgia Press.
- Reesman, J. C., S. S. Hodson, and P. Adams, eds. 2010. *Jack London, Photographer*. Athens: University of Georgia Press.
- Rutt, R. 1970. “Earlier Fiction on Korea.” *Korea Times*, 19 October.

Jack London and Korea

Jack London. Korea. Joseon dynasty. “A Nose for the King”. “The Star Rover”. “The Yellow Peril”.

Broadly historical in its approach, this article explores the extent to which Jack London obtained material for his writing from the experiences he had while serving as a correspondent covering the Russo-Japanese War in Korea. It argues that from this material London wrote such literary works as the short story “A Nose for the King” (1906), the historical essay “The Yellow Peril” (1904), and some portion of his memorable fantasy novel, *The Star Rover* (1915). This article claims further that in these works London not only revealed his racist prejudices towards Korea and its people, but also that information on Korea is sometimes inaccurate and unreliable.

Wook-Dong Kim
Ulsan National Institute of Science and Technology
Division of General Studies
Ulsan
South Korea
wdykim@gmail.com

OLGA KOVAČIČOVÁ, MÁRIA KUSÁ (eds.): Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie. A – K

Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV a Veda, vydavateľstvo SAV, 2015. 463 s.

ISBN 978-80-224-1428-9

Preklady z inonárodných literatúr sú integrovanou súčasťou každej národnej kultúry. Prispievajú nielen k poznávaniu myšlienkových a estetických kvalít literatúr iných národov, a tým aj ku kultivovaniu interkultúrnej komunikácie a výmene kultúrnych hodnôt, ale vďaka vzájomnej konfrontácii prijímajúcej a vysielajúcej literatúry aj k rozvoju vlastnej, recipujúcej literatúry. Niet preto divu, že skúmaniu tejto sféry umeleckej činnosti dlhodobo venuje pozornosť Ústav svetovej literatúry SAV v spolupráci s univerzitnými filologickými pracoviskami. Výsledkom ich práce je celý rad významných monografií, štúdií, zborníkov i bibliografických kompendií, ktoré mapujú vývoj slovenského myslenia o preklade, sprostredkujú poznanie zástoja európskych i neeurópskych literatúr v slovenskej kultúre 19. a 20. storočia, prinášajú analýzy prekladateľských škôl, princípov i jednotlivých prekladateľských výkonov a dokumentujú šírku záberu i kvantitatívne parametre slovenskej prekladovej produkcie umeleckej literatúry. Slovenská translatológia, ktorá vďaka tomu disponuje bohatým súborom dôležitých, ale predsa len čiastkových vedeckých zistení a poznatkov, dospela do štádia vyžadujúceho ich syntézu. *Slovník slovenských prekladateľov umeleckej literatúry. 20. storočie* je úspešným dôkazom významu a produktivity týchto snáh.

Slovník otvára predslov, v ktorom zostavovateľky v mene širokého autorského kolektívu – na tvorbe hesiel participovalo iba v jeho prvom diele tridsať autoriek a autorov – približujú používateľskej verejnosti **nie-len** poslanie tohto kompendia, ale aj genézu jeho vzniku, postup práce a kľúčové aspekty tvorby heslára a štruktúrovania hesiel. Už z tohto vstupného textu je zjavná komplex-

nosť záberu, ako i koncepcnosť práce autorského kolektívu.

Úvodná štúdia Kataríny Bednárovej *Kontexty slovenského umeleckého prekladu 20. storočia* je hutnou hĺbkovou sondou do vývoja slovenského umeleckého prekladu od jeho vzniku až po súčasnosť. Proces jeho evolúcie analyzuje a interpretuje v širokých spoločensko-historických kontextoch: všima si pritom tak historické determinanty slovenského prekladového priestoru od osvietenského obdobia až po koniec 19. storočia, ako aj – a najmä – aspekty, ktoré determinovali podobu slovenského umeleckého prekladu v 20. storočí (kultúrno-politická situácia, prudký vývoj slovenčiny ako moderného jazyka, ktorý ovplyvňoval proces zastarávania prekladov, vydavateľské prostredie, štatút prekladateľa, premeny vzťahu domácej a prekladovej literatúry, druhové, žánrové a národné rozvrstvenie prekladovej literatúry i polemiky a diskusie o charaktere a smerovaní umeleckého prekladu na Slovensku). Premyslená koncepcia spracovania tohto širokého materiálu, logická argumentácia, jasnosť a presvedčivosť ponúkaných analýz a napokon i anglická plnotextová verzia, ktorá štúdiu sprevádza, robí z tohto „portrétu“ slovenského umeleckého prekladu viac ako relevantný zdroj zásadných informácií nielen pre slovenských čitateľov.

Heslár, ktorým sa otvára hlavná časť slovníka, obsahuje len v tomto prvom diele (A – K) mená 184 prekladateľov, ktorých tvorba je spracovaná v samostatných heslách ponúkajúcich popri základných biografických údajoch aj stručný sumár profesijnej kariéry každého prekladateľa, z ktorého je zrejmé jeho situovanie v kontexte slovenskej kultúry a, samozrejme, prehľadné spraco-

vanie jeho prekladovej tvorby, sprevádzané analýzou špecifik jeho prekladateľskej poetiky a bibliografiou najvýznamnejších prekladov. Pravda, ako vždy v prípade podobných kompendií, o opodstatnenosti zaradenia niektorých prekladateľov do slovníka by bolo možné diskutovať, najmä ak ide o prípady, keď ich prekladová produkcia nerezonovala výraznejšie v domácom slovenskom kultúrnom prostredí, či už preto, že sa zrodila geograficky mimo Slovenska (slovenské preklady umeleckej literatúry, ktoré vznikli v rámci slovenských enkláv žijúcich v iných krajinách a ktoré prioritne nachádzali adresátov v tomto prostredí), alebo preto, že do slovenského kultúrneho kontextu vstupovali s väčším či menším meškaním a podmienky ich zrodu sa odlišovali od podmienok slovenského jazykového, literárneho i recepčného milieua v čase ich „znovuobjavenia“ (slovenská emigrantská prekladová produkcia). Nemožno však zároveň nekonštatovať, že pri pohľade z iného zorného uhla (napríklad ak berieme do úvahy význam kultivovania národnej identity a uchovania rodného jazyka v cudzonárodnom, cudzojazyčnom a cudzokultúrnom prostredí, či ak nastolíme otázku historickej spravodlivosti a vrátenia do slovenskej kultúry aj tých, ktorí z nej boli nedobrovoľne vyhostení) sa zaradenie podobných prekladateľiek a prekladateľov do heslára môže javiť v inom svetle.

Materiálové bohatstvo, ako aj informačnú hodnotu slovníka ešte zvýrazňuje výberová bibliografia, ktorá okrem všeobecnej časti, poskytujúcej používateľovi bibliografické údaje o relevantných slovníkoch, lexikónoch, encyklopédiách, bibliografiách a iných syntetických prácach, obsahuje aj bibliografiu k jednotlivým literatúram či skupinám literatúr kreovaných buď na základe geografickej, alebo jazykovej identity (napr. africké literatúry, anglofónne literatúry) a napokon aj bibliografiu k jednotlivým heslám, ktorá reflektuje najdôležitejšie translatologické, literárnovedné, literárnohistorické či literárnokritické práce jednotlivých prekladateľiek a prekladateľov.

Slovník slovenských prekladateľov umelec-

kej literatúry je výsledkom mravčej heuristickej práce autorského kolektívu, nutného návratu ad fontés, ale aj rozsiahleho štúdia a tvorivého analyticko-interpretáčného spracovania a rozvinutia toho, čo už slovenská translatológia i literárna história dosiahla. Preto ho podľa nášho názoru právom možno pokladať – ako vo svojej recenzii konštatoval profesor Richterek – „za generačný počín slovenské translatologie“, ktorý „není (...) jen parciálním odrazem slovenského kultúrneho vývoje v uplynulém 20. století, je rovněž objektivním obrazem rozhodujících vývojových trendů mezikulturní komunikace středoevropského areálu, v němž si právě v průběhu minulého století slovenská literatura a kultura vybuodovala nepřehlédnutelnou pozici“. Vari aj preto slovník do značnej miery prekračuje hranice žánru – dá sa totiž čítať aj ako svojho druhu dejiny slovenského umeleckého prekladu; dejiny svedčiace nielen o bohatstve a šírke slovenských kultúrnych kontaktov so svetom (iba v tomto prvom diele možno narátať 46 jazykov – od príbuzných až po tie najexotickejšie, z ktorých máme k dispozícii umelecké preklady), ale aj o mimoriadnej jazykovej disponovanosti a kultúrnej rozhladenosti slovenských prekladateľov (väčšina z nich sa totiž vyznačovala jazykovým pluralizmom, čo im umožňovalo prekladať z viacerých literatúr). Oprávnené preto možno predpokladať, že tento významný autorský i edičný počín nájde širokú odozvu medzi slovenskými i zahraničnými záujemcami o slovenskú kultúru a že sa stane bohatým zdrojom informácií aj pre tých, ktorých profesijné aktivity s jej ďalším rozvojom bezprostredne súvisia.

ANTON ELIÁŠ

Preklad na Slovensku sa v priebehu svojho vývinu formoval rôznymi translatologickými prístupmi, tradíciami a interpretáciami spôsobov uvažovania, čo vyústilo do aj dnes pretrvávajúcej potreby sumarizácie teoretických východísk. Na túto potrebu reaguje aj recenzovaná publikácia *Myslenie o preklade na Slovensku*, ktorá nadviazala na úspešnú monografiu *Myslenie o preklade* (autorský kolektív za ňu v roku 2007 dostal ocenenie Literárneho fondu).

Roly editorky sa aj v tomto prípade ujala Libuša Vajdová a spolu s ďalšími autorkami a autormi ponúkla okrem všeobecného mapovania situácie prekladu na Slovensku mozaiku siedmich portrétov významných slovenských praktikov a teoretikov prekladu. Napriek tomu, že v publikácii nefigurujú mená ako Ferencík, Slobodník či Šimon, vo svojom relatívne nevelkom rozsahu zachytáva prierezovo najvýznamnejšie aspekty slovenského prekladu a uvažovania o ňom. Vznik monografie bol podnietený názorom, vysloveným v úvode, že od čias vzniku Nitrianskej školy existuje skrytá kontinuita vo vývine myslenia o preklade, a to aj napriek prerušeniu kontaktov so Západom počas komunizmu, čím nadobúda svoje opodstatnenie spätný pohľad na vybrané prekladateľské koncepcie konštituujúce sa v posledných desaťročiach.

V úvodnej kapitole autorská trojica Mária Kusá, Edita Gromová a Martin Djovčoš rozoberá celkový stav prekladu na Slovensku z pohľadu historických následností, ale i jeho súčasný vzťah k prekladateľským školám. Autorky a autor odkazujú hlavne na už existujúce teoretické výbery *Chiméra prekladania* (1999), štúdie Bogumiły Suwary či už spomínané *Myslenie o preklade*. Spoločným menovateľom týchto výskumov je, ako píšú, predovšetkým potreba vnútornej reflexie v slovenskom preklade, ktorá konfrontuje predchádzajúce prístupy so súčasným myslením o literatúre. Vyslovujú hypotézu, že

najzásadnejším rozdielom medzi výskumom prekladu v uplynulých desaťročiach a súčasnosťou je práve spôsob určovania predmetu a metód výskumu, teda či ide o preklad ako proces, produkt alebo pojem. V súvislosti s touto myšlienkou sa odvolávajú na práce popredných translatológov a odkazy v súborných zväzkoch o vývine prekladu. Problematiku prekladu z rôznych tematicky i jazykovo orientovaných uhlov sledujú centrá translatologického a filologického výskumu, ako sú Nitra, Banská Bystrica, Prešov alebo Bratislava. Príspevok preto okrem dejinných hľadísk skúmania prekladu mapuje aj súčasné bádateľské zameranie jednotlivých pracovísk.

Prvý individuálne predstavený autor je Jozef Felix (1913 – 1977). Tento významný prekladateľ, hlavne z francúzštiny a španielčiny, je často vnímaný viac ako čistý praktik, ktorý sa teórii prekladu nevenoval alebo venoval len okrajovo. Ako však tvrdí autorka štúdie o ňom Jana Truhlářová, skôr platí, že teória prekladu predstavovala len menšiu časť jeho tvorby popri početných ďalších činnostiach. Felixu možno totiž podľa nej rovnocenne chápať ako literárneho kritika, historika, editora, dramaturga a priekopníka viacerých literárnovedných disciplín. Truhlářová upozorňuje i na to, že poznatky z praktickej činnosti, pri ktorej čerpal predovšetkým z unikátnej znalosti románskych jazykov aj v ich starých podobách, pretavil do originálnej, takzvanej „historickej prekladateľskej metódy“, sledujúcej modernosť či historickosť autora v dobe tvorby. Záver príspevku hľadá prepojenie Felixovho myslenia s československou líniou translatológie od nastúpenia českého štrukturalizmu až po Popovičovu semioticko-komunikačnú koncepciu prekladu.

Azda najväčšie meno vo svete urobil slovenskej teórii prekladu Anton Popovič (1933 – 1984) svojím nadčasovým *komunikačným modelom prekladu*. Edita Gromová vo svojom príspevku rozoberá pozadie jeho tvorby

so zreteľom na založenie takzvanej Nitrianskej školy. Článok poukazuje na spoluprácu s Františkom Mikom, z ktorej pochádza kniha *Preklad a výraz* (1968), núkajúca vo svojej dobe obzvlášť moderný model prekodovania kultúrneho systému. O prínose Popovičovej výskumnej činnosti podľa autorky vypovedá najmä publikácia *Teória umeleckého prekladu* (1975), ktorá sa už venovala intertextualite a uvažovanie o preklade zaradila medzi samostatné vedecké disciplíny s osobitným metajazykom. Gromová na príkladoch upozorňuje na veľký ohlas Popovičovho diela v zahraničí, ako aj na komplexnosť komunikačného modelu a systematickú prepracovanosť pojmoslovia, ktoré utvárali charakter slovenského prekladu v nasledujúcich desaťročiach.

Okrem Antona Popoviča je v súvislosti s Nitrianskou školou druhým najčastejšie skloňovaným menom František Miko (1920 – 2010), ktorého tvorbu a východiská približuje vo svojej štúdii Mária Valentová. Miko je v slovenskom preklade vnímaný predovšetkým ako teoretik štýlu sledujúci výrazové vlastnosti jazyka. Príspevok približuje vývoj Mikovej publikačnej činnosti, ktorú spolu s Popovičom pretavil do *komunikačného modelu*. Autorka mu preto pripisuje zásluhy pri zrode interpretácie na Slovensku, keďže jeho pohľad člení text na štylistickej úrovni a do prekladateľskej recepcie vnáša rad variantov originálu a prekladu.

Prácu Dionýza Ďurišina (1929 – 1997) približuje editorka publikácie. Tento popredný komparatista charakterizuje preklad vo svojej *teórii medziliterárneho procesu* ako tvorivý proces medzi dvoma literatúrami, ako však Vajdová podotýka, pri formulácii medziliterárnej komunikácie nepoužíva Popovičov model a opiera sa o vlastné pojmy. Ďurišinovo chápanie prekladu zhrňa ako sledovanie textu na úrovni jazykových posunov a hľadanie funkčného ekvivalentu, pri ktorom sa posun v preklade považuje za nevyhnutný fenomén. Autorka zároveň upozorňuje, že slovenskú komparatistickú koncepciu obohatil aj na základe podnetov z ruskej školy a českého štrukturalizmu. Prí-

spevok sa venuje i recepcii jeho diela vo viacerých zahraničných štúdiách a časopisoch.

V podobnom duchu ako Ďurišin zmyšľal o preklade aj Ján Koška (1936 – 2006). Katarína Bednárová prináša pohľad na jeho interpretačnú koncepciu založenú na deskriptívnom súhrne poznatkov nadobudnutých počas jeho prekladateľskej praxe. Čitateľskú verejnosť pútavo oboznamuje s Koškovým životom, počas ktorého tvoril ako básnik i prekladateľ a analytik predovšetkým bulharskej prózy, poézie a drámy. Hoci jeho vedecká publikačná činnosť ostala nedokončená, Bednárová dokázala zosumarizovať jeho prekladateľskú koncepciu so základným predpokladom, že literárny preklad nie je uzavretý v kruhu metakomunikácie, ale má väzby na kultúru a realitu oboch kultúr. Zároveň poukázala na Koškovo celostné chápanie prekladu, ktorý vidí ako umelecké dielo, v rovnocennom dialógu s originálom. Jeho tvorbu vníma ako praktické naplnenie Ďurišinových myšlienok, keďže prichádza s „teóriou chyby“, a to aj napriek tomu, že každý text považuje za preložiteľný, ak existuje možnosť interpretácie a vernosť originálu nie je určujúcim princípom.

Pôsobenie Jána Vilikovského (1937) rozoberá vo svojej štúdii Gabriela Magová. Za najvýraznejšiu charakteristiku tvorby tohto pedagóga, anglistu, no predovšetkým praktického prekladateľa považuje jeho pohľad na preklad ako na skrytý proces, a nie ako na produkt, čo analyzuje so zreteľom na účastníkov výmeny informácií v rámci *komunikačnej teórie*. Za zásadné považuje Magová aj Vilikovského semiotické rozdelenie ekvivalencie a zavedenie pojmu *adekvátnosť*, ktorý presnejšie zodpovedá požiadavkám funkčnej ekvivalencie sledujúcej interpretačné posuny. Hoci v podstate neprekračuje Mikove a Popovičove východiská, autorka vidí jeho prínos v zovšeobecnení Popovičovho komunikačného modelu, ktorý v tých dobách ešte nebol celkom jednoznačne aplikovaný na prekonávanie prekladateľských problémov.

Z pera Antona Eliáša pochádza štúdia o tvorbe Jána Zambora (1947), ktorá je akýmsi vyústením teórie, ale aj praktickej

skúsenosti s prekladom a poetikou. Medzi aktivitami tohto básnika, prekladateľa, teoretika a kritika básnického prekladu, vnášajúceho do prekladu analytický pohľad, môžeme nájsť celý rad syntéz spoločenských vied, čo Eliáš prehľadne reflektuje na míľnikoch Zamborovej umeleckej a vedeckej kariéry. V štúdiu konkrétnymi príkladmi sprístupňuje jeho analyticko-poetický spôsob uvažovania. Za najhmataiteľší prínos Zamborovej tvorby pritom považuje vytvorenie dejín slovenského povojnového básnického prekladu s portrétmi poetík slovenských básnikov

a tiež zostavenie slovníka slovenského myslenia o básnickom preklade.

Veľkou prednosťou monografie *Myslenie o preklade na Slovensku* je podnetné objasnenie jednotlivých prekladateľských prístupov – nielen ako rozdielných ciest k tvorbe translátu, ale predovšetkým ako palety pohľadov na recepciu literatúry v tvorivom procese. Kniha ponúka užitočný obraz o rôznorodom vývoji myslenia v translatológii skúseným prekladateľom a prekladateľkám, no aj širšej verejnosti.

MILAN POTOČÁR

HANS-THIES LEHMANN: *Tragödie und dramatisches Theater*

Berlin: Alexander Verlag, 2013. 734 s. ISBN 978-3-89581-308-5

Meno popredného nemeckého teatrológa Hansa-Thiesa Lehmana v prostredí našej divadelnej a literárnej vedy rezonuje najmä v súvislosti s autorovou najznámejšou esejou dnes už epochálneho významu *Postdramatické divadlo* (*Postdramatisches Theater*, 1999), ktorej slovenský preklad doplnený o obsažný doslov Anny Gruskovej vyšiel v roku 2007. Po dlhšom čase, v priebehu ktorého Lehmann knižne publikoval práce *Politisches Schreiben. Essays zu Theatertexten* (Politické písanie. Eseje k divadelným textom, 2002) a *Heiner Müller Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (Príručka o Heinerovi Müllerovi: život, dielo, pôsobenie, 2004, ed. spolu s Patrickom Primavesi), vstupuje tento autor do teoretickej diskusie ďalšou rozsiahlou monografiou *Tragödie und dramatisches Theater* (Tragédia a dramatické divadlo, 2013). Podobne ako v prípade *Postdramatického divadla* ide o dielo s ťažko prehliadateľnou ambíciou – a bezpochyby i potenciálom – určiť nový smer v súčasnom myslení nielen vo vzťahu k žánru tragédie, ale k dráme a divadlu vôbec.

Ústrednou tézou, ktorú Lehmannova práca argumentačne rozvíja, je, že tragédia a s ňou spätá tragickosť nie sú odlučiteľné od divadelnej praxe. Skutočnosť, že neexistuje v užšom zmysle slova teatrológicky orien-

tovaná teória tragédie priamo napojená na performatívnu realitu, chápe Lehmann ako paradox. Polemizuje tak s tradičným textocentrickým, resp. logocentrickým spôsobom chápania tragédie, ktorý nadväzuje na aristotelovskú definíciu a dominuje takpovediac v celých dejinách myslenia o tomto žánri a jeho vonkajších i vnútorných charakteristikách – monografista v tejto súvislosti zmieňuje napríklad známu prácu Waltera Kaufmanna *Tragedy and Philosophy* (Tragédia a filozofia, 1968). Podľa Lehmana sa aristotelovskému chápaniu scénického predvedenia tragédie (*opsis*) ako sekundárneho vo vzťahu k vyvolaniu tragického účinku neprávom pripísala istá univerzálna definitívnosť, ktorá najmä v kontexte modalít súčasného divadla a v nich oslabenej pozície dramatického textu v mnohom stratila na platnosti. Keďže téza o dehierarchizovaní textových prvkov v postdramatickej ére stojí v popredí spomenutého Lehmannovho výkladu o nej, možno konštatovať, že najnovšia monografia argumentačne pomerne voľne plynie i vo vzťahu k predchádzajúcim autorovým argumentáciám a bádaniám: na tomto mieste treba pre úplnosť dodať, že Lehmann medzičasom publikoval aj štúdiu *Tragödie und postdramatisches Theater* (Tragédia a postdramatické divadlo, 2007), ktorej

– ako sám uvádza – podstatnú časť preniesol i do najnovšej monografie. Zároveň platí, že kontinuita *predramatického* – *dramatického* – *postdramatického* v Lehmannovom skúmaní tragédie nijakým spôsobom nestavia do popredia experimentálne formy divadla a v rámci naznačených explikačných vzorcov sa nepokúša – ako autor podotýka – ani o hegelovskou metódou inšpirovanú procesualnosť či schematickú periodizáciu: ide skôr o zdôraznenie „obmedzenej platnosti dramatickej formy divadla“ (18) v širšom dejinnom kontexte nadväznosti a vývoja, podmienenom rôznymi faktormi. Dôležitým aspektom Lehmannových úvah je, že tragédiu nevníma ako jav, ktorý možno historizovať a bezkontextovo izolovať striktným viazaním na jednotlivé časovo vymedzené obdobia: tragédia je „podľa možnosti ‚ideou‘ v zmysle Waltera Benjamina, ktorá v jednotlivých epochách artikuluje znázornenie tragickej skúsenosti v rôznych ‚konšteláciách‘“ (19). V tejto súvislosti monografista poukazuje na paralely východísk beckettovskej, müllerovskej a kaneovskej estetiky s tým, čo tragédiu definuje napríklad v klasicistickej dráme (por. 21).

Niekdajšie Lehmannove práce predstavujú istý logický predvývoj najnovšej argumentácie. S prebiehajúcou teoretickou diskusiou o súčasnosti tragédie a podstate tragiky však Lehmannova práca skôr diskutuje, než splýva. V mnohom vystupuje ako ojedinelý, vitálny, takmer až provokatívny pokus o nastolenie nového pohľadu, nezriedka v ostrom kontraste s robustnou dvaapoltisícročnou tradíciou myslenia o pertraktovaných javoch. Táto „provokatívnosť“ Lehmannovej argumentácie sa však popri jej serióznosti a erudovanosti javí skôr ako sekundárna, resp. po každej stránke ako nie primárna. Autor neartikuluje nevôľu porozumieť teóriám, s ktorými polemizuje, ale skôr vôľu porozumieť skúmaným javom aj inak – tak, aby sa neprehliadalo to, čo sa podľa neho opakovane prehliadalo v dôsledku nekritického preberania vžitých schém uvažovania o nich.

Predmet Lehmannovho vedeckého zá-

ujmu je teda jasný. Monografista formuluje ambíciu chápať tragickosť ako „dimenziu zobrazenia“ (65), pričom jej viazanosť na literatúru tragédie poníma ako „všadeprítomnú redukciu“ (16). Tragickosť sa v Lehmannovej práci ukazuje predovšetkým ako viazaná na skúsenosť, a to skúsenosť pátosu a tela v konkrétosti divadla, pretože „tragická skúsenosť bez divadelnej skúsenosti neexistuje“ (18). Inak povedané, tragickosť nie je veličina alebo kvalita vpísaná do dramatického textu, ktorého tragický obsah by sa dal vymedziť statickým opísaním životnej či nadživotnej reality. Lehmann do značnej miery odmieta koncepcie, ktoré tragédiu chápu ako vyjadrenie „tragického svetonázoru“ (19), pričom – pomerne prekvapivo – argumentuje tým, že významní autori ako Shakespeare, Corneille a Racine písali aj mimoriadne pôsobivé komédie (por. 19).

Dramatický text je tak nanajvýš partitúrou budúcej tragickej skúsenosti, ktorá sa nedá napísať, dá sa iba prežiť. Lehmannova argumentácia je v danom bode čiastočne kompatibilná s tou časťou novšej teoretickej diskusie, ktorá sa zaoberá dialogizovanosťou estetickú a tragickej skúsenosti a ktorej autor monografie (či už vedome, alebo nevedome) dáva za pravdu v tom, že tragická skúsenosť nie je „skúsenosťou tragickeho hrdinu, ale skúsenosťou tých, ktorí tragický priebeh recipujú alebo spoluprežívajú ako diváci, pozorovatelia, účastníci“ (27). Lehmannov výklad je na mnohých kľúčových miestach obohatený o odkazy na závery popredného súčasného teoretika tragédie Christopa Menkeho, ktorý rovnako ako Lehmann pôsobí na Goetheho univerzite vo Frankfurte nad Mohanom, pričom preferuje najmä jeho prácu *Die Gegenwart der Tragödie* (Súčasnosť tragédie, 2005).

Ako už bolo spomenuté, významným prínosom recenzovanej monografie je, že sa v nej autor vyhýba pohodliu odpozorovaných schém uvažovania. Prinajmenšom rovnako významným prínosom je však jej široká kontextovosť, ktorá mnohonásobne prekračuje obvyklý tematický rámec teoretických textov o tragédii. Pri zohľadnení roz-

sahu práce možno za veľké plus považovať aj dôslednú konzistentnosť výkladu, prehľadné členenie textu do troch väčších celkov – Teória/Divadlo/Tragickosť (1), Dráma a tragé-

dia (2), Dramatická a postdramatická tragédia (3) – a logickú organizáciu ich príslušných podkapitol.

ANNA FOSSE

DANIELA BLAHUTKOVÁ – MILOŠ ŠEVČÍK: Patočkovy interpretace literatury
Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2014. 125 s. ISBN 978-80-7465-124-3

Hneď na začiatku treba zdôrazniť, že monografický výsledok spolupráce filozofky Daniely Blahutkovej a estetika Miloša Ševčíka vydaný pod názvom *Patočkovy interpretace literatury* je mimoriadne cenný. Práce Jána Patočku totiž aktivizujú k intelektuálnej reflexii odborníkov z oblasti filozofie, ktorí sa (prirodzene) orientujú zväčša na filozofické otázky odkazu tohto významného českého filozofa. Ako však pripomína monografia, mnohé z Patočkových úvah sa dotýkajú i literatúry a literárnej tvorby, čím sa stávajú podnetnými aj pre literárno-vednú reflexiu. Tomuto aspektu Patočkovho uvažovania sa doposiaľ venovala len malá pozornosť. Autori sú si toho vedomí, svoju prácu totiž označujú za „první pokus o systematický průzkum Patočkových interpretací literatury a jejich vztahu k Patočkovým filozofickým názorům“ (9). Predmetom ich prieskumu sa stali Patočkove texty z 30., 40., 60. a 70. rokov 20. storočia. Reflektujú ich cez dva tematické rámce: (1) Literatura a mýtické vyprávění; (2) Literatura a filozofie. Pozitívnu črtou prístupu tejto autorskej dvojice je úcta k hodnote prototextu alebo, inak povedané, zdržanlivejšie vystupovanie voči ideovým paradigmám skúmaných štúdií. Autori sa nesnažia prekryť filozofov „hlas“ vlastnými komentármi, ale naopak, zväčša ustupujú do úzadia a nechávajú hovoriť Patočku, čím dôsledne napĺňajú zadanie formulované v názve svojej práce. Od tohto prístupu sa odvíja aj charakter monografie, ktorá obsahuje veľké množstvo citátov, resp. dôsledných a výstižných parafráz dlhších argumentačných polí pôvodných Patočkových textov.

Autori monografie uprednostnili chro-

nologické usporiadanie Patočkových textov, teda metodologickú stratégiu, ktorá sa ukázala vhodná najmä pre rekonštrukciu koherentného charakteru Patočkovho myslenia. Týmto spôsobom totiž „lze ve sledovaných textech vykázat prvky jedné filozofie literatury, k jejímuž celistvému uchopení se tato publikace snaží přispět“ (108).

Východiskové Patočkove úvahy o vzťahu poézie a mýtu, ich blízkosti, ale aj odlišnosti, sú späté predovšetkým s prácami o predsokratovskej filozofii a romantizme (nemeckom i českom). Autori monografie si okrem iného všímajú aj rukopis *Presokratikové*, v ktorom Patočka dokladuje rozdielnosť poézie a mýtu prostredníctvom pojmov „jasnosť“ a „povznesenie“, z čoho vyplýva, že „poezie se tedy k mýtu nepřestává vztahovat, je však oproti původnímu mytickému vyprávění „nepraktičtější, teoretičtější“ (22). Napriek podstatným odlišnostiam však existuje medzi poéziou a mýtom i zásadná blízkosť, ktorá je daná tým, že poézia rovnako ako mýtus „žije“ v človeku, vztah k celku, k celku jsoucího“ (23). Blahutková a Ševčík na bohatom textovom materiáli sledujú utváranie pojmu mýtus aj vo vzťahu k filozofii, pričom spolu s českým filozofom upozorňujú i na obdobie, v ktorých dominuje kríza pojmového myslenia a dochádza k zvýšenej produkcii mýtických obrazov (15). Romantizmus je jedným z období, v ktorom sa dá sledovať spojitosť a zároveň podstatná odlišnosť poézie a mýtu, čo súvisí aj s Patočkovou otázkou, „zda v romantice nedocházelo k nemytickému „prožívání a chápání“ mýtu, zda už od počátku nebyla v romantice mýtu upírána jeho „svěbytnost a nenahraditelnost“ v životě“ (15). Patočka teda premýšľa

nad problémom „nemytického pojetí mýtu, které mýtus pojímá jako pouhou ‚alegorii nebo symbol‘“ (16) a dokladuje svoje úvahy precíznou komparáciou Goetheho faustovského mýtu s Novalisovým románom *Heinrich von Ofterdingen*. Novalisovho básnika Patočka identifikuje ako pasívneho Fausta, priznáva mu silu mýtického vide-
nia a vlastný obsah mýtu reflektuje ako prítomnosť „mohutných ‚symbolů vykoupení světa poezií‘“ (18). Na druhej strane (ako na to upozorňujú aj Blahutková a Ševčík) za vážny problém tohto diela považuje jeho statickosť, pretože „mýtus je vnitřním dramatem, Novalisův výtvar však nabízí jen obraz“ (18). To je len jeden príklad Patočkovho myslenia o mýte v spojitosti s literatúrou. Ako podrobne dokladujú autori monografie, mytologické témy či ich reinkarnácie Patočka nachádza v celých dejinách literatúry od *Eposu o Gilgamešovi*, ktorý interpretuje vo vzťahu k Homérovým eposom prostredníctvom filozofického porozumenia významu pojmu *polis*, cez antickú tragédiu, ktorá sa ukazuje ako „žánr na přechodu od moudrosti mýtu k filozofickému tázání“ (38), až po dielo Thomasa Manna *Doktor Faustus*, ktoré je spolu s Goetheho verziou faustovskej látky vnímané ako „básnicko-mýtický výklad doby anebo, výklad smyslu moderního lidského usilování pomocí legendy“ (47).

Druhá časť monografie je venovaná vzťahu filozofie a literatúry, teda oblastiam, ktoré Patočka vníma ako „vzdělávací moci“ (57), v kontexte ktorých „je člověku dosažitelné nahlédnutí celku skutečnosti“ (57). Pokiaľ túto príbuznosť autori monografie spolu s Patočkom odvodzujú zo spôsobu ich vzniku v dobe „odpoutání se člověka od samozřejmé závaznosti mytické pravdě jako kolektivnímu výkladu skutečnosti“, ich odlišnosť spočíva v „rozdílném vztahování se k mytické pravdě“ (61). Básnik, podľa Patočku, necháva skrz seba „promlouvat svět“ (62) a „ukazuje, že svět se vyslovuje prostřednictvím poetického člověka“ (62). Filozofia i poézia majú ďalej spoločné to, že „sestupují... ‚k samotným pramenům jsou-

cího“ (64 – 65). Filozof však chce tieto hĺbky vyjasniť utvorením zodpovedajúceho pevného ideového stanoviska, u básnika „vyvstávají díky sestupu do těchto hloubek ‚vize“ (65). V literatúre teda nemožno hovoriť o poznaní, ale o porozumení, pričom „skutečnost, že jedinečnému životnímu smyslu, který je v určitém literárním díle podáván, je možné porozumět, sblížíuje literaturu s filozofií, a dodáváme, že zejména s takovou, která se zabývá popisem toho, co životní svět je“ (69). V týchto súvislostiach Patočka uvažuje o možnostiach filozofickej interpretácie literárnych diel a tvrdí, že ak chce filozof rekonštruovať filozofické názory básnika, musí sa pokúsiť o ideovú reprízu základných motívov (65).

V závere monografie autorská dvojica venuje pozornosť konkrétnym interpretáciám literárnych diel (najmä diel Máchu, Tolstého, Dostojevského a J. Čapka), v ktorých Patočka identifikuje obrysy ľudskej existencie vyjadrené spôsobom blízkym filozofickému nazeraniu. V jeho prístupe identifikujú nadväznosť na terminologické penzum Heideggerovej fundamentálnej ontológie, čím podrobne osvetľujú spôsob, akým sa filozofický jazyk snaží rámcovať zmysel textu a v ňom obsiahnutú fenomenológiu životného sveta.

Spoločná monografia Daniely Blahutkovej a Miloša Ševčíka sa vyznačuje vysokou mierou exkluzivity. Autorka a autor dôsledne sledujú vymedzený zámer výskumu, avšak podrobnejšie sa nevenujú objasňovaniu filozofických základov myslenia Jána Patočku, napríklad pojmom ako prirodzený svet, filozofia dejín, preddejinnosť, pohyb zakotvenia, pohyb pravdy a podobne. Predpokladajú, že čitatelia sú s týmito termínmi oboznámení, preto ich priamo zapájajú do nadstavbového systému Patočkovho myslenia o literatúre. Spomínanú exkluzivitu tiež posilňuje ešte jedna skutočnosť: Patočku v istom zmysle zbavujú možných oponentov, jeho myslenie o literatúre nekonfrontujú s inými tematicky príbuznými prácami, hoci by bolo zaujímavé sledovať napríklad filozofove názory na povahu mýtu a literatúry v komunikácii

s Bachtinovými či Meletinského štúdiami. Napriek tomu je recenzovaná práca koncentrovanou, precízne vypracovanou štúdiou,

ktorá inšpiratívnym spôsobom sprístupňuje jedinečnosť Patočkovej filozofie literatúry.

MARCEL FORGÁČ

ROMAN JAKOBSON: Moudrost starých Čechů. Komentovaná edice s navazující exilovou polemikou. K vydání připravili a studii doprovodili Tomáš Hermann a Miloš Zelenka.

Praha – Červený Kostelec: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, v. v. i. / Pavel Mervart, 2015. 382 s. ISBN 978-80-7465-112-0 (Pavel Mervart) ISBN 978-80-7285-185-0 (Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, v. v. i.)

Roman Jakobson je nepochybne jedným z najznámejších lingvistov a literárnych teoretikov 20. storočia. Ako človek, ktorý stál pri vzniku formalizmu a štrukturalizmu, sa nezmazateľne zapísal do dejín myslenia o jazyku a literatúre. Pre českú a slovenskú literárnu vedu bolo dôležité najmä jeho pôsobenie v Československu v medzivojnovom období. Kniha *Moudrost starých Čechů* je jeho menej známym, ale zároveň najkontroverzejším dielom. Po Mníchovskej dohode v roku 1938 odišiel Jakobson z Československa. Po ročnom pobyte v Nórsku utiekol do Švédska, až sa nakoniec v roku 1941 dostal do USA. Jakobson získal v roku 1937 československé občianstvo. Cítil sa spriaznený s Československom, do ktorého prišiel v roku 1920 ako člen sovietskej diplomatickej misie. V Československu pokračoval v doktorskom štúdiu a nakoniec sa stal profesorom Masarykovej univerzity v Brne. Kniha *Moudrost starých Čechů* vznikla v prvých rokoch Jakobsonovho pobytu v USA a vyšla v roku 1943. Vychádzala z prednášok v newyorskom Kultúrnom krúžku československom, ktoré sa konali koncom roku 1942.

Vydanie Jakobsonovho spisu *Moudrost starých Čechů*, ktoré pripravili Tomáš Hermann a Miloš Zelenka, je zaujímavé z niekoľkých dôvodov: (1) Nejde len o obyčajný prepis Jakobsonovho textu s obligátnym úvodom. Českí bádatelia nielenže opravili chyby v pravopise a interpunkcii, čím priblížili Jakobsonovu češtinu súčasnému jazyku, ale tiež doplnili Jakobsonov text o bibliografické odkazy, ktoré v pôvodnom texte chýbajú.

Neprítomnosť akýchkoľvek odkazov v origináli zdôvodňujú jednak tým, že Jakobsonov text vznikol narýchlo v exile, kde nemal prístup ku všetkej odbornej literatúre, a jednak faktom, že Jakobson nechcel ohroziť svojich vedeckých priateľov v protektoráte. (2) Komentované vydanie je doplnené o exilové polemické úvahy o Jakobsonovej knihe, ktoré vychádzali v rokoch 1943 – 1944, a o ďalšie historické dokumenty a informácie, ktoré pomáhajú pri jej kontextualizácii. (3) Jakobsonovmu textu predchádza rozsiahly, asi stostranový úvod, v ktorom Tomáš Hermann a Miloš Zelenka opisujú Jakobsonovo pôsobenie v Československu, situujú tento text do kontextu celého jeho bohemistického diela, ako aj do historického kontextu, v ktorom vznikol, analyzujú ho a komentujú spomínanú exilovú polemiku.

Jakobsonova kniha predstavuje podľa jeho vlastných slov pojednanie o tom, čo nazýva „historické poslaní československé kultúry“, pričom jadro jej „svébytného prínosu“ má korene vo Veľkomoravskej ríši (113). V tomto zmysle opisuje Jakobson vývin českej kultúry až po husitskú revolúciu a jej dedičstvo v 20. storočí. Podtitul knihy, *Odvěké základy národního odboje*, naznačuje jej bojový charakter. Týmto odvekým nepriateľom československého, či skôr českého národa (Slováci totiž v Jakobsonových „dejinách“ nijako zvlášť okrem spojitosti s Veľkou Moravou nefigurujú) sú Nemci. Jakobson tak chápe české dejiny ako odveký boj slovanského princípu proti nemeckému. Kniha sa stala ideologickým základom tzv. druhého česko-

slovenského odboja. Hermann a Zelenka aj preto Jakobsonov text nazývajú „ideologickým pamfletom“ (47).

V súčasnosti, samozrejme, nemá zmysel polemizovať s Jakobsonovými závermi, ktoré sú už zaujímavé len ako historický prameň týkajúci sa zmyslu českých dejín alebo nanajvýš ako ideologicky zaťažená imagologická štúdia. Zo súčasného pohľadu na Jakobsonovo dielo sa javí zaujímavou otázka, ako je možné, že Jakobson ako vedec rozvíjajúci štrukturálnu metódu, t. j. metódu, ktorá kladla dôraz na imanentnosť literárneho vývinu, vôbec napísal takéto dielo, ktorého vedecký charakter sám nespochybňoval. Rozsiahly úvod, ktorý Hermann a Zelenka ku knihe napísali, sa usiluje podať odpoveď práve na túto otázku. Samozrejme nejde o úplne novú otázku. Ako autori úvodu uvádzajú, niektorí literárni vedci konštatujú, že u Jakobsona ide o dva paralelné diskurzy. Hermann a Zelenka sa však usilujú poukázať na to, že nejde nutne o nevysvetliteľný rozpor v Jakobsonovom diele. Kladú si zásadnú otázku, či v Jakobsonovom predchádzajúcom myslení neexistovalo niečo, čo by jeho prístup v tejto kontroverznej knihe implikovalo.

Hermann a Zelenka vo svojej odpovedi poukazujú na Jakobsonovo chápanie literárnych dejín ako dejín poetickej formy, všímajú si ale aj Jakobsonovo chápanie ideológie v textoch, ktoré vznikli pred jeho odchodom z Československa. Nachádzajú niekoľko takýchto miest a paralelne s Jakobsonovým pojmom „poetickej funkcie“ hovoria o „ideologickej funkcii“, pričom tvrdia, že pojem „ideológia“ sa u Jakobsona nevyskytuje pod vplyvom vojnovnej publicistiky, ale je prítomný v samotnom štrukturalistickom diskurze. Všímajú si tiež, že Jakobson od polovice 30. rokov začal chápať jazyk ako súbor sociálnych hodnôt. Zaujímavý je aj ich postreh o súvislosti Jakobsonovho poňatia českej kultúry ako spojnice medzi Západom a Východom, ktorá je determinovaná spolunáležitosťou k slovanskému Východu, s dobovou euroázijskou teóriou, ku ktorej Jakobson prispel koncepciou fonologického zväzu.

Ako už bolo spomenuté, veľmi hodnot-

nou súčasťou knihy je dokumentácia exilovej polemiky. Odozva na Jakobsonovu knihu sa pohybovala od nadšenia cez čiastočnú akceptáciu až po úplné odmietnutie. Niektorí jej obhajcovia v nej nevideli len účinnú zbraň v protifašistickom boji, ale aj koncepciu, ktorá neutralizovala protikomunistické postoje. Ako upozorňujú Hermann a Zelenka, práve v tej dobe, t. j. koncom roku 1943, sa uzatvárala Zmluva o priateľstve, vzájomnej pomoci a povojnovej spolupráci medzi Československou republikou a Zväzom sovietskych socialistických republík. Samotný Jakobson sa do polemiky o svojej knihe nezapojil. Nereagoval na kritické reakcie, hoci podľa súkromnej korešpondencie, ktorú Hermann a Zelenka citujú, bol si ich vedomý, a naďalej trval na svojich názoroch.

Po skončení vojny sa Jakobson plánoval vrátiť do Československa a vydať tu práce, ktoré vznikli v nútenom exile. Začal prepárať aj *Moudrost starých Čechů*. Nikdy sa však natrvalo nevrátil a novú verziu tejto knihy nevydal. V Jakobsonových vybraných spisoch (*Selected Writings*) kniha vyšla takmer paralelne s vydaním Hermanna a Zelenku až v roku 2014 v redakcii Jindřicha Tomana. Českému a slovenskému čitateľovi sa tak stáva prístupnou po prvýkrát od jej vydania v roku 1943. Po páde komunizmu mohla česká literárna veda začať slobodne reflektovať Jakobsonovo pôsobenie v Československu. V rámci týchto snáh vzniklo niekoľko vydaní Jakobsonových spisov a rôznych dokumentov (*Poetická funkce*, 1995; *Z korespondence*, 1997; *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská*, 2005), ktoré sa venujú jeho tvorbe počas pobytu v Československu. Aj kniha *Moudrost starých Čechů* sa začala rodiť ešte pred Jakobsonovým odchodom. Nepochybne i ona dotvára obraz Jakobsonovho myslenia v medzivojnovom a vojnovom období. Hermannovo a Zelenkovo vydanie prináša popri precíznom redakčnom spracovaní tiež kritické vysporiadanie sa s týmto kontroverzným dielom, ktoré vidí ako niečo, čo integrálne vyviera z Jakobsonovho dovtedajšieho myslenia, a tým ho neredukuje na nevysvetliteľný paralelný diskurz.

RÓBERT GÁFRIK